RODRIGO CRUZ

RODRIGO DE ALMEIDA CRUZ

A DIMENSÃO ESCULTÓRICA DO DESENHO

Brasília, 2011

Rodrigo de Almeida Cruz – 07/37925

A DIMENSÃO ESCULTÓRICA DO DESENHO

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

Orientador: prof. Dr Vicente Martinez

Brasília, 2011

SUMÁRIO

1. **LISTA DE FIGURAS.....3;**
2. **INTRODUÇÃO.....6;**
3. **CAPITULO I: O DESENHO. O SUPORTE. A SUPERFÍCIE..... 8;**
4. **CAPITULO II: A DIMENSÃO ESCULTÓRICA. A ARQUITETURA. O PESO.....25;**
5. **CONCLUSÃO.....44;**
6. **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....45.**

O resultado final da minha produção artística e intelectual nesses anos de graduação só pode se dedicado a uma pessoa, meu pai. Que dedicou-se não somente com palavras, mas com atos singularíssimos a tornar possível essa minha incursão.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a meu orientador, o Professor Doutor Vicente Martinez, que contribuiu decisivamente no desenvolvimento dessa pesquisa, sobretudo ensinando-me a olhar para meu trabalho com discernimento e postura crítica, indispensáveis se se busca desenvolver uma investigação com real compromisso. Agradeço também aos professores Elder Rocha e Miguel Simão pela amizade, ensinamentos, e mesmo conselhos ao longo desses anos de graduação. Devo meus agradecimentos também aos membros que compõem essa banca, que me ajudarão a reavaliar tudo que tenho buscado dizer aqui.

Agradeço a todos meus amigos, em especial Renato Rios, Matheus Macedo, Klauber Viera, Paulo Herrera, Fernando Nísio, Lauro Gontijo e Alexandre Cesário, pelo que muito construímos e desconstruímos juntos.

Ao Renato agradeço mais ainda, pois como irmãos seguimos juntos e aprendemos juntos o amor pelo que fazemos.

Agradeço a minha família, meus pais e minha irmã pelo amor e dedicação incondicionais.

Agradeço por fim, a minha companheira, Taiza Naves, que dividiu comigo todo peso que eu não pudesse suportar.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: *Sem título* (tríptico), Carvão sobre papel, 198 x 198 cm, 2010, Coleção do artista. (Pag. 8).
- Figura 2: Nuno Ramos, Sem título, Vaselina, parafina, tecidos e materiais diversos sobre Madeira, 250 x 220 cm, 1988. Col. Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. (Pag. 11).
- Figura 3: *Sem título*, Carvão sobre papel, 43 x 33 cm, 2011, Coleção do artista. (Pag. 12).
- Figura 4: *Sem título*, Carvão sobre papel, 40 x 34 cm, 2011, Coleção do artista. (Pag. 12).
- Figura 5: *Sem título*, Carvão sobre papel, 40 x 34 cm, 2011, Coleção do artista. (Pag. 12).
- Figura 6: *Sem título*, Carvão sobre papel, 70 x 50 cm, 2011, Coleção do artista. (Pag. 14)
- Figura 7: *Sem título*, Carvão sobre papel, 29,7 x 21 cm, 2011, Coleção do artista. (Pag. 14)
- Figura 8: *Sem título*, Carvão sobre papel, 50 x 38 cm, 2011, Coleção do artista. (Pag. 14)
- Figura 9: Jasper Johns, *Tela*, Encáustica e colagem sobre madeira e tela, 76 x 63 cm, 1959, Coleção do artista. (Pag. 15)
- Figura 10: Pablo Picasso. *Guitarra*, Papel colado, carvão, giz e nanquim sobre papel montado em tela, 66,4 x 49,6 cm, 1913, The Museum of Modern Art, Nova York. (Pag. 16)
- Figura 11: Pablo Picasso. *Guitarra*, Folha de metal e arame, 77,5 x 35 x 19,3 cm, 1913, The Museum of Modern Art, Nova York. (Pag. 16)
- Figura 12a, 12b: Richard Serra. *Arco inclinado*, Aço cor-ten, 366 x 3.751 x 6 cm, 1981, Federal Plaza, Nova York. (obra destruída). (Pag. 18)
- Figura 13: Cildo Meireles. *Espaços Virtuais: cantos*. Nanquim, grafite e lápis de cor sobre papel; 32 x 23 cm, 1968. Coleção Cildo Meireles. (Pag. 20)
- Figura 14: *Projeto para desenho a carvão sobre parede,* Nanquim, guache e pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011, Coleção do artista. (Pag. 20)
- Figura 15: *Projeto para desenho a carvão sobre parede,* Nanquim, guache e pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011, Coleção do artista. (Pag. 21)
- Figura 16: *Projeto para desenho a carvão sobre parede,* Nanquim, guache e

pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011, Coleção do artista. (Pag. 21)

- Figura 17: *Projeto para desenho a carvão sobre parede,* Nanquim, guache e pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011, Coleção do artista. (Pag. 21)
- Figura 18: *Projeto para desenho a carvão sobre parede,* Nanquim, guache e pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011, Coleção do artista. (Pag. 21)
- Figura 19: *Lugar 1, Site-Specific 1*, Série *Desenhos Específicos*, Guache e Nanquim sobre papel, 37 x 32 cm, 2010, Coleção do artista. (Pag. 22)
- Figura 20: Robert Smithson, Spiral Jetty, 5.000 toneladas de blocos de basalto negro, 1970, Great Salt Lake, deserto de Utah. (Pag. 23)
- Figura 21: *Lugar 2, Site-Specific 2*, Série *Desenhos Específicos*, Guache e Nanquim sobre papel, 37 x 32 cm, 2010, Coleção do artista. (Pag. 23)
- Figura 22: *Sem Título* (Projeto nº 8), Carvão sobre parede, 235 x 218 cm, 2011, Coleção do artista. (Pag. 24)
- Figura 23: *Sem Título* (Projeto nº 8), Carvão sobre parede, 265 x 223 cm, 2011, Coleção do artista. (Pag. 26)
- Figura 24: Diagrama 1, criado por Rosalind Krauss, presente no texto *A Escultura no Campo Ampliado.* (Pag. 28)
- Figura 25: Diagrama 2, criado por Rosalind Krauss, presente no texto *A Escultura no Campo Ampliado.* (Pag. 28)
- Figura 26: Diagrama 3, criado por Rosalind Krauss, presente no texto *A Escultura no Campo Ampliado.* (Pag. 29)
- Figura 27: Amilcar de Castro. *Corte e Dobra*, Aço cor-ten, 23 x 23 x 2 cm, sem data. Coleção Galeria Espaço Arte. (Pag. 31)
- Figura 28: Richard Serra. *Mão agarrando chumbo* (fotogramas), 1969. Filme. (Pag. 33)
- Figura 29: *Projeto para desenho a carvão sobre parede* (estudo formal), Nanquim sobre papel, 29 x 21 cm, 2011, Coleção do artista. (Pag. 34)
- Figura 30 a, b, c, d: *Projetos para desenho a carvão sobre parede,* Nanquim e pedra negra sobre papel, 29 x 21 cm, 2011, Coleção do artista. (Pag. 35)
- Figura 31 a, b: *Projetos para desenho a carvão sobre parede,* lápis de cor sobre papel, 29 x 21 cm, 2011, Coleção do artista. (Pag. 36)
- Figura 32a, b: Maquete 2, vista frontal e detalhe, respectivamente. Coleção do artista. (Pag. 37)

- Figura 33: Vista da exposição Rio Rounds, 1997-1998, Centro de Arte Helio Oiticica, Rio de Janeiro. Reprodução César Barreto. (Pag. 39)
- Figura 34: Dan Flavin. *Sem titulo* (para Marianne), 1970. San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla. (Pag. 41)
- Figura 35: Richard Serra. *Peça moldada*, 1969. Chumbo. 10 x 533 x 762 cm (atualmente destruído). (Pag. 42)

INTRODUÇÃO

O presente trabalho diz respeito à analise da minha produção artística resultante dos estudos desenvolvidos na academia durante os anos de graduação. Foca-se na produção realizada a partir da segunda metade de 2010 até então; e, em prospecção, seus desdobramentos. A abordagem da análise se dá nos aspectos estruturais, compositivos e vivenciais. Sendo que os primeiros correspondem às questões matériais, físicas dos trabalhos. Os segundos aspectos definem o estudo imagético e formal. E os terceiros falam do relato vivencial dos mesmos, bem como discute as questões relativas ao espectador. Os trabalhos analisados dividem-se em quatro etapas: (1)desenhos sobre papel em grandes dimensões, (2) desenhos sobre papel em pequenas dimensões, (3) projetos em papel milimetrado; e (4) desenhos feitos diretamente sobre a parede. A respeito dessa produção, de forma geral, é buscada uma compreensão do desenho em relação à escultura e a arquitetura.

O itinerário do texto perpassa, de ínicio, as questões voltadas para o desenho enquanto meio de expressão, inserida no contexto dos meus trabalhos, essa questão volta-se para a problemática do suporte e da superfície. De modo quase causal a natureza dos trabalhos volta-se para uma reflexão no terreno da escutura e da arquitetura, define-se assim a segunda parte desse texto onde a dimensão escultórica desses desenhos é alvo da investigação. Com o esclarecimento de sua dimensão escultórica a ipseidade desses trabalhos demontra-se gradualmente mais palpável permitindo-nos em alguns momentos do texto prever seus desdobramentos, e refletir sobre seu caráter vivencial.

Escultura é aquilo com que você se depara

quando se afasta para ver uma pintura.

Barnett Newman

I. O DESENHO. O SUPORTE. A SUPERFÍCIE

Seria possível afirmar sem grandes ressalvas que o desenho ocupa no campo de meios expressivos humanos o maior espaço, e, em certo ponto, ele abrangeria esse campo como um terreno para fundamentação dos outros meios expressivos. Não um terreno neutro, o desenho enquanto solo possui qualidades determinantes, porém flexíveis. Frederico Morais, que realizou a curadoria da exposição "Algum Desenho", no Rio de Janeiro em 2005, reuniu da obra de Cildo Meireles (1948) estritamente sua produção de desenhos. Questionado sobre o que seria o desenho, ele diz: "É tudo. Ou quase tudo. Qualquer coisa – linha, traço, rabisco, garatuja, mancha, borrão, pincelada, corte, recorte, dobra, ponto, retícula, signos lingüísticos e matemáticos, formulas científicas, logotipos, assinaturas, datas, dedicatórias, cartas, costura, bordado, rasgaduras, colagens, decalques, esfregaduras, carimbos." (MORAIS, 2008, 18). E segue a diante trazendo suas relações com a pintura, a escultura, etc. Frente à tamanha flexibilidade, qualquer conceituação prévia do desenho pode ser perigosa, sobretudo se levarmos em consideração sua ancestralidade na expressão humana. Além de possibilidade para outros meios, como vemos nas palavras de Frederico Morais, o desenho enquanto meio expressivo, ele mesmo, expande-se para inúmeras direções e possibilidades.

Os trabalhos que venho desenvolvendo desde o fim de 2010 surgem em sua primeira manifestação com um desenho a carvão sobre papel (fig. 1), uma vontade em certo nível intima de colocar no suporte toda materialidade que eu pudesse retirar do carvão. Uma saturação do tom preto que se dá permeada por um movimento impulsivo de esfregar com força o carvão sobre o papel. O desenho enquanto meio quase primitivo de expressão, foi o motor inicial dessa investigação. O carvão assume um caráter conceitual neste trabalho, ligado à sua tradição no desenho, esse material guarda em si a experiência do desenho de forma milenar. Uma vez que meus pensamentos, desde o momento da escolha do material, estavam voltados para o desenho, como a forma de expressão mais fundamental e comum aos artistas visuais. Delimitei como ponto de partida, a técnica de carvão sobre papel. Mas a característica do carvão que remonta à sua ligação com a arte desde seu principio, como instrumento para uma apreensão rápida e imediata da realidade foi somente o

primeiro aspecto que me interessou neste material (mais a frente outros aspectos serão apresentados).

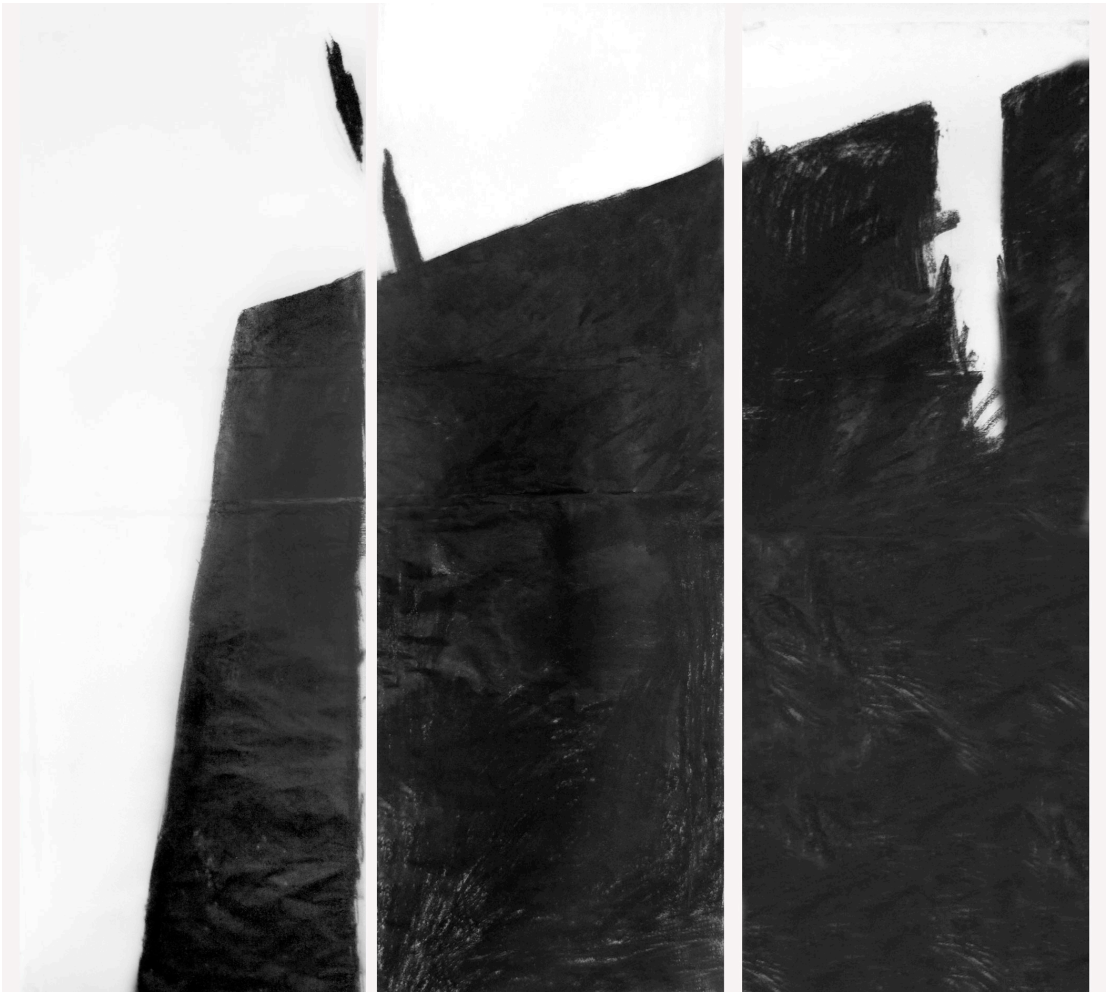


Figura 1: *Sem título* (tríptico), Carvão sobre papel, 198 x 198 cm, 2010, Coleção do artista.

Com a primeira experiência dessa série, veio-me de imediato a questão do suporte, trabalhando o carvão com uma espessa camada, algo que entrou em evidência no trabalho foi o embate entre o material e o suporte. Muito embora a relação do carvão com o papel preceda em muito este trabalho, seus aspectos assumiram características diferentes na forma como eu os utilizei. A relação passou de pacifica, para conturbada, e até mesmo nociva. Como é possível vermos na figura 1, devido à intensidade com que o bastão de carvão foi esfregado no papel, este teve sua superfície plana alterada, apresentando um aspecto ora gasto, ora amassado, correndo mesmo o risco de ter sua superfície rasgada. Ao buscar esse tipo de relação com o suporte esse desenho traz para o trabalho o expediente da superfície em detrimento da profundidade. É um desenho superficial, onde as marcas do fazer

corroboram algo que Alberto Tassinari elucida bem: “Um espaço em obra imita o fazer da obra” (TASSINARI, 2001, 57). Ao investigar os processos de formação da arte moderna e contemporânea em sua tese de doutorado na USP, que resultou nesse livro, Tassinari introduz o conceito de imitação, para criar uma primeira diferenciação do “espaço moderno” em relação ao “espaço naturalista”. Dentro da sua análise: “O ilusionismo perspectivo imita o espaço e coisas no espaço conforme o ponto de vista de um observador. Imita uma visão, algo de individual e intransferível. Pensar que o espaço e as coisas se resumem à visão que se tem deles é uma confusão que, se não desfeita, confundirá também imitação e naturalismo.” (TASSINARI, 2001, 57) Como ele delimita bem, a imitação no espaço naturalista está ligada à visão, à perspectiva, e para alcançar essa espacialidade deve lançar mão da profundidade. De acordo com Tassinari, a noção de “espaço naturalista” não esvazia o sentido de imitação, podendo essa referir-se às operações relativas ao espaço moderno. Nesse caso, o que se imita é o fazer da obra de arte. Nas obras de arte modernas, o que se distingue sobre o espaço, seria que este se dá em obra, um “espaço em obra”, caracterizado por sinais do fazer da obra, que não devem ser confundidos com o próprio fazer enquanto ação, correspondendo conseguintemente a uma imitação em obra do fazer da mesma. Este fazer em obra outorga por sua vez, o recurso da superfície nesses trabalhos.

Para desenvolver os trabalhos maiores, foi necessário lançar mão de experimentos, desenhos em menor dimensão que permitem tanto desenvolver um escopo formal, quanto estudar as questões da superfície (textura), alcançada com o carvão. Aqui podemos visualizar as direções tomadas por essa série. As intervenções por meio do desenho que tenho feito ultimamente talvez tratem de uma reflexão sobre a vivência cotidiana da arquitetura de uma forma geral; algo importante neles são suas dimensões, que devem percorrer grandes superfícies com planos saturados de carvão. Este trabalho é desenvolvido até então em quatro etapas: (1) desenhos sobre papel em grandes dimensões, (2) desenhos sobre papel em pequenas dimensões, (3) projetos em papel milimetrado; e (4) desenhos feitos diretamente sobre a parede. Sendo que (4) define esse trabalho em toda sua potencialidade, é o meio por excelência onde esse trabalho surge e se desenvolve, coloca-se no centro das reflexões, as outras experiências servem para contribuir no desenvolvimento dela. (3) Os projetos que levam em consideração as paredes sobre as quais o desenho a carvão será feito, desenvolvem tanto o escopo formal, quanto a noção de *site-specific* buscada na série. (1) e (2) refinam o dialogo com a questão do suporte trazendo para o campo de

reflexões do trabalho uma problemática mais voltada para a abstração em dialogo com a expressão da matéria (questão também presente na linha de frente do trabalho, nos desenho sobre parede, mas que recebe enfoque especial nestes suportes). Antes de discorrer sobre os desenhos sobre parede (4) precisaremos adentrar melhor os aspectos das outras etapas.

Voltando à figura 1 que configura a primeira experiência nesse sentido que fiz podemos discorrer um pouco sobre o que seria o desenvolvimento desse trabalho sobre papel, especificamente em grandes dimensões. Ainda como um ensaio, ele possui 1,98 metros de altura por 1,98 de comprimento (contando como o comprimento geral, uma vez que se trata de um tríptico onde cada parte possui 68 centímetros), feito sobre papel vegetal. O desenvolvimento formal pauta-se pela escolha inicial de trabalhar com planos fechados e chapados de carvão, para tanto foi necessário esfregar o carvão sobre o papel com bastante vigor, com isso, alem de um tom saturado de preto, foi atingida uma textura do carvão. Após uma primeira camada foi passado por toda a superfície do desenho um verniz fixador, o que permitiu em seguida a realização de uma segunda e terceira camadas de carvão. O resultado, como podemos ver, foi uma face robusta de carvão onde o suporte, devido à baixa gramatura do papel (80 g/m^2), salientou a ação agressiva do fazer. É um desenho onde as marcas do fazer são claras, fazem parte do trabalho, porém, o que aparece como gestual se deve a uma característica própria da materialidade do carvão, portanto, assim como nas pinturas (fig. 2) de Nuno Ramos (1960) o gesto do artista torna-se na verdade mais da matéria por si só do que realmente da mão que a manipula: "A pintura parece mais um lodaçal de tintas e cores. Os gestos demoram. Há um caos, uma desordem, que poderia pôr tudo a perder. Para gerar a obra o gesto esbarra com a resistência da matéria." (TASSINARI, 1997, 17)

Figura 2: Nuno Ramos, Sem título, Vaselina, parafina, tecidos e materiais diversos sobre Madeira, 250 x 220 cm, 1988. Col. Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

Guardadas as devidas proporções, o que o critico de arte Alberto Tassinari diz sobre a pintura de Nuno Ramos, em seu ensaio "Gestar, Justapor, Aludir, Duplicar", diz muito a respeito da relação com a gestualidade que eu tenho buscado nos meus desenhos. É importante digredir um pouco sobre o material que tem sido o meio para essa série e até mesmo seu motivo.

O carvão que utilizo trata-se do “carvão prensado”, conhecido também como “carvão siberiano”, o que há de especifico nele é o fato de ser feito a partir do carvão normal moído e prensado em uma fôrma. O resultado desse procedimento é um bastão seco onde o pigmento (carvão) se encontra mais denso, permitindo um preenchimento mais coeso e completo do suporte. Outro detalhe é que devido a, em sua estrutura, a quantidade de pigmento ser maior que a de aglutinante o bastão apresenta um caráter quebradiço e a quantidade de pó de carvão que desagrega no ato do desenho define, uma vez fixado com verniz, um rastro de carvão em determinados locais do desenho. Abre-se no plano uma topografia onde o gesto da mão confunde-se a uma estruturação temporal do terreno do desenho.

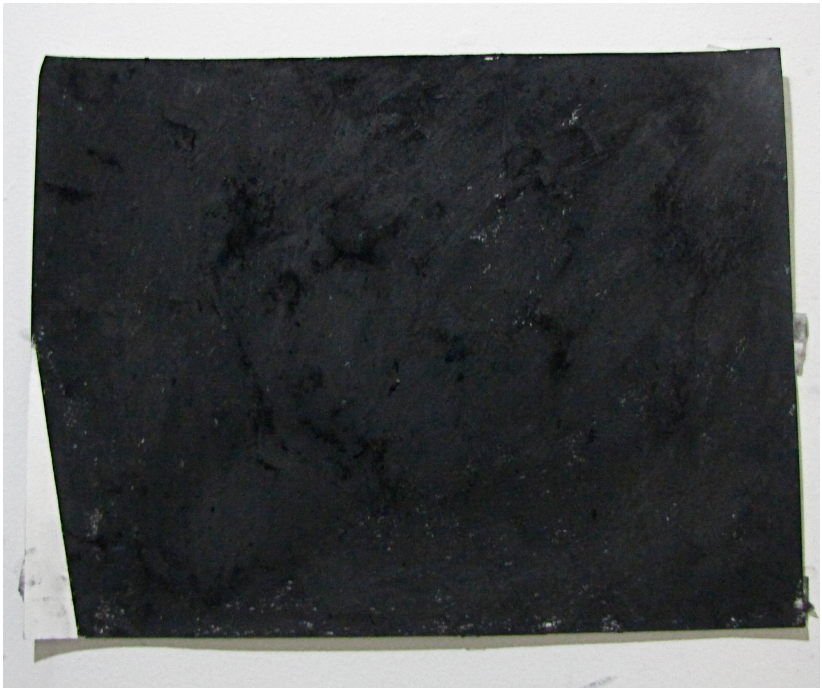


Figura 3: *Sem título*, Carvão sobre papel, 43 x 33 cm, 2011, Coleção do artista.

Essas caracteristicas presentes na superfície do desenho permitem-nos analisar a etapa sobre papel (2) posto que em dimensões menores esse desenvolvimento da materia sobre o suporte aparece com foco maior (figs. 3, 4, 5, 6, 7, 8). Isso se dá devido uma questão de escala, já que em desenhos maiores os detalhes de superfície entram em uma maior coesão com o todo do desenho, o que desenvolve uma percepção que mais a frente desnvolveremos melhor ao discorrer sobre os desenhos sobre parede (4).

O que acontece a um plano completamente escuro onde se acrescenta mais matéria escura?

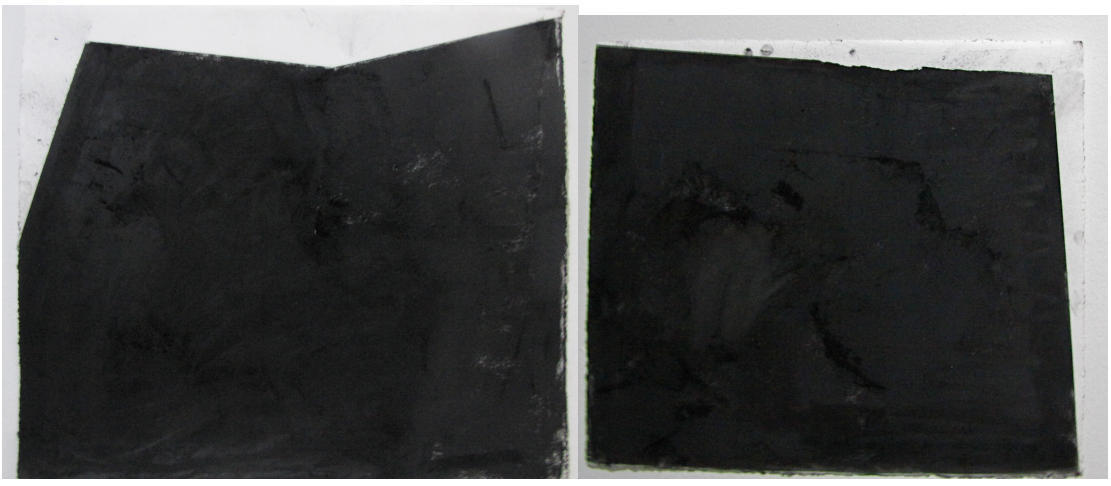


Figura 4: *Sem título*, Carvão sobre papel, 40 x 34 cm, 2011, Coleção do artista.
Figura 5: *Sem título*, Carvão sobre papel, 40 x 34 cm, 2011, Coleção do artista.

Essa seria uma boa questão para colocar-se diante desses desenhos. A saturação torna-se radical, chegando a romper com o plano, ainda que de forma sutil, a dimensão do volume é sugerida. "Desenhos são, na maioria das vezes, objetos de papel", como Waltercio Caldas diz em um texto originalmente publicado em álbum de gravuras do artista[1], o suporte precede de forma determinante aquilo que pode vir a ser o desenho. Nesses trabalhos salienta-se a necessidade do plano do papel, uma vez que a tentativa do carvão de se estruturar no espaço desmorona deixando somente seus vestígios. Basta pensar na quantidade de pó de carvão que cai no ato de fazer o desenho, pela tentativa de alcançar a mais espessa camada possível, o atelier, após uma sessão de desenho, coleciona carvão sobre a mesa, o chão e demais cantos. Cada um desses desenhos é um ensaio no plano, de romper com o mesmo, e a poeira negra acumula-se como um amalgama desse processo incansável. Novamente citando Waltercio, "o desenho retorna sempre a seu estado inicial, isto é, ao traço. As linhas deveriam tocar o papel sem perturbar seu silêncio branco e permanecer o tempo suficiente para marcar o gesto que torna possível a imagem." (CALDAS, 2007). Embora a leveza das palavras e do desenho do artista não correspondam ao *peso* desses trabalhos, uma lição pode ser apreendida de sua frase. Ao tocar a superfície do papel algum silêncio é rompido, uma tênue linha é criada que separa o espaço da obra, do espaço do mundo. A tentativa de romper essa diferença de espaços tenciona essa linha gerando um novo silêncio, este agora cauteloso, comunica a intensidade do ato com um ruído grave que marca o tempo desses desenhos. Embora meu desenho não se construa com traços, mas com massas, algo da essencialidade da linha aparece ao ausentar-se.

[1] Texto originalmente publicado em álbum de gravuras do artista, impressas por Reila Grace, Rio de Janeiro, 1997. Aqui a fonte foi a publicação do texto no livro *Disegno. Desenho. Desígnio.* Organizado por Edith Derdyk, editora SENAC: São Paulo, 2007.

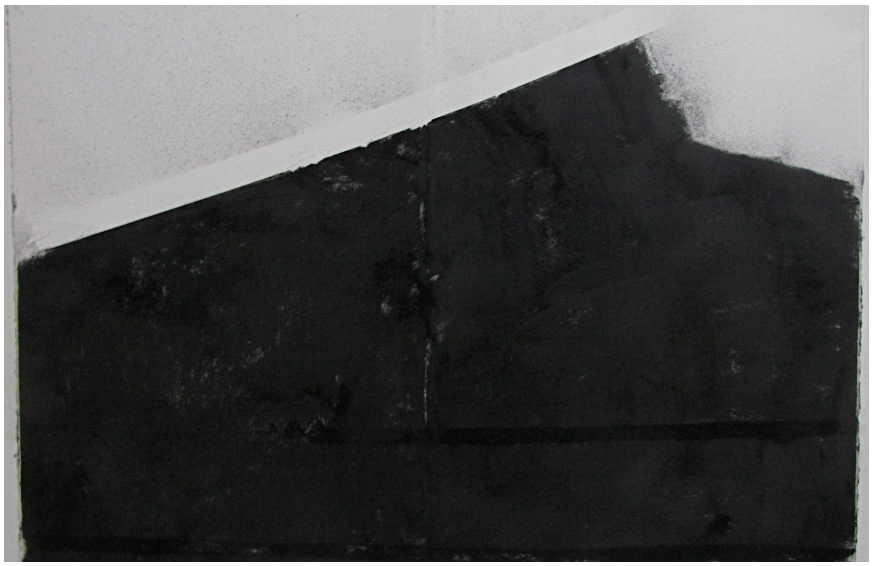


Figura 6: *Sem título*, Carvão sobre papel, 70 x 50 cm, 2011, Coleção do artista.

A questão formal desses trabalhos deve agir em consoância à sua materialidade, assim como vemos nos desenhos, o branco do papel, o "fundo" pouco aparece. Sua importância se dá na complementação da fala dos planos negros. Ao buscar uma reflexão voltada para a arquitetura procurei desenvolver um escopo formal onde o conteúdo dos desenhos se encontrasse entre a abstração e a representação de estruturas arquitetônicas. Uma figuração mais desenvolta da arquitetura, seja com prédios, muros, etc., colocaria em risco uma certa "impressão arquitetônica" que busco nesses trabalhos. Isso exige um maior desenvolvimento.

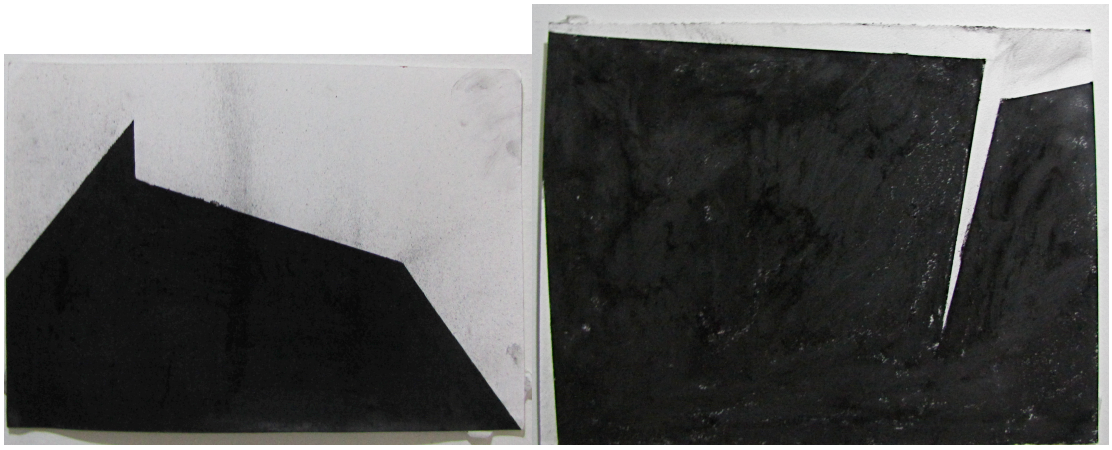


Imagem 7: *Sem título*, Carvão sobre papel, 29,7 x 21 cm, 2011, Coleção do artista.
Imagem 8: *Sem título*, Carvão sobre papel, 50 x 38 cm, 2011, Coleção do artista.

Voltando ao texto de Tassinari sobre o espaço moderno podemos compreender melhor o que quero dizer. Tassinari busca desenvolver uma definição da arte moderna pelo fio condutor do *espaço*. Assim ele delimita duas fazes de evolução temporal do espaço moderno, a primeira, *fase de formação*, a segunda, delimitada por ele com passagem por volta 1955, *fase de desdobramento*. Esta última correspondente ao que denominamos arte contemporânea seria a arte moderna "sem resquícios pre-modernos" (TASSINARI, 2001, 10) O desenvolvimento da arte moderna, na fase de formação pautou-se pela destruição do espaço perspectivo (TASSINARI, 2001, 17), assim a batalha travada pela arte moderna se deu no terreno da arte naturalista até que estivesse definida sua própria espacialidade. Essa origem ligada à destruição de um cânone deu o sentido evolutivo presente mesmo na natureza do nome dessas manifestações artísticas (o conceito "arte moderna", compreende-se em termos mais temporais-evolutivos do que espaciais e duradouros) (TASSINARI, 2001). "A pintura *Tela*, de Jasper Johns, é quase um símbolo dessa mudança. A parte delimitada pela moldura ainda alude a uma pintura abstrata da fase de formação da arte moderna. Já a colagem da moldura sobre a pintura requer um novo emprego do espaço da tela." (TASSINARI, 2001, 10) Segundo Tassinari, manusear o espaço da pintura constitui uma operação básica do desenvolvimento da arte moderna. Daí a importância salientada por ele da invenção da colagem.

Figura 9: Jasper Johns, *Tela*, Encáustica e colagem sobre madeira e tela, 76 x 63 cm, 1959, Coleção do artista.

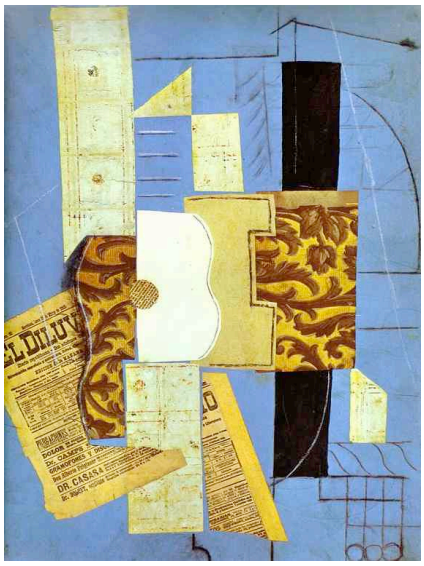


Figura 10: Pablo Picasso. *Guitarra*, Papel colado, carvão, giz e nanquim sobre papel montado em tela, 66,4 x 49,6 cm, 1913, The Museum of Modern Art, Nova York.

Figura 11: Pablo Picasso. *Guitarra*, Folha de metal e arame, 77,5 x 35 x 19,3 cm, 1913, The Museum of Modern Art, Nova York.

Já no cubismo a concepção de espaço começa a dar o tom da mudança de espacialidade: "Nunca antes na história da arte moderna os seres e seus espaços circundantes tinham se aberto uns para os outros em igual intensidade. Isso se dá pelo emprego generalizado do contorno interrompido na pintura. " (TASSINARI, 2001, 34) De acordo com Tassinari, o emprego dessa operação de forma generalizada começa um rompimento com a ilusão de profundidade, devido à fusão de coisas e

espaços. Nesse momento o espaço ilusionista é freado diante da superfície não mais transparente da tela, agora a mesma adquire uma opacidade. Essa nova forma de manipular o espaço atinge real assimilação com a colagem. Nela, segundo Tassinari, a pintura torna-se um anteparo para operações reconhecíveis e tematizaveis: "Desnudar a imaginação, ou, o que de fato importa, nos passar a impressão de fazê-lo, é como por a arte fazendo-se à nossa frente. Para tal é necessário que o espaço da pintura esteja disponível para o teatro de operações que se exibe na obra" (TASSINARI, 2001, 42-43) Assim, uma vez tematizado o fazer da obra, Tassinari nos aponta em obras como *Guitarra* (1913), de Pablo Picasso, ou na escultura também denominada *Guitarra* (1912-1913), do mesmo artista (respectivamente figs. 10 e 11), o espaço perspectivo abandonado, posto que temos agora, diante dessas obras, operações que se dão no espaço comum ao espectador; trata-se de um espaço manuseável. Que permite que na fase de desdobramento o espaço das obras seja compreendido como um espaço "em obra". Este conceito diz respeito à utilização de um espaço não fechado em si mesmo; não há uma unidade, seja em uma pintura cubista onde os planos são quebrados e misturados, ou numa colagem onde há um manuseio desses mesmos em prol de operações compositivas, ou na escultura moderna onde as operações se dão de forma aberta para serem completadas pelo espaço circundante. O termo "em obra" trazido por Tassinari coloca em discussão a espacialidade moderna enquanto uma espacialidade que se dá no mundo comum ao observador, que apresenta como obra o seu próprio construir-se. Sobretudo na fase de desdobramento é gerada uma comunicação entre obra e espaço do mundo em comum. (TASSINARI, 2001, 55). Essa digressão permite-nos compreender melhor o que foi dito acima a respeito de um espaço que imita seu fazer. "É por sinais do fazer que a obra está conectada ao mundo em comum, não necessitando, portanto, individuar-se por meios ainda comprometidos com o naturalismo." (TASSINARI, 2001, 75) Um espaço em obra não imita o espaço do mundo como no espaço naturalista, mas ao se colocar "em fazer no mundo" ocupa nele um espaço real onde a obra só pode se completar pelo espaço ao redor. Tassinari analisa a escultura *Arco inclinado* (1981), de Richard Serra, para nos explicar melhor o que seria essa comunicação promovida entre o espaço em obra e o espaço do mundo:

> A escultura inclina-se e verga ameaçando desabar. Parece abraçar o espaço da praça. Inerva o espaço do mundo em comum e tende a contê-lo. Seu espaço é o da chapa de aço curva e inclinada, mas também tudo o que

> ao seu redor imanta com intensidades diversas. O olhar não pode compor, como para uma escultura naturalista – ou mesmo da fase de formação da arte moderna -, uma série de visões que encontrem um núcleo no interior da escultura a partir do qual ela se exteriorizaria. A escultura praticamente não possui um interior. Circunda-se a obra e se é circundado por ela, mas sua interioridade é quase nula. Seu espaço é quase inteiramente sua exterioridade – a curvatura que conforma e requisita o espaço fora dela. (TASSINARI, 2001, 76-77)

Figura 12a, 12b: Richard Serra. *Arco inclinado*, Aço cor-ten, 366 x 3.751 x 6 cm, 1981, Federal Plaza, Nova York. (obra destruída)

Essa noção de exterioridade do fazer-se em obra permite compreender a impressão arquitetônica que tenho buscado nos meus desenhos. Se na espacialidade deles existisse um resquício maior de profundidade, ainda que exista algum, a desenvoltura dos planos negros em relação ao retângulo do papel seria menos tectônica e mais ilusionista. Isso será melhor percebido quando entrarmos na analise dos desenhos sobre parede, mas já nos trabalhos que levam o papel como suporte vê-se que as formas estruturam, constroem-se como uma tentativa de edificação. Buscam sobretudo presentificarem-se enquanto uma estruturação "em obra". Nesse sentido o

conceito de tempo está presente nelas, o tempo da camada de carvão que se mostra em tentativa constante de edíficar-se, e assim, posicionar-se no mundo.

Portanto, o sentido de abstração presente nesses desenhos, na verdade reflete uma simplificação dos meios, Matisse explica de forma interessante isso, ao falar sobre seu desenho:

> Mon dessin au trait est la traduction directe e la plus pure de mon emotion. La simplification du moyen permet cela. Cependant, ces dessins plus complets qu'ils peuvent paraître à a certains qui les assimileraient à une sorte de croquis. Ils sont générateurs de lumière; regardés dans un jour réduit ou bien dans un éclairage indirect, ils contienne, en plus de la saveur et de la sensibilité de la ligne, la lumière et les différences des valeurs correspondant à la couleur, d'une façon évidente.[2] (Matisse, 1972, 159)

Embora fuja ao contexto, essa bela fala de Matisse pode ensinar-nos sobre a origem de uma busca pela abstração em que a idéia de pureza da forma em função da expressão exata dos sentimentos atinge na arte moderna seu auge no construtivismo e neoplasticismo. Esse momento ao qual a declaração de Matisse nos leva não pode, entretanto, dar a medida em que meu trabalho discute a abstração, uma vez que não configura uma busca pela expressão dos sentimentos, outrossim, trazer a tona relações espaciais e arquitetônicas.

Devido à importância da experiência desses trabalhos se dar principalmente sobre a parede é importante que passemos a uma análise da etapa (3) de seu desenvolvimento, onde por meio de projetos em papel milimetrado busca-se um estudo prévio da relação do trabalho com a arquitetura. Essa produção divide-se em duas partes, a primeira lida com cortes de paredes já delimitados, em função dos espaços disponíveis para realização do trabalho nos locais de exposição. A segunda surge com vistas sem uma escala certa, mas que colocam os desenhos enquanto projetos em uma relação sugerida com determinados espaços tridimensionais. Em ambos busca-se uma compreensão da adaptação e da relação das formas disponíveis para os desenhos e a forma dos desenhos como tais. Aja visto a necessidade dos

[2] "Meu desenho, no traço, é a tradução direta e a mais pura da minha emoção. A simplificação do meio permite isso. No entanto, esses desenhos, mais completos do que eles poderiam parecer a quem os assimilasse como esboços. Eles são geradores de luz, vistos a meia luz, ou numa iluminação indireta, eles contêm a sabedoria e a sensibilidade da linha, a luz e as diferenças de valor correspondentes à cor, de um modo evidente." Tradução nossa.

projetos serem claros, nada, ou quase nada, da materialidade dos trabalhos deve aparecer. No entanto, esses desenhos permitem uma breve noção do clima que quer sua instalação de fato. Algo semelhante acontece na série *Cantos*: *Espaços Virtuais*, de Cildo Meireles, em que seus projetos/desenhos, realizados ou não, contêm, ainda que em menor quantidade, uma certa dimensão da sua pesquisa sobre o espaço euclidiano (fig. 13).

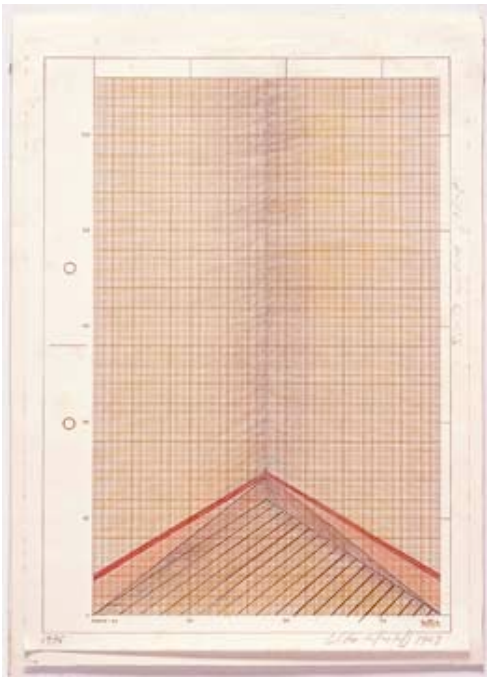


Figura 13: Cildo Meireles. *Espaços Virtuais: cantos*. Nanquim, grafite e lápis de cor sobre papel; 32 x 23 cm, 1968. Coleção Cildo Meireles.

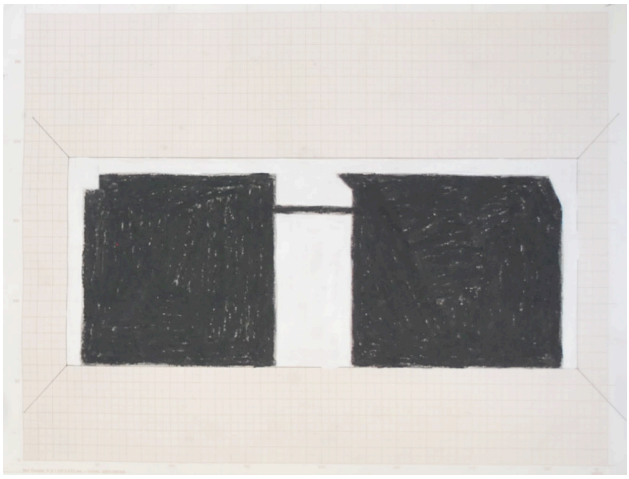


Figura 14: *Projeto para desenho a carvão sobre parede,* Nanquim, guache e pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011, Coleção do artista

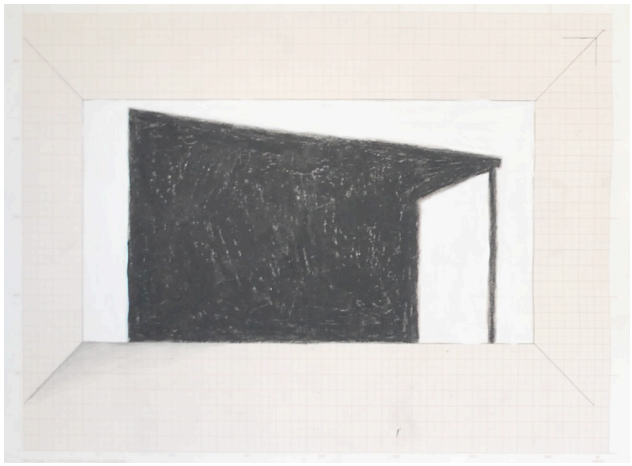


Figura 15: *Projeto para desenho a carvão sobre parede,* Nanquim, guache e pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011, Coleção do artista

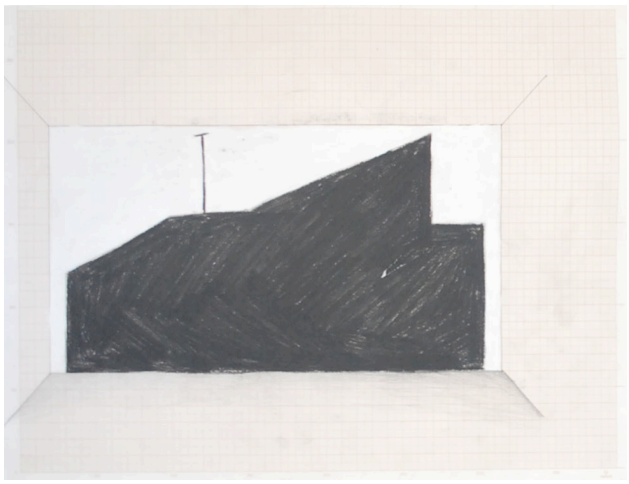


Figura 16: *Projeto para desenho a carvão sobre parede,* Nanquim, guache e pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011, Coleção do artista

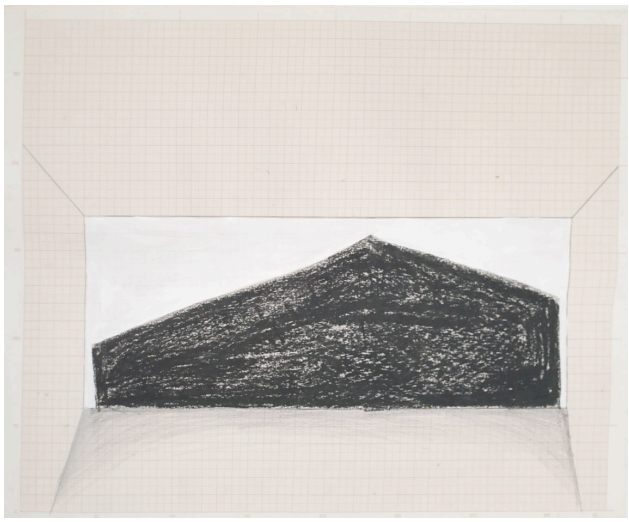


Figura 17: *Projeto para desenho a carvão sobre parede,* Nanquim, guache e pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011, Coleção do artista

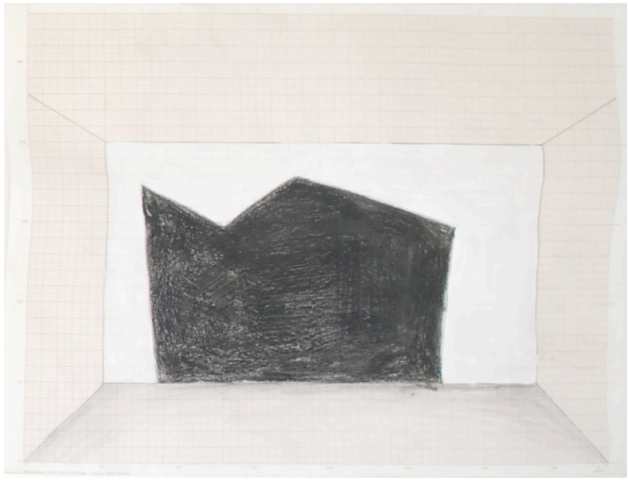


Figura 18: *Projeto para desenho a carvão sobre parede,* Nanquim, guache e pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011, Coleção do artista

Nesse sentido o desenho pode sugerir uma espacialidade comprometida com a sensação de um espaço real. Algo que deixa ver em uma série que comecei a desenvolver poucos meses antes da série impressões. Trata-se dos *Desenhos Específicos* (2010-2011), em que crio uma relação conceitual que busca encontrar no desenho um correlato ao que chamamos hoje de *site-specific*[3], conceito surgido na década de setenta para designar trabalhos, obras criadas de acordo com um lugar, um ambiente especifico. Possui ligação com as noções de "arte ambiental" bem como de "arte pública". Nesta série, eu trabalhei com dipticos, em um deles eu desenhei com um tom de terra uma figura geométrica, e no outro em nanquim, outra figura que claramente se encaixaria no espaço do outro desenho; o primeiro, chamado de lugar, o segundo de *site-specific*.

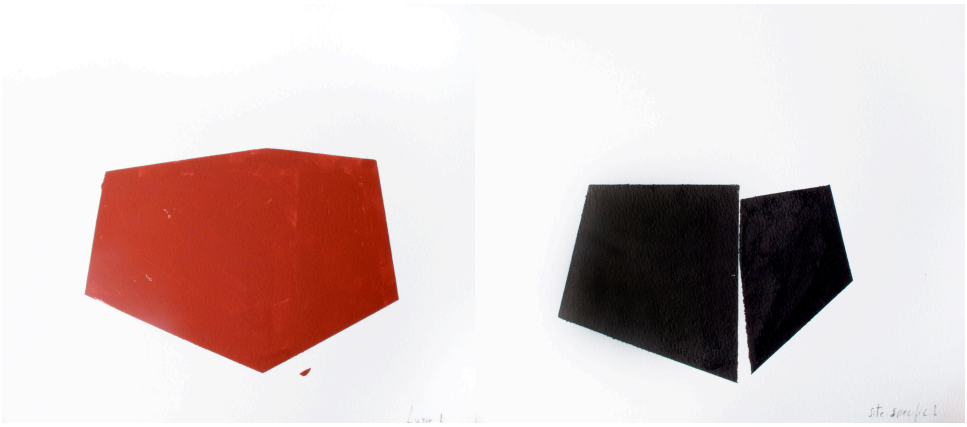


Figura 19: *Lugar 1, Site-Specific 1*, Série *Desenhos Específicos*, Guache e Nanquim sobre papel, 37 x 32 cm, 2010, Coleção do artista.

O trabalho conceitualmente discute a noção de *site-specific*, ao distorcer sua relação que busca ser concreta com um lugar especifico, para uma relação abstrata e conceitual entre um desenho e outro. Trata-se de um trabalho cerebral e conceitual, pouco sensitivo, diríamos, em relação ao que se busca num *site-specific* tradicional, como a Spiral Jetty [Píer ou Cais Espiral] (fig. 7), de Robert Smithson (1938 - 1973).

[3] O conceito será melhor compreendido mais abaixo, no segundo capítulo dessa monografia.

Figura20: Robert Smithson, Spiral Jetty, 5.000 toneladas de blocos de basalto negro, 1970, Great Salt Lake, deserto de Utah

Esse meu trabalho possuiu objetivos diretos, a destruição e reconstrução de um conceito já bem estabelecido na linguagem das artes plásticas. Porém, é importante perceber que tal procedimento possui sentido apenas nesse trabalho, nessa série de desenhos, é uma inserção direta e finita. Que marca o desenvolvimento da minha poética como algo que demonstra os limites da mesma.

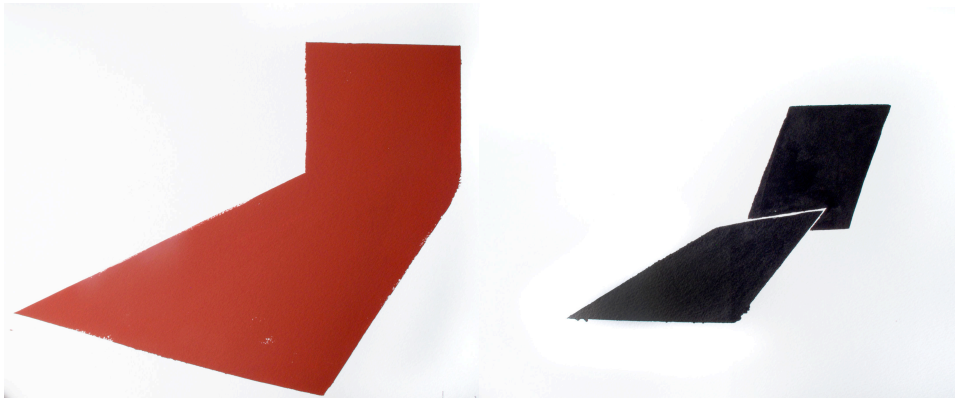


Figura 21: *Lugar 2, Site-Specific 2*, Série *Desenhos Específicos*, Guache e Nanquim sobre papel, 37 x 32 cm, 2010, Coleção do artista.

Acredito que uma certa compreensão virtual do espaço concreto fez-se presente na série acima descrita, algo que veio dar impulso aos questionamentos que estou desenvolvendo desde o fim do último ano. Ao entrar nesse aspécto do trabalho, a direção da análise volta-se para o meio (4) de desenvolvimento da série.

II. A DIMENSÃO ESCULTÓRICA. A ARQUITETURA. O PESO.

Um aspecto do carvão que aparece, a meu ver, pela primeira vez nesses trabalhos diz respeito a, no seu uso, a saturação e espessura do pigmento que é buscada corroborar visualmente uma superfície que dialoga com uma certa dimensão escultórica. Essa possibilidade pode ser vista, sobretudo nos desenhos em grandes dimensões onde é alcançada na soma dos aspectos formais e materiais uma solidez que faz com que o desenho seja experienciado mesmo como um corpo que temos diante de nós. Só na primeira montagem em atelier (fig. 22), em que faço o desenho diretamente sobre a parede essa relação com a escultura se tornou verdadeiramente palpável.

Figura 22: *Sem Título* (Projeto nº 8), Carvão sobre parede, 235 x 218 cm, 2011, Coleção do artista.

A partir desse momento uma série de questões novas surgiram e o trabalho tomou suas direções apodicticamente. Para esta montagem escolhi o projeto nº 8, feito para uma parede com vista de 2 x 3 metros, primeiramente tive de adaptá-lo à parede do meu atelier que possui 2,69 x 2,59 metros, algo que não resultou em maiores problemas permitindo ainda sim uma boa execução do projeto. Começo delimitando a área do desenho com fita crepe, essa escolha me possibilitou alcançar quebras abruptas e cortes diretos do preto sobre o branco. Em seguida, começo o desenho com o carvão vegetal, entretanto não consigo o resultado desejado, uma vez que esse material não me possibilitou um tom escuro, negro que é imprescindível a esse trabalho. Portanto passo a utilizar o carvão prensado, onde a saturação do pigmento negro é maior possibilitando assim um preto mais acentuado. Com ele inicio a criação de grandes massas ao longo dos limites do desenho até que toda sua área seja preenchida. Após essa primeira camada verifico que, devido à natureza do suporte (a parede branca), o desenho possui ainda muitos respiros da superfície branca, o preto ainda não está completamente chapado, de forma que fixo o desenho com o "spray" de verniz para em seguida passar outra camada de carvão por toda a superfície do desenho. Já apos a segunda camada é alcançado um plano preto mais definido, onde a textura resultante do emprego vigoroso do carvão deu-me forma desejada. No entanto, apesar de já ter conseguido uma boa textura do carvão nesse desenho, ao realizar a segunda experiência (fig. 23) optei por cobrir certas áreas da parede com tinta de parede preta, o que resultou em uma possibilidade de alcançar uma textura maior do carvão. Esse resultado pode ser observado na figura 23 no canto superior esquerdo e na lateral direita. Essa utilização da tinta preta pode dar a esse trabalho uma maior possibilidade de investigar diferentes nuances de saturação do tom escuro.

Figura 23: *Sem Título* (Projeto nº 8)*,* Carvão sobre parede*,* 265 x 223 cm*,* 2011, Coleção do artista.

Um corpo plano abre-se na parede, seu tamanho e sua textura visual, criam uma percepção semelhante àquela que temos frente a uma escultura. O desenho impõe-se diante do observador, e parece roubar o peso que outrora fora da parede. No entanto trata-se de um desenho ainda, o que leva nosso espírito a se indagar de que forma a questão da escultura está presente ali. A Teórica e crítica norte-americana Rosalind E. Kraus, publica pela primeira vez em 1979 um texto cujo título original é *Sculpture in the Expanded Field*[4]*,* em que traz ao espaço das reflexões atuais o alcance que a

[4] A primeira publicação fora no numero 8 de *October,* na primavera de 1979, o texto também apareceu anos mais tarde em *The AntiAesthetic: Essays on Postmodern Culture*, *Washington: Bay Press*, 1984.

escultura tem tomado na experiência artística desde meados dos anos 60-70. De acordo com ela:

> Nos últimos 10 anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. (KRAUSS, 1984)

Algo que se desenvolve com a crítica de arte norte-americana do pós-guerra e mostra com a elasticidade dada a esse conceito, uma historicidade latente que pode ter solo mesmo em um conceito tão tradicional. Uma necessidade de acolher o novo, demonstrada no sentido de evolução de formas antigas que permite uma menor estranheza diante da experiência estética contemporânea. Com o avanço da experiência estética dos anos 60 e 70, o conceito de escultura foi caminhando cada vez mais em direção a um abismo de obscuridade. Krauss busca adentrar essa obscuridade na qual o termo escultura estava envolto, fazendo uma digressão pela estrutura lógica que delimita as possibilidades desse termo. Sua ligação à idéia de monumento é algo que Krauss ressalta como qualidade importante da lógica interna da escultura; uma imagem que separada do local onde está por um pedestal, instaura um universo simbólico com um fim público. Essa lógica foi central no desenvolvimento da escultura durante muitos séculos, mas já no final no século XIX, começa a demonstrar desgastes. A respeito de *Porta do Inferno* e *Balzac*, duas obras do escultor francês Auguste Rodin, ela diz:

> […] com esses dois projetos escultóricos cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa — ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial. (KRAUSS, 1984)

A relação negativa com sua raiz no monumento teria sido extremamente explorada na escultura modernista, ao ponto de esgotar-se virando puro negativismo,

---

O texto que utilizo aqui trata-se da tradução publicada no numero 1 de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, em 1984 (87-93).

e assim o conceito de escultura encontrou-se cada vez mais obscuro. Desta forma a escultura passou, no início da década de 60 a ser definida por aquilo que ela não é. Uma escultura em uma sala de galeria somente seria definida por não ser a sala, ou em uma praça pública somente por não ser a arquitetura da praça, e nem a paisagem do local. Pautada nesse negativismo Rosalind desenvolve seguinte diagrama:

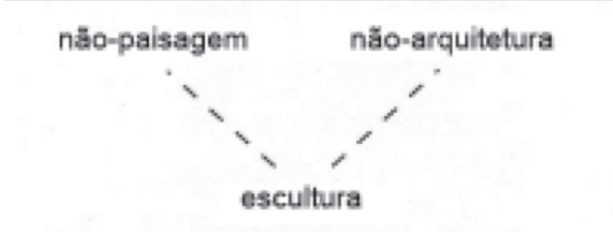


Figura 24: Diagrama 1, criado por Rosalind Krauss, presente no texto *A Escultura no Campo Ampliado.*

A escultura passou a ser a combinação de duas exclusões: não-paisagem e não-arquitetura. Uma vez fundamentada nesse par exclusivo, um dizendo respeito a algo que não é natural no local, e outro àquilo que é natural Krauss pôde com uma simples operação lógica definir não-paisagem como arquitetura, e não-arquitetura como paisagem. Essa operação é capaz de inverter os pólos que definiriam a escultura trazendo para a análise as possibilidades positivas que esta passou a ter.

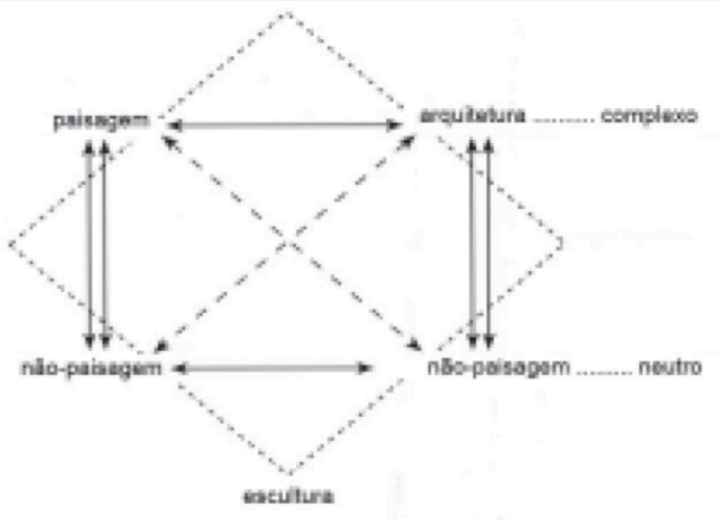


Figura 25: Diagrama 2, criado por Rosalind Krauss, presente no texto *A Escultura no Campo Ampliado.*

> Apesar de a escultura poder ser reduzida àquilo que no grupo Klein é o termo neutro da não-paisagem mais a não-arquitetura, não existem motivos

> para não se imaginar um termo oposto — que tanto poderia ser paisagem como arquitetura — denominado complexo dentro deste esquema. Mas pensar o complexo é admitir no campo da arte dois termos anteriormente a ele vetados: paisagem e arquitetura — termos estes que poderiam servir para definir o escultórico (como começaram a fazer no modernismo) somente na sua condição negativa ou neutra. (KRAUSS, 1984)

Essa expansão utilizada por Krauss diz respeito, na lógica, ao grupo Klein, ela resulta em um pensamento complexo, em que é possível analisarmos a escultura contemporânea em um movimento de *expansão* do seu par negativo, o que amplia seu campo: momento esse ao qual a teórica norte-americana quer chegar.

> O campo ampliado é, portanto gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista escultura. Quando isto acontece e quando conseguimos nos situar dentro dessa expansão, surgem, logicamente, três outras categorias facilmente previstas, todas elas uma condição do campo propriamente dito e nenhuma delas assimilável pela escultura. (KRAUSS, 1984)

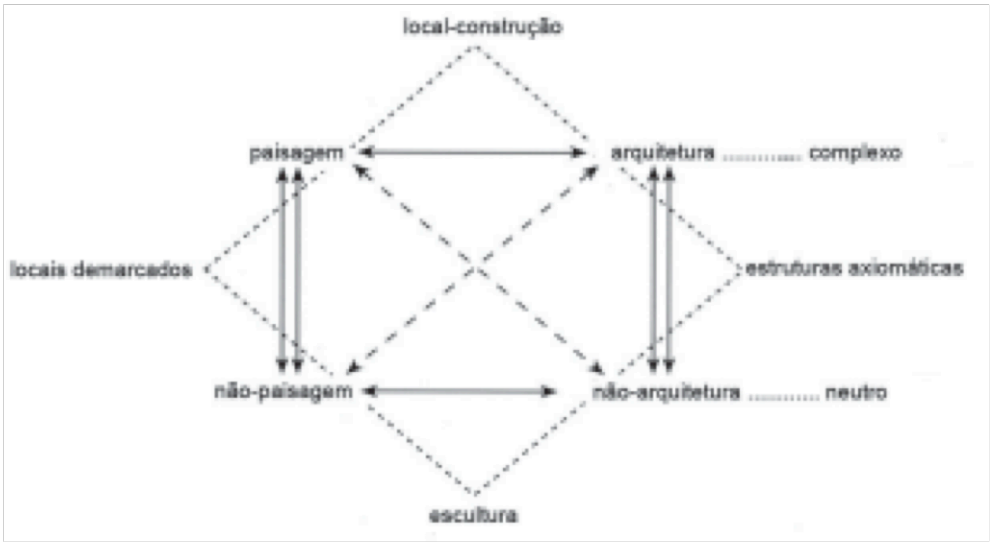


Figura 26: Diagrama 3, criado por Rosalind Krauss, presente no texto *A Escultura no Campo Ampliado.*

Esse diagrama finalmente delimita o que seria o *campo ampliado* em que se desenvolve a escultura que para Rosalind Krauss, pode ser vista como pós-modernista. Afora conceitos que definam esse grupo de escultura desenvolvidas na década de 60 e 70, podemos analisar melhor esse diagrama. Três grupos de produção

abrem-se nele: locais demarcados, em que é feita uma articulação entre paisagem e não-paisagem; estruturas axiomáticas, em que a articulação se dá entre arquitetura e não-arquitetura; e, por fim, local-construção, em que os pares anteriores resultam naquilo que a escultura estaria se definindo.

Para este trabalho é importante, sobretudo, adentrarmos nas estruturas axiomáticas, posto que nelas estaria a correlação dos meus desenhos com a escultura no campo ampliado.

> Os primeiros artistas que exploraram as possibilidades da arquitetura mais não-arquitetura foram Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra e Christo. Em todas essas estruturas axiomáticas existe uma espécie de intervenção no espaço real da arquitetura, às vezes através do desenho ou, como nos trabalhos recentes de Morris, através do uso do espelho. Da mesma forma que a categoria do local demarcado, a fotografia pode ser utilizada para esta finalidade; penso aqui nos corredores de vídeos de Nauman. No entanto, qualquer que seja o meio de expressão empregado, a possibilidade explorada nesta categoria é um processo de mapeamento das características axiomáticas da experiência arquitetural — as condições abstratas de abertura e closura — na realidade de um espaço dado. (KRAUSS, 1984)

As palavras de Krauss apreendem o momento que quero trazer com meus desenhos, a intervenção na arquitetura com o uso do carvão dialoga diretamente com esse campo desenvolvido, segundo ela, na ampliação do conceito de escultura. Nos desenhos feitos sobre a parede uma preocupação constante é a relação formal com o local onde ele estará. Nesse caso, o suporte passa a ser todo o espaço arquitetônico, que é por sua vez completamente ativado. Sua percepção, portanto passa a girar em torno dos desenhos, que roubam das paredes sua solidez. A intervenção cadencia o peso da sala, devido à energia que acumula em si. O que se dá devido ao aspecto visual do carvão, que em sua edificação reúne uma força, talvez do próprio ato de reunir o fino pigmento do carvão, em uma imponente estrutura. É nesse sentido que esses trabalhos se desenvolvem melhor como *site-specifics*, já que assim, se torna possível uma maior preocupação com as características dos locais que os receberem. O dialogo com as quinas, os cantos, o teto, em suma, as determinantes do local de exposição são aspectos que moldam o caráter desses desenhos. Já nas experiências que foram realizadas em atelier, buscou-se investigar a relação das diagonais do

desenho com as retas perpendiculares da parede. Essa preocupação permite que as questões formais dos trabalhos sejam repensadas, no ponto em que estes passam a ter um aspecto menos figurativo, instaurando-se de fato como aquilo que Rosalind Krauss chama de estruturas axiomáticas. Estes desenhos portanto, que em principio surgem no papel com algo mais voltado para a representação arquitetônica, devem sair dessa idéia de figuração se quiserem de fato instaurar a experiência arquitetônica. Essa é sua dimensão escultórica. E esta tem sua impressão intensificada uma vez que o escopo formal dos desenhos dialoga diretamente com a escultura neoconcreta de artistas como Amilcar de Castro e Willis de Castro, em especial o primeiro artista.

As obras de Amilcar da fase de corte e dobra (fig. 27), p. ex., trabalham o aço *cor-ten*, tirando proveito de sua característica de oxidação parcial, que resulta, na superfície da chapa, uma temporalidade que poderíamos dizer parafraseando o crítico de arte Rodrigo Naves, dá uma dimensão moral a esses trabalhos.

Figura 27: Amilcar de Castro. *Corte e Dobra*, Aço cor-ten, 23 x 23 x 2 cm, sem data. Coleção Galeria Espaço Arte.

Uma superfície que não é neutra, mas possui o tempo como característico pode sem que sejamos incoerentes ser vista também na superfície do carvão nesses desenhos. O texto *Uma Ética do Risco*, publicado no livro *Amilcar de Castro*, pode nos ajudar a trazer algum tipo de dialogo dos meus desenhos com as esculturas de Amilcar. Já de inicio, uma relação formal adquire hora, os "contornos severos" (NAVES, 1997, 13) bem como o trabalho com formas retangulares são pontos em

comum. Mas há aí também diferenças que sobressaem: Amilcar parte de um retângulo, uma peça inteira, para com poucas interferências alcançar um universo inteiro; no meu caso, o ponto de partida é uma conformação arquitetônica, onde, também com poucos elementos, tento alcançar um posicionamento sobre aquele espaço. As esculturas de Amilcar de fato se posicionam de forma imponente *no mundo.* Enquanto, nos meus desenhos, busco essa relação com a arquitetura. Desta forma, como vemos, os traços que ligam os trabalhos são os mesmos que os separam. Outro momento interessante fala do meio de onde partem as figuras de Amilcar que acredito ter importância também nos meus trabalhos. Como Naves diz: "A oposição do ferro às torções – a ausência de solda nas peças não é casual". (NAVES, 1997 14) A resistência do material frente ao ato criativo, também pode ser visto nos desenhos a carvão, pela sua aparência áspera, pueril, o desenho tem solidez, mas, vê-se nele que esta foi atingida a duras custas. Mesmo que pareça um tanto forçada essa relação entre esses desenhos e as esculturas de Amilcar é possível e até mesmo buscada, posto que o trabalho desse artista figura como uma das maiores influências para os meus desenhos. Vê-se com este exemplo, como a escultura está presente até mesmo na referência buscada por meus trabalhos.

O escultor Richard Serra realiza em 1969 o vídeo *Mão Agarrando Chumbo*, em que repetitivamente vemos uma mão, a do próprio artista, tentando segurar uma pequena placa de metal que vem do alto da tela sucessivamente (fig. 28). De acordo com Rosalind Krauss: "Um dos aspectos surpreendentes desse filme é sua incansável persistência – realizar uma determinada tarefa repetidas vezes, sem considerar o 'sucesso' um clímax particular qualquer" (KRAUSS, 2007, 291-292). E mais abaixo ela inscreve esse trabalho de Serra em um pensamento escultórico que á partir da década de 60 alguns escultores como Donald Judd estavam desenvolvendo. É nessa *possibilidade referencial* de um vídeo estar ligado à escultura, que se encontra a possibilidade dos meus desenhos discutirem a dimensão escultórica.

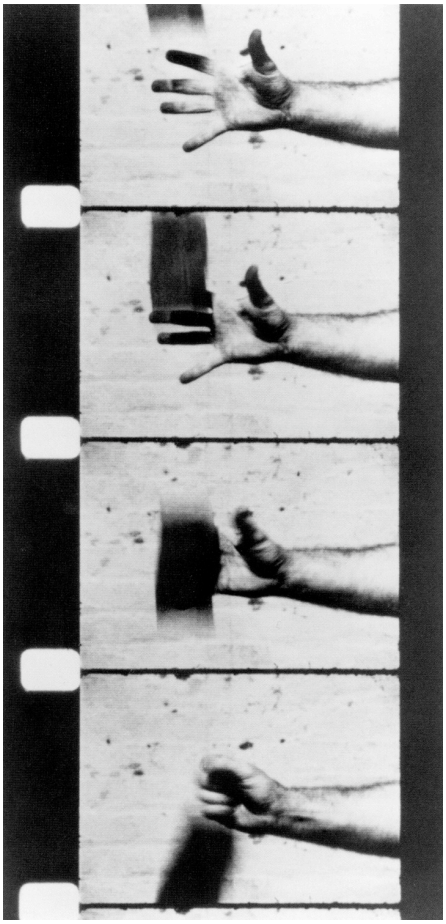


Figura 28: Richard Serra. *Mão agarrando chumbo* (fotogramas), 1969. Filme.

É possível afirmar que esses trabalhos buscariam alguma relação com o que conhecemos por *Arte Minimal*? Algo que David Batchelor (1955) afirma em *Minimalismo*, talvez possa nos ajudar a encontrar uma relação possível. Referindo-se a alguns artistas ele diz: "Nenhum desses trabalhos está emoldurado ou colocado num pedestal. Eles não são separados por tais expedientes do espaço do espectador." (BATCHELOR, 2001, 11-12) Sem duvida, nos meus desenhos (nos feitos diretamente sobre a parede) um pensamento parecido é desenvolvido. E além do mais, essa seria uma característica importante, aja visto que minha referência à arquitetura nesses trabalhos vai além de um caráter meramente representativo, mas busca *instaurar uma experiência arquitetônica* a nível também de modificar o ambiente de exposição. Mais a frente, falando especificamente do trabalho de Robert Morris (1931), do período da década de sessenta, ele nos diz: "Na medida em que os trabalhos minimalistas alertam o espectador - por meio de sua forma, superfícies e posicionamento - para as contingências do local e a variabilidade da perspectiva, eles começam a implicar um tipo diferente de espectador. Pelo menos, em relação a uma teoria que compreende a percepção da arte como instantânea e descorporificada, esse

trabalho implica um tipo diferente de espectador: um espectador que está corporificado e cuja experiência existe através do tempo e no espaço real." (BATCHELOR, 2001, 25) Estritamente, essa pressuposição do espectador como corporificado no espaço real, têm expediente nesses meus trabalhos, uma vez que a ação direta do trabalho na parede das salas quer trazer a experiência para um espaço vivido, onde a obra aparece como parte de um espaço real e comum a todos, algo que o emolduramento por si só pode desapropriar. Outro aspecto que esses desenhos podem compartilhar com a arte minimal, pode ser a importância do projeto, isto é, o desenho que precede a montagem de fato do trabalho, algo importante, sobretudo nos trabalhos de Sol le Witt (1928).

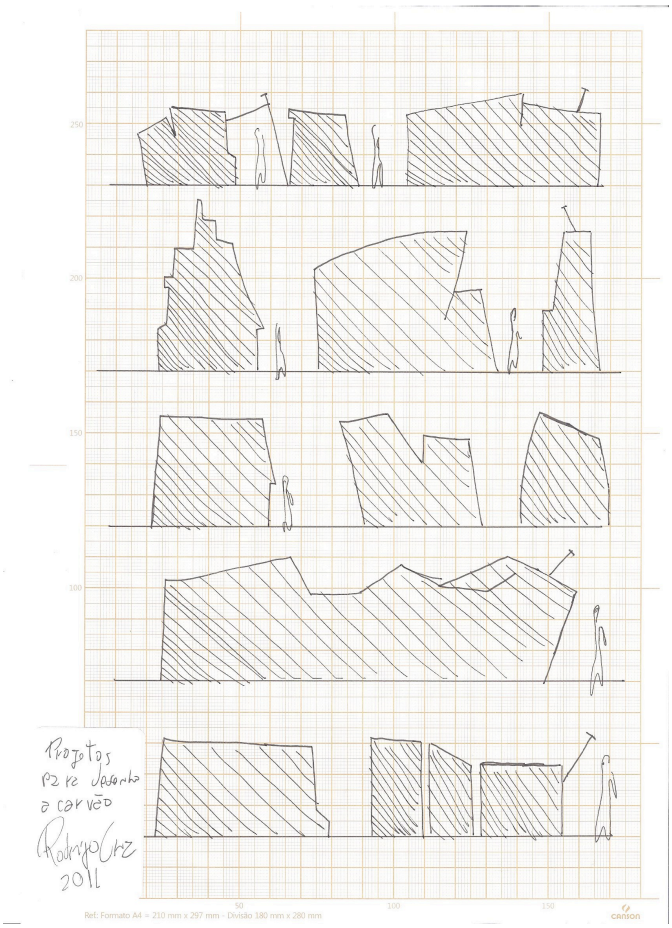


Figura 29: *Projeto para desenho a carvão sobre parede* (estudo formal), Nanquim sobre papel, 29 x 21 cm, 2011, Coleção do artista.

Os desenhos feitos sobre a parede têm como uma de suas principais características a especificidade de cada desenho com relação ao local onde será feito, desta forma os projetos (figs. 29, 30a, b, c, d, 31a, b) feitos bem como as maquetes servem de indicação formal.

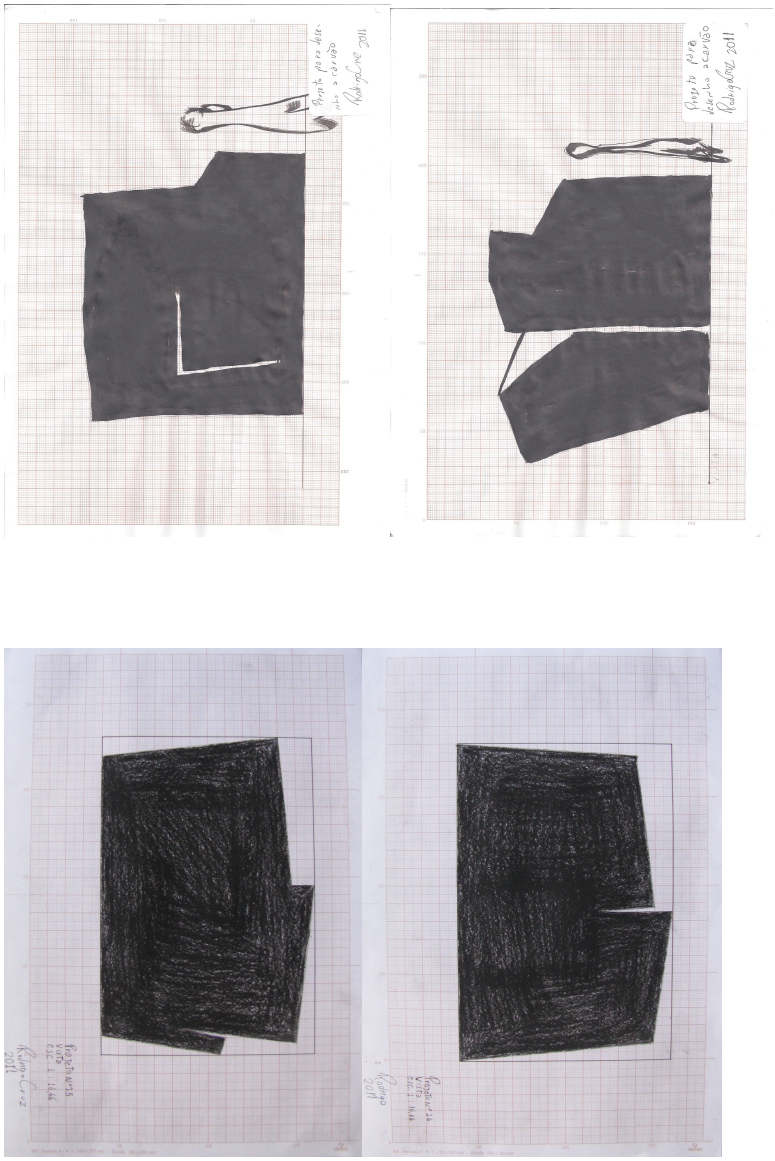


Figura 30 a, b, c, d: *Projetos para desenho a carvão sobre parede,* Nanquim e pedra negra sobre papel*,* 29 x 21 cm*,* 2011, Coleção do artista.

Cada projeto pode ser reproduzido caso a parede disponível corresponda suas exigências, mas sem demasiado rigor, pois a realização de fato do desenho a carvão sobre a parede deve estar sujeita principalmente ao local que o receberá. Portanto os projetos têm, sobretudo um caráter de *estudo que busca investigar um padrão de forma que tangencia e delineia um escopo* onde deve morar esse trabalho.

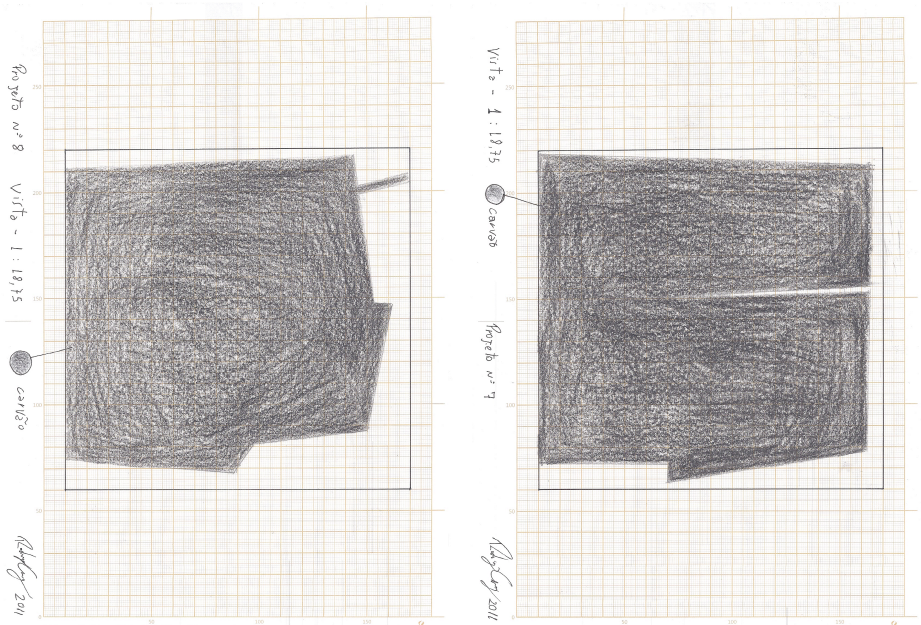
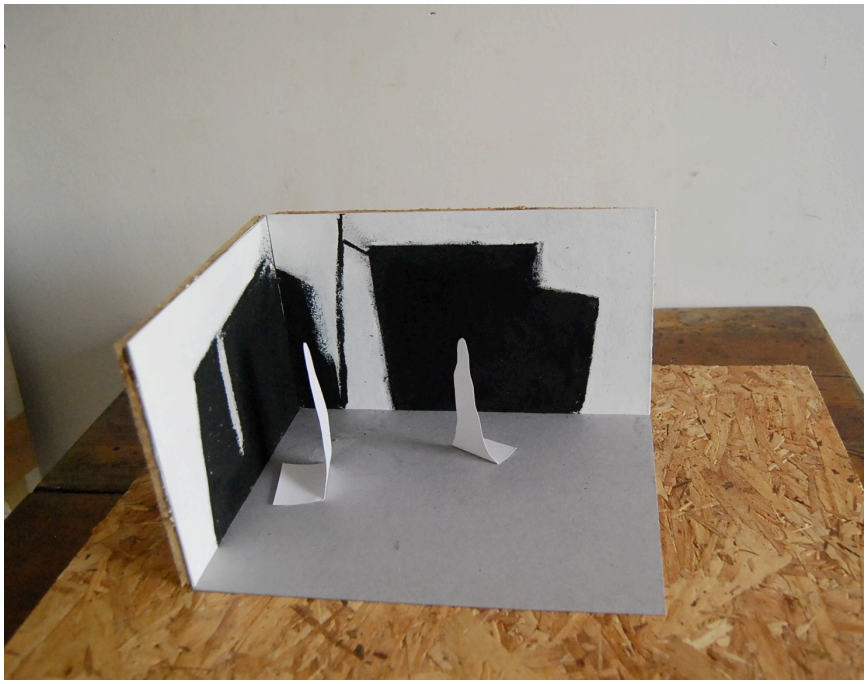


Figura 31 a, b: *Projetos para desenho a carvão sobre parede,* lápis de cor sobre papel*,* 29 x 21 cm*,* 2011*,* Coleção do artista.

Pegando, por exemplo, a maquete 2 (fig. 32), em que temos a reprodução de duas paredes perpendiculares de uma sala, com um "pé direito" de por volta de 2,5 metros. Nela os desenhos preenchem uma larga área das paredes, dialogando com seu entrecruzamento, em outras palavras, o canto entre as paredes. Criam-se ali formas circundantes em relação aos espectadores. É nesse sentido que esse trabalho busca criar um clima; o espectador vivencia aqueles espaços de forma direta, pois a obra não quer voltar para si mesma, mas para o espaço comum ao espectador. Trabalha-se aqui com a noção de espaço como *campo* de experiências, em um dialogo fenomenológico com o espaço de vivência criado.



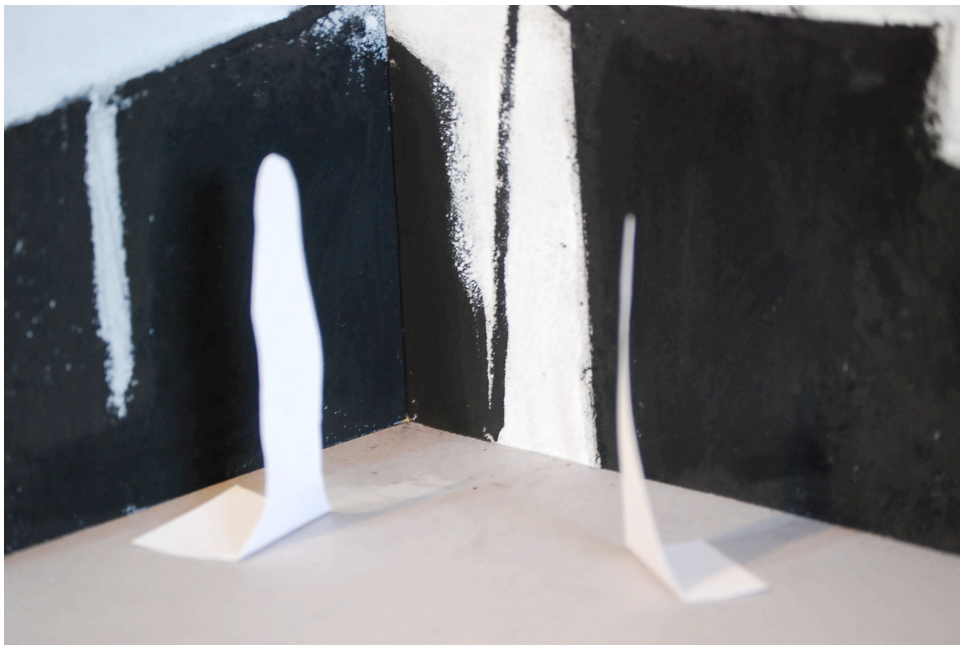


Figura 32a, b: Maquete 2, vista frontal e detalhe, respectivamente. Coleção do artista.

Em *Neoconcretismo*, Ronaldo Brito (1949) define o espaço neoconcreto como *campo*, nele: "O artista neoconcreto não abordava propriamente o espaço, ele o experimentava. Dispunha-se a vivenciá-lo, atuar contra o relacionamento tradicional entre o sujeito observador e o trabalho. Tinha uma concepção não-instrumental do espaço, desejava imantá-lo, torná-lo campo de projeções e envolvimento num registro quase erótico." (BRITO, 1999, 81) Esse seria, estritamente um ponto em que busco inserir essa minha série de desenhos, posto que seu espaço não busca ser intimo e

interior, suas figuras, embora ainda preservem a perspectiva tratam do mesmo espaço de vivência do espectador. O que foi dito acima do sentido de *impressão* de uma arquitetura, que se busca aqui, deve acontecer na vivência que esses desenhos possibilitam do espaço da galeria. Devido a isso foi necessário abdicar de um nome específico para estes desenhos, que a princípio chamavam-se *Impressões de uma Arquitetura Perdida*, mas que após suas primeiras realizações sobre a parede demonstrou-se desnecessário, uma vez que a indicação conceitual que referenciava a um certo tipo de arquitetura retirava demasiadamente a experiência dos trabalhos de seu espaço real, levando-nos para um espaço metafórico demasiado limitado. Que até mesmo poderia prejudicar a impressão tectônica que os trabalhos presentificam de forma concreta. Nesse sentido mais uma vez a algo de referencial ao pensamento minimalista, posto que estes: "ao se recusarem a dotar a obra de arte de um centro ou um interior ilusionista... estão simplesmente reavaliando a lógica de uma *fonte* particular de significado e não negando um significado do objeto estético em absoluto." (KRAUSS, 2007, 313) Algo conseguido pelos minimalistas com a anulação da composição relacional, presente na pintura tradicional, é ensaiado nos meus desenhos no ponto em que eles determinam sua composição em função do local onde estarão feitos, sendo assim pouco relativos a um espaço interno. Diante dessa afirmação podemos traçar a seguinte relação proporcional: quanto maior sua relação formal com a vivência arquitetônica do local de intervenção maior será seu comentário axiomático arquitetônico. Atualmente os desenhos não possuem maior desenvoltura nesse aspecto devido a suas experiências sobre as paredes ainda não estarem tão bem desenvolvidas, mas a direção desse trabalho sem duvida está representada nessa relação proporcional.

A concretude que se quer encontrar nos desenhos sobre parede paira sobre sua materialidade que insurge nessas paredes como uma textura e uma aparência que nos leva ao carvão como efêmero; uma superfície frágil, que se constrói com finos grãos, de uma forma difícil. Esses desenhos querem resignificar não só as paredes da galeria, mas todo seu espaço; torná-lo vivencial. Age como uma reunião de forças de condensação da matéria que cria tensões em todo o espaço ao seu redor. Richard Serra, em exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica[5], faz, segundo Rodrigo Naves uma intervenção nas paredes, por concentração: "Os círculos negros, muito pouco

[5] Refiro-me aqui à exposição *Rio Rounds*, 1997-98, Centro de Arte Helio Oiticica, Rio de Janeiro. Reprodução César Barreto.

freqüentes na obra de Serra, chamam para si toda a definição espacial, com o que adquirem uma presença extremamente acentuada, com uma intensidade quase mística. Variando de tamanho e posição, eles magnetizam de maneira distinta as diferentes regiões das salas, que conquistam assim plasticidades inesperadas." (NAVES, 2007, 391) Já minhas intervenções nas paredes buscaram, alem dessa concentração espacial, uma abertura para uma compreensão do arquitetônico que tem a peculiaridade de levantar-se rigidamente, pueril e etéreo.

Figura 33: Vista da exposição Rio Rounds, 1997-1998, Centro de Arte Helio Oiticica, Rio de Janeiro. Reprodução César Barreto.

O espaço arquitetônico que deu impulso a esses trabalhos partiu em principio referindo-se à vivência arquitetônica que temos ao andar pelas ruas de uma grande cidade, em que envoltos por prédios cotidianamente somos tomados por impressões do peso, do concreto, e da solidez dos prédios que as compõem. Mas ao pensar a respeito da intervenção desses trabalhos dentro dos locais de exposição uma reflexão sobre o "cubo branco" é inevitável. Uma vez que, esses trabalhos começam prospectivamente, a reiterar a estrutura da galeria moderna, cada vez mais inevitável na evolução desses trabalhos, assim como na *Art Minimal* sua estrutura composicional passa a tecer sua trama em função da exterioridade circundante, apresentando-se como pura materialidade em detrimento de um significado interior qualquer. O critico de arte norte-americano Brian O'Doherty publicou nas décadas de 70 e 80 na revista *Art Fórum,* quatro ensaios que viriam compor o livro *No Interior do Cubo Branco*, suas reflexões discutiam de forma inovadora a ideologia que havia se desenvolvido com relação aos espaços de exposição modernos. Segundo Brian, o processo que levou a retirada da moldura na pintura, conquistada em função da superfície, iniciou o

reconhecimento de uma *estética da parede*, que cada vez mais foi moldando os espaços das galerias. As pinturas desde a década de 60 passaram a, de certo modo, precisar de uma parede branca, neutra, na qual elas pudessem respirar todo o ambiente. Uma vez que o espaço da obra não seria mais interno, e sim externo, todo o espaço de exposição passou a adquirir um aspecto atemporal, um recinto de possibilidades estéticas, em que "a obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores." (O'DOHERTY, 2007, 3) As implicações da criação desse espaço são motivos e solo de muitas obras de artistas minimalistas e pós-minimalistas. A articulação das questões referentes ao espaço das galerias está presente nas pinturas de Frank Stella, nas esculturas de Donald Judd, nas lâmpadas de Dan Flavin. De forma geral, os ensaios feitos por O'Doherty tecem uma crítica ao espaço da galeria moderna, e a isso se dá seu valor, as questões problemáticas do espectador "descarnificado", foram muito importantes no debate critico de décadas atrás, de forma que atualmente, e mesmo já nas experiências da época de O'Doherty, a relação dos aspectos arquitetônicos aos trabalhos criados pelos artistas demonstra grande fecundidade. Em seu ultimo ensaio que compõe o livro sobre o "cubo branco", O'Doherty diz algo que deve receber enfoque especial aqui: "O conteúdo implícito da galeria pode ser forçado a se manifestar por meio de intervenções que a utilizem por inteiro. Esse conteúdo aponta para duas direções. Ele discorre sobre a "arte" lá dentro, para a qual ele é contextual. E discorre sobre o contexto mais amplo – rua, cidade, dinheiro, comércio – que o contém." (O'DOHERTY, 2007, 102) Neste capítulo do livro em que discute a utilização da própria galeria como intervenção artística, esses dois sentidos em que ela se manifesta citados acima configuram, em relação ao meu trabalho, respectivamente, sua evolução para uma reflexão do espaço que o abriga, e seu surgimento pautado na experiência arquitetônica da cidade. Esses dois pontos são partes de um mesmo trabalho, que não se excluem e não devem ser colocados em primazia, um em detrimento do outro, aja visto que nossa utilização do termo "evolução" tem um caráter mais metodológico. A presença da arquitetura na arte, nestes dois aspectos ditos por Brian O'Doherty, configura um amplo campo de pesquisa em cujo qual meu trabalho sem dúvida se insere. Analisando o texto de Dan Graham, *A Arte em Relação à Arquitetura*, podemos conhecer melhor uma dessas questões, no início desse texto é feita uma reflexão sobre o trabalho de Dan Flavin,

inserido no contexto do minimalismo, este artista dá o tom do que seria o uso da arquitetura, no caso do espaço da galeria com o intuito de gerar a experiência estética. Flavin trabalha com a instalação de luzes fluorescentes, as lâmpadas produzidas industrialmente que possuem uma funcionalidade explicita, no caso dar luz, até mesmo nas salas de exposição. Como Grahan diz: "O sistema de iluminação, dentro do qual as luminárias específicas do projeto de interior de uma galeria funcionam, é tanto parte do aparato da galeria quanto parte do sistema mais amplo de iluminação elétrica (não-artístico) existente, com um uso geral" (GRAHAN, 2006, 430). Ao elaborar seu trabalho com esse material, Flavin usa o elemento da arquitetura, em sentido funcional, como material para sua produção, isto é, tanto no sentido de utilizar as lâmpadas como no sentido de reestruturar a iluminação da galeria.

Figura 34: Dan Flavin. *Sem titulo* (para Marianne), 1970. San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla.

Ao colocar seqüências verticais, horizontais, composições de toda sorte com lâmpadas sua intervenção adquire uma pontualidade que não deixa brechas para um espectador desatento confundir o trabalho com a iluminação funcional da galeria, mas sem duvida provoca uma experiência da arquitetura circundante completamente instigante. Esse sentido deliberado que lançar mão da arquitetura na intervenção artística não está presente no meu trabalho. Nenhum prédio possui paredes de carvão,

mas todos possuem paredes, arestas, cantos, em diferentes perspectivas e ângulos de visão. Visto que é justamente nesse sentido que meu trabalho utiliza-se dos elementos arquitetônicos. Um trabalho mais próximo talvez seja a escultura realizada por Richard Serra em 1969, *Peça Moldada*, feita arremessando chumbo derretido no angulo formado pela parede e o piso da galeria, que, depois de endurecido, é trazido para o centro da sala; assim novamente repete-se o gesto, sucessivas vezes.

Figura 35: Richard Serra. *Peça moldada*, 1969. Chumbo. 10 x 533 x 762 cm (atualmente destruído).

A nesse trabalho o embate de um material, com um aspecto da arquitetura local, o ângulo entre a parede e o piso. Seria possível dizer sem que pareça forçado, que esse trabalho é uma influencia latente das minhas intervenções. Uma vez que também tratam do embate de um material com um aspecto da arquitetura local: a parede e seus ângulos. Meus desenhos se dão num comentário especifico sobre a arquitetura ao restaurar a consciência que se tem de sua forma geral, da verticalidade que suas paredes possuem e muitas vezes nos passa despercebida. Ele quer reavaliar a concatenação geral de peso e força do espaço circundante.

CONCLUSÃO

Desta forma, não obstante o que vimos acima, se deu minha investigação poética no que podemos denominar *a dimensão escultórica do desenho*, pesquisa sobre a qual pode-se traçar aspectos conclusivos claros e diretos, que elucidaremos aqui, por necessidade metodológica, uma vez que não possuem caráter de fechamento dessa investigação, mas sim de compreensão objetiva e processual.

Primeiramente, torna-se visível a necessidade de desenvolver esse trabalho através de etapas, que configuram as possibilidades de exploração de um escopo formal. Este por sua vez, configura uma postura espacial relativa ao espaço circundante. Sendo que a noção de etapa permite que analisemos o desenvolvimento desse trabalho como processual.

Em segundo lugar, a noção de escultura que está presente nessa investigação dialoga diretamente com a idéia de *escultura no campo ampliado*, trazida por Krauss, e adquire solidez, uma vez que, os desenhos dessa pesquisa remetem sempre a uma noção de peso, textura, rigidez, etc. A tridimensionalidade vem à tona no dialogo constante que é buscado com a arquitetura, esse sendo, por sua vez, o aspecto principal dessa pesquisa.

Finalmente, e como termo conclusivo central que aqui se apresenta, vemos que a natureza dessa pesquisa define-a com uma relação proporcional em que, quanto maior o dialogo com o local onde os desenhos são instalados, maior será sua potencia. Assim, a noção de *site-specific* se faz presente, sendo que a idéia de uma reestruturação espacial constante torna-se cada vez mais tematizada. Em especial nos desenhos feitos sobre a parede, a compreensão que é buscada assume a patente de uma reativação ligada ao peso e à força deliberada através da concatenação buscada nessas instalações. De modo prospectivo, seria possível abrir essa investigação de forma apodítica frente à sua natureza temporal: acredito que a vivência que se busca propiciar na criação desses espaços deve guiar, por sua vez, seu desenvolvimento, tanto formal quanto poético.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosacnaify Edições, 2001.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vétice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.* São Paulo: Cosacnaify, 1999.

CALDAS, Waltercio; in: DERDYK, Edith [org.]. *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

GRAHAN, Dan; in: FERREIRA, Glória, COTRIM, Fernanda [orgs.]. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Süssekind... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

KRAUSS. Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado.* [online] Disponível na internet via www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf, 2011.

_____. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução Júlio Fischer. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MARTINEZ, Vicente [org.]. *Vicente Martinez: armadilhas para poeira e luz –* Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2008.

MATISSE, Henri. *Écrits et Propos sur L'Art*. Paris: Hermann, 1972.

MORAIS, Frederico. *Cildo Meireles: algum desenho [1963 – 2008]*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008.

NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro.* Ensaio de Ronaldo Brito; Fotografias de Pedro Franciosi; Organizado por Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

_____. *O Vento e o Moinho: ensaios sobre a arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte.* Tradução Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TASSINARI, Alberto; Mammi, Lorenzo; Naves, Rodrigo. *Nuno Ramos*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno.* São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001