

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO NA ÊNFASE POÉTICAS VISUAIS**

**MEMBRANAS DO MUNDO:
Agenciamentos, operações e formas de
ativação do espaço**



Vânia Elisabeth Selzlein Sommermeyer

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

**MEMBRANAS DO MUNDO:
Agenciamentos, operações e formas de
ativação do espaço**

Vânia Elisabeth Selzlein Sommermeyer

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ênfase em Poéticas Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Maria Ivone dos Santos (PPG Artes Visuais/ UFRGS)

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Leila Danziger (PPG Artes Visuais/ UERJ)
Prof^a. Dra. Maria Lucia Cattani (PPG Artes Visuais/UFRGS)
Prof. Dr. Hélio Ferverza (PPG Artes Visuais/UFRGS)

Porto Alegre, 07 de abril de 2009.

Para meus filhos Carolina, Leonardo e Guilherme.

AGRADECIMENTOS

Ao fundamental financiamento do CNPq que proporcionou a conclusão desta pesquisa.

A composição desta mesa formada por artistas e professores, especialmente ao Prof. Dr^o. Hélio Ferverza com seu olhar atento e crítico que na banca de Qualificação contribuiu muito com suas observações e sugestões.

À Prof^a. Dr^a. Elida Tessler pela presença na banca de Qualificação, naquele 22 de abril, dia em que o Instituto de Artes completaria 100 anos e que hoje deixa uma falta.

À Prof^a. Dr^a. Maria Lucia Cattani por aceitar este desafio em estar aqui e pelo entusiasmo com os caminhos da pesquisa.

À Prof^a. Dr^a. Leila Danziger, por ter sido, com sua pesquisa e trabalho, uma referência importante.

À orientadora Prof^a. Dr^a. Maria Ivone dos Santos, pela tenacidade de seu trabalho e pelo incansável estímulo às minhas operações e movimentos como artista. Foi de uma orientação segura, desde os primeiros desafios até hoje, restando minha impetuosidade, mas nem por isso deixando de acreditar e indicar o que virá.

Ao PPGAV do Instituto de Artes como um todo e aos professores com quem convivi diretamente nestes dois anos: Prof^a. Dr^a. Mônica Zielinsky, Prof. Dr^o. Flávio Gonçalves, Prof. Dr^o. Eduardo Vieira da Cunha, Prof. Dr. Edson Luiz André de Souza, Prof^a. Dra^a Elida Tessler, Prof^a. Dra^a Maria Lucia Cattani, pelos mesmos motivos.

A alegre, mas curta convivência dos colegas de Mestrado da turma 15, muitos deles viajantes. Em especial a Helene Sacco, primeira colega que vi no ano de 2007. Que mais tarde me proporcionaria no período da *Casa de Passagem* da Demétrio Ribeiro, uma convivência diária com longas conversas sobre nossos projetos, livros, arte e vida.

Aos colegas do Atelier Floresta, Tiago Giora e Rommulo Vieira da Conceição, agradeço as caronas e as muitas conversas sobre arte. Ao recente contato com Paulo Silveira sobre os livros de artista, o qual se mostrou interessado e disponível.

A Ana Klauck por suas traduções do inglês. Ao amigo Michel Zózimo da Rocha, leitor atento e à colega Fernanda Gassen cuidadosa revisora, meu muito obrigado.

Aos filhos Carolina, Leonardo e Guilherme pela compreensão e apoio às minhas buscas.

Ao companheiro de longa data Cláudio Roberto, por sua compreensão, encorajamento e contribuição muito especial nesta fase, sempre meu suporte em Novo Hamburgo, quando das minhas ausências.

Aos meus pais Selso e Helmy pela vida e determinação.

RESUMO

Membranas do Mundo: Agenciamentos, Operações e Formas de Ativação do Espaço trata-se de uma pesquisa prático teórica decorrente das operações e dos movimentos desencadeados pela minha produção em Artes Visuais. São abordadas quatro experiências realizadas durante o período desta pesquisa e que ampliaram o conceito de índice e membrana, presentes em trabalhos anteriores. Observam-se as operações de revestimentos, encobrimentos e obliterações na problemática do esconder e do revelar, bem como nas formas e modos de apresentação das mesmas. O grupo de trabalhos evidencia as relações de latência, de ativação, do plano ao volume e nos espaços de apresentação, transitando entre diversos meios, incluindo a fotografia. Busca deter-se nas circunstâncias constitutivas desse processo e nos modos de apresentação, ao proporcionar diálogos com outras produções e artistas, em exemplos que discutem as relações de ativação ocorridas. Dos índices encontrados e deslocados, reorientados no contexto de cada lugar pela forma e estrutura da apresentação, encaminha os desdobramentos do processo para os meios da publicação.

Palavras-chave: índice, membrana, operações, ativação, revestimentos, desdobramentos.

ABSTRACT

World Membranes: Agency, Operations and Space Activation Modes is a practical-theoretical research derived from operations and movements activated by my Visual Art production. The paper shows four experiences accomplished during the research period and which have amplified the concept of index and membrane presented in previous works. The paper observes the covering and coating operations and the obliterations in the problem of hiding and revealing, as well as the ways of their presentations. The set of works highlights the relation of latency of activation, from flat to volume and in spaces of presentation, moving among many supports, including photography. The paper intends to dwell on the constitutive circumstances of the process and on the presentation modes when promoting dialogues with other artists and productions, with examples that discuss the relations of activation that have occurred. From the index found and moved, reguided in the context of each place by its mode and structure of presentation, the paper guides the unfoldments of the process to the means of publication.

Keywords: index, membranes, operations, activation, covering, unfoldments.

LISTA DE IMAGENS

Artista/ Título/Ano/Fonte/ localização na dissertação.

Anselm Kiefer: *Bildunterschrift*, 1992–94. Livro de chumbo. (Fonte<www.tor.cn>)/ **168**

Antoni Caro: *Coche*, 1966. (Fonte: KRAUSS, 2001, p.228) /**69**

Antoni Muntadas: *Janelas abertas*, 2007. Torreão.

Fonte<<http://loja.frenteirasdopensamento.com.br/site2007/blog/index.html>>/**100**

Antonio Manuel: *Poema classificado*, 1975 e *Dia a dia*, 1973 - 55 x 37 cm. Flans/**173**;

Urna Quente, 1968 (madeira, lacre, fita) 60 x 33 x 20 cm. (Fonte: Antonio Manoel,

Centro de Arte HO, 1997) **176**

Ari Kakkinen: *No Echo*, 2004 .fotografia. *Of Questions of Truth and Equivalence # 1*,

2003 (Fonte<<http://www.helsinki.fi/helsinki/artist.php?id=9042>>)/**141**

Axel Lieber: *Memorial*, 1994/**125**; *Beef anatômico*, 2002 e outros trabalhos/ (Fonte:

Axel Lieber, Fundações Krupp von Bohlen e Halbach, 1994) /**126**

Barry Flanagan: *Pile 2' 68*. Três peças de tecidos dobrados em pacote. (Fonte:

FRÉCHURET, 2004.p.209)/**149**

Bernd e Hilla Becher: *Kuhlturme*, 1967-73 (Fonte< [http://no-](http://no-mundo.weblog.com.pt/arquivo/404329)

[mundo.weblog.com.pt/arquivo/404329](http://no-mundo.weblog.com.pt/arquivo/404329)>)/**158**

Christo and Jeanne- Claude: *Wrapped Night Table* 1960; *Wrapped Table and Chair*

1963; *Wrapped Trees*, 1997-98 (Fonte<<http://www.christojeanneclaude.net/>>)/**131**

Daniel Buren: *Peinture aux formes variables*, 1966. (Fonte

<<http://www.danielburen.com/>>) /**50**

Dominant-dominé, Coin pour um space, 1465 m² à 11° 28' 42'', 1991. Museu de Arte

Contemporânea de Bordeaux. (Fonte: MÈREDIEU, 2004. Prancha V) /**96**

Dieter Roth: *Flacher Abfall (Flat Waste)*,

1975/1976/1992.(Fonte<<http://www.gerz.fr/>>)/**36** *Taschenzimmer*, 1968.

(Fonte< www.kettererkunst.com. >) /**37**; *Daily Mirror*, 1970. Jornais diários recortados e acumulados (Fonte<www.goshen.edu>) /**165, 189**; *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bände*, 1974 (*Salsichas Literárias*) (Fonte: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2008/02/hugo-ball-pierre-albert-birot-vii.html>)/**178**

Edward Ruscha: *Twentysix gasoline stations*, 1962.

(Fonte< collectingseminar.wordpress.com>)/**189**

El Lissitzky: *Sala Proun*, 1923. (Fonte< www.pco.org.br/.../ler_materia.php?mat=2532>) /**88, 93**

Gabinete Abstrato, 1928. (Fonte< dla.library.upenn.edu/dla/fisher/search.html?>) /**88**

Ellsworth Kelly: *Gray Curve*, 1988. (Fonte< www.ifpda.org/content/node/1209 >) /**62**

Fluxus (vários artistas): *Caixa 2*, década de 60. (Fonte< www.news.harvard.edu >) / **37**

Frank Stella: *Empress of India*, 1965. (Fonte<www.moma.org/collection/browse) /**64**

Franz Ehrard Walther: *Cinco espaços*, 1972.

(Fonte: < maximin/img/obras/walther.jpg >) /**28**

H N Werkmann *A próxima chamada n.º 9*, 1926 e *Máquina de somar*, 1933 (Fonte: HOLLIS, 2201.p.73,74) / **173**

Hélio Oiticica: *Bólide cama 1*, 1968. (Fonte: OITICICA, Galeria Jeu de Paume. p.129) / **26**; *Metaesquema*, 1957. Guache sobre cartão; *Metaesquema*, 1958/**56**; *Metaesquema, Seco*, 27, 1957, *Metaesquema*, 1959/ **152**; *Invenções*, 1959, *Bilateral*, 1959/ *Núcleos*, 1960-63/**81**; *Penetrável PN 1*, 1960. *Penetrável Magic Square* n.º. 5, 1977/**95**; Nildo da Mangueira veste *Parangolé P 16 capa 12*, 1964/ **122**; *Relevos espaciais*, 1959/ **151**; [Anotação] de Hélio no verso do *Metaesquema, Seco 27*, 1957, no ano de 1968 e [Reprodução do mesmo texto] /**153** (Fonte: Projeto HO/enciclopédia Itaú cultural< www.itaucultural.org.br)

Hélio Ferverza: série “Mostrar esconder”, *Sem título*, 1991. Papel recortado, pregos, imãs. 258 x 65 cm/**33**; *A identidade menos o signo n.º. 1, 2, 3*, 1991/**60**; *A função do amanhã*, 2000/**133** (Fonte<

www.heliofervenza.net/arquivo/mostrar_esconder/oinversor/oinversor.pdf >); [detalhe p. 122 de sua tese de Doutorado] e [detalhe p. 27 do livro *O + é deserto*, 2003] /196

Henry Matisse. [o artista/detalhe] e *Nu azul*, 1952. (Fonte: NÉRET,) /57

Jean Arp, Sophie Taeuber e Theo Vandoesbourg: *l'Aubette*, 1926-8. (Fonte< <http://www.art-is-arp.com/fr/index.php?page=aubette&menu=1> >)/87

Jochen Gerz: 2146 *Steine – Mahnmal gegen Rassismus*, 1993. Monumento invisível/143; *Die (Zeitungleser und der Philosoph)*, 2004/175 (Fonte< <http://www.gerz.fr>>)

Joseph Beuys. *Cadeira de gordura*, 1963. (Fonte: BORER, 2001. 82)/24; *Base VII/2*, 1985. (Fonte< HONNEF: 1992.p.45)/51; *Infiltration homogen für Konzertflügel*, 1966. Piano revestido de feltro. (Fonte: HONNEF: 1992.p.94)/127

Joseph Kosuth: *Passagen Werk*, 1992 (Fonte: ARTES, 13)/139

Kurt Schwitters. *Merz (Cherry Picture)*, 1921). Colagem. (Fonte< greenlanddesign.org>)/23. *Merzbau*, 1923. (Fonte < <http://www.merzbau.org/Schwitters.html>>)/87, 89

Leila Danziger: série *Diários Públicos*, 2001/02. Jornais alterados pela artista/164 “*Todos os nomes da Melancolia*” e “*Para-ninguém- e- nada estar*”. Carimbo sobre papel 32 x 96 cm, 2008] (Fonte< <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/1/leiladanziger.htm>>)/174

Luciano Fabro: *Mezzo specchiato mezzo trasparente/Tutto trasparente/buco-veduta*, 1963-1965. metalvidro.(Fonte<http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=194&det=ok&titolo>100/ *Lo Spirato*/ 140

Lygia Clark: *Caminhando*, 1963. Recorte fita Moebus. (Fonte: MILLIET, 1992.p.99)/57; *Bicho*, 1960 (Fontewww.jornaljovem.com.br); *Abriço poético*, 1964 (Fonte: BRITO, 2002)/151

Man Ray: *The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows*, 1916. Pintura (Fonte < www.moma.org/collection/browse>)/ **44**; *L'Énigme d'Isidore Ducasse*, 1920 (reconstrução, 1971)

(Fonte <<http://nga.gov.au/International/Catalogue/Detail.cfm?IRN=4374>>) / **128**

Marcel Duchamp: *A Caixa Verde*, 1934. Anotações do *Grande Vidro*.

(Fonte <www.leeds.ac.uk/library/adopt-a-book/duchamp.htm>)/ **35, 37**; [detalhe]

“Moldes Máficos” de *O Grande Vidro*, 1915-23 (Fonte: MINK:2006. p.36)/ **44**; *Pliant de Voyage*, 1916-1964 “Desdobrável de viagem”.(MINK, p.67)/**123**; *La Mariée mise à nu par ses célibataires, Même (O Grande Vidro)*, 1915-23/**130**

Marcel Broodthaers : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969. [detalhes:

capa do livro; livro impresso papel, 300 cópias; impresso em papel transparente/90

cópias. (Fonte < http://www.moma.org/collection/browse_results.php>)/ **195**

Maria Helena Bernardes. *Vaga em campo de rejeito*, 2003. (Fonte: BERNARDES, 2003.p.17,64) /**46**

Maria Ivone dos Santos: *Na ponta dos dedos (Du bout des doigts)*, 1993

(Fonte <www.muvi.advant.com.br/artistas/m/maria_ivone/na_ponta_dos_dedos>) / **124**

Maria Lucia Cattani: *Comédia em 3 atos*, tipografia, 14,5 x 10,5 cm. 2 cópias, 2007

(Fonte < www.marialuciacattani.com>) / **197**

Patrick Saytour: *Pliage*, 1967. Tecido esticado evidenciando as dobras fixadas com

amido. (Fonte: FRÉCHURET, 2004.p.206)/**149**

Rachel Whiteread: *Untitled (Table)*, 1993; *Untitled (Room 101)*, 1984.

(Fonte <www.guardian.co.uk>)/ **47**; *Untitled (One Hundred Spaces)*, 1995).

(Fonte < www.artnet.com>) / **48**; *Monument / Trafalgar Square*, 2001.

(Fonte < www.guardian.co.uk>) / **133**

Richard Artschwager: *Bookends*, 1990.

(Fonte <http://www.mfa.org/collections/search_art.asp?coll_keywords=Bookends>)/ **49**;

Key Member, 1967. (Fonte < www.moma.org>) / **79**

Richard Serra: *Double Roll*, 1968/ *Slow Roll: For Phillip Glass*, 1968. Rolos de chapa de chumbo **31**; *Triangle Belt Piece*, 1967. Borracha vulcanizada/ **68** *Verb list*, 1967,68/**117** (Fonte: *Richard Serra. Sculpture: Forty years. The Museum of Modern Art, New York* .p.122, 126, 127)

Robert Häusser: *Markt, frühmorgens*,1953. fotografia. (Fonte: *subjektive fotografie Der deutsche Beitrag 1948-1963. Institute für Auslandsbeziehungen, 2004.p.113*)/ **142**

Robert Morris: *Untitled*,1967,68. tiras de feltro.(Fonte: FRÈCHURET, 2004.p.186)/**68**

Stéphane Mallarmé: *Um coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897. (Fonte< www.ajaxgirl.com>)/**194**

Vânia Sommermeyer. *Livro*, 2003. [detalhes]. Instalação de 164 cm de cada lado, 84 panos e sobras costuradas. Torreão. (Fonte: arquivo pessoal) /**19, 20**; *Espaços da latência*/**30**; *Recortes de tecidos, sobras*. [detalhe] **capa. 32, 38, 59**; [seleção das sobras] **52, 53**; *Pilhas azuis*, 2005 recortes azuis colados na parede dimensões variadas. Torreão/**39, 54, 55**; *Pilhas laranja*/**40**; *Sem título*, 2004.5 peças em madeira e tecido de alturas variadas [detalhe peça] /**38**; protótipo *Topologias*, 2004- Detalhes dos objeto em madeira e tecido /**42**; [produção das peças] /**42**, Instalação/ **42, 43**; *Sem título*, 2004-05, Instalação de objetos em madeira e tecido de alturas variadas/Paço Municipal. Porto Alegre/**44, 45, 48**; *Objetos ativos*, 2004 [varias tomadas da montagem], Torreão/**61**. *Objetos ativos*, 2006. Paço Imperial, RJ/**62; 76**/ São Paulo/**76, 77**/Belém/**76**; *Elemento ativo*, 2006. [4 tomadas em torno da viga (acervo particular)]**78, 94**, [duas visões] **94**/*Anotações*, 2006. Sobras de fitas de metal e tecido. Torreão. [detalhe e desenhos sucessivos]/ **65, 66**; *Desenhos*, 2008. Desenhos com as fitas de metal direto na parede, Fundarte, Montenegro/[detalhe]/**38, 67**; [processo e ação de revestimento da coluna], Montenegro/ **71**, *Pequenas Colagens*, 2008. dimensões variadas/**73**; A Sala de *Formas*, Espaço de Montagem, IA, UFRGS [ambiente]/**99, 103, 104, 112**/Tipologias[cadeiras, móveis] **108, 109**; *Sem título*, 2006. tecido, madeira, metal, desenho. Torreão/**106**; Esboços para medidas das capas/**112**, *Escada vestida*, 2007/ **página de abertura, 113, 148**; Revestimentos dos móveis com capas e encobrimentos/**114, 115, 120, 121, 132,147**; *Lista Sala de formas*, 2007/**111**; *Dobras*, 2007 [capa móvel] / **147**; *Dobras*, 2007 [capa escada e movimento das dobras] / **148**; *Dobras*, 2007 [capa de banco] quatro fotografias 30x 40/**155**; [dobra, recorte] *Guardanapos de papel*, 2009/**152**; [Esboços] para *Colunas Personagens* e Projeto denominado: *Ocupação, intervenção e revestimentos*, 2007/**160**; *Nichos*, 2007/**138**; *Sem título*, 2006 [entretela colante e

retalhos variados se sobrepondo], **163**; *Cadernos Quentes*. n°. 28, 2008 [p.20 e 21] 14,5 x 21 cm, entreteia colante s/papel./**171**; n°. 35, 2008 [p. 38 e 39 /14,5 x 21 cm]/**177**; n°. 33, 2008 p. 20 e 21 [p. 20 e 21/14,5 x 21 cm]/**178**; n°. 30, 2008 [p.10.11]/**180** *Arquivo Vivo*, 1998 (I)-99 (II) 2 conjuntos de 10 caixas cada, com medidas de 170 x 60 cm/ **190**; M_ario Lammel, fotografia, 2009/ **193**; **A**, *Artigos Definidos*, 2009.[Protótipo em uma cópia impressa com realce preto 27,0 x 14,8 cm, detalhe: capa, p. 6 e 26]/**193**.Vistas da exposição Membranas do Mundo, 2009 /**Anexo**.

Vladimir Tatlin: *Relevo de canto*, 1915. (Fonte< organismo.art.br >)/**75**

Willys de Castro: *Objeto ativo*, 1961 (Fonte< www.itaucultural.org.br>); *Objeto ativo*, 1962 (Fonte< www.scielo.br/scielo.php)/**82**

Outros:

O Torreão [ambiente para intervenções] /**99**

Formas de biscoitos em metal/**105**

Tipo móvel/**105**;

Cartaz intervenção FORMAS, 2007/**111** [projeto gráfico: Leonardo Sommermeyer]

Glossário de A dobra. Leibniz e o barroco. (Fonte: DELEUZE, 2007. p. 6)/**117**

Memorial do RS [detalhe]/**134**; [Espaços do Memorial do RS]/ **136**; **160** [Projeto gráfico/colunas revestidas, Guilherme Sommermeyer]/ **137**

[detalhe] Dobras básicas da técnica do Origami/**150**

Cadernos de História, Publicação regular do Memorial do RS/**161**

Créditos das fotografias:

Ângela Varela: *Objetos ativos*, 2006 (Rumos Itaú Artes Visuais, SP) / **capa, 52, 76, 77**.

Bianca Tomazelli, *Objetos ativos*, 2006 (Rumos Itaú Artes Visuais, RJ) /**76**

Eduardo Carneiro, *Elemento ativo*, 2006 (acervo particular) /**78**.

Fernanda Gassen. Registro da Exposição *Membranas do Mundo*, 2009 (Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, RS) **Anexo**

“**Joãozito**”. Museu Palácio da Aclamação Campo Grande/ Salvador-BA/**142**

Leonardo Sommermeyer (vistas da construção dos objetos da instalação *Sem título*, 2004) /**42**

Rommulo Vieira da Conceição (tomadas do Memorial do RS) /**134, 136, 137, 138**

Thula Kawasaki *Objetos ativos*, 2006 (Rumos Itaú Artes Visuais, RJ) /**62, 76**

Vânia Sommermeyer: todas as demais fotos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO / 13

1. O FRAGMENTO COMO ÍNDICE QUE APONTA: LATÊNCIA E ATIVAÇÃO / 18

1.1. Espaços da Latência: sistemas e ordenamento / 21

1.2. Espaços Ativados / 39

1.3. Ativação de um espaço: ele mesmo forma / 73

2. ATIVAÇÃO DE UM ESPAÇO DADO: AS RELAÇÕES NO ESPAÇO DE APRESENTAÇÃO / 84

2.1. Espaços arquitetônicos ativados: Três exemplos / 88

2.2. Ação sobre os objetos encontrados: *Sala de Formas* / 102

2.3. As relações no espaço de apresentação: entre o *esconder* e o *revelar* /117

3. DESDOBRAMENTOS: PROJETOS EM LATÊNCIA - IDÉIAS ARQUIVADAS E IDÉIAS ATIVADAS / 145

3.1. Resíduos de Instalações: a reserva das formas dobradas / 146

3.2. Memória velada: a espessura do excesso e da falta / 159

3.3. Multiformes membranas: o texto é o próprio tecido? /183

CONSIDERAÇÕES FINAIS / 200

BIBLIOGRAFIA / 207

ANEXOS / 218

INTRODUÇÃO

Esta é uma pesquisa em Poéticas Visuais que parte de uma prática pessoal artística anterior, sendo a mesma baseada em coletas de sobras de materiais industriais que se encaminhavam para o desenho, à colagem e a construção de objetos. Este estudo levará em conta a relação de obtenção de descartes e suas posteriores operações, bem como os locais de sua ação e seus modos de apresentação.

No capítulo inicial desta pesquisa O FRAGMENTO COMO ÍNDICE QUE APONTA: LATÊNCIA E ATIVAÇÃO abordaremos a movimentação inicial destes fragmentos de aparências estranhas, encontrados nos recortes de tecidos descartados e nas suas várias pilhas obtidas e sua utilização com finalidades artísticas. Indagamo-nos sobre estas escolhas a partir do recorte já dado, do inusitado e estranho contido nos fragmentos coletados. Com base nestas evidências, buscaremos destacar a importância dos aspectos da Latência e da *Ativação*, para averiguar os mecanismos de agenciamentos desenvolvidos a partir das escolhas sobre os materiais e suas sistematizações. Observando certa sistemática da obra, empilhamento, encobrimento, disposição, perguntávamos sobre o que estaria sendo evidenciado a partir das operações artísticas apresentadas em diferentes contextos? Que sentido haveria neste ato de guardar resíduos e de agenciá-los?

Neste capítulo, buscaremos estudar as formas destes agenciamentos e por sua vez dos fragmentos, os quais envolvem a coleta e sua guarda nos *Espaços da Latência*, da obtenção à catalogação em sistemas e ordenamentos. Traremos as contribuições de Marcel Duchamp e de Dieter Roth quanto às considerações dos descartes e dos resíduos, para nos auxiliar neste entendimento. Serão igualmente relações importantes as análises de obras de outros artistas que se utilizam do fragmento, da sobra como desencadeadores poéticos de suas obras.

Nos processos de trabalho de Kurth Schwitters, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Richard Serra, Franz Herald Walter, Hélio Oiticica entre outros, buscaremos observar métodos e as constituições de seus programas, bem como a condução de suas práticas, trazendo como contribuição as palavras e os escritos dos próprios artistas. Além dos escritos de artistas, complementaremos alguns destes pontos de vista com o olhar crítico, tomando Hélio Oiticica como um dos

arquétipos, traremos as contribuições de Guy Brett e de Celso Favaretto para compreensão de seus movimentos.

Ao darmos atenção à evidência dos fragmentos, como acionadores de interesse em nosso processo, buscaremos investigar igualmente as noções de “agenciamento como uma invenção”, de Gilles Deleuze, e o entendimento da “quebra dos conjuntos” na percepção do fragmento, em Jean Baudrillard.

As reflexões acerca dos materiais e suas potencialidades, como agentes desencadeadores de um processo artístico, encontram subsídios nos estudos de Florence de Mèredieu e Maurice de Frechuret, autores que nos dão o embasamento para abordamos a relação destes fragmentos através de suas apreciações particulares como a pilha, o recorte e a linha.

Buscaremos pensar o fragmento como índice que aciona o processo e as relações indiciais do corte e recorte como signo, através de incursões pela semiótica de Peirce e nos estudos da percepção com Rudolf Arnheim. Observando as operações do corte, do recorte e da forma, como acionadores de um campo de relações, traremos as importantes contribuições de Henry Matisse, Elsworth Kelly e a pesquisa desenvolvida por Hélio Ferverza. Quando estes resíduos saídos da *Latência* se apresentam nas ocorrências de pilhas de recortes, enquanto agentes de uma condição de *Ativação* do espaço, analisaremos a utilização do recorte na passagem do plano para o volume através da atenção sobre o mesmo que gera objetos em madeira e tecido.

Ao longo do estudo, buscaremos observar de que forma passamos a utilizar fragmentos em locais determinados, provocando relações intensas entre o lugar de acolhida, transfigurando-o pela ativação do um espaço, ele mesmo forma. Desta relação específica, traremos uma experiência que motivou a análise particular de um *Elemento ativo* que, enquanto fragmento acionador do espaço, alterou este lugar e contexto. Nestas circunstâncias, verificaremos como se dá esta operação de ativação envolvendo uma outra evidência da arquitetura, como um desafio.

Através de continuados desafios que a arquitetura pré-existente nos impôs, analisaremos outro trabalho, onde a intervenção na galeria Loíde Schwambach da Fundarte se mostrou reveladora quanto à ativação.

Em relação à presença da linha como fragmento informe, fazemos aproximações com os artistas Richard Serra e Robert Morris. Quando

apresentadas em associação aos fragmentos de tecidos, entendemos importante apontar relações com o trabalho de Antoni Caro.

Ainda, nas continuadas investidas dos *Elementos ativos*, (2006), como colagens de fragmentos negros que ao se agregarem de formas diversas a arquitetura, encontramos em Vladimir Tatlin e seus *Relevos de Canto* aproximações por analisar. Dos fragmentos analisados, na passagem do plano para o espaço, nos são importantes nesta fase de estudo os trabalhos de Willys de Castro, Richard Artschwager, Daniel Buren e a fase espacial de Hélio Oiticica.

Anne Cauquelin é fonte de estudos em relação aos incorporais na arte, onde entendemos que o fragmento como negatividade, vazio, ali encontra uma base de análise a ser investigada. Do mesmo modo, encontramos uma proximidade poética em Rachel Whiteread e Maria Helena Bernardes.

No capítulo 2, ATIVAÇÃO DE UM ESPAÇO DADO: AS RELAÇÕES NO ESPAÇO DE APRESENTAÇÃO, trabalharemos com três importantes fontes que se conectam e fazem relações com esta pesquisa, buscando-as a partir de exemplos de artistas paradigmáticos que, ao longo do século XX, se ocuparam com a construção de um espaço ativado pelas suas formas específicas e originais de apresentação. Observaremos, com mais atenção, estes locais de exposição e os projetos, envolvendo seus vários aspectos e contextos: a *Merzbau* de Schwitters, a *Sala Proun* de Lissitzky e *Dominant-dominé, Coin pour un space* de Daniel Buren. Neste aspecto, nos embasaremos também nos esclarecedores ensaios de Rosalind Krauss sobre a escultura moderna, complementando-os com a contribuição de Paul Ardenne, sobre uma arte contextual.

Refletindo sobre estes movimentos, sobretudo em nossa prática, buscaremos observar como realizar uma ação que potencialize aspectos do lugar e circunstancie o trabalho, partindo-se de um lugar pré-definido. Como observar esse lugar a partir do estabelecimento de uma relação e de algumas operações apresentadas?

Dentro do período e local desta pesquisa, a *Sala de Formas* do Instituto de Artes, da UFRGS, foi a circunstância e o contexto particular para a intervenção artística, chamada **Formas**, (2007), na qual trabalho e elaborei muitas das questões levantadas ao longo deste estudo. Apresentaremos este contexto e os objetos ali encontrados, buscando explorar, através de

procedimentos de ocultamentos e encobrimentos, as noções de forma e estrutura, bem como observar os importantes desdobramentos destas ações na pesquisa. Veremos como os conceitos de *revelar e esconder* atuam na ativação daqueles espaços, através das operações práticas de ativação e de encobrimentos.

Elucidando estes procedimentos, faremos aproximações com os artistas Man Ray, Marcel Duchamp, Christo, Joseph Kosuth, Luciano Fabro, Jochen Gerz, Joseph Beuys, Hélio Ferverza, Maria Ivone dos Santos, Axel Lieber, Ari Kakiren e mais uma vez Hélio Oiticica. Estes estudos buscarão levantar questões sobre o sentido destes revestimentos e coberturas e suas relações com a arquitetura e o corpo, através dos aspectos pertinentes: das capas aos empacotamentos, as evidências de transparências e opacidades.

Na seqüência dos trabalhos, esta pesquisa avança no entendimento desta dinâmica de distensões operada através de eventos.

Entramos no capítulo final, DESDOBRAMENTOS: PROJETOS EM LATÊNCIA – IDÉIAS ARQUIVADAS E IDÉIAS ATIVADAS, onde observaremos igualmente as circunstâncias do trabalho, como resíduos de certas experiências por nós realizadas ou não, buscando observar de que forma as mesmas se desdobraram para outros meios e contextos. Como os próprios resíduos de uma intervenção concluída, como uma *Latência* programada, migram e novamente retornam ativados no plano através da fotografia? Na obtenção de sucessivas *Dobras*, (2007), como seriação dentro da diferença e por conta das operações de armazenamento das capas dobradas, traremos à luz as leituras sobre a dobra em Gilles Deleuze. Importantes, ainda, serão as contribuições de artistas que se servem da ocorrência de dobras como operador ou como proposição, dentre os quais destaco Hélio Oiticica, Lygia Clarck e Patrick Saytour.

Discutiremos a aparição de um momento seqüencial inusitado, assim como a carga de significados presentes e revelados pelo lugar e evidenciados apenas pela fotografia. Neste olhar, agregam-se igualmente referências desta relação tipológica presente em nossas imagens e nas fotografias do casal Bernd e Hilla Becher.

Algumas questões persistem ao longo do processo, envolvendo a noção de membranas, do mostrar e do esconder: Como saber quando uma dobra deve

ser abandonada e quando a mesma deve ser perseguida e retomada? Como dar seqüência a projetos não realizados, mas igualmente potentes?

A partir das ponderações sobre os projetos latentes que poderiam ser reativados e diante de uma experiência não ocorrida, aparece uma lição conquistada na seqüência através da alteração dos meios de apresentação. Veremos como se dá a passagem de um projeto específico de intervenção em um local público para uma interferência no espaço de suas publicações? Como operar com os derivados deste mesmo espaço institucional, objeto de uma recusa, fazendo trabalhar as noções e os mesmos operadores de revestimentos projetados e recusados como uma re-ação atuando na publicação pré-existente?

Verificaremos como as evidências de membranas se sucederam e como se manifestaram nas diferentes proposições. Com os *Cadernos Quentes*, (2008), evidenciamos a impossibilidade da leitura pelo calor de uma operação que vela o texto e a memória. O que se encobre? O que se produz? Como apresentar este objeto interferido, “ferido”? Que movimentos foram executados?

Os trabalhos de Antonio Manuel, Leila Danziger, Jochen Gerz e Dieter Roth permitem-nos aprofundar estas indagações com aproximações artísticas e posturas próximas às que realizo, guardando e expondo as diferenças e circunstâncias em seus contextos e neste específico.

Com a *Latência* de uma ocorrência isolada de falta, desenvolve-se um projeto de livro de artista. Como surgiu o Livro A – *Artigos Definidos*, (2009), o qual oblitera uma parte de texto com regras estipuladas e marcadas de antemão? No estudo dos livros de artista, enfrentado neste momento final, nos serviremos do importante material de estudo de Paulo Silveira. Pelo desdobrar das operações lançadas e dos movimentos empreendidos, veremos o que se desenhou ao final desta pesquisa? Que condições determinam que um resto ou uma sobra assumam a condição perseguida pelo artista? Como os ocultamentos e as revelações desenharam o que virá na seqüência?

Com base nestas indagações e outras que apontaremos ao longo da pesquisa, é na etapa final que tentaremos chegar a uma latência como repouso conclusivo e as possíveis aberturas que entendemos como novas ativações possíveis de membranas do mundo.

**O FRAGMENTO COMO ÍNDICE QUE APONTA:
LATÊNCIA E ATIVAÇÃO**

O verdadeiro trabalho da arte consiste em levar a linguagem à sua singularidade, em arrancá-la da particularidade e da universalidade do sentido. É, de certo modo, o que eu chamava de transferência poética de situação.

Efetivamente, o fragmento mantém uma relação estreita com a fratura. Passa-se algo na falha das coisas, na brecha e, portanto, em sua aparição.

Jean Baudrillard

... o resto é sempre, no destino humano, fecundo...

Jacques Lacan

1. O FRAGMENTO COMO ÍNDICE QUE APONTA: LATÊNCIA E ATIVAÇÃO

Começando em pleno ‘meio’ de minha trajetória como artista, trago *Livro*, 2003, a primeira instalação que realizei a partir de fragmentos de retalhos coletados e costurados a mão, composta por oitenta panos de voal branco, de medidas 140 x 40 cm. Configurando uma espécie de mostruário, a instalação *Livro* dispõe os oitenta panos em calceiros metálicos, os quais são fixados à parede na altura do olhar, formando um corredor em que o espectador passava entre estes dois conjuntos (quarenta peças de cada lado da parede). O tecido branco translúcido do voal comportava-se como um filtro entre os retalhos coloridos, gerando uma leve transparência, mas com igual opacidade suscitada pelo acúmulo das folhas/tecido sobrepostas. Tínhamos um conjunto de peças coesas, entretanto, móveis quando manuseadas pelo público ou animadas pelo vento que entrava pelas janelas da sala.



Vânia Sommermeyer: *Livro*, 2003 (detalhe)



panos de 140 x40 cm (detalhe).

[Extensão da instalação em cada parede: 164 cm]

Os retalhos, como ilustrações, repousavam em cada página, revelando-se aos poucos e, para isso, necessitando do contato manual. Cada peça continha um retalho que deflagrava uma cor e uma estampa. Através da escrita dos pontos rudimentares da linha de costura, um desenho se configurava, evidenciando os limites da forma imprecisa e estranha. A palavra *estranho*, do alemão *unheimlich*, remete a tudo que é assustador, porque não conhecido e familiar, estando a mesma em oposição à *heimlich*: familiar, doméstico, íntimo, amistoso¹.

¹ FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Traduzido por Eudoro A. M. de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976. V. XVII, p. 275–277-279.



Deste modo, a sensação de estranhamento pode ser relacionada à qualidade de causar espanto através de uma incompreensão do que se vê. Algo extremamente pertinente, mas, fora do comum e do alcance da compreensão imediata, como por exemplo, experiências e sentimentos ambíguos ocasionados pelo uso de materiais e procedimentos singulares. Aquelas formas, quando isoladas, me intrigavam, e cada vez mais as observo com cuidado, me questionando se nelas não estaria a força de meu trabalho.

1.1 Espaços da latência: sistemas e ordenamentos

As primeiras coletas de retalhos deram-se no âmbito familiar na década de 90, ao me deparar com sacolas cheias de sobras obtidas ao longo de anos de confecção de roupas. Cada retalho me trazia lembranças das roupas usadas e dos momentos vividos; em sua maioria, retalhos de roupa feminina, guardados no fundo de armários. Neste aspecto, é importante observar o que Cristina Freire² pontua como uma “dialética interessante entre museu, biblioteca e casa, domínios públicos e espaços privados, onde reside parcela significativa da memória artística contemporânea”.

A partir desta operação inicial, passo a estruturar uma dinâmica de agenciamentos de novas amostras de fragmentos com vistas a utilizá-los em meus trabalhos seguintes. No intento de melhor observar suas formas, decido levar grandes quantidades de retalhos ao atelier e passá-los a ferro quente, separando-os por cores, texturas e tamanhos.

Neste ponto, poderíamos nos questionar sobre este ato de guardar, coletar as sobras e depois utilizá-las como materiais artísticos. O que estaria sendo evidenciado? Que sentido estaria presente neste ato?

Talvez nesta operação quiséssemos reter o tempo e salvar os retalhos de seu desaparecimento ou ainda de provocar constantemente o restabelecimento do sentido sobre os objetos e fragmentos que a modernidade produz. Ao recolher e guardar o insólito, temos o colecionismo, fenômeno que Florence de Mèredieu³

² FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.73.

³ MÈREDIEU, Florence de. *Histoire Matérielle et Imatérielle de l'art moderne*. Paris: Larousse, 2004, p.29.

aponta como tendo suas origens no final do século XIX, em que de um fetiche inicial passa-se à valorização posterior de aspectos plásticos, onde, então, as artes ditas primitivas ou selvagens trazem, para o interior do campo artístico, materiais outrora excluídos de sua esfera, conseguindo explodir a noção mesma da arte.

Os retalhos, como matéria descartada, ocupam lugar no espaço, pois são agregados de partículas que possuem massa e substância corpórea de determinada natureza. Assim, podemos nos remeter ao platonismo e ao aristotelismo, nos quais a matéria é considerada como um princípio informe, indefinido e indeterminado, subjacente e comum a todos os objetos da natureza, adquirindo alguma forma universal em decorrência de seu caráter passivo e receptivo. Percebemos que aqui não é o caso de analisarmos os fragmentos pelas suas propriedades ou sua composição e massa, interessando apenas sua potência de “vazio de função” ou o seu “indício de vazio” e forma.

Aqui uma importante noção acerca dos procedimentos da arte contemporânea deve-se fazer presente, segundo Anne Cauquelin⁴ os seus incorporais são: o vazio, mais o tempo, o lugar e o exprimível. Tal autora afirma que os artistas contemporâneos perseguem e atuam com os incorporais a todo o momento, perseguindo o invisível, como também desejando e pretendendo-se transparentes, apagando seus próprios rastros.

Em busca do que não é nada, daquilo que é refugo, do que resta e quer se apagar é que nosso interesse neste capítulo, num primeiro momento, se dará sobre os fragmentos de tecido advindos de uma peça inicialmente maior. O referido elemento não se encontra mais intacto, por sofrer o corte do molde, onde o retalho é a sobra que resta na cadeia da produção e de distribuição de manufaturados têxteis, se deparando com a deriva ou em vias de se reciclar e, desta forma, sendo invisível na maior parte do tempo para as pessoas⁵.

A seguir, traçaremos aproximações com alguns artistas importantes em relação ao embricamento arte e vida, como da ênfase pelo processo e de uma

⁴ CAUQUELIN, Anne. *Freqüentar os incorporais. Contribuição à uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.12.

⁵ Este movimento pela cidade em busca de coletas produziu também rico acervo fotográfico e originou o artigo *Deslocamentos e suas vibrações*, apresentado no III Ciclo de Investigações do PPGAV, Udesc, Florianópolis, SC, em 17 e 18 de novembro de 2008.

necessidade de formular programas e sistematizações em seus trabalhos, fato que considero relevante em minha poética.

Segundo Elida Tessler⁶ vemos no artista Joseph Beuys esta mesma atitude de se ocupar com “restos em detrimento ao imaculado, ao novo, ao mundo sem rastros”. Tal autora afirma que tanto Beuys como Kurt Schwitters, caracterizam-se pelo uso de materiais incomuns, estando “inscritos na tradição da colagem, que trata, justamente, de trabalhar com a poética do fragmento”. Schwitters afirmava que “a construção o interessava mais que a destruição”⁷.

Do recorte de um anúncio do KOMMERZ UND PRIVAT BANK, de onde MERZ é retirado da segunda sílaba da palavra Kommerz, apresentado em uma colagem de 1919, Schwitters cria um conceito/fragmento que daria origem as categorias Merz, as quais transpassam todo seu trabalho. No entendimento do artista, aquele fragmento indicial remetia a uma consciência puramente artística ao ser empregada em poesia, pintura, colagem, desenho, teatro, arquitetura. Seus ‘resíduos da realidade’ dispostos numa concepção dadaísta eram advindos do lixo das ruas, onde passagens e sobras de papéis eram coladas na tela.



Kurt Schwitters: *Merz (Cherry Picture)*, 1921

⁶ TESSLER, Elida. *Formas e formulações possíveis entre a arte e a vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters*. In: Porto Arte. maio-1996.v.7nº 11, p.57-67.

⁷ Ibidem, p.57-67

Mèredieu⁸ sinaliza que, nas vanguardas dos anos 20, os artistas descentralizaram aquela velha noção de matéria e consequentemente de materiais ditos nobres, imediatamente identificados a seus produtos artísticos finais como a madeira, o bronze, o mármore, a pedra, [entre outros que levavam às esculturas, gravuras e pinturas]. Com o uso de materiais pobres, mundanos, da natureza ou reciclados do cotidiano, a arte passa a empregar quase tudo o que se encontra como material potencialmente artístico.

Neste mesmo sentido, Brian O’Doherty⁹ aponta que “a arte moderna precisa de um rumor de tráfego do lado de fora que a autentique”, pois esta atitude afirmaria a intenção do artista em se impregnar deste mito organizador que lhe davam os materiais e os procedimentos.



Joseph Beuys: *Cadeira com gordura*, 1963

Joseph Beuys é um artista que eleva a um grau de dignidade certos materiais rejeitados, os quais, apesar de suscitarem toda uma carga simbólica e energética, não deixam de manter suas características iniciais. Nesta lógica, por meio de Beuys, temos o encaminhamento para o gesto performático através do uso de certos materiais e ações.

De modo congênere, Schwitters entende que aquela partícula de realidade, a qual se apresenta, pode ser tomada como universo inteiro, quando tratada por ele de forma específica, recriando um mundo fraturado por outro

⁸ Cf. MÈREDIEU, Florence de. *Histoire Matérielle et Imatérielle de l’art moderne*. Paris: Bordas, 1993, p.1. « (...) à partir des diverses avant-gardes européennes des années 20, s’est accompagné d’un enrichissement et d’une diversification croissante dans le choix des matériaux utilisés (1). Les artistes continuent, certes, à employer les matériaux traditionnels (tels que le bois, la pierre, le bronze, etc.) mais ils en sont venus peu à peu à enrichir ou à excentrer considérablement cette notion de matière ou de matériau. De l’utilisation des matériaux dits pauvres ou de récupération (...) est aujourd’hui susceptible de tout utiliser comme matériau. »

⁹ O’ DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*. Martins Fontes, São Paulo, 2002, p.43.

particular, pelo acúmulo, pelo excesso. Nesta mesma direção, Jean Baudrillard¹⁰ afirma: “na singularidade, é possível também encontrar o excesso” ou ainda que “no detalhe, o mundo é perfeito”.

“Exageradamente visível esse invisível!”- diz Anne Cauquelin¹¹ - quando afirma ser o campo da arte onde o invisível é mais visível, fazendo do artista o ser que teria o dever de “abrir um mundo” – um desvio, onde “a arte devesse ser este motor que move e encontra o invisível e mostra-o”. Neste contexto, poderíamos entender o fragmento como esta abertura poética desviante do mundo. Exigência que tal autora também se impõe, ao estudar a teoria dos estóicos sobre os incorporais, na qual estes “subverteriam a ordem de essência única para entendê-la como plural, misturada”, fato que possibilitaria um entendimento maior do conceito chave atual de “encadeamento”.

Com Schwitters, os agenciamentos de materiais variados apontam, orientam e impregnam todo seu pensamento em obra: *Merzgesamtkunstwerk*, que nada mais é que a *Obra de Arte Total Merz*, englobando desde sua voz, corpo, gestos, trabalhos até publicações. “Para mim, MERZ se transformou em uma concepção de mundo. Não posso mais mudar o meu ponto de vista. Meu ponto de vista é Merz”¹².

Enquanto Schwitters opera os “fragmentos de realidade”, Joseph Beuys trabalha como diz, com “os detritos da civilização”, aponta Elida Tessler¹³.

Manipulando um componente altamente mitológico e particular, através de conceitos que abrangem o espaço e tempo, natureza e cultura, existência viva e utopia concreta, Beuys entendia que a arte não poderia estar confinada e sim aberta e em constante fluxo. Tal entendimento gerou o seu “conceito alargado de arte”, onde na frase *Denken ist Plastik* (pensar é esculpir), podemos encontrar o núcleo de sua teoria¹⁴.

¹⁰ BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento a outro*. São Paulo: Zouk, 2003.p.18, 40.

¹¹ Cf. CAUQUELIN, 2006, p.12, 13, 14, 23.

¹² TESSLER, 1996, p.57-62

¹³ Ibidem, p. 59

¹⁴ HONNEF, Klaus. *Arte Contemporânea*. Colônia: Benedikt Taschen, 1992, p.42.



Hélio Oiticica: *Bólide cama 1*, 1968

Partindo deste alargamento em constante processo no conceito de *programas in progress*, Hélio Oiticica percebe que a obra se faz aos poucos, ao longo do tempo, desencadeando movimentos do artista. Nesta lógica, Celso Favaretto¹⁵ aponta:

O que importa agora é a proposição de ações, exercícios para o comportamento. Os *Bólides* são, efetivamente, a conquista do ‘estado de invenção’, anunciado por Oiticica como a fusão de *idéia* e *objeto*: “Não se trata de ficar nas idéias. Não existe idéia separada do objeto, nunca existiu, o que existe é a invenção”.

De igual modo, Oiticica sente a necessidade de criar uma nomeação, configurada em várias proposições de um programa de arte total que chamou de *Programa Parangolé de arte ambiental*, ao qual afirma que a palavra *Parangolé* seria da mesma ordem que para Schwitters tem a palavra *MERZ* e seus derivados. Em novembro-dezembro de 1967, Hélio¹⁶ reafirma esta posição,

(...) quando tomei conhecimento do ‘ambiente’, sempre considerei o objeto como um de suas ordens (daí os *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides*, *Parangolés* e as *Manifestações ambientais* – ordens para um todo, já procurando a proposição vivencial de hoje).

Nos anos 60 e 70, presenciamos uma maior valorização ao processo, empreendida por artistas engajados numa tendência *antiformal*, deixando evidente uma cisão em relação ao produto único. Temos que a *antiforma* indica

¹⁵ FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000, p.97

¹⁶ OITICICA, Hélio. *O aparecimento do Suprasensorial na arte brasileira*. GAM, Rio de Janeiro, n.º. 13, 1968. In: *Helio Oiticica*. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1992, p.127-130.

uma plasticidade ‘que sobrevivem’ e evita formas. Na América, a pobreza de materiais foi acolhida pela expressão ‘raw materials’. Também chamada de ‘process art’, acentuando mais o processo do que o resultado. Na Itália, foi chamada de ‘arte povera’. A partir deste panorama, a intensidade intelectual de certas obras foi entendida como ‘arte conceitual’¹⁷.

Outro conceito importante, para esta pesquisa, foi o pensamento de Paul Ardenne em torno da arte contextual. Diz o autor acerca da expressão *Work in Progress*, advinda de James Joyce, como sendo “o ‘trabalho em curso de elaboração’ que toma neste caso valor de obra na sua totalidade”, (...) “investir na realidade então é ativar um processo, qualquer que ele seja dentro do fluir de uma temporalidade específica do mundo concreto (...)”¹⁸.

Sendo assim, a arte contextual considera “o gesto como este modo de acionar um mecanismo simbólico, do qual o combustível seria o momento, por um lado, e o lugar por outro, onde ‘o mundo é este acontecimento’”¹⁹.

Outro exemplo importante de arte pensada como processo, em sua totalidade, vem do artista alemão Franz Ehrhard Walter, o qual reuniu um conjunto de cinquenta e oito objetos realizados entre 1963 e 1969, sob o conceito de *Werksatz*. Abordando este conjunto, Stéphane Huchet²⁰ articula a expressão “proposição de obras”, entendendo-a como uma idéia de obra em atos, em processo, onde a palavra *Werksatz*, do alemão “obra proposição, jogo”.

Walter é um artista que se utiliza de tecidos e todo tipo de formas que pedem o envolvimento do corpo numa relação de ativação. O repouso, ou a latência é verificada quando as peças são guardadas ou apresentadas em rolos, pilhas ou pacotes.

¹⁷ Texto publicado originalmente por Tomasso Trini no catálogo *Quando as atitudes ganham forma*, da exposição de mesmo título apresentada em Berna, em 1969. In: POLANCO, Aurora Fernandez (org.). *Arte Póvera*. Madrid: Narea, 1999. Fragmento de texto maior traduzido por Maria Helena Bernardes.

¹⁸ ARDENNE, Paul. *Un Art Contextuel. Criação artistique em milieu urbain, situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 2004. p.48 (tradução nossa). « (...) *Work in progress*, le “travail em cours d'élaboration” prenant dans ce cas valeur d'oeuvre à part entière, (...) Investir la réalité revient alors à y activer un ‘processus’, quel qu'il soit, et à se couler dans une temporalité spécifique du monde concret, (...) »

¹⁹ [informação verbal]. Anotações de aula na Disciplina - *Tópico Especial. Ações Públicas: arte e contexto*, ministrada pela Dra. Profª. Maria Ivone dos Santos. De 07 de maio a 05 de agosto de 2008. Notas de aula.

²⁰ HUCHET, Stéphane. *A Fenomenologia viva de Franz Ehrhard Walther*. In: *Porto arte*, Porto Alegre, v.7, n.º.11.p.19 a 32, mai. 1996.



Franz Erhard Walther: *Cinco espaços*, 1972

Deste modo, verificamos que estes vários agenciamentos, sistemas, programas e conceitos somam-se as atitudes que cada artista desenvolve. Detritos, fragmentos, ações, proposições, gestos, jogo, obra em atos são termos que estão presentes na obra dos artistas aqui apresentados e que podem gerar conceitos e programas, os quais, depois de nomeados, passam a determinar os seus procedimentos particulares.

Pensar é esculpir, Merzgesamkuntzwerk, Obra de Arte Total, Programa in Progress, Invenções, Programa Parangolé de arte ambiental, Manifestações ambientais, Werksatz são expressões materializadas como método de trabalho e pensar crítico. Nesta lógica, poderíamos observar que os caminhos demarcados por Schwitters com o fragmento *Merz*, ampliando sua constelação de ações, tal como Hélio Oiticica pensa suas ordens para um todo, ou como Walter dá existência aos seus trabalhos quando os articula de forma fenomenológica, seguem nos dias de hoje impregnando a arte contemporânea.

Retornando ao meu procedimento de trabalho, algumas questões são decorrentes: Daquela operação inicial de coleta, armazenagem e observação eu poderia estruturar uma dinâmica de agenciamentos de novas amostras de fragmentos de retalhos com vistas a utilizá-los em meus trabalhos seguintes? Como isto poderia se dar? Como eu poderia, na seqüência de trabalhos, deixar um registro das vivências através de fragmentos, de sobras, tal como fazem os artistas aqui citados?

É no meu ato contínuo de guardar, observar cada fragmento através de uma escolha perceptiva, ética ou casual que decido salvaguardar as sobras desta realidade cotidiana ou desta minha certeza, criando depósitos de retalhos de tecidos monocromáticos em rolos ou sobrepostos em caixas conforme o tamanho e o aproveitamento. De um ato inicial involuntário advindo do acaso, temos que a imprevisibilidade do acontecimento pode se dar pelo manuseio e pela experimentação, a partir dos depósitos, num ato sucessivo e incessante de verificação, onde segundo Alain Badiou²¹ “algo se torna evento quando afirma sua novidade”.

Aquela “qualidade de sentimento”, diz Santaella²², é “a primeira apreensão das coisas”. Nessa perspectiva, Peirce²³ chama de *Primeiridade*, o momento que traduz “como finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos”. Já a filosofia, no leibzianismo, denomina este primeiro contato como *mônada*²⁴, o componente básico de toda e qualquer realidade física ou anímica, que apresenta as características de imaterialidade, indivisibilidade e eternidade.

Para Huchet²⁵ a *mônada* é “tanto o lugar onde se formam as possibilidades quanto fonte de radiação dos fenômenos de mundo”. Seria aquele momento de nascimento inaugural, de encontro, apesar do estranhamento. Os resíduos, antes numa espécie de vácuo de tempo e lugar; ao serem avistados e surpreendidos pelo artista, instauram o evento propriamente dito. Para Santaella²⁶ o evento seria “todo o contexto dinâmico, particular, à ‘realidade’ que circunda o signo e se constitui em seu objeto dinâmico” e desta forma, “o contexto existe fora [do fragmento] de que [ele] é parte”. O ‘objeto imediato’ seria este indicador do recorte que o intérprete faz ou deve fazer no contexto, objeto dinâmico, que determina o signo.

²¹ BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Conferências brasileiras. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p.44.

²² SANTAELLA, Lucia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.46.

²³ PIERCE, Charles S. apud SANTAELLA, Lucia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.46.

²⁴ Cf. Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.

²⁵ HUCHET, 1996, p. 24.

²⁶ SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal. Aplicações na hipermídia*. São Paulo: Fapesp. 2005, p.45.



Vânia Sommermeyer - *Espaços da Latência*: o depósito, a reserva em caixas, rolos, pilhas

Assim, poderíamos pensar que os depósitos fariam esta ponte entre a descoberta, o encontro com o retalho e a nossa intenção. No período em que estaria em sua inatividade, na reserva, nas caixas, nos rolos, aguardando seu uso - a matéria/retalho estaria amortecida - até o momento de sua retirada e uso pelo artista, ao qual caberia sublinhar uma nova função.

Com as coletas tornando-se fato rotineiro e pelas pilhas de possibilidades, tornou-se necessário processar um sistema de armazenamento e uma ordenação dos recortes. Entram em cena as caixas, os pacotes, os fardos, os rolos e as pilhas de retalhos provenientes agora das fábricas e depósitos. Cria-se, assim, uma reserva de formas; lugar semelhante ao local empregado pelos museus e bibliotecas, com a intenção de proteger, depositar, guardar parte das coleções e acervos, quando não em exposição e que geralmente não se encontram disponíveis para o público. Em meu processo de trabalho, este espaço abriga desde retalhos de confecção de roupas, fitas de metal para embalar fardos industriais, velhas cortinas até antigas publicações. Neste local de guarda, os resíduos permanecem num estado de ocultamento do olhar; de algo não manifesto, mas presente e, portanto, suscetíveis de tornarem-se visíveis; quando ativados e “des-cobertos”.

Passarei a chamar de *Espaço da Latência* o depósito, a reserva onde ocorre esta propriedade passiva, intrínseca dos fragmentos. Da ordem de uma potencialidade inerte, presa no limbo e no intervalo, prestes a se elaborar ao assumir uma existência, quando ativada, a *latência* está na direção contrária da *ativação*, onde a relação às palavras repouso e espera. Portanto, *Latência* e *Ativação* são duas operações presentes em minha prática, carregadas de ambivalência, pois provocam um fluxo de ir e vir entre idéias e ações.

Assim, o que parecia trivial passou a ter um caráter de procedimento artístico. A *latência* parecia ser a qualidade dos retalhos dentro das caixas. Ao estipular regras de armazenagem e de separação dos retalhos de tecidos, que de fato eram resíduos de partes que constituíram uma roupa e que eram descartados, as caixas passaram a guardar estas sobras para construção de objetos e colagens. Os recortes grandes foram enrolados, etiquetados, medidos e armazenados em sacolas. Por outro lado, estes locais podem ser apreendidos como *Espaços Ativados*, através de ações pontuais que correspondem a uma atenção localizada sobre o que se oculta e que deste modo pode disparar o processo de trabalho, visando o desdobramento seguinte. Exemplo disso são os belos rolinhos e pilhas que se formam.

Richard Serra, escultor americano, pensando seus movimentos e procedimentos através de obras, listas de ações e vídeos, traz, para a apresentação artística, certos aspectos de seu processo e a relação que tem com os materiais que manipula. Vemos isto na série de rolos *Double Roll*, de 1968, configurada pela ação de enrolar pesadas chapas de chumbo, como se leves fossem, lembrando rolos de uma matéria mole, talvez de tecido.



Richard Serra:
Double Roll, 1968



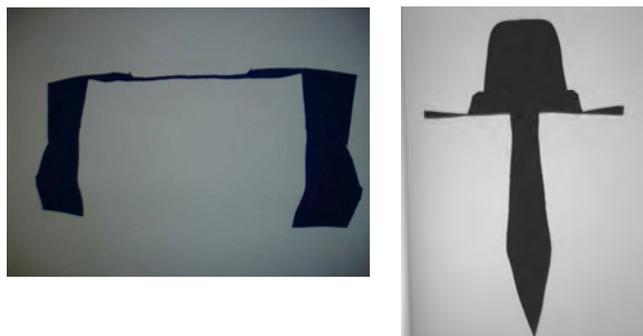
Richard Serra:
Slow Roll: For Phillip Glass, 1968

Esta obra referencia diretamente a sua relação com os materiais e o valor que dá ao ato lento e perceptivo de enrolar. Fato que presenciamos no título de outro trabalho, o qual chamou de *Slow Roll: For Phillip Glass*, 1968. Referência talvez à lentidão, calma relacionada à pesquisa sonora daquele músico minimalista.

Do mesmo modo, ao aplicar-se uma ação sobre a matéria mole do tecido, descartada da sua realidade e no contínuo; manipulando-a e atentando para suas

potencialidades, os fragmentos podem se apresentar como recortes, como índices que apontam na direção oposta a uniformidade lisa de sua origem, ou seja, fragmentos que indicam. Entendemos que há três representações ou signos: o ícone, o índice e o símbolo. Abordaremos aqui o índice, por este ser da ordem do indício, da ligação física com seu objeto como a pegada é o “indício” de que alguém passou ali. Neste aspecto, concluímos apoiados em Peirce²⁷, que se o signo for um índice podemos considerá-lo como uma unidade extraída do *continuum* singular do sinal que afeta este signo, “constituindo os dois, em sua existência, um todo ou uma parte deste todo”. Este índice, no entanto, não depende de uma “associação por semelhança, mas por contigüidade”.

No *Espaço da Latência* opera-se o oculto, o escondido, quando da apresentação do mesmo opera-se o deslocamento *latência/ativação*, onde o que estava guardado se revela.



Vânia Sommermeyer - Recortes de tecido desdobrados, 44 x 102cm e 154 x 77 aproximadamente

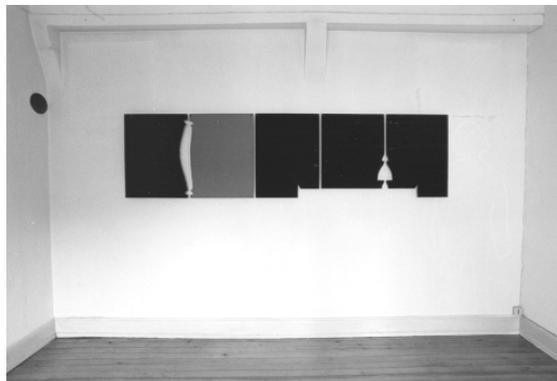
De modo semelhante, o artista Hélio Ferverza²⁸ aponta que os dois termos *esconder/mostrar*, presentes em sua poética e foco de suas pesquisas, provocam “o movimento e o jogo de uma redefinição constante”.

Neste momento, é importante referenciar o trabalho do referido artista na série “Mostrar e Esconder”, especificamente em *Sem título*, 1991. Tal trabalho é constituído por pregos, imãs e papel recortado, onde presenciamos, com o corte do papel, uma abertura no espaço da parede, a qual se incorpora ao trabalho, fazendo parte dele. Desta maneira, temos a presença indicial do corte, evidenciando uma forma que se fez pela falta, pelo vazio do corte na periferia

²⁷ PEIRCE, Charles. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p.47,76.

²⁸ FERVENZA, Hélio. *Le Montrer et le Cacher dans le Rapport d'un Signe et de son Espace*. Tese de Doutorado. Université de Paris I/ Panthéon – Sorbonne, 1995, p.18.

das formas geométricas dispostas lado a lado na parede, revelando o fundo/parede branca. Nesta operação, o corte modifica a regularidade da disposição de cada papel em relação a seu vizinho.



Hélio Ferverza: “Mostrar esconder” - *Sem título*, 1991

Nossa percepção visual tende a completar a forma, ou ainda, se afastássemos os papéis da parede poderíamos visualizar o intervalo transparente ou a presença do vazio, dependendo de seu local de apresentação. Neste sentido, Hélio se importa com o todo que fica, mas também com uma relação com algo que falta, que foi retirado: uma brecha, uma fresta, uma silhueta.

Em contrapartida, a mim interessa apenas o que falta, o resto: como aquele fragmento de papel que sutilmente cai do recorte de Hélio em *Sem título*, 1991. Se um fragmento de retalho de tecido, como elemento singular da realidade, é um signo, ao indicar o universo de onde faz parte, então, quando vemos o recorte, estamos diante de um índice e sua forma é que indica relações de uma nova visibilidade e presença dependendo da situação em que ele se encontre. Este recorte forma uma silhueta que se soma ao espaço circundante, resedesenhando-o.

A cada dia, a atenção revela novos achados e, para tanto, precisamos selecionar e separar o que pode vir a se tornar parte de uma poética daquilo que é apenas *souvenir*. No entanto, uma pergunta se faz necessária: Um trabalho artístico poderia ser instaurado por elementos que para o artista tem a carga afetiva de *souvenir*? Talvez todo objeto que venhamos a guardar, com especial cuidado, tenha este efeito de *souvenir*, conservando aquele momento ou, quem sabe, o enigma que ele encerra e o que aciona em nós. Talvez, ainda pudéssemos pensar que nas coisas abandonadas há uma “função de transporte, viagem. Isto é

juntar um antes e um depois no presente da instauração. É o que Winnicott chama de espaço de transição”²⁹.

Partindo desta idéia de transporte que o *souvenir* tem, poderíamos pensar que ele assume tal significado por ser aquele objeto característico de um lugar e que levamos como recordação. Neste aspecto, se torna relevante a denominação poética de *photos-souvenirs* que Buren dá as suas imagens de pinturas ou intervenções, pois é assim que as entende, uma imagem, não a obra mesmo, como uma lembrança característica que a representa.

Neste aspecto, muitos são os artistas que, servindo-se do depósito como local de guarda, vêm igualmente no ato de coletar, juntar, colecionar materiais da vida diária e cotidiana, proposições poéticas. A artista Maria Tereza Hincapié faz da imersão na cotidianidade e na captura de resíduos seu processo de trabalho. Diz ela:

(...) o cotidiano havia se tornado linguagem. Doze horas contínuas. Três dias. (...) o trabalho desenvolve-se assim: por acumulação (primeiro dia); por reflexão (segundo dia); por *organização* das sobras (terceiro dia). (...) Ela nasce assim. *Una Cosa es una Cosa*. Hoje, seu processo continua assim³⁰.

Da acumulação inicial à sua utilização posterior, todo artista coletor define o tempo de espera de cada resíduo, sendo este coletado do mundo ou fazendo parte de sua história ou processo de trabalho. Alguns resíduos podem ser rapidamente aproveitados pelo artista, como no caso de Maria Tereza Hincapié, outros, como no caso das Caixas de Marcel Duchamp, tem uma longa guarda, a qual gera uma obra, em depósito permanente.

²⁹ CHIRON, Eliane. *Pas propre, donc propre... (Réservé)*. Recherches em esthètyque. Appropriation. In: Revue des C.E.R.E.A.P, n° 2, setembro 1996, p.49 (tradução nossa). « (...) *functio de transport, de voyage. C'est-à- dire conjoindre un avant et un après dans le present de l'instauration. (...) C'est se que Winnicott appelle l'espace transitionnel.* »

³⁰ HINCAPIÉ, Maria Teresa. Depoimento da artista sobre seu processo de trabalho através da utilização de materiais cotidianos em suas performances. *Una Cosa es una Cosa*, 1990. Disponível em: <http://diversao.uol.com.br/27bienal/anteriores/1996/artistas/maria_teresa_hincapie.jhtm>. Acesso em 06 maio de 2008.



Marcel Duchamp: *A Caixa Verde*, 1934

Duchamp encontrou na *Caixa Verde*, 1934, uma forma que o liberasse de cuidar de suas anotações e croquis, ou até do esquecimento. Tudo o que o artista produziu ou pensou em relação ao *Grande Vidro – La mariée mise à nu par ses célibataires, même* - (*A noiva desnudada por seus celibatários mesmo*), entre 1915 e 1923, foi disposto e reordenado em uma caixa, que mais tarde recebeu diversas edições. A primeira *Caixa*, realizada em 1913, continha 13 fac-similes das notas originais e um desenho/ 6 exemplares. A segunda, de 1934, recebeu o nome de *Caixa Verde* (93 notas reproduzidas fotograficamente, publicada em 300 exemplares), onde fora necessário redesenhar elementos e reproduzi-los em gravura. Em 1967, foi publicada a *Caixa Branca*, ou *À l'Infinifif*, com 150 notas sobre o *Grande Vidro* não editadas na *Caixa Verde*, com a maioria das escritas no infinitivo, em que estão contidas reflexões sobre a quarta dimensão e sobre o uso de cores e materiais utilizados no trabalho em vidro.

No entanto, diferentemente dos arquivos documentais empoeirados, ou das caixas/ depósito dos artistas, a *Caixa Verde* se tornou uma caixa visível - em obra, nos preceitos museológicos de sua apresentação, tanto quanto o trabalho que lhe foi referência. Cláudia Duarte³¹ em seu livro 'Olhando o Grande Vidro como interface', aponta que "(...) as notas das Caixas fazem parte do trabalho tanto quanto o quadro em vidro; constituem um único elemento, que se completa com o entendimento de quem vê, de quem lê. O texto e a imagem isolados são imprecisos". Duchamp não só nos deu informações da produção, pesquisa e investigação tecnológica como também do pretense funcionamento desta 'máquina agrícola'.

De semelhante forma, Dieter Roth, em sua instalação *Flacher Abfall* (*Flat Waste*), 1975-1976/1992, parte do modo documental de arquivar, dentro de

³¹ DUARTE, Cláudia. *Marcel Duchamp. Olhando o Grande Vidro como interface*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000, p.28.

um rito classificatório, usando inúmeras estantes metálicas, as quais abrigam outras tantas pastas arquivo etiquetadas contendo sacos plásticos transparentes onde é visível seu inusitado conteúdo: sobras de papéis de comida, envelopes, *souvenirs* de viagens, entre outros. Assim, o público pode manusear e verificar, através dos seus guardados de tantos anos, uma imagem da sua vida e de suas viagens. Dieter Roth³² declara que o “ato de colecionar quantidades de coisas pode ser arte”.



Dieter Roth: *Flacher Abfall (Flat Waste)*, 1975-1976/1992

No entanto, se ampliarmos o conceito de *Latência*, ora empregado nas caixas de fragmentos de retalhos e alargarmos sua qualidade de “espaço de reserva”, para as anotações, desenhos, projetos, realizados ou não, durante o processo de trabalho, teríamos um lugar outro de armazenagem e se quisermos ainda, de apresentação.

Temos na *Caixa Verde* de Duchamp ou em *Taschenszimmer*, 1968, de Dieter Roth, como nas maletas do grupo Fluxus, da década de 60, ou em tantas outras formas que os artistas empregam para o mesmo fim, exemplos importantes para esta a pesquisa e seus desdobramentos posteriores.

³² ROTH, Dieter. *Roth Time*. Disponível em: <<http://www.moma.org/exhibitions/2004/dieterroth/rothtime.html>>. Acesso em 08 de nov. 2008.



Marcel Duchamp: *A Caixa Verde*, 1934



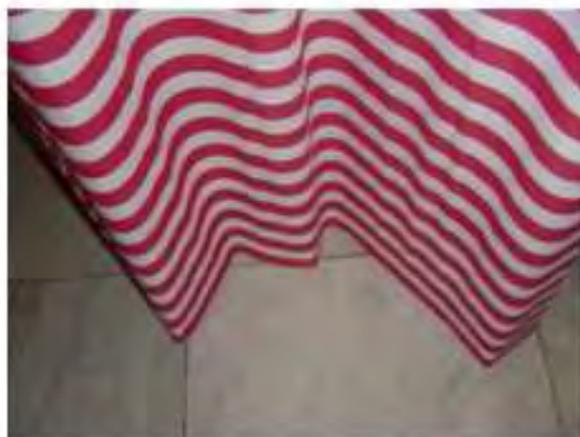
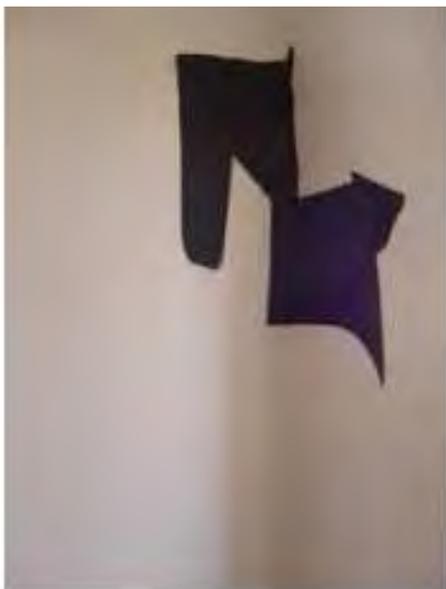
Fluxos (vários artistas): *Caixa 2*, década 60



Dieter Roth: *Taschenzimmer*, 1968

Com este pensamento, inauguro uma vontade revelada aqui, de estabelecer uma busca por um conceito que também pudesse dar conta dos meus agenciamentos, reservas e projetos.

Nesta circunstância, figuro uma relevante vontade de estabelecer agenciamentos dos conteúdos coletados e de formar uma agenda como um depósito mental gráfico e reflexivo como um rol de registros e anotações. Assim, revelo o processo e o processo revelará o trabalho agenciado pelas proposições encadeadas, onde o agente que se esforça por obter ou diligenciar sua meta é o artista. Até o presente momento, me ocorre o termo desdobrado da palavra agenda: *agenda de desdobramentos operacionais (funktionsfähiger Entwicklungsterminkalender, no alemão).*



1.2 Espaços ativados: a pilha, o recorte e a linha.

Então, ao concluirmos que a oposição da *reserva/latência* seria a *ativação*, estaríamos na presença de um agenciamento, segundo Deleuze³³, sempre que “pudermos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondentes”, independente se pelas malhas do acaso ou por projetos elaborados.

Ao ser retirado do *Espaço de Latência*, inicia-se uma importante trajetória na ordem do acionamento. O retalho de que falamos é substância que pode receber determinada forma ou na qual atua algum agente, tal qual poderíamos identificar a ação de recortar. Recorte este sobre a superfície do tecido, onde um desenho altera a estrutura da peça original ou, se quisermos, do “todo-uno”.

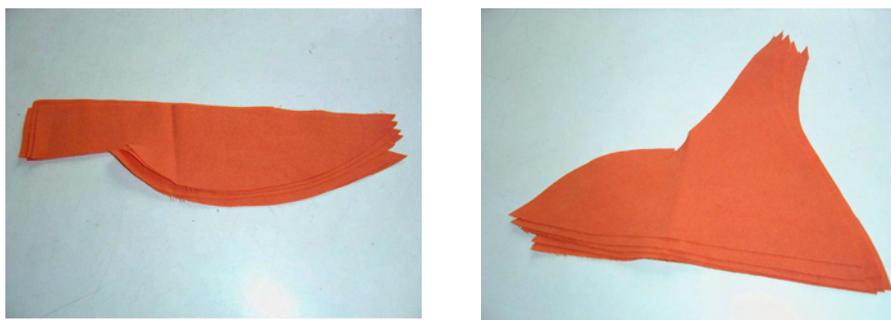


Vânia Sommermeyer: Série *Pilhas azuis*, 2005. Dimensões variadas

A série que chamei de *Pilhas Azuis*, 2005, foi o primeiro ensaio da colagem de retalhos com recortes pequenos e iguais colados como quadros, porém sem moldura, direto na parede. De forma descompromissada, foram surgindo aglomerados de colagens, gerando movimentos com a junção de mais peças lado a lado. Surgiram conjuntos de imagens com a aparência de animais estranhos ou lembrando formas fantásticas, apoiadas pela resolução formal do fato de os recortes serem iguais no tamanho, criando seqüências ordenadas. Esta seqüencialidade, no entanto, não me surpreendia e teria que voltar às caixas para encontrar a solução.

³³ DELEUZE, Gilles apud ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles, 2004. Versão digitalizada. Ifch-Unicamp. P.8. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/7253476/Zourabichvili-Vocabulario-GD>>. Acesso em: 12 de set. de 2008.

A pilha



Vânia Sommermeyer: *Pilhas laranja* (32 x 07 cm) e (23 x 11 cm)

“Recortar em carne viva na cor lembra-me o golpe direto dos escultores (...)” diria Matisse³⁴. Esta poderia ser a sensação do alfaiate ao cortar pilhas e mais pilhas de tecido, sobrepostas.

Encontro-me diante da pilha de retalhos com seus recortes iguais e esta me abre um campo de possibilidades, onde percebo estes elementos de tecido não apenas como um material dado, mas como um campo contínuo de possibilidades, demandando uma atenção aos processos de empilhamento, minhas operações mentais e ações artísticas.

Daquelas pilhas, os primeiros retalhos que selecionei tinham formas pequenas que pareciam animais, pedaços de remos e folhas, sendo os mesmos reunidos em pequenas pilhas de padrão equivalente, forma e cor. Manipulando os recortes temos a percepção de uma parte em relação a um todo que desconhecemos e; na falta, ficamos sempre no território da dúvida. Em nossa mente procuramos um sinal do seu referente; a parte de uma vestimenta; mas não sabemos bem de que local do corpo, de que figurino, do tipo de roupa ou da ocasião a que se prestará.

Em alguns retalhos chegamos a aludir aquele todo que falta: a contra forma, pensando-a a partir da relação com o fragmento de tecido que temos à mão: uma calça, uma camisa, um casaco, um paletó.

Mas como as peças são cortadas e dobradas pelo alfaiate ou pela costureira, quando abertas por mim, geram uma outra forma e o que poderia ser alguma pista do todo retorna novamente ao irreconhecível. Esta incerteza, este estranhamento tem me interessado de sobremaneira, principalmente pela distância do momento indicial, onde a representação não indica e não revela

³⁴ MATISSE, Henri. apud NÉRET, Gilles. *Matisse*. Paris: Taschen. 2006, p.210.

explicitamente sua origem. Percebi mais fortemente isto ao me deparar e ao visualizar pilhas de recortes iguais. Especificamente, eram as *pilhas azuis* e as *pilhas laranja* com formas iguais e de contornos imprevisíveis. Recorro às palavras de Helio Ferverza³⁵, o qual diz: “frequentemente nas bordas de uma forma, que se visualiza a revelação (o nascimento) destes signos”.

Após executar oitenta panos costurados na instalação *Livro*, volto a olhar para aquelas pilhas de sobras, agora, selecionadas por cores e passo a observar melhor os contornos, as bordas daquelas formas, chegando a pensar se aquelas pilhas estranhas poderiam ser construídas. Afastando o fragmento do plano bidimensional (superfície), este poderia se fazer objeto tridimensional? Que operações seriam necessárias para se esticar aquela pilha? Nesta insistência de tirar do plano um volume e daí construir algo, num pensar constante sobre os movimentos e as perguntas que fazemos ao trabalho e aos materiais, será importante apontar as palavras de Paulo Sérgio Duarte. Acerca da exposição ‘A aventura da coerência’, este autor se refere à trajetória de Amílcar de Castro como sendo ‘essa certeza de percurso’³⁶. O próprio Amílcar³⁷ dizia: “O que mais me atrai é renovar dentro do vocabulário de formas que já está identificado com meu trabalho. É usar o mesmo para algo diferente”.

Ao longo do meu processo de trabalho, protótipos dos blocos foram construídos, ensaios foram feitos. Surgiam desta inquietação dois conjuntos de instalações em madeira e tecido, *Sem título*, 2004. Como a sobra de um plano que se ergueu, distendendo-as, espicho-as como se fossem elásticas, elevando-as do chão, formando novamente pilhas, blocos, não mais de tecidos, mas propondo, talvez, formas bizarras de pleno ar. Os objetos eram revestidos com tecido comum, com as listras na vertical.

³⁵ FERVENZA, 1995, p.14.

³⁶ DUARTE, Paulo Sérgio. In: ALVES, José Francisco. *Amílcar: uma retrospectiva*. Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005, p.12.

³⁷ CASTRO, Amílcar de. Em entrevista a Angélica de Moraes. O Estado de São Paulo, 1995.p. D1. In: ALVES, José Francisco, 2005, p.12.



Dispostas no espaço da galeria, suas presenças pareciam fazer aproximações com o corpo, lembrando o que dizia, desta relação obra/espectador, Merleau Ponty³⁸: “(...) um espelhamento do corpo que observa e que se mira a si e a todas as coisas e se reconhece naquilo que vê”.



Vânia Sommermeyer: *Sem título*, 2004.

Instalação com peças C (143 x 72 x 33 cm), V(165 x 57 x 30 cm), G (167 x 76 x 40 cm), L (176 x 96 x 53 cm); R (170 x 64 x 66 cm).

Aqueles objetos de alturas diferentes e de formas onduladamente estranhas, cobertas de tecido, foram originários de um signo-recorte-corte, tornados um pedaço, quase expressão de um bloco, naco de carne.

As questões que trago aqui figuraram a discussão de escultores minimalistas e outros ligados aos princípios construtivos, como no Brasil, os Neoconcretos, os quais tiveram grande afinidade pelos princípios da fenomenologia de Merleau-Ponty. Tal autor acentuava a relação corporal com a sensação do espectador em relação à obra. É importante frisar que nas obras minimalistas encontramos certas contradições na relação obra/público. Podemos constatar que, a estas alturas, havia uma exclusão da história do sujeito que vê, explícita de ‘conteúdo’ o que se quer que seja como presença, por seu aspecto físico e fenomenológico. Assim, há uma prevalência da obra, no contexto da apresentação, seja ele um enquadramento institucional ou outro.

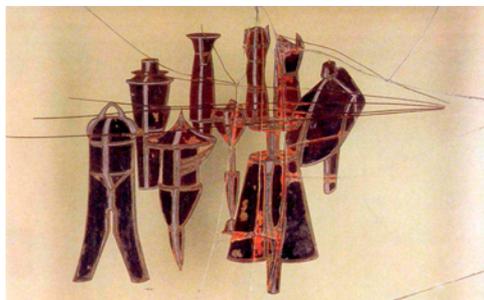
A base superior e inferior das peças que criei provinha do desenho do recorte do tecido transposto para a madeira, que era também recortada. Talvez,

³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1997, p.20 e 21.

ao olharmos os blocos mais atentamente, encontremos relações com peças que se assemelham aos cortes que gerarão um figurino, ou seja, que circunvizinham as partes de um casaco: as costas, as cavas das mangas, entre outros.



Man Ray: *The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows*, 1916.



Marcel Duchamp: detalhe dos *Moldes mágicos* [O Grande Vidro, 1915-23]

Nesta relação com o desenho dos moldes de um figurino e suas partes descartadas, faço aproximações com trabalhos de Man Ray, especialmente os de 1916 e 1926, especificamente em colagens e pinturas. *The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows*, 1916 nos parece uma dança de moldes, como partes de figurinos sem corpos. Prenúncio de movimentos entre as figuras que nos remetem a fantoches, marionetes ou quem sabe aos *moldes mágicos* de Marcel Duchamp?



Vânia Sommermeyer: *Sem título*, 2004-2005
Peças nº.13 (38 x 50 x 29 cm), nº. 12 (67x47x41) e nº 14 (38 x 57 x 25 cm), nº. 15 (38 x 49 x 39 cm)

Outra instalação *Sem título*, 2004, destinada a um local específico; de pé direito baixo, um porão; foi construída no próprio local, perfazendo 20 objetos, utilizando diversas alturas e formas, todos com o mesmo processo anteriormente descrito, em madeira cuja peça havia sido recortada.



Buscamos empregar os tecidos listrados, neste caso na horizontal, remetendo a idéia inicial de ‘esticamento’, os quais são encontrados nas pilhas de sobras de tecido. Acreditamos que o grafismo na horizontal provoca um ‘achatamento’ dos objetos, interagindo, desta forma, com “o lugar de acolhida”. Procurando acompanhar as relações e movimentos empreendidos, desde as sobras como superfície até sua elevação como objeto, nos perguntamos como estas operações se dão quando falamos de um molde traçado pelo alfaiate. Que informação estas formas resumem do que seriam?

Tanto o molde como o intervalo são signos. O que muda nesta lógica é seu contexto. Como então um vazio se afirma como objeto tridimensional? Poderemos pensar o retalho como o intervalo, o vazio desta vestimenta, numa idéia de território?

Especificamente, quando este retalho está isolado, perdido do todo, deste seu limite original (o molde) ele passa a ser uma nova forma; um conteúdo, um fragmento e, nestes termos, dificilmente o entenderia como vazio de algo. No entanto, como artista, eu sei que ao olharmos aquele pedaço que fica entre o nosso braço e o tronco, por exemplo, temos um vazio, um entre. Neste ponto, poderíamos trazer o trabalho *Vaga em campo de rejeito*³⁹, 2003 de Maria Helena Bernardes para dialogar com este vazio entre dois espaços utilizados. A ‘vaga’ é o lugar que ficava entre a Rodoviária e a Câmara de Vereadores na cidade de Arroio dos Ratos, o qual a artista reproduziu no terreno em frente ao museu do carvão, transladando para outro contexto aquele espaço vago.



Maria Helena Bernardes: *Vaga em campo de rejeito*, 2003

Neste trabalho temos uma construção deslocada de um vazio, dentro da dinâmica da captura de elementos insignificantes e imperceptíveis do cotidiano das cidades. Deste modo, tanto as construções dos blocos como a *Vaga*,

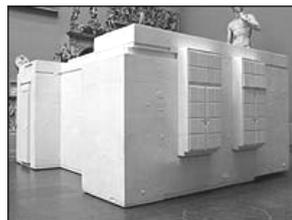
³⁹ Projeto que Maria Helena Bernardes desenvolveu com auxílio dos moradores e registrou no *Documento Areal 2*, como “*Vaga em campo de rejeito*”. São Paulo. Escrituras. 2003

independente do lugar em que se situam, retomam o aspecto de visibilidade e corporeidade, no qual o artista busca dar a algo que não se vê, mas que está lá, como imperceptível ausência de uma sobra retornando como potência.

Para esta pesquisa, aproximações com o trabalho monumental de Rachel Whiteread também são inevitáveis, principalmente quando a artista retira o molde dos vãos de uma escada.



Untitled (Table), 1993



Untitled (Room 101), 1984

Rachel Whiteread:

Porém, não é possível estabelecermos esta mesma relação quando Whiteread avoluma o interior de uma casa ou de um túmulo. Este último caso seria de ordem contrária. Para ficar mais clara esta operação, deveríamos supor que os objetos listrados esticados são como o lado de fora da casa ou o que está em volta do túmulo *Untitled (Table), 1993*, por exemplo. Ou melhor, o que está em volta da roupa que vestimos, como na criação de outra forma advinda do meu desdobrar daquela dobra (dupla) da peça de tecido, imagem esta, que como vimos anteriormente, nem o alfaiate presencia. A construção eleva a significação e a fisicalidade do vazio, onde poderemos ver que na palavra *potência* encontramos ‘elevação’ como um de seus significados. Apreendendo os blocos listrados, poderemos fazer associações com idéia de *forma* que recebe uma matéria para moldagem, onde, nesta premissa, o ar é que seria este elemento confinado que da forma ao continente, moldando-o, não exigindo, por outro lado, matéria sólida de moldagem. Processo diferente de Rachel, a qual solidifica aqueles seus vazios de interiores com grandes massas de material.

Vale lembrar que, antes mesmo de Rachel Whiteread, Bruce Nauman, seguindo uma premissa levantada pelo pintor de Kooning, captava “o que não estava lá”. Dizia Nauman⁴⁰:

(...) o espaço negativo representa para mim um pensamento sobre o abaixo e o atrás das coisas. Quando faço moldes, eu aprecio sempre as linhas deixadas pelo molde, e as junções. (...) Nossas reações físicas, fisiológicas e psicológicas – nossa maneira de olhar para um objeto – são determinadas ao mesmo tempo pelo que está dentro e pelo que está fora.

Numa perspectiva levantada por Nauman, “o espectador capta o interior vazio”, percebendo-o pela leveza do tecido em contato com o ar, porém, o mesmo se vê diante de um bloco fechado que parece outra coisa. Na instalação *Sem título*, 2004, conforme já mencionado, as peças, com seus vários volumes, preenchem a sala com seu aparente peso e ao mesmo tempo aludiam à leveza. Ao caminhar entre as peças, colocadas de uma forma despreziosa, sentia-se a presença dos objetos, mas também o nosso corpo experimentava e imprimia sobre eles uma ação provocada pelo deslocamento de ar, que fazia com que os tecidos se movimentassem, demonstrando sua leveza.



Vânia Sommermeyer: Instalação *sem título*, 2004



Rachel Whiteread: *Untitled (One Hundred Spaces)*, 1995

De modo congênere, Rachel Whiteread em *Untitled (One Hundred Spaces)*, 1995, dialoga aqui pela forma similar da organização dos seus blocos

⁴⁰ NAUMAN, Bruce. Entrevista *Romper o silêncio* concedida a Joan Simon para o filme *Four Artists*.1988.Publicado em parte nos *Cadernos da 5ª Bienal do Mercosul*, Porto Alegre, 2005, p.20,21.

de resina no espaço e também no resultado obtido com esta estranheza na simulação, em que pela transparência da resina, tem-se leveza em peças que aludem a peso.



Richard Artschwager: *Bookends*, 1990

Se tomarmos a obra *Bookends*, 1990, do artista Richard Astschwager, como evidência de um peso que poderia aludir a outra coisa, aqui no caso à livros, as linhas como pilhas se formando, o recorte preciso e a cobertura como capa que reveste tudo, temos aproximações importantes com o trabalho ora analisado dos blocos de tecido. No meu caso, o que parece peso é dado pela evidência da forma que reveste pleno ar. Em *Bookends* as capas de fino laminado revestem as camadas de madeira que aludem a folhas de um livro, remetendo a celulose da sua obtenção. Ambas as peças tencionam limites, forma e tempo impossibilitando ao seu interior.

O revestimento das peças em tecido listrado nos permite fazer algumas aproximações com as preferências do artista conceitual Daniel Buren⁴¹, o qual afirma:

(...) a sucessão de listras verticais ocorre sem nenhum tipo de acidente, sempre de forma idêntica (x, y, x, y, x, y, x, y, x, etc.) não produzindo desta forma qualquer composição na superfície a ser olhada, ou se preferirmos, uma composição mínima, zero, ou neutra.

O referido artista atribui, a estas listras, diversas funções que nos interessam igualmente. Buren as chama de “instrumento visual” aplicado às listras, este envolvimento com o lugar, fato que talvez se apresente de forma mais contundente quando aplicado em superfícies, do que em volumes. No

⁴¹ BUREN, Daniel. *Daniel Buren, textos e entrevistas escolhidos*. Org. Paulo Sérgio Duarte. Centro de Artes Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2001, p. 43.

entanto, nos blocos apresentados, este material intensifica igualmente o lugar. Para esclarecer, Buren⁴² diz: “(...) o instrumento visual implica significante/significado, aceita o diálogo com o lugar, enquanto que na mesma relação de causa e efeito, a obra de arte em geral repele e se exclui do lugar que mostra”.



Daniel Buren: *Peinture aux formes variables*, 1966

Deste modo, os objetos listrados que construí não se afastam da arquitetura que os recebe, acima de tudo, eles se intermediam com a mesma. Talvez a diferença entre os procedimentos operados por mim e pelo artista francês possa estar no fato de, ao utilizar os resíduos descartados, tanto na construção de objetos quanto nas colagens, eu ter encontrado potentes elementos de memória que me fazem optar por estes fragmentos, indo à busca do que me falta e do que pretendo que se mostre ativado. Márcio Mariah Belloc⁴³, no seu texto de apresentação ‘Visita acompanhada’, diz acerca destes objetos:

É dessa sobra, que guarda a memória da estrutura de uma roupa, da lembrança daquilo que restou do que cobrirá corpos alheios, que se alimentam suas estruturas. As diferentes padronagens em listras horizontais, que agora dão forma aos volumes de alturas distintas, à distância nos dão a impressão de uma pilha compacta, que se desfaz com a leveza que a proximidade revela. Um estranho jogo paradoxal, entre peso e leveza. E se desde Freud sabemos que só podemos sentir como estranho algo que em verdade nos é deveras íntimo, é sobre esse íntimo-exterior, sobre uma memória estrutural que já não mais reconhecemos; que nos interroga o trabalho de Vânia.

⁴² Ibidem, p. 124.

⁴³ BELLOC, Márcio Maria. *Visita acompanhada*. Texto de apresentação do encarte da exposição Coletiva *Pari Passu*, Paço Municipal de Porto Alegre. 2004/2005.

Deste estranhamento de silhuetas e de formas complexas construídas, entendemos que o tecido listrado, feito fina pele–membrana, reveste, molda esta parede invisível que dá forma tridimensional ao plano do recorte. De um intervalo ou vazio – vazado para o volume, feito estrutura.



Joseph Beuys: *Base VII/2*, 1985

Neste momento, é importante retornarmos ao elemento propulsor desta construção de pensamento e forma: as pilhas. O artista alemão Joseph Beuys, em muitos momentos de sua trajetória, fez uso desta disposição de construir blocos de materiais, apenas alojando o material no espaço da galeria. Como em *Base VII/2*, 1985, os volumes de feltro são pilhas de material que, pela sua simetria regular, mostram o trabalho de empilhar criando o volume e as formas por eles produzidas. Poderíamos fazer algumas aproximações com os meus blocos listrados e *Base VII*, de Joseph Beuys, no tocante ao perímetro evidenciado pelo recorte das pilhas de feltro, todos com mesmo corte.

Frechuret⁴⁴ aponta que as pilhas e os montes são: “(...) uma atividade cujo resultado é evidente. São produzidas no momento da apanha ou da coleta, designados ambos como ato rítmico de acumulação”. Neste ponto, tanto é acúmulo a pilha de feltros regulares de Beuys, como os montes de feltro informais de Richard Serra, os montes de terra e de Robert Smithson, de Michel Heizer, ou as pedras de Richard Long. Estes e tantos outros são exemplos de acúmulos dos anos sessenta, mas que aqui não tangenciam minhas preocupações primeiras. No entanto, os acúmulos, feitos tiras de feltros de Robert Morris e borrachas vulcanizadas de Serra, serão abordados na seqüência.

⁴⁴ FRECHURET, *Le Mou et ses Formes – Essai sur quelques catégories de la sculpture du Xxe siècle*, Paris : École Nationale Supérieure des Beaux - Arts, Coll. Espaces de l’Art, 1993, p.123 (tradução nossa). « (...) *Le tas s’apparente ici à une activité dont il est le résultat palpable. Il a été produit par accumulation au moment de la moisson ou de la cueillette, désignées toutes deux comme acte rythmique d’entassement.* »

O recorte



Depois de exaustivas construções de objetos em madeira e tecido, que somaram 28 peças, pensava em algo mais simplificado, que coubesse numa mala, facilitando a montagem e o transporte. Os retalhos estavam nas caixas há muito tempo, porém, não percebia uma outra forma de aproveitamento além da costura ou do volume. Não me ocorria que seu *teor artístico* pudesse estar presente neles mesmos, como simples recorte atuando como tal, sem a presença do suporte ou da construção. Este fato demanda um tempo de experiência, de depuramento, de certo afastamento, que segundo Marcel Duchamp⁴⁵, autor do conceito de “coeficiente artístico”, diz:

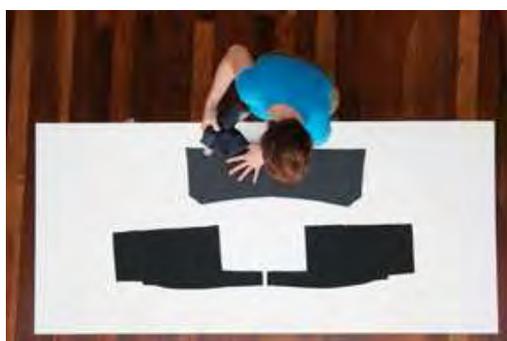
No ato criativo o artista passa da intenção para a realização por meio de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta para chegar à realização é feita de trabalhos, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões, que não podem e não devem ser plenamente conscientes, pelo menos no plano estético.

Após realizar as coletas e os armazenamentos, é neste trabalho insano de virar, revirar, tornar a virar, olhar, testar o trabalho no atelier, que as operações de *Ativação* se manifestam. Luciano Fabro⁴⁶, igualmente outro artista que pensa seu trabalho pelo processo, diz:

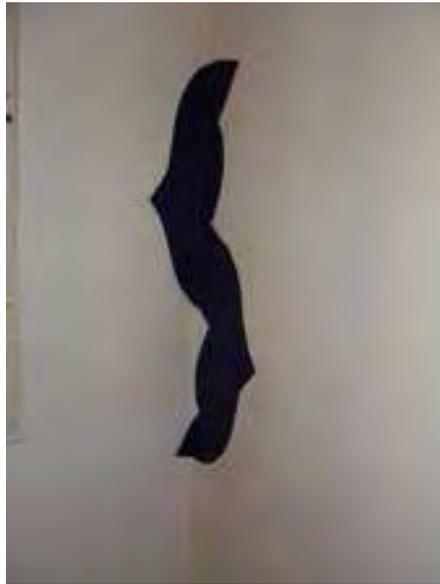
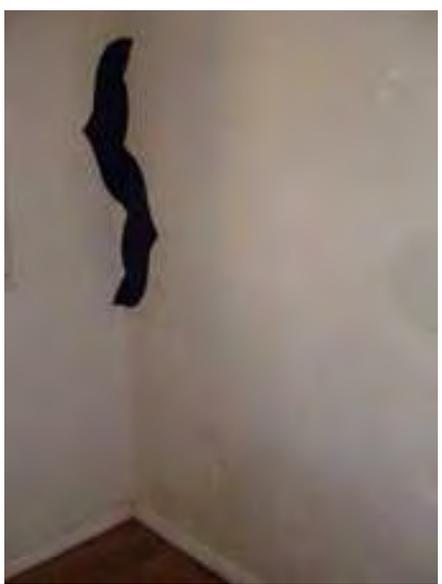
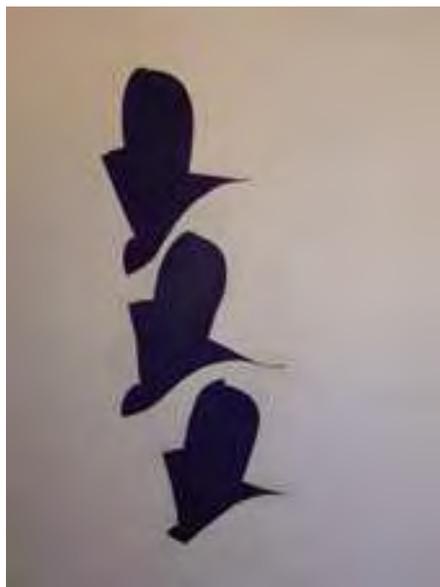
Para, mim atitude estética é quando vivemos através de uma coisa, quando a vivemos e não quando a recebemos somente. (...) O problema das poéticas é precisamente esse: não tornar evidentes os postulados, mas criar vínculos entre os processos.

⁴⁵ DUCHAMP, Marcel. *Ato Criativo*. In: TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Trad. por. Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.518.

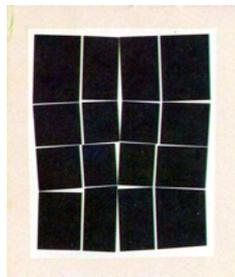
⁴⁶ FABRO, Luciano em *Discorsi*, entrevista de Luciano Fabro a Carla Lonzi, novembro de 1965. In: FERREIRA, Glória. *Escritos de artista. Anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.146 - 147.



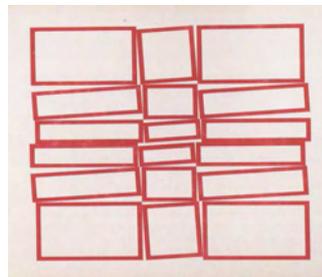




Nesta lógica, partindo de uma ação deslocada do plano *Livro*, 2003, para o espaço das *Pilhas Azuis*, 2005, poderíamos fazer conexões com as composições seriadas de guache sobre papel, dos *Metaesquemas* de Hélio Oiticica.



Hélio Oiticica: *Metaesquema*, 1957



Hélio Oiticica: *Metaesquema*, 1958

Nos *Metaesquemas*, como num lance de dados, os retângulos pretos e vermelhos pintados em guache são jogados sobre cartão cru, formando uma composição pênzil, como se móveis fossem as formas, desestabilizando o quadro e querendo romper os limites do cartão.

De modo semelhante, poderíamos pensar que da obra *Livro*, 2003, os recortes saíram para a parede, numa composição serial de semelhanças, nas *Pilhas azuis*, 2005, como nas formas de Oiticica. Poderíamos dizer que igualmente procuramos a brecha e a sutil sobreposição de formas, que se desdobram buscando um movimento de deslocamento destas, igualmente num vôo para o espaço.

Marilena Chauí⁴⁷ afirma que a palavra experiência, precisamente no prefixo “*ex* - para fora, em direção a - e pela palavra grega *peras* – limite, demarcação, fronteira - significa um sair de si, rumo ao exterior, viagem e aventura fora de si, inspeção da exterioridade”.

Florence de Mèredieu⁴⁸ afirma que “a cor se libera da representação para tornar-se puro assunto”, assumindo o mesmo “status pictural aquele da forma.” Demonstrando que “a tensão entre a cor e a forma seguem frequentemente passo a passo a uma fusão ou osmose dos dois agentes”⁴⁹.

⁴⁷ CHAUI, Marilena. *Merleau Ponty. Obra de arte e filosofia*. In: NOVAES, Aduino (org.). *Arte Pensamento*. São Paulo : Editora Schwarcz, 1994, p. 472, 473.

⁴⁸ MÈREDIEU, 2004, p.91 (tradução nossa). « (...) *la couleur se libère de la représentation pour devenir sujet pur.(...) donne à la couleur un status pictural désormais équivalent à celui de la forme.* »

⁴⁹ *Ibidem*, p.106 (tradução nossa). « *La tension entre la couleur et la forme cède fréquemment le pas à une fusion ou osmose des deux agents* »



Henri Matisse: “eu sinto através da cor”

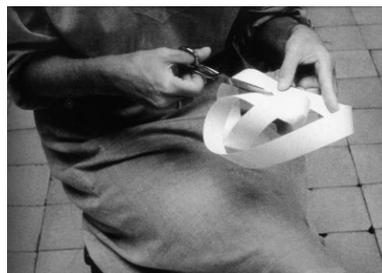


Henri Matisse: *Nu azul*, 1952

Sobre os guaches azuis de Matisse⁵⁰, onde silhuetas de corpos femininos são recortadas, o artista nos diz:

O papel recortado permite que eu desenhe na cor. Trata-se, para mim, de uma simplificação. Em vez de desenhar o contorno e de instalar nele a cor – um modificando o outro-, desenho diretamente na cor, que é tanto mais comedida quanto não é transposta. Esta simplificação garante uma precisão na reunião dos dois meios que são uma e a mesma coisa... Não é um ponto de partida, mas um ponto de chegada.

Se verificarmos o modo como às experiências se efetuam, pela ação sobre o material e o que dele se origina, poderemos citar algumas outras conexões. Tal como o fluxo empreendido pela tesoura em *Caminhando*, 1963 de Lygia Clarck, exemplo este aplicado à ação direta sobre o material sem desenho prévio, enaltecendo uma ação trivial e espontânea, podendo a mesma ser executada por qualquer pessoa.



Lygia Clarck: *Caminhando*, 1963

Em meu trabalho, as figuras dos recortes em tecido não são reconhecíveis e também não se configuram em relação a uma representação da forma humana, apesar de serem o negativo da silhueta de uma roupa que cobrirá corpos. Neste caso, o que ocorre nesta escolha, ao partir do já dado, do não idealizado?

⁵⁰ MATISSE, Henry apud NÉRET, Gilles. *Matisse*. Paris: Taschen. 2006, p.211.

Quando alojados nas caixas, os recortes não revelam autoria alguma ou tão pouco, espontaneidade, pois são fruto de um molde prévio executado pelo alfaiate em inúmeras pilhas cortadas simultaneamente. Talvez seja neste aspecto que resida a minha escolha: abster-me da presença do gesto no ato de recortar, não necessitando de uma marca ou de uma proposição pessoal que gere a forma, pois ao pegar os ‘desenhos/recortes’ já prontos, poderíamos pensar no que diz Amílcar de Castro⁵¹ em relação ao desenho: “(...) a borracha não conseguia apagar completamente o traço, que era uma *incisão*. Era preciso desenhar o melhor possível da primeira vez (...)”. Como elo perdido, o retalho passa a ser *outra coisa*, apesar de ainda ser um retalho e neste ponto reside sua grandeza, não ser nada, não significar ou representar nada e ser tudo ao mesmo tempo.

A partir de tal afirmação, exemplifico que aquele desenho feito incisão não carecia do meu gesto para desenhar a forma, ela já estava pronta, perfeita em sua estranheza. Como um todo, a obra de Amílcar sempre se fez desenho e espaço, pois tinha uma percepção impressionante sobre os limites do plano e do volume, mesmo em esboços, pinturas, esculturas ou como diagramador de revistas e jornais, sendo criador de importantes reformas gráficas neste meio.

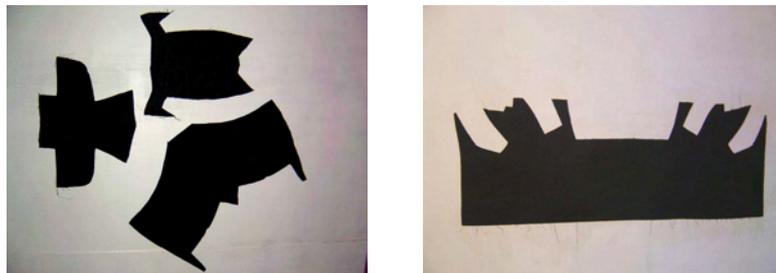
Conforme já mencionado, as *sobras-incisão-desenho* são obtidas então pelo encontro, não sendo geradas para este fim. Os tecidos, que antes serviam para um fim específico na indústria, tornam-se os restos que me interessam. Forte é a relação com o achado, fazendo com que este se mantenha intacto. Quem sabe, estender o tempo de maravilhamento, de *acontecimento*, onde este termo segundo Zourabichvili, contraria a fenomenologia que vê no acontecimento algo nada mais que *adventos* onde o seu tema é o começo do tempo, a gênese da historicidade; e não, como em Deleuze onde há o corte do tempo em dois forçando-o a re-começar, “numa apreensão sintética do irreversível e do iminente, o acontecimento dando-se no estranho local de um ainda-aqui-e-já-passado, ainda-por-vir-e-já-presente”⁵².

⁵¹ CASTRO, Amílcar de. Em entrevista a Angélica de Moraes, O Estado de São Paulo, 1995.p.D-1. In: ALVES, 2005, p.18.

⁵² ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. por André Telles, 2004. Versão digitalizada. Ifch-Unicamp. p.8. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/7253476/Zourabichvili-Vocabulario-GD>>. Acesso em: 12 de set. 2008.

As sobras então não deveriam dizer ou representar outra coisa, apenas deixar que se mostrem e me mostrem o que virá, mas que já se configura como ocorrência.

Outra aproximação possível poderia estar no significado das palavras *significação* e *reciclagem*, onde encontramos para *significação*, entre outras definições, aquilo que um signo quer dizer, acepção, sentido, significado e para *reciclagem/ciclo recuperação* da parte reutilizável dos dejetos do sistema de produção ou de consumo, para reintroduzi-los no ciclo de produção de que provêm; reutilização com nova roupagem. Com isso poderíamos deduzir que, em meu processo de trabalho, há uma preocupação com a sobrevivência dos fragmentos, dos restos, do que sobra e que poderia reapresentá-los, renovando sua roupagem, com um novo figurino de sentido. Porém, nem todo achado é utilizado e nem tão pouco todos os fragmentos geram trabalhos. Há uma seleção criteriosa do material que poderá ser aproveitado, na qual alguns têm uma rápida utilização, pelas formas estranhas que apresentam, para outros, destino uma longa guarda na reserva.



Vânia Sommermeyer: *Recortes*, 2004-05 - formas que aguardam na latência (dimensões variadas)

Da ordem da coleta, meu trabalho de agenciamento se ocupa em resgatar formas materiais que me chamem a atenção, onde não se trata de apenas acumular materiais e assim utiliza-los, há uma discriminação, num ato que quebra o princípio de igualdade.

Vimos que os fragmentos funcionam como índices, mas que qualidades especiais são essas quando os mesmos são resignificados na arquitetura?

Hélio Ferverza em sua tese de Doutorado, já mencionada, debruçou-se longamente sobre as questões que envolviam, em seu trabalho, o recorte e o signo. Trago aqui algumas de suas observações e pesquisas que o ajudaram a entender aqueles aspectos em sua obra e que aqui são esclarecedores para nosso estudo, conectando-se a esta pesquisa.



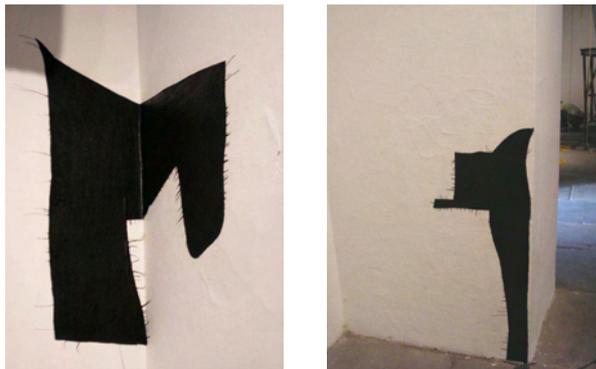
Helio Fervenza: *A identidade menos o signo n° 1,2 e 3, 1991*

Três pequenos trabalhos, que num conjunto chamam-se *A identidade menos o signo n° 1, 2 e 3*, de 1991. Neste trabalho, além de se ver o recorte da forma, do signo, visualizamos uma membrana (a impressão digital). Uma impressão digital e uma colagem, igualmente impressas e justapostas. O recorte deixa uma marca (a impressão do vazio de sua forma), quando apresentada. Esta é a parte visível do sinal do recorte e do signo que ela é, e que não está lá como material. Temos, então, uma sobreposição de membranas e ao mesmo tempo uma supressão, (-) 1, 2, 3. Deste modo, o artista evidencia mais uma vez a sua relação pelo que se mostra e se esconde. Sobre o signo, no entender de Hélio, apoiado em Pierre Marc de Biase⁵³, temos que:

A filosofia tradicional a mais comumente admitida faz derivar signum do verbo *secare*: cortar, recortar”. “Signum é um corte, um recorte: em seu sentido mágico, aquela incisão praticada nas cerimônias divinatórias para sangrar a morte os animais sacrificados para formular o signo, o pressagio, o prognóstico, o sintoma, a advertência dos Deuses. Mas o recorte divinatório pode ainda mais abstratamente se inscrever no céu: estabelecer os setores para os quais o auspício, seja poder observar sobre o horizonte, o movimento das aves portadoras de bons ou maus agouros”. “Signum é o recorte geométrico que permite dividir a abobada celeste em zonas e localizar os signos no céu: os signos do zodíaco, as constelações, os astros que regulam a marcha do tempo e o destino do mundo.

⁵³ DE BIASI, Pierre Marc. “*La substance du signe*”, dans le *Cat. Sans le Signe de..., Figeac* (Lot), Publisud/Centre Lotois d’Art Contemporain, 1991, p. 20 et 21. In : FERVENZA, Hélio. *Le Montrer et le Cacher Dans le Rapport D’un Signe et de Son Espace*. Tese de Doutorado. Université de Paris I/ Panthéon – Sorbonne, 1995. p.38 e 39 (tradução nossa) «“(..) *la tradition philologique la plus communément admise fait provenir signum du verbe secare: couper, découper* ». « *Signum est une coupure, un découpage : de là son sens magique, celui de l’incision pratiquée dans les cérémonies divinatoires pour saigner à mort les animaux immolés, celui de la plaie ouverte qui permet à l’auspice de fouiller les entrailles des bêtes sacrifiées pour formuler le signe, le présage, le pronostic, le symptôme, l’avertissement des Dieux. Mais la découpe divinatoire peut aussi plus abstraitement se porter sur le ciel : établir les secteurs par lesquels l’auspice va pouvoir observer sur l’horizon le mouvement des oiseaux porteurs de bons ou mauvais augures* ». « *Signum est le découpage géométrique qui permet de diviser la voûte céleste en zones et de localiser les signes dans le ciel : les signes du zodiaque, les constellations, les astres qui règlent la marche du temps et le destin du monde* »





Vânia Sommermeyer: *Objetos ativos*, 2005-06 (140 x 67 cm) e (100 x 30 cm)

Observo que, a exemplo do que ocorria na produção de *Fervenza*, em meu processo passo a empregar estes signos geométricos, recortados e pretos, agora maiores, ou até da soma de dois ou mais, nas colagens de 2005.

Os fragmentos, tomados como formas e colados diretamente no muro, mobilizavam o olhar, tendo o caráter de alterar as propriedades da parede. Neste momento, a percepção de uma forma que se faz recorte sobre um fundo branco, evidencia sua superfície pela exterioridade do recorte. Como diz Arnheim⁵⁴: “Se pensarmos na forma do recorte temos que, a forma é o que vemos do conteúdo”, onde “a configuração serve antes de tudo, para nos informar sobre a natureza das coisas através de sua aparência externa”.

No contexto desta pesquisa, vislumbro um tipo de ativação que ocorre igualmente em obras do artista norte-americano Ellsworth Kelly.



Ellsworth Kelly: *Gray Curve*, 1988

Em *Gray Curve*, 1988, uma tela retangular abriga uma forma em V alargada nas suas extremidades, lembrando uma asa, a qual se encontra demarcada e centralizada dentro dos limites do quadro.

Assim, é importante perceber que a forma centralizada de Kelly é simétrica e simples, diferente das formas de *Fervenza* ou dos recortes pretos,

⁵⁴ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual. Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 1984, p.89.

onde, contrariamente, a tensão é provocada pela assimetria ou pela multiplicidade de recortes internos. Trago novamente Arnheim⁵⁵, esclarecendo o que vem a ser simetria:

(...) indo-se além das relações entre as partes, chega-se a semelhanças definíveis apenas com referência ao padrão total. Semelhança de localização pode por extensão aplicar-se não apenas a unidades que permanecem juntas, mas também à posição similar dentro do todo. Tal semelhança é o que se chama simetria.

Há relação com Kelly pela imagem do recorte que a sua pintura faz, mas não pelo modo de entender a obtenção da forma ou se quisermos do recorte, nos trabalhos anteriormente sinalizados. Neste caso, entendo o trabalho do artista norte-americano como sendo de uma outra ordem, pois ele mantém uma relação advinda do universo da representação natural, em que age sobre o suporte, pintando formas simétricas que serão dispostas sobre uma parede, ou quadro, interagindo na sua finalização (ora a forma se dá por inteiro, ora termina na borda do quadro).

Percepção esta, que Edward Luci-Smith⁵⁶ diz que “dá bons resultados como dispositivo para injetar energia e interesse à pintura, mas é fruto de certa artificialidade”. Ellsworth Kelly seria um destes pintores de *bordas definidas*, evidência pela sua escolha por formas arredondadas ou que remetem à natureza. Observo não ser este o meu interesse, pois os retalhos de alfaiataria se prestavam espetacularmente ao meu propósito, certo que também injetavam energia e interesse, mas não eram criados e sim encontrados, não cumprindo um papel organizador do espaço dentro de perímetros e sim buscando romper um limite, por isso seu uso nas paredes.

De aparência estranha, quando revelados na parede e dela destacando-se seu conteúdo, invariavelmente, estes recortes se tornaram espaços ativados, lugares de uma experiência. *Objetos ativos*, de 2005, denomino as colagens pretas, as quais suscitavam nas pessoas, quando vistas, observações como: “Ao você avistar os objetos ativos de Vânia, você terá uma sensação tão estranha com aquelas formas – ‘elas colam no seu cérebro’, mesmo passado um tempo, as

⁵⁵ Ibidem, p. 78

⁵⁶ LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes. 2006, p. 65, 66.

paredes não serão mais as mesmas e mesmo as formas não estando mais lá, existirão pela sua força de impregnar o ambiente”.

Sendo assim, as relações espaciais com o lugar foram acentuadas pela inspeção do local e pela localização precisa e estudada dos cantos, do roda forro e do rodapé das paredes. Procedendo de modo semelhante em relação à escolha dos retalhos, agora dentro de uma seleção demarcada por limites, com vistas de não possuírem uma aparência com nada compreensível, busco não a semelhança como nas *Pilhas azuis*, mas a diferença, ativando um espaço.

Brian O’Doherty⁵⁷, em relação aos trabalhos de Frank Stella, fala em seu livro ‘No interior do cubo branco’ acerca da circunstância de acionamento:

As primeiras telas com formas de Stella dobravam ou cortavam as arestas de acordo com as necessidades da lógica interna que as gerou (...) O resultado avivou a parede vigorosamente; o olho quase sempre procurava tangencialmente os limites da parede. (...) “incrementou” cada pedaço de parede, do chão e do teto, de canto a canto. Superfície plana, beiradas, formato e parede travaram um dialogo sem precedentes (...)as obras pairavam entre o efeito conjunto e a independência.

Frank Stella, nas suas telas recortadas, traz, para os limites do quadro, outra carga de energia, diferente daquela de Kelly, não se limitando ao tamanho retangular ou quadrado da tela usual, buscando ampliar a noção de limites da pintura, dentro, ainda, de um suporte. Em *Empress of India*, 1965, é inegável a ativação que se dá pela escolha dos recortes que, apesar de afastados, se inserem a parede, expandindo sua energia para fora de seus limites.



Frank Stella: *Empress of Índia*, 1965

Deste modo, os recortes pretos seguem esta expansão e quando se encontram dividindo cantos e arestas ampliam ainda mais sua relação com a parede e a sua forma original, a qual novamente se altera. Mais adiante, trarei

⁵⁷ O’DOHERTY, 2002, p.23 -28.

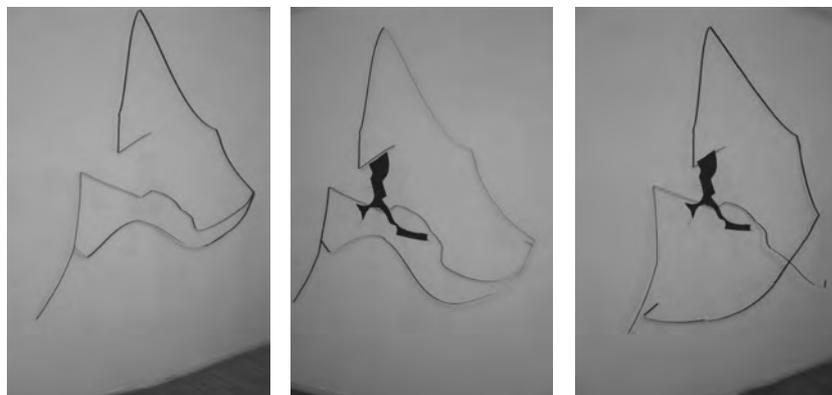
um relato particular a este respeito, relacionado com o desafio dado pela arquitetura de um espaço particular.

A linha



Introduzo, a este estudo, um outro grupo de materiais que coletei, as fitas de metal que recolho no descarte das indústrias de móveis. As primeiras experiências, com estas fitas de metal, me levaram a pensar que elas possibilitam um desenho no espaço, ainda sobre as paredes. Há a circunstância de um desenho que se faz fora do papel, no entanto, operando dentro das relações modernas e tradicionais do desenho, impregnando uma superfície com seu grafismo.

Chamei de *Anotações*, 2006, as operações com estes materiais que se deram direto na parede, de forma muito rápida, onde a cada colocação das fitas, as fotografava, seguindo para a próxima experiência, novamente fotografada. Neste trabalho as fitas caem ao chão, produzindo ruídos, então as recolho no limite do desenho e sigo em frente no meu processo. O processo de repetição, ao visualizar as fotos, pareceu-me estar gerando um bloco de anotações: um movimento, uma seqüencialidade gráfica do desenho para a fotografia.



Vânia Sommermeyer: *Anotações*, 2006 (em média 170 x 120 cm)





Seguiu-se, a estas experiências com as *Anotações*, 2006 uma instalação que chamei *Desenhos*, 2008, na galeria da Fundarte em Montenegro, RS.

Desenhar no próprio espaço era o que eu desejava fazer, apenas deixando que a linha do material me conduzisse por algumas paradas no tempo, propondo a fixação de alguns pontos de sustentação (pregos) que serviriam apenas para repousar a fita e deixar a própria matéria seguir e determinar para onde ir. Nesta instalação específica, disponho nas paredes da galeria as sobras de fitas de metal que guardam as marcas dos fardos de madeira, pré-fabricada, para a indústria moveleira e pequenas sobras de tecidos de alfaiataria. Juntos, estes dois ‘restos’, configuram desenhos, objetos ou simplesmente movimentação no espaço, ou construções que não se parecerem com nada. Neste sentido, interessa-me o continente destes materiais numa ação re-configurada pela presença deles. As fitas de metal, sempre com a mesma função e guardando uma memória da forma (dos fardos), parecem ganhar uma autonomia própria que dificulta sua deformação.

Encontramos uma diferente operação nos feltros de Robert Morris, *Untitled*, 1967-68, e nas borrachas vulcanizadas de Richard Serra em *Belts*, 1966-67, dentro de uma exploração que Morris chamou de “antiforma”. Por outro lado, se pensarmos nestes desenhos das tiras de feltro e borracha, poderíamos tecer aproximações com as fitas metálicas dos *Desenhos*, quando discorremos que o material empregado, ao ser deslocado de um lugar para outro, se torna informe ao desmontar-se o arranjo inicial, tanto nas fitas como nos feltros e borrachas vulcanizadas de Serra.



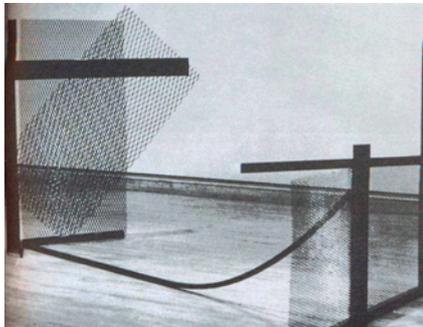
Robert Morris: *Untitled*, 1967-68



Richard Serra: *Triangle Belt Piece*, 1967

As fitas metálicas, ao subirem as paredes, pré-configuram um grafismo que se desfaz facilmente. Tão logo caem ao chão, as fitas voltam a sua forma

marcada pelo tempo e pela função anterior, da qual guardam as marcas. Metal que não cede a uma articulação do artista e tecido que se molda e adere à parede: dicotomias que unidas reafirmam a *ativa* riqueza dos fragmentos quando movidos de sua *latência*.



Antoni Caro: *Coche*, 1966

Se pudermos entender a escultura *Coche*, 1966, de Antoni Caro, como uma escultura/desenho no espaço e as fitas dos *Desenhos*, 2008, como desenhos/esculturas, poderemos intuir que falamos de percepções do espaço tridimensional e bidimensional e também de operações idênticas que envolvem procedimentos advindos destes dois campos. As fitas metálicas poderiam ser os tubos de Caro e as telas metálicas, como colagens, seriam os tecidos que disponho na parede. A propósito do que ocorre nas propostas de Caro, Rosalind Krauss⁵⁸ comenta:

(...) uma haste longa e ligeiramente recurva a interligar os dois planos separados do trabalho funciona explicitamente como uma linha traçada, ao passo que os retângulos em telas metálicas que preenchem as duas metades planas assumem a qualidade de hachuras ou sombreados, sugerindo irresistivelmente a presença de uma superfície pictórica invisível à qual poderão aderir e lembrando um recurso similar adotado por Picasso em sua construção *Violino*, de 1914.

Rebatimentos possíveis, de um viés construtivo, que Rosalind Krauss⁵⁹ sustenta: “Essa exigência de um plano bidimensional em que a imagem da escultura pudesse estabilizar-se começa a ser atendida de uma forma progressivamente material nas esculturas de mesa criadas por Caro a partir de 1967”. Os desenhos nas paredes com as fitas, assim como os feltros e borrachas das obras anteriores, podem ter um número infinito de arranjos, diferentemente

⁵⁸ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.229, 231.

⁵⁹ *Ibidem*, p.231, 132.

de *Coche* ou *Pradaria* de Caro que se apresentam fixas. Michael Fried alude às obras de Caro pela auto-suficiência e pela sensação de plenitude e de “presentidade” que proporcionam. Charles Harrison e Paul Wood destacam outras ações envolvidas no fazer escultórico, como uma atenção aos processos de corte e no presente caso da dobra que reside como pré-memória da forma das fitas. Afirmam eles que:

(...) de acordo com uma versão influente da ‘condição pós-moderna’, esse sentido de plenitude e completude é produto de uma ilusão e, portanto, desfrutar dele é essencialmente nostálgico. Se realmente for esta a forma de desfrute que a arte Modernista permite, então o que identifica uma obra como pós-moderna é a sua apresentação da própria *impossibilidade* de plenitude - de fato, sua manifestação da ‘ausência de presença’⁶⁰.

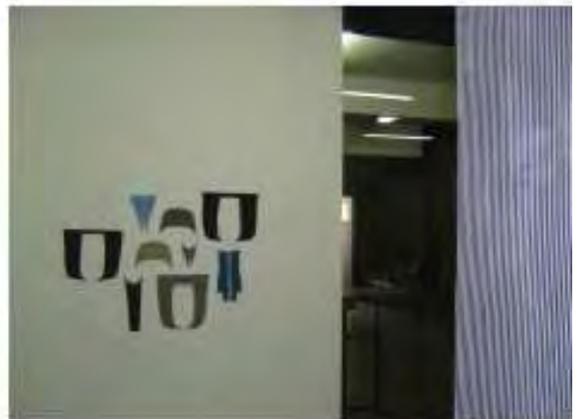
A obra *Sem título*, 1967, de Morris, foi realizada um ano após a de Caro, porém com contrastes marcantes: não segue um desenvolvimento formal, utiliza um só tipo de material e segue um mesmo processo, o corte. Morris⁶¹, em seu conceito do que é ser artista, diz que aplicar um processo a um material é agir *naturalmente*, mesmo que os materiais sejam sintéticos e os processos industriais.

Voltando aos *Desenhos*, 2008, verifico que o espaço da galeria é dificultado pelas aberturas de dois ares condicionados e pela presença de uma coluna. Fatores que Daniel Buren⁶² chama de ‘buracos na arquitetura’. Por diversas vezes tentei trazê-los para dentro do trabalho, mas estes competiam, como se elementos fossem e se tornavam por demais pesados em relação aos desenhos, quando de sua ativação. Defini que esta ativação teria que ser de outra ordem. A coluna, a qual se mostrou um problema inicial, me fez pensar em uma solução que só surgiu após visitar novamente a galeria, alguns dias depois. Como alguns componentes que estão em nosso trabalho há tempos, quando transpostos para outros materiais, estes parecem não se mostrar logo, ficam em um estado de suspensão. Aquela latência!

⁶⁰ WOOD, Paul, HARRISON, Charles e outros. *Modernismo em Disputa. A arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p.195.

⁶¹ Ibidem, p.195

⁶² BUREN, 2001, p.95



Novamente a solução da coluna referenciava o que havia de experimental em meu trabalho anterior. Como transformar a coluna pesada de cimento em um bloco listrado, ativando a estrutura de sua forma e do seu espaço circundante? Recorro à colagem de tecido listrado colado à coluna, que poderia ativá-la, reintroduzindo o desenho e proporcionando uma direção de linhas verticais na sala. A meu ver, a profusão de linhas verticais do tecido não prejudicaria os demais desenhos em metal e com eles conversaria.

Diante deste panorama, um trabalho de Daniel Buren, apresentado no Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux, com o título de *Dominant-dominé, Coin pour um espace*, de 1991, nos esclarece igualmente este poder de ativação que a regularidade linear proporciona. Sua intervenção:

(...) de uma face inclinada de 1465 m², uniformemente revestida de espelhos, permitiu a Buren integrar ao mesmo tempo, em um sistema de anamorfoses moventes, o prédio, os arcos das abóbadas, acentuando as listras negras e brancas, sendo redobradas, reenviadas e deformadas pela superfície do espelho⁶³.

As aplicações da parte interna dos arcos reverberam e dialogam com o espaço, ao refletirem-se no chão, redesenhando novas relações no espaço, deformando-o e por sua vez, ampliado e modificando sua estrutura original, pela imagem que se tinha delas refletida, provocando a soma do que se tem como arquitetura e do que é ilusão. Daniel Buren⁶⁴, atento ao lugar e sua ação sobre ele, afirma que as: “(...) as faixas listradas não são em si um material que se possa expor. O aproveitamento de certa maneira, num determinado lugar, faz com que elas possam ressaltar; mostrar, e se tornar parte integrante desse lugar”.

Neste aspecto, o desafio que me coloquei diante da coluna, mostrou que alterando sua superfície pelas listras estaria alterando sua estrutura física e eliminando o seu peso excessivo, numa transição do pesado para o leve. Desta forma, passo a ativá-la através de uma fina membrana que a encobre, trazendo,

⁶³ Cf.MÈREDIEU, 2004, p.151 (tradução nossa). « (...) d'une paroi inclinée de 1465 mètres carrés, uniformément recouverte de miroirs, permet à Buren d'intégrer en un système d'anamorphoses mouvantes l'ensemble du bâtiment, l'arc des voûtes, souligné de rayures noires et blanches, étant redoublé, renvoyé et déformé par la surface du miroir » .

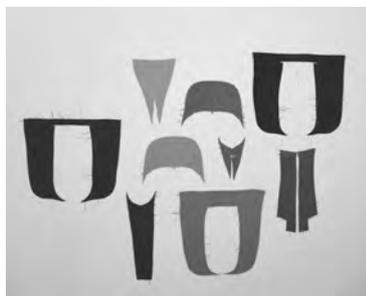
⁶⁴BUREN, 2001, p.115.

pelas linhas do tecido, um desenho que se propaga pelo ar. Como aprender com estes ensaios e confrontações com o local? Como fazer da experiência mal sucedida uma lição a ser conquistada na seqüência? Como saber quando fracassamos e quando este fracassar deve ser abandonado e quando o mesmo deve ser perseguido?

Seguindo estas indagações, procuraremos nos capítulos seguintes retomar a relação com os lugares, buscando entender o que ocorre neste campo de condições entre obra, ação e espaço expositivo. A partir da atenção dada a nossos movimentos, mesmo que sejam oriundos de anotações, ensaios, projetos, idéias, verificamos que concretizá-los é apenas mais uma etapa do trabalho do artista, não devendo ser entendida como fim de algo concluído, mas como uma pesquisa feita de experiências, acerto e erros.

1.3. Ativação de um espaço: ele mesmo forma

Retomando as caixas de retalhos, recolho formas menores que encontro, aquelas possíveis de serem utilizadas para desenhos, ou colagens.



Vânia Sommermeyer: *Pequenas colagens*, 2008

(conj. aproximadamente 70 x 50 cm)

Um conjunto denominado de *Pequenas colagens*, 2008, teve seu primeiro ensaio em atelier, onde as colagens se mostraram extremamente interessantes quando coladas em conjunto. Passo, então, a apresentá-las na exposição *Desenhos*, 2008, ocupando a parede menor da galeria, logo ao lado de uma abertura na arquitetura. Em sua grande maioria, as colagens eram frágeis e remetiam a uma ludicidade peculiar. Formas interessantes e ao mesmo tempo de natureza insólita. Funcionavam quando afixadas no muro como um desenho

mais planar - de formas simétricas - com espaços internos e externos vazados, deixando entrar a parede. Quase como uma pintura sem moldura. Neste aspecto de imprecisão sobre o que seriam estas pequenas colagens, desenho ou pintura, trago as palavras de Favaretto⁶⁵ sobre os *Metaesquemas*: “(...) nem pintura, nem desenho, para Hélio Oiticica, o confronto com a superfície, a cor e o espaço apenas começava e como tal seria ‘uma evolução da pintura’”. Da cor e do gesto sutil deixado pela cola, talvez, pudéssemos pensar em proximidades com a pintura. Porém, sua impregnação no muro e no desfiar das linhas que por mim não são recortadas e do importante colorido, literalmente, ficamos mais na ordem de uma marca sendo feita, de um desígnio: momento de nascimento de formas estranhas sendo reveladas, quase como se “um cofre de jóias”⁶⁶ estivesse sendo aberto.

Neste ponto, trago os comentários perspicazes de Jailton Moreira⁶⁷, por apresentarem as questões apontadas e que buscarei desenvolver na seqüência. Eis o fragmento de um texto maior:

Os pedaços escolhidos são aqueles que resistem a associações figurativas ou representacionais imediatas. Vânia sabe que eles precisam receber uma outra dose de estranhamento para reproduzir o seu instante perceptivo. Não lhe escapa a noção de que esta outra percepção ocorrerá em tempo/espaço distintos como provavelmente o espaço de exibição de uma galeria ou museu tão tolerante a todo tipo de estranheza. (...) A forma opaca sobre meu pé ou os retalhos coloridos sob os meus olhos me retiram dos fluxos cotidianos criando pedaços de forma/espaço/tempo.

Pensando-se na relação espacial que tecia com o lugar, retomo um trabalho o qual chamo de ‘*Objetos ativos*’, 2006, onde as formas pretas são coladas pensando-se em articular as dobras do tecido às dobras da arquitetura: os cantos, as arestas, o rodapé, os marcos das portas, um plano com forma peculiar, quebrado pelo estar no espaço. O recorte preto é aquele vazio latente que passa a alterar e ativar a superfície através de sua forma. Nesta circunstância, passo a

⁶⁵ FAVARETTO, 2000, p.56.

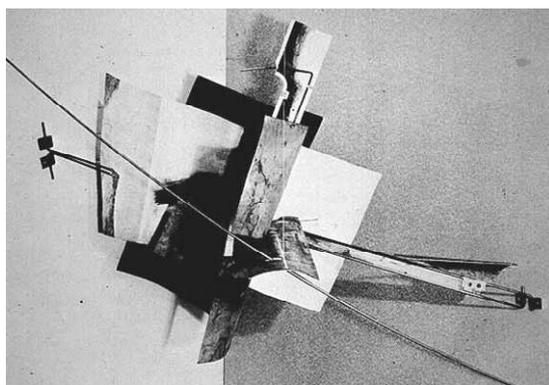
⁶⁶ CHIRON, Eliane. *A arte como evento – Jorriac, Beuyz, Duchamp*. Revista Porto Arte nº. 15. Porto Alegre: UFRGS, 1997, p.16.

⁶⁷ MOREIRA, Jailton. Extraído do texto de apresentação da exposição individual da autora na Pinacoteca da Feevale. Junho de 2005, verso.

pensar no que ocorria nos cantos de Vladimir Tatlin, onde Rosalind Krauss⁶⁸ apresenta:

Cada relevo de canto é organizado demonstrativamente em relação ao encontro de dois planos de parede utilizados por Tatlin como suporte físico da obra. Essa inteireza arquitetônica - o canto -, ao contrário do pedestal. (...) faz parte do espaço real do ambiente em que os contra-relevos devem ser vistos. (...) A função do canto é a de insistir em que o relevo que ele contém apresenta uma continuidade em relação ao espaço do mundo e depende deste para ter um significado.

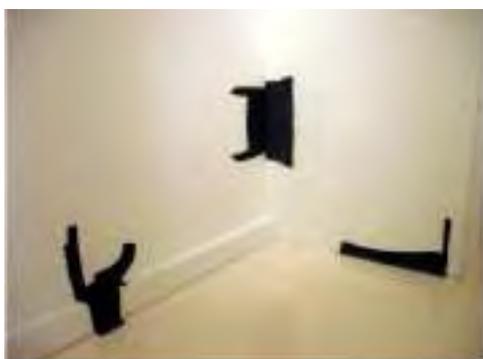
Partindo da expressão ‘uma cultura dos materiais’, entendida por Tatlin em relação aos seus relevos ou a uma ‘história contada pelos seus materiais’, como já vimos com Florence de Mèredieu⁶⁹, penso que uma cultura de materiais descartados se revela pra mim na mesma singularidade. Tatlin, em *Relevos de Canto*, 1915, dá atenção às propriedades dos materiais, como as cores naturais que deixa visível. A disposição dos seus relevos nos cantos rejeita a transcendentalidade do espaço, onde a obra ligada à parede firma uma continuidade em relação ao canto, não separando o espaço de apresentação da obra. Tatlin consegue, com as hastes de arame, ligar as duas paredes, quase que anulando o canto, em uma frontalidade e volume nos relevos, indo em direção ao espectador.



Vladimir Tatlin: *Relevo de Canto*, 1915

⁶⁸ KRAUSS, 2001, p.67.

⁶⁹ MÈREDIEU, 1994, p. 4



Os '*Objetos ativos*' não se prestam, porém, a brigar com o canto, até porque o negro dos tecidos se cola e transforma aquela união branca das arestas em um buraco negro que pulsa.

Se pensarmos na cor preta, poderemos fazer relações com a idéia de algo que não é cor, da ordem de uma neutralidade. O preto como “(...) inverso do branco. Branco como o extremo da visibilidade, fascina e o negro marcará o enfraquecimento, até mesmo, a dissipação de todo processo perceptivo”⁷⁰. Em minhas colagens podemos observar o procedimento inverso, pois uma mancha preta aciona e intensifica o processo perceptivo, somando-se ao local e destacando-se dele.



(41 x 78 cm)

Vânia Sommermeyer: *Objetos ativos*, 2006

(70 x 46 x 07 cm)

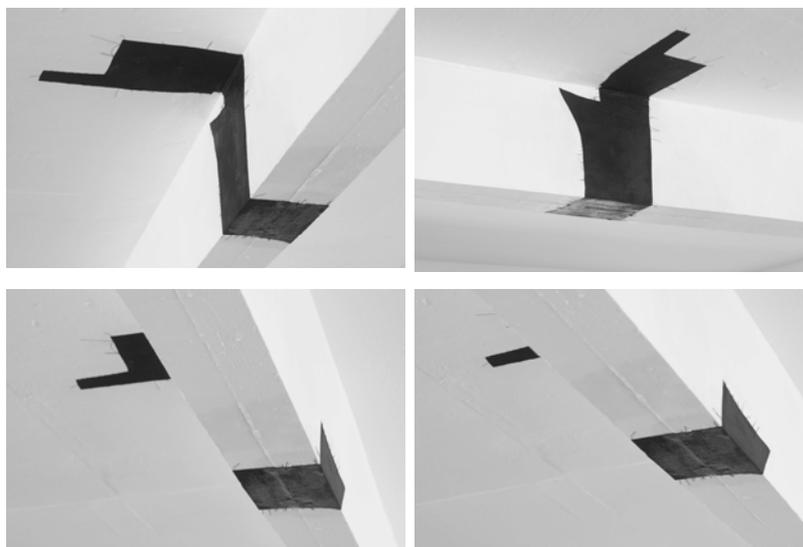
As colagens seguiam sua trajetória por espaços expositivos e continuavam exercendo seu papel ativador, passando a explorar outros locais, com outras problemáticas, mas sempre enaltecendo as questões relevantes do enfoque sobre a percepção que se tem deles, do estranhamento, das relações tempo/espaço/forma.

Com as colagens presentes em vários espaços institucionalizados durante o ano de 2006, não fica difícil imaginar que o primeiro *Elemento ativo*⁷¹, 2006, colado numa inesperada intervenção em uma viga, no loft de um fotógrafo, é que iria possibilitar uma outra visão sobre o trabalho. Foram dois dias de elaboração até definir a forma a ser colada, num espaço que abrigava diferentes ambientes em um mesmo lugar. Hoje, quando chegamos ao apartamento, somos surpreendidos pela viga alterada, onde da porta tem-se uma visão, da cozinha uma diferente, da sala uma outra e, ainda, do quarto uma outra diversa.

⁷⁰ MÈREDIEU, 2004, p. 109, 110 (tradução nossa). «“(…) qu’à l’inverse du blanc, qui éblouit et peu donc en un sens apparaît comme l’extrême de la visibilité, le noir marquerait l’amointrissement, voire la disparition de tout processus perceptif».

⁷¹ Neste momento e neste novo contexto, altero o título dado às colagens de “Objeto ativo” para *Elemento ativo*.

Ao verificar as fotos daquele profissional, percebi, em cada imagem, que tudo igualmente se movia em torno daquela forma, do mesmo modo como tinha sido o meu andar em volta da sala principal, com o olhar atento para a viga, agora revestida.



Vânia Sommermeyer: *Elemento ativo*, 2006 (aprox. 66 x 1,70 x 40 cm)

Sentia o mesmo deslocamento do olhar a cada foto que se seguia, onde o registro de diferença de ponto de vista só confirmava as mesmas impressões do fotógrafo, ao caminhar, deslocando-se pelo local. Esta poderia ser também a mesma impressão do visitante, ao olhar o trabalho. A viga integrava a arquitetura, mas após a intervenção, se fazia mais evidente a sua forma, pois a mesma foi acionada em seus limites. Arnheim⁷² esclarece que:

Ao olhar para um objeto nós procuramos alcançá-lo. Com um dedo invisível movemo-nos através do espaço que nos circunda, transportamo-nos para lugares distantes onde as coisas se encontram, tocamos, agarramos, esquadrihamos suas superfícies, traçamos seus contornos, exploramos suas texturas. O ato de perceber formas é ocupação eminentemente ativa.

O ver pode ser uma atividade criadora, sensória, mas que produz, na dinâmica que potencializa, padrões que interpretam a experiência através da compreensão e do entendimento, sendo então do domínio do raciocínio.

⁷²ARNHEIM, 1984, p.37, 38.

O espaço ativado pela dupla forma (viga-elemento ativo) compõe um novo objeto no ambiente já conhecido e, desta forma, o altera significativamente. A massa da viga foi modificada com a presença que tencionou sua neutralidade no ambiente todo branco. Onde antes o olhar deveria se desviar daquele entrave arquitetônico estrutural (a viga), agora o olho não consegue desviar dele, exigindo que percorramos toda a extensão da sala, vendo-a por completo, onde a mesma é acionada pelo retalho que pontua e se esgueira de ponta a ponta. A forma da colagem deixa de ser planar, para se tornar cúbica, amplificando o teto, a própria viga e o seu espaço circundante.

Para dialogar com este trabalho trago novamente o artista Richard Artschwager, cujo procedimento transforma o espaço com a obra *Key Member*, 1967, que é uma forma de madeira revestida em fórmica colocada numa aresta de parede, configurando-se igualmente, como um recorte que se agrega a quina da parede, modificando-a. Observa-se que esta interferência propicia uma ampliação da arquitetura, em que o objeto, pela intervenção, pode assumir características alheias à elaboração ou necessidade arquitetônica. Esta peça, apesar de seu aspecto formalmente agradável, ocasionado da fórmica, sempre utilizada para revestir móveis funcionais, evidencia um adendo estranho.



Richard Artschwager: *Key Member*, 1967

Ao utilizar a fórmica que reveste móveis, o artista coloca este material numa situação alheia ao uso, produzindo certo estranhamento, levando-o para algo que não é um mobiliário e nem se parece com uma escultura. Transposição que simula madeira, que confunde o olhar, que avoluma algo que até então não deveria ter tanta importância: a linha da quina da parede. Neste sentido, a viga com a colagem que apresento cumpre o mesmo papel, estimulando nosso olhar para algo que não deveria ser visto. Assim, ao ser vista, muitos poderão indagar: mas, onde está a obra?

Fazendo um acompanhamento curioso do processo, depois de certo tempo, ligo para o amigo fotógrafo, perguntando se tudo estava bem com a colagem. Ele me responde: “Vânia, vai tudo muito bem. A arte está definitivamente cumprindo seu papel: uns amam, outros odeiam.” Clara verificação de que “para ver o mundo e apreende-lo como paradoxo, é preciso romper nossa familiaridade com ele”⁷³.

O acionamento do espaço pela presença da obra é assunto e pesquisa de muitos dos artistas dos anos sessenta no Brasil. Neste sentido, Celso Favaretto⁷⁴ aponta, na obra de Hélio Oiticica, o desencadear de uma seqüência de proposições:

Desintegração do quadro, lançamento da pintura no “espaço real”, ativação do espaço pela sua temporalidade, invenção de estruturas-comportamento (...) que, como um único desenvolvimento, instaura uma poética do instante e do gesto, de movimento e de envolvimento.

Na transição do quadro para o espaço, Hélio Oiticica persegue uma “tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se, aí, o conceito de tempo”⁷⁵. Nos *Metaesquemas* percebíamos a relação entre figura e fundo, provocada pelo deslocamento e pela movimentação interna das formas/cor, as quais pareciam querer explodir os limites do quadro.

Sua saída para o espaço, com *Invenções* e *Bilaterais* articula-se como uma transposição da forma/cor, circunstância prevista a seguir no trabalho do artista. Rompendo com o quadro, a obra *Invenções*, 1959, é composta por placas quadradas num só tom, as quais aderem ao muro, onde “a duração pulsa nas extremidades” das placas e, ao mesmo tempo, “fecha-se em si mesma”. No entanto, as placas se recusam a “pertencer ao muro ou a se transformar em relevo”⁷⁶.

⁷³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.10.

⁷⁴ FAVARETTO, Celso. *Oiticica Excêntrico*. Revista Guia das Artes, Ano 7, n.º. 30, 1992, p. 23-24.

⁷⁵ OITICICA, Hélio. “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (orgs). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006, p.82.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 82-83.



Hélio Oiticica: *Invenções*, 1959 (ao fundo) e *Bilateral*, 1959

Neste ponto, talvez possa apontar diferenças entre nossa apreensão das formas. Nos *Metaesquemas* as relações para Oiticica se davam, levando em conta este plano, dentro de um limite para seus agenciamentos. Já, o que busco em meu procedimento artístico abre-se ao suporte tridimensional, proporcionando pontos de vista móveis, seguindo o deslocamento. As colagens realmente se aderem à parede, transformando-a.

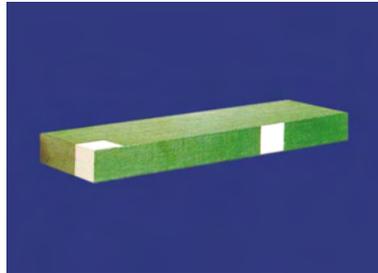
Seguindo o rastro do trabalho *Invenções*, minhas colagens pretas poderiam assumir, na viga, a relação de volume presente em *Núcleos*, 1960-63. Porém, verificamos que uma se dá no espaço livre do lugar e outra adere a uma estrutura existente: a viga. Percebo ambos os trabalhos como operadores visuais de distensão da forma, exercendo ora uma completude, ora uma abertura para o olhar e para o corpo. Na seqüência, as formas assumem, no trabalho de Oiticica, a expansão que ele inicialmente desejava: passam ao espaço (*Núcleos*, *Bilaterais*, *Relevos Espaciais*).



Hélio Oiticica: *Núcleos*, 1960-63

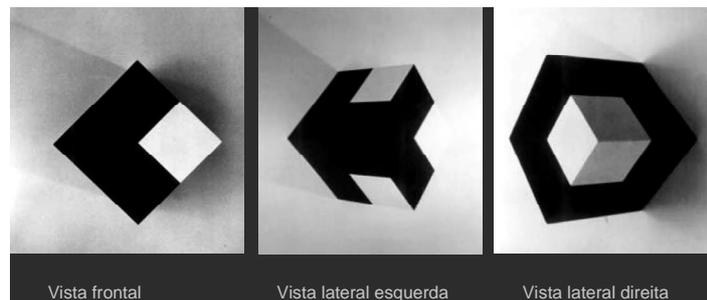
Posteriormente, as mesmas retornam a se estruturar em limites (*Bólides*) e *Penetráveis*, figurando maquetes gigantescas feitas não para fechar a forma, mas para abrir uma entrada do corpo em seu interior.

Com Willys de Castro, encontrei mais indicações e diálogos com meus trabalhos desta fase, notadamente nos seus *Objetos ativos*, de 1959 a 1962. A admiração por tal artista só aumentou, quando vi ao vivo, o *Objeto ativo*, 1962, pela primeira vez na Pinacoteca de São Paulo, em 2006.



Willys de Castro: *Objeto ativo*, 1961

Acerca das produções de Castro, Célia Euvaldo⁷⁷ comenta que as mesmas são: “pinturas sobre relevos de madeira que exploram as laterais desses objetos, cuja apreensão depende dos deslocamentos do espectador”.



Willys de Castro: *Objeto Ativo*, 1962

Da mesma forma, Roberto Conduru⁷⁸ afirma: “O *Objeto ativo* também converte o sujeito contemplativo em participante ao exigir que ele refaça a obra ao percebê-la”.

Retornando ao meu trabalho, poderíamos dizer que se verifica um fluir atmosférico provocado pelos recortes em relação às paredes que os envolvem, fazendo com que o olho e o corpo girem, buscando a forma seguinte, num ritmo de continuidade e complementação. Deste modo, os retalhos presentes na

⁷⁷ EUVALDO, Célia em Notas Bibliográficas. In: BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002 p.98.

⁷⁸ CONDURU, Roberto. *Willys de Castro*. Cosac & Naify: São Paulo, 2005.p.59.

arquitetura acionariam os limites abertos de seu recorte, manifestando um vigor reorientado na forma estrutural do lugar e no espaço. Se pensássemos em um desenho ou em uma gravura, o negro seria o acréscimo ou a retirada de material, já no caso de meu trabalho, a viga seria o papel branco. Na viga a colagem é acréscimo, mas a percebemos como falta, furo, recorte na estrutura de cimento.

O lugar recebe a intervenção artística e parece criar um campo magnético imantado, pela atividade dos signos negros que se expandem. Vale observar a experiência do espaço, tal qual a define Ronaldo Brito⁷⁹:

O artista neoconcreto não abordava propriamente o espaço, ele o experimentava. Dispunha-se a vivenciá-lo, atuar contra o relacionamento tradicional entre o sujeito observador e o trabalho. Tinha uma concepção não-instrumental do espaço, desejava imantá-lo, torná-lo campo de projeções.

Nestes termos, os materiais que emprego são de uma franca disponibilidade, sua maleabilidade e facilidade de uso não exigem uma permanência, podendo, inclusive, retornar a reserva. Com isto, as operações latência/ativação/latência, desencadeadas ao longo do processo de criação artística, se cumprem e, ao termino de cada intervenção, os resíduos são retirados e guardados, para posteriormente serem reaproveitados. Assim posto, o ciclo não se fecha sobre o trabalho executado, estando sempre aberto, aguardando o próximo gesto do artista para saírem do *Espaço da Latência*, que se mostra como repositório das sobras silenciadas.

⁷⁹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.81.

**ATIVACÃO DE UM ESPAÇO DADO: AS RELAÇÕES NO
ESPAÇO DE APRESENTAÇÃO**

Denominei, pois todos os meus quadros, considerados como uma espécie, quadros MERZ (...). Mais tarde, estendi essa denominação à minha poesia (...) e, finalmente, a toda minha atividade correspondente. Eu mesmo, atualmente, me chamo MERZ.

Kurt Schwitters

As paredes não deveriam mais ser utilizadas para crucificar os quadros.

El Lissitzky

Trata-se muito mais, me parece, de mostrar as implicações imediatas de um dado lugar sobre a obra e, talvez, graças à obra, suas implicações sobre o lugar.

Daniel Buren

2. ATIVAÇÃO DE UM ESPAÇO DADO: AS RELAÇÕES NO ESPAÇO DE APRESENTAÇÃO

Na ação de colar tecidos diretamente à arquitetura dada, na construção de objetos específicos para um lugar, na disposição das fitas que se desenham pelo espaço da parede, temos um diálogo permanente com o lugar. Todos estes materiais e procedimentos artísticos, já analisados anteriormente, revelaram-se acionadores de relações nos espaços onde se situam. Alguns atuam de uma forma mais ativa, outros produzem estranhamento, mas todos levam em conta a arquitetura dos lugares aos quais se destinaram.

Numa continuidade destes aspectos levantados no item *1.3 Ativação de um espaço: ele mesmo forma*, passaremos a estudar o espaço de apresentação, seus objetos presentes e os desafios que estes colocam ao artista. Na seqüência trago uma experiência prática de apresentação de obra desenvolvida no Instituto de Artes, no ano de 2007 e que envolveu estas questões levantadas e se mostrou extremamente pertinente por desencadear na seqüência operações de revestimentos, as quais se somaram às anteriores, desempenhando um papel fundamental, pois a mesma fora realizada dentro do tempo desta dissertação.

Trata-se do convite da Prof.^a Dr.^a. Maria Ivone dos Santos, para ocupar no período de uma semana o *Espaço de Montagem*⁸⁰. Nesta ocasião, desenvolvi a intervenção **FORMAS**⁸¹, 2007, como experiência vivenciada na Sala de *Formas*⁸², espaço ocupado por seus alunos de escultura. Pela experiência prática realizada neste contexto verificou-se uma ativação deste espaço dado, ampliando a discussão sobre a problemática da relação obra/espaço. Poderíamos nos perguntar se o “cubo branco” das galerias se prestaria a estas experiências mais que qualquer outro lugar? O que se diria do “cubo branco”? Como este espaço difere da Sala de *Formas*?

⁸⁰ O *Espaço de Montagem* é uma atividade do Programa de Extensão *Formas de Pensar a Escultura*, a qual tem a Sala de *Formas* como local para as intervenções de alunos e artistas convidados. Tem na coordenação a Prof.^a. Dr.^a. e artista plástica Maria Ivone dos Santos. Realizada no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/escultura/espaco_montagem/index.htm>

⁸¹ A intervenção **FORMAS**, 2007 deu-se na Sala de *Formas* no mês de agosto do mesmo ano. Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/escultura/espaco_montagem/vania.htm>

⁸² Para não dificultar a compreensão da leitura, passaremos a distinguir **forma** (o aberto) de **forma** (o fechado) através da colocação de *forma* (o fechado) em itálico.

Se perseguirmos as palavras de George Perec⁸³ entenderemos que o espaço estável, intocado das galerias brancas, neutras, não existe. O espaço precisa, segundo este autor, ser marcado, pois ele nunca é dado, necessitando ser conquistado, numa relação de incerteza, numa espécie de apropriação.

Conforme as reflexões desencadeadas pelo termo *apresentação*⁸⁴ verificamos que o mesmo é mais amplo que a exposição, onde a apresentação não se limita ao que é exposto e não se restringe ao espaço de exposição. O espaço da apresentação oferece entrecruzamentos entre molduras culturais e sociais mais que molduras físicas. Quando falamos de apresentação ampliamos o aspecto que determina o lugar. Este que pode ser um salão, um museu, uma publicação, um texto ou ainda uma auto-apresentação.

Com as galerias brancas temos uma neutralidade a destacar, para que tudo aconteça em sua volta impecavelmente estetizado. Ou se mostra este caráter pela crítica ao lugar ou faz-se parte dele assumindo sua neutralidade. Nas intervenções este caráter estático que a galeria apresenta pode ser o veículo para a proposta, ou não.

O contexto, por sua vez, assume um papel de relativa importância quando tratamos de projetos em que a cotidianidade é apontada como invenção e parcela importante do processo, ao tratarmos de operadores que não se limitam ao que é exposto.

A referida intervenção, assim como ela se deu, na Sala de *Formas*, revelou elementos próprios do lugar, os quais numa galeria branca não seriam analisados, pois não existiriam. Por outro lado, devemos pensar que as restrições é que irão definir o trabalho em muitos dos casos, independente do lugar. Ao expor em uma galeria branca algo que foi realizado para outro lugar, talvez tenhamos apenas uma parcela do que se viveu e não teremos a carga do lugar mais a soma de seus objetos atuando reciprocamente.

No *Espaço de Montagem* observo e intervenho nos objetos da sala, estes tomados como os materiais de que faço uso. A intervenção **FORMAS**, 2007, parte da ativação de um espaço dado, a Sala de *Formas*, onde, pela prática,

⁸³ PEREC, Georges. *Especies de Espacios*. Paris: Éditions Galilée: 1974, p.122. Notas traduzidas por Mariana da Silva.

⁸⁴ A *apresentação* foi um assunto abordado e discutido amplamente na disciplina *Espaços e formas de apresentação e concepção da arte*, ministrada pelo Prof. Dr. Hélio Ferverza, no PPGAV, Instituto de Artes, UFRGS, no ano de 2007. Notas de aula.

problematizamos a relação obra e espaço. Tal problematização culminou num artigo intitulado *Entre o revelar e o esconder*⁸⁵. Assim, articulando a prática artística e a reflexão teórica, através destes trabalhos, poderemos nos deter sobre a ação que se dá em relação aos objetos neste espaço escolhido, por meio das intervenções e de sua reinstalação. Após, passaremos a observar os conceitos oriundos destas ações: o *esconder* e o *revelar*. Trago ainda uma idéia de proposta de trabalho que se insere no estudo dos revestimentos, a qual não foi concretizada, mantendo-se na latência.

Na Sala de *Formas*, o artista defronta-se diretamente com o embate do lugar que precisa ser marcado por sua ação. Deste modo, há, neste ambiente, características de apresentação, pois o ‘Espaço de Montagem’ recebe intervenções e ao mesmo tempo é sala de escultura. Nesta circunstância, o ‘Espaço de Montagem’ está longe da artificialidade das salas impecavelmente brancas de uma galeria.

É importante incluir neste contexto a obra *Merzbau* de Kurt Schwitters, 1923, a *Sala Proun*, 1923 e o *Gabinete Abstrato*, 1928, ambas de El Lissitzky, bem como a interessante experiência realizada no *l’Aubette*, em Strasbourg, de 1926 a 1928, concebida por Jean Arp, Sophie Taeuber e Van Doesburg.



Kurt Schwitters:
Merzbau, 1923

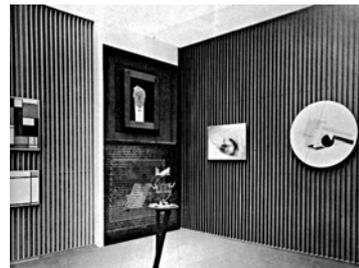


Jean Arp, Sophie Taeuber e Theo Vandoesburg:
l’Aubette, 1926-08

⁸⁵ Artigo apresentado no II Ciclo de Investigações, com tema *Aporias e constelações*. PPGAV, Ceart, UDESC, Florianópolis, SC, em novembro de 2007. Disponível em: <http://ppgav.ceart.udesc.br/ciclo2/anais_ciclo_2007.pdf>



El Lissitzky : Sala Proun, 1923



Gabinete Abstrato, 1928

Estabelecendo um recorte necessário, analiso, em bloco, dois destes exemplos apontados, além de um outro modelo mais contemporâneo, em que os modos de apresentação da obra, pela importância de seus procedimentos e atitudes em relação ao espaço de apresentação, dialogam diretamente com as preocupações que animam igualmente nossa prática. Ressalta-se aqui o fato destes artistas terem desenvolvido teorias e conceitos importantes para compreensão da arte contemporânea, os quais serão articulados nesta pesquisa.

2.1 Espaços arquitetônicos ativados: três exemplos

Nesta etapa da pesquisa, pensar algumas relações entre espaços de apresentação, com sua arquitetura e com as ações empreendidas pelos artistas nestes locais, assume um fator preponderante.

Deste modo, trago para esta análise intervenções nas quais o espaço é considerado em termos de apresentação. Assim, seleciono a obra *Merzbau* de Kurth Schwitters pelas noções de espaço e obra, as quais se metamorfoseiam. Da vontade de gerar um ‘lugar de demonstração’, em que a obra não é exposta, mas é proposta, intermediando o lugar, sigo com o exemplo da *Sala Proun* de El Lissitzky, a qual é seguida por uma obra mais contemporânea, realizada muitas décadas depois, e não menos importante, *Dominant-dominé, Coin pour un space*, 1465 m² à 11° 28’ 42’’, 1991 de Daniel Buren. Esta última intervenção, por seus gestos pontuais, tenciona aquele contexto particular onde a obra se encontra. Neste sentido, Buren se reveste de relevância se pensarmos que ele formula o preciso conceito de *in situ*, ou seja, a obra para um lugar específico, seu sítio, na sua situação de apresentação.

Temos, então, três exemplos basilares para pensarmos o espaço de ação e apresentação pleiteada por cada um destes artistas.

Nos anos 20, mais precisamente na Europa, muitos artistas se encontravam desenvolvendo pesquisas que envolviam o espaço, como na Alemanha, onde se pode observar que relações de amizade e trabalho se realizavam de forma intensa, proporcionando um campo experimental interessante. Veremos que, tencionados pelos limites das políticas, assim como pela necessidade da própria natureza da obra em processo, alguns artistas tiveram que sair e buscar outros lugares para viver e trabalhar.

Merzbau



Kurt Schwitters: *Merzbau*, 1933

Décadas iniciais do século XX, Hanover, 1923. Através das imagens de obras que nos chegam, temos em *Merzbau* uma invenção extremamente particular realizada dentro de um atelier.

O artista Kurt Schwitters⁸⁶ interessa-me pelo fragmento e pelas montagens operadas pela sua obra. Ao deslocar-se dos domínios da tipografia, da colagem e das assemblagens, o artista executa o que foi a sua obra mais célebre, a *Merzbau*. O referido artista associa esta obra a um princípio organizador, como o crescimento de uma cidade. Esta lhe provém com as coletas, os fragmentos, os restos que ele estrutura em uma obra, dando-lhes outra

⁸⁶ Cf. DACHY, Marc. *Kurt Schwitters. MERZ. Ecrits choisis et presentes* par Marc. Paris. Editions Gérard Lebovici, 1990, p.27. [Este material nos foi indicado e alcançado pelo Prof. Hélio Ferverza na sua disciplina já referida. É um relevante material para consultas posteriores e foi base para esta introdução da *Merzbau* de Schwitters].

função, recombina-os. *Merzbau* (casa, construção *Merz*), conceito formulado por ele, decorrente do fragmento MERZ, já apontado anteriormente, contextualizará toda obra de Schwitters. O artista se encontra no período entre guerras e neste ponto não é difícil de entender porque afirmava que “a construção o interessava mais que a destruição”⁸⁷. Um achado, um souvenir, ou um fragmento MERZ, tudo que Schwitters armazena em sua *Merzbau* são elementos de sua vida e da de outras pessoas próximas. Havia a gruta para Mondrian, para Arp, seu filho, sua mulher. Objetos como unhas, lápis, cabelo, entre outros. A casa que Schwitters constrói é o repositório destas lembranças e experiências. Tal construção foi realizada três vezes em lugares diferentes. A primeira media 3,5 x 2 x 1 m e foi realizada dentro de sua casa em Hanover, de 1923 a 1936. O artista encarava esta obra como sendo sua arte total, reunindo nela tudo o que pensava em relação à natureza e a forma e como se relacionava com ela. A primeira *Merzbau* foi destruída em 1943 pelos bombardeios, sendo a mesma abandonada na Alemanha pelo artista.

Com a guerra e com a marca imposta de também produzir arte degenerada, Schwitters se desloca para a Noruega em 1937 e novamente empreende a construção da segunda *Merzbau*, que igualmente se perde em um incêndio ocorrido em 1951. Temendo o avanço alemão, Schwitters decide se isolar no campo e estabelecer-se em Ambleside, na Inglaterra recomeçando uma terceira *Merzbau* em 1947. Desta vez, a obra recebe o título de *Merzbarn*⁸⁸, de onde *barn* (celeiro, granja). Pelo que vimos no texto que nos orienta, adota *Merzbarn* em rejeição à língua alemã ele escolheu aquela do país que o acolheu. Além de sua realização no espaço de um celeiro, que, no entanto, sua morte em 1948 interrompe o andamento.

Schwitters dita uma revolução nos meios e nos usos dos materiais, incorporando-os, de forma localizada, em sua *Merzbau*, suscitando várias denominações dadas por ele como, por exemplo, o “Grande grupo e a caverna do ouro”⁸⁹, assim como outras dadas por seus amigos e críticos.

⁸⁷ SCHWITTERS, Kurth. apud: TESSLER, Elida. *Formas e formulações possíveis entre a arte e a vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters*. In: Porto arte. mai-1996.v.7 n°. 11.p.57-67.

⁸⁸ Cf. DACHY, Marc. *Kurt Schwitters. MERZ. Ecrits choisis et presentes* par Marc. Paris: Editions Gérard Lebovici, 1990, p.27 (tradução nossa): (...) “*Cette fois il le nomme Merzbarn, autant parce qu’il l’édifie dans une grange (barn) que par refus de la langue allemande et choix de celle du pays qui l’accueille. Sa mort au début de l’année 1948 en interromp l’élaboration.*”

⁸⁹ *Ibidem* p.27.

A primeira *Merzbau* é descrita por Arp⁹⁰, como uma construção “aberta, funda, sustentada por um pilar que atravessa os dois andares da casa, que é aberta e com passagens e nichos como grutas artificialmente criadas com túneis em caracol ligando o subterrâneo ao teto”.

O que vemos destas imagens é a inserção de uma arquitetura dentro de uma outra pré-existente. Nos diversos volumes cúbicos brancos que formam o todo, temos reunidos fragmentos coletados pelo artista, perfazendo um maior número ainda de diferenças. Cada parte contida na obra se conecta com um elemento vizinho, num efeito ‘dobradiça’ ou, se pudermos ilustrar, como um brinquedo russo, a *Babuschka*, no qual cada parte vai se abrindo, revelando o que está escondido. A *Merzbau* inclui pinturas, assemblages, objetos pessoais, presenteados por amigos, encontrados ou simplesmente desprezados. Schwitters constrói a sua obra, a partir de linhas paralelas ou cruzadas, dizendo que encontrou a mais importante das formas: a meia-hélice. Em um de seus relatos o artista esclarece:

Eu faço uma grande diferença entre a lógica artística e a lógica científica, entre construir uma forma nova ou observar uma forma da natureza. Construindo uma forma nova, se cria uma obra abstrata e artística. Observando uma forma da natureza, não se faz mais obra de arte, se estuda somente a natureza. Há aí um grande número de etapas intermediárias entre construir uma forma e observar a natureza⁹¹.

Nesta lógica, o trabalho processual é evidenciado pelo artista que vê e transforma o que coleta como potência, alterando o modo habitual de ver e entender o mundo da arte. Schwitters reúne, num reduto íntimo, os elementos de realidade de que se utiliza, gerando além de uma aproximação de escultura e arquitetura, uma renovação a crítica de afirmação da cotidianidade, antecipando em décadas muitos dos procedimentos hoje incorporados pelos artistas

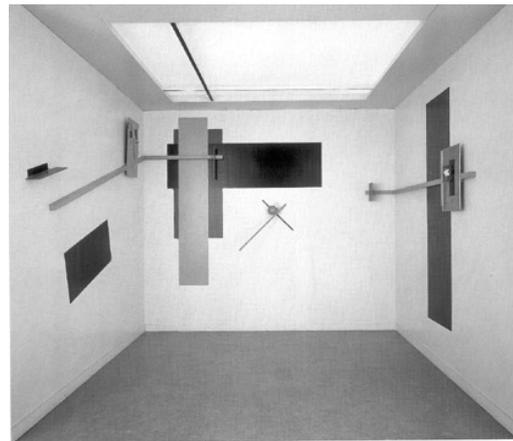
⁹⁰ ARP, Jean. apud DACHY, 1990, p.27. Relato de Jean Arp (tradução nossa): « (...) *percée de fond em comble de passages em puits de mine, de crevasses artificiellement créés à travers les érages, de tunnels en limaçon realiant la cave au toit* ».

⁹¹ SCHWITTERS, Kurt. apud DACHY, 1990, p. 181.182 (tradução nossa). « *Je fais une grande différence entre la logique artistique et la logique scientifique, entre construire une forme nouvelle ou observer une forme dans la nature. En construisant une forme nouvelle, on crée une oeuvre abstraite et artistique. En observant une forme dans la nature, on ne fait pas oeuvre d'art, on étudie seulement la nature. Il y a un grand nombre d'étapes intermédiaires entre construire une forme et observer la nature* ».

contemporâneos, como a colagem, a instalação, o uso de materiais descartados e rudimentares na criação de suas obras. Se pudéssemos estar dentro da *Merzbau*, creio que sentiríamos esta dinâmica espiralada da qual nos fala Arp e este cruzamento de linhas invisíveis, que partem da coluna central, a “Catedral da miséria erótica”. Sensação de ritmo que inundaria todo o recinto, nos impondo um olhar circular, periférico e ao mesmo tempo localizado, pois segundo Arp cada “gruta” ou “caverna” envidraçada (uma vitrine) adquire vida própria e seria como nós, engolfada pela ativação deste cercamento, próprio da estrutura toda. Deste modo, a obra nos envolveria como a uma presa numa teia, incorporados como fragmentos ao conjunto, em que, sem sombra de dúvidas, aderiríamos ao processo: já seríamos *Merzbau*!

Como uma grande colagem em volume a *Merzbau* é de extrema importância pelo que me revelou na seqüência de meus trabalhos, principalmente os relacionados às colagens sobre a arquitetura, que no meu caso, busco trabalhar com poucos elementos de cada vez, tentando circunstanciar a presença dos materiais em consonância com os volumes da própria arquitetura. Juntos, fragmento e espaço tencionam as suas relações, demarcando uma nova área, através das estruturas não alteradas inicialmente por mim e que se orientam pela disposição na arquitetura.

Kurt Schwitters foi este artista que rompeu com as formas tradicionais da arte de seu tempo, inserindo em seus trabalhos muito de si e do mundo. Diante do panorama atual, este artista é fonte de muitas pesquisas e aproximações, exatamente pela sua visão de transformação dos objetos de forma contextual, recolocando-os ou, se quisermos, rerepresentando-os.

Sala Proun

El Lissitzky: *Sala Proun*, 1923

Seguimos até Berlin e encontramos, num espaço expositivo planejado, arquitetura e pintura com a intenção de incorporar objetos e ambiente, numa forma particular de apresentação, pois se trata de uma exposição. O segundo trabalho que nos interessa observar intitula-se *Sala Proun* de El Lissitzky, concebida para exposição de Berlin de 1923, a mesma nos permite ampliar os questionamentos acerca das relações entre obra, lugar e ativação. Temos que *Proun* era a abreviatura da expressão em russo “projeto para a afirmação do novo”⁹², a qual abarcava projetos gráficos que se propunham a uma nova arquitetura idealizada (a arquitetônica de edifícios) que, com o desenvolvimento de novas tecnologias, logo seria possível.

Veremos que a forma de expor de El Lissitzky assumiria um fator importante, passando a ser ‘o problema’, pois ele não desejava apresentar uma obra nova, mas expor a exposição, ela mesma. O artista russo acreditava que o modo de exposição poderia contribuir para um *Kunstwollen*, uma “querer da arte”. Lissitzky era grande admirador de Aloïs Riegl, criador desta expressão em alemão. Seguindo este conceito de vontade artística temos nas palavras do artista: “sobre este espaço já dado, eu experimento colocar em evidencia o que ele ativa de uma sala de exposição, dito por mim de um espaço de demonstração (manifestação)”⁹³.

⁹² GOODING, Mel. *Arte Abstrata*. São Paulo: CosacNaify, 2002, p. 55

⁹³ EL LISSITZKY. “*Prounenraum, Grosse Berliner Kunstausstellung*”. 1923. In: BOIS, Yve-Alain. *Exposition: Esthétique de la distraction, espace de demonstration*. Les Cahiers du Musée national d’art moderne. Automne, 1989, p.74 (tradução nossa). « *Dans cet espace déjà donné, j’essaie de mettre en évidence qu’il s’agit d’une salle d’exposition, c’est-à-dire pour moi d’un espace de démonstration* ».

Se tomarmos como fator importante a presença do público que deve circular por este espaço de manifestação, entenderemos que há, igualmente, um ritmo orientando a percepção dos painéis da *Sala Proun*. Estes painéis apontam na direção de uma análise fenomenológica na qual o público circula em torno do espaço. O espaço é organizado de tal maneira que desempenha um importante papel neste processo, em que o espectador passa a atuar, igualmente de modo ativo, ao seguir pela parede que se altera, enquanto se caminha, em volta da sala observando tudo, desde o teto até a parede seguinte na seqüência do andar.

Nas questões da minha prática, de igual modo entendo o trabalho, já citado, *Elemento ativo*, 2006 no qual, ao se deslocar pela sala, vemos a viga no teto por ângulos completamente diversos, desvendando a cada movimento uma nova faceta da obra. No entanto, o que temos são duas peças unidas de retalho preto transbordando por todos os lados da viga rija e imóvel.



Vânia Sommermeyer: *Elemento ativo*, 2006

[colagem de sobras de tecido sobre viga (detalhe de duas vistas)]

Na *Sala Proun* de Lissitsky, as chapas de formas geométricas sólidas e planas, aplicadas diretamente nas paredes, desempenhavam igualmente um papel importante, quebrando a relação vertical de colocação de quadros, criando uma reversibilidade radical dos mesmos neste espaço. As várias chapas se apresentavam num *continuum* pelas paredes, se insinuando pelos cantos, como que deslizando pelos limites da sala, criando uma grande pintura espacial, propondo o deslocamento do olhar e do corpo do participante, como se móveis fossem as placas.

Transição é a palavra que resume esta obra, a qual envolve o alargamento de conceitos da arte, da arquitetura e da apresentação de obra num único pensamento e prática. Gerado por este conceito espacial ativo, Lissitsky coloca o

público/participante dentro do espaço, não mais em frente às obras, mas dentro da obra.

Neste sentido, explorando as pretensões do artista, poderíamos especular que o artista brasileiro Hélio Oiticica, na década de 60, levaria adiante a proposta de Lissitzky, fazendo os planos de cor deslizarem em painéis cujo próprio espectador os acionava. O *Penetrável* é este espaço relacional que Guy Brett⁹⁴ define como sendo ativo ou ativado pela experiência: “cabine ou ambiente que deve ser penetrado e explorado corporeamente, em todos os seus recessos e com todos os sentidos, inclusive o de pisar”.



Hélio Oiticica: *Penetrável PN 1*, 1960 e *Penetrável Magic Square nº 5*, 1977

De igual modo, a imagem que temos da obra *Penetrável Magic Square nº 5*, 1977 não figura em um salão de exposição, mas no espaço público, demonstrando o desejo do artista de ter suas obras em um ambiente próximo da experiência real do público. A luz natural e as placas coloridas e transparentes se encarregam do diálogo entre pintura e arquitetura que emana por toda parte. Caminhar neste espaço sensorial reafirma a idéia iniciada com Schwitters e a *Merzbau* e a discussão ampliada com a *Sala Proun* de El Lissitzky.

Seguindo o exposto, na contemporaneidade, se reveste de importância a análise das obras de Daniel Buren, artista que leva adiante as proposições dos dois artistas apresentados anteriormente.

⁹⁴ BRETT, Guy. “Exercício experimental da liberdade”. In: *Helio Oiticica*. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris.1992, p.226

Dominant-dominé, Coin pour um espace



Daniel Buren: *Dominant-dominé, Coin pour um espace*, 1465 m² à 11° 28' 42'', 1991

Concluimos que, já ao final do século XX, precisamente no término da década de noventa, com uma intervenção em um museu em Bordeaux, na França, uma interferência na arquitetura singular se presta para a uma ação pontual do artista. Trago a obra *Dominant-dominé, Coin pour um espace*, 1465 m² à 11° 28' 42'' de 1991, para ampliar nosso trabalho e discussão. Tal trabalho será aqui complementado, pois foi apresentado anteriormente no primeiro capítulo desta pesquisa, onde se analisava a importante operação de ativação de uma forma pré-existente (o arco) em relação ao chão espelhado desta obra. Deste modo, podemos pensar que entre a viga também pré-existente e a sua interação com o *Elemento ativo*, 2006, há alteração da forma e do lugar.

Buren é outro artista que teoriza e cria um sistema específico para suas obras: algo que não ditasse o olhar, mas que fosse produzido para o olhar, para o ver. Tal artista explora a relação entre obra e lugar, a qual é pensada como um contexto quando este intervém no Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux. Daniel Buren, ao intervir num local, se coloca dentro da conjunção obra/lugar e nesta pensa seu trabalho, assinalando a força do que é visível do lugar e também daquilo que não é visível, mas que pode ser integrado por um procedimento de ativação com uso de suas 'ferramentas visuais', os tecidos listrados.

Neste caso, o artista interfere com suas listras nos arcos da construção e com o chão inclinado repleto de espelhos. O chão, agora ativado, se encarrega de projetar, no imenso espelhado, os arcos alterados que juntos somam e se unem ao conjunto. Com a luz refletida sobre os espelhos, o que vemos são inúmeros arcos e listras que impregnam de tal modo o lugar conferindo-lhe beleza e ao

mesmo “tempo estranhamento”. Repetições de um mesmo motivo, imagem que beira o fantástico jogo de espelhos de um parque de diversões. Em um ambiente austero, até certo ponto, mas imponente, Buren utiliza as listras apenas na parte interna dos arcos, inserindo-as dentro de um campo restrito, ampliando assim o lugar em que o público, invariavelmente, se encontra dentro do trabalho. Tal intervenção vai numa direção diametralmente oposta às linhas e materiais encontrados naquele lugar de arquitetura singular. Talvez o material empregado por Buren não seja de todo estranho, quando lembrarmos que o museu foi montado dentro de um ex-depósito de materiais exóticos provenientes das colônias, sendo, por decreto de 1801, transformado em museu.

A obra não é objeto, mas um procedimento artístico que é somado ao contexto em que se insere, reverberando a potência de seu gesto pontual. Este é um claro exemplo dos conceitos que Daniel Buren empreende ao investigar o local de sua ação e dos materiais que elege. O emprego das listras, como instrumento, em um determinado lugar, faz com que elas possam ressaltar; mostrar, sublinhar e integrar-se a esse ambiente. Se pensarmos a ferramenta como um meio para atingir um fim, ou como um apetrecho profissional, poderíamos trazer as palavras de Deleuze e Guattari⁹⁵: “Não é a ferramenta que define o trabalho, mas o inverso. A ferramenta supõe o trabalho”.

Seguindo um pensamento congênere ao de Deleuze e Guattari, Buren⁹⁶ declara: “Quando trabalho numa galeria, num museu ou na rua, é isto que faço: tomo emprestada a paisagem”.

Buren tomou o contexto do Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux jogando com alguns elementos da sua construção majestosa para empreender uma outra forma, que, se pudermos dizer, é mais suntuosa ainda.

Abordando Buren podemos dizer que seu modo de atuação, dentro de um local específico, é relevante, ativando-o no que tem de mais significativo, partindo da dinâmica de incorporar materiais e espaços diversos, rompendo a idéia de museu ou galeria como espaço sacralizado da contemplação.

A trajetória que empreendemos é de extrema importância, quanto aos exemplos anteriormente apontados dos anos 20, que deixaram reverberações por

⁹⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI. *Félix. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia vol. 5*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. — São Paulo: Editora 34, 1997 [versão digital].

⁹⁶ BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidas*. 1967-2000. In: DUARTE, Paulo Sergio (org). Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 2001, p.115.

se tratarem de rompimentos singulares na História da Arte, se analisarmos suas formas de apresentação. Apesar dos inúmeros anos que separam Schwitters e El Lissitzky de Buren, as suas aproximações são decorrentes do grande esforço de pesquisa e trabalho que desempenharam em seus processos de trabalho, só possíveis hoje, num olhar retrospectivo. Fato que leva artistas e pesquisadores em arte retornarem no tempo, buscando ampliar as suas fontes de estudos, para depois impulsionarem-se mais a frente, seguindo seus próprios caminhos e descobertas.

Aquele início de século XX, de extrema vitalidade, irrompe e conduz aos anos 60 e 70, reafirmando conceitos outrora operados, em um momento revitalizador, trazendo as operações e estratégias de ocupação da arte até nossos dias, independente do local.

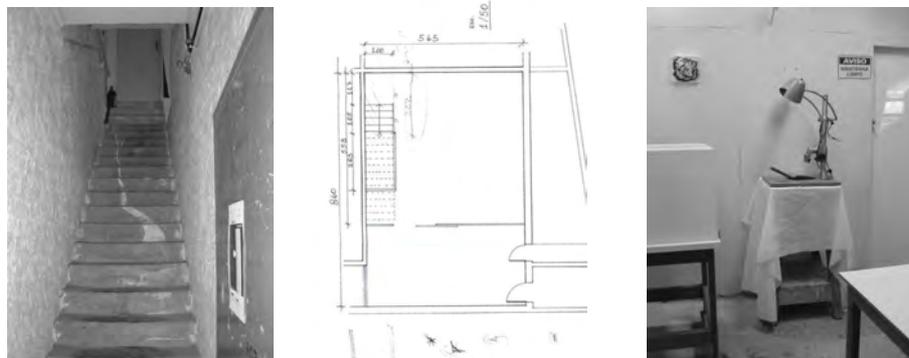
Espaços institucionalizados, alternativos, cotidianos, como as ruas ou locais em desuso, interessam na franca relação da arte em contato com a realidade, com o “tecido do mundo concreto”⁹⁷, na confrontação com as condições materiais. Vemos os artistas contemporâneos interessarem-se por atuar cada vez mais em certos contextos, pretendendo romper e alterar o modo tradicional de construir, reproduzir e ver arte, para um modo de apresentação da arte, e de si mesmos como sujeitos ativos dentro do processo artístico, cultural e social. Ao ativar e ativar-se dentro das circunstâncias da vida e do evento arte, o artista passa a ser o próprio produtor deste evento.

Num contexto local: dois exemplos

Além dos exemplos anteriores, é importante observar como esta relação entre obra e lugar é explorada em nosso contexto local. Trago a dissertação os exemplos de intervenção, pensando-se nos ambientes que fogem dos padrões

⁹⁷ [informação verbal] Importantes contribuições advindas da análise das formulações de Paul Ardenne acerca da arte contextual, realizadas na Disciplina de *Ações Públicas: arte e contexto*, ministrada pela Prof^a. Maria Ivone dos Santos, junto ao PPGAV, IA, UFRGS, em 2008. Notas de aula.

convencionais de apresentação, onde temos dois locais para intervenções, ensino e reflexão da arte em Porto Alegre: *O Espaço de Montagem* e o *Torreão*⁹⁸.



Escada que leva à Sala de *Formas* ... planta Baixa da Sala O local (detalhe)
[*Espaço de Montagem* - Instituto de Artes, UFRGS]

A Sala de *Formas* é um ambiente de ensino da arte dentro do projeto de *Espaço de Montagem*, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o qual, em 2007, completou 100 anos de atividades. Mais adiante relatarei a minha experiência neste local de intervenção realizada naquele ano.

Não muito diferente, o *Torreão* é espaço de referência com 15 anos de atuação na orientação, discussão e reflexão sobre arte em Porto Alegre. Este é igualmente um espaço reconhecido por suas características e peculiaridades ao abrigar intervenções. A torre aparentemente vazia tem a sua dinâmica própria com janelas, uma escada estreita e uma pia num dos cantos. Neste espaço mínimo muitos seriam os exemplos de artistas que ocuparam aquele lugar.



Planta baixa da torre

Vistas internas da torre.

[*Torreão, Porto Alegre, RS*]

Ocupar-me-ei da análise, em especial, de duas intervenções: o trabalho do artista alemão Axel Lieber, pela relação direta de seu trabalho com esta

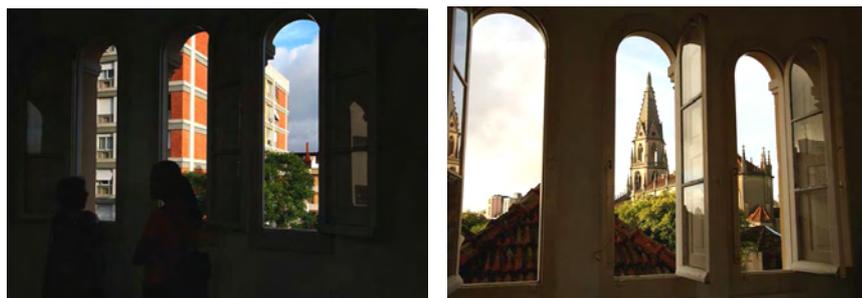
⁹⁸ O *Torreão* é coordenado pelos artistas plásticos Jailton Moreira e Elida Tessler. As intervenções são realizadas na pequena torre da casa que há tempos vem desafiando artistas. Disponível em: < <http://www.artewebbrasil.com.br/torreao/torreao geral.htm>>

pesquisa e que mais adiante será abordado no tópico 2.3 *As relações no espaço de apresentação: entre o esconder e o revelar* e a visão particular que faço sobre a instigante intervenção *Janelas abertas* de Antoni Muntadas.

Para atingirmos os locais do Espaço de Montagem, como a torre do Torreão, é necessário ultrapassar alguns degraus de escada e subir.

Ao subir a torre, para observar a intervenção de Antoni Muntadas⁹⁹, sabia que poderia encontrar apenas janelas abertas para uma paisagem que já me fora apresentada, pois ao ler as matérias divulgadas nos jornais e conhecendo um pouco do pensamento do artista, sabia que poderia vir de Novo Hamburgo e encontrar apenas aquela velha cena. Para saber, teria que correr *o risco*. Quem sabe talvez houvesse algum dado a mais.

O que se via eram as conhecidas 12 janelas abertas e mais nada. Mas como fazer aquela ação corriqueira se transformar em obra? Como olhar pelas janelas abertas como *Buco/ buraco/ furo* na paisagem e ver outra coisa?



Antoni Muntadas: *Janelas abertas*, 2007. Torreão.



Luciano Fabro

Mezzo specchiato mezzo trasparente/ Tutto trasparente/ buco-veduta, 1963-1965

⁹⁹ Intervenção *Janelas abertas* de Antoni Muntadas, no *Torreão*. Porto Alegre, 18 de nov. de 2007. Tal intervenção foi estímulo para a elaboração do texto *Luciano Fabro – escultor*, apresentado para a disciplina *Parte escrita: textos de artistas e a palavra na arte contemporânea*, ministrada pela Prof^ª. Elida Tessler, no mesmo ano.

Examinando a obra de Luciano Fabro tenho a mesma impressão, sem precisar olhar para fora. Carla Lonzi¹⁰⁰ referindo-se a obra *Buco*, 1963-1965 de Luciano Fabro, diz:

(...) cria-se dentro do próprio ambiente uma espécie de vazio dinâmico que leva à fruição da imagem, não como abstração ou figuração imóvel do real, mas como experiência vivida de um equilíbrio em ato entre um perceber e um abstrair [desta mesma e constante paisagem].

Por mais estranho, que possa parecer naquela tarde pós-chuva, vi a mesma paisagem, os mesmos pedaços de Porto Alegre de tantos outros dias, pelas mesmas aberturas, mas havia algo que me fazia parar e ver de novo esta cidade, às vezes mais ao longe, outras vezes mais perto, numa apreciação que não havia feito em outros momentos. Tínhamos os mesmos recortes da paisagem: ao longe os edifícios distantes, mas vizinhos, perto a rua; as árvores, as lojas e os telhados. A forma de olhá-los, naquela ocasião, é que era diferente - eu os olhava numa atitude estética, pois me era dito que este era o trabalho, a obra. Não havia etiqueta, mas o dado a ver me era configurado em obra. Minha atenção deu-se nos detalhes, na experiência, no meu ato único de ver a mesma coisa de sempre. Estava aberta a visão e o sentir para a perspectiva da descoberta de uma outra coisa na mesma coisa. Um outro lugar no mesmo lugar. Era o Torreão igual, mas diferente - vazio, mas cheio. Uma outra percepção acerca do já vivido. Uma outra experiência/janela na intervenção/ horizonte, de um igual domingo, num diferente novembro.

Nas palavras de Fabro encontramos pontos que tocam com esta intervenção e talvez possamos entender a opção de Muntadas ao propor aquele trabalho com a paisagem e o vazio. Diz Fabro¹⁰¹:

O objeto não tem, por si só, uma carga, ele só adquire uma carga quando intervém o sujeito; o objeto é apenas o pólo negativo, o pólo positivo somos nós. (...) Deste encontro advém um “momento de pânico”, (..) que convida “a voltar à obra”, “determinando assim um processo de interação”.

¹⁰⁰ FABRO, Luciano. “*Discorsi*”, entrevista de Luciano Fabro a Carla Lonzi, novembro de 1965. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs). *Escritos de artista. Anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.146.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 148

Com a análise poética traçada pela intervenção ‘vazia’ de Muntadas, devemos, por outro lado, incluir algumas considerações referentes ao relato da palestra – *Espaços da Memória*, material de acesso do *Fórum Permanente*, que Nelson Brissac, curador do *Arte Cidade*, em sua fala afirma que “Muntadas propõe estratégias de leitura dos lugares, verdadeiras interpretações ou *translations*, jogos de mutação de sentidos. Muntadas, por outro lado, considera suas obras não como interpretações, mas sim artefatos passíveis de ativação: dispositivos, como bombas, que detonam a interpretação crítica”¹⁰².

2.2. Ação sobre os objetos encontrados: Sala de *Formas*

Esta intervenção abriu-se como possibilidade desafiadora, dentro do meu processo de trabalho. As operações que veremos nesta série de recobrimentos, ativações e pontuações já se manifestavam em minha prática, conforme atestam as imagens de instalações e objetos de 2003, 2004, 2005, colagens de 2006, *Anotações*, 2006 e *Desenhos* de 2008, já abordados anteriormente.

As perguntas que guiaram esta intervenção foram: Como intervir no espaço cotidiano de sala de aula, considerando a presença de móveis e utensílios cotidianos? Como realizar uma ação que potencializasse aspectos do lugar e circunstanciasse o trabalho, partindo-se deste lugar definido? Como observar esse lugar a partir de algumas operações?

Relato da Apreensão do lugar

Retomando as primeiras impressões do lugar, ao subir a escada que me levaria a Sala de *Formas*, procurei então, me deixar levar pelo que a sala tinha para me oferecer, pois, a partir da planta baixa, este espaço parecia vazio.

Para tomar posse deste local e entender sua dinâmica, determinei fotografar este ambiente. Um modo de apreensão de suas peculiaridades.

¹⁰² SARRAF, Viviane. *Relatos da Palestra – Espaços da Memória* [on line]. Fórum Permanente. Eventos presenciais. Convidado Antoni Muntadas. Comentários de Nelson Brissac, mediação de Martin Grossmann. Centro Cultural São Paulo – 15 de outubro de 2005. 05/01/2007. São Paulo. Disponível em: < http://www.forumpermanente.org/event_pres>.





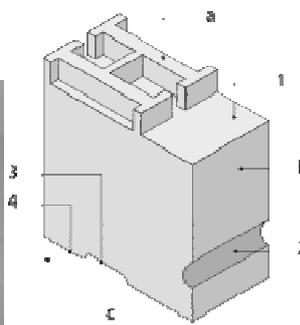
Ao entrar na sala, fui tocada pelas formas inusitadas dos móveis e equipamentos, que lá existiam desgastados pelo tempo. Neste momento, os móveis, que não causavam mais nenhuma surpresa aos alunos, ao meu olhar se comportavam como conteúdos deslocados de seu tempo e lugar. Sobras de um passado, vestígios de uma época, presente nos bancos vergados e nas cadeiras de espaldar alto. A Sala de *Formas* só existia por seus móveis, visto que a prática regular de fazer *formas* estava relegada a um segundo plano, pois a formação ali dada hoje busca desenvolver outros enfoques, os quais são guiados pela discussão do espaço e contexto, da “escultura em campo ampliado” de Rosalind Krauss.

Krauss¹⁰³, em um ensaio, afirma que a escultura “estava na categoria de *terra-de-ninguém*: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era a paisagem”. Assim, a autora problematiza o conceito tradicional de escultura por relações positivas e negativas, presentes, ou não, neste modo de ver a escultura moderna. Através desta problematização, Rosalind Krauss apresenta exemplos de artistas dos anos 60, os quais estavam distendendo a noção de escultura, através de seus trabalhos, no momento em que estes se viram ocupando diferentes lugares dentro do campo ampliado.

Seguindo com a inspeção pelo local, percebia que aquela experiência se dava em um lugar constituído de tudo que era ou havia sido um dia a *Sala de Formas*. Na constante troca que fazia com as palavras *formas* e *formas*¹⁰⁴, decidi chamar esta experiência de **FORMAS**.



Formas para biscoitos



Tipo móvel

¹⁰³ KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Revista Gávea da Pontifícia Universidade Católica –PUC. Rio de Janeiro.1995, p.89.

¹⁰⁴ Jailton Moreira e Maria Ivone dos Santos em outros momentos já haviam sinalizado esta ocorrência de *forma*, contra forma e forma em meu trabalho.



Sulco na parede

Vânia Sommermeyer: *Sem título*, 2006

Por meio destas questões, lembro do trabalho *Sem título*, 2006, que trago, para ilustrar este procedimento, que aqui se conecta. O referido trabalho consistia na produção de uma *forma* em madeira da forma de um retalho que se alojava no chão dentro da *forma*. Na parede acima havia uma outra *forma* em metal com pintura automotiva vermelha, obtida da forma de outro retalho. Ao lado esquerdo deste elemento, havia uma escavação/desenho direto na parede, na forma distinta de um recorte de tecido, como marca, cisão, desenho. A disposição deste conjunto compunha um único trabalho, no qual uma grande colagem vermelha, de peça única, era colada a parede, onde a sua base, em direção ao chão, se alojava dentro da *forma* da forma. Na ocasião de sua execução, este trabalho me fazia lembrar das *formas* de biscoitos e dos tipos móveis da tipografia. Atualmente, pode-se dizer que esta experiência repousa na latência da reserva, aguardando uma nova incursão. De um outro modo, pode-se observar que este trabalho se prestou a uma intenção que se anunciava pequena, naquele momento, mas que reverberou e desdobrou-se no *Espaço de Montagem*, permanecendo ainda hoje, como veremos, ao longo do processo de trabalho que segue.

Outro fato marcante é que FORMAS, 2007, e a exposição individual VANIA SOMMERMEYER/ 2006 se utilizaram, nos seus títulos, da caixa alta. Aquele trabalho acima descrito poderia, muito bem, ser o molde, o prenúncio do que viria antes do seu nome ou do tipo de letra a ser conhecido ou utilizado

depois: o corpo da *forma* tipográfica. Nesta lógica, é capital trazer as palavras de Didi-Huberman¹⁰⁵, o qual explicita melhor esta idéia de *forma*¹⁰⁶:

Podemos lembrar dos artesãos, por exemplo: os produtores de queijo com suas formas, os sapateiros com as formas de sapato, os chapeleiros, e todos os artesãos do domínio da cozinha. Os impressores: cada um tem a sua própria definição de forma, que é mais técnica, mais prática, mais matérica. Para eles a forma é molde, é uma matriz. Alguma coisa que poderíamos falar espontaneamente, uma forma em negativo, a contra forma do resultado desejado. Ou ainda esta coisa capaz de dar forma a outra coisa. A impressão é mesmo um sistema: ou seja, forma e contra forma reunidas em um mesmo dispositivo de morfogênese.

Também na arquitetura temos que *forma* é armação de madeira, de metal ou de outro material, que confina um espaço vazio, no qual se despeja matéria, em estado fluído ou pastoso, para nela se solidificar e tomar a forma correspondente à do continente; molde. Ponto este que já analisamos no capítulo I, referente aos blocos listrados.

Registrando, pela fotografia, o lugar e as formas, obtive imagens da minha movimentação dentro do espaço, criando-se, deste modo, uma tipologia dos objetos encontrados: cadeiras, escadas, baús, armários, elementos móveis.

¹⁰⁵ DIDI-HUBERMANN, Georges. Catálogo da exposição “Impressão, marca, sinal” – Centre Georges Pompidou – Paris – 1997. Trad.e adaptado por Patrícia Franca

¹⁰⁶ Manteve-se a grafia como a recebemos, não usando o itálico para distinguir forma de *forma*, para mantermos a integridade do texto.





Naquele momento de execução da intervenção na Sala de *Formas*, indago-me, se o foco da intervenção não estaria ali: no encontrado, no precário, daquele cotidiano da sala de escultura, sendo-me apresentado. Poder-se-ia pensar numa forma em que o local pudesse me envolver e interagir com as minhas propostas? Poderia a minha ação se entrelaçar com as próprias funções dos objetos?

Se antes, os resíduos eram as sobras de matéria dos locais por onde me deslocava, neste instante, a matéria de trabalho eram os próprios objetos situados dentro de um ambiente em que ocupavam uma função. Como ativá-los se já tinham uma tarefa por cumprir? Não eram descartados totalmente, serviam para um fim, apesar da precariedade.

Deste modo, evoco as palavras de Guy Brett¹⁰⁷, ao nos lembrar que Hélio Oiticica, “sempre quis propor o seu próprio sistema de ordens que se cingiriam e entrelaçariam em todos os níveis, do objeto ao corpo, à arquitetura, a *totalidades ambientais* incorporando o *dado* e o *construído*, a natureza e a cultura.” Este campo de relação é que me interessava.

Na seqüência, outras idéias invadiam-me. Pensamentos me traziam às palavras de Walter Benjamin de que “salvar as coisas é preservar suas qualidades e diferenças”¹⁰⁸. O que havia ali de diferente? Como enunciar estas diferenças de volumes e formas?

Percebia que aquela experiência se dava em um lugar, marcado pela atividade artística cotidiana e que, por sua vez, era onde articularia o espaço do evento da Intervenção **FORMAS**. Hélio Ferverza contribui quando coloca este tipo de relações de espaço do evento (Bienal¹⁰⁹): entre obra e evento, a partir do seu trabalho *A Função do Amanhã*, 2000. Diz Hélio¹¹⁰: “O evento por si altera e modifica o *lugar*, o seu caráter, o seu significado, a sua constituição”. Onde o “lugar é modificado, tanto sob o ponto de vista físico como perceptivo e simbólico”.

¹⁰⁷ BRET, Guy. *Notas sobre os escritos*. In: Hélio Oiticica. Catálogo da Exposição Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris: junho, agosto de 1992, p.208.

¹⁰⁸ BEJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.50.

¹⁰⁹ Artista presente na II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2000. Porto Alegre, RS, com obra realizada nos galpões do Deprec, sob o título *A Função do Amanhã*. Hélio em texto de mesmo nome, discute as relações entre obra e lugar, especificamente naquele contexto.

¹¹⁰ FERVENZA, Helio. *A função do amanhã*. Documento Areal. São Paulo: Escrituras, 2003, p.23

Após a constituição do trabalho proposto, a sala foi aberta, foram distribuídos cartazes, os alunos e o público foram convidados para uma conversa com a artista. No site do projeto do *Espaço de Montagem*, houve a veiculação do texto que produzi para o evento¹¹¹.

O cartaz



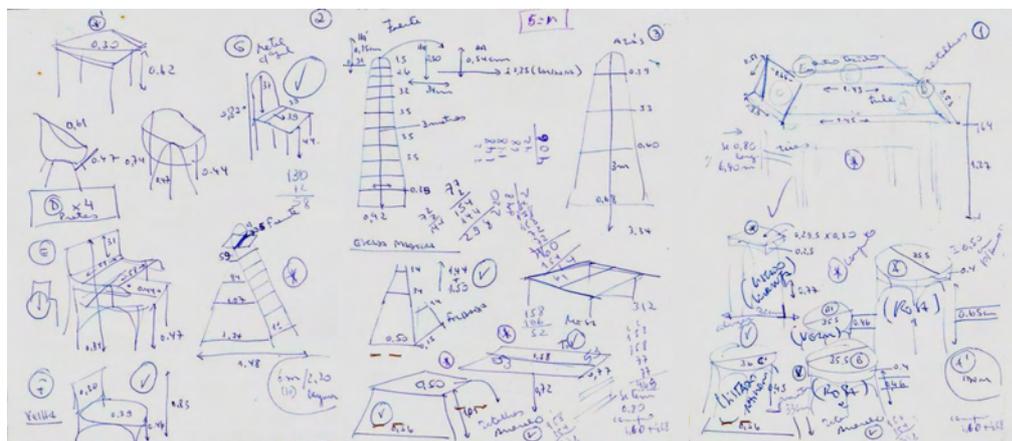
Intervir na Sala de *Formas*, dentro do Projeto Espaço de Montagem é uma importante oportunidade de desafiar este lugar de perguntas a se relacionar comigo, indicando os procedimentos a tomar, muitos ainda não experimentados neste arriscado presente. No curto espaço de tempo desta intervenção FORMAS, darei prosseguimento às indagações acerca do objeto na arte contemporânea. Motivada pelo que encontrei de significativo na sala ocupada por móveis e instalações para o ensino da arte, estabeleci que este contexto singular fosse o mote desta ocupação, envolvendo o uso dos materiais que venho empregando e de outros ainda não utilizados. Com esta proposta específica, apresento - reapresento - imobilizo - escondo - revelo estes personagens que atuam silenciosamente em volta de seu público regular. Neste encontro de conjugações dadas pela intervenção, o espaço pode responder, valorizando a existência do vivido como negar - se a uma atividade, oportunizar esclarecimentos, ou até aumentar as dúvidas. O que se avista para o depois é a compreensão que poderei tirar do agora, e a sustentação que farei dele é o que se avistará para o futuro. Como sabê-lo? Somente se caminhar em direção a ele.

¹¹¹ Texto de minha autoria que discorria sobre a proposta a ser apresentada ao *Espaço de Montagem*. Agosto de 2007. Disponível em: < www.ufrgs.br/artes/escultura >.

Os móveis da sala



Tal como eu agia com um retalho, que não me era conhecido, mas que era da ordem de um estranhamento, trato os móveis com o mesmo distanciamento e seletividade, pelo que eles são. Apesar de valorizar sua memória perdida, não era esta a procura maior em meu trabalho, executado para esta sala, mas sim tudo aquilo que poderia estar em vistas de ser ativado. Os móveis cumpriam, ali, um papel de função silenciosa em meio ao agito do dia-a-dia. Com a minha intervenção teria a possibilidade de tirá-los daquele estado letárgico para uma ativação?



Esboços para tomada das medias/ Intervenção FORMAS, 2007

Após a análise do lugar e auxiliada pelas fotografias, decido encobrir os móveis presentes na sala com tecidos e outros materiais ainda não utilizados. A proposição de vesti-los e assim *transfigurá-los* seria esta relação de encobrir seus volumes, sua natureza funcional. Nesta lógica, executo uma série de esboços e desenhos. Após esta operação, tiro medidas de cada objeto e móvel

para possibilitar a correta e precisa confecção de capas, como se um figurino ou uma coleção específica fosse se configurando. Com as medidas exatas, saio em busca da reserva onde se depositavam as sobras de tecido de outros projetos. O ato de encobrir com tecidos advêm, como já referimos, de uma dinâmica anterior onde construía objetos e os revestia com tecidos listrados. Agora o objeto estava pronto, pré-existia, não necessitando ser construído, mas sim pontuado, assim como já o fora a viga, anteriormente analisada.

Passo, então, a costurar capas que se moldavam aos volumes, como se vestes fossem. No trabalho *FORMAS*, vesti, com tecido, uma escada de metal, bancos de diversas alturas, cadeiras de variadas formas e um móvel para guardar equipamentos. Revesti a mesa com papel e fitas de pacotes e uma escada de madeira com plástico transparente. A partir da reunião de dois móveis sugeri uma forma única, a qual também fora revestida em tecido. Para completar aquele ambiente, coleí três grandes sobras de tecido em duas paredes, remetendo as minhas colagens anteriores.

A escada de metal



Vânia Sommermeyer: *Escada vestida*, 2007

Escada vestida ou revestida?

O vestir seria dar uma segunda pele às coisas?

A escada de metal exigia os primeiros procedimentos: medir altura, largura, escolher tecido, comprar, fazer molde em papel, transpor molde para tecido, cortar, alinhar, costurar. Neste procedimento, utilizo o algodão cru em seus 3m de altura. Realizo a 1ª prova: vestir, marcar mudanças, levar, recortar,

costurar. A 2ª prova: jogo de vestir-despir; levar-trazer; marcar-retirar excessos, recortar, costurar, vestir novamente.

Escondida de suas particularidades pelo tecido, a escada ganha um 'vestido', construção que se assemelha a uma veste feminina. O acabamento da peça segue os mesmos procedimentos e se utiliza dos mesmos apetrechos aplicados pela costureira (giz, alfinetes, tesouras, fita métrica, máquina de costura, ferro de passar). Neste ato, repito métodos vividos num típico atelier de costura, onde o corpo se desnuda ao experimentar o vestuário em progresso, o qual vai gerar um novo figurino, confeccionado para vestir ou revestir.

Tudo corrigido, prova final. Maria Ivone, quando avista a escada vestida, exclama: - *La mariée!*

A percepção de um estranhamento é imediata: o que era aquilo! Era uma escada, mas também já não era mais. Era outra coisa. Não parecia a velha escada de metal, nem tão pouco era um corpo de carne e osso, mas havia algo de conformação corporal; tinha-se uma pele dizendo de um corpo; que não era mais visível, mas ainda estava lá pelo seu volume dado pela capa. Pele, membrana, manto, casca, invólucro.

Os bancos e as cadeiras



Vânia Sommermeyer, Intervenção **FORMAS**, 2007 (detalhes/ capas e encobrimentos)

O procedimento operado nos bancos não foi diferente, porém com um trabalho minimizado pela forma e sua seriação. Naquela ocasião, cobri seis bancos com capas diferentes, coloridas e ajustadas ao seu conteúdo. Nestes móveis empreguei os mesmos tecidos que anteriormente usei nos blocos construídos: tecido liso na parte inferior e listrado na parte superior. As capas modificam o objeto utilitário, não mais bancos para sentar, mas blocos, cilindros

e caixas. Ao encontrar os bancos encobertos, os alunos indagaram em algum momento se neles poderiam sentar. Alguns o fizeram, outros não.

Nesta intervenção procurei utilizar tecidos em diferentes texturas e cores, exatamente para testar os limites dos mesmos sobre este componente novo, os móveis, onde alguns se afirmaram como mais apropriados.



Os pacotes

Vânia Sommermeyer. *Pacote de viagem e Escada plastificada, 2007*

A mesa, o papel e a fita vermelha. Fazer um pacote, destituir a mesa de sua forma e função. Com papel pardo fazem-se pacotes e com as fitas vermelhas largas se firmam esses volumes. Tomei a experiência de transformar uma simples mesa de trabalho, um móvel aberto com quatro pés e uma base, em outra coisa – uma embalagem, onde todas as faces de um retângulo estão cobertas por papel pardo. Assim, procurei cobrir tudo como se um grande volume houvesse por baixo, aludindo a um peso inexistente.

As fitas vermelhas, utilizadas neste móvel, fecham, selam pacotes e poderiam se alinhar no mesmo tipo de emprego das fitas de metal que estão presentes nos *Desenhos*. Já, as fitas de metal servem para segurar, prender grandes fardos de madeira MDF para a construção de móveis, que como aqui, fecham, protegem, firmam, acondicionam um grupo de materiais ou produto, para transporte.

Aquela embalagem fora mantida no exato lugar da mesa, ali no meio da sala, perturbando algumas pessoas, as quais me confidenciaram que relacionaram aquele volume como um pacote que estaria prestes a partir, não parecendo fruto da intervenção. Alguns nem tão pouco, lembravam da mesa ou de sua falta.

Havia algo de estranho naquele procedimento de revestir uma escada fechada como um pacote, pois forrar uma escada não parece algo muito natural. Fazer um pacote exige que coloquemos o revestimento em volta de todo o objeto a ser coberto, ainda dobrar, virar o pacote, fixando as parte para não se soltar.

A relação desencadeada por esta intervenção específica, ao utilizar os objetos encontrados na sala, era similar aquela que impunha aos retalhos e fitas de metal coletadas, da qual antes me referia. Entretanto, nesta intervenção, um dado novo se configurou - o revestimento - as capas de tecido atuando como vestidos e os plásticos e os papéis sugerindo pacotes que cobrem para esconder ou mesmo revelar seu interior.

De mesmo modo, as palavras também assumem este papel de revelar aspectos talvez ocultos. Como procedimento operacional, trago um exemplo que me foi muito importante.

Uma visita, uma lista¹¹²:

Amarelo, palco, instituto, vento, métrica, cor, escada, Índio, oca, concentração, descontração, silêncio, antes, tédio, empacotar, lembrei, hora, relógio, quase, esconder, doze, dentes, vermelho, roxo, esconderijo, leveza, sensibilidade, fragilidade, ausência, abandono, arrepios, hospital, isolamento, lepra, suave, feminina, pastéis, Iceberg, estranho, frio, empacotamento, tempo, morada, amarra, frio, branco-gelo, sentar?pode, aquilo - coisa, coisa, ocupa, nó - enroscado, corda, pano, corrente, leveza, degraus, plástico, claro, escuro, preto, branco, preso, transparência, horizontal, vertical, cola, senta, assenta, pula, caminha, embrulha, encapa, confraria, chão, alto, anexo, pó, lugar, suba, grau, degrau, banco, banca, fita, zoológico, lógico, silêncio, isso, fábrica, pano, interação, circulem, médico, legal, asa, sarcófago, amarra, obra, branco, recorte, roupa, porta, frio, escultura, fita, escora, processo, madeira, pronto, atividade, empacotar, estreito, vai, silêncio, mudo, ausente, latente, emaranhado, estático, lugar, alugar, embalagem, pano, escada, escondido, oculto, colagem, voz, eco, fio, desenrolar, silhueta, forma, sutileza, processo, construção, branco, tessituras, espaços, amplidão, canto, tudo, parte, tecido, listrados, lisos, costurados, processo, instalação, intenção.

Esta lista me foi apresentada por Elida, em virtude de minha qualificação e também enviada por e-mail, e por ela denominada, de ‘rastros de palavras’. A lista estava na vertical, uma palavra após a outra. Quando a recebi, dispus o seu conteúdo em colunas e procurei tracejar o que me chamava a atenção. A disposição na horizontal foi usada neste texto e se mostrou uma surpresa.

É intrigante, mas para ver melhor a lista de palavras eu as encobri com um realce azul celeste. Poderia ter sublinhado as palavras, fato que não ocorreu.

¹¹² A Prof^a. Dr^a. Elida Tessler conduziu no dia 20 de agosto de 2007 seus alunos da disciplina de *Laboratório de criação de textos*, para uma visita a intervenção **FORMAS**. Os alunos deveriam anotar palavras a partir daquilo que viam.

que tem se desdobrado continuamente, reverberando na pesquisa e nos seus aprofundamentos decorrentes.

Vestir, desvestir, revestir, cobrir, recobrir, abrigar.

O tecido que cobre a escada vira pele, superfície que se modela às diferentes variações da forma do objeto de metal. A pele, segundo Didier Anzieu¹¹⁴, citado por Henry- Pierre Jeudy¹¹⁵ em *O corpo como objeto de arte*, está na origem dos primeiros contatos. Como superfície que marca o limite entre o dentro e o fora, como uma proteção frente às agressões do mundo exterior, dos seres e outros objetos. Igualmente, na escada, opera-se um registro de sinais de sua estrutura corporal e, como um vestido, apresenta-se uma sutileza de forma, uma silhueta do objeto-corpo que, não mais presente totalmente, se revela como *corpo-estranho-vestido*.

Penso que, por estarmos no mundo, percebemos que o tempo é cíclico e este corpo-escada-vestida, em sua estranheza, permanecerá jovem, irreversível, em virtude de sua capa. Nela o tempo não passará, em contradição, ao nosso corpo, que na pele, revela os segredos de um tempo de velhice que virá. Poder-se-ia argumentar que o corpo-escada, com uma capa sobre si, com uma vestimenta, esconderia o objeto resgatado, para oculta-lo? Se o tempo se mostra na nossa pele, na capa de algodão cru, poderá operar-se uma reversibilidade do passar do tempo sobre o objeto ao protegê-lo?

Merleau-Ponty¹¹⁶ afirma que só vemos nosso corpo quando olhamos para nossa roupa no momento em que nos despimos, ali está o nosso espelho, nosso molde: (...) "se não tirasse minha roupa, eu nunca perceberia seu avesso, e veremos justamente que minhas roupas podem tornar-se como que anexos do meu corpo".

O desnudar ou desvestir separa o corpo de toda aparência com seu sujeito, e se retornarmos ao corpo-escada, ao desnudar-se da roupa/capa, esta se põe a nu, à morte, onde o que se revela é o objeto de metal desprovido da distinção sujeito/objeto ou corpo/objeto. Poderíamos nos perguntar: porque os

¹¹⁵ ANZIEU, Didier. *Le Moi-peau*, *Nouvelle Revue de psychanalyse*. In: JEUDY, Henry- Pierre *O Corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade. 2002, p.83.

¹¹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.134.

prisioneiros são despojados de suas roupas? Seria para se despojarem de si mesmos, do que eram?

Nesta Lógica, Marx “tendo um controle precário sobre os materiais da autoconstrução, sabia qual era o valor de seu próprio casaco” ¹¹⁷, quando as dificuldades o faziam separar-se dele.

Desta forma, no corpo humano, a pele é revestimento, sendo a mesma da ordem do permanente, como vimos, e diferente da idéia que temos das capas ou das roupas. Pele, impossível de se despir e de se colocar a nu, exceto pelas nossas roupas que falam de nós.

Temos, ainda, que *vestir* e *revestir* são palavras ora sinônimas ora complementares: *vestir* seria cobrir com roupa ou veste. Cobrir, revestir; trajarse. Enquanto que *revestir* seria tornar a vestir. Estender-se por sobre; cobrir, tapar.

Então, o munir-se, encher-se, seria um procedimento, um ato da ordem do provisório (*vestir*) ou da ordem do permanente (*revestir*)?

Nesta inflexão, o revestimento seria o ato ou o efeito de revestir-se. O que reveste ou cobre: cobertura. A idéia de revestimento foi explorada por Godfrid Semper, teórico da arquitetura que, no século XIX, contestou a teoria vitruviana da cabana primitiva como origem da arquitetura. Para ele, sua origem é têxtil e, portanto, não construtiva. Idéia adaptada por Adolf Loss, onde temos que: “a coberta é a mais antiga expressão da arquitetura. (...) há primeiramente as vestimentas, depois as cobertas, o abrigo, a casa, o quarteirão, a cidade” ¹¹⁸.

Deste modo, observo que as capas de tecido podem ser retiradas e deslocadas dos objetos, não encobrimdo o corpo do objeto de forma definitiva, como ocorria com os pacotes ou mesmo os objetos listrados de 2004 e 2005.

¹¹⁷ STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx, roupas, memória, dor*. Autentica. Editora, Belo Horizonte, 2004, p.108.

¹¹⁸ JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga*. Rio de Janeiro : Casa da palavra, 2001, p.26 e nota, p.57.





As capas. Para que servem as capas?

O gesto de cobrir produziu uma capa que nada mais era que uma membrana, uma fina película que recobria uma superfície ou servia de divisão separando seu corpo do que lhe é exterior.

Temos que no vestuário, a capa é da ordem de uma vestimenta sem mangas e geralmente longa que envolve alguma coisa e serve para proteger, mas que normalmente se sobrepõe a roupa, com função de cobertura ou proteção.

Por outro lado, assume caráter majestoso, quando, a capa como manto, é utilizada por um monarca. Da mesma forma, pode-se dizer que o véu da noiva, como cobertura cerimonial, mesmo que mais transparente, confere a esta um grau de majestade. Na capa do toureiro, no entanto, temos que esta é de dupla face e vermelha, servindo para provocar o animal, acima de tudo, naquele rito.

Nas encadernações, a capa é o invólucro que mantém juntas as folhas e protege seu interior. Feita, geralmente, de um material mais firme que o miolo, a capa serve de proteção para cadernos e livros, prolongando a sua durabilidade.

Nas capas do monarca, da noiva, do toureiro, ou naquelas utilizadas para proteção da chuva temos uma relação de tempo ditada pelo evento, fato que verificamos nas capas de tecido da sala de formas igualmente, em que, no meu gesto de cobrir, produzia-se uma membrana temporária, que poderia ou não ser deslocada do objeto revelando-o ou escondendo-o. Pelo exposto, em relação às capas, aproximações com os *Parangolés* de Hélio Oiticica são extremamente pertinentes.



Helio Oiticica: Nildo da Mangueira
veste *Parangolé P 16 capa 12*, 1964



Marcel Duchamp : *Pliant de Voyage*, 1916-1964

Traçamos também um paralelo entre a capa da máquina de escrever *Underwood* de Marcel Duchamp, *O Desdobrável de viagem*, 1916-1964 (*Pliant de Voyage*), e as capas de tecido da Sala de *Formas*, pela relação de encobrimento e espelhamento de um corpo ausente. Acreditamos que tal paralelo é adequado para esta pesquisa, pois o *Desdobrável de viagem* vive sem a máquina de escrever, assim como as capas dos móveis trouxeram outras formas de permanência longe dos móveis.

Poderíamos, igualmente, dizer que *O Desdobrável de viagem*, exposto sem o seu conteúdo no espaço expositivo, teria a mesma configuração que as capas de Hélio Oiticica? Esta capa, também como abrigo, dialogando com um dos princípios do *Parangolé* de Hélio Oiticica, vestiria ou revestiria corpos?

Paula Berenstein Jacques nos lembra que “as capas, tendas, bandeiras, imóveis, vazias, penduradas num cabide, são literalmente despidas de sua característica de *Parangolé*, (...) e a obra é esvaziada de seu sentido”¹¹⁹. A diferença está no fato de que “os *Parangolés* de Hélio Oiticica foram criados para serem experimentados: “ou a pessoa os veste e se move com eles, ou os vê em movimento quando eles são vestidos/ levados por um outro participante.”¹²⁰

As capas de Oiticica são membranas não para serem deslocadas do corpo ou da ação, ou apresentadas como objetos de fetiche, pois não são o invólucro de um objeto como o *Desdobrável de viagem*. Para o artista brasileiro, as capas deveriam ser vestidas para ação, faziam parte de um campo experimental ativo.

Em ambos os trabalhos, verificamos os mesmos procedimentos relacionados a algo revestido, porém em Duchamp temos algo já pronto, que tem a memória de um conteúdo ausente (a máquina) e se fazendo exatamente por esta falta.

¹¹⁹ Ibidem, p.37

¹²⁰ Ibidem, p.37.

As capas dos objetos que apresento se configuram, de certa forma, ao *Desdobrável de Viagem*, pela idéia de cobrir algo de forma portátil, silenciosa. No entanto, ao cobrir uma escada, vendo-a feita corpo, se revela uma presença interna material, a qual não se verifica no objeto de Duchamp, apesar deste não necessitar do acionamento que o *Parangolé* exige do corpo. As capas, sutilmente, se moldam ao objeto, enquanto o *Desdobrável* tem certo afastamento do objeto, provocado pela simplificação da forma e do uso daquele material mais rijo, emborrachado. A capa de Duchamp se mantém firme, mesmo sem ter o objeto por baixo.



Maria Ivone dos Santos: *Na ponta dos dedos* (Du bout des doigts), 1993

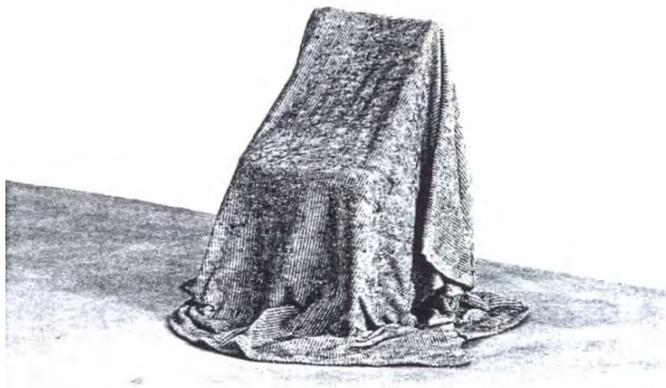
Outro objeto que se reveste de um material firme para a proteção é o dedal. Com seu uso, geralmente, um dos dedos é protegido, porém temos nos dedais de Maria Ivone dos Santos, *Na ponta dos dedos*, 1993, cinco dedais que revestem todos os dedos. De um simples material para proteção, utilizado ao se costurar, a artista aproxima este gesto singular de cobrir um dedo apenas com um dedal, para uma permanência e continuidade se espalhando por todos os dedos. Os materiais diferentes: ouro, ferro, prata, cobre e estanho são um dado a mais, transportando para um simples dedal de latão ou alumínio um caráter de jóia na ponta dos dedos.

Então, como levar ao pé da letra a idéia de vestimenta como imobilidade do tempo, pensando igualmente em um acessório que pudesse viver em separado de um corpo, como o *Desdobrável de viagem* de Duchamp ou os dedais de Maria Ivone?

As capas, fora dos móveis, se sustentariam? Não seriam elas como peles arrancadas de um corpo e *empergaminhadas*? A capa seria a manutenção da jovialidade contra o aplacar do tempo? Como anexos, seguindo o rastro do

Desdobrável de viagem, as capas sendo dobradas, guardadas poderiam sugerir vestimentas de formas, refazendo-se a cada novo vestir, isolando o tempo e aprisionando sua história de aparição/desaparição em fundos de caixas verdes, azuis, amarelas?

O artista alemão Axel Lieber, em alguns de seus trabalhos, apresenta apenas a *pele das coisas*, somente como superfície. Ele faz o que eu temia: *empergaminhar* uma capa.



Axel Lieber: *Memorial*, 1994

Em *Memorial*, 1994:

Lieber distribuiu um conjunto de cobertores velhos pelo chão do espaço da exposição sobre formas arredondadas e quadradas de objetos. Mas os objetos, por estarem encobertos não são claramente identificados, não estão presentes. O que vemos são capas mergulhadas em cola e depois secas. São moldes de objetos, os quais já foram removidos há muito tempo ¹²¹.

Lieber, diferente dos artistas citados, trabalha com ocultamentos:

(...) o envoltório misterioso revela-se como reprodução de um objeto não disponível, cuja forma fica, através do cobertor de lã, visível e invisível. O objeto compõe-se somente de superfície, como corpo-oco. Interior é desconhecido. Ele está presente, mas oculto ¹²².

O artista alemão dispõe estas formas dentro da galeria, onde reina a fantasmagoria e o silêncio. Na intervenção realizada no *Torreão* em 2002, Axel dispôs cintos que saem do chão e se estendem verticalmente, como que medindo ou estendendo o espaço do ambiente.

¹²¹ BERG, Stephan. *A tampa de uma lata não precisaria conhecer outro desejo, além do de estar sobre sua lata*. In: "Catálogos para jovens artistas" - Axel Lieber. Fundações Krupp von Bohlen e Halbach, s/d, p.6.

¹²² MOOS, Karin. *Abaixo da superfície*. In: "Catálogos para jovens artistas" - Axel Lieber. Fundações Krupp von Bohlen e Halbach, s/d, p.58.



Axel Lieber: *Beef anatômico*, 2002

Na imagem acima, vemos uma camiseta branca inflada através de elementos internos que a sustentam aberta, como se vestida estivesse por um corpo. Nas extremidades das cavas e mangas são visíveis as formas que servem de estrutura. Não há um jogo de faz de conta, há algo de corporal, de oculto, mas que é revelado pela visibilidade nos procedimentos e materiais que o artista utiliza. Axel Lieber aciona com este gesto um estranhamento, somado ao título *Beef anatômico*, que indica conotações de matéria viva, uma relação de presença-ausência do corpo pela anatomia construída. Pedaco de corpo medido, revestido, anatômico, anônimo.



Axel Lieber:

Alguns trabalhos com utilização de tecidos, meias, suéteres de lã

Como que partindo do *Desdobrável* de Duchamp, uma capa já pronta - um *ready made*, Lieber, regularmente, se utiliza de vestes: meias, camisetas, casacos, suéteres de lã, além de toalhas e cobertores. Este universo íntimo e doméstico é alterado com seu gesto, ao estender estas formas dando-lhes volume com os materiais que agrega internamente as vestes. Assim, o procedimento de

Lieber é contrário ao trabalho realizado na Sala de *Formas* e ao *Desdobrável*, pois o mesmo se utiliza da veste pronta para criar um corpo interno agregado a partir dela. Surgem, igualmente, formas estranhas, longe de seu aspecto original, mas que remetem a um corpo. Como se Axel reconstruí-se a máquina de escrever, a partir da capa.

Naqueles objetos de feltro, os quais comentamos anteriormente, ao contrário, o artista se utiliza de grande quantidade de cola que parece aprisionar o objeto, apesar do mesmo não existir mais internamente. Axel faz o molde orgânico, remetendo a forma marcada que revela um objeto inexistente, apesar do material grotesco.

Empregando o mesmo material e procedimento de cobrir, temos em *Infiltração homogênea para piano de cauda*, 1966, de Joseph Beuys, um objeto revestido, porém com uma capa justa, que não se desloca e, no entanto, revela a forma total de sua conformação, sugerida pelo feltro. Vemos um objeto-piano inteiro, o que não vemos e o que não temos é o seu acesso, estes nos foram negados. Tudo está aprisionado, isolado, interditado. Para Beuys, além disso, o material tem uma carga simbólica a partir de relações fundamentais com sua vida.



Joseph Beuys: *Infiltration homogen für Konzertflügel*, 1966

Em Beuys, o feltro atua mais como um curativo, uma bandagem, um ato de profilaxia, de cura, do que um invólucro comum. Fazendo este revestimento, o artista destitui o piano de sua função, igualando-se a ação de criar um pacote a partir de uma mesa. Entretanto, nesta operação, Beuys reafirma sua forma, retirando sua função e provocando o estranhamento pela sua volumetria e inacessibilidade. Deleuze e Guatarri¹²³ em *Mil platôs* dizem:

¹²³ DELEUZE, Gilles; GUATTARY, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia vol. 5*. São Paulo, Editora 34, 2002, p.181

O feltro não implica distinção alguma entre os fios, nenhum entrecruzamento, mas apenas um emaranhado das fibras, obtido por prensagem (por exemplo, rodando alternativamente o bloco de fibra para frente e para trás). São os micro-filamentos das fibras que se emaranham. Um tal conjunto de enredamento não é de modo algum *homogêneo*: contudo, ele é liso, e se opõe ponto por ponto ao espaço do tecido (é infinito de direito, aberto ou ilimitado em todas as direções; não tem direito nem avesso, nem centro; não estabelece fixos e móveis, mas antes distribui uma variação contínua). Ora, mesmo os tecnólogos que manifestam as maiores dúvidas a respeito do poder de inovação dos nômades, rende-lhes ao menos a homenagem do feltro: esplêndido isolante, genial invenção, matéria de que é feita a tenda, a vestimenta, a armadura, entre os turco-mongóis.



Man Ray: *L'Énigme d'Isidore Ducasse*, 1920 (reconstitution, 1971)

Man Ray cobre algo com um tecido. Pacote, que nada lembra uma embalagem convencional. Sua estrutura, com barbantes, revela o volume, quando os fios perpassam as formas, evidenciando-as. Com o *Enigma de Isidore Ducasse* de Man Ray, de 1920, temos realmente um enigma. Com o tecido opaco e firme, o que se produz é o não revelado, o encoberto, mas com o barbante revelam-se as formas do objeto, como uma vestimenta justa ao corpo que insinua, revela sem mostrar. Ainda seguindo a problemática do estranhamento e também do ato de subtrair, esconder, manter no anonimato pelo ocultamento, Frechuret¹²⁴ esclarece mais um fato:

Em 1920, nesse mesmo momento que nasce a famosa *Sociedade Anônima* co-fundada com Catherine Dreier e Marcel Duchamp, Man Ray realiza a não menos célebre obra *Enigma de Isidore Ducasse*. Os dois feitos merecem ser restituídos visto que a Sociedade Anônima deve

¹²⁴ FRECHURET, Maurice. *Le mout et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du Xxe. siècle*. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux - Arts, Coll. Espaces de l' Art, 1993, p.92 (tradução nossa). « Em 1920, alors même que naît la fameuse Société anonyme doit son appellation à Man Ray lui-même et que la dissimulation que constitue l'emballage des objets est une façon de les perdre dans l'anonymat. »

sua denominação a Man Ray, e que a dissimulação que constitui o empacotamento dos objetos é uma maneira de prendê-los no anonimato.

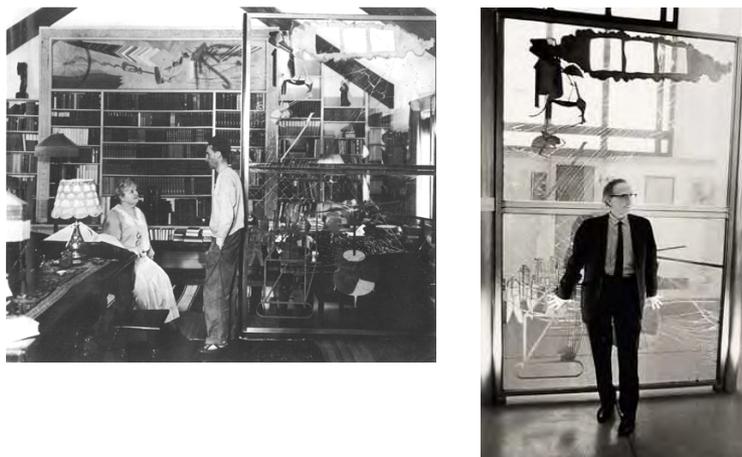
Pensando-se a obra e sua reverberação no espaço, mesmo pelo estranhamento ou pela ativação e que ao mesmo tempo se oculte como um enigma, algo da ordem do “secreto e oculto, mas que veio à luz” (Schelling)¹²⁵, penso em um desvio, para abordar a questão do enigma, propondo observar uma obra, das mais estranhas, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, Même*, (*Le Grand verre*). O *Grande vidro*¹²⁶, de Marcel Duchamp, ‘paira livre entre duas chapas de alumínio’ perfazendo as medidas de 2,72 cm de altura x 1,76 cm de largura e domina a galeria de Duchamp no Museu de Arte da Filadélfia. Na sua feitura¹²⁷, encontramos procedimentos de ‘pintura a óleo, fios de chumbo usados para fazer vitrais, folhas metálicas, poeira, papel’. O artista utiliza ‘técnicas de fotografia, gravação, colagem e de perfuração’. Vários tipos de perspectiva, especulação científica e brincadeiras infantis se encontram mescladas. O artista inclui fino esmero técnico aliado a um rico trabalho artesanal, assim como ‘cálculos matemáticos e efeitos casuais’.

Faço aqui aproximações com o *Grande Vidro*, principalmente no tocante às ambigüidades: encobrir/revelar, transparência/opacidade, escrita/imagem, acaso/sistematização, presentes nas articulações realizadas por Duchamp. O *Grande Vidro* nos revela, aos poucos, sua constituição, como que tentando nos dizer “decifre-me.” O que sabemos da obra são anotações e esboços contidos na *Caixa Verde*. O *Grande Vidro* pode ser lido por interfaces conjugadas: as imagens nos dizem de algo oculto, com pistas presentes nas caixas, ou seja, palavras, que nos falam de um lugar afirmado como o lugar da imagem, instaurado em outro lugar.

¹²⁵ FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Traduzido por Eudoro A. M. de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p.281.

¹²⁶ O texto: *O GRANDE VIDRO – Fronteira entre um mundo que agoniza e um novo mundo ainda sem forma*, empreendido sobre esta obra, foi apresentado no seminário *A imagem imperfeita*, em janeiro de 2008, por ocasião da disciplina Utopia, arte e psicanálise, ministrada pelo Prof. Dr. Edson André de Souza, em 2007.

¹²⁷ Cf. DUARTE, Claudia. *Marcel Duchamp. Olhando o Grande Vidro como interface*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.



Marcel Duchamp : *La Mariée mise à nu par ses célibataires, Même (O Grande Vidro)*, 1915-23

Mesmo negando a obra retiniana, o *Grande Vidro* se dá pelo olhar do espectador, onde a soma do que é obra e do que se vê como obra, associada ao local e a forma de apresentação, atua sobre o trabalho e o trabalho sobre o espectador, alterando o que se via inicialmente.

Uma parede que não é muro, um espelho que não reflete uma imagem perfeita, mas mostra o que não está na obra: o enigma, em si mesmo, e o ambiente circundante. Assim, a transparência e a opacidade estão juntas em um mesmo trabalho. O *Grande Vidro* pode ser lido como uma parede/tela transparente - de vidro e de texto. A sua grandiosidade se dá a ver pelo grau de incompreensão que igualmente silencia e esconde um corpo moderno feito máquina desejante, a qual encobre os fenômenos da realidade e do mundo visível.

O Grande Vidro poderia ser equivalente a um monumental objeto/parede - como um biombo, que serve para dividir um ambiente. Esta especulação que faço, de aproximá-lo a um biombo, poderia remeter ao aspecto extremamente íntimo de sua utilização. O biombo serve para resguardar a intimidade de quem se veste. Todavia, este móvel pode suscitar em quem nada vê, e assiste a esta operação, uma série de fantasias sempre relacionadas a este móvel, seu uso e de quem está encoberto por ele. O biombo divide, sutilmente, um ambiente amplo em dois: um mais recatado, afastado, para esconder algo que não se revela por completo e outro de uso normal, aberto por onde se circula socialmente. Como no *Grande Vidro* “(...) a imagem se oferece vestindo-se de proibição. De ver. É

proibido olhar. O trabalho esconde suas tramas, como se estivesse envergonhado do retiniano de sua imagem”¹²⁸.

Ao pensar na simplicidade que Duchamp impunha a sua vida (pois vivia em transito, praticamente sempre em quartos alugados) é que esta relação com o biombo se intensifica.

Retornando a Sala de *Formas*, o pacote da escada de madeira mostra seu interior. O revestimento com plástico transparente e fitas amarelas encobre revelando. Assim, a escada, retida neste pacote, se distancia da sua função, de estar aberta para servir de apoio aos alunos no seu trabalho e se torna um objeto recluso, talvez estetizado, apesar de permanecer no mesmo local. Desta ordem são os empacotamentos da fase inicial de Christo, *Wrapped Night Table, 1960* e *Wrapped Table and Chair, 1963*. Ou ainda na sua série de fotografias das belas tomadas dos empacotamentos de árvores na Suíça.

Em *Wrapped Tress, 1997-98*, percebemos, conforme a tomada fotográfica ou a hora do dia ou a estação, duas operações que: ora revelam seu interior, os galhos de arvores, ora são apenas volumes gigantes.

Se observarmos o procedimento empregado por Christo, ao longo de sua carreira, verificamos a presença destas duas relações de revelar e esconder igualmente, utilizando-se tanto de materiais transparentes como opacos.



Christo:
Wrapped Night Table 1960



Christo and Jeanne-Claude:
Wrapped Table and Chair 1963



Christo and Jeanne-Claude: *Wrapped Tress, 1997-98*

¹²⁸ DUARTE, Cláudia. *O Grande Vidro como interface*. Rio de Janeiro, 2000, p.31.

Neste ponto, em relação aos seus primeiros empacotamentos de 1960, poderíamos aproximar os encobrimentos em tecido com a junção de dois móveis ou ainda as duas cadeiras que revesti com tecidos e fios. Apesar da mesma condição de encobrimento e de semelhança formal, estes trabalhos referem-se ainda ao universo íntimo de trabalho: de atelier. Local este que Christo paulatinamente abandona, mas dele não se afasta, pois é de lá que saem seus desenhos e projetos futuros que propiciam e viabilizam seus grandes de empacotamentos externos.



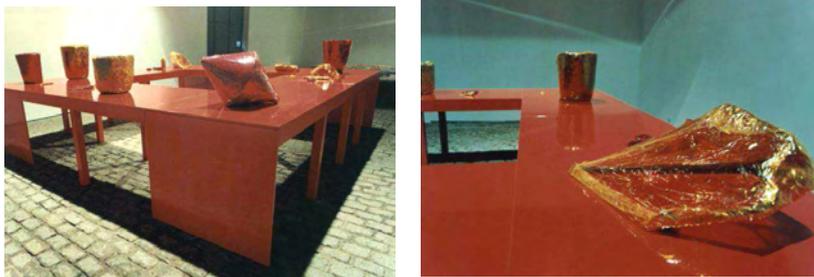
Vânia Sommermeyer: Encobrimentos na Sala de Formas, 2007

A partir da Sala de Formas, aquele encobrimento estranho, que se formou com os dois objetos unidos, nos leva novamente ao *Enigma* de Man Ray. Do mesmo modo como cobria os bancos, com uma padronagem de tecido para a parte inferior e outra para a superior, revesti tudo, ali no momento, sem costura prévia, utilizando apenas tecido e fino arame encapado. A silhueta é visível, mas o seu interior está oculto. No entanto, a estranha junção dos dois móveis, evidencia um bloco que não deixa claro quais são os objetos por baixo da cobertura, onde o resultado é uma forma que lembra, de certa maneira, a proposição de Rachel Whiteread para *Trafalgar Square*, 2001. Mantendo-se as diferenças de materiais e de proposta, o que levo em conta aqui é a estranheza de algo que se desconhece, mas que se revela extremamente familiar. No caso de Rachel, a operação constitui-se pela simples duplicação da parte inferior. O fechamento em si mesmo causa estranhamento. Onde começa a escultura? Reminiscências da potência contida na *Coluna Sem fim* de Brancusi!



Rachel Whiteread: *Monument / Trafalgar Square*, 2001.

Igualmente, na obra *A função do amanhã*, 2000, anteriormente referida, de Hélio Ferverza, por debaixo do celofane colorido ainda vemos as peças recolhidas do cais: luvas, cadinhos, âncoras: materiais e instrumentos coletados pelo artista no Deprec. *A função do amanhã* foi apresentada no evento já apontado, em uma grande mesa vermelha com um singular centro vazado, na qual as peças eram dispostas em torno deste objeto permitindo a circulação em volta.



Hélio Ferverza: *A função do amanhã*, 2000

Entendo que, no trabalho de Hélio Ferverza e, em parte, na escada coberta de plástico, o que vemos é um pacote sem a demasiada utilização de laços ou nós, que podem aprisionar com segurança o conteúdo, mas percebo o enaltecer das qualidades dos materiais pela transparência, que encobre revelando. Não é por acaso que Hélio se utiliza do papel celofane. O celofane “possui na constituição de seu nome a raiz grega phan, de phaino, e que quer dizer ‘fazer aparecer’¹²⁹. Embricamentos de significados que segundo Baudrillard¹³⁰, se entrelaçam, onde “ ‘phainomenon’ (de ‘phainestai’, que deriva da palavra grega ‘photos’, luz), uma ‘aparição’ ”.

No momento em que trazemos evidências de procedimentos de cobrir objetos, de revelar com finas membranas de sentido, criaram-se operações de

¹²⁹ FERVENZA, 2003, p.27

¹³⁰ BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento a outro*. São Paulo: Zouk, 2003, p.48.

esconder e revelar conteúdos, nem sempre visíveis ou compreensíveis. Hélio Ferverza¹³¹ diz em sua pesquisa que:

Entre mostrar e esconder as relações não cessam de se trocar. Uma delas poderia se constituir numa aproximação possível do sujeito, possibilidade de uma relação paralela de transposição. Uma metáfora, entre o visível e não visível, entre a diferença (uma forma) e a indiferença (o informe). Relação é o segredo.

Muitos artistas são herdeiros de Raymond Roussel, no aspecto oculto do manifesto e luminoso no acessível, diz Michel Foucault. Tal autor afirma que “é bem compreensível porque Breton e outros depois dele tenham percebido na obra de Roussel uma espécie de obsessão pelo escondido, pelo invisível e pelo remoto”¹³². O que sustentaria o enigma seria esta repetição e o sucessivo desdobramento do visível e do não visível indefinidamente como signo.

O Memorial do Rio Grande do Sul



Como contexto e proposição, trago na seqüência, um projeto que não se realizou. Apesar de sua proposta, o mesmo fora recusado. Abordar este projeto aqui se torna relevante exatamente pela possibilidade de desenvolver o tema da *Latência*, visto que um projeto é uma antecipação de uma intenção, guardada como possibilidade, podendo viver neste estado passivo ou ser *Ativada*. O fato de nos envolvermos num projeto, irmos a campo, fotografar o local, conhecer como funciona o espaço, o afluxo de público, sua arquitetura, nos mobiliza a pensar sobre como desenvolver uma proposta.

¹³¹ FERVENZA, Hélio. Dissertação de Doutorado: Hélio Ferverza: *Le Montrer et le Cacher Dans le Rapport D'un Signe et de Son Espace*. Paris, 1995, p.85 (tradução nossa). « *Entre montrer et cacher des rapports ne cessent de s'échanger. L'un d'eux pourrait constituer une approche possible du sujet, au moyen d'une relation parallèle de transposition, une métaphore, entre le visible et le non visible, entre la différence (une forme) et l'indifférencié (l'informe). Ce rapport est le secret.* »

¹³² FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. São Paulo. Editora Forense Universitária. 1999, p.105.

Mesmo não acontecendo, desenvolveu-se um fluxo de pensamentos e ações no processo de trabalho. Assim, trazemos o que Sol Le Witt¹³³ dizia destes estados do pensamento: “Idéias em si podem ser uma obra de arte; estão em uma cadeia de desenvolvimento e podem finalmente encontrar alguma forma. *Nem todas as idéias precisam ser concretizadas*”. Seguindo este seu raciocínio, o artista nos ajuda a pensar, quando afirma que: “a idéia se torna uma máquina que faz a arte”¹³⁴.

O evento

Um grupo de quatro artistas¹³⁵ participa de um Edital Nacional, visando o financiamento de um projeto¹³⁶ de intervenção no prédio do Memorial do Rio Grande do Sul.

A escolha recaiu sobre este local pelo fato de ele, regularmente, não atender a projetos deste tipo. Como artistas, tínhamos, ali, evidenciadas uma de nossas maiores aspirações: a descentralização hierárquica do olhar sobre os locais marcadamente assumidos como espaços da arte contemporânea. Localizado no centro de Porto Alegre, na Praça da Alfândega, entre o Margs e o Santander Cultural, espaços institucionais, o Memorial representa o reduto da tradição e de exposição da memória cultural de nosso estado e país. Pelo seu valor patrimonial, pela aptidão pública e pelo interesse de resguardar a história, víamos a possibilidade de criar uma distensão da sua função e de seus importantes equipamentos expositivos colocados a serviço do público, através de vasta informação memorial.

Cristina Freire¹³⁷, em seu texto *O Museu na corda bamba*, afirma que: “Arquitetura monumental não garante lugar simbólico, isto é, legitimidade e relevância social não são feitos, apenas, de concreto e vidro”.

¹³³ LE WITT, Sol. *Parágrafos sobre Arte Conceitual*. In: FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília. *Escritos de Artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006, p.176-181. Numa homenagem a Sol LeWitt, a revista Trópico publicou os Parágrafos em 09 de abril de 2007, por ocasião da morte do artista.

¹³⁴ Idem.

¹³⁵ Proposta apresentada ao *Edital Arte e Patrimônio* pelo *Atelier Floresta*, do qual faço parte.

¹³⁶ O Projeto “Pontuações no Espaço” previa quatro intervenções artísticas em vários espaços do Memorial do Rio Grande do Sul.

¹³⁷ FREIRE, Cristina. *O museu na corda bamba*. Folha de São Paulo. 30 de janeiro de 2005. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000363.html>>

Ainda hoje, muitos espaços ditos públicos não se fazem públicos, pois lhes faltam uma mobilidade e uma democratização de uso informal calcada no desejo de uma maior permanência do público no local.

Após uma série de visitas ao local; o qual é uma importante instituição que resguarda a história do Rio Grande do Sul; e diante das fotografias de seus ambientes, cada um dos quatro artistas selecionou uma área para realizar seu trabalho.

Minha proposição para o edital.

Ocupação, Intervenção e Revestimento, 2007



Displays e painéis da *Linha do Tempo*



Nichos



Móveis



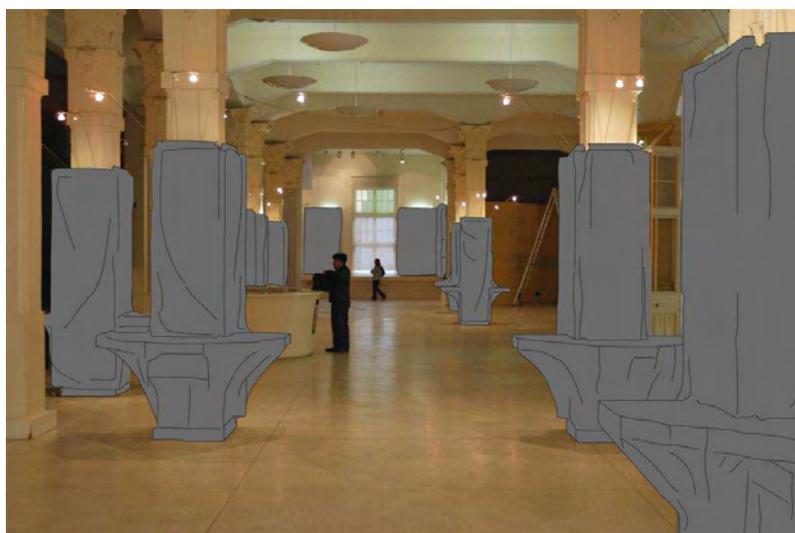
Saguão, *Colunas Personagens*

[Espaços do Memorial do RS]

Seguindo a linha dos objetos cobertos e do uso do tecido, propus revestir, cobrir¹³⁸, com tecido cinza, todos os painéis da *Linha do Tempo*, as *Colunas Personagens*, localizadas no térreo deste prédio, mais todos os painéis informativos, displays, que dessem conta das informações, como todos os móveis e objetos.

¹³⁸ O ato de cobrir, revestir objetos encontrados se firmava como operação importante na pesquisa que se iniciava junto ao PPGAV-IA. UFRGS, naquele ano de 2007.

Neste projeto, não realizado, visava estabelecer uma relação de *invisibilidade* da informação, transfigurando o local de apresentação em oposição a uma *visibilidade* de superfícies, formas e contornos nunca vistos pelo expectador naquelas colunas tão saturadas por displays informativos. Propunha um ocultamento, aos moldes dos encobrimentos de Christo e Man Ray, com tecido opaco, para cobrir e revelar uma silhueta de objetos, que se mostrariam extremamente estranhos, pois não seriam compreensíveis de imediato. Queria propor uma opacidade, um espaço neutro, desligado do excesso de informações, e, ao mesmo tempo, impregnar de dúvida o que se ocultava e o que se via.



Vânia Sommermeyer: *Ocupação, Intervenção e Revestimentos*, Memorial do RS, 2007
[Projeto]

Conforme os desenhos do projeto, todas as colunas e posters seriam cobertos com tecido maleável na cor cinza. As colunas indicavam e mostravam personagens memoráveis. Sem estes dados informativos, não haveria voz, apenas volumes que, como blocos, seriam os próprios personagens desfigurados de rosto ou fala. Puro silêncio.

Interessava-me a relação com o corpo do visitante, o qual seria convidado a experimentar sensações de estranhamento que as colunas revestidas, os painéis informativos e os objetos deslocados de sua função pudessem lhe revelar a partir de sua supressão da informação ou de seu uso. A proposta de criar oposições entre revelar e esconder possibilitaria, também, uma reflexão sobre a importância patrimonial em preservar, proteger, guardar (arquivos,

memória) e mostrar, informar, iluminar (pelas formas de tornar público o guardado/o desconhecido, o ainda não visitado).



Vânia Sommermeyer: *Nichos*, 2007 [Projeto]

Nos três nichos de um antigo caixa propus que tecidos listrados caíssem da abertura das grades até o chão. O tecido estaria preso, como em um rolo; visto nas lojas; apoiado sobre a mureta do nicho e se desdobrando pelo chão, livremente. Conforme já observamos, o tecido vem se referenciando como uma importante ferramenta em meu trabalho. Vale observar mais uma vez o que falam Deleuze e Guattari¹³⁹ sobre os têxteis:

Um tecido apresenta em princípio um certo número de características que permitem defini-lo como espaço estriado. Em primeiro lugar, ele é constituído por dois tipos de elementos paralelos: no caso mais simples, uns são verticais, os outros horizontais, e ambos se entrecruzam perpendicularmente. Em segundo lugar, os dois tipos de elementos não têm a mesma função; uns são fixos, os outros móveis, passando sob e sobre os fixos. Leroi-Gourhan analisou essa figura dos “sólidos flexíveis”, tanto no caso da cestaria como da tecelagem: as montantes e as fibras, a urdidura e a trama. Em terceiro lugar, um tal espaço estriado está necessariamente delimitado, fechado ao menos de um lado: o tecido pode ser infinito.

Tecidos, em suma, são cruzamentos entre verticais e horizontais, providos de pequenos sulcos que configuram relações fixas e móveis, as quais geram as tramas. Pontos estes que, dependendo de sua construção, podem mais facilmente revelar ou ocultar. Escolhi, neste caso do memorial, um tecido flexível e na cor cinza pela característica que esta cor confere ao tempo passado, consumado. Nos nichos apresentei esta idéia de infinito, quanto ao comprimento, presente no deslocamento dos tecidos advindos dos próprios rolos expostos nas lojas, que ali se derramariam de cada balcão.

¹³⁹ DELEUZE & GUATTARI, 2002, p.181.

Neste caso, gostaria de aproximar os procedimentos pensados para este projeto à proposição dos encobrimentos que se utilizou o artista Joseph Kosuth, na 9ª Documenta de Kassel de 1992. Neste evento, o artista ocupou um corredor e um andar superior. No corredor da *Sala Neue* cobriu todas as paredes e o teto com tinta escura, mantendo o mobiliário original. Nesta intervenção, o artista manteve todas as esculturas em seus pedestais e todas as telas afixadas nas paredes. “No entanto, silenciou-as. Aplicou sobre cada peça um pano preto. Uma mortalha que transformou em segredo o que até então cada uma das obras contava aos olhos dos espectadores”¹⁴⁰.



Joseph Kosuth: *Passagen Werk*, 1992

No Memorial, os painéis, os quais seriam cobertos, indicavam o tempo narrado. Da mesma forma, Kosuth, com pano escuro, retirou a carga de força do tempo, da história e da tradição presentes no lugar. Diante da ação operada por Kosuth, poderíamos remeter o encobrimento a uma das funções da mortalha? Por mortalha, teríamos aquele pano ou vestimenta com que se envolve o cadáver de pessoa que será sepultada. Ato que remete a morte, aquele movimento de cobrir a pessoa com lençol quando não resta mais o que fazer, esgotaram-se todas as possibilidades. É o fim.

¹⁴⁰ HERKENHOFF, Paulo. *Previsível e inusitada*. Revista Guia das Artes. São Paulo. Ano 7, nº. 30, nov./dez, 1992, p.13,14.



Luciano Fabro: *Lo Spirato*, 1968-1973

Lo Spirato, 1968-73, de Luciano Fabro, é um trabalho em mármore que apreende este gesto de cobrir um corpo em seu último sopro de vida, levando para este material a leveza encontrada nos tecidos. Fabro, utilizando materiais dos mais diversos, critica a própria arte e seus modos tradicionais de vê-la. Empregando procedimentos e materiais familiares para a escultura tradicional, em *Lo Spirato* (o expirado), talvez Fabro estivesse perdurando aquele pequeno gesto num ato permanente, sólido ou mesmo falando da própria morte da arte mitificada pelo material e pelo gesto.

Em oposição, a mortalha de Kosuth ou as colunas cinza do Memorial do RS, o *Enigma de Isidore Ducasse*, 1920, de Man Ray, encobre-escondendo. Neste trabalho, já destacado, vemos um tecido grosso e escuro, que mais parece aquele tecido que é recolhido às pressas para embalar algo precioso, algo perigoso que precisa ser resguardado ou até dissimulado em algum fundo de armário ou loja de penhores, ficando relegado ao esquecimento. Em contra partida, o tecido, similar ao feltro, emite uma outra sensação aos nossos sentidos: maciez e aconchego.

Em relação a esta ação de encobrir, encontro aproximações com o artista finlandês Ari Kakkinen, o qual fotografa os seus encobrimentos. Em grandes dimensões de 125 x 150 cm, o artista apresenta fotografias com imagens de móveis e caixas cobertos com lençóis brancos. O artista cobre tudo com uma fina película alva de tecido branco. Com esta sutileza não há evidência do que se tem por baixo do pano, apenas volumes.



Ari Kakkinen:
Of Questions of Truth and Equivalence # 1, 2003



Ari Kakkinen: *No Echo, 2004*

Cria-se uma atmosfera fantástica, fantasmagórica. Este artista, por sua vez, não cria capas adaptáveis e justas aos móveis, nem evidencia silhuetas e nem os revestimentos se parecem com uma mortalha ou um pacote. Ari Kakkinen os silencia, mais do que os encobre. Pesquisando a obra deste artista, percebi que o mesmo procedimento de cobrir foi relacionado a um espaço expositivo, onde Ari cobriu todos os quadros da galeria do mesmo modo.

Com panos ou capas, costumamos imobilizar e proteger do pó os móveis, quando viajamos. Quando de nossa volta, tudo esta como deixamos. Nós nos modificamos, pois adquirimos experiências, mas os móveis e objetos impávidos são os mesmos, apenas aguardando à hora de serem trazidos a vida. Houve um revestimento, uma proteção temporária, que para os objetos; certamente parecia eterna; pois, nesta operação silenciosa, os mesmos foram destituídos de suas características básicas de uso. Na solidão (em latência), ficam a espera de um movimento humano, que pode não ser o mesmo de antes, ou que pode nem acontecer.

A este procedimento de encobrir para guardar, verificamos movimentos presentes em muitas das grandes cidades, principalmente ao amanhecer que revelam encobrimentos que muitos fotógrafos perseguem. Situações cotidianas, em que temos a presença de materiais e texturas variadas, disponíveis para quem sair de madrugada em qualquer cidade cosmopolita.



Robert Häusser: *Markt, frühmorgens*, 1953

Trago um exemplo que ilustra esta idéia: as fotografias de momentos que escapam, como os revestimentos de bancas de feira, de mercados públicos ao amanhecer de Robert Häusser.



Museu Palácio da Aclamação
Campo Grande/ Salvador-BA

Ou ainda, uma imagem que recebi e que remete ao cuidado que algumas instituições museológicas têm quanto ao seu acervo, relacionado a reformas no prédio ou nas instalações. A inusitada imagem mostra os móveis, os objetos e os quadros sendo vestidos com uma fina película, feito capa em tecido sintético (TNT) abrigando do pó tudo que deve ser preservado.

Se pensarmos em uma atitude ainda mais silenciosa e que discute o desaparecimento, o ocultamento, a ausência e a invisibilidade, poderemos ser inquietados com muitas das obras do alemão Jochen Gerz.



Jochen Gerz: 2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus, 1993

Para esta pesquisa, é importante trazer o movimento executado pelo artista em 2146¹⁴¹ *Steine – Mahnmal gegen Rassismus*, 1993 (2146 Pedras – Monumento ao Racismo) Saarbrücken, Alemanha:

Com a ajuda de 61 comunidades judaicas da Alemanha, foi compilada uma lista de todos os cemitérios judaicos que estavam em uso no país, antes da Segunda Guerra Mundial. Os nomes desses 2146 cemitérios foram gravados em um número igual de pedras de pavimentação, que eram retiradas da rua que atravessava a praça em frente ao Castelo Saarbrücken, a sede do parlamento. Inicialmente, o trabalho foi realizado em segredo e ilegalmente. As pedras eram removidas e substituídas pela pedra com a inscrição durante a noite. Todas as inscrições nas pedras foram colocadas viradas para baixo em contato com o solo e, por conseguinte, a inscrição é invisível. Gerz teve a colaboração dos alunos da Escola de Artes Visuais, Saarbrücken. No decurso do projeto a obra foi aprovada pelo Parlamento e retrospectivamente foi comissionado o artista. A praça em frente ao Parlamento foi renomeada de A Praça do Monumento Invisível¹⁴².

“Na língua alemã duas palavras designam monumento: ‘Denkmal’, cuja origem é o verbo ‘denken’ – pensar - e ‘Mahnmal’, cuja origem é ‘mahnen’ – advertir. O segundo termo, utilizado acentuadamente depois da Segunda Grande Guerra, indicaria algo soterrado, recalçado, submerso, um passado negativo”¹⁴³.

¹⁴¹ Os números diversos em relação à quantidade de pedras me parecem corresponder a um tempo que passou, enquanto se colocavam mais pedras, pois Leila Danziger em sua tese tem o número de 2160 pedras e esta foi defendida em 2003. [?]

¹⁴² Material disponível no site do artista: < <http://www.gerz.fr>>. Acesso em: 19 de jun. de 2008.

¹⁴³ DANZIGER, Leila Maria Brasil. *Corpos de ausências: Berlim e os monumentos de Auschwitz*. Tese de Doutorado em História Social da Cultura. PUC. Rio de Janeiro. 2003, p.173. Disponível em: < <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br>>. Acesso em: 30 de jun. de 2008.

Com o gesto anônimo e repetitivo de remover uma pedra e novamente devolve-la a seu local específico, adicionada de um nome voltado para o solo, Gerz articula o poder dialético inerente ao dentro e fora, a vida e morte, que é também uma lógica do oculto e do manifesto, e sem dúvida, uma clara advertência para os vivos.

O Holocausto, diz Gerz¹⁴⁴, foi “(...) a mais importante experiência da minha vida, e não como uma presença, mas como uma ausência”. Gerz ficou conhecido entre o grande público alemão na década de 80 por idealizar um projeto de monumento ao Holocausto. Assim como tantos outros projetos, sempre os coloca em ação por algum tempo, sem pensar uma idéia de construção – que diz ser tarefa do monumento tradicional. “Sem grandes deslocamentos de terra, de imaginação ou discursos, Gerz opera – ou melhor, simplesmente ativa, de modo pontual e sem grandes gestos, a memória coletiva da Europa do pós-guerra”¹⁴⁵.

O que vale é ação e a posição do artista. No caso de Gerz, tem sido assim, com seus alunos, as comunidades e a imprensa. Leila Danziger¹⁴⁶ aponta que “(...) esta tem sido certamente a função do artista: estabelecer mediações entre as imagens, as projeções e os desejos de cada um dos participantes, que ao longo dos processos propostos, tornam-se responsáveis pela obra”.

As posições assumidas e o contexto do lugar foram discutidos nas várias operações concretas e efetivas. O que restou do Memorial do RS foi uma espera, uma falta, uma proposição que mesmo não realizada moveu o artista adiante. No capítulo seguinte às reverberações deste projeto que não se concretizou provocou, no entanto, uma continuidade, para o âmbito de outros espaços e meios.

¹⁴⁴ GERZ, Jochen. In: NUSSER, Susanne. *Na República de Autores – Projeto Obras por Jochen Gerz*. Disponível site do artista: < <http://www.gerz.fr>>. Acesso em: 22 de jun. de 2008.

¹⁴⁵ SCHMIDT, Hans-Werner. *Biography Jochen Gerz*. Disponível no site do artista <<http://www.gerz.fr>>. Acesso em: 19 de jun. de 2008 (tradução nossa). “*Ohne gros geologic verdrängen, Bildnis und reden, Gerz betreiben - oder besser, leicht aktivieren-, von die Weise punktlich und ohne einen gros Geste, die Gruppe Andenken von die Europa von dem Auf-Krieg*”

¹⁴⁶ DANZIGER, 2003, p.173. Acesso em: 30 de jun. de 2008

**DESDOBRAMENTOS:
IDÉIAS ARQUIVADAS E IDÉIAS ATIVADAS**

A matéria dobra é uma matéria-tempo, cujos fenômenos são como a descarga contínua de uma 'infinidade de arcabuzes ao vento.

Gilles Deleuze

(...) todo corpo sólido é a superposição de um número infinito de camadas.

Jorge Luís Borges

A arte é sempre mais abstrata do que imaginamos. A forma e a cor nos falam de forma e cor – e eis tudo. Muitas vezes tenho pensado que a obra mais facilmente oculta o artista do que revela.

Oscar Wilde

3. DESDOBRAMENTOS: IDÉIAS ARQUIVADAS E IDÉIAS ATIVADAS

Desdobrar significa, entre outros sentidos, desenvolver, desenrolar, revelar. Tal ação parece estar presente em meu processo de trabalho, figurando-se nos primeiros rolos de retalhos de tecido abertos, no incessante movimento de virar de páginas da instalação *Livro*, 2003, nos desdobramentos dos retalhos em colagens azuis e pretas por diversos espaços do plano-parede, desde cantos, arestas e vigas. A ação de desdobrar se presentifica, também, na passagem do plano para o volume em objetos produzidos a partir do molde de um fragmento de retalho. Por meio da intervenção sobre os espaços, surgem ativações de planos, formas, volumes e lugares. De um lugar particular tirou-se o molde dos objetos e móveis, onde capas e quase fôrmas surgem e inquietam. Produziram-se vestimentas estranhas de igual tecido, como membranas ou peles que escondiam o tempo, revelando formas desconhecidas. Ao final desta experiência, seguida de sua exposição, guardam-se os restos, e dela tudo volta a ser latência nas reservas.

Deste modo, penso ser impossível aprisionar o tempo. As capas recolhidas foram dobradas, mas, em certas ocasiões, se desdobraram. Não aceitando aquela dormência, as capas, deslocadas e desdobradas, parecem querer ficar um pouco mais. A presença da falta, ou do excesso, provoca um novo desdobrar sobre idéias já descritas. Revelando potencialidades, as idéias encontram, nas páginas brancas do texto, um espaço para seguir estas ações que se integram na espiral infinita que é a arte.

3.1 Resíduos de instalações: A reserva das formas dobradas

As capas retiradas e guardadas da intervenção *FORMAS*, 2007, anteriormente relatada, como sobras de uma intervenção/ação concluída, deveriam retornar ao seu estado de passividade em algum fundo de gaveta ou caixa?



Vânia Sommermeyer: Móvel revestido *Sala de Formas*, 2007

Ao remover, dobrar e guardar estes ‘resíduos da intervenção’¹⁴⁷, sucederam-se operações de acontecimento, as quais transbordaram para outros meios e disposições de sua apresentação ou, se quisermos, de reapresentação. Conforme afirma Deleuze¹⁴⁸, “dobra sobre dobra, dobra conforme dobra”, onde “o traço do barroco é a dobra que vai ao infinito”.



Vânia Sommermeyer: *Dobras*, 2007 capa do móvel anterior medindo 145 x 83 x 55 cm

No caso da dobragem das capas, temos dobras delimitadas pela angulação dos próprios objetos, perfazendo, no final, um pequeno pacote que se fecha sobre si mesmo. O que avança ao infinito é o processo de trabalho, através das operações relacionadas à dobra, as quais abrem questões articuladas com a natureza destes objetos, quando os mesmos são deslocados de sua função de cobrir.

Não aceitando a passividade da clausura, as capas parecem enaltecer o paradoxo latência/ativação/latência, como uma dobra/contra-dobra, desdobrando-se. A ação de dobrar provoca marcas e paradas de tempo, onde, a cada novo dobrar, temos uma ação. Estamos diante da matéria dobra/tempo que vai se restringindo em forma, volume e identidade primeira. Não vemos mais a forma tridimensional inicial, apesar de sabermos que sua configuração está ali. No pacote de dobras, temos a acumulação e a sobreposição.

¹⁴⁷ Esta operação pelo que nos revelou de extraordinário desencadeou a produção de um artigo chamado “*A potência de uma ação: o que sobra se desdobra*”, apresentado no II Seminário de Pesquisadores do PPGArtes/UERJ, Rio de Janeiro, RJ em dezembro de 2008.

¹⁴⁸ DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus Editora, 2007, p.13.



Vânia Sommermeyer: *Escada vestida*, 2007

Dobras, 2007 [os movimentos]



Cada dobra reduz o volume inicial, como que, segundo Deleuze¹⁴⁹, “entrando no afundamento de um mundo”. “A dobra, costuma repetir Foucault, é o que constitui uma “espessura”, assim como um “oco” (creux)¹⁵⁰.

No trabalho *Pile 2' 68*, 1968, o artista Barry Flanagan faz esta redução, apresentando, em um pacote, três peças sobrepostas de tecido de juta pintado, onde as mesmas são dobradas uma a uma. Patrick Saytour em *Pliage*, 1967, fixa as marcas das sucessivas dobras no tecido de padronagem texturada com amido. Tal artista apresenta a peça de tecido aberta e esticada, onde a operação das dobras é revelada.



Barry Flanagan: *Pile 2' 68*



Patrick Saytour: *Pliage*, 1967

Seguindo o sentido da repetição, encontramos aproximações com Nietzsche e sua concepção de “eterno retorno”, onde Deleuze discorre, dizendo que “o único Mesmo do eterno retorno é o fato de que tudo sempre se repete, mas sempre tudo é novo e diferente”¹⁵¹. O referido autor segue acrescentando que:

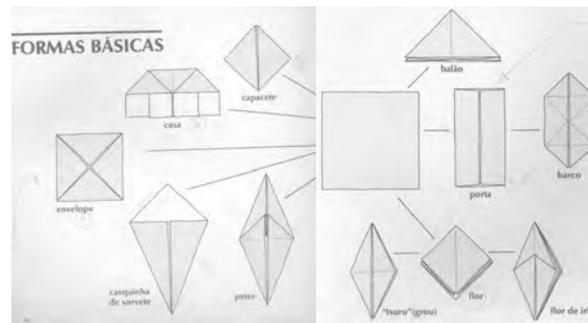
Retornar é, pois, a única identidade, mas a identidade como potência segunda, a identidade da diferença, o idêntico que se diz do diferente, que gira em torno do diferente (...) Não é nem mesmo o pequeno ou o grande como partes do todo ou como elementos do mesmo. Só as formas extremas retornam – aquelas que, pequenas ou grandes, se desenvolvem no limite e vão até o extremo da potência, transformando-se e passando umas nas outras¹⁵².

¹⁴⁹ Ibidem, p.23.

¹⁵⁰ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005, p.137.

¹⁵¹ DELEUZE, Gilles apud SCHOPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. São Paulo, Edusp, 2004, p.126,127.

¹⁵² DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Edições Graal. 2006, p.73-74.



A dobradura ou técnica do Origami

Não posso deixar de aproximar a técnica do Origami, como uma evidência importante deste procedimento de dobrar. O filósofo diria que “a ciência da matéria tem como modelo o Origami, ou a arte de dobrar papel”¹⁵³. A dobradura seguiria, então, uma relação paralela a este processo de dobragem empreendido por mim. Na técnica de dobrar papel, se procede por sucessivas dobras e vincos que irão orientar as dobras seguintes, desde as mais simples (porta, lenço, casa, chapéu) até as mais complexas (*tsurus*, caixas, estrelas). Na dobradura, nada se perde e raramente há corte. O verso do papel revela-se como parte integrante do resultado, em muitas das vezes, mimetizando-se com a cor e mostrando o que não se imaginava ver ao iniciar o trabalho. Ao mesmo tempo, encontramos uma relação labiríntica de desenvolvimento sucessivo de dobragens, onde se parte de algo maior em direção ao menor, que ao fechar-se, abre-se em surpresa.

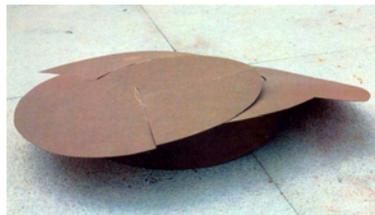
Ao vislumbrar as imagens dos trabalhos de Hélio Oiticica, em praticamente todas as suas etapas, eu vejo dobras se apresentando. Mais sutilmente nos *Metaesquemas* e depois, mais significativamente, nos recortes das placas em *Relevos espaciais*, 1959. Com o aspecto de dobraduras, as formas avançam em sucessivas dobragens de planos para o espaço. Em outros trabalhos encontramos os desdobramentos do processo para a arquitetura e para o corpo.

Da mesma forma, pondero as conversas entre os *Relevos espaciais* de Hélio Oiticica e o *Bicho*, 1960, de Lygia Clark, um objeto-tempo que é também experiência. Este objeto, eminentemente orgânico e ativo, pede o contato se desdobrando a cada toque.

¹⁵³ DELEUZE, 2007, p.18.



Hélio Oiticica: *Relevos espaciais*, 1959



Lygia Clark: *Bicho*, 1960 e *Abrigo poético*, 1964

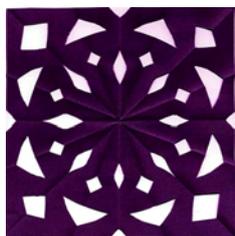
Lygia¹⁵⁴ dizia que “(...) a charneira de união entre os planos a fazia lembrar uma espinha dorsal”. Posteriormente, a artista constrói uma peça chamada *Abrigo poético*, 1964, a qual nos parece um dobrar sobre si mesma, um fechamento de todas as dobras. Tal recolhimento, no dobrar do corpo, assemelha-se a um gesto de encolhimento ou esconderijo.

Neste ponto, penso naquela idéia de pele, membrana, já abordada, da qual a vestimenta se destaca. Penso, igualmente, em um acessório que pudesse viver independentemente de um corpo, sendo transportável, como o *Desdobrável de viagem* de Duchamp, ou recolhido sobre si como o *Abrigo poético* de Lygia, que se fecha silenciosamente. Ambos os trabalhos são o indício de uma forma que pode entrar pela dobra, em uma mala, valise, ou ainda em uma caixa para ficar alojado na reserva, ou *Latência*, aguardando sua nova aparição. Neste ponto, os pacotes das dobras apresentadas da *Sala de Formas* teriam suas aproximações. Sabemos, no entanto, que no *Desdobrável de viagem* de Duchamp não nos é dado o toque, sendo este exposto como simples capa utilitária que é. Indagamos-nos, então, como poderia se dar a forma de apresentação das *Dobras*, 2007? Estes poderiam se articular como objetos dados ao toque, como os *Bichos*, ou ainda preservados em um pacote como em *Pile 2'* 68 de Barry Flanagan?

¹⁵⁴ CLARCK, Lygia. apud MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992, p.69.

Nesta operação, de algo que se desdobra e segue a dobra até a outra dobra, seja no fazer ou no processo mental que se desencadeia, trago novamente os *Metaesquemas* de Hélio Oiticica para dialogar com questões desta pesquisa.

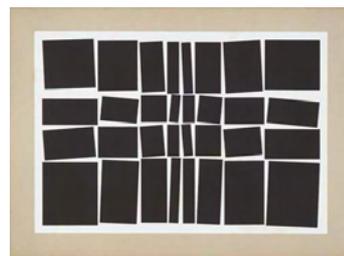
Ancoro-me em Hélio Oiticica, exatamente, pelo aspecto dobrável que as formas dos *Metaesquemas* remetem. Pela duplicidade e simetria das formas como se folhas soltas fossem, em vias de serem coladas, mas eis que ao serem arrumadas sobre o cartão, entra uma lufada de vento pela janela e desorganiza tudo. Neste momento, vejo-me poetizando este fazer.



Vânia Sommermeyer :
Guardanapos de papel, 2009
[experiência de dobra e corte]



Hélio Oiticica:
Metaesquema Seco, 27, 1957



Hélio Oiticica: *Metaesquema*, 1959

Como disposição de dobrar, mas também de recortar, vemos, nos guardanapos de papel de nossa infância, um quadrado se dobrando sobre si, em forma de cunha. Ao final temos sucessivas dobras e pequenos papéis picados e uma grande surpresa ao se desdobrar tudo aquilo. Nesta lógica, o *Metaesquema - Seco* 27 (1957), poderia ser representado, por sua vez, naquele resto de papel colorido que cai enquanto fazemos guardanapos de papel.

Com o trabalho *Seco* há uma circulação espiralada em busca do espaço e de uma ativação ainda maior. O artista afirma ser este trabalho de extrema importância pelo que o mesmo representava e pelo que articulava nos projetos seguintes. Não sabia Hélio, lá em 1957, as direções exatas que o trabalho iria apontar, pois, somente em 1968, encontramos uma anotação no verso do quadro e que aqui é reproduzida:



Hélio Oiticica, fev. 1957
«Séco 27»
guache sobre cartão

(Nota no verso deste trabalho)

NOTA: Considero este trabalho importante hoje, e para mim, na época, foi desconcertante pelo sentido de «diluição estrutural» além do espaço meramente pictórico – é que eu ainda queria a renovação deste espaço, mas ainda não estava preparado para o salto, ou a transformação – mas hoje vejo que este trabalho estava bem à frente, no conflito entre espaço pictórico e extra-espaço, e prenuncia diretamente o aparecimento dos *Bilaterais*, *Núcleos* e *Penetráveis*.

Hélio Oiticica
13/nov./68

Hélio Oiticica:

Anotação de Hélio no verso do quadro em 1968

Reprodução do mesmo texto

Hélio Oiticica¹⁵⁵ diz, um tempo depois, refletindo sobre os *Metaesquemas*:

(...) pensando nos meus METAESQUEMAS dos fins dos 50: são metaesquemas porque eu me sentia fazendo algo como q preparação para algo, mas q não era: era processo q conduziu à saturação crítica do "fim do quadro" no meu processo geral evolutivo; daí a sensação erroneamente tomada como "preparação para algo" de estar sempre fazendo algo inacabado sem bem q unitariamente fossem metaesquemas-obras terminadas: lembro-me q eram pintura na minha abordagem na época: a sensação de preparação e de inacabado não advinham de q eu os tomasse como 'desenho' inferior a 'pintura' mas sim ao q a pintura ficava na época reduzida pra mim: o conceito de metaesquema me veio há pouco tempo, muito depois, portanto (...)

Não é por acaso que Hélio Oiticica¹⁵⁶ vê, mais tarde, nas suas maquetes, “labirintos por excelência” como “a ponte para uma arquitetura espacial, ativa, ou espaço-temporal”. Ou seja, algo que parece concluído, mas que se desdobra. Deleuze¹⁵⁷, por outro lado, vê que “um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras, em que o múltiplo não é só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras”.

Na forma estrutural *Abrigo poético* de 1964, de Lygia parece que temos a constatação do que virá a seguir, igualmente para esta artista, onde Lygia abandona a aparência acabada de seus objetos se encaminhando ao uso de

¹⁵⁵ Oiticica, Hélio. NTBK 1/73, Nova York, 18/07/1973, pp. 18-19. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=detalhe&pesquisa=simp>>. Acesso em: 12 de nov. de 2008

¹⁵⁶ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p.29.

¹⁵⁷ DELEUZE, 2007, p.14.

materiais baratos, transpondo gradativamente o toque para as relações corporais. Cessa o contato sobre a chapa de metal, que ao fechar-se estaria abrigada como objeto, resguardando-se do tempo em uma caixa ou valise.

Então poderíamos pensar que o artista está atento ao seu fazer, o qual é mediado pelos seus movimentos e gestos, acompanhando cada etapa de trabalho, num sentido circular e labiríntico em busca de uma transversalidade do olhar. Não dando por encerrado um processo, sem dele levar novas perguntas ou restos para projetos seguintes, mesmo que isso não ocorra de imediato, analiso o trabalho quando retirado da *Sala de formas*, quando o mesmo fora destacado de seu contexto originário. Naquele momento, ele se tornava uma outra coisa.

No simples procedimento de fazer o registro fotográfico de cada movimento das dobras, uma surpresa se apresentava: o que antes era superfície, pele, membrana, evidência de um volume, voltava a ser objeto, agora, plano, numa dimensão desdobrada e diminuta sobre si mesma. Outra experiência se produzia quando, em planos desdobrados, eram levados a viver no bidimensional, pela fotografia. O registro da ação, através da fotografia, é um método comum entre os artistas, com vistas a um apontamento ou a uma marcação de seus procedimentos de trabalho. Na *Sala de Fôrmas*, isto não seria diferente, se o chão da sala e a interessante série de fotografias de dobras não tivessem ultrapassado esta posição de simples registro. Como diria Baxandall¹⁵⁸: “(...) o processo visual é muito mais que essa simples exploração com os olhos: usamos nossa mente, e a mente se vale de conceitos”.

Somente através da série de fotografias captadas, o chão, antes neutro, e a sucessão de dobras revelaram o que não víamos enquanto paisagem de ações mecânicas. Havia algo a mais ali: um contexto de resíduo de intervenção e um ambiente, panos em um plano peculiar, apresentando uma pequena apreensão daquela temporalidade do ato de dobrar, capturada em minúcias, fragmentos, buracos, manchas, texturas, planos e cores no cimento cinza, agenciamentos, tal qual o papelão cru dos *Metaesquemas*.

¹⁵⁸ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p.35.



Vânia Sommermeyer: *Dobras*, 2007

Nesta questão, observando os fragmentos, poderíamos retomar a potência poético-construtiva de *Merz*, quando um estranhamento adquire força e desdobra-se em uma série de outras ações. Poderíamos dizer que o chão da *Sala de Fôrmas* revela-se na imagem, como um suporte especial, que “para não morrer” passa a desempenhar uma parte ativa na ação em questão, camuflando-se, revelando-se aos poucos na medida das dobras sucessivas.

Em nosso cotidiano, costumamos ver a matéria/chão apenas como um plano cinza, precário, tosco, o qual reveste o piso de uma também precária sala de escultura. De um aspecto banal, quase sem interesse, passaríamos a algo notável, extraordinário, digno de atenção como fenômeno. O fenômeno, diz Panofsky¹⁵⁹ é quando temos um “princípio de seleção”, em que segundo ele “nada está na mente a não ser o que estava nos sentidos” e então “somos afetados principalmente por aquilo que permitimos que nos afete”. Desta experiência física, diz Panofsky¹⁶⁰:

A observação física só é possível quando algo “acontece”, ou seja, quando uma mudança ocorre ou é levada a ocorrer por meio de experiências. (...) com a tarefa de prender o que de outro modo fugiria, mas de avivar o que, de outro modo, estaria morto.

Enquanto as dobras são formas contidas, repetidas, fechadas sobre si mesmas, a imagem do chão, transborda, é contida pelos limites da fotografia, numa informalidade que parece querer escapar. O fugidio acaso deste plano aprisionado, como fundo, não se presta de superfície para a forma, mas, antes de tudo, evidencia o seu papel de fenômeno capturado e clarificado, quando é retirado de sua obscuridade mundana pelo ato de captura, ao apertar um botão.

A ação sobre as dobras acontece no chão, sem que o espectador tome contato com o fato. A fotografia traz visibilidade a um momento que ele não viu. O registro fotográfico captou o momento, o acontecimento vivenciado por mim, na exata medida do que diz Roland Barthes¹⁶¹: “(...) a vidência do fotógrafo não consiste em ‘ver’, mas em estar lá”.

¹⁵⁹ Ibidem, p.25.

¹⁶⁰ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 44.

¹⁶¹ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.76.

As imagens fotográficas, separadas de seu referente capa/objeto coberto, interessam-me como encadeamento; nesta apreensão de obra em processo de captura e de uma sucessão de dobras, vistas numa repetição pela diferença. Assim, as fotografias que registraram minhas ações parecem funcionar melhor juntas. Talvez, pudéssemos gerar uma quebra, caso apresentássemos uma única fotografia isolada do todo. Observando apenas uma fotografia, deslocada de seu conjunto, não poderíamos saber do que se trata, teríamos apenas um objeto/dobra nos fitando, como se o mesmo estivesse suspenso de uma ação.

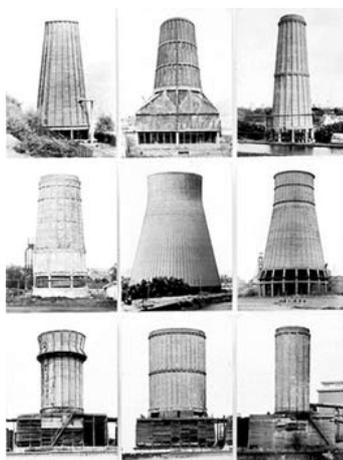
Tais fotografias podem fazer com que eu venha a pensar nestes dois modos de captação que não se limitariam a uma ou outra escolha, podendo conviver juntas. Tarefa que exige escolhas e aparato técnico para os modos e formas de sua captação futura. Com uma, teríamos a prevalência da ação, como registro documental, na outra, teríamos a elevação da cópia única, como perturbação e valor sobre o processo.

Através da captação momentânea, da revelação e das tomadas provocadas pela apreensão furtiva da ocorrência, verificou-se um valor de expressão pessoal sobre o fato. O gesto já aconteceu, não há sujeito da ação presente na imagem. Entretanto, esta aparição-registro, fruto de um fragmento de tempo/gesto captado em seqüência, adquire potência, quando ampliada no plano da fotografia. Tal potência apresenta a forma num outro estado, bem como evidencia os movimentos e as tensões deste objeto no espaço, revelando o plano que a mesma cobria.

Neste ponto, poderíamos entender que a dobra teria um modo de viver, isolada de um conjunto, como imagem fotográfica. Este mecanismo reprodutível permite que eu possa reter o tempo do meu gesto e da minha fascinação ao ver aquele piso; o qual se apresenta como algo notável.

O não previsto se revelou potente, necessitando um afastamento do olhar para entender aquilo que estava diante de mim: tamanha mobilização sendo advinda de um movimento trivial capturado. Vemos cada ação de rebatimento expondo uma dobra particular, quando a mesma é congelada pela fotografia, a qual ganha autonomia, se tornando o suporte de uma demonstração: *formas dobradas*. Cria-se, assim, em meu processo, uma tipologia também das formas dobradas, residuais e reapropriadas do método de trabalho, já verificado nas tomadas feitas na Sala de *Formas*, com as cadeiras, moveis, escadas. Tal

tipologia também está presente nas minhas catalogações em atelier dos fragmentos de tecido que resgato.



Bernd e Hilla Becher: *Kühlturme*, 1967-73

Poderíamos fazer algumas aproximações com o casal de fotógrafos Becher, Bernd e Hilla Becher, pela sua atenção à tipologias peculiares do meio urbano, que se revelam no dia a dia como banais. Torres, silos e caixas de água são, ao mesmo tempo, iguais e diferentes, pois suas imagens com o propósito de criar conjuntos quebram a unidade pela diferença, como diria Jean Baudrillard, ser a real tarefa do fragmento: quebrar os conjuntos. Diz ele: “O fragmentário resulta da vontade não só de destruir um conjunto, mas também de enfrentar o vazio e o desaparecimento”¹⁶².

A serialidade de rica diferença, em seus conjuntos de pedaços de mundo potente, é deflagrada pela apurada técnica e atenção à luz. O trabalho destes fotógrafos, como de tantos outros na contemporaneidade, é devedor das tendências alemãs dos anos 20.

Não poderíamos dizer, no entanto, que com esta pequena parcela de uma dobra de capa teríamos a visão do todo, visão esta que a historiografia insistia, de que o visível é legível, acreditando desvendar a imagem numa totalidade. Neste tema, Didi Hubermann¹⁶³ traz grandes contribuições ao romper com a

¹⁶² BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento ao outro*. São Paulo: Zouk, 2003, p.42.

¹⁶³ KERN, Maria Lúcia Bastos. *História da arte e construção do conhecimento*. In Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da arte. CBHA. São Paulo. 2006, p.77.

idéia de ‘metodologias uniformizadoras’, trazendo “o visual como operador de conceitos para explorar o sensível, bem como procura penetrar no interior da imagem e nos mistérios do olhar que também tem sua história”. Estes pontos não teremos como aprofundar por hora, pela extensão que este estudo no interior da imagem exige, optando por observar o estranhamento ao que captamos como imagem, como ocorrência num processo de trabalho.

3.2 Memória velada: a espessura do excesso e da falta

Fala Michel:

–“Criei para desenvolver uma ação em 2002 que me acompanha até hoje. Não sei se tu lembras – “Compro-e-vendo idéias que não deram certo”. Foi também subtítulo de minha Pós em 2005. Ainda desenvolvo a ação. Quer comprar uma idéia ou tem alguma para vender?”.

Fala Vânia:

–“Olha, idéias que não deram certo são tantas. Quem sabe daqui a pouco te vendo uma!”¹⁶⁴

A memória

Trago uma experiência que se desenvolveu durante o primeiro semestre de 2008 na disciplina Tópico Especial: *Ações Públicas: arte e contexto*¹⁶⁵ e que foi fruto de um *Projeto em latência*, ou seja, não executado, classificado como “idéia que não deu certo”. Este novo fato tem relação com o evento já descrito no capítulo 2 no tópico 2.3. *As relações no espaço de apresentação: entre o esconder e o revelar*, relacionado a um projeto encaminhado para edital, em 2007, em que quatro intervenções foram propostas para o Memorial do RS Minha proposta, naquele projeto, seria a de revestir as colunas dos *Personagens*, os painéis da *Linha do Tempo*, no referido local que abriga a história e as tradições do estado.

¹⁶⁴ Fragmento de troca de e-mail entre ROCHA, Michel Z da ideiasquenaoderamcerto@gmail.com “idéias que não deram certo”. SOMMERMEYER, Vânia E S vania@sommermeyer.art.br. 27 de junho de 2008.

¹⁶⁵ *Memória velada: a espessura do excesso e da falta*. Apresentado no *Seminário Ações Públicas: Arte e Contexto*, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos. Santander Cultural, Porto Alegre, RS. Em agosto de 2008.

A pesquisa que empreendia relaciona-se com dois termos bem presentes àquele acontecimento e hoje ainda é *latência e ativação*.



Esboços para *Colunas Personagens*. Projeto: *Ocupação, intervenção e revestimentos*, 2007

Como já vimos anteriormente, entendia latência como um lugar de reserva, de acolhimento e de guarda. Aqui a reserva é apreendida como uma agenda de um conjunto de anotações e idéias. Algumas idéias se concretizam, outras não, mas estas últimas poderiam ser vizinhas de um outro conjunto de idéias - as concretizadas e ativadas pela ação, tornadas públicas e experimentadas, efetivamente. Aquelas idéias que, um dia de forma cíclica, retornavam para o estado de latência, dão conta da memória e do registro da ação realizada. Assim, trago, na seqüência, algumas anotações desta agenda com alguns esboços e croquis, daquele projeto.

Evoco, neste sentido, uma frase importante de Malevitch¹⁶⁶, o qual em 1920, já dizia que “não serão mais os quadros, mas os projetos que tornar-se-ão criaturas vivas”.

Penso que, como artistas, ao armazenarmos nossos croquis, imagens, esboços, projetos, estamos corporificando e deixando vestígios, mais uma vez à lembrança, do que poderia ser relegado ao esquecimento para muitos. Atuamos, de forma concreta, sobre o tecido do que vem a ser a memória para todas as demais pessoas: a faculdade de reter idéias, impressões e conhecimentos adquiridos. Como artistas, e assim me vejo, queremos lembrar sempre um pouco mais, e um pouco mais.

¹⁶⁶ MALEVITCH, Kazimir apud FERVENZA, Hélio. *Considerações da arte que não se parece com arte*. Porto Arte. PPGAV. UFRGS. 1990. N° 23, p.78.

Os cadernos do Memorial



Publicação regular do Memorial do RS

Recupero aquele projeto que se encontra engavetado e decido manter o sentido inicial da proposição: os encobrimentos. Destaco esta operação de encobrir, tão forte no projeto do memorial, trabalhando em um âmbito mais circunscrito, mais próximo e manipulável, mas não menos importante, o espaço de uma publicação. Escolho intervir nos “Cadernos de História”, publicados e distribuídos pelo mesmo Memorial do RS.

Percebo, hoje, que este trabalho, o qual apresentarei a seguir, produziu um deslocamento das circunstâncias de envolvimento. Agora não importa mais tanto aquele lugar, como nos diz a primeira característica da obra *in situ*, teorizada por Daniel Buren¹⁶⁷, onde insistia em “tornar visível às circunstâncias de sua apresentação e não somente levar em conta o lugar”.

Se pensarmos no que dizem Deleuze e Guattari sobre os agenciamentos sociais, veremos que estes se baseiam no mesmo modo em fazemos os agenciamentos moleculares. Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam que:

(...) a maneira como o indivíduo investe e participa da reprodução destes agenciamentos sociais depende de agenciamentos locais, “moleculares”, nos quais ele próprio é apanhado, seja porque, limitando-se a efetuar as formas socialmente disponíveis, a modelar sua existência segundo os códigos em vigor, ele aí introduz sua pequena irregularidade, seja porque procede à elaboração involuntária e tateante de agenciamentos próprios que “decodificam” ou “fazem fugir” o agenciamento estratificado: esse é o pólo *máquina abstrata* (entre os quais é preciso incluir os agenciamentos artísticos)¹⁶⁸.

¹⁶⁷ BUREN, Daniel. In : POINSOT, Jean-Marc. *L'art exposé et ses récits autorisés*. Mamco, Genève: Institut d'art contemporain & Art Edition, Villeurbanne, 1999, p. 68. Tradução de Paulo Neves.

¹⁶⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5* Trad. por Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora. 34, 1997. versão digitalizada.

Sustento a idéia inicial de obstruir o excesso de informação, de apagar e velar o que nela nos é revelado. Procuo tomar maior contato com os cadernos e passo a procurar maneiras de colocar em cheque este desafio de transposição de sentidos do projeto inicial de encobrimento do espaço físico para o plano-fluxo do papel e da publicação já constituída.

‘Com base nos estudos de Paul Ardenne, temos visto que a arte contextual não está mais na representação, mas nos limites da apresentação e nos tensionamentos que provoca como uma experiência pública de maneira inesperada. Os acontecimentos se dão, não apenas dentro de um contexto só da arte, mas, numa confrontação com a sociedade também’¹⁶⁹. Como envolver-me com um meio de publicação já preexistente? Como me manter afastada de postulados ideológicos que poderiam ser circunstanciados pela ação de encobrimento?

Em meu processo, observo que as ações e iniciativas anteriores vão se desdobrando ciclicamente, tornando possível um trânsito entre as formas de apresentação, suporte e lugar, sendo que os *Cadernos do Memorial*, 2008, aparecem como uma possibilidade efetiva de estender o tensionamento inicial sobre este contexto de “Memorial”, que tanto me atraía. Objetivo, então, entender meus procedimentos, minhas caminhadas por outros suportes, desafiando leituras novas, por meios igualmente ricos.

A palavra *memorial* pode abarcar o significado de escritos que relatam fatos memoráveis. Então, neste caso, os *Cadernos* falam tanto quanto os displays das colunas, pois travam um corpo a corpo, de uma maior imediatez, com o leitor, não importando mais o lugar do Memorial. Buscando observar a periodicidade do projeto, constatei que a publicação já não ocorre na forma física de um livro manipulável, pois os cadernos já se encontram digitalizados para consulta apenas na rede de computadores. Os exemplares da publicação física começam a ser raros e esta forma parece estar com seus os dias contados.

Anne Cauquelin¹⁷⁰, com suas contribuições, aponta que os espaços e serviços culturais passam a prescindir de uma visita para se ter o acesso à informação. Pode-se, porém optar por ler na praça ou no ônibus. A autora afirma

¹⁶⁹ [informação verbal] Conforme estudo empreendido na disciplina de Tópico Especial: *Ações Públicas: arte e contexto*, 2008. Notas de aula.

¹⁷⁰ CAUQUELIN, Anne. *A cidade e a arte contemporânea*. Arte e ensaios, revista do Mestrado em História, EBA-UFRJ. 3 (1): 31-35. 2º semestre, 1996.

que “duas ficções estão presentes simultaneamente: a do local circunscrito que delimita um objeto preciso, individualizado, e a extensão indefinida das potencialidades de comunicação que apagam o tempo e o local”¹⁷¹.

Os Cadernos de História do Memorial do Rio Grande do Sul, pequenos e portáteis não têm a pretensão de serem livros ou catálogos, sendo distribuídos gratuitamente, veiculando informações e dados oficiais.

Escolho aleatoriamente quatro cadernos para trabalhar. Pergunto-me: como poderia isolar aspectos ali publicados e de que forma poderia tencionar os conteúdos existentes? Como praticar o gesto de encobrir previsto, no projeto anterior, para as colunas de informação no espaço do memorial? Alguns parâmetros me guiam: quero manter a integridade do papel, porém recobri-lo parcial ou completamente.

Em decorrência desta intenção, vou às lojas em busca de materiais, para interferir nos cadernos. Seguindo minhas operações anteriores, penso em tecidos. Passo a observar os materiais, testando os efeitos que produziram sobre o texto, as transparências ou opacidades. Em minha incursão às lojas especializadas em tecido, levei um caderno junto. Fui me decidindo por finas películas de tecido, enquanto escolhia e os colocava sobre o caderno. Para realizar a operação de encobrimento, escolho a entretela colante, destas que são empregadas para enrijecer golas de paletós e camisas, pois eu já as havia empregado em projetos anteriores, os quais ainda tenho interesse em retomar. Naqueles projetos, meu interesse se dava pelas sobreposições possíveis através das transparências e opacidades sutis e pelo uso da cor, além dos modos de ser empregada como suporte, adaptando-se facilmente ao que queremos empregar junto à ela¹⁷².



Vânia Sommermeyer: *Sem título*, 2006/07

[entretela colante e retalhos variados se sobrepondo]

¹⁷¹ Idem

¹⁷² Primeiras experiências realizadas no Torreão em 2006 e seguidas em atelier em 2007. Pintura, *sem título*, 2006/07. Prensagem a quente de fragmentos entre e sobre a entretela branca e colorida.

Adquiri diferentes espessuras de brancos e pretos, ao observar os efeitos que produziam. Realizei diversos testes com o fino tecido, cobrindo áreas e superfícies instantaneamente, algumas vezes, vedando completamente o local, deixando sobre a página uma fina camada, como uma nova pele. De certo modo, ao realizar esta operação, as informações do catálogo recebem um véu. Este torna a página mais espessa e inquieta pelo que encobre e indica, se articulando como uma forma de reedição de conteúdos. Apreendida como material operatório, a adição de entretela é oposta à intervenção empregada pela artista Leila Danziger, a qual retira camadas de jornal em seus *Diários Públicos*, 2001/02.



Leila Danziger: *Diários Públicos*, 2001/02

A referida artista desfaz os jornais, operando através da remoção de texto, rompendo com a estrutura da celulose, a ‘pele’ do jornal. Leila opera cirurgicamente sobre a superfície do papel, removendo texto e informação. A artista afirma que sempre buscou, mesmo com o desenho, “a interioridade da superfície”¹⁷³, em que “a escrita era pensada não como deposição de tinta sobre uma superfície, mas como falta, subtração de matéria, ou como reação do tecido (lesão, cicatriz)”¹⁷⁴. Em meu processo artístico, eu busco sempre evidenciar, através de operações artísticas, a superfície como uma pele, através da exterioridade, como em um gesto de passagem marcando o mundo.

Segundo Paulo Silveira, em muitos livros de artista, “o artista busca a personificação do tempo”, salientando e deixando evidente sua ocupação sobre o objeto. Nestes casos, a obra “procura a marca física do dano. Prefere como

¹⁷³ DANZIGER, Leila. *Diários Públicos: Jornais e esquecimento*. Revista Z. Ano IV. n 1. Dez. 2007/Mar. 2008. Texto apresentado no Colóquio *Entre - Lugares* (Leitura e Artes Plásticas), do PPGCL, UFRJ, em outubro de 2005. Disponível em:

<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/1/leiladanziger.htm>. Acessado em: 25 de junho de 2008.

¹⁷⁴ Idem.

imagem (impressão provocada), a injúria física. (...) O objeto artístico exhibe cicatrizes que são reais ou produzidas”¹⁷⁵. Acredito que tanto no caso de Leila como no meu processo algo desta natureza ocorre. Assim, necessitamos investigar melhor a natureza destas operações e suas diferenças.

Observamos que, a partir dos anos 60, muitos artistas encontram, nos livros de artista e na mídia impressa, espaço para experiências conceituais. As noções já levantadas, em relação à reciclagem de fragmentos e materiais em desuso, passam a animar o artista contemporâneo para uma maior difusão e interferência em meios próximos aos da arte e de intensa matéria prima: jornais, textos literários, revistas, catálogos, impressos de toda ordem da publicidade, cartazes, *outdoors*, entre outros. Assim, certos procedimentos artísticos abastecem a leitura, o texto, a escrita e a informação com reformulações na edição destes materiais, explorando e discutindo as formas de difusão e apresentação dos mesmos. Neste sentido, alguns exemplos são bastante pertinentes de serem levantados e esclarecem aspectos deste estudo.

Dieter Roth é um artista presente em toda abordagem que se venha a fazer de livros de artista, sendo significativo para esta análise, por suas experiências cotidianas e sistematizadas em jornais (*Dayli Mirror/60-70*), como também em arquivos e pastas, nas quais armazena todo tipo de inutilidades, catalogando-as (*Flat Waste, 75-76/92*). Este último trabalho fora referenciado no capítulo 1.



Dieter Roth: *Daily Mirror*, 1970

Interessam-me, neste ponto, as ações de reciclagem do suporte desenvolvidas por Roth e por muitos outros artistas contemporâneos, pois o que vemos são as apropriações dentro de parâmetros plásticos, conceituais ou gráficos. Abordando certos trabalhos de Roth, temos relações conceituais e

¹⁷⁵ SILVEIRA, Paulo. *A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre. UFRGS. 2001, p.86.

gráficas que envolvem seqüências narrativas não literárias. Diz Paulo Silveira¹⁷⁶ que o “uso da seqüência por narrativa visual, literária ou estrutural é de importância básica para a caracterização da identidade do livro de artista, principalmente se ele for uma peça múltipla”. Dieter Roth, através de seus arquivos com pastas transparentes em estantes, sistematicamente, organizadas, opera com uma seqüência que não é fixa, pois disponibiliza um conjunto de elementos soltos, para o manuseio. Porém, quando os mesmos são catalogados, etiquetados e identificados, temos a impressão de que estamos em um arquivo documental institucionalizado de algum personagem da história oficial. Roth assume, para si, este papel de personagem, nos contando sua vida através não de objetos reconhecidamente típicos destes arquivos pessoais, envolvendo uma aura sobre o retrato. Ao contrário desta operação, Dieter Roth constrói uma meta-ficção, através de um conjunto de sobras, restos e materiais de fatos banais do cotidiano, passíveis de descarte, desde guardanapos usados até envelopes postais. Nos recortes cotidianos dos jornais (Daily Mirror), esta seqüencialidade se afirma e se mantém no trabalho continuado e sistematizado, de tempo marcado, definido, porém não se prestando a uma possibilidade narrativa completa, atuando como uma poética do fragmento.

Leila¹⁷⁷, em seus *Diários Públicos*, 2001/02, comenta que sua “série não se submete ao calendário, e permanece insubordinada à regularidade dos dias que passam (...) nem sempre encontro àquilo que confere potência estética a sucessão amorfa dos dias”.

Nestes exemplos citados, as manipulações de elementos advindos da realidade, assim como já vimos, retornam como meio de trabalho.

Voltando aos cadernos, o que me chama a atenção é o fato destas publicações se referirem a um conjunto de determinada seriação sobre um assunto. Neste caso específico, os cadernos falam da memória, de eventos acontecidos, numa seqüência de regularidade em um calendário proposto.

Ao realizar uma operação de cobrir as imagens e o texto, velando alguns parágrafos, observo uma tentativa de isolar arrogâncias, atrocidades e fatos que a história insiste em nos trazer, sobre os seus personagens retratados, como

¹⁷⁶Ibidem, p.82.

¹⁷⁷DANZIGER, 2008.

também a obliteração da arte de narrar. Tal dinâmica é corrente, se pensarmos nas operações triviais de muitos artistas.

Estaria fazendo uma operação curativa, ao colocar panos quentes sobre a história? O que seria produzido se colocasse ataduras, encobrisse as feridas, as marcas daqueles episódios ou as reminiscências narradas nos cadernos? As ataduras poderiam desencadear uma desinfecção na superfície da história? Talvez esta operação fosse uma forma higiênica de mostrar que nem toda escrita se refere a uma verdade única e que, por estar impressa, seja expressão da verdade? Ocultando os fatos, a história seria outra? E se não houvesse palavras? E se apenas estivéssemos reciclando, reeditando algo de uma outra forma, como já fora apontado na poética de muitos artistas? Evidenciando uma narrativa que poderia ser rompida.

Saliento, porém, que nos *Cadernos* estas operações não são sequenciais, havendo diferenças e minúcias a serem consideradas em cada exemplar, levando-se em conta, além do texto, imagens, diagramação, espessura do suporte e resultados obtidos com a intervenção. Deve-se uma especial atenção à alteração das capas, as páginas mais espessas, a textura, os blocos de formas, a opacidade, o revelar e o esconder.

Cada operação faz jus a uma ação de trabalho, anteriormente verificada em outros suportes, mantendo-se necessária uma atenção particular sobre cada intervenção abordada ao longo desta pesquisa. Trago novamente uma contribuição de Leila Danziger¹⁷⁸ quando esta afirma que:

(...) a leitura é um processo de extração, que remove o texto lido e é vivida numa série de operações efetivamente materiais: folhear, selecionar, extrair, dobrar ou estender, passar a ferro, relacionar, acumular, empilhar, fixar.

Tal contribuição certamente poderá apontar elementos ainda não completamente internalizados e que se abrem na seqüência. O que fica de interessante é ver que Leila aponta várias operações significativas contidas em meu processo de trabalho, em que o “passar a ferro”, aqui empregado, assume relevância pelas colocações por ela levantadas, sendo as mesmas relacionadas aos meus procedimentos acerca deste material.

¹⁷⁸ Idem.

Neste sentido, anteriormente vimos, que memória é evocação, já a falta desta denomina-se esquecimento. Memória e esquecimento sempre se tencionam, são imprevisíveis e indissociáveis, nos diz Leila Danziger. Em meu processo de trabalho, algo ocorre quando vejo o ferro quente sobre a entretela colante e verifico sua rápida aderência ao papel, criando uma nova pele ou camada mais firme que a anterior. A página se retorce e se torna espessa. O papel fino e branco se avoluma e é necessário cuidado para que não colem as páginas, impedindo o manuseio. Fato que pode nos remeter aos livros de Anselm Kiefer, feitos de pesadas folhas de chumbo, que, no entanto, não impedem o manuseio, pois páginas de chumbo se abrem como um livro, mesmo não tendo palavras para se ler. Então da igual ordem do interdito de imagens e linguagem. Segundo Jacoby¹⁷⁹, “a interdição às imagens alimentou a ‘teoria crítica’ da Escola de Frankfurt como um todo”. O escritor¹⁸⁰ ainda nos traz a fala de um daqueles filósofos críticos: “‘Os judeus foram proibidos de investigar o futuro’ escreveu Walter Benjamin em um de seus últimos escritos”.



Anselm Kiefer: *Bildunterschrift* ('Livro com Asas'), 1992–94

Em minha poética, o Caderno se altera e a forma de sua apresentação igualmente. Esta operação permite isolar, cobrir, fixar uma superfície outra. A entretela, fixada sobre um suporte de maneira rápida e isolante, como uma colagem que não deixa brechas, ou sulcos de ar, se incorpora a tal ponto, fazendo parte do antigo suporte. Incorporo uma outra superfície, uma nova pele, aos cadernos, que apesar de parecer um simples pano quente, se refere a uma ação mais permanente e potente. Talvez, a permanência seja provocada pela alteração física, ocasionada pela força corporal firme de reter a entretela. Passar a ferro a entretela exige força, segurança ao cobrir, pois após a sua colagem é impossível remove-la sem danificar o seu suporte. Aproximando-se da ordem de

¹⁷⁹ JACOBY, Russel. *Imagem Imperfeita. Pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.193.

¹⁸⁰ BENJAMIN, 1984, p.203

uma membrana corrompida, de uma materialidade que se faz tatuagem, se impregnando de tal forma à epiderme como uma nova escritura, o velar se faz presente, talvez, para revelar ou esconder um texto, uma história.

Títulos que surgem

Cadernos colantes, cadernos quentes, cadernos passados, cadernos vestidos, cadernos alinhados, cadernos sem vinco. Cadernos opacos, cadernos isolados, cadernos silenciosos.

Por meio dos trabalhos apresentados, observo que procedimentos diversos e até contraditórios se operam, ambos interferem na leitura, criando espaços vazios e ao mesmo tempo repletos de dúvida. No caso dos *Diários Públicos* de Leila, ao vermos através do verso do papel, confirma-se o que lá existia e de onde o vazio se produziu, demonstrando, através da falta, um excesso que, mesmo sendo apagado, transpõe a superfície do papel. Diz Leila¹⁸¹, a este respeito:

O vetor do trabalho é a página impressa rarefeita, apagada, sabotada em sua função de documento, mas onde o texto jornalístico ainda pulsa na informação residual da imagem selecionada ou pelo avesso da folha. A integridade da folha de jornal é mantida, e o que permanece é uma pele fina e transparente, uma matéria frágil, fugaz, sensível à ação da luz, desafiadoramente mundana.

Em relação ao meu trabalho, nos quatro cadernos manipulados, procurei me envolver com seus conteúdos, respondendo de acordo com cada contexto apresentado. De uma ação velada total encaminho-me até uma perturbação opaca da imagem.

Entretela,

Entre-tela, entre-páginas, entre-tecidos, entre-paredes, entre-janelas,

Entre-blocos, inter-valos.

Valas entre pretos e brancos.

Véus sobre cidades e história.

Descobertas que cobrem.

¹⁸¹ DANZIGER, 2008.

Cadernos Quentes, 2008

Interesso-me pelo que *cobre* e pelo que se *dês-cobre*.

No ato de observar a página, suas texturas e a forma de cada letra, no ato de ler, vou descobrindo o interior destes Cadernos. Assim, torna-se mais clara a sua tipografia, o seu texto, a sua linha editorial, a sua lógica de contar brevemente uma vasta história e a sua função. Entendo o procedimento que utilizei em oposição a esta etapa inicial de acercamento, estando este conectado a significação da palavra descoberta. Tal palavra pressupõe o ato ou o efeito de descobrir algo, retirando-lhe a proteção, a cobertura, a capa ou o invólucro que cobre. Articulado um procedimento contrário a este, mas presente em outras ações e movimentos, entendo que, além do sentido de cobrir uma superfície com a camada de entretela para reter seu tempo, temos o ato de cobrir um ruído, uma fala, um texto. Aqui, os títulos e as imagens invariavelmente assumem um papel marcante, pois é impossível esquecer-los. Os referidos elementos são fortes e, ao mesmo tempo, contrastam com o tratamento rudimentar que é dado à informação. O aspecto da publicação é descuidado, se observarmos a formatação da informação e sua apresentação gráfica. Sobre este aspecto, o ato subversivo de cobrir se opõe. Poderão estes elementos incitar a existência de conteúdos ocultos e implícitos?

Nesta lógica, poderíamos nos lembrar dos períodos da história recente, na qual tarjas e bolas pretas eram usadas para encobrir informações. Por motivo de censura, as tarjas eram utilizadas em imagens impressas, fotográficas e cinematográficas. Muito de minha juventude deu-se presenciando estas marcas. E muitos destes acessórios, como as fitas pretas de luto, fitas de adesão a grupos minoritários ou desassitidos, são recorrentes e permitem uma identificação com uma causa ou afirmação de um estado de ânimo. Por sua vez, a obliteração pode demonstrar o contrário, ao invés de omitir, pode mostrar, expor um fato.

A tarja preta pode ser também um símbolo empregado para compactuar, afirmar, compartilhar através de um gesto silencioso, mas que muito fala, grita.

Se voltarmos a pensar na dimensão da tarja que cobria o rosto, vemos que ela não cobria tudo, deixava o corpo à mostra. Se pensarmos, nos dias atuais, as tarjas foram substituídas por uma mancha turva que apenas insinua

uma face. O que antes era marca, fita espessa preta isolando totalmente os olhos, como ato de força para o não ver, ou melhor, para o não encontro de olhares, hoje é uma mancha turva que praticamente deixa uma dúvida, uma falta de rosto, uma falta de sujeito.

Algumas pessoas esquecem os fatos e outras não. Temos uma tendência a esquecer fatos desagradáveis, pois isto é necessário. Há duas grandes formas de suprimir estes fatos. Uma se denomina extinção, a qual fora descrita por Ivan Pavlov, há um século. A outra se denomina repressão e foi delineada, pela primeira vez, por Freud, pouco mais tarde¹⁸². Sendo assim, é importante manter certas memórias ocultas, pois seria extremamente difícil viver com elas todo o tempo, na pele e na fala. Marcar a ferro, cobrir a quente, esquecer.

Cadernos Quentes, 2008

Caderno nº28 - Saint-Hilaire em Porto Alegre- 1820.



Vânia Sommermeyer: *Cadernos Quentes* .nº 28, 2008 [p.20 e 21 - 14,5 x 21 cm]

O primeiro caderno utilizado, curiosamente, se chamava *Diário de viajante*, que relatava com espanto e às vezes desdém a visão do visitante, em 1820, sobre os locais visitados. Neste caderno, o autor se refere às instalações dos locais e aos modos de vida da população porto-alegrense e brasileira. Certas vezes, o narrador demonstrava extrema perspicácia ao apontar fatos, mazelas e avanços necessários para o sul do país, abordando o investimento e incentivo a plantação de vinhas para fabrico do vinho nacional, ou ainda “esta falta de precaução contra o frio (...) ninguém tem a idéia de aquecer os quartos,

¹⁸² IZQUIERDO, Ivan. *Questões sobre a memória*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004, p.40.

trazendo-os bem fechados e munidos de lareira”¹⁸³. Pensava ele em calefação? Constatado que o ponto de vista do viajante, de um olhar estrangeiro, parecia apto para apontar e colocar o dedo na ferida. O extenso relato cria blocos de palavras, que pela diagramação descuidada gera intervalos, onde o texto perde a aura de comentário para se tornar uma massa impenetrável. Os espaços em branco parecem operar silêncios, pausas da fala e na leitura, tão necessárias para quem escreve como para quem lê.

Tendo como base este primeiro contato com o caderno e com o seu conteúdo do texto, me coloquei a tarefa de cobrir com entretela escura todos os textos deste impresso, fazendo recortes na fina membrana e em seguida as colocando sobre a área. Através deste procedimento, o qual esconde a fala do autor, criaram-se grandes blocos negros e outros menores ao longo do pequeno volume. As falhas do tecido da entretela escura mostraram-se como um operador de sentido, pois provocavam alterações folha-a-folha. Tal técnica se mostrou muito interessante por aprisionar o conteúdo do texto de forma integral. A obstrução do conteúdo dos cadernos é obtida sob pressão, ou seja, sob a ação de um agente externo, o calor, o qual produz, ao contrário do que ocorre nos trabalhos de Leila Danziger, uma espessura.

A ação externa sobre o papel se refere a um ato mecânico, de encobrimento, fixado por uma máquina. Parece irônico lembrar aqui da maneira como o artista Van Doesburg¹⁸⁴ se referia, no início do século XX, em relação à máquina: “A máquina é, *por excelência*, um fenômeno de disciplina espiritual”. No entanto, o que vemos aqui não é desta ordem, muito pelo contrário. Assim, um ato artesanal típico de um atelier de costura, o qual lembra o próprio ato de se colocar entretela em tecidos, golas e acabamentos para enrijecê-los, aqui se investe de um duplo sentido. O que se cria é uma superfície firme, espessa que se molda, feita forma, de acordo com o desejo do modelo do vestuário, apenas com a pressão da força manual e de um ferro de passar roupa.

Nesta linha de pensamento, poderíamos citar um exemplo encontrado no universo da tipografia e oposto aquele de Van Doesburg. Refiro-me ao trabalho

¹⁸³ SAINT-HILAIRE, Auguste. In: SCHILLING Voltaire; MORAIS, Monique (orgs.). *Saint-Hilaire em Porto Alegre, 1820*. Cadernos de História, Memorial do RS., nº 28 s/d, p.19

¹⁸⁴ DOESBURG, Van. In: HOLLIS, Richard. *Design Gráfico. Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.73.

A próxima chamada nº 9, de H N Werkmann, bem apontado por Richard Hollis¹⁸⁵:

(...) sua produção consistia basicamente em livros de tiragens muito pequenas em que deliberadamente expunha o processo de impressão. A espessura e a irregularidade da tinta e uns borrões ocasionais parodiavam os padrões profissionais do ofício (...) Frequentemente ele imprimia sem impressoras, um processo que chamava de “impressão quente”.



A próxima chamada nº 9, 1926 Máquina de somar, 1933

H N Werkmann

Trago igualmente para esta reflexão, envolvendo o calor nos processos de ocultamento e suas extensões poéticas, o trabalho do artista Antonio Manuel, com os *Flans*, de 68 a 75, se conectando aqui pelo processo que utiliza, pois o seu trabalho é feito a partir de matrizes de jornal utilizadas no processo mecânico de impressão.



Antonio Manuel: Poema classificado, 1975 e Dia a dia, 1973 - 55 x 37 cm

O artista traz a tona materiais censurados e, por vezes, funde notícias paralelas à impressão original do jornal ou utiliza-se de outras palavras, assim como Leila com suas frases: “Para-ninguém- e- nada estar”¹⁸⁶, repetidas em

¹⁸⁵ HOLLIS, 2001, p. 73-74.

¹⁸⁶ DANZIGER, 2008. Expressão retirada de verso de Paul Celan por Leila Danziger.

meio aos espaços brancos raspados das folhas de jornal. Leila se utiliza de carimbos ampliando a discussão e o estranhamento em relação as poucas imagens que deixa na película alterada. Estas duas proposições tratam de fazer ver o que não está lá e se estiver implicitamente presente, trazem, para o campo do papel, novas leituras que dão pistas sobre o que existia ou poderia suscitar.



Leila Danziger: *Todos os nomes da Melancolia* e “*Para-ninguém- e- nada estar*”
[série *Diários Públicos*, carimbo sobre papel 32 x 96 cm, 2008]

O artista alemão Jochen Gerz¹⁸⁷, que se diz partidário de Mallarmé (artista que tinha o menor interesse em palavras e sim nos espaços brancos entre elas), afirma: “Eu tenho interesse no não visual, na zona intermediária desenvolvida pela operação, que não é nem texto nem imagem”. Jochen Gerz utiliza o meio impresso, porém interferindo na sua feitura enquanto peça impressa nos parques gráficos. Na sua ação¹⁸⁸ desenvolvida em Passau, na Alemanha, em 2004, chamada *Die (Zeitungleser und der Philosoph)*, *O leitor e o filósofo*, Gerz trabalhou diretamente com um meio de comunicação de massa e seus leitores.

¹⁸⁷ GERZ, Jochen apud SCHMIDT, Hans-Werner. *Biografia de Jochen Gerz*. Presente no site: <<http://www.gerz.fr/html/main.html>>. Acesso em: 19 de junho de 2008.

¹⁸⁸ Informações com base no site do próprio artista. Disponível em: < <http://www.gerz.fr>>. Acesso em: 19 de junho de 2008.



Jochen Gerz: *Die (Zeitungsläser und der Philosoph)*, 2004

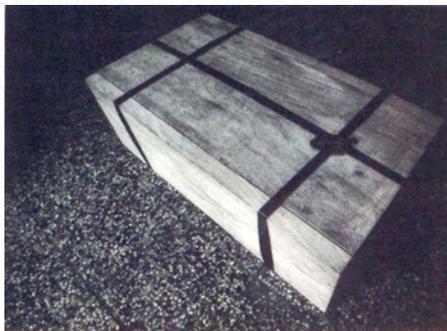
O jornal "Passauer Neue Presse" (patrocinador da exposição anual de arte) editou, imprimiu e produziu o projeto de Gerz. Para o desenvolvimento deste projeto foi reservada, por mais de seis semanas, uma página inteira para cada pergunta formulada pelo artista com comentários do filósofo convidado Friedrich Kittle, além de um espaço para que os leitores escrevessem suas próprias opiniões. Cerca de mil pessoas enviaram suas respostas ao jornal e oitenta participaram da conversa com o filósofo. Gerz não utiliza o espaço que se faz branco, ele o oferece o leitor. O leitor assume aqui um papel, se posiciona e devolve seu gesto. Para Gerz¹⁸⁹, o resultado não seria muito diferente caso o projeto tivesse sido feito em Berlim ou em outra cidade. Nesta perspectiva, para o artista, o fosso cultural entre a cidade grande e as províncias não é realmente tão grande, porque "a esfera pública nas grandes cidades e no meio rural podem ser diferentes umas das outras, mas não no que diz respeito à compreensão da arte que está em causa"¹⁹⁰.

Voltando ao que ocorre nos *Cadernos Quentes*, 2008 os blocos negros formados pelas placas de cobertura quente, antes texto e agora massa, apagam o frescor das conversas relatadas no diário de Saint-Hilare, velando sua visão de mundo e abrindo o caderno para outra experiência do leitor, pelo ocultamento e espessamento ao folhar o caderno. O que há para ler nas entretelas? Uma firme e fechada camada que cobre, metamorfoseando a informação antes visível. Um ocultamento de uma visibilidade feita informação.

¹⁸⁹ GERZ, apud SCHMIDT, 2008.

¹⁹⁰ Idem

Nella Arambasin¹⁹¹ afirma que o que se guarda de uma narrativa “não é uma história e ainda menos uma informação, mas uma imagem gravada pela experiência de uma escuta longínqua”.



Antonio Manuel: *Urna Quente*, 1968 (madeira, lacre, fita) 60 x 33 x 20 cm

Guardadas as proporções, mas pelo calor dos fatos e procedimentos que utilizei na aproximação com a imagem velada, cerrada, escondida, trago mais uma vez Antonio Manuel, agora com suas *Urnas Quentes*. Tais trabalhos foram apresentados no aterro do Flamengo, em uma das primeiras manifestações da arte coletiva realizada na rua, em praça pública, *Apocalipopotese*, 1968. Acerca desta manifestação, o artista diz: “Apresentei cerca de vinte caixas de madeira, hermeticamente fechadas, que continham objetos variados, poemas, textos, imagens. As pessoas recebiam martelos, as urnas eram violentadas, arrebentadas e descobria-se então o código de cada uma delas”¹⁹². A performance pública na época de sua realização era distinta da esperada para um evento visual da arte. A descoberta implicava em um ato deliberado de rompimento da urna, o qual permitia o acesso à informação nela contida.

No caso dos *Cadernos Quentes*, 2008 há a impossibilidade de acesso à leitura. Em decorrência do gesto que operei, ao usar o calor de um ferro de passar roupa, toda a leitura esta fechada e o acesso é obliterado. Diferente do contexto atual, nas décadas de 60 e 70, as *Urnas quentes* davam uma dimensão mais radical ao ato do artista, haja vista a temperatura exata daqueles anos de chumbo em meio à ditadura imposta pelo regime militar. Pontas de cigarro,

¹⁹¹ ARAMBASIN, Nella apud SILVEIRA, Paulo. Tese de Doutorado: *As existências da narrativa no livro de artista*. PPGAV/UFRGS, Porto Alegre, 2008, p.141.

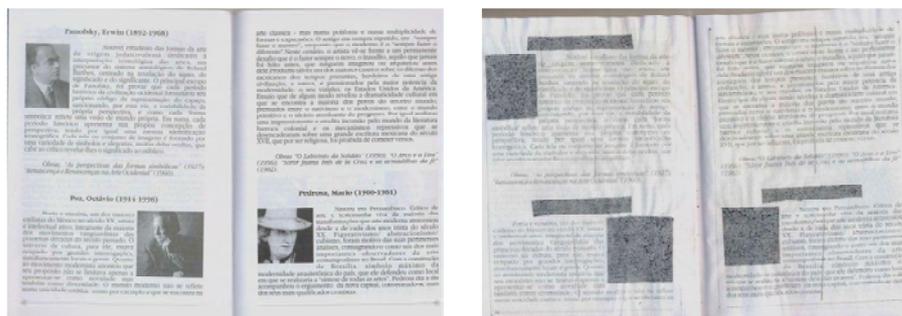
¹⁹² MANUEL, Antonio. In: *Catálogo Antônio Manuel*. Centro Cultural Hélio Oiticica. 1997, p.53.

calor do ferro quente, em brasa. Romper a caixa /urna com agressividade era romper com o silêncio e a censura.

Caderno n° 35, Críticos da cultura.

Neste outro *Caderno*, usei uma forma diferente de isolamento. Cobri o nome dos críticos apontados, com entretela negra, suprimi a sua imagem fotográfica, de forma ainda mais opaca com papel preto e o texto, risquei como se riscas uma folha no verso, para uma última utilização na impressora.

No final, tudo é envolvido com entretela colante branca pela qual ficavam resguardadas suas identidades, mas as suas idéias não foram veladas completamente, estas são passíveis de reinterpretação, suscitando algum entendimento, mesmo que com a imposição de certa dificuldade. Produz-se também, pelo ocultamento, a eliminação de autorias visto que não sabemos mais quem é que está falando. Falando o que?



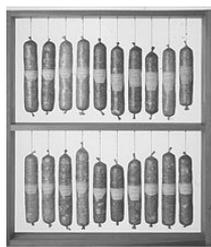
Vânia Sommermeyer: *Caderno Quente n° 35, 2008* [p. 38 e 39 /14,5 x 21 cm]

Cria-se, pelo gesto artístico de cobrir, um enigma que precisa ser decifrado se quisermos atingir, ou melhor, recuperar a condição de leitura. Refletindo acerca desta operação de encobrimento, trazemos a questão já posta em certas obras contemporâneas, observando os enigmas propostos por artistas como Marcel Duchamp, com *O Grande Vidro*, 1915-23 obra já destacada, a qual tentamos decifrar gradativamente.

Em relação aos *Cadernos*, como saber qual crítico ocupa aqueles lugares? Cinquenta e quatro críticos dão conta da cultura universal? Qual o critério utilizado para a seleção dos mesmos, pelos organizadores? A

multiplicidade de nomes e enfoques afirmaria ou rechaçaria certos traços e linhas ideológicas?

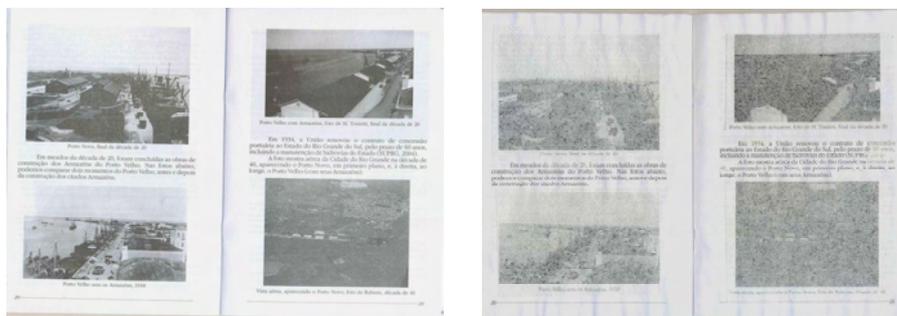
Precisamos acessar nossa caixa de guardados na memória, ou fazer uma leitura comparada tendo em mãos dois exemplares, um com a intervenção e outro sem, para tentar entender quem disse o que, sendo precária a leitura daquele caderno que se apresenta parcialmente velado. Muitas palavras, muitas citações, muitos nomes, muitas datas.



Dieter Roth: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bände*, 1974

Tamanha erudição poderia estar escondida sob o véu da entretela ou mais radicalmente na mutilação de um livro como as *Salsichas Literárias/ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden*), 1974 de Dieter Roth, “feitas com tripas embutidas com papel macerado e fervido, é um dos mais curiosos exemplos de mutilação de livros”¹⁹³. Com ares provocativos e destrutivos, Roth opera com o apagamento, a inutilização da informação e do próprio veículo que é livro, como materialidade visível. Impossível o seu conteúdo, mas esta tudo lá, e acreditar requer uma experiência próxima daquela cegueira que se experimenta com a fé.

Caderno nº 33, Rio Grande - a cidade mais antiga do estado



Vânia Sommermeyer: *Caderno Quente nº 33*, 2008 [p. 20 e 21/14,5 x 21 cm]

¹⁹³ SILVEIRA, 2001, p. 224 - 225.

Neste caderno evidenciar as marcas do tempo, onde minhas operações que sucedem à leitura, foi deflagrar este sinal de tempo decorrido, pois nesta publicação era recorrente a repetição de datas e de termos voltados à passagem dos anos e aos acontecimentos ali registrados. Tratei, então, de isolar sutilmente todas as imagens, deixando-as como se tivessem sido esmaecidas pelo tempo, mas resguardando alguma possibilidade de visão. Como que reproduzindo a bruma que vem do mar em Rio Grande e que penetra na pele. Como diria Didi-Hubermann¹⁹⁴:

A pele é também o sutil de uma carícia. Campo e veículo dos sinais desejanos, ousado dizer, eles supõem, simetricamente as versões melancólicas da impressão e a existência de versões mais histéricas, que reinventam, que erotizam o organismo a partir de uma paixão pela sua textura mesmo. Aqui a aderência não é um abafamento, mas como um beijo, e o contato não seria uma petrificação, mas dispararia movimentos virtuais dos corpos uns para os outros.

As datas, deste caderno, igualmente formam pequenos blocos de nuvens em meio ao texto. Como as folhas de papel de seda superpostas ou os pedaços de feltro velho usados para proteger o tempo, este frágil vidro, o qual pode se quebrar em meio ao transporte fluvial.

Durante a primeira leitura do caderno, como faço habitualmente, com lápis na mão, selecionei algumas palavras pertinentes ao tema do caderno, buscando levantar algumas noções, as quais podem se mostrar importantes nas ações públicas empreendidas pelos artistas contemporâneos, tais como: deslocamentos, geografia, entorno, cidade, arquitetura, rua, entre muitas outras. O que desejava, ao interpor este filtro na leitura? Como este recorte suscitaria operações que iriam constituir as ações sobre este livro?

Temos, no final das interferências, uma capa velada, entretanto, com certa visibilidade, pois há páginas marcadas apenas com pequenos tracejados de entretela (as datas suprimidas). Este caderno é diametralmente oposto ao primeiro, revelando-se leve, com a permissão ao olhar de ultrapassar a fina película branca. Nostalgia, por lembrar de uma cidade que já visitei; e que poderia me trazer lembranças agradáveis? Tal sentimento poderia ser remetido

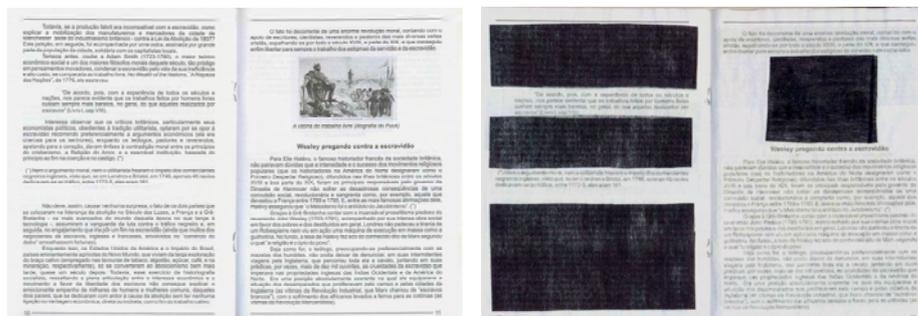
¹⁹⁴ DIDI- HUBERMANN, Georges. *Impressão, marca, sinal* In: Catálogo da exposição – Centre Georges Pompidou – Paris – 1997. Adaptação e tradução para o Mestrado em Artes Visuais/EBA -UFMG por Patrícia Franca.

ao fato de cobrir com cortinas as janelas da visão, evidenciando um tempo que já passou: Rio Grande não é mais assim! O que resta são páginas que, quando folheadas, lembram as incursões por caixas de fotografias amareladas, configurando uma outra época que já passou. Sucitariam lembranças e recordações? Como uma oposição ao primeiro Caderno todo negro?

O branco que revela é da ordem do totalmente luminoso, do dia, do conhecido, do visível, dos espaços abertos. A cidade de Rio Grande é assim, com brechas entre mar e terra.

Caderno nº 30, Iluminismo, Metodismo e Abolicionismo.

Junção de três palavras repletas de significados diferentes e opostos em um mesmo caderno. Temos o Iluminismo como um período que nos remete ao Século das Luzes, do esclarecimento. Movimento intelectual do século XVIII, caracterizado pela centralidade da ciência e da racionalidade crítica. Seguindo, temos no Metodismo, o oposto de “santa igreja” Toda forma de doutrina, falando-se de religião ou de métodos empregados pela medicina, fundada num rígido sistema doutrinário, ao atribuir as doenças um estado de tensão ou de relaxamento dos *poros*.



Vânia Sommermeyer: *Caderno Quente nº 30*, 2008 p. 10 e 11 [p. 20 e 21/14,5 x 21 cm]

Já em Abolicionismo encontramos um conjunto de medidas e ações, tendo em vista a extinção da escravidão, onde a liberdade é o reconhecimento e a atribuição a um indivíduo ou nação, pela condição de quem não é cativo. Abolir o que aprisiona.

Diante deste livro, tenho a minha frente a entretela branca e a entretela preta. Novamente, encontro-me entre o *Esconder* e o *Revelar*. Decido trabalhar

lado a lado com o branco (veladura sutil) e o preto (cobertura aparentemente total), talvez numa alusão as contrariedades já apontadas.

Defino que, inicialmente, velaria os títulos, depois seguiria um método que se inicia pelo final, a partir da última página, onde isolo o bloco de citações bibliográficas com material negro. Assim, sigo a regra de sempre, depois de uma faixa de entretela negra a próxima deveria ser branca, não importando qual seja o bloco ou imagem seguinte. Aqui cada trecho passa a não ter importância como estrutura histórica, pois os títulos dão conta da forma velada que assumem em nosso meio, do mesmo modo que se distinguem socialmente as diferenças da cor da pele, da conta bancária, atividade ou local de moradia. São divisões e diferenças encobertas em cercamentos invisíveis. Quem é cativo? Quem é livre?

Faixas pretas, que poderiam ser, como dito anteriormente, *tarjas na manga de camisa, lembrando a falta de alguém. Pedacos brancos, como lenços ao vento pedindo trégua*. Uma série de evocações poderia habitar o fazer, transmitindo sensações idênticas por quem as avistasse:

- Seqüências de isolamentos em busca de armistício.
- Película negra cobrindo os olhos para preservar a identidade infantil.
- Película branca invisível para proteger os móveis, quando viajamos.
- Limpidez para revelar o consumo nas vitrines.
- Película negra nos carros para isolar a realidade (de fora) e a suspeição (de dentro).

A partir da manipulação e das respostas obtidas com estes materiais, bem como pelo envolvimento que se produziu aqui, entre minha leitura e meus gestos sobre este suporte e informação, baseados num contexto de aproximação real com o foco de estudo, consigo perceber que as operações se dão muito pela experiência praticada em cada *Caderno*, mais do que um simples gesto mecânico de obliterar e recusar uma história. Não posso me furtar de reconhecer o que eles trazem de texto. Minhas preocupações não são estritamente plásticas, ao interferir, apesar de ser interessantíssimas, como na análise já verificada. Uma pergunta poderia ainda nos orientar na seqüência, o que farei a partir da leitura de outros títulos?

Esta experiência foi bastante intensa e se mostrou relevante pelo grau de aproveitamento de uma idéia latente, a qual fez insurgir uma proposição que

alterou sua forma de apresentação e manifestação, mesmo mantendo-se no foco das operações de encobrimento. O material entretela, igualmente, mostrou-se como uma transição para o que desenvolverei na seqüência, principalmente, como veremos no primeiro caderno todo negro.

Na leitura do livro *A Página Violada* e em conversas com seu autor, Paulo Silveira, este me esclareceu alguns pontos em relação à ação de obliterar um livro, fazer num suporte de leitura pré-existente uma interferência, o que ampliou ainda mais o leque de perguntas lançadas nesta pesquisa.

Dizia-me ele ao se referir a obliteração como operação artística no espaço do livro:

(..) Existem algumas causas para se chegar a um texto obliterado. A mais freqüente é o exercício de aproximação ao livro. Nesse exercício perguntamos o que é de fato o *objet trouvé*, se o livro (o volume), ou o texto impresso (o coletivo de palavras), ou ainda a mensagem que a palavra porta (a literatura). No último caso o artista plástico pode estar ferindo outra arte. Por quê? Um pouco disso eu comento em *A página violada*, mas de maneira salpicada, um pouco aqui, um pouco ali. Na minha tese tem um pouco mais desse problema, sobretudo para ligar com problemas de leitura no objeto artístico (...). E outro problema: o que existe é uma obliteração de algo já existente ou a apresentação de uma obra nova? E ainda outro problema: qual é o objeto artístico, o cumprimento de uma rotina auto-imposta ou o produto impresso final que resta? Acho que não existe um artista que se detenha enfaticamente e continuamente nesta solução. Ela é muito comum, bastante usada em oficinas de criação. Artistas jovens gostam de experimentar censuras plasticizantes. Dificilmente uma grande exposição coletiva de livros de artista não terá a presença de algumas dessas soluções (olha em alguns catálogos). Ou seja, quantidade não falta. O que deve ser procurado talvez seja a relação possível com a obra total do artista, o nexos, a qualidade imanente, a transcendência, etc ¹⁹⁵.

Buscando este nexos, no caso dos *Cadernos Quentes*, 2008, e a relação por Paulo enunciada, de pertinência entre a “obra total”, o que levei em conta e o que me motivou foi o gesto idêntico de cobrir a informação, antes destinada à cobrir literalmente *as Colunas Personagens* e os murais da *Linha do Tempo* do saguão do Memorial, a qual foi transposta para os Cadernos do memorial. Nos dois âmbitos, o veículo a ser coberto seria a informação. O que fiz foi deslocar meu gesto de interceptação da leitura e do acesso a esta informação para um outro suporte, dentro do mesmo propósito anteriormente desejado, mas que, por

¹⁹⁵ SILVEIRA, Paulo. paulo.silveira@ufrgs.br “Comentários”. SOMMERMEYER, Vânia E S. vania@sommermeyer.art.br. Fragmento de e-mail trocado com Paulo Silveira. 28 de janeiro de 2009.

motivos alheios a minha vontade, não fora alcançado. Numa busca de não deixar morrer um gesto, quem sabe, desloco o encobrimento para fazer acontecer uma *idéia que não deu certo*.

Com os projetos que virão e os que estão ainda em latência, talvez um caminho seja o de se pensar o que diz Didonet, sobre seu trabalho: “o espaço da publicação, dentro da minha prática artística, surgiu em consequência do acúmulo de pesquisa arquivada [latência]. Significou e continua significando um diálogo em termos de devolver à sociedade aquilo que venho retirando dela para transformar”¹⁹⁶.

A criação aqui se daria pelo fato de devolver algo, ou de conduzir um processo de trabalho pelo modo como meus movimentos e operações desdobram-se e seguem adiante. Uma obra em processo desdobra-se e gera seu próprio caminho, abrindo questionamentos e práticas ao artista.

Cogito que talvez pudéssemos expandir, para a publicação, este gesto e pelos próprios meios que ela propicia, como pesquisa, mostrando outra faceta desta potência em processo revelador. Não como uma simples devolução ou como uma compensação, mas como uma forma de perpassar outros tecidos e membranas ainda desconhecidos que o mundo nos coloca, principalmente no que pudemos experimentar com esta série de experiências e interferências nas publicações, *Cadernos de História do Memorial do RS*.

3.3 Multiformes membranas: o texto é o próprio tecido?

Da análise inicial dos *Cadernos Quentes*, encaminhados na disciplina *Tópico especial: Ações públicas, arte e contexto*, já referida, seguimos por analisar mais detalhadamente este e outro projeto desencadeado especificamente para a disciplina¹⁹⁷ *Laboratório de Reprodutibilidade*, ministrado pela Prof^a Dr^a Maria Lucia Cattani, no tempo do mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS.

¹⁹⁶ THOMAS, Didonet. A partir de correspondência entre Didonet e Maria Ivone dos Santos. 08 de julho de 2008. Exposto na Disciplina de *Ações Públicas, arte e contexto*. IA, UFRGS, RS. 2008.

¹⁹⁷ Nesta disciplina produziu-se o ensaio *Livro de artista o texto é o próprio tecido*. 2008.

Os livros de artista, como múltiplos através dos processos iniciados pelo poeta Stéphane Mallarmé, ao abrir os espaços da escrita nos idos de 1847, são de extrema importância para esta pesquisa. Do mesmo modo, busco fazer aproximações com a produção de dois artistas importantes na história recente dos livros de artista, dentre os quais, analiso os trabalhos dos artistas Marcel Broodthaers e Dieter Roth.

Interessa-me a postura destes artistas, em relação ao livro e o que este representa em seus processos de trabalho, assim como no meu, em que estabeleço aproximações com dois trabalhos, um desenvolvido no final dos anos 90 e outro recente elaborado, O livro A, *artigos definidos*, 2009, que é fruto de uma sucessão de fatos que se desdobraram na execução de um protótipo para um livro de artista.

Aqui me limitarei apenas ao conceito próprio do livro de artista múltiplo, não sendo possível analisar as outras formas de múltiplo como objeto arte.

Na atividade regular de encontrar, escolher resíduos cotidianos, na vontade de guardar, preservar materiais e certas formas descartadas, passei a abrigá-los nos *Espaços de Latência*, como já vimos anteriormente. Nesta circunstância, é importante observar que as minhas coletas não operam por uma ordem de acúmulo de materiais descartados, visto que este é caótico enquanto que o *Espaço da Latência* é seletivo, da ordem de uma reserva, de uma seleção.

A *Ativação* se dá quando algum destes resíduos é acionado, por sua potência intrínseca de signo, sendo posto em operação. Ativando o seu entorno, ocorre a passagem de um simples resíduo para o âmbito da arte por sua rerepresentação e ativação de suas qualidades indiciais.

Utilizando-me de peças em tecido descartadas, ativando-as por suas formas estranhas, ao transitar entre o plano e o volume, através de colagens, construção de objetos e interferências nos espaços expositivos; em móveis e objetos, passei a me interessar pelas noções de ativação, de encobrimento, ambas suscitavam operações e movimentos, já descritos nos trabalhos anteriormente apresentados em **FORMAS**, 2007.

Daquela experiência surgiu a inquietação de estender a noção de “cobrir” para outros contextos. Os desafios lançados ao longo do Mestrado, em especial, nas disciplinas de *Ações Públicas, arte e contexto* (2008-1) e *Laboratório de Reprodutibilidade* (2008-2), permitiram aprofundar e praticar estas noções,

testando os conteúdos pré-existentes. Primeiro foi o projeto, pensado e concebido para o Memorial do RS, não executado, que na disciplina *Ações Públicas* culminou na interferência sobre as publicações, os *Cadernos Quentes*, 2008. O encobrimento passava a ser a operação que me permitia modular os conteúdos impressos, “acobertando”, sutil ou completamente, algumas zonas desta informação.

Que associações são possíveis de serem tecidas?

Com estes procedimentos de encobrir de forma irreversível as páginas dos cadernos o que contava era minha atitude, meu gesto, pois, naquele momento, não estava pensando no “produto final impresso” com tanta relevância. No entanto, ao final deste trajeto, o que restou de soma e de falta, de cobertura, interferência, se mostrou extremamente instigante pelas áreas de manchas e intervalos que se afirmaram como forma e vazio. Além de mostrarem a continuidade de uma operação idêntica potencialmente, também contida nos modos de revestir móveis, paredes, objetos, uma viga, ou corpos, verificamos uma continuidade de modos de realizar a ação, transportando-se o gesto inicial repetitivo para outro contexto, ou seja, como diria Nuno Ramos¹⁹⁸: “Inventar uma pele para tudo”.

A existência de uma pele que tudo *cobre* tem me *mostrado* que, ao encobrir móveis com capas; ao utilizar os retalhos de tecido colados à arquitetura ou ainda nas intervenções em publicações e na própria supressão de um texto, o mesmo procedimento de velar, encobrir, resguardar, busca ativar os contextos com outras camadas de significado: as membranas.

As membranas, tal qual ocorrem nos fenômenos da visão, podem efetivamente graus distintos de opacidade e de filtragem de certos contextos. Uma cortina, uma entretela, uma gaze, um papel de seda ou vegetal, produzem certos efeitos sobre um ambiente ou, se colocados sobre certas regiões de imagem e de documentos como a operação de veladura, suscitam e mobilizam certa atenção sobre o que está ocultado. Pensando nos pacotes e invólucros, estes, segundo Hélio Ferverza no texto *A função do amanhã*, criam certa expectativa que singulariza estes conteúdos encobertos, dando aos mesmos uma outra hierarquia de valor.

O que se encobre?

¹⁹⁸ RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora, 34. 1993, p.9.

O que se produz e como apresentar este objeto “ferido”, interferido?

Na esteira destes acontecimentos, uns realizados, alguns projetados e outros ainda a serem lançados, a experiência assimilada com os *Cadernos de História do Memorial* ainda deixa muitas brechas entre a opacidade e a total negritude da entretela. Talvez, nestes cadernos possa abrir-se a semente de uma expressão que esta por vir debaixo dos blocos e nos entremeios de textos, superfícies e lugares.

Mariana Silva da Silva¹⁹⁹ aponta que Guy Brett, ao investigar a ação do corpo nas artes visuais, durante as décadas de 60 e 80, se utiliza do conceito de ‘membrana permeável’ ao abordar obras de Lucio Fontana e Gordon Matta Clark, entre outros.

Ainda, como peças de uma coleção, os *Cadernos Quentes*, 2008 “implicam em um peso cultural”, apesar de minha intervenção. De certa forma, a pesquisa se colocou em trânsito, externo a um processo de reprodutibilidade.

Encobrimos a fala dos personagens dos Cadernos e de quem nos fala da história, por não conseguirmos cobrir as *Colunas Personagens da Linha do Tempo*, daquele imponente saguão? Ao reproduzir este ato nos cadernos, cubro a minha intenção primeira, mas também a minha fala?

Película, véu, coberta, fantasma. Ocultamento.

Texto tratado como corpo, por vezes nu e por vezes vestido. Por vezes terno e por vezes áspero e ferido. Texto que mostra ensinando e que guarda segregando. Que se reveste de camadas de fino tecido ou de grossas ataduras.

Livro ou Caderno. A quem o abrir... Um livro que fala, mesmo que não diga uma palavra.

Necessário, então, é o seu manuseio, pois o livro não pode estar escondido em uma vitrine, sacralizado, internalizado em vidro. No mínimo, o seu lugar deve ser uma caixa, uma valise, uma pasta desdobrada para o ver, mesmo que não se veja nada.

Ao documentar tais processos, a fotografia tem surgido como aliada na observação destes trânsitos entre superfícies e contextos, revelando-se como mais um passo a seguir para um desdobramento futuro. Pensar diante das

¹⁹⁹ Cf. SILVA, Mariana Silva da. *Superfície do Contato: Fronteiras e espaçamentos*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, PPGAV, UFRGS, 2005, p.24.

fotografias de processo, dos registros e dos documentos de trabalho, pode abrir uma compreensão efetiva sobre o que está ocorrendo com uma determinada situação. A imagem que foi tomada no Memorial, certamente serviu para, sobre a mesma, projetar ações de encobrimentos, realizadas com programas gráficos e outros.

A imagem registro passa a ser, igualmente, suporte interferido para antecipar uma ação viva, como seria uma hipótese e uma promessa. A fotografia se integra aos meus processos de acompanhamento e, em alguns casos, se alça e se libera de sua função secundária. Isto ocorre quando ela revela o que não se via enquanto mergulho no fazer. O registro fotográfico, apesar de ser ação mecânica, mostra aquela singularidade, feito aparição que inunda o suporte, pintando o que era colagem e mancha quente, feito mancha preta de espessa tinta. Deste modo, me interessam estas operações que se desdobram pelas percepções dos próprios trabalhos e de meus movimentos como artista.

Maria Ivone parece ter a fala que conclui: “O calor do véu que espessa o corpo do livro”²⁰⁰.

O livro de artista

Para a vanguarda artística, a originalidade seria uma invenção formal como fonte de vida, onde o sempre experimentado *de novo* se distinguiria de um passado carregado de tradição, segundo Rosalind Krauss. A referida autora aponta ainda, a partir de Walter Benjamin em sua ‘A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica’, que “a autenticidade perde seu sentido como idéia à medida que nos aproximamos daqueles meios que são inerentemente múltiplos”²⁰¹.

Em relação aos múltiplos ocasionados pela grande reprodutibilidade, teríamos o conflito com a obra única, original. Muitas vezes, o original assume um caráter de obra embalsamada que não transpira nem consegue apresentar o contexto em que foi criada. “Muitas das obras de Beuys poderiam estar nesta linha, pois prescindem de sua atuação, sendo expostas como “cadáveres” sem

²⁰⁰ [informação verbal] : Frase proferida por Maria Ivone dos Santos durante orientação de finalização desta pesquisa, em fevereiro de 2008. Porto Alegre, RS.

²⁰¹ KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial. 1996, p.167.

suas “ações”, onde sabemos” que muito do que produziu tinha o pretexto de criar fóruns de debate e discussão “²⁰².

O múltiplo, normalmente, se caracteriza pela utilização de processos industriais na assertiva do artista de produzir uma obra que se multiplique e que possa gerar uma maior penetração e distribuição, rompendo com a obra fetichista original. Diz Ligia Canongia ²⁰³ a esse respeito:

A idéia de múltiplo acrescenta, de imediato, aos aspectos estéticos da obra, uma motivação política. Quando o artista assume a produção de um objeto multiplicável, sua visão é bem maior e mais nobre do que a mera rendição a condições de mercado. Entra em jogo, nesse momento, uma postura crítica ao sistema exclusivista da obra única, e um movimento determinado em direção à democratização da arte. Produzir um múltiplo sempre será uma tentativa de alargar a circulação do objeto artístico, e ampliar sua penetração no tecido social.

Neste sentido, com as inovações tecnológicas que as próprias vanguardas fizeram uso, o artista contemporâneo tem ao seu dispor uma gama incrível de meios para fazer de suas obras únicas, múltiplos, seguindo as instruções do artista, ou se originando de projetos e protótipos. Ligia Canongia²⁰⁴ confirma estas evidências:

Nas novas condições do circuito, tanto um escultor quanto um artista-fotógrafo pode fazer três peças iguais e ainda assim, serem consideradas originais. Acima dessa quantidade, a obra entra para a designação de múltiplo, e sua capacidade de penetração social será tanto maior quanto mais for acrescida sua tiragem e, em conseqüência, diminuído seu preço. O aumento da tiragem, portanto, é um plus na consciência política da obra, e os artistas estão cientes da importância de classes menos abastadas terem acesso a seus trabalhos. Não se trata aqui de falar do teor político que uma obra já contenha em sua própria significação simbólica, como muitas obras de Cildo Meireles, de Artur Barrio ou Antonio Dias, mas de se observar como, através da ampliação de tiragem - uma simples operação objetiva, o artista pode elevar seu trabalho a um nível politizado.

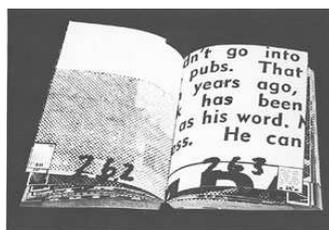
²⁰² RODRIGUES, Jacinto. *Joseph Beuys: um filósofo na arte e na cidade*. Disponível na Internet > <http://www.apagina.pt/arquivo/Artigo.asp?ID=1373> >

²⁰³ CANONGIA, Ligia. *N Múltiplos*, Texto da Exposição de mesmo nome. Disponível em http://www.canalcontemporaneo.art..php?codigo=1394#5bis_b. Acesso 27 de dezembro de 2008.

²⁰⁴ Idem.

Nestes termos, entendemos que cada vez mais artistas, mesmo não tendo o hábito de transitar neste meio, procuram, de alguma forma e em algum momento de sua trajetória, fazer uso deste mecanismo de difusão.

Vale destacar que o livro de artista é assunto de muitos estudiosos e também muitas são as suas classificações. Mas todos são unânimes em afirmar que o sentido estrito (livro de artista) estaria ligado aos fenômenos verificados tanto na Europa como por norte-americanos nos anos 60. Uma ampla parcela dos estudiosos afirma que a origem do livro de artista, nesta década, se deve em grande parte as publicações efêmeras do grupo *Fluxus*, formado no início dos 60, do qual faziam parte artistas internacionais, fator de grande difusão.



Dieter Roth *Daily Mirror*, 1961



Edward Ruscha

Twentysix gasoline stations, 1962

Para ficarmos com dois expoentes deste período, devemos citar novamente Dieter Roth com *Daily Mirror*, 1961, na Europa, e Edward Ruscha, na América, 1962, com *Twentysix gasoline stations*. Impulsionados por estes artistas, nos anos 70 verificamos um grande desenvolvimento desta expressão, assim como nos anos 80 encontramos esta categoria afirmada como tal, onde nos 90 novas soluções com materiais são verificadas.

Paulo Silveira²⁰⁵ traz Riva Castleman que formula grupos para dividir os livros de artista, onde o “artista como autor”, seria o próprio livro de artista - “a obra do artista cujo imaginário mais do que estar submetido ao texto, supera-o por traduzi-lo dentro de uma linguagem que tem mais significados do que as palavras sozinhas podem transmitir”.

²⁰⁵ SILVEIRA, 2001, p.36.

Arquivo- reserva- depósito.

Elementos recorrentes que se desdobram.

O primeiro arquivo/objeto.

A primeira investida pelo mundo dos múltiplos foi um trabalho selecionado e encomendado, a partir de um projeto específico com base no conceito da Paz²⁰⁶. Tal projeto envolveu pastas arquivos tipo A à Z. O *Arquivo Vivo*, 1998-99, continha diversos materiais escolhidos por suas particularidades e significados, tais como: eletroencefalogramas/*vigília* lixas usadas/*aspereza*, *atrato*, mapas costurados/*eliminação de fronteiras*, colagens de objetos variados e fragmentos de letras de músicas ouvidas esparsamente/*mensagens*. Todo este material era acondicionado em fichas plastificadas, como as usuais carteiras de identidade, após este processo, tudo era arquivado nas pastas.



Vânia Sommermeyer: *Arquivo Vivo*, 1998 (I)-99 (II)

2 conjuntos de 10 caixas cada, com medidas de 170 x 60 cm

Cada trabalho era disposto em uma caixa preta de madeira articulada, fazendo referência à caixa preta do avião, remetendo a única informação que resta quando há uma catástrofe aérea.

Quando as caixas foram enviadas para locais diferentes do Brasil, antes da remessa, decidi fazer uma exposição²⁰⁷, construindo vários pacotes em papel pardo que distribuí pelo chão como uma remessa em vias de ser despachada.

²⁰⁶ Projeto selecionado e desenvolvido para *Novas Franquias Yázigí International*, com o tema: “Cometa um ato de paz”. Produção de dois pacotes de 10 peças cada (arquivos-objeto) e distribuídos para as escolas da instituição no Brasil e uma na Argentina, durante os anos de 1998-99.

²⁰⁷ Tinha a função de Coordenadora Cultural do Espaço Cultural Yázigí de Novo Hamburgo e Campo Bom, de 1995 a 2000.

Durante alguns dias, os alunos eram obrigados a caminhar entre aqueles pacotes, não entendendo o que era aquilo. Ao realizar a operação de cobrir o objeto, resguardava a surpresa e ativava o oculto. Aos poucos, os alunos compreenderam que ali existia uma obra que depois poderia ser visualizada, quando a mesma fosse aberta e exposta, como um livro, um diário.

Foram produzidas vinte peças com o mesmo procedimento, porém cada peça continha arranjos plásticos diversos no tocante das letras de músicas, ao pedaço escolhido do mapa e pelas interferências artísticas. Temos, desta forma, uma obra multiplicável pelo seu conjunto que é idêntico, possibilitando a produção em série, mas sendo limitado ao número de vinte unidades, em que cada peça acaba sendo única por sua particularidade interna. Porém, há um conceito norteador de múltiplo, ampliando seu acesso e exposição pública. Toda peça continha uma ficha de descrição particular, informando sua posição em relação ao conjunto, para fins de tombamento de acervo.

Naquela ocasião, o trabalho que apresentei teve franca relação ao tema da paz, o qual entendia necessitar de uma constante vigilância, uma crítica ao caráter áspero dos povos ricos em relação aos pobres, assim como a quebra do conceito de limites territoriais.

Pelo caráter de arquivamento de sentidos e significados, encontro, neste trabalho *Arquivo Vivo*, uma relação de proximidade aos arquivos apresentados por Dieter Roth, *Flacher Abfall, (Flat waste) 1975-76/1992*, já apresentados nos capítulos anteriores. É na disposição de contar fatos da vida pessoal, através de resíduos, que Roth guarda tudo que se relaciona aos seus trajetos, desde objetos, fotos, cartões de viagens, restos de embalagens até alimentos.

O meu arquivo processa a mesma lógica, não fazendo uso de inúmeras pastas, mas de uma que contém meus mapas, trechos de músicas, restos de materiais plastificados, como documentos que me identifiquem e mostrem minhas preferências e viagens.

Como em um diário pessoal, Roth narra, nas pastas, o tempo transcorrido mediante uma catalogação tradicional, em inúmeras estantes dispostas a possibilitar a pesquisa e retirada de cada arquivo/pasta para consulta pelo público. Para visualizar o arquivo de Dieter Roth e o meu arquivo basta, apenas, levantar as camadas plásticas sucessivas da pasta A a Z.

Entendo que este aspecto de coletor já estava presente em minha poética, há muito tempo. Como um antropólogo que deseja resgatar o passado, oculto pelo tempo e pelos processos civilizatórios, encontro, nos restos, potência, apesar da humanidade descartar com facilidade tais materiais e eventos.

O desejo de concretizar o livro A, artigos definidos, 2009:

Passo, a partir deste momento, a detalhar algumas ocorrências que levaram à produção do protótipo do *Livro A – Artigos Definidos*, 2009. Tudo começou quando, no ato corriqueiro de responder a meus e-mails, percebi que em uma determinada correspondência faltava uma letra em meu nome. Situação que em nada nos surpreende, visto que hoje os usuários deste meio chegam a construir toda uma linguagem própria e peculiar, principalmente entre os mais jovens. Trocar, omitir, deslocar letras é fato usual, onde a correção gramatical nem sempre é importante. Talvez, estas ações sejam movidas, quem sabe, pela pressa ou ainda pela característica deste tipo de correspondência, que mais parece um diálogo, uma conversa do que uma escrita.

Não fosse o fato de este acontecimento ter se deslocado de uma situação-meio para reverberar em outros, tudo estaria dentro da normalidade.

As repetidas situações começaram a se conectar com esta, aumentando a minha atenção sobre o que ocorria em minha volta, onde a falta de uma letra pode não significar nada para algumas pessoas, mas pode ter todo o sentido para mim, principalmente pelo fato de meu trabalho e pesquisa, cujo título é *MEMBRANAS DO MUNDO: agenciamentos, operações e ativação do espaço*, se direcionar para estas questões.

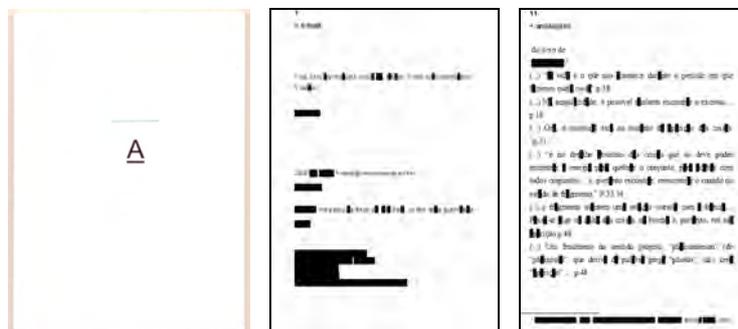
Uma destas outras evidências, foi, ao chegar um dia em casa, perceber que na fachada do prédio onde moro havia uma letra faltando. Um A, da letra de um nome. Imediatamente fotografei aquela falta, pois ali havia algo novamente de notável a ser pesquisado ou simplesmente armazenado como latência.



Vânia Sommermeyer: *M_ario, Lammel*, 2009

Uma falta para mim não condiz a um fim, mas sim, leva-me para um começo ou recomeço, para uma retomada. Apropriar-me do fato, do que falta e reiniciar uma outra operação intensificada pela atenção sobre a perda, para acionar uma potência invisível que possa reconfigurar-se em uma postura de resgate e continuidade, trazendo outros aspectos antes não revelados. A-guardar!

A falta de um A levou-me a pensar sobre meu fazer artístico, minha pesquisa, minha vida, meus movimentos, minha ética. Este fato reconduziu meu processo de trabalho para espaços antes não percorridos, como a criação de um livro de artista desde sua instauração.



Vânia Sommermeyer: *A, Artigos Definidos*, 2009.

[Protótipo em uma cópia impressa com realce preto. 27,0 x 14,8 cm.]

[detalhe capa, p. 6 e 26]

Ao reunir todos os elementos que circunscreviam a falta daquela letra, percebi que tinha em mãos um bom material e isto poderia ser organizado e remeter a um projeto de livro de artista. Resolvi então iniciar o trabalho cogitando algumas regras: colocaria tudo que se referia ao fato, mas omitiria todos os nomes próprios e cada letra A que aparecesse, não importando se fosse artigo definido, indefinido ou vogal. Tudo seria coberto com *Realce preto*

(tracejado preto) da *Barra* de ferramentas do programa Word do computador, conforme a extensão da letra ou palavra.



Stéphane Mallarmé

Um coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1897.

Seguindo o princípio desencadeado por Mallarmé em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, (“Um lance de dados jamais abolirá o acaso”), de 1897, percebo aproximações, mesmo que de forma diversa, com o Livro *A - Artigos definidos*. Em *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, seus espaços em branco entre os versos dispersos no papel, de forma não tradicional, queriam subverter a ordem natural da escrita, criando silêncio e paradas na leitura, provocadas pela alteração da forma gráfica, a qual seguia uma tipologia dos tipos usados em jornais. André Dick²⁰⁸ apresenta a expressão de Mallarmé no prefácio de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*:

“O que sairá daqui, nada ou quase uma arte”. (...) O poeta, com isso, não quer se estabelecer como um “porta voz” de uma mensagem superior, como havia, de forma ilusória, no romantismo, sobretudo o teórico, de Schlegel e Novalis. (...) Do mesmo modo que, ao escrever poesia, o escritor também está lidando com outros campos, como os da pintura, da música e da filosofia (nesse sentido, também, vale a “quase-arte”, ou seja, uma arte móvel, flexível, que nunca se completa).

Seguindo Mallarmé, estou interessada em romper com os sistemas tradicionais do projeto gráfico, abrindo um outro espaço, mesmo que pela

²⁰⁸ DICK, André. “A quase-arte de Mallarmé”. Entrevista especial em 27/07/07 concedida a IHU On-Line. Sua tese de doutorado em Literatura comparada tem o título de: “Constelação, silêncio, melancolia. “A quase-arte de Mallarmé”. Disponível em www.unisinos.br. Acesso em 27 de dezembro de 2008.

obstrução aparentemente. Meus tracejados negros que isolam todas as letras A do texto formam uma outra escrita, uma massa espessa que faz do texto marcado um outro lugar, porém, tão ou mais potente do que as letras que ainda continuam com sua função legível de leitura. Neste aspecto, é exigida do leitor uma condição de decifrador dos códigos da omissão para completar a leitura, necessitando uma compensação mental para finalizar a escrita que não pode ser percebida por inteiro.



[capa do livro] [livro impresso papel, 300 cópias] [impresso em papel transparente/90 cópias.]

Marcel Broodthaers : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969.

Obstrução é também o que faz o artista belga Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969, ao se apropriar do poema de Mallarmé. Para realizar esta operação, Broodthaers utilizou folhas de papel transparente onde subtraiu os versos originais do poema com linhas negras de tamanhos e espessuras correspondentes, situando-os exatamente no mesmo lugar em que aparecem. Deste modo, o artista cria uma camada que cobre e elimina completamente o tecido textual do poema.

O artista belga rompe com a leitura de uma obra reconhecida, sabendo-se que existe como texto pelo título e pela conformação estrutural, a qual, mesmo estando coberta pelos tracejados espessos, mostra a força estrutural de silêncio e musicalidade criada por Mallarmé.

Marcel Broodthaers viola e altera a escrita original de um texto já corrompido em sua forma tradicional por Mallarmé. Dupla violação, dupla destruição. Broodthaers retira um texto e apresenta um texto-forma, mais o silêncio do próprio Mallarmé presente desde o início. Neste sentido, poderíamos pensar as questões que apresento de ativar uma falta. O artista aqui ativa o contexto, ao suprimir o que havia de potente - a escrita, para repotencializar uma forma de estrutura já oferecida por Mallarmé. Através do tracejado, Broodthaers

mostra este movimento antes empreendido pelo escritor e ainda presente, pela troca de sinais gráficos – letra por tracejado.

Paradoxos de esconder e revelar o texto. Nesta ótica, Russel Jacoby²⁰⁹, em seu livro a “Imagem Imperfeita”, diz: “assinalar o que falta e sugerir o que é possível. O ‘e’ deve ser sublinhado”. Nesta circunstância, poderíamos novamente fazer aproximações com Marcel Duchamp em suas notas do *Grande Vidro* contidas na *Caixa Verde*, a qual já apontamos, em que o artista sublinha determinadas palavras. Tal procedimento está presente nas operações de Hélio Ferverza, especialmente se trouxermos uma página de sua tese de Doutorado intitulada *Le Montrer et le Cacher Dans le Rapport D’un Signe et de Son Espace*, 1995.



Especificamente no que diz respeito aos objetos escolhidos e colocados embrulhados sobre a mesa-balcão, não poderíamos falar exatamente de descontextualização física de objetos, como um barco dentro de um museu ou um trator dentro de uma banca de revistas. Eles permanecem (em sua perda) no mesmo lugar a que estavam destinados.

Eu diria que um **paradoxo** forma-se com a interrupção de sentido. Aqui, entre duas funções de natureza distintas aplicadas ao mesmo objeto, o diferencial é dado pela apresentação.

O celofane, como sabemos, são folhas delgadas e transparentes usadas para embalar presentes ou diversos tipos de mercadorias. É usado também como adorno ou decoração de festas. Possui na constituição de seu nome a raiz grega phan, de phaino, e que quer dizer “fazer aparecer”.

Hélio Ferverza:

[p. 122 de sua tese de Doutorado]

[p. 27 do livro *O + é deserto*, 2003]

Retornando aos realces pretos do livro A, Hélio se utiliza de um realce amarelo para destacar algumas palavras no texto *A função do amanhã*, apresentado no livro *O + é deserto*, 2003, já destacado anteriormente.

Nestes termos, poderíamos citar Mondrian, baseados numa observação feita por Paulo Silveira²¹⁰ de que este artista questionava “a negligência excessiva do elemento destrutivo na criação”. Mondrian, em sua pintura, quis romper com o plano do quadro por ser demasiadamente intacto, traçando apenas linhas e cor dentro delas, para depois destruí-las também. Conforme este artista: “o elemento destrutivo é excessivamente negligenciado em arte”²¹¹.

²⁰⁹ JACOBY, Russel. *Imagem Imperfeita. Pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.213.

²¹⁰ SILVEIRA, Paulo A. *A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001, p.29.

²¹¹ MONDRIAN, Piet apud CHIPP, H.B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.368.

Se pensarmos a ruptura iniciada a partir de Mallarmé, em relação ao livro, poderemos seguir a colocação de Mondrian sobre a destruição, e entendermos o espanto que, muitas vezes, causam os livros de arte hoje, pois segundo Paulo Silveira, estes estariam dentro de um entendimento da injúria.

O livro de artista contemporâneo seria este livro que viola e que causa estranhamento, impossibilitando as tradicionais normas de escrita, onde injúria como “agravo ao livro (...) perversão. É o esforço de ataque ao fetiche”²¹².

Por outro lado, a ação de ternura seria manter-se esta aura do livro, no sentido de preservação das formas tradicionais, dentro de um “aceite e dependência do fetiche”. No entanto, o autor frisa que estes seus dois conceitos poderiam estar presentes em um mesmo livro “gerando tensão plástica na página e/ ou no volume”²¹³. Nesta medida, temos mais um exemplo entre os artistas gaúchos. Trago para dialogar, nestes termos, a *Comédia em três atos*, 2007, de Maria Lucia Cattani, onde o texto é suprimido, restando apenas os sinais gráficos de pontuação. Há a supressão da leitura convencional, mas ficam alguns vestígios que reunidos formam um outro contexto daquela leitura.

Neste trabalho, vê-se uma profusão de sinais que, talvez, em meio ao texto não sejam visíveis completamente, pois se misturam a linguagem.

Maria Lucia Cattani
Comédia em 3 atos
tipografia
14,5 x 10,5 cm
2 cópias, 2007



Nestes termos, penso que o livro *A, artigos definidos*, 2009, desencadeia esta tensão apontada por Silveira, pois se mantém dentro dos limites formais de apresentação de um livro, porém viola a escrita ao impossibilitar sua completa leitura. Há um ataque ao fetiche, há um agravo às letras como sinais gráficos, que saturados de tinta pelo realce ou tracejado, abrem um buraco não no branco do intervalo, mas criando uma cicatriz no próprio texto. Ou seriam como um curativo, cobrindo a cicatriz que a própria escrita revela? Cobrir para quebrar o preceito de que tudo que é visto corresponde à verdade, tem valor testemunhal.

²¹²SILVEIRA, 2001, p.28

²¹³ Ibidem, p.21

Como membrana negra que cobre e isola esta também demarca e cria um tecido estrutural novo que se faz corpo ao longo do texto, imprimindo a página uma outra visualidade. Pode então o texto ainda ser entendido como tal? O que se visualiza, em primeiro lugar, texto ou tracejado?

Seguindo-se o proposto pelo protótipo que apresento e os conceitos apresentados pelo autor, o qual deixa bem claro que no livro de artista a página deve ser compreendida como sendo matéria expressiva e que talvez no sentido de preservação e sevícia pudesse estar o universo de tensão que nos causa estranhamento. Mais adiante Paulo Silveira²¹⁴ aponta que a:

Injúria ao livro é mais freqüente com respeito ao seu corpo físico, principalmente quando é buscada uma representação de passagem ou ação do tempo, dependendo de o artista preferir uma retórica do passivo ou do ativo. A injúria na mensagem parece se dar mais pela perversão da função informativa do livro e pela subversão da premissa de verdade e lei contida nele.

Desta forma, tanto o exemplar de Broodthaers, como o de Maria Lucia ou como o livro A se conectam com este princípio de injúria, pois são ativados ao retirarem a função informativa do livro. Tais compêndios falam de um tempo vivido, subvertendo a ordem de verdade contida, fazendo com que se tenha fé ao acreditar no próprio artista, de que ali se encontra de fato o que ele manifesta. Tanto o poema apropriado, a comédia transcrita por seus sinais, como os artigos definidos²¹⁵ tracejados, todos repousam sobre a dúvida e o estranhamento provocado pelo encobrimento da informação e adulteração de um fato no tempo, antes reconhecido como texto, pois já os mesmos já foram publicados.

O livro A, artigos definidos, 2009, a meu ver, poderia ser impresso quase que de forma própria com custo baixo e controlado pelo artista com igual auto-distribuição, mantendo-se certa independência, pois este seria um múltiplo semi-industrial, sem grandes controles editoriais. Também poderia desenvolver uma série, seguindo a linha do livro A, passando para os demais artigos, vogais, consoantes ou até onde a imaginação ou os eventos permitirem.

²¹⁴ Ibidem, p.110.

²¹⁵ Determino no livro A - *Artigos Definidos*, especificamente o termo artigos definidos, por que públicos e aceitos para publicação em anais de seminários. Sendo eles: *Entre o Revelar e o Esconder*, 2007 (UDESC/SC), *Deslocamentos e suas vibrações*, 2008 (UDESC/SC) e *A potência de uma ação: o que sobra se desdobra*. 2008 (UERJ/RJ). Presentes na íntegra como foram apresentados.

Este estado membranoso que cobre, isola e ativa, poderia muito bem retomar o que Edgar Wind²¹⁶ mostra em oposição a A.C. Bradley: "(...) que a relação entre arte e vida não se dá de maneira subterrânea, mas na superfície; que elas não são paralelas, não se juntam; e que o ponto de encontro é o ponto decisivo para o historiador de arte".

Finalizando, poderíamos então arriscar que o múltiplo, como objeto arte ou livro de artista, viria para dar conta daquela parcela de desejo do artista de revelar um processo e um pensamento que muitas vezes não é visível na obra única, o retratando muitas vezes, de uma forma convencional dentro da mecânica do consumo e do mercado de arte.

No entanto, se apontarmos o múltiplo como obra acessível e inserida num contexto social teria que prever que este fato em nosso país ainda se reveste de certo romantismo, pois sabemos que o acesso à arte ainda é restrito a colecionadores e grande instituições, onde o múltiplo passa a ser cobiçado como peça única. Então, criar uma pequena série se predispõe a este pensamento ávido de mercado? O que quer realmente o artista? O múltiplo novamente fetiche ou o múltiplo reprodutível e de fácil acesso? Ou ainda, o artista quando produz nem pensa nisso, pois é o mercado que o faz?

Neste ponto, a presença de membrana é enaltecida e se torna peça chave, transpondo a poética inicial para o espaço de uma publicação, construindo-se uma outra forma de apresentação e uma vontade de multiplicação, as quais são respondidas pelas questões importantes abertas, podendo ser respondidas na seqüência dos trabalhos, pela prática e reflexão.

²¹⁶ WIND, Edgar. *A Eloquência dos Símbolos. Estudos sobre Arte Humanista*. Edusp; São Paulo, 1997.p.34.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo é algo mecânico e não deve ser outro. Ele deve seguir seu curso.

Sol Le Witt

Escrever: tentar meticulosamente reter alguma coisa, fazer sobreviver alguma coisa: arrancar alguns fragmentos precisos do vazio que se cava, deixar, em algum lugar, um rastro, um traço, uma marca ou alguns sinais.

Georges Perec

Trago neste momento de conclusão da pesquisa a imagem da porta, de uma tampa e da chave, ambas dialéticas do aberto e do fechado. Tais contraposições encontram-se presentes tanto na arquitetura quanto nos íntimos porta-jóias, os quais guardam seus segredos valiosos. As chaves, neste caso, são importantes: elas abrem e nos conduzem à possibilidade de um interstício e de um aclaramento do processo. As portas são estes elementos às vezes fechados e às vezes escancarados. Porém, virar uma chave, ao empurrar uma porta e ao mover uma tampa, um outro destino pode se desenhar.

Neste estudo, nos dedicamos traçar, seguir e observar uma série de experimentações que transitam em distintos formatos e meios: O que ocorre com a linha metálica advinda de empacotamentos, com os retalhos de tecido obtidos como descarte, com as formas das pilhas destes recortes e seu re-agenciamento e ativação nos distintos espaços e contextos de nossa ação? Apontamos, nesta investigação, como o desenho foi extremamente manifesto e permeou todo o processo de trabalho e de pensamento, tanto como projeto quanto como operação

metal, mas também com a construção, como prática da escultura, permitiu o entendimento das formas e das relações no espaço.

Quando entendíamos a linha metálica como matéria, fazíamos aproximações com alguns trabalhos de Robert Morris e de Richard Serra, porém quando esta gerou uma reconfiguração no espaço expositivo, como linha que desenha dentro de uma busca formal, encontramos conexões também com as esculturas de metal de Antoni Caro, anteriores a estes artistas antes estudados e fundamentais para o entendimento da forma-linha no espaço.

O trabalho plástico e os diálogos travados durante a elaboração desta pesquisa mostraram-me o quanto a palavra do artista está conectada com suas movimentações, principalmente quando ele exerce a consciência e leva adiante este conhecimento da arte através de textos, programas, artigos. A pesquisa em poéticas visuais, acima de tudo escreve, fixa e reflete o que experimenta.

As figuras poéticas da porta, da tampa e da chave são então subentendidas como acessos aos espaços, superfícies e membranas de mundo, de tempo. Nelas nos apoiamos, pois conduzem diretamente a idéia de Latência e Ativação, levantadas no início deste estudo. Verificamos que este fazer instaurou silêncios, mas também aberturas a outros sentidos. Apresentamos e discutimos as regras e os experimentos desta poética de acionamento e de ocultação, em relação a um recorte, a um volume, um objeto, um livro, considerando-os como contextos pré-existentes à prática.

Somos tentados a afirmar que pedaços e restos de um mundo em constante transformação são retirados deste universo cotidiano pela minha prática, ganhando um outro destino e uma outra pele, ao devolvê-los a outros ambientes. Fica evidente que ampliamos a denominação de resto como algo dado, para o que sobra como alternativa possível de apostar numa permanência contínua das coisas. Lembremo-nos da seqüência de projetos apresentados, em especial das intervenções projetadas para o espaço do edifício do Memorial do RS, não ocorridas, mas da potência das operações que migraram para outros suportes e resultaram nas intervenções sobre as suas publicações, conforme tratado no capítulo três. Tomamos a publicação institucional e assumimos a posição de inferência, buscando atuar, furar, criar um buraco, um corte na informação e no seu veículo, ambos pré-existentes. O que se verificou ali é que a

carga de informação histórica e seu veículo foram literalmente ocupados e alterados, bem como houve repercussão nas direções da leitura. Pelas minhas ações artísticas de encobrimento e de velamento, renovando os espaços de sua atuação, contribuo para um descondicionamento do olhar do público que passa a ser desafiado pelas novas formas de apresentação deste texto deslocado em outros contextos.

Quando passamos para as conclusões que tiramos com o livro construído A, *Artigos Definidos*, criado a partir de uma letra que falta, nos utilizamos das mesmas operações de ocultamentos, construindo com a própria “máquina” que o produz: atuando no computador. Neste processo, ela parecia compactuar escutando em silêncio o dedilhar dos meus dedos sobre o teclado. Um texto nasce na tela, em folhas que não amarelam, rasgam ou amassam. O registro do que ele escreve ou fala pode ser cortado, colado, apagado, salvo e guardado. O texto, neste espaço, pode ser suprimido no exato momento da escrita, se utilizando das ferramentas apropriadas para tal. O que fiz com o último livro de artista foi dar vazão às forças percebidas nesta ferramenta, atuando sobre o próprio texto enquanto ele se realiza. As membranas não são mais as entretelas fixadas a quente, mas um *realce preto*. Estas faixas negras se encarregaram de produzir as obliterações diretas sobre o tecido do texto, encobrendo sistematicamente o que antes era visível. Estabelecemos outras regras para obter ocultamentos parciais, convidando o nosso leitor a se colocar também como um agente *secreto*. Pois se quiser, ele poderá criar seu método de leitura e descobrir o que falta. Verificamos que o texto tornou-se tecido, no qual ocorre um jogo de esconde-esconde. O que está oculto volta como marca visível na mente do leitor, se apresentando como um enigma a ser decifrado. Neste ponto importante, salientamos o quanto foi relevante a imersão que fizemos sobre a obra enigmática de Marcel Duchamp, *O Grande Vidro*. Estas leituras nos permitem hoje travar relações importantes desta lógica e dos movimentos do que se oculta e do que se revela. Naquela parede de vidro, alterada e enigmática, encontramos possibilidades de entrever relações importantes para a pesquisa, as quais se refletem no que chamamos de membrana e texto.

Perguntávamos-nos desde o início, nos capítulos *O fragmento como índice que aponta: latência e ativação* e *A ativação de um espaço dado: as relações no espaço de apresentação*, sobre o estranhamento dos recortes de

tecido, das fitas de metal, dos objetos. Do estranhamento e de sua potência mobilizadora de inquietação, passamos a testar este como acionador da arquitetura e do espaço, além dos variados contextos de apresentação que ultrapassaram os espaços iniciais propostos. Podemos hoje afirmar que o lugar ocupado pelo *Elemento ativo*, como colagem que se agregava a arquitetura, transferiu-se no terceiro capítulo *Desdobramentos: Projetos em latência: idéias arquivadas e idéias ativadas* como modo de atuação, para o livro, onde o texto, nesta publicação, assume o lugar da viga. De igual maneira, a colante entretela negra não reverberou da mesma forma no espaço do papel, como faziam os recortes ativados no espaço habitado de um apartamento. Nos alvos papéis, as finas películas aderindo-se, completamente pelo calor, ao texto, silenciando o excesso, deram ao suporte um outro corpo que o ocultava em vez de mostrar. A ação sobre os *Cadernos Quentes* ou a construção do livro de artista com *A, Artigos Definidos* mostrou uma forma diversa de atuação na arquitetura do livro. Nestes dois trabalhos nos arriscamos a designar o espaço de uma publicação pré-existente ou criada, como um lugar para habitar. O livro acabou se tornando um novo reduto para a ação, através das operações trazidas da experiência anterior, por meio da tridimensionalidade e constante atenção sobre as superfícies que eram ativadas ou ocultadas. Da viga, da coluna, das paredes, das salas, dos móveis, dos interiores e seus conteúdos aliados aos movimentos e operações que ocorreram nestas passagens, concluímos que estes limites foram sendo pouco a pouco vencidos.

Um olhar panorâmico descortina a movimentação do nosso processo, no qual fomos passando por diversos obstáculos e com eles nos desafiando. Este período no mestrado me mostrou que quanto mais abria aquela caixa de jóias, mais informações se revelavam. Deste modo, percebemos que o que parecia irrelevante como material inicial se mostraria ativado pelo movimento: pelo fragmento viajamos a distintos contextos e retornamos ao plano. Os resultados obtidos na intervenção na *Sala de Formas* e pelo trabalho *Sem título, de 2006*, ambos tinham como base uma *forma* submetida as nossas operações de construção e de encobrimentos, que abriram algumas direções importantes para a continuidade da pesquisa. Em *formas*, eu fazia capas e revestimentos para cadeiras, escadas, móveis. Perguntava-me sobre este construir capas, sobre este

cobrir objetos, os quais voltariam ao normal com a minha saída da sala. O que daquilo tudo ficaria e que potência residual poderia ser desenvolvida e aproveitada? Naquele momento, foi extremamente proveitoso me encontrar na leitura do *Corpo como objeto de arte* de Henry Jeudy. Tal leitura se articulou como um olhar sobre os revestimentos e as membranas, pois nos materiais eu encontrava a relação de pele e superfície da qual o autor se referia. Esta pele de tecido das coisas, quando afastadas do corpo ao qual se moldavam, adquiriam outros sentidos?

Observamos que as formas, quando desvestidas, passariam a viver autônomas dobradas ou abertas, quando deslocadas do seu corpo-objeto. Percebemos com surpresa que a fotografia viria como elemento indicial a indicar o que não víamos. O registro da ação apreendida pela repetição sucessiva dos movimentos de dobrar as capas provocou uma nova inquietação que trouxemos ao estudo e que desejamos dar continuidade na seqüência. As capas resistiam às definições, quando as mesmas figuravam em fotografia. Da transportabilidade de um *Desdobrável de viagem* de Marcel Duchamp nos motivamos a pensar que os revestimentos, as capas, pudessem viver como elementos artísticos afastados de seus objetos. Em oposição, observamos que isto não poderia jamais ocorrer com um *Parangolé* de Hélio Oiticica, o qual só vive como força atuante do movimento de um corpo. Na presença das imagens fotográficas das capas sendo dobradas, diante de sua novidade e riquezas únicas, passamos a nos interessar pelas questões enunciadas por Gilles Deleuze em relação à *dobra* e as noções de *Diferença e repetição*. Diante daquelas fotografias, a dúvida pairava e os desafios aumentavam. Como um documento de trabalho poderia ganhar uma autonomia e um estatuto de obra? Como organizar e reter no espaço este desenvolvimento das capas como planos? Pensávamos no que dizia Daniel Buren a propósito de suas “foto-souvenir”, mas o meu trabalho parece apontar um novo caminho. Um pensar mais detalhado sobre estas fotografias ficará para a continuidade deste estudo. Estas imagens, porém, nos mostraram que as linguagens se entrecruzam e se misturam e que pela fotografia pudemos reter as repetições que se apresentavam como dobras e movimentos, e que de outra forma não teríamos. A sua capacidade de registro, de momento notável, passou a ser vista como um outro estranhamento.

O mapeamento de um campo referencial de afinidades foi importante para este estudo. Muitos dos artistas aqui apresentados, Kurth Schwitters, El Lissitzky, Joseph Beuys, Daniel Buren, Hélio Oiticica e Hélio Ferverza entre outros foram fundamentais para a compreensão do nosso processo de trabalho. Pude constatar o quanto estes artistas constituíam exemplos de programa e método de trabalho próximos aos que eu perseguia. Ao olhá-los, pude me encontrar com a minha própria poética e com a atenção continuada sobre cada ato que eu executava e observar o destino dado ao que sobrava ou faltava. Vislumbrei que minha dinâmica desenhava um método. Num olhar atento sobre a produção poética de Hélio Oiticica, por exemplo, pude entender a obra como um campo de conhecimento: a passagem dos *Metaesquemas*, do plano para o quadro, a relação espacial com as dobras feitas objetos em *Bilaterais*, *Relevos Espaciais*, seguindo pelo encobrimento e abrigos para o corpo no *Bólido cama*, bem como na evolução do movimento nas capas, presente nos *Parangolés*. Assim, travei conversas com a produção de outros artistas, alguns para mim desconhecidos até então, como Franz Herald Walter, Jochen Gerz, Richard Arschwager, Luciano Fabro e Leila Danziger, mas que se mostraram extremamente pertinentes no andamento de outros trabalhos e para a compreensão das noções e novas operações surgidas nas últimas experiências: encobrimentos, dobras, ativação e subtração.

Observamos também que muitos dos textos de que nos servimos neste estudo necessitaram ser traduzidos do francês, do alemão e do inglês, Maurice Frechuret, Florence de Mèredieu, Paul Ardenne, Jochen Gerz. Além de material sobre a *Merzbau* e a *Sala Proun*, e da extensa tese de Hélio Ferverza. Com toda a dimensão das análises realizadas, entorno da idéia de ativação e latência, obtidas nos dois anos desta pesquisa, vislumbro desdobramentos surpreendentes.

Finalizo esta dissertação, trazendo o relato de uma vivência real. Ao apresentar seus alunos com chaves no primeiro dia de aula na disciplina *Espécies de escritos*, ministrada pela professora Elida Tessler, ao ver que eu havia recebido uma chave grande, a mesma me disse: “Vânia você recebeu um chavão! Segundo Itamar Assunção, chave grande abre porta grande. Use-a.” Esta chave

de fato é emblemática do campo imenso de projetos e de experiências mais extensas que pude realizar e que são muito mais extensas do que apresentei no meu projeto inicial. Ao apreciar o que passou, fico com a lição de que podemos deschavear uma idéia. Pela experiência que tivemos, faz-se necessário reconfigurá-la em uma indagação e novos estudos, tamanha é a disposição de conteúdos em reserva e por serem ativados. A capa que cobre estas páginas por ora se fecha.

BIBLIOGRAFIA

Referências Bibliográficas

ARDENNE, Paul. *Un Art Contextuel. Criação artística em milieu urbain, situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 2004.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual. Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 1984.

BACHELAR, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Conferências brasileiras. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento a outro*. São Paulo: Zouk, 2003.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito. Documento Areal*. São Paulo: Escrituras. 2003

BOIS, Yve-Alain. *Exposition: Esthétique de la distraction, espace de demonstration*. Les Cahiers du Musée national d'art moderne. Automne, 1989.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BUREN, Daniel. In: DUARTE, Paulo Sérgio (org.). *Daniel Buren, textos e entrevistas escolhidos*. Centro de Artes Hélio Oiticica, Rio de Janeiro: 2001.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea. Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Frequentar os incorporais. Contribuição à uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIPP, H.B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CONDURU, Roberto. *Willys de Castro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DACHY, Marc. *Kurt Schwitters: MERZ. Ecrits choisies et presentes*. Paris: Editions Gérard Lebovici, 1990.

DELEUZE, Gilles, GUATTARY, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia – vol 5*. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *A dobra. Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus Editora, 2007.

_____. *Foucault*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

_____. *Diferença e repetição*. São Paulo: Edições Graal. 2006.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUARTE, Cláudia. *Marcel Duchamp. Olhando o Grande Vidro como interface*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1998.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

FERREIRA, Glória. COTRIN, Cecília. (orgs.) *Escritos de artista. Anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FERVENZA, Helio. *A função do amanhã. Documento Areal*. São Paulo: Escrituras, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. São Paulo: Editora Forense Universitária, 1999.

FRÈCHURET, Maurice. *Le Mou et ses Formes – Essai sur quelques categories de la sculpture du Xxe. siècle*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux - Arts, Coll. Espaces de l'Art, 1993.

_____ Éditions Jacqueline Chambon, Nimes, 2004.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____ *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. por Eudoro A M de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976. V. XVII.

GOODING, Mel. *Arte Abstrata*. São Paulo: CosacNaify, 2002.

HOLLIS, Richard. *Design Gráfico. Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

IZQUIERDO, Ivan. *Questões sobre a memória*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

JACOBY, Russel. *Imagem Imperfeita. Pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2001.

JEUDY, Henry- Pierre *O Corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____ *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

LACAN, Jacques. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Seminário 11. (1964)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MÉREDIEU, Florence de. *Histoire Matérielle et Imatérielle de l'art moderne*. Paris: Bordas, 1993.

_____. _____. Larousse, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1997.

_____. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.

NOVAES, Adauto.Org. *Arte Pensamento*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1994.

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

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp, ou, o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEIRCE, Charles. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Éditions Galilée, 1974.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora, 34. 1993.

SANTAELLA, Lucia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal. Aplicações na hipermídia*. São Paulo: Fapesp. 2005.

SCHOPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. São Paulo, Edusp, 2004.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: UFRGS. 2001.

SANTOS, Alexandre, SANTOS Maria Ivone dos (org.) *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre, UFRGS/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2004.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx, roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2004.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VALERY, Paul. *Variiedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WILD, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Hedra, 2006.

WIND, Edgar. *A Eloqüência dos Símbolos. Estudos sobre Arte Humanista*. São Paulo: Edusp, 1997.

WOOD, Paul, HARRISON, Charles e outros. *Modernismo em Disputa. A arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

Catálogos, convites, encartes

ALVES, José Francisco (org). *Amílcar: uma retrospectiva*. Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul- 5ª. Porto Alegre, 2005.

ANTÔNIO Manuel. Centro Cultural Hélio Oiticica. 1997.

AXEL Lieber. “Catálogos para jovens artistas” - Fundações Krupp von Bohlen e Halbach, 1994.

BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália. Uma revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CADERNOS . 5ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre, 2005.

HELIO Oiticica. Galerie Nationale du Jeu de Paume. Paris, 1992.

HONNEF, Klaus (org.). *Arte Contemporânea*. Colônia: Benedikt Taschen, 1992.

LUCIANO Fabro. Centro de Arte Hélio Oiticica. Rio de Janeiro. 1997.

NERET, Gilles *Matisse*. Paris: Taschen. 2006.

PARI Passu. Encarte especial da exposição Coletiva. Texto de Márcio Mariah Bellock. Paço Municipal de Porto Alegre. Dez. 2004/jan 2005. (verso).

POLANCO, Aurora Fernandez. *Arte Póvera*. Madrid. Narea, 1999.

RICHARD Serra. Sculpture: Forty years. The Museum of Modern Art, New York , s/d.

SUBJECTIVE fotografie Der deutsche Beitrag 1948-1963. Eine Ausstellung des Institut für Auslandsbeziehungen e. V., Stuttgart. 2004.

VÂNIA Sommermeyer. Exposição individual. Texto de apresentação de Jailton Moreira. Pinacoteca Feevale, Novo Hamburgo, junho de 2005.

Periódicos

CAUQUELIN, Anne. *A cidade e a arte contemporânea*. Arte e ensaios, revista do Mestrado em História, EBA-UFRJ. 3 (1): 31-35. 2º semestre, 1996.

CHIRON, Eliane. *Pas propre, donc propre... (Réservé)*. Recherches em esthètyque. Appropriation. Revue des C.E.R.E.A.P, nº 2, setembro 1996.p.49.

_____. *A arte como evento – Jorniac, Beuyz, Duchamp*. Revista Porto arte nº. 15. Porto Alegre: UFRGS, 1997.p.16.

DANZIGER, Leila. *Diários Públicos: Jornais e esquecimento*. Revista Z. Ano IV. n 1. Dez. 2007/Mar. 2008.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *Catálogo da exposição – “Impressão, marca, sinal”*. Centre Georges Pompidou – Paris – 1997.

FERREIRA, Glória. *Emprestar a paisagem – Daniel Buren e os limites críticos*. Arte e ensaios. Revista do PPGAv/ EBA/UFRJ. Ano VIII, nº 8, 2001.

FERVENZA, Hélio. *Considerações da arte que não se parece com arte*. Porto Arte. PPGAV. UFRGS. 1990. Porto arte, nº. 23. p.78.

HERKENHOFF, Paulo. *Previsível e inusitada*. Revista Guia das Artes. São Paulo. Ano 7, nº. 30, nov./dez, 1992. p.13,14.

HUCHET, Stephane. *A Fenomenologia viva de Franz Erhrard Walther*. Porto Arte, Porto Alegre, v.7, n.11. p.19 a 32, mai. 1996.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Revista Gávea da Pontifícia Universidade Católica –PUC. Rio de Janeiro.1995. p.89

MORAIS, Monique; SCHILLING, Voltaire. *Cadernos de história*. Memorial do RS. nºs 28, 30, 33, 35. s/d.

TESSLER, Elida. *Formas e formulações possíveis entre a arte e a vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters*. Porto arte. maio-1996.v.7nº. 11.p.57-67.

Dicionários

CARVALHO, Olívio da Costa. *Dicionário de Francês-Português*. Portugal, Porto Editora, 1987.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira.1993.

HOUAISS, Antônio (org.) *Dicionário eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*. Versão 1.0, São Paulo: Objetiva, 2001.

LANGENSCHIEDT, *Taschenwörterbuch Portugiesisch*. Langenscheidt, Deutschland, 2007.

OXFORD, *Português- Inglês/ Inglês- Português*. Scotland: Charles Letls Ltda, 1997

Artigos

KERN, Maria Lúcia Bastos. *História da arte e construção do conhecimento*. In: Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da arte. CBHA. São Paulo. 2006.

POINSOT, Jean-Marc. *L'art exposé et ses récits autorisés*. Mamco, Genève: Institut d'art contemporain & Art Edition, Villeurbanne, 1999. Tradução de Paulo Neves.

SOMMERMEYER, Vânia E S. *Entre o esconder e o revelar*. UDESC, SC, 2007.

_____ *Deslocamentos e suas vibrações*. UDESC, SC, 2008.

_____ *A potência de uma ação: o que sobra se desdobra*. UERJ, RJ, 2008.

Textos, ensaios produzidos durante o período no PPGAV, UFRGS/2007-2008

SOMMERMEYER, Vânia E S. *Metodologia da Pesquisa*. PPGAV, UFRGS, 2007

_____ *Luciano Fabro, escultor*. PPGAV, UFRGS, 2007.

_____ *Leituras de obra de arte*, 2007.

_____ *O Corpo na Fenomenologia da Percepção*. Merleau-Ponty, PPGAV, UFRGS, 2007

_____ *Seminário de Articulação Teórico Prático*. PPGAV, UFRGS, 2007.

_____ *Formas de apresentação da Produção*. PPGAV, UFRGS, 2007

_____ *O Grande Vidro – Fronteira entre um mundo que agoniza e um novo mundo ainda sem forma*. PPGAV, UFRGS, 2008.

_____ *Memória velada: a espessura do excesso e da falta*. PPGAV, UFRGS, 2008.

_____ *Livro de artista: o texto é o próprio tecido*. PPGAV, UFRGS. 2008.

_____ *Da clausura à captura*. PPGAV, UFRGS. 2008.

Dissertações

DANZIGER, Leila Maria Brasil. *Corpos de ausências: Berlim e os monumentos de Auschwitz*. Tese de Doutorado em História Social da Cultura. PUC. Rio de Janeiro. 2003. Disponível em <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br>>. Acesso em: 30/06/2008.

FERVENZA, Hélio. *Le Montrer et le Cacher Dans le Rapport D'un Signe et de Son Espace*. Tese de Doutorado. Université de Paris I/ Panthéon – Sorbonne, 1995.

SILVA, Marina Silva da. *Superfície do contato: Fronteiras e espaçamentos*. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais, PPGAV do Instituto de Artes, UFRGS. Porto Alegre, 2005.

SILVEIRA, Paulo. *As existências da narrativa no livro de artista*. Tese de Doutorado. PPGAV/UFRGS, Porto Alegre, 2008.

Textos em sites

CANONGIA, Ligia. *N Múltiplos*, Texto da Exposição de mesmo nome. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art..php?codigo=1394#5bis_br>. Acesso em: 27 de dez. de 2008.

DELEUZE, Gilles. GUATARRI. *Félix. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5* Trad. por Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. — São Paulo: Editora. 34, 1997, versão digitalizada. Disponível em: <http://www.freewebtown.com/polis_contemp/Gilles%20Deleuze%20&%20Felix%20Guattari%20-%20Mil%20Plat%F4s%20Vol.5.pdf>

DICK, André. “A quase-arte de Mallarmé”. Entrevista especial em 27/07/07 concedida a IHU On-Line. Sua tese de doutorado em Literatura comparada: “Constelação, silêncio, melancolia. “A quase-arte de Mallarmé”. Disponível em: <www.unisinos.br>. Acesso em: 27 de dez. de 2008.

FERVENZA, Hélio. *Mostrar Esconder*. Disponível em: <www.heliofervenza.net/arquivo/mostrar_esconder/oinversor/oinversor.pdf>. Acesso em: 08 de nov. de 2008.

FREIRE, Cristina. *O museu na corda bamba*. Folha de São Paulo. 30 de janeiro de 2005. Para leitura no site do Canal Contemporâneo. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000363.html>>.

HINCAPIÉ, Maria Teresa. *Una Cosa es una Cosa*, 1990. Disponível em: <http://diversao.uol.com.br/27bienal/anteriores/1996/artistas/maria_teresa_hincapie.jhtm>. Acesso em: 06 de maio de 2008.

JOCHEN GERZ. Disponível em: < <http://www.gerz.fr>>. Acesso em: 19 de jun. de 2008.

MORENO, Cláudio. *Sua Língua*. Disponível em: <http://www.sualingua.com.br/01/01_pergunte_indice.htm>. Acesso em: 17 de dez. de 2008.

RODRIGUES, Jacinto. *Joseph Beuys: um filósofo na arte e na cidade*. Disponível em: <<http://www.apagina.pt/arquivo/Artigo.asp?ID=1373>>. Acesso em 12 de dez. de 2008.

ROTH, Dieter. *Roth Time*. Disponível em: <http://www.moma.org/exhibitions/2004/dieterroth/rothtime.html>.. Acesso em: 08 de out. de 2008.

SARRAF, Viviane. – *Espaços da Memória* [on line]. Fórum Permanente. Eventos presenciais. Centro Cultural São Paulo – 15 de outubro de 2005. 05/01/2007. São Paulo. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres>.

SATUÉ, Enric. Aldo Manuzio e a aventura do livro. O primeiro editor. Observatório da Imprensa. 18/04/2005. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=325AZL001>> . Acesso em: 21 de fev. de 2008.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles, 2004. Versão digitalizada. Ifch-Unicamp. P.8. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/7253476/Zourabichvili-Vocabulario-GD>>. Acesso 12 de set. de 2008.

Sites

www3.ac-clermont.fr/.../agreg2005/05_buren.htm

www.tate.org.uk/.../rooms/room2.shtm

<http://www.apagina.pt/arquivo/Artigo.asp?ID=1373>

http://www.marialuciacattani.com/3d/livro_comedia.htm

<http://www.moma.org/exhibitions/2004/dieterroth/flash.htm>

www.unisinos.br

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Kunstwollen>

<http://www.moma.org/collection>

<http://oterceiroexcluido.blogspot.com>

<http://www.canalcontemporaneo.art.br>

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>

<http://www.eastsideprojects.org/files/gimgs/>

[maximin/img/obras/walther.jpg](http://www.eastsideprojects.org/files/gimgs/maximin/img/obras/walther.jpg)

http://kunstmuseum.bonn.de/ausstellungen/walther/walther_e.htm#

<http://www.artmuseums.harvard.edu/exhibitions/busch/multipleStrategies.html>

http://blog.uncovering.org/archives/2007/08/matisse_guaches.html

no-mundo.weblog.com.pt/.../cat_fotografia.html

<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc000/esp472.asp>

http://www.estadao.com.br/artelazer/not_art65323,0.htm

<http://www.helsinkischool.fi/helsinkischool/artist.php?id=9042>

ANEXO



ANEXO

