

ANDRÉ VECHI TORRES

**oposição/
e
/convergência**

- anotações sobre tensões no espaço -

Brasília, 2013

ANDRÉ VECHI TORRES

**oposição/
e
/convergência**

- **anotações sobre tensões no espaço** -

-
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. Gê Orthof.

Brasília, 2013

Dedicated : to the thunders
to the pictures we love
to your deep eyes
to that big distance
to the martyr
to the other side of the street
to the dead sea
to my hands on you
to your voice on my eyes
to your fingers on my lips
to the safe space between us
to the keys of your heart

Mountains of salt



Fig. 01: José Leonilson. *Sem título (caderno)*, 1989¹.

para Mateus

¹ Extraído de anotações pessoais do artista em caderno. Disponível online em:

Sumário

Lista de Imagens	04
Introdução	05
1. Oposição	07
Dos Conceitos	08
Polaridade [1]	09
Polaridade [2]	10
Polaridade [3]	11
O contemporâneo	12
Aproximações – Diálogo e Litoral	13
A fenda	14
½ . Entre	16
Minimal-ismo	17
O lugar	18
O espaço	20
Espaço-obra-lugar	21
Escultura	22
Arquitetura	23
Instalação	24
Caixa [1]	25
Caixa[2]	26
2. Convergência	27
Memória dos dias – efemeridade	28
Disposição e estrutura	30
Corpo	32
Precariedade	35
3. Co-oposição	37
Bibliografia	47
Anexos	50

Lista de Imagens

Imagem	Fonte	Página
Figura 01: José Leonilson. <i>Sem título (caderno)</i> , 1989	http://www.projetoleonilson.com.br/palavra.php?pid=3	02
Figura 02: Brígida Baltar. <i>Coleta da Neblina</i> , 1994-2004	Arquivo do autor.	05
Figura 04: Brígida Baltar. <i>Coleta da Neblina</i> , 1994-2004	Arquivo do autor.	05
Figura 05: Brígida Baltar. <i>Coleta da Neblina</i> , 1994-2004	Arquivo do autor.	05
Figura 06: Tatiana Blass. <i>Pendurado</i> , 2010	http://www.tatianablass.com.br	29
Figura 07: Tatiana Blass. <i>Pendurado</i> , 2010	http://www.tatianablass.com.br	29
Figura 08: Rivane Neunschwander. <i>O trabalho dos dias</i> , 1998.	Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 68.	29
Figura 09: Laura Belém. <i>Jardim de Esculturas I</i> , 2011	http://www.laurabelem.com.br	30
Figura 10: Laura Belém. <i>Jardim de Esculturas II</i> , 2011	http://www.laurabelem.com.br	30
Figura 11: Laura Belém. <i>Jardim de Esculturas III</i> , 2011	http://www.laurabelem.com.br	30
Figura 12: Sol Le Witt. <i>Variações de cubos abertos incompletos</i> , 1974	BATCHELOR, 2001.	31
Figura 13: Ernesto Neto. <i>É o Bicho</i> , 2001	http://artpulsemagazine.com/ernesto-neto-at-macro	33
Figura 14: Eva Hesse. <i>Repetição dezenove III</i> , 1968	http://www.wikipaintings.org/en/eva-hesse/repetition-nineteen-iii-1968	34
Figura 15: Fernanda Gomes. <i>Sem título</i> , 2012	http://www.galerialuisastrina.com.br/artists/fernanda-gomes.aspx	36
Figura 16: Luciana Paiva. <i>All</i> , 2009	PINHEIRO, 2010. p. 17.	36
Figura 17: Detalhe de uma caixa de madeira balsa utilizada na instalação <i>Co-oposição</i> , 2013.	Arquivo do autor.	39
Figura 18: Detalhe de folha de papel de arroz com água, óleo mineral e papel de seda colorido, durante pesquisa para a instalação <i>Co-oposição</i> , 2013.	Arquivo do autor.	41
Figura 19: Detalhe da sobreposição de duas folhas de papel de arroz com óleo mineral, durante pesquisa para a instalação <i>Co-oposição</i> , 2013.	Arquivo do autor.	41
Figura 20: Detalhe de folha de papel de arroz com banha, durante pesquisa para a instalação <i>Co-oposição</i> , 2013.	Arquivo do autor.	41
Figura 21: Detalhe de Caixa trespassada com papel de arroz na instalação <i>Co-oposição</i> , 2013.	Arquivo do autor.	44
Figura 22: Vista da montagem da instalação <i>Co-oposição</i> . Galeria Espaço Piloto, UnB.	Arquivo do autor.	45
Figura 23: Vista da montagem da instalação <i>Co-oposição</i> . Galeria Espaço Piloto, UnB.	Arquivo do autor.	45

Introdução



Figs. 02-05. Brígida Baltar. *Coleta da Neblina*, 1994-2004². Arquivo do autor³.

Quando Brígida Baltar se lança no empreendimento de capturar a névoa e a bruma vemos um ato artístico de extrema delicadeza. A tentativa, bem sucedida do ponto de vista da potência poética da ação, tem como subprodutos recipientes de vidro, memórias de nevoeiro. O vapor de água, visível pela condensação do ar quente em contato com uma superfície fria, está fadado ao desaparecimento, signo de sua efemeridade. A ação se perpetua no registro. Análogo a este ato está o do historiador e do teórico da arte que tentam apreender em conceitos aspectos determinantes das produções de uma época. Assim como a obra da artista, há mais validade no ato do que no produto, pois conceitos e neblina são imaterialidades que nos circundam apreendidas também através de estruturas precárias. A névoa e o os estilos se dissipam, e os recipientes – ou textos – se tornam apenas memória desses gestos que buscam reter o transitório.

Oposição e convergência são muitas vezes os movimentos norteadores das antinomias formadas pelos estudiosos da arte na tentativa de explicar as mudanças estilísticas. Henrich Wölfflin, em *Conceitos fundamentais da História da Arte*⁴, traça parâmetros valiosos para a compreensão da produção Renascentista e Barroca, ou clássica e anti-clássica, a partir de cinco pares de conceitos. Por outro lado, essa dinâmica também está presente em diversas obras plásticas, como possibilidade de ir além da conformidade matéria e forma.

Para este ensaio buscou-se empregar uma linguagem poética que auxilie não tão somente na apreensão da obra, mas possibilite a expansão de seus significados, criando fendas conceituais. Cada capítulo se estrutura a partir de uma série de verbetes que somados resultam

² Brígida Baltar, artista visual brasileira, nasceu no Rio de Janeiro/RJ em 1959.

³ As fotos foram realizadas pelo autor a partir do registro videográfico da performance em exibição na exposição Filmes e Vídeos de Artistas na Coleção Itaú Cultural, Museu Nacional, Brasília/DF, 2013.

⁴ WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. Trad. João Azenha Júnior. 4^a Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

nesse memorial. Parafraseando Francis Ponge, de cujo formato este trabalho é deveras tributário: “cada objeto de arte deve impor à sua teoria uma forma retórica particular”⁵.

O primeiro capítulo tratará então de analisar as relações fundamentais de oposição, evocada pela imagem do imã, demonstrando sua utilização na tradição da teoria e história da arte, ao mesmo tempo em que introduz o emprego dessa dinâmica em obras de arte, investigando suas possibilidades poéticas nas quais a instalação *Co-oposição* (2013) procura se ancorar, e sobre a qual este ensaio se debruça.

A criação artística também vem acompanhada de projeções conceituais que visam nortear seu criador e o espectador na criação e recepção da obra. De fato, a forma constituinte do objeto-obra é em si a expressão dessas teorias. No segundo capítulo do presente texto, alguns conceitos que se relacionam estreitamente com *Co-oposição* serão apresentados baseados nas leituras realizadas pelo autor no intuito de construir uma constelação de sentidos que auxiliaram em seu processo criativo.

Essas relações buscam delimitar o espaço de criação na escultura e sua relação com a arquitetura, derivando na instalação, tendo em vista a disposição espacial e a tridimensionalidade das quais elas se valem, além de explorar as semelhanças entre espaço e lugar.

O terceiro capítulo versa sobre a obra de outros artistas. Foram utilizados quatro conceitos poéticos fundamentais para *Co-oposição*, cada um apresenta a obra de dois artistas, buscando relações de oposição em um mesmo tema. Aos poucos se inserem aspectos da obra a ser analisada neste texto.

Por fim, o quarto capítulo se aprofunda no que até então vinha sendo apenas tangenciado: a instalação *Co-oposição*. Esse capítulo, o único em primeira pessoa, visa apresentar o processo de criação da obra e algumas possíveis leituras.

A fenda, que aqui tanto nos interessa, é a enunciação do espaço-entre. Ao estar entre dois pontos equidistantes ela se faz repleta de vários outros territórios possíveis. Assim aponta-se para a insuficiência do modelo opositivo, que circunscreve a dinâmica da arte a um jogo de trocas incessante. O entre se instaura como nova abordagem estilística.

⁵ No original: “(...) cada objeto deve impor ao poema uma forma retórica particular”. PONGE, Francis. **Métodos**. Trad. e apresentação Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997. p. 49.

Oposição

*“As classificações e as categorias começam na desarmonia”*⁶
Gonçalo M. Tavares

*“Ver as diferenças é um dos métodos. Ver as semelhanças é outro.”*⁷
Gonçalo M. Tavares

⁶ TAVARES, Gonçalo M. **Breves notas sobre ciência**. Florianópolis; Ed. Da UFSC: Ed. da Casa, 2010. p. 13.

⁷ Id. p. 12.

Dos Conceitos

O mesmo livro pensa sempre da mesma maneira.

(...)

Alguém me disse que um livro de poesia é diferente.

É uma máquina muito mais rápida.⁸

Conceituar é delimitar visando à comunicação.

Tomemos o conceito como um receptáculo, um copo. Derrama-se nele um conteúdo que deve ser ingerido. Se transbordar, volta-se a encher. Se esvaziar, preenche-se novamente. Mas por vezes, deliberadamente, vertemos o cálice.

As convenções conceituais artísticas objetivam a obra de arte para que o público possa acessá-la com maior facilidade. Deste modo, os conhecimentos formalizados pelos agentes artísticos – no caso os historiadores da arte, teóricos, estetas, críticos e curadores – tornariam a recepção da obra de fruto de um processo de ensino indispensável para a observação.

Aos artistas é dado romper com as convenções, deseducar o olhar. Isso acontece porque as instituições conceituais se tornam obstáculos ao que deve ser dito⁹. Sol Le Witt em seus *Parágrafos sobre a arte conceitual*¹⁰ falou sobre a capacidade da arte de alterar o entendimento de seus parâmetros a partir da modificação de nossa percepção. Ele aponta para as limitações trazidas pelos conceitos, mostrando justamente a capacidade da arte de ir além deles. Para isso deve-se sair de uma cadeia lógica de raciocínio, balizada por essas formulações ideais, e se lançar no terreno do ilógico – espaço não explorado entre conceitos.

A obra é um “condutor da mente do artista para os observadores”¹¹, sem, todavia, ser um sistema fechado de conhecimentos, como um conceito. Esse, enquanto formulação, visa tornar científica a experiência, como se fosse um sistema ideal que em condições iguais produz o mesmo resultado, derivando em um esforço equivocado, tendo em vista a qualidade não mensurável contida na particularidade de cada sujeito.

Retornemos à imagem da neblina evocada na introdução. Sua formação ocorre a partir da convergência de qualidades opostas: o ar quente e úmido em contato com uma superfície fria faz o vapor de água se condensar. Ou seja, o encontro de elementos contrários é um ponto de transmutação, de visibilidade. O ar, imperceptível ao olhar, torna-se perceptível.

Contrapor conceitos e materialidades é um processo de definição. O primeiro no campo do raciocínio, e o segundo na ampliação da experiência perceptiva.

⁸ TAVARES, Gonçalo M. **O homem ou é tonto ou é mulher**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. p. 07.

⁹ Id. p. 143.

¹⁰ LEWITT, Sol. **Sentenças sobre Arte Conceitual**. In: *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Trad. Pedro Sússekind...et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. pp. 205-7.

¹¹ Id. p. 206.

Polaridade [1]

Imagine o objeto imã¹².

A característica principal desse mineral é seu magnetismo que atrai e repele metais.

O magnetismo, por sua vez, é a potência do toque. Algumas vezes se concretiza, outras não.

As forças de atração são mais expressivas nas extremidades dessas estruturas.

Assim como a Terra, um imã possui dois polos.

De fato, todo imã é composto por duas pontas, como dito logo acima - sul e o norte - atraindo-se mutuamente quando defrontados.

Partindo-se essa estrutura cria-se uma segunda com iguais qualidades magnéticas, mas em menor escala. Um objeto dá origem há dois objetos menores com propriedades iguais.

Por mais que se reduza o sistema, modificando sua configuração aparente, o funcionamento interno não se alterará.

De fato, todo imã é composto por dois polos – sul e norte – atraindo-se mutuamente quando defrontados.

Ao colocarmos dois polos iguais um de frente para o outro eles se repelem. Essa lógica é regida por uma lei da física: forças diferentes se atraem, enquanto as iguais se repelem.

Há também uma lei amorosa para isso: os opostos se atraem¹³.

Concluimos: é também na superfície dos corpos dos amantes que o magnetismo atua com mais entusiasmo.

Todavia, se caminhamos para o centro dessa estrutura polarizada percebemos que a intensidade das forças atuantes no campo magnético decresce, o mesmo não se pode dizer dos corpos humanos.

No meio do imã há uma linha neutra divisória onde as tensões são nulas.

No meio dos homens há uma linha divisória onde as tensões são mais fortes.

¹² Há vários tipos de imãs: os naturais, os artificiais, os permanentes e os temporais, pertencendo ainda a este grupo os eletroímãs. O que o caracteriza é a capacidade de provocar um campo magnético à sua volta. O magnetismo provém de sua organização atômica. Toda molécula é em si um imã natural, mas é sua orientação na matéria que atribuirá as propriedades magnéticas. Quando a orientação é desorganizada o corpo não é dotado de magnetismo. Caso contrário, quando há uma orientação única, ou predominante, cria-se um imã natural.

¹³ Ao falar da relação amorosa em sua obra *Metafísica do amor* (SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. 2ª Ed. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 140 p.), Arthur Schopenhauer explica que sua função é a do aprimoramento e aperfeiçoamento da espécie, por isso, sempre procuramos no parceiro as qualidades que nos faltam, que nos são opostas, seria como uma vontade de completude enquanto impulso para a continuidade. Tal teoria parece um desdobramento psicológico da lei da física citada no início deste capítulo.

Polaridade [2]

O homem tem dois polos – um racional e um emocional. Da tensão dessas oposições temos a arte.

Imagine agora que o campo artístico – fruto do conflito entre as extremidades, a saber, o espaço de relação entre a própria produção a as disciplinas que sobre ela se debruçam – assim como a Terra e como o homem, estruturam-se enquanto imãs. Na história da história da arte foram criadas categorias normativas visando sua compreensão e sua autoafirmação enquanto disciplina autônoma muitas vezes baseada em oposições. Basta pensar nas antinomias de Heinrich Wölfflin, em sua obra *Conceitos fundamentais da história da arte*¹⁴.

Fato é: o imã carrega no seu corpo a dualidade, forças em tensão que se resolvem na linha neutra. Contudo, isso não as impede de seguirem clamando pelo que já carregam em si, o polo oposto. Cada polo sempre atrairá o seu contrário, mas em sua própria integridade física eles já possuem o desejado.

É essa atração pela diferença que nos interessa; principalmente seu enquadramento nas produções contemporâneas. Colocar em relação materialidades divergentes, ou ainda contrapor a forma à matéria como possibilidades ricas no âmbito das artes visuais.

Um conceito sempre trás consigo seu oposto, formando um par. O calor excessivo me faz desejar o frio. A fome, a ausência de alimento, reivindica a sua presença. Quando entramos em um ambiente vazio, somos tomados pelo desejo de seu preenchimento e não nos damos conta que nosso próprio corpo assume essa função.

A justaposição de dessemelhantes em uma mesma obra possibilita a ampliação de sentidos. Abre-se a percepção para a gama de existências prováveis das matérias, tirando-as do meramente convencional. Trabalha-se com a aparência e a materialidade. Um objeto cujo aspecto é de solidez, ao se mostrar frágil causa uma fratura no nosso olhar. Percebemos o artificioso na obra de arte, nos levando a questionar o olhar. Nem todo o visível é real.

A forma engana. A madeira balsa é leve, tão leve, se não mais, do que uma folha de papel. Todavia, ao adquirir uma forma arquitetural, ganha solidez, ao menos em sua feição. Cria-se um trânsito dentro do próprio objeto, a fragilidade e a estabilidade em constante troca, criando tensão interna ao objeto, como em um imã.

¹⁴ Os pares de conceitos utilizados são respectivamente; linear e pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, pluralidade e unidade, clareza e obscuridade. WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. Trad. João Azenha Júnior. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

A obra torna-se um corpo dialético buscando a descontinuidade do olhar.

Polaridade [3]

Horizontalidade		Verticalidade
Rigidez		Maleabilidade
Opacidade		Transparência
Peso		Leveza
Assepsia		Escatologia
Racional	Abismo	Irracional
Unidade		Multiplicidade
Plano		Profundidade
Estabilidade		Precariedade
Eterno		Efêmero
Interior		Exterior
Olhar		Toque

O contemporâneo

O sono da razão produz monstros por ser incapaz de encarar a escuridão. No medo de ver o mistério da noite, dorme-se. Mas é no olhar a sombra, percebendo a luz por ela emanada, como o brilho das estrelas percebido quando elas não mais existem¹⁵, que se pode ter mais entendimento, melhor compreendendo o seu próprio tempo. Ao não ver os monstros da penumbra a razão acaba por produzi-los. Não se deve deixar levar pela simples oposição claro/escuro, mas perceber o luminescente no negrume. Sem se cegar com as luzes do seu tempo o sujeito contemporâneo tem a coragem de adentrar na “íntima obscuridade”¹⁶ de sua época. Contudo, mais do que ver as sombras, ele é quem não pertencendo perfeitamente ao seu tempo – um anacrônico – não se coloca fora dele, sendo de fato quem melhor pode apreendê-lo¹⁷. No duplo movimento de opostos, o dentro e o fora, ele faz convergir o presente em toda sua potência. Esse indivíduo habita a fratura, a fenda do seu próprio tempo, não como fuga, e jamais com nostalgia. Essa abertura provém de um gesto seu. Ele submerge no tempo, abrindo-o para trás – ao passado – e ao mesmo tempo o completa, lançando-o para frente – ao futuro. O tempo contemporâneo é arcaico, não só por atualizar, por trazer pra perto de si o passado, mas por ser também um tempo de origem¹⁸, de criação em diálogo com sua atualidade. Para si convergem todos os tempos em uma lógica de descontinuidade, de interpolação, conferindo-lhe espacialidade, ou até mesmo tridimensionalidade. Entretanto, no lugar de conjugar altura, largura e comprimento, utiliza-se passado, presente e futuro. Assim, contemporâneo é o espaço-tempo entre o passado e o futuro. É a luz adensado as sombras e comprimindo os planos temporais.

¹⁵ AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 65.

¹⁶ Id. p. 64.

¹⁷ Id. p. 58-9.

¹⁸ Id. p. 69.

Aproximações

Diálogo:

A oposição surge como modelo de ruptura entre estilos, seja naturalmente – através do desdobramento das práticas de uma época – ou intencionalmente pelo próprio artista.

Ela opera de modo a fomentar o debate crítico e conseqüentemente a produção intelectual do período, mas infelizmente não coloca em diálogo as divergências.

Como no poema de Joan Brossa (anexo 1), dois monólogos constituem um diálogo da incomunicabilidade, não se chega à uma zona de neutralidade aonde as forças se anulam, como ocorre com a estrutura magnética.

Dão-se, então, voltas. Debruçam-se sobre o mesmo assunto, sem convergir para um ponto comum de debate, sem haver trocas e interpenetrações, desembocando em novas possibilidades criativas.

A incomunicabilidade se dá pela tensão das formas conceituais, o seu ego¹⁹. Flexionado essas linguagens através de objetos artísticos, abrindo-as para trocas, possibilitamos o diálogo.

Litoral²⁰:

O litoral é o limite movente entre a terra e o mar: não aparta, aproxima.

O litoral é o espaço entre o corpo de areia e o corpo de água que dançam quando se encontram. Um ponto de toque e recuo de conceitos embalados pela onda. A interpenetração do ser-terra e do ser-mar, da permanência e da fluidez.

O litoral não delimita, não aparta, mas junta. A terra constantemente molhada pelo mar: renovação pela movência. Como o suor que os corpos em contato confundem, o litoral é a troca. A água penetra a areia, o solo contamina o líquido.

O litoral é espaço de potência – entre-terra, entre-mar. É o lugar de criação, de interpenetração de opostos. No litoral a terra é mais maciez e carícia, enquanto o mar é violência e aspereza.

O litoral é ponte entre dois lugares. É o lugar da onde se pode mirar duas paisagens, olhando para a direita o oceano, dirigindo-se para a esquerda o continente.

A ponte é a obra de arte.

¹⁹ TAVARES, Gonçalo M. **O senhor Swedenborg**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011. p. 59.

²⁰ A partir do texto: SOUZA, Edson Luiz André. **Escrita das Utopias: Litoral, literal, litoral**. Colóquio Internacional Escrita e Psicanálise – UERJ, 2006.

A fenda

O abismo é uma fenda sem fim no solo.

O abismo é uma fenda sem fim no sentido das coisas.

Todos os objetos possuem fendas, às vezes invisíveis, a não ser quando os observamos por muito tempo²¹.

Apenas o olhar paciente pode ver o dentro²², pois corta a forma revelando o buraco.

A fenda dói em quem olha a obra, pois o faz lembrar de sua própria secção.²³ A fenda dói, na obra, pelo olhar daquele que vê.

Abro pela vontade de abrir, de ver o oco – aquilo que a imagem resistia em revelar pra mim.

A fissura na superfície deixa entrever o interior. No caso do objeto bidimensional, o interior é também exterior tornado visível a partir da abertura.

No caso do objeto tridimensional, interior se torna exterior pela fenda, não separando mais o dentro e o fora.

Abri-la é abri-la para o futuro, para outras possibilidades de forma. É reconhecer o tempo.

A fenda é uma abertura do desejo não cicatrizável, sempre volta a se abrir. Ela sangra sempre na mente do observador.

A fenda possibilita ao objeto a transição das coisas, a interpenetração de olhares. Uma coisa sólida, opaca, em um espaço tem sua forma adivinhada pela inferência, ou pela viagem ao seu redor. Um objeto em fendas, aberto, dá-se quase inteiro ao olhar de um mesmo ponto de vista.

Diante do abismo: vertigem.

“A sensação vertiginosa inebriante está acompanhada de uma perda de sentidos”²⁴. Ser instável na estabilidade. Olhando para o fundo da abertura ficamos sem ar, desejamos ser tragados pelo abismo e simultaneamente nos seguramos com mais força no chão.

²¹ TAVARES, Gonçalo M. **O senhor Swedenborg**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011. p. 59.

²² Id. p. 66.

²³ Segundo o mito narrado por Aristófanes em *O Banquete* (PLATÃO. **O banquete, ou, Do amor**. Trad. Introdução e notas Prof. J. Cavalcante de Souza. 7ª Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012. 190 p.), havia nos primórdios da humanidade três gêneros, o masculino, o feminino e o andrógino. Todos eram compostos por seres com duas cabeças, quatro braços e quatro pernas, em suma, eram a soma de dois corpos. A força desses seres era notável, por isso, ao se rebelarem com os deuses foram partidos ao meio. Perdendo sua metade, eles tiveram sua força diminuída, ficando condenados a errar atrás da parte que lhes completa.

²⁴ PINHEIRO, Luciana Paiva. **Precário: fragilidade e instabilidade na imagem**. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Arte no Instituto de Artes da Universidade de Brasília com requisito à obtenção

Uma estrutura que já contém fendas, aberturas em sua forma, parte do princípio da vertigem, busca revelar os seus segredos. “A fenda é o segredo da forma”²⁵, nela vemos a possibilidade de transformação da obra, nos aproximando do desconhecido.

A fenda é desejo vertiginoso em forma de segredo.

½ O entre

Minimal-ismo

(...) uma grande quantidade de arte contemporânea é criada a partir dos mesmos materiais e por meios similares, ainda que não seja feita para servir aos mesmos fins ou a fins parecidos.²⁶

A arte do mínimo múltiplo (in)comum.

Mínimo porque se reduz a quantidade de materiais. Dedicar-se ao pouco: o artista enquanto um especialista de dada materialidade. Limita-se à cor. Contrai-se a forma. As composições são tridimensionais e relativamente simples²⁷, tendendo ao inexpressivo. Faz-se sem adornos. É regular, padronizado e, em alguns casos, idêntico, beirando a literalidade. O Literal não dissimula: é aquilo que é, o que aparenta ser. A coisa enquanto ela mesma.

Múltiplo pela potência criativa advinda de uma mesma gramática: a capacidade de escrever tratados com apenas uma letra. Diverso em possibilidades interpretativas²⁸, muitas opositivas, e na incapacidade de se delimitar. Estima-se a arte minimalista, infere-se sua circunscrição, mas não se pode delimitá-la à diretrizes puras. Múltiplo enquanto repetição da unidade básica na variedade de arranjos, de composições, de co-oposições. Múltiplo porque aponta a diferença na semelhança, porque retira a hierarquia – desfaz o centro. Múltiplo porque partitivo, modular e associativo.

Incomum, pois ampliou as possibilidades de criação artística, tanto em seu método quanto em sua técnica. Excepcional por negar, se opor ao que antes era chamado arte. Raro quando pede um outro olhar, porque inquietante no que há de mais familiar. Incomum ao ir contra a tradição ilusionista, apontando para o espaço, para a perspectiva real e não projetada.

Comum ao coloca-se no mesmo espaço que o observador sem pedestais, sem vitrines – o objeto como prolongamento do espaço e como habitante dele, não mais apartado. Comum porque industrial, na tentativa de apagar o gesto de assinatura autoral traço da individualidade criadora. Ordinário por negar-se à metáfora da presença, sendo de fato a presença em si. Não mais um espaço-dentro-do-trabalho, mas um trabalho-dentro-do-espaço²⁹.

O menos é mais.

²⁶ BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 07.

²⁷ Id.p.12.

²⁸ Id. David Batchelor, em seu ensaio sobre o Minimalismo aponta para as divergentes leituras que foram feitas do “movimento”. Entre elas a visão de Michael Fried que o coloca em desacordo com os ideais modernos devido ao excesso de teatralidade; a crítica pós-moderna às condições institucionais discursivas, apontadas por Hal Foster; e a reação classicista ao romantismo do expressionismo abstrato segundo Kenneth Baker.

²⁹ Id. p.28

O lugar³⁰

Pode um lugar mover-se?

Primeiro, vamos aos fatos:

1. O lugar não é uno, mas múltiplo. Não há um lugar por excelência, mas vários.
2. O lugar existe a partir do corpo, não existe nem antes nem sem as coisas.
3. O homem é móvel, e o lugar imóvel³¹.
4. Quando o corpo se ausenta, o lugar permanece.³²
5. O lugar existe por si mesmo, como quando o mundo ainda se acreditava plano e se desconhecia a circunferência e as Américas. Mesmo na ignorância havia mais, pois o lugar vai além do nosso olhar.

Agora, às explicações:

Tomemos algo indivisível, que não possua partes. Essa coisa ocupará um lugar enquanto pedaço de alguma coisa. Nesse caso ela ocupa uma posição num conjunto, como órgãos no lugar-corpo, como engrenagens no lugar-máquina. Tudo isso feito uma boneca russa: dentro de cada uma há outra boneca menor. Cada boneca maior se torna lugar da que contém.

Eis então o lugar *primeiro*³³ aquele das partes que se fazem contínuas até estabelecer um limite, como os elementos de uma obra de arte, por que não?! Esse lugar é um limite móvel, que poder mudar de posição, em relação de contiguidade com o lugar *comum*.

O lugar *comum*, ao que lhe compete, não ocupa sítio específico, pois já está contido em si mesmo³⁴. É o lugar-solo, o lugar-ar, lugar-oceano, permitindo-nos ocupar novos espaços no mundo e nos relacionar com outros lugares-corpos.

As partes ocupam em *potência*. Elas possibilitam ao corpo ocupar espaço, seja na horizontal ou na vertical. É a consistência própria da materialidade do indivíduo e das coisas. Já o corpo ocupa em *ato*, o poder mover-se pela extensão do lugar.

O lugar-corpo possui forma e matéria, o lugar *comum* não. Ele apenas observa o corpo mover-se e existe apenas para poder conter essa dinâmica dos seres. Sem movimentação não

³⁰ As ideias trabalhadas nesse verbete provém de Henri Bergson na obra: BERGSON, Henri. **O que Aristóteles pensou sobre o lugar**. Trad. Anna Lia A. De Almeida Prado. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013. (Multilíngues de Filosofia Unicamp). Texto em português e latim. 167p.

³¹ Vale lembrar aqui as limitações científicas da época em que o texto de Aristóteles foi escrito. Desconhecia-se os movimentos dos planetas e das constelações no universo, o planeta Terra era tido como imóvel. Todavia, o filósofo já aponta para a possibilidade do lugar *comum* ser esférico, com a possibilidades de diversas movimentações internas e de rotação, mas sem alteração de localização em um outro espaço.

³² Id. p.25

³³ Id. p.93

³⁴ Id. p. 93

há necessidade do lugar. Se todos fôssemos parados, além da vida ser muito mais tediosa, nós é que seríamos o lugar *comum* de nossos átomos.

Quanto ao fluxo entre lugares, precisamos nos atentar ao fato de que há três tipos de movimentos: o primeiro diz respeito à grandeza, a dinâmica de seu comprimento; o segundo se baseia nas alterações de forma e qualidade de sua estrutura; e o terceiro repousa no lugar³⁵. Aqueles dois são a mudança de lugar *no* próprio corpo – a sua *potência* –, este último se refere às alterações *do* corpo, suas mudanças de posição em relação às outras coisas³⁶.

Crê-se que o lugar é estático, mas o lugar por excelência é esférico³⁷. É um sistema fechado que executa movimentos rotacionais, mas não de transladação. E esse lugar “imóvel” é ocupado por vários lugares móveis.

Sim, pode um lugar mover-se, mas apenas se não for o lugar *comum*. Mas isso já estava dito no item 3. O que muda é vermos mais o corpo como um lugar, para mais em frente vermos a espacialidade e do lugar-obra.

³⁵ Id. p. 111

³⁶ “Falando claro, o lugar necessariamente é aquilo *em que e para o que* o corpo se move.” Id. p.45

³⁷ Id. p. 129.

O espaço³⁸

Então vieram os modernos e destruíram o espaço naturalista, querendo reorganizar o espaço da arte.

Em seguida chegou a arte contemporânea e desdobrou a arte moderna.³⁹ Pensemos em um papel dobrado ao meio. Abram-no. O que se vê? A superfície se amplia substancialmente.

Dobrada a folha temos o exterior e o interior com igual aparência. O lado de fora possui uma medida x , e o interior, quando aberto possui a medida $2x$. A parte de dentro torna-se maior que a externa. Temos então um espaço infinito.⁴⁰

O espaço sem fim das possibilidades de uma estética antinaturalista do instante, instaurada pelo modernismo e aprofundada pelo “pós-moderno” se dá não por ser um território do acabado, do objeto pronto para ser fruído, captado, mas por se abrir à feitura, ao processo, o “como que se fazendo”⁴¹.

O espaço em obra imita o fazer da obra⁴², as operações de sua composição, e se abre para o espaço cotidiano, que é um espaço de prática, de ação. A obra se torna realmente uma construção, um efeito de um trabalho que não se mostra enquanto finalizado. O que se vê são sinais do fazer. Daí a poética, e não o estilo. *Poiesis* é o fazer. O fazer que é artístico. O fazer enquanto arte.

O espaço da obra é o espaço de ação, do fazer-se obra que se coloca no espaço cotidiano do tempo-presença de atuação, o tempo real das vivências.

Há uma dupla ação da obra no espaço comum. De um lado ela surge dele, do outro ela o devolve ao mundo modificado, redimensionando-o. A obra é parte do espaço, e o espaço se torna o corpo da obra. Ao se inserir no espaço comum a obra contemporânea não se desvencilha dele.

Ao se colocar em contiguidade com espaço comum, sem separações, a obra se abre para o sujeito que habita o ambiente em consonância com sua presença. Reverbera-se a obra no sujeito e o sujeito na obra. Eis a acústica espacial.

³⁸Esse verbete se baseia quase inteiramente nas ideias de Alberto Tassinari no livro *O espaço moderno*. TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001. 168 p. 82 il.

³⁹TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p.09.

⁴⁰“...o meu conceito de infinito é este: uma casa que por dentro mede 20x10x10, e que por fora mede 10x5x5.”. TAVARES, Gonçalo M. **O senhor Henri e a enciclopédia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012. (O bairro) p. 41 /96p.

⁴¹Id. p. 44.

⁴²Id. p. 57.

Espaço-obra-lugar

O lugar é como uma caixa aberta ao mundo, contém todos os corpos, e nasce da disposição deles, como uma instalação nasce da organização de seus elementos cuja extensão não deixa de ser, em muitos casos, da ordem do corpo, da justaposição das partes.

Dentro do lugar *comum*, há o lugar-museu, o lugar-galeria, e dentro desses há o lugar-obra.

A obra, como lugar, possui partes contínuas e às vezes descontínuas, mas que são ininterruptas pela própria espacialidade da obra. Esses elementos dão a dimensão e a qualidade da obra, conferem-lhe *potência*. Dessas partes tiro as características da obra a serem percebidas pelos sujeitos que se colocam a disposição para compartilhar de sua experiência. Contudo, como lugar-copo, ela também se articula em *ato*. A não ser que seja uma obra cinética, não irá mover-se pelo mundo, sua dinâmica está no olhar do observador, que a faz movimentar-se pelo espaço a partir do momento que se põe a conhecê-la. Mesmo estática, ela se move através da percepção do outro.

A obra compõe também parte do lugar *comum*, por seu caráter de espaço em obra em contiguidade com o ambiente cotidiano. “A obra se expõe emergindo do cotidiano sem dele desgarrar-se”⁴³, assim não remete a uma outra realidade que não a sua própria e a do local que a acolhe. Ela nos convida a partilhar de sua espacialidade, inserindo o observador em sua realidade material ao mesmo tempo em que o exclui dessa realidade pela impossibilidade dele se desconectar do espaço em comum⁴⁴. É nesse não abandonar o mundo comum que a obra assume sua proporção de objeto artístico.

O observador é então um sujeito preso entre duas realidades, a da obra e a do mundo. Se não fosse desse modo, a obra ainda estaria presa ao ideal pré-modernista que a aparta do mundo cotidiano. *Co-oposição*, ao mesmo tempo que reproduz interpretativamente uma arquitetura, se relaciona intrinsecamente com a edificação que a abriga, deixando-a inalterada, e, segundo Alberto Tassinari: “É apenas no que deixa o espaço arquitetônico inalterado que se abre a possibilidade de uma coincidência dos dois espaços”⁴⁵.

⁴³ Id. p. 93.

⁴⁴ Id. p. 94.

⁴⁵ Id. p. 127.

Escultura

*Toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência temporal.*⁴⁶

Antes de tudo a tridimensionalidade. A escultura – em sua concepção histórica – possui altura, largura e comprimento. Essa característica chama o toque. “A imagem do tocar é indispensável ao escultor. Tocar com os olhos e tocar com as mãos. Por extensão, a escultura, esse lugar por onde podemos tocar o pensamento suscita seu vazio, o invisível do seu visível”⁴⁷, talvez por essa analogia do olho com a mão é que Waltércio Caldas⁴⁸ tenha aproximado a escultura do ar, elemento invisível, mas perceptível; e o ar do corpo⁴⁹, estrutura que o sente.

A escultura desliga-se da sua tradição de presença concreta para assumir os ares da imaterialidade, da transitoriedade, em maior consonância com a realidade das coisas orgânicas. Ela é uma ponte para o plano impalpável do pensamento, a porta de entrada do devaneio.

Essa passagem se dá pela necessidade de novas formas dada por novos materiais, ou por resoluções técnicas inéditas devido ao anseio pela renovação formal⁵⁰. De fato, a terminologia “escultura” comporta o peso de uma tradição. Por isso, os objetos tridimensionais passam a ser, na perspectiva de Donald Judd⁵¹, um campo prolífico para produções artísticas. Desvinculados do peso da tradição escultórica e pictórica, eles são capazes não de ampliar suas possibilidades, mas justamente de ocupar o espaço entre essas limitações⁵², que não está estritamente atrelado a especificidades conceituais.

Esses novos trabalhos dão maior ênfase à materialidade, são “presenças habitadas de si mesmas”⁵³, capazes de assumir qualquer forma e relação com o espaço. A regra é a ausência de normas.

⁴⁶ KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. Trad. Julio Fischer. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 06

⁴⁷ NOVA, Vera Casa. **Introdução**. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura**. Coord. Editorial; Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro. Trad. Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009. p. 13

⁴⁸ Waltércio Caldas, artista plástico brasileiro, nasceu no Rio de Janeiro/RJ em 1946.

⁴⁹ CALDAS, Waltercio. **Waltercio Caldas: 1985 - 2000**. Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. p.121

⁵⁰ BOURGEOIS, Louise; BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans Ulrich. **Louise Bourgeois, Destruição do Pai, Reconstrução do Pai: escritos e entrevistas 1923-1997**. São Paulo: Cosac Naify, 2000. p. 61.

⁵¹ Donald Judd, artista plástico norte-americano ligado ao Minimalismo. Nasceu em 1928, em Excelsior, EUA, e faleceu em 1994 em Nova Iorque.

⁵² JUDD, Donald. **Objetos Específicos**. In: Escritos de Artistas: anos 60/70. Seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Trad. Pedro Sússekind...et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

⁵³ CALDAS, Waltercio. **Waltercio Caldas: 1985 - 2000**. Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. p.121.

Arquitetura

Função: habitar.

Uma construção sem utilidade é uma escultura. A arquitetura prescinde do humano, de sua utilização espacial enquanto abrigo. Um edifício é construído a partir e para o homem, torna a todos idênticos pelo comportamento adotado em relação ao ambiente em que estão incorporados⁵⁴. Arquitetura é estrutura, o resto é ornamento.

Em oposição com a escultura, obra de exterioridade, a arquitetura fundamenta-se no espaço interior. A primeira relaciona-se com o mundo ao redor, jogando com os aspectos de sua atmosfera – a luz, a temperatura, os sons – a segunda debruça-se sobre esses elementos, medindo-os, filtrando-os⁵⁵. Daí concluímos: a escultura constrói-se *para* o espaço, enquanto a arquitetura compõe o espaço⁵⁶.

A arquitetura racionaliza o espaço, compartimenta-o. Nesse sentido Brasília é “uma incontestável proclamação brasileira de inteligência cartesiana”⁵⁷. Cartesiana por se efetuar a partir da indicação do seu próprio método de criação, cabendo aqui uma a relação com o conceito de espaço em obra de Tassinari⁵⁸ que deixa rastros do seu fazer.

A arquitetura modernista linear, de retas e curvas, apresenta edificações de imensa pureza, uma clara delimitação do espaço. Não se confunde com a paisagem e não possui a organicidade própria da natureza. Brasília é como um imenso aposento: “tudo em seu lugar, tudo previsto, bem ordenado, arrumado, inalterável”⁵⁹.

Isso se dá devido a função da arquitetura de pensar de forma relacional com as construções em um plano ampliado, observando a sua contiguidade com o ambiente externo, podendo convergir ou opor-se à ele. É o pensamento de incorporação, que visa ver as coisas em relação, e não individualmente. A arquitetura organiza os homens.

A forma arquitetônica joga com distâncias, com vãos. Ela é, em sua totalidade, uma forma acabada se revelando aos outros. Mais do que isso, ela é um modo de se pensar a obra. Um raciocínio de ordenação de espaços, buscando a integração com o ambiente.

⁵⁴ COUTINHO, Evaldo. **O espaço da arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. X

⁵⁵ Id. p. IX.

⁵⁶ No entanto, temos que lembrar que ambas podem se coadunar. Uma escultura pode compor o espaço e jogar com sua atmosfera, ampliando-a ou alterando-a. Seria o caso de algumas instalações, *sites specifics* e intervenções artísticas, como o *Tilted Arc*, de Richard Serra (1939 -), de 1981.

⁵⁷ BENSE, Max. **Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana**. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 19.

⁵⁸ TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

⁵⁹ BENSE, Max. **Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana**. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 34.

Instalação

*Eu sei o que fazer com um espaço enorme vazio.*⁶⁰

Ação de estar lá – presença em ato.

A instalação se constrói no espaço conceitual entre objeto e ambiente. De fato, ela traz o recinto para a obra, incorporando-o⁶¹. Ela se constitui como um cosmos autônomo, tornando-se difícil delimitar os pontos de sua terminação. As partes se incorporam ao espaço criando uma unidade.

A instalação é o alastramento do pedestal, não mais em atitude neutra diante do espaço, mas ativando-o, explorando-o⁶². Ela cria um equilíbrio precário, tendo em vista que seus elementos constituintes são a conexão do caos de relações desordenadas. Ela dá sentido pela contiguidade espacial desses fragmentos do real, os objetos de múltiplas origens, criando infinitos discursos.

A função do observador é precisa nesses casos. A ele cabe criar um sentido para o que se apresenta diante de si⁶³. A profusão de materiais componentes dessa sintaxe individual elaborada pelo artista deve ser mapeada e traduzida por aquele que olha. Ele reconstrói criticamente o espaço, por sua vez já também remontado.

Há uma dupla dinâmica em seu procedimento. De um lado, a instalação é centrípeta, concentrando e conferindo lógica visual aos elementos, por outro lado é centrífuga, no que tange o seu processo de entendimento⁶⁴ e a fomentação ao devaneio.

A temporalidade da instalação está diretamente ligada à da exposição. O tempo em que ela se dá a ver é o de sua própria existência. Desmontada ela é um amontoado de objetos sem sentido. Mesmo quando remontada em outro espaço, torna-se outra. Defrontamo-nos então com o meio expressivo por excelência da efemeridade, uma “indagação profunda acerca do estatuto do objeto da arte no tempo e no espaço”⁶⁵.

A instalação é um mundo que promove uma cesura em relação resto do mundo⁶⁶. É uma fenda circunstancial no cotidiano, criando um ambiente voltado para o apuramento perceptivo.

⁶⁰ Extraído de anotações pessoais do artista José Leonilson (1957-1993) em caderno. Disponível online em: <<http://www.projetoleonilson.com.br/palavra.php?pid=2>>

⁶¹ FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 91.

⁶² HUCHET, Stéphane. A *instalação em situação*. In: NAZARIO, Luiz e FRANCA, Patricia (org.). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 23

⁶³ Id. p. 20

⁶⁴ Id. p. 27

⁶⁵ FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 91.

⁶⁶ HUCHET, Stéphane. A *instalação em situação*. In: NAZARIO, Luiz e FRANCA, Patricia (org.). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 25

Caixa [1]

A caixa comporta um segredo. Ela guarda e resguarda algo feito valioso pelo afeto, que se finge querer esquecer, pois acima de tudo ela é a imagem da memória e dos conceitos⁶⁷. Quem guarda em caixas não esquece por completo, apenas aparta o conteúdo, vela-o. Olhando a caixa repousante no fundo do armário lembramos que nela há algo guardado. Podemos não lembrar o objeto guardado, mas conhecemos sua importância. A forma da caixa é a potência do desconhecido. Observando-a fechada no armário – duplo segredo – lembramos das coisas que queremos esquecer. A sua forma reflete o valor de seu conteúdo. Uma bela caixa, com um laço, resguarda bons objetos. Já uma velha, amassada, guarda o que queríamos, mas não tivemos coragem de nos desfazer, aquilo de dissimulado valor. Sendo bom é bela, se desagradável é feia. Regras da conformidade clássica aplicadas ao cotidiano da vida da caixa. Qual a história das caixas? Qual terá sido a caixa original? Talvez a caverna do paleolítico, talvez as casas de Pompéia lacradas pelo vulcão. Importa o que daí extraímos: caixa é morada. A proteção, por ela oferecida, se dá pelo esconder. Eis aí um objeto pretensioso, ele visa abrigar todo o universo⁶⁸. Para ter o mistério revelado ela precisa ser aberta. Abrir a caixa é um ato de surpresa. Mesmo sabendo o conteúdo, espantamo-nos por lembrá-lo. Todavia, esse “espaço interior de intimidade”⁶⁹ não se dá a qualquer um, apenas àqueles que se aventuram a olhá-las ou recebem a permissão da percepção.

⁶⁷ BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 88.

⁶⁸ Ibid. p. 97

⁶⁹ Id. p. 91.

Caixa [2]

Abrir esta caixa é assumir o risco de nela mergulhar, perder a cabeça, ser – como por dentro – devorado.⁷⁰

A caixa com fendas é o anti-princípio da caixa. Torna-se quase uma prisão – uma cela –, imagem evocada pela interpolação de sua estrutura. Ela é frágil, sofisticada e tosca.

O segredo que deveria ser escondido não há. Sua estrutura deixa entrever aquilo por ela carregado, no caso o *nada*. A caixa mostra-se vazia. Não guarda nem sequer a possibilidade de um mistério. Não possibilita nem mesmo a frustração, pois de início não dá esperanças. Depravada, ela se entrega inteira ao olhar – exterior e interior. Abolido o mistério suprime-se a imaginação⁷¹. Como se fosse desnecessário sonhar conteúdos.

Caixa vazia: se no passado, ainda não foi preenchida, quando no futuro, já foi investigada, revirada. Essas caixas são o receptáculo passageiro do presente. Esse é o tempo do grande vazio de história, de memórias e de conceitos, sendo tão somente a pura potência de atos. A caixa aberta, vazia, habitando o espaço, é capaz de tudo, inclusive de permanecer parada, de continuar se negando a guardar – um artefato da inutilidade.

A caixa é um princípio de ordenação⁷², de sentido. Quando aberta deixa tudo escapar. Torna-se um objeto de transitoriedades, de vagezas, de materiais escorregadios. Eis uma caixa para as (des)memórias, aquilo tudo que não tem porque guardar, talvez por sua excessiva banalidade. Aberta não há a separação entre exterior e interior, tudo se torna apenas um lugar – um espaço contínuo de totalidade.

Esse ser-em-continuidade com o espaço, e com as outras coisas que compartilham o mesmo ambiente, dá a caixa um caráter erótico, pois o erotismo é o “sentimento de continuidade profunda”⁷³. Dar continuidade ao corpo, ou objeto, é um ato de violência, seja abrindo-o ao mundo – no caso da caixa fechada – ou abrindo sua própria estrutura no mundo – a caixa com fendas.

A caixa comporta o segredo, a transitoriedade. Ela é alento, casa e paisagem. É a passagem de uma mão à outra de algo abrigado em seu interior.

⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009. p. 19

⁷¹ Id. p. 100.

⁷² Id. p. 91.

⁷³ BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 39

Convergência

*“Resgato este objeto
do fluir do tempo
e o apresento na realidade
mais cotidiana,
que se torna insólita”⁷⁴*

Joan Brossa

⁷⁴ BROSSA, Joan. **Escutem este silêncio**. Trad. Ronaldo Polito. São Paulo: Lumme Editor, 2011. p. 65.

Memória dos Dias - efemeridade

*As atrações de hoje serão as mesmas de amanhã.
Não exatamente iguais, em razão de um processo de
esgotamento, ainda assim, as mesmas.⁷⁵*

Como tornar visível o tempo?

O relógio tem como tarefa dar materialidade ao tempo, como se o ponteiro fosse a aparência da transitoriedade. Acontece que o tempo é movimento – dança –, acelera e desacelera o compasso de acordo com o ritmo de nossas vivências.

O relógio é apenas um metrônomo estúpido tentando aprisionar o bailado.

Rivane Neuschwander⁷⁶ e Tatiana Blass⁷⁷ trabalham com esse emergir em imagem as horas.

Em *O trabalho dos dias* (Figs. 06 e 07), de Rivane Neuschwander, o plástico autoadesivo industrial capta os (des)importantes resíduos da casa da artista. O espaço doméstico é compartilhado e também assimila as insignificâncias do ambiente expositivo, aproximando os dois lugares.

Pendurado (Fig. 07), criação de Tatiana Blass, é uma escultura naturalista de um cachorro confeccionada em parafina que, em contato com uma chapa de latão aquecida, vai lentamente se desfazendo. A solidez da imagem, com a passagem dos dias, torna-se uma mancha abstrata. O objeto se transforma, passa a ser outra coisa, como no ciclo das coisas orgânicas. A imagem torna-se apenas a matéria que a constitui, nada menos que um “lembrete da finitude”⁷⁸ que a todos circunscreve.

Adição e subtração.

Essas obras de temporalidade pedem tempo. Exigem de nós “uma concentração peculiar, avessa à velocidade do olhar”⁷⁹ necessária para a observação dos movimentos do tempo. São espetáculos sutis da continuidade do universo efêmero, diários de sua durabilidade.

As coisas não são apenas o aparente em sua instabilidade, mas também sua composição e o que tomam para si e o que perdem no andamento.

⁷⁵ RIBEIRO, José Augusto. **Tatiana Blass**. Caixa cultural, 2011. p.02.

⁷⁶ Rivane Neuenschwander, artista visual brasileira, nasceu em Belo Horizonte/MG, em 1967.

⁷⁷ Tatiana Blass, artista visual brasileira, nasceu em São Paulo/SP em 1979, cidade em que atualmente vive e trabalha.

⁷⁸ RIBEIRO, José Augusto. **Tatiana Blass**. Caixa cultural, 2011. p.02.

⁷⁹ LAGNADO, Lisette. **Cultura e entropia**. In: Fundação Bienal de São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo : arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s**. Curadores Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa. São Paulo: A Fundação, 1998.p. 112.



Figs. 06-07: Tatiana Blass. *Pendurado*, 2010. Parafina, pigmento preto, cinta de couro, chapa de latão e resistência elétrica, 315x100x170 cm. Coleção da Artista.

Em *Co-oposição* a obra também se transforma. A banha com a mudança de temperatura perde sua consistência industrial, torna-se uma massa uniforme asquerosa que é capaz de tomar para si as sujeiras do espaço, as memórias e partículas dos visitantes. Assim, ela evidencia seu próprio tempo de obra, sua sujeição à sujeira, aos sujeitos em trânsito.



Fig. 08: Rivane Neunswander. *O trabalho dos dias* (detalhe), 1998. Plástico autoadesivo, sujeira. 310x625x310cm. Coleção Galeria Camargo Vilaça, São Paulo.

Disposição e Estrutura

*Decidi remover toda a pele e revelar a estrutura*⁸⁰

Escolha um material. Eleja uma forma. Agora brinque.

A série *Jardim de Esculturas I, II e III* (Figs. 09, 10 e 11) de Laura Belém⁸¹ e a *Varição de cubos abertos incompletos* (Fig. 12) de Sol Le Witt⁸² jogam com as múltiplas possibilidades estruturais de um simples material.

“Para cada trabalho de arte que se torna algo físico há diversas variações que não se tornam”⁸³. Sol Le Witt procura justamente investigar profundamente uma forma como se pudesse esgotar as suas possibilidades de configuração. Ele a analisa, decompondo-a e recompondo-a, deixando-a sempre incompleta, aberta ao espaço e ao observador, como se a esse coubesse adivinhar a totalidade da forma.

O reconhecimento do observador é importante para ambos. Em Sol Le Witt, o sujeito percebe a lógica construtiva, enquanto na obra de Laura Belém, através da surpresa e da ironia, ele é levado a rever a história da arte. Os canudos industrializados de plástico utilizados pela artista tomam a configuração de esculturas neoconcretas, no entanto mais frágeis. Colocados sobre um jardim de materialidades tradicionalmente escultóricas – o metal

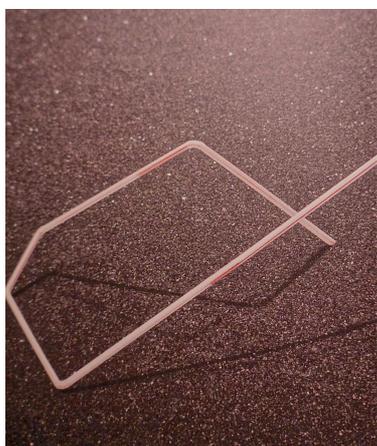


Fig. 09: Laura Belém. *Jardim de Esculturas I*, 2011. Mármore em pó pigmentado e canudos de plástico, 16m². Galeria Luisa Strina, São Paulo.



Fig. 10: Laura Belém. *Jardim de Esculturas II*, 2011. Mármore em pó e canudos de plástico, 18m². Sisneros Fontals Art Foundation, Miami.



Fig. 11: Laura Belém. *Jardim de Esculturas III*, 2013. Minério de ferro e canudos de plástico, 21,3m². Palácio das Artes, Belo Horizonte, Minas Gerais.

⁸⁰ LE WITT, Sol *apud* BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 35.

⁸¹ Laura Belém é uma artista brasileira, que reside e trabalha em Belo Horizonte, Minas Gerais, onde nasceu em 1974.

⁸² Sol Le Witt artista estadunidense ligado ao Minimalismo e à Arte Conceitual, nasceu em Hartford em 1928 e faleceu em Los Angeles em 2007.

⁸³ LEWITT, Sol. **Sentenças sobre Arte Conceitual**. In: *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Trad. Pedro Sússekind...et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 206.

e o mármore – ela assenta sua obra literalmente na tradição. Deste modo ela nos provoca, utilizando os mesmos princípios das obras do movimento à que se remete (o material industrial, a dobra, a configuração geométrica abstrata), mas com materiais banais.

De fato, ambos parecem desenhar tridimensionalmente com suas estruturas, pois, acima de tudo, vemos linhas. Só ao nos aproximarmos é que percebemos: os traços possuem corpo, ocupam e delineiam o espaço. A obra convida o olhar a se aproximar.

A alteração estrutural mostra que em jogo estão as possibilidades. O artista perseguindo o infinito obsessivamente. A integridade do trabalho está rigorosamente na tentativa de esgotamento da forma aberta, revelando seu vazio interior.

As caixas de madeira balsa de *Co-oposição* também brincam com as múltiplas possibilidades formais de um material. Elas habitam um espaço entre a estrutura e a forma fechada, abrindo pequenas frestas que lhe deixam adivinhar o vazio e permitem a passagem de outros materiais, como as folhas de papel. É um exercício menos exaustivo e mais livre que o de Sol Le Witt, utilizador, nesse caso, de apenas algumas linhas da forma cúbica. As caixas, neste caso possuem configurações e dimensões diferentes, unindo-se apenas pela matéria empregada – a madeira – e pela constância da fenda que a abre para o espaço, criando um segundo ambiente, interior a si mesmo. Elas apenas anunciam possibilidades, não chegando verdadeiramente a esgotá-las.

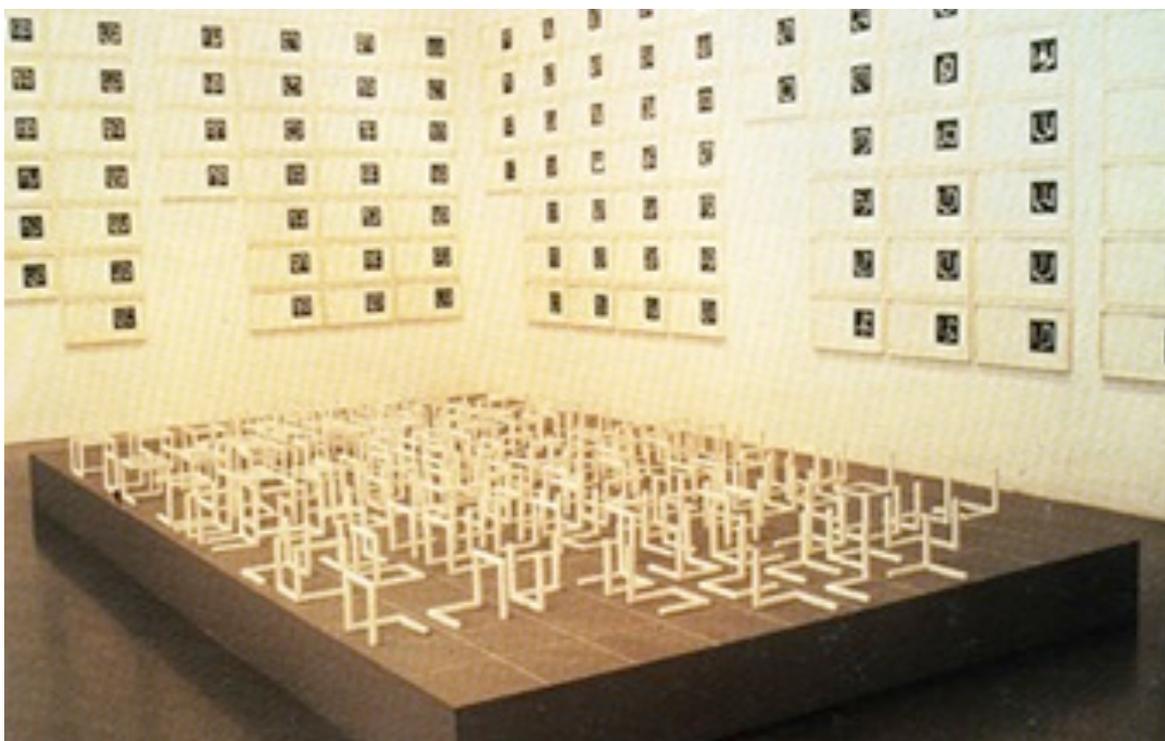


Fig. 12: Sol Le Witt. *Variações de cubos abertos incompletos*, 1974. Instalação incluindo 122 esculturas de madeira pintada, cada uma com 20,3x20,3x20,3cm e 131 fotografias e desenhos emoldurados, cada um medindo: 66x35,5cm. Coleção Jeffrey Deitch.

Corpo

(...) os corpos, esses objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade, são coisas a tocar, a acariciar (...); mas também coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho.⁸⁴

O primeiro espaço é o do corpo. Só a partir do corpo podemos apreender o ambiente e transitar entre lugares. Ele não se abre ao espaço, mas ocupa-o.

O corpo é o que possuímos de mais pessoal, de mais intransferível. O dicionário⁸⁵ apresenta como um dos seus significados o fato de ser a parte principal de algo, material ou imaterial, no caso dos conceitos.

Tudo possui corpo, pois ele precede a existência e dela não se desassocia. A corporeidade como forma orgânica faz convergir o trabalho de Eva Hesse⁸⁶ e de Ernesto Neto⁸⁷ servindo de princípio para o desdobramento das possibilidades físicas da obra. O corpo como elemento autônomo de atuação no espaço.

No caso de Eva Hesse, apesar da enorme potência advinda da irrevogável presença do material em sua crueza – materialidade proveniente da aparente transformação do industrial em orgânico – as obras transmitem a vulnerabilidade própria da pele. São corpos expostos, crus diante do olhar, criando um jogo de sedução e pudor pelo contraste entre escala e textura, presente em muitos de seus trabalhos.

Em *Repetição dezenove III* (Fig. 14) as formas brotam do chão. Apesar de sua evidente relação com o minimalismo, ela se coloca em um espaço entre a poética desse movimento e a sua negação. Suas obras se abrem ao imprevisto, ao feio, ao estranho, se tornam retratos-receptáculos para a transitoriedade do corpo, sendo eles também momentâneos, fugidios⁸⁸ e, principalmente, delicados.

Os amplos ambientes escultóricos de Ernesto Neto se debruçam sobre questões de “textura, de toque, de sexualidade, sensualidade, isto é, um entorno do corpo”⁸⁹. Esse

⁸⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Prefácio de Stéphane Huchet. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 30

⁸⁵ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa**. 7ª Ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2008.

⁸⁶ Eva Hesse, escultora, nasceu em Hamburgo, Alemanha, em 1936, e morreu em 1970, em Nova York, Estados Unidos, devido a um tumor cerebral.

⁸⁷ Ernesto Neto, artista plástico, reside e trabalha no Rio de Janeiro/RJ, cidade onde nasceu em 1964.

⁸⁸ JACOB, Mary Jane. **Contenção e caos: Eva Hesse e Robert Smithson**. In: Fundação Bienal de São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo : núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos**. Curadores Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa. São Paulo: A Fundação, 1998. (v. 1) p.476.

⁸⁹ NETO, Ernesto. A gente vai para o que ama. **Arte&Ensaio**: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, n. 16, pp. 06-25, julho de 2008. p. 10

“entrono do corpo” traz consigo um duplo valor, o primeiro no sentido de serem temas concernentes à corporeidade, como em Eva Hesse, e o segundo no que tange à própria estrutura da obra posicionada ao redor do observador.



Fig. 13: Ernesto Neto. *É o Bicho*, 2001. Tule de poliamida, açafraão, cravo e pimenta, 500x1200x1200cm. 49ª Bienal de Veneza. Coleção Família Martin Marcules, Miami. Foto: Eduardo Ortega.

A relação com - e enquanto - a arquitetura é essencial para seu trabalho. O artista está interessado na “capacidade que temos de reconfigurar o espaço através de nosso movimento sobre ele”⁹⁰. As formas que pendem do teto em *É o Bicho* (Fig. 13), trás um senso de unidade tão forte quanto a *Repetição dezenove III* de Eva Hesse, mas aqui temos a gravidade, o princípio da física imprescindível para o corpo, evidenciada. O espectador se coloca na obra como na gestação⁹¹. O ambiente lhe é familiar, pois reconhece na estrutura elaborada pelo artista um (a)feto fundamental, assim como cheiros e texturas extremamente sensuais - no sentido de apuramento das sensações. Cria-se uma relação orgânica entre observador e obra, em que as ações de um esboçam reações no outros e o primeiro se torna parte do segundo.

A exterioridade do corpo dada pelo elemento pele pode ser vista também no papel, superfície capaz de concatenar diversas marcas de existência. É nessa área externa de nossa matéria que somos mais sensíveis. Dela advém as sensações, as trocas de calor, a evidência de

⁹⁰ Id. p. 10

⁹¹ imagem evocada pelo próprio artista “Meu trabalho tem essa questão da fecundação, da fertilidade, da gravidez, da gestação, do retorno ao útero, de você entrar no útero”. NETO, Ernesto. A gente vai para o que ama. *Arte&Ensaio*: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, n. 16, pp. 06-25, julho de 2008. p.20.

ferimentos. Eis nossa primeira fonte de diálogo com o mundo. E o papel, deixando-se contaminar pelo ambiente, ao se somar a gordura, produto corpóreo, dá a *Co-oposição* uma corporeidade próxima da nossa, também efêmera, mutável, e sujeita ao outro. A banha derrete pela troca de calor com o espaço e com os indivíduos que o ocupam, perdendo sua forma original, adquirindo caráter escatológico. O papel, que antes poderia se movimentar sutilmente com o deslocamento do público pela galeria, por essa mesma presença vai se adensando, colando-se às outras folhas pela ação da oleosidade.

A compleição primeira da obra, como corpo, está sujeita à ação dos outros corpos com quem divide espaço, sendo sua transformação inevitável, ou nas palavras de Eva Hesse: “Toda ordem é efêmera, a permanência é uma ilusão ideal.”⁹²



Fig. 14: Eva Hesse. *Repetição dezenove III*, 1968. Fibra de vidro e resina de polyester. Dezenove unidades, cada uma com altura medindo entre 48,3 e 51,4cm, e com diâmetro entre 27,9x32,4cm. The Museum of Modern Arte, Nova York, Estados Unidos, doação de Charles e Anita Blatt (1969)

⁹² JACOB, Mary Jane. **Contenção e caos: Eva Hesse e Robert Smithson**. In: Fundação Bienal de São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo : núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos**. Curadores Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa. São Paulo: A Fundação, 1998. (v. 1) p. 476.

Precariedade

Não a insuficiência, mas a exatidão.

A precariedade advém da urgência: vontade de precisão frente à inegável possibilidade de fracasso⁹³.

Olhando o mundo com cuidado, afetosamente, somos capazes de reconhecer a imponência das estruturas desimportantes do cotidiano. A atenção para a fragilidade e a banalidade acompanhada da falta de pretensão dos objetos ressaltam a singularidade diária, contrastante com a homogeneização cultural⁹⁴ midiática. Eis uma poética de exaltação do descartável.

Não se trata de transitoriedade, mas de presença⁹⁵. Essa, por sua vez, é sutil. Quando Fernanda Gomes⁹⁶ e Luciana Paiva⁹⁷ contextualizam na galeria os aspectos ordinários do mundo conferindo-lhes visibilidade, somos levados a pensar na própria reconfiguração do olhar⁹⁸. O ato de ver, proposto por ambas, deve ser norteado pela contemplação cuidadosa, intimista. O olho tido como um instrumento de cuidado, de isolamento e compreensão da imagem, tornando relevante o imperceptível.

O espaço e a matéria se redefinem simultaneamente. Fernanda Gomes redesenha o espaço com suas obras. O ambiente é desnudado não só por aparecer despido de elementos desnecessários, mas por expor sua própria crueza matérica e sua impermanência no mundo. O espaço se reduz às partículas – particularidades. A percepção derrapa nas evidências através da luz e do movimento, fazendo-nos adentrar em um espaço não-acabado de coincidência entre sítio e objeto. O incerto prenhe de potências⁹⁹.

Deve-se amar as coisas em sua elegância material - o que em si comportam de mais individual - atendo-se ao trivial e efêmero indispensáveis à sua realidade. Cada espaço traz

⁹³ PINHEIRO, Luciana Paiva. **Precário: fragilidade e instabilidade na imagem**. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Arte no Instituto de Artes da Universidade de Brasília com requisito à obtenção do grau de mestre em Artes Visuais. Linha de investigação: Poéticas Contemporâneas. Orientador: Prof. Dr. Geraldo Orthof. Brasília, 2010 p.25.

⁹⁴ Id. p. 73.

⁹⁵ GOMES, Fernanda. **Fala vizinho: Fernanda Gomes**. Entrevista concedida pela artista à Geraldo Edson de Andrade para o Jornal Copacabana. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://www.jornalcopacabana.com.br/ed181/fvizinho.htm>.

⁹⁶ Fernanda Gomes, artista visual brasileira, nasceu em 1960 no Rio de Janeiro/RJ, cidade em que vive e trabalha.

⁹⁷ A artista plástica Luciana Paiva nasceu em Brasília/DF em 1982, cidade em que vive e trabalha.

⁹⁸ PINHEIRO, Luciana Paiva. **Precário: fragilidade e instabilidade na imagem**. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Arte no Instituto de Artes da Universidade de Brasília com requisito à obtenção do grau de mestre em Artes Visuais. Linha de investigação: Poéticas Contemporâneas. Orientador: Prof. Dr. Geraldo Orthof. Brasília, 2010 p.26-7

⁹⁹ Id. p. 28.

em sua especificidade uma nova composição, evidenciando a precariedade da obra enquanto forma acabada.

A banha que se deforma com o calor, ao mesmo tempo em que evidencia as partículas de sujeira do espaço, aderidas em sua matéria graxa, altera a configuração da instalação *Co-oposição*, unindo as folhas de papel. O que antes se estruturava em termos de uma tridimensionalidade frágil torna-se um plano maciço.

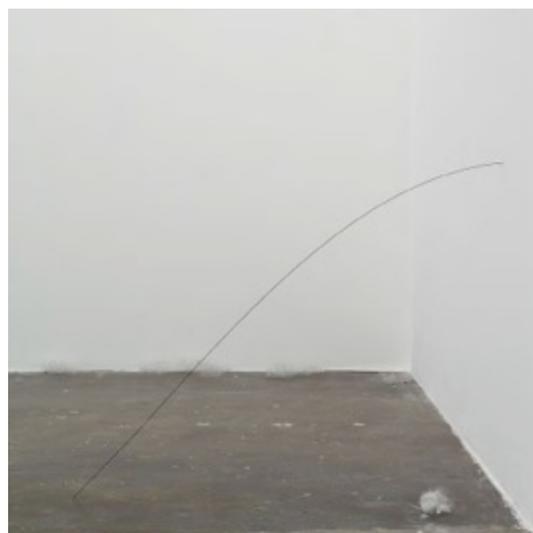


Fig. 15: Fernanda Gomes. *Sem título*, 2012. Dimensões variáveis. A Iminência das Poéticas, 30ª Bienal de São Paulo, São Paulo.



Fig. 16: Luciana Paiva. *All*, 2009. Embalagens de chocolate alpino, fio branco e luz de led. Dimensões variáveis.

Co-oposição

I.

Posso afirmar que a instalação *Co-oposição* emergiu de um longo processo de investigação. A pretensão inicial de trabalhar com o mito de Ulisses descrito por Homero na *Odisseia*, buscando explorar a relação amorosa a partir dos conceitos de espera e desespero apresentados por Andre Comte-Sponville em alguns de seus textos filosóficos sobre o amor, mostrou-se de todo infrutífera. Ao debruçar-me primeiro sobre a forma e as propriedades dos materiais de meu interesse, fui me envolvendo de tal modo com suas possibilidades construtivas que ao olhar novamente para a literatura percebi um descompasso entre o objeto alcançado e a teoria almejada. A produção derivou para outras margens menos voltadas para a ilustração de temas literários, firmando-se no solo de sua própria realidade. O trabalho tem necessidades que se sobrepõe a teoria. Por vezes a obra nos fala, é necessário saber escutá-la.

II.

A predileção pela instalação provém de um pensamento performático espacial adquirido através de minhas experiências cênicas, tanto no teatro quanto mais recentemente na dança, em especial no ballet. Desse último pode-se observar ainda uma predileção pela exatidão e pelo método exaustivo, aonde o lado construtivo racional e a busca pela instabilidade presente em alguns movimentos se encontram.

De certo modo, o entendimento da possibilidade estética do descontrole foi fundamental para o desenvolvimento do trabalho frente à tendenciosa limpeza visual que tanto me perseguia. Ela se contrapõe a tendência lógica imposta pelo mundo. Sua presença em *Co-oposição* se dá principalmente pela adição da banha e da vaselina na camada superior de cada faixa de papéis. Sua colocação é aleatória. Ela é espalhada e em seguida a folha é dobrada para que as manchas fujam do controle e da expressividade autoral.

Os tijolos de banha, colocados entre as camadas de folhas trazem a contraposição da geometria racional e do informe selvagem, alcançado a partir do derretimento da primeira estrutura devido ao calor. É como se a própria matéria almejasse voltar ao seu estado primitivo de descontrole aprisionado pelo procedimento industrial.

III.

As caixas de madeira balsa presentes na instalação não são estruturas minimalistas, apenas dialogam com elas. Apesar de fazer uso de um número mínimo de materiais e da monocromia, elas não partem da ordem da impessoalidade industrial, pelo contrário, são afetivas e extremamente individuais, pessoais. Sua semelhança com as caixas de feira nos

remete ao ambiente rico de experiências e possibilidades, pois antes de tudo esses objetos são módulos e, como tais, possuem grande variedade compositiva. Essas unidades são dessemelhantes entre si. Cada uma possui uma dimensão específica. O arranjo não segue uma ordenação seriada, mas colocam-se em diferentes relações de proximidade e distância, criando diálogos pela diferença.

A construção dessas estruturas foi orientada por princípios simples. Primeiro pensava-se em uma configuração geométrica regular, um sólido como um paralelepípedo ou um cubo, expandindo-se em seguida para configurações irregulares. Trabalhava-se com as próprias medidas da madeira – cada lâmina possui aproximadamente 08 cm de largura e 90 cm de comprimento – ajustava-se suas dimensões, buscando para cada caixa proporções diferentes. Em seguida, elas eram cortadas e depois as partes eram firmadas com alfinetes, espécies de pregos frágeis condizentes com a materialidade precária, porém imponente, do objeto que se buscava alcançar. Depois do esqueleto pronto, pensava-se nas fendas e suas amplas possibilidades de visão e in-visão, pois dependendo da configuração elas poderiam revelar o espaço atrás da caixa, ou apenas sua parede interior. As frestas rompem com a unidade superficial do objeto revelando o sua ausência de conteúdo, dando o primeiro rastro de fragilidade que se buscava alcançar.



Fig. 17: Detalhe de uma caixa de madeira balsa utilizada na instalação *Co-oposição*, 2013. Arquivo do autor.

Por serem abertas ao espaço, por se valerem da fenda e do vão, elas se tornam arquiteturas precárias. Digo “precárias”, pois a aparência da madeira engana, a imagem de solidez e estabilidade não condiz com fato de que uma leve brisa é suficiente para fazê-la se desequilibrar. Esses edifícios-caixa, tomaram semelhança com os prédios da arquitetura modernista de Brasília, nos fazendo pensar em uma maquete de escala desajustada em que as folhas fazem às vezes de viadutos, desenhando uma cidade utópica e estética, como a desenhada inicialmente por Lúcio Costa.

IV.

*O branco é devorador de todas as cores*¹⁰⁰

No prisma, a luz branca decompõe todas as outras. No prisma todas as cores se tornam branco. A não cor é a soma de todas, em um processo em que elas parecem se neutralizar quando em contato.

O monocromático é a transcendência da tonalidade no que há de mais arraigado na matéria. Ele é a coloração da própria matéria em seu estado bruto. Recusa à pigmentação mantendo sua pureza natural.

Logo pensamos no branco, mas pode ser qualquer cor. Ele é da natureza da matéria. O esbranquiçado da madeira balsa é sua própria cor. O papel também é monocromo quando ainda isento de mácula.

Um Inut, de dentro de seu iglu, poderia identificar variadas tonalidades de branco. Ele possui o olho treinado para o não-ver dessa cor. O estado de monocromia requer a apuração dos sentidos para a verificação das tonalidades possíveis e das texturas provenientes dos veios da madeira e das fibras prensadas do papel. É essa condição que se busca alcançar, levando o observador ao estado contemplativo apurado, esvaziado de elementos desnecessários.

Em *Co-oposição* temos um desvio para o branco. Não há o acréscimo de pigmentos, tudo se encontra ao natural. Sem a expressividade da cor nos deparamos com a potencialidade da forma para melhor perceber suas transformações.

V.

O justo: três materiais – madeira, papel, banha –, uma única origem – vegetal. Todas convergindo para uma mesma materialidade, mas com características antagônicas. A madeira

¹⁰⁰PAULO HERKENHOFF, Paulo. Monocromos. In: Fundação Bienal de São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo : núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos**. Curadores Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa. São Paulo: A Fundação, 1998. (v. 1) p.192-9



Fig. 18: Detalhe de folha de papel de arroz com água, óleo mineral e papel de seda colorido, durante pesquisa para a instalação *Co-oposição*, 2013. Arquivo do autor.



Fig. 19: Detalhe da sobreposição de duas folhas de papel de arroz com óleo mineral, durante pesquisa para a instalação *Co-oposição*, 2013. Arquivo do autor.



Fig. 20: Detalhe de folha de papel de arroz com banha, durante pesquisa para a instalação *Co-oposição*, 2013. Arquivo do autor.

balsa, apesar de flexível e leve, é mais densa, não se deforma, constrói. A banha é de todo maleável, o aspecto sólido conferido pela embalagem industrial não é permanente, ela perde a forma lógica-geométrica e se torna uma mancha. O papel é mais frágil que a madeira, muda

de forma com maior facilidade, mas não de estado, como a banha. Ele é algo entre esses dois materiais. A caixa é uma forma fixa, o papel é moldável, e a banha é mutável, passando facilmente de um estado físico ao outro.

Passamos do mínimo e impessoal da caixa ao expressivo matérico da banha. Essas oposições provêm de uma mesma origem, revelando a infinidade de possibilidades da matéria e evidenciando o poder da configuração para a construção de características individuais. Tudo isso acompanhamos com o olhar, notando o desenvolvimento da obra no espaço e no tempo, atendo-nos à suas tensões internas advindas de alterações formais.

VI.

Co-oposição: oposição conjunta, prescinde de dois elementos que se coloquem em extremos. Se fosse o movimento de apenas uma das partes teríamos a rejeição. De um lado o antagonismo mútuo, de outro, o unilateral. Esses elementos adversos podem ser qualidades, jogando com a lógica da aparência. O olho engana, o toque também. Com a oposição amplia-se o campo perceptivo, mostrando que há muito mais a ser visto nas imagens. O olhar é completado pelo tato, ou pela impressão de tato. O trabalho exala uma materialidade que pede o afago, a aproximação corpórea, ao mesmo tempo em que a distancia, pela sua fragilidade e pelo seu status de obra de arte. O antagonismo faz o desejo se movimentar entre os extremos do querer e do desprezar, do ver e do tocar, da distância e da aproximação, causando vertigem naquele que apenas ousou olhar profundamente a obra.

Co(m)posição: ordenamento de diferentes elementos em um mesmo espaço. Arranjo que visa dar lógica aos elementos distintos. Compor é colocar em relação, é o objeto enunciando a si mesmo. Dispor as coisas no espaço também é reelaborá-lo. Ao inserir o observador em seu ambiente ele se torna um elemento indispensável para a obra.

A luz inserida como elemento da obra ajuda na criação de um espaço individual e na circunscrição do sujeito, convidando-o a se aproximar. Sua presença interfere na da obra, através das sombras projetadas pelo primeiro, em decorrência da baixa intensidade da iluminação. Deste modo, não se tem uma visão total da obra, mas um conjunto de vistas parciais. A memória, como ferramenta de composição, entra em jogo para auxiliar no desvelamento desse espaço em constante processo de ocultamento e revelação.

VII.

O papel é pele. O papel manteiga rejeita a banha, não se deixa penetrar com facilidade. O papel de arroz, por sua vez, é de todo permeável, não resiste à presença oleosa da gordura.

Essa é execrável em sua consistência, mas necessária por sua relação com a matéria. A gordura é que aquece e protege o corpo, quando derretida a banha adensa a camada de papéis, dando-lhes firmeza.

A transparência trazida pela relação do papel com a banha nos deixa ver o que se coloca embaixo da folha. A alquimia simples da transformação do opaco em cristal. Como a fenda, ela revela o outro lado, mas cria uma barreira. Ao mostrar o que está embaixo ela nos aparta. Quando opaca estava mais próxima, pois era superfície, ao transmutar-se ela se torna uma limitação ao que se coloca atrás, o agora desejado pelos olhos. Só se quer aquilo que se visualiza, que se faz, ao menos brevemente, conhecido à vista. Apela-se ao erotismo, pois ele nasce na visão e se finda no toque.

A transparência acende nosso desejo de aproximação, mas por um tempo limitado, pois a banha, o mesmo elemento que lhe conferiu essa característica, além de roubar para si partes do espaço e dos observadores – as partículas de poeira – une as folhas quando derrete, tornando-se novamente superfície.

Inferimos a organicidade da obra por essas características. Ela transmuta-se, adquire e perde substância: ela é efêmera.

VIII.

A fenda é uma enunciação, ela abre caminho para o exterior, ela abre o sistema, botando-o para reagir.

As obras se posicionam no chão da galeria. Sua altura faz com que olhemos para baixo observando o desenho que a disposição dos elementos gera no espaço. Desse modo não há hierarquia entre as peças, vemos apenas a organicidade de sua relação. A obra não insere o corpo do observador, distancia-o por sua escala. Mas é o olhar para baixo desejado pela obra que dá a sensação de vertigem, trazendo também para o corpo a instabilidade que as peças evocam.

A iluminação reduzida ressalta a obra em detrimento do espaço. A luz é da própria estrutura da obra, possui uma função pra além do tornar visível. Ela também torna invisível. A banha ao se dissolver com o calor da lâmpada perde a coerência visual geométrica, e as sombras das caixas adquirem um aspecto soturno, tornando-se maiores do que as formas que as originam.

A vertigem é uma tarefa do olhar. É na duração da visão que os objetos se estabilizam e ruem constantemente. Olha-se de perto e com o tempo, observando as transformações da obra.



Fig. 21: Detalhe de Caixa trespassada com papel de arroz na instalação *Co-oposição*, 2013. Arquivo do autor.

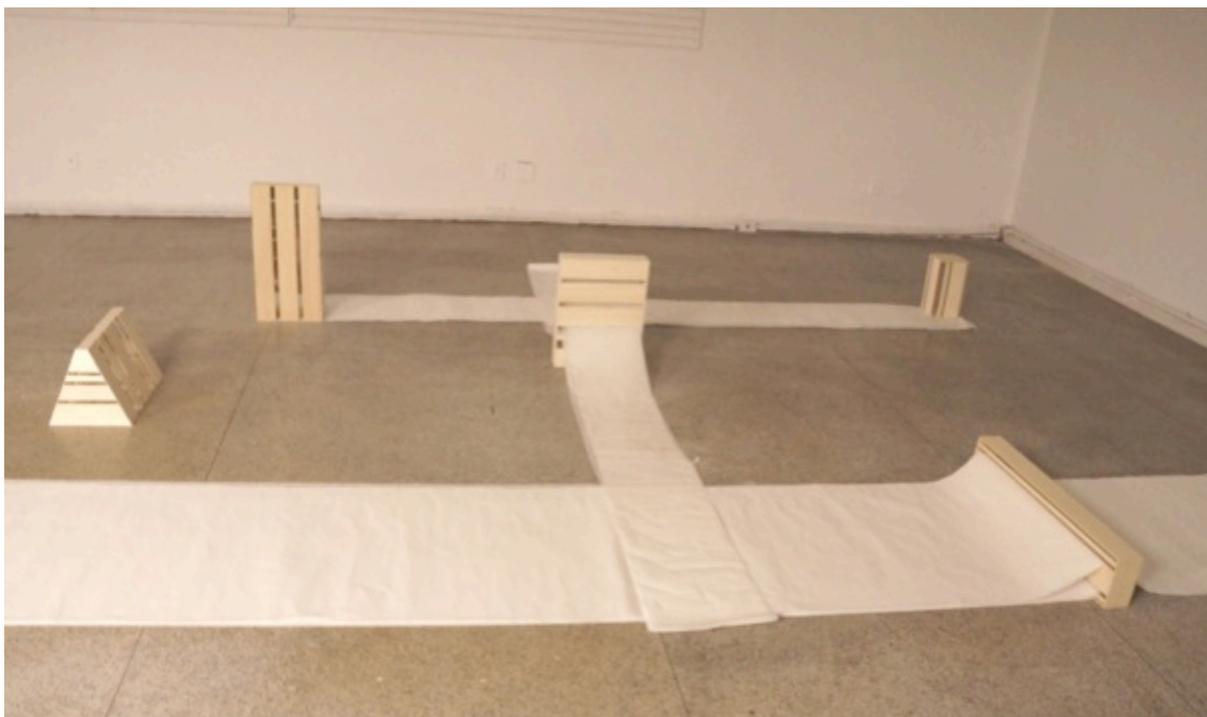


Fig. 22: Vista da montagem da instalação *Co-oposição*. Arquivo do autor. Galeria Espaço Piloto, UnB.

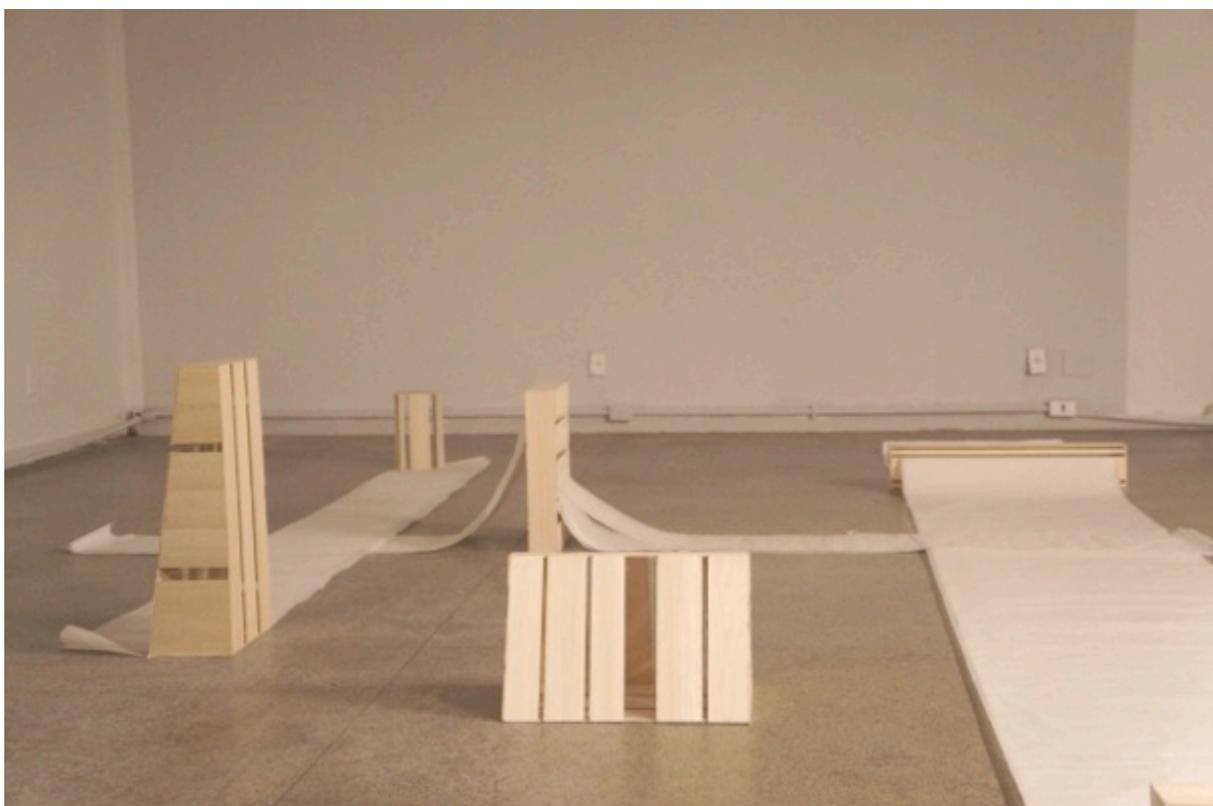


Fig. 23: Vista da montagem da instalação *Co-oposição*. Arquivo do autor. Galeria Espaço Piloto, UnB.

IX.

“A coexistência de estados contrários pode ser exatamente o tipo de experiência a ser mostrada na arte.”¹⁰¹

A (o)posição é o posicionar de frente para algo. O que se põe de frente não só se dá a conhecer, mas também conhece, pois olha o que está à sua dianteira. Estar em oposição é encarar, perceber a diferença dada pela distância entre os sujeitos que se olham. O que vemos, também nos olha¹⁰².

Ver é encurtar a distância, mesmo que virtualmente, entre os corpos. É um jogo de proximidade, que mostra a possibilidade de coexistência de contrários. Olhando o outro, ser-objeto à minha frente, sou capaz de analisar sua materialidade e sua fisicalidade.

Na oposição o olhar viaja repetidamente de si para o objeto. Nesse movimento infinito os olhares se sobrepõe e passamos a olhar para nós mesmos. Surge a alteridade, pois a medida é sempre o sujeito que observa. Daí também a antropomorfização dos objetos, pois “todo acto do homem é acto do homem”¹⁰³.

A autonomia da obra aparece por ser algo completamente diferente de nós, mas que ao ser posta no mundo não cessa de produzir discursos¹⁰⁴. Essa profusão discursiva cria um ambiente polifônico em que o entendimento não se dá por vias do racional, mas a partir da própria experiência da cacofonia. A obra processual, que se transforma com o tempo está sempre falando com o objetivo de nos fazer naufragar em um oceano de sentidos possíveis.

Após perceber o objeto, conhecê-lo, é que podemos experienciar a aproximação, a troca. Nesse sentido, surge a convergência, pois o olhar pede o toque, e o toque é a dissipação da distância opositiva, liga-se ao corpo, ao desejo de unidade presente no coito.

O ver é a convergência de oposições táteis da matéria, a aproximação entre exterioridade e interioridade, o ganhar e o perder, o se aproximar e o se afastar, o desejo e a impossibilidade do toque¹⁰⁵.

¹⁰¹ BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 62.

¹⁰² DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

¹⁰³ TAVARES, Gonçalo M. **Breves notas sobre ciência**. Florianópolis; Ed. Da UFSC: Ed. da Casa, 2010. p. 21.

¹⁰⁴ DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)**. Org. Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Trad. Marcelo Jacques de Moraes; revisão técnica João Camillo Penna. – Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012. p. 27.

¹⁰⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. 92 p.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Tópicos) 248 p.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo.** Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (FILÔ/Bataille) 344 p.

BATCHELOR, David. **Minimalismo.** Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2001. 80 p. 60 il.

BELÉM, Laura. **Laura Belém.** Trad. Heloisa Perrone Attuy, Irene Sinnecker Levin, Izabel Murat Burbridge. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Edição bilíngue: português/inglês. 208 p.

BENSE, Max. **Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana.** Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 120 p. 09 ils.

BERGSON, Henri. **O que Aristóteles pensou sobre o lugar.** Trad. Anna Lia A. De Almeida Prado. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013. (Multilíngues de Filosofia Unicamp). Texto em português e latim. 168 p.

BROSSA, Joan. **Escutem este silêncio.** Trad. Ronaldo Polito. São Paulo: Lumme Editor, 2011. 132 p.

COUTINHO, Evaldo. **O espaço da arquitetura.** São Paulo: Perspectiva, 1977. (Coleção Estudos) 244 p.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004).** Org. Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Trad. Marcelo Jacques de Moraes; revisão técnica João Camillo Penna. – Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012. 480p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Prefácio de Stéphane Huchet. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. 264 p.

_____. **Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura.** Coord. Editorial; Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro. Trad. Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009. 64 p.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu.** São Paulo: Iluminuras, 1999. 200 p.

GREENBERG, Clemente. **Convenção e inovação** in: *Estética Doméstica*. 1ª Ed. Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp. 135-155

HUCHET, Stéphane. **A instalação em situação.** In: NAZARIO, Luiz e FRANCA, Patricia (org.). **Concepções contemporâneas da arte.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. pp. 17-45.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. Trad. Julio Fischer. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção a) 368 p.

NETO, Ernesto. A gente vai para o que ama. **Arte&Ensaio**: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, n. 16, pp. 06-25, julho de 2008.

PLATÃO. **O banquete, ou, Do amor**. Trad. Introdução e notas Prof. J. Cavalcante de Souza. 7ª Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012. 190 p.

PONGE, Francis. **Métodos**. Trad. e apresentação Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997. 160 p.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. 2ª Ed. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 140 p. (Obras de Schopenhauer)

SOUZA, Edson Luiz André. **Escrita das Utopias: Litoral, literal, litoral**. Colóquio Internacional Escrita e Psicanálise – UERJ, 2006.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001. 168 p. 82 il.

TAVARES, Gonçalo M. **O homem ou é tonto ou é mulher**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. 96 p.

_____. **Breves notas sobre ciência**. Florianópolis; Ed. Da UFSC: Ed. da Casa, 2010. 144 p.

_____. **Breves notas sobre o medo**. Florianópolis; Ed. Da UFSC: Ed. da Casa, 2010. 70 p.

_____. **O senhor Swedenborg**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011. (O bairro) 112 p.

_____. **O senhor Henri e a enciclopédia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012. (O bairro) 96 p.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. Trad. João Azenha Júnior. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção a) 348 p.

Catálogos

RIBEIRO, José Augusto. **Tatiana Blass**. Brasília, Caixa cultural, 2011.

Fundação Bienal de São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo : núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos**. Curadores Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa. São Paulo: A Fundação, 1998. (v. 1)

_____. **XXIV Bienal de São Paulo : arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s**. Curadores Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa. São Paulo: A Fundação, 1998.

CALDAS, Waltercio. **Waltercio Caldas: 1985 - 2000**. Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

SUSSMAN, Elisabeth; WASSERMAN, Fred. **Eva Hesse: sculpture**. Com textos de Yve-Alain Bois e Mark Godfrey.

Sites

Projeto Leonilson.

< <http://www.projetoleonilson.com.br/site.php> >

CASTRO, Aida. **Fernanda Gomes em Serralves**. Texto sobre a exposição de Fernanda Gomes no Museu de Serralves no Porto, em Portugal. 2006. Disponível em:

< <http://www.artecapital.net/exposicao-55-fernanda-gomes-fernanda-gomes> >

GOMES, Fernanda. **Fala vizinho: Fernanda Gomes**. Entrevista concedida pela artista à Geraldo Edson de Andrade para o Jornal Copacabana. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em:

< <http://www.jornalcopacabana.com.br/ed181/fvizinho.htm> >

Dissertações

PINHEIRO, Luciana Paiva. **Precário: fragilidade e instabilidade na imagem**. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Arte no Instituto de Artes da Universidade de Brasília com requisito à obtenção do grau de mestre em Artes Visuais. Linha de investigação: Poéticas Contemporâneas. Orientador: Prof. Dr. Geraldo Orthof. Brasília, 2010

Anexos**Anexo 1:** Poema de Joan Brossa.**DIÁLOGO¹⁰⁶**

Monólogo

Monólogo

¹⁰⁶ BROSSA, Joan. **Escutem este silêncio**. Trad. Ronaldo Polito. São Paulo: Lumme Editor, 2011. p. 55.