



MARCOS ANTONY

MARCOS ANTONY C. PINHEIRO

Derivações: Desvio, Construção e Espaço Público.

Brasília

2013

MARCOS ANTONY C. PINHEIRO

Derivações: Desvio, Construção e Espaço Público.

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

Orientador: Prof. Dr. Elyeser Szturm.

Banca examinadora: Prof. Miguel Simão da Costa e Profa. Ma. Maria Del Rosário Tatiana Fernandez Méndez

Brasília

2013

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 8 |
| 1 ESPAÇO | 10 |
| 1.1 Espaço moderno | 13 |
| 2 ARTE E CIDADE | 23 |
| 3 LUGAR/ NÃO LUGAR..... | 29 |
| 4 ESCULTURAS RESIDUAIS | 31 |
| 4.1 Artistas e poéticas..... | 31 |
| 4.2 Desenvolvimentos da prática escultórica | 38 |
| 5. DERIVAÇÕES: DESVIO, CONSTRUÇÃO E ESPAÇO PÚBLICO | 44 |
| CONCLUSÃO..... | 48 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 49 |

Esse longo percurso de confrontos comigo mesmo só podem ser dedicados a uma pessoa: meu pai Vitório Silva Pinheiro (in memoriam) pode ter me passado o caráter e ofícios que me moldaram, e me fazem viver num eterno Déjàvu, onde convivo com suas palavras e conselhos; e a sombra de uma eterna gratidão que não pude agora lhe agradecer devido a sua ausência.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu orientador Elyeser Szturm, pela sua postura ética e estética, por ter sido paciente, manter sempre uma postura crítica e demonstrar o quanto o rigor e a disciplina são importantes para o desenvolvimento de uma pesquisa poética com profundo afinco.

Agradeço ao professor Miguel Simão pelas conversas e as vivências compartilhadas na *Maquete* da Universidade de Brasília, nas quais eu pude perceber que a arte foge aos paradigmas rígidos de ensino e flui na vivência e na partilha.

Agradeço também à professora Vânia Soraggi pelo incentivo e acolhimento. Agradeço a todos os membros do Coletivo Aia, do qual faço parte, ao César Bécker pela amizade, companheirismo e inspiração que, muito contribuíram ao meu campo de ideias, à Camila de Araújo pela doçura com a qual concebe suas criações irradiando um pouco de alma ao mundo, à Thaís Calheiros pelo despojamento e força de vontade.

Agradeço a minha família que estruturou sempre, especialmente a minha mãe, ao Almir pelo exemplo, ao Cássio pela fraternidade estética (ZG), e ao Paulo por me mostrar a força e poder do estudo e ao Dom Bira pelo apoio.

E por fim agradeço a minha mais que alter ego e companheira, Ingrid Orlandi Meira, pelas colaborações, comentários, direções e apoio.

LISTAS DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Fig. 1: Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970. | 12 |
| Fig. 2: Michael Heizer, Double Negative, 1969..... | 12 |
| Fig. 3: Richard Serra. Arco Inclinado, Aço cor-ten, 366 x 3.751 x 6cm, 1981, Federal Plaza, Nova York. Obra destruída. | 14 |
| Fig. 4: Robert Morris, Sem título (Mirrored Boxes), 4 peças de madeira forradas com placa espelhada, 61 x 61 x 61 cm. (cada). 1965. | 15 |
| Fig. 5: Diagrama 1, Limites que originam a elaboração do campo ampliado. | 17 |
| Fig. 6: Diagrama 2, A primeira expansão do campo ampliado..... | 18 |
| Fig. 7: Estruturações do campo ampliado | 19 |
| Fig. 8: Sem título, Marcos Antony. Restos de madeira colada. 10 x 5 x 3cm, 2012..... | 20 |
| Fig. 9: Claes Oldenburg, em sua instalação seminal "The Store" em 1961. | 22 |
| Fig. 10: Croqui elaborado por Lúcio Costa para o concurso de projetos para a nova capital, esboço representando o desenho básico do projeto urbanístico de Brasília, 1957. | 28 |
| Fig. 11: Vista da plataforma superior da Rodoviária de Brasília, arquivo pessoal, 2012. | 30 |
| Fig. 12: Vladimir Tatlin, Contra-relevo de canto,1917. Ferro e arame, 78,7 cm x 152 cm x 76,2 cm..... | 32 |
| Fig. 13: Hélio Oiticica, Tropicália-Penetráveis, 1960..... | 34 |
| Fig. 14: Henrique Oliveira, "Tapume", 2009 - 7ª Bienal Internacional do Mercosul. | 35 |
| Fig. 15: Arne Quinze, " The Sequence ", 2008. Rue de Louvain, em Bruxelas (Bélgica). | 36 |
| Fig. 16: Antony Gormley, 'Exposure" escultura em aço, 2010, Holanda. | 37 |
| Fig. 17: Escultura em madeira, Marcos Antony. 105 cm x 23 cm x 23 cm, 2010. | 39 |
| Fig. 18: "Galinhas", Marcos Antony. Escultura em madeira, 1,20 cm x 32 cm x 32 cm, 2011. | 40 |
| Fig. 19: Objeto escultórico, Marcos Antony. 2011. 35 cm x 15 cm x 10 cm. | 41 |
| Fig. 20: Objetos à deriva, Marcos Antony. 35 x 26 x 14 cm | 42 |
| Fig. 21: Objetos, Marcos Antony. 10 cm x 12 cm x 6 cm, 2012. | 43 |
| Fig. 22: Objetos, Marcos Antony.10 cm x 8 cm x 6 cm, 2012. | 43 |
| Fig. 23: Maquete escultura pública escala 1/12 cm. | 44 |
| Fig. 24: Fig. 22 planejamento da obra | 45 |
| Fig. 25: Vista lateral; estudo do projeto galeria espaço piloto, nanquim sobre papel. | 45 |
| Fig. 26: Residuação 2013 | 47 |
| Fig. 27: Estruturas parasitárias 2013..... | 47 |

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é um relato teórico e prático, onde disseco aspectos da minha produção artística, resultante dos anos de estudos na academia durante a minha graduação. Restrinjo a análise sobre a produção iniciada na segunda metade da minha graduação, especificamente a partir do ano 2010. Ao tratar dessa produção abordarei as experiências e os procedimentos envolvendo materiais descartados, que me levaram à construção de objetos e esculturas assim como a relação desse processo com o espaço urbano. O espaço urbano, por sua vez, será aqui abordado como gerador de matéria prima, e como suporte das obras criadas a partir desses resíduos.

A pesquisa aborda, a partir da história da arte, movimentos e ações que deflagraram o rompimento do espaço na modernidade, investigando procedimentos e possibilidades criadas no início do século XX, que incitaram novas formas de espacialidade na representação artística. Aqui analisarei mais a pertinência desta expansão para o campo da escultura, tratando o espaço como fio condutor desta análise. Utilizei para tal fim o livro *Espaço Moderno* do Tassinari e o estudo elaborado pela historiadora Rosalind Kraus, onde a autora traça as expansões sofridas na área da escultura nos anos 60. Essas abordagens são pontos nodais do presente estudo.

Termos como não-paisagem e não-arquitetura definem as novas possibilidades da escultura até a contemporaneidade. Essas expansões sofridas no campo artístico refletem também no campo cultural. Revoluções de ordem no cotidiano da cidade são atreladas a essas condicionantes. As revoluções aqui analisadas balizam o entendimento que pretendo tratar da relação entre arte e cidade, seguindo esses pensamentos analiso o pertencimento da intervenção no tecido urbano de Brasília, cidade de um planejamento lógico racionalista que incita outras formas de agir no espaço.

Juntamente com todo esse percurso teórico integro um memorial que relato os desdobramentos do trabalho, como também insiro artistas confluentes.

Por fim relato os processos de construção do trabalho prático integrado a esta pesquisa.

Minha ideia de uma escultura é uma estrada. Isso é, uma estrada não se revela em qualquer ponto particular ou a partir de qualquer ponto particular.

Carl Andre

1 ESPAÇO

“ Escultura; a concretização da verdade do Ser em seu trabalho de instituir lugares.”

Martin Heidegger, “ *A arte e o espaço*” (1969)

Neste primeiro capítulo busco situar uma das características presente no meu trabalho: a relação com espaço. O espaço será aqui tratado como articulador da obra de arte, mais especificamente a escultura, estabelecendo-o no sentido que ela o interfere, gesta-se nele. A relação com o local, à localização ou posição é uma questão presente no fazer escultórico. Ao contrário da pintura de cavalete, a escultura não carrega uma “moldura” consigo, o que a torna mais sensível a questões de posicionamento, como afirma MICTHEL¹ ao se referir ao espaço da escultura: “Não projeta um espaço virtual, abrindo uma janela para imensidão como (digamos) a pintura de paisagem o faz; a escultura preenche o espaço, entra e ocupa um lugar, impondo-se a este ou o modificando”. (MICTHEL. p. 153-154)

O formalismo da localização da escultura enraizada em um lugar específico, foi se esfacelando no decorrer da história da arte, atingindo novas apreensões do espaço a partir do século XX que, instaura a modernidade. Qual o seria lugar da escultura na modernidade? Quais as suas possibilidades e espaço de contingência? Krauss afirma que:

Um dos aspectos mais notáveis da escultura moderna coincide com o modo como manifesta a consciência cada vez maior de seus praticantes de que a escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem de tempo (Krauss, 2001, p.6)

A autora define algumas especificidades da escultura moderna em relação à concepção tradicional de escultura enquanto uma forma percebida em conjunto e simultaneamente. Para ela, a inserção do tempo é uma diferença da forma escultórica moderna. A discussão que pretendo aqui analisar permeará o espaço da escultura, tendo por referência todo o desdobramento da arte no século XX, que configurou uma destruição radical do espaço pictórico. Naquele momento, principalmente no início do século, algumas vertentes das artes plásticas protagonizaram uma autêntica revolução no espaço, desconstruindo o componente

¹ Texto extraído do livro Antony Gormley, 2011.

perspectivo, ou representacional, deste espaço. Movimentos ligados à estética da máquina, como o Construtivismo russo, o Dadaísmo e o Futurismo, por exemplo, tiveram então uma importância decisiva, ainda que, mantendo discussões bastante diferentes em relação a tal estética, e com propósitos divergentes.

As revoluções propostas por essas vertentes promoveram uma destruição do espaço pictórico, causando um afrouxamento entre as categorias convencionais de representação: Desenho, Pintura e Escultura e Gravura. Essas categorias convencionais não serão mais os únicos meios da produção artística visual. A fotografia, o filme e o vídeo irão integrar a artes e serão sistematicamente apropriadas pelos artistas.

A expansão do espaço pictórico não se restringirá só a convergência de mídias. Os artistas passaram também a se apropriar de materiais e objetos prontos extraídos da esfera utilitária (*ready-mades*), e a utilizar do próprio corpo como suporte e a fazer intervenções nos espaços urbanos.

O entendimento da expansão do espaço é uma premissa que venho buscando compreender, assim como suas condicionantes no espaço moderno e imbricações no espaço da cidade. Utilizo desse conhecimento para discutir a minha produção pautada em objetos escultóricos, que no propósito da minha pesquisa buscam intervir no espaço público.

Essa produção, iniciada em meados de 2010, compreende um fazer escultórico utilizando-se de madeiras descartadas, essa atividade de coletar resíduos e criar formas a partir da sua forma sugerida, resulta em uma estética pautada na precariedade, onde a materialidade é resultante do processo de construção. A prática coletora é uma atividade dos antepassados, e também um processo intrínseco a arte contemporânea no que se refere ao conceito de pós-produção. O desvio de matéria descartada é um presente aspecto em minha produção (outros aspectos serão apresentados ao longo do presente trabalho).



Fig. 1: Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970.



Fig. 2: Michael Heizer, Double Negative, 1969.

1.1 Espaço moderno

Neste capítulo adentrarei na questão da expansão do espaço na modernidade, esta é resultante de uma série de desdobramentos que aqui analisarei, tendo como fio condutor o livro '*O Espaço Moderno*', de Alberto Tassinari e o texto '*A escultura no campo ampliado*' de Rosalind Krauss.

Tassinari delimita, em sua obra, duas fases de rompimento e construção do espaço moderno, a primeira seria a *fase de formação*, e a segunda, *fase de desdobramento*, ocorrida, segundo o autor, por volta de 1955. A *fase de formação* da Arte Moderna instaurou-se com destruição do “espaço perspectivo” (Tassinari, 2001, p. 17), buscando estabelecer uma espacialidade em oposição à arte naturalista. Enquanto a perspectiva imitava não o espaço, mas a visão do espaço na Arte naturalista, a Arte Moderna buscava criar desconstruindo essa espacialidade ótica. Revolucionar, construir pela destruição, fora tão marcante para a história da Arte Moderna que, suas obras são estilhaços de uma explosão do naturalismo.

A *fase de desdobramento* compreende a Arte Contemporânea “sem os resquícios pré-modernos” (Tassinari, 2001, p.10). Nesta fase o espaço torna-se manuseável, em comum com o espectador, o espaço das obras passa a ser denominado como espaço “em obra”. O conceito compreende a utilização do espaço não fechado em si mesmo, mas fragmentando-se a sua unidade, seja em uma pintura cubista onde os planos e intervalos são fragmentados e misturados, ou em uma colagem onde os mesmos são organizados de modo gerar uma composição, ou ainda em uma escultura moderna, onde o espaço circundante é imantado pela sua forma aberta.

O termo “em obra” cunhado por Tassinari trata da espacialidade moderna, enquanto espacialidade que comunga com espaço do observador, explicitando o seu estado de pronto e que também pode ser visto ainda, como estar se fazer. A fase de desdobramento cria uma comunicação entre a obra e o “mundo em comum” (Tassinari, 2001, p. 57). Segundo Tassinari um espaço em obra não imita o espaço do mundo como no espaço naturalista, mas cria uma característica de estar se fazendo com o mundo, o que o torna ocupante do espaço real aonde a obra só pode se completar pelo espaço ao redor. A obra *Arco inclinado* (1981), do escultor Richard Serra, é citada por Tassinari como exemplo de comunicação promovida entre o espaço em obra e o espaço do mundo.



Fig. 3: Richard Serra. Arco Inclinado, Aço cor-ten, 366 x 3.751 x 6cm, 1981, Federal Plaza, Nova York. Obra destruída.

A escultura inclina-se e verga-se ameaçando desabar. Parece abarcar 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 a 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 exterioriza. 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, p. 76-77)

A escultura toma a praça, estabelecendo uma comunicação com espaço real criando uma ação de conter o mesmo. É interessante pensar que a obra travou uma batalha judicial de quatro anos que culminou na retirada da mesma. Evidenciando que o fazer da obra resultou de uma ação, um corte no espaço que pode ter sido entendido por alguns habitantes do lugar como agressivo. A historiadora Rosalind Kraus chama atenção para os trabalhos do Serra, para o modo de como eles parecem habitar o mundo do verbo transitivo, com sua imagem de atividade e efeito.

Isto fica evidente olhando a lista elaborada por Serra para si mesmo em 1967-1968 – uma anotação de trabalho que de início se lê: “ROLAR, VINCAR, DOBRAR, ARMAZENAR, CURVAR, ENCURTAR, TORCER, TRANÇAR, MANCHAR,

ESMIGALAHAR, APLAINAR, RASGAR, LASCAR, PARTIR CORTAR, SEPARAR, SOLTAR” (KRAUS, 2001, p.330)

As ações citadas pelo escultor tendem a incursionar no espaço e estreitar a relação pública e privada. Em seu artigo “A escultura no campo ampliado”, Rosalind Krauss transpôs para o campo da crítica de arte uma reflexão sobre o espaço, analisando eventos ocorridos a partir da década de 60, onde ela afirma que seria mais apropriado afirmar que a escultura “estava na terra de ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem.” (Krauss, 1984, p.132)

Ela cita como exemplo as obras de Robert Morris “cujas condições como escultura se reduzem simplesmente a ser aquilo que está no quarto que não é realmente quarto” (Krauss, 1984, p.133) ou ainda o que está na paisagem e não é paisagem, como suas caixas espelhadas (*Mirrored boxes*), na qual Morris as coloca fora da galeria, no espaço aberto, confundindo a percepção do observador ao misturá-las à grama e às árvores do entorno, borrando visualmente os limites entre obra e entorno.

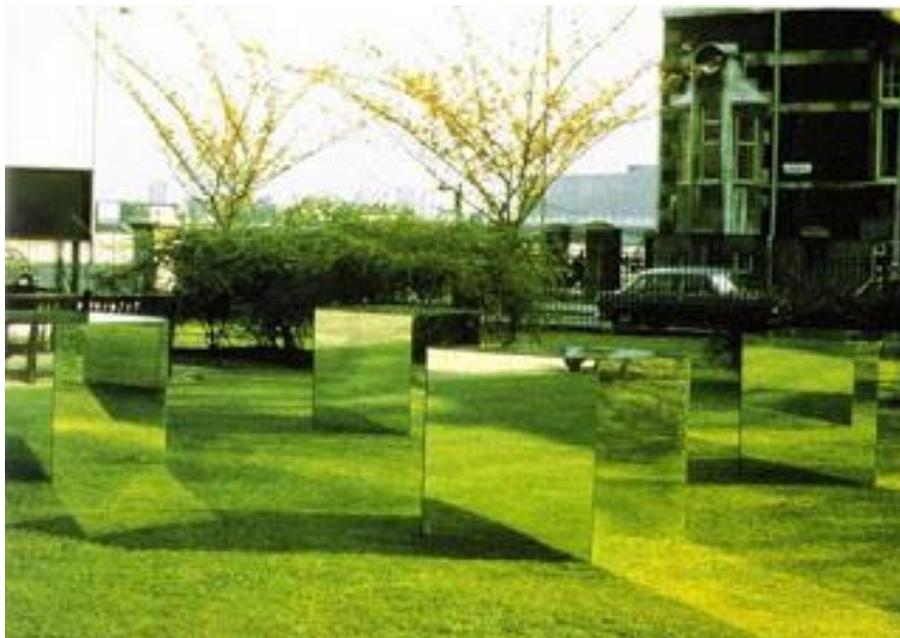


Fig. 4: Robert Morris, Sem título (*Mirrored Boxes*), 4 peças de madeira forradas com placa espelhada, 61 x 61 x 61 cm. (cada). 1965.

A escultura teria assim tornado-se uma combinação de duas exclusões: a não paisagem e a não arquitetura. A produção escultórica estaria suspensa entre esses dois termos, entre a oposição do construído e o não construído entre o natural e o cultural. O conceito de *Campo ampliado*, surgiu principalmente da problematização gerada por um “conjunto de oposições, entre as quais se revelava

suspensa a categoria modernista *escultura*². Essa falta de unidade estilística e conceitual compreende o fim das narrativas históricas que vinculava o critério da arte ou não arte, atrelado a um determinado estilo predominante, que será substituído por uma pluralidade estilística e pela universalidade da produção artística. Arthur Danto, em seu livro “Após o fim da arte” caracteriza este período como pós-histórico.

(...) Na verdade é a marca das artes visuais desde o final do modernismo, que como período se define pela falta de uma unidade estilística, ou pelo menos do tipo de unidade estilística que pode ser alçada à condição de critério e utilizada como base para o desenvolvimento de uma capacidade de reconhecimento e que, conseqüentemente, não há possibilidade de um direcionamento narrativo. É por isso que eu prefiro chama-lá simplesmente de arte pós-histórica. (DANTO, 2006 p.15)

Seguindo ainda no texto “A escultura no campo ampliado”, a imersão feita por Krauss tem sua origem na difusa crítica norte-americana do pós-guerra, incapaz de lidar com a abrangência das mudanças em curso, ela demonstra que não se pode mais chamar de escultura uma produção contemporânea, em cima disso ela propõe uma abordagem diferente da crítica historicista, aceitando as rupturas definitivas e a possibilidade de olhar o processo histórico por um ponto de vista de estrutura lógica. Estava claro que as obras apresentadas até aquele momento não se enquadravam na categoria de escultura, nem como manifestações que afirmariam pela genealogia de expressões históricas, e também por não se configurarem como escultura.

Contribuía para essa leitura o fato da escultura assumir uma condição negativa em relação ao monumento, pois, ao reivindicar para si a autonomia conquistada com a absorção do pedestal, esta passou a operar a perda do local como superação de uma correspondência com o lugar, chegando ao ponto de esgotar-se se tornando puro negativismo. Seguindo este raciocínio a escultura passou, no início da década de 60 a ser definida pelo que ela não é, o que remonta o pensamento do Danto sobre a pluralidade estilística característica da pós-modernidade que esmigalha o modo de fazer e o pensar artístico.

² **KRAUSS**, Rosalind. A escultura no campo ampliado. (trad. Baez, Elizabeth C.) Rio de Janeiro: **Revista Gávea**, nº 1, 1984.

Ilustrando a condição da escultura a partir dos anos 60, Krauss esboça o seu célebre diagrama, no qual ela apresenta a escultura como uma categoria definida pelos limites externos de dois termos de exclusão: a não-paisagem e a não-arquitetura. “O limite da escultura modernista, a soma do nem/ nenhum pode ser representados em formas de diagrama:” (Krauss, 1984 p. 133).

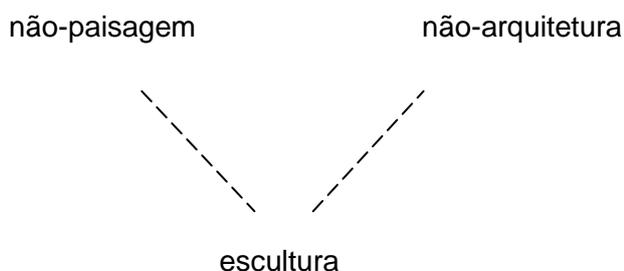


Fig. 5: Diagrama 1, Limites que originam a elaboração do campo ampliado.

Foi a partir do final dessa década, que parte da produção artística começou abordar o que estaria fora de tais termos. Utilizando-se da inversão, na qual a não-paisagem seria uma forma de dizer paisagem, da mesma forma que paisagem se refere a não-arquitetura, criou-se assim uma expansão lógica. Essa expansão foi uma operação ampliativa, apropriada de estudos formulados nas expansões matemáticas, sobretudo do grupo de Klein³, que dinamizou a relação inicial entre os termos.

Por esta operação gerou-se um eixo paralelo (eixo complexo) a um primeiro par de oposições (não-arquitetura, não-paisagem), que demonstrou a mesma coerência desenvolvida, porém expressa positivamente – dizer não-arquitetura seria o mesmo que dizer paisagem, ou dizer não-paisagem seria o mesmo que dizer arquitetura. Com estas elaborações o campo torna-se um campo logicamente ampliado descrito neste diagrama abaixo:

³ O Grupo de Klein, desenvolvido pelo matemático Felix Klein a partir de 1871, é uma formulação matemática expansiva, entre um grupo de quatro termos em oposição. Estes termos são colocados em um gráfico para que se relacionem e distendam suas possibilidades internas. Os termos são dispostos nos vértices de um quadrado e são relacionados nos sentidos horizontal, vertical e diagonal estabelecidos entre círculos e quadrados. Cada tipo de linha que une esses termos representa três operações possíveis entre eles. Estas teorias de expansão estudadas pelo matemático foram aplicadas a vários campos de conhecimento, sobretudo em psicanálise, nas formulações do psicanalista francês Jacques Lacan.

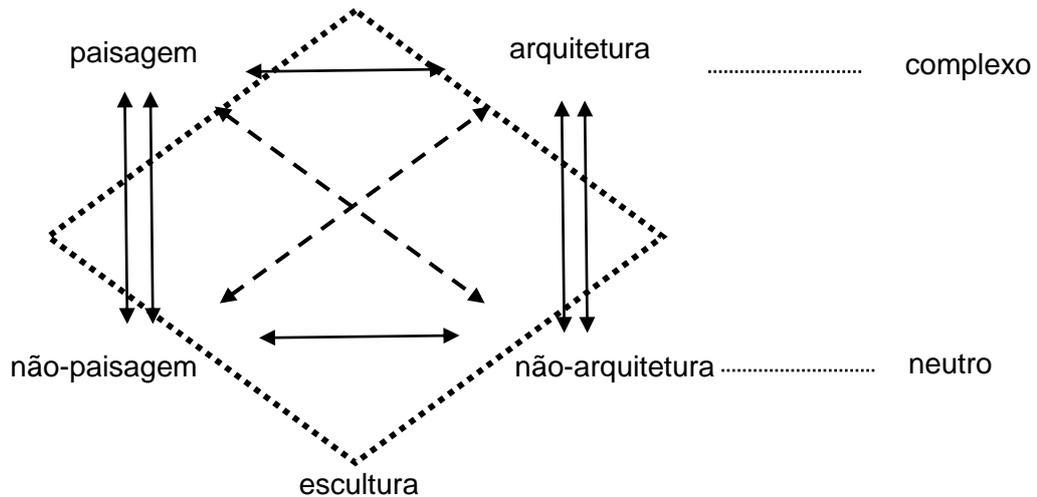


Fig. 6: Diagrama 2, A primeira expansão do campo ampliado.

A expansão de uma oposição original – a não-paisagem e a não-arquitetura que, logicamente espelhada, apontaria para uma aproximação entre o construído e o não-construído, o cultural e o natural, engendrando uma conceituação de ampliação de campo, que compreenderá toda escultura contemporânea :

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*. Pois, como vemos, escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes. (KRAUSS, 1984. p.135)

A partir disso foram geradas situações caracterizadas como “evolutivas” e “involutivas” que sedimentaram sua abordagem: “esse esquema tem a vantagem de mostrar ao mesmo tempo a fixidez, o contorno e o sentimento de potência aliado à satisfação que o sistema engendra.” (KRAUSS, 1984, p.90). Com isto a autora fez aparecer regiões flexíveis com nomeações adequadas ao contexto de expansão do campo.

A escultura ganhou outras formas de pensar a sua construção, descritas nas possibilidades contidas no diagrama abaixo

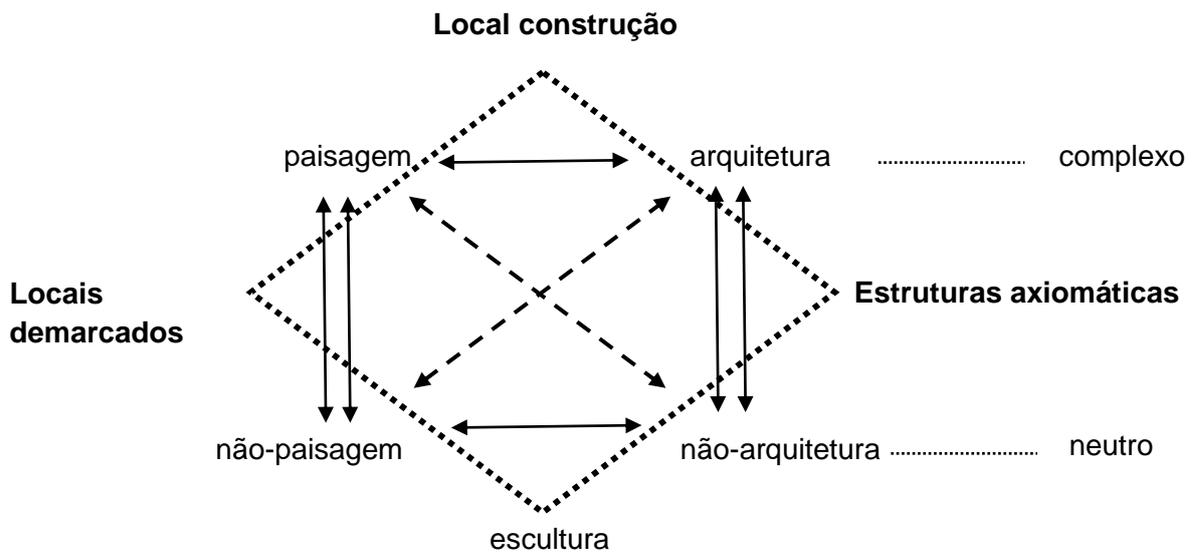


Fig. 7: Estruturações do campo ampliado

O campo ampliado articulará um lugar de trânsito para os artistas e suas expressividades, que vão tomando a espacialidade como matéria de trabalho. Apresenta-se também como uma possibilidade de estudo e localização das formulações tridimensionais a partir da década de 1960, que integrariam, então, o Movimento Pós Moderno.

Com a elaboração destes diagramas, principalmente deste último, Rosalind Krauss não só permite a localização de muitas das transformações ocorridas no terreno da arte até os anos 1970, como também apresenta os principais pontos indutores do processo que levou as várias experimentações artísticas: os locais demarcados, que articulam-se entre paisagem e não paisagem, onde Krauss compreende as obras de Richard Serra, Robert Smithson, Walter de Maria e Michel Heizer; e as estruturas axiomáticas, em que a articulação acontece entre arquitetura e não-arquitetura, onde ela exemplifica Richard Serra, Christo, Robert Irwin; por último o local-construção, em que os pares anteriores articulam-se definindo a categoria de escultura. Neste ponto compreende-se a obra *Spiral Jetty*, do Smithson, (Fig.1) e *Double negative*, do Heizer (Fig.2). A partir daqui passarei a me referir as estruturas axiomáticas, por elas serem o ponto inicial do trabalho que compus de intervenção na arquitetura.

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 clusura — na realidade de um espaço dado. (KRAUSS, 1984, p. 136)

As definições de KRAUSS definem o ponto onde teço uma relação com algumas esculturas confeccionados por mim a partir de matéria descartada, que buscam intervir espacialmente, criando um diálogo com a arquitetura de Brasília. Nessa incursão de intervir na cidade pauto na esfera do passante, onde o espaço da cidade forma um corpo social cheio de relações afetivas e psicológicas.

As relações criadas com a cidade são para mim meios sublimadores de reflexos, estes que podem gestar processos idiossincráticos e poéticos que retornam à cidade. Lendo Nelson Brissac, destaco uma fala na qual ele afirma ser a “função da arte construir imagens da cidade que sejam novas, e que essas construam relação com a própria paisagem urbana”, sendo que essa relação deve remontar à experimentação com o corpo da cidade.



Fig. 8: Sem título, Marcos Antony. Restos de madeira colada. 10 x 5 x 3cm, 2012.

Seguindo esse pensamento de pertencimento, a cidade tece uma rede complexa de relações sociais, à medida que ele se complexifica gera uma hipertrofia no estado de pertencer à cidade. A arte pode ser um modo de habitar a cidade,

intervindo na paisagem urbana, sua força expressiva por vezes opera momentos de descobertas e sensações estéticas, apesar de toda dificuldade de se fundar existências encontradas hoje nas metrópoles, devido principalmente aos problemas de violência, falta de infraestrutura e desemprego, só para citar algumas das mazelas que crescem em proporção ao inchaço populacional das grandes cidades (PEIXOTO, 1996, p.116).

A ação de levar a arte para o espaço público remonta também o conceito do 'Campo Ampliado', onde ele não só define o pertencimento da escultura, aos novos paradigmas do pós modernidade, como também resulta, numa certa medida, no abandono de museus e das galerias, trazendo como consequência a busca de outros modos de difusão e circulação das intenções do artista. Krauss possibilitou um entendimento não só das mudanças ocorridas no campo da escultura até os anos 70, como trouxe para debate pontos que incitaram estas mudanças, como a renúncia ao cubo branco, a constituição do monumento e a quebra na narrativa. Cito como exemplo a 'loja' de esculturas de *papel maché* criada por *Claes Oldenburg* (Fig.9) e a busca de novos espaços alternativos e não convencionais sugeridos pelos *happenings* e *performances*. Houve uma fascinação na apropriação de outros lugares, que não só consistia na possível alteração da estrutura institucional vigente, como também incitar a descontextualização dos mesmos.

Essa ação visava dessacralizar o comércio de arte, que no ápice da crítica desse período, fora reconhecido como elitista, procurando alcançar um público que, por diversas razões: (econômicas e culturais), não tinham acesso aos espaços institucionalizados; e, portanto, distanciava-se ainda mais dos canais de veiculação da arte. Esse tema que apresentarei no capítulo a seguir, ao me referir da relação entre arte e cidade.



Fig. 9: Claes Oldenburg, em sua instalação seminal "The Store" em 1961.

2 ARTE E CIDADE

Por ter sido influenciado pela arte de rua o Graffiti, sempre admirei o papel da intervenção urbana, ação que não pede para intervir no espaço público. O Graffiti é uma manifestação simbólica que necessita de estar no espaço público para existir, e que dessacraliza a contingência da galeria. Ação que traça um paralelo com contexto das experimentações artísticas do final dos anos 60, que ampliaram o espaço de obra, e também incursionaram pelo campo cultural. O gesto anárquico de intervir na cidade professa uma de existência, como afirma Brassã:

“Gravar seu nome, seu amor, uma data na parede de um prédio, esse ‘vandalismo’ não se explica pelo puro desejo de destruição. Aí, vejo sobretudo o instinto de sobrevivência de todos aqueles que não podem erguer pirâmides e catedrais para deixar seu nome para a posterioridade” (Brassã, Georges. 1974)

O gesto anárquico é antes de tudo um índice de sobrevivência dentro da cidade aonde tudo é chamado a funcionar como signo, seja efêmero ou duradouro. A cidade se nutre disto. Ao estudar as características de Brasília, pude entender como algumas singularidades da sua construção como: vastos espaços, distribuição ortogonal, a integração entre arte e arquitetura e o seu ordenamento militar moldam a nossa percepção da cidade. A partir da convivência com essas singularidades passei a pensar em outras formas de suporte para intervenção que, contivesse o poder de desconstrução que o Graffiti mantém em relação ao espaço da cidade. Sendo assim busquei criar objetos que dialogassem com as formas da cidade no que tange a sua singularidade arquitetônica. Esta arquitetura que, encanta e atemoriza, evocando outras formas de viver a cidade a partir do seu corpo implantado no cerne da utopia de uma nova sociedade. Um planejamento lógico e que fora pensando para diferir de toda a tradição de ‘planejamento’ urbano de outras metrópoles brasileiras.

Cito aqui uma impressão da cidade feita Clarice Lispector bem nos anos inaugurais de Brasília, mesmo que a presença dela aqui possa parecer fora do contexto, acho atual essa descrição poética da modernização brasileira.

Quando a noite veio percebi com horror que era inútil: onde eu tivesse eu seria vista. O que me apavora é: vista por quem? – Foi construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construção com estaco calculado

para as nuvens. O inferno me entende melhor. Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo. Essa é a manchete invisível nos jornais. – Aqui eu tenho medo. – A construção de Brasília: a de um Estado totalitário. – Este grande silêncio visual que eu amo. Também a minha insônia teria criado esta paz do nunca. Também eu, como eles dois que são monges, meditando nesse deserto. (...) – Tudo é hoje apenas. Só Deus sabe o que acontecerá em Brasília. É o perfil imóvel de uma coisa. – De minha insônia olho pela janela do hotel às três horas da madrugada. Brasília é a paisagem da insônia. Nunca adormece. – Aqui o ser orgânico não se deteriora. Petrifica-se. (LISPECTOR,1999, p. 41-43)

O timbre seco e melancólico da narração pauta as imagens a respeito de Brasília e do deserto em que a nova capital da federação se encontrava. Na composição da crônica, alguns elementos apontam, no trato da escritora com as metáforas, para um estado de descrença face ao futuro. Talvez, a imagem mais incisiva desse processo seja dada pelo deserto. Construída para resistir à aridez do cerrado, Brasília parece sucumbir aos *ratos* que simbolizam o que tem de mais conservador e atrasado na sociedade brasileira.

A peculiaridade da cidade como afirma o trecho da crônica de Clarice ao descrever o seu “silêncio visual”, me instigou a buscar outras formas de linguagem para compor uma intervenção na mesma. A pesquisa de linguagem tinha como princípio libertar do formato que o Graffiti tomou na atualidade, que a meu ver ficou preso ao modelo *Novaiorquino*, ao *Spraycan*⁴. O que confere ao Graffiti um uso maciço de tintas sprays que, muitas das vezes agrega um alto custo ao trabalho limitando a expressão a uma doutrina instrumentalista. Em minha busca pesquisei sobre características da arquitetura de Brasília ligando a crítica situacionista de desvio e errância pela cidade, o ato de caminhar pelos vastos espaços de Brasília, onde nada é tão perto ou tão longe, os gramados vazios, o cimento que reflete os raios solares. O uso de madeira de alguma forma liga a função que ela desempenha como repositória da forma que o concreto ganhará posteriormente, estabelecendo uma ligação intrínseca.

A afeição com a cidade esta ligada ao caminhar, algo tão pouco contemplado nesta cidade, que fora construída sob o signo da modernidade sendo preparada para o automóvel, situação que hoje se configura como destoante ao avaliarmos os números de carros por habitantes. A perda da experiência de andar implica na falta

⁴ **Spraycan**: Estilo difundido em Nova York, e que denomina toda arte mais elaborada produzida com spray. Fonte: <http://www.pcg.com.br/eblack/05.htm> acessado em 26/05/2013

de tomada de posse do lugar. Aqui eu me refiro à crítica situacionista ao ordenamento racional das cidades que, compreende Brasília. O andar é o princípio da deriva, procedimento situacionista de reconhecimento do lugar urbano, que consiste em andar deixando-se levar pelas solicitações que a própria paisagem faz, a esmo.

O movimento Situacionista⁵ construiu uma importante crítica já na década de 1960 contra o planejamento das cidades em relação ao trânsito, que, para eles, é “a organização do isolamento de todos, é o avesso do encontro” (JACQUES, 2003 p. 65). Em seu manifesto o Situacionismo instaurou o conceito de “Urbanismo Unitário”, que se amparava numa crítica ao urbanismo modernista, propondo constituir uma unidade total do meio humano, na qual as separações como lazer e trabalho e coletivo e subjetivo seriam extintos.

Para a IS o trânsito é uma atrofia para as cidades, pois reduz a jornada de vida e cria uma sobre-jornada de trabalho devido ao tempo perdido nos deslocamentos pelas veias da cidade. A organização urbana para os Situacionistas é um meio importante de ação e de produção de novas formas de lutar contra a monotonia nas cidades. A IS era contrária à “espetacularização” da vida, ou melhor dizendo, à não participação, à alienação e à passividade da sociedade. Para eles a principal forma de lutar contra isso seria a atuação em todos os campos da vida social, principalmente no cultural, que os tornaria “transformadores e vivenciadores de seus próprios espaços”. (JACQUES, 2003 p. 20). Esta ação de interagir com o espaço da cidade, transformando e vivenciando, é elemento instigador na IS, da qual me aproprio para traçar paralelos com a minha produção, pautada no desvio e na crítica à vida cotidiana.

A ação de interagir com a cidade pelos situacionistas pretendia estudar o espaço urbano e, através dessa experiência, de se perder pela cidade na tentativa de mapear os diversos comportamentos afetivos criados nas zonas da cidade. A

⁵ **Breve histórico:** A Internacional Situacionista (IS) surge na década de 50 do século XX, e tem como fundador Guy-Ernest Debord (1931-1994). Debord, um jovem de influências dadaístas e surrealistas, encontra – e com ele se identifica – o letrista Isidore Isou em 1951, no festival de Cannes. Em 1952, já afastado de Isou, funda com amigos a Internacional Letrista, responsável pela publicação do periódico *Potlach*, de 1954 a 1957. Este periódico trata de questões relacionadas com a arte e, mais tarde, da relação entre arte e vida, e, em particular, da arquitetura e do urbanismo, sobretudo da crítica ao funcionalismo moderno (JACQUES, 2003:16). Dentre os letristas editores do *Potlach* estavam Michele Bernstein, Frank Conord, Mohamed Dahou, Gil Wolman e Jacques Fillon, que, liderados por Debord, apresentavam em seus artigos as bases do pensamento urbano situacionista: a psicogeografia, a deriva e principalmente a idéia-chave, inspiradora do próprio nome do futuro grupo, a construções de situações (JACQUES, 2003:16).

atividade de *Deriva* foi concebida como um exercício para revolucionar o cotidiano comum da cidade, uma espécie de nomadismo visionário urbano que, pela sua duração, introjetaria na mente dos praticantes uma atenção para algo além dos espaços exclusivamente determinados pelo bom funcionamento, destinados ao conforto e apaziguamento dos ânimos. A radicalidade do uso Situacionista de lugares urbanos revela-se naqueles lugares esquecidos, lugares não planejados ou degradados. O psicogeógrafo seria aquele que pesquisa e transmite as realidades geográficas e manifesta a ação direta do meio geográfico sobre a afetividade. Sendo assim, essa nova geografia proposta seria uma geografia afetiva e subjetiva que buscaria cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas deambulações urbanas, as *Derivas*.

Intimamente ligado a essas idéias situacionistas sobre a arquitetura e o urbanismo, também Michel de Certeau, em seu livro *A Invenção do Cotidiano*, aponta o poder dos pedestres em criar as cidades:

Os jogos dos passos modelam os espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, os movimentos dos pedestres formam um desses "sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade". Elas [as trajetórias pedestres] não se localizam, elas se espacializam. Os processos de caminhar podem reportar-se em mapas urbanos de maneira a transcrever-lhes os traços e as trajetórias (CERTEAU, 1994 p.176).

Todo trabalho artístico realizado no espaço público pressupõe uma cartografia do lugar, pois, como pensa Michel de Certeau, o próprio pedestre desenha as linhas que formam as cidades e cria trabalhos que se relacionam com a dinâmica do local escolhido. Os situacionistas defendiam a vivência lúdica do espaço urbano através de "técnicas de passagem rápida por ambiências variadas", que constituíam verdadeiros exercícios exploratórios denominados de "deriva" (JACQUES, 2003, p. 65) O movimento situacionista herdou da "Bauhaus Imaginista" e da "Internacional Letrista" uma prática cultural que nega a arte tal como concebida na modernidade, precisamente por se encontrar alienada do cotidiano concreto das cidades.

Entre os principais textos situacionistas que versam especificamente sobre métodos de atuação política e cultural encontram-se os métodos para o desvio. Neles se verifica a conceituação e a sistematização de práticas de apropriação como principal técnica para intervenção direta na realidade social, de maneira semelhante a outras manifestações vanguardistas como o *readymade*, o *objet-trouvé*, a

assemblage. O *détournement* instaura-se como: "desvio de elementos estéticos pré-fabricados", (JACQUES, 2003 p.56) com intuito de promover um deslocamento dos seus significados e propósitos originais. Recontextualizar e subverter signos e objetos preexistentes com fins políticos constituíram-se no principal procedimento estético das vanguardas do século XX e terminou difundindo-se por toda a cultura artística subsequente.

A apropriação situacionista tem uma relação com a produção artística do Hélio Oiticica, verificada na trajetória do artista que partindo da experiência visual pura até as manifestações de ordem ambiental, se apropria de elementos da cidade. Oiticica participa do Grupo Frente em 1955 e 1956 e, a partir de 1959, integra o Grupo Neoconcreto. Embora Oiticica fosse seu integrante mais jovem obteve grande destaque por suas obras e por seus questionamentos sobre a planaridade. Ele atualizou o movimento antropofágico dos 1920, com a sua obra *Tropicália* (1967), que logo depois foi considerado símbolo do movimento cultural dos anos 1960.

Com ela H.O. concretiza o programa ambiental e determina o sentido ético de suas experimentações que se relacionam diretamente com a cidade como fonte antropológica e política. Ele recolhe elementos, personagens e símbolos urbanos, devolvendo-os sob novas formas. Sua arte aparece como um processo participante de crítica social, de modo que a esfera pública não é vista simplesmente como o espaço público, mas como o campo complexo do interesse público.

A ideia de "cidade" aparece na obra de H.O com a característica de ser um pulsar orgânico, vivo. O artista trabalha o seu aspecto patológico: miséria, repressão, drogas, neocolonialismo, fronteiras de exclusão. A diluição do suporte artístico como tal: A tela (planaridade) permitiu ao artista trabalhar o corpo da cidade através da descoberta e da reconstituição dos seus elementos físicos e imagéticos.

Esses elementos presentes na paisagem e na cultura urbanas eram de súbito achados pelo olhar do artista, mas não lhe interessava remontar os elementos da cidade como fragmentos de maquetes a serem expostas dentro das galerias e museus, como *ready-mades*. A obra de Oiticica se alimentou da cidade de modo muito íntimo, pois o seu processo criativo desenvolveu-se nas favelas, nos terrenos baldios, nas caminhadas noturnas, dentro dos canteiros de obras públicas.

A sua matéria-prima era viva, o que além de trazer para o universo das Artes Plásticas a superação do quadro e a transposição do objeto à experiência criadora, pretendia-se como um caminho para efetivar a ideia de artista como um ser que

pensa a vida coletiva e a grande necessidade de tomar posições críticas diante de problemas políticos, sociais e éticos. As experiências estéticas de Oiticica trazem para o debate o papel da Arte como meio que possibilita agregar experiência dos indivíduos na cidade, esta que perdeu o lugar de encontro e de troca de experiência. Walter Benjamin⁶ critica a nossa cientificidade identificando a pobreza de experiência transmitida de geração em geração com o intuito de educar os mais jovens. A perda de aura na sociedade contemporânea estaria ligada ao desaparecimento da experiência com a massificação. Situação a qual analisarei no capítulo seguinte.

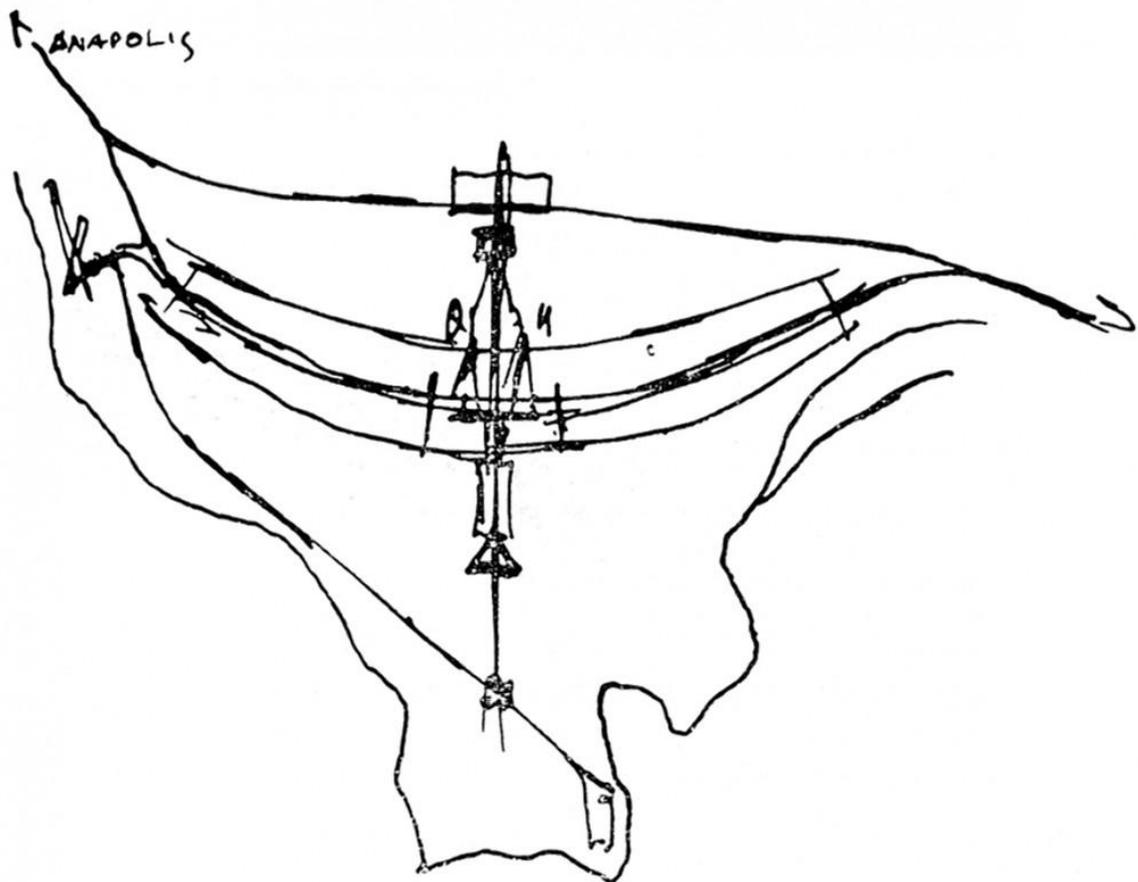


Fig. 10: Croqui elaborado por Lúcio Costa para o concurso de projetos para a nova capital, esboço representando o desenho básico do projeto urbanístico de Brasília, 1957.

⁶ Benjamin, Walter. Obras escolhidas, São Paulo, Brasiliense, 2011, p.114.

3 LUGAR/ NÃO LUGAR

Pesquisando sobre o efeito da massificação nas cidades contemporâneas cito alguns conceitos de Marc Augé presentes em sua obra *Não Lugares - Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, onde ele discute o fenômeno da massificação, observado cotidianamente em shopping-centers, hipermercados, aeroportos, grandes estações de transporte, entre outros lugares públicos de passagem onde se constituem uma identidade problemática.

Os não lugares se constituem num quadro de excesso de tempo através da aceleração da história, excesso de espaço, paradoxalmente devido ao encurtamento das distâncias e, por fim, excesso de ego que, também paradoxalmente, numa sociedade cada vez mais segregadora e padronizada globalmente, insiste em marcar presença através da singularização das experiências ou nos termos de Augé, “da individualização das referências”; uma busca cada vez mais intensa por valorizar sua identidade, seu pertencimento, sua religião, seus costumes.

É importante situar que o termo *Não lugar*, em francês, língua na qual foi escrito este livro, possui origem jurídica significando uma decisão pela qual uma instância, fundando-se numa justificativa legal ou em insuficiência de provas, diz não haver lugar para a inculpação de um acusado: “De certo modo usuário do não lugar é sempre obrigado a provar sua inocência. É que na supermodernidade o indivíduo deve sempre comprovar ser ele mesmo apenas assim se faz inocente perante os órgãos de controle” (Augé, 2010, p.94). Aparentemente um corpo na multidão, mas completamente só, o habitante do não lugar mantém uma relação contratual pautada nos símbolos da supermodernidade, bilhetes de metrô, cartão de crédito, documentos ou qualquer outro símbolo que permitam o ingresso, comprovam a identidade, autorizando os deslocamentos impessoais.

Os *Não lugares* são paradigmas da nossa contemporaneidade, como arte pode interferir nestes lugares? Estes locais de passagem de um espaço a outro, cuja experiência é a perda de marcos e identidade. Aqui eu penso que a arte pode suscitar novas apreensões do espaço, intervindo no local construído, criando outras percepções. A prática da errância, do nomadismo, cria o espaço, já que a mobilidade cria espaço de pertencimento, o que afirma a importância dada por Michel de Certeau, pela figura do andarilho este que transforma em espaço lugares criados pelo urbanismo. A mobilidade como forma de agir no real, no tecido da

cidade, revelando lugares, estes gerados por acúmulo e dispersão. Como habitante da cidade me desloco muitas vezes de transporte coletivo, apesar de não muito funcional e operante, por diversas vezes faço o meus deslocamentos a pé mesmo. Estas andanças me levam a lugares desconhecidos e ricos de resíduos acumulados pela cidade e o tempo. Os resíduos aqui são matéria prima para mim, remontam vestígios da ação humana. Com os quais concebo formas durante o meu processo de criação retornando-os para o espaço.



Fig. 11: Vista da plataforma superior da Rodoviária de Brasília, arquivo pessoal, 2012.

4 ESCULTURAS RESIDUAIS

O percurso decorrido para construir a pesquisa da poética que me atendo aqui se inicia mais precisamente, em meados de 2010. As experiências adquiridas com a linguagem escultórica, a tomada de decisão em explorar mais conhecimentos específicos de planejamento de trabalhos, a pesquisa sobre poéticas de outros artistas, curiosidade por outras disciplinas dos cursos de Arquitetura, Antropologia e Filosofia, moldaram e redirecionaram o desenvolver deste trabalho poético. Não é o intuito aqui explicar minuciosamente sobre todo o processo que conflui para construção do projeto dentro da linguagem escultórica, que o denomino como Esculturas residuais. Relatarei aqui um resumido percurso onde apontarei artistas e respectivamente obras que resultaram desse processo.

4.1 Artistas e poéticas

Sempre fui fascinado pela madeira, esta fascinação remonta lembranças do meu falecido pai, trabalhando em sua bancada confeccionando alguns móveis de uso doméstico, no seu saber prático de carpintaria. Na companhia que lhe prestava adorava a ver a madeira sendo trabalhada criando arestas firmes no manejo da plaina, ou como as peças arranjadas gestavam uma forma. Nesse caso eram móveis rústicos. O aspecto rústico mais tarde tornou-se um elemento que tentei integrar na minha arte em cima dos aspectos construtivista que adotei como expressão.

No segundo semestre de 2010 cursei as disciplinas de Escultura 1 e História da Arte Contemporânea. O andamento destas duas disciplinas foi decisivo para deflagrar uma pesquisa das transformações que a categoria da escultura sofreu durante o século XX até a condição pós-moderna, onde o espaço moderno fora apurado expandindo as possibilidades espaciais. Tendo com base essas duas disciplinas realizei uma pesquisa acerca dos conceitos do Construtivismo do início do século XX, no seu modo de fazer “uma construção do objeto a partir da intersecção de planos lisos e simples” (Krauss, 2001. p. 71).

Obras de artistas como Tatlin e Gabo, me influenciaram pela sua complexidade e rigor na construção espacial, são obras que visam uma autonomia

do mundo natural, através do seu caráter construtivo e matemático e que agregavam materiais não muito nobres ao fazer escultórico. Destaco aqui as obras de Tatlin e os seus *contra-relevos*, obras que se assemelham a uma “*assemblagem*”, com algumas características das colagens cubistas. São construções que configuram como uma montagem abstrata de material industrializado: madeiras, metal, arame. Tatlin, como todos os artistas Construtivistas, almejava uma arte despida de aura, mais próxima do povo, ao alcance de todos, por isso o uso de materiais industrializados de uso cotidiano, o artista pensava na arte a serviço do bem comunitário.

O artista russo tornou-se minha primeira grande influência, especialmente por seus objetos escultóricos ficarem numa zona intermediária entre a pintura e a escultura, fugindo da estabilidade dos pedestais ou das paredes, ficando muitas vezes suspensos por arames estendidos de diversas maneiras no encontro de duas paredes. Ele dava muito mais ênfase ao espaço, do à matéria, isso o torna revolucionário. Essa poética entrou em imediata consonância com interesses estéticos da época, e ainda hoje sinto, ressonâncias no meu universo imagético.



Fig. 12: Vladimir Tatlin, *Contra-relevo de canto*, 1917. Ferro e arame, 78,7 cm x 152 cm x 76,2 cm.

Pesquisando por mais referências a partir do interesse da imersão no espaço dos contra-relevos de Tatlin, cheguei à Arte Concreta e Neoconcreta

Brasileira. O projeto construtivo brasileiro, que se originou do pensamento revolucionário de artistas e intelectuais atuantes na década de 1950 e 1960. O resultado de tal pensamento pode ser visualizado nas obras e nos legados deixados por estes artistas que, ora contestavam os estado formal que se encontrava a Arte Moderna brasileira, ora contestavam o regime político vigente no país. Analisando artistas como Amílcar de Castro, Rubens Valentim, Willys de Castro, Lygia Clark e Hélio Oiticica, um fato presente em suas obras é a linguagem experimental e o formalismo mesclado com uma utopia de futuro. Mostrando o grande legado da arte concreta no que se refere à exploração de novas relações com o espaço.

O interesse dos artistas concretos pela exploração de novas relações espaço-temporais – o problema das superfícies sem fim , das múltiplas direções do espaço, etc. – não poderia, na pintura, ir além da representação, enquanto na escultura, lidando com elementos reais, era mais livre a invenção e maiores possibilidades intuitivas. fim, das múltiplas direções no espaço. (GULLAR, Ferreira, Etapas da Arte Contemporânea, 1985. p. 260)

Por consequência da minha pesquisa entrei na obra do Hélio Oiticica, artista que pode ser considerado um dos maiores nomes da arte brasileira e que participou do projeto construtivo. Apesar disso suas propostas artísticas experimentais nunca se limitaram a qualquer movimento artístico. H.O. se apropriou, por exemplo, do sentido de construção do movimento russo representado por Tatlin, mas modificou e repropôs seu sentido dentro de novas pesquisas que relacionavam estrutura, cor, espaço e tempo abrindo, assim, novos caminhos para a arte contemporânea.

A preocupação com a transformação da sociedade, que corresponde a um dos princípios das vanguardas russas, encontra nas propostas de Hélio Oiticica, através da abertura das estruturas, um campo de mudança de comportamento, seja esse individual ou coletivo. Esse princípio pode ser exemplificado na obra a seguir: *Tropicália* que, tornou-se símbolo do *Movimento Tropicália*, pautado na antropofagia, fazendo alusão às idéias de Oswald de Andrade.⁷

⁷ A antropofagia propunha basicamente a devoração da cultura e das técnicas importadas e sua reelaboração com autonomia, transformando o produto importado em exportável. A ideia do manifesto antropofágico surgiu quando Tarsila do Amaral, para presentear o então marido Oswald, lhe deu a tela *Abapuru* (Antropófago). FONTE: Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>> Acessado em: 11 de julho de 2013.

A Tropicália seria uma proposta de adicionarmos nossa arte aos elementos vindos de fora, assimilarmos a cultura estrangeira e a misturarmos com a nacional, dando-lhe uma roupagem brasileira.



Fig. 13: Hélio Oiticica, *Tropicália-Penetráveis*, 1960.

O arranjo criado por H.O. é algo inspirador para mim, *Tropicália* é um labirinto construído com uma arquitetura improvisada, semelhante às favelas, um cenário tropical com plantas características e araras. O público caminha descalço, pisando em areia, brita, água, experimentando sensações. No fim do percurso se defronta com um aparelho de TV ligado, um símbolo moderno. A nova imagem do Brasil, os meios de comunicação de massa contrastando com a miséria nacional.

Ele polarizou os impasses da sociedade, da cultura, da estética e da política da arte nos anos de 1960, rompimento e experimentalismo que impulsionou as artes plásticas para a contemporaneidade. *A Tropicália* era uma posição ética diante da sociedade. Oiticica falava em derrubar todas as morais, romper as estruturas estabelecidas e todo tipo de conformismo. Uma herança anarquista. Sem abandonar procedimentos construtivos recorreu à experiência *plurisensorial* para formatar um pensamento articulando o precário, o prazer e a razão, num deslumbrante espetáculo.

Oiticica quando pensou o conceito da *Tropicália* como uma coisa ampla, não contava com a repercussão ao se transformar num movimento artístico cultural que contagiou o cenário brasileiro. O artista pregava uma integração entre as linguagens artísticas: artes plásticas, dança e música.

Durante a minha pesquisa para Projeto Interdisciplinar busquei novas referências a partir desses dois artistas, encontrei a obra do escultor Henrique Oliveira. O que me chamou atenção no seu trabalho foi o fato de gravitar na esfera arquitetônica, analisando suas grandes construções orgânicas que interferem na arquitetura parecendo romper com espaço. Outro fato que atraiu no trabalho é forma de construção: lascas de compensados que se sobrepõem fixados por parafusos criando grandes formas orgânicas. Suas instalações tridimensionais conectam com a parede e criam a sensação visual de parece torcê-la espacialmente, criando tumores. São construções orgânicas ficam a meio caminho entre a escultura e a arquitetura, como a imagem a seguir de uma intervenção feito em um palacete no centro de Porto Alegre. Muitas vezes se apresentam como estrutura labiríntica, onde o visitante pode se aventurar. A poética gerada a partir da coleta de compensados descartados vai de encontro a minha prática de produção escultórica.



Fig. 14: Henrique Oliveira, "Tapume", 2009 - 7ª Bienal Internacional do Mercosul.

Seguindo esta pesquisa tive contato também com a obra de Arne Quinze, artista belga que trabalha com grandes intervenções utilizando-se ripas de madeiras. Os fundamentos recorrentes em sua obra são o uso de vários tipos de madeira, incluindo madeira recuperada na qual ele a pinta com cores elétricas em tinta fluorescente. Suas construções remetem a temas referentes à interação social, comunicação e urbanismo. Essas construções parecem querer conter o caos dentro de uma ordem, são tramas de madeiras que não apresentam uma regularidade, apresentam uma estrutura como um todo.



Fig. 15: Arne Quinze, "The Sequence", 2008. Rue de Louvain, em Bruxelas (Bélgica).

Por fim cito o escultor Antony Gormley, onde o seu trabalho configura uma relação com o lugar. As obras de Gormley são compostas por um conjunto de materiais que inclui barro, concreto, ferro, aço, terracota e, mais significativamente, chumbo. O interesse do escultor está na relação da massa com espaço. Ele explora essa relação através da escala das suas obras, que partem sempre levando o corpo humano como parâmetro. As suas construções são pensadas muitas vezes em consonância com o lugar, elas parecem querer tomar o lugar destruir o vazio. Gormley, é um escultor pertencente a *Nova Escultura inglesa*, e suas produções constitui uma profunda reflexão sobre escultura e "Lugar", o que inclui tanto o corpo como lugar e o lugar como espaço circundante, bem como a sua colocação no espaço real. A consonância com espaço real nas suas obras trás um discurso

político muitas vezes atrelado a preservação ambiental. Como na obra a seguir onde esta grande estrutura de aço com dimensão de 26 metros fora colocada em uma região que fica próximo ao mar, a intenção é situar o espectador na paisagem e revelar o problemas ambientais que estão ocasionando o aumento do nível do mar. Essa escultura na paisagem busca tornar espectador consciente da sua presença no mundo.



Fig. 16: Antony Gormley, 'Exposure' escultura em aço, 2010, Holanda.

4.2 Desenvolvimentos da prática escultórica

Dentro do interesse que venho mantendo pela tridimensionalidade, a descoberta das experiências construtivista foi essencial para deflagrar o processo aqui exposto. A possibilidade de usar outros tipos de materiais que modificam a noção tradicional do fazer escultórico como o "esculpir", em que está embutida a idéia de desgastar um material, o chamado método subtrativo (escultura em pedra e madeira) ou de adicionar massa (escultura feita em argila, terracota, gesso), assim como também as técnicas de vazar bronze e massas em formas. O construtivismo apresentou para mim a ideia de "construir" usando materiais estandardizados, provenientes da indústria. Suas obras se apresentam como objetos elaborados a partir de elementos geométricos e em materiais diversos como metal, vidro, papelão, madeira, acrílico, plástico, dentre outros usados sós ou em combinação.

O processo da escultura construtivista é determinado pelo seu material. O embate criado com o material coloca questões também de ordem psicológica, pois passa a existir o diálogo do artista com o material e suas características confrontadas pelas vivências do artista, sua memória emocional e sensorial. Tomando parte dessa premissa na disciplina de Escultura I, construir uma obra, que tem por aspecto um cruzamento de eixos que possibilita a sua estabilidade sem a necessidade de uma base, um pedestal. A sua forma evidencia uma oposição entre a os aspectos geométricos externos e a linha sinuosa criada por assimetria conformando um vazado interno.

A construção que levou a confecção desta escultura me agradou muito, os métodos aqui empregados visou aproveitar toda a matéria da prancha de Cedro, e também aprendi a manusear ferramentas que ajudaram a elaborar a forma. Essa escultura foi um exercício que me trouxe novas ideias de aproveitamento do material e soluções para criar a estabilidade sem a necessidade de um pedestal.



Fig. 17: Escultura em madeira, Marcos Antony. 105 cm x 23 cm x 23 cm, 2010.

Nesse embate de pensar a obra para que se estabilizasse espacialmente sem a necessidade de um pedestal, criei um processo metodológico, onde busco analisar sempre as possibilidades do material, como construir utilizando o máximo da sua forma e interferindo pouco na sua condição. Esse processo por vezes me angustia por ser demorado, por ter que aferir várias possibilidades. A prática de pensar a partir da forma encontrada será característica presente no processo de embate em como articular a matéria levando em conta os qualidades ou defeitos:

À medida que o acidente define a sua forma nos acasos da matéria, à medida que a mão explora esses desastre, o espírito desperta por sua vez. Esse ordenamento do mundo caótico arranca os efeitos mais surpreendentes de matérias à primeira vista pouco afeitas à arte e de ferramentas improvisadas, de restos, de dejetos que, gastos ou quebrados, oferece recursos singulares. (FOUCILLON, Henri. Elogio da mão, In a Vidas das formas. Serrote, Instituto Moreira Sales.p. 27)

Posteriormente passei a utilizar da associação de diferentes peças madeiras encontradas no descarte da marcenaria da Maquete da UnB, criando formas que contivesse o mesmo princípio da anterior, ou seja, se estabilizassem sem a necessidade de pedestal. Essas obras gravitavam entre a figuração e geometrização. As características descritas estão presentes na série que intitulei de “galinhas”, por apresentarem algumas características que se assemelham a esses animais.



Fig. 18: “Galinhas”, Marcos Antony. Escultura em madeira, 1,20 cm x 32 cm x 32 cm, 2011.

Durante o desenvolver do processo, a intenção de trabalhar sempre com matéria descartada foram se elucidando, instaurando um processo de retornar a matéria a um novo uso. Dessas investidas tentei pensar em objetos para uma intervenção urbana, que construir aproveitando diferentes formatos de madeiras encontrados, que foram unidos com cola e que tinham como intuito serem colocados em cantos de parede.



Fig. 19: Objeto escultórico, Marcos Antony. 2011. 35 cm x 15 cm x 10 cm.

Esses objetos foram colados em alguns lugares da cidade, como não tinha uma logística propícia para levar para os lugares os objetos, fiz uma série de apenas seis peças. Daí utilizando-me de uma cola de contato para fixar esses objetos, produzir algumas inserções na cidade, essas inserções deram em uma intervenção que visou colocar em lugares de passagem essas peças, como esta que fora fixada na fachada do *Conic*, situado no setor de diversões sul de Brasília.

Este trabalho motivou-me a pensar mais sobre o trabalho, em detalhes de tamanho, localização, forma de fazer o registro. Como eram trabalhos que estavam determinados a encarar a intempéries da rua, tanto climática como ação de outras pessoas nas peças. Tinham que ter me preocupado mais com registro fotográfico já que por essas circunstâncias o trabalho foi pautado pela efemeridade, e isso foi algo que acabei não atentando e por isso possuo poucas fotos do trabalho.

Outra série resultou da pesquisa sobre novas possibilidades do trabalho foi à série: “*Objetos a deriva*”, que formavam um conjunto de 16 peças com uma frontalidade rígida da forma, confeccionada a partir de pedaços esquematicamente justapostos de madeira, que remetiam a imagens *pixelizadas*. Essas peças foram instaladas em alguns viadutos das Tesourinhas como a imagem abaixo do viaduto da 204/203 norte e na pista que liga a L2 Sul a L2 Norte passando por baixo do Eixo Monumental.



Fig. 20: Objetos à deriva, Marcos Antony. 35 x 26 x 14 cm

Desta investida resolvi construir uma nova produção de objetos que eram confeccionados utilizando dos mesmos princípios aqui expostos: madeira descartada e cola. Neste trabalho resolvi reduzir escala para ter um maior número de objetos, o que possibilitaria uma maior presença no espaço urbano, levando em questão aspectos que fora apontados na disciplina de Ateliê 2 sobre o trabalho anterior, onde o intuito inicial era dialogar com o aspectos da arquitetura da cidade, mas na colocação dos objetos na paisagem eles pareceram sumir diante da escala monumental da cidade.

Diante dessa problemática foi sugerido durante a apresentação do trabalho em sala que, levando em consideração trabalho anterior que tivera sumido, seria interessante eu pensar que as inserções na cidade funcionam como índice de como afirmou Brassai na citação que coloquei no texto anteriormente, esse índice carrega consigo uma necessidade de afirmar existência, levar um nome. A redução do objeto aqui causaria um anonimato, um estranhamento que instauraria um paradoxo levando em conta os aspectos urbanísticos no que se refere ao seu conjunto de escalas da cidade. Uma monumentalidade que seria contrastada com o a dimensão reduzida dos objetos como estes a seguir, que foram coladas respectivamente: caixa de terminal telefônico e outro em uma dos pilares da passarela subterrânea da 206 norte:

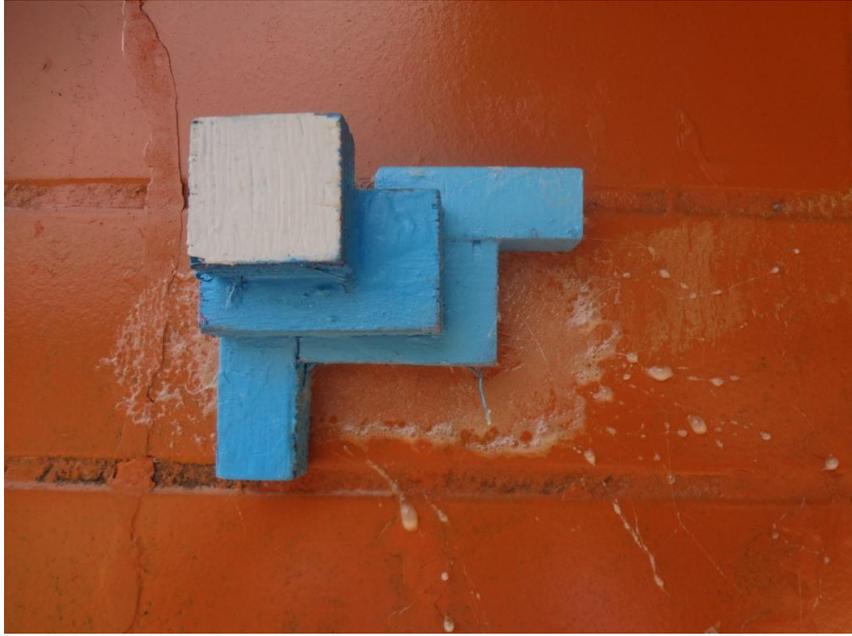


Fig. 21: Objetos, Marcos Antony. 10 cm x 12 cm x 6 cm, 2012.



Fig. 22: Objetos, Marcos Antony. 10 cm x 8 cm x 6 cm, 2012.

5. DERIVAÇÕES: DESVIO, CONSTRUÇÃO E ESPAÇO PÚBLICO

A pesquisa teve como investigação o fazer escultórico pautado na construção com materiais reaproveitados. O trabalho prático realizado para esta pesquisa consiste em uma obra pública que ficará instalada no terreno SS-12, terreno que fora destinado à construção da nova sede do Instituto de Artes (IdA), na Universidade de Brasília, e uma intervenção arquitetônica na escada helicoidal do Espaço Piloto. O processo de construção da obra que será instalada no terreno do IDA, partirá de reaproveitamento de toras de podas que coletei pela cidade. Formando uma obra que aludirá a uma mão com as dimensões de 2,20 cm x 1,80 cm x 0,80 cm. Ilustrado pela maquete a seguir que se encontra em uma escala 1/12 cm, mas que no processo de construção poderá sofrer algumas alterações na escala ou mesmo na disposição da obra.



Fig. 23: Maquete escultura pública escala 1/12 cm.

Para a mostra de trabalhos de diplomação no Espaço Piloto, que ocorrerá no segundo semestre de 2013, partirei do processo de construção a partir de ripas de madeira utilizadas em obras. Confeccionando uma estrutura (Site específico⁸) que

⁸ **Site específico:** O termo faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Nesse sentido, a noção de site specific liga-se à ideia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço- incorporando-o à obra /ou transformando-o, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas. FONTE: disponível em : <<http://www.itaucultural.org.br>> acessado e 11 de julho de 2013.

terá uma articulação com a escada, expandindo a partir do vazio formado pelos degraus posteriores, formando uma estrutura parasitária que toma o espaço ocioso.

Essa será a primeira tentativa de partir para uma construção tomando o espaço construído como articulador, travando um diálogo com arquitetura do lugar. Pelo tempo e condicionantes do espaço da galeria. Delimitei uma dimensão que ocupará o lado posterior da escada, compreendendo uma altura de 7 degraus. O que estimando na escala resultará em uma obra de 1,50 cm x 1,10 cm x 2,20 cm.

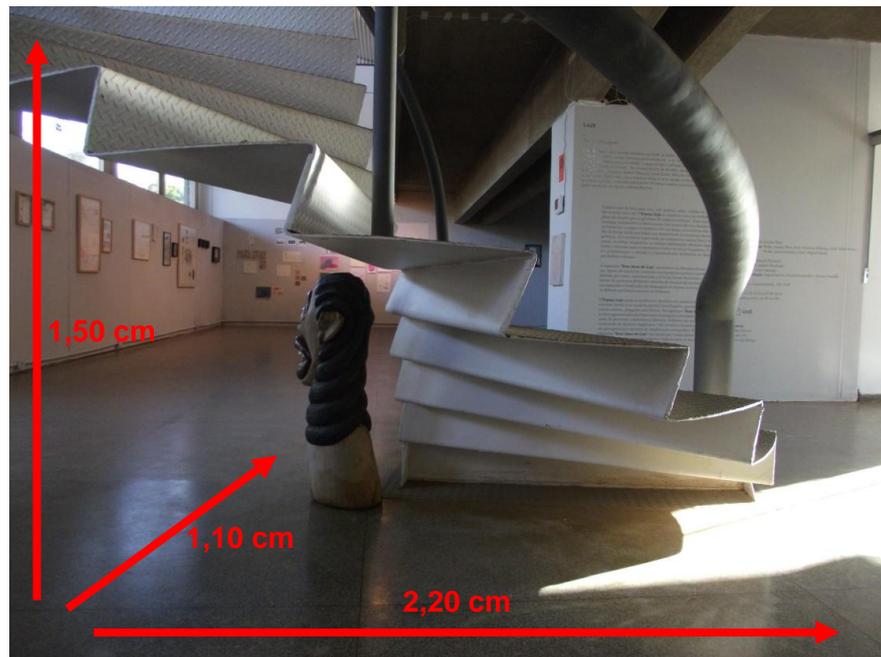


Fig. 24: Fig. 22 planejamento da obra

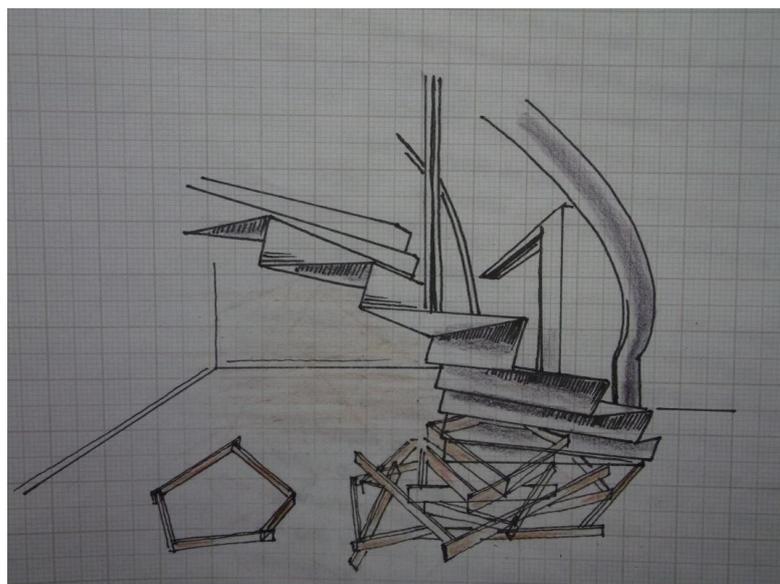


Fig. 25: Vista lateral; estudo do projeto galeria espaço piloto, nanquim sobre papel.

Os processos construtivos são resultantes das etapas e experimentações descritas na pesquisa. Para esses trabalhos práticos muitos materiais foram coletados na rua. A atividade de coletar materiais é algo tão intrínseco ao artista, desviando o estado de abandono dos objetos que os rodeiam, retornando-os novamente ao estado de uso. Como bem define Manoel de Barros em seu poema O Catador: “...catar coisa inúteis garante a soberania do Ser. Garante a soberania do Ser mais do que do Ter”

Essas obras serão uma consolidação do processo de construção, permeando o espaço e levando em consideração processos construtivos com métodos simples de justaposição, em que a matéria será polarizadora da forma. Aludindo a um fazer manual com ênfase na artesanaria, em que o diálogo com o material é elementar como afirma Brissac:

“o artesão persuade materiais para limiares de transição e auto-organização, operando segundo os princípios da ciência menor. Opõe-se ao arquiteto, que opera segundo padrões hemimórficos-homogeneização da matéria por instrumentos. Essa geometria operatória do traço corresponde a uma ciência em que a matéria nunca é preparada para a forma, homogeneizada, mas é portadora de singularidades, segundo as condições energéticas do sistema” (BRISSAC, Peixoto *paisagens críticas* p. 83)

Essas construções são processos resultantes da pesquisa sobre o espaço moderno, criando uma comunicação com o lugar que ficará instalado as obras (site specific), estabelecendo uma relação entre arte e lugar. E evidenciando o presente termo cunhado por Tassinari: O espaço “em obra”, onde essas construções emergem rompendo o espacialmente, contendo o mesmo e suscitando um novo olhar sobre ele.

Essas experimentações são potencializadoras do trabalho de aproveitamento de resíduos que pretendo aprimorar ainda mais levando ao espaço da cidade, com grandes ou mesmo pequenas instalações.



Fig. 26: Residuação 2013



Fig. 27: Estruturas parasitárias 2013

CONCLUSÃO

“Existe um grande lapso entre a primeira visão criativa e o resultado final; muitas vezes uma questão de anos.”

- Louise Bourgeois

Sempre, depois do exercício de falar do seu próprio trabalho, notamos como o processo de produção e desenvolvimento da poética, está tão imbricado com nossas experiências pessoais, essas que durante o processo não se mostram tão claras, mas que surgem, estabelecendo uma imersão em si mesmo. As experiências pessoais juntamente com pesquisa teórica envolvida nesta pesquisa delineiam um ponto que almejo chegar com o trabalho que é a expansão dos mesmos. O aumento da forma buscando uma interação espacial com o espectador, abrangendo como parte da mesma, criando grandes ambientes.

Acredito que essa pesquisa levou a um amadurecimento da produção, suscitando novos projetos, novas ideias e instaurando um desenvolvimento técnico. Tanto na estrutura, como na temática. Tenho a consciência do que as falas e processos apresentados aqui são um recorte de uma produção, que abrange os anos de graduação no curso de Artes Visuais. Exponho isso no sentido de que não considero este trabalho definitivo, fechado. Tem propriedades do trabalho que não estão tão conscientes para mim no presente momento. A fala da Louise Bourgeois aqui apropriada mostra como o estabelecimento do trabalho necessita de decantações.

Toda essa dissecação da minha produção, o percurso de estudo dos conceitos que busquei examinar e traçar paralelos com a produção aqui exposta, fora muito gratificante. A análise de ideias, artistas, expor meus pontos de vista e ouvir críticas. Esclareceu conceitos, suscitou novas percepções e ideias que traçaram certamente a minha expressão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN**, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAUDRILLARD**, Jean. *A revolta dos signos* 1975. Cine olho revista de cinema nº 5/6, 1979.
- BRITO**, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- BOURRIAUD**, Nicolas. *Formas de Vida*. São Paulo: Ed.Martins fontes, 2011.
- CALVINO**, Ítalo. *As cidades invisíveis*. 2. ed. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CERTEAU**, M. de. *A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DEBORD**, Guy. *A sociedade do Espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. - Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FAVARETTO**, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- FIGUEIREDO**, Luciano; **PAPE**, Lygia; **SALOMÃO**, Wally (org.). *Aspiro ao Grande Labirinto – seleção de textos de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- FOCILON**, Henry. *Elogio da mão*. Serrote, Instituto Moreira Salles.
- GLORIA**, Ferreira; **CECILIA** Contrim. *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- GULLAR**, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985.
- HEIDEGGER**, Martin. *A arte e o espaço* (1969), Trad. M. Gally
- JACQUES**, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Riode Janeiro: ed. Casa da Palavra, 2003.
- JACQUES**, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- JAREMTCHUCK**, Dária; **RUFINONI**, Priscila. *Arte e Política: situações*. São Paulo: Alameda, 2010.
- LISPECTOR**, Clarice. Brasília. In: *Para Não Esquecer*. 2. ed.. São Paulo: Rocco, 1999.
- MITCHELL**, Willian J. *O que quer a escultura: Situando Antony Gormley*, 2011.

KRAUS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins fontes, 2001.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. (trad. Baez, Elizabeth C.) Rio de Janeiro: **Revista Gávea**, nº 1, 1984.

STEWART, HOME. Assalto a cultura: Utopia, subversão e guerrilha na (anti) arte do séc. XX. São Paulo: Conrad, 1999.

TASSINARI, Alberto. *Espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.