

Talitha Monfort Pires

a-temporal

tempo, espaço, ação

Brasília, 2014

Talitha Monfort Pires

a-temporal

tempo, espaço, ação

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Orthof.

Brasília, 2014

*Para Dalton
e para o pequeno ser que me habita.*

Sumário

Índice de figuras	4
<i>Prefácio: Matéria em transformação</i>	7
Introdução	9
I. Múltiplos indivíduos	11
Ação: o <i>fazer</i> persiste	15
II. Percurso: do barro às cinzas ao barro	18
Das cinzas	20
Micro- <i>paisagem</i>	22
Retorno ao barro (ou a <i>instalação-acontecimento</i>)	27
Conclusão	33
Referências Bibliográficas	35

Índice de figuras

- Figura 1.** Detalhe dos múltiplos agrupados sobre uma superfície de argila e cinzas. _____ p.12
- Figura 2.** Montagem da instalação na Galeria de Bolso, CAL/DEX UnB. Pegadas nas cinzas são vestígios de interação no espaço. _____ p.14
- Figura 3.** Nelson Felix. *Língua, II*. Madeira e ferro, 8 x 700 x 55 cm. 1990/1997. Coleção do Museu de Arte de Brasília. _____ p.16
- Figura 4.** Múltiplos de cerâmica dispostos sobre o chão de cinzas. Montagem realizada no pátio do jardim de minha residência em 2013. _____ p. 20
- Figura 5.** Múltiplos de cerâmica dispostos sobre argila úmida. Montagem realizada no pátio do jardim de minha residência em 2013. _____ p.22
- Figura 6.** Ação do tempo: rachaduras na argila seca. Múltiplos agrupados sobre uma superfície de argila coberta por cinzas. Vista superior da instalação *a-temporais* na Galeria de Bolso da CAL/DEX/UnB, em maio de 2014. _____ p. 23
- Figura 7.** À esquerda, Robert Smithson, Quebra-mar espiral (*Spyral Jetty*), 1969-1970. Basalto, cristais de sal e areia. Rozelle Point, Grande Lago Salgado, Utah (EUA). (Fotografia obtida no site oficial do artista). À direita, Michael Heizer, Duplo Negativo (*Duble Negative*), 1969. Deserto de Mohave, Nevada (EUA). (Foto: Nick Tarasen). _____ p.24
- Figura 8.** Montagem da instalação na Galeria de Bolso, CAL/DEX UnB, vista lateral. Iluminação natural (maio de 2014). _____ p. 25
- Figura 9.** Montagem da instalação na Galeria de Bolso, CAL/DEX UnB, vista lateral. Iluminação noturna. _____ p. 26
- Figura 10.** Discos de compensado de madeira de 10mm de espessura e 37cm de diâmetro. Superfície coberta com argila seca. _____ p. 29
- Figura 11.** Richard Serra, Adereço de 1 tonelada (Castelo de Cartas), 1969. Chumbo, 121,9cm x 152,4cm x 152,4cm. Whitney Museum of American Art, Nova York. (Foto Peter Moore). _____ p. 30

Exceto as imagens das figuras 3, 7 e 11, as demais foram produzidas pela artista.

Imagine um mundo em que não há tempo. Somente imagens.¹

¹ LIGHTMAN, Alan. **Sonhos de Einstein**. Tradução Marcelo Levy. São Paulo: Cia das Letras, 10^a reimpressão, 1993. p. 72.

Despojei-me
Cobri meu corpo de barro e fui.
Entre no bojo do escuro, ventre da terra.
O tempo perdeu o sentido de tempo.
Cheguei ao amorfo.
Posso ter sido mineral, animal, vegetal.
Não sei o que fui.
Não sei onde estava. Espaço.
A história não existia mais.
Sons ressoavam. Saíam de mim.
Dor.
Não sei por onde andei.
O escuro, os sons, a dor, se confundiam.
Transmutação.
O espaço encolheu.
Sai. Voltei.

Celeida Tostes²

² SILVA, Raquel e COSTA, Marcus de Lontra (org.). **Celeida Tostes**. 1ª edição, Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014. p. 52

Matéria em transformação

Como algo latente e ao mesmo tempo insistente e obsessivo, os pequenos invólucros de cerâmica se multiplicam e aos poucos se espalham pelo ateliê, habitando pequenos espaços. Guardam uma semelhança, que os identifica e os agrupa, uma semelhança que os caracteriza como múltiplos. No entanto, mantém certa aleatoriedade que os diferencia e os torna indivíduos.

Surgem de uma ação mecânica e prazerosa, como aquelas coisas difíceis de se explicar. Surgem das mãos ou da mente? Do corpo, como um ser que vê e sente, que percebe o mundo a sua volta e ao mesmo tempo se situa nele. Transformados pela ação do fogo, surgem como parte do corpo fenomenológico.³ Corpo em constante transformação, como a matéria.

Os múltiplos são formados a partir de praticamente nada, de um resto de argila que seria desprezado.

"E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco

³ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 192 p.

em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é a explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina"⁴

São formados a partir de tão pouca matéria que poderia ser considerada quase nada frente a qualquer produção escultórica. Eles resultam de uma ação de limpeza, que retira de um suporte de madeira a argila que sobrou da execução de uma outra peça, mas que não interessa. Eles nascem, portanto, dessa ação mecânica e automatizada, que possui a potência de despertar o corpo para uma brincadeira. Sem pretensões, os movimentos impostos sobre as sobras de argila criam pequenos seres, em meio a um jogo de combinação que também brinca com o tempo.

Tudo começa a partir dessa brincadeira, da união de formas orgânicas, um tipo de quebra-cabeças sem muitas regras, limitado apenas àquela pouca matéria. Ao se combinarem, os pequenos invólucros de argila assumem o seu contar do tempo e ao mesmo tempo desafiam o nosso.

Aos nossos olhos, o tempo não é mais percebido, contam-se poucos segundos. A partir de então, o tempo dos múltiplos é outro. É um tempo de transformações, que percorre e permanece no tempo, como se houvesse outro tempo que pertencesse apenas a eles, que não fosse mecânico e tão pouco humano, do corpo.⁵ Um tempo imperceptível, que não pode ser contabilizado em minutos ou em horas. Incontável. Incontrolável. Infinito. Um tempo que não se pode chamar de *meu/seu*.

⁴ MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina e outros poemas para vozes**. 34 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 60.

⁵ LIGHTMAN, Alan. **Sonhos de Einstein**. Tradução Marcelo Levy. São Paulo: Cia das Letras, 10ª reimpressão, 1993. p. 72

Introdução

A brincadeira começou em 2006 e aos poucos as diminutas peças foram se acumulando. Sem pretensões, as primeiras viajaram para Brasília em meio a uma mudança que vinha acompanhada de expectativas e desafios. Somente em 2013, sete anos mais tarde e cursando o bacharelado em artes plásticas, os múltiplos saíram da toca e puderam almejar novos horizontes, confirmando o que na verdade sempre os acompanhou: o fazer artístico.

Ao longo desse percurso, ficou perceptível a latência contida nesses pequenos objetos, que despertaram a curiosidade de docentes, artistas e curadores. A visualidade dos invólucros é potencializada pela quantidade, pelo acúmulo. Naturalmente, essa característica os levou a ocuparem o espaço, permitindo a interação do corpo de diferentes maneiras. Tendo em vista que atualmente o termo *instalação* abrange inúmeras modalidades formais e conceituais que possuem em comum a apropriação do espaço expositivo, os múltiplos de cerâmica começaram a compor propostas de instalações para locais variados, desde um pátio no jardim, sala de aula até galerias.

Este estudo relata brevemente o desenvolvimento desses objetos e suas propostas de instalação, até culminar na exposição dedicada à diplomação na Galeria Espaço Piloto. As bases conceituais são abordadas à medida que contribuem para a reflexão desse processo de criação e indicam alguns caminhos a seguir no futuro. Portanto, os depoimentos sobre o processo são intercalados com

referências teóricas, referências de trabalhos de outros artistas e reflexões sobre o próprio trabalho.

No primeiro capítulo, há a descrição dos múltiplos, com informações técnicas importantes e anotações sobre características que influenciam as diferentes propostas de montagem. Além disso, há um subcapítulo dedicado às ações, que isoladamente podem parecer banais, mas ao longo dessa trajetória mostraram-se fundamentais para todo o desenvolvimento do trabalho e da descoberta do fazer como sendo primordial no processo criativo.

O segundo capítulo apresenta as bases conceituais de *instalação*, uma breve reflexão sobre a poética e de que maneira elas permitiram e contribuíram para a fluidez dessa prática contemporânea. Esse capítulo é subdividido em três partes. Elas exploram as principais propostas da instalação *a-temporais*, duas realizadas e uma que ainda será executada. Em meio a inúmeras possibilidades, fica nítido o caminho escolhido e trilhado, suas referências teóricas e imagéticas. A primeira parte, *Das cinzas*, descreve a descoberta da instalação, do fogo e das principais características dos múltiplos que viriam a ser exploradas. *Micro-paisagem* relata a experiência de montagem da instalação *a-temporais* na Galeria de Bolso da Casa da Cultura da América Latina (CAL/DEX/UnB) e a importância das cinzas na visualidade do ciclo de transformação da matéria. A terceira parte, *Retorno ao barro*, apresenta a proposta de instalação para a Galeria Espaço Piloto, prevista para compor a exposição dedicada à diplomação de graduandos em novembro de 2014.

Ao longo desse segundo capítulo nota-se como o desenvolvimento e montagem de cada instalação deu seguimento às outras e como as características intrínsecas do *fazer* nesse processo determinaram a forma, a preparação e as expectativas da terceira proposta.

Como fechamento, a conclusão abre mais uma porta, e essa leva a um campo vasto, com muitos caminhos que se desenham para o futuro. Na verdade, aproxima-se o fim de um ciclo de transformações que prepara este ser fenomenológico para novas percepções.

I. Múltiplos indivíduos

Os aglomerados de cerâmica são, em sua maioria, múltiplos de múltiplos. Cada unidade é composta por um ou mais invólucros feitos de argila. Esses elementos são como raspas enroladas sobre elas mesmas, umas mais e outras menos enroladas, medindo em média cerca de 6cm de altura. São formados à partir da raspagem de uma fina camada de argila presa a um suporte de madeira (disco de compensado de 10mm de espessura). Essas raspas são moldadas e unidas quando a argila ainda está úmida e só então são dispostas para secar. Os múltiplos são compostos por diversos tipos de argila, que resultam em diferentes cores dentro de um espectro creme, bege, cinza claro, rosa claro, salmão e marrom. Após a secagem, são queimados à 923°C ou 1270°C, em forno a gás ou elétrico.

Apesar de serem ligeiramente volumosos (os diâmetros variam entre 0,5 e 5 cm), são extremamente leves, o que permite uma fácil alocação no interior do forno. Acabam ocupando espaços que ficariam vazios e com isso não oneram o consumo de energia de queima. O baixo custo energético, de tempo e material fez com que eles passassem quase despercebidos na produção ao longo de anos.

A multiplicação é lenta, ela ocorre à medida que se desenvolvem outras peças de cerâmica no ateliê. Isso significa que os invólucros são produzidos sem uma demanda com prazo de término definido. Ocorrem naturalmente na rotina de trabalho, respeitando o tempo de transformação exigido pela argila (secagem e queima). Ao mesmo tempo são como uma obsessão, acompanhando cada etapa do

processo, se desenvolvendo em paralelo e persistindo ao longo do tempo: são anos para produzir uma pequena quantidade.

“Diz-se que um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras. Um labirinto corresponde precisamente a cada andar: o labirinto contínuo, na matéria e em suas partes, e o labirinto da liberdade, na alma e em seus predicados.”⁶



Figura 1. Detalhe dos múltiplos agrupados sobre uma superfície de argila e cinzas.

A confecção das pequenas peças de cerâmica envolve inúmeras etapas até que estejam prontas. Esses múltiplos carregam consigo essa memória do tempo de manufatura e da transformação que sofreram, principalmente pela ação do fogo. Essa memória do fogo remete ao tempo, seus indícios e vestígios. A escolha da cerâmica como matéria prima também evoca o tempo histórico. A cerâmica é milenar, acompanha a trajetória humana há mais de 10 mil anos e traz em sua simbologia essa ancestralidade, essa relação com o homem primitivo e toda a carga de aprimoramento ocorrido ao longo desse tempo na história da humanidade. Além disso, é um material pouco comum no contexto da arte contemporânea no ocidente, reforçando essa ideia de algo antigo, que não pertence ao nosso tempo.

⁶ DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991. p. 14.

Ricardo Ventura lembra que "o trabalho de Celeida era muito novo na época, e era mesmo. Mas também era muito velho. Porque é *atemporal*. Há características que abrangem do neolítico aos dias de hoje."⁷ No fim dos anos 1970 Celeida Tostes já fazia essa mistura de tempos, unindo o que era considerado antigo e ancestral com o contemporâneo. Usando o trabalho em argila como principal meio de expressão, a artista tratava da dialética da matéria e explorava seus limites e tensões. De certa maneira, relaciono o desenvolvimento dos múltiplos aos trabalhos de Celeida. Em parte por essa discussão sobre a matéria que é evidente, e em parte pela forma lúdica de abordar o fazer artístico, como se tudo fosse apenas um exercício. Para a artista, trabalhar a argila era uma atividade lúdica, uma brincadeira de crianças.⁸ Nesse sentido, raspar a argila restante dos discos de madeira, transformá-la em múltiplos e combiná-los também é um exercício divertido. Em sua essência, não há um compromisso com o produto - objeto de arte - o resultado acontece a partir da generosidade do processo. É interessante como os objetos resultantes permitem um retorno ao processo de transformação daquela matéria.

Depois de prontos, as possibilidades de combinações dos múltiplos são infinitas. Por serem únicos, os elementos podem ser agrupados ou não e distribuídos em diferentes superfícies. O processo combinatório se assemelha a um jogo, uma brincadeira, um quebra-cabeças: instalar os elementos de cerâmica no espaço é um processo de descoberta prazeroso e ao mesmo tempo desafiador. Por serem múltiplos e pequenos, poderiam ser colocados em qualquer espaço. Entre erros e acertos, escolhi apresentar nesse estudo as montagens no pátio do jardim da minha residência, na Galeria de Bolso da Casa da Cultura da América Latina (CAL/DEX UnB),⁹ e a proposta de montagem para a Galeria Espaço Piloto. Invariavelmente os invólucros se unem aos vestígios da transformação de sua própria matéria: as cinzas, o barro, o suporte de onde foram raspados.

As diferentes montagens acabam tendo objetivos convergentes, mesmo que não tenham sido definidos em princípio. De modo geral, a intenção é instigar de alguma forma o outro a parar e observar. Despender um tempo que permita olhar, contemplar, desejar. O estranhamento pode levar à curiosidade "o que

⁷ SILVA, Raquel e COSTA, Marcus de Lontra (org.). **Celeida Tostes**. 1ª edição, Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014. p. 17.

⁸ Idem.

⁹ *a-temporais*, múltiplos de cerâmica sobre argila e cinzas. Instalação realizada na Casa da Cultura e da América Latina (CAL/DEX UnB) entre 30 de abril e 1 de junho de 2014.

seria aquilo?”, são numerosos e ao mesmo tempo são brutos e delicados, frágeis e resistentes.



Figura 2. Montagem da instalação na Galeria de Bolso, CAL/DEX UnB. Pegadas nas cinzas são vestígios de interação no espaço.

Nas instalações já realizadas, foram acondicionados sobre a argila e sob as cinzas, formando uma paisagem árida e orgânica, desconhecida, mas que talvez lembre algo familiar. Na proposta de montagem que está por vir, os elementos de cerâmica serão adicionados sobre a pilha de discos de madeira somente ao final de uma ação planejada para aquela noite. Qual o sentido subjetivo dessa coluna para a artista, para o espectador e para a História da Arte, pós *Coluna Infinita* de Brancusi e os tijolos ao rés do chão da série *Equivalent* de Carl André? O que representa essa ação repetitiva e espontânea? Seja qual for a proposição de interação tempo/espaço, é o artifício brincando com o limiar do reconhecível.

Ação: o fazer persiste

Diferentes ações permeiam todo o trabalho. Na verdade, elas guiam o trabalho do início ao fim, seja durante a formação dos múltiplos, nas montagens das instalações ou durante a abertura da exposição. Elas são persistentes, espaçadas no tempo e podem ser intensas, suaves, mecânicas, repentinas, cadenciadas ou não. Cada etapa concentra um núcleo de ações que se relacionam de alguma maneira em seu tempo e espaço.

- *tempo de formação dos múltiplos*: amassar, alisar, molhar, raspar, enrolar, colar, esperar;

- *tempo de transformação*: organizar, amontoar, queimar, esperar;

- *tempo de cinzas, a descoberta no jardim de casa*: amontoar, secar, queimar, espalhar;

- *tempo de construção da micro-paisagem na Galeria de Bolso*: quebrar, molhar, misturar, amassar, grudar, secar, afundar, peneirar;

- *tempo de construção durante a vernissage na Galeria Espaço Piloto*: pegar, empilhar, sobrepor, adicionar, repetir, organizar.

Inspirada na lista de Richard Serra,¹⁰ decomponto as ações que definem o trabalho em verbos no infinitivo, como se fossem listas de afazeres. Ao relatar essas ações, as transformo em tarefas que vão aos poucos produzindo resultados. É como se a combinação da argila com a soma dessas tarefas reproduzisse as instalações. Certamente é uma forma simplificada de textualizar as diferentes atividades necessárias para que se chegue ao resultado. No entanto, a lista acima retrata as principais ações, sem as quais não seria possível realizar cada etapa. Apesar de apresentá-los segmentados em fases, os diferentes *tempos* acontecem com fluidez e simultaneamente. Enquanto ocorrem as montagens de instalações, continua a lenta e constante produção dos múltiplos.

De certa forma, relaciono a produção dos elementos de cerâmica com algumas obras de Nelson Felix, muitas das quais são trabalhadas e esculpidas por

¹⁰ Em referência a *verb list* de Richard Serra, feita para si mesmo em 1967-68 que produzia suas obras seguindo alguns verbos transitivos. KRAUSS, Rosalind E.. **Caminhos da escultura moderna**. Tradução de Julio Fischer. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007 p. 330.

ele. Elas não são objetos manufaturados, é a matéria escultórica que sofreu a ação do artista. Nelson relata que muitas esculturas são esculpidas por ele e ajudantes porque a questão do fazer é intrínseco do artista. Ele relata que essas questões formais não são o centro das obras, mas acabam permeando os trabalhos.¹¹

Apesar da expansão do campo da escultura nos anos 1960 e 1970, Nelson mostra que não há um abandono do trabalho de escultor. As ações continuam: esculpir, modelar, fundir, etc.. Agora estão permeadas com outras inúmeras ações que compõem as vastas possibilidades da tridimensionalidade. Já na década de 1980, pode-se dizer que suas obras são híbridas, há a nova perspectiva da escultura no campo ampliado, mas com a manutenção da ação do escultor sobre aquela matéria "...Língua', aquela madeira trabalhada no sentido da ondulação cheia de budas embaixo, tem um fazer embutido nela que,... Ihe é pertinente."¹²



Figura 3. Nelson Felix. *Língua, II*. Madeira e ferro, 8 x 700 x 55 cm. 1990/1997. Coleção do Museu de Arte de Brasília.

Como a *Língua* de Nelson Felix, o resultado das diferentes montagens e possibilidades que apresento nesse estudo mostram essa característica do fazer

¹¹ NAVES, Rodrigo. **Nelson Felix / Texto de Rodrigo Naves**. São Paulo: Cosac Naify, 1998. 208 p.

¹² *Op. cit.* p. 32

atrelado aos objetos como algo indissociável. O resultado das ações é por vezes explícito, permitindo até a sensação daquela ação. Nesse sentido, a ação, seja ela qual for, é parte fundamental do processo criativo. Como se as mãos fossem realmente uma extensão da mente. São ações fluidas e espontâneas, subjetivas na maneira de conduzir o resultado a uma experiência visual e corporal.

II. Percurso: do barro às cinzas ao barro

Após a expansão do campo de significação da escultura nos anos 1960 e 1970, é possível transitar entre o objeto tridimensional concebido de inúmeras maneiras, o espaço que ele ocupa (inclusive participando dele), seu tempo e sua composição. Após esse ponto de flexão, a produção artística passou a ser concebida a partir da lógica do artista e com isso se libertou da condição da matéria escultórica.¹³

Donald Judd contextualiza a ocupação do espaço naquele momento como a principal característica que ampliou a condição da escultura. Segundo o artista, as três dimensões compõem um espaço para mover-se, que naquele momento passou a ser tomado como o espaço real, eliminando o ilusionismo e a gestualidade. O uso das três dimensões tornou possível a utilização de todo tipo de materiais e cores, "a maior parte dos trabalhos envolve novos materiais, sejam invenções recentes ou coisas que antes não eram usadas em arte...".¹⁴ Em seu manifesto ao Minimalismo, Judd teoriza o que já ocorria na prática: a dissociação da rigidez da forma escultórica e pictórica.

Ao subjugar o espaço pela obra, muitos artistas daquela época estavam tornando possível o que presenciamos hoje no cenário arte contemporânea. Muitas

¹³ KRAUSS, Rosalind E.. **Caminhos da escultura moderna**. Tradução de Julio Fischer. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 365 p.

¹⁴ JUDD, Donald. **Objetos específicos**. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2ª edição, 2006. pp.96-106. p. 104

exposições e editais atuais utilizam a categoria *Instalação* para agrupar obras com variadas características formais e conceituais, mas que tem como princípio comum apenas a apropriação do espaço expositivo e a reconfiguração desse por meio da obra. O local deixou de ser o lugar onde a obra é exposta para ser a própria obra, é ela quem define esse espaço durante aquele tempo de exposição.¹⁵

A Instalação, segundo seus princípios básicos, é uma obra sem limites, ela permite qualquer tipo de suporte em sua produção, já que mais que um suporte é uma poética, uma verdade em si, que promove a criação plena de mundos múltiplos, reais em sua própria essência, mesmo que imaginários e/ou virtuais em sua concepção.¹⁶

A criação de mundos múltiplos é sem dúvida o que fascina o artista nas inúmeras possibilidades permitidas pela instalação. É como se pudesse, por alguns instantes, realizar aquele sonho impossível. Por acontecer no espaço, a instalação permite que o corpo também participe. É possível entrar na obra, caminhar por ela e descobrir seus segredos. É necessário se abaixar para ver melhor, ou subir no piso superior para observar o que há no topo daquela coluna. A partir da referência da fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte passou a permitir/exigir um corpo-a-corpo com as obras, "nosso corpo e nossa experiência de nosso corpo continuam a ser o tema dessa escultura - mesmo quando uma obra é formada por várias centenas de toneladas de terra."¹⁷ Rosalind Krauss considera que a instalação é uma forma singular de ocupação do espaço, resultante de uma reflexão espacial posta em perspectiva no campo plástico.¹⁸ É uma relação indissociável entre obra e espaço, em uma proposição temporal que evidencia o caráter de experiência de arte, incluindo o sujeito que ali possa estar.¹⁹

Com o desejo de criar mundos múltiplos e artificiais, a combinação das pequenas peças de cerâmica em superfícies que remetem o seu próprio fazer foram dispostas em diferentes lugares. Selecionei três experiências para compartilhar

¹⁵ SILVA, Lucina Bosco e. **Instalação: espaço e tempo**. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes. Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem. Orientador: Prof. Dr. Stéphane Huchet. 2012.

¹⁶ *Op.cit.* p.11

¹⁷ A autora Rosalind Krauss faz uma clara referência ao trabalho do artista Michael Heizer *Duplo negativo*, de 1969, no qual o artista movimentou toneladas de terra no Deserto de Mohave, Nevada, Estados Unidos. KRAUSS, Rosalind E.. **Caminhos da escultura moderna**. Tradução de Julio Fischer. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 333

¹⁸ *Op. cit.*

¹⁹ TEDESCO, Eliane. **"Instalação: Campo de Relações"**. 2004 (disponível em <http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>)

nesse estudo, sendo que uma delas não foi plenamente realizada e poderá ser vivenciada pela primeira vez em novembro de 2014 na Galeria Espaço Piloto.

Das cinzas

"Pelo fogo tudo muda".²⁰

A experiência de ocupar com os múltiplos um chão de cinzas, uma superfície negra e áspera, permitiu desvendar a ligação entre esse vestígio e a argila. As cinzas guardaram na memória a passagem do fogo, a transformação da matéria vegetal e com isso se relacionam diretamente com a transformação da argila em cerâmica. Tanto as cinzas, quanto os múltiplos resistiram à passagem do fogo e carregam a força dessa simbologia.²¹ Essa ligação psicológica dada pelo fogo estabelece um diálogo entre os múltiplos e as cinzas, como se pertencessem à mesma história, cada um à sua maneira.



Figura 4. Múltiplos de cerâmica dispostos sobre o chão de cinzas. Montagem realizada no pátio do jardim de minha residência em 2013.

²⁰ BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 3ª edição, 2008. p.86.

²¹ *Op. cit.* p.81-82.

Na psicanálise, o fogo é associado à vitalidade, a uma potência geradora e é reconhecido como o primeiro fator do fenômeno. "Pelo fogo tudo muda. Quando se quer que tudo mude, chama-se o fogo".²² Nesse sentido, a mudança sofrida pela argila é profunda, passa do estado plástico e frágil para um sólido e duradouro. A presença da cinza permite retomar essa transformação da matéria e, conseqüentemente a memória do tempo dessa transformação. As cinzas também trazem consigo a simbologia da fertilidade, pois o fogo primitivo está ligado a agricultura e criação de animais, que fecundaria toda a produção de alimento, como um sonho íntimo.²³ Esse sonho de fecundidade também acompanha o fogo que queima a argila, que se inicia a partir de um ritual que poderia corresponder as antigas festas do fogo.

As primeiras experiências de montagem aconteceram no pátio do jardim da minha residência.²⁴ Em um local destinado à queima folhas e galhos de podas de árvores, restaram as cinzas. Como se por um acaso, essa base aguardava a chegada dos múltiplos, que se combinaram e recombinaaram. O resultado foi frutífero e desencadeou em outras possibilidades, mas sempre com um retorno ao vestígio e à memória daquele ciclo de transformação.

Ampliando a discussão sobre o ciclo de transformação da matéria, experimentei a argila bruta como base de fixação dos elementos cerâmicos. Eles foram se organizando como indivíduos, se espalhando organicamente pela superfície e se agrupando. Povoaram a grossa camada de argila, uma massa amorfa, pastosa e penetrável. Se instalaram, fisicamente e conceitualmente.²⁵ Passaram a fazer parte desse espaço sem compor a arquitetura ou a paisagem existentes. Estão entre uma e outra, e em nenhuma delas exatamente,²⁶ se utilizaram da arquitetura e interferiram na paisagem. Novamente a reflexão sobre o tempo foi ativada: após um dia sob o sol, a argila úmida e pastosa secou,

²² *Ibidem.*, p.86.

²³ *Ibidem.*, p.50.

²⁴ Instalações realizadas entre outubro e dezembro de 2013 sobre uma superfície de cinzas resultantes de queima de restos de poda de jardim. Exercício realizado durante a disciplina *Ateliê 1*, no Departamento de Artes Visuais/IDA/Unb.

²⁵ JUNQUEIRA, Fernanda. **Sobre o Conceito da Instalação**. Rio de Janeiro: Revista Gávea, nº 14: 551-569. 1996; e TEDESCO, Eliane. "**Instalação: Campo de Relações**". 2004 (disponível em <http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>).

²⁶ KRAUSS, Rosalind E.. **A escultura no campo ampliado**. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: Revista Gávea, nº 1: 87-93, 1984.

provocando rachaduras nas placas grossas e em diversos múltiplos. Ao enfatizar a redundância *argila-cinzas-cerâmica-argila-cinzas-cerâmica(...)*, foi possível criar uma paisagem que aborde a sua própria história de transformação. Naquele espaço coexistiam os diferentes tempos, momentos de um processo que não reconhece sua finitude, que se considera *a-temporal*.



Figura 5. Múltiplos de cerâmica dispostos sobre argila úmida. Montagem realizada no pátio do jardim de minha residência em 2013.

Micro-paisagem

Ao dispor os invólucros sobre a argila úmida no jardim, percebi que a relação da matéria bruta originária com os invólucros de cerâmica poderia ser explorada novamente. Assim, quando tive a oportunidade de realizar a instalação na Galeria de Bolso, busquei explorar um pouco mais esse contato entre o bruto e o finalizado,

entre o processo e o resultado, fazendo novamente referência ao ciclo de transformação da matéria e seu tempo.

Nessa montagem, o ambiente fechado controlou a secagem da argila, que pôde ser mais lenta e gradual. Conseqüentemente, as mudanças nessa micro-*paisagem* aconteceram simultaneamente à exibição. Quando os múltiplos pareciam estar estabelecidos e bem fixados, se reorganizaram novamente. Após dias nublados a argila secou, perdeu completamente o brilho e rachou. Ações do tempo. O brilho da umidade do barro foi tomado pela poeira das cinzas, promovendo um retorno ao ciclo de transformação. O que era um monte de barro se transformou em uma cratera. A argila seca agrupou os múltiplos indivíduos, formando coletivos. A intensidade de sua mobilidade diminuiu, restando apenas rachaduras e fendas por onde passou-se a observar aqueles que antes permaneciam escondidos. A aspereza da poeira de cinzas grudadas no barro seco dialogou com a rudeza do chão coberto de cinzas. Surgiram pequenos espaços vazios, e até mesmo sombrios sob os coletivos, espaços que remetem ao tempo mais antigo, à ancestralidade e ao fogo primitivo das cavernas.



Figura 6. Ação do tempo: rachaduras na argila seca. Múltiplos agrupados sobre uma superfície de argila coberta por cinzas. Vista superior da instalação *a-temporais* na Galeria de Bolso da CAL/DEX/UnB, em maio de 2014.

Assim, entre a organicidade dos materiais e artificialidade da montagem foi composta a *micro-paisagem* no interior da galeria. Empresto a essa instalação a *paisagem* por representar um ponto de vista encarnado de um corpo que ocupa um espaço.²⁷ No sentido do corpo fenomenológico, essa *paisagem* seria mais do que uma experiência visível, seria uma experiência do corpo, de um desejo de percepção desse mundo. A *micro-paisagem* se contrapõe em referência a dimensão dada pela *Land Art*, que entre outras características, se destaca pela intervenção na paisagem em escalas monumentais, mas no mesmo sentido de inscrever o código artístico sobre o lugar.²⁸

Ao analisar o efeito de *Duplo Negativo* (1969) de Michael Heizer, Rosalind Krauss ressalta que essa terraplanagem escultural provoca uma reflexão sobre a posição que ocupamos. Segundo a autora, para experimentar o trabalho, é necessário habitá-lo e conseqüentemente perceber sua dimensão e a dimensão do próprio corpo em relação à obra.²⁹ Ou seja, a obra nos faz perceber nossa condição humana "...a imagem de Heizer reproduz a intervenção do espaço externo na existência interior do corpo, ali se alojando e formando suas motivações e seus significados."³⁰



Figura 7. À esquerda, Robert Smithson, Quebra-mar espiral (*Spyral Jetty*), 1969-1970. Basalto, cristais de sal e areia. Rozelle Point, Grande Lago Salgado, Utah (EUA). (Fotografia obtida no site oficial do artista). À direita, Michael Heizer, Duplo Negativo (*Duble Negative*), 1969. Deserto de Mohave, Nevada (EUA). (Foto: Nick Tarasen).

²⁷ DIAS, Karina. **Entre visão e invisão: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano**. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010. p.128

²⁸ *Op. cit.*, P.131

²⁹ KRAUSS, Rosalind E.. **Caminhos da escultura moderna**. Tradução de Julio Fischer. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 365 p.

³⁰ *Op. cit.*, p.335.

Essa mesma intervenção no interior do corpo é causada pela ocupação da *Spyral Jetty* (1969-1970) de Robert Smithson, no sentido de tentar criar uma passagem através do tempo e espaço. Ao buscar uma forma que se aproxime da história mitológica do lago salgado, Smithson traz para aqueles que vivenciam o trabalho a possibilidade de experimentar algo que está oculto, fora do seu domínio, da sua memória voluntária. É um acaso que pode acontecer.³¹

Entre história, memória e acaso, a instalação *a-temporais* realizada na Galeria de Bolso perseguiu essa ideia. A escultura estática não era o objeto final, mas a possibilidade de promover uma passagem pelo tempo e espaço. O tempo da argila e suas transformações ocupando um espaço pequeno, com características particulares interessantes. Criei duas aproximações sobre aquela *paisagem* artificial na galeria, uma voltada para dentro e outra para fora, pela vitrine situada a 1,50m do nível da rua. Montada no chão, de dentro da galeria a instalação era próxima do corpo, mas distante dos olhos. Para vê-la em detalhes era necessário abaixar-se.



Figura 8. Montagem da instalação na Galeria de Bolso, CAL/DEX UnB, vista lateral. Iluminação natural (maio de 2014).

³¹ *Op. cit.*

Do lado de fora, a instalação estava separada apenas pelo vidro, distante do corpo, mas próxima dos olhos. Alguns microcenários eram exclusivos para a vitrine, como tira-gostos para um transeunte desavisado e um desafio para o visitante habituado. Posicionar a obra voltada em parte para a vitrine da galeria de modo que ela passasse a fazer parte da vida das pessoas que frequentam aquele local desperta de certa forma a inquietude sobre o limite existente entre arte e não-arte nos espaços de exposição da arte contemporânea.³² Quando Piero Manzoni realizou a *Base do mundo*, em 1961, estava colocando em cheque as relações que separam a arte da vida. Não é mais uma moldura, base ou vidro que impõem essa condição.³³ Considerando a arte como uma experiência, essa interação pode acontecer em qualquer lugar e a qualquer momento.

Esse diálogo entre a percepção da instalação de dentro e de fora da galeria era intensificado pela passagem do dia para a noite. Com iluminações completamente diferentes (de dia, natural e à noite, por lâmpadas incandescentes), a *paisagem* noturna tornava-se ainda mais artificial pelo jogo de luz e sombra e pelos reflexos espelhados no vidro.



Figura 9. Montagem da instalação na Galeria de Bolso, CAL/DEX UnB, vista lateral. Iluminação noturna.

³² FERVENZA, Helio. **Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições, indeterminações.** Ars (São Paulo), Vol. 4, nº 8, São Paulo, 2006.

³³ Em referência à obra de Piero Manzoni *Base do mundo*, de 1961, que coloca a base da escultura de cabeça para baixo, se referindo ao mundo como sendo a arte e eliminando os limites impostos pelas classificações históricas. *Op. cit.*, p. 2.

Inúmeras possibilidades podem surgir a partir das combinações dos múltiplos e da exploração de um espaço. Ao compor a micro-*paisagem* dentro da Galeria de Bolso, o estranhamento desperta a curiosidade. O limiar entre o conhecido e o desconhecido é tênue, assim como a dualidade entre o orgânico da matéria e a artificialidade da montagem. A vitrine é um convite a entrar, a parar e encarar um cenário que pode ser visto de fora. Esses segundos de contemplação podem suscitar reflexões sobre o tempo. Um tempo que pode ser do objeto em si, da manufatura, o tempo na história ou mesmo o tempo do devaneio, permitido pela relação com o fogo. É sobretudo o tempo que permite parar, observar, contemplar e desejar na superfície fértil das cinzas.

Retorno ao barro (ou a *instalação-acontecimento*)

O que é decisivo, - prossegue Daniel Buren - só a realização virá indicar visualmente (praticamente) o que esse trabalho quer dizer (teoricamente), ressaltando então, as distâncias entre uma hipótese de trabalho e sua realização.³⁴

A montagem da instalação proposta para a exposição dedicada à diplomação se realizará apenas na noite de abertura da exposição durante a *vernissage*. Até lá, ela será um projeto, plano, croqui, ideia (teoria). O resultado será sentido/vivenciado somente quando a ideia for executada (prática).

Nessa terceira proposta de instalação dos múltiplos de cerâmica, o projeto é fundamental para a execução da obra e a contextualização dessa monografia. A ação que definirá a obra foi pensada e planejada a partir das montagens anteriores, considerando as inquietações que elas suscitaram após uma reflexão do que poderia ser o próximo passo.

³⁴ BUREN, *apud*. LEPRUN, Sylviane. Maneiras de instalações. Tradução Sônia Taborda. Porto Arte, Porto Alegre, V. 10, nº 18, p-19-42. 1999. p. 23

Estabelecida a relação íntima com o processo de produção dos múltiplos, as instalações anteriores foram marcadas pela memória do fogo, materializada nas cinzas. Na proposta de continuidade desse trabalho, o fogo continua presente, mas essa relação é menos explícita. As cinzas, vestígio imediato da queima, não são mais visíveis. A continuidade do ciclo de transformação é evocado pela presença de materiais usados na produção dos elementos de cerâmica, como se parte do ateliê fosse colocado no interior da galeria. Além disso, a ação prevista para a abertura também conecta a memória do processo de criação, cujo roteiro é bastante despretensioso.

Roteiro da instalação-acontecimento

Com antecedência, discos de compensado de madeira pintados com argila de cores diferentes serão dispostos desorganizadamente no chão da Galeria Espaço Piloto, em local bem próximo de onde será construída a instalação. Ela será realizada na área cujo pé direito é alto, de modo que os discos sejam vistos também do mezanino. A interação dos corpos varia conforme ocupam o espaço: o que se vê do chão é diferente do que se vê do mezanino.

Na data marcada para o início da exposição, cerca de 30 minutos após a abertura, começarei a empilhar os discos formando uma coluna. Cada disco de madeira será adicionado individualmente, ensaiando um movimento mecânico e repetitivo. Ele retoma a ação que gerou os invólucros de cerâmica: um movimento em cadência, mas que de tão simples, poderia passar despercebido. A ordem das cores se dará de forma espontânea e ao acaso. Apenas um deles, o último disco desse emaranhado, não será adicionado à pilha. Ele permanecerá no chão, representando um resquício daquela ação.

No topo da coluna serão adicionados os múltiplos de cerâmica, novamente um a um, formando um movimento ritmado que conta o tempo. Toda a superfície do disco será preenchida, até que não seja possível adicionar mais nenhum.



Figura 10. Discos de compensado de madeira de 10mm de espessura e 37cm de diâmetro. Superfície coberta com argila seca.

Essa montagem na Galeria Espaço Piloto pretende um equilíbrio entre acaso, contingência e ordem. Não é possível nominar apenas ordem, visto que há um acaso na escolha dos discos (coloridos de diferentes tipos de argila). Não se caracteriza apenas pela contingência, uma vez que há um projeto e um plano que pressupõem uma organização racional.³⁵ É um plano delineado, pronto para sofrer o acaso do acontecimento. A ação pode acontecer conforme planejado, mas pela sua natureza performática, pode sofrer alterações emocionais. Ela retoma o *fazer* no ateliê, um espaço íntimo colocado em público. Expõe essa intimidade que revela a simplicidade do trabalho com a argila: uma manufatura anciã, transmitida desde tempos imemoriais. O ritmo dos movimentos cadenciados evidencia ainda mais a ideia de repetição que conduz à multiplicidade. Novamente o movimento retoma a matéria, que aparece em sua forma bruta. Me aproprio de uma observação feita à respeito do trabalho de Celeida Tostes que julgo ser apropriado para essa *instalação-acontecimento*: "É importante assinalar que a repetição das mesmas *formas/movimentos* não se dá pela carência de invenção. Repetir não é copiar, e sim fazer durar - não apenas na história, mas a própria existência".³⁶ É, de certa forma, tentar tornar-se atemporal.

³⁵ JUDD, Donald. **Objetos específicos**. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2ª edição, 2006. p.102.

³⁶ No original: "É importante assinalar que a repetição das mesmas figuras não se dá pela carência de invenção. Repetir não é copiar, e sim fazer durar - não apenas na história, mas a própria existência."

A qualidade da repetição que proponho nesse trabalho se aproxima também daquela descrita pelos minimalistas, cuja organização se dava como o transcurso dos dias, como algo que acontece naturalmente, sem a necessidade de um comando que indique uma forma ou direção. A repetição "não é racionalista e subjacente, mas é simplesmente ordem, como a continuidade; *uma coisa depois da outra*."³⁷ Ao deslocar os discos de sua função original e compor uma nova forma, faço uma alusão ao *Castelo de Cartas* (1968) de Richard Serra, no qual o artista cria um cubo com placas de chumbo apoiadas. Assim como o cubo de Serra, a coluna de discos não existe como um sólido cilindro de madeira. A ideia do cilindro é substituída pelo cilindro existente, construído, formado a partir da sobreposição de discos. Um deslocamento que promove a apreensão da forma (cilíndrica) que remete às raspas de cerâmica, ao movimento circular do torno e ao ciclo de transformação da argila.

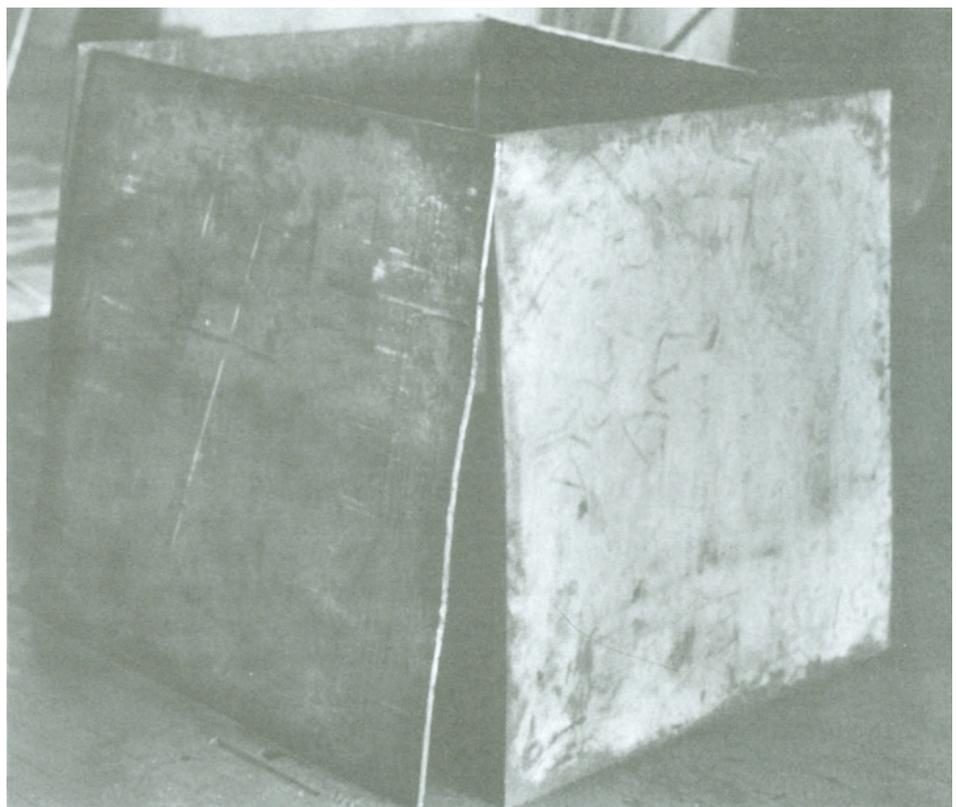


Figura 11. Richard Serra, Adereço de 1 tonelada (Castelo de Cartas), 1969. Chumbo, 121,9cm x 152,4cm x 152,4cm. Whitney Museum of American Art, Nova York. (Foto Peter Moore).

SILVA, Raquel e COSTA, Marcus de Lontra (org.). **Celeida Tostes**. 1ª edição, Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014. p. 65.

³⁷ JUDD, Donald. **Objetos específicos**. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2ª edição, 2006. p. 292. O grifo é nosso.

No entanto, ao contrário dos minimalistas da década 1960 quando a proposta de *uma coisa depois da outra* visava eliminar a subjetividade e a gestualidade, em meu trabalho a repetição do movimento de sobreposição dos discos traz a vivência, carrega a história daquela matéria transformada, alinhando-se com as investigações expressivas dos pós-minimalistas, como Eva Hesse, Vito Acconci, Robert Morris, entre outros. Não é apenas a matéria inerte, sem hábitos vividos ou imbuídos de significado, sem nenhum tipo específico de conteúdo.

Nesse sentido, a coluna de madeira é antes de matéria escultórica, parte do processo criativo e uma memória da transformação da argila (essa sim matéria prima escultórica). Os discos são um vestígio de matéria, aquela que não é, mas a que representa, aquela que finge ser. É o artifício de colocar parte da rotina do ateliê dentro da galeria por meio de algo que contém a potência do processo de produção.

Os discos de madeira refletem parte das atividades desenvolvidas no ateliê, são subjetivados por verbos da lista de tarefas: *amassar, alisar, molhar, raspar, enrolar, colar, esperar, amontoar, pegar, empilhar, sobrepor, adicionar, repetir, organizar*. Eles remetem também às diferentes interferências que a argila sofreu, e ao serem colocados na galeria, passam a fazer parte do trabalho até sua conclusão. Assim, tanto os invólucros quanto os discos de madeira representam uma rotina de trabalho. São a própria rotina e não um produto dela. É de certa forma uma retomada da questão colocada por artistas dos anos 1960 e 1970 que buscavam a expansão dos limites da escultura e rompiam as barreiras da galeria. Ao propor para essa instalação um recorte do ateliê, é como se parte daquele trabalho realizado *in situ* fosse deslocado para um ambiente ao qual não pertence.³⁸

Outro aspecto relevante que reforça a tautologia sobre o barro neste trabalho é a cor, que aparece a partir das diferentes argilas encontradas na natureza. De fato, não são cores escolhidas dentro de uma paleta de pintura. São cores dadas, tons de terra clarinha e areia sem interferências ou preparações. Essas mesmas cores originam as cores dos invólucros, mutantes após a queima. Novamente há uma memória da transformação da argila: a cor que pinta o disco e gera o invólucro não é mais a mesma, ela sofreu a ação do fogo e se transformou.

³⁸ Empresto o termo empregado por artistas na década de 1960 para obras realizadas fora da galeria, ou seja no próprio local: *in situ*.

O resultado dessa transformação é visual e o percurso está posto, mas não gratuitamente. Cada acesso às pistas sutis, contribui para o entendimento desse ciclo de transformação. Entretanto, visualmente esses acessos não são predeterminados. Considerando a arte como uma experiência estética, a ação ou imagem formada pela instalação é capaz de provocar uma estranheza ou curiosidade, seja qual for o horizonte de expectativas do receptor.³⁹ A própria ocupação do espaço o convida a desfrutar dessa interação.

A aleatoriedade da cor da argila acontece à medida que a ação de raspar a madeira deixa um vestígio sobre o disco de madeira. Cada cor verificada nos invólucros corresponde a uma cor no disco. No momento da ação, a cor pode parecer secundária, pois não determina a continuidade do trabalho. Mas, o resultado, ou seja, a coluna, é definida pelas cores da argila. Na instalação, "a cor nunca é sem importância, como ocorre geralmente na escultura".⁴⁰ A cor passa a figurar como protagonista em muitas instalações, seja pelo objetivo de destacar o material, destacar a ausência da cor, ou enfatizar um aspecto primordial, como a predominância.⁴¹ Na coluna, predominam as cores de areia, que poderão novamente permitir a retomada o ciclo da matéria.

Por se tratar de um projeto (ideia), ele pode diferir da prática⁴². A intenção é manter o roteiro, sem alterações significativas. Tendo como experiências pregressas uma enorme variedade de trabalhos envolvendo performances e happenings desde os anos 1950, incorporo a ação em público como parte fundamental dessa *instalação-acontecimento*. As diferentes leituras e interpretações decorrentes da instalação são apenas uma (pré)visão bastante pessoal do que virá a ser o resultado dessa transformação, que pretende completar mais um ciclo.

³⁹ VINHOSA, Luciano. **Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questões**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011. 120p.

⁴⁰ JUDD, Donald. **Objetos específicos**. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2ª edição, 2006. p.102.

⁴¹ JUNQUEIRA, Fernanda. **Sobre o Conceito da Instalação**. Rio de Janeiro: Revista Gávea, nº 14: 551-569. 1996.

⁴² LEPRUN, Sylviane. **Maneiras de instalações**. Tradução Sônia Taborda. Porto Arte, Porto Alegre, V. 10, nº 18, p-19-42. 1999

Conclusão

"Neste mundo, existem dois tempos. Existe o tempo mecânico e tempo corporal. O primeiro é tão rígido e metálico quanto um imenso pêndulo de ferro que balança para lá e para cá, para lá e para cá, para lá e para cá. O segundo se contorce e remexe como uma enchova na baía. O primeiro não se desvia, é predeterminado. O segundo toma decisões à medida que avança".⁴³

Como os dois tempos desse mundo, procurei desenvolver neste projeto um equilíbrio entre o corporal e o mecânico. Um balanço que une a fluidez do corpo, a naturalidade das ações e o prazer do *fazer* que enraízam meu trabalho há quase uma década com a racionalidade do pensamento artístico, que às vezes se mostra mais rígido do que poderíamos imaginar, *um pêndulo metálico que balança para lá e para cá*.

Como os dois tempos desse mundo, entendo que esse equilíbrio é fundamental para concluir mais um ciclo de transformação, que ultrapassa a matéria

⁴³ LIGHTMAN, Alan. **Sonhos de Einstein**. Tradução Marcelo Levy. São Paulo: Cia das Letras, 10^a reimpressão, 1993. p. 24-25.

e se expande para o ser que a percebe. Transformação que une a emoção ao racional, o corpo à mente, o *fazer* ao refletir.

Como os dois tempos desse mundo, percebo que é preciso manter uma coerência e uma linha de trabalho e de pensamento, mas é possível tomar as decisões à medida que se avança. Com essa premissa, permiti que algo persistente em meu trabalho pudesse se tornar visível, transparecendo a obsessão latente que acompanha meu percurso como artista. Obsessão que tenta, por meio da repetição, fazer durar, resistir ao tempo.

Obsessão que tenta tornar-se *a-temporal*.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 3ª edição, 2008. 170 p.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991. 235 p.

DIAS, Karina. **Entre visão e invisão: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano**. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010. 300 p.

FERVENZA, Helio. **Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições, indeterminações**. Ars (São Paulo), Vol. 4, nº 8, São Paulo, 2006. (versão para impressão..)

JUDD, Donald. **Objetos específicos**. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2ª edição, 2006. pp.96-106.

JUNQUEIRA, Fernanda. **Sobre o Conceito da Instalação**. Rio de Janeiro: Revista Gávea, nº 14: 551-569. 1996.

KRAUSS, Rosalind E.. **A escultura no campo ampliado**. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: Revista Gávea, nº 1: 87-93, 1984.

_____. **Caminhos da escultura moderna.** Tradução de Julio Fischer. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 365 p.

LEPRUN, Sylviane. Maneiras de instalações. Tradução Sônia Taborda. Porto Arte, Porto Alegre, V. 10, nº 18, p-19-42. 1999

LIGHTMAN, Alan. **Sonhos de Einstein.** Tradução Marcelo Levy. São Paulo: Cia das Letras, 10ª reimpressão, 1993. 175 p.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina e outros poemas para vozes.** 34 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 135p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito.** Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 192 p.

NAVES, Rodrigo. **Nelson Felix / Texto de Rodrigo Naves.** São Paulo: Cosac Naify, 1998. 208 p.

SILVA, Raquel e COSTA, Marcus de Lontra (org.). **Celeida Tostes.** 1ª edição, Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014. 360 p.

TEDESCO, Eliane. **“Instalação: Campo de Relações”.** 2004 (disponível em <http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>)

VINHOSA, Luciano. **Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questões.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2011. 120p.

Tese

SILVA, Lucina Bosco e. **Instalação: espaço e tempo.** Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes. Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem. Orientador: Prof. Dr. Stéphane Huchet. 2012.

