

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO E DOUTORADO**

DA COR AO OLHAR TÁTIL
DIÁLOGOS COM O ESPAÇO ARQUITETÔNICO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
Wesley Stutz

Porto Alegre, outubro de 2015.

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

DA COR AO OLHAR TÁTIL

DIÁLOGOS COM O ESPAÇO ARQUITETÔNICO

Wesley Stutz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação da Profa. Dra. Paula Ramos, como requisito parcial e final à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, ênfase em Poéticas Visuais.

Porto Alegre, outubro de 2015.

STUTZ, Wesley

Da cor ao olhar tátil – diálogos com o espaço arquitetônico.

Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes,
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2015.

148 p.

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). UFRGS. IA. PPGAV.

Palavras-chave:

1. cor;
2. espaço;
3. lugar;
4. olhar tátil;
5. instalação.

Ao meu irmão Elias, que sempre me incentivou e ajudou a nunca parar de estudar.

AGRADECIMENTOS

A primeira pessoa a quem agradeço é à minha orientadora, Paula Ramos. Conheci-a três dias após chegar a Porto Alegre e ela não apenas me recebeu, como ajudou-me na adaptação à cidade, apresentou-me a muitas pessoas e lugares, de tal forma que as portas foram se abrindo para mim. Como orientadora, exerceu seu papel de maneira generosa e objetiva, sempre presente. A construção desta dissertação certamente não teria sido a mesma sem sua orientação e amizade.

Agradeço também à Profa. Ana Maria Albani de Carvalho, que, além de contribuir neste trabalho, esteve à disposição para o diálogo, para as trocas e aconselhamentos, fosse dentro ou fora do Instituto de Artes. Igualmente, à Profa. Marilice Vileroy Corona, tanto por sua contribuição nesta banca, quanto por receber-me em sua disciplina de Pintura, permitindo que eu realizasse meu estágio docência. O modo como a professora Marilice pensa e ensina pintura “é algo”, como dizem os gaúchos. Agradeço ainda à Profa. Zalinda Cartaxo, por ter aceito, prontamente, o convite para integrar a banca de avaliação e pela forma com que contribui para minhas reflexões, por meio de seus textos. A presença dessas pesquisadoras no meu processo de pensamento, escrita e produção poética alegra-me muito.

Agradeço aos amigos Emanuel dos Santos Monteiro e Iuri Aleksander Dias Fernandes de Souza, com quem dividi o apartamento 706 do Edifício Lancaster, prédio em frente ao Instituto de Artes da UFRGS. Passamos um momento muito especial de nossas vidas ali, e fico feliz que eles tenham sido meus companheiros ao longo desse período.

Agradeço aos professores do PPGAV. Tanto em nossas aulas, quanto nos encontros de corredor e nas aberturas de exposições pela cidade, sempre foram atenciosos e generosos, compartilhando suas percepções e conhecimentos. Fizeram-no de tal modo que novos horizontes e compreensões se abriram para mim na pesquisa em artes visuais. Agradeço, especialmente, à Profa. Mônica Zielinsky, que já no primeiro semestre do curso nos sugeriu elaborados exercícios de reflexão; ao Prof. Flávio Gonçalves, que me ajudou a

compreender o universo que antecede à complexa execução de uma obra de arte; à Prof. Maria Paula Recena, que ao pensar as relações do espaço da arquitetura e o percurso de quem caminha por ele, fomentou muitas de minhas questões. Agradeço, por fim, aos demais professores do PPGAV, tanto aqueles de quem fui aluno, quanto aos que se tornaram amigos durante a estadia em Porto Alegre.

Sou grato aos colegas da turma 21 do Mestrado: Bruno Gularte Barreto, Eduardo Montelli, Luciane Bucksdricker (com quem tive o prazer de realizar o trabalho *Entre-tempos...*), Luciano Scherer, Marcelo Eugenio, Marcos Fioravante, Marielen Baldissera, Paola Gollner Fabres, Paula Press, Ricardo Ayres Alves, Sandro Ouriques Cardoso (Sandro Ka). Vocês foram parceiros de reflexão acadêmica e de muita alegria, tanto em nossas aulas, quanto nas aberturas de exposição ou nos momentos festivos no apartamento 706 e nos bares do centro da cidade; ou, ainda, na Serenata Iluminada da Redenção, em Porto Alegre. Muito obrigado!

Agradeço à minha família, à Camila e aos amigos que, mesmo de longe, zelaram e torceram por mim, em especial meu irmão Elias, a quem dedico este trabalho. Agradeço também a meu amigo/irmão Wilian, que me ajudou na concepção técnica de algumas das instalações.

Agradeço ao Prof. Kennedy Piau Ferreira e a meu pai, Elias, que se mobilizaram para que eu, Emanuel e Iuri conseguíssemos alugar um apartamento em Porto Alegre. Agradeço também à diretora do Museu da UFRGS, Claudia Aristimunha, pelo apoio no momento final deste percurso, quando da defesa da dissertação.

Desde minha chegada a Porto Alegre, no dia 17 de agosto de 2013, conheci muitas pessoas, entre artistas, críticos, historiadores da arte, produtores culturais... Não vou citá-los, pois corro o risco do esquecimento, o que poderia ser injusto; por isso, estendo um agradecimento amplo a todos e agradeço, igualmente, à oportunidade de morar nessa cidade incrível, que me recebeu tão bem.

Sou grato, por fim, à CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, que me possibilitou desenvolver o trabalho com tranquilidade.

SUMÁRIO

RESUMO	10
ABSTRACT	11
INTRODUÇÃO	12
1. O TEMPO QUE SE LEVA AO PERCORRER: SOBRE OS CAMINHOS TOMADOS POR ESTA PESQUISA	16
1.1 Planos de cor	17
1.2 Cores para presente	
1.3 Espaço-cor (corpo)	39
1.4 Das poeiras coloridas aos lugares-cor	
1.5 A grade	58
2. A COR E O ESPAÇO COMO LUGAR	64
2.1 Expansão do campo de cor, ou sobre como a pintura persiste	67
2.1.1 Entre-tempos: sobre fotografia, pintura e azulejos	77
2.1.2 Lugar-sensível: caverna	89
3. TATILIDADE VISUAL	104
3.1 Coluna	110
3.2 Colunas para Robert Morris	121
3.3 Dois planos – a instalação no Museu da UFRGS	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS	142

RESUMO

Esta pesquisa em artes visuais, desenvolvida no âmbito de um Mestrado, apresenta e discute questões que estruturam e se desdobram em minha poética. Num trânsito ininterrupto entre prática e teoria, mostra a gênese e o desenvolvimento de interesses relacionados à cor, à planaridade, à materialidade do pigmento, ao espaço, à instalação *in situ*, chegando ao uso atual da manta acrílica. E evidencia como, em minha produção, a cor instaura lugares sensíveis. As escolhas e dúvidas que despontaram nesse percurso são examinadas a partir do diálogo com outros artistas e autores, como Jaqueline Lichtenstein, Stéphane Huchet, Yi-Fu Tuan e Daniel Buren. Na mudança de emprego da cor-pigmento para a manta acrílica, discute com Maurice Merleau-Ponty aspectos da palpação tátil e da tatilidade visual presentes nos trabalhos mais recentes.

PALAVRAS-CHAVE

cor; espaço; lugar; olhar tátil; instalação.

ABSTRACT

This visual art research was developed within the Master's Degree, it shows and discuss some issues there are unfold in my poetry. In an uninterrupted flow between theory and practice, it presents the genesis and the development of interests related to color, planarity, the pigment materiality, space, the set up "in situ", achieving the use of an actual acrylic blanket. It clearly presents that the color establishes sensible places. The choices and questions generated throughout the way, were examined by other dialogues of authors and artists, such as Jaqueline Lichtenstein, Stéphane Huchet, Yi-Fu Tuan and Daniel Buren. The change of coloring pigmentation for acrylic blanket, discuss with Maurice Merleau-Ponty tactile vibration and tactile visual aspects showed in more recent work.

KEY-WORDS

Color; space; place; tactile view; install.

INTRODUÇÃO

A pesquisa *Da cor ao olhar tátil – diálogos com o espaço arquitetônico*, desenvolvida no âmbito de um Mestrado em Artes Visuais, articula processos, questões e conceitos que perpassam meus interesses e dúvidas, seja no processo de elaboração, execução ou apresentação dos trabalhos de instalação. Retomando as origens de minha investigação no campo da pintura, até levar a cor para o espaço arquitetônico, reflete sobre os trabalhos desenvolvidos durante o período junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. O que importa discutir ao longo deste texto, portanto, são as relações poéticas que se estabelecem com o espaço arquitetônico por meio da cor, sensação e pigmento, e, na sequência, da manta acrílica, os dois materiais empregados na execução das obras. O caráter *site specific*, ou *in situ*, assume grande importância, na medida em que os diálogos com a arquitetura se afinam.

Como pesquisa poética, o texto que apresento permite afirmar o imbricamento de referências conceituais e artísticas que permeiam minha produção. Ao mesmo tempo, permite ampliá-las, pois pesquisar é, também, encontrar vozes distintas que subsidiam a construção do pensamento – tarefa que demonstrou ser tão exigente quanto difícil, e que, contudo, configura, ao final, o que a pesquisa é, de fato; não a encerra, senão abre portas para novas questões a serem investigadas. Uma das maiores dificuldades, neste processo, é que a pesquisa se realiza ao mesmo tempo em que construímos a obra a ser analisada – ou melhor, como nos lembra Sandra Rey, em vários de seus textos sobre o assunto, somos construídos pela obra. A obra é, ao mesmo tempo,

processo de formação e processo no sentido de processamento, de formação de significado. E se ela o faz, é porque

[...] interpela os meus sentidos, ela é um elemento ativo na elaboração ou no deslocamento de significados já estabelecidos. Ela perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela: ela me processa. Também neste sentido, de fazer um processo a alguém: sim, somos processados pela obra. A obra, em processo de instauração, me faz repensar os meus parâmetros, me faz repensar minhas posições. O artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se em processo de descoberta. Descobre coisas que não sabia antes e que só pode ter acesso através da obra. (Rey, 2002)

Desenvolver um trabalho de pesquisa em artes visuais requer, assim, trânsito ininterrupto e genuíno entre a produção do artista (a minha, no caso), a tradição da história da arte, os textos de teóricos e artistas, filósofos, entre outros, sobre os assuntos discutidos. Esse tipo de pesquisa precisa estar sempre aberto ao novo, ao acaso, ao que pode redirecionar a investigação – algo que vivi no decorrer do processo.

O texto que apresento é estruturado em três capítulos. No primeiro, apresento minha trajetória, desde os exercícios realizados com tinta têmpera, no período da graduação em Educação Artística junto à Universidade de Londrina, no Paraná, passando pelas *Cores para presente*, pela primeira tentativa de levar a cor para o ambiente expositivo, com *Espaço-cor (corpo)*, chegando às instalações com papel entintado. Finalizo discutindo a grade como questão incontornável no desenvolvimento da pesquisa. Ao longo desse capítulo, procurei pensar nas obras e textos de artistas que me inspiravam em cada trabalho, sobretudo os minimalistas, bem como aqueles que eu não considerava importantes e que o são muito mais que eu imaginava, a exemplo de Piet Mondrian. Extenso, em um primeiro momento, esse capítulo se fazia

fundamental, pois percebo as questões mais atuais de meu trabalho como desdobramentos gradativos do que fazia naquela época. Portanto, “percorrer” antigos trabalhos (alguns recentes, inclusive) permite que eu discuta as premissas atuais da investigação.

No segundo capítulo, discuto a persistência de questões pictóricas nas instalações, que são colocadas em relação a espaços arquitetônicos. Para tanto, dialogo com Jacqueline Lichtenstein, que faz emergir a diferença entre *cor* e *colorido* e o modo como essa questão implica em mudanças importantes na apreciação da cor na arte moderna; por consequência, esse ponto afeta o trabalho de artistas que tenho como referência, tal como Mark Rothko, bem como meu trabalho. Dialogo também com Stéphane Huchet, que aborda os debates sobre espaço na arte moderna e contemporânea; bem como com Yu-Fu Tuan e Ana Maria Albani de Carvalho, que refletem acerca de *lugar* a partir de seus campos de pesquisa.

Os trabalhos poéticos sobre os quais reflito nesse capítulo foram realizados no período do Mestrado e executados em Porto Alegre, partindo da intervenção que ocorreu em parceria com a artista Luciane Bucksdricker no Centro Vila Flores. Finaliza apresentando a instalação *Lugar-sensível: Caverna*, que realizei na Galeria do DMAE e que, pelas questões e impacto suscitados, é um marco importante em minha trajetória.

Carl Andre disse, certa vez, que “[...] um homem escala a montanha porque ela se encontra lá. Um homem executa uma obra de arte porque ela não se acha lá” (apud Moraes, 2000, p.163). Há uma espécie de necessidade pessoal que impele o artista à criação de algo que não realizou ainda e, enquanto o faz, ele próprio é realizado por seu trabalho. A obra de arte, ao ser considerada

concluída por seu criador, suscita ser recomeçada e, a cada recomeço, ela se altera. De certa forma, foi o que aconteceu comigo. Diante de determinadas dificuldades e circunstâncias, optei por outros materiais, que me levaram a novas questões, mas sempre encadeadas ao que já discutia.

No terceiro capítulo, apresento esse câmbio, resultado do material empregado e da ausência do que até então parecia sedimentado em minha investigação: a cor. Diante dos novos rumos do trabalho, sou convidado a pensar sobre outras questões, como palpação tátil e tatilidade visual, a partir de um diálogo que se inicia com Maurice Merleau-Ponty. O desenvolvimento desse capítulo, problematizando obras como *Coluna* e *Colunas para Robert Morris*, abre um outro vértice de questões, para as quais estou apenas começando. Tal aspecto evidencia que, em uma efetiva pesquisa, não fechamos portas, mas abrimos outras.

O TEMPO QUE SE LEVA AO PERCORRER:
SOBRE OS CAMINHOS TOMADOS
POR ESTA PESQUISA



Lembro-me de que, quando menino, as brincadeiras com carrinhos nunca eram completas sem um grande desenho pela calçada, traçando os caminhos a serem percorridos e os lugares de uma cidade que deveria ser vivenciada pela brincadeira. Em algum momento, os caminhos já não eram suficientes e passei a construir maquetes utilizando peças de poliestireno (isopor), que vinham em embalagens, protegendo os produtos. Eu as cortava, raspava, pintava com tinta guache. Meus brinquedos então tinham casas e outros lugares construídos, nos quais eu poderia imaginar diversas situações. Talvez eu continue a brincar de desenhar na calçada e fazer maquetes. Algo das relações da infância permanece em meu trabalho, talvez a vontade de “ter lugar”, de o próprio trabalho “ser um lugar” que pode ser vivenciado, se não pela brincadeira, mas pela fruição estética.

1.1 PLANOS DE COR

Como pesquisa em arte, a trajetória de meu trabalho iniciou-se nas aulas de pintura, da graduação em Educação Artística (com Licenciatura em Artes Plásticas) junto à Universidade Estadual de Londrina (UEL), Paraná, no ano de 2004. Naquele ano, a turma teve aula com o Prof. Fernando Augusto dos Santos Neto, que trabalhou o uso de tinta têmpera à base de gema de ovo e pigmento, em relações tonais justapostas, como numa grade. Em princípio, o pigmento que utilizamos foi o “Pó Xadrez”, comprado em depósitos de materiais de construção e que normalmente é misturado ao cimento, para colorir-lo. Nós o utilizávamos por ser barato, mas a gama de cores desse pigmento era restrita a cinco, e os tons decorrentes das misturas não eram tão

vibrantes quanto gostaríamos. O exercício deste trabalho, entretanto, permitiu-nos pensar a cor em suas relações de contraste, transparência e opacidade.

Em sua proposta de aula, o Prof. Fernando pediu que dividíssemos algumas folhas de papel tamanho A4 ao meio, no sentido longitudinal e no sentido latitudinal; que a folha fosse dividida tantas vezes quanto possível, por linhas traçadas a cada três centímetros. Aquelas cinco cores foram colocadas em oposição umas às outras, duas cores de cada vez. É curioso olhar retrospectivamente e perceber que, 11 anos após essas aulas, tais questões estão presentes nos trabalhos mais recentes.



Wesley Stutz (1984)
Exercício de pintura, 2004
Têmpera sobre papel
29,5 x 21 cm

Ainda no desenvolvimento da proposta, utilizamos outras tintas, como acrílica, por exemplo, para que a gama de cores se ampliasse e pudéssemos pensar outras tantas questões. Ao invés de comprar tintas novas, decidi utilizar velhas tintas para estampa de tecidos, que um de meus irmãos mantinha guardada, de um antigo trabalho. As cores que encontrei ali, portanto, não eram as cores de uma escolha pessoal, e sim a possibilidade barata (no sentido financeiro mesmo) de realizar a proposta apresentada pelo Prof. Fernando. Não obstante, aquelas tintas me ofereciam uma grande variedade de cores. Escolhi começar com as mais vibrantes daquela caixa: verde e rosa fosforescentes eram

colocados lado a lado com amarelo e violeta; já o amarelo era colocado ao lado de outro tom de amarelo e tantas outras relações que poderiam e foram realizadas. Transparência, opacidade, complementaridade, sobreposição e justaposição eram parte do aprendizado de lidar com aquelas tintas. E, ao mesmo tempo em que experimentava, pensava que o resultado final deveria ser visualmente vibrante, luminoso, pois me interessava que o olhar dos espectadores fosse atraído, que os trabalhos não permitissem a passividade do olhar do outro.

É importante dizer que essa experimentação pictórica tinha estrutura formal: de maneira geral, traçava uma linha sobre uma tela quadrada, com lápis e compasso, de lado a lado da tela, e cobria uma das áreas divididas com uma cor. Observava. Escolhia a cor que cobriria o segundo lado da tela e repetia o procedimento. Tal escolha poderia ser por contraste alto, se quisesse vibração intensa, ou contraste baixo, caso me interessasse pela sutileza. Poderia colocar uma linha de cor entre as duas áreas, ou na borda da tela, às vezes um pouco acima da borda, de modo que aquela linha rompesse com o plano maior. Essa mesma linha poderia encerrar-se no limite com a área de cor seguinte ou atravessá-la. Havia uma procura por diálogo com as pinturas. Lembro de alguém me mostrar o poema *A mão*, de Carlos Drummond de Andrade, especialmente o trecho em que diz: “A mão sabe a cor da cor”. Lembro também de assistir a uma entrevista com o pintor Eduardo Sued (1925), na qual ele dizia que a segunda cor a ser pintada em seus trabalhos era “pedida” pela primeira, e as seguintes “pedidas” pelas anteriores, até que o trabalho “dissesse” que estava pronto. Era esse o diálogo que eu tentava construir com a pintura: uma cor suscitando a seguinte, até que tudo estivesse “pronto”.

É fundamental dizer, a respeito desse período, que embora eu fosse muito curioso e visse tantos livros de arte quanto podia na biblioteca da UEL, as pinturas eram construídas motivadas pelas propostas do já citado Prof. Fernando Augusto. Quer dizer: não foi um trabalho construído a partir de referências de artistas ou de seus trabalhos; ele partiu da proposta de aula e as referências foram surgindo, ajudando-me a pensar o que eu estava fazendo. Foi o trabalho que me apresentou ao poema de Drummond e à entrevista de Sued, assim como foi produzindo que fui sendo apresentado a artistas como Yves Klein (1928–1962), Barnett Newman (1905–1970), Mark Rothko (1903–1970), Paulo Pasta (1959) e outros pintores.¹ Pintar me permitiu conhecer o trabalho de outros artistas e ampliou as possibilidades de produção artística que conhecia.

Desinteressado pela representação de objetos ou cenas, o máximo de profundidade visual que eu me permitia era a sobreposição de uma linha de cor sobre uma área de outra cor, pois era importante que a planaridade da pintura fosse mantida. Para tanto, a divisão com horizontais e verticais das áreas era necessária, bem como o uso estrito de telas quadradas. Essa importância justificava-se na medida em que a forma (matematicamente) perfeita e regular do quadrado permitia encará-lo como campo de ação no qual se relacionavam cores. Em sua regularidade formal, a tensão visual do quadro para a horizontal ou para a vertical era decorrência da cor, não da forma do suporte. O limite entre as áreas e linhas de cor não era preciso. Era marcado com régua, mas no momento da aplicação da tinta, eu o fazia cuidadosamente, à mão,

¹ Dois anos depois, em 2006, durante o desenvolvimento do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), orientado pelo Prof. Danilo Gimenez Villa, isso ficou ainda mais claro. Ele me dizia, constantemente: “Não é você quem leva o trabalho, porque é seu trabalho que te trouxe até aqui”.

conservando as marcas e as irregularidades da ação. Com isso, esperava conseguir equilíbrio entre meu gesto e a frieza da linha reta. Portanto, cores vibrantes, divisão de telas quadradas em horizontais e verticais, com o uso de áreas e linhas de cor, justapostos ou sobrepostos, compunham formalmente cada trabalho.

O desenvolvimento desses trabalhos transcendeu o tempo da disciplina de Pintura. Eu encontrara sentido naquele fazer e era preciso continuá-lo. Para tanto, além do “diálogo” necessário do próprio fazer artístico, buscava a opinião de amigos, outros professores e, especialmente, do Prof. Danillo Villa, além do próprio Fernando Augusto. Esses professores me orientaram a tornar o trabalho mais e mais regular, mais preciso na execução, a fim de evidenciar a discussão da cor em relação a ela própria. Para alcançar esses resultados formais, passei a utilizar MDF² como suporte da pintura. As tintas para estampa em tecido já não serviam, pois elas não eram apropriadas ao novo material, e passei a utilizar tinta acrílica para pintura artística. Em meu processo, o MDF recebia um fundo acrílico de base PVA branco e, como nos trabalhos anteriores, eu começava traçando uma linha com compasso, aplicava uma cor e seguia adiante, como nos trabalhos em tela. Mas, por algum motivo, a justaposição de áreas de cor predominou nas pinturas em MDF, sem a sobreposição de linhas sobre essas áreas, como se tal característica fosse necessária àquele suporte e ao modo como passei a pintar.

² Eu comprava placas inteiras com um amigo que fabricava móveis, e ele cortava as chapas no tamanho que eu precisava (de modo geral, 50 x 50 cm). Este material é extremamente liso e proporciona bom acabamento, embora seja pesado e com grandes chances de lascas nos cantos, ao bater no chão ou na parede.



Wesley Stutz (1984)
Plano de cor, 2005
Acrilica sobre tela
50 x 50 cm



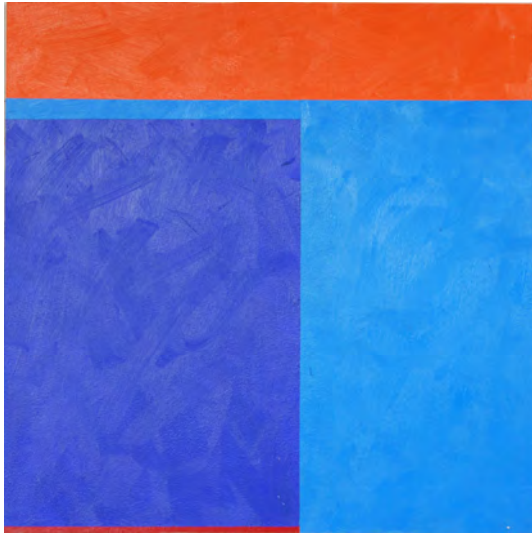
Wesley Stutz (1984)
Plano de cor, 2005
Acrilica sobre tela
50 x 50 cm



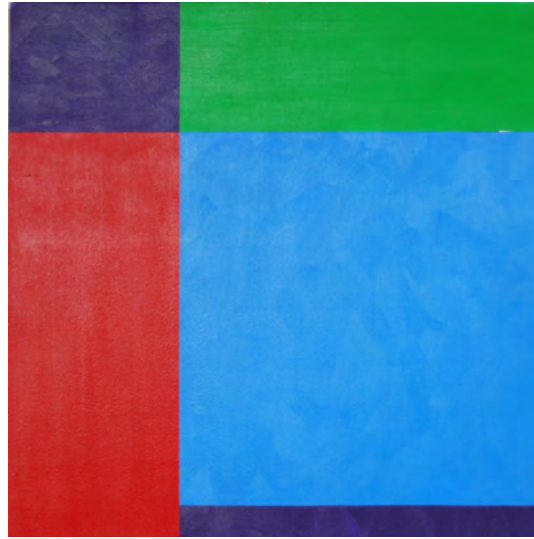
Wesley Stutz (1984)
Plano de cor, 2005
Acrilica sobre tela
50 x 50 cm



Wesley Stutz (1984)
Plano de cor, 2005
Acrilica sobre tela
50 x 50 cm



Wesley Stutz (1984)
Plano de Cor, 2007
Acrílica sobre MDF
50x50 cm



Wesley Stutz (1984)
Plano de Cor, 2007
Acrílica sobre MDF
50x50 cm



Wesley Stutz (1984)
Plano de Cor, 2007
Acrílica sobre MDF
50 x 50 cm



Wesley Stutz (1984)
Plano de Cor, 2007
Acrílica sobre MDF
50x50 cm

Como coloquei há pouco, as referências teóricas e conceituais surgiram a partir do trabalho, e não o contrário. Eduardo Sued foi uma referência importante. No processo de construção de sua obra, o artista diz que “é um diálogo entre a pintura e eu. Vem uma cor, e outra, e mais outra, e criam-se as relações” (Canongia, 2005, p.153). Os expressionistas abstratos também se tornaram referência; compreendi com eles que as pinturas de artistas como Barnett Newman e Mark Rothko eram construídas no confronto direto com a tela, como definiu Harold Rosenberg no ensaio *The American Actions Painters*, dizendo que:

O que era para ir para a tela não era uma imagem, mas um evento. O pintor já não se aproximava de sua tela com uma imagem em sua mente; ele ia até ele com o material na mão para fazer algo a esse outro pedaço de material na frente dele. A imagem seria o resultado deste encontro. (Rosenberg, 1974, p.13)

Com eles, o suporte da pintura se constituiu finalmente como campo de ação, sem qualquer resquício de representação visual. Barnett Newman chegou a dizer que o que os pintores norte-americanos estavam fazendo na década de 1950 era um ato de “interesse na experiência física transcendental”, referindo-se à possibilidade de experiência diante dos quadros de artistas como o próprio Newman, Rothko e Pollock (1912–1956), em contraste à pintura abstrata europeia do início do século XX, que estaria interessada, segundo ele, na “realidade transcendente dos objetos” (In: Ferreira & Cotrim, 1997, p.153). Podemos aproximar Piet Mondrian (1872–1944) desta ideia. Ele, buscando uma espécie de pureza visual, ainda fazia referência à natureza, na medida em que acentuava a aparência da forma natural até a expressão plástica para a obtenção de uma relação equilibrada, por exemplo. Eu via a construção de meu trabalho a partir da primeira premissa, embora a expansão lateral dos

quadros dos norte-americanos fosse uma questão fundamental e eu mantivesse os meus com um tamanho reduzido: 50 x 50 cm.

Foi também estudando o trabalho dos expressionistas abstratos que pude compreender o plano como um campo de ação, em detrimento da criação de um espaço ilusório para o olhar. Tal questão foi importante para sustentar o fato de que, ao pintar, eu não pretendia criar imagem alguma, mas utilizar o plano do quadro como um lugar em que as cores pudessem dialogar. Barnett Newman e Mark Rothko me chamavam a atenção, em especial, pois suas obras sempre me pareceram pintadas “silenciosamente”. Sentia como se elas se efetivassem como um campo em que as cores repousavam, em oposição às obras de Jackson Pollock, por exemplo, que “falavam” muito mais da ação humana, e frenética, sobre a tela. Além disso, Rothko dizia que a dimensão com que pintava era da ordem do íntimo, na medida em que envolvia o campo de visão de seus espectadores. A observação de determinados artistas e obras me fizeram compreender que, em meu processo, eu poderia estender a cor aos espectadores de outras formas, em outras escalas, diferentes daquelas com que trabalhava.

Os trabalhos de vertente neoconcreta de Lygia Clark (1928–1988) foram outro ponto importante para mim. Inicialmente para pensar o uso do plano quadrado, de MDF, como suporte. Uma vez que sua forma é regular e considerada matematicamente perfeita, parecia adequado que as cores, que são vibrações luminosas com diferentes intensidades e que podem ser consideradas sensuais em certa medida, dialogassem sobre ele, chegando a um resultado visualmente harmônico e equilibrado. Fui apresentado aos textos de Clark acerca das questões sobre o plano e suas reflexões sobre a saída deste para o



Barnett Newman, (1905–1970)
Vir Heroicus Sublimis, 1950
Óleo sobre tela
242,2 x 513,6 cm
Coleção MOMA, NY

espaço tridimensional no ano de 2005. No texto *A morte do plano* (1960), Lygia diz que “[...] demolir o plano como suporte da expressão é tomar consciência da unidade como um todo vivo e orgânico”, e que “[...] o plano, marcando arbitrariamente os limites do espaço, dá ao homem uma ideia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade” (Clark, 1980, p.13). Ela referia-se aos seus trabalhos *Planos em superfície modulada* e, com eles, indicava a saída da obra do plano do quadro para o espaço tridimensional. Era esta questão específica de Lygia que me chamava à atenção e, mais tarde, ajudou-me a compreender que era possível levar a cor para o espaço tridimensional.

Em diversas discussões sobre meu trabalho, professores e amigos perguntavam se o que eu fazia tinha relação com a obra de Mondrian. Nunca houve, pelo menos não diretamente. Confesso que nunca me senti atraído pelo

trabalho de Mondrian, pois compreendia que havia ainda um olhar voltado para a natureza em sua construção, sintetizando as relações presentes na paisagem através do ângulo reto. Em meu modesto entendimento, até aquele momento, Mondrian havia reduzido seu mundo a um esquema formal, ou a uma fórmula redutiva em que até mesmo as cores teriam valor absoluto: um vermelho que sintetizasse o valor de todos os outros vermelhos, por exemplo. Lançando, hoje, outro olhar a essa produção e aos textos de Mondrian, tão importantes para gerações de tantos artistas, observo que reduzi, sim, minha compreensão de seus feitos. Contudo, eu também não concebia meu trabalho como síntese formal, e sim como potência construtiva de possibilidades, fossem essas possibilidades de relacionar o maior número possível de cores e tons, fossem de colocar os espectadores em contato com um plano formalmente luminoso, vibrante. Pintar de maneira mais plana possível era o modo com que, como já disse, tornava o quadro um campo de diálogo cromático. Todavia, minha negação, incisiva, de proximidade com o trabalho do holandês, precisou ser revista no contato recente com seus textos. Segundo Mondrian:

A nova plástica consegue realizar a *universalização* da cor porque não apenas busca o universal em cada *cor como cor*, mas também as *unifica por meio de relações equilibradas*. Dessa forma, o particular de cada cor é eliminado: a cor é *dominada* pela relação. (Mondrian, 2008 [1917], p.47)

Quando penso nos planos de cor, concordo que a cor possa ser dominada pela relação e que tal questão predomine na organização da pintura, através de relações equilibradas, em detrimento da individualização dos valores cromáticos; contudo, nunca houve em meu trabalho qualquer tentativa de uma universalização desses valores, senão uma espécie de comparação que almejasse à harmonia interna da pintura. Quanto mais relações fossem possíveis com a maior quantidade de cores, mais interessante eu consideraria.

Embora tenha citado o uso do quadrado como fator importante no equilíbrio com a cor, ao final do trabalho, os valores tonais também não foram reduzidos, mas levados à justaposição da maior variedade possível. Deste modo, percebo meu trabalho no caminho inverso ao de Mondrian: enquanto o artista dirigia sua obra à utopia de harmonizar a pintura, para alcançar o conceito de harmonia na vida, através, especialmente, da pintura e da arquitetura, meu trabalho com a pintura nada mais era do que o prazer da cor e início da possibilidade de extensão da cor para o espaço da arquitetura.

Ainda falando sobre a cor, em uma passagem do texto *Neoplasticismo na pintura* (1917), Mondrian apresenta um de seus objetivos:

A pintura real-abstrata pode se expressar matematico-esteticamente porque ela possui um *meio de expressão exato*, matemático, qual seja, *a cor-levada-à-definição*. O levar-a-cor-à-definição pressupõe: primeiro, a *redução da cor naturalista à cor primária*; segundo, a *redução da cor ao plano*; e, terceiro, a *delimitação da cor – de tal maneira que ela apareça como uma unidade de planos retangulares*. (Mondrian, 2008 [1917], p.46)

E ainda:

A cor abstrata do Neoplasticismo é vazia de sentido para a visão subjetiva: a cor abstrata omite a expressão individual da emoção – há, ainda, expressão de emoção, mas dominada pelo espírito. (Mondrian, 2008 [1917], p.47)

Se, por um lado, percebo meu trabalho distanciando-se da pintura de Mondrian em seus objetivos, é inegável que as pinturas do início desta pesquisa estão muito próximas dele em suas origens. Reduzir a cor ao plano, delimitá-la, de modo que ela se tornasse uma unidade de planos, era o que estava fazendo ao pintar. Não à toa, o resultado visual nos *Planos de cor* assemelha-se à sua pintura, e foi este motivo que me levou às diversas discussões sobre esse “parentesco”, com amigos e professores. Há, contudo, uma utopia racionalista

em Mondrian pela qual meu trabalho nunca passou, mas sem dúvida a abstração formal na qual o artista trabalhou o levou à definição de conceitos além dos estéticos, almejando alcançar o equilíbrio espiritual do homem através da arte.

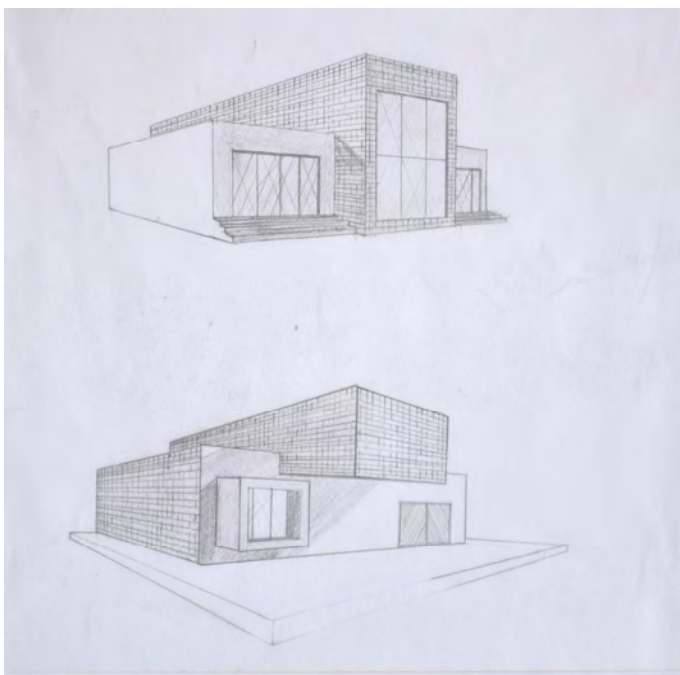
Diante de tais aspectos, posso dizer que compreendo esta pesquisa poética distante do pensamento de Mondrian, pois não há um olhar voltado para a natureza no sentido utópico, e os elementos formais usados na construção dos trabalhos não são levados a uma definição absoluta, senão como possibilidade de inserção visual na cor; trata-se de uma questão sensória, empírica. Creio no prazer sensível despertado pela situação sob a qual o espectador é colocado através da obra de arte e não como um determinante de suas aspirações éticas. Não pretendo atribuir importância a essa questão para uma negação gratuita da obra de Mondrian, senão para sinalizar as diferenças de origem, bem como os destinos tomados por meu trabalho poético em relação à obra deste artista, tão importante.

Isso posto, digo que, diferente do que nutria por Mondrian e o Neoplasticismo, os artistas de vanguarda da Rússia, em especial o suprematista Kasimir Malevitch (1879–1935), interessava-me muito mais. Essa é outra referência que conheci pintando. Aaron Sharf (1922–1993), escrevendo sobre os construtivistas russos, disse que “[...] as formas geométricas – áreas uniformes de cores puras – tinham uma aura de ordem racional – e era a ordem que eles queriam impor à sociedade” (Sharf, 2000, p.117), dentro, inclusive, do momento histórico que se vivia naquele país, atravessado pela Revolução Bolchevique. A ordem mencionada por Sharf, contudo, era a de uma contribuição produtiva que os artistas acreditavam poder realizar ao lado de

engenheiros e cientistas, diferente do projeto utópico de Mondrian. Vladimir Tatlin (1885–1953), por exemplo, concebia que a arte deveria estar a serviço da revolução, fabricando “coisas para a vida do povo, como antes fabricava para o luxo dos ricos” (Argan, 2004, p.326). As obras de arte (a pintura e a escultura, notadamente) não seriam mais representações, mas construções. As formas elementares geométricas eram adequadas a tanto. Com relação às minhas pinturas, ao justapor cores em áreas regulares, também buscava estabelecer certa ordem – sensorial, em certa medida – porém, aos diálogos cromáticos. E eu via cada um dos meus quadros como uma construção.

Quanto a Malevitch, admirava-me sua busca pela essência. Ele acreditava na arte como elevação do espírito humano e isso seria possível através da “sensibilidade da inobjetividade” (Micheli, 2004, p. 234), ou seja, a sensibilidade levada a cabo, pois a arte não teria “função”; ela almejaria a um bem supremo, à “supremacia absoluta dessa sensibilidade pura nas artes figurativas” (Micheli, 2004, p. 235). Isso sugere um viés neo-platônico no pensamento de Malevitch, e em tal aspecto parece haver uma contradição quanto ao que disse até aqui sobre minhas pinturas em relação ao trabalho de Piet Mondrian. Devo afirmar que, se reduzi minha compreensão sobre a arte do artista holandês, o mesmo ocorreu em relação ao artista russo, embora eu encontrasse no segundo questões que eram mais pertinentes aos meus propósitos em pintura. Para Mondrian, após encontrado o equilíbrio do espírito através da razão, isso deveria ser levado ao mundo através da forma, e a arquitetura poderia se “responsabilizar” por essa realização. Há dados muito semelhantes, nesse sentido, sobre Malevitch: o abandono da figuração em detrimento da abstração formal e geometrizada (racional, portanto); o uso de formas elementares e o uso da linha reta eram encarados como a “ascendência do homem sobre o

caos da natureza” (Scharf In: Stangos, 2000, p. 100). Mas, se Mondrian buscava o equilíbrio entre a razão e o espírito, Malevitch acreditava na supremacia do espírito sobre a matéria. Sua contribuição com a Revolução Bolchevique foi como professor de princípios definidos: comprometeu-se com uma formação intelectual rigorosa, mas não acreditava que a arte deveria satisfazer a necessidades materiais e, portanto, não poderia servir ao Estado com propósito utilitário. A arte, para Malevitch, destinava-se a não ser útil. Isso se constituiu numa espécie de alvo, no qual eu também deveria mirar: alcançar e, ao mesmo tempo, reduzir a pintura ao que, para mim, era sua essência. Para tanto, sentia a necessidade de “limpar” a pintura, afastar o que parecia relacional ou o que eu compreendia como relacional. Poderíamos ainda falar aqui a respeito do modo como esses artistas desenvolveram suas obras no espaço, tanto tridimensional quanto no espaço planar da tela e suas relações internas, mas exploraremos melhor tais pontos ao discutirmos as questões de espaço e lugar.



Wesley Stutz (1984)
Desenho de uma casa, 2002
Grafite sobre papel
20 x 20 cm

Entre os trabalhos citados até aqui e os que serão mencionados, é necessário retroceder no tempo. Três meses antes de ingressar na UEL, consegui um trabalho no estúdio de arquitetura de Guilherme Torres (1973). Eu já nutria interesse pela arquitetura como criadora e “construtora de lugares”, muito mais que “construtora de edificações”. Quer dizer: da arquitetura, interessei-me sempre pelas relações espaciais que proporciona com as pessoas, muito mais que pelos métodos construtivos e, no estúdio de Torres, tive contato com muitas das melhores revistas e livros sobre o assunto, o que me ajudou a criar repertório visual e um certo gosto formal, influenciado também pelos projetos de Torres, marcados pelos ecos do chamado *Estilo Internacional*.³ Também era comum ouvi-lo falar sobre fazer uma “arquitetura minimalista”, no sentido de regularidade formal, de uso de ângulos retos, aparência bruta dos materiais, bem como a utilização de poucos elementos formais, como uma pretensão de chegar à essência do desenho através do mínimo. Evidentemente, isso colaborou em meu interesse pelo Construtivismo Russo e pelo Minimalismo, que ainda hoje considero referências fundamentais em minha pesquisa. Contextualizado este ponto, posso dizer que muito do que aprendi no período em que trabalhei com Guilherme Torres estão presentes especialmente nos trabalhos que se seguiram às propostas de pintura das aulas do Prof. Fernando Augusto.

³ Surgido nos Estados Unidos em meados da década de 1950, como desdobramento das ideias do arquiteto suíço Le Corbusier (1887–1965) e da escola de arquitetura da Bauhaus.

1.2 CORES PARA PRESENTE

Ainda durante o período do TCC, no ano de 2006, creio que uma das contribuições mais importantes de Danillo Villa foi me fazer compreender que, mais do que pintar, eu queria colocar o espectador em contato com a cor. Tal questão evidenciava-se na intenção de fazer quadros visualmente vibrantes para atrair o olhar dos espectadores, e esse era o modo pelo qual pretendia sensibilizar quem observasse meu trabalho. Contudo, faltava escala às pinturas, para que cumprissem esse objetivo. Era necessário aumentar as telas ou criar uma estratégia de contato com a cor, e isso aconteceu quase sem querer. Em meados de abril daquele ano, construí um “presente endereçado” a uma namorada: uma caixa de papel Triplex branco, sob medida, para que nela colocasse 3 frascos de vidro de cerca de 50ml cheios de pigmento “Pó Xadrez” (reminiscências das aulas com Fernando Augusto), nas cores amarelo, azul e verde. Em volta de cada um dos frascos, coleí fita micropore e escrevi, respectivamente: *expansão*, *contração* e *equilíbrio*. Entre eles, acrescentei os sinais de “+” e “=”, de modo que poderia ser lido: “expansão + contração = equilíbrio”. Os adjetivos presentes nesta “equação” escrita na caixa diziam respeito às cores, e vejo-a como uma operação de ordem sensível, distante da precisão requerida pelas ciências exatas. No livro *Doutrina das cores*, Johann W. Goethe (1749–1832) discorre sobre o que ele chama de “perspectiva das relações internas” das cores. Tomando as três cores que utilizei em meu trabalho, segundo ele, o amarelo seria uma cor de vibração luminosa intensa, que sugere a expansão visual dos objetos em que predomina; o azul, em oposição ao amarelo, sugeriria contração. Ao misturar amarelo e azul, temos o verde, cor cuja essência, ainda de acordo com Goethe, é o equilíbrio visual, uma vez que soma as qualidades das cores das quais é decorrente: não



Wesley Stutz (1984)

Cor para presente n.1, 2006

Pigmento, vidro, fita, micropore e caixa de papel

Medidas aproximadas: 18 x 10 x 10 cm

expande por causa da contração do azul e não se contrai devido à presença do amarelo (Goethe, 1993, p.115). O verde, assim, “flutuaria”. Ao escrever os adjetivos referentes às qualidades fisiológicas das cores sobre os respectivos invólucros, os vidros, enfatizava a objetividade da questão, pois queria tratar da cor e de suas qualidades visuais.

Essa história é relevante em minha produção na medida em que desencadeou reflexões e outras produções do que chamei de *Cor para presente*. Além de pintar, eu atribuía qualidades às cores e as relacionava com pessoas; as “cores para presente” mostraram ser uma estratégia muito pontual para colocar pessoas em contato com a cor. Pensava nesses pequenos trabalhos como semelhantes aos *Bólides* de Helio Oiticica (1937–1980), uma vez que, em primeiro lugar, recipientes de vidro estavam cheios de pigmento e isso me remetia visualmente a alguns *Bólides*, mas, acima de tudo, porque esses trabalhos transformavam o espectador em participante da obra: o objeto não era o objetivo final do trabalho, mas a experiência estética desencadeada por ele, em que predominavam as questões perceptivo-sensoriais. Acredito, porém, que nas *Cores para presente*, a ideia de íntimo estivesse mais próxima aos participantes, uma vez que cada cor presenteada era “endereçada” a alguém; isso fechava o trabalho em uma relação estrita com quem a recebia, por um lado, mas, potencializava, contudo, sua experiência estética na relação com o “presente”. Ainda que continuasse a pintar o plano, percebi que tal prática já não era mais necessária. Minhas questões voltavam-se muito mais para a cor e para sua sensorialidade do que para a pintura sobre o plano, estritamente. Observando a imagem desses frascos, encerrados em uma caixa, é possível remeter à estrutura planar da tela, do quadro pintado. Afinal, temos uma espécie de “moldura” (a caixa em si) e, não somente isso, elementos que se

adaptam a essa estrutura (os frascos com cor) e que precisam da caixa e de seus sinais gráficos para “funcionar” como tal. Essa questão, hoje eu penso, poderia ser apontada como uma das limitações do trabalho, uma vez que continuaria encerrando a cor ao espaço tradicional do quadro – no caso, da caixa.

Na sequência, produzi uma série de “cores para presente” mantendo a mesma estrutura da caixa. Sem que soubesse exatamente que caminho seguir com esses trabalhos, eu variava a forma dos recipientes de vidro utilizados e as cores; o tamanho era quase sempre semelhante, sem grandes variações. As cores eram definidas de maneira quase aleatória, de acordo com a pessoa que deveria recebê-la, que poderia ser uma ideia casual de como eu gostaria de apresentar determinada cor a essa pessoa ou algum detalhe que me chamasse a atenção, como seu nome, ou a cor dos cabelos, ou ainda como eu percebia seu modo de agir e como poderia associar isso a uma cor. Foi nesse sentido que presenteei uma amiga de sobrenome “Rosa” com esta cor; a uma outra amiga, cujos cabelos eram loiros, presenteei com dois tons de amarelo. Cada cor presenteada era, deste modo, muito exclusiva em sua escolha. Diversas vezes planejei ampliar esta proposta, de modo que uma pessoa qualquer pudesse receber uma cor qualquer, sem nunca ter conseguido levar a questão a termo. Ainda assim, a objetividade dessa ação, que era presentear com cor, permitiu-me estabelecer relações afetivas, ainda que momentâneas, entre eu, a cor e a pessoa “presenteada”. Por “afetiva” não me refiro necessariamente à uma empatia – embora tenda a sê-lo, uma vez que há certa gentileza nesta atitude; refiro-me mais à atitude de afetar a alguém através do gesto mediado pela cor. Posso ilustrar com a história da *Cor para presente n°3*: decidi presentear minha professora Maria Carla Araújo, responsável pela disciplina

História da Arte Brasileira e com quem eu tinha ótimos diálogos sobre arte. Certo dia, no meio da montagem de uma exposição organizada por ela, eu a abordei e entreguei a caixa. Agitada, ela me perguntou do que se tratava, e pedi somente que abrisse a caixa. Ela insistiu na pergunta, e eu na resposta. Ao abrir a caixa, percebi que sua fisionomia se transformava: os ombros retesados relaxaram. Ela estava surpresa e visivelmente comovida diante do pote com pigmento amarelo, de tom rebaixado, quase cor de mostarda. Há uma questão importante nessa história: eu estava esperando, sim, uma reação dela, uma reação positiva à cor e ao gesto de presenteá-la com essa cor. Havia o meu gesto performático e eu esperava algo semelhante. Durante muito tempo, pensei sobre essas questões, pois elas eram relevantes na minha reflexão, mas depois percebi que eu jamais poderia discutir, nos limites da relação que estabeleço ao presentear alguém com cor, o que acontece com o espectador ou o que posso esperar dessa relação.

Essa pequena história ilustra, acredito, o ponto mais relevante de minhas pretensões como pintor: a crença de que a cor reclama, sempre, uma postura. Nesse sentido é que Hélio Oiticica foi muito importante, tanto em sua produção, quanto em suas reflexões. Para ele:

A cor é uma das dimensões da obra. É inseparável do fenômeno total, da estrutura, do espaço e do tempo, mas, como esses três, é um elemento distinto, dialético, uma das dimensões. Portanto, possui um desenvolvimento próprio, elementar, pois é o núcleo mesmo da pintura, sua razão de ser. Quando, porém, a cor não está mais submetida ao retângulo, ela tende a se “corporificar”; torna-se temporal, cria sua própria estrutura, que a obra passa então a ser o “corpo da cor”. (Oiticica, 1986, p.23)

Ainda que a estrutura da caixa possa ser apontada como uma das limitações das *Cores para presente*, é importante ressaltar que essas são compostas



Wesley Stutz (1984)

Cor para presente n°7, 2007

Caixa de papel, recipiente de vidro, rolha e anil

7 x 7 x 10 cm

com pigmento em pó, o estado mais elementar da cor antes que seja transformada em tinta e, então, em pintura. O trabalho encontra-se num estado elementar da cor e é ela mesma, a cor, sua estrutura. O vidro é um continente necessário para a matéria, e foi a partir dessas reflexões que Oiticica se tornou uma importante referência, inclusive ao pensar a questão temporal da obra. Segundo ele:

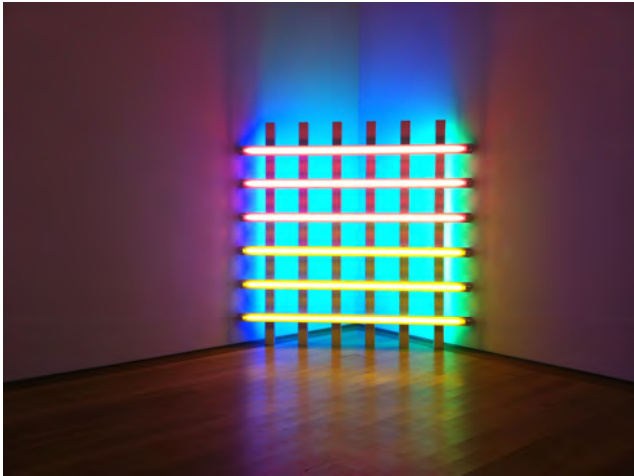
O espaço existe nele mesmo, o artista temporaliza esse espaço nele mesmo e o resultado será espaço-temporal. O problema, pois, é o tempo, e não o espaço, dependendo um do outro. Se fosse o espaço, chegaríamos, novamente, ao material racionalizado. A noção de espaço é racional por excelência, provém da inteligência e não da intuição. (Oiticica, 1986, p.16)

Podemos situar as *Cores para presente* aí (embora não apenas elas), dado que são obras que podem ser fruídas somente durante o tempo em que se relaciona com elas; esse tempo de fruição é espaço-temporal, na medida em que é o “espaço da experiência” da obra, assim como, neste momento, estamos no “espaço do texto”, no espaço “deste texto”, ou poderíamos estar no espaço da conversa com outra pessoa, e assim por diante (Wigley, 1996, p.153). A cor, em meu trabalho – e creio que, em especial, nas *Cores para presente*, é a estrutura desse espaço-tempo de sua apreciação.

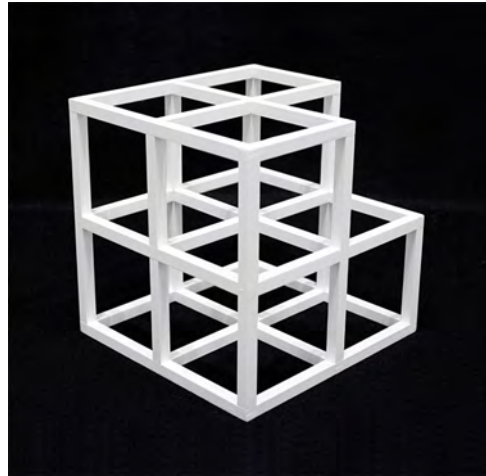
1.3 ESPAÇO-COR (CORPO)

O Minimalismo chamou minha atenção somente após conhecê-lo como uma das diversas vertentes da história da arte, para além das questões que o arquiteto Guilherme Torres falava sobre a arquitetura. O discurso em torno da obra de arte como fenômeno, como experiência a ser vivenciada no espaço de exposição, com os objetos inseridos neste espaço, e a relação do espectador

neste mesmo contexto e os objetos nele inseridos, fizeram-me crer que era um caminho a tomar: a possibilidade de estender a experiência com a cor para o espaço. Por isso, além das pinturas que fazia desde 2004 e das *cores para presente* que desenvolvia desde 2006, concebi um cubo em estrutura metálica coberto por tecido de algodão, pintado com tinta acrílica. Um dos lados deste cubo não seria coberto pelo tecido e, dentro dele, haveria um luminoso, ao fundo, que deveria colorir o ambiente. Esse trabalho foi realizado na Divisão de Artes Plásticas da UEL em julho de 2006 e foi chamado de *Espaço-cor: corpo*. Ele remetia, para mim, às questões poéticas trabalhadas por Sol Le Witt (1928–2007) e Dan Flavin (1933 – 1996), na medida em que era uma estrutura regular que sustentava o trabalho, inserido sobre um chão quadriculado (que orientava a posição do cubo na sala), ao mesmo tempo em que o luminoso espalhava a cor pelo espaço, “colorindo” os espectadores. Era ainda um “dentro” tanto quanto um “fora”, uma vez que as pessoas poderiam andar em torno e até mesmo entrar no trabalho, literalmente, pois sua aresta era de 2 metros e uma de suas faces era descoberta. O subtítulo “corpo”, ainda que possa fazer referência ao espectador que participaria da obra, estava relacionado à estrutura que sustentava e dava forma ao tecido, que me parecia uma pele pigmentada. A questão pictórica também se evidenciava, pois o tecido empregado era o mesmo que utilizava nas telas de 2004, e foi pintado com pincel. Escolhi a cor violeta por supor que ela teria “presença” no espaço branco da sala de exposições, e o luminoso interno era verde, como contraponto cromático ao violeta, tal como relacionaria cores em uma pintura, além, claro, do chão quadriculado, que servia como orientação para o posicionamento na sala e também o compunha, por sua regularidade. *Espaço-cor: corpo* foi a única intervenção deste gênero que realizei. Talvez tenha



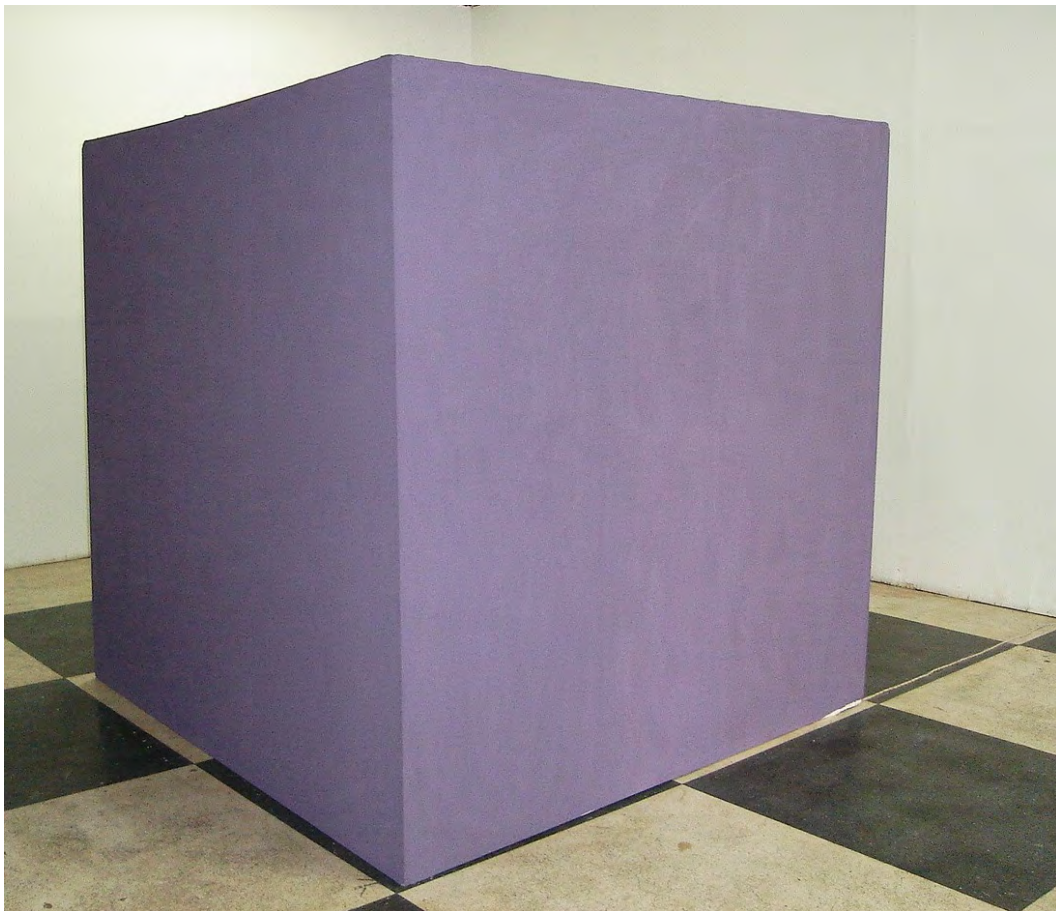
Dan Flavin (1933–1996)
Sem título (em honra de Harold Joachim) 3, 1977
Instalação
Dimensões desconhecidas
Stephen Flavin/ Artists Right Society (ARS), NY



Sol LeWitt (1928–2007)
Cubo sem um cubo, 1996
Acrílica sobre madeira
20,3 x 20,3 x 20,3cm
Galeria Barbara Krakow

faltado qualidade nos materiais para que a ideia se afirmasse. Entre os problemas que tive de resolver durante o TCC, a necessidade de ampliar a escala foi o maior deles. Desejava cobrir uma sala inteira com pigmento. Entretanto, simplesmente pintar as paredes não me parecia a solução apropriada; afinal, qualquer pessoa pode colorir a parede de sua casa, e esse não era, portanto, o tipo de contato com a cor que me interessava. Pensava na possibilidade de articular paredes pintadas com luminosos, semelhantes ao usado em *Espaço-cor: corpo*, mas a ideia foi deixada de lado.

Tendo em consideração que estamos, neste momento, recuperando os caminhos percorridos por esta pesquisa, é evidente que estou apresentando um olhar atual ao já transcorrido. Assim sendo, podemos olhar este último trabalho como a prática de colocar a cor no espaço tridimensional e, por isso, é



Wesley Stutz (1984)

Espaço-cor: corpo, 2007

Instalação montada na antiga DAP (Divisão de Artes Plásticas) da UEL, Londrina, PR

Barras de ferro, tecido de algodão, tinta acrílica e luminoso fosforescente

200 x 200 x 200 cm

importante pensá-lo em relação ao *Neoplasticismo*, uma vez que este inaugura não apenas o abstracionismo geométrico na arte, como também o desenvolvimento da cor no espaço tridimensional através da arquitetura. Segundo Mondrian, “[...] utilidade e beleza *purificam-se reciprocamente* na arquitetura” (Mondrian, 2008, p.139). Para tanto, o artista afirma que após o período de “purificação” necessário através da pintura, o *Neoplasticismo*, seria “válido para todas as artes” (Mondrian, 2008, p. 144). O estilo desprovido de ornamentações, composto pela cor, o plano e a linha pura teriam condições, segundo o artista, para criar a harmonia assimétrica perfeita e bela, de acordo com os preceitos elaborados e desenvolvidos na pintura, como já dissemos. O plano, ainda segundo o artista, seria uma “realidade viva apenas mediante a presença da cor pura”, aplicada, contudo. Quer dizer, ele recusava a presença de materiais em sua aparência bruta, tais como madeira ou pedra; prescindia o aspecto asséptico e planar, não-natural. Foi deste modo, através do grupo de arquitetos que trabalhou próximo ao artista, como Theo Van Doesburg (1883–1931), Jacobus Johannes Pieter Oud (1890–1963) e Gerrit Thomas Rietveld (1888–1964), que a cor foi levada para o espaço construído pela primeira vez na arte. Embora, como já enfatizado, minhas questões não sigam pelo caminho do *Neoplasticismo*, está nele a origem que proponho pesquisar, da cor no espaço arquitetônico.

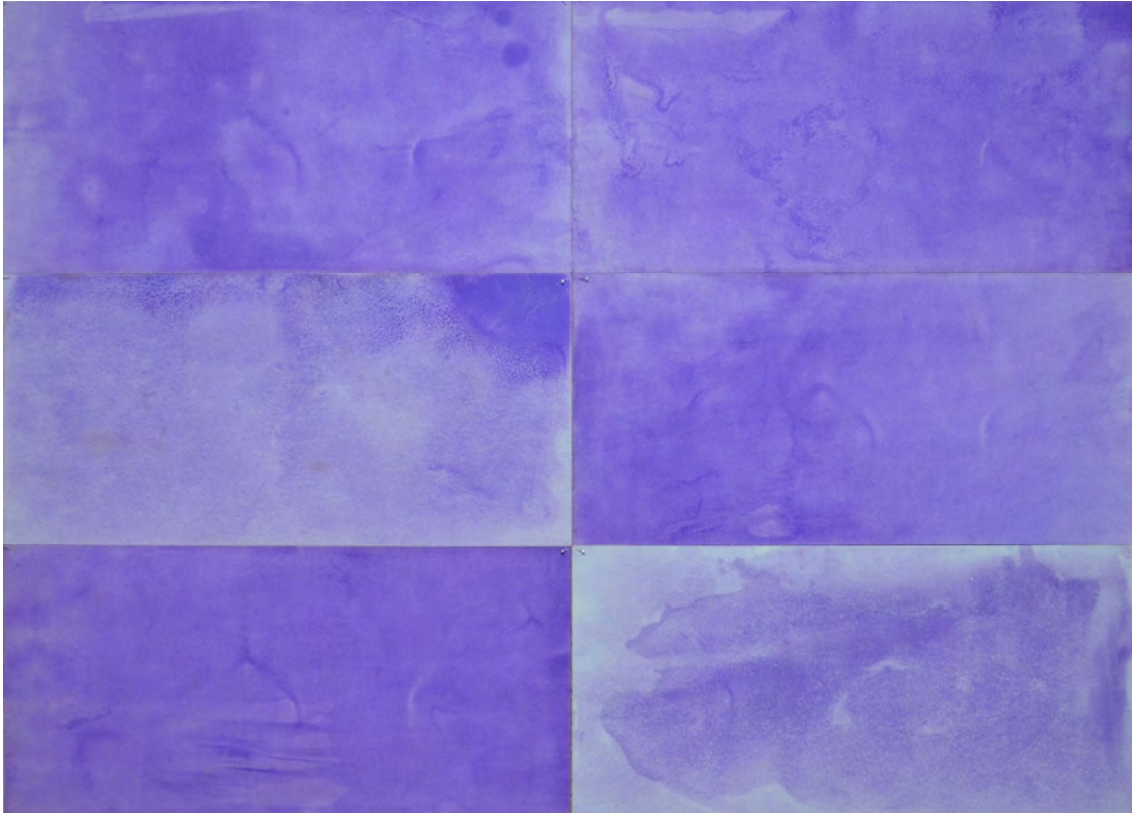
Para mim, é importante o fato de que os neoplasticistas tenham levado a cor para a arquitetura, porque nela tudo é pensado para o homem, desde a escala, ao trânsito no espaço, ainda que meu trabalho nunca tenha se motivado diretamente pelo modo como o fizeram. E, para mim, esse caráter permanente da arquitetura não era uma questão a ser desenvolvida. No *Minimalismo* norte-americano, todavia, especialmente no trabalho de Robert Morris (1931), havia

os dados que me interessavam, pois, com ele, a forma tornava-se um acontecimento no espaço. Embora preferisse a elementaridade do cinza em suas peças dispostas no espaço, elas provocavam um evento em que a obra de arte, o espaço e o espectador co-dependiam. Nas obras de Donald Judd (1928–1994), o caso era diferente, na medida em que, muitas vezes, as peças eram instaladas juntas à parede, e isso eximia o espectador da circularidade espacial, embora a questão cromática seja levada a uma nova reflexão na arte com seu trabalho. Em todo o caso, entre os artistas classificados como minimalistas, os procedimentos construtivos e constitutivos da obra de arte deixaram de lado as questões da “pintura à americana” e inauguram um novo modo de o espectador se relacionar com o trabalho no espaço expositivo: um espectador que caminha sobre a obra, como no caso de Carl Andre (1935); que caminha entre as obras, como no caso de Robert Morris; um espectador que vê através da obra, pois o espaço vazio o constitui, como nas esculturas de Sol LeWitt (1928–2007); ou, ainda, que é colorido pela luz, como nas instalações de Dan Flavin (1933–1996). Em todos esses casos, acima de tudo, como ainda no trabalho de Donald Judd, as obras são realizadas sem os procedimentos tradicionais artísticos, apenas empilhando, justapondo, parafusando, evidenciando as características reais dos materiais à vista. Ainda que não soubesse como utilizar isso, eu estava tentando fazê-lo em *Lugar-corpo* e essas questões continuaram a ser um norte para o que viria nos anos seguintes.

1.4 DAS POEIRAS COLORIDAS AOS LUGARES-COR

Após o término do curso de Educação Artística na UEL, em 2007, vivenciei um período de produção pictórica quase nula, apenas desenhando em cadernos que sempre me acompanhavam, talvez porque tentasse assimilar as ideias de minha pesquisa e estivesse à procura de novas soluções. No ano de 2008, todavia, desejava voltar a pintar, e esperava fazê-lo em telas de grandes proporções. Pela primeira vez, decidi experimentar tinta a óleo. Isso devido a uma dificuldade que tive com a tinta acrílica: embora ela me desse uma cobertura razoavelmente homogênea sobre o MDF, houve ocasiões em que pinturas grudaram, quando colocadas de frente umas com as outras, mesmo depois de muito tempo secas. Resolvi, então, tentar a tinta a óleo. Testei-a sobre papel, pintando de modo semelhante às pinturas realizadas em MDF. Porém, o fato que mudaria meu procedimento ocorreu durante a limpeza dos pincéis com solventes. Esfreguei um dos pincéis sobre um papel em branco e o aspecto da tinta rala remeteu-me à poeira: uma poeira colorida.

Experimentei, então, diluir tinta e colorir alguns papéis com ela, mas não me agradava das marcas da pincelada. Decidi diluir a tinta numa quantidade maior de solvente dentro de uma bacia e mergulhei alguns papéis dentro. Enquanto secavam, esses papéis me lembravam um pouco aquarela, mas não era tão semelhante assim: era como se mantivessem o aspecto empoeirado, quer dizer, de pó depositado sobre o papel, ao mesmo tempo em que traziam a lembrança líquida da aquarela. Era bonito de ver! E era justamente com esse encantamento que parecia necessário lidar; eu queria estendê-lo aos outros. Entintava entre quatro e dez papéis com cada cor que experimentei, agrupando-os em seguida para formarem um único trabalho, enquanto pensava como poderia fazer aquele procedimento em grande escala, para



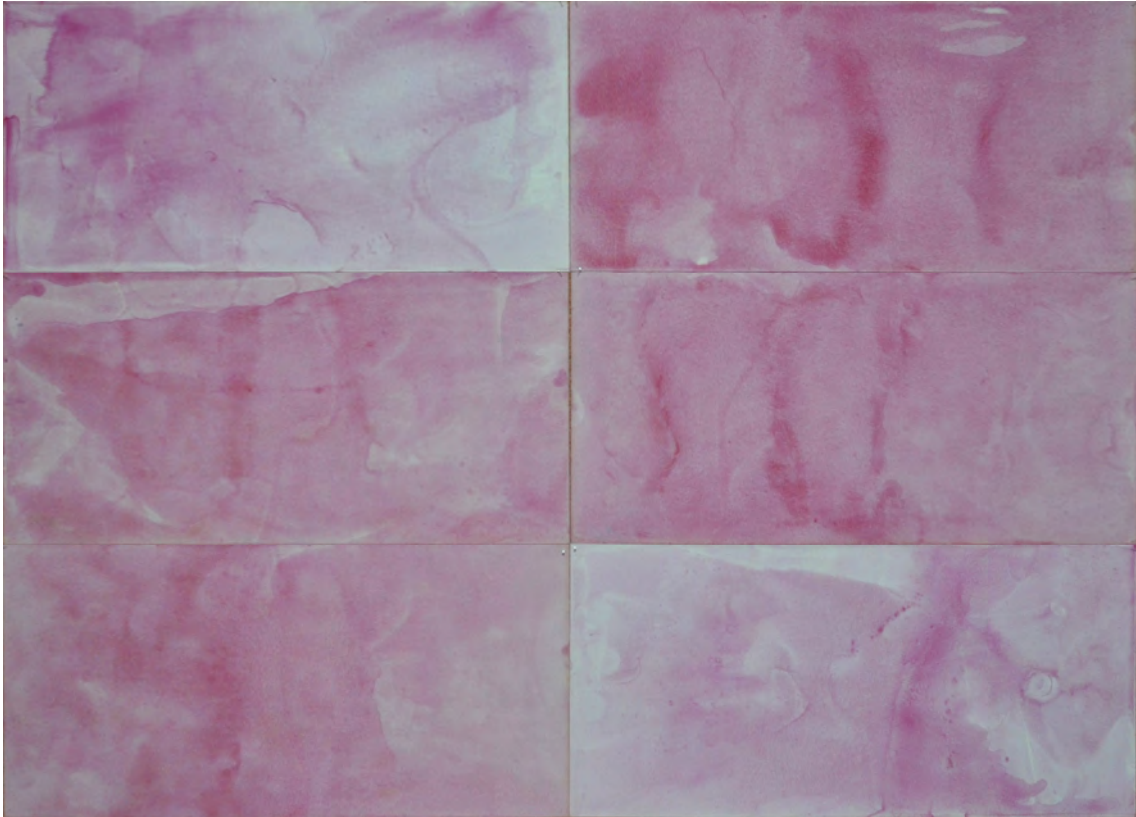
Wesley Stutz (1984)

Poeira colorida n° 2, 2007

Tinta a óleo sobre papel

47,4 x 60 cm

Devido à diluição do óleo, os pigmentos não fixavam completamente sobre o papel, sujando as mãos toda vez em que eram tocados. Como poeira.



Wesley Stutz (1984)
Poeira colorida n°3, 2007
Tinta a óleo sobre papel
47,4 x 60 cm

cobrir áreas maiores de parede. A tinta a óleo diluída sobre papel era uma solução possível para oferecer uma “experiência de cor”. É importante dizer que testei outras tintas, com bases diferentes, mas nenhuma surtiu o mesmo resultado que a tinta a óleo diluída.

Em abril de 2010, realizei a primeira exposição utilizando os papéis entintados em escala arquitetônica. Foi uma proposta aceita em edital da Divisão de Artes Plásticas (DAP) da UEL. Em princípio, deveria cobrir apenas um pedaço de parede, o que foi alterado após conversa com a artista curitibana Eliane Prolik (1960), que expôs como artista convidada da DAP no mesmo período. Eliane chamou minha atenção para alguns elementos no espaço, como uma coluna diante da parede, que poderia ficar bem coberta, e aceitei sua sugestão. Uma das paredes do corredor ao lado também foi revestida, de modo que fizesse ligação com a sala expositiva seguinte. A escolha das cores seguiu a intenção do período das pinturas em tela: cores que eu supunha que atrairiam visualmente os espectadores, cores que fossem luminosas. Entintei os papéis com *Laca magenta*, nome comercial, de acordo com a marca *Pebeo*, que, graças ao contraste com o fundo do papel branco, ficou bastante rosado. Para dar o contraponto cromático, utilizei duas folhas entintadas com *Verde inglês*, também da empresa *Pebeo*. A escolha do lugar em que deveriam ficar essas duas folhas foi uma escolha compositiva, com a intenção de fazer o olhar percorrer toda a área revestida com os papéis. Supunha que o verde em contraste ao rosa faria o trabalho visualmente mais dinâmico.

Os papéis também trouxeram consigo a necessidade de trabalhar com projetos. Passou a ser preciso [1] calcular a quantidade de material necessário para cada espaço, [2] pensar como os papéis deveriam ser fixados, [3] com quanto de antecedência seria necessário entintá-los, [4] quais espaços de cada



Wesley Stutz (1984)

Lugar-cor, 2010

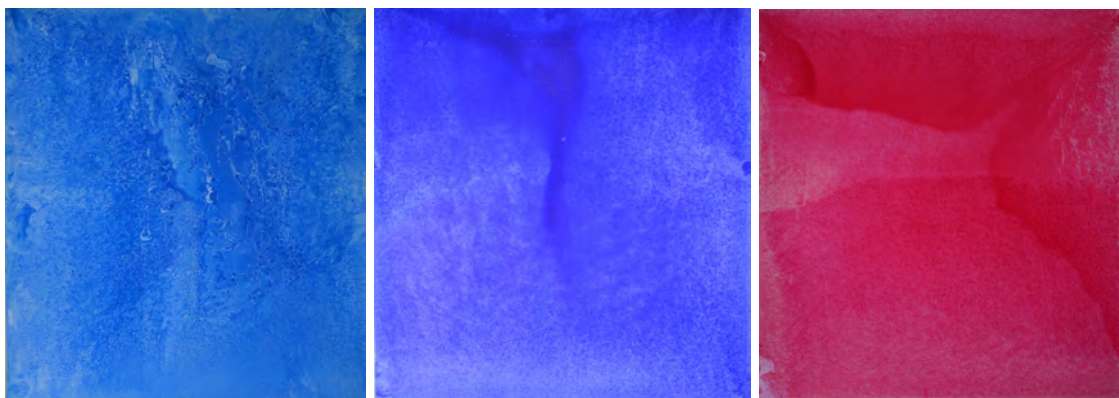
Instalação realizada na DAP (Divisão de Artes Plásticas) da UEL, Londrina, PR

Tinta a óleo sobre papel em espaço arquitetônico

Dimensões variadas

Essa primeira instalação, embora tenha sido planejada, teve sua montagem final configurada no próprio espaço expositivo. Mesmo diluído, o óleo da tinta exalava seu cheiro por todo o espaço, característica que se manteve nas demais instalações realizadas com os mesmos recursos.

lugar deveriam ser cobertos, [5] quais as cores [6] e que tipo de diálogo elas poderiam estabelecer. Isso ocorreu especialmente na exposição intitulada *Lugar-sensível*, realizada no Museu Universitário de Arte de Uberlândia, Minas Gerais, em junho de 2012, em que trabalhei a partir das medidas fornecidas pelo museu, uma vez que não conhecia a cidade de Uberlândia. Com a experiência do trabalho anterior, pude calcular a quantidade de materiais necessários e aprimorar, por exemplo, o tamanho dos papéis, para que ficassem mais próximos à forma de um quadrado.



Wesley Stutz (1984)
Papéis utilizados na instalação *Lugar-sensível*, 2012
Tinta a óleo diluída sobre papel
Dimensões variadas

Ainda que dentro do museu o trabalho me agradasse como resultado, ele não pôde se efetivar plenamente, como na proposta original. Ao inscrever o projeto pelo edital de exposições, eu o fiz baseado numa fotografia externa do museu, que era pintado com azul celeste; ao entrar no espaço, o espectador veria um grande painel vermelho a sua frente, à esquerda, outro painel revestido de azul ultramar e, mais à esquerda, um último painel revestido com azul celeste. Desta forma, a relação cromática estabeleceria relação de dentro e fora do

lugar, constituindo uma experiência pictórica em “campo ampliado”, para usar a expressão de Rosalind Krauss⁴ (1947). Ao chegar ao museu, porém, a pintura externa estava desbotada, acinzentada, e a porta de entrada original havia sido lacrada, segundo um dos responsáveis, por causa da entrada de luz do sol, que atingia o espaço de forma direta, afetando alguns trabalhos. Tratava-se de uma questão museológica. Questionei que, no caso de meu trabalho, não haveria problemas de conservação, mas sem sucesso. Deste modo, outra entrada do museu ficou disponível, por uma rua lateral. Toda essa questão não representava necessariamente um problema de fruição, mas é importante enfatizar as mudanças que foram necessárias no processo e de que modo elas provocaram mudanças no contato com a obra.

Com relação à modulação proporcionada pelos papéis, demorei a vê-los desta forma, como módulos. Eu compreendia aquelas grandes áreas como superfícies com textura visual, como numa pintura, em que o artista deixa as marcas das pinceladas. As diferenças tonais são decorrentes do processo de trabalho, do banho de tinta dado nos papéis, pois o pigmento se assenta sobre a superfície de acordo com o modo como é mexida a bacia em que está: se a bacia estiver parada, o pigmento desce e uma camada mais fina cobre o papel; se a bacia for mexida constantemente, o pigmento se espalha e uma camada mais espessa de pigmento fixa sobre o papel. A posição em que o papel for estendido também determinará como a solução de pigmento e solvente irá

⁴ No ano de 1979 a crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss escreveu um ensaio denominado *Sculpture in expanded field*, em que analisa novas categorias de arte que haviam surgido desde os anos de 1950 e que apresentavam uma série de oposições em relação à escultura modernista. O termo *campo ampliado* foi usado, desde então, para se referir à produção artística que, embora mantivesse algumas relações com questões artísticas tradicionais, como a pintura, por exemplo, não poderiam mais ser analisadas sob tais determinações tradicionais. haviam surgido desde os anos de 1950 e que apresentavam uma série de oposições em relação à escultura modernista.



Fachada do MUnA (Museu Universitário de Arte) Uberlândia, MG

assentar sobre ele. Se houver luz direta do sol sobre o papel, o solvente evaporará mais rapidamente, criando outro tipo de sedimentação dos pigmentos e, no caso de haver uma sombra projetada sobre o papel, ela contribuirá com um tipo de desenho a partir dessa sombra. Uma vez que esse processo é repetido com grande quantidade de papéis, um nunca será igual a outro; montados junto ao espaço arquitetônico, essa textura visual constitui a superfície. Por outro lado, uma vez que mantinha a atenção presa aos papéis como superfície, demorei a compreendê-la como modulação, como à semelhança de ladrilhos. Foram alguns dos espectadores, em Uberlândia, que



Wesley Stutz (1984)
Lugar-sensível, 2012
Instalação realizada no MUa (Museu Universitário de Arte) da UFU,
Uberlândia, MG
Papel entintado sobre espaço arquitetônico
Dimensões variadas

chamaram minha atenção para tanto – acerca disso, comentarei mais adiante, no sub-título A grade.

Em *Aspiro ao grande labirinto*, Helio Oiticica repudia a textura e a tonalidade da pintura em detrimento da homogeneidade cromática. Segundo ele, a textura deveria entrar na obra de arte como qualidade de superfície, e não elemento, sob o risco de diluir a superfície em pequenos pontos, o que alteraria o tempo no trabalho como duração. Vejo as imagens de meus trabalhos e penso em quê a fala de Oiticica implica. Em escala eles são, por vezes, semelhantes; em outras, muito maiores que os ambientes criados por Oiticica. Mas, considerando-se que eles evidenciam e dialogam com o espaço em que se inserem, não os percebo diluindo superfícies, mas dialogando diretamente com o espaço físico. A meu ver, a modulação das superfícies que delimitam o espaço através dos papéis entintados realinha a escala espacial e altera o modo como eu percebia os lugares antes de interferir sobre eles. Desta forma, também percebo a temporalidade do trabalho relacionada ao trânsito pelo espaço, sua fruição, pois, durante o período de apresentação da obra é esvaziado de elementos secundários à estrutura. Deste modo que pode-se apreciar o espaço em si, não como um jogo compositivo, mas como elementos que o reordenam.

É interessante perceber como essas questões teriam desdobramentos. Em outubro de 2013, realizei uma exposição que foi aceita em um edital bastante peculiar, criado pela atual gestão da DAP em Londrina. O diretor decidiu retirar as portas de um banheiro desativado e tratá-lo como espaço de exposições, com edital intitulado *W.C. Arte*. Esse espaço é revestido até o teto com ladrilho cerâmico com motivos azuis estampados. Sobre esse ladrilho, a parede é coberta, cerca de 1 metro de altura, por tábuas de madeira, tendo sido



Wesley Stutz (1984)

Jardim, 2013

Detalhe da instalação realizada na DAP – UEL, Londrina, PR

Tinta a óleo sobre papel, folha de prata sobre vaso sanitário e areia em espaço arquitetônico

175 x 325 x 272 cm

Fotografia: Wesley Stutz



A luminosidade do verde era realçada pela entrada de luz natural, e a diversidade de tons dessa cor tornava a superfície das paredes visualmente dinâmicas para o olhar.

mantidos os três vasos sanitários e o mictório. No período em que pensava na proposta expositiva, li uma entrevista de Daniel Buren (1938), em que dizia algo a respeito dos jardins em relação à sua poética, e suas reflexões sobre eles como a paisagem construída pelo homem. Em determinada passagem, Buren menciona um jardim japonês, cercado por um muro que tinha altura suficiente para “esconder” a cidade em que se encontrava e deixar o Monte Fuji à vista. O jardim emoldurava, então, a paisagem do Monte Fuji. Suas reflexões me ajudaram a pensar na proposta apresentada para o *W. C. Arte*. Ainda que de maneira muito distinta da citada pelo artista francês, o banheiro da DAP tem uma janela voltada para a cidade de Londrina e, alterando seu interior, pretendia estabelecer relação entre o dentro e o fora. A entrevista de Buren também serviu para que eu escolhesse a cor a ser usada no banheiro: verde, ou melhor, verdes, uma vez que utilizei 3 diferentes tons dessa cor. Os papéis entintados foram cortados no tamanho das peças cerâmicas, que, neste caso, era de 15 x 15 cm cada. Mais uma vez, a questão da modulação despontava no trabalho. Neste caso, não apenas pela possibilidade de cobertura da superfície da parede, pois os papéis foram cortados num tamanho equivalente ao do revestimento cerâmico. Ou seja: estava assumindo a questão modular como qualidade do trabalho, mas voltarei a esse ponto a seguir.

Hélio Oiticica, uma vez mais, foi referência importante em relação ao restante dos elementos do espaço, pois me lembrei que o artista fez uso de pedras e areia no chão de algumas de suas instalações, como elementos sinalizando passagens de fora para dentro. Além disso, é comum o uso de areia em jardins japoneses. Tais aspectos corroboraram para que o título do trabalho fosse o que ele me remetia: um *Jardim*. Quanto aos vasos sanitários, decidi mantê-los

no espaço (pois era possível retirá-los) e revesti-los com folha de prata. Neste caso, o famoso mictório de Marcel Duchamp (1887–1968) foi uma referência bastante explícita. O artista retirou o mictório de seu contexto usual e o inseriu no museu, ressignificando-o. No banheiro desativado da DAP, os vasos e o mictório são os objetos que caracterizam o antigo banheiro em seu caráter funcional. Ao revesti-los completamente com folhas de prata, esperava alterar seu caráter funcional para um estético, como elementos que compõem uma paisagem. Como não poderia alterar seu significado, pelo deslocamento, era preciso fazê-lo no lugar que ocupavam. A madeira que reveste parte das paredes foi deixada descoberta, mantendo, assim, a relação com o que o espaço oferecia como arquitetura e também com a areia, o outro elemento natural no ambiente.

1.5 A GRADE

Retomando a questão modular, o plano sempre esteve presente em meu trabalho como estrutura para a cor, como campo sobre o qual a cor era articulada. Posteriormente, ele se tornou módulo, unidade sobre o qual certa quantidade de uma única cor era depositada e, então, organizada como campo cromático, estruturado em grade. Dada a importância que a grade adquiriu no processo construtivo e constitutivo dos trabalhos, é preciso problematizar essa questão.

Em um texto a esse respeito, Rosalind Krauss nos diz que a grade, como recurso utilizado na arte ocidental do início do século XX, “anuncia, entre outras coisas, a vontade de silêncio da arte moderna, sua hostilidade a respeito da literatura, da narração, do discurso” (2006, p.23, tradução nossa). Haja vista

que as referências primordiais desta pesquisa se encontram na pintura ocidental do início do século XX e da arte norte-americana das décadas de 1950 e 1960, a utilização da grade traz consigo a mesma intenção de uso, qual seja, a dimensão estética da cor sem a interferência de palavras ou outras alusões visuais, pois, sobre a superfície de uma pintura, o que a grade projeta é a própria superfície em si. Para que a cor pudesse “falar” de si mesma, desde as primeiras pinturas, a grade foi fundamental para relacioná-las.

Observando as instalações que realizei com papel entintado, o plano, enquanto módulo, passou a ser recurso para a extensão da cor sobre espaços construídos. O plano tornou-se a parte que compõe o todo nas instalações e intervenções; ainda que carregue em sua origem a planaridade pictórica moderna, creio que ele esteja mais próximo do uso arquitetônico, que tem, especialmente no módulo cerâmico, o recurso da extensão material sobre outra superfície.

Para o arquiteto e professor de arquitetura da UFRGS Douglas Aguiar, a grade (que ele chama de grelha, ou malha) seria, na arquitetura, o desejo de neutralidade formal, em oposição ao que ele chama de “expressionismo”, que seria o rebuscamento ornamental e, portanto, o pólo oposto da neutralidade, ou ainda da limpeza visual, a forma destituída de adornos formais. O autor nos mostra que “neutro” significa “não envolvido, ou imparcial ou, ainda, algo sem um caráter ou peculiaridade que o distinga” (2010, p.113). Aguiar reconhece, contudo, que a condição de neutralidade é quase inalcançável:

A grelha, qualquer grelha, será naturalmente dotada de um centro, um ponto focal, topológico (não geométrico). Como tal, a anteriormente hipotecizada neutralidade da grelha mostra-se insustentável quando confrontada com sua própria *natureza* sintática, sem falar de seu confronto com o mundo real. (Aguiar, 2010, p.124, grifo do autor)

Aguiar nos oferece, sob outra via, a perspectiva de que, em arquitetura, a grade se apresenta como “qualidade de permanecer como pano de fundo, não interferindo ou interferindo o mínimo na cena principal” (Aguiar, 2010, p. 113), ao mesmo tempo em que se consolida como presença organizadora do espaço (daí seu caráter topológico na arquitetura). Poderíamos dizer que interferir o mínimo, neste caso, seria manter-se como um elemento visualmente discreto, uma textura que participa do conjunto construído, mas não sobressai diante de outras qualidades espaciais. Esta seria sua condição mais próxima de neutralidade. Ao mesmo tempo, a grade intensifica o plano como tal, pois os módulos não têm uma relação tradicional de figura e fundo, mantendo a mesma forma e dimensão de cada uma de suas partes, bem como a evidência de superfície, devido à justaposição das peças.

Nos trabalhos que realizei, das pinturas às instalações, a grade tem presença ostensiva. Pensá-la como elemento de fundo seria ingênuo, neste caso, mas ao mesmo tempo ela carrega, desde o início, a intenção de não sobressair aos demais elementos que participam dos trabalhos realizados. Nas pinturas, ela permitiu às cores que fossem relacionadas, comparadas e que diferentes intensidades visuais surgissem, portanto. Nas instalações e intervenções, todavia, se ela não sobressai como elemento visual, ela compõe *com*, torna-se algo a ser considerado como resultado, junto com a cor. Sua regularidade permite, ainda, que a disposição aleatória dos papéis entintados ganhe forma. A organização espacial em grade se aproxima mais dos procedimentos arquitetônicos, de organização e revestimento da superfície, como já disse.

Para mim, seu uso é a resposta à necessidade pessoal de equilíbrio visual e harmonia, uma vez que, no processo de entintar papéis, eu tenho muito pouco controle do resultado visual dos pigmentos que se depositam sobre eles.

Retomando a descrição do processo de entintar, em uma grande bandeja de plástico, diluo uma bisnaga de tinta a óleo para uma quantidade muito maior de solvente e, então, passo folha a folha dentro da bandeja. Estendo cada folha sobre o chão e, de acordo com as ondulações ou inclinações do piso, sua textura, se há um plástico estendido sobre o chão ou não, tudo isso faz com que cada pigmento empregado no processo assente de forma diferente; além, é claro, das propriedades dos pigmentos, que nunca reagem da mesma forma ao sedimentar-se sobre o papel. Pigmentos mais pesados, por exemplo, tendem a depositar-se primeiro, enquanto os mais leves podem assentar por cima ou “correr” pela folha, formando texturas diversas, de acordo com as características do próprio pigmento. Para mim, o importante, aqui, é que entre o relativo descontrole do entintar e a ortogonalidade da grade, da justaposição dos papéis, eu encontro o equilíbrio que necessito ao realizar meus trabalhos. E se considero o equilíbrio uma necessidade, isso se deve, em larga medida, à origem pictórica tradicional já descrita, pois estabelecer uma dinâmica visual harmônica nos quadros foi parte do aprendizado nas aulas de pintura na graduação. A necessidade de equilíbrio também se deve ao fato de que as cores são bastante luminosas, e ordená-las pela grade é uma forma de conseguir harmonia no conjunto, entre a sensualidade da cor e a regularidade da grade.

Há ainda um aspecto da grade mencionado por Rosalind Krauss que corrobora com as questões mencionadas até aqui e com o qual, creio, os trabalhos de instalação desta pesquisa se identifiquem. Ou melhor, dois aspectos: o *centrífugo* e o *centrípeto*. Segundo a autora, a grade se estende em sua ortogonalidade em todas as direções, “até o infinito” (Krauss, 2006, p.33). A *leitura centrífuga* seria, no modo como se apresenta uma obra de arte em que

se reconhece a estrutura em grade, apenas fragmento das possibilidades de extensão, um fragmento visual, tal como o mundo visto a partir da estrutura de uma janela. Do interior para o exterior. Na *leitura centrípeta*, esse movimento é ao contrário, realiza-se de fora para dentro da obra de arte. Segundo Krauss,

Nesta leitura, a grade é uma *re*-representação de tudo aquilo que separa a obra de arte do mundo, do meio ambiente e de outros objetos. A grade é uma introdução dos limites do mundo no interior da obra; é uma projeção do espaço que há dentro do marco sobre si mesmo. É uma modalidade de repetição, cujo conteúdo é a natureza convencional da própria arte. (Krauss, 2006, p.33, tradução nossa; grifo do autor)

As análises da autora acerca do “movimento” proporcionado pela grade na arte ocidental moderna vão ao encontro de determinadas intenções processuais desta pesquisa. Como fragmento que pode estender-se, ou seja, de forma centrífuga, creio que fique mais claro quando comparamos o pequeno banheiro da DAP com os painéis do MUnA, em Uberlândia, com seus 5 mts de altura, por exemplo, pois trata-se de uma questão de tamanho do trabalho. Justapondo os módulos, a possibilidade de expansão da cor é limitada apenas pelas paredes ou pela decisão de quais paredes usar na montagem. Por outra via, a da leitura centrípeta, que intentava no início da pesquisa encontrar a neutralidade, a grade permite que a cor não faça referência a outra coisa senão à sua própria materialidade, no momento em que as instalações são montadas. Ainda que haja a busca por um diálogo com o espaço escolhido para intervir, a cor não representa nada, mas “dialoga com”, “se apresenta a”. Guardadas as devidas proporções e especificidades, acredito que a regularidade do plano ganha em expressividade em minha pesquisa através dos materiais e da forma como são empregados, no equilíbrio da cor com a grade. Ainda, como na pintura do norte-americano Frank Stella (1936), a estrutura reforça a forma do suporte, sendo a forma também a estrutura da obra.

Recurso de extensão espacial, estrutura que intenta não interferir sobre a forma, forma que se comporta como estrutura, organizador da dinâmica visual cromática, agente de equilíbrio para a sensualidade da cor. Colocadas as questões pelas quais a grade perpassa esta pesquisa, poderemos discutir a importância da cor nas instalações e intervenções realizadas, no capítulo seguinte.



Wesley Stutz (1984)
Jardim, 2013
Detalhe da instalação realizada na DAP –
UEL, Londrina, PR
Tinta a óleo sobre papel, folha de prata
sobre vaso sanitário e areia em espaço
arquitetônico
175 x 325 X 272 cm



Wesley Stutz (1984)
Lugar-sensível, 2012
Instalação realizada no MUnA (Museu
Universitário de Arte) da UFU, Uberlândia,
MG
Papel entintado sobre espaço
arquitetônico
Dimensões variadas

A COR E O ESPAÇO COMO LUGAR



É essa animação interna, essa irradiação do visível que o pintor procura sob os nomes de profundidade, de espaço, de cor.

Maurice Merleau-Ponty

Todo o processo que levou das pinturas de relação cromática aos papéis entintados, opacos, com textura de poeira que o pigmento tem ao fixar-se sobre o papel, bem como a possibilidade de estender esse pigmento às paredes, sempre tiveram sobre mim um encantamento maior que o da especificidade de cada uma das cores que eu utilizava. A cor foi, no entanto, e desde o princípio, uma das questões principais, porque foi a partir dela que se desencadearam as demais. O encantamento com a cor se deu primeiro no jogo de relações entre elas. Ao usar um determinado azul, fosse ele azul cobalto, azul ultramar ou azul celeste, por exemplo, pouco importava, desde que a cor seguinte, a ser colocada a seu lado, contribuísse visualmente para o aspecto geral da relação compositiva. Essa harmonização ocorria de maneira instintiva. Entretanto, pouco depois, percebi-me fascinado pelo aspecto “material” dos pigmentos. Ao desenvolver o processo dos papéis entintados, foi essa característica a mais evidente, e pude pensar nela de modo distinto, ao cobrir paredes, colunas e tetos das salas expositivas. A relação compositiva foi aos poucos sendo deixada em segundo plano, para potencializar o impacto da cor em grandes ambientes, aplicada diretamente nas estruturas do espaço construído, do espaço arquitetônico. Sua importância se acentuou nesse processo, pois, foi através dele que percebi que poderia ampliar os efeitos da cor e, com isso, envolver, de modo mais pleno, os espectadores. Diante de um espaço arquitetônico construído, contudo, não se deve ignorar suas

características, tal como pensa Daniel Buren⁵; o diálogo com o espaço tem se afinado ao longo do tempo e constituído, assim, uma premissa essencial da pesquisa, de modo que adquiriu valor de lugar e não pode mais desvincular-se dele. Para o geógrafo Yi-Fu Tuan (1930), lugar é uma “concreção de valor” (2013, p. 22) em relação ao espaço. Tal concreção ocorre, em meu trabalho, através da articulação da questão pictórica com o espaço arquitetônico, e é a partir disso que eu exploro a mudança nos materiais empregados e, onde observo o cerne da questão de minha pesquisa.

O prazer que me detém diante das grandes áreas, o aspecto de poeira visualmente vibrante faz com que o prazer dos olhos se estenda à mão, pois nossos sentidos corporais são coextensivos uns aos outros. Para Maurice Merleau-Ponty (1908–1961), “[...] o olhar envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis” (1984, p.130). Entre esse apalpar do olhar e o apalpar efetivamente com as mãos, ocorreram mudanças significativas de emprego de materiais em meu trabalho, que se colocam sob a questão da persistência pictórica em minha pesquisa e, ao mesmo tempo, a levaram à busca de novas soluções formais no espaço arquitetônico.

A partir desses pressupostos, dedico-me a discutir as questões de cor, espaço e lugar, bem como a tatilidade visual em minha pesquisa.

⁵ No início dos anos de 1960, o artista sentia-se incomodado com a falta de reflexão a respeito da obra de arte e seu lugar de exibição, de tal modo que compreendia seu próprio trabalho relacionando-se em diálogo, conflito ou osmose com o espaço arquitetônico, mas nunca o ignorando. Cf. Huchet, 2012, p.174

2.1 EXPANSÃO DO CAMPO DE COR, OU SOBRE COMO A PINTURA PERSISTE

Lendo *A cor eloquente*, de Jaqueline Lichtenstein, deparei-me com um debate ocorrido no século XVI e que, surpreendentemente, discute aspectos sobre os quais tenho me voltado. Segundo a autora, no ano de 1557, o pintor e teórico italiano Ludovico Dolce (1508/10–1568) distinguiu *cor* de *colorido*. Segundo Dolce,

Não se deve acreditar que a força do colorido (*colorito*) consista na escolha de belas cores (*color*), como uma bela laca, um belo azul, um belo verde ou outras cores semelhantes, porque estas últimas são igualmente belas quando não estão sendo usadas. (Apud Lichtenstein, 1994, p.235)⁶

O crítico de arte francês Roger de Piles (1635–1709) fez o mesmo tipo de distinção quase um século depois, acrescentando que a “cor-matéria” é o que torna os objetos sensíveis à visão, enquanto o “colorido-forma” seria o modo pelo qual um pintor utilizava as cores ao imitar a natureza, o que compreende a ciência do claro-escuro (Lichtenstein, 1994, p.154). Tais apontamentos foram feitos, tanto por Dolce quanto por Roger de Piles, em argumentações a favor do colorido, numa disputa histórica, ocorrida na Itália e na França entre o final do século XV e segunda metade do século XVII, que valorizava o desenho, como representação da ideia, em prejuízo da cor, vista por muitos teóricos e artistas renascentistas como mera aplicação de matéria sobre o desenho e de caráter puramente sensual.⁷ Não importa a esta pesquisa, evidentemente, estender tal discussão. O ponto importante, todavia, é que foi a partir de debates como esse que se postulou o colorido como especificidade da pintura;

⁶ A citação trazida aqui está presente nas notas finais do livro, pois no corpo do texto a autora apenas menciona a importância da distinção estabelecida por Dolce.

⁷ Para aprofundar o debate sobre o tema, ver o trabalho de J. Lichtenstein supracitado.

e assim como a retórica é adotada por um orador para persuadir, o colorido seria “[...] a base da emoção experimentada diante de um quadro”, para seduzir o olhar (Lichtenstein, 1994, p.162). Esta “retórica cromática” foi, para a pintura ocidental, durante muito tempo, o meio pelo qual os pintores criaram o “espetáculo da carne”, a verossimilhança da representação. Como pontua Jaqueline Lichtenstein:

Ternura, languidez, doçura: como se o colorido fosse o lugar privilegiado para os encontros da estética com o prazer, o discurso que exalta o seu poder sempre o faz através de uma celebração da carne, um elogio que os italianos chamam de *morbidezza* (suavidade) e que demonstra o deslumbramento diante da representação de um corpo não apenas sensível, mas também sensual, que se oferece ao olhar como objeto de contemplação e de desejo. (Lichtenstein, 1994, p.168)

O colorido, não a cor, segundo a autora. Foi preciso muito tempo para que esse paradigma pictórico se alterasse; a valorização da cor em detrimento do colorido se deu, sobretudo, com Henri Matisse (1869–1954). Foi ele quem “desnaturalizou” a representação colorida, na tradição da pintura ocidental, para compreender a cor como valor a ser relacionado com outras cores. Outros artistas, como Monet (1840–1926), Van Gogh (1853–1890), Gauguin (1848 – 1903) e Cézanne (1839–1906), ajudaram a abrir o caminho, mas coube a Matisse a tarefa de tratar a cor em sua luminosidade.

Na biografia escrita por Hilary Spurling (1940) sobre o artista, a autora nos conta que, quando ainda era estudante de arte, Matisse, juntamente com seu amigo Émile Wéry (1868–1935), visitou o pintor australiano John Peter Russell (1858–1930) em seu castelo no norte da França. Teria sido o modo como Wéry e Russell utilizavam a cor, diretamente do tubo, sem misturas, que transformara sua paleta. Os resultados mais luminosos obtidos por Wéry pareceram a Matisse mais atrativos que a paleta “acinzentada” que utilizava (Spurling, 2012, p.57). Em sua velhice, Matisse diria que “[...] as cores têm uma

beleza própria que é preciso preservar, assim como na música é preciso observar os timbres. É uma questão de organização, de construção, capazes de não alterar aquele belo frescor da cor” (Matisse apud Lichtenstein, 2006, p.134).

As cores, não o colorido. Matisse serve aqui de referência para que eu pense meu trabalho a partir do prazer da cor, inclusive porque também trabalho as cores sem misturá-las. Diante dessas considerações, retorno brevemente a Jaqueline Lichtenstein:

O prazer da cor é certamente um prazer do olho; chega mesmo a sê-lo no mais alto grau. Mas à medida que ele nasce do espetáculo da carne, exprime-se logo à primeira vista sob a forma de um desejo de tocar, desejo este que jamais ultrapassa o limite que lhe é imposto pela ordem da representação, um sentimento que jamais se realiza em um verdadeiro sentir. O tato não é, aqui, mais real do que a carne que suscita seu desejo. Uma ilusão de sentir diante da ilusão de carne, pois essa sensualidade despertada pelos simulacros da cor é vivida em si mesma na forma de um simulacro. A emoção provocada pela imitação bem-sucedida das carnes faz a percepção vacilar entre a surpresa e a carícia, dando ao olhar uma sensibilidade de certa forma alucinatória: a visão passa a ser, então, 'como' um toque. O pintor, escreveu Da Vinci, 'torna palpável o impalpável'. Diante dos quadros dos grandes coloristas, o espectador tem a impressão de que seus olhos são dedos. (Lichtenstein, 1994, p.168)

O prazer da cor, para mim, também suscita o toque. A materialidade da cor depositada sobre a superfície do papel desperta em mim o desejo de imersão, visual e corporal na cor, nas sensações despertadas por ela. Não me interessa, ao produzir um trabalho, a referência de imagem, mas sim o prazer da cor em sua sensual “materialidade”. Não creio que a sensualidade seja despertada apenas pelos simulacros coloridos, e Matisse é prova cabal disso. “Diante dos quadros dos grandes coloristas, o espectador tem a impressão de que seus olhos são dedos”, diz Lichtenstein, ao se referir à carnação na pintura. Diante dos quadros de Matisse, o desejo do toque também é suscitado. Como no poema *Céu*, do poeta Manuel Bandeira (1886–1968):

A criança olha
Para o céu azul.
Levanta a mãozinha.
Quer tocar o céu.

Não sente a criança
Que o céu é ilusão:
Crê que o não alcança,
Quando o tem na mão.
(Bandeira, 1988, p.120)

Lembro-me de ler este poema muitas vezes na adolescência e me encantar não apenas com a beleza de seu lirismo, quase musical, mas também com a imagem da criança que, diante de tal quantidade de cor, fica deslumbrada, quer tocá-la.

Stéphane Huchet (1960), no livro *Intenções espaciais – a plástica exponencial da arte [1900–2000]*, discorre sobre o percurso e as relações da pintura ocidental com o espaço arquitetônico no século XX, realizando uma analogia entre as obras de Matisse e os quadros de grande formato realizados por pintores norte-americanos, após a Segunda Guerra Mundial. Segundo ele, “[...] a ideia de concentração, de tonificação, de *captura* e *envolvimento* pela cor”, que são atributos da obra de Matisse, também o são dos “[...] amplos campos pictóricos de Barnett Newman, Mark Rothko, Clifford Still ou Robert Motherwell” (Huchet, 2012, p.39). A sensualidade da cor presente conscientemente na obra de Matisse foi potencializada nas pinturas dos artistas mencionados por Huchet através da expansão lateral da pintura, e creio que este seja o segundo viés desta pesquisa. É importante dizer, neste momento, que encontro nos debates históricos que citei brevemente, ou nas questões da obra de Matisse ou dos artistas modernos citados por Huchet, aspectos que reverberam em minha produção, estão implícitos em meu trabalho. Inclusive porque sugerir, no sub-



Henri Matisse, (1869 – 1954)
O ateliê vermelhos, 1911
Óleo sobre tela,
181 x 219 cm
Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Estados Unidos

título deste capítulo, “sobre como a pintura persiste”, diz respeito à sua persistência em meu trabalho poético.

O que entra em jogo ao discutirmos a expansão lateral da pintura não é apenas a quantidade de cor com a qual nosso olhar é confrontado, como também a discussão sobre o espaço *na* e *da* pintura. Segundo Huchet, “[...] na arte

moderna, as experimentações e os avanços decisivos na direção de novas espacializações dependem quase exclusivamente do campo pictórico, das primeiras revoluções no plano bidimensional, e não da escultura” (2012, p.26). É o caso, como mencionado no capítulo anterior, do *De Stijl* na Holanda, do *Construtivismo Russo* e do *Suprematismo*, que teve em Kasimir Malevitch seu maior expoente. Huchet menciona a relação da pintura com a arquitetura através das “[...] convergências crescentes entre o (efeito) *parietal*⁸ e as *valências da cor*, sobretudo monocromáticas, que adquirem sempre mais força no decorrer do século XX, como geradores de ambientes envolventes” (2012, p. 27, grifo do autor).

Podemos pensar nas pinturas de Mark Rothko realizadas após a década de 1950 como exemplo dessa “acolhida”. Em seu método de trabalho, o artista cobria a tela com várias camadas de verniz pigmentado, mantendo a transparência. Sobre o verniz, então construía áreas de cor mais opacas, de tal modo que essas áreas pareciam flutuar sobre o fundo. As margens desses planos opacos, sem contorno definido, por vezes borrados, suavizam a passagem visual para o fundo mais transparente. Entretanto, essas áreas eram “[...] de tal modo delgadas, que sua pigmentação mal aderira à superfície do quadro” (Baal-Teshuva, 2010, p.47). A sensação de profundidade ou proximidade visual, nesses trabalhos, apresenta-se entre a transparência e a opacidade, ambas visualmente luminosas, vibrantes, de tal modo que um plano

⁸ O autor prefere o termo *parietal* à *mural* para que não haja confusão com as questões programáticas, didáticas ou políticas do *muralismo*.



Mark Rothko, (1903 – 1970)
N°61 (Castanho e azul), 1953
Óleo sobre tela,
294 x 232 cm
Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, Estados Unidos

de cor azul escuro nos dá a sensação de maior profundidade que um plano de vermelho, ou mesmo de um azul mais claro, por exemplo. Nos trabalhos de instalação que realizei, embora em processo muito distinto daquele de Rothko, a opacidade dos pigmentos depositados sobre a superfície dos papéis irradia a vibração das cores. A sensação de profundidade ou proximidade ocorre, então,

nas diferenças de tom de uma mesma cor, de acordo com a saturação de pigmento sobre cada folha, ou de duas cores distintas, que por sua vez também são enfatizadas de acordo com a saturação. A amplitude da experiência visual ocorre ainda, seja nas pinturas de Rothko ou em mesmo meus trabalho de instalação (guardadas as devidas dimensões), na extensão da cor sobre a superfície, de modo a envolver o campo de visão de quem as vê. Esta não é, obviamente, uma comparação qualitativa com o trabalho de Rothko, senão uma analogia da extensão da cor prevista por Matisse, bem como a afirmação do modo pelo qual a cor, desvinculada da imagem, mantém sua sensualidade e dinâmica visual.

Muitas das afirmações de Huchet acerca da *parietalidade* da cor⁹, seguindo em direção à instalação, estão relacionadas à leitura da obra escrita em 1954, *A imagem, a visão e a imaginação*, de Pierre Francastel (1900–1970). Para Francastel, há no trabalho dos artistas do início do século XX uma “[...] sorte de intenção comum de inovar e uma comum atenção dada por todos ao problema da cor” (Francastel apud Huchet, 2012, p.54). Segundo Huchet, Francastel vê no *Cubismo sintético* e nas obras de *Matisse* uma espécie de “desenclave da cor”, uma mudança radical de contexto que, através da percepção do quadro como campo onde se organizam cores, foi possível pensá-la como elemento autônomo, não submetido à estrutura do desenho. Observando a mudança de contexto na pintura por esse “desenclave” da cor, Francastel então sugere que

Nossa época fabrica a cor como ela fabrica todo seu ambiente (*environment*). O homem espectador e explorador cede lugar ao homem [...] fabricante de seu universo. [...] A cor é um dos materiais que ocupa sempre mais espaço nessa criação rápida de uma nova ambiência humana. (Francastel apud Huchet, 2012, p.55)

⁹ O autor usa o termo *parietal* para referir-se à extensão lateral da pintura norte-americana nos anos de 1950.

Toda a discussão da cor trazida por Stéphane Huchet caminha no sentido da integração da pintura com a arquitetura e na discussão do caráter *site specific* e *in situ* das instalações contemporâneas. Voltaremos a essas questões adiante, pois nos interessa, aqui, a conclusão a que Huchet chega sobre a importância da cor após o estudo de Francastel. Segundo ele,

A invenção pela pintura moderna de uma resistência da superfície, de repente não atravessável, gera mudanças de percepção e uma crise do Sujeito que, antes, dominava a representação, um Sujeito que o domínio do visível, ao permitir-lhe proceder a recortes, instituíva e confirmava como detentor de um poder sobre o real. Esse ponto, que relacionamos com o contexto da perda da focalidade óptica e a abertura da arte a experiências estesiológicas mais complexas, é importante por assinalar como a perda da soberania do observador *frente a, dentro, ao lado* ou *nos interstícios de* etc [...] propicia um sentimento de deriva perceptiva e interpretativa. Esta é relacionada com a volta manifesta de um recalque, isto é, o caráter bruto, inteiro, sem concessão e de – diferenciado do muro – objeto de um certo choque frontal – e, com a liberação grandiosa da cor, agente de diluição ou de fascínio. Além disso, a complementaridade da planaridade ampla e da cor hiperpotencializada cria condições de fortalecimento da experiência oceânica do espaço... (Huchet, 2012, p.69)

O sentimento de deriva na arte, mencionado pelo autor, não é nosso objeto, uma vez que há diversos autores que trabalham essa questão com propriedade. Interesse-me pela imersão no espaço através da cor ou, ainda, por essa imersão sensorial no espaço; até então, a cor tem sido um agente importante nesse processo. O aspecto físico-óptico da cor não tem se configurado como uma preocupação de pesquisa, ainda que possa confluir com suas questões. Nesse sentido é que reitero ser a cor o elemento deflagrador de minhas inquietações, pois tudo que discuto ou penso, em termos poéticos ou teóricos, parte do encantamento proporcionado pela cor, não pelo colorido. No capítulo anterior, ao discorrer sobre minha trajetória de pesquisa, procurei apresentar as pinturas que realizei, ou seja, a origem pictórica de meus trabalhos, até a mudança para as instalações. Havia nas pinturas relações de cores ordenadas, estruturadas de maneira assépticas.

Percebo que a relação do papel com o plano da tela se mantém, mas o material ganhou certa autonomia e uma aparência mais orgânica, uma vez que não tenho controle do modo como o pigmento se deposita sobre o papel.

Como sabemos, há muito tempo que a pintura estendeu suas possibilidades para além da superfície do quadro. Basta pensarmos em Helio Oiticica, quando propôs os Parangolés, ou Donald Judd, ao fazer uso de materiais industrializados e levar a questão cromática para uma estética tridimensional e asséptica, ou mesmo Daniel Buren que, ao questionar a relação do objeto quadro com a parede, dialogando conflituando ou fundindo a obra ao espaço expositivo (Huchet, 2012, p. 174). Rosalind Krauss, em seu antológico texto *Escultura em campo ampliado* (1979), identificou a extensão dos termos *escultura* e *pintura* sendo utilizados para muitas obras que poucas décadas antes não seriam chamadas dessa forma, “[...] a não ser que o termo dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável” (Krauss, 1984, p.129). Para ela, o processo crítico da arte norte-americana pós-Segunda Guerra Mundial é que teria levado à manipulação de termos como escultura e pintura, “[...] numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo” (Krauss, 1984, p.129). Seu texto tem servido de referência para que outros autores, inclusive Stéphane Huchet, pensem sobre a expansão da pintura para outros formatos e concepções. A questão da cor na expansão do entendimento de pintura – e não apenas de sua escala –, nesse sentido, tem papel preponderante, como procurei demonstrar há pouco; e em meu trabalho não é diferente.

Foi através da cor que iniciei minhas pesquisas e, devido a ela, alterei procedimentos e modos de apresentar minhas pinturas, tomando o espaço da

arquitetura emprestado. No próximo capítulo, falarei dos trabalhos mais recentes, em que alterei o material empregado nas instalações e, a cor pigmento foi abolida. Entretanto, mesmo o uso desse “novo” material, a manta acrílica, surgiu de uma necessidade pessoal despertada pela cor.

2.1.1 Entre-tempos: sobre fotografia, pintura e azulejos

A instalação *Lugar-sensível*, produzida para Uberlândia no ano de 2012, nasceu a partir de relações cromáticas que estabeleci com o prédio no qual foi apresentado, o Museu Universitário, como apontei no primeiro capítulo. Entretanto, creio que o trabalho em que tais questões começaram a ser mais discutidas, no liame entre espaço e lugar, foi *Entre-tempos: sobre fotografia, pintura e azulejos*, que apresentei em 2013, no complexo arquitetônico Vila Flores, no bairro Floresta, em Porto Alegre. Após realizar a instalação no antigo banheiro da DAP, uma colega do mestrado, Luciane Bucksdricker, convidou-me a fazer uma intervenção em um dos espaços do prédio, integrando o evento *Simultaneidade*, em que vários artistas criaram e apresentaram suas obras nos diversos ambientes daquele edifício. Sugeri a Luciane que fizéssemos um trabalho em dupla. O complexo Vila Flores é uma construção do final da década de 1920, bastante deteriorada, e está passando por um grande processo de revitalização. Por outro lado, seu estado precário de conservação revelou um aspecto do prédio que nos interessou: muitos dos apartamentos estavam com as paredes descascando, o que trazia à tona, além das diversas camadas de tinta, motivos pictóricos decorativos de vários tempos. Do ponto de vista da utilização do prédio, eram necessários cuidados e medidas de revitalização; do ponto de vista fenomenológico, todavia, as



Motivo pictórico encontrado em uma das salas do segundo andar do Vila Flores

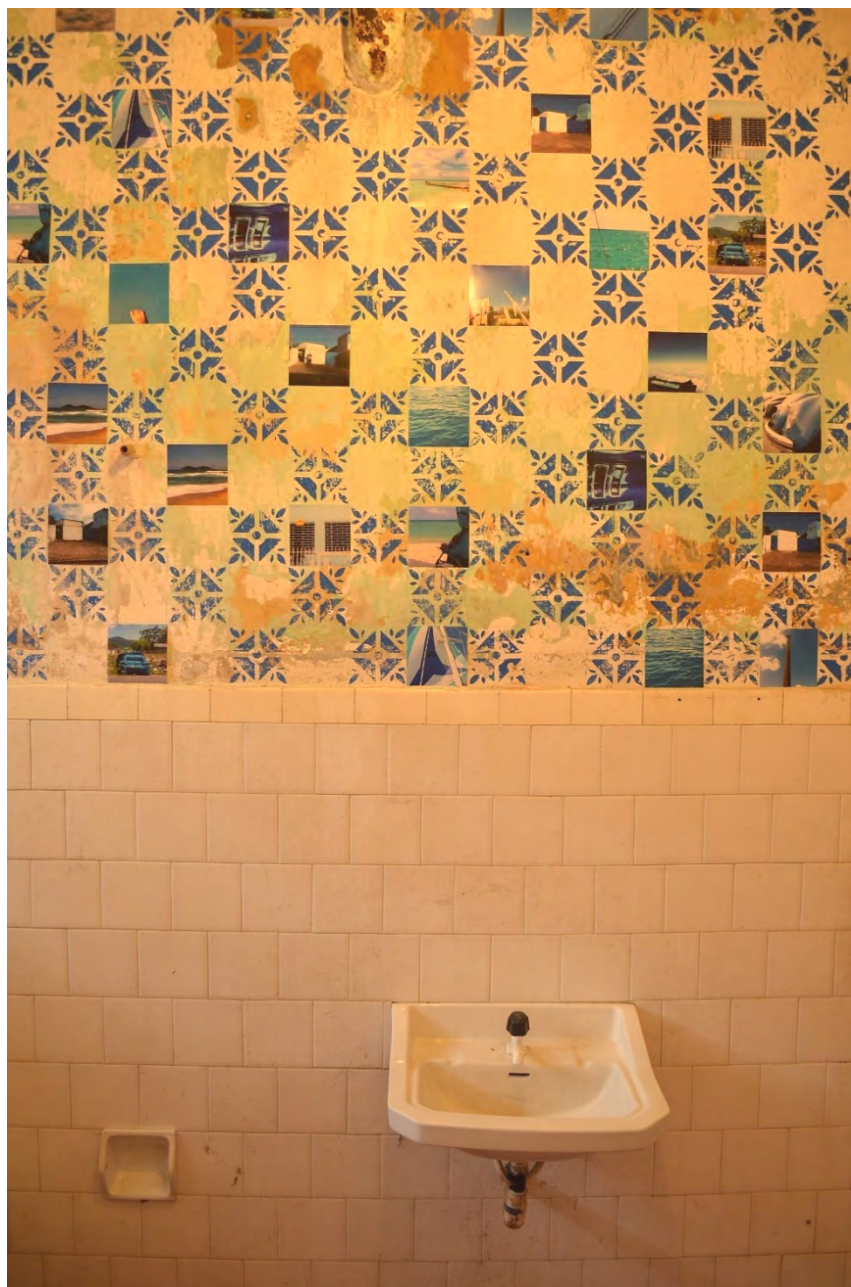
distintas cores utilizadas em cada camada de tinta, ao descascarem, fazem emergir as evidências da passagem do tempo que o Vila Flores vivenciou desde sua construção. Esse tempo contado por camadas, de cores depositadas umas sobre as outras, cores surgindo umas sob as outras, foi o mote da intervenção que realizamos em um antigo banheiro, espaço disponibilizado para nosso trabalho.

Nesse banheiro, a metade inferior da parede é revestida por ladrilhos cerâmicos brancos e, acima desses, havia 5 camadas de tinta sobre o reboco, que raspamos, a fim de retirar os pedaços que estavam se desprendendo. Algo como uma “pintura desconstruída”. Diferente de outras salas, esse espaço não

apresentava nenhum motivo pictórico original do prédio. A partir do reconhecimento dessa circunstância, para que Luciane e eu realizássemos a intervenção em parceria, escolhemos um dos motivos encontrados em outra sala e fizemos um “carimbo” com forma semelhante, para ser aplicado em azul, uma vez que essa era sua cor original. Apropriar-se da parede, simplesmente, não nos parecia o suficiente para um trabalho conjunto, inclusive porque Luciane trabalha com fotografia e eu, naquele momento, com a cor em seu estado material, o pigmento. Buscando estreitar o diálogo, ela escolheu cerca de 20 imagens de seu arquivo pessoal, em que a cor azul predominava; revelou 5 vezes cada uma, chegando a cem fotografias. A parede foi então dividida em quadrados de tamanho igual às fotografias, que era também o tamanho do carimbo. Na montagem, alternamos espaços carimbados, vazios (em que as camadas de tinta desveladas se evidenciavam) e fotografias. Ao optar por intervir sobre a parede, revelando as diversas camadas de tinta que se apresentavam descascadas em toda a superfície da parede, Luciane e eu pretendíamos criar um contraponto às fotografias, que trazem a ideia de tempo como instante, dado que as imagens são capturadas rapidamente pela câmera fotográfica; a predominância da cor azul dessas imagens mais uma vez compunha e dialogava com os motivos pictóricos, também azuis, impressos sobre a parede, numa estrutura de grade. O resultado visual remetia a uma superfície de ladrilhos cerâmicos, devido à repetição regular de quadrados em que a parede foi dividida, inclusive pela escala desses quadrados, semelhante a azulejos comuns; o azul enfatizava esse caráter, de certa forma, se pensarmos na tradição da azulejaria tradicional portuguesa, em que o uso dessa cor é recorrente. Diante de todas essas questões, intitulamos o trabalho *Entre-tempos: sobre fotografia, pintura e azulejos*.



Luciane Bucksdricker (1978) Wesley Stutz (1984)
Entre-tempos: sobre fotografia, pintura e azulejos, instalação realizada no Vila Flores,
Porto Alegre, 2013
Tinta acrílica e fotografias sobre
Dimensões variadas
Fotografia: Wesley Stutz



A disposição do revestimento cerâmico nas paredes do banheiro reforçava a ideia modular dos carimbos e das fotografias. Ainda que o azul dos carimbos fosse visualmente mais vibrante que as cores gastas na parede, a aplicação precária do carimbar dialogava com as camadas de tintas descascadas.



As cores da parede pareciam emergir sob o motivo carimbado e as fotografias. O diálogo da intervenção com a parede era silencioso, como se estivesse lá há muito tempo.

devido à ordem visual dos motivos pictóricos e fotografias ali colocados, pois, visualmente, sua organização e mesmo o motivo carimbado se assemelhavam a azulejos. Mas sua presença também se refere aos ladrilhos brancos que ocupam a metade inferior da parede do antigo banheiro, de modo que o título sugere o espaço em que o trabalho foi inserido. Pensando as demais palavras no título proposto, *fotografia* e *pintura* fazem referência aos meios empregados na constituição da intervenção, e carregam, ao mesmo tempo, os meios pelos quais propusemos o diálogo com o espaço. Pensar este trabalho como pintura, tal como havia feito até então, relacionando cores, valores tonais justapostos, já não era o mais importante. Havia, sim, uma preocupação em relacionar os elementos presentes no espaço, para que constituíssem um todo, para que nossa ação ali se tornasse uma “coisa só” com o antigo banheiro, não com sua funcionalidade, mesmo porque o banheiro não era usado havia muito tempo, estava desativado. Pretendíamos criar unidade com o estado em que se encontrava e com questões que perpassam nossas pesquisas poéticas.

A estrutura de grade ordenou e permitiu a composição visual da parede. O motivo carimbado por vezes apresentava falhas na aplicação, ou seja, não fazia uma cobertura homogênea, o que reforçava o diálogo com a parede descascada, com aquela lenta passagem de tempo sobre a parede. Mas creio que o ponto mais importante dessa relação espacial se deu através da cor. O motivo pictórico descoberto sob as camadas de tinta era azul; por isso ele foi replicado no banheiro também em azul; as fotografias escolhidas por Luciane tinham predomínio de azul, para que estivessem mais próximas da ideia do trabalho. Se essa espécie de “pictorialidade às avessas” foi o mote para a intervenção, foi pelo uso da cor no espaço que se deu a unidade. E não apenas a unidade do espaço do banheiro, como também a unidade com todo o

complexo do Vila Flores, uma vez que, com já dissemos, o motivo pictórico escolhido estava em outro ambiente do prédio.

Hilary Spurling, na já citada biografia de Henri Matisse, descreve diversas situações em que o artista organizava o espaço de trabalho ou de exposição de modo que o ambiente todo ficasse cromaticamente harmônico. Visitando um grande colecionador de sua obra em Moscou, Sergei Shchukin (1854–1936), Matisse teria organizado todos os seus quadros de propriedade desse colecionador em uma única sala. Eram quadros de diferentes anos e fases. Spurling nos apresenta um relato de época, do crítico de arte russo Jacob Tugendhold, sobre a impressão ao se entrar nessa sala:

Aqui temos na casa de Shchukin uma estufa¹⁰, uma apoteose das telas de Matisse, [...] Podemos apreciá-las junto com o ambiente circundante – o papel de parede verde-pálido, o teto cor-de-rosa, o tapete carmim no piso –, no meio do qual os azuis, vermelhos vivos e verdes-esmeralda de Matisse reluzem de modo tão brilhante e jovial. Na verdade, é praticamente impossível dizer quem é responsável pelo quê: se é o salão que ressalta Matisse, ou se é Matisse que ressalta o salão. Resta apenas a impressão geral de que todo o conjunto – as paredes, os tapetes, o teto e os quadros – é obra da mão de Matisse [...] a verdadeira vida metafísica de sua arte revela-se somente nesse salão de recepções. (Apud Spurling, 2012, p.236)

A situação descrita acima é de 1911. Em outra passagem, da segunda metade da década de 1940, Spurling nos conta que Matisse foi visitado por Pablo Picasso (1881–1973) e sua então companheira, Françoise Gilot (1921), que ficaram surpresos. De um jardim ensolarado, ambos entraram em um ambiente em que persianas mantinham a obscuridade, e a percepção dos objetos no espaço era recobrada aos poucos pela visão. Sobre mesas e cadeiras, laranjas, plantas, objetos cerâmicos se espalhavam; pombos voavam livremente; em uma das janelas, era possível ver uma palmeira balançando do

¹⁰ O que ele chama de “estufa”, ou que ao menos foi traduzido de tal forma, na verdade era um grande salão na casa do colecionador.

lado de fora, enquanto uma cortina taitiana a emoldurava. Gilot diria que, na parede, os quadros assimilavam os elementos presentes no espaço e os faziam parecer ainda mais vívidos.¹¹ Diante de relatos como esses, arrisco-me a dizer que Matisse estava transformando não apenas a pintura, mas o ambiente que o circundava. E o estava fazendo através da cor; a cor nos tecidos que colecionava, nas laranjas, nos objetos presentes no espaço e que, posteriormente, apareceriam em seus quadros, ou mesmo na organização da sala com seus quadros em Moscou. Ainda que não tenha chegado às instalações *in situ*, ou *site specific*, como são entendidas atualmente, o artista compreendia a pintura entrando em fase distinta da conhecida até o final do século XIX e, para ele, a cor era o agente utilizado nessa mudança, da qual Matisse foi um dos protagonistas:

Creio que um dia, por causa dos costumes que mudam, a pintura de cavalete não existirá mais. Haverá a pintura mural. As cores vêm sempre mais vos acolher. Tal azul entra na alma. Tal vermelho age sobre a vossa atenção. Tal cor tonifica. É a concentração dos timbres. Uma nova era se abre. (Matisse Apud Huchet, 2012, p.39)

O artista se referia à cor tomando tal extensão de tamanho que seu efeito fisiológico se intensificasse. Na intervenção *Entre-tempos: sobre fotografia, pintura e azulejos*, as questões que perpassam o trabalho foram unidas pela cor. Sem a presença do motivo e das fotografias com predominância de elementos azuis, aquele antigo banheiro seria apenas mais uma parede descascada, entre tantas que víamos no Vila Flores. Diferentemente de Matisse, contudo, a cor não cumpria, nesse trabalho, uma função fisiológica, ou seja, não pretendia agir sobre o olho, por suas qualidades. A cor estava, nesse trabalho, cumprindo um papel agregador das qualidades visuais, espaciais e temporais, ativando o espaço, tal como os quadros de Matisse em Moscou em

¹¹ Cf. Spurling, 2012, p.497, para mais detalhes da descrição feita por Françoise Gilot.

1911, ou em seu ateliê em Vence, na segunda metade da década de 1940. O próprio artista chegou a dizer, em 1945, que “[...] a pintura parece ter se esgotado para mim. [...] Agora tenho que me dedicar à decoração” (apud Spurling, 2012, p.498). Podemos relacionar essa fala aos papéis recortados que ele ia colando sobre as paredes, transformando o ambiente da sala.

A ideia de obra de arte que se integra com a arquitetura não é nova. Nem mesmo a sugestão dessa questão em Matisse o é, segundo Stéphane Huchet. Em seu já citado *Intenções espaciais*, o autor enumera uma série de artistas que, desde o final do século XIX, pensaram em salas com arquitetura diferenciada para exibir seus trabalhos, de Courbet (1819–1877) a Edouard Manet (1832–1883), por exemplo. Huchet, no entanto, procura demonstrar que, com Matisse, a cor passou a ser usada, na pintura ocidental, não mais como cor aplicada ao motivo, mas, ao contrário, o motivo sendo usado para pensar a cor em suas relações visuais. Mais tarde, na década de 1950, artistas norte-americanos assimilariam lições de Matisse sobre a cor e cumpririam, de certa forma, com suas previsões de uma “pintura mural”, como procurei demonstrar no início deste capítulo.

Acredito que tanto o trabalho *Entre-tempos*, quanto *Jardim*, realizado na DAP, em 2013, fizeram emergir algo que estava se tornando cada vez mais pungente em minhas investigações: a questão do lugar, afirmando a importância *in situ* de cada proposta, diferentemente do trabalho montado na DAP em 2010, por exemplo. Quer dizer: a proposta de 2010 não priorizava o espaço; o que lhe pautava era a ideia de “levar cor” aos espaços. Já nos trabalhos realizados em 2013, nos banheiros da DAP e do Vila Flores, a pauta era outra: aspectos desses espaços foram observados em seu contexto, num diálogo maior com a estrutura arquitetônica em si, bem como com sua história e usos. A questão do

in situ é discutida por Daniel Buren como aquela que transforma o local de recepção. “Significa que o trabalho não está meramente situado ou em situação (sic), mas, sobretudo, que sua relação com o local é tão constrangedora quanto o que implica a si mesmo no lugar em que se encontra” (Buren apud Huchet, 2012, p. 174). O diálogo estabelecido com o ambiente do Vila Flores foi “amarrado”, desde sua concepção, pelo motivo pictórico daquela sala no segundo andar, de modo que, caso fosse executado em outro ambiente, distante daquele prédio, não faria sentido, ou seria mera ornamentação, o que, como proposição artística, não me interessava.

Huchet, analisando falas e escritos de artistas como Buren e Richard Serra (1939), conclui que a definição de *in situ* seria “decodificar o *site* através da obra” (2012, p.129). Segundo o próprio Buren, o problema que se coloca não é o de “ornamentar (tornar belo ou feio) o lugar (arquitetura) no qual se inscreve o trabalho, mas indicar o mais precisamente possível a pertinência desse mesmo trabalho ao referido lugar, e vice-versa, tão logo ele é ‘mostrado’” (Buren, 2001, p.89). O ponto de convergência dos artistas e autores analisados por Huchet – entre eles, o próprio Buren – reside na questão de especificidade do *site* em arte, quando a obra não pode ser deslocada sem prejuízo de significado ou sentido. Diz respeito não apenas à relação estabelecida pela obra com o lugar, mas ao modo como a obra é afetada pelo espaço de sua instalação, pois “[...] todo lugar impregna (formalmente, arquitetonicamente, sociologicamente, politicamente) radicalmente seu sentido no objeto (obra/trabalho) que é exposto” (Buren, 2001, p.91).

Talvez seja uma concepção ingênua, ou então eu não possa sustentar a legitimidade de *lugar* em detrimento de *espaço* construído em meu trabalho fazendo uso do verbo. No entanto, desde *Entre-tempos*, ao escolher um

espaço para intervir, elaboro desenhos em cadernos, penso nas possibilidades estéticas, escolho a cor de tal modo que o espaço seja indissociável do que apresento nele. E tenho tanto prazer ao fazê-lo, nas sensações que experimento, que o verbo não o justifica necessariamente. Trata-se do modo como a cor afeta o local e é por ele afetada, na concepção e execução da obra que, ao ser apresentada ao espectador, reverbera em sensações no espaço.

A historiadora e crítica de arte Ana Maria Albani de Carvalho, em sua tese de Doutorado, na qual reflete acerca da instalação como problemática artística na arte contemporânea, diz-nos que “[...] O grau e a intensidade do vínculo em relação aos aspectos simbólicos, culturais, históricos, sociais que constituem a identidade deste recinto é que permitem, ao mesmo tempo em que convocam, o emprego da noção de **lugar**” (Albani, 2005, p. 135-36; grifo da autora). Ana Carvalho desenvolveu uma extensa pesquisa acerca das questões pertinentes à instalação artística e, entre outras coisas, a abrangência dos termos *in situ* e *site specific* a partir do modo como as obras de arte operam *no/com* o espaço expositivo. Para ela, a noção de *lugar* se diferencia de *local/localização*, pois o segundo estaria vinculado ao espaço através de seus aspectos físicos. Carvalho utiliza a instalação *Desvio para o vermelho*, de Cildo Meireles (1948), como exemplo de obra que se configura como *lugar*. Na medida em que é possível ao espectador entrar naquele espaço que “[...] possui uma estrutura arquitetônica estável, que ocupa um território no recinto de exposição, mas mantém suas fronteiras delimitadas em relação ao mesmo, como razoável grau de independência do ponto de vista da recepção da obra” (Carvalho, 2005, p.136), a qualidade de *lugar* poderia ser atribuída a essa obra de Cildo Meireles.

Nesse sentido, concordo que um espaço que, na condição de obra de arte, permite ao espectador penetrá-lo literalmente, configure-se efetivamente como *lugar*. Os trabalhos que realizei com manta acrílica – que serão discutidos no terceiro capítulo – tem como característica a sobreposição modular de manta acrílica e assumem uma condição de volume muito mais que de espaço e, dessa forma, a questão de *lugar* é difícil ser atribuída a eles.

Temos, de um lado, a questão do *lugar* pensada por Yi-Fu Tuan como “o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico” (Tuan, 2012, p.19), e que pode ser qualquer lugar no mundo. De outro, Ana Albani levantando a questão do *lugar* como questão qualitativa da obra de arte *com* o espaço que a recebe, estabelecida pelo artista em sua proposição e execução. Em ambas as concepções, fica evidente a qualidade do vínculo com o espaço, e é também nesse sentido, qualitativo – e, por vezes, afetivo –, que penso minhas instalações com papel entintado como *lugares*.

2.1.2 Lugar-sensível: caverna

Em abril de 2014, respondendo ao Edital de Ocupação dos Espaços Expositivos da Prefeitura de Porto Alegre, submeti uma proposta para a Galeria de Arte do DMAE, um antigo reservatório de água subterrâneo que abastecia parte da cidade. Tal escolha se deu por um conjunto de fatores: [1] pela galeria ser subterrânea, [2] devido à sua antiga função e, sobretudo, [3] por suas características formais. O que hoje é encarado como paredes em que se



Galeria de arte do DMAE, Porto Alegre, RS
Vista interna

penduram trabalhos de arte, na realidade são 27 densas colunas que compõem a sustentação de uma praça que existe acima da galeria, no mesmo nível da rua. Cada fileira de colunas se estende em tetos curvos e divide o espaço em 4 grandes corredores. Tudo pintado de branco. O chão, por sua vez, é coberto por ladrilho cerâmico, cujo esmalte, transparente, permite ver a cor da argila queimada no momento de sua confecção. Tal característica resulta em enorme variedade de tons marrons e avermelhados. Observando atentamente o espaço, comecei a pensar que poderia propor algo interessante com cor.

Em princípio, a ideia era revestir as paredes com papel entintado, mas diante do impactante teto curvo, supus que a instalação de meu trabalho seria “absorvida” por sua grandiosidade, e o resultado corria o risco de se limitar a um diálogo empobrecido. Parecia razoável, então, que o teto fosse alvo da intervenção. E as cores com que entintei os papéis para tanto não poderiam ser outras senão as que foram efetivamente utilizadas, a saber, o *Terra de Siena queimada* e o *Marrom Van Dyck*. Uma vez que o piso de toda galeria é de cerâmica queimada e sua cor se aproximava das cores que escolhi, variando de tons de vermelho até quase preto, não fazia sentido que outras cores fossem utilizadas. O modo como o pigmento assentava sobre os papéis também remetia à maneira orgânica com que a cor se apresentava no piso cerâmico da galeria, especialmente o *Marrom Van Dick*. Essa cor é produzida pela mistura dos pigmentos denominados *Terra de Siena queimada* com o *Negro de fumo*. Ao passar o papel no recipiente em que a tinta foi diluída, o *Terra de Siena queimada*, mais pesado, assentava primeiro, enquanto o *Negro de fumo*, mais leve, assentava por cima, fazendo uma cor vibrar por baixo da outra. Aspecto semelhante aos ladrilhos do piso, manchados pela fumaça e pelas chamas que os tocaram no momento de sua queima.

Ambas as cores se assemelhavam às cores do chão, e isso ajudou a “amarrar” as relações com o espaço, pois a instalação, ao menos como ideia, poderia ser concebida como o rebatimento do chão no teto. Foi a escolha de cores terrosas, somada ao fato de a galeria ser subterrânea, que determinou o nome do trabalho: *Lugar-sensível: Caverna*. Mantive o prefixo *Lugar-sensível* para reforçar a relação com o nome utilizado em propostas anteriores, em lugares distantes de Porto Alegre, como Londrina (PR) e Uberlândia (MG). Uma vez que essa intervenção apresentaria meu trabalho à cidade, pareceu-me

adequado vinculá-la com os demais trabalhos de minha pesquisa poética, por meio do título.

Foram entintadas 985 folhas de papel, cada uma com 0,66 x 0,96 cm de dimensão. Juntas, essas folhas poderiam cobrir uma área de aproximadamente 620 m², enquanto a área total coberta tinha 591m². Para fixar tantas folhas ao teto, foram utilizados 220 metros lineares de fita adesiva dupla face, cortados em pequenos pedaços. Conteí, nesse trabalho, com a ajuda de um amigo arquiteto, que calculou a curvatura do teto, estabelecendo o tamanho da área através de um programa de computador usado em projetos arquitetônicos. A ordem com que foram aplicadas as folhas sobre o teto da galeria foi completamente aleatória. Vejo, neste “critério”, uma espécie de herança do Minimalismo, uma vez que a “ordem aleatória”, neste caso, quer dizer “equivalência” e “ausência de hierarquia” entre cada um dos papéis que modularam a superfície. O modo como o pigmento assenta sobre cada um dos papéis nunca é igual: alguns ficam mais claros, outros mais escuros. Isso está relacionado ao modo como as folhas são dispostas sobre o chão, uma ao lado da outra, para secar. As texturas e direção do pigmento são dadas de acordo com a textura do chão, suas ondulações, a luz direta ou indireta do sol sobre as. Ao não escolher uma ordem de tons ou semelhança de texturas durante a montagem, por exemplo, eliminei a hierarquia entre cada uma das partes existentes na composição do trabalho. A ligação com o Minimalismo fica evidente na modulação repetida e equivalência das partes que compõe o todo, e que é enfatizada na justaposição dos papéis. Esse foi o modo com que Donald Judd e Carl Andre (1935), por exemplo, organizaram formalmente suas obras.



Wesley Stutz (1984)

Papéis entintados com tinta a óleo, utilizados na instalação Lugar-sensível: Caverna, 2014
66 x 96 cm



Wesley Stutz (1984)

Lugar-sensível: Caverna, 2014

Instalação realizada na Galeria de Arte do DMAE, Porto Alegre, RS,

Tinta a óleo sobre papel em espaço arquitetônico

2270 x 1495 cm

Fotografia: Wesley Stutz

O rebatimento das cores do piso aplicadas ao teto se evidenciava logo na entrada da galeria e, ao mesmo tempo, as texturas dos papéis tinham características próprias.



Fotografias: Marielen Baldissera





A Galeria de Arte do DMAE oferecia poucos recursos para montagem e manutenção da obra. Assim, foram necessários 9 dias apenas para montagem de *Caverna*. Devido à grande umidade do espaço, os papéis se desprendiam, exigindo manutenção quase diária. Nesse período, convivi com os pigmentos impregnando minha pele, roupas, materiais de trabalho.

Fotografia: Marielen Baldissera



As texturas dos papéis tinham características próprias, bem como saturação de pigmento sobre cada uma delas, o que criava “jogos” de claro e escuro entre os papéis.

A crítica de arte norte-americana Suzi Gablik (1934), em texto sobre o Minimalismo, nos diz que os artistas assim denominados não concebiam, em absoluto, seus trabalhos como expressão. A subjetividade e alusão à emoção através da cor, questões importantes para o Expressionismo Abstrato, foram rejeitadas por artistas como Judd e Andre, entre outros (Gablik, 2000, p.174). Penso que encontro, na potência da cor como matéria, relacionada à elaboração racional do trabalho com o espaço construído, ou seja, a relação com seu entorno – questões problematizadas pelo Minimalismo – a medida de equilíbrio que necessito. Desejo de equilíbrio entre expressão e racionalidade é um ponto pessoal esperado no resultado final das instalações; quando o encontro, considero meu trabalho finalizado, tal como um pintor que assim considera sua pintura após fazer uma pincelada programada, ou ocorrida de maneira incidental. O ponto a que quero chegar é que o Minimalismo é essencial para que eu pense a escala, o material empregado e a relação com o espaço.

Com relação à escala das obras, para Robert Morris ela era determinada segundo questões apreendidas da filosofia fenomenológica; o pequeno, aquilo que cabe nas mãos, estava associado, para ele, à ordem do íntimo e ornamental, enquanto que aquilo que ultrapassa muito a medida de um corpo humano poderia parecer opressor (Batchelor, 2001, p.25). Mark Rothko encarava essa questão de outra forma, a partir de seu trabalho, pois considerava que as grandes pinturas de cores planas, ao envolver o campo de observação do espectador, tornavam-no participante da experiência cromática. Para tanto, considerava que 45 centímetros era a distância ideal para observar suas pinturas (Baal-Teshuva, 2010, p. 47). Para Rothko, o grande era da ordem do íntimo na medida em que envolvia o campo de observação do

espectador estático, que se mantivesse distante cerca de 50 centímetros da tela; para Robert Morris, a percepção do trabalho se construía ao caminhar por ele, na relação com peças – sempre pintadas de cinza – cujo tamanho excedia uma pessoa normal em poucos centímetros. *Caverna* foi bastante grande no que diz respeito à escala humana, e montada num espaço subterrâneo, com pouca luz natural, mas todas as lâmpadas fosforescentes eram mantidas acessas nos horários de visitação, o que conferia uma iluminação satisfatória, sob meu ponto de vista. A altura das colunas da galeria não excedia dois metros; desse modo, os papéis que começavam a recobrir o teto logo acima delas permitia certa proximidade com os olhos, que eram levados para o ponto mais alto por sua curvatura, e até o fundo, pela perspectiva; ambas as direções reforçadas pelas linhas da grade.

Penso que, neste trabalho, estabeleci o melhor diálogo entre cor e espaço, pois ele foi planejado a partir de questões intrínsecas à galeria, de modo que algumas pessoas disseram-me que, ao adentrar, demoraram a perceber que os papéis no teto não eram parte original dele. A cor, em *Caverna*, contribuiu muito para uma relação melhor vinculada ao espaço, mas, além disso, aquela quantidade de papéis estendidos sobre a arquitetura, apresentando suas texturas, a materialidade do pigmento depositado sobre cada superfície, mantinha a cor como um dado essencial da obra; como se houvesse uma segunda pele sobre a superfície do teto. Juntos, cor e espaço, corroboram com a ideia de obra *in situ* proposta por Daniel Buren e criam o que chamo de *lugares... lugares-cor*, lugares de sensibilidade material, cromática.

Em determinada passagem do clássico *O olho e o espírito*, Maurice Merleau-Ponty discorre sobre a pintura como metáfora para compreender o papel inédito do corpo. E traz, para tanto, Cézanne (1839–1906), afirmando:

O pintor “emprega seu corpo”, diz Valéry. E, de fato, não se percebe como um Espírito poderia pintar. É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transsubstanciações, é preciso reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, que é um trançado de visão e movimento. (Merleau-Ponty, 2004, p.16)

Compreendo, com Merleau-Ponty, um corpo e um olho que se movem pelo espaço, constituindo algo *com* a obra, uma vez que, ao perceber o mundo, o percebido se torna parte de mim e, por conseqüência, eu dele. “A natureza está no interior”, diz Cézanne. Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe” (Merleau-Ponty, 2004, p.18). Não apenas a natureza, a paisagem do Monte de Sante-Victoire pintada por Cézanne, mas também o espaço que é algo *com* a cor, que é re-espacializado por ela, apreendido pelo olho no caminhar do corpo pelo espaço.

Merleau-Ponty prossegue dizendo que “[...] teria muita dificuldade de dizer *onde* está o quadro que olho. Pois não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser, *vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo*” (Merleau-Ponty, 2004. p.18, grifo nosso). Podemos dizer que o autor não vê a coisa representada, mas como ela se mostra ao representar, Devemos lembrar aqui a discussão proposta por Jaqueline Lichtenstein entre cor e colorido, bem como a postura de Matisse diante da cor, compreendendo-a como “cor em si”. Matisse construía com a cor, não preenchia os espaços vazios do desenho com ela. Vemos, com Matisse, segundo a pintura, tal como Merleau-Ponty afirma ver segundo o que a obra de Cézanne nos mostra. E assim também os pintores norte-americanos da década de 1950 viram segundo Matisse e o interpretaram à sua forma. Para

Matisse, como para Cézanne, não se tratava de pintar “as coisas, mas a essência das coisas” (Tugendhold apud Spurling, 2012, p. 252).¹²

Penso em *Caverna* como um lugar constituído pela cor com o espaço, de tal forma unidos que tornaram-se um só, ainda que pelo tempo programado de exposição. Penso ainda neste trabalho como espaço arquitetônico e cor em sua essência, em suas materialidades postas em diálogo. A cor, em diálogo com o espaço, responde ao que, para meu olho, um suscita do outro tornando-se, desta forma, um *lugar*. Trago novamente Merleau-Ponty:

O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera; e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas. [...] Instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus fins, o olho é *aquilo* que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão. (2004, p.19-20, grifo do autor)

Podemos dizer que a afirmação de Merleau-Ponty se aplica à pintura de modo geral, pois trata do “enigma da visibilidade” (Merleau-Ponty, 2004, p.20), celebração única da pintura, segundo o autor. Tomando a cor como o elemento essencial dessa celebração do visível, creio que não é necessário que esteja vinculada necessariamente ao quadro objeto; pode estender-se pelo espaço e responder, assim, “a outras faltas”, suscitadas em mim desde que descobri o prazer da cor. Segundo Merleau-Ponty, Cézanne interroga a montanha, os meios pelos quais ela se revela a ele, sua iluminação, luz, sombra, cor, etc. e, no entanto, os elementos que ele interroga têm existência apenas visual. Ampliar a cor pelo espaço, re-espacializá-lo pela cor, também se mantém como questão visual, mas que é apreendida e fruída pelo caminhar, não apenas pelo movimento dos olhos. A instalação proposta na galeria do DMAE questionava o

¹² O crítico de arte russo, já citado, fez tal afirmação ao falar sobre o salão com os quadros de Matisse na casa de Sergei Schchukin. Cf. Spurling, 2012

espaço da galeria, mas não para que a resposta resultasse em objeto visível apenas, e sim como a cor poderia dialogar com a arquitetura. Ou, ainda, como disse Merleau-Ponty, “[...] não se trata mais de falar do espaço e da luz, mas de fazer falarem o espaço e a luz que estão aí” (2004, p.33). Citando o uso da cor por Cézanne para indagar ao mundo, o autor diria ainda que

 Não se trata, portanto, das cores, “simulacro das cores da natureza”, trata-se da dimensão de cor, a que cria espontaneamente nela mesma identidades, diferenças, uma textura, uma materialidade, um algo... Entretanto, decididamente não há receita do visível, e a simples cor tampouco é, como o espaço, uma receita. (Merleau-Ponty, 2004, p.37)

Não sendo receitas, ao intentar criar um algo, um *lugar*, encontro junto ao espaço arquitetônico respostas a faltas que a cor me apresentava quando, por exemplo, pintava sobre placas de MDF. Respostas visíveis, tal como Merleau-Ponty sugere, pois são faltas que não sei verbalizar. Para mim, em *Caverna*, creio que houve uma dessas respostas.

TATILIDADE VISUAL



A unidade que constitui os grandes planos sobre a arquitetura em meu trabalho é o papel entintado, ou seja, um plano. Entretanto, uma vez que ainda constitui um plano ao ser justaposto, ao referir-me a ele como unidade eu o chamarei de “módulo”, especialmente para que possa falar a respeito da mudança de procedimento formal na execução dos trabalhos. Como já mencionado, o módulo foi o recurso utilizado na composição de grandes áreas de cor sobre as paredes de espaços construídos. Também já mencionei meu encantamento com o aspecto da cor sobre o papel, o desejo do toque e a possibilidade de sujar as mãos com o pigmento, ao tocar nos papéis.

Na intenção de fazer com que a cor ganhasse corpo, volume e acentuasse essas características, realizei, no início de 2014, dois pequenos trabalhos. Pesquisei alguns materiais que poderiam ser submetidos ao mesmo processo que realizo com os papéis e encontrei a manta acrílica, um material sintético esponjoso, translúcido, extremamente leve, de toque suave e com propriedades térmicas, utilizado pela indústria, de modo geral, no enchimento de travesseiros, edredons, bichos de pelúcia, etc. Para entintar com tinta a óleo, cortei vários pedaços de manta acrílica de forma irregular, submergindo-os em soluções com dois tons de azul¹³, e os coloquei para secar lado a lado, sobre o chão. Ao recolher os pedaços, naturalmente os sobrepos e, mais uma vez, encantei-me. Compreendi o novo material como adequado às minhas intenções de fazer a cor ganhar volume, “corpo”; todavia, mais importante que isso, havia se constituído ali um novo objeto cromático, com os módulos coloridos e sobrepostos. Dado o fato de que os módulos eram irregulares, cortei as arestas de maneira que, montados, constituíssem um cubo. Juntei as arestas recortadas com o objetivo de colocá-

¹³ *Azul celeste e azul ultramar*, pigmentos que haviam sobrado de outra instalação.



Wesley Stutz (1984)

Céu, 2014

Manta acrílica entintada e sobreposta

18 x 18 x 18 cm

Fotografia: Wesley Stutz



Wesley Stutz (1984)

Nuvem, 2014

Manta acrílica entintada justaposta

32 x 18 x 15cm

Fotografia: Wesley Stutz

las no lixo, mas justapostas, emaranhadas como ficaram, também constituíram um novo objeto, que me remeteu a uma nuvem, uma vez que sua forma é irregular, despropositada. Sendo assim, eu a nomeei *Nuvem* e, ao cubo, uma área relativamente regular de cor azul, eu nomeei *Céu*. Como procedimento e forma, *Céu* e *Nuvem* trouxeram novas possibilidades de trabalho, que resultaram mais da própria matéria, da manta acrílica, que de minhas intenções iniciais. Sobretudo *Céu...* sendo constituído da sobreposição de módulos, inverteu o procedimento formal de justaposição, adotado nas instalações, perdendo a característica de grade e ganhando em volume, tornando-se objeto, e não mais uma “pele” sobre o espaço. Ambos trabalhos foram expostos na Pinacoteca Barão de Santo Angelo do Instituto de Artes da UFRGS¹⁴, e alguns visitantes se mostraram muito interessados no material, a ponto de perguntarem se poderiam tocar, ou tocar sem pedir, apenas para saber qual era a sensação. Este dado é fundamental porque foi a partir dele que percebi o desejo de toque suscitado pela manta acrílica, tal como a cor suscita o desejo do olhar.

No início do segundo capítulo, ao falar sobre a extensão do campo de cor, já havia afirmado acreditar que a sensualidade da cor desperta o desejo de toque. Seguindo nesse raciocínio, sendo a cor, nas artes visuais, uma qualidade inerente à pintura, poderia afirmar que a própria pintura evoca o toque. Contudo, Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*, afirma que a pintura não evoca nada, nem mesmo a tatilidade; o que ela faria em seu domínio seria dar existência visível àquilo que o pintor assimila do mundo, através de seus olhos. Em outro texto, *O visível e o invisível*, obra inacabada na qual o autor reflete

¹⁴ No Instituto de Artes da UFRGS, na exposição coletiva *Convergências e diálogos*, organizada pela Profa. Dra. Katia Prates, em março de 2014.

acerca das relações entre sujeito e objeto, fato e essência, entre outros pontos, evidencia-se que, se a pintura não evoca o toque, o olho, contudo, o faz. Apalpar com o olhar seria, segundo o filósofo, o modo pelo qual nos aproximamos do mundo (1984, p.128). Essa palpação visual seria uma espécie de pré-posse do mundo, e um modo pelo qual o olho estabelece relação harmônica com este. Uma palpação tátil, tocar efetivamente com as mãos, no entanto, seria uma exegese, uma aproximação mais minuciosa dessa relação estabelecida pelo olho com as coisas. Merleau-Ponty admite, assim, que há imbricamento entre ver e tocar:

É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está voltado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também o tangível e o visível que está nele incrustado, do mesmo modo que, este não é uma visibilidade nula, não é sem existência visual. Já que o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo. (Merleau-Ponty, 1984, p.131)

Voltando brevemente à discussão de Jaqueline Lichtenstein trazida no segundo capítulo, sobre a diferença entre cor e colorido, a autora nos diz que o desejo de tocar um quadro, cujo colorido é simulacro da natureza, é vivido também em forma de simulacro pelo olho. O olho é “tocado em seu desejo” (1994, p.166). Caso o olho, seduzido pelo colorido de uma pintura, permitisse à mão ser estendida em direção ao quadro para o tocar, o “encanto” seria desfeito, pois adquiriria consciência da imitação do mundo realizada pela pintura. Como disse naquele trecho do texto, ao falarmos da cor, e não do colorido, a sensualidade material da cor não é eliminada pelo fato de ela não ser mais imitação da natureza. Assim, havendo imbricação do olho com o tato, ao tocar os materiais, seja a cor pigmento ou a manta acrílica, o encantamento não se desfaz ao tocar, uma vez que o corpo não vive a experiência em forma de simulacro.

Nesse sentido é que proponho dizer que *Céu* e *Nuvem* suscitam o toque, tal como ficou demonstrado no interesse dos visitantes da exposição, em fazê-lo.

Penso novamente em Matisse. Seu trabalho o levou a uma mudança no contexto de uso da cor na arte, que foi assimilada por outros pintores, que, por sua vez, geraram novas mudanças de contexto no uso da cor na arte. Pintores já citados nesse texto, como Newman e Rothko, que viram não os quadros de Matisse, simplesmente, mas *segundo* os quadros, tal como diz Merleau-Ponty (citado na pág.106). Nesse sentido, posso dizer que dar volume e corpo à cor, através da manta acrílica, foi, em minha pesquisa, um passo realizado a partir da relação com a própria cor. Entre “apalpar com o olhar” ou com as mãos, a manta acrílica apresentou-se como uma alternativa mais evidente para ambos os sentidos corporais em meu trabalho, e *Céu* e *Nuvem* se colocam como trabalhos de passagem para pensar essas relações. Discuto, na sequência, o desdobramento proporcionado pela adoção da manta acrílica como material.

3.1 COLUNA

Como simples objetos, *Céu* e *Nuvem* não têm relação com a arquitetura; todavia, logo após exibi-los, tive a oportunidade de apresentar um segundo trabalho na mesma Pinacoteca Barão de Santo Angelo¹⁵, e decidi trabalhar com a manta acrílica. Em larga medida, porque a exposição realizada naquele momento, em junho de 2014, era coletiva e o espaço seria dividido com muitos colegas. Estender módulos por uma vasta porção de parede interferiria na leitura de seus trabalhos e do meu, o que não interessava como proposta; além

¹⁵ Exposição *Viveiros*, organizada pela Profa. Dra. Marilice Corona, que aconteceu entre 3 e 18 de julho 2014.

disso, a questão que mais me chamava a atenção não era o espaço em si, quer dizer, o espaço como aquilo que contém, mas um elemento presente nele que é, visualmente, muito potente: uma coluna branca, monolítica, que rompe com a visão dos que entram na Pinacoteca.

Ao ingressar no ambiente expositivo, imediatamente à frente há uma janela com os vidros pintados de branco e, à direita, uma parede também pintada de branco. Para os que querem percorrer o espaço, o caminho mais comum é à esquerda e, ao voltar-se para essa direção, a coluna, que cumpre sua função estrutural, interrompe abruptamente o campo de visão com sua presença. Diante das condições de exposição já mencionadas, decidi instalar uma coluna de módulos de manta acrílica sobrepostos ao lado direito da coluna funcional, mantendo uma distância de apenas 50 cm uma da outra. Deste modo, a interrupção do campo de visão foi acentuada e estabeleceu-se uma relação comparativa entre as duas, que, como instalação *site specific*, também recebeu o nome *Coluna*.

Em princípio, a *Coluna* de manta acrílica seria entintada com vermelho, cor escolhida devido a um cano de distribuição elétrica, pintado com essa cor e que fica sobre a viga na qual se apoia a coluna funcional. Seria um modo de realizar um contraste cromático com o branco da coluna funcional e compor, de certa forma, com a linha vermelha projetada sobre a viga, pelo fino cano. Com o prazo de realização da exposição próximo, tive dificuldades técnicas em realizar o tingimento da manta acrílica. Nos testes com pedaços pequenos, a tinta a óleo diluída aderiu bem ao material, mas em grande escala tornou-se um problema, deixando a manta acrílica rosada. Desta forma, de modo um tanto quanto surpreendente, optei por realizar a montagem do trabalho com a

cor natural do material, que é branco. A falta de cor gerou, em princípio, um problema operacional e conceitual, afinal, ela havia sido, até então, um norte para meu trabalho. Deixou de ser um problema, contudo, ao remeter-me à relação da cor no espaço da arquitetura como imersão sensorial. Uma vez que essa questão, para mim, predominava sobre a especificidade dos tons, então a manta acrílica poderia “sustentar-se” também pelo viés da sensorialidade. Foi com esse pensamento que vi, durante a montagem da exposição, colegas brincando de abraçar *Coluna* e, durante o *vernissage*, os visitantes apalpando-a, com ou sem pedido de permissão, tal como havia ocorrido com *Céu e Nuvem*.

No que diz respeito à relação com o espaço arquitetônico, *Coluna* marca, para esta pesquisa, três mudanças importantes: [1] a alteração do material empregado na constituição do trabalho que, por sua vez, possibilitou [2] a inversão da forma como o material é empregado, a saber, sobreposição de módulos em detrimento da justaposição e, por fim, [3] o não-uso da cor. Embora esse câmbio não tenha sido intencional, foi assumido como parte do trabalho.

Ainda que, visualmente, as duas colunas fossem muito semelhantes, à distância era possível perceber as irregularidades das arestas da *Coluna*, pois, ao cortar os módulos com uma tesoura, eles não se encaixavam perfeitamente na sobreposição. Ao nos aproximarmos, as diferenças se acentuavam pelas oposições duro e macio, inflexível e flexível, impenetrável e penetrável.



Wesley Stutz (1984)

Coluna, 2014

Instalação realizada na Pinacoteca Barão de Santo Angelo, no Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, RS

Manta acrílica, fios de nylon e MDF

Dimensões variadas

A disposição da coluna de manta acrílica no espaço da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo era idêntica à da coluna funcional; a grande diferença entre elas, além da função, obviamente, era o material com que foram constituídas.





Para mim, a coluna de manta acrílica reforçava a densidade visual da coluna funcional e, ao mesmo tempo, tinha algo de delicado, de orgânico.

Em relação à sobreposição modular, creio ser necessário retomar questões do Minimalismo norte-americano. Mencionei, no primeiro capítulo, que os métodos construtivos e constitutivos deixaram de lado a “pintura à americana” para inaugurar novos modos do espectador relacionar-se com as obras de arte. Isso se deve, em larga medida, porque os artistas que participaram do que se convencionou chamar *Minimalismo* terem se interessado não pelos espectadores diretamente, mas pelo espaço construído, o espaço que envolvia as pinturas, não o plano, usualmente adotado como espaço das pinturas. Ainda que não tenham sido os únicos, nem mesmo os primeiros (sabemos que Hélio Oiticica e Lygia Clark trabalharam questões semelhantes às dos minimalistas antes mesmo destes)¹⁶, a referência a artistas como Robert Morris e Donald Judd ocorre, sobretudo, porque foram seus trabalhos que primeiramente me despertaram para as discussões apresentadas aqui.

Além do interesse pelo espaço real, esses artistas se voltavam aos métodos construtivos da obra de arte, que fugia da aplicação de tinta sobre o plano, ou da retirada de matéria de um bloco, por exemplo. Justapor e sobrepor peças modulares configurou o “alfabeto” minimalista e se tornaram, em meu trabalho, o modo pelo qual construo a forma e estabeleço ordem visual. Havia também, nas obras dos artistas assim denominados, a escolha objetiva por materiais industrializados, produzidos em série, ou, a busca por um tipo de acabamento que em nada remetia à manufatura, senão a um acabamento industrializado. Em meu trabalho, contudo, seja no momento em que entinto papéis, seja no momento em que recorto módulos de manta acrílica, a mão está presente na irregularidade, na imprecisão da ação. A adoção de métodos de execução semelhantes aos dos artistas minimalistas está para mim tal como a grade em

¹⁶ O livro de Stéphane Huchet, supracitado, discute diversas dessas questões.

relação à cor em meu trabalho: uma ordem que se equilibra com a vibração luminosa da cor, com a imprecisão da manufatura, com a presença da mão e a ausência de hierarquia entre cada parte que compõe o todo.

Para Rosalind Krauss, a escolha dos materiais e o modo como eram empregados pelos minimalistas pretendiam negar uma “interioridade” da forma. Ou seja: negar que ela fosse algo mais que matéria, ou que pudessem ser atribuídas quaisquer conotações alusivas e literárias às obras. Quando observamos o contexto histórico, compreendemos que artistas como Robert Morris, Donald Judd, Tony Smith, entre muitos outros, queriam romper com as tradições artísticas europeias e, para tanto, nada em suas obras deveria reportar a essas mesmas tradições. Desde a escolha dos materiais, ao modo como eram empregados, tudo deveria diferir completamente da arte realizada até então. Para Stéphane Huchet, não se trata apenas de diferenciar-se da arte europeia, como também não “[...] devemos deixar de insistir sobre a importância da questão moral na relação dos produtores de artefatos com a matéria e a materialidade” (2012, p.33), uma vez que não se atribuía nenhuma “demanda psicológica e estética considerada ilusória” (2012, p.33) aos materiais.

Com relação a Judd, este ponto é tão controverso quanto a neutralidade da grade na arquitetura, pois se refere à ideia de que a obra de arte estivesse desvinculada de conteúdos externos a ela. O próprio Huchet nos alerta para isso, apontando que o fato de a obra ser instalada num determinado espaço a coloca necessariamente numa relação com o conteúdo externo à própria obra – Daniel Buren corrobora com esta questão. Diferentemente de Judd, Robert Morris articulava as peças regulares no espaço expositivo de tal modo que

constituíam a unidade formal *com* o espaço e na relação de semelhança e proximidade umas com as outras. Analisando o importante artigo de Morris, *Notes on sculpture*, Huchet nos diz:

A invenção de formas unitárias não se separa do projeto de criar uma nova dinâmica estética, na qual o ajuste formal representa o passo e a condição de possibilidade de uma colocação, de uma disposição, de *uma instalação e de uma apresentação motivadas seguindo os princípios incipientes de um método disciplinar da exposição*. Toda concepção formal-unitária funciona como conquista quase científica – geometria do acerto – de um domínio, gerando a capacidade de um “controle da situação”, como diz Morris. (2012, p.93; grifos do autor)

Nesse sentido, a consciência do trabalho em relação ao contexto espacial é importante para que a “gramática” modular funcione. Assim também ocorre com *Coluna*. Foi preservada a cor original da manta acrílica e, com isso, foi reforçada a semelhança com a coluna funcional. Mas, acima de tudo, o modo e o local onde foi colocada a coluna de manta acrílica é que constitui o trabalho *com* a sala expositiva.

Tais questões me levaram a uma série de desdobramentos, a maioria dos quais em processo. Ronaldo Brito (1949), ao traçar o percurso realizado pelos artistas de vertente construtiva no Brasil, a partir, especialmente, do contato com obras e textos de Mondrian, Malevitch e Max Bill, mostra-nos que há uma distinção entre os modos como *Concretismo* e *Neoconcretismo* encararam suas “heranças” a partir de tais referências:

A leitura concreta da arte e da poesia é tecnicista, pensada a partir das transformações sintagmáticas no interior das linguagens, excluindo-se as relações dessas linguagens enquanto formas institucionalizadas com o campo social onde operam. [...] O neoconcretismo surge da necessidade de alguns artistas de remobilizar as linguagens geométricas no sentido de um envolvimento mais efetivo e “completo” com o sujeito. Contra o que supunham ser a esterilização da arte concreta – limitada às rígidas explorações das formas seriais e do tempo mecânico, limitada em última instância à experiência retiniana – estavam empenhados em transformar o trabalho em um feixe

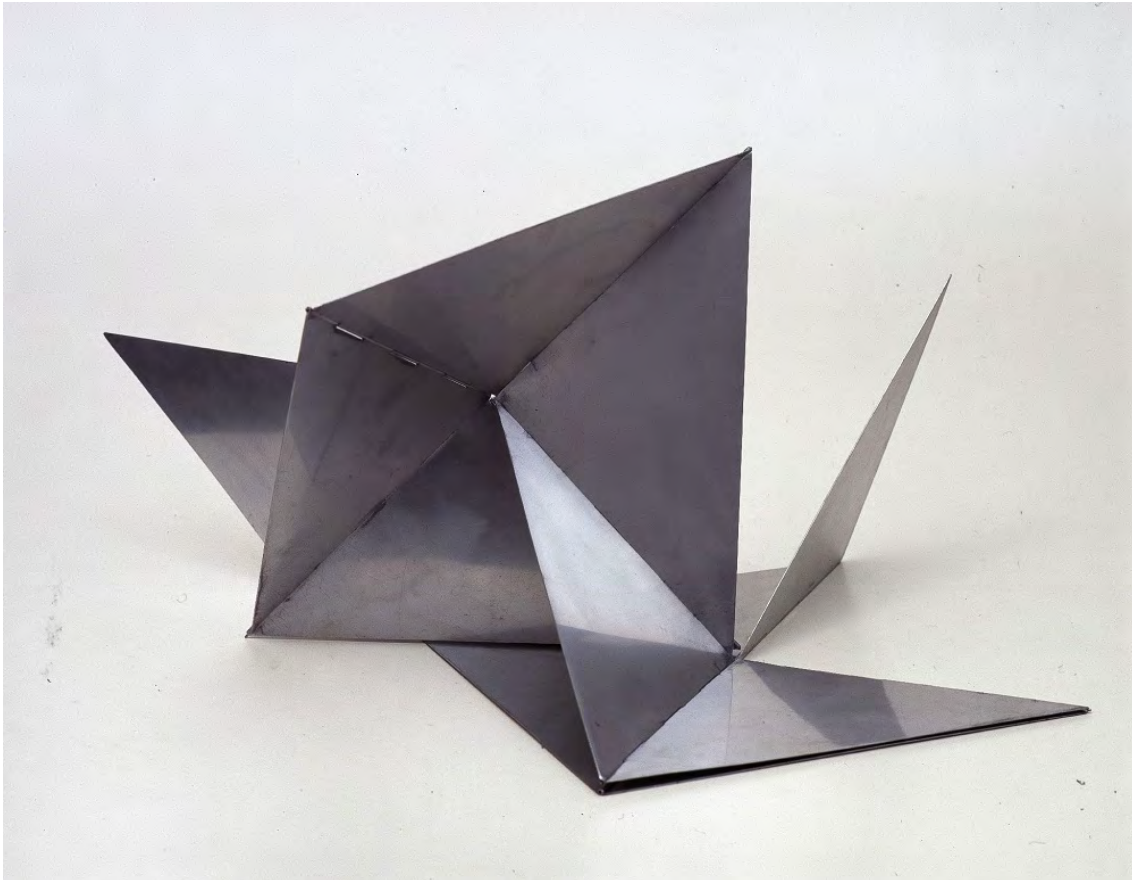
de relacionamentos com o observador a caminho de ser transformado em um participante. (Brito, 1999, p.70)

E ainda:

A questão neoconcreta, repetimos, é impregnar vivencialmente as linguagens geométricas, recompô-las como manifestações expressivas, recolocá-las como objeto de envolvimento fenomenológico. (Brito, 1999, p. 76)

Apenas para citar um exemplo, podemos falar sobre a expressividade dos *Bichos* de Lygia Clark. Feitos a partir de formas geométricas, em placas de alumínio polido, poderiam, em princípio, ser caracterizados como objetos frios, assépticos. Ao solicitarem a participação dos espectadores em sua configuração formal, contudo, e ao não se renderem completamente a essa participação – ao manipulá-los, percebemos certa dificuldade em deixá-los “em pé” –, os *Bichos* apresentam autonomia e uma certa “auto-expressividade”. A própria Lygia Clark dizia, acerca deles: “Cada *bicho* é uma entidade orgânica que só se revela totalmente no seu *tempo interior de expressão*” (Clark, 1980, p.17).

Nesse sentido, penso que *Coluna*, ainda que se imponha como uma forma monolítica, traz arestas irregulares e material macio, o que proporciona um diálogo mais próximo com os espectadores, haja vista que, como disse anteriormente, a manta acrílica era tocada com frequência durante a exposição. Diferentemente de muitos dos trabalhos de Lygia Clark ou de Hélio Oiticica, entretanto, *Coluna* não foi concebida para o toque, para a



Lygia Clark, (1920 – 1988)
Bicho – caranguejo duplo, 1977
Alumínio,
59 x 53 x 53 cm

manipulação, ainda que não me incomode que isso tenha ocorrido de fato. Havia, sim, a intenção de dar a ela um aspecto mais orgânico, no que diz respeito à coluna funcional. A meu ver, sua relação foi bem relacionada ao espaço da Pinacoteca, e o toque sobre o trabalho, desejado pelos espectadores, corrobora com a ideia de expressividade aplicada à regularidade de sua forma monolítica.

3.2 COLUNAS PARA ROBERT MORRIS

Após a exibição de *Coluna* na Pinacoteca Barão de Santo Angelo, submeti proposta de trabalho ao Instituto de Artes Visuais do Rio Grande do Sul (IEAVi)¹⁷, para expor na Casa de Cultura Mario Quintana. Escolhi a Fotogaleria Virgilio Calegari, localizada no 7º andar da CCMQ e o menor dos três espaços disponibilizados no edital. Sua escolha foi motivada, neste caso, menos pelas questões do *site specific* que pelas leituras que vinha realizando de Merleau-Ponty, sobre o olhar tátil e a palpação tátil, da mesma forma que impulsionado pelos trabalhos de Robert Morris.

Nesse sentido, produzi três novas colunas, de medidas semelhantes a um corpo humano médio, a saber, 175 x 50 x 35 cm. Essa correspondência de tamanho com o corpo humano foi inspirada pela performance realizada por Morris em 1961, intitulada *Column, two positions*. Nela, Morris colocou uma coluna feita de chapas de madeira compensada, pintada de cinza, sobre o palco de um teatro. Ao abrir as cortinas, durante três minutos e meio, ela permanecia imóvel; em seguida, era derrubada e permanecia caída por mais três minutos e meio, até que as cortinas se fechassem. Stéphane Huchet nos fala sobre essa *performance*:

A estatura antropomórfica da coluna jaz. É possível ver nessa performance uma maneira de fazer ressurgir minimal, silenciosa e radicalmente o que poderíamos chamar de *volume da persona*, isto é, a encenação do ciclo da vida e morte ou de um genérico *devenir-persona*. (2012, p.149, grifos do autor)

¹⁷ 4º Prêmio IEAVi – RS de Incentivo às Artes Visuais. Ao todo, 18 propostas foram selecionadas para três diferentes espaços expositivos, todos localizados na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre. Apresentei *Colunas para Robert Morris* entre 19 de março e 21 de abril de 2015.



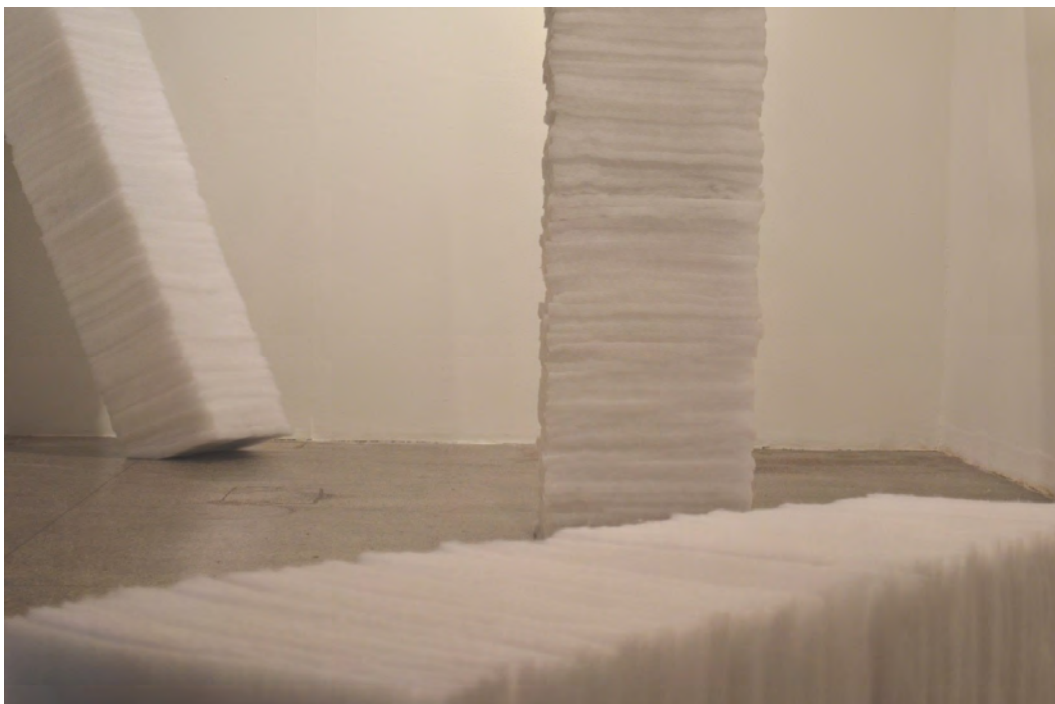
Wesley Stutz (1984)

Colunas para Robert Morris, 2015

Instalação realizada na Fotogaleria Virgílio Calegari, na Casa de Cultura Mario Quintana – projeto selecionado no 4º Prêmio IEAVi de Incentivo às Artes Visuais, Porto Alegre, RS

Manta acrílica e estrutura metálica

175 x 50 x 35 cm



A coluna ereta evidenciava a relação de tamanho com o corpo humano, colocando os espectadores em situação com ela e então com as demais colunas nos espaço expositivo.

Silenciosamente, minimamente, o que Morris evoca é a relação com o humano, com o corpo. Reduz não apenas a forma, como também o gesto. Uma vez que a coluna tem proporções de uma pessoa, a identificação é gerada por quem estiver diante do objeto. As posições desta coluna em sua imobilidade, antes e depois do tombamento, estão aí como referências do ciclo vital.

Georges Didi-Huberman, em sua obra *O que vemos, o que nos olha*, trata das questões fenomenológicas do ato de ver, e também se dedica, em determinada passagem, a essa obra de Morris. Segundo ele, as evidências tautológicas propostas no trabalho do artista, tais como não ser nada além daquilo que se apresenta aos nossos olhos, não se sustenta diante do antropomorfismo da coluna e da ação à qual foi submetida:

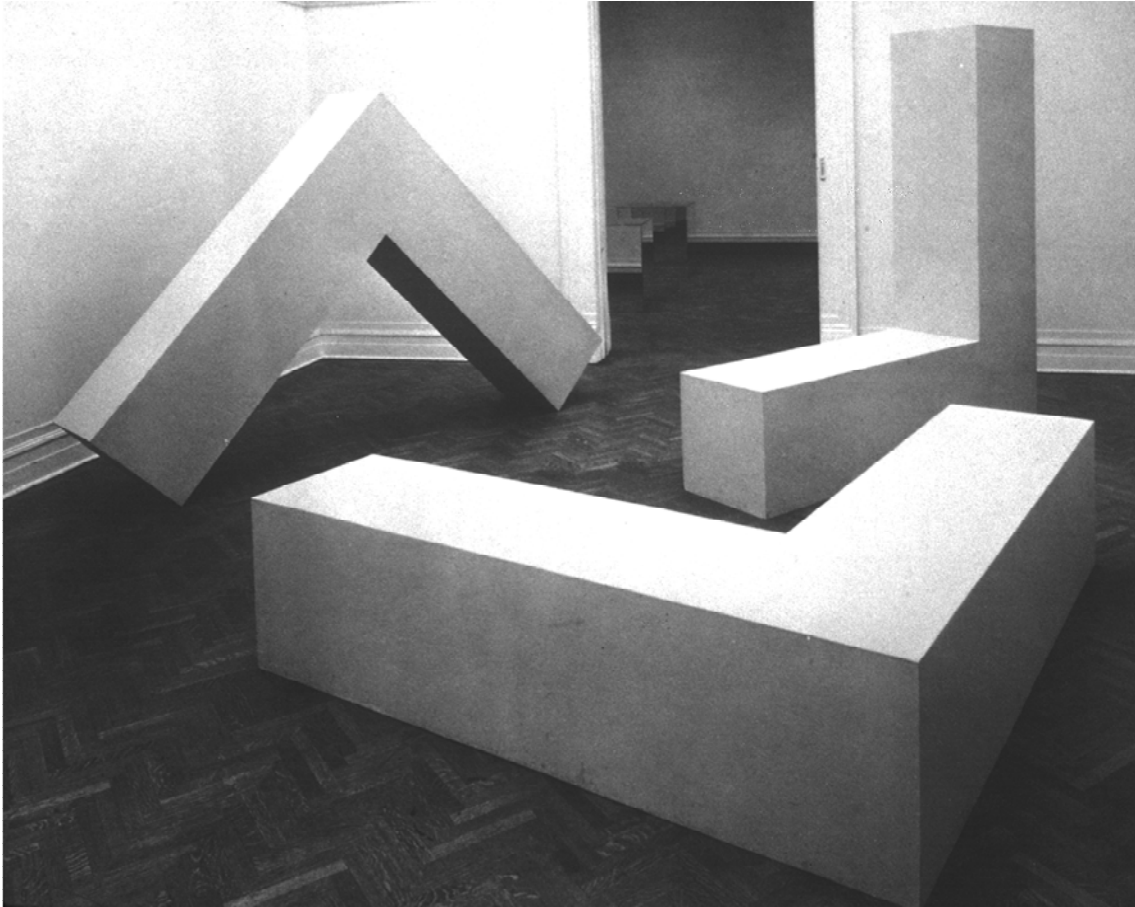
[...] a coluna erigida se encontra irremediavelmente diante da coluna deitada, como um ser vivo estaria em face de um ser jacente – ou de uma tumba. E isto só é possível graças ao trabalho temporal a que o objeto é doravante submetido, sendo, portanto desestabilizado em sua evidência visível de objeto geométrico. Quisera eliminar todo detalhe, toda composição e toda “relação”, vemo-nos agora em face de obras feitas de elementos que agem uns sobre os outros e sobre o próprio espectador, tecendo assim uma rede de relações. Quisera-se eliminar toda ilusão, mas agora somos forçados a considerar esses objetos na facticidade e na teatralidade de suas apresentações diferenciais. Enfim e, sobretudo, quisera-se eliminar todo antropomorfismo: um paralelepípedo devia ser visto, especificamente, por aquilo que dava a *ver*. Nem de pé, nem deitado – mas paralelepípedo simplesmente. Ora, vimos que as *Colunas* de Robert Morris – mesmo sendo paralelepípedos muito exatos e muito específicos – eram subitamente capazes de uma potência relacional que nos fazia *olhá-las* de pé, tombando ou deitadas, ou mesmo mortas. (Didi-Huberman, 2010, p.65; grifos do autor)

Diferente da especificidade de um paralelepípedo, a *Coluna* de Morris foi colocada em situação, agindo assim numa teia de relações que coloca o espectador diante do objeto tanto quanto o objeto é colocado diante dele. As *Colunas para Robert Morris* foram pensadas também nesse sentido, na medida em que seu tamanho corresponde ao tamanho de uma pessoa; não por coincidência, mas por intenção.

Na instalação proposta ao IEAVi, as colunas estavam ligadas às de Morris pela forma antropomórfica e pelo posicionamento, horizontal e vertical, no espaço da galeria. Não estavam uma diante da outra, mas distribuídas no espaço, de modo a fazer com que o espectador caminhasse de maneira sinuosa entre elas. As colunas não se moviam ou tombavam, apenas *situavam-se*. Ao fundo, uma terceira coluna completava o conjunto, recostada sobre um dos cantos. Inclinada e apoiada na parede para não cair, esta coluna cumpria um papel, para mim, menos de correspondência com o espectador, para sinalizar uma espécie de diluição do espaço, tal como os *relevos* de Vladimir Tatlin eram posicionados nos cantos das galerias. A relação com o piso de cimento da galeria, cinza, dividido por juntas de dilatação – que compreendo melhor como linhas escuras do que como divisões funcionais do processo construtivo do chão –, servia de orientação espacial para posicionar as colunas. Uma espécie de cartografia da galeria.

Essa “teia relacional”, mencionada por Didi-Huberman, e a qual a obra é submetida, é importante para pensar a presença do corpo no espaço. Nesse sentido, usei outro trabalho de Morris como referência, a instalação conhecida como *L’s beams*, realizada em 1965. Em uma sala branca, o artista dispôs três grandes módulos idênticos, feitos em madeira compensada, pintados de cinza e em forma de L. Um desses módulos foi posicionado tal como a letra L; outro foi posicionado com suas duas extremidades tocando o chão, assumindo assim a forma de um triângulo; o terceiro módulo foi posicionado rente ao chão, de modo a ficar completamente na horizontal. Ao caminhar entre eles, embora iguais em tamanho, o espectador tinha a sensação de que eram diferentes, de acordo com o percebido pelos olhos. Para Rosalind Krauss,

Morris parece estar dizendo que o “fato” da similitude dos objetos pertence a uma lógica que existe *anteriormente* à experiência; isso porque, no momento da experiência, ou *na* experiência, os Ls derrotam essa lógica e tornam-se “diferentes”. Sua “igualdade” pertence tão-somente a uma estrutura ideal – um ser interior que não podemos enxergar. Sua diferença pertence a seu exterior – ao ponto em que despontam no mundo público de nossa experiência. (1998, p.319; grifos da autora)



Robert Morris, (1931)
Sem título (L's beams), 1965
Compensado pintado, 3 elementos,
244 x 244 x 61 cm cada um

Este é um ponto importante, pois trata, no trabalho de Morris, bem como em minhas intenções ao propor trabalhos de instalação – e, mais especificamente, no caso de *Colunas para Robert Morris* –, do entendimento de que a apreensão perceptiva da obra pelo espectador está na sua *relação com o objeto artístico*; isso, evidentemente, encontra amparo nas questões da fenomenologia de Merleau-Ponty. Segundo o filósofo, para que a obra de arte nos satisfaça, é necessário que seja diferente da “existência arrefecida” (2004, p.88); é necessário que, não se assemelhando ao mundo visível aos olhos, seja ainda verdade e, para tanto, o corpo participa daquilo que vê, interroga as coisas, pois

O corpo é para a alma seu espaço natal e a matriz de qualquer outro espaço existente. Assim a visão se desdobra: há a visão sobre a qual reflito, não posso pensá-la de outro modo senão como pensamento, inspeção do Espírito, julgamento, leitura de signos. E há a visão que se efetua, pensamento honorário ou instituído, esmagado num corpo seu, visão da qual não se pode ter ideia senão exercendo-a, e que introduz, entre o espaço e o pensamento, a ordem autônoma do composto de alma e de corpo. O enigma da visão não é eliminado: é transferido do “pensamento de ver” para a visão em ato. (Merleau-Ponty, 2004, p.31)

As *Colunas* expostas na CCMQ se colocavam na sala, tal como em um trabalho de Morris, de maneira que era necessário que o espectador se tornasse participante do trabalho pelo ato de ver, pela atuação da visão, enfim, pela presença. Módulos relativamente regulares, não se assemelham ao mundo natural; macios, brancos, numa sala igualmente branca, restava como possibilidade, ao espectador, *estar*. O sentido se construía na presença.

Assim, podemos colocar mais uma vez a questão do olhar tátil. Sendo este a maneira pela qual o corpo “envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis” (Merleau-Ponty, 1984, p.130), *Colunas para Robert Morris* se articula de modo que é necessário caminhar entre os módulos para apreender o trabalho. A

manta acrílica suaviza a geometria e atrai a mão pelo conforto, a maciez que oferece. E, novamente, como aconteceu com *Céu, Nuvem* e também *Coluna*, os espectadores apalpavam, e até mesmo enfiavam as mãos entre as camadas de manta acrílica. A essência da instalação se faz nessas relações. Cito novamente Merleau-Ponty:

Entre o pensamento ou fixação das essências, que é sobrevôo, e a vida, que é a inerência ao mundo ou visão, reaparece uma distância que impede o pensamento de projetar-se de antemão na experiência e o convida a retomar a descrição de mais perto. (1984, p.90)¹⁸

É necessário, portanto, a proximidade do corpo com as coisas para que se dê a experiência, para que nossos sentidos possam investigar. Ainda que seja essa proximidade necessária ao *perceber* de modo geral, e não uma questão presente apenas nesta instalação, não posso considerar a experiência dos outros senão a minha, e considerar as relações entre objeto e espaço. Mas podemos afirmar que é na palpação do olhar e da mão que o vidente¹⁹ se incorpora no visível e, o visível no vidente, por consequência.

É preciso considerar a situação das três colunas de manta acrílica em relação ao espaço. Se, por um lado, elas poderiam ser montadas em outro lugar, não poderia ser um lugar qualquer; a proposição considerou as dimensões da Fotogaleria Virgilio Calegari: 873 x 350 cm, o que, em relação aos demais espaços oferecidos pelo IEAVi em seu edital, era pequeno. Desta forma, pretendia criar uma proximidade física dos espectadores em relação às colunas no trânsito pela sala, pois sugeria, assim, uma maior identificação do

¹⁸ “sobrevoar” seria, de acordo com o que verificamos nos textos do autor, levar a experiência ao campo das ideias. Cf. Merleau-Ponty, 1984, p.111

¹⁹ *Vidente* é o termo utilizado por Merleau-Ponty para designar *aquela que vê*, de acordo a edição em português utilizada nesta pesquisa.

espectador com as colunas, e não necessariamente sua contemplação como objetos artísticos.

O branco da manta acrílica, o não-uso da cor, foi importante num espaço também branco, pois dessa forma, acredito, havia uma espécie de diluição visual entre as colunas e as paredes, também elas brancas. Para mim, essa ideia de diluição reforça a importância do espaço como parte essencial da obra. O ajuste da luz também foi pensado nesses termos, para criar uma iluminação difusa, que integrasse as colunas ao espaço.

Colunas para Robert Morris ocupa um espaço importante em minha produção. Além de todas as questões discutidas até aqui, a relação espacial se dá de maneira distinta dos demais trabalhos apresentados nesta pesquisa. São três objetos modulares, que podem ser levados para outros lugares, mas não são independentes do espaço expositivo como *Céu* e *Nuvem*; também não está integrado ao espaço arquitetônico como as instalações realizadas com papel entintado, ou mesmo como *Coluna*, que dependia do elemento arquitetônico que inspirou sua produção para que produzisse sentido. É um trabalho que propõe o trânsito do espectador de maneira sugestiva, de acordo com a disposição dos elementos no espaço.

De pictórico não traz quase nada, mas tenho em mente que, como disse no início do capítulo, a sedução da cor encontrou volume e possibilidade de toque na manta acrílica. Sobre as relações que foram se afinando e alterando com o espaço a cada trabalho, a ponto de considerá-lo *lugar*, espaço distinto de espaço apenas, acrescido da experiência através da obra, devo dizer que o próprio trabalho traz à tona essa necessidade. Ou, como disse Merleau-Ponty acerca do trabalho do pintor:

O próprio pintor é um homem que trabalha e reencontra todas as manhãs a mesma interrogação na figura das coisas, o mesmo apelo ao qual nunca terminou de responder. A seus olhos, sua obra nunca está feita, está sempre em andamento, de modo que ninguém pode valer-se dela contra o mundo. (2004, p.89)

3.3 DOIS PLANOS – A INSTALAÇÃO NO MUSEU DA UFRGS

Caminhando para a finalização da etapa do Mestrado, procurei um espaço pelo Campus Central da UFRGS, que me oferecesse condições de apresentar as questões que foram surgindo nos últimos meses. E o Museu da UFRGS me chamou a atenção devido a uma série de aspectos: [1] é uma construção antiga, na qual funcionava um curtume, mas que, reformada, tornou-se um espaço internamente moderno; [2] em seu interior, há um mezanino recuado cerca de 100 cm das paredes, suspenso por uma espécie de mão francesa, de modo que parece ser um plano flutuando no espaço; [3] na modernização do prédio, as tesouras de sustentação do telhado foram retiradas e substituídas por finos vergalhões de aço tensionados e vigas de madeira, e essa estrutura constitui, por sua vez, um desenho no espaço; [4] essa estrutura moderna confere amplitude espacial e destaca as tábuas envernizadas que compõem o forro que produzem contraste visual com a parede branca ao fundo, acentuando a forma triangular do telhado.

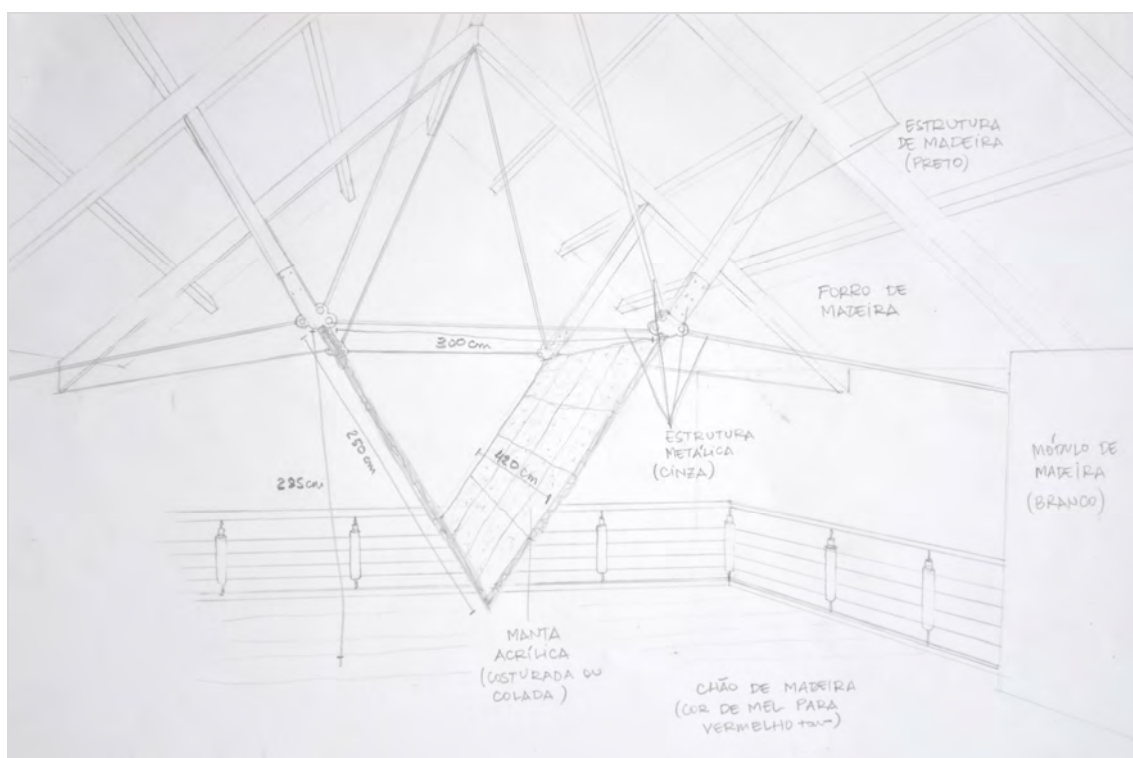
Partindo desses pontos e revendo meus trabalhos anteriores, decidi executar uma instalação, mais uma vez, utilizando a manta acrílica como material. O fato de o lugar ser originalmente um curtume não foi levado em conta tanto quanto os aspectos formais do espaço, bem como sua modernização arquitetônica. Deste modo, optei por voltar à justaposição dos módulos, diferente da sobreposição com que foram realizadas as duas instalações calcadas no



Vista interna do mezanino do Museu da UFRGS

elemento da coluna. Nesse caso, contudo, a manta acrílica não voltou a ser pele sobre paredes, e sim dois grandes planos, quase soltos no espaço, com uma de suas arestas unidas na parte inferior. Tal opção ocorreu devido ao desenho da estrutura do telhado, que sugere uma tensão para baixo, e para os lados opostos ao vértice triangular. Desta forma, a justaposição dos dois grandes planos de manta acrílica cria uma forma semelhante ao telhado, mas ao contrário, ou seja, com sua aresta convergente apontada para baixo. Os dois planos também diferem da estrutura do telhado, pois a segunda se configura como linhas no espaço, enquanto os dois planos são áreas, como o nome deixa claro, planas. Além disso, o trabalho se coloca no espaço por sua

presença branca, translúcida, mas encorpada, enquanto o madeiramento é escuro e os vergalhões de aço são pintados de cinza escuro. Nas laterais do mezanino, ao lado esquerdo e direito de quem sobe pela escada de acesso, há uma parede branca feita de chapas de MDF. Nesse sentido, os planos de manta acrílica dialogam com a parede e os módulos de MDF, pela planaridade da superfície e pelo branco, que contrasta com a madeira envernizada no piso e no forro.



Wesley Stutz (1984)

Dois planos, 2015

Projeto da instalação realizada no Museu da UFRGS, Porto Alegre, RS

Manta acrílica

420 x 300 x 260 cm



Wesley Stutz (1984)

Dois Planos, 2015

Instalação realizada no mezanino do Museu da UFRGS, Porto Alegre, RS,
Manta acrílica e fios de arame.

420 x 300 x 260 cm

Oposto em alguns aspectos, similar em outros, este trabalho volta a ser melhor “amarrado” ao edifício; quero dizer, *Colunas para Robert Morris* poderia ser montado em um espaço diferente para o qual foi concebido, sem grandes prejuízos de sentido, mas *Dois planos* não. A forma foi proposta a partir do espaço do museu e dialoga com ele, está ligada a ele pela forma como o espacializa. Para Huchet, uma questão crucial à instalação artística é justamente esse “endereçoamento” da obra em relação ao espaço em que é executado:

Se o objeto contém um aspecto virtual, se é “inacabado” na sua “construção” plenária, é porque ele só completa essa “construção” através de seu endereçoamento a alguém a quem é destinado. Este endereçar-se-a-alguém é sua chave: de relacionado consigo mesmo, ele se torna relacionador e parte intrínseca da relação. (Huchet, 2012, p.106; grifos do autor)

A fala de Huchet está relacionada a trabalhos de Hélio Oiticica e Robert Morris, mas não é uma questão específica dos trabalhos desses artistas, pois podemos dizer o mesmo sobre os dois grandes planos.

Daniel Buren, em entrevista ao curador e crítico de arte Hans Ulrich Obrist (1968), conta uma questão importante e que nos ajuda a explicar melhor a fala de Huchet. Segundo o artista, em 1984, ao realizar trabalhos em casas projetadas pelo arquiteto alemão Mies van der Rohe (1886–1969), ele aprendeu que, em sua época, van der Rohe usava estruturas retangulares de madeira que eram posicionadas no terreno onde haveria a construção; com isso, poderia determinar onde seriam as aberturas das janelas e realizar o projeto. Ou seja: o arquiteto projetava a partir do espaço ao redor; era a paisagem externa que determinava a disposição espacial do futuro prédio. Buren então relaciona esta questão com a arquitetura dos japoneses que,

segundo ele, têm um termo para isso: “pedir emprestada a paisagem” (Obrist, 2011, p.41); ao contrário da ideia ocidental de “emoldurar a paisagem” (*idem*). Emoldurar a paisagem seria tomar posse dela, enquanto emprestá-la seria usá-la para algo novo, algo *com*, mas aquele que a empresta nunca se torna seu dono. Se a fala de Buren está voltada para fora do espaço arquitetônico, para a paisagem, *Dois planos* está, tal como grande parte das instalações artísticas, voltada para dentro, para aquilo que é oferecido pelo espaço interno.

Reverendo os demais trabalhos que apresentei nesse texto, *Dois planos* de alguma forma os sintetiza, pois configura-se como planos no espaço, montados pelos módulos justapostos. Todavia eles não cumprem a função de pele sobre o espaço nem mesmo podem ser penetrados pelo espectador, tal como em *Caverna*, por exemplo, senão caminhar à sua volta. Como volumes, os planos convergentes estão distantes da forma de paralelepípedo de *Coluna* e *Colunas para Robert Morris* pelo fato de os dois últimos serem sobrepostos enquanto *Dois planos* teve os módulos justapostos. O trabalho situa-se entre ser *plano/superfície* e estrutura no espaço, configurando a síntese entre as propostas anteriores. A justaposição dos módulos, neste caso, ocorreu através de costura da manta acrílica. Seu lado externo permitia a visualização das partes porque as arestas da manta estavam um pouco amassadas, enquanto em seu lado interno a costura era visível. A suspensão da manta acrílica, que é um material têxtil, teve a parte convergente dos dois planos tensionada por fios finos presos ao chão, a fim de conferir ângulo a eles. Caso não o fizesse, seu ponto mais baixo ficaria arredondado, e não em ângulo, como planejado. Além disso, a maleabilidade natural da manta adquiriu em sua superfície externa uma espécie de “barriga”, já que não permitia o tensionamento adequado para conferir uma condição ainda mais plana ao material.

Tais questões referentes ao diálogo da obra com o espaço a configuram como instalação *in situ*, tal como discutimos anteriormente a partir de Daniel Buren. Ao mesmo tempo em que transforma o local de sua instalação, o trabalho é transformado por ele. Segundo Ana Carvalho,

Uma instalação envolve o sítio de destinação da obra como um fator significativo no que tange aos aspectos poéticos, estéticos, e artísticos da obra, logo, a desmontagem – isto é, a des-instalação – afeta o que poderíamos definir como a “integridade” físico-material da obra. Também altera as condições de existência da obra, na medida em que, desmontada, não estará disponível para a apreciação efetiva, por parte de quem quer se seja. Dependendo do modo como uma determinada instalação esteja vinculada aos aspectos simbólicos e/ou físicos de um determinado sítio, a desinstalação afetará também a identidade da obra. (2005, p.114)

Este é menos o caso de *Colunas para Robert Morris* do que os casos de *Coluna* e *Dois Planos*. Os últimos, uma vez desmontados perdem identidade, ainda que seu material possa ser reutilizado – embora, certamente, seria preciso alterar o material para tanto.

Independentemente do futuro do material, creio ter conseguido, a partir dele, a sensação de leveza, dada pelo aspecto material da manta acrílica, como também pela forma disposta no espaço que, montada, ficou distante do chão cerca de 70 cm. As arestas convergentes constituíram uma linha com parte da estrutura do telhado, de modo que houve uma continuidade em seu desenho; ao mesmo tempo, por causa do branco da manta acrílica e por configurar uma área, em detrimento desse mesmo “desenho” da estrutura, *Dois planos* se apresentou como um contraponto a ela. Ao mesmo tempo, sua forma dialogou com a superfície do forro do museu, ou seja, com a forma do telhado. A sensação de leveza também se constituiu, para mim, pelo fato de montar o trabalho no mezanino que, como disse no início deste sub-capítulo, fica

distante da parede cerca de 100 cm, o que confere a ele, o mezanino, a ideia de leveza e suspensão.

Cortar, costurar, tensionar. Montar este trabalho de instalação *in situ* foi também um certo modo de operar o espaço. Os procedimentos técnicos de execução foram suscitados pela própria obra, de acordo com o material empregado e as circunstâncias. Trabalhar com projetos detalhados e cálculos prévios não foi garantia de que a execução não sofresse alterações, tal como a “barriga” que se formou nos planos. O processo de montagem exigiu, desse modo, que eu me adaptasse às circunstâncias e às particularidades do material. Trabalhar com esses dois planos forçou-me a utilizar fios que imprimissem uma tensão para baixo, a fim de criar o ângulo que eu buscava, o ângulo que se assemelha à estrutura de madeira do teto. No entanto, tensionar para baixo é muito semelhante à tensão que o telhado tem para cima e para os lados. As alterações aproximaram o verossímil da forma. A pretensa suspensão do mezanino e a amplitude espacial dada pela forma do telhado reverberaram em dois grandes planos, macios, translúcidos, opostos ao telhado pela posição, opostos ao telhado e ao mezanino por serem leves de fato, e não apenas pela sensação.

Forma suspensa no ambiente do museu, em situação de diálogo com o telhado e o mezanino, *Dois planos* difere dos trabalhos realizados com papel entintado, mas difere também dos demais trabalhos realizados com manta acrílica. Com isso, abre espaço para que esta pesquisa continue a se desenvolver, colocando materiais em diálogo com o espaço. Enquanto o faço, enquanto proponho uma forma material que se coloca em situação com o espaço, sou construído por ele. Tocando, cortando, costurando, tensionando a manta

acrílica, apalpo este modo de estar no espaço da arquitetura, considero e indago sua construção. Construo, coloco em situação, assemelho a forma ao espaço para perceber que há modos de operar no mundo que não dizem respeito à palavra. Construo no espaço da arquitetura para me construir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho apresentado estabelece reflexões a partir de uma trajetória poética, passando pela produção atual e sinalizando mudanças importantes que estão se esboçando em minha pesquisa. É sempre complexo fazê-lo, considerando que escrever sobre o trabalho artístico pessoal é um processo que se faz de dentro e, portanto, não é possível afastar-se o bastante para observá-lo, dada a imersão que cada novo trabalho suscita.

Considerando que a pesquisa poética constrói seu objeto de pesquisa enquanto o analisa, é necessário que se construa também o modo pelo qual o trabalho deverá ser analisado. Para Merleau-Ponty, o que anima o pintor – e, podemos dizer, o artista, de modo geral – é o “fazer” da obra, é o processo:

Ora, essa filosofia por fazer é que anima o pintor, não quando exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante em que sua visão se faz gesto, quando, dirá Cézanne, ele ‘pensa por meio da pintura’. (Merleau-Ponty, 2004, p.33)

Segundo a artista e pesquisadora Sandra Rey (1953) nos mostra, o fazer da obra é de fato essencial. Mas precisamos ter em conta, na pesquisa *em arte*, o texto como recurso para sedimentar ou retroalimentar as ideias que perpassam as obras enquanto o artista as executa. Para tanto, é necessário que o artista adote métodos distintos da pesquisa científica, ou ainda da pesquisa *sobre arte*, que observa aquilo que é dado como acabado, como produto final. Para Sandra Rey,

A metodologia de trabalho em ateliê leva em conta a obra como processo. Para o artista, a obra é ao mesmo tempo um *processo de formação* e um processo no sentido de processamento, de *formação de significado*. A obra interpela seus sentidos enquanto ele está “às voltas” com ela. Ela é um elemento ativo na elaboração ou no deslocamento de significados já estabelecidos. Enquanto artista, a obra em processo

perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela: ela *me* processa. (Rey, 1996, p.85; grifos da autora).

Pensar através da obra de arte, ou ainda, compreendê-la como um *processo de formação* são pontos importantes a considerar no encerramento deste texto, pois o movimento que se realiza na construção do mesmo é distinto do movimento e do tempo em que se constitui o trabalho artístico. Coloco o ponto final no texto no momento em que compreendo que se encerra com ele um ciclo, mas tal como uma planta ao cumprir seu ciclo vital produz a semente, a obra de arte germina em si mesma sua continuidade.

É necessário, no processo de pesquisa *em artes visuais*, que o texto seja, antes de tudo, construído a partir da obra, pois, no fazer desta, em seu *processo de formação*, formam-se, como novamente nos lembra Sandra Rey, os significados. Encontramos na obra o seu sentido, naquilo que ela exterioriza.

Desde o encantamento com a cor, da sensação de prazer que ela me despertou, esta pesquisa tem proporcionado a mim, gradativamente, consciência da importância do corpo em relação à obra, para que seus sentidos sejam construídos. Consciência que se tem dado, notadamente, no espaço da arquitetura, com a cor, e, mais recentemente, com a manta acrílica. Nesse sentido, posso dizer que a cor me permitiu, primeiramente, pensar o espaço arquitetônico e suas relações internas, para que houvesse a possibilidade de intervenção e diálogo sobre ele. A partir de então, senti necessidade de evidenciar o material que utilizava nos trabalhos, e tive contato com a manta acrílica, que por sua vez causou inversões importantes em meu processo criativo, como discuti.

Creio que, mais do que realizar esses trabalhos, essas instalações, fui sendo realizado, construído por elas. Meu trabalho me trouxe até aqui, foi através dele que conheci os artistas e teóricos com quem procurei discutir ao longo do texto. Eles, por sua vez, me auxiliam em novas compreensões. As principais, entre elas, são: [1] os caminhos estão abertos para que novas mudanças possam surgir em minha pesquisa poética, a começar pela manta acrílica se desenvolvendo como forma no espaço; [2] que esse trabalho encontra sentido apenas na relação com o outro que, por sua vez, retroalimenta minhas percepções e ideias. Como nos diz Merleau-Ponty:

Como nomear, como descrever esta *vivência de outrem*, tal como a vejo de meu lugar, vivência que, todavia, nada é para mim, já que creio em outrem – e que, aliás, concerne a mim mesmo, já que aí está como a visão de outrem sobre mim? [...] No próprio instante, porém, em que creio partilhar da vida de outrem, não faço mais que reencontrá-la em seus confins, em seus pólos exteriores. (Merleau-Ponty, 1984, p.21-22; grifos do autor)

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Douglas. *Alma espacial – o corpo e o movimento na arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

ALBERS, Josef. *A interação da cor*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BAAL-TESHUVA, Jacob. *Rothko*. Colônia: Taschen, 2010.

BANDEIRA, Manuel. *Os melhores poemas de Manuel Bandeira / Seleção de Francisco Assis Barbosa*. São Paulo: Global, 1988.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BERGSON, Henri. *O que Aristóteles pensou sobre o lugar*. Campinas: Editora UNICAMP, 2013.

BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999

BUREN, Daniel. *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos, (1967 – 2000)/ Organização Paulo Sérgio Duarte*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

- CANONGIA, Lygia (org.). *Eduardo Sued*. São Paulo: Cosac Naify, 2005
- CARTAXO, Zalinda. *Pintura em distensão*. Rio de Janeiro: Z. Cartaxo, 2006.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. *A instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e especificidade do sítio*. 2005. 356 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica de Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- CLARK, Lygia. *Carta à Mondrian* In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark – Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- COUTINHO, Evaldo. *O espaço da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FERREIRA, José Bento. *Através dos tempos*. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). *Paulo Pasta*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- FRAMPTON, Kenneth. *De Stijl*. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e imaginação*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GABLIK, Suzi. *Minimalismo*. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

GAGE, John. *A cor na arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas. palavra imagem objeto: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

GOETHE, J. Wolfgang von. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

GRAHAM, Dan. *A arte em relação à arquitetura* In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GREENBERG, Clement. *Abstração pós-pictórica*. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997;.

GREENBERG, Clement. *Arte abstrata*. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

GREENBERG, Clement. *Pintura à americana*. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

GREENBERG, Clement. *Pintura modernista*. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.

HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais – A plástica exponencial de arte [1900 – 2000]*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Unisinos, 1999.

JUDD, Donald. *Objetos específicos* In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado*. (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979), p. 92-93. Disponível em <<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/execute/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf>> Acesso em: 12 de fev. de 2015.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de La Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994.

LICHTENSTEIN, Jaqueline (Org.) *A pintura Textos essenciais – Vol. 9: O desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34, 2006.

MALARD, Maria Lucia. *As aparências em arquitetura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MARZONA, Daniel. *Minimal Art*. Colónia: Taschen, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MICHELI, Mario De. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MONDRIAN, Piet. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro: Record, 2000

MORRIS, Robert. *O tempo presente do espaço* In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

NEWMAN, Barnett. *Resposta a Clement Greenberg*. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas: Volume 4*. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim, 2011.

OITICICA, Hélio. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade* In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais*. Porto Arte: Revista semestral do PPGAV/UFRGS. Porto Alegre: UFRGS. v.7, n.13, p.81–95, nov. 1996. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27713> > Acesso em maio. 2015.

ROSENBERG, Harold. *Os Action Painters Norte-Americanos*. IN: *A Tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SCHARF, Aaron. *Construtivismo*. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

SCHARF, Aaron. *Suprematismo*. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

SPURLING, Hilary. *Matisse: uma vida*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

TUAN, Yu-Fu. *Espaço e Lugar a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2013.

TUAN, Yu-Fu. *Topofilia*. Londrina: Eduel, 2012.

VENANCIO, Paulo. *Sentir pintura*. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). *Paulo Pasta*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

WEITEMEIER, Hannah. *Klein*. Colonia: Taschen, 2005.

WIGLEY, Mark. *A desconstrução do espaço*. In: SCHNITMAN, Dora Fried (Org). *Novos paradigmas, Cultura e Subjetividade*. São Paulo: ARTMED, 1996, p. 152 a 171.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Anotações sobre as cores*. Campinas: Editora UNICAMP, 2009.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.