

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

SUSPENSÃO E ESTRANHAMENTO: POSSIBILIDADES (IN)COMUNS

MARTHA GOMES DE FREITAS

PORTO ALEGRE, agosto de 2005.

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

SUSPENSÃO E ESTRANHAMENTO: POSSIBILIDADES (IN)COMUNS

MARTHA GOMES DE FREITAS

Dissertação 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 grau de Mestre em Poéticas Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Hélio Ferverza

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Ana Maria Tavares

Prof^a. Dr^a. Sandra Rey

Prof^a. Dr^a. Elida Tessler

PORTO ALEGRE, agosto de 2005.

Agradecimentos:

A Sandra Rey, pelo contato inicial junto ao Programa de Mestrado.

A orientação de Helio Ferverza.

A CAPES, pela viabilização da pesquisa.

Aos colegas, especialmente a Katia Prates e Renè Rudit.

Ao carinho de Frederico Schlee, Andréa Barata, Kelly Xavier, Angela Pohlmann, Cris Rozisky, Paty Daves, Jana Dutra e Fabiana Forti.

SUMÁRIO

Introdução _____ p.1

|

Lado A

Ponto de partida. - p.9

Quatro trabalhos:

Olho Mágico - p.12

Caixinha de Música - p.14

Anunciação - p.16

37,5° - p.18

Um contraponto, *Lages* de Nelson Felix. – p.23

Suspensão como configuração final, sentidos visuais para a força da gravidade: a favor e contra. -
p.30

|

Lado B

A seqüência. - p.35

Três trabalhos:

Paisagem suspensa - p.36

Duplo - p.39

Tanto - p.41

Os materiais como uma escolha determinante. - p.44

Giovanni Anselmo: *Estrutura que come* - p.46

Joseph Beuys: *Bomba de Mel em Local de Trabalho; Plight* - p.50

Relações para a superfície. - p.57

Desvio e Contraste como operações práticas. - p.60

Meret Oppenheim: *Le Déjeuner en fourrure* - p.62

Eva Hesse: *Accession* - p.65

O objeto como referência. - p.69

Ana Tavares: *Exposição Porto Pampulha* - p.70

Sandra Cinto: *Exposição na Gal. Casa Triângulo* - p.75

Oito trabalhos: - p.78

Núcleo 1: Trabalhos articulados a partir de objetos diretamente ligados ao corpo:

Direita/Esquerda - p.81

Intervalo - p.85

Núcleo 2: Trabalhos relacionados a objetos ligados a arquitetura:

Linha do Horizonte - p.91

Rarefeito - p.95

Vigília - p.98

Temporal - p.101

Núcleo 3: Trabalhos pensados como objetos que podem refletir:

Presente - p.105

Relicário - p.109

Considerações finais	_____	p.114
Referências Bibliográficas	_____	p.123

ÍNDICE DE IMAGENS

- Figura 1. Bruce Naumann. *Floating Room*. 1973. (Sem referência) - p.2
- Figura 2. Martha Gofre. *Olho Mágico*. 1997. Foto no Atelier de Escultura. ILA/UFPel. Pelotas/RS. - p.13
- Figura 3. Martha Gofre. *Caixinha de Música*. 1998. Foto em Atelier. Pelotas - p.15
- Figura 4. Martha Gofre. *Anunciação*. 1998. Foto em Atelier. Pelotas/RS. - p.17
- Figura 5. Martha Gofre. *37,5^o*. 1999. Foto da montagem realizada para a II Bienal do Mercosul. Porto Alegre/RS. - p.21
- Figura 6. Nelson Felix. *Lages*. 1997. Arte Cidade III, Moinhos da Luz, São Paulo. Impresso em NAVES, Rodrigo. Nelson Felix. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. - p.24/25
- Figura 7. Martha Gofre. *Paisagem Suspensa*. 2001. Foto da montagem realizada para a 8^a Bienal de Santos/SP. 2002. - p.38
- Figura 8. Martha Gofre. *Duplo*. 2001. Foto no Atelier de Escultura. ILA/UFPel. Pelotas/RS. - p.40
- Figura 9. Martha Gofre. *Tanto*. 2001. Foto no Atelier de Escultura. ILA/UFPel. Pelotas/RS. - p.42
- Figura 10. Giovanni Anselmo. *Estrutura que Come*. 1968. Impresso em POLANCO, Aurora Fernández. Arte Povera. Madrid: Editorial Nerea, 1999. - p.49
- Figura 11. Joseph Beuys. *Bomba de Mel em Local de Trabalho*. 1974-1977. Impresso em BORER, Alain. Joseph Beuys. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. - p.51

Figura 12. Joseph Beuys. *Plight*. 1958-1985. Impresso em BORER, Alain. Joseph Beuys. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. - p.56

Figura 13. Meret Oppenheim. *Le Déjeuner en fourrure*. 1936. Impresso em GODFREY, Tony. Conceptual Art. 3ª ed. New York: Phaidon Press Limited, 2001. - p.64

Figura 14. Eva Hesse. *Accession*. 1969. Impresso em BATCHELOR, David. Minimalismo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999. - p.67

Figura 15. Ana Tavares. *Coluna com Catraca*. 1997. Impresso em GROSSMANN, Martin, LAGNADO, Lisette. Relax'OVision/Ana Maria Tavares. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 1998. - p.73

Figura 16. Ana Tavares. *Vista Geral da Exposição Porto Pampulha*. 1997. Impresso em GROSSMANN, Martin, LAGNADO, Lisette. Relax'OVision/Ana Maria Tavares. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 1998. - p.74

Figura 17. Sandra Cinto. *Exposição na Gal. Casa Triângulo*. 2002. Impresso em CHIARELLI, Tadeu. Sandra Cinto. São Paulo: Laserprint Editorial, 2002. Galeria Casa Triângulo. - p.77

Figura 18. Martha Gofre. *Direita/Esquerda*. 2003. Foto da montagem feita para a exposição paralela à defesa de Mestrado em Poéticas Visuais. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, UFRGS. POA/RS. - p.82/83

Figura 19. Martha Gofre. *Intervalo*. 2004. Foto da montagem feita para a exposição paralela à defesa de Mestrado em Poéticas Visuais. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, UFRGS. POA/RS. - p.86/87/88/89

Figura 20. Martha Gofre. *Linha do Horizonte*. 2004. Foto da montagem feita para a exposição paralela à defesa de Mestrado em Poéticas Visuais. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, UFRGS. POA/RS. Pelotas/RS. - p.93/94

Figura 21. Martha Gofre. *Rarefeito*. 2003. Foto da montagem realizada para a exposição de alunos, Turma 10, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes/UFRGS. POA/RS. - p.97

Figura 22. Martha Gofre. *Vigília*. 2003. Foto da montagem realizada na Galeria Se7e ao Cubo. Pelotas/RS. - p.99/100

Figura 23. Martha Gofre. *Temporal*. 2002. Foto a partir de maquete. Pelotas/RS. - p.104

Figura 24. Martha Gofre. *Presente*. 2003. Foto em Atelier. Foto da montagem feita na exposição paralela à defesa de Mestrado em Poéticas Visuais. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, UFRGS. POA/RS. - p.107/108

Figura 25. Martha Gofre. *Relicário*. 2004. Foto da montagem feita na exposição paralela à defesa de Mestrado em Poéticas Visuais. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, UFRGS. POA/RS. - p.111/112

Figura 26. Martha Gofre. *Sem Título* (da série *Vigília*). 2005. Foto a partir da maquete apresentada na exposição paralela à defesa de Mestrado em Poéticas Visuais. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, UFRGS/RS. – p.119/120

RESUMO

Suspensão e Estranhamento: possibilidades (in)comuns é uma pesquisa em Poéticas Visuais que aborda uma relação entre a suspensão e o estranhamento, termos discutidos a partir de considerações visuais e conceituais. As reflexões feitas, recortadas sob esse eixo, partem sempre de situações apontadas nos trabalhos selecionados, relativos a minha produção, executados entre os anos de 1997 e 2004.

Nesse período, a produção plástica, em seu andamento, indicou questões que traçaram as análises feitas, apresentadas no texto a seguir. Entre elas situam-se de modo abrangente, três movimentos básicos. O primeiro deles se coloca através da relação entre a suspensão e o seu uso como uma disposição potencializadora para aspectos materiais. O segundo privilegia a dimensão e a configuração como elementos articuladores para um processo de associação e reconhecimento. Já, o terceiro traz, num momento posterior, a escolha do uso do objeto, como modelo, para um estranhamento dado por desvios e contrastes. No entrosamento desses aspectos, cria-se então uma estrutura de diálogos que vai desvendando e aprofundando as particularidades próprias a esta pesquisa.

Palavras chave: Suspensão; estranhamento; reconhecimento; fragilidade; encantamento.

ABSTRACT

Suspensão e Estranhamento: possibilidades (in)comuns is a research project in *Visual Poetics* that deals with the relationship between suspension and estrangement, terms discussed with respect to visual and conceptual considerations. Seen from this angle, these reflections always arise from the situations emerging from selected works of my production executed between 1997 and 2004.

Throughout this period of development, artistic production indicated the questions that are delineated in the analyses of the following text. Among these are three basic and comprehensive movements. The first of these is found in the relation between suspension and its use which functions to emphasize material qualities. The second gives importance to dimension and configuration as articulating elements for a process of association and recognition. Later, the third brings into discussion the choice of using the object as a model for estrangement caused by detours and contrasts. Through the combination and interaction of these aspects, a textual structure is created revealing and deepening the particularities of this research.

Key words: Suspension; estrangement; recognition; fragility; enchantment.

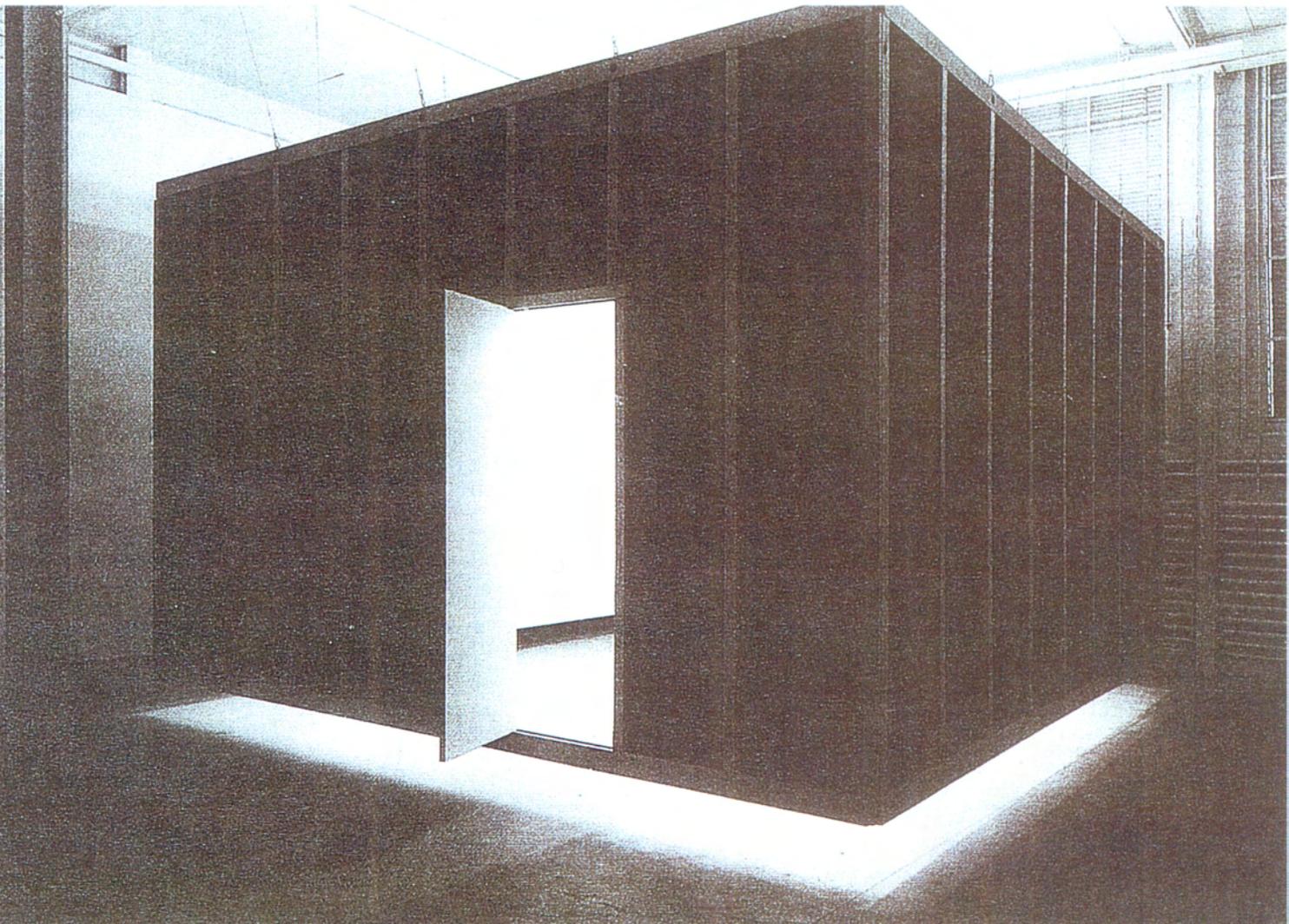
Introdução

Gostaria de abrir este texto apresentando a imagem de um trabalho de Bruce Nauman, *Floating Room*, que foi mostrado em 1973 na Leo Castelli Gallery, em Nova York.

1. Bruce
Nauman.
Floating Room.
1973.

A imagem deste trabalho me acompanha há muito tempo. Agora eu percebo que ela faz parte de um vocabulário visual pessoal, o qual foi se formando a partir da presença recorrente que determinadas imagens, incluindo esta, conseguem manter. Acredito que, neste momento, ela seja capaz de evocar inquietações que partem do confronto entre as coisas que eu percebo como artista e o quanto isto recorta um determinado modo de ver.¹ Tentarei compartilhar, através dela, algumas das inquietações que articulam a pesquisa na sua diversidade.

¹ O artista plástico Flávio Gonçalves, professor deste programa de Pós-graduação, salientou, em uma de suas aulas, o uso, por determinados artistas, incluindo ele, de imagens que eram chamadas de documentos de trabalho. Estas imagens podem ser recolhidas de qualquer contexto e acabam acompanhando os artistas que as selecionam por um tempo mais ou menos longo. Isso ocorre porque ali, na imagem selecionada, existe algo que chama a atenção. Nem sempre é claro ao artista o que seja. *Floating Room*, apesar de ser uma imagem de arte, de um artista conhecido, foi, num primeiro momento, separada como um documento de trabalho.



Floating Room aparentemente é um trabalho simples. Consiste apenas numa sala com uma porta, colocada dentro de outra, a de exposições, presa ao teto, distante do chão. Contudo, pergunto-me: Como pode ser simples colocar uma sala dentro de outra? Como pode ser simples esta escolha em se tratando do campo da arte?

Para mim, este trabalho não é simples, ele me inquieta.

Sendo assim, interessa-me nele, o que o particulariza, o que esta sala especificamente pode suscitar. Através da escolha desta imagem, introduzo então a possibilidade de organizar certas características como qualidades que, ao longo do texto, apontam a proximidade sugerida nesta reflexão entre os termos suspensão e estranhamento. Partindo dessa reprodução, permito-me imaginar e descrever algumas impressões que o trabalho me sugere.

Uma sala, ou ainda as construções arquitetônicas, constituem-se, a princípio, no lugar mais sólido que encontramos para nos abrigar, abrigar nosso corpo, volume do qual dependemos para tudo e com o qual, quase que intuitivamente, nos relacionamos com tudo que está a nossa volta.

A sala que Nauman apresenta, e que se encontra suspensa, pode ser vista como uma construção própria ao corpo do espectador, posto que suas dimensões abrem essa possibilidade.

Retomo, então, algumas dúvidas, que mais tarde trarão implicações ao meu próprio trabalho.

O que acontece se essa sala está flutuando? Ou ainda se ela está suspensa? Por essa alteração, esse trabalho é capaz de reorganizar o espaço em que ele se encontra? Pelo fato de estar suspensa, essa sala ainda refere-se a um ambiente comum? Como o corpo percebe e se relaciona com esse trabalho a partir dessa diferença?

Observando atentamente a imagem, percebo que a luz se encontra bem mais intensa dentro do trabalho, o que poderia ser um convite para que nos aproximemos sem medo. Contudo, essa mesma luz vaza pela distância que a sala tem do chão. Nesse sentido, esta luz, agora, aumenta essa distância e cria uma certa tensão a partir disso. Se a porta está aberta, é melhor que se entre

nessa sala. Desse modo, pelo que ainda dá para perceber, por essa porta aberta que a imagem traz, é que as paredes dessa sala são lisas, pintadas em cor clara como uma sala qualquer.

Se em seu interior a sala assemelha-se a uma sala comum; por outro lado, essa mesma característica nos reenvia para o que há de diferente ou o que há de estranho. Esta diferença é marcada, então, pela distância que a sala tem do chão.

Parece-me que essa distância nega ao corpo a proteção que outros tipos de construções, as que tocam o chão, poderiam oferecer. Disposto dessa maneira, é o teto da sala de exposição que sustenta este trabalho. Se a sala de Nauman não se apóia no chão, logo há o risco de que ela caia para então chegar a esse limite seguro.

Pergunto-me: Será que essa sala é uma armadilha?

Acho que sim. Mas uma armadilha para os nossos sentidos, para as nossas certezas em relação ao que nos é dado. Uma cilada para desestabilizar, para provocar uma percepção diferenciada.

Esta pesquisa, então, baseia-se em uma produção, que conforme o texto apontará, tem seu início marcado por trabalhos suspensos. Quando apresento *Floating Room* na introdução deste texto, isso acontece na tentativa de mobilizar o leitor para as questões que este trabalho é capaz de suscitar. Espero pontuar, através dele, mesmo que seja preciso esclarecer desde já que há uma grande diferença entre ele e a produção citada, questões que detonam o início das investigações aqui compartilhadas.

O que mais chama a atenção, nesta escolha de levantar as coisas do chão através da suspensão, como procedimento particular para a arte, é o quanto esse gesto, que parece simples, é capaz de modificar as características do que é mostrado. Criar dúvidas a respeito de questões básicas para a tridimensionalidade, alterar a percepção do peso, da massa, do volume, do equilíbrio...

Nesta seqüência, essas alterações, de certa forma, ampliam-se numa possibilidade de desestabilização, provocada justamente por uma relação de incompletude. Isso porque ele, o trabalho, coloca-se de maneira específica entre o teto e o chão, onde as coisas não estão postas,

a não ser que haja um determinado propósito. Esse requisito, aliás, pode ser ampliado para dizer que no contexto desta produção toda escolha é precedida por uma intenção.

De maneira geral, a pesquisa aqui apresentada abrange os trabalhos analisados a partir de dois pontos que sintetizam o percurso a ser abordado. O primeiro deles, como já foi anunciado, está indicado por construções plásticas suspensas, que se colocam a partir de um ponto no teto que as organiza pela força da gravidade. Além desse deslocamento espacial, tais trabalhos são identificados por serem construídos com materiais que, de certa maneira, fazem referência a aspectos imateriais. Esses trabalhos suspensos são associados ou confrontados, ao longo do texto, com os trabalhos executados logo depois. Sendo assim, o segundo ponto orienta-se sob uma relação sugerida pelos trabalhos mais recentes, que se posicionam a partir de escolhas específicas. Essa seleção articula aspectos formais e materiais para estes trabalhos, posicionando-os entre um reconhecimento e uma estranheza, não deixando de lado aspectos ligados à fragilidade.

Nessa direção, o texto que se desenvolve, divide-se em dois blocos que tentam abarcar o processo produtivo e reflexivo que foi experimentado nos últimos anos, desde 1997. Isto quer dizer, o caminho que a produção percorreu, o seu andamento. Cada etapa tem, como ponto de partida, os trabalhos discutidos, distribuídos respectivamente em *Lado A* e *Lado B*. Essa forma de designar cada parte pretende indicar a construção de um todo que trabalhe sob analogias, complementando-se.

Seguindo-se essa estrutura, em *Lado A* todos os tópicos apresentados tomam como foco de interesse a suspensão. Esses trabalhos suspensos indicavam certas preocupações ou intenções, postas através da escolha desse procedimento, visto que a referida escolha pode ser entendida como um propósito para articular visualmente qualidades tais como instabilidade e equilíbrio. O tópico inicial refere-se aos trabalhos em tripa seca, e apresenta as particularidades pensadas sob tal material para aquelas configurações suspensas. Em seguida, é apresentado um trabalho que, por oposição completa em suas qualidades, coloca-se como um contraponto. A partir do fato de

estar suspenso, ele permite através das diferenças que ele recorta, ampliar a discussão. Para fechar esta primeira etapa de texto, é apresentada, a partir das relações construídas nos tópicos anteriores, uma possibilidade a qual inclui a força da gravidade como um elemento que introduz determinados sentidos que particularizam os trabalhos suspensos.

Nesta direção, o que esta pesquisa pretende investigar, com a finalidade de acrescentar ao andamento da produção e às reflexões que estão relacionadas a ela, é um aprofundamento de questões que agora eu vejo como ligadas ao que estava sendo feito anteriormente, numa espécie de atualização de interesses. Desse modo, *Lado A* consiste na referência que articula as comparações que vão ganhando densidade a medida que o texto avança em *Lado B*.

Pontualmente, há uma transição marcada por um grupo de trabalhos que aparece no início de *Lado B*. Na seqüência encadeada, a partir das diferentes implicações que tais trabalhos apontam dentro do percurso proposto, os materiais passam então a serem avaliados com mais atenção. As reflexões apresentadas nesse tópico articulam os materiais como um elemento determinante para os trabalhos a serem realizados, dadas às possibilidades associativas e construtivas que eles indicam.

Ampliando a importância reconhecida dos materiais, e dando continuidade às investigações que eles sugerem, há, no tópico seguinte, uma formulação que coloca a superfície como um limite externo para uma espessura que se refere, nesta pesquisa, à própria estruturação das peças que serão discutidas no último tópico.

Na seqüência que o texto apresenta, as escolhas ligadas à construção do trabalho plástico, mais precisamente, os trabalhos realizados a partir de 2002, podem ser anunciadas por dois procedimentos, duas operações práticas já inseridas desde então, através de exemplos pontuais: o desvio e o contraste. Sendo assim, é possível dizer que as operações envolvidas na construção dos trabalhos a serem apresentados percorrem um pensamento, ou intenção, que vai do desvio ao contraste, duas operações que se complementam quando vistas sob uma direção que pretende um estranhamento.

O desvio configura-se, como um gesto que ajuda a construir essa relação extraordinária, que torna um objeto comum diferente a partir de certas alterações. Os objetos que serão *desviados*, de maneira geral, pertencem a um contexto próximo, doméstico, que passa pela casa. Além disso, certos objetos trazem consigo uma relação com um tempo anterior, num passado indefinido, mas não irreconhecível. A necessidade de se re-apresentar objetos desse contexto íntimo advém justamente da intenção em tornar distante o que por sua vez é mais conhecido, o que está mais presente.

Em *A Poética do Espaço*, Bachelard² destaca da seguinte maneira esta relação de proximidade: *A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade.*

Nesse momento, interessa comprometer essa estabilidade. Retrabalhar, a partir de objetos que se colocam desde um espaço próximo, uma diferença que os introduza, de certa forma, como sendo capazes de romper com este fluxo rápido de percepção, através de uma não confirmação ou frustração. Tal procedimento, em consequência, abre a possibilidade de pensarmos na noção de estranho como algo que se afirma a partir de escolhas como esta. Além disso, a idéia do que pode ser entendido como *estranho* em arte, ou melhor, dentro das necessidades desta pesquisa, também é apresentada neste momento.

Já o contraste aparece na preferência dada a certos materiais que contribuem para uma evidenciação da fragilidade. O contraste, como uma qualidade que vem de uma dessemelhança acentuada, aparece através da lógica indicada pelos materiais selecionados. A alteração que o desvio propõe é para que o objeto seja diferente do modelo do qual ele parte. Só que essa diferença é indicada pelo contraste que altera os objetos no seu sentido mais radical, na sua possibilidade de ser útil, destituindo sua função a partir do limite de sua estruturação. Essa orientação permite aos trabalhos um alongamento até a idéia de cuidado e delicadeza, perpassando qualidades plásticas como transparência, translucidez, brilho e reflexo.

² Bachelard, 2000:36.

Para introduzir o último grupo de trabalhos, há um trecho que explora a relação do uso do objeto como referência. Nisso salienta-se uma dinâmica distinta da que movia os trabalhos apresentados em *Lado A*. Essa relação, nestes trabalhos, era apenas indicada, não era tida como um elemento marcante, ficando em um nível subentendido. Já em *Lado B*, o objeto ganha espaço como uma forma definida, que é capaz de permitir e até evidenciar diferenciações construídas dentro da produção artística.

Após todas essas pontuações envolvendo aspectos que marcam os limites desta pesquisa, são apresentados os trabalhos realizados durante este período investigativo, nos últimos três anos. Esses trabalhos estão divididos em três núcleos, considerando-se como critério para a divisão de cada núcleo, o tipo de objeto do qual o trabalho parte, ou seja, ao qual ele faz referência. Este critério foi estabelecido por permitir às considerações feitas, uma reflexão mais abrangente, onde as soluções plásticas são desvendadas a partir de experiências cotidianas, retomadas por tais configurações.

Lado A

Ponto de partida

Lado A é a parte inicial da estrutura que foi estabelecida para o texto. Aqui serão apresentados alguns trabalhos que originaram uma problemática e o amadurecimento de determinadas questões, ligadas a uma certa visualidade que introduz a suspensão como ponto de partida para as reflexões que se seguem por todo o texto.

Isso por que esse termo traz, no seu significado, além de referências físicas, a possibilidade de indicar uma espécie de interrupção,³ de introduzir sentidos, como dúvida ou incerteza, que serão relacionados a aspectos visuais a partir das discussões que o texto apresentará. É possível já apontar, desde então, esses sentidos como fios condutores para a pesquisa na sua totalidade.

Esse trecho refere-se a trabalhos executados há um certo tempo e que possuem características semelhantes as quais os conformam como um grupo. Devido a esse distanciamento temporal, torna-se possível comentar agora os trabalhos com maior compreensão de o quanto eles já apresentavam, de certa forma, de maneira germinal, os interesses envolvidos na discussão atual.

³ Michelis, 1998:2001.

Suspensão *sf* (*lat suspensio*) 1. Ato ou efeito de suspender. 2. Estado do que se acha suspenso. 3. Dependura. 4. Interrupção ou cessação momentânea ou temporária. 5. Pausa ou silêncio momentâneo no meio de uma conversação, de uma leitura, de qualquer coisa que fazia ruído. 6. Enleio, êxtase. 7. Ansiedade, dúvida, excitação, incerteza. 8. Pena que os tribunais ou certas corporações pronunciam contra qualquer dos seus membros, privando-o do exercício de suas funções, da qualidade de sócio ou dos vencimentos, durante algum tempo.

É preciso que se introduza as relações contidas nesse grupo de trabalhos, para que, ao longo do texto, sejam percebidas as alterações e movimentações ocorridas dentro do percurso poético que a pesquisa pretende abranger.

Os trabalhos que aparecem a seguir foram desenvolvidos entre os anos de 1997 a 1999, e tinham, como pontos em comum, um mesmo material e uma relação com o espaço muito próxima.

O material mais usado nesse período foi a tripa bovina seca, pele do intestino do animal, que trazia uma transparência específica e uma certa rugosidade como características mais presentes. Esse material, a tripa, é como uma espécie de cano longo e estreito. Ela é comercializada depois de sofrer um processo de secagem, o que a torna plana, como um saco que se encontra vazio. Essa espécie de pele aparecia na maior parte dos trabalhos conjugada com o fio de cobre. Neles, havia um interesse em criar uma situação de distanciamento e proximidade ao mesmo tempo, através de um material tão familiar, pele, e ainda tão distante, do intestino de um animal morto. Em contrapartida, nessas articulações, o fio de cobre, através de sua cor alaranjada, próxima ao dourado, também recriava um certo distanciamento, ainda que por uma via oposta, por seu brilho mais ligado a algo precioso do que a algo comum.

Quanto ao aspecto formal, os trabalhos eram pensados a partir da memória de certos objetos, mas também apresentavam uma relação planejada com o corpo do espectador. Isso por que a dimensão das peças era estabelecida, levando sempre em conta um diálogo entre elas e as medidas do próprio corpo humano, as quais, quando repensadas para os trabalhos, lidavam com a possibilidade de se tornarem convidativas, o que facilitaria a aproximação do espectador.

Nestes trabalhos, essa relação de memória com certos objetos, a que eu me refiro, é bastante sutil. Não há, em linha geral, uma relação direta, em que seja possível dizer que determinado trabalho apresenta uma configuração já estabelecida ou facilmente identificável. Interessava sim, neste momento, deixar em aberto essa questão. Nestes trabalhos, o mais importante era a relação do material associado a estas formas evocativas, sempre com o intuito de destacar a sua fragilidade, e a maneira como cada peça se posicionava a partir de um ponto incomum, ou

inacessível ao espectador -o teto. Não tocar o chão afirmava neste momento, uma estratégia extremamente necessária para colocar o trabalho neste lugar outro, o meio da sala.

Para tais trabalhos, era recorrente o uso da suspensão, como uma escolha que configurava e destacava a forma proposta. Como um gesto que permitia, ao tirar as peças do chão, uma relação menos estável para o trabalho, que, diferenciada, interessava como uma possibilidade para agregar uma fragilidade maior ao que estava sendo apresentado. Sendo assim, além do material escolhido, que era bastante delicado, também havia os pontos de sustentação, que criavam esta outra situação, que, de certa forma, parecia exigir um cuidado ainda maior.

Dentro do que eu estava fazendo na época, era como reafirmar espacialmente, através de cada trabalho, a sua impossibilidade de compartilhar de um mesmo mundo com o espectador, o que já era indicado, a partir de suas características materiais, de um elemento orgânico já morto. Essa comparação só é possível de ser feita pelo embate do corpo com a obra nas dimensões próximas que elas assumiam. O fato de usar um material que realmente já havia sido vivo e trazê-lo, ainda sem tocar o chão, indicava neste momento uma dupla negação. Se as dimensões dialogavam com o corpo, a pele morta, e a leveza das peças sobre o chão, contrariavam esta possível proximidade.

Um outro dado relevante, durante este período, consistia no fato de que, se determinadas peças não tocavam o chão, e estavam estruturadas a partir do teto, havia a possibilidade de que elas se movessem. Como o material utilizado era muito leve, qualquer gesto mais brusco por parte do espectador permitia esse movimento às peças. Ao balançarem-se, elas adquiriam uma aparência ainda mais distante dos objetos comuns, que, em sua maioria, devido a seu peso, apresentam-se estáticos. Sob este ponto de vista, essas configurações introduziam um certo aspecto fantasmagórico.

Desse modo, volto a pensar em Bachelard⁴: *As imagens do ar estão no caminho das imagens da desmaterialização.*

⁴ Bachelard, 2001:13.

Partindo dessas noções mais gerais, que envolvem as escolhas dos materiais utilizados, o modo de ocupar o espaço e as opções de configuração e dimensão das peças, apresentarei, a seguir, quatro trabalhos para tentar deixar mais claro os interesses envolvidos na produção de então, por intermédio de exemplos específicos.

Quatro trabalhos (1997-1999)

Olho Mágico; Caixinha de Música; Anúnciação; 37,5º

Começarei apresentando **Olho Mágico**, um dos primeiros trabalhos a ser executado em tripa seca.

Olho Mágico foi pensado a partir da relação entre duas mantas feitas em tripa seca, costuradas com fio de cobre, e um espelho que era acolhido entre elas, as quais, bem como o espelho, estavam dispostas no espaço por finos fios de cobre presos ao teto.

2. *Olho Mágico.*
Tripa seca, fio de
cobre e espelho.
220 x 60 x 50cm.
1997.

Nesta disposição, cada manta estava próxima a este teto, se mostrando como um divisor para o ambiente, reforçando a idéia de um estreito interior que se formava entre uma e outra. Nesse pequeno espaço, ficava um espelho retangular, que refletia pelos dois lados, de forma paralela às mantas costuradas.

Cada manta tem a largura do corpo de uma pessoa adulta, aproximadamente sessenta centímetros. O espelho, disposto à altura do rosto de uma pessoa de estatura mediana, reflete apenas a própria manta que está próxima a ele. A distância entre uma manta e outra é pequena, por isso, não convida o espectador a entrar nesse espaço.



Em contrapartida, de onde o espectador pode estar, por mais que ele tente ver seu reflexo, ele nunca aparece no espelho. A imagem que ele vê é sempre a da própria manta, que, como um véu de pele, reinterpreta uma outra possibilidade de imagem para quem procura por seu próprio rosto.

Como foi dito anteriormente, este trabalho parte do teto e equilibra-se na sala onde ele é posto, apresentando-se como um conjunto de planos móveis. O próprio título do trabalho lida com essa relação de um olhar que se aproxima em busca de uma imagem, permitida por um instrumento, o espelho, e que, a partir desse instrumento, encontra outra imagem que permite a surpresa.

No ano seguinte, em 1998, realizei **Caixinha de Música**, que tentava estabelecer uma configuração para a relação entre a memória e as lembranças que temos de coisas já vividas. Para tanto, foram pensados sete conjuntos que eram dispostos no espaço como emaranhados de pequenos elementos. Interessava-me o excesso de elementos em função da quantidade desordenada de lembranças, que, por sua vez nos acompanham inevitavelmente.

Para executar cada um dos elementos que constituíam esses conjuntos, o procedimento era o mesmo. Basicamente, o processo constituía-se em cortar pedaços de tripa, queimá-las com fogo, o que as tornava um corpo não plano, e guardá-las dentro de um outro pedaço do mesmo material, o qual, pela inclusão do pedaço queimado, ganhava volume. Esses elementos ficavam fechados nesses invólucros, o que impedia o contato com a parte queimada em seu interior. Era possível apenas entrever, pela transparência do material, a pele modificada.

3. *Caixinha de Música.*

Tripa seca e fio de cobre.

Sete conjuntos de 160cm x 30cm de diâmetro. 1998.

Para cada um desses elementos, havia um fio novamente em cobre, bem fino, que partia de um ponto fixo no teto. Ao final, além de um grande número de elementos que formavam os conjuntos, havia também uma grande concentração de fios que criavam uma corporeidade justamente por esse acúmulo. A quantidade de fios ganhava a aparência de uma espécie de teia vertical, algo que se forma a partir do ponto que sustenta a trama.



Esses conjuntos ficavam dispostos no espaço, com uma distância que permitia que se caminhasse por entre as peças. Não era dado um percurso. As peças, os conjuntos de elementos, não indicavam uma direção, apenas permitiam o trânsito por entre elas. Os conjuntos lembravam, de certa forma, um conjunto de sinos, destes que possuem vários elementos que tilintam com o vento. Era importante esse dado, numa relação de proximidade com esta memória ressoante. Contudo, através da medida que eles tinham, aproximadamente um metro e sessenta centímetros, havia um embate com o corpo do espectador que engendrava uma certa estranheza.

Caixinha de Música consiste em uma caixinha específica, de elementos em excesso, um espaço ocupado por elementos que, num momento são apresentados pelo material natural; em outro, pelo material já envelhecido pelo fogo, presente, mas não aparente.

Anuniação é outro trabalho que apresenta essa relação de acúmulo como pressuposto para sua configuração. Executado no mesmo ano, este trabalho lida com menos elementos que o anterior. De fato, em tripa aparece apenas um elemento redondo que se posiciona longe do chão.

A partir de um gesto repetitivo, de enrolar a tripa sobre ela mesma, é criado este elemento: um volume que se coloca no ambiente, na altura específica da barriga do observador, e que possui, como diâmetro, uma medida que também colabora nessa associação.

Em *Anuniação*, é preciso estar atento a essa disposição para perceber que esse volume dialoga com dois pequenos espelhos, também circulares, um no teto e outro no chão. Os quais deslocam esse volume, pelo reflexo, para cima e para baixo. Essa forma redonda parece flutuar, jogando com esses dois pólos, pois o fio que a sustenta quase não aparece.

4. *Anuniação*.
 Tripa seca, fio de
 cobre e
 espelhos. Altura
 variável x 30cm
 de diâmetro.
 1998.



Neste trabalho, a força também é dada a partir do teto, só que há, além deste fio que parte do teto, um fio que vai desse volume central até o chão, reafirmando o eixo vertical para esse suposto deslocamento da peça. É importante enfatizar que esses espelhos, devido ao seu diâmetro, dez centímetros, captam, a maior parte do tempo, apenas o reflexo do volume em tripa. Essa possibilidade visual aponta, para o espectador o interesse na relação de uma coluna imaginária, que tende para além do teto ou além do chão.

Essa bola, então, encontra-se num determinado lugar, mas tenta lidar com a possibilidade de ir além dele. *Anunciação*, como título, tem relação com esse anúncio de uma mudança de lugar, de estar. *Anunciação* foi pensado como um trabalho que tentava discutir uma relação de presença. De algo gerado a partir de uma insistência, o gesto que constrói o volume de tripa, que se coloca no espaço, e questiona o seu lugar como algo impreciso.

Posteriormente, em 1999, para a II Bienal do Mercosul, foi apresentado **37,5°**.

Este trabalho foi pensado e pretendia uma relação com um lugar que tinha um pé direito extremamente alto, aproximadamente cinco metros. A partir dessa medida, que não poderia ser ignorada, pois era muito diferente das dimensões com que eu lidava até então, o trabalho foi sendo construído.

Diante desse desafio, não era apenas uma questão de aumentar a escala de algum outro trabalho já realizado, mas, sim, de tentar envolver essa medida de altura dentro da linha em que os trabalhos anteriores posicionavam-se: configurações que se organizavam a partir de elementos delicados e sutis. Basicamente, ainda eram importantes para mim os materiais que eu estava trabalhando, a tripa seca e o fio de cobre. Também interessava manter a suspensão como uma escolha que ocupa o espaço a partir de uma força diferente da que o corpo humano mantém com esse mesmo espaço. Uma força explicitada a partir de um ponto no teto, que cria esta outra possibilidade de embate com o corpo.

Nessa direção, alguns projetos foram pensados, incluindo a possibilidade de jogo, no sentido de movimento, que essa resolução espacial permite para o trabalho.

37,5° finalmente foi elaborado a partir da idéia de um grande balanço triangular, que, devido a essa forma que parte de um ponto único, move-se não só para frente e para trás, como também pode girar em seu eixo.⁵ Esse triângulo, aproveitando a proximidade do uso anterior do fio de cobre, foi executado em cano de cobre. Esse material foi utilizado devido as suas características de brilho e tom alaranjado, que, de certa forma, é mais quente (pela cor) que outros metais (por exemplo, os prateados). A relação "mais quente," atribuída ao cobre, pretendia um diálogo de proximidade com o espectador, diferentemente dos metais prateados, que introduzem, em certos casos, uma relação mais asséptica e distante. Além disso, esse metal aproxima-se do tom amarelado que a tripa também tem, evidenciando-o.

Esse balanço triangular, por ser feito em cobre, também desfazia, nesse sentido, aproximações mais diretas com o objeto balanço, normalmente feito com materiais mais resistentes, trazendo-o apenas como uma memória auxiliar, sob uma configuração mais reduzida.

Sobre este balanço tão específico estava uma grande manta de tripa seca costurada com fio de cobre. O fio utilizado tem a espessura de um fio de linha, na tentativa de manter a fragilidade desses materiais, nessa relação de delicadeza, da qual o próprio gesto de costurar, em sua memória de gestos contidos, faz parte.

Esta manta era inteira e não possuía emendas, pois interessava um percurso para o olho que poderia deslizar sem interrupções de uma ponta a outra, e que revelaria os dois lados do trabalho, ou ainda a frente e o verso. Não que houvesse essa rigidez quanto à sua posição no espaço, ao contrário, justamente interessava, através da manta, esse percurso que levava o olho e o corpo a uma aproximação menos estática, dada por um desdobramento.

⁵ Esta peça tinha, na sua extremidade, na ponta deste triângulo, um gancho e uma argola que permitiam esse tipo de movimentação. Quanto a essa movimentação, ela poderia ser acionada pelo toque do espectador. O trabalho em si, não possuía nenhum tipo de dispositivo para esta ação.

5. 37,5º.
Tripa seca e cobre.
550 x 90 x 20cm.
1999.

Por sua vez, a própria manta era apresentada, ao fazer esse percurso, pelos seus dois lados, o que, em outra situação, poderia ser entendido como direito e avesso; mas aqui não, aqui trata-se de um tipo de costura pensado para que justamente não fosse privilegiado esse limite. Há uma equivalência de acabamento na execução dessa manta, justamente para não comprometer a sua evolução no espaço, de plano a volume.

Essa manta, então, parte de um lado, com sua extremidade próxima ao chão, sobe até o apoio do balanço, cai pelo outro lado, forma um volume arredondado e volta ao lado de onde partiu, novamente próxima ao chão.

Assim, é criado, a partir de uma forma plana, a manta, um volume, que aparentemente repousa sobre esse balanço, mas que inevitavelmente pode se desfazer diante de um movimento mais abrupto. Era importante essa noção de algo equilibrado a partir de suas propriedades: o plano que faz o volume e que, por sua vez, pode ser desfeito pelo movimento do balanço que o sustenta. Essa situação, dada por este equilíbrio, colocava-se como uma situação instável, de um momento continuado, mas que poderia se desfazer rapidamente. Esse equilíbrio interessava como provocação, como um objeto que se apresenta ao espectador a partir de uma relação viabilizada por um jogo dado entre o que é estático e o que é móvel.

37,5º, como título, adiciona aos outros elementos que compõe o trabalho a temperatura do corpo da mulher em estado fértil. A manta que se apresenta nessa configuração resulta de uma aproximação formal com uma echarpe, o que seria um acessório feminino ligado a um jogo de sedução. O trabalho foi pensado, então, como capaz de associar movimento e instabilidade como formas de sedução também. É claro que aqui trata-se de uma sedução do olhar do espectador, de um encantamento proposto através de elementos que estão comprometidos por um equilíbrio provisório.



A relação entre algo equilibrado e a noção de encantamento não é cara apenas às artes plásticas. De maneira geral, ela aparece em outras áreas de conhecimento, a partir de associações entre o homem e a sua forma de ver ou habitar o mundo, que externa um sentimento que aproxima este homem de seu próprio cotidiano.

Nestas associações, as coisas em sua impossibilidade, e daí derivam o equilíbrio e a precariedade como fragilidade, assumem um caráter especial. A esse respeito, Calvino ressalta, sob a abordagem da *Leveza*, e tendo a literatura como viés, que:

[...] Leopardi traduz a felicidade inatingível com imagens de extrema leveza: os pássaros, a voz de uma mulher que canta na janela, a transparência do ar, e sobretudo a lua. Desde que surgiu nos versos dos poetas, a lua teve sempre o poder de comunicar uma sensação de leveza, de suspensão, de silencioso e calmo encantamento.⁶

Ao final desse parágrafo, Calvino agrupa quatro palavras que eu percebo como sendo centrais para os trabalhos apresentados anteriormente. Desse modo me interessa, a partir das reflexões feitas pelo autor, reafirmar o interesse nessas palavras como idéias produtoras de imagens, nesse caso, de construções plásticas.

Os trabalhos apresentados em *Lado A* delineiam características as quais dialogam com os aspectos que Calvino indica como sendo *virtudes da leveza*. O que me faz voltar a trabalhos de um certo tempo atrás, nesse momento, consiste na percepção de elementos, ou procedimentos, ou materiais, ou ainda de intenções que se repetem, e que neste repetirem-se reinventam a continuidade desta pesquisa. Tal movimento, permite um olhar mais pontuado sobre as novas produções. Um olhar que se atualiza, dentro da lógica que a produção estabelece, e que, por isso mesmo, não abandona a vontade de articular visualidades para esses conceitos tão próximos, capazes de evocar uma particularidade de interesses, como este texto tentará apontar.

Nesta seqüência, que com certeza não é linear, é preciso ordenar as experiências que foram produzidas a partir destes trabalhos para o andamento do texto. Tal procedimento tem por finalidade originar outras possibilidades para a discussão, sejam elas práticas – referentes aos

⁶ Calvino, 1990:37.

elementos que constituem os trabalhos, ou teóricas – relativas aos pontos de vista que regem as argumentações feitas.

Um contraponto, Lages de Nelson Felix

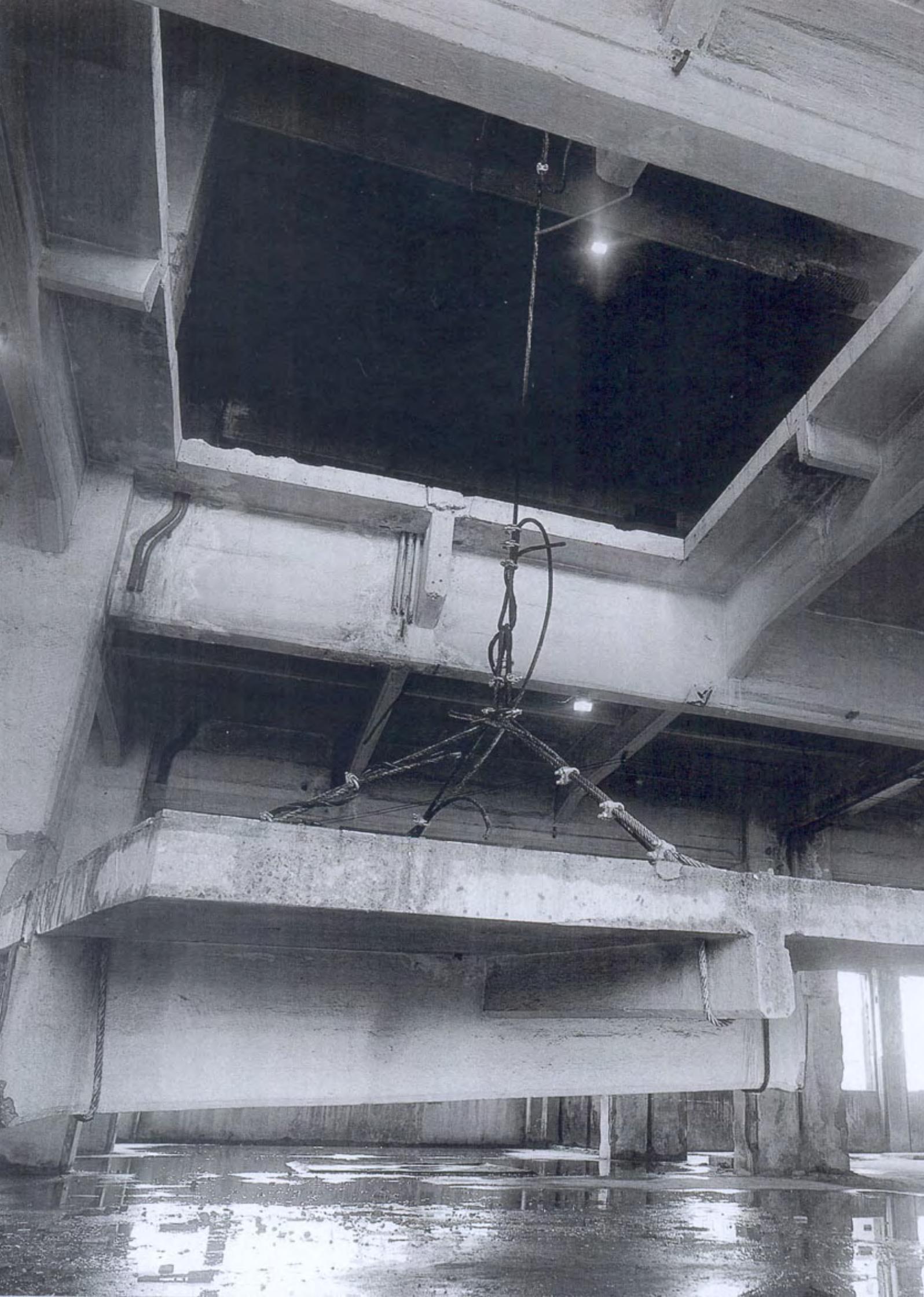
Neste primeiro recorte, que abrange esta produção anterior, existe, dentre as características que se repetem, um procedimento, portanto, uma forma de ocupar o espaço, que é recorrente. Este procedimento: erguer, através de um gancho ou outro tipo de elemento, um trabalho do chão, fazendo-o ocupar o ambiente de uma forma diferenciada, aparece em grande parte dos trabalhos até então apresentados. Devido a recorrência, o tema suspensão passou a ser objeto de estudo.

6. Nelson Felix.
Lages.
Arte Cidade III, Moinhos
da Luz.
1997.

Há um certo tempo, organizei um texto em que foram analisados alguns trabalhos de três artistas brasileiros,⁷ os quais utilizavam, dentro da abordagem feita, a suspensão como uma estratégia para a ocupação do espaço. Essa relação estratégica de ocupação foi desenvolvida, então, a partir da análise de imagens de determinados trabalhos desses artistas, bem como a partir de certas associações já anunciadas no meu próprio trabalho plástico. Mesmo não tratando de minha produção, no texto a que me refiro, a experiência que eu tinha a partir dessa prática, tornava mais próximo de mim aquele tipo de configuração espacial.

⁷ *Deslocamentos ou A Estratégia da Suspensão, Uma Relação da Escultura Contemporânea com o Espaço.* Este texto é um artigo realizado como trabalho final para a Especialização em Linguagem Plástica Contemporânea. UDESC, Florianópolis/SC. 2001.





No texto em questão, algumas imagens foram selecionadas e, a partir delas, foram organizados alguns aspectos que tocam a poética de cada artista envolvido, tentando apontar, apesar das diferenças que individualizam os trabalhos de cada um, semelhanças relevantes ao tema escolhido.⁸

Particularmente, um dos trabalhos analisados foi o que por fim definiu aquele estudo sob o recorte da suspensão. O trabalho em questão é *Lages*, de Nelson Felix, o qual, para mim, consiste no mais pontual entre os que foram analisados, dada a sua relação intrínseca com o espaço.

Lages torna evidente, ou ainda, é possível dizer que ele apresenta, sem sombra de dúvidas, certas qualidades que são particulares ao gesto de suspender. Em outras palavras, é como se esse trabalho tratasse as questões que podem estar contidas sob esta visualidade de maneira extrapolada, no limite de sua concretização.

Como a imagem mostra, *Lages* é um trabalho que ocorre a partir de dois procedimentos: cortar e deslocar através da suspensão.

Ao recortar grandes quadrados de laje e, ao deslocá-los, deixá-los suspensos, Nelson Felix estabelece uma relação de equilíbrio entre forças: a força da gravidade sobre as peças cortadas, e a força dos cabos de aço que as sustentam e as mantêm no ar. Nessa situação, a gravidade é um elemento que força a peça e essa força intensifica o trabalho. Há um jogo de evidências.

Peso, massa e volume, que são características físicas ligadas à tridimensionalidade, estão dadas de modo tenso. Cada quadrado que é deslocado de seu lugar de origem potencializa, em sua apresentação, o peso envolvido, a solidez da peça deslocada e as proporções deste volume.

Em *Lages*, especificamente, há uma certa reordenação do espaço, a partir da relativização que os recortes suspensos no ar permitem, através de um cruzamento entre as idéias de objeto x arquitetura e de teto x chão. As associações, provocadas pela ambigüidade que os recortes

⁸ Além de Nelson Felix, com *Lages* e *Mesas*, também foram analisados dois trabalhos de Waltercio Caldas e dois trabalhos de Rivane Neuenschwander.

assumem, introduzem a possibilidade de pensarmos a configuração que é proposta como desconcertante. Por sua vez, a sensação de desconcerto, em *Lages*, está relacionada à disposição suspensa desses recortes, ponto central para estabelecê-los como estranhos. Pensando-se que o estranho neste texto, como será discutido mais adiante, é um termo o qual lida com algo que se refere a um reconhecimento e a algo que, de certa forma, frustra esse mesmo traço de familiaridade. Como será acentuado logo mais, em *Lages* não é um outro elemento que está sendo suspenso, mas sim o chão de um determinado lugar, que passa a adquirir um caráter extremamente diferente sob essa configuração aérea, sob esse deslocamento.

De um certo modo, é possível indicar que entendemos os pedaços suspensos de laje a partir da relação que eles estabelecem com o piso abaixo deles; neste caso, a partir da distância que se coloca. Nisso está dada, por um reconhecimento do corpo, de nosso corpo que se coloca a partir do chão, uma relação diferenciada no embate com o que é mostrado. Para Tucker, essa relação, entre o corpo e o trabalho tridimensional, acontece da seguinte maneira:

A gravidade une escultura e espectador numa dependência e resistência comum à atração exercida pela terra. Os materiais e a estrutura, o volume e o espaço, a unidade e as proporções da escultura não falam por si mesmos, mas articulam uma percepção complexa e profunda do nosso próprio estar no mundo.⁹

Portanto, mesmo tratando-se de um trabalho que utiliza a suspensão, ou ainda que a força esteja no teto, ponto de sustentação, o chão é um elemento que completa a percepção do que está sendo mostrado. A partir dele organizam-se os limites físicos do espaço em que ele se encontra, aponta-se onde o trabalho está colocado, a partir dos próprios vazios que ele demarca, os quais pontuam uma articulação espacial que pode indicar algo de provisório, ligado a um certo limite de tempo.

Todo trabalho suspenso, pela inversão de ponto de apoio, apresenta um aspecto implícito, que é a possibilidade da queda. Essa escolha envolve não só as articulações necessárias para colocar o

⁹ Tucker, 1999:145.

trabalho no espaço, mas também está relacionada a como mantê-lo, uma vez montado, ele envolve uma relação temporal.

Interessa-me pensar que quando se escolhe esta disposição, a qual ocupa um espaço que está situado entre o teto e o chão, ou seja, um espaço que verticalmente existe no meio, entre dois extremos físicos, instaura-se uma lógica temporal própria, que funciona sob uma certa expectativa, como se estivesse no compasso de um impedimento. Sob esse aspecto, me parece que, ao pensar em um tempo relativo a um trabalho plástico suspenso, não se está falando a respeito de minutos ou horas, mas justamente de um tempo momentâneo que se contrai, preso ao instante, um contra-tempo.

A suspensão vista como procedimento para uma ocupação específica, abre, através do peso envolvido neste trabalho, um caminho para a tensão como algo relacionado a uma força considerável. Por outro lado, ainda no sentido de algo que nos inquieta, as propriedades do trabalho, os cortes suspensos como parte da arquitetura do ambiente em que nos encontramos, permitem que se aponte, a partir deles, a tensão na sua visualidade, na relação diferenciada que ela propõe para algo já conhecido. Assim, além da força envolvida, que se torna explícita em *Lages*, pela relação intrínseca com o ambiente, existe algo de ameaçador no deslocamento que é proposto. A suspensão contribui para as tensões, constitui-se ela mesma, nesse caso, uma escolha desestabilizante.

Um fator que amplia a possibilidade desestabilizadora, portanto, é o fato de que *Lages* apresenta as próprias características do material escolhido, não só material, mas matéria constitutiva do espaço, como obra. Engendrando, nas escolhas que remontam ao trabalho, o espaço em que ele se coloca, e, por sua vez, o espectador, que se vê diante dessa equação de forças.

Essa idéia de espaço, como elemento do trabalho, no sentido em que *Lages* nos apresenta, de maneira pontual, pode ser discutida, ainda, através da distinção elaborada por Michel de Certeau.¹⁰ O autor estabelece assim a diferença entre espaço e lugar:

Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidades e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais. (...) Diversamente do lugar, não tem portanto nem univocidade nem a estabilidade de um "próprio".

Em suma, *o espaço é um lugar praticado*.

O autor ainda assinala que este espaço só é assim praticado na presença de quem o ocupa. Nesse contexto, o espectador é quem articula essa operação, a partir das conexões que ele estabelece desde e com o trabalho apresentado.

No contexto desta pesquisa, o que faz de *Lages* um trabalho pontual é que ele utiliza não só a suspensão, como um procedimento para lidar com as questões que foram trazidas até então, mas faz dessa escolha seu assunto em si. Pela simplicidade com que o trabalho foi elaborado (cortar e deslocar massas de concreto) a suspensão ultrapassa a questão de ser uma articulação espacial, para ser o foco do próprio trabalho. Isso por que em *Lages* as proporções envolvidas, o peso, a massa, e o volume, estão ligadas ao próprio lugar do qual o trabalho faz parte. Não se trata, portanto, de um trabalho suspenso disposto em um lugar, mas desse lugar transformado em trabalho através do gesto de suspender. Trata-se da criação de um espaço particularizado a partir da inervação que o artista propõe com os recortes que são deslocados. Isso por que o que é chão perde sua função primeira, a de ser passagem para o corpo, e passa, a partir dessa escolha que o reordena, a ter um aspecto duvidoso, ambíguo e estranho.

Sob este olhar, *Lages* é um trabalho que possui determinadas características, relacionadas neste texto a partir do interesse no que pode ser entendido como suspensão, tomada como um procedimento que ergue determinados corpos do chão, no campo da arte. Ou seja, a suspensão

¹⁰ Certeau, 1996:202.

como um procedimento que evidencia a força da gravidade, trabalhando a partir das relações que se estabelecem quando há este deslocamento do ponto de apoio do trabalho.

É preciso esclarecer que em *Lages* a abordagem feita está ligada a características próprias a sua execução, como peso e força, o que é diretamente diferente do que aparecia nos trabalhos que fazem parte de minha produção, apresentada anteriormente. Daí a noção de contraponto, trazida no título deste tópico.

Essas diferenças pontuarão duas possibilidades para a discussão da idéia de suspensão, pensando-se que essa escolha dialoga diretamente com a gravidade, insinuando situações que se mostram distintas a partir de certas observações.

Suspensão como configuração final, sentidos visuais para a força da gravidade: a favor e contra.

Através desse processo de observação dos trabalhos apresentados até então, para trazer à tona a suspensão como uma configuração específica, foi possível compreender que existem sutis diferenças entre eles, que podem abrir esta configuração em duas vias.

Por esse exercício de observação, a suspensão pôde ser pensada como uma escolha capaz de articular, para o trabalho, a gravidade ora como uma força com um sentido visual a favor de sua configuração, ora contra, enfatizando um embate de forças.

Aqui, neste tópico, esta força torna-se foco de interesse, posto que é possível percebê-la como mais um elemento constitutivo nos trabalhos, capaz de estabelecer, em conjunto com os outros, um determinado perfil. Para pontuar essas duas vias serão levados em consideração os materiais, a dimensão, a disposição e a configuração, elementos que irão indicar, nos dois caminhos propostos, uma linha tênue que determina a força da gravidade como agregadora de sentido. Trata-se, portanto, de tentar organizar uma breve reflexão sobre a articulação entre esses

elementos e a gravidade, utilizando como exemplos alguns dos trabalhos suspensos citados até aqui.

No que se refere aos materiais, partirei da possibilidade que encara a força da gravidade como um elemento dado a favor do trabalho. Para tanto, serão consideradas a leveza e a maleabilidade dos materiais empregados como ponto inicial.

Pensando-se que esse tipo de material só consegue estruturar-se no espaço, dentro dessa perspectiva de corpo suspenso, em articulação com algo que os pince por um ou mais pontos de apoio, citarei Maurice Fréchuret. Esse autor, a partir de seu estudo sobre a plasticidade material de determinadas obras, acrescenta para este caso específico que:

Trata-se menos então, de deixar agir a gravidade, de submeter o material a sua pressão inevitável, mas de revelar a ação complexa da gravidade sobre um material, no entanto conhecido por sua 'obediência' e que encontra na forma os meios da sua resistência.¹¹

O corpo suspenso *pinçado* no espaço pode ser visto como algo que pende, quando a força da gravidade se faz visível em um diálogo com o material, e coloca-se a favor da forma que é estruturada. Chamo a relação que se estabelece, nesse caso, entre o material maleável, leve, e a força da gravidade, de diálogo, pensando que há uma espécie de troca permanente entre estes dois elementos.

Assim, a força da gravidade encontra na maleabilidade do material a capacidade de se fazer visível através de um corpo que torna essa relação mais delicada. Nesse contexto, a gravidade é um elemento que determina este tipo de trabalho, e estabelece certas possibilidades para o material, que em sua delicadeza resiste, e revela, numa situação limite, a equação que se estabelece, em que há uma cumplicidade.

¹¹ Fréchuret, 1993:181. *Tradução pessoal.*

"Il s'agit moins alors de laisser faire la pesanteur, de soumettre le matériau à sa pression inévitable, mais de révéler l'action complexe de la gravité sur un matériau pourtant connu pour sa 'docilité' et qui trouve dans la forme les moyens de sa résistance."

Dos trabalhos executados em tripa seca, apresentados anteriormente, *Olho Mágico* e *37,5°*, apresentam-se de maneira mais marcante sob este delicado perfil. Reforço então, a leveza e a maleabilidade como características que apontam a suspensão, como uma articulação espacial que, a partir de uma referência a algo pendurado, guarda uma idéia mais delicada de sua presença no espaço. Mesmo que essa delicadeza não indique uma passividade. Pois há, ainda que de maneira sutil, uma presença relacionada a um *estar* programado, ou não natural. Um *estar* que depende do teto como estrutura, a qual permite este apoio pontual, e indica uma ocupação que traz, em sua singularidade, as propriedades da forma apresentada.

Por outro lado, a segunda via que se pretende estabelecer, afirma-se sob uma visualidade em que a força da gravidade pode ser dada como algo que vai contra o trabalho, não no sentido de anulá-lo ou desfazê-lo, mas sim de salientar um caráter de desafio. Pensando-se que essa situação de *contrariedade* indica uma relação de intensidade para os elementos envolvidos.

Segue-se ainda a questão material. Nesta abordagem será a rigidez dos materiais envolvidos que irá introduzir as questões a serem discutidas. Voltando ao texto, é possível resgatarmos como exemplos para a discussão *Floating Room*, de Nauman, ou ainda *Lages* de Nelson Félix.

Nos dois casos, há uma escolha formal já estabelecida como corpo, que antecede a articulação de um ponto de apoio determinado a partir do teto. O gesto de suspender não é o responsável pela forma apresentada desde um primeiro momento, ou seja, para a sua formação num estágio inicial, como acontecia nos exemplos acima, relacionados a materiais moles. O que a suspensão organiza é uma orientação para estes trabalhos, acrescenta-lhes uma outra dinâmica, a partir, justamente, do agenciamento entre as formas escolhidas com o espaço em que elas se encontram, fazendo com que elas adquiram um aspecto de inquietude a partir dessa configuração complexa. A suspensão aqui, permite uma acomodação específica a um corpo já estruturado.

Além dos materiais envolvidos nos trabalhos, os quais já indicam suas potencialidades de configuração, nesta análise, que tem uma articulação direta com a gravidade, há outro aspecto o qual pode reafirmar certas diferenças entre os dois tipos de perfis a serem traçados. Esse outro

aspecto está ligado aos materiais, mas introduz uma identidade particular, trata-se das dimensões apresentadas.

Nos exemplos que foram citados, até então observam-se dois padrões bem definidos. Os trabalhos maleáveis, feitos em tripa, tomam forma a partir da sua articulação entre a força da gravidade e o seu ponto de apoio no espaço e se colocam sob uma dimensão que se aproxima do corpo humano, estabelecem ainda, uma relação com o corpo do espectador através de uma certa semelhança de dimensões.

Já nos trabalhos que usam a força da gravidade como um elemento de embate, num processo que torna desafiadora a sua própria colocação no espaço, há uma espécie de acordo entre eles e a própria arquitetura o qual indica uma escala que ultrapassa o corpo. Nesse sentido, instala-se, através desse jogo de proporções, uma possibilidade para uma relação de intensidade. A partir da dimensão que é assumida e devido à concretude que eles apresentam, é possível indicar uma situação bastante distinta, nesses trabalhos, da que era obtida a partir das configurações estabelecidas com materiais menos formalizados e menores.

Tratando-se ainda exclusivamente desse grupo de trabalhos, citados neste tópico, é possível comentar que na produção em tripa seca existe algo de delicado, como já foi dito, que está relacionado ao material com que as peças são feitas; entretanto, além disto, também há, na forma como elas são construídas, um zelo e um cuidado que enfatizam a delicadeza do trabalho em si. É importante salientar essas qualidades, porque elas indicam neste texto um tipo específico de inserção no espaço.

A este respeito, quando se associam essas características ao fato das peças estarem suspensas, é possível indicar que esses trabalhos colocam-se numa posição de solicitação do ambiente em que eles se inserem para a sua própria estruturação. Estabelece-se um tipo de comprometimento, baseado em aspectos de fragilidade, o que por vezes pode fazer com que as peças em si tendam a ser valorizadas por uma certa preciosidade.

Por outro lado, isso ocorrerá de maneira distinta dos outros trabalhos citados, os quais, por sua robustez, impõem-se dentro do ambiente em que eles se colocam, e pontuam um embate que se reforça nessa dinâmica travada com o espaço. Nessa direção, o comprometimento coloca-se através de aspectos de força.

Tudo aponta para o fato de que se anteriormente, com as configurações leves que o corpo é capaz de acolher, poderíamos utilizar a palavra tranquilidade como uma característica plástica; nesses outros trabalhos será a tensão, como algo relacionado a uma tração, a ser explorada. Se nos trabalhos em tripa havia algo de um repouso, nessas formas rígidas, deslocadas, é possível apontar-se a idéia de atenção, como um indicativo mais agudo para algo que já está acordado.

Aqui, a gravidade é apresentada então, como força que salienta certas sutilezas visuais, pela acomodação permitida por ela às peças no espaço, quando aguçada pela escolha da suspensão. Isso autoriza a definição dessa relação entre um *favorecimento* e uma *contrariedade*, pensa-se a suspensão como um meio específico capaz de evidenciar uma presença sutil, que pendura certas formas, mas também como algo que gera uma expectativa desafiadora, quando associada a dimensões ou pesos maiores.

Sendo assim, esse trecho, apresenta-se como um recorte que aprofunda, a partir dos exemplos selecionados, características que introduzem uma licença para que se aproximem percursos distintos apoiados nos mesmos critérios. Tal reflexão permite apontar que a riqueza da discussão aqui proposta volta-se sempre para uma relação de dependência entre as partes.

Será a partir do amadurecimento dessa idéia, que contempla certas associações e as ordena como um perfil particularizado, que se desdobrará a produção plástica sob uma linha poética ligada ao estranho.

Lado B

A seqüência

Lado B, como o próprio título sugere, é a parte que complementa o *Lado A*. Nesse sentido, esta segunda etapa do texto estende, através da produção plástica, as reflexões a que a pesquisa se propõe. Novamente o texto inicia com alguns trabalhos que pontuam certas escolhas que servem para aprofundar a discussão que se segue.

A parte inicial deste capítulo é formada, então, por trabalhos que indicam questões um pouco diferentes das que foram abordadas anteriormente, mas que, por outro lado, introduzem um diálogo com o grupo de trabalhos que finaliza o capítulo e o próprio texto.

Por essas características, o primeiro grupo de trabalhos nesta etapa, se estabelece sob um entendimento que os percebe como relativos a um período transitório, justamente por se colocarem através de uma investigação plástica mais fluída, capaz de dialogar com diferentes aspectos ao mesmo tempo. Sendo assim, este grupo é formado por *Três trabalhos*, que trazem uma relação de semelhança e de diferença, à medida que são confrontados com a produção anterior, a partir da introdução da seqüência aqui proposta.

É possível adiantar, de forma geral, que se nos trabalhos trazidos em *Lado A* havia uma relação sugerida entre as peças feitas e algum objeto já conhecido, fosse pela dimensão ou fosse pela disposição, a partir dos trabalhos apresentados agora, essa relação se intensifica. A possibilidade de semelhança, entre as peças executadas e determinados objetos já existentes, instaurada a partir desses trabalhos especificamente, abre passagem para que mais adiante nas reflexões posteriores, este procedimento seja encarado como um modo de articular certas propriedades às seguintes.

Aliás, é possível indicar que, de certa forma, o foco em configurações dadas a um reconhecimento mais direto, tornar-se-á uma espécie de eixo para os tópicos seguintes, introduzindo os desdobramentos apresentados. Vejamos de que forma tais questões vão sendo articuladas, então, através da prática.

Três trabalhos (2000-2001)

Paisagem Suspensa; Duplo; Tanto

O primeiro trabalho a ser apresentado é um trabalho que em sua elaboração inicial seria realizado em mármore,¹² e serviria como uma peça para acolher pequenas esferas. Na medida em que essa peça ia sendo executada, houve um momento em que os veios do mármore chamaram mais a minha atenção. Como registro para a própria continuidade dessa execução, foram feitas algumas fotografias da pedra. Dentre as fotografias feitas, uma delas despertou meu interesse como *imagem*.

Na fotografia em questão, devido à posição da luz que incidia sobre o mármore, os orifícios que abrigariam as esferas, ficaram escuros, apenas com parte do contorno em evidência, marcando o

¹² O mármore utilizado nessa peça foi mármore *Carrara*, por ser menos poroso, por conseqüência, com nuances mais definidas, que outros tipos dessa mesma pedra. O pedaço utilizado media 2,5 x 22 x 15 cm.

volume claro da borda. Além disso, nesse registro, os próprios veios do mármore se diluíram em manchas mais fluídas. Essa imagem, ampliada através de *plotagem*, foi chamada de **Paisagem Suspensa**.

7. *Paisagem
Suspensa.*
Plotagem a partir de
imagem fotográfica.
125 x 181 cm. 2001.

O título foi pensado a partir da relação que os veios acabaram criando com a própria textura, se é que é possível falar assim, do céu. Além disso os orifícios lembraram também, em uma de suas possibilidades, a imagem que se tem durante um eclipse. Nesse momento, portanto, através da imagem fotográfica, que refaz um contorno próprio para o que está sendo apresentado, foi possível perceber que havia uma relação de ambigüidade no objeto fotografado.

A fotografia permitiu, dado que ela registra um instante apenas, fazendo dele uma espécie de verdade que será perpetuada pela insistência da imagem obtida, que se reconhecesse e privilegiasse esta imagem como sendo única em suas propriedades, dotada de características enfatizadas através do título. O que era então pedra, mármore, extremamente forte e pesado, acabou tomando uma aparência leve, quase vaporosa.

A possibilidade de trânsito entre um objeto com certas qualidades e uma outra apresentação possível a esse mesmo objeto, capaz de introduzir uma diferenciação que permita um estranhamento, é despertada neste momento.

Apesar de *Paisagem Suspensa* ter partido de um pedaço de mármore, a imagem obtida, na sua ambigüidade, ultrapassa a materialidade desta pedra e permite que algo absolutamente diferente em suas qualidades seja tomado a partir deste recorte e desta planificação, como referente para ela. Portanto, o que há de essencial nesse trabalho, é o fato dele permitir uma aproximação mais nítida entre uma imagem que era criada e algo já existente, reconhecível, no caso, o céu, daí *Paisagem Suspensa*.



A relação mais explícita, entre algo que está sendo construído e um objeto ou forma já estabelecida, toma uma grande importância, posto que até aqui, como já foi anunciado nos trabalhos em tripa, tais associações formais eram apenas sugeridas para as peças.

A partir de então, essa relação passa a ser adicionada ao processo de elaboração dos trabalhos seguintes. Esta abertura admitiu, neste caso, a possibilidade de articular diferenças a objetos que teriam certas características suas modificadas, o que permitiu a execução dos outros dois trabalhos que já se insinuavam, e aprofundou, assim, uma problemática das relações entre material, forma e função.

Duplo, partiu da idéia de cama e de mesa como espaços com funções determinadas. Nessa conjugação, foi mantida a dimensão e a altura de uma cama de casal, contudo sem a cabeceira, o que a torna uma peça de centro, tal como uma mesa.

A colcha ou toalha que a recobre foi tramada com tripa seca, o que formou um tecido que respeita a ordem de uma tecelagem artesanal. A colcha foi pensada e encontra-se revolta, como se alguém estivesse estado ali, como se ela guardasse o volume de um uso.

8. *Duplo*.
Madeira, tripa
seca e elástico.
40 x 128 x
194cm.
2001.

Este trabalho é o único dos três apresentados neste trecho, que traz a tripa ainda como material. Novamente, o uso de um material orgânico, descontextualizado, tenta produzir uma relação de estranhamento. Se nos trabalhos anteriores esse estranhamento baseava-se no uso em si de um material próximo e distante ao mesmo tempo, aqui ele já pretende potencializar suas qualidades através da associação com a forma da peça que é apresentada, sobretudo no embate que ela pode vir a ter em se tratando de um objeto que se refere a dois espaços extremamente íntimos.



Um outro cuidado tomado foi quanto aos pés do móvel, que eram mais frágeis do que os comuns, encontrados atualmente no comércio. Os pés acabavam com um diâmetro bem menor do que o que eles começavam, numa tentativa de evidenciar uma não possibilidade para a utilização desse móvel, através da sua fragilização. Talvez aqui ainda houvesse a necessidade de tocar o chão a partir do menor ponto de contato possível, numa espécie de memória dos trabalhos suspensos, de sua leveza, no distanciamento com a realidade em que eles investiam.

Já em **Tanto**, o que se tem é uma espécie de porta-toalhas, que sustenta uma toalha de uso contínuo. Nessa referência, a disposição no espaço acompanha uma altura comum a esse objeto.

No trabalho, o diferencial é o material de que é feito. Toda em cobre, *Tanto* deixa clara a diferença que estabelece com os objetos cotidianos, não só porque sendo em cobre ele não permite um uso para a absorção de água, mas ainda porque o próprio material impede uma aproximação, posto que ele se coloca como algo de uma ordem diferenciada, capaz de afastar ainda mais o espectador dessa possibilidade usual.

O brilho e a cor do material, portanto, indicam que essa peça não se trata de um objeto corriqueiro. A toalha, que se debruça sobre este anteparo, foi tecida a partir do envelhecimento de um fio muito fino, numa repetição do próprio movimento das mãos quando estão em contato com uma toalha comum. O fio de espessura tão ínfima, articulado por esta trama delicada, também pretende constranger o toque.

9. *Tanto*.
Cobre.
120 x 58 x 22cm.
2001.

Duplo e *Tanto* refazem de maneira mais explícita uma orientação para objetos reconhecíveis, que têm um uso estipulado, mas que, ao invés de suscitarem esse uso, apontam para uma idéia de cuidado, pois afastam-se da sua utilização primeira.



A apresentação desses três trabalhos, os quais eu classifico como pertencentes a um período transitório, é central porque indica, a partir da reflexão desenvolvida junto à produção plástica, um movimento de deslocamento de interesses, que, em si, gera para essa produção um outro enfoque sobre questões anteriores.

Isso acontece devido a um olhar que surge, através de uma ambigüidade, em *Paisagem Suspensa*. No momento em que a ambigüidade foi assumida, as escolhas formais, materiais e de disposição no espaço, passaram a pontuar uma intenção para os trabalhos que perpassará a questão da memória de um objeto reconhecível a ser explorada nas novas execuções.

Anteriormente, nos trabalhos discutidos em *Lado A*, havia o interesse em provocar uma sensação de estranheza a partir de um agenciamento entre o material orgânico, a dimensão corpórea e as formas leves e suspensas das peças apresentadas.

O que acontece a partir da execução e análise desses três trabalhos é a descoberta de outra via para estabelecer uma visualidade que se refira ainda a aspectos que tendam a uma estranheza. O agenciamento de então se estabelece nos materiais escolhidos, que permitem uma fragilização pontual para formas reconhecíveis, respeitando as dimensões próprias a elas.

A relação de semelhança, das configurações reconhecíveis que se colocam a partir de um objeto existente, e tentam conservar de maneira o mais próxima possível as suas características formais, será tratada mais adiante, no tópico em que o objeto aparece como referência para a produção. Agora, é preciso apresentar os materiais como um elemento que assume uma outra dinâmica a partir das intenções que se organizam. Pensando-os como uma escolha determinante, irei introduzir a seguir a relação de especificidade, que dá seqüência à necessidade constante de tentar fragilizar as peças construídas através do material.

Os materiais como uma escolha determinante

O primeiro dos desdobramentos, anunciados a partir da percepção das alterações que os *Três trabalhos* permitiram desenvolver para a produção seguinte, afirma-se através da questão material. Isso acontece porque percebe-se que os materiais sempre funcionam como articuladores de particularidades para os trabalhos realizados. Dentro das alterações trazidas pelas construções anteriores, reside uma percepção relacionada a uma certa especificidade.

Diferentemente da orientação estipulada na construção dos trabalhos em tripa, a especificidade citada está ligada à relação entre o objeto a ser apresentado e o material que o constituirá, por uma via que integra a função do objeto como denominador para as escolhas materiais a serem feitas.

Apesar da diferença no uso do material, nas intenções que permeiam as escolhas, foi possível perceber, através desta análise, que existe entre os materiais anteriores e os atuais, pelas características próprias a cada um, um tipo de rede de correspondências ou diálogos plásticos. O que, de certa forma, indica um processo de construção poética, que elege essas qualidades físicas por suas propriedades de apresentação, e faz com que elas sejam pensadas como elementos ativos que permitem a compreensão da pesquisa como um todo.

A produção, apresentada a seguir, pode ser apontada por uma aproximação determinante entre o trabalho proposto e o material escolhido; entre a forma, como modelo de um objeto, e o material que a constitui. A aproximação pontua uma alteração em relação à dinâmica adotada no processo de criação até então.

Nos trabalhos anteriores, essa dinâmica era construída pela articulação de basicamente dois materiais: tripa seca e cobre, que poderiam ser apresentados em várias configurações. Naqueles trabalhos, interessava a possibilidade que tais configurações possuíam de sugerirem estranheza,

devido ao material com que elas eram feitas em conjunto com as insinuações formais e espaciais que eram propostas.

Isso modifica-se quando se estabelece, dentro do percurso compartilhado para esta pesquisa, um foco material ligado a um objeto como modelo anterior. Tal ordenação permite aproximar o material da forma escolhida, por uma via que pretende modificar a função tradicional desse objeto, e aprofundar a relação que se firma através de alterações de sentido que possam ser discutidas a partir daí. Será a equação entre a função que o objeto selecionado apresenta no seu uso comum e a possibilidade de desviá-lo nesse aspecto, tornando-o mais frágil a partir da definição material, que indicará uma visualidade, capaz de trazer o estranhamento como algo impróprio. Para tanto, será considerada, além das propriedades plásticas dos materiais, a possibilidade estrutural que eles oferecem.

É preciso que fique claro, então, a maneira como se deu a construção dos diálogos materiais a que eu me refiro. Anteriormente, os trabalhos realizados em tripa seca e em cobre eram assim estabelecidos, devido à possibilidade que tais materiais tinham de indicar delicadeza ou cuidado. Sob um aspecto amplo, fragilidade é uma qualidade que aproxima estes dois materiais, e que, de certa forma, permanece se impondo como elemento visual ativo, capaz de perpassar inclusive os trabalhos recentes.

Sendo assim, a partir de propriedades mais específicas, como a transparência orgânica da tripa ou o brilho do cobre, foi possível mapear algumas características que se mantiveram nos trabalhos seguintes, as quais indicam, então, a manutenção do interesse em materiais que possuem uma marca temporal, não só em sua aparência, que se altera à medida que o tempo passa, mas também, em alguns casos, a partir da possibilidade estrutural e visual das peças. Isto é possível na medida em que os materiais insinuem uma solidez ou rigidez duvidosa, ou ainda ao revelarem distintas profundidades para o olhar. Desse modo, tais materiais, como a parafina, a glicerina, o vidro ou o alumínio, só para citar alguns dos quais serão apresentados através do próximo grupo

de trabalhos, propõem, por suas qualidades plásticas, certas diferenciações que enriquecem a produção devido às sutilezas que eles denotam.

Isso ocorre devido à gama de intensidades que esses materiais propõem. Eis que permitem que o espectador compartilhe uma experiência mais elaborada, ligada a um tempo modificado, quando o que poderia ser sólido e opaco, como são os objetos comuns na sua maior parte, se torna translúcido ou transparente, agregando outros sentidos às peças, que designam um cuidado maior. Nessa mesma direção, só que abrangendo os materiais que têm alguma capacidade refletora, instauram-se sombras, distorções, espelhamentos...Conforme será percebido nos trabalhos os quais utilizam tais materiais como superfícies que captam a imagem do espectador, seja de maneira direta ou indireta.

Dentro do pensamento assim posto, seria então, através do material, que se indicaria a possibilidade de reafirmar sempre aspectos de duração. Nesse sentido, os materiais que sucedem a tripa e o cobre continuam circundados por um interesse no que é frágil e leve, mais ou menos delicado, ou, ainda, que permitem distintas profundidades para o olhar.

Analisando-se a relação entre os materiais utilizados e a importância dada às suas qualidades plásticas, às suas propriedades visuais e estruturais, se estabelece um certo diálogo com o que ficou conhecido como Arte Povera.

A Arte Povera – Giovanni Anselmo: *Estrutura que come*, 1968.

Sob a denominação de Arte Povera, agrupam-se os trabalhos de alguns artistas italianos, que partilhavam idéias comuns no final dos anos 60. Entre outras questões relacionadas a essa produção, há para esses artistas, conforme apontam os críticos e historiadores, um interesse marcado pela escolha material.

Aurora Polanco,¹³ historiadora espanhola, apresenta a preocupação material como sendo algo ligado à experiência que os *elementos* utilizados produziriam. Segundo ela:

A arte Povera joga com uma experiência vivida que pode se prolongar em um jogo de evocações suscitado pelas obras. Diferentemente de uma imposição monumental, todos os elementos significativos – textura, cor, composição química, peso, densidade – entram em jogo e falam cada um deles desde seu território.

Através das palavras de Polanco é possível salientar o uso material, as escolhas feitas nessa direção, como portadoras de uma certa literalidade que reforça, através das características dos materiais escolhidos, as intenções que envolvem o trabalho. Nesse sentido, os materiais não representam, ou tomam o lugar de um outro material. Na Arte Povera eles justamente se propõem como uma alternativa visual, impregnada pela apresentação de suas qualidades, e revelam seus próprios limites físicos como elementos poéticos.

Germano Celant, crítico italiano relacionado à Arte Povera, devido a sua atuação junto ao grupo já em sua formação, ou seja, a partir das primeiras exposições que estes artistas apresentaram, situa as produções através de um centro de interesses capaz de destacar: [...] *o crescimento de uma planta, a reação química de um mineral, a movimentação de um rio, da neve, da vegetação e das regiões, a queda de um peso [...]*¹⁴.

Ao cruzarmos as palavras de Aurora Polanco às de Celant, é possível percebermos que, entremeada à questão material, há, em alguns trabalhos relacionados à Arte Povera, também o interesse em um processo que evidencia, por esta materialidade, uma relação dada no tempo, de envolvimento, desenvolvimento e conseqüências, ações e reações. Isso por que, em alguns casos, os artistas justamente privilegiavam a mistura entre materiais de origens diversas, o que

¹³ Polanco, 1999:48. *Tradução pessoal.*

"El povera juega con una experiencia vivida que puede retardarse cuanto quiera en el juego de evocaciones que le vayan suscitando las obras. Contrariamente a un imponerse monumental, todas las componentes significativas- textura, color, composición química, peso, densidad – entran en juego y piden cada una de ellas hablar desde su territorio."

¹⁴ Celant, 1969:225. *Tradução pessoal.*

"[...] that of the growth of a plant, the chemical reaction of a mineral, the movement of a river, of snow, grass and land, the fall of a weight [...]"

produzia uma diferenciação acentuada, capaz de salientar através desse encontro as características de um e de outro.

Um exemplo marcante desse tipo de trabalho, que articula materiais capazes de dialogar a partir de uma contrariedade, é o do artista italiano Giovanni Anselmo. O trabalho é composto por dois blocos de granito em tamanhos diferentes, em que o menor deles, atado ao maior, comprime entre um e outro folhas de alface, equilibrando-se assim, enquanto as folhas não murcham, tornando o atilho flácido, o que permite a queda do granito menor.

No trabalho de Anselmo, os materiais envolvidos tratam de questões que se colocam, como foi dito anteriormente, a partir de suas qualidades físicas. Nesse sentido, *Estrutura que come* trata do peso do granito, da consistência da alface, e do equilíbrio que o artista põe em evidência a partir da organização proposta entre tais elementos. Física e visualmente, o trabalho confronta diferentes aspectos destes materiais: o duro e o mole, o estável e o perecível, o mineral e o vegetal.

Para Caroline Tisdall, autora que estuda questões relativas à Arte Povera, Anselmo interessava-se, a partir de seu trabalho plástico, por uma certa noção de energia. Para ela, [...] *o processo de deterioração causa o momento da energia, a movimentação do material.*¹⁵

10. Giovanni Anselmo. *Sem título*. (Estrutura que come)
Granito e alface. 1968

Existe uma tensão que se coloca justificadamente no trabalho pela união dos materiais que, ao longo do tempo, confrontam-se para manter o equilíbrio ameaçado por suas propriedades. Há uma movimentação latente, anunciada pela possibilidade que as folhas de alface trazem, de murcharem ou de deteriorarem-se, o que implicaria deslocamento do granito. Quando, como assinala Tisdall, se evidenciaria a energia. Para a autora, a movimentação demonstra em seu ápice -a queda-, o momento mais importante para o trabalho. Para essa reflexão, interessa -a espera- que antecede esta queda.

¹⁵ Tisdall, 1989:368. *Tradução pessoal*.
"[...] a process of decay causing a moment of energy, a movement of material."



No período anterior a este momento, há, por um lado, a força do atilho que está esticado para segurar o granito; e, por outro lado, a qualidade de algo tenso, porque guarda em si a espera do tombo. Assim, me interessa pensar que os dois lados, atilho e pedra, complementam-se para que haja cumplicidade entre eles capaz de gerar a expectativa que o trabalho propõe, a qual traduz-se pela probabilidade iminente de alteração de posição. A situação suspensa, em que um fluxo é contido, e sustentado por uma intervenção que implica determinado tempo, dada a sua posição estendida, mas não definitiva, evidencia uma situação limite.

Essas questões articulam, então, uma discussão que está relacionada a aspectos que conduzem ao tipo de reflexão próprio ao atelier, onde as particularidades dos materiais são descobertas e ordenadas. Nesse ponto, o trabalho de Anselmo, oferece uma solução plástica que engendra contenção e deterioração como qualidades visuais.

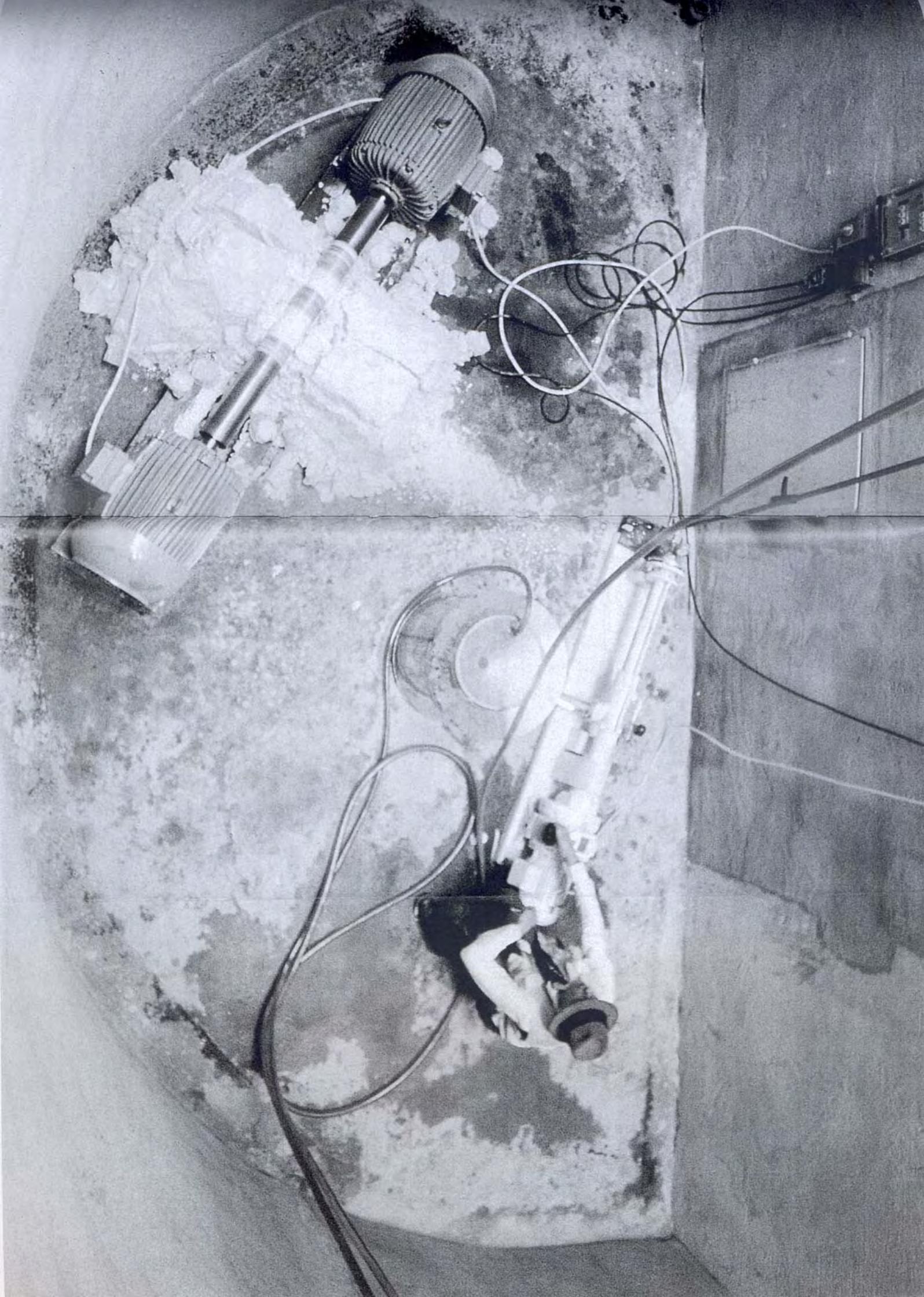
Fixei, como ponto comum aos referenciais trazidos aqui, a questão de uma materialidade que rege a própria construção da obra. Apresento, ainda, como não poderia deixar de ser, dois trabalhos do artista alemão Joseph Beuys.

Joseph Beuys: *Bomba de Mel em Local de Trabalho*, 1974-1977; *Plight*, 1958-1985.

11. Joseph Beuys.
*Bomba de Mel no
Local de Trabalho.*
1974-1977.

A produção desse artista é acentuada por uma investigação material extremamente rica. Devido a esse aspecto, é importante citá-lo neste momento, e tentar construir, a partir dos exemplos trazidos, certas nuances que particularizam a relação material, sob uma idéia de potência.

Dentro do processo de trabalho de Beuys, cada material utilizado por ele possuía características próprias que se impunham a partir de uma presença marcante, como algo que se intera de um sentido simbólico.



Para ele, os materiais deveriam ser utilizados pelo seu potencial de transformação. Como diz o crítico de arte francês, Alain Borer citando também o próprio artista:¹⁶

Não é a gordura sobre uma cadeira que é exposta, mas a gordura sobre a cadeira *em todos os seus estados*, considerados em sua evolução, até chegar ao apodrecimento: “A natureza de minhas esculturas não é imutável e definitiva. Várias operações se dão na maior parte delas: reações químicas, fermentações, mudanças de cor, degradação, ressecamento. Tudo está em *estado de mudança*”.

A partir desta pontuação se percebe que há uma alteração ligada à poética de Beuys, que situa a sua produção dentro deste espaço particular, em que as operações envolvidas ultrapassam a questão do objeto dado. O trabalho, neste contexto, é o presente momento de um todo maior. Assim, o objeto transforma-se, e neste transformar-se, segundo o artista, ele também permite uma alteração das discussões envolvidas neste processo. Ou como Beuys indica: “[...] *para mim não se tratava unicamente de trabalhar com um material específico, mas da necessidade de criar outros conceitos de poder do pensamento, poder da vontade, poder da sensibilidade.*”¹⁷

Bomba de Mel em Local de Trabalho, uma obra de 1974-77, apresenta, de maneira pontual, esse interesse no que se transforma, e que nesse transformar-se evidencia as propriedades físicas dos materiais escolhidos, sem deixar de lado o aspecto simbólico, de algo pulsante. *Bomba de Mel* foi descrito da seguinte forma:

[...] uma máquina ideal geradora de um movimento contínuo entre o mundo da arte e o mundo das idéias, em que os tubos de mel percorriam os três andares do Friedicianum, atravessando a sala FIU (Universidade Livre Internacional de Criatividade e Investigação Interdisciplinar), convertida durante os cem dias da Documenta em sala de conferencias e intervenções teóricas sobre a arte.¹⁸

¹⁶ Beuys in Borer, 2001:26.

¹⁷ Idem:15.

¹⁸ Guasch, Idem:157. *Tradução Pessoal.*

“Expresión clara de todo ello fue la monumental *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (Bomba de miel en el lugar de trabajo), que presentó en la Documenta 6 de Kassel de 1977 y que concibió como una máquina ideal generadora de un movimiento continuo entre el mundo del arte y el de las ideas, en el que los tubos de miel recorrían los tres pisos del Friedicianum, atravesando la sala FIU (Universidad Libre Internacional de Creatividad e Investigación Interdisciplinar), convertida a lo largo de los cien días de la Documenta en sala de conferencias e intervenciones teóricas sobre el arte.”

Como fica evidente, *Bomba de Mel* é um trabalho que constrói uma ocupação própria para o espaço. O artista, no exemplo, lida com uma grande quantidade de mel como um material capaz de mobilizar uma carga de energia a partir de sua presença em movimento. Por sua vez, tal movimento é impulsionado por um eixo cilíndrico em cobre, que aciona o mecanismo montado. Por suas qualidades, o cobre é um material bastante caro a este artista, sobretudo por relações de energia e condução. Isso quer dizer que no momento em que o artista propõe os dois materiais conjuntamente, sob a configuração específica de uma bomba, ele evidencia um acréscimo em termos de qualidades que se complementam.

As qualidades intensificadas pela soma do mel com o cobre, num movimento contínuo, conformam uma presença extrema. Contudo, *Bomba de Mel*, não é só o que o artista apresenta como objeto bomba, mas também, e principalmente, o que é dado a partir do lugar em que ele instala o trabalho. Do corte sensível que ele introduz na arquitetura. Assim, a massa orgânica movimenta-se dentro de um prédio, capaz de articular um caráter de potência a medida que se estabelece o contraste dado por naturezas opostas.

A respeito do mel, como um material marcante na produção deste artista, o crítico de arte francês Lamarche-Vadel abre, a partir de sua análise, espaço para que seja percebida, de forma mais clara ainda, a natureza do trabalho de Beuys, na direção de uma simbologia que envolve as suas escolhas. O autor destaca que:

Em primeiro lugar, o mel é um produto de uma série de transferências entre diferentes ordens, do vegetal ao animal e do animal a matéria inanimada, da matéria inanimada ao homem, que a transforma em alimento. O mel representa a continuação, a imagem de uma sociedade cuja estrutura é um modelo absoluto de organização e, por último, o mel é extraído de alvéolos que representam a perfeição formal e a estreita relação complementar entre matéria e forma.¹⁹

¹⁹ Lamarche-Vadel, 1994:32. *Tradução pessoal.*

“En primer lugar, la miel es el producto de una serie de transferencias entre distintos órdenes, del vegetal al animal y del animal a la materia inanimada, de la materia inanimada al hombre, que la transforma en alimento. La miel representa, a continuación, la imagen de una sociedad cuya estructura es un modelo absoluto de organización y, por último, la miel se extrae de planos alveolados que representan la perfección formal y la estrecha relación complementaria entre materia y forma.”

Através das palavras deste crítico, compreende-se as nuances que podem ser acrescentadas às escolhas materiais feitas por Beuys. Tomando-se *Bomba de Mel* como ponto de referência, é possível perceber o quanto fazia parte do processo de seleção, justamente o território de onde eram extraídos os materiais, articulados como elementos ativos para a sua poética, e como estas questões eram trazidas, enfatizadas no trabalho.

Para dar seguimento à reflexão proposta aqui, quero acrescentar um outro trabalho desse artista. *Plight* data de quase dez anos depois de *Bomba de Mel*. O que me faz trazê-lo para as discussões neste momento é a percepção de que ele é capaz de apontar mais uma possibilidade para se pensar a idéia de potência. Esta possibilidade me parece tão forte em *Plight* quanto a que foi apresentada a partir de *Bomba de Mel*. Contudo, é importante salientar que as escolhas materiais ou de construção, que constituem estes trabalhos e que introduzem este entendimento, são absolutamente distintas e é nisto que reside o interesse de então.

Em *Plight*, Beuys reveste uma ampla sala com espessos rolos de feltro cinza, coloca um piano de cauda fechado ao centro e sobre ele uma lousa. Neste trabalho, a idéia de potência, que me parece possível, é posta mais estritamente, através da relação que se mantém entre o piano e o feltro. O piano como instrumento monumental, fechado, aguardando; o feltro como um tecido isolante, impedindo, ainda que à distância, e não sobre o objeto, qualquer prolongamento do som. Há um confronto, mesmo que ele se realize através da percepção do observador, entre estes elementos. O piano também pode ser visto como algo protegido neste espaço do qual ele faz parte, porém esta mesma proteção ainda interfere e dialoga com a sua função.

Mais que qualquer outra obra, *Plight* estende a visão a diversas classes de produção, gerando no espectador uma zona de 'sensibilidade', uma 'escuta', formada pelo 'silêncio imposto' pela obra.²⁰

A idéia de *zona de sensibilidade*, apresentada pela autora, formada pelo confronto entre as partes, que o artista organiza em tais instalações, introduz, com proximidade, o sentido que eu quero

²⁰ Hohlfeldt in Guasch, Idem:159. Tradução pessoal.

"Más que cualquier otra obra, *Plight* extiende la visión a diversas clases de producción generando en el visitante una zona de 'sensibilidad', una 'escucha' formada por el 'silencio impuesto' de la obra."

apresentar, o qual, desconcertante, encontra-se ligado à idéia de potência, que vem sendo trazida. Algo que em Beuys intensifica consideravelmente os trabalhos apresentados.

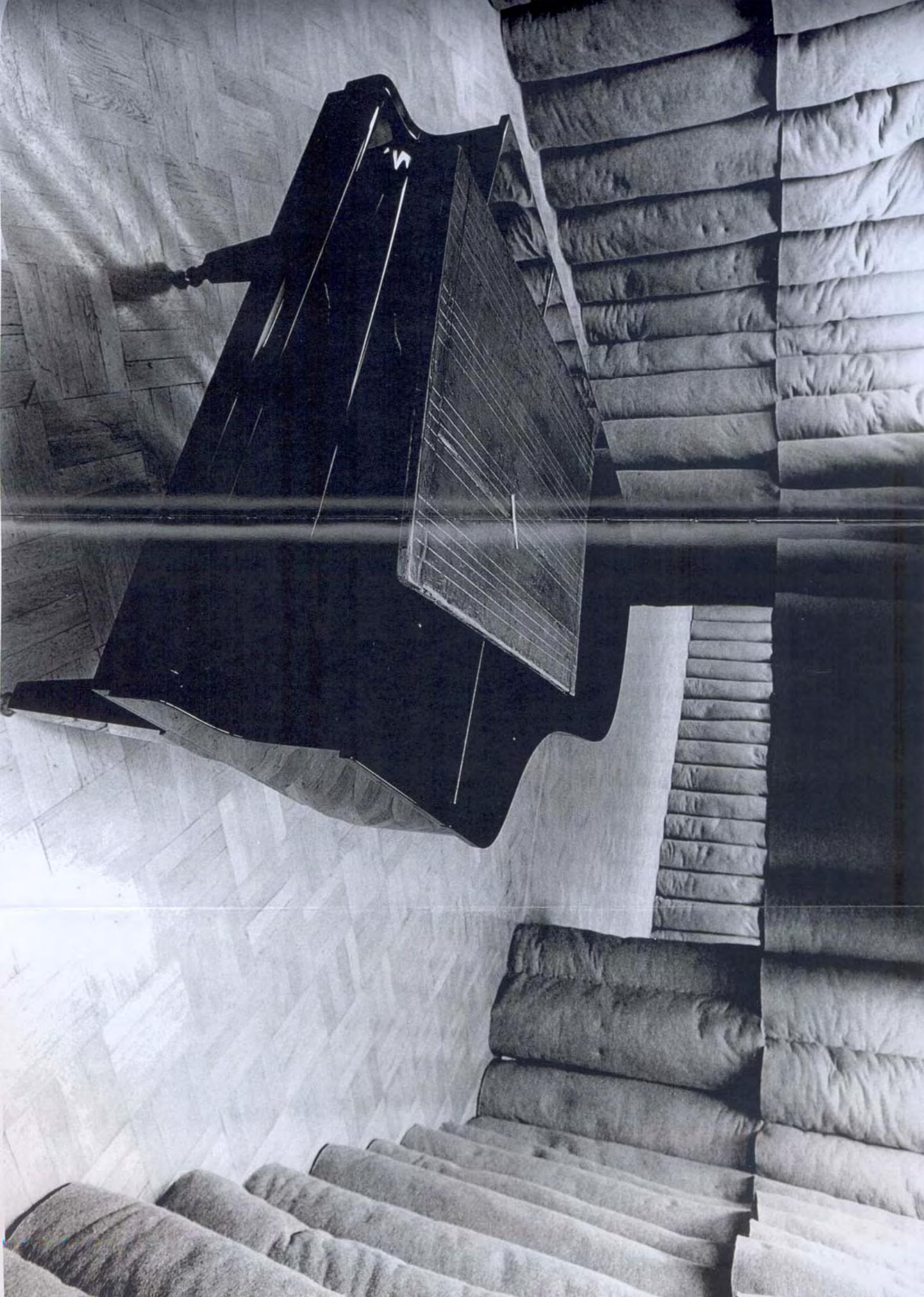
12. Joseph
Beuys.
Plight.
1958-1985.

Nesta direção, em *Bomba de Mel*, existe uma relação de fluxo de energia, mantida pelo próprio movimento do trabalho, que se torna ainda mais evidente e desconcertante quando articulado a um prédio. Já em *Plight*, o que se apresenta é um acréscimo de sentido para o trabalho por uma inervação dada por elementos contrários em seu uso, como o objeto piano associado à quantidade de feltro, o som e o silêncio.

Sendo assim, observo, através dos exemplos trazidos, do recorte que foi feito, que a relação material privilegiada perpassa um certo confronto. Os materiais apresentados no trabalho de Anselmo ganham importância aqui, na medida em que eles se enfrentam. Nesse caso, o confronto se estabelece entre o mineral e o vegetal, impondo ao trabalho uma zona de sensibilidade que se coloca entre a permanência e a queda.

Nos outros dois exemplos selecionados, os trabalhos de Beuys permitem o confronto primeiro através de um material informe, o mel, contido por tubos, dentro de um prédio, como se pulsasse por entre esta estrutura. No segundo exemplo, o artista articula um material específico, com qualidades bem definidas, com um objeto, travando um embate entre o que eles são. No primeiro exemplo, é o movimento do mel que ativa tal embate, já, no outro, o movimento está no reconhecimento das funções que se articulam.

O confronto que eu aponto neste momento introduz, então, uma contrariedade que salienta a materialidade de que são compostos os trabalhos, estendendo-se, como acontece em *Plight*, também ao objeto e às funções que lhe dizem respeito. Tais associações produzem, um impacto maior para as obras.



A qualidade de *determinante* que o título deste tópico aponta para os materiais reside na construção de sentido que se estabelece a partir das propriedades que são apresentadas em cada material utilizado. Numa equação pontuada por o quanto eles podem ser cúmplices em certas associações, mesmo quando dados por uma situação a princípio inesperada.

Na produção a ser discutida posteriormente, o que está se tentando enfatizar é que no processo de criação de cada trabalho há uma reflexão anterior que demarca as escolhas materiais a serem tomadas, que apresenta, como via de acesso, a fragilização dos objetos propostos, pensando a alteração como algo que empresta uma certa potência relativa um processo de confronto.

Relações para a superfície

Quando eu penso na escolha de um material, necessariamente penso nas suas possibilidades estruturais. Isso por que não me parece coerente trabalhar certos materiais que trazem consigo um tanto de delicadeza, ou ainda que realmente são frágeis, estruturados a partir de elementos ocultos.

Essas preocupações tentam indicar um coeficiente entre o que é superfície e o que não é, ou de que forma isto pode ser pontuado na produção apresentada.

Para tanto, ainda cabe trazer, no momento em que as escolhas estão sendo dadas a ver, um trecho em que Nuno Ramos apresenta um texto que eu percebo como diretamente ligado a interesses relacionados ao processo de criação e ao trabalho de atelier do artista.

Este trecho, compartilhado através da escrita em seu livro chamado *Cujo*, aponta um tipo de percepção peculiar a este envolvimento processual, de uma visualidade exercitada por um eixo triplo: produção; observação; imaginação. Assim a visão particular do artista, de uma certa curiosidade quanto à aparência das coisas, me parece próxima ao que está sendo tratado aqui:

Comecei a arrancar a pele das coisas. Queria ver o que havia debaixo. Ergui a superfície do assoalho, que saiu inteira, sem quebrar. Tive de descascar a pele dos tijolos aos poucos, com paciência. A pele do cimento era a mais fina de todas e a dos azulejos refletia como um espelho. Debaixo destas peles parecia haver outra pele, idêntica porém enrugada. Retirei mais esta camada e o enrugado da superfície aumentou. Fui retirando camadas sucessivas, cada vez mais onduladas e acidentadas. A pele das tábuas do assoalho foi a primeira a apresentar grandes rombos e uma tonalidade avermelhada apareceu em sua parte inferior. Pequenas farpas de madeira prendiam-se agora a ela, perfurando-a em diversos pontos. As camadas da pele do cimento começaram a grudar umas nas outras. Já não era possível retirá-las tão finas (quase transparentes) e a força empregada passou a ser bem maior (tinha os braços cansados, agora). A alteração mais triste acompanhou a pele dos azulejos: quanto mais profundas, mais opacas ficavam as camadas. A nitidez especular da primeira pele (bem superior à do azulejo inteiro) transformou-se pouco a pouco na tonalidade leitosa de um dia nebuloso ou de um olho vazado. A pele dos tijolos foi simplesmente virando pó: se no início era ainda possível descascá-la, havia perdido agora toda consistência e se desintegrava ao primeiro toque. Não era mais uma pele, nem uma superfície: transformara-se num material arenoso qualquer. Podia ser pó de tijolo, cal, areia ou, quem sabe, os restos de um defunto. Por trás de cada pele, portanto, encontrei apenas formas degradadas da pele superficial. Ainda que os dados não sejam suficientes, devo concluir que esta primeira camada não recobre um interior diferenciado, mas é a expressão mais estável deste interior, que o repete monotonamente.²¹

Selecionei esse trecho porque Nuno Ramos, através dessa escrita, desse texto, nos apresenta uma curiosidade insistente. O autor faz uma mistura entre o que é possível de se fazer, de se executar, e uma espécie de alargamento ficcional destes fazeres, em que fica evidente esta sua curiosidade, a vontade de encontrar respostas, conferir camada após camada o que há entre uma superfície e a sua profundidade. A partir da minha produção, chego a me perguntar: Será que a superfície pode ser entendida como algo espesso?

Quando retorno aos trabalhos apresentados, percebo que na produção que aparece em *Lado A*, havia o material pele, tripa bovina, que vinha do interior do corpo do animal, para depois de seca funcionar como planos ou elementos que, por sua textura e espessura, indicavam uma fragilidade. Tratava-se, portanto, da pele em si, ali não havia como se pensar em algo mais profundo a partir delas. Elas eram o limite de qualquer profundidade. Sua transparência indicava isto.

²¹ Ramos, 1993:29.

Já nos trabalhos que foram apresentados há pouco, aparece um tipo de passagem ou movimento ocorrido para que se chegue à produção seguinte. O movimento reordena as configurações escolhidas e os materiais que lhe dão corpo. A relação entre a superfície e a sua profundidade se faz, então, por outro caminho. Destes trabalhos, *Tanto* se diferencia por ter sido executado todo em cobre. Há assim uma outra idéia de transparência, que se coloca pela continuidade do material. Ele é uma e todas as camadas.

Na tentativa de apresentar trabalhos que trouxessem um certo distanciamento de um modelo anterior, escolhi a alteração material como via. Apareceram então o vidro, a glicerina, a parafina, o papel, que me interessam neste sentido prolongado de superfície. Não só uma primeira camada, mas um adensamento dessa primeira camada no sentido de seu interior, apresentando a própria estrutura do trabalho. Uma espécie de pele nova que esses objetos demonstram, mas que também é sua estrutura, ainda que por vezes esta estrutura esteja no limite de sua função, dada a fragilidade de certos materiais escolhidos.

Nuno Ramos descobre, depois de retirar camada após camada, pele após pele, que as coisas perdem suas qualidades, mostrando-se alteradas, até que por fim tornam-se pó. Ou seja, se desfazem. O autor ainda afirma que, em sua superfície, estes objetos que ele descasca são uma expressão estável de seu interior.

Para mim, o que Nuno Ramos traz é a possibilidade de pensar as coisas na direção dessa interioridade: *da superfície para a estrutura*. O que me fez refletir que, nos trabalhos que produzo, a superfície é contínua. Não há nenhum outro elemento por trás dela, que funcione como estrutura. Pensando no sentido contrário, de fora para dentro, é possível dizer que é a repetição da superfície que sustenta o trabalho, uma espécie de adensamento.

O que é chave para as relações de agora é pensar que em tais trabalhos há uma alteração material para certos objetos. Através dessa escolha, mudam as suas peles, que seriam a

superfície aparente, mas também mudam suas qualidades de força e estrutura. Novamente penso que, neles, a pele ou a superfície é algo que possui a espessura do próprio objeto.²²

Desvio e Contraste como operações práticas

Na intenção de aproximar suspensão e estranhamento, através de uma relação que articule não só os elementos constitutivos dos trabalhos, mas ainda, as reflexões que advenham destas configurações, também quero tratar de outras duas noções, que merecem um pouco mais de atenção.

As noções de desvio e contraste devem ser discutidas aqui, porque em última instância funcionam como procedimentos que são constitutivos do processo da pesquisa, das movimentações operacionais do fazer. Elas articulam a via estabelecida para, nestes trabalhos, tentar apreender o que seja ou como se dá o estranhamento pretendido.

Logo é preciso compreender o que é apontado como estranho. Para tanto, partirei da idéia estipulada por Freud, autor que coloca essa qualidade sob uma orientação bastante pertinente.

Em um artigo seu, traduzido para o título de *O Estranho*, Freud apresenta um trecho que ajuda a pensarmos a respeito dessa qualidade. *O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito tempo familiar*²³. A frase recorta uma posição importante para os trabalhos aqui apresentados; o sentido de familiaridade. O estranho, portanto, não é algo absolutamente novo, sem referência alguma, é, sim, alguma coisa que tem, em certo grau, uma referência a outras formas já conhecidas.

²² O único trabalho que poderia contrariar esta idéia é *Linha do Horizonte*, em que o corpo do trabalho é areia, contida em um recipiente de acrílico, contudo ainda assim o olho percebe esta organização, não há nada para além do que é permitido ver.

²³ Freud, 1976:277.

Dentro desta pesquisa, há um direcionamento para que a produção seja colocada sob um contexto que desfaz certas semelhanças materiais, mas não a ponto de que se perca por essas alterações, a referência necessária para os objetos que são construídos. Desse modo, o aspecto formal e as dimensões são mantidas.

Esses objetos a serem trabalhados são escolhidos numa relação direta com o corpo, o que, por suas dimensões, aumentam a relação de familiaridade e, conseqüentemente, de uso ou função, que, em contrapartida, acaba sendo negado, o que potencializa o estranhamento desejado.

Retomando, então, a idéia de desvio, num sentido prático, relativo ao processo de construção do trabalho, ela é muito próxima da vontade de tornar algo estranho.

Se há, num primeiro instante, uma forma existente, que está ligada às características físicas de certos objetos, o desvio introduz a possibilidade de alterar uma parte ao menos, do que será apresentado, procedimento responsável por fazer, dessas novas configurações, algo estranho.

Partindo do universo literário, Edward Lopes, reafirma esta questão a partir do seguinte ponto:

O desvio denuncia-se, como sabemos, no fato do estranhamento. O que o leitor estranha é evidentemente o resultado do somatório de uma *decepção* (o que se aguarda que venha, não vem), com uma *surpresa* (o que não se espera que venha, vem).²⁴

É coerente, então, colocar o desvio como um procedimento que carrega uma intenção no seu uso. Desse modo, ele aparece como uma possibilidade prática dentro da literatura, ou ainda, como veremos, como um meio específico, capaz de abrir um espaço diferenciado nas artes plásticas. Ana Tavares, artista brasileira a ser citada mais adiante, percebe o desvio como um elemento pontual dentro da sua prática.

Posteriormente, passei a denominar tais objetos de “incompetentes” e a reconhecer que o desvio da funcionalidade do objeto potencializava outros conteúdos importantes como as projeções da subjetividade daquele que tem a experiência da obra.²⁵

²⁴ Lopes, 1987:17.

²⁵ Tavares in Ribeiro, 2003:40. A artista se refere a trabalhos realizados entre 1990 e 1996.

A artista deixa claro, nesse trecho, a tomada de consciência do desvio como um procedimento ou como um meio capaz de abrir outras possibilidades para o seu trabalho plástico.

Para a reflexão que está sendo construída, retomarei os trabalhos que estruturam esta pesquisa, elaborados a partir de 2001, a serem apresentados mais adiante. Tais trabalhos, que foram desviados de seu modelo original, encontram, em sua configuração final, um outro elemento que, nesse processo, assume um caráter de necessidade como escolha que restringe o fazer, o contraste. A alteração que é feita, o tipo de desvio proposto, parte de uma tentativa de frustrar o objeto selecionado, na sua funcionalidade. Nessa seqüência, o contraste colabora com esta proposição, intensificando, assim, as características anunciadas pelo desvio.

Pensando-se esses termos como operações, é possível dizer que, se o desvio permite a alteração material de certos objetos, é o contraste que indica o interesse em materiais frágeis, que polarizam as diferenças para as peças. Nega expressamente a sua função e, por vezes, estende ao limite sua própria possibilidade de estruturação.

É importante salientar que as noções a que eu me refiro, *estranheza*, *desvio* e *contraste*, estão indicadas, ou ainda pontuadas, por um recorte que as tornam próximas desde um grupo de trabalhos determinado. Isso, de certa forma, aponta um caráter específico que não organiza esses termos numa referência ampla, mas, sim, para este texto, para esta reflexão.

A partir de um olhar que se estabelece dentro da perspectiva particularizada por esses termos, existem duas artistas cujo trabalho eu gostaria de trazer como referência neste momento. Isso por que me parece que os trabalhos selecionados para tanto reforçam o *desvio* e o *contraste* como operações práticas a partir de contextos distintos.

Surrealismo – Meret Oppenheim: *Le Déjeuner en fourrure*, 1936.

Sendo assim, nesta escolha encontram-se, por uma relação dada entre as configurações desenvolvidas e os materiais utilizados, Meret Oppenheim e Eva Hesse. O trabalho das duas

artistas são abordados aqui, como exemplos particulares, pela utilização de materiais que pontuaram suas produções, sobretudo a partir de uma certa organicidade que eles engendraram.

13. Meret Oppenheim.
Le Déjeuner en fourrure.
1936.

Oppenheim situa-se historicamente dentro do Surrealismo. O movimento surrealista, precedido pelas rupturas introduzidas pelo Dadaísmo, trabalhava com diversas formas de expressão. Nesta pluralidade, era dada especial atenção a processos criativos que ampliassem uma espécie de jogo metafórico, bastante forte. Para tanto, havia especial interesse no inconsciente, no sonho ou no acaso. Nas palavras de André Breton, poeta fundador do Surrealismo:

Tudo sugere a existência de um certo ponto da mente no qual vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incommunicável, as alturas e as profundidades, deixam de ser percebidos como contraditórios. Ora seria em vão que se buscava qualquer outro motivo para a atividade surrealista a não ser a esperança de determinar este ponto.²⁶

O trecho apresenta, de maneira geral, os interesses ligados ao grupo de artistas envolvidos nesse movimento, no sentido de convergência para uma idéia de união entre noções opostas através de uma *supra-realidade*²⁷.

Seguindo esse pressuposto, é possível dizer que o trabalho de Meret Oppenheim, em especial *Le Déjeuner en fourrure*, dinamiza esse processo evocativo, ou como reflete Rosalind Krauss:

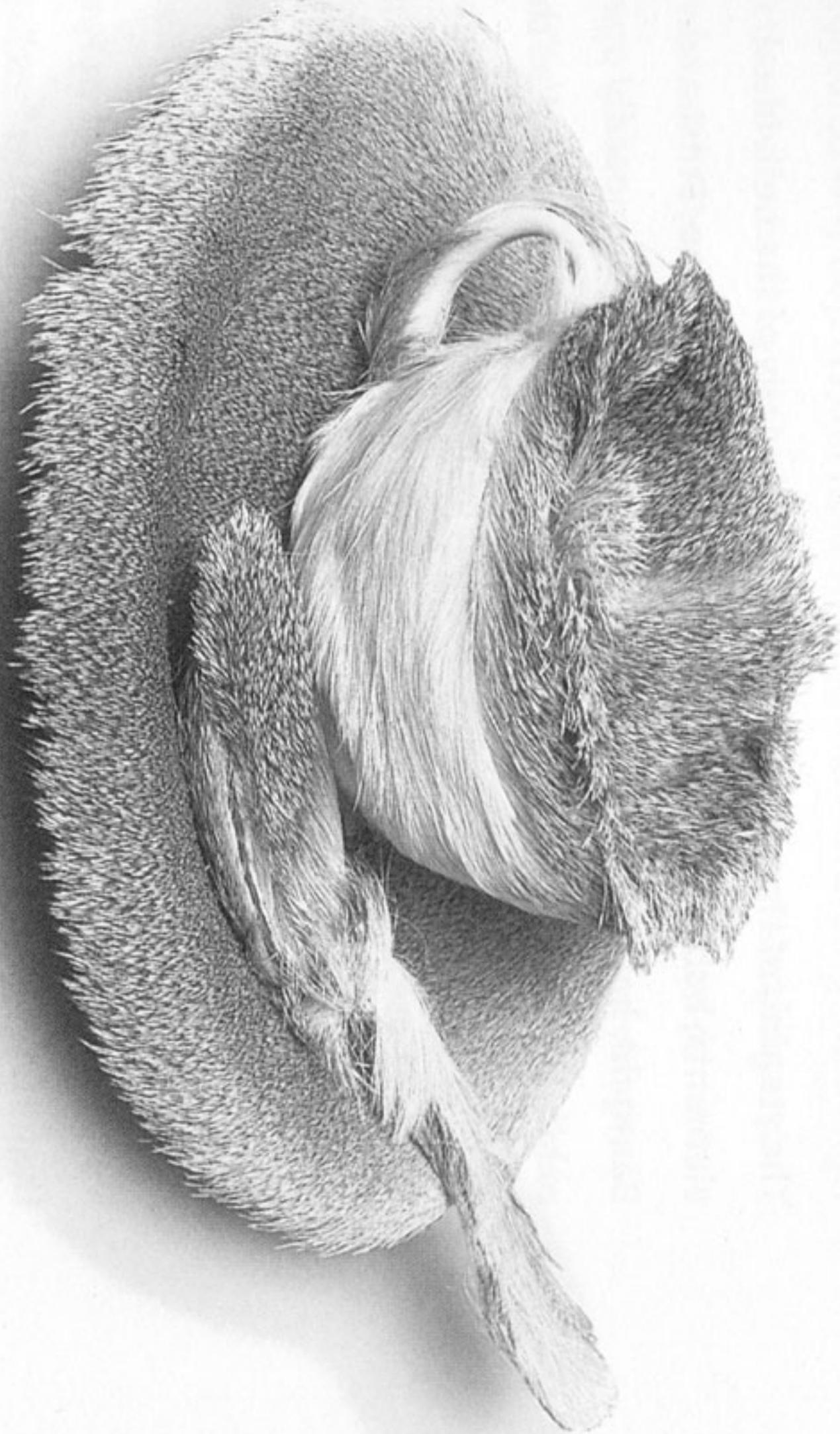
Em consequência dessa associação de duas entidades díspares, o objeto é envolto na temporalidade da fantasia: pode ser o recipiente da experiência ampliada do observador que projeta sobre a superfície do objeto suas associações pessoais.²⁸

Neste trabalho, a partir de uma xícara com um pires e uma colher, revestidos com pele animal, alterados, então, por este revestimento, Meret Oppenheim introduz uma temporalidade nova a esses utensílios. Há uma cumplicidade articulada pela artista entre o objeto, na sua memória de uso, e esta nova cobertura.

²⁶ Breton in Stangos, 1991:97.

²⁷ Stangos, idem:98.

²⁸ Krauss, 1998:145.



Pensando-se a xícara como um objeto para um fim específico, para se tomar algo, um objeto que vai até a boca, e retomando-se a peça assim transformada pela modificação de sua superfície, fica enfatizada uma alteração que interrompe seu uso dentro do que anteriormente lhe é estipulado. A pele, como algo externo que recobre certos animais, e os protege sob a camada de pêlos, de circunstâncias adversas, aqui passa a ser a cobertura de um objeto que, de certa forma, compartilha de uma intimidade com o seu usuário. Ou ainda como diz Fréchuret:

Meret Oppenheim não é a primeira surrealista a ter feito objetos de sonho ou de pesadelo – em todo caso objetos de ‘funcionamento simbólico’ - mas ela é uma das primeiras a lhes imaginar dessa maneira, a cobrir-lhes com um material que também os transforma radicalmente.²⁹

Pensando-se na transformação radical que o autor propõe, é possível, através desse trabalho, retomarmos, então, as idéias de desvio e contraste como modos de atuação plástica. Na perspectiva que se estabelece, o desvio aqui é dado por uma superfície que não se mantém limpa, ou ao menos que não explicita isso como a cor branca ou o aspecto liso comum às louças. Em termos de contraste, é esse extremo, que o pêlo, juntamente com o objeto escolhido, é capaz de apontar, que engendra a noção de material absolutamente inesperado para tal objeto.

Retomando o olhar literário de Lopes, *o somatório entre a decepção e a surpresa*, a união do desvio com o contraste, desencadeia este processo capaz de levar ao estranhamento.

Eva Hesse: *Accession II*, 1969.

Quanto a produção de Eva Hesse, estas movimentações encontram-se um pouco mais difíceis de serem apontadas, posto que a artista não trabalha a partir de objetos já conhecidos, que tragam a memória de uma utilidade anterior, transgredida por uma alteração. Contudo, foi escolhida uma obra que pontualmente apresenta meios para um diálogo próximo às questões tratadas.

²⁹ Fréchuret, Idem:96. *Tradução pessoal*.

“Meret Oppenheim n’est pas la première surréaliste à avoir réalisé des objets de rêve ou de cauchemar – dans tous les cas objets ‘à fonctionnement symbolique’- mais elle est une des premières à les imaginer de cette façon, à les habiller d’une matière qui les transforme aussi radicalement.

Accession II é um trabalho configurado por uma espécie de cubo em aço galvanizado, que tem, em seu lado interno, milhares de pontas de borracha, que formam uma textura *felpuda* para este interior. Como já foi dito, na configuração apresentada não há um reconhecimento dado pela semelhança com um objeto já conhecido, para que haja um desvio, para algo que desfaça a sua função primeira. Mas ainda há uma leitura capaz de mobilizar este conceito, esta operação, quando se examina o interior que a artista propõe a esta peça, em relação ao exterior que o estrutura.

14. Eva Hesse.
Accession II.
Aço galvanizado e
tubos de borracha.
1969.

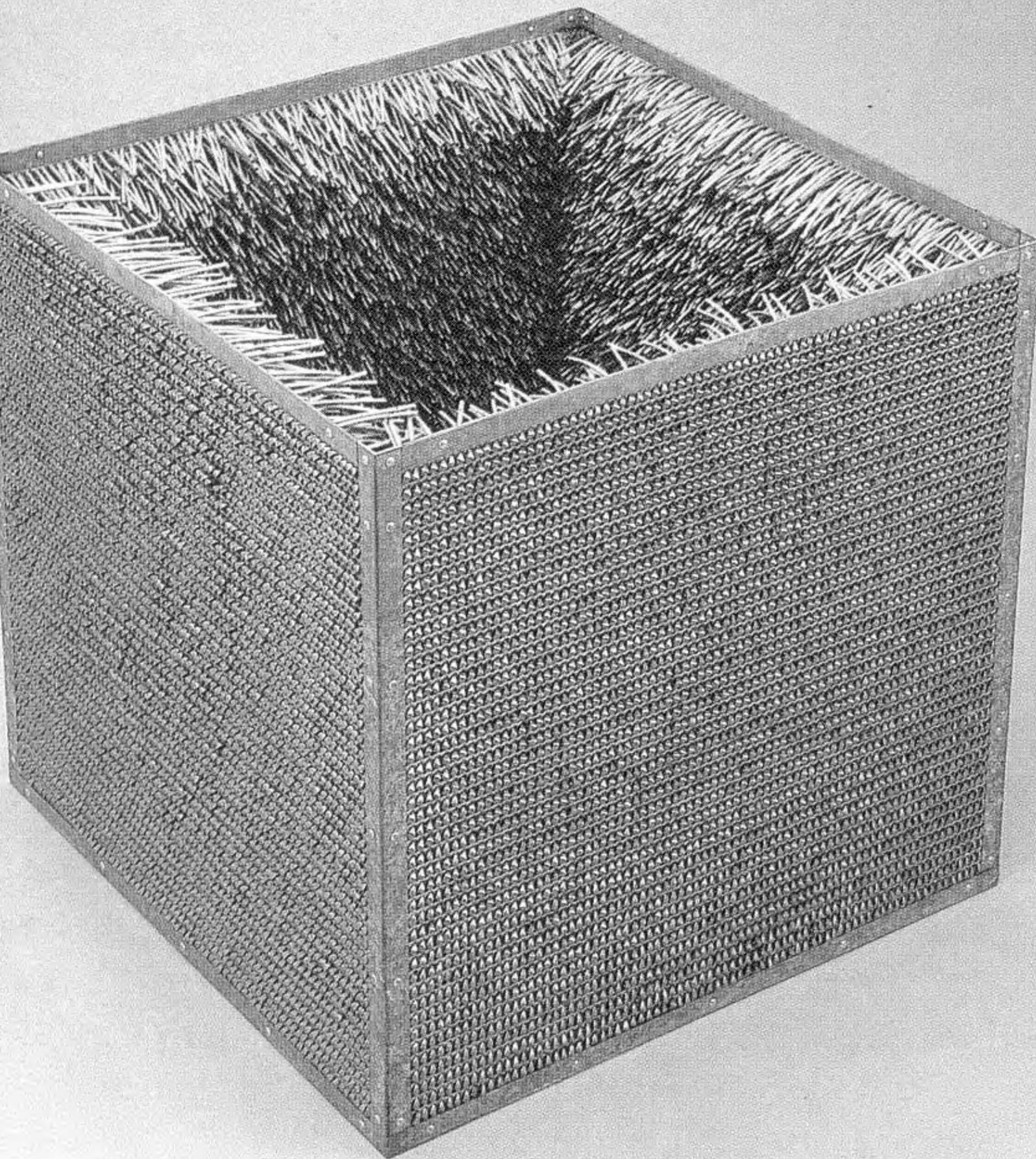
A forma do cubo, uma forma geométrica regida por uma certa precisão, é oposta, ou capaz de gerar uma certa tensão, pela diferença que se pontua no confronto com a organicidade dos pedaços de borracha. É possível, então, apontar a idéia de desvio pelo contraste existente entre a dureza e a frieza do metal, dado nesta configuração de linhas retas, e a organicidade dos finos tubos, bem mais macios, da borracha.

Este tipo de construção plástica, em que são explorados aspectos de organicidade articulados com formas mais rígidas, marca grande parte da trajetória da artista. Por esta questão, alguns autores situam historicamente o seu trabalho como pós-minimalista, expressão que tenta abarcar, e isto fica claro, através da sua produção, o geometrismo impessoal do minimalismo e a organicidade material com a qual ela o confronta.

Às estratégias formais do minimalismo – repetição, serialidade, geometria, ordem – Eva Hesse antepõe a expressão direta do sujeito que se imprime no coração da matéria, seja manipulando compulsivamente os materiais, ou seja recuperando uma gestualidade elementar e primária.³⁰

³⁰ Guasch, *Ibidem*:39. *Tradução pessoal*.

“A las estrategias formales del minimalismo – repetición, serialidad, geometria, orden – Eva Hesse antepone la expresión directa del sujeto que se imprime en el corazón de la materia, ya sea manipulando compulsivamente los materiales o recuperando una gestualidad elemental y primaria.”



Esta sua particularidade, considerando-se *Accession II* especificamente, em reorganizar, a partir de distintos materiais, noções de interior e exterior, pode ser entendida também sob o seguinte comentário:

O exterior e o interior são igualmente visíveis. Há neles um aspecto obsessivo e repetitivo: os vários milhares de tubos curtos enfiados à mão através da tela sugerem analogias com alguns desenhos e estruturas de Le Witt. A diferença óbvia é o uso que Hesse faz de um material não-rígido, o que compromete a geometria austera de uma maneira singular. Ao contrário dos trabalhos minimalistas ou antifoma de Morris, que se referem à forma ou às ações humanas de um modo relativamente abstrato, o trabalho de Hesse é esmagadoramente *corpóreo* em suas conotações.[...] Em parte talvez porque Hesse reverte os termos de interioridade e exterioridade: se há uma narrativa de crescimento desse trabalho, não é para fora a partir de um núcleo interior, mas para dentro a partir de uma pele exterior. A frase de Smithson, mais uma vez, parece apropriada: há uma materialidade sinistra nesse trabalho.³¹

Com esse trecho, ampliam-se as diferenças que o trabalho de Hesse, em certos momentos, é capaz de engendrar, quando visto em suas particularidades. Sobretudo em contraposição às outras obras produzidas por artistas que compartilharam um contexto próximo.

Ele próprio, visto pela relação de desvio e contraste, coloca-se como produtor de ruído, que cria interferência, na ordem das coisas a partir de uma regra particular. Seu trabalho expõe o estranhamento como um resultado ligado ao processo de elaboração da obra, que a surpresa, mais especificamente a organicidade, são capazes de trazer a tona.

Como operações práticas, então, a idéia de trabalhar o desvio e o contraste, coloca-se a partir de escolhas que, de algum modo, criam uma possibilidade de tensão dentro do trabalho. Isso torna-se evidente devido à oposição que se articula, nos exemplos trazidos, bem como à produção que será apresentada.

³¹ Batchlor, 1999:73.

O objeto como referência

Partindo do interesse pelo objeto que esta produção evidenciou como elemento constitutivo dos trabalhos atuais, apresentarei alguns aspectos relevantes para este assunto, dentro do recorte dado pelo andamento da pesquisa. Este recorte coloca o objeto como algo que oferece a possibilidade de ser utilizado como modelo, tornando-se um elemento que agrega uma memória específica ao trabalho. Algo que diz respeito às qualidades do contexto em que o objeto se insere e às funções a ele atribuídas.

Conforme vem sendo comentado ao longo do texto, esta pesquisa investiga, a partir da produção apresentada, questões que ampliem o entendimento de suspensão e de estranhamento, como noções dotadas de visualidades próprias, com características capazes de serem relacionadas, que criam possibilidades de diálogo entre um grupo de trabalhos e outro. O grupo apresentado em *Lado A* e as relações que se estabeleceram em *Lado B*.

Para tal articulação, existem modos de se pensar a este respeito, que foram estipulados ao longo do texto, a partir do próprio trabalho plástico. No capítulo anterior, no qual foram abordados os termos *estranhamento*, *desvio* e *contraste*, ficou claro que esses termos só se colocam com suas propriedades, a partir de um ponto inicial de reconhecimento articulado pelo trabalho.

A característica de partir de uma forma facilmente identificável tornou-se, então, um pressuposto para a produção mais recente. É importante, ainda, reforçar que as configurações escolhidas para esta produção, relacionam-se ao mundo dos objetos, das coisas, dos utensílios. Isto por que, os objetos de certa forma estendem a nossa presença e a nossa ação sobre e com o mundo. Sob esse aspecto, eles habitam o mundo desde uma posição muito próxima. Baudrillard salienta que:

Os objetos foram sempre considerados um universo inerte e mudo, do qual dispomos a pretexto de que fomos nós que o produzimos. Mas, a meu ver, este mesmo universo tinha algo a dizer,

algo que ultrapassava seu uso.[...] O objeto designava, então, o mundo real, mas também sua ausência -e particularmente a ausência do sujeito.³²

Baudrillard ausenta o sujeito, para discorrer a respeito de uma certa autonomia que ele designa aos objetos, articulando-os sob uma visão bastante particular. Contudo, interessa-me pensar a partir desta reflexão, que a ausência do sujeito pode ser entendida como algo que vem junto com o objeto. Nas suas relações antropométricas o sujeito existe como uma parte contundentemente implicada.

Sendo assim, a relação evocativa que os objetos permitem indica, para este sujeito com o qual eles dialogam, um certo contexto e uma certa postura que já está dada conjuntamente.

Nessa direção, gostaria de acrescentar às discussões o trabalho de duas artistas brasileiras que lidam com o objeto,³³ e pensam-no a partir da cumplicidade que ele articula com o sujeito. Ana Tavares e Sandra Cinto tornam-se referências aqui porque o seu trabalho está ligado a formas de objetos existentes, reeditados para o contexto da arte. Veremos a seguir de que forma isto acontece.

Ana Tavares: *Exposição Porto Pampulha, 1997.*

Ana Tavares apresenta, nos exemplos selecionados,³⁴ uma relação com objetos ligados a lugares como metrô, elevadores, ônibus, estádios, cinemas, aeroportos. Locais públicos determinados por soluções espaciais que delimitam posições para o corpo. Os objetos deslocados desses lugares, retirados, pela artista, de sua função primeira, encontram-se reordenados, o que cria novas relações a partir de um outro espaço, que é o espaço expositivo.

³² Baudrillard, 2001:10.

³³ Para um recorte mais histórico sobre o uso do objeto na arte, é bastante interessante o olhar que a crítica de arte Rosalind Krauss propõe, aproximando o trabalho de Marcel Duchamp do trabalho de Constantin Brancusi, artistas contemporâneos, que, no início do século vinte, estreitaram os limites entre a arte e o mundo cotidiano.

³⁴ Trabalhos apresentados na exposição *Porto Pampulha*, outubro de 1997. Museu de Arte da Pampulha/MAP. Belo Horizonte/MG.

Para essa reordenação, há, no trabalho da artista, um rigor técnico, capaz de reproduzir o aspecto original das peças por ela selecionadas em relação às peças desenvolvidas. Esse acabamento determina, em confronto com o espaço expositivo, uma perda de limite entre o que está sendo apresentado como arte e o próprio universo de aparatos que nos rodeia. A escolha material, o uso do metal cromado para tais objetos, reforça um apelo industrial para as peças, o que as torna tão possíveis, por esse aspecto, como qualquer objeto pronto. Por outro lado, mas ainda em relação ao material, o reflexo captado pela superfície lisa do metal cromado, ou através dos espelhos com que a artista também trabalha com frequência, torna-se um aspecto importante para esse efeito ambíguo, em que o próprio espectador se vê refletido nos objetos.

Ana Tavares transforma, portanto, peças que eram comuns a determinados lugares em *armadilhas*³⁵ que apreendem a atenção do espectador em dúvida.

A partir da seleção de uma das obras inseridas na exposição, talvez seja mais fácil pontuar as relações que interessam aqui. *Coluna com catraca* é um dos trabalhos que organizam a instalação Porto Pampulha. No trabalho, a artista articula as partes que compõem uma catraca a uma coluna que pertence ao museu, forrando-a com material metálico prateado, escolha que cria uma cumplicidade entre a coluna e a catraca, tornando-o um objeto único.

O trabalho dialoga com questões que abordam o uso do objeto como um elemento que se estabelece entre o sujeito e o mundo; aponta-nos aspectos ligados a nossa própria percepção, ou, ainda, aspectos ligados ao nosso modo de estar, a nossa presença. No giro da catraca, que não inclui o acesso a um outro lugar, isso se faz presente. Há um espaço para o corpo do espectador se posicionar, mas este não-acesso, ou este acesso para nenhum lugar, marca a inutilidade, que põe em cheque o deslocamento.

³⁵ Armadilha é um termo utilizado por Martin Grossmann, no texto de apresentação da exposição Porto Pampulha, onde ele confronta a relação entre a arquitetura do local e o trabalho da artista, através de uma relação de fragmentação da experiência estética. Catálogo da exposição *Porto Pampulha*, outubro de 1997. Museu de Arte da Pampulha/MAP. Belo Horizonte/MG.

A artista³⁶ refere-se aos trabalhos desta exposição da seguinte forma:

Articulei os significados de maneira a criar um campo que indaga a respeito da experiência solitária do sujeito no mundo contemporâneo, caracterizada principalmente pela experiência da passagem e do trânsito, questões já presentes em meu trabalho. Crio obras que são como amparos para a experiência do sujeito, as quais denomino “próteses de arquitetura”, “suporte para o corpo” e “aparelho para experiência de suspensão”. Proporciono amparos para a experiência sensível – da paisagem, da arquitetura, das obras – e a suspensão espaço temporal gerada desloca virtualmente o sujeito para outros espaços.

Tendo como ponto de apoio a organização proposta pela artista, através dos objetos escolhidos, em diálogo com o espaço que eles se colocam, é válido dizer que há uma instabilidade que se instaura a partir de uma sensação de certeza e dúvida, de aconchego e completude, sensação primeira desses amparos que o corpo reconhece. Contudo, também é pertinente salientar um certo distanciamento, nessa associação em que tais aparatos não têm mais como cumprir a função que tinham anteriormente, não existe mais essa possibilidade como atividade própria ao objeto.

Nessa mesma direção, que informa uma distância, é possível associar essa questão ao próprio material com que a artista trabalha. Se por um lado ele permite uma literalidade para os objetos, pois os apresentam a partir do material de que eles são realmente feitos; por outro, essas superfícies lisas e brilhantes não convidam a uma interação, visto que elas repelem qualquer proximidade por parte do espectador, observando-se também que esta aproximação pode resultar em marcas nos objetos.

Os objetos, então, ainda que praticamente sem alterações aparentes, não são mais os mesmos, devido a uma articulação diferenciada.

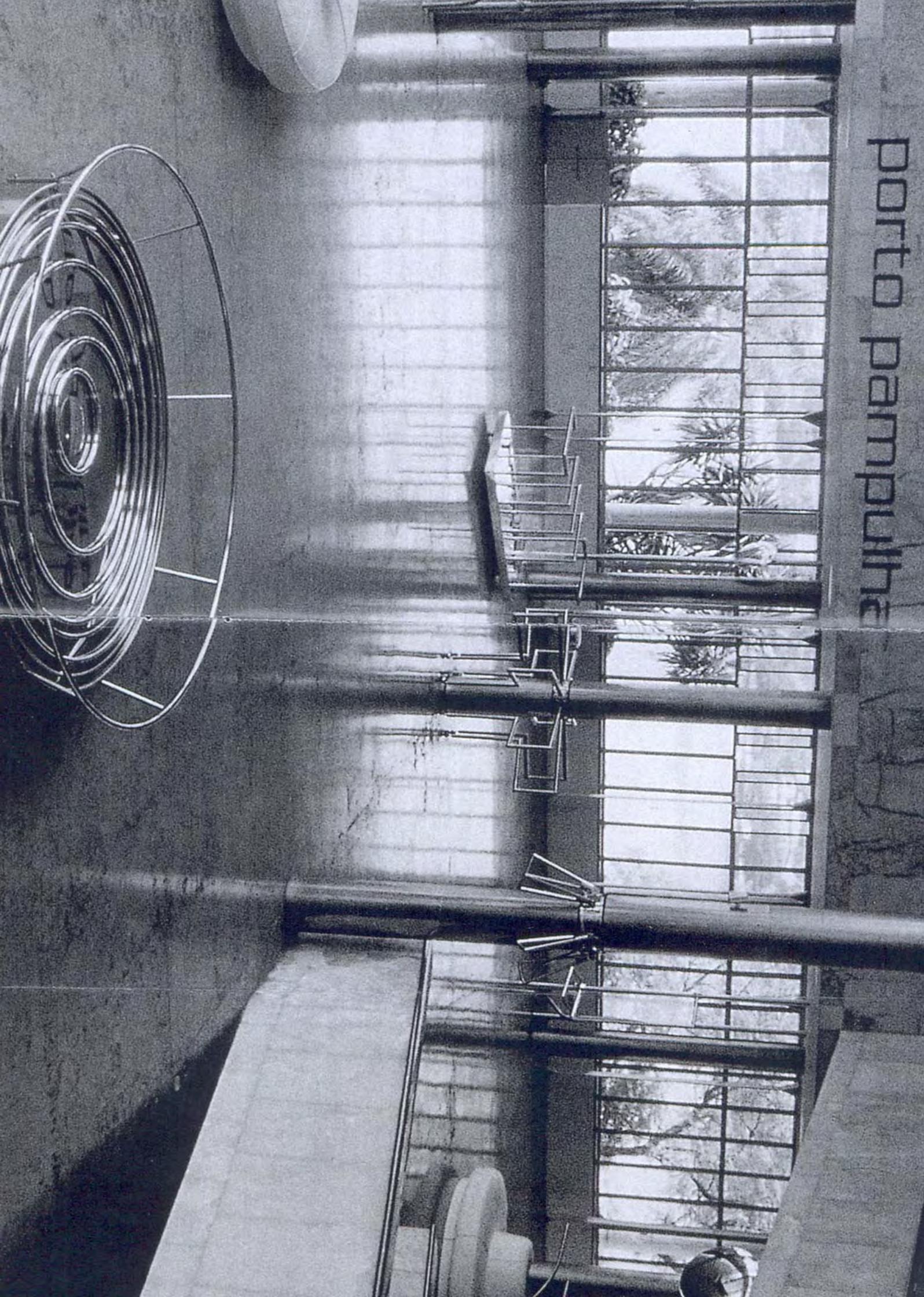
15. Ana Tavares.
Coluna com Catraca.
Exposição Porto
Pampulha. 1997.

16. Ana Tavares.
Vista Geral da
Exposição *Porto*
Pampulha.
1997.

³⁶ Tavares in Ribeiro, Idem:44.



porto pampulhe



Num primeiro momento, esta articulação ocorre entre os próprios objetos, os quais passam a ter partes que desfazem o sentido de utilização e, num segundo momento, entre os objetos e os espaços em que eles são inseridos, pensando-se a possibilidade de ativação mútua desta articulação.

Sandra Cinto: *Exposição na Galeria Casa Triângulo, 2002.*

Dando seqüência ao texto e tentando indicar outros aspectos para o uso do objeto, aparece a produção de Sandra Cinto. A artista retoma, através do seu trabalho, a escolha por objetos que introduzem uma ordem doméstica, tais como lâmpadas, livros, camas, cristaleiras, aparadores entre outros.

Ela nos apresenta estes objetos, refeitos sob materiais que os tornam diferentes, mais duráveis, como a madeira ou o metal. Além disso, esses materiais os congelam numa atmosfera que desfaz uma relação direta com a realidade, e suscita uma relação próxima a um universo mais onírico. O termo onírico aparece aqui na sua acepção mais direta, a de algo que se refere aos sonhos, e investe em associações que abarcam um aspecto bastante metafórico. Nessa direção, a imagem que é trazida pode ser apresentada sob o seguinte trecho:³⁷

A instalação é uma reunião de diferentes elementos, que devem ser examinados num vaivém entre o todo e o particular. Retrabalhando elementos típicos de uma casa, como o livro (mais uma vez ela utiliza esse objeto altamente simbólico como peça de composição escultórica, criando uma espécie de coluna instável que sustenta a viga central da casa), a cadeira, o vaso de flor, a cristaleira e o aparador, ela cria vários núcleos poéticos, que acabam por estabelecer um todo coerente e complexo.³⁸

Conforme aparece nas palavras de Hirszman, esta direção onírica, então, associada ao trabalho da artista, está relacionada ao uso que ela faz dos objetos, das suas articulações. Isto ocorre quando Cinto mescla o objeto reconhecível, tomado sob um outro material, colocado em situações

³⁷ Exposição realizada na Galeria Casa Triângulo, São Paulo, de 5 de setembro a 3 de outubro de 2002.

³⁸ Hirszman in O Estado de São Paulo, Caderno 2, 05/09/2002.

inesperadas. Como a coluna de livros, citada acima, que se insinua como possível ponto de sustentação para o ambiente.

Essa relação aparece, também, através dos desenhos, que, com frequência, recobrem as paredes do espaço expositivo. Tais desenhos criam uma espécie de papel de parede ou uma pele contínua para o espaço em que eles se fixam, transformando-o através da cumplicidade dada por esta fusão com a parede. Este anteparo tão particular, proporciona visibilidade a longas e delicadas escadas ou a pequenos precipícios, entre outras figuras que revelam, no modo em que a artista os desenha, um traço dotado de uma flexibilidade fantástica.

17. Sandra Cinto.
Vista da Exposição
na Galeria Casa
Triângulo.
São Paulo. 2002.

A imagem nos traz, uma exposição em que a artista trabalha formas tridimensionais que revelam uma semelhança com objetos reconhecíveis, e desenhos que impõem uma organicidade que aponta um despreendimento de aspectos ligados a uma representação literal. Entretanto, ela ainda escolhe uma cor para revestir os elementos apresentados, o que, de certa forma, homogeneiza a produção. Assim:

O nexos entre os mais diferentes elementos – assim como a sensação física, quase concreta, de que estamos submersos num espaço tangível – é reforçado pelo fato de tudo nessa casa estar pintado de um verde estranho, refrescante, lúgubre.³⁹

Tudo aponta para a existência de uma escolha feita por ela que tende a congelar os objetos selecionados sob uma aparência de algo muito novo. Uma pintura sem marcas de tempo expostas, sem textura, extremamente limpa. Contudo, por outro lado, esta mesma pintura, esta cobertura, não é capaz de negar, por serem configurações que remetem a um cotidiano doméstico, um tempo evocado, contido na memória associada a estes objetos. Ao contrário, há um aspecto melancólico nesta escolha. Como um novo já há muito conhecido.

³⁹ Idem.



Sendo assim, neste tópico o objeto é a referência essencial, posto que ele implica, conforme os trabalhos selecionados apontaram, uma ordenação de mundo que se dá através de espaços determinados e de funções estabelecidas. O objeto, então, não é uma forma abstrata, vazia de conteúdos; ao contrário, ele traz consigo, mesmo quando ele é apresentado com algum tipo de diferença, a memória dos lugares a que ele pertence e das suas funções ocupadas nestes lugares.

A partir dos trabalhos destas artistas, existe a afirmação desses espaços - o público e o doméstico - como dado relevante dentro da poética de cada uma. Pode-se dizer que se trata de uma memória que introduz aspectos que acabam acompanhando o objeto, daí a sua possibilidade ativa como presença articuladora de sentidos na arte.

Oito trabalhos (2002-2004)

A partir de agora, o texto pretende abranger os trabalhos de minha produção pessoal, realizados desde 2002, os quais evidenciam, um certo corpo de discussões, adensado por características muito próximas que alimentam a própria produção e permitiram o que já foi discutido até aqui.

Como foi assinalado, ao longo do texto, uma das características que define esta produção reside no embate entre as formas escolhidas e os materiais empregados. Intenção que introduz, a partir da fragilização que se articula às peças construídas, observando-se as operações de desvio e contraste, a possibilidade de pensá-las como estranhas, ponto central para esta reflexão.

Neste momento, tais trabalhos serão apresentados a partir de uma organização em que eles são pensados então, ainda levando em conta as configurações escolhidas e esta possibilidade de fazê-las estranhas, como confrontadores para o corpo. A idéia de confronto é possível, na medida em que os trabalhos em questão trazem uma forte referência a objetos já conhecidos. Essa relação permite que eles atuem como indicadores de um posicionamento para o corpo, devido à

memória do modelo do qual eles partem. A indicação prévia de uma postura ou de um contexto anterior é o que viabiliza o confronto que acaba sugerindo a divisão proposta.

Aprofundando a organização dada para a apresentação destes trabalhos, estabelecem-se três núcleos, levando-se em conta o tipo de objeto ao qual o trabalho se refere. A escolha pelo tipo de objeto como critério de divisão para a apresentação dos trabalhos neste momento, torna-se a mais apropriada, devido à possibilidade de ampliar o leque da discussão para a percepção do objeto em relação ao corpo do sujeito. Nessa cumplicidade que o objeto indica. O quê, através da própria função que ele tinha anteriormente, engendra no processo construtivo, as possibilidades materiais das peças a serem vistas.

A relação entre a configuração e o material que a compõe, é posta, de certa forma, desde os trabalhos anteriores. Naqueles trabalhos, realizados em tripa seca, não havia esta ligação tão direta com o objeto como modelo; havia uma orientação dada pelas dimensões, que pretendiam, também, a articulação de um confronto com o corpo do espectador.

Retornando à produção recente, é pertinente citar o crítico de arte Agnaldo Farias, a respeito do uso do objeto na arte e certas implicações que ele percebe a partir desse uso.

Imbuído do compromisso de satisfazer nossos desejos, todo objeto tem a nossa medida e ostenta traços atávicos dessa paternidade. [...] Colocado em outro contexto que não o da funcionalidade, à revelia da sintaxe habitual, o objeto já é outro: é um obstáculo, é um corpo estranho. E como tal, ele repõe o mundo como território de surpresas.⁴⁰

Como o autor aponta, mesmo que o objeto saia de seu contexto, ele carrega consigo uma cumplicidade com o lugar do qual ele parte, que acaba por implicar uma postura determinada para o sujeito que se confronta com ele, e percebe-se num processo de redescoberta. Ao apresentar os trabalhos seguintes, pretendo, através da fragilização das peças escolhidas, da modificação contundente que é feita, viabilizar este processo.

⁴⁰ Farias, 1999:s/p.

Tomando o corpo como ponto de partida, nesta relação com o objeto desenvolvido, a divisão proposta é a seguinte: Núcleo um: *Objetos diretamente ligados ao corpo*; Núcleo dois: *Objetos ligados a arquitetura*; Núcleo três: *Objetos que podem refletir*.

O primeiro dos núcleos estabelecidos, constitui-se pelo agrupamento de objetos que tendem a uma relação mais próxima com o corpo, que impliquem em um gesto mais direto. Dentro dos trabalhos recortados para este trecho, aparecem as bengalas de *Direita/Esquerda*, peças de apoio; ou a espécie de *colar* apresentado em *Intervalo*, um objeto manipulável, capaz de marcar um ritmo.

O segundo núcleo estabelecido aponta um agrupamento de trabalhos que mescla além do corpo, uma proximidade também com o ambiente, introduzindo, um diálogo com a arquitetura. Aparecem, então, peças que trazem a memória do rodapé, de um tipo de sacada, de escoras ou de bancos, respectivamente, *Linha do Horizonte*, *Rarefeito*, *Vigília* e *Temporal*.

Para o terceiro núcleo, há um interesse que se conforma a partir da imagem do espectador. Aparecem, assim, ainda em *Temporal*, as chapas metálicas pontilhadas que revestem o espaço expositivo, e refazem o ambiente sob um outro aspecto. Estas chapas, de maneira destorcida, menos intensa talvez, fixam cores e formas no espaço expositivo. Ainda há outros dois trabalhos, *Presente* e *Relicário*, que retomam o espelho como um objeto dotado de mistério, mas, desfazem sua precisão. Nesses trabalhos, o corpo se percebe sem uma definição explícita, sob um borrão ou um desaparecimento.

Apresentarei, então, os trabalhos um a um, para tentar apontar as qualidades que são particulares a cada peça.

Núcleo 1: Trabalhos articulados a partir de objetos diretamente ligados ao corpo:

Direita/Esquerda; Intervalo

O primeiro trabalho a ser apresentado é **Direita/Esquerda**. Esse trabalho é composto por duas peças executadas em glicerina, determinadas a partir da forma de uma bengala. Cada uma é suportada por uma estrutura em madeira, que permite a elas ficarem de pé, à altura da mão.

A bengala como objeto cotidiano, estrutura o corpo de quem já não se equilibra tão bem sozinho. Ela tem um uso específico que auxilia o sujeito em suas dificuldades. As peças de *Direita/Esquerda*, pensadas sob este aspecto de sustentação, são estruturadas por esse apoio contínuo: um porta bengalas executado para que elas possam ser postas no espaço. Feitas em glicerina,⁴¹ tais peças perderam sua rigidez e perderam sua força, o que as coloca como objetos frágeis. A própria translucidez da glicerina reafirma este aspecto mais sutil.

Essas bengalas trazem o objeto apresentado como modelo, mas negam explicitamente a sua função anterior. Isso por que aqui o material não é apenas delicado, ele também dobra-se. Elas, então, além de não possuírem a rigidez necessária para o apoio do corpo, são escorregadias. Não há mais a possibilidade de elas serem algum tipo de suporte, ao contrário, de certa forma elas tornaram-se dependentes.

18. *Direita/Esquerda*.
Glicerina, madeira e
emborrachado.
87 x 14 x 14 cm.
2003.

Direita/Esquerda, sob esta inquietação que ele pretende, está disposto no ambiente a fim de apresentar o espelhamento do próprio corpo de quem o observa. As peças propõem, através deste posicionamento, um diálogo com o espectador, e disponibilizam-se, de maneira semelhante a que um objeto de uso mesmo o faria, enfatizando sua inutilidade.

⁴¹ Esta glicerina é vendida como uma massa base para sabonete, é um pouco mais refinada que a glicerina usada para o sabão comum, daí a sua coloração especificamente mais clara.





O título recupera esta relação imprudente, devolve uma noção desnecessária. Não adianta sabermos onde fica a direita ou a esquerda, como sentido ou direção, se não podemos utilizar essa informação como instrumento de auxílio.

Esta relação que tende para um constrangimento de algo já dado, das dimensões e convenções, lembra-me de uma frase de Otávio Paz, a respeito de *3 Stoppages Étalon/1913-14*, de Marcel Duchamp.

Todas estas fórmulas tendem a inutilizar as noções de esquerda e direita, aqui e ali, leste e oeste. Se o centro é oscilação permanente, se as antigas noções de matéria sólida e razão clara desaparecem em benefício da indeterminação, o resultado é a desorientação geral.⁴²

Neste trabalho, Duchamp toma a medida do metro como ponto de partida para rearticulá-la a partir de um material mole, como algo arbitrário, dado ao acaso. Nesta rearticulação, diretamente ele confronta um sistema mantido por uma convenção, mas indiretamente, ele permite algo de novo a algo já conhecido. É nesta possibilidade de instaurar um outro olhar, ou outro pensar, para algo determinado, que tal trabalho me interessa.

Direita/Esquerda se coloca então sob esta possibilidade reversa, que amplia um uso, uma situação, por sua negação.

O trabalho seguinte a ser apresentado, levando em conta a divisão proposta, também se relaciona a um objeto próximo ao corpo. Nada que o sustente, mas uma configuração que retoma o uso como algo que traz consigo o próprio fim do objeto.

Sendo assim, **Intervalo** é um trabalho que parte da modificação de um objeto reconhecível, tal como os outros trabalhos discutidos neste tópico, mas que tem como diferença, a maneira como ele é proposto. Deste grupo de trabalhos, esse é único finalizado através da fotografia. Em *Intervalo*, a fragilização material que compromete as peças estabelecidas nesta pesquisa, foi

⁴² Paz, 1997:18.

explorada através do uso do objeto constituído em gelo, como imagem, que introduz a ação como produtora de um resultado, o derretimento, evidenciado pelo recorte estipulado.

Tal trabalho se apresenta então por uma seqüência fotográfica que salienta pela ordenação dada, a passagem do tempo através da água. A série exibida é composta por nove imagens que mostram a manipulação cuidadosa de uma espécie de colar⁴³ particularizado pelo material inconstante de que é feito.

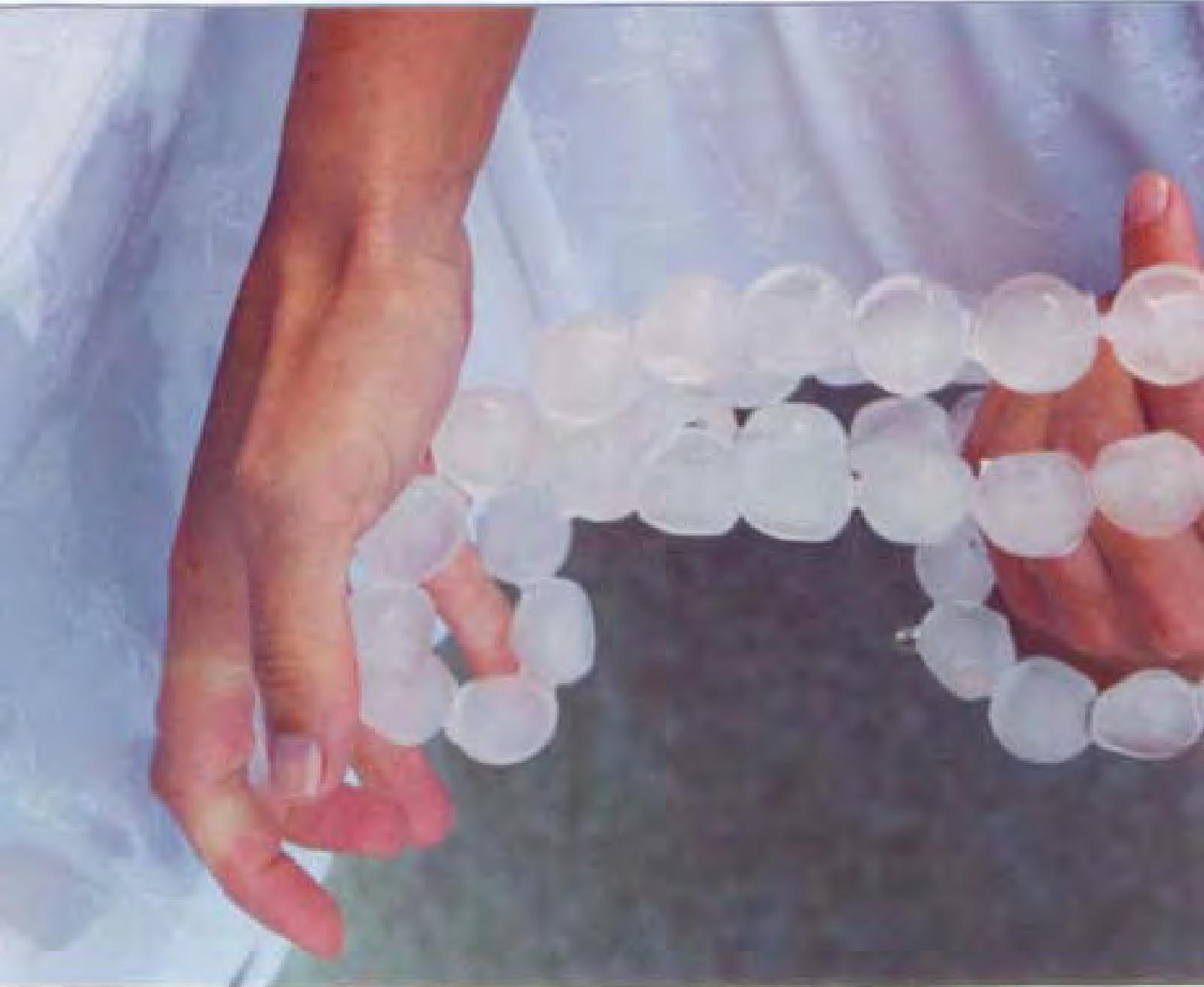
A seqüência é marcada por uma foto inicial, momento em que as contas de gelo ainda estão bem redondas, e a roupa encontra-se apenas levemente molhada. Nessa direção, a medida que as fotos desdobram-se, a roupa vai se encharcando e as contas diminuem. Ao final, não há mais o gesto de manipulação. As contas, um pouco menores, se acomodam nas mãos fechadas. Nessa posição, as mãos indicam que algo já está terminado, que o tempo reservado àquela ação acabou, enquanto isso o vestido apresenta as marcas da água que escorreu.

19. *Intervalo.*
Papel fotográfico sobre
PVC.
20 x 25 cm cada.
2004.

Este trabalho organiza-se a partir de uma seqüência simples, mas que retoma radicalmente a frustração que envolve um objeto modificado nas suas características básicas. Este colar, essa peça com contas que seriam próprias à manipulação, ao toque, desfaz-se, escorre enquanto ela é utilizada.

A fotografia, neste trabalho, não apresenta apenas uma ação ocorrida fora do espaço expositivo. Não se trata somente de um registro, que traz de volta algo que passou, mas sim da apresentação de um encontro entre o gelo e a ação que o desfaz. Importa então o recorte que é feito, os sinais do gelo que se derrete, e apontam, através dos vestígios na roupa e nas mãos, a materialidade do objeto em questão, ponto convergente para esta produção.

⁴³ A idéia de *colar* é ampla e suporta associações com objetos utilizados em momentos de oração ou reflexão, nos quais as contas servem para serem manipuladas numa seqüência que organiza o ritmo da atividade em execução.









Virgínia Gil Araújo, numa análise crítica do uso da fotografia nas artes plásticas, apresenta a idéia de que: *A fotografia contemporânea reveste-se de uma realidade imaginária, uma outra realidade visível que procura rearticular “jogos de memória” através de analogias, simulações e recodificações*⁴⁴.

Considerando as palavras da autora é possível dizer que o uso da fotografia neste caso, permite um *jogo de memória* no embate que o reconhecimento traz, na apresentação de um objeto que na confirmação de seu uso, tem uma veracidade mais explícita.

Se em *Direita/Esquerda* o reconhecimento está relacionado à identificação da peça –bengala– para que esta informação se coloque em confronto com o material de que ela é feita –glicerina– algo macio e escorregadio. Em *Intervalo* o reconhecimento ganha mais um nível. Num primeiro momento, as contas permitem uma associação com um colar, um rosário, um instrumento de marcação, dado ao toque, mas que é incompatível com esta função, posto que se desfaz através dela, operação próxima a do trabalho anterior. Entretanto, num segundo momento, há um reconhecimento que a fotografia apresenta, de algo que se coloca como pertinente, visto que está sendo assim apresentado. Deste modo, a fotografia em seu caráter indicial prevê, em certo grau, um paralelo para este objeto. Ele foi modificado, não resiste ao toque, sequer resiste à temperatura ambiente, mas no momento em que ele aparece dentro de uma atividade que lhe é pertinente, no gesto que engendra um uso, é como se realmente ele trouxesse essa possibilidade. Fosse feito para esta ação específica, que encontra no desfalecimento do objeto seu propósito.

Esta discussão amplia um aspecto ambíguo para a imagem em si. Contudo, retornarei as relações de fragilidade, foco neste momento. Sendo assim, ao recortar esta imagem, desta sua possível cotidianidade, estas fotografias também pretendem sublinhar a fragilidade que o gelo já indica, através de uma seleção própria a este meio, capaz de recortar porções de uma situação e enquadrá-las, para enfatizar tais aspectos.

⁴⁴ Araújo, 2004:80.

Quanto a sua disposição, essas fotografias estão colocadas na parede, à altura de alguém que se encontra sentado, situação em que foi feita a foto. Isso quer dizer à altura das pernas de quem observa. Esta altura, assim determinada, tenta aproximar as imagens de uma realidade mais presente para quem toma contato com elas, como se fossem janelas que convidam ao compartilhamento de uma ação. Aliás, as medidas da ampliação fotográfica também tendem a esse sentido de semelhança. Esta dimensão foi definida pensando-se em uma proximidade entre o tamanho das mãos que aparecem ali e o tamanho das mãos de uma pessoa adulta, de um espectador.

Intervalo foi pensado como um recorte de tempo que demonstra ou apresenta algo que nos escapa, que pertence a uma ordem efêmera e fugaz. Não só por que está fixado sobre papel, como um momento especial, mas, sobretudo, por que a imagem trata destas questões, há uma gestualidade e uma materialidade a serem mantidas. A fotografia, portanto, aparece neste trabalho como um meio capaz de devolver à peça realizada a possibilidade de mantê-la, então, congelada, suspendê-la no tempo.

O segundo núcleo adiciona, através dos trabalhos apresentados, além de uma postura imposta pelos objetos escolhidos, uma certa relação com a arquitetura.

Núcleo 2: Trabalhos relacionados a objetos ligados a arquitetura:

Linha do Horizonte; Rarefeito; Vigília; Temporal

Linha do Horizonte é um trabalho que partiu do interesse em remontar o espaço interno da sala, pensando-se sala num sentido amplo de qualquer espaço interior, onde passamos a maior parte, senão as vinte e quatro horas do dia.

O interesse por esta relação é organizado primeiro pela percepção do corpo na cidade, o que seria uma ruptura já com esta possibilidade de visualizar uma linha de horizonte, que não esteja

comprometida pelo alinhamento de construções urbanas. Num segundo momento, ele se coloca pela percepção do corpo no espaço interno destas construções.

Este trabalho, então, articula como linha do horizonte uma forma deslocada, reinventada pelas nossas necessidades cotidianas.

Para Edith Derdyk a *linha do horizonte, traço inventado pela nossa visão, não existe*. A artista ainda pergunta: *A quem pertence: ao céu? ao mar? à terra?*⁴⁵ Este trabalho tenta uma resposta em que a linha do horizonte, em sua forma primeira, pertence a quem olha. Assim, a linha de horizonte mais comum não ultrapassaria o interior do lugar onde nos abrigamos, o encontro da própria parede com o piso, demarcado pelo rodapé.

Linha do Horizonte, como objeto, no sentido de frustração que os outros trabalhos possuem, é algo que não arremata ou define um lugar preciso. Ao contrário, ele ganha autonomia, coloca-se como peça única, formada a partir de quatro partes, que se fecham em um quadrado, um rodapé de centro. Não se trata, nesse caso, de um objeto a ser colocado junto à parede; ao contrário, ele se define a partir de uma certa distância, ao reindicar o próprio interior do espaço que o abriga.

20. *Linha do Horizonte*.
Acrílico transparente
e areia fina.
6 x 30 x 30cm.
2004.

Este objeto, então, *Linha do Horizonte*, foi executado em acrílico transparente para deixar ver dentro dele a areia que o preenche, a qual é bem fina e pode estar relacionada não só a areia como elemento que constitui uma paisagem natural, mas, também, à poeira, pensando-a como parte de uma paisagem doméstica, a areia na sua mobilidade.

O objeto torna-se, no modo como foi pensado, um recipiente para uma quantidade de areia que toma ares de importância, algo que se destaca. Sendo assim, o acrílico dá corpo a esta idéia, de uma forma inventada, como um arremate específico, o rodapé, que, a partir de uma insistência cotidiana, coloca-se aqui como *Linha do Horizonte*. Uma linha que, dentro da arbitrariedade proposta pelo trabalho, torna-se um objeto autônomo.

⁴⁵ Derdyk, 2001:10.





O próximo trabalho a ser apresentado é **Rarefeito**. Este trabalho parte da forma de púlpito ou balcão, uma espécie de sacada individual. A imagem aqui trazida é a de um estudo que serviu como base para as considerações apresentadas, digo estudo, pois houve falhas na execução que o comprometem como trabalho final.

Essa peça então tomou corpo a partir da articulação de estreitos cilindros de vidro, que através de sua repetição dão estrutura e conformam um plano, que seria o plano frontal que resguarda o corpo no objeto original. Na parte inferior, outros cilindros, sob outra disposição, fazem a união do objeto com a parede, tal como acontece no modelo a que a peça faz referência.

Se a forma que deu origem para esse estudo evidencia um espaço específico, destacado na arquitetura, seja do interior de igrejas ou ainda, na fachada das casas, a peça desenvolvida aqui pretende fundir-se à parede da qual parte. Nesta direção *Rarefeito* é quase uma espécie de sombra, no sentido mais diluído que esta imagem pode ter.

Nesse trabalho, o vidro, com sua transparência radical, só aparece pelos limites que se estabelecem através do reflexo e do brilho, quando a luz incide sobre a peça. Esses reflexos, ou esse brilho, são vistos como elementos importantes para o trabalho, pois reenviam a uma idéia de delicadeza ou de preciosidade, justificando através das sutilezas que se articulam, a escolha material para tal configuração.

O vidro em si é um material dialético, trazendo consigo aspectos de presença e de ausência. Ele é capaz de equilibrar-se entre ser percebido e dissimular-se. Analisando *Sala Para um Próximo Instante* / 1992, de Waltércio Caldas, Nelson Brissac Peixoto coloca o seguinte:

-seqüência de mesas de tampo de vidro, de diferentes alturas, sobre as quais se espalhou pó branco-, o olho desliza na superfície ou se perde nos reflexos. O pó branco, assim como o gelo, apaga os limites. O vidro sempre serve para problematizar o espaço entre as coisas. Como apreendê-lo? *Rápido demais, o olho o atravessa. Lento, ele desliza sobre sua superfície e nada*

vê.⁴⁶ O pó, então –justamente o que vela o olhar-, torna opaca a transparência, dá consistência provisória ao intervalo.⁴⁷

Agnaldo Farias ainda acrescenta ao comentar *Sala...* em sua materialidade: *E se uma escultura é alguma coisa que ocupa um lugar no espaço, aqui este conceito é empurrado até a borda.*⁴⁸ Esta reflexão implica numa idéia de desaparecimento engendrada pelo tipo de percepção que o vidro introduz. Aproximando-se então das palavras de Brissac, em que o olhar deve descobrir um ritmo especial diante do desafio que se impõe através do objeto dado.

Voltando a *Rarefeito*, o título que o identifica aponta uma pretensão plástica dada através do material, para esta configuração, este elemento da arquitetura. Sendo assim, interessava, naquele momento, criar uma espécie de nicho inatingível para o corpo, dentro do espaço expositivo. Algo que por sua materialidade é capaz de reordenar a percepção da peça, permitindo um confronto ao sujeito que o observa.

A dimensão do trabalho, na idéia de duplicação a partir de um objeto existente, tem correspondência com as medidas do corpo, que, em contrapartida com o material, desencadeia um aspecto de fragilidade ainda mais marcante. *Rarefeito* exige, na sua apresentação, um pé direito mais alto que o pé direito que encontramos corriqueiramente hoje em dia (2,8 m). Isso por que ele deve ser colocado a uma certa distância do chão, que guarde, nessa medida, certa semelhança com um uso possível, caso ele não fosse executado como é. Esse cuidado agrega ao confronto dado pelo objeto em si, maior intensidade.

21. *Rarefeito*.
Vidro e metal.
110 x 60 x 45 cm.
2003.

⁴⁶ Grifo meu.

⁴⁷ Peixoto, 2004:386.

⁴⁸ Farias, 1992:14.



Dando seqüência a esta apresentação, introduzo **Vigília**, o terceiro trabalho apresentado neste segundo núcleo. Esse trabalho, por sua vez, é uma instalação, tem sua qualidade maior na própria relação que estabelece com o espaço. Fernanda Junqueira,⁴⁹ ao pontuar *Sobre o Conceito de Instalação*, detém-se a esta denominação no campo da arte, afirmando que:

Na verdade, só devemos chamar obra à totalidade resultante da relação entre a coisa instalada, o espaço constituído por sua instalação e o próprio espectador. Pois este não se encontra fisicamente fora da obra, a contemplá-la como realidade virtual. Ao contrário ele a “habita.” Alojado ali, sua visão toma posse da circunstância imediata da obra.

Em *Vigília*, há uma semelhança formal inegável com o objeto escora, essas peças que, na construção civil, amparam o que está por algum motivo fragilizado. Neste trabalho há, também, uma semelhança pelo material e pela forma cilíndrica, com o objeto vela. Me interessa, a partir da fusão dessas semelhanças, tentar lidar com o espaço, desestabilizá-lo.

22. *Vigília*.
Parafina e
alumínio. Altura
variável x 7cm de
diâmetro.
2003.

A escora sustenta algo que por si só é frágil, está frágil. *Vigília*, “sustenta” um espaço que eu vejo como frágil, a partir da dúvida que se cria diante do trabalho instalado aí. O que está sendo sustentado?

É claro que as barras em parafina, articuladas com as conexões em alumínio, não exercem força com o ambiente, estrutura de apoio, mas forçam este mesmo ambiente no sentido de sua dimensão subjetiva.

A dimensão subjetiva a que eu me refiro está ligada à ocupação específica que o trabalho propõe. *Vigília* é dada a partir de vários elementos verticais dispostos na sala sempre com uma proximidade que os apresente como conjunto, mas respeitando uma distância que permita que se caminhe, sem muita folga, por entre as peças.

⁴⁹ Junqueira, 1996:567.



Essa forma de ocupação do espaço, que engendra a experiência de uma proximidade entre o espectador e estas finas colunas, tenta colocar em evidência uma tensão provocada por elementos tão delicados, postos numa posição de força. Além disso, o próprio corpo do espectador, de quem se coloca próximo às colunas, pode vir a perturbar ainda mais essa situação, pois o corpo é capaz de ameaçar as peças que, em contrapartida, deveriam dar-lhe segurança. Sob este cuidado, que em si define o próprio trabalho nas suas necessidades, tal disposição no ambiente reafirma que: *O espaçamento é parte das múltiplas relações da construção.*⁵⁰

Neste jogo de relações, a translucidez do material, bem como o brilho e o reflexo borrado das conexões, colaboram para desvendar um sentido que é da ordem do íntimo e do pessoal. Interessa, então, o redimensionamento de um espaço comum, a galeria, em um espaço mais próximo, que se apresenta modificado e exige cuidado. Como se a presença do espectador, como um cúmplice, de certa forma, ativasse o trabalho, colocando-o em risco, mas também se percebendo nesta mesma situação, a partir desse embate. *Vigília* reafirma, através do título, o aspecto de atenção próprio à atividade que o termo designa.

Vigília foi apresentado numa exposição em Pelotas, na galeria *Sete ao Cubo*, o projeto anterior para esta mesma exposição também aparece aqui. Tal projeto tomou corpo dentro da pesquisa por suas implicações poéticas, sendo apresentado então, a partir de uma maquete. Esse trabalho chama-se *Temporal*.

Temporal foi pensado especificamente para a *Sete ao Cubo*,⁵¹ posto que essa galeria tem como particularidade uma sala de exposições longa e estreita, com duas portas no sentido de seu comprimento, uma em cada ponta, que lembram uma espécie de corredor. Apesar de *Temporal* não ter sido realizado, ele, ainda que em maquete, sem dúvida existe e faz parte da pesquisa

⁵⁰ Peixoto, idem:365.

⁵¹ Galeria voltada para arte contemporânea, mantida pela Secretaria de Cultura de Pelotas, RS, entre 2002 e 2004. Medidas aproximadas da galeria. 3 x 2,40 x 10 m.

pelas questões que é capaz de apontar. Pensando-se a relação material, há um diálogo com *Rarefeito* pelo vidro, ou ainda, pelas chapas metálicas empregadas, com os dois próximos trabalhos a serem apresentados, pela questão do reflexo dado numa intensidade diferenciada. Quanto ao trabalho em si, ele e *Vigília* estão muito próximos, como articuladores para uma desestabilização mais direta do espectador.

Deste modo, *Tempora*⁵² é uma instalação pensada então para este espaço comprido. A idéia do trabalho era forrar toda a galeria com chapas de galvanizado (chapa metálica utilizada pela construção civil, para confecção de tapumes postos diante de obras que estão em andamento), incluindo ainda o teto e o chão.

A chapa de galvanizado apresenta uma característica própria: ela possui um padrão de manchas, que se mostram como um pontilhado de tamanho irregular, mas uniforme em toda a chapa. As pequenas manchas geram, através do reflexo, uma imagem mais difusa do ambiente a sua volta, em comparação a outras placas metálicas mais lisas. Por esta característica, tal reflexo, permite uma relação mais lenta para o olhar, dado que ele não reapresenta o sujeito de forma impositiva.

Além desse revestimento tão particular, a galeria receberia dois longos bancos, executados em vidro. Cada banco estaria alinhado ao centro da galeria, no sentido de seu comprimento, o que tornaria este espaço ainda mais estreito, sobretudo em relação ao cinza das placas, que também trabalham nesse sentido diminuidor.

Feitos em vidro, os bancos não serviriam como objeto de uso, mas sim como indicadores de um descanso inexistente. Na disposição em que o trabalho foi pensado, considerando-se o perfil da galeria, para atravessá-la, necessariamente o espectador precisaria estar próximo deste revestimento, tomando o devido cuidado para não tropeçar nos bancos, o que evidenciaria o reflexo destorcido proposto por esse material.

⁵² As fotos foram feitas a partir de uma maquete que tenta reproduzir a situação da galeria, respeitando as medidas do espaço e levando em consideração os materiais utilizados.

O vidro aqui faz a ligação com *Rarefeito*, e nesta direção recupera as questões tratadas anteriormente, relacionadas a percepção. Retomando as reflexões de Brissac ainda a respeito de *Sala para um Próximo Instante* de Waltércio Caldas, o autor acrescenta:

O importante não é ver o trabalho, mas o momento em que o espectador fica cego diante dele. Cada um dos objetos visa problematizar os sentidos, interferir na percepção visual do observador: cegar. O cego –aquele que é desprovido da faculdade do olhar- desenvolve outros modos de ver: pelo tato, pela audição, pela memória.⁵³

Voltando a *Temporal*, acredito que ele seja capaz de articular o olhar, o tato, a audição e a memória do observador, conjuntamente, como modos complexos de apreensão de sentido.

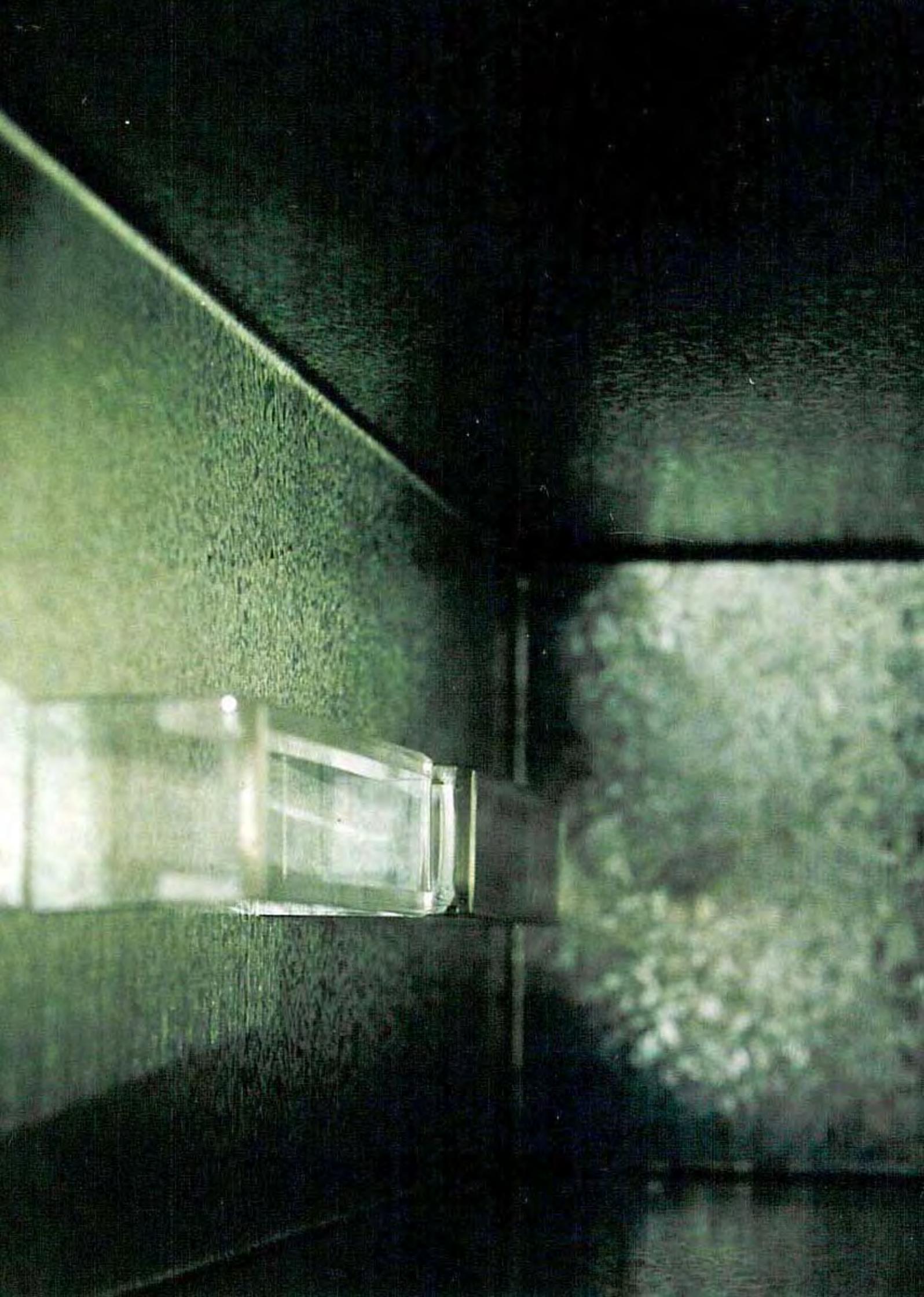
Quanto ao espaço pensado como algo tenso, do modo que o trabalho pretende, pode-se dizer que isto é próprio de uma situação modificada, como quando se “arma” um temporal. Nessa condição tudo aparece sob uma outra dinâmica, capaz de desfazer e refazer uma paisagem, uma situação cotidiana, com especial rapidez. Como quando algo se coloca provisoriamente alterado, encontrando-se suspenso.

23. *Temporal*.
Maquete.
15 x 12 x 50 cm.
2003.

Nessa direção é que *Temporal* relaciona-se com a chuva, como um elemento desestabilizador, que engendra características plásticas precisas. Pensando-a como uma situação extrema, dada as modificações que ela provoca na paisagem através da gama de cinzas que ela introduz e dos espelhamentos imprecisos das poças ou superfícies recobertas pela água.

Esse trabalho, nesse momento, faz a passagem entre esse núcleo e o último. Ele liga os trabalhos que articulam determinados objetos para uma postura do corpo dentro de um ambiente, com os dois últimos trabalhos, em que esse corpo pode ser percebido como imagem, tal como nas chapas metálicas que o constituem. Dando seqüência a esse interesse, passarei agora à *Presente e Relicário*.

⁵³ Peixoto, *ibidem*:387.



Núcleo 3: Trabalhos pensados como objetos que podem refletir:

Presente; Relicário

Neste núcleo encontram-se dois trabalhos que partem de um interesse comum, lidar com a imagem do espectador. Este interesse é pontual na produção das peças, contudo, ele se estabelece através de uma possibilidade mais contida de reflexo. De certa forma este “rebaixamento” já está anunciado no trabalho anterior, no revestimento metálico da galeria.

Presente é um trabalho que se constitui a partir da sobreposição de folhas de papel celofane transparente. Nele, quando os papéis se acumulam, as suas folhas tentam organizar uma imagem. Um plano sobre outro plano, uma folha sobre outra folha, em busca de um corpo próprio reflexivo e um corpo outro, de quem observa, reflexo.

Minhas intenções para a execução deste trabalho definiam um material que não fosse rígido, como o é o vidro, ou ainda o metal, que a partir de certas ligas ou de diferentes polimentos, acaba espelhando o mundo. Quando *Presente* foi elaborado, dentro dos interesses que norteavam a produção, era preciso o uso de um material distinto, que colocasse em dúvida o espelhamento dado sobre esta superfície específica, ou seja, era preciso desfazer a função do objeto, a sua exatidão.

Presente então se coloca, pensando-se o espelho como objeto de referência, a partir de um outro padrão construtivo. Ele é composto pela sobreposição de camadas. A profundidade torna-se espessura. Isto por que enquanto o espelho capta a imagem, criando um espaço para ela a partir de uma noção de profundidade, própria ao reflexo nítido, *Presente*, por sua conformação, configura a imagem através da sobreposição das folhas, como se ele a trouxesse do fundo para a frente, tendo como corpo, neste embate, apenas sua própria espessura.

A folha de papel celofane, que sozinha deixa ver o que está atrás dela, realçando o objeto encoberto, neste trabalho, se apodera da qualidade oposta. Através do acúmulo, o celofane, torna-

se um anteparo, e tenta mostrar o que está diante dele. Nesse sentido, conforme aparece no parágrafo acima, esse trabalho pode ser entendido como um espelho de profundidade plana.

Presente foi configurado, no formato apresentado aqui, por um recorte que remete a modelos de espelhos mais antigos, com mais ângulos, do que o uso das linhas mais objetivas, tais como as que remontam simplesmente a um quadrado ou a um retângulo. Esse formato pretende uma lentidão ainda maior para quem o vê. Ou seja, o recorte mais elaborado reforça uma tentativa de apreensão do olhar do espectador, que por sua vez, já buscava sua imagem em um reflexo destorcido, que pedia maior atenção.

24. *Presente*.
Papel celofane
transparente, ilhoses e
botões em metal.
50 x 70cm.
2003.

O título do trabalho se refere ao aspecto diáfano que as folhas de celofane introduzem, permitindo uma sutileza a esta superfície que se dá no instante. O trabalho, nesta sua especificidade, nesta sua sobreposição de manchas de cor, só se mostra, se houver a proximidade do sujeito, ele o ativa, ele o solicita.

Esta característica aponta então uma diferença radical com o objeto espelho. Claro que os trabalhos aqui apresentados, neste bloco, partem do pressuposto de fugirem do uso que lhes é atribuído costumeiramente, para tornarem-se objetos estranhos. Por isso *Presente* e *Relicário* não espelham. Mas, estes mesmos materiais que implicam certa diferença, o papel celofane, ou uma ordenação articulada para os vidros, utilizados sem o fundo no próximo trabalho, permitem que eles ainda insinuem um possível reflexo, sempre mais tênue ou rebaixado, como já foi dito.

Por este caminho, eles não sugam a imagem do espectador ou do ambiente onde estão postos, eles não se impõem como algo constrangedoramente dado. Ao contrário, o sujeito precisa aproximar-se, precisa querer ver, para encontrar sobre estes corpos algo que lhe diga respeito.





Sob esta curiosidade em querer **descobrir**, trago um diálogo que aparece em *O Livro de Areia*, no momento em que o comprador compreende através das palavras do vendedor de livros, que a cada instante em que se abre o livro que ele lhe oferece, a página é outra, ainda que se abra no mesmo lugar. Passa-se então, o seguinte:

-Não pode ser, mas é. O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma a última. Não sei por que estão numeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número.

Depois, como se pensasse em voz alta:

-Se o espaço é infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito, estamos em qualquer ponto do tempo.⁵⁴

O comprador neste conto se vê fascinado pela possibilidade de que, cada vez que ele abra o livro, a imagem seja diferente. Revelando algo que não está previamente dado. É então por essa característica que eu aproximo tal livro desses dois trabalhos, na sua possibilidade de desvelar. Estabelecendo-se esses dois objetos, como lugares onde o desejo de ver-se, perceber-se, encontra onde se conformar, a partir de um tempo mais lento, a partir de uma dificuldade que aguça este querer.

Se no *Livro de Areia* cada página sempre é uma outra página, que se forma no momento da intenção de quem abre o livro, interessa-me através de *Presente* e de *Relicário*, pensar que a cada vista oferecida sobre tais anteparos, há algo que possui o valor do momento, sempre único neste revelar-se, para quem o busca.

Sendo assim, outro trabalho, que segue essa orientação mais demorada, delicada talvez, é *Relicário*. Este é o último trabalho apresentado aqui, executado um ano depois, como já foi comentado, ele ainda conserva interesses próximos a *Presente*.

Relicário é um trabalho de parede, disposto à altura do rosto, composto pela associação de três vidros convexos. Os vidros escolhidos para este trabalho são vidros que eram utilizados, quando

⁵⁴ Borges, 2001:114.

montados com a moldura e o fundo, para organizar fotos que ocupavam um lugar de destaque nas casas há alguns anos.

Os vidros estão dispostos de forma que o vidro do centro, o maior deles, receba os menores como parte de uma complementação, de um encaixe. Essa solução foi pensada para que se criasse, a partir da possibilidade deste movimento dos vidros laterais, uma espécie de *espaço interno*, que é formado pela articulação dos vidros os quais podem se fechar um sobre o outro. Para tanto, foram consideradas as curvaturas desses vidros.

Quando estão na posição mais plana, mais próximos à parede (aberto), o vidro maior capta as imagens do ambiente pelo abalado de sua curvatura convexa, organizando-as como se as aspirasse; os vidros menores, das laterais, em posição côncava, invertem esta mesma imagem desestabilizando este reflexo. Ao fecharem-se, estes vidros menores redimem-se desta inversão, aspirando às imagens, tal como o vidro maior o fazia.

25. *Relicário*.
Vidros convexos
e madeira.
55 x 94 x 11 cm
(aberto).
2004.

Essa movimentação articulada está relacionada, ou ainda faz lembrar, à movimentação encontrada em espelhos, geralmente de penteadeiras, que, como função, deveriam oferecer um maior número de vistas ao seu usuário. *Relicário*, nesse sentido, também lida com o ambiente de forma ampla, o que se altera é o reflexo, que no vidro é bem menos intenso.

O que *Relicário* pretende então, é apenas tentar guardar estas vistas, aprisioná-las como instantes nas camadas de vidro que formam o objeto, tornando-as, assim, imagens privilegiadas, que dentro da duração do momento, são acolhidas num lugar especial.





Este grupo de trabalhos, desenvolvidos neste processo de intensa investigação, apresenta semelhanças que se articulam através de uma orientação comum a eles. Citarei um trecho de Ítalo Calvino que aponta uma idéia interessante para esta discussão.

Cada vez que o reino humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que, à maneira de Perseu, eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos...⁵⁵

Quando o autor refere-se à busca pela leveza, desencadeada por um processo de alteração do ponto de observação, este deslocamento implica uma reordenação para o mundo. Sob esta lógica, me pareceu possível articular a produção apresentada anteriormente. Percebê-la como uma construção paralela, porque toma do mundo suas formas tentando estabelecer um outro recorte. Modificando-as para tentar articular outros sentidos, entre eles todos os que possam ser encontrados quando alguma coisa demonstra suas próprias fraquezas.

Para Calvino, a leveza é uma qualidade que sintetiza a possibilidade de reorientação, de busca por algo diferente. Nesta pesquisa, qualquer reordenação desejada perpassa, então, plasticamente, aspectos de fragilidade.

É possível apontar que fragilidade e leveza, em certos contextos, por seus significados, podem ser sinônimos. Ou ainda, a leveza pode sugerir em muitos casos que algo é ou está fragilizado. O que engendra, neste momento, uma relação mais cuidadosa para quem entra em contato com tais peças, posto que elas oferecem a possibilidade da diferença.

⁵⁵ Calvino, Idem:19.

Considerações Finais

Após apresentar os trabalhos pertencentes a esta pesquisa e as reflexões que eles encaminham, é possível dizer que na minha produção, o que aproxima estes trabalhos, com suas diferenças, perpassa a noção de *estranheza*. Posto que esta noção permite, no campo da arte, com freqüência, o encontro entre elementos ou situações contraditórias, ou ainda o uso da diferença para uma espécie de encantamento.

Anteriormente, essa noção podia ser discutida basicamente através do material utilizado, a tripa bovina seca, salientando a organicidade, a leveza e a maleabilidade deste material, particularizado por sua origem. Bem como, através de um gesto, o de deslocar o apoio das peças realizadas, do chão para o teto. Duas possibilidades visuais, que, neste primeiro conjunto de trabalhos, os afastam de um reconhecimento imediato, tornando-os de certa forma ambíguos.

Nesse momento, na produção mais recente, executada durante o período de tempo desta pesquisa, o reconhecimento imediato é desfeito por outras escolhas. O caminho que perpassa o estranhamento é pensado pela relação entre a memória anterior do objeto escolhido como modelo para nortear as configurações, e o modo com que eles são realizados a partir de uma série de procedimentos que os desviam em sua materialidade e conseqüentemente em seu sentido.

O espelho, o colar, as bengalas, os bancos, retomam, assim, um vínculo com o corpo nas suas necessidades de perceber-se, apoiar-se, ou de descansar. As escoras ou a pequena sacada, ou ainda, o rodapé, são elementos que estão muito próximos da arquitetura, novamente penso em Bachelard⁵⁶ e em suas aproximações entre a casa e o sujeito que a habita, no aspecto de cumplicidade que se conforma nessa situação. Diante destes trabalhos temos um sujeito que prevê o seu posicionamento para ativar estes objetos que ele reconhece, mas que, neste encontro, sente-se frustrado, direta ou indiretamente.

O texto apresentado até aqui foi escrito, então, observando o interesse por esse movimento oscilante, a partir do qual os trabalhos se põem, dada a sua construção aparentemente contraditória - um material que é reconhecido a partir de um determinado contexto, articulado a uma configuração inesperada, ou ainda, um material frágil associado a um objeto que precisa de uma certa solidez.

Nesta reflexão, é possível acrescentar agora um outro autor que amplia a noção de estranho apresentada por Freud anteriormente, e que auxilia no entendimento das razões que possam estar articuladas na construção dos trabalhos.

Carlo Ginzburg, historiador italiano, apresenta a idéia de estranhamento, *ação de estranhar alguma coisa*,⁵⁷ a partir da literatura. Este autor acrescenta através de sua reflexão, a oportunidade de entendermos o estranhamento no contexto em questão, como uma espécie de dispositivo. Pensado desta forma, o estranhamento pode introduzir certas particularidades ao contexto em que ele se insere. Uma delas, que importa nesse momento, está relacionada à possibilidade do estranhamento poder provocar um movimento de desaceleração, capaz de reorganizar o modo de ver e conhecer o mundo.

Se o estranho traz consigo a ambigüidade de ser familiar e ainda assim ser assustador, o estranhamento só poderia então partilhar deste aspecto, produzindo, a partir deste embate uma

⁵⁶ Bachelard, 2000.

⁵⁷ Michaelis, Idem:901.

reordenação da própria percepção. Desse modo, o autor nos coloca que: [...] *o estranhamento é um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade (inclusive nós mesmos).*⁵⁸

A idéia de estranhamento como antídoto, como um mecanismo próprio para articular outras qualidades para algo já conhecido, estabelece um paralelo com as intenções apresentadas pela produção plástica, em sua necessidade de fragilizar as configurações propostas.

Considerando a direção tomada pela pesquisa, em que são utilizados certos procedimentos plásticos, como escolhas para intensificar as relações permitidas por aspectos desestabilizadores, introduzo um pensamento, que pode complementar tais articulações. Sob outro ponto de vista, mas de maneira muito próxima quando analisado pela perspectiva da própria produção, apresento a seguinte reflexão: *A sua busca consiste em criação de linguagem específica para configurar uma ausência, pois as presenças já estão suficientemente expostas e aparentemente estabelecidas.*⁵⁹

Apesar da autora estar se referindo a atividade do artista, essa citação me faz pensar em o que seja presença, ou ausência, diante dos trabalhos mais recentes. Nessa direção, acredito que de acordo com o pensamento da artista, é possível considerar que a presença pode ser vista como aquilo que se relaciona ao que está posto, é identificável com certa facilidade. Pensando em minha produção, a presença estaria dada através das configurações escolhidas. Por sua vez, a ausência estaria relacionada a algo que indica certa diferença. Retornando aos trabalhos, seriam os materiais que indicariam uma postura mais cuidadosa, posto que eles engendram dúvida na constituição de um sentido imediato.

Vista dessa forma, a ausência é uma possibilidade plástica que se aproxima do estranhamento, quando pensada como um dispositivo que recupera a necessidade de uma consideração mais demorada, indicada por uma situação de confronto.

⁵⁸ Ginzburg, 2001:41.

⁵⁹ Tessler, 2002:71.

É relevante então, pensar a ausência como um espaço para outras significações. Um espaço que se torna mais abrangente, permitindo a partir dos trabalhos, dos desvios feitos, uma indagação a respeito da fragilidade do cotidiano, retomada, assim, pela fragilidade dos objetos produzidos.

É importante frisar que o cotidiano aqui é pensado como algo dotado de uma certa repetição, que é sua força, mas também seu ponto fraco. Posto que nessa direção, a própria relação do sujeito com o mundo se coloca, pelo lado da força sob uma constância e pelo outro, sob um apagamento. Desse modo, o cotidiano é algo que traz em seu próprio sentido, uma relação do sujeito com os objetos, nas suas possibilidades de estarem próximos, de pertencerem a um contexto comum. Ou ainda, pode ser entendido como alguma coisa que se coloca: *Entre o movimento que dura e o instante que se repete. Entre a permanência e o instante que me escapa. Entre a necessidade de ação e o senso de inutilidade.*⁶⁰ Algo que se posiciona sob um movimento de afastamento e um movimento de enfrentamento.

Diante dessa relação paradoxal, trago um último trabalho, ainda não realizado, mas bastante forte para suscitar e reforçar certas inquietações.

Esse trabalho me parece estar relacionado diretamente à *Vigília*. Aliás, o mesmo título seria adequado aqui também. Isso é possível pelo sentido que o termo designa, de uma situação mantida por um certo tempo. Contudo, esse outro trabalho traz esta *contenção* de tempo, de forma um tanto mais explícita.

Formado pelas mesmas barras cilíndricas em parafina, esse trabalho coloca-se no espaço através da suspensão dessas barras. Dispostas lado a lado, mas individualmente, elas tentam conformar uma espécie de acesso, um caminho marcado acima do nível do chão.

Nesse trabalho, as barras encontram-se suspensas, aqui existe ainda a necessidade de desviá-las, fragilizá-las por um material que trabalha com a luz do ambiente, um material translúcido, capaz de recuperar, por essa qualidade, nuances mais ricas e delicadas para as peças. Além

⁶⁰ Derdyk, 1997:s/n.

disso, também há um modelo reconhecível evocado diretamente, uma espécie de pinguela ou ponte.

Tal trabalho, a esta altura da pesquisa, me surpreende. Não por que ele traga questões que diferem das já tratadas anteriormente; ao contrário, ele surpreende porque retoma a disposição suspensa, só que agora, relacionada a uma configuração mais pontuada.

O texto, como um todo, inicia e se desenvolve, dialogando com o trabalho plástico, a partir de noções e percepções capazes de marcar uma proximidade entre as peças anteriores e as peças mais atuais. Faz descobertas e aproximações que revelam e constroem ao mesmo tempo.

26. *s/ título*

Maquete.

28 cilindros em parafina de
12 x 1 cm de diâmetro e fio

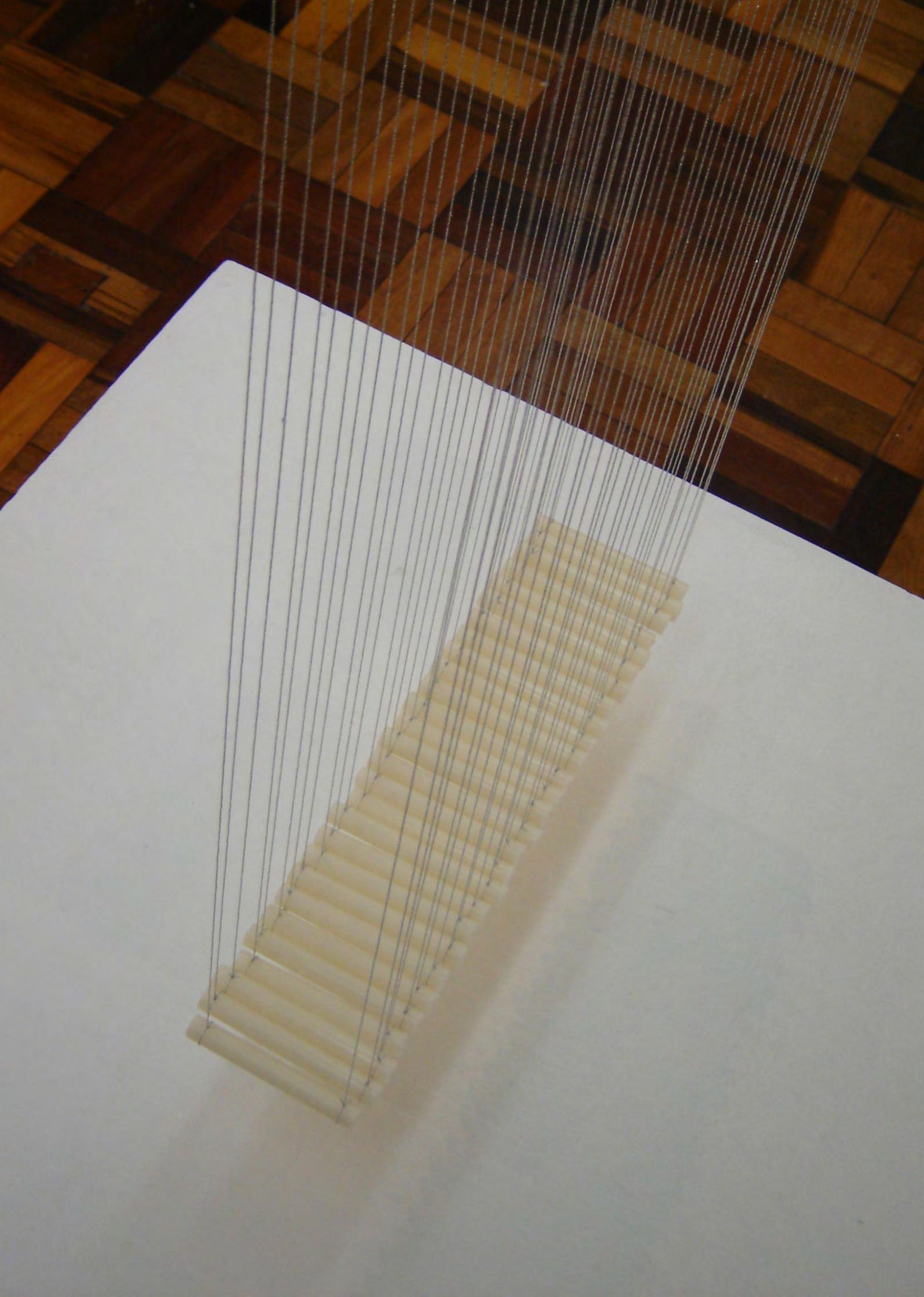
prateado.

2005.

Entretanto, quando aparece este trabalho, é como se ele apontasse *suspensão* e *estranhamento*, como noções intrínsecas à sua visualidade. Como algo possível de ser percebido, como apareceu ao longo do texto, a partir de estruturas visuais próximas, mas que, por vezes, como é o caso deste projeto, neste momento, se entrecruzam.

Há a percepção, então, de que no conjunto dos trabalhos trazidos neste texto, mesmo os com tripa seca, sempre houve um coeficiente comum entre eles que era dado pela fragilização material à que eles eram submetidos ou ainda a partir da qual eles são pensados. Essa fragilização tenta agregar, e isso é válido de maneira geral para os trabalhos, através desta relação mais cuidadosa, constituída às vezes na literalidade dos materiais, às vezes nas nuances que eles indicam, uma certa qualidade próxima à que emana das coisas preciosas.

Vale lembrar ainda que essa relação mais delicada para essas peças, encontrou no objeto, nessas coisas fabricadas para um determinado fim, criadas por nós mesmos para um contexto específico, a sua configuração mais intensa. Pensado sob esse aspecto, as formas escolhidas, as configurações dadas possuem um comprometimento maior para o espectador que, em contato com estas peças *desviadas*, através dessa proximidade, desse embate, pode criar uma outra forma de cumplicidade com essas coisas ou com o próprio mundo.





Jorge Luis Borges contempla essa relação em um poema seu chamado *As Coisas*, onde acentua o quanto os objetos *cegos e sigilosos, durarão para além de nosso esquecimento, sem saberem que partimos*.⁶¹ Nesse poema, por esse verso, o autor atribui aos objetos uma certa capacidade invejável em termos de duração. O escritor percebe as nossas fraquezas, através da duração dos objetos, pelo caminho da diferença.

Ao desviá-los, torná-los frágeis, não quero que eles se afastem de nós, mas ao contrário, quero que eles se tornem mais próximos. Que nos devolvam nossa própria finitude. Interessa nesse momento aprofundar a relação cotidiana do sujeito no mundo, através de objetos que apresentem, a quem os vê, seus próprios limites. Escolho, então, nesse sentido, o caminho da semelhança.

Para Guimarães Rosa, *O homem não morre, fica encantado*.⁶² Há uma diferença, então implicada num processo que indicaria um fim, a morte, para apontar uma alteração de estado, o encantamento.

Os objetos aqui trazidos, as configurações expostas, acabam ampliando um diálogo entre elas, que ultrapassa as particularidades de cada uma, através de uma constante fragilização, e que se unem neste ponto. Se o encantamento traz em si a possibilidade de alcançar um estado que rege uma diferença privilegiada. Esta produção utiliza-se das nuances, do brilho, da transparência, da sutileza, para encantar, seduzir através da diferenciação indicada sob uma fragilização, expondo essa sedução como algo inabitável, inatingível.

⁶¹ Borges, 2001:41. *As Coisas* A bengala, as moedas, o chaveiro, / A dócil fechadura, as tardias / Notas que não lerão os poucos dias / Que me restam, os naipes e o tabuleiro, / Um livro e em suas páginas a desvanecida / Violeta, monumento de uma tarde / Sem dúvida inesquecível e já esquecida, / O rubro espelho ocidental em que arde / Uma ilusória aurora. Quantas coisas, / Limas, umbrais, atlas, taças, cravos, / Servem-nos, como tácitos escravos, / Cegas e estranhamente sigilosas! / Durarão para além de nosso esquecimento; / Nunca saberão que partimos em um momento.

⁶² Pensamento recorrente em Guimarães Rosa, também exposto da seguinte forma: *As pessoas não morrem, ficam encantadas*. Citado entre outros momentos, pontualmente em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras em 16 de novembro de 1967.

www.medicina.ufmg/cenemor/acadlet.htm

O projeto apresentado há pouco, cria um entendimento que define a pesquisa, sob um amadurecimento de questões que se colocam nesta direção, mais do que nunca, como recíprocas e inter-relacionadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

trabalhos citados

ARAUJO, Virgínia Gil. Realidades imaginárias na fotografia: a artificialidade, os espectros e as ruínas da realidade in Santos, Alexandre e Santos, Maria Ivone dos (org.) **A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Ed. da UFRGS, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **O Ar e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. **Senhas**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

BORGES, Jorge Luis. **Elogio da Sombra**. São Paulo: Globo, 2001.

_____. **O Livro de Areia**. São Paulo: Globo, 2001.

CALVINO, Italo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CELANT, Germano. **Art Povera: Conceptual, Actual, or Impossible Art?** London: Studio Vista, 1969.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

DERDYK, Edith. **Linha de Costura**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **Linha de Horizonte, por uma poética do ato criador**. São Paulo: Escuta, 2001.

FARIAS, Agnaldo; ROELS Jr., Reynaldo. **Cotidiano/Arte: Objeto anos 60/90**. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

_____. Previsível e Inusitada in **Guia das Artes**. São Paulo, ano 7, n° 30. Nov./1992.

FRÉCHURET, Maurice. *Espaces de l'art* **Le Mou et ses Formes, Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^e siècle**. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993.

FREITAS, Martha Gomes de. **Deslocamentos ou A Estratégia da Suspensão, uma Relação da Escultura Contemporânea com o espaço**. Florianópolis, 2001. Artigo.

On line: <http://www.ceart.udesc.br/pos>

FREUD, Sigmund. O Estranho in **Edição Standard Brasileira, Vol. XVII**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GINZBURG, Carlo. Estranhamento-Pré-história de um procedimento literário. in **Olhos de Madeira, Nove Reflexões Sobre a Distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GROSSMANN, Martin, LAGNADO, Lisette. **Relax´O´Vision/Ana Maria Tavares**. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 1998.

GUASCH, Anna Maria. **El Arte Último Del Siglo XX, Del Posminimalismo a lo Multicultural**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

HIRSZMAN, Maria. **Sandra Cinto renova o mundo da arte e das coisas**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 05 set. 2002. Caderno 2.

On line: <http://www.estado.estadão.com.br/editoriais/2002/09/05/cad032.html>

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o Conceito de Instalação in **Gávea** Revista de Arte e Arquitetura. Rio de Janeiro. Vol.14, 1996.

- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard. **Joseph Beuys**. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.
- LOPES, Edward. **Metáfora, da Retórica à Semiótica**. São Paulo: Atual, 1987.
- MICHAELIS: **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.
- NAVES, Rodrigo. **Nelson Felix**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza**. 2ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004.
- POLANCO, Aurora Fernández. **Arte Povera**. Madrid: Editorial Nerea, 1999.
- RAMOS, Nuno. **Cujo**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- RIBEIRO, Marília Andrés (org.). **Ana Maria Tavares: Depoimento**. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.
- STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- TESSLER, Elida. Tudo é Figura ou faz Figura In BARTUCCI, Giovanna (org.) **Psicanálise, Arte e Estética de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago ed., 2002.
- TISDALL, Caroline. 'Materia': The Context of Art Povera. in **Italian Art in The 20th Century**. London/Munich: Royal Academy of Arts/Prestel – Verlag, 1989.
- TUCKER, William. **A Linguagem da Escultura**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

outros trabalhos consultados

- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea, Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade, Lembrança de Velhos**. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BOURGEOIS, Louise, BERNADAC, Marie-Laure, OBRIST, Hans-Ulrich. **Louise Bourgeois - Destruição do Pai, Reconstrução do Pai. Escritos e Entrevistas 1923-1997**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1987.
- CENTRE GEORGES POMPIDOU. **Qu'est-ce que La Sculpture Moderne?** Paris: Centre Georges Pompidou, 1986.
- CHIARELLI, Tadeu. **Sandra Cinto**. São Paulo: Laserprint Editorial, 2002. Galeria Casa Triângulo.
- DELUMEAU, Jean. **O Que Sobrou do Paraíso?** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O Que Vemos o Que nos Olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DUARTE, Paulo Sergio. **Waltercio Caldas**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- FABRO, Luciano. **Luciano Fabro**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo**, V.1/ [Curadores, Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa] São Paulo: A Fundação, 1998.
- GODFREY, Tony. **Conceptual Art**. 3ª ed. New York: Phaidon Press Limited, 2001.
- KRAUSS, Rosalind. A Escultura no Campo Ampliado in **Gávea**, Revista de Arte e Arquitetura. Rio de Janeiro. Vol.1, 1985.

- KRAUZ, Carlos. **Entrelances entre a Linha e o Chão**. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do sul, 2001.
- LAGNADO, Lisette. **Sandra Cinto**. São Paulo: Galeria Casa Triângulo, 1998.
- LIPPARD, Lucy. **Eva Hesse**. New York: Da Capo Press ed., 1992.
- MARTÍNEZ, Rosa. **Rivane Neuenschwander**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1998.
- McEVILLEY, Thomas. **Sculpture in the Age of Doubt**. New York, Allworth Press, 1999.
- MÈREDIEU, Florence de. **Histoire Matérielle & Imaterielle De L'art Moderne**. Paris: Bordas Cultures, 1994.
- MONSELL, Alice Jean. **Corpos em Suspensão: Algumas Propostas para Suspende os Devires da Matéria**. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais. Porto Alegre. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. **Bruce Nauman**. Madrid: O Museo, 1993.
- TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- WARNER, Marina. Le vil et lè vigoureux, la toison et le poil: des cheveux et de leur langage. In **Fémininmasculin: Le Sexe de L'art**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995.
- WERTHEIM, Margaret. **Uma História do Espaço, De Dante a Internet**. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Ed., 2001.