

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

Intervenções na Paisagem - do olhar ao tocar

MARIA FLÁVIA GONÇALVES FERNANDES



Porto Alegre, Abril de 2004

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

Intervenções na Paisagem - do olhar ao tocar

por

MARIA FLÁVIA GONÇALVES FERNANDES

Profa. Dra. Maria Lucia Cattani
Orientadora

Porto Alegre, Abril de 2004

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

Intervenções na Paisagem - do olhar ao tocar

por

MARIA FLÁVIA GONÇALVES FERNANDES

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

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Maria Lucia Cattani
Orientadora

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha

Profa. Dra. Mirian Chnaiderman

Profa. Dra. Elida Tessler

Porto Alegre, Abril de 2004

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos às pessoas que me ajudaram a realizar este trabalho, se envolvendo com ele e contribuindo, sem os quais não seria possível chegar a bom termo.

São eles: Bento Borges, Claudia França, Isabela Sielski, Ivan de Sá, Kassia Borges, Liliana Telles, Lurdete, Mauricio Muniz, Mirian Chnaiderman, Nestor Habkost, Shirley Paes Leme, Raquel Stolz, Rafael Maia Rosa, Regina Melin, Clara Fernandes, Lourdes Rosseto, Carolina Rodrigues, Rafael Rodrigues e os colegas de turma da Pós- Graduação.

Agradeço especialmente a Juan Iudice e funcionários da Cormoran, que ajudaram a projetar e construir a "bolha de ar" e as "bolhas de água", e a Sandra Alves pela visualidade que conseguiu dar aos trabalhos.

Agradecimentos especiais a Anita Koneski, que indicou as leituras na área de filosofia e acompanhou a construção filosófica do trabalho e à orientadora Maria Lucia Cattani que me acompanhou em todas as etapas do trabalho.

Agradeço também Elida Tessler e Eduardo Vieira da Cunha cuja contribuição nas qualificações foram essenciais para dar andamento ao trabalho.

SUMÁRIO

Agradecimentos	03
Índice de Figuras	05
Resumo/Abstract	07
Introdução	08
1. “Intervenções na Paisagem Natural”	15
1.1 Intervenção no costão.....	15
1.2 Papel branco na paisagem.....	34
2. “Corpo Frágil”	60
3. Bolhas de Água e Bolhas de Ar	71
3.1 Idéia e construção da intervenção “cheioevazio”	71
3.2 A “bolha de ar” como corpo.....	84
3.3 A “bolha de ar” como produtora de um olhar.....	89
3.4 As “Bolhas de água” como lentes no chão.....	95
3.5 Tato.....	99
4. “Landfall Art Center 2003”	105
4.1 Acquaalga.....	107
4.2 A nadadora.....	114
Considerações Finais	124
Referências Bibliográficas	128

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig.1- Campo espacial de ação.....	16
Fig.2- “Intervenção no Costão”.....	18
Fig.3- “5 fragmentos e um problema”.....	19
Fig.4- “Intervenção no costão”.....	21
Fig.5- “Intervenção no costão”.....	22
Fig.6- “Intervenção no costão”.....	23
Fig.7- “Intervenção no costão”.....	23
Fig.8- “Intervenção no costão”.....	23
Fig.9- “Intervenção no costão”.....	25
Fig.10- “Intervenção no costão”.....	28
Fig.11- “Intervenção no costão”.....	28
Fig.12- “Natural copies from the coal mines of Utah”.....	28
Fig.13- Cristais de resina.....	29
Fig.14- Artista misturando-se ao mundo.....	32
Fig.15- “Papel branco na paisagem”.....	35
Fig.16- “Papel branco na paisagem”.....	35
Fig.17- “Papel branco na paisagem”.....	37
Fig.18- “Papel branco na paisagem”.....	37
Fig.19- “Papel branco na paisagem”.....	38
Fig.20- “Papel branco na paisagem”.....	38
Fig.21- “Papel branco na paisagem”.....	38
Fig.22- “Papel branco na paisagem”.....	38
Fig.23- “papel branco na paisagem”.....	41
Fig.24- “Papel branco na paisagem”.....	42
Fig.25- “Papel branco na paisagem”.....	42
Fig.26- “Papel branco na paisagem”.....	43
Fig.27- “Papel branco na paisagem”.....	43
Fig.28- “Papel branco na paisagem.....	44
Fig.29- “Papel branco na paisagem”.....	44
Fig.30- “Papel branco na paisagem”.....	45
Fig.31- “Papel branco na paisagem”.....	47
Fig.32- “Papel branco na paisagem”.....	47
Fig.33- “Papel branco na paisagem”.....	47
Fig.34- “Papel branco na paisagem”.....	48
Fig.35- “Papel branco na paisagem”.....	49
Fig.36- “Papel branco na paisagem”.....	51
Fig.37- “Papel branco na paisagem”.....	51
Fig.38- “Papel branco na paisagem”.....	52
Fig.39- “Papel branco na paisagem”.....	53
Fig.40- “Papel branco na paisagem”.....	53
Fig.41- “Papel branco na paisagem”.....	53
Fig.42- Pintura.....	57
Fig.43- “Corpo frágil”.....	60
Fig.44- “Corpo frágil”.....	65
Fig.45- “Corpo frágil”.....	66

Fig.46- “Corpo frágil”	66
Fig.47- “Corpo frágil”	67
Fig.48- “Corpo frágil”	68
Fig.49- “Corpo frágil”	71
Fig.50- Largo Victor Meirelles.....	72
Fig.51- Largo Victor Meirelles.....	74
Fig.52- Largo Victor Meirelles.....	74
Fig.53- “Bolha de ar”	75
Fig.54- “Bolha de ar”	76
Fig.55- “Bolha de ar”	77
Fig.56- “Bolha de ar”	77
Fig.57- “Bolhas de água”	79
Fig.58- “Vácuos”	80
Fig.59- “Vácuos”	80
Fig.60- “Cheioevazio”	81
Fig.61- “Cheioevazio”	83
Fig.62- “Bolha de ar”	84
Fig.63- “Bolha de ar”	84
Fig.64- “Bolha de ar”	85
Fig.65- “Bolha de ar”	87
Fig.66- “Bolha de ar”	88
Fig.67- “Bolha de ar”	88
Fig.68- “Bolha de ar”	90
Fig.69- “Bolha de ar” e “Bolhas de água”	94
Fig.70- “Bolhas de água”	95
Fig.71- “Bolhas de água”	96
Fig.72- “Bolhas de água”	97
Fig.73- “Bolhas de água”	98
Fig.74- “Bolhas de água”	98
Fig.75- “Bolhas de água”	99
Fig.76- Transeunte filmando.....	100
Fig.77- “Bolhas de água”	101
Fig.78- “Landfall art center”	105
Fig.79- “Landfall art center”	106
Fig.80- “Landfall art center”	106
Fig.81- “Landfall art center”	111
Fig.82- “Acquaalga”	112
Fig.83- “Acquaalga”	112
Fig.84- “Acquaalga”	113
Fig.85- “A Nadadora”	116/117
Fig.86- “Batatas”	118
Fig.87- “Batatas”	119
Fig.88- “Alpe marítimo”- A minha altura, a largura de meus braços, a minha espessura em um regato.....	119

RESUMO:

“Intervenções na paisagem: do olhar ao tocar”, aborda uma produção pessoal em Artes Plásticas, constituída de intervenções na paisagem natural e urbana, realizadas no período de 2000 - 2003.

Nesta pesquisa investiga-se como as intervenções criam novas relações poéticas na paisagem, ressignificando o lugar em que se instalam, interferindo no cotidiano dos transeuntes que se relacionam com elas e traduzindo uma visão da relação humana com a paisagem e a natureza.

Algumas ações são efêmeras restando apenas registros fotográficos e filmes. Outras ações possuem maior duração, ainda que o material seja efêmero.

Esses trabalhos objetivam criar uma nova poética no cotidiano das pessoas, uma nova paisagem que traduza a relação do ser humano com ela.

ABSTRACT:

“Interventions in the landscape: from looking to touching”, is concerned with personal artistic production, comprising interventions in the natural and urban landscape undertaken between 2000 and 2003.

The research investigates how the interventions create new poetic relationships in the landscape, becoming part of the everyday experience of passers-by who come into contact with them and revealing a view of human relationship with landscape and nature.

Some activities are ephemeral, existing only in photographic records and films. Others last longer, while still using ephemeral materials.

These works aim to create a new poetics within people’s everyday existence, a new landscape which reveals the relationship of mankind within it.



INTRODUÇÃO

Neste trabalho pretendo discutir a sensibilização de espaços de natureza e espaços urbanos de uso comum, abertos ou fechados, pela instalação de trabalhos artísticos neles. Pretendo discorrer sobre as questões construtivas dessas instalações e as novas relações que criam como agentes sensibilizadores e ressignificadores destes espaços. Pretendo também discutir o tempo de duração destes trabalhos uma vez que cada trabalho apresentado tem um tempo de duração; alguns são efêmeros devido ao material que os constitui; outros duram somente o tempo de serem construídos, e o que resta são os registros da ação.

A metodologia utilizada para a construção do trabalho prático é a da experiência, não havendo um *a priori*. Os trabalhos vão sendo construídos a partir de experiências realizadas em locais específicos, na busca de uma situação plástica específica, que é única e não pode ser outra. Quando há um desenho prévio, é um esboço, um indício do que vai ser construído e que só se revelará totalmente no seu processo de construção, isto é, na experiência. Os meios plásticos são inventados para cada trabalho. Assim sendo, pretendo mostrar como a relação fenomenológica do artista com o lugar é determinante

para a construção do trabalho plástico. Além disso, no presente texto pretendo mostrar também como a matéria traz significado ao trabalho, que relações o trabalho estabelece com a natureza, como a obra de arte se instaura na relação artista-mundo, quais procedimentos plásticos utilizo, que relações espaciais se criam entre o espaço do entorno e a obra, e a questão do ato criativo.

Para discutir tais relações, utilizo o recurso da descrição dos trabalhos: como estes são construídos e instalados; que tipo de reflexão geram; que relação estes trabalhos estabelecem com a História da Arte e com a Filosofia.

Pretendo abordar o espaço e o fazer da obra pela linha fenomenológica, a inversão de um olhar racionalizante para um da imaginação, baseando-me principalmente nos escritos de Merleau-Ponty, *O Visível e o invisível*, *O olho e o espírito*, *A dúvida de Cézanne*, *Fenomenologia da percepção* e no texto de Marilena Chauí, *Merleau- Ponty Obra de arte e Filosofia*.

Para mim, cada trabalho nos seus conteúdos plásticos é uma afirmação, e ressignifica o mundo a nossa volta. Traz em si conteúdos e elementos que se retomam e se ampliam, transformam-se em novos conteúdos e significados que sugerem possibilidades de novos trabalhos plásticos.

Apresento a narrativa da execução prática dos trabalhos e procuro fazer uma reflexão sobre meu processo criador. Para isso, selecionei alguns processos criativos que ocorreram no período de 2000 a 2003. No primeiro capítulo, escrevo sobre duas intervenções que realizei na paisagem natural,

“intervenção no costão” e “papel branco na paisagem”, respectivamente. Nelas abordo principalmente a experiência fenomenológica como ponto de partida para o trabalho, o cheio e o vazio, a obra inserida no entorno, o ato criativo, a relação mítica e a questão da origem, como a matéria traz significado ao trabalho, a fotografia e o vídeo como registro e a relação homem natureza.

No segundo capítulo, descrevo a instalação “corpo frágil” dentro de um espaço arquitetônico. Nesse capítulo abordo principalmente: o espaço da obra como espaço vivencial; a obra como penetrável; a questão do percurso, e a relação da pintura com seu suporte. Também o tempo expresso no trabalho, o corpo da obra, o corpo do transeunte e o espaço onde o trabalho é apresentado.

No terceiro capítulo, relato a experiência da construção e instalação de uma intervenção na paisagem urbana intitulada “cheioevazio”, na qual apresento os trabalhos “bolhas de água” e “bolha de ar”. Nessa intervenção, abordo a questão da cidade como campo espacial de interação e da sua resignificação através da inserção de obras de arte em seu campo espacial. Abordo a questão do olhar receptor e do olhar emissor, a questão do corpo da escultura, onde ela é vista como um outro corpo que entra em relação com o corpo do transeunte. A obra como abrigo, invólucro, a questão do toque, da maciez e de objetos que são manipulados.

O quarto capítulo apresenta os trabalhos “acquaalga” e o vídeo “a nadadora”. No trabalho “acquaalga”, discuto a questão da busca num processo criativo a partir da experiência fenomenológica com o local, e a construção de um trabalho que busca traduzir uma nova poética para o espaço, uma nova paisagem. Busco a transformação do bruto no belo, do adverso, duro, árido e

separado, numa situação suave, poética e una. No vídeo “a nadadora”, discuto principalmente a questão da paisagem como uma maneira de ver o mundo e imaginar a nossa relação com a natureza, a questão da imersão do artista na natureza tornando-se um com ela, tocando-a, tornando o corpo um suporte da ação artística e a questão do eterno retorno. Discuto também a questão do duplo.

Este texto é, na verdade, um relato que não pretende enquadrar meu processo em nenhuma modalidade artística, mas, ao contrário, apresentar o quanto esse processo pode ser aberto. Assim, a cada passo de meu processo fui percebendo que conquisto novas possibilidades artísticas, que vão da pintura à instalação, da instalação à intervenções no espaço urbano e natural, das intervenções à fotografia e desta, ao vídeo.

Meu processo é fruto de uma imaginação poética que não apenas se satisfaz em “olhar”, mas que vai às fendas das rochas, da mesma forma que Merleau-Ponty dizia ir Cézanne à montanha Santa Vitória perguntar a ela como ela se fazia montanha, por quais meios visíveis e plásticos. Da mesma forma vou à natureza em inúmeras ações na paisagem natural. Vou às rochas perguntar-lhes sobre seus mistérios, perguntar-lhes o que há de essencial em suas marcas deixadas pelo tempo, pelo movimento das águas, perguntar-lhes sobre o espaço entre elas, sobre o vazio e o cheio, sobre o tempo e o espaço através de minha ação artística. Meu processo está sempre indagando pelo mistério. Desta forma, percebo que as descobertas vão se desvelando em possibilidades artísticas, performáticas, ambientais, fotográficas, escultóricas, pictóricas, gráficas. Nessas possibilidades poéticas, jogo o meu jogo lúdico, no qual interfiro em espaços, preencho vazios, ressignifico a realidade, transformo

meus registros em espaços poéticos.

Realizo, com meu jogo lúdico, interferências poéticas no espaço urbano, onde levo o espectador para o interior da obra, dando unidade a um espaço poético que integra a cidade e seus transeuntes. Os meios artísticos são híbridos e podem ser usados juntos, uma vez que, muitas vezes, um procedimento de gravura resulta numa escultura, um procedimento de escultura resulta em intervenções. Procedimentos fotográficos podem falar da pintura cujo ponto de partida é uma intervenção no espaço. Não há uma delimitação estanque. Esta complexa relação de procedimentos artísticos são questões de reflexão para este trabalho.

Os trabalhos ocorrem no espaço e no tempo e se aproximam da idéia de arte ao vivo, na qual a ação e a vida estão próximas. Os espaços utilizados para os trabalhos são de uso comum: paisagens naturais ou urbanas, e a ação artística é construída em tempo real, a partir da experiência fenomenológica com o lugar onde está sendo realizada. Não se trata de uma ação que é construída a partir de um roteiro. A fotografia e o vídeo registram a ação e tornam-se também trabalhos. São, porém, registros que não substituem a ação e as intervenções.

O objetivo é tornar o espaço *vivendis* um espaço de interação expressivo, não estéril. Inventar novos espaços poéticos, trazer à tona a relação do ser, num mundo povoado de ausências e presenças, arquitetando uma estrutura de cheios e vazios, no qual vão se criando possibilidades de relações.

Os trabalhos aqui apresentados incorporam a minha experiência anterior de teatro, a construção de cenários, o trabalho de ator, a questão

espacial, deslocamento e marcações de cena. O “texto” fica por conta do transeunte, ele é ator sem texto inicial, que cria um texto em cena. O texto é espontâneo, improvisado e surge da vivência do transeunte com o trabalho.

A poética se faz nas bordas do trabalho plástico e, aqui, pretendo criar uma escritura que busca falar dessa poética elaborando uma aproximação com meu processo construtivo e criativo. É uma construção teórica que busca descrever essa poética. Trata-se de uma narrativa de quem realiza os trabalhos, portanto é uma descrição do processo criativo acrescido de reflexão que, no exercício de se elaborar como teoria, também se descobria na trama com as leituras realizadas. As leituras formaram com o processo prático uma unidade plena, o que me faz dizer que o texto e as obras realizadas são parte de um todo, que se implicam no meu modo de compreender a arte e me compreender como artista. Desta forma, as intervenções deixam claro que não posso ou não compreendo a arte dentro de categorias estanques, mas como uma grande rede, onde todas as modalidades (fotografias, pinturas, vídeos, gravuras, esculturas, entre outras) se fundem na complexidade das significações.

A linguagem escrita é diferente da linguagem plástica, utiliza outros signos e tem sua própria estrutura. As informações que me vêm do mundo, na maioria das vezes, as devolvo oralmente ou por imagens visuais, e as imagens escritas ou faladas, na maioria das vezes, também se transformam em imagens visuais. Neste texto, porém, procurei transformar as imagens visuais em imagens escritas.

Como referencial teórico para os conceitos de cheio e vazio, utilizei principalmente os autores, Peter Pal Pélbart, Gianni Vattimo, Píer Aldo Rovatti, e conceitos da pintura chinesa de François Cheng. Para a relação mítica e para a questão da origem, utilizei como referencial teórico Mircea Ilíade, e para as questões de fenomenologia, Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty e Georges Didi Huberman. Para a questão do olhar emissor e receptor, baseei-me no texto *Timeu* de Platão. Para a questão do neoconcretismo, usei como referencial teórico Ronaldo Brito, Fernando Cochiarelli, Ricardo Fabbrini, e Fernanda Junqueira.

Os quatro capítulos procuram aproximar o leitor do processo criativo desses trabalhos. São apresentados os conceitos que perpassam os quatro capítulos, tais como a questão do corpo, da matéria, da relação homem-natureza, da moleza e da relação fenomenológica com o lugar. A descrição do processo e as relações estabelecidas mostram sua complexidade, ampliação e transformação de um trabalho para outro.



1 AÇÕES NA PAISAGEM NATURAL

A paisagem é o suporte. A vivência da paisagem e do fazer artístico é que determina o trabalho. Em meu processo artístico, manipulo elementos naturais e construídos pelo ser humano, justaponho esses elementos e crio relações ambíguas que podem ter mais de uma leitura. Nos últimos anos, tem me fascinado trabalhar com o material natural. Além de utilizá-lo, utilizo o próprio espaço natural como campo de ação e manipulação. Não só o espaço natural, mas o espaço *vivendis*, pois esse espaço tornou-se parte integrante do trabalho, assim como a ação que ocorre dentro dele.

1.1 INTERVENÇÃO NO COSTÃO – Abril / Maio de 2001

Cito o conceito de *ser* formulado por Merleau-Ponty, pois nessa experiência plástica, que descreverei a seguir, a interrogação mais constante foi: O que é criar? Isso é criação? De onde vem a criação?

O Ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência. Por que criação? Por que entre a realidade dada como um fato, instituída, e a essência secreta que a sustenta por dentro, há um momento instituinte no qual o Ser vem a ser: Para que o ser visível venha à visibilidade solicita o trabalho do pintor. [...] Se esses trabalhos são criadores é porque tateiam ao redor de uma intenção de exprimir alguma coisa, para a qual não possuem um modelo que lhes garanta um acesso ao Ser, pois é sua ação que se abre, e abre essa via de acesso, pelo qual pode haver a experiência do Ser [...].

O que torna possível a experiência é a existência de uma lacuna, uma falta a serem preenchidas, sentidas pelo artista como intenção de significar alguma coisa precisa e determinada, fazendo do trabalho a realizar a própria intenção significativa¹.



Fig.1

O campo espacial escolhido para realizar o trabalho “Intervenção no costão” é um espaço natural, um costão de pedras à beira-mar, localizado à praia da Joaquina, Florianópolis, SC (fig.1). O meu olhar nesse espaço dirigiu-se para os espaços entre pedras, veios e buracos, que gostaria de preencher com alguma matéria, buscando uma nova relação nesse campo espacial, um novo significado. Faço isso, agindo sobre essa matéria. Merleau-Ponty chama

¹ CHAUI, Marilena. Merleau-Ponty, obra de arte e Filosofia. In: NOVAES, Adauto (Org). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 467/468.

a isso espírito da práxis, ou espírito selvagem, em que o sentimento do querer e poder, e da falta suscita a ação significadora que é a experiência ativa de determinação do indeterminado. O artista desvenda o invisível mediante meios visíveis. Esse agir é sustentado pelo ser na sua totalidade, em que não há separação entre corpo e alma, sujeito e objeto, consciência e mundo, mas há diferença interna que é por onde diferenciamos as coisas, por onde vemos longe e perto como qualidades do espaço, e o líquido, o gelatinoso e o duro como estados da matéria.

Esse ser originário, além disso, abre uma relação originária entre as coisas, em que a pedra pode ser vista como penhasco, pedregulho, paralelepípedo ou costão, e o vazio, como espaço entre pedras ou como o interior de uma xícara sem conteúdo. Torna-as a fonte impalpável da sensação. Trata-se, como diria Merleau Ponty², analisando a posição de Cézanne frente à natureza, de perguntar ao costão como ele se faz costão.

Nessa experiência, busquei verificar como a resina se comportaria como matéria para preencher esses espaços, pois o trabalho do artista consiste em explorar possibilidades formativas, isto é, explorar a matéria que ainda não é artística, tornando-a artística. A matéria só existe para o artista na medida em que ele cria uma relação com ela, que pode partir do olhar ou até de uma manipulação física.

Da relação mais sutil à mais física, há uma tentativa de colocar um sentido entre o ser e o objeto, criando uma relação sensorial. A relação do artista com a matéria é, então, uma relação dinâmica, pois, ao olhar a matéria, ela traz um significado para o artista, uma possibilidade de trabalho, e o

² MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o Espírito*. Lisboa, Vega, 2000, p.27/28.

resultado processa-se entre o que a matéria traduz e o que se pensa dela. A sua manipulação ou uso visa a se chegar a esse meio-termo. Matéria é, portanto, linguagem, pois sua expressão traz um significado.

O suporte deste trabalho é a pedra bruta do costão, cuja matéria é opaca, dura, escura, irregular. Material corporal que a luz não atravessa, do qual só se percebe a sua superfície, que traz algumas “marcas” impregnadas. A ação artística foi a de inserir um material industrial, a resina de poliéster líquida, nos veios (incisões), buracos (depressões) e nos espaços entre as pedras (limites, interstícios) e, que, posteriormente, foi retirada, em ponto de gel. A resina cristalizada era, então, a contraforma desses veios, buracos e interstícios, e a pedra, a forma para as resinas, o lugar onde se coagula a semelhança (fig.2).

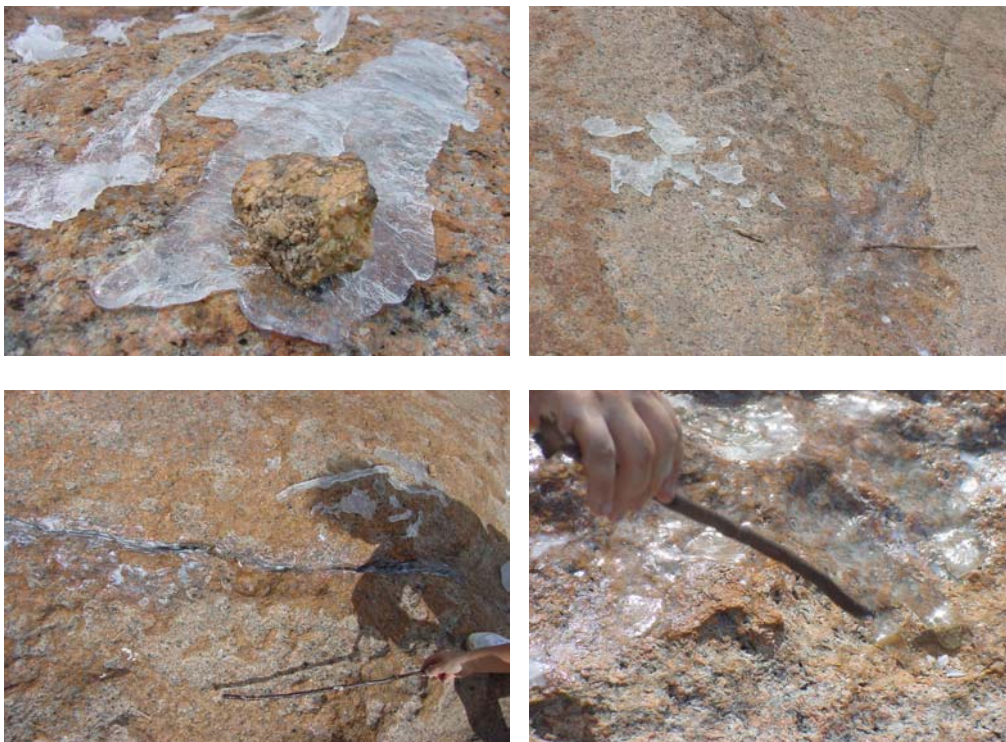


Fig. 2- Conjunto de figuras

Os relevos obtidos através do molde diferem-se dos obtidos na série anterior de trabalhos denominada, “5 fragmentos e um problema”. Nessa série, a construção dos trabalhos era feita por camadas de folhas de papel que se agregavam através da colagem, criando a impressão de desfolhamentos, descascamentos com rupturas, incisões e inscrições que criavam uma memória para essa matéria, uma matéria sem excessos, mas com uma memória (fig. 3). Uma matéria que foi descascada, chegando a um mínimo estrutural; se descascássemos mais, ela desmontaria, criaria uma conotação do que restava, do que ficara no tempo. Essa matéria se dispunha no espaço tridimensional, no chão, na parede e no ar, criando relações com o espaço circundante.

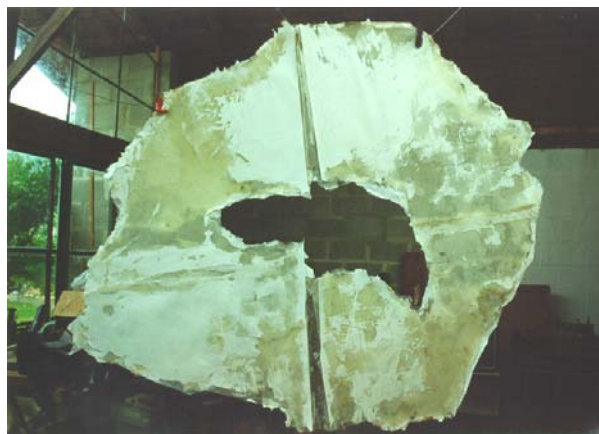


Fig. 3

A matéria foi escavada com a mão, criando furos e incisões, procedimentos próprios da gravura e escultura. O furo, além de romper o campo e deixar ver o outro lado, torna aparente a construção. Nessa série os relevos eram obtidos diretamente pela ação de minha mão sobre a matéria ao

retirar e escavar. Na “intervenção no costão”, os relevos se dão por contato e impressão, e pelo negativo da forma, pois são obtidos através de molde.

As resinas retiradas das pedras trazem a memória dessas pedras, a qual se encontra nas marcas que ficaram impregnadas nelas (fig. 5). São marcas produzidas pela ação do vento, do fluir da água e da areia ao longo do tempo e que trazem um sentido do fluir para essas pedras, não obstante a sua solidez e a sua compacidade, remetendo a todas as marcas e memórias em mim impregnadas. Uma imagem do próprio tempo está implícita nesses vestígios se se pensar no conceito de “Saba”, pertencente à cultura japonesa.

Segundo esse conceito, considera-se que o tempo por si, ajuda a tornar conhecida a essência das coisas. O japonês tem um fascínio especial pelos sinais de velhice. O tom escurecido de uma velha árvore, as asperezas de uma rocha, o aspecto sujo de uma figura cujas extremidades foram manuseadas por um grande número de pessoas, são sinais aos quais dão o nome de SABA, que significa corrosão. SABA então é um desgaste natural da matéria, o fascínio da antiguidade, a marca do tempo ou pátina. SABA como belo corporifica a ligação entre arte e natureza.³

Essas resinas, portanto, reproduzem também a ação do tempo sobre a matéria.

A ação artística dava-se pelo preenchimento e pela retirada do material, materializando o vazio, tornando visível o espaço entre pedras, seus veios e buracos.

O sentido de vazio nesse trabalho encontra-se nas fissuras das pedras e no significado da matéria que é retirada delas. Interpretando Merleau-

³ TARKOVSKI, Andrej. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990 p.66-67.

Ponty,⁴ as marcas nas pedras, referindo-se às cavernas pré-históricas, não são meras marcas, elas nos contam algo da sua e da nossa história.

A matéria natural da pedra é o molde de um material industrial, a resina (fig. 4). O que está sendo solidificado em alguma matéria nesse processo de moldagem é o próprio espaço. Minha atitude de preencher o espaço entre as pedras, no sentido de congelamento e imobilização do espaço e do tempo, assemelha-se à atitude de Bruce Nauman ao fazer moldes do espaço entre objetos e embaixo deles.

Em 1965, Bruce Nauman faz um molde do espaço embaixo da cadeira. [...] Os moldes de Nauman imprimem principalmente o caminho da implosão ou do congelamento, e isto que ele comprime e imobiliza não é a matéria, mas seu veículo e substrato, o espaço em si.⁵



Fig.4

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. Op.cit. p.23.

⁵ KRAUSS, Rosalind; E. BOIS, Yves Alain. *L'informe*, mode d'emploi. Paris: Centre Georges Pompidou; 1996, p.204



Fig. 5

O objeto translúcido pela própria matéria em si traz a idéia da corporificação do vazio em alguma matéria. Tem mais identidade que a matéria transparente, por ser mais visível como cor.

As resinas correspondem ao espaço vazio dos buracos e veios das pedras (fig. 5), uma substância translúcida que faz a passagem entre a opacidade das pedras e a transparência do ar. Assim, o vazio se dá a ver no cheio, naquele que antes era seu contrário. A translucidez remete ao diáfano que, sendo compacto, dá passagem à luz, ao incorporal, pois o que se enxerga atrás da matéria aparece como vulto, sem definição. O transparente remete ao vazio mesmo, pois não se enxerga a matéria em si, mas o que está atrás dela, quando se percebe a possibilidade de se enxergar através da matéria. As pedras, por sua vez, são opacas, duras e de textura irregular, o que cria uma

oposição à matéria que era retirada de dentro de si, translúcida, reflexiva e gelatinosa, que no seu devir se tornará sólida. Nos diferentes estados da resina enquanto matéria, temos implícito um conceito de tempo, no qual o elemento líquido remete ao nascimento, o gelatinoso ao tempo de vida, portanto à duração, e o estado sólido ao congelamento e à morte. Os três estão juntos e passam-nos a idéia de tempo total, de infinitude. A matéria da resina é oposta à da pedra quanto à opacidade e ao toque, mas não quanto à forma e textura. Elas são contraformas, parecem cristais (fig. 6).



Fig.6

Enquanto estava trabalhando, não estava pensando em nada, apenas sentindo a ação: o colocar o líquido, o transformar-se em gelatina e virar uma forma.



Fig.7



Fig.8

A ação de se jogar um líquido numa depressão (fig. 7), e dali tirar uma matéria translúcida, (fig. 8) oposta à da sua forma, é a transformação do escuro no claro. É trazer a escuridão para a luz. Nesse processo, tinha a sensação de que estava criando algo, no sentido de criação, de origem do universo ou das cosmologias dos povos primitivos, onde o vazio e o caos precedem a criação. Segundo Mircea Eliade,⁶ o ato de criação para essas cosmologias realiza a passagem daquilo que não é manifesto para aquilo que é manifesto, do caos para o cosmo. A ação artística, então, torna-se contemporânea do ato criativo por excelência porque imita o ato cosmogônico que, nos rituais das sociedades primitivas, podem ser celebrados pelo nascimento, construção de uma casa, coroação, semeadura, e assim por diante. Também podem ser celebrados quando a vida se vê ameaçada, pois, nesse momento, o cosmo se torna vazio e exausto, havendo necessidade de um retorno ao princípio, para que haja regeneração, que se cumpre, não a partir dela, mas sim por sua criação.

A vida não pode ser restaurada, mas apenas recriada por meio da repetição da cosmogonia. Também é usada como cura, quando o doente recita os versos cosmogônicos. O mito cósmico serve, então, de modelo para a restauração da integridade total, pois a cosmogonia representa a criação.

A ação artística aproxima-se desses rituais. Os meios podem variar, porém o essencial é a formalização do ritual - A cristalização do gesto primordial.

⁶ ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo; 1992.

Antropologicamente falando, a performance inicia-se com o próprio ato do homem se fazendo representar, o que se dá pela institucionalização do código cultural.

A situação geográfica da “Intervenção no costão”, onde a forma surge, pode ser comparada à idéia de centro do cosmo, que é a união das três regiões cósmicas, o céu, a terra e o inferno, o lugar onde a cidade sagrada ou o templo normalmente era construído. Segundo algumas cosmologias, o homem teria sido formado no umbigo da terra. O umbigo do mundo é o ponto onde começou a criação (fig.9), que pode ser o encontro da montanha com o céu, ou da terra com as regiões subterrâneas. O centro é o âmbito do sagrado, a zona de realidade absoluta, onde encontramos os símbolos da árvore da vida, da fonte da juventude e da imortalidade. Normalmente, a estrada que leva ao centro do ser em si é árdua e perigosa pois representa o ritual de passagem do âmbito profano para o sagrado, do efêmero e ilusório para a realidade e a eternidade da morte, da vida do homem para a divindade.



Conjunto de Figuras 9

Após finalizar o trabalho, estando sentada naquelas pedras brutas com o céu azul e infinito sobre minha cabeça, e o mar à frente, um pouco abaixo, tive um estranhamento, onde os estranhos eram a minha presença humana naquele ambiente natural e aquela resina na mão. Isso me suscitou algumas perguntas: será que arte é isso? Será que a arte é mesmo a criação de algo que não existe? A arte pode mesmo criar, no sentido de gerar algo novo, inusitado? Parece que ali vivenciei essa possibilidade de criação e transformação. Parecia que dali para frente muito mais coisas eram possíveis de virem à existência. Daquelas rupturas, daqueles buracos, origina-se a criação. O trabalho, portanto, emerge daí, dos vazios, “das entre-matérias”, que são fruto de um olhar que se propõe a desencadear um processo artístico. É a criação de uma realidade transformada, solidificada em algo novo.

Os artistas não manipulam as coisas como a ciência e sim as manejam. Ruminam o mundo, jamais abandonam sua inerência a ele, mas de dentro dele o transfiguram para que seja verdadeiro sendo o que é, quando encontra alguém que saiba vê-lo ou dizê-lo, isto é, quem consiga arrancá-lo de si mesmo para que venha à expressão. A invocação das obras de arte rompe com a tradição filosófica que as julgara cópias imaginativas da percepção, simulacros platônicos e, portanto, identificara ficção, erro e ilusão. O imaginário não é como supusera Sartre, a presença plenamente observável, porque a imagem é pura construção subjetiva herdeira da sensação e da memória, “o diagrama do real em meu corpo, a textura do real que atapeta interiormente, a linguagem e o pensamento”. Como diz Merleau-Ponty em *O olho e o espírito*. O artista tem seu corpo como sentinela em vigília às portas do sensível e cabe à filosofia recuperar a dignidade ontológica do sensível.⁷

⁷ CHAUI, Marilena. Op.cit. cit. p 470/ 471

Nessa experiência, há uma interferência do humano no meio natural, na inserção e presença na paisagem de um material industrial -instituído pelo ser humano. Essa interferência pode ocorrer de diversas maneiras. Aqui, ela reforça a paisagem. O humano está misturado a ela, faz parte dela. Num primeiro momento, há um enlaçamento entre o natural e o industrial, quando o industrial parece brotar ou fazer parte do natural (fig.11) e, num segundo momento, uma matéria é retirada desse campo natural, remetendo à própria criação, da qual tiramos a imagem de que ela sai metaforicamente desses interstícios, desses buracos e veios, desses vazios.

A paisagem olha o humano, e o humano olha a paisagem. E, conforme leitura de Merleau-Ponty, isso ocorre a partir da experiência do artista, que traz seu corpo como visível e vidente, numa experiência do tocar, pois o visível é talhado no tangível, e há entrelaçamento e reciprocidade entre quem toca e é tocado. O visível e o tangível estão incrustados nele. Isso ocorre quando um certo visível se volta para todo o visível talhado no tangível e entre eles se forma uma visibilidade que não pertence nem ao corpo como fato, nem ao mundo como fato. O vidente estando, então, preso ao que vê, continua a ver-se a si mesmo, como um narcisismo fundamental. Sofre por meio das coisas a visão por ele exercida sobre elas. (fig.10) Por isso, o sentir-se olhado pelas coisas, o não ver de fora um corpo habitado, mas existir nele de maneira que visível e vidente se mutuem reciprocamente, é o que Merleau-Ponty chama de carne.⁸

⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 2000, p135.



Fig.10



Fig.11

Em 1994-95, Mac Collum realiza o trabalho “Natural copies from the coal mine of central Utah” (fig.12), que consiste na realização de moldes em resina das marcas fossilizadas de pés de dinossauros que se encontram nas minas de Utah.



Fig.12

Minha ação de tirar moldes do espaço entre pedras do costão, que são a marca da ação da natureza sobre as pedras, isso é, da ação do vento, da areia, do mar e outros elementos (fig.13) é semelhante à de Mc. Collum de

tirar o molde de marcas de tempo num espaço natural. No meu caso, o trabalho não resulta num *ready-made*, a sua relação é com o ato de fazer, enquanto “Mc Collum trata as marcas de patas fossilizadas como se fossem *ready mades* e os expõe como múltiplos coloridos como souvenir para turista, operando uma industrialização da genética e do gênero”⁹



Fig.13

Ao trabalhar, o artista utiliza sua intuição. Trabalha com as lacunas abertas entre o seu olhar para o mundo e as informações dele recebidas. O que um artista realiza, hoje, pode ter relação ou ser semelhante quanto à atitude de artistas que viveram em outra época ou que vivem em outro lugar. É o caso do trabalho de Mc Collum acima descrito em relação ao meu trabalho. Merleau-Ponty fala-nos sobre essa relação.

⁹ KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves Alain. Op. cit. p.20

A cultura sedimenta e cristaliza as expressões, mas o instituído carrega um vazio e um excesso que pedem nova instituição, novas expressões. Com isto, o primeiro parentesco profundo entre filosofia e arte aparece: a obra de arte como a obra de pensamento são intermináveis. O pintor não pode parar de pintar, o músico não pode parar de compor, o escritor não pode parar de escrever, o pensador não pode parar de pensar. Cada expressão engendra de si mesma e de sua relação com as expressões passadas e com o mundo presente a necessidade de novas expressões. A experiência e as obras que ela suscita sem cessar são, assim, iniciação ao mistério do tempo, como – literalmente – pura inquietação, não quietude.[...] Tomar a experiência como mistério do mundo significa reconhecer que experiência é o sair de si, é o entrar no mundo. Resta saber, no entanto, como e porque esse entrar no mundo é também uma volta a nós mesmos. A pintura revela que a experiência de pintar é experimentar o que em nós se vê quando vemos (Cézanne dizia: “sou a consciência da paisagem”)¹⁰.

Essa experiência no costão foi fotografada por Sandra Alves que, participando do processo, ficou livre para trabalhar.

A fotografia para mim é um veículo intermediário que faz a transição entre o natural (o real) e o artificial (o mundo da arte e das imagens). Ao mesmo tempo em que é um processo de desmaterialização, corresponde a um depósito de matéria que é fixada na película e, em seguida, transferida para um suporte de papel. É a ligação dos dois pólos, o material e o imaterial. No caso dessa intervenção, a fotografia serve como registro e, depois, é revelada como representação bidimensional de uma ação no espaço tridimensional, com todas as possibilidades de leitura como imagem.

Nesse trabalho, minha atenção estava voltada à ação de colocar a resina nos veios e buracos das pedras, sem que escorressem, e prestar atenção ao ponto de dureza dela, senão não conseguiria retirá-la dos buracos. O meu interesse, então, estava voltado para a ação artística, para a

¹⁰ CHAUI, Marilena. Op.cit. p. 476.

transformação da matéria em relação ao seu estado, e à forma que eu obtinha do vazio, do escuro, daquilo que está dentro. A fotografia serve, então, como o registro dessa busca, além de valer como expressão plástica e bidimensional.

O processo adotado para a realização desse trabalho foi o da experiência, em que esta não é mero acaso, responde a uma busca, a busca de uma situação plástica que a experiência vai determinar, que é única e não pode ser outra. Não há um *a priori*, há um ponto de partida que é uma relação fenomenológica com o lugar; a construção vai se fazendo na experiência, na vivência. O artista sempre vai atrás de algo que ele desconhece, não podendo definir o resultado antes do processo construtivo.

Marilena Chauí propõe que liguemos a palavra experiência à palavra iniciação.

A palavra experiência vem de *ex* - do latim, que quer dizer, para fora, em direção a, e de *pêras* - limites, demarcação, fronteira, que significa um sair de si rumo ao exterior, viagem e aventura fora de si, inspeção da exterioridade. A palavra iniciação vem do latim, *in* - ir para dentro, em direção ao interior, e do verbo latino *eo*, na forma composta *ineo* derivando-se *initium* - começo, origem. Iniciação corresponde ao vocabulário religioso de interpretação dos auspícios divinos, no começo de uma cerimônia religiosa [...] Juntando as duas palavras teremos então o sentido, de ir para dentro de um mistério. Percebida doravante como nosso modo de ser e existir no mundo, a experiência será aquilo que sempre foi - iniciação aos mistérios do mundo.¹¹

Cada trabalho é um sair de si, um misturar-se com o mundo, para trazer algo significativo à tona, expor sua interioridade prática como obra, trazer por meios visíveis o invisível, sair da indeterminação para o determinado, desvendando o invisível (fig.14).

¹¹ CHAUI, Marilena. Op. cit. p.473.



Fig.14

Minha intenção nessa intervenção não foi a de criar objetos para serem mostrados em um arranjo estético qualquer. Meu interesse maior residu na própria ação de materializar o espaço entre pedras, descobrir sua forma e ter o registro desta ação pelas fotografias.

Minha relação com a natureza dá-se numa forma mais intimista. A interferência que nela produzo não a modifica, é uma relação de experiência, contato e intimidade com ela. Richard Long é um artista que também tem uma relação mais intimista com a natureza. Suas intervenções fazem-nos olhar para a natureza, personificam-na, traduzem uma idéia, não a modificam. Rearranja as pedras de um sítio específico, às vezes as transporta para a galeria, e, para ele, o importante é seu caminhar e o descobrir lugares. “A natureza é a fonte de meu trabalho e o meu meio de trabalho é a caminhada (o elemento de tempo) e materiais naturais (escultura)”¹²

¹² LOBACHEFF, Geórgia, Richard. Catálogo: *Richard Long. Bienal*, 1994: The British Council, p5.

Richard Long utiliza pedras, gravetos, lama e água para realizar seus trabalhos que são, segundo ele, “materiais simples, elementares e naturais”.

O seu trabalho é um auto-retrato, considerando que o caminhar pelo país é a mensuração do país quanto ao tamanho, à forma e ao terreno e, também, a sua própria mensuração quanto ao tempo que leva para realizar um percurso. Assim, cada artista cria uma relação específica com a natureza.

Franz Krajcberg, por sua vez, é um artista que tem uma relação muito particular com a natureza e que faz de sua obra um manifesto contra a destruição sistemática do ambiente pela ação do fogo provocado pelo homem. Acompanha as sucessivas queimadas das florestas brasileiras, provocadas pelo homem nos últimos 20 anos, as quais fotografa. Utiliza sua matéria-prima calcinada como suporte para seu trabalho. Interfere nelas e as recoloca, transformadas em obra de arte, no meio humano, em galerias, museus, lugares instituídos pela arte, como um manifesto. Apropria-se da sua destruição e lhe dá outra vida. Procura na sua interferência artística mostrar uma beleza que foi destruída. É um artista comprometido com a denúncia da destruição. Para ele “a representação da natureza não chega a traduzir a criação como a própria natureza consegue, pois ela está sempre criando e se modificando, e ele gostaria que sua obra se aproximasse deste criar e recriar, se modificar”¹³. Na sua visão, a arte está sempre mudando, assim como a natureza.

Para mim, a natureza é um local de descoberta, relação e vivência. Interaço com ela, e esse interagir faz com que ela fique mais evidente.

¹³ KRACJBERG, Franz. Depoimento que consta do vídeo: O Poeta dos vestígios. Realizado por Walter Salles, Rio Grande do Sul. Fundação IOCHPE.

Os moldes obtidos na “Intervenção no costão” são de dimensões reduzidas, pois seria difícil retirar a resina de grandes espaços pela própria qualidade do material. O espaço entre pedras em alguns lugares era bem maior, e meu olhar continuava dirigido para este espaço na intenção de preenchê-lo, o que me levou a realizar uma outra intervenção na paisagem, que intitulei “papel branco na paisagem”.

1.2 PAPEL BRANCO NA PAISAGEM - maio/junho, 2001

Olhando as pedras de um costão à beira-mar, na praia de Ponta das Canas na Ilha de Santa Catarina, uma imagem se sobrepõe a meu olhar literal e repetitivo do real, daquilo que se encontra à minha frente no momento presente. Por essa imagem sobreposta, percebo os espaços entre pedras desse costão, os espaços vazios, que poderiam ser preenchidos com uma matéria. Vejo, então, uma dupla paisagem, a que está à minha frente e a que apresenta os vazios preenchidos, o que me faz estar ao mesmo tempo na paisagem presente à minha frente e na paisagem advinda da imaginação poética. No momento em que sinto a presença dessa outra paisagem, a realidade que me rodeia (e que existe dentro de mim) impregna-se de uma certa atmosfera, que é um deslocamento de sentido, uma duplicação dele. O meu estar aqui encontra-se ressignificado pela outra imagem fornecida pela minha imaginação poética. O real encontra-se como é, fechado em seu sentido real, sem ambigüidades, literal, opaco e, ao mesmo tempo, ilumina-se em virtude dessa outra significação. O sentido de estar aqui, olhando essa paisagem, é ter a percepção desses vazios, preenchidos e não preenchidos.

Viver o que vivo aqui e também viver o que adveio da outra imagem, o que me libera do significado literal, comum e repetitivo do real. Desta forma, percebo que meu olhar como artista para as coisas, está sempre acrescido pela participação da imaginação poética, sempre disposta a vasculhar as possibilidades da forma no espaço real e revertê-lo em “outro” real.



Fig 15

Fig16

A interpretação da realidade, da experiência cotidiana bloqueada pela repetição, pelo saber do óbvio, pode ser aprofundada na sobreposição dessa “outra” realidade, pois a reduplicação de sentido afeta a totalidade do eu. Sendo assim, uma simples interpretação do real leva consigo a modificação de minha identidade. O significado do meu ser pode ser encontrado no vazio e no seu preenchimento. Há um vazio entre as duas imagens que não pode ser representado pelo pensamento.

A reduplicação de sentido, em lugar de constituir uma base sólida na qual o pensamento poderia apoiar-se para transferir-se de um conceito a outro de uma a outra representação, deu origem a uma zona vazia, obscura.[...] O que o pensamento pode conceber são as similitudes e diferenças, mas não a fissura sem fundo. O pensamento situa-se aqui ou ali, enquanto que o sentido descansa no "entre", ou seja, aqui e ali. Há uma diferença em estado puro, sem conteúdo representativo¹⁴.

Segundo Rovatti e Vattimo, portanto, o sentido não está na paisagem à minha frente (fig. 15), nem na paisagem advinda da imaginação poética (fig.16). Está entre as duas paisagens, e é esse sentido que o artista busca desvendar através da construção de seu trabalho.

A partir dessa dupla imagem, decidi preencher os espaços entre pedras dessa paisagem com alguma matéria.

A resina poliéster utilizada na "intervenção no costão" não era a matéria apropriada, pois era translúcida, e eu queria uma matéria opaca. Além disso, a resina não deve estar em contato com a areia molhada, pois não seca na presença de umidade. Percebi que não precisaria de uma matéria espessa para preencher esses espaços, poderia demarcá-los com uma superfície. Se esticasse um papel a uma certa altura das pedras, conseguiria esse preenchimento, pois ele criaria uma superfície no espaço entre elas (fig. 17). Visualmente, produziria o mesmo efeito de um espaço preenchido com uma matéria espessa e opaca, pois nela o que eu conseguiria ver seria a sua superfície.

¹⁴ ROVATTI, Pier Aldo e VATTIMO Gianni. *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra, 1990, p.260.

Escolhi um papel liso, branco, espesso, como matéria para preencher esse espaço entre pedras, pois daria um forte contraste com sua cor escura (fig.18).



Fig.17



Fig.18

Esticar esse papel é experimentar esse espaço, inserir-se nele corporalmente, por onde o corpo pode passar, andar nele, onde o ar flui. É experimentar o espaço do costão constituído de ausências dadas pelo espaço entre pedras e presenças dadas pelas pedras. É dar visibilidade a essa ausência e a essa presença, ao cheio e ao vazio mediante a inserção do papel branco na paisagem. O papel torna a superfície regular, monocromática e cheia de luz.

Os raios luminosos parecem saltar de sua superfície, criando uma luminosidade forte, oposta à escuridão e à opacidade das pedras. Sua superfície branca e lisa passa a sensação de infinitude e fluidez, pois o olhar não tem obstáculos, corre livremente sobre ela. Além disso, tem a conotação

de início e de vazio, opondo-se ao sentido das pedras de antigüidade e de cheio.



Fig.19



Fig.20

Ver, sentir, tocar, medir o tempo de percurso, afastar-se, andar pelo meio das pedras, medir suas distâncias, esticar o papel, rasgar, encaixar na pedra são exercícios que lidam com a forma no espaço (fig.19 e 20). O suporte do trabalho é o próprio costão de pedras, uma região natural.



Fig.21



Fig.22

Mais uma vez, remeto-me às reflexões de Mircea Eliade sobre mitos de origem e cosmologias dos povos primitivos:

Todas as regiões selvagens e não cultivadas têm semelhança com o caos, e ainda assim participam da modalidade não diferenciada e disforme da pré-criação. É por isso que quando se toma posse de um território, isto é, quando se começa a sua exploração são realizados rituais que repetem de maneira simbólica o ato de criação.¹⁵

A ação de introduzir o papel branco fabricado pelo ser humano na paisagem selvagem pode ser comparada à posse de um território, pois demarca, introduz uma matéria, ocupa. Para as cosmologias primitivas, cada território ocupado tem que ser transformado, do caos para o cosmo, por meio do efeito do ritual que repete o ato primordial. (fig.21 e 22) Ao ser transformado pelo efeito do ritual, ele recebe uma forma que faz com que se torne real. O trabalho é, portanto, a transformação do vazio no cheio, do ausente no presente. A superfície que crio na paisagem com o papel é uma superfície fluida, que pode ser comparada com a água. As pedras criam a conotação de obstáculos. Alguns não podem ser transpostos e tenho que procurar outro caminho para a minha matéria branca, para a luz, para que a superfície se faça fluida.

O papel branco cria uma suavidade para aquela paisagem tão áspera e rude. Em contato com as pedras, cria uma relação possível entre a rudeza e a suavidade que pode ter o significado de origem, se pensarmos que, quando se estabelecem inesperados e ríspidos contatos, podem surgir reações

¹⁵ ELIADE, Mircea. Op. Cit. p2.

surpreendentes que geram algo, seres, talvez, ou desencadeiam energias poderosas e incontroladas. É um território instável por ser composto de matérias que se transformam e que se determinarão a *posteriori*. O papel coloca a luz como o princípio de tudo, e a sua brancura negocia com a opacidade noturna das pedras.

A paisagem era áspera e rude quando só existiam as pedras, e se suaviza com a intervenção humana. O papel cria um caminho macio e cheio de luz, um lugar onde se pode passar sem obstáculos. As pedras que aparecem são pontos no caminho, não impedem a passagem. O papel branco na paisagem pode ser a demarcação de um percurso humano nela, o lugar onde o ser humano pode fisicamente passar. O papel não pode ser esticado onde as pedras estão muito aglomeradas, pois não consigo me inserir. Alguns lugares estreitam-se bastante, e a altura na qual é esticado o papel varia conforme o formato das pedras, pois suas distâncias definirão se posso ou não passar entre elas e se meu braço consegue rodeá-las. O espaço entre as pedras é, então, além do espaço onde a água flui, o lugar onde posso me inserir corporalmente, passar, fluir, o espaço vazio onde o ser humano é fisicamente cabível.

As pedras nos passam a idéia de lugar, que são intervalos do vazio. Quando se estica o papel no meio das pedras, preenche-se o vazio e cria-se um lugar, tornando o vazio um “lugar”.

Conforme Peter Pál Pelbart:

O vazio é infinito, sem alto nem baixo, sem determinação alguma, sem ação sobre os corpos que nele se encontram. O lugar é o intervalo do vazio, mas intervalo que procede do corpo que ocupa este lugar, e não do vazio que o abriga. O vazio se atualiza no lugar. De infinito que é torna-se finito, mas sempre em função de um corpo.¹⁶

Neste trabalho, existe uma relação de unidade espaço-obra em que esta não pode ser vista sem o entorno, a exemplo da figura e do fundo de um quadro. Nesse caso, o trabalho constitui o espaço real, não o espaço representado, inserindo a obra na concretude do mundo (fig. 23,24,25, 26 e 27).



Fig.23

¹⁶ PÉLBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. Imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Tese de Doutorado, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 1996. p.79.



Fig 24



Fig.25



Fig.26



Fig.27

As pedras descansam naquele vazio em uma completa obscuridade (fig. 28 e 29). É o vazio, precisamente, que sustém as pedras em seu recolhimento de si mesmas. O vazio é o que as sustenta, nele se refletem. Portanto, as figuras apresentam-se pelo vazio, exibem o vazio, manifestam-se umas nas outras, suspensas no vazio. Toda a paisagem que nos rodeia parece se encher de um sentido. O sentido consiste, precisamente, no ato de expor-se a nós e não de ser um significante que fará relação com um significado. As pedras oferecem-se a nós não como significantes, mas como realidades ostensivas. No vazio, manifestam-se umas atrás das outras, e o aparecer dessa mútua apresentação faz surgir o sentido, ou seja, uma arquitetura de cheios e vazios, de ausências e presenças, como os cheios e vazios de nossa vida.



Fig28



Fig.29

O que se vê não deve ser solução de um enigma, deve-se esgotar como tal. Consiste em um aspecto do mundo, algo que está ali, que existe e, nesse estar ali presente, mostra-se. A paisagem não está em um lugar. Ela está em nenhum lugar. Ela se transfigura em um outro lugar. A paisagem está aqui e em outro lugar, está entre a paisagem real e a advinda da imaginação poética.

A luminosidade do papel, o vazio, o artificial acenam para a obscuridade, para o lugar, para o natural, respectivamente. O cheio das pedras oferece-se a partir do vazio; o natural, a partir do artificial; e a luz, a partir da escuridão. Essas se mostram e se estruturam (fig.30).



Fig.30

A pintura tradicional chinesa, em sua visão organicista do universo, propõe uma arte que visa, desde sempre, a recriar um espaço mediúnico, no qual prevalece a ação unificadora do universo, e o vazio, longe de significar algo vago ou arbitrário, é o lugar interno de transformações do mundo criado. Graças ao vazio, ao sempre aberto, o artista transcende o mimetismo estéril e percebe sua própria criação como algo que participa cabalmente da obra continuada da criação. O vazio é o suporte de todas as coisas, não se opondo nem sendo exterior ao cheio. Longe de diluir o espaço, confere a ele uma unidade em que cada coisa respira como participando de uma estrutura orgânica.

Observei que o papel, se deixado muito tempo no costão, começa a se amalgamar com a areia e as algas, ou com qualquer outra matéria que esteja abaixo dele, tornando-se ele mesmo mais uma matéria a ser depositada nesses espaços entre pedras, como as trazidas pelo mar (fig. 31, 32 e 33). Não é mais uma superfície, mas uma pasta que vai ser levada e trazida pela maré e que acabará se sedimentando em algum momento, fazendo parte da formação da Terra, de sua gênese, pois a crosta terrestre está sempre sendo preenchida por novas matérias. A crosta terrestre estaria, então, sendo sempre construída e modelada pela inclusão dessas novas matérias e sua sedimentação, o que remete ao conceito de entropia.

Robert Smithson sempre considerou a modelagem como própria da entropia, descrevendo a crosta terrestre como uma modelagem gigantesca que testemunha camada a camada uma sucessão de cataclismas, comprimindo e congelando a vida com todos os intervalos necessários. Cada pedra, cada camada mineral é o sinal de que florestas e espécies inteiras desapareceram.¹⁷

¹⁷ KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves Alain. Op. cit. p20



Fig 31



Fig. 32



Fig 33

Se considerarmos a noção de Robert Smithson, na qual ele vê a Terra como uma grande modelagem, podemos pensar no papel que uso como o mapa em escala real de pedaços da crosta terrestre (fig. 34).



Conjunto de fig. 34

Na verdade cria-se um estranhamento no sentido de que se desorganiza a leitura habitual que se tem da paisagem, de linha de horizonte, primeiro plano, segundo, e assim por diante (fig. 35). O papel branco desorganiza essa construção, pois introduz diagonais, uma luz não natural, e inverte o cheio e o vazio. Estas intervenções podem ser incluídas no conceito de entropia, além do paralelo já citado antes, na pág 46 desta dissertação, onde o conceito de entropia encontra-se implícito no processo de formação da terra. A formação da Terra é caótica, onde vários elementos estão interagindo, transformando-se e, a cada transformação ou interação, surge algo. Essa idéia de caos encontra eco no processo artístico, no qual as coisas vão agindo, manifestando-se, arranjando-se de determinada maneira, de determinada forma, transformando-se em outras formas (fig. 33).



Fig.35

O papel branco, ademais, pode ser considerado como o vazio original sob a visão estética chinesa, pela qual, o papel virgem é concebido como o vazio originário, e as pinceladas nele introduzidas o modularão em espaços cheios e vazios. Cada pincelada é, então, a transformação, a metamorfose da primeira pincelada, e o fim do quadro é um grau de desenvolvimento onde há um retorno ao vazio original.

Conforme François Cheng:

Trata-se, então, de imitar não os espetáculos da criação, mas os gestos mesmo do criador.[...] Para eles, quando a pintura chega a tanto que não deixa vestígio sobre o papel, ela aparece como uma emanção natural e necessária desse papel, que é o vazio mesmo.[...] Quando os antigos pintores pintavam, concentravam seus esforços no espaço onde está ausente o pincel-tinta. É o mais difícil, é a consciência do branco como capacidade de negro, única via que penetra o mistério¹⁸.

A interferência nas pedras é, pois, uma modulação do vazio, onde as pedras modulam o papel, equivalendo às linhas e aos pontos inscritos no papel.

E o regresso é o quadro acabado, enrolado, que se transforma no universo fechado sobre si mesmo. Desenrolado, quer criar, para o espectador que participa, o milagre de desnudar o tempo, de viver seu ritmo vivido e dominado. À medida que se desenrola o quadro, esse tempo vivido se espacializa, não em um marco abstrato, mas em um espaço qualitativo e incomensurável.¹⁹

Nessa intervenção na paisagem, portanto, a ação de *desenrolar* o papel é a própria experiência e vivência espacial do local. Esse desenrolar vai modulando o espaço, e essa espacialização tem uma duração, portanto um tempo, que é a vivência do trabalho enquanto ele se espacializa (fig. 36 e 37).

¹⁸ CHENG, François.. *Vacío y plenitud*. El lenguaje de la pintura china. Caracas: Monte Ávila 1985. p77

¹⁹ CHENG, François. Op. cit. p.77/78



Fig. 36



Fig.37

Alguns papéis foram estendidos por sobre o espaço vazio e as pedras, e, ao invés de rasgar o papel no lugar da pedra, para que ela se tornasse presente ao lado do vazio, fiz frottages das pedras demarcando a sua posição. O papel é um subjétil da minha ação, um suporte entre o meu tocar, furar e amassar e a pedra.

A noção de subjétil pertence ao jargão da pintura, vem de (subjectum) o que está deitado embaixo como substância. Um sujeito ou um súcubo. Entre a parte de baixo e a de cima é ao mesmo tempo um suporte e uma superfície. Às vezes também a matéria de uma pintura, tudo o que nela se distinguiria da forma tanto quanto do sentido, da representação, o que não é representável. Sua profundidade ou espessura presumidas deixa ver apenas uma superfície. [...] Uma espécie de pele [...] Existem os subjéteis que se deixam atravessar e são chamados porosos, (gessos argamassas, madeiras, cartões, têxteis e papéis) e os outros (metais ou ligas) que não deixam nenhuma passagem.²⁰

O papel é a fronteira entre o acima e o abaixo, suporte e superfície. Nesse trabalho, entra-se por perfuração ou defloração, e é o entre dois, enquanto não lhe emprestamos uma outra consistência. No corpo-a-corpo ele

²⁰ DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. Pinturas e recortes textuais. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Atelier Fundação Editora UNESP (FEU), Imprensa Oficial do Estado SP, 1998, p.26.

terá um significado, pois é um corpo estranho ao qual nos dirigimos com alguma ou nenhuma habilidade. As marcas produzidas no papel não são uma representação, fazem parte do papel.

Não se distingue entre o sujeito da representação e o suporte desse sujeito nas camadas do material entre o em cima e o embaixo, o sujeito e seu fora a representação e seu outro. Destruição dos limites que estruturam a representação para o qual devemos encontrar outros gestos.²¹



Fig 38

²¹ Ibidem ref. 33 p.57.

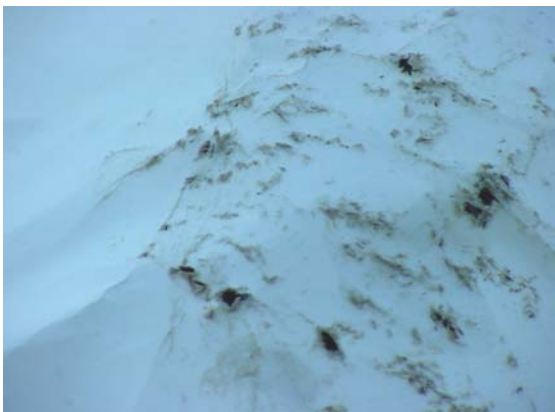


Fig. 39



Fig.40



Fig.41

As marcas feitas no papel são os vestígios da ação.”Vestigium, para os teólogos da Idade Média era o vestígio, o traço, a ruína. Tentavam explicar que o que é visível diante e em volta de nós, a natureza e os corpos, só poderiam ser vistos como portando o traço de uma semelhança perdida, arruinada, a semelhança a Deus perdida no pecado”.²² A frottage das pedras pode ser vista a partir dessa definição, como a retirada da semelhança da pedra. Mostra a perda também, pois o objeto não está mais lá, apenas a sua marca. Para marcar os papéis, utilizei-me de uma pequena pedra, que pode ser entendida como uma extensão da minha mão. O papel é a fronteira entre a ação de minha mão e a

²² DIDI- HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed.34.1998, p.35.

pedra nas *frottages*, e entre o céu e a terra na demarcação do vazio. (fig. 39, 40 e 41).

Essas duas intervenções foram os primeiros trabalhos de interferência na natureza que realizei. Até então, a natureza se fazia presente no meu trabalho plástico, de 1975 a 2000, através da representação, seja pelo desenho, seja pela pintura, ou através da apropriação de elementos da natureza que iam sendo inseridos nos trabalhos, como a terra e a areia.

As intervenções na paisagem, criam uma nova imagem poética para os espaços em que estão sendo inseridos, em que todo o ambiente participa desta poética, pois ele faz parte da obra. O próprio assunto, “paisagem”, é a obra em si, coincide com ela. A obra surge da vivência do local, no momento da vivência, quando o espaço é experimentado e descoberto como se visto pela primeira vez, ou como os homens primitivos o experimentavam. Aproxima-se da idéia de performance, pois é a performance (a ação) no local que importa e determina a obra, e não seu resultado material.

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência, como um produto direto do coração, da alma, do ser, do homem tomado na sua atualidade.²³

A imaginação poética ocorre no presente, na emergência, não tendo um passado que a prefigure. A imagem poética tem uma realidade específica, por conseguinte não deve ser olhada como objeto ou seu substituto. O sentido

²³ BACHELARD, Gaston. A poética do espaço, introdução. In *Bergson, Bachelard*. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p.342 (coleção Os Pensadores vol. XXXVIII).

da imagem será desvelado se a pessoa se lançar no centro, no ponto onde tudo se origina e toma sentido – “na alma”.

O espírito e a alma são indispensáveis para que pensemos a imagem poética do devaneio à execução. O devaneio é uma instância psíquica que se confunde com o sonho, entretanto, no devaneio poético, a alma está atenta, descansada e ativa, e não sonolenta. Para que a imagem poética se faça, basta um movimento da alma, visto que é nela que esta acusa sua presença.

Gaston Bachelard utiliza a citação de Pierre Jean Jouve, em *Miroir, ed mercure de France*, p. 11, acerca da alma:

A poesia é uma alma inaugurando uma forma: a alma inaugura. Ela é potência de primeira linha. É dignidade humana. Mesmo que a forma fosse conhecida, percebida, talhada em lugares comuns ela seria diante da luz interior um simples objeto para o espírito. Mas a alma vem inaugurar a forma, habitar, deleitar-se com ela.²⁴

A obra, construída e instalada num determinado espaço físico, vem do olhar interior, vem da alma. Conforme Bachelard ²⁵, isso ocorre porque a imagem poética incorpora o sujeito que frui, como por exemplo na poesia, o sujeito que recita, pois o espaço poético só será desvendado se o sujeito entrar nele sem reservas. A consciência poética é absorvida pela imagem que aparece na linguagem acima da habitual. Existe sob o signo de um ser novo, pois acontece na emergência da situação, não importando um passado ou um futuro. O não saber é, de fato, uma precondição.

²⁴ BACHELARD, Gaston. Op. cit. p.345.

²⁵ *ibidem*

Bachelard, no texto introdutório da *Poética do espaço*, 1974, propõe o estudo de imagens bem simples como as do espaço feliz. Procura determinar o valor humano dos espaços de posse, espaços proibidos a forças adversas, espaços amados. São “espaços louvados”. Chama a isso topofilia.

O espaço da imaginação é vivido, não um espaço indiferente, visto que as imagens não abrigam idéias tranqüilas nem definitivas, pois a imaginação imagina incessantemente e se enriquece de novas imagens. Para cada espaço há uma poética; a casa, por exemplo, funciona como abrigo de nossa alma, topografia de nosso ser. Quando um artista interfere num espaço físico determinado mediante a instalação de trabalhos artísticos, traz um novo olhar para aquele espaço, criando uma nova relação do ser, que se manifesta por meio de uma imagem poética que emerge da nova relação espacial e da experiência fenomenológica do sujeito inserido espacialmente no trabalho. Este é vivenciado não com um olhar crítico, mas sentido com a alma na sua emergência, na sua vivência, não havendo um *a priori*.

Neste trabalho, o registro da ação é a tentativa de apreensão do momento que passou. O papel não vai mais ficar daquele jeito, e eu não farei os mesmos gestos e percursos. Aquele momento da ação não vai mais suceder. Andar entre as pedras e “criar a luz” para aquela paisagem não mais ocorrerão.

Em 1987, realizei uma pintura na qual deixei espaços em branco, do fundo da tela, cujas borda deixavam entrever algumas pinceladas de cada camada. Pretendia fazer uma pintura que mostrasse um pouco das várias camadas, o processo de construção da pintura, que muitas vezes é feita pela sobreposição de imagens (fig.42). Várias imagens vão se sobrepondo para

formar a imagem final, e o processo de construção da pintura fica encoberto, só vemos a camada final, o último tempo vivido, que, na verdade, é uma soma de vários tempos vividos, tão bem descrito no conto “a obra prima ignorada” de Balzac.

A fotografia na performance é uma tentativa de registrar os vários momentos do trabalho, as várias etapas, os vários tempos vividos, e pode ser comparada às várias camadas da pintura.



Fig. 42

A interferência produzida pelo papel branco na paisagem interrompe seu olhar nos sucessivos planos de profundidade da paisagem. Cria novos horizontes e indica a presença humana nela. A introdução da luz através do papel branco no meio do escuro das pedras remete ao próprio meio utilizado, pois a fotografia constrói a imagem através da luz.

Na intervenção do “papel branco na paisagem” interferi fortemente nas fotografias. Indiquei como as queria e peguei a máquina para fotografar, num determinado momento. Esse processo de aproximação e distanciamento é semelhante ao processo de pintar, pelo qual o artista pinta, distancia-se e volta a pintar. Podemos pensar também na performance, na qual, mesmo quando se é ator, existem momentos em que a pessoa se observa atuando. Eros e Thanatus se alternam. A sensação do momento sobrepõe-se ao raciocínio enquanto se está fazendo o trabalho.

A sensação que tive ao fazer o trabalho é a do toque, da aspereza das pedras, muitas formadas por conchas fossilizadas, da maciez do papel, do som do mar e a sensação de espaço que se materializa ao ser esticado o papel. Espaço e tempo.

A imagem na fotografia é um registro de luz e sombra. A construção desse trabalho é tentar introduzir a luz na sombra, trazendo uma aproximação entre os dois procedimentos. A fotografia e o vídeo recondicionam o olhar do observador sobre suas noções de profundidade, pois são meios bidimensionais. O elemento branco introduzido na paisagem natural cria uma imagem que traduz um silêncio. Na verdade, ao realizar o trabalho, havia muito som. O som do mar é muito forte naquele local e foi captado pelo vídeo que, conjuntamente, grava o som da minha ação ao raspar e rasgar o papel, produzindo um som primitivo. Isto determinou a escolha da trilha sonora para o vídeo. Um som instrumental que passasse essa sensação e que é contrária a minha ação de “introduzir o silêncio”. Só fui ter essa dimensão do trabalho ao ver o vídeo, pois, ao realizá-lo, eu realmente estava preocupada em esticar o papel e encaixá-lo no espaço entre pedras e medir as distâncias – um trabalho

de escultura, arquitetura ou topográfico. As pedras podem, então, ser consideradas também como o ruído da paisagem.

Nessas intervenções na natureza, o único observador da ação era a fotógrafa, e algum pescador, que, se não estivessem presentes, poder-se-ia caracterizar a ação artística como um psicodrama, um ritual de cura. Nas intervenções que descreverei a seguir, nos próximos capítulos, o observador está presente e interage com a obra, que estará instalada em espaços urbanos.

2 “CORPO FRÁGIL” - agosto de 2001



Conjunto de fig 43

As intervenções na paisagem, descritas no primeiro capítulo, foram os primeiros trabalhos realizados utilizando um espaço natural como suporte. As sensações de espaço, som e toque se ampliam, ficam mais evidentes ao se trabalhar num espaço natural em que não há um limite espacial muito preciso para o trabalho. Este vai se construindo na paisagem e vai sendo incorporado por ela. Ao concluir essas experiências, fui convidada a instalar um trabalho num Simpósio de Psicologia Social organizado pelo CED/UFSC, Hotel Maria do Mar Florianópolis/SC set/2001. O campo espacial de ação seria uma sala, um espaço arquitetônico oposto ao que vinha utilizando, visto que havia limites bem definidos. Para realizar esse trabalho, parti da idéia de que o corpo de estudo da Psicologia é o próprio ser humano, que é um corpo frágil; pensei, assim, em construir um trabalho que refletisse essa idéia.

O campo espacial de ação seria, então, uma sala de paredes brancas e lisas. Instalei, no centro deste espaço, uma outra parede sinuosa, em forma de cilindro elíptico fechado, cuja matéria de textura irregular remeteria a um corpo orgânico. Intitulei-o “corpo frágil (fig. 43, 44, 45, 46, 47 e 48).

Acredito que a minha experiência anterior de trabalhar no meio das pedras, influenciou-me na escolha do tipo de matéria que construí. Decidi fazer o “corpo frágil” em papel machê pigmentado numa cor que remetesse ao adobe utilizado nas construções arquitetônicas das populações mais pobres brasileiras e que também se aproximasse da cor da nossa pele e da nossa carne. Assim, o objeto remeteria a essas duas situações. Estructurei o trabalho com tela de arame do tipo normalmente usada para construir galinheiros, por ser maleável e leve.

Esta “parede” em forma de cilindro possui 2m de altura por 5m de comprimento linear e 2m de diâmetro na sua extensão maior. Esta forma foi escolhida no intuito de o espectador ser levado a caminhar em volta dela, fazendo com que o seu percurso também se torne orgânico. Não uni as extremidades do plano, deixando assim uma fresta. O trabalho pode ser penetrável ou impenetrável. Quem decide é o espectador. O uso da tela de arame flexível criou uma elasticidade para a parede, permitindo abri-la e fechá-la. O material maleável permite que o trabalho se transforme.

Para executar essa “parede”, estendi uma tela de arame sobre uma superfície irregular feita de baldes, madeiras, canos e outros objetos, para que fossem criadas ondulações. Preparei a massa de papel e pigmento e fui aplicando sobre a tela modelada, criando uma matéria pastosa que se amalgamou à tela de arame. A modelagem incorpora o gesto de quem a modelou.

A sensação que eu tinha naquele momento, era de estar realizando uma pintura cuja tinta era a própria massa pigmentada. O trabalho, nesse caso, se estrutura na inter-relação da massa com o arame. Sua forma é definida pelas ondulações da tela de arame que passa a se tornar parte da matéria por amalgamação, tornando-se tela e massa suporte. Matéria e tela se enlaçam e marcam as formas irregulares dos materiais que estão embaixo da tela. Também a minha mão fica marcada na manipulação da matéria. Os objetos que serviram de molde e a minha mão que manipulava a massa marcaram a superfície do papel deixando uma memória a essa matéria, a memória da vivência e da sua construção.

George Didi Huberman nos fala em seu livro *L'empreinte*²⁶ sobre a forma e o molde, os quais nos trazem um sentido de ausência e de presença, pois quando a matéria está dentro do molde, eles estão enlaçados como numa relação sexual, estão em contato íntimo; quando o objeto é retirado do molde, há uma perda, pois o objeto não está mais lá. Assim como no Santo Sudário, o corpo de Cristo não está mais lá; está somente a marca que atesta sua presença.

A massa de papel e pigmento levou aproximadamente três semanas para secar. Ao secar, tornou-se rígida, o que permitiu colocar a superfície na vertical e fechá-la em forma de elipse. Para melhor estruturá-la nesta nova posição, inclui uma segunda tela de arame no seu interior, um pouco mais rígida que aquela que moldou a massa de papel, criando uma segunda parede, interna, que não acompanhava todas as ondulações da primeira. O papel que constituía a massa, por sua vez, foi desqualificado na sua categoria de superfície sobre a qual se age e foi desarticulado na sua estrutura, de forma que o que seria ação sobre superfície e a própria superfície viraram um amálgama que vai constituir a matéria expressiva a ser aplicada diretamente sobre um suporte, maleável e vazado, não tendo a característica de suporte resistente.

Neste trabalho, faço um molde para construir a superfície, enquanto que no trabalho “intervenção no costão” os buracos e os veios das pedras eram os moldes para os objetos de resina. Lá, o molde já estava pronto, a natureza o fornecia; aqui, eu o construo.

No trabalho anterior, “papel branco na paisagem”, eu realizava um percurso entre as pedras. Nesse percurso existiam formas orgânicas e naturais

²⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

dos dois lados (as pedras) que criavam obstáculos em meu percurso. Sendo assim, uma superfície lisa, (o papel branco) era estendida por mim no meio daquela paisagem natural de formas irregulares, escuras e orgânicas (as pedras). Uma superfície lisa e artificial era, então, introduzida pelo ser humano num meio natural. O trabalho “corpo frágil” assemelha-se a um pedaço de natureza, ou um corpo orgânico que foi introduzido numa sala, cujas paredes sendo lisas e brancas criam um contraste entre o liso e o rugoso e entre o sinuoso e o linear. Os dois trabalhos, discutem uma relação de linearidade com organicidade.

Nas intervenções na natureza, esta é real, as pedras são reais. No “corpo frágil”, o que pode ser considerado como “natureza” é uma mimeses, construída pelo ser humano. A mimeses do “corpo frágil” com um pedaço de natureza ou um corpo orgânico conceituam a natureza e o homem como seres frágeis. O ser humano, por ser um ser psicofísico, faz a ligação entre a forma e o espaço que a contém, entre o racional e o emocional.

O observador está em movimento e, assim, sua visão o acompanha, e o espaço em si é penetrado, tornando-se um espaço dinâmico, composto de vetores que lhe permitem ter dele uma consciência fenomenológica afetiva e não puramente sensorial. O tempo vivido pelo participante não é uma noção abstrata, mas uma experiência que se enriquece a cada ação, constituindo uma realidade temporal diferenciada. Cada momento, então, ganha em espessura, é preenchido por uma vivência de grande intensidade, porque ele anda, pára, toca, anda mais depressa, entra no objeto, manipula-o, e assim por diante.

O trabalho instalado convida ao toque, pois a primeira reação das pessoas ao entrar na sala era tocar o trabalho, não obstante o material ser frágil. Um corpo que se quer tocar, mas que é frágil, faz-nos pensar na questão da duração e do desejo e nos remete a nossa própria fragilidade como seres humanos. Pode-se pensar, outrossim, em uma desestrutura visto que a aproximação física revela uma dicotomia entre propriedades, entre a visualidade e a natureza estrutural e física da obra, pois, se por um lado, baseada numa aproximação mimética, encontra-se a sugestão visual de uma peça rígida, por outro lado, quando se toca no trabalho, ele revela imediatamente propriedades como maleabilidade, e o equilíbrio precário: imponência versus extrema precariedade. À distância o trabalho parece maciço, mas a primeira aproximação revela-o oco, com uma estrutura que está em desacordo com a superfície que a moldou. Parece um desencaixe, um desacerto.



Fig.44

O trabalho apresenta qualidades de pintura se pensarmos nele em termos de superfície cromática que, embora visivelmente não plana, tem uma epiderme expressiva e, de algum modo, inteirada de seu suporte. Do ponto de vista da escultura, pensa-se na questão da base, e na falta dela, da estabilidade, e do equilíbrio ou mesmo na tridimensionalidade. O “corpo frágil” trata de questões que remetem ao interior e ao exterior de um corpo. Pode-se entrar no trabalho, buscar seu interior. Pode-se inclusive ver o seu interior através dos buracos e frestas da superfície. Pretendia que o trabalho convidasse ao toque, ao desnudamento. Queria mostrar sua estrutura, queria desvendá-lo. Todos esses elementos podem ser percebidos na temporalidade.



Fig.45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48

O olhar se precipita nas dobras e nos buracos do “corpo frágil”, não havendo uma sucessão linear e, sim, um olhar marcado por interrupções. Na parede branca, o olhar não possui obstáculos, corre livremente pela superfície uniforme.

Se se pensar no ambiente total da sala de paredes lisas e brancas com a escultura “corpo frágil” no seu centro, e o espectador circulando, podemos considerar este como o elemento que criará um equilíbrio entre a fragilidade da parede orgânica e a rigidez do espaço circundante, a sinuosidade e a linearidade, a racionalidade expressa pela parede branca da sala e o emocional da parede sinuosa. Pode-se pensar em dois tempos ocorrendo juntos, o antigo e o novo, e o ser humano, que passa no meio, é o tempo de vida, a duração.

Nos trabalhos anteriores, eu introduzia uma matéria na natureza marcando, assim, minha presença, meu percurso, criando um estranhamento e, ao mesmo tempo, uma relação de coexistência entre o natural e o fabricado. Aqui, procuro que o espectador percorra o trabalho, criando a ligação entre coisas antagônicas.

Se se pensar nesse trabalho em relação ao lugar de sua instalação, pode-se dizer que se coloca em evidência o próprio ser humano, o seu caráter psicofísico e a sua eterna tentativa de equilíbrio entre o racional e o instintivo, o emocional e o intelectual, o tempo de vida e o de morte. O que é a arte a não ser tentar entender melhor o mundo, seu estar nele, sua imanência, uma troca entre o que nos toca e o que se toca?

Essa experiência e as experiências das intervenções na natureza fizeram-me refletir sobre a questão do ser humano e do seu espaço *vivendis*,

sua relação com a natureza e com o meio urbano. Propõem, assim, uma coexistência entre o ser humano, a natureza e o construído. O trabalho “corpo frágil” tem uma forma maleável e que pode ser penetrado, criando uma relação sensorial, pois o espectador é fisicamente envolvido pelo trabalho. Ele toca o trabalho, manipula-o e, quando o abre, entra fisicamente nele, sendo circundado pelo trabalho.

Este trabalho me fez ver o quanto, hoje em dia, a natureza está separada do espaço urbano, interno e externo, e como as cidades vão se construindo de maneira a se isolarem da natureza. Na Intervenção que descreverei a seguir, essa discussão se amplia, assim como as questões de flexibilidade, tato e espaço ambiental. Fez-me refletir sobre a separação entre o natural e o urbano.

3 “BOLHAS DE ÁGUA” E “BOLHA DE AR”

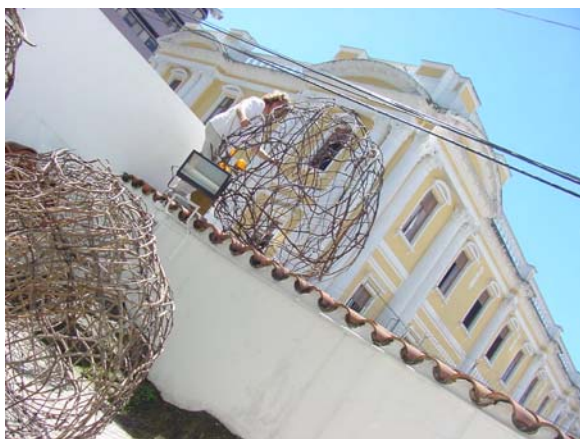
A experiência das intervenções na natureza, descritas no capítulo anterior, sensibilizaram-me quanto à possibilidade de a relação espacial em que estamos inseridos ser o próprio campo espacial da ação artística. No caso das intervenções na natureza, o campo espacial era natural, mas poderia ser urbano, e a ação artística faria relação com esse espaço, ressignificando-o. Neste capítulo, portanto, descrevo a intervenção na paisagem urbana “cheioevazio”, realizada por mim e Clara Fernandes em outubro de 2001, no largo Victor Meirelles, em Florianópolis.

3.1 IDÉIA E CONSTRUÇÃO DA INTERVENÇÃO “CHEIOEVAZIO” – out/2001



Fig. 49

Andando pela cidade de Florianópolis, pude perceber como a cidade vai se tornando uniforme, como os lugares todos se parecem. As construções tornam-se muros, criando uma nova linha de horizonte; as fachadas tornam-se superfícies lineares, com imagens representadas, e a representação e a cor, na maioria das vezes, encontram-se nos outdoors, nos letreiros e no nylon de algum quiosque comercial.



Antigas construções ao redor do local da instalação, e mural reproduzindo o quadro "A primeira Missa" de Victor Meirelles - Conjunto de figuras 50

Na cidade, há um excesso de imagens; tudo é usado, banalizado e superficializado. A relação do ser humano com ela é a de quem passa pela rua de carro em velocidade, cujo olhar não pára em nada. Como a cidade é vista em velocidade, há um achatamento dela, pois as imagens são percebidas como superfície, como no cinema e no vídeo, não mais em profundidade.

Há espaços na cidade em que se está quase num cubo, onde o céu constitui a contraforma do chão e as paredes laterais são lisas e lineares (fig. 51 e 52). Aos poucos, perdem-se aqueles lugares mágicos onde se abre toda uma memória, uma história, a história da cidade, a própria história do sujeito, pois todas as pessoas têm a cidade dentro de si. Em Florianópolis, os marcos (esculturas, obeliscos), construídos numa tentativa de refazer essa memória, como por exemplo, o lugar natural onde o mar se localizava antes de ser construído o aterro, podem ser considerados pseudo-arte, que agride ainda mais essa memória. Ao invés de poetizá-la, denigre-a.

Na cidade de Florianópolis, as casas tornam-se prédios que não possuem afastamento da rua, ou pequeno afastamento. Não se plantam árvores na rua e não se avista mais o mar da cidade, nem as tantas montanhas, devido às construções.

A natureza afasta-se cada vez mais da cidade, e elementos naturais que poderiam humanizá-la, mesmo se inseridos pelo homem, em forma de praças e fontes, não são construídos. A luz da cidade vai desaparecendo devido à sombra criada pelos prédios. A sensação térmica é modificada, pois o vento, o calor e o frio não têm barreiras. Intensificam-se nesses corredores criados pelas construções. Aos poucos, a cidade vai perdendo a escala

humana. Os *shoppings centers* tornam-se “as praças da cidade”, o ponto de encontro, uma estufa artificial com ar condicionado.



Fig.51



Fig.52

Em meus passeios a pé pela cidade, senti essa mudança que vem ocorrendo, e, estando no Largo Victor Meirelles, cujo espaço reflete essa linearidade da cidade, imaginei um trabalho que trouxesse ao seu espaço de uso comum uma organicidade e uma luz.

Minha primeira idéia era introduzir uma bolha de água enorme nesse espaço, algo difícil de ser construído devido às características de peso e de instabilidade da água. A idéia desenvolveu-se e, então, confeccionei uma estrutura para ser inflada, que denominei “bolha de ar”. Tal estrutura, ao ficar encostada na parede lateral do Museu Victor Meirelles - uma parede lisa e branca com 5 m de altura que avança pela rua estreitando-a - conferir-lhe-ia organicidade.

Construí a forma inflada, semelhante a um grande travesseiro. A parede frontal é de nylon amarelo e plástico transparente, com um recorte de forma sinuosa na passagem do amarelo para o plástico transparente que, ao ser inflado por um exaustor, assemelha-se a uma bolha de ar. O fundo e o chão da forma são brancos, para dar continuidade à cor da parede do museu. Este objeto mede 260cm de altura X 375cm de comprimento X 100cm de profundidade na sua parte mais larga. Tem uma abertura que se fecha com velcro, e permite que pessoas entrem. Intitulei-a “bolha de ar” e instalei-a na parede externa do Museu Victor Meirelles (fig. 53 e 54).



Fig.53



Fig.54

Na parede frontal da “bolha de ar” de plástico transparente, incrustei pequenas bolhas de água colorida que parecem lentes. A luz, ao atravessar essas pequenas bolhas, projeta sutis sombras na parte interna do objeto (fig.55 e 56).



Fig.55



Fig.56

Além da “bolha de ar”, construí outras formas, que intitulei “bolhas de água”. Constituem-se de invólucros de plástico transparente, soldados na forma de círculo, cheios de água. Construí oito bolhas de água de 1 m de diâmetro e 24 bolhas de 30 cm de diâmetro. Essas “bolhas de água” foram espalhadas pelo chão da rua, de maneira irregular, partindo do local onde a “bolha de ar” estava colocada até o meio da rua, onde se encontravam os trabalhos de Clara Fernandes.

Imaginei que as bolhas de água criariam uma organicidade, fariam o papel de lentes e criariam uma luz na rua, pois a refletem fortemente (fig. 57).

Quando projetei a instalação, percebi que já vinha trabalhando em torno de idéias de *cheio e vazio* desde as intervenções na paisagem, descritas no capítulo 2, e que, neste trabalho, essas questões se faziam novamente presentes ao encher os espaços vazios dos invólucros de plástico, da “bolha de ar” e das “bolhas de água” e ao ter o espaço visualmente vazio da “bolha de ar”. Convidei, então, Clara Fernandes para participar da instalação com seus trabalhos, pois ela estava desenvolvendo alguns trabalhos que traduziam idéias próximas dos meus, aos quais denominava *vácuos*.

Decidimos, assim, instalar os dois trabalhos no Largo Victor Meirelles, uma rua de pedestres, onde se localiza o Museu Victor Meirelles, em Florianópolis. Denominamos a intervenção de “cheioevazio”, pois eram essas as idéias principais que os trabalhos apresentavam. Além disso, ambos os trabalhos possuíam elementos naturais que foram inseridos no meio urbano (fig.60).



Conjunto de figuras 57



Conjunto de figuras 58

Clara instalou cinco esculturas denominadas “Vácuos”, com um espaço entre elas. Trata-se de objetos vazios, tramados com cipó e com arame farpado ou recosido (tamanho aproximado de 1,5 m de altura X 1,3 m de profundidade e de comprimento). São formas atraentes e que, pela sua organicidade, convidam ao toque, mas são hostis. Um aconchegante proibido, que protege e aprisiona (fig.58 e 59).



Conjunto de fig 59



Conjunto de figuras 60

Diz Clara Fernandes sobre seu trabalho:

“Prosseguindo em minhas investigações, garimpo de grande acúmulo de materiais atraentes pelo desequilíbrio que provocam no entorno, acabo de encontrar o vácuo. Por alguma perda significativa, ou até mesmo ao final de uma etapa, quando todas as energias se voltam para um propósito agora já atingido ou abandonado, ou numa situação de expectativa não correspondida com o real, algo ocupa o espaço interior e se avoluma. Pleno e vazio. Vácuos, lacunas impenetráveis. Tomam espaço, criam um espaço energético em torno do nada. A estas lacunas impenetráveis chamo de vácuos”²⁷ (fig.59).

Clara construiu seu trabalho pensando num invólucro para colocar o que desejasse dentro dele. Quando acabou de construir, percebeu que não desejava nada, que o trabalho estava pronto, que tinha criado um vazio, um vácuo. A minha atitude diante do vazio, todavia, tem sido a de um espaço a ser preenchido ou que eu preencho com algo. Um espaço de onde emergirá uma matéria, algo a ser preenchido, que não tem uma existência por si, só quando o preencho com alguma matéria.

Os dois trabalhos eram opostos não só quanto ao *cheio e ao vazio*, mas também quanto ao material. O cipó e o arame são materiais opacos e duros, enquanto a água e o plástico são materiais macios e translúcidos (fig.61).

Os materiais utilizados, o plástico e o nylon, são ambivalentes, pois são industriais que se encontram na rua e no comércio, nas mais diferentes formas, como bolsas, cortinas de banheiro, casacos, quiosques, barracas de camelôs, roupas etc. São materiais que estão inseridos no cotidiano das

²⁷ Depoimento de Clara Fernandes enviado por e-mail para Flávia Fernandes.

peças. A forma da “bolha de ar”, conjuntamente com a cor e o material, concorre, quando instalada na rua, com o quiosque de lanches e o guarda-sol do carrinho de sorvete.



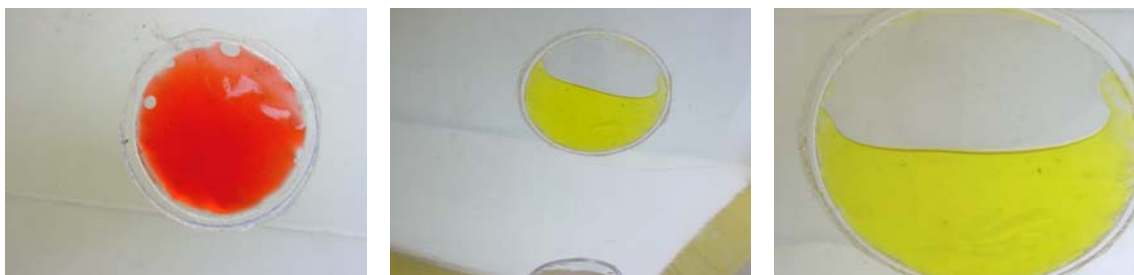
Fig.61

3.2 A “BOLHA DE AR” COMO CORPO



Fig.62

No trabalho “bolha de ar”, quis criar uma organicidade à parede do Museu. Quis também que as pessoas, ao se aproximarem da forma, percebessem através da parede de plástico transparente, seu espaço interno, vazio. Uma parede oposta aos preceitos minimalistas de superfície, pois cheia de ambigüidades e metáforas. Oposta, porque os minimalistas propunham objetos específicos, sem latência e ambigüidades (fig.62 e 63).

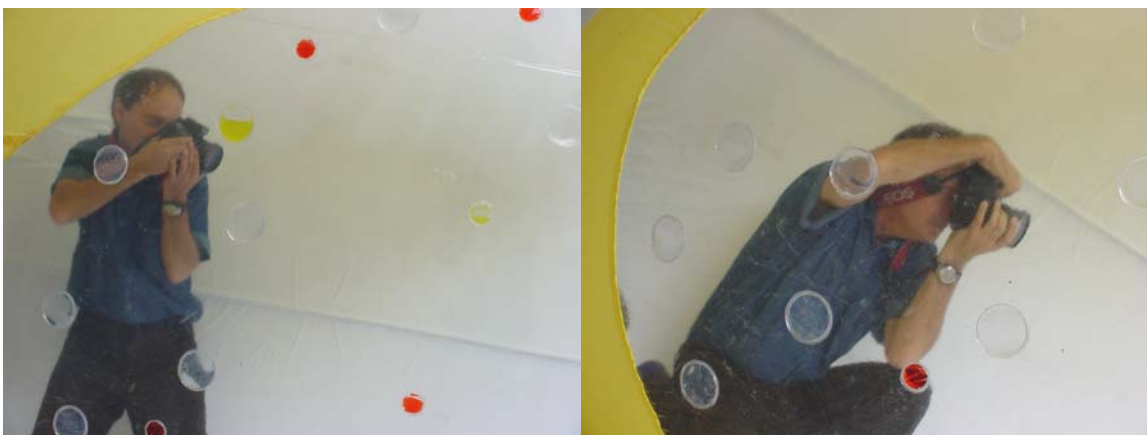


Conjunto de figuras 63

James Joyce, no trecho “In Bodies”, de *Ulisses*, traz-nos uma definição de corpo que parece concordar com a definição de volume de que trato no trabalho “bolha de ar”:

Os corpos, esse objetos diante de todo conhecimento e toda visibilidade são coisas a tocar, a acariciar, obstáculos contra os quais se bate a cachola, mas também volumes dotados de vazios, cavidades, ou receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho. Quando vemos o que está diante de nós, porque uma outra coisa nos olha, impondo um em? um dentro? O que tem aí dentro? ²⁸

A “bolha de ar” é um volume cujo espaço interno vazio se vê de fora, mas em que, mesmo assim, muitas pessoas sentiam necessidade de entrar. A primeira pessoa a querer entrar na “bolha de ar” foi o fotógrafo do jornal que cobria o evento, o qual parecia bastante aflito com o espaço vazio. Outras pessoas entraram, mas algumas tinham medo ou pensavam que iam ficar sufocadas. Disseram que não entrariam de jeito nenhum (fig 64).



Conjunto de figuras 64

²⁸ JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. de Antonio Houaiss, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p.43.

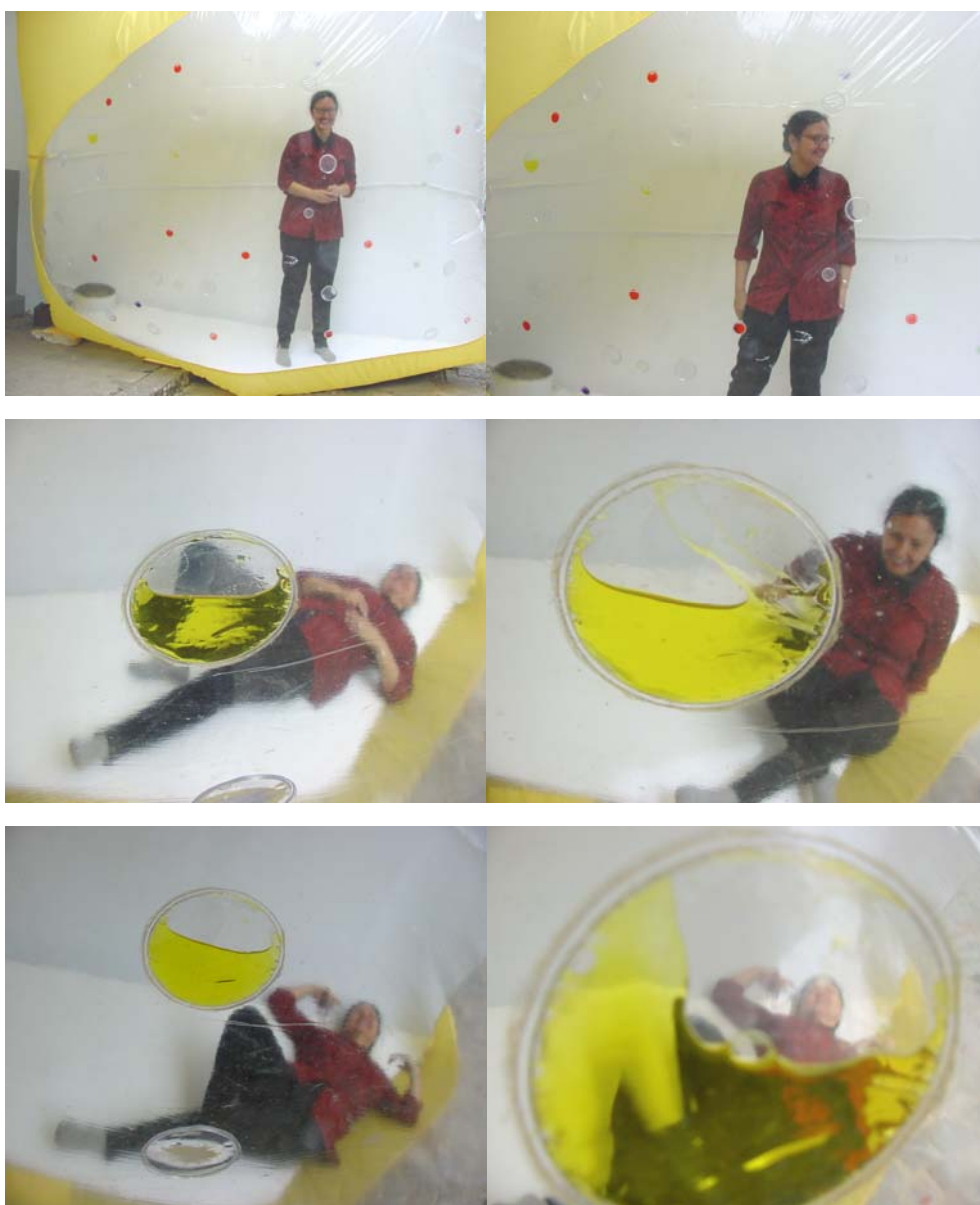
Qualquer volume traz em si a idéia do dentro e do fora, por mais fechado que seja, e por mais que tenha superfícies lisas e uniformes. Sempre se imagina que possa haver ou que possa vir a ter algo dentro dos volumes. No caso da “bolha de ar”, alguns transeuntes, sensibilizados pelo trabalho, viam o espaço vazio dentro do volume e percebiam que as dimensões comportavam a dimensão de seu próprio corpo. Sua reação, então, era querer entrar no trabalho, colocar seu próprio corpo dentro do espaço vazio.

Conforme Didi-Huberman²⁹, todo volume nos indica, por sua forma, um espaço dentro, que, mesmo se não o vemos fisicamente, sabemos que existe e nos traz imagens. Assim, quando olhamos um volume, por mais simples que seja, ele abre a nossa percepção em dois: aquilo que vemos, suas superfícies visíveis e táteis, e o que não vemos, seu interior, que sugere imagens. É uma cisão entre o que vemos e o que nos olha, que cria o significado, e é onde a arte acontece.

Uma transeunte vivencia a “bolha de ar” e as bolhas de água e declara não ter tido nenhuma experiência estética com a obra. Podemos dizer, nesse caso, que a sua relação foi mítica, pois na relação mítica não é claro um distanciamento, eu entro na obra e faço parte dela, enquanto na relação estética eu sou o observador, havendo um distanciamento psicológico em relação ao objeto. Na relação mítica, o ator vive o papel, não o representa. Na relação estética, eu represento o real, e na relação mítica eu vivo o real. As duas, normalmente, se alteram numa atuação, pois, mesmo sendo ator, em alguns momentos, observa-se de maneira estética, isto é, se está fora. É uma das poucas situações em que se está vivendo totalmente o momento presente,

²⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit.

onde não nos projetamos no futuro, nem no passado. Uma presentificação. Os orientais chamam a isso “tocar o vazio”, segundo Joanne Akalaitis, no livro *A Performance como linguagem* de Renato Cohen, p.110. Normalmente, sentimos o tempo da seguinte forma: estamos no presente, mas o pensamento está num contínuo vai-e-vem no passado e no futuro. Enquanto se está atuando, se está somente fazendo aquilo, envolvido com o evento (fig. 65).



Conjunto de figuras 65

A parede transparente da “bolha de ar”, na verdade, faz a passagem do interior para o exterior, remetendo ao conceito de diáfano – que, sendo compacto, dá passagem à luz – ou seja, à transparência e ao adiáfano. “Para Aristóteles, o limite do diáfano é o lugar mesmo da cor e do visível.”²⁹. A cor amarela do trabalho e as lentes coloridas seriam, então, um momento antes, a saída do diáfano para o adiáfano.



Fig.66



Conjunto de Fig.67

²⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p.30.

Pode ser comparada à pele, que assegura colocar em contato o interior com o exterior (fig.67). Sua função é ser transitiva, assegurar a ligação de um mundo a outro. A elasticidade e a maleabilidade, que caracterizam as paredes da “bolha de ar”, são determinantes, pois criam metáforas e ambigüidades: uma parede mágica pela qual se olha a cidade (fig.66).

3.3 A “BOLHA DE AR” COMO PRODUTORA DE UM OLHAR

Por estar ao ar livre, a “bolha de ar” sofre a ação do vento e um pequeno movimento é criado, remetendo a um ser, a um ente. Pode ser comparada também com uma lente de máquina fotográfica, pois esta faz a passagem do dentro e do fora. Seria uma lente lúdica, na qual se pode entrar, tocar, olhar. Essa lente se encontra fora do Museu, projetando-se em uma de suas paredes externas, criando um “olho” externo, ou criando a sensação de que o Museu está se expandindo.

Considerando que o Museu é a lente da sociedade que abriga sua expansão e seu sentido, podemos dizer que, nessa instalação, ela está sendo abraçada por uma outra lente, “a bolha de ar”, lúdica, penetrável, permeável ao olhar e ao corpo, tátil que, com o vento, torna-se um ente, um ser, um organismo vivo. O espectador, nesse contexto, é ativo, pode penetrá-la. Colocado no centro dela, ele é envolvido por ela, que se torna um invólucro, um abrigo. Obra tátil, o penetrável chama o corpo todo, faz com que o espectador se submeta à experiência de imediatez espacial e que ele seja o vetor principal do conhecimento.

Ao se entrar na “bolha de ar”, ela se transforma numa grande lente, pois desfoca a visão. Uma lente macia e tátil, que cria uma passagem entre o dentro e o fora. É como estar dentro de um grande olho, vendo a cidade. A parede transparente, com as “bolhas de água” aplicadas, pode ser comparada ao cristalino do olho, o lugar por onde a luz entra. De fora, eu via o cristalino sendo trespassado pela luz. De dentro, ele se torna emissor. E eu estava dentro dele. O mundo externo arredonda-se, abaúla-se, desfoca-se quando olhado de dentro da “bolha de ar”. A realidade torna-se o interior da bolha, o espaço vazio, antes visto de fora. Lá dentro, é agradável, fresco, macio, há um microcosmo. É como se se estivesse no interior do corpo, onde o olhar é emissor e não receptor. A parede cria, então, a ambigüidade do dentro e do fora, do olho que emite luz, portanto ativo, e do olho que é trespassado pela luz, portanto passivo (fig.68).



Fig.68

O olho é o referencial daquilo que está na frente. Capacita a ver. E a iluminação, no caso do olho emitente, parte do próprio olho. O que nos faz observar dentro desse pensamento que, se eu vejo um objeto a partir da “luz que o olho emite”, podemos pensar, então, que o objeto, na verdade, é uma parte de quem vê. Ele só existe porque pus meu olhar sobre ele. O olhar vem de dentro para fora.

A bolha é um volume, e a parede transparente é a parede externa desse volume que, no caso do olho, seria uma das paredes externas do corpo. Mas temos a pálpebra, que abre e fecha, que é a interrupção da vista, o espaço háptico, o diafragma, a cobertura de um globo. A pálpebra fechada é a definição do *cheio* na escultura pois, se pensarmos no corpo humano como uma escultura, a pálpebra seria o limite mais externo, além de que, com seu fechamento, as informações visuais do mundo não são mais recebidas. Cria um limite entre o dentro e o fora.

Vale lembrar que a palavra háptico - pálpebra, espaço háptico, interrupção da vista - vem do vocábulo alemão *haptisch*, que deriva do grego *háticos*, que corresponde a tato.

Pode-se distinguir uma visualidade puramente ótica de uma visualidade relativa a uma apreensão tátil do espaço e dos volumes, que é um dos sentidos da cegueira. A visão não pode se reduzir à simples recepção dos raios luminosos.

Na filosofia platônica, encontramos a noção de cegueira como de ordem mental, oposta à visão natural, comum, ocular do universo. Para Platão, a realidade não está na frente de nossos olhos, não se deixa dominar pelo nosso olhar, pois aí só se tem um mundo ilusório, enganoso e semi-real, como

um reflexo. Para encontrar e conhecer o que constitui a verdade do nosso mundo, deve-se, ao contrário, fechar os olhos ao exterior, ao espaço mutável e dos fenômenos. As pálpebras fechadas - o olhar dirigido ao interior de nós mesmos, que permanece confinado na escuridão de nosso foro interno - são as condições requeridas para se ver a essência do mundo visível que nos rodeia, ver o olhar permanente das nossas sensações fugidias e contraditórias. É o olho da alma.

A pálpebra é uma parte de nosso corpo que não podemos ver. É o véu que nos esconde a luz, afasta-nos do mundo visível e deixa-nos concentrarmos na parte mais íntima de nosso ser - a meditação e a oração, por exemplo, fazem-se com as pálpebras fechadas. Giuseppe Penone constrói um trabalho em que chama a atenção para esse olhar interior. O trabalho intitula-se “Rovesciare i propi ochi”, ou seja, “Revirar os seus próprios olhos” (1970). Ele coloca lentes de contato de espelho nos olhos. Quando se olha para ele, só se vê o exterior, o mundo refletido. O espelho reflete o que ele estaria vendo e, na verdade, ele não está vendo nada, pois seus olhos estão fechados. Dessa maneira, ele aponta para o mundo interior, o olhar interior, o olho da alma.

No meu trabalho, crio o cristalino, que pode ser atravessado pela luz; a parede que o compõe é sutil e transparente, ao passo que Giuseppe Penone cria um cristalino fechado. Com a pálpebra fechada, as imagens refletem-se, não podem entrar no corpo, elas, então, estão no seu interior. Isso aponta também para o limite do corpo, como já descrito antes.

A visão é, para os antigos pensadores, uma projeção ativa que, como um cajado para o cego, vai tocar os objetos. A concepção que os gregos tinham da visão era oposta à nossa. Enquanto nós distinguimos claramente a

luz da visão e também o raio luminoso do órgão receptor e, por isso, o objetivo e o subjetivo, os pensadores gregos, desde Platão a Ptolomeu, passando por Aristóteles ou os estóicos, ao contrário, confundiam luz e visão. Simplesmente, porque eles faziam partir o raio visual do olho como um farol que projetaria rosto adiante o seu cone luminoso; o olho dos gregos iluminava os objetos que seu raio literalmente tocava.

Platão descreve no *Timeu* o mecanismo da visão:

O primeiro órgão que fabricaram (os deuses) foi o olho, que nos traz a luz. E eis aqui porque razão: compuseram um corpo particular com todo o fogo que não queima, porém que procura esta doce luz que cada dia se forma. É o fogo puro, semelhante àquele que tem dentro de nós, fizeram-no derramar-se pelos olhos em ondas sutis e contínuas, dispondo a superfície do olho e sobretudo o seu centro de maneira que pudesse deter completamente o fogo mais grosseiro e não deixando passar mais que a sua parte particularmente pura. Quando a luz do dia envolve o raio visual, o semelhante encontra o semelhante, a visão produz-se e forma-se, de acordo com o eixo de nossos olhos, um corpo homogêneo no qual o que vem de dentro se confunde com o que vem de fora. E desta união de partes semelhantes resulta um todo homogêneo, que se transmite a todo nosso corpo e faz chegar até a alma o movimento dos objetos que encontra, ou pelos quais ele é encontrado. Produz-se desse jeito esta sensação em virtude da qual dizemos que vemos. Porém à noite quando o fogo exterior se retira, a corrente é destruída, pois o fogo interior ao encontrar no exterior seres de natureza diferentes da sua, altera-se e apaga-se, e não pode unir-se seja ao ar que o rodeia, já que este ar já não contém lume. Deixa, pois, de ver.³⁰

Nessa visão, há uma harmonia entre o mundo exterior e o interior. Um não existe sem o outro. O mundo exterior é uma extensão de seu interior, de sua alma.

³⁰ PLATON. trad. Gerard Simon L'ê regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'antiquité. *Timée*. Paris: Seuil, 1998, p.2

A bolha de ar promove, então, essas duas visões: a do olhar emitente que seleciona e toca o que vê; e a do olhar receptor que é passivo, trespassado pela luz que recebe as imagens do mundo sem ter domínio sobre elas.

Quando não as quer, usa a pálpebra para fecha-la. O volume da bolha de ar cria, então, uma organicidade e dá maciez à parede. Serve como abrigo. É uma escultura penetrável. Sua forma e parede frontal criam analogias com o olho e com a visão. Traz uma nova poética para o espaço cotidiano dos transeuntes (fig.69).



Conjunto de figuras 69

3.4 AS “BOLHAS DE ÁGUA” COMO LENTES NO CHÃO

As “bolhas de água” foram espalhadas pela rua e interferiam fortemente no percurso dos transeuntes, que eram obrigadas a mudar o seu percurso habitual (fig. 70).



Fig. 70

Muitos deles tiravam seus sapatos e tocavam as bolhas com o pé e também com a mão. Alguns queriam saber se queimavam antes de tocá-las, devido a sua semelhança com águas-vivas (fig. 71).



Conjunto de figuras 71

Além de as bolhas inserirem a água um elemento natural na cidade, assemelhavam-se a um animal marinho, devido a sua forma. Alguns transeuntes queriam saber como eu tinha conseguido transportar as águas-vivas para a cidade. Para eles, havia um deslocamento da praia para a cidade, ou seja, a natureza invadia o meio urbano. Quando construí as “bolhas de água”, queria criar grandes lentes no chão. Imaginei que elas fariam esse papel, entretanto, as bolhas não se comportaram de maneira igual. Algumas refletiam os prédios em volta, algumas ampliavam os paralelepípedos sobre os quais estavam apoiadas, fazendo o papel de lentes, e algumas só mostravam a matéria da água e seu suor embaçando a parte da bolha que continha ar (fig. 72).



Conjunto de figuras 72

O plástico é um material bastante versátil como invólucro para a água, pois pode criar uma forma mais ou menos estável para ela, mantendo uma certa organicidade. Eu não queria objetos rígidos, pois a idéia era quebrar a rigidez e a dureza da cidade. E as bolhas são fofas, macias, afundam ao

serem tocadas. Criam uma maciez à rua, que contrasta com a dureza, a forma e a opacidade de seu suporte, os paralelepípedos de granito (fig. 73 e74).



Fig. 73



Fig. 74

Ao instalar esse trabalho, pude perceber a não-existência de lugares macios nos espaços comuns da cidade. O ponto de ônibus poderia ser macio, ou poderia haver paredes macias em alguns pontos da cidade.

O plástico não é um material estável, como a pedra e a madeira. Ele estica, sofre com as temperaturas, modificando a forma inicial. A água é um elemento vivo, instável também. Com o calor, ela se condensa, criando um suor no invólucro de plástico onde há ar. A água e o plástico modificam-se, portanto, ao longo do tempo da instalação. Sua durabilidade como objeto, contudo, é também curta, porque, com o uso, o plástico vai se tornando quebradiço, as soldas se soltam, e a água tende a criar fungos e algas, ou outros microorganismos (Fig. 75).



Fig.75

Esse trabalho, então, é uma criação que não tem uma duração muito longa para ser experimentada, vivenciada. Sua tendência é, depois de algum tempo, extinguir-se. Ficou, assim, dois dias instalado no Largo Victor Meirelles e 40 dias ao relento, no Largo São Bento, em São Paulo, fazendo parte do Décimo Salão Paulista de Arte Contemporânea, 2002.

3.5 TATO

Questões relacionadas com o olhar são bastante presentes nesse trabalho, pois foram minha principal intenção ao construí-lo. Olhar o vazio da “bolha de ar”, criar lentes e reflexos no chão, olhar a cidade por uma parede que desfoca a sua visão habitual da cidade, são algumas abordagens possíveis. Porém, a vivência com o trabalho durante sua instalação e permanência levantou questões relativas ao tato. Entrar na “bolha de ar”, tocar

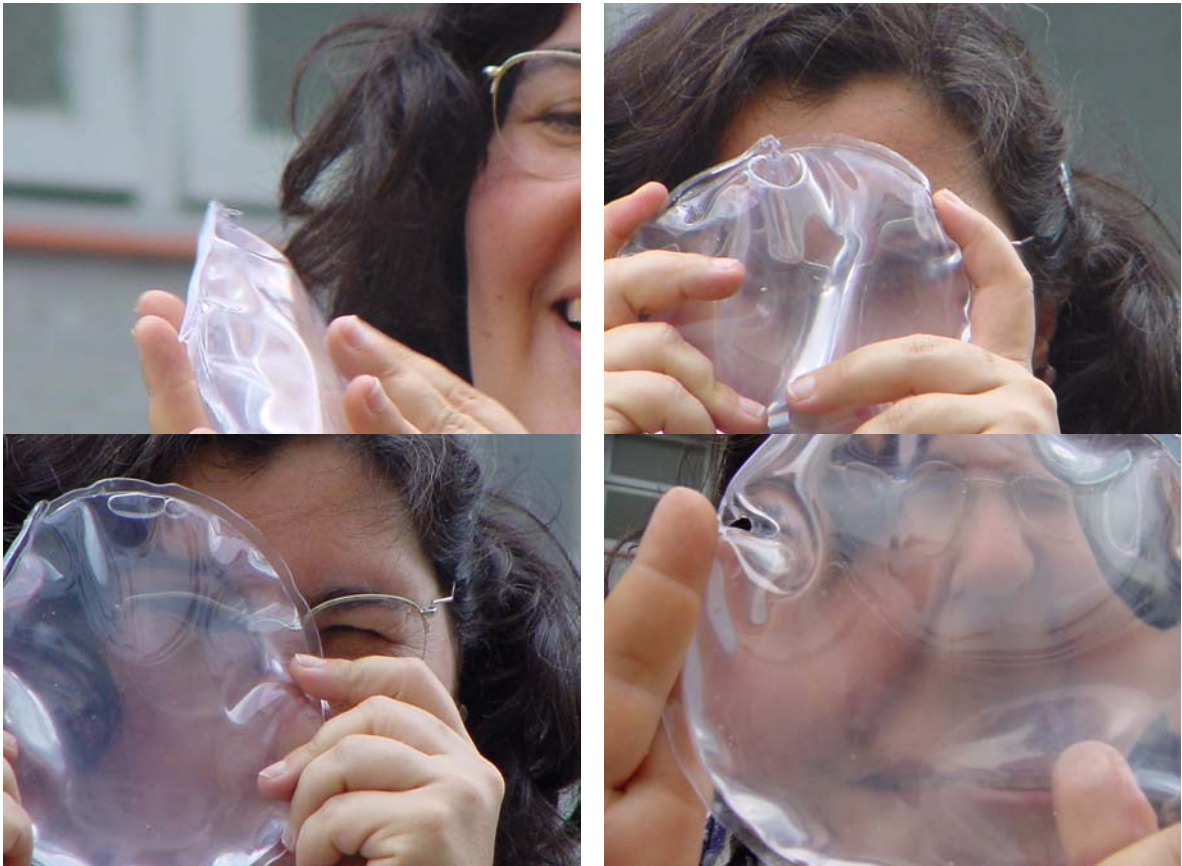
suas paredes macias, sentir o ar, tatear as bolhas de água são algumas formas de contato desse trabalho.

O trabalho foi bastante fotografado e filmado por pessoas que transitavam pela rua. Sandra Alves e Carolina Rodrigues fizeram um registro em vídeo da intervenção, que editamos conjuntamente, e intitulamos “cheioevazio”. O caráter do vídeo é documental.



Fig.76

Os trabalhos foram o tempo todo manipulados e tocados, remetendo às experiências dos neoconcretistas, principalmente de Lygia Clark e Hélio Oiticica, às quais farei relações no meu trabalho (fig.77).



Conjunto de Fig.77

Ao percorrer a instalação “cheioevazio” me encontro dentro de um espaço de três dimensões, onde tudo se inclui: o céu, a terra, a obra, a cidade, o seu horizonte, o observador que é participante, assim como eu sou participante da obra ao percorrê-la. Além disso, no caso da “bolha de ar”, a obra me engole, me engolfa. De matéria e forma que é, torna-se abrigo e invólucro, pois é uma extensão de meu corpo. Está em volta do meu corpo interferindo nas minhas sensações, desde o olhar, que é modificado, até minha pele, que é ampliada, inflada, criando a idéia de pele como limite entre o dentro e o fora, diáfana, sutil, tátil, transparente e, em alguns momentos, colorida.

Ao tocar as “bolhas de água”, pressiono meu corpo, misturo-me a elas, sou absorvida pela matéria mole e amalgamadora da água. A massa das “bolhas de água” é constituída em termos que sugerem meu próprio corpo, flexível e macio, como a carne, que é acompanhado de uma percepção que atinge mais profundamente uma visão apriorística do eu, segundo a qual o eu é tido como estruturado em seu sentido mais fundamental, anteriormente à experiência.

A semelhança das “bolhas de água” da intervenção “cheioevazio” com as águas-vivas, que se encontram nas praias de Florianópolis, cria uma relação afetiva imediatamente, e, além disso, cria um deslocamento de sentido, de um animal marinho instalado no meio urbano. Eu não me aproprio de elementos do entorno, utilizo-me da mimeses.

Trabalhar, transformar e conformar a matéria deixa de ser o objetivo quando a matéria é que propõe, sugere e invoca uma dialética crescente entre artista propositor, objeto e público. Lygia Clark, nos anos 60, realizou diversos trabalhos com esse objetivo, e a relação que as pessoas criavam com os objetos era o objetivo do trabalho. A série do “bichos” é um exemplo disso. Partindo da teoria do não-objeto de Ferreira Gullar, um não-objeto - uma não-representação, uma apresentação cuja significação se funda em si mesma por não se referir a nenhum objeto real. Esta significação é enriquecida pela participação do espectador, estimulada pelo próprio objeto. No meu caso, porém, o objeto assemelha-se a um animal marinho, e o trabalho, por ser mole, incorporou a idéia de toque, tornando-se um objeto com um caráter relacional bastante forte. Supera sua qualidade como expressão estética, pois é usado como objeto vivencial. Aproxima a arte da vida, insere-a no mundo

real. O ambiente não é abstrato, é concreto, e lança-nos à nossa situação de sujeito inserido no mundo. A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra, e o espectador passa da contemplação à ação, mas o que a sua ação produz é a obra mesma, porque esse uso previsto na estrutura da obra é absorvido por ela, revela-se e incorpora-se à sua significação. Lygia Clark diz: “Até que enfim se pode chutar uma obra de arte”³¹. A obra mole incita o manuseio e segue disposições diversas. O artista não é mais o criador absoluto, ele passa a compartilhar com os outros a criação.

O movimento neoconcreto caracterizou-se pelo experimental. Resgata a noção de subjetividade em relação ao concretismo, que é relido de uma maneira mais livre e abrangente. Mantém a idéia inicial de transformação social através da arte, trabalha num âmbito experimental, transgredindo as normas da arte. O espaço é vivenciado numa experiência fenomenológica, tornando-se um campo de projeções e envolvimento. Ambos são influenciados pelas idéias filosóficas de Merleau-Ponty.

Há no neoconcretismo uma crítica ao pensamento mecanicista em arte, e mesmo uma preocupação com os procedimentos “abertos” da ciência contemporânea.[...] A visão neoconcreta do campo de percepção, com o tipo de fruição que prescrevia para o trabalho de arte considerava até certo ponto irrisórios os dados puros da *Gestalt*. Voltava de certo modo a um vetor imponderável – a expressão, algo que não podia ser determinado pela estrita manipulação de informações visuais.³²

³¹ Depoimento de Lygia Clark em : COCHIARELLI, Fernando, organizado por GEIGER, Anabella. *Abstracionismo Geométrico e informal: A vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro. FUNARTE. 1987, p151.

³² BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1999, p 57.

Há uma ruptura do objeto como expressão plástica, e Os Bichos de Lygia Clark ficam no limite do objeto em si, na sua ruptura como objeto estético.

O trabalho “bolhas de água” foi instalado, em 2003, numa exposição coletiva de arte contemporânea intitulada Pluralidade na Arte Brasileira, na Galeria de pesquisa da UFES, em Vitória, ES. Para isso, enviei os invólucros vazios para serem enchidos no local. Foram enchidos com água do mar e isso ocasionou a criação de microorganismos no interior das bolhas. Ao ser notificada, fiquei surpresa com aquilo, pois o trabalho “germinava por si”.

Ao receber um cd com as imagens, eu decidi não olhá-las, pois as imagens mentais que a minha imaginação poética me forneciam podiam se desfazer.

Quando projetei e construí as “bolhas de água”, muitas pessoas perguntavam porque eu não enchia de cor, ou terra ou outra matéria. Essas possibilidades não estavam de acordo com a minha intenção. Em nenhum momento eu tive dúvidas de que a única matéria que me interessava era a água. Mas aceitei de bom grado a mudança que havia ocorrido, o fato do próprio trabalho germinar algo. Na verdade, tornaram-se um outro trabalho e, para mim, especificamente, imagens poéticas.

4 LANDFALL ART CENTER 2003



Fig. 78

Em maio de 2003, fui convidada para participar de uma atividade artística, intitulada *Landfall Art Center* organizada pela Associazione Culturale Malamocco Alberoni, (fig.78) Veneza, Itália. O convite veio por indicação de um dos artistas participantes, com o qual me correspondo e ao qual enviei algumas fotografias dos trabalhos de intervenções na paisagem que realizei no costão da praia Ponta das Canas, descritas no primeiro capítulo desta dissertação.

O objetivo principal do *Landfall Art Center* é o de ser um laboratório de criação, em um ambiente natural, com artistas que vivem quatro dias de criatividade em simbiose e em colaboração entre si, realizando trabalhos artísticos com materiais principalmente trazidos pelo mar. O campo espacial de ação foi um molhe de pedras, perpendicular à praia que adentrava o mar por

3km. Terminava em forma circular, onde se localizava um farol de sinalização marítimo e vários contrafortes formados por triângulos de cimento (Fig. 79, 80 e 81).



Fig 79



Fig 80

4.1 “ACQUAALGA”

Eu não havia levado nenhuma ferramenta, nenhum material construtivo e, além disso, não tinha uma idéia preconcebida. Outros artistas, entretanto, tinham projetos e ferramentas, e alguns levaram seus assistentes, o que evidenciou diferentes atitudes frente ao fazer, além dos diversos processos de construção do trabalho. Observei, entretanto, uma intenção comum de transformar o lixo em arte, o bruto no belo.

Depois de experimentar o espaço e a matéria das pedras, com redes, gravetos e cordas encontrados no meio delas, andei pelo local observando e fotografando. Encontrei uma bóia de ferro, que inseri entre dois contrafortes. Comecei a pintá-los de maneira que os contrafortes e a bóia se tornassem um só trabalho. Porém, abandonei esta experiência que, na verdade, remontava aos trabalhos de 2000, da série “5 fragmentos e um problema”, e às monotípias feitas com terra e argila de 1998, em que meu interesse voltava-se à matéria e à colagem. Não era, portanto, uma descoberta, mas fazia algo que já havia realizado. No meu processo artístico, várias vezes acontece isso. Quando estou sem idéia, começo a trabalhar com materiais que encontro e os trabalhos, às vezes, são uma repetição de atitudes que já tive. Por isso os abandono e vou buscar outras possibilidades.

Vale lembrar que a finalidade da arte é criar novas possibilidades poéticas, é descobrir coisas. Que sentido teria criar uma realidade que já conheço, algo que já experimentei? A criação está no desconhecido, na relação que estabeleço com o mundo naquele momento e não num momento passado.

Continuei a busca e, ao nadar no mar, percebi que havia muitas algas presas nas pedras. Manipulando-as e nadando entre elas, pude observar suas formas e pensei que poderia criar um “pequeno museu de história natural” com elas. Poderia ensacá-las com água e dispô-las sobre as pedras, criando um jardim - como os jardins zen, normalmente compostos de pedras, vegetais, água e peixes. Entre aquele céu e aquelas pedras brancas, com o mar um pouco abaixo, eu inseriria a água e os vegetais marinhos e, assim, pretendia fazer uma ligação entre céu e terra.

Este trabalho tem relação com a imagem poética traduzida pelo relato dos organizadores sobre os microorganismos que se criaram nas “bolhas de água” na exposição em Vitória, relatado no capítulo três dessa dissertação. Esse relato não me trouxe uma imagem muito precisa, somente a possibilidade do trabalho, a imagem poética de que a bolha de água germinava algo dentro de si. Aqui, ela se torna realidade. Passa de imagem poética para trabalho plástico, de possibilidade para realização.

Utilizei sacos comuns usados cotidianamente para ensacar as mais diversas coisas. Enchi os sacos com a água do mar e, em cada um, inseri um tipo de alga, em pequena quantidade, cuja forma queria que se evidenciasse (fig. 82). As algas se diferenciavam quanto à forma e à cor; algumas pareciam fitas, outras folhas e outras arbustos, formando desenhos diversos dentro dos sacos, que foram fechados com um nó (fig. 83).

Neste trabalho, assim como nas “bolhas de água”, utilizo o plástico como invólucro para a água. O invólucro das “bolhas de água” foi construído por mim, e seu fechamento é feito com uma solda quente, numa forma regular de um círculo, criando um certo rigor na construção do objeto. Já neste

trabalho, que intitulei “acquaalga”, aproprio-me de um invólucro pré-existente, fecho-o com um nó que fica aparente. Quis que ficasse evidenciado que era um saco de plástico comum inserido no universo das artes. Os sacos plásticos foram comprados numa loja do bairro. A idéia principal do evento era construir um trabalho cuja maior parte fosse constituída com o material que se encontrava no entorno, trazido pelo mar, e uma pequena parte com materiais vindos de outros lugares.

A água é uma matéria que pode ser modificada a todo instante. Mistura-se a outros elementos, tinge-se, condensa-se, evapora, congela e, se não possui um invólucro, espalha-se, empoça e, na presença de um declive, rola indefinidamente. Essas características criam uma conotação de metamorfose e de instabilidade. Dentro dos sacos plásticos, ela se tingiu com substâncias que as algas liberavam e tornou-se quente devido à ação do sol sobre elas. Os sacos plásticos inflaram de tal maneira que pensei que fossem estourar, o que não aconteceu. As algas verdes tornaram-se brancas. Enquanto eu ia realizando o trabalho, ele ia se transformando pois a água não é uma matéria que estabiliza o processo de transformação dos vegetais e animais, como o formol. Então o trabalho se transformava, tomando um caráter mais de laboratório do que de museu.

A idéia de museu de história natural é recorrente em meu trabalho pois, em 1994, por ocasião de uma exposição de desenhos que realizei na Galeria da Fundação Prometeus Libertus, Sergio Pinto escreveu sobre o trabalho ali exposto, observando que meu olhar sobre a natureza aproximava-se do olhar do biólogo, do naturalista. Expôs ele:

Tendo em mente a idéia de um museu de história natural, Flávia trabalha a imagem da pedra, do campo de flores, da germinação, da terra etc... a partir não do olhar comum, que busca na natureza esses objetos por mero deleite, mas sim do olho do naturalista, que os procura para estudá-los minuciosamente com o auxílio de instrumentos, entre os quais a lupa de aumento. Flávia consegue assim reapresentar a exuberância da natureza transformada em arte de uma maneira tão curiosa abstraindo-a a partir do olho do naturalista.³⁴

Eram desenhos abstratos feitos com pastel de cera, por meio dos quais procurei traduzir a sensação da germinação e dos elementos da natureza. Procurei criar um microcosmo que transbordasse ou que apresentasse uma forma próxima da forma de uma célula, do embrião ou de pedaços de natureza ampliados.

Nas intervenções na natureza, essa idéia é retomada, mas nela utilizo os próprios elementos da natureza como matéria de investigação artística e seu espaço natural como campo espacial de ação (fig.84).

O desafio maior ao participar do *Landfall art center* foi ver de que maneira eu iria interferir naquele espaço amplo. Como criaria um novo significado poético àquele lugar com os poucos elementos que existiam no entorno. Construir um trabalho cuja leitura se fechasse em si mesmo sem ter relação com o entorno não parecia fazer sentido devido à amplitude do espaço.

A natureza estava muito amplificada nos seus elementos. Muita água, muita pedra, muito céu, mas todos separados. Lá eu já me encontrava numa intervenção na paisagem, que era o próprio molhe de pedras, construído pelo ser humano (fig.81).

³⁴ PINTO, Sergio. Release de apresentação da exposição. .



Fig.81

O andar pelas pedras, tocá-las, entrar no mar e manipular as algas foram fatores determinantes para a construção do trabalho, pois esse é sempre resultado da experiência de um corpo psíquico-físico, sensível que, ao interagir com seu entorno, percebe novas possibilidades de relações entre as coisas. Estar no mundo, procurar entendê-lo, ver o que falta nele para ser mundo e de dentro dele ter uma ação que o ressignificasse foi meu objetivo.

Neste trabalho utilizo materiais vivos (as algas marinhas) que são percíveis, tornando, portanto, o tempo de duração do trabalho curto, o que cria uma conotação de tempo, de vida e morte. Além desse fator, os plásticos também são frágeis.



Fig. 82



Fig.83



Conjunto de Fig 84

A ação foi construída em um lugar público, com muitas pessoas interagindo por meio de seus comentários e do tocar com as mãos o trabalho que ia sendo realizado.

A vivência no local, no molhe de pedras, branco, árido e quente, no percurso longo sob o sol de verão para chegar ao farol, na água cheia de pedras, algas e moluscos, na manipulação do “lixo” trazido pelo mar que se encontrava no meio das pedras, tudo isso causava-nos uma impressão de estar num local adverso ao ser humano. Visualmente lindo, entretanto sensorialmente adverso.

4.2 A NADADORA

Na noite anterior ao início do evento, tive um sonho, cuja imagem persistente me fez procurar uma maneira de realizá-lo. No sonho, eu nadava no mar e segurava uma corda, que era a ponta de uma rede de pesca, que envolvia uma pedra do molhe. Eu ia nadando e puxando o molhe com a minha corda. Como era uma imagem em movimento, decidi realizá-la através de um vídeo.

Apesar de no sonho a nadadora ser eu, na filmagem tinha que ser outra pessoa, senão não conseguiria filmar segundo meu olhar.

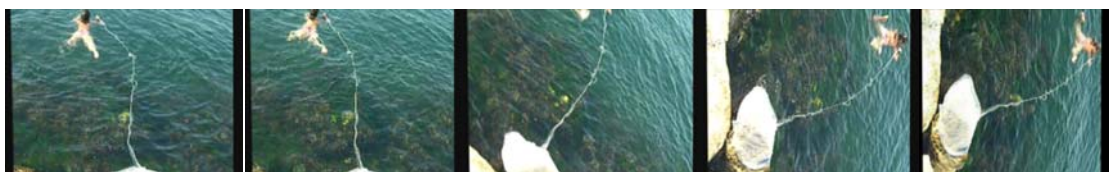
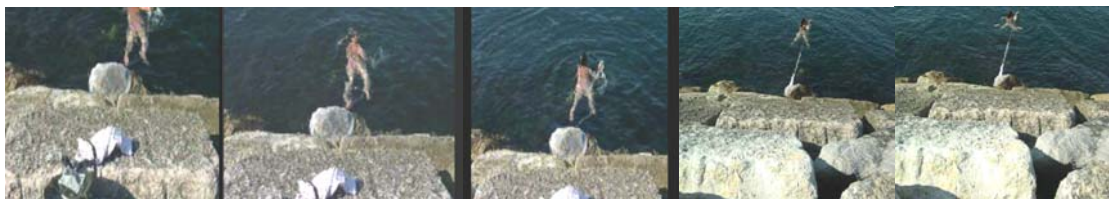
Pedi a uma participante que fizesse a cena que descrevi para que eu pudesse realizar a filmagem. Pedi que vestisse nos braços e pernas algumas redes de criação de marisco para que ficasse mais evidente seu movimento e criasse uma relação com a rede de pesca. As redes de marisco, por serem de

plástico sanfonado e furadas dos dois lados, permitem serem vestidas, Envolvemos a rede de pesca na pedra mais próxima ao mar, e a figurante começou a nadar puxando a corda da rede, que ampliamos amarrando várias redes de marisco.

Filmei a cena várias vezes: ela nadando, ela saindo de perto da pedra e esticando a rede; filmei também meu caminhar sobre as pedras. O vídeo ficou entre o sonho e a realidade, pois a realidade se impôs, trazendo novos elementos ao que foi sonhado.

Editei o vídeo “a nadadora”, que se inicia com uma filmagem do meu caminhar sobre as pedras, enfocando a minha perna e o meu pé em primeiro plano, andando, movimentando-se por sobre as pedras. Na seqüência, filmo o mar, dou um close na pedra com a rede e a nadadora, filmo imagens parada nas pedras, volto ao mar dando uma rasante nas pedras e várias vezes na nadadora saindo da pedra e esticando a corda mar adentro.

Escolhi uma mistura de sons para a trilha deste vídeo: de mar batendo nas pedras, crianças falando, música ao longe e alguns sons de algo batendo de vez em quando. O som do mar era o som que eu ouvia enquanto caminhava. O som das crianças, da música e das batidas era um som que criava um estranhamento porque vinha de outro lugar, que não era o lugar onde a nadadora estava. Quis dar a impressão de que a nadadora era a pessoa que filmava, que andou pelas pedras e entrou no mar.





Conjunto de Figuras 85

A água se fez presente de várias maneiras ao longo desta dissertação. Nas “bolhas de água”, utilizei-a dentro de um invólucro de plástico que criou uma forma para ela. Foram exploradas suas qualidades de reflexão, elemento miscível a outras substâncias, instabilidade e transparência. No trabalho “acquaalga”, ensaquei-a e utilizei-a para abrigar um elemento vivo, a alga. Pode ser, neste caso, comparada ao líquido amniótico, no qual germina algo, ou ao líquido de preservação das espécies, o formol. Finalmente, no vídeo, entro na água, meu corpo faz parte dela, e ele é o suporte da ação artística.

Esse vídeo resume um processo criativo, no qual há uma procura, uma busca, um caminhar em um terreno instável, cheio de relevos, de rachaduras, de lacunas, ao qual sou inerente. A imagem se dá pelo meu caminhar sobre as pedras e pela construção de uma ação que se repete cada vez de uma maneira diferente, mas que é sempre uma ação (nadadora), como na ação artística, em que se busca, tenta-se uma vez, e se não dá certo, tenta-se de novo, num processo quase interminável, como na criação desta dissertação.

Nesse vídeo, eu me torno *una* com a natureza, faço parte dela. Até então eu interferia na natureza através de meu trabalho plástico, incluindo um material nela ou representando-a a partir da sua observação através de meios plásticos, ou representando-a através de uma mimese. Aqui, a sua substância é real, misturo-me a ela, faço parte dela.

Giuseppe Penone e outros artistas dos anos 70 incorporam seu corpo à paisagem.

No Trabalho “Batatas”, 1977, Giuseppe Penone cria formas de gesso com a forma de bocas orelhas e narizes, que enterra, envolvendo brotos de batatas. Essas batatas ao crescerem tomam a forma das formas de gesso. Ele as reproduz em bronze e as mostra no meio de um monte de batatas (Fig.86 e 87).

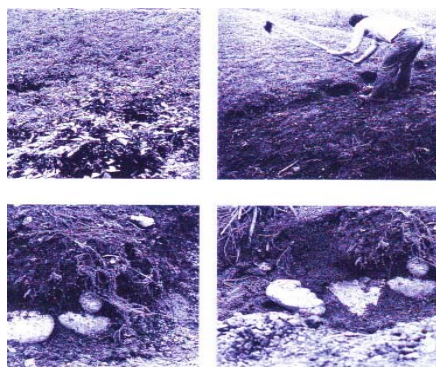
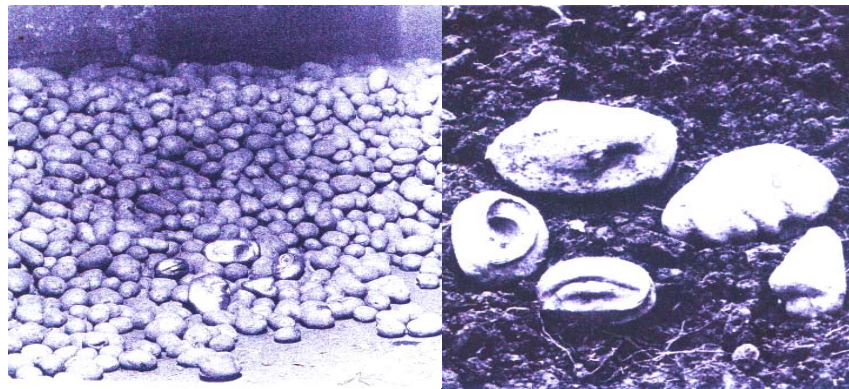
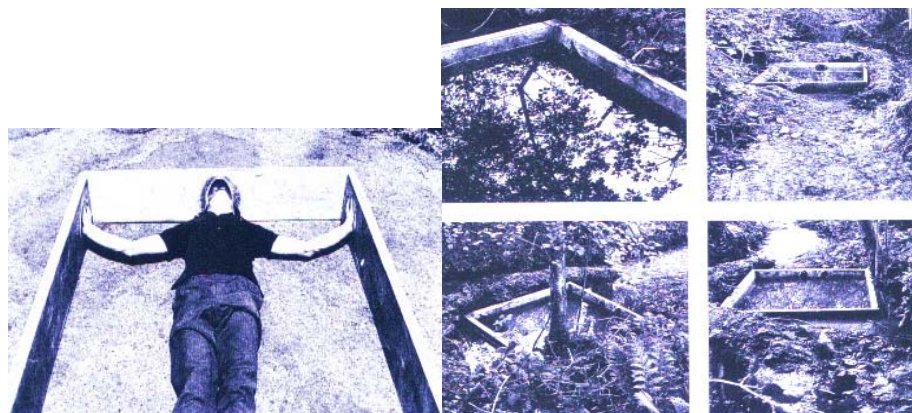


Fig.86



Conjunto de figuras 87

No trabalho “Alpe marítimo. A minha altura a largura de meus braços, a minha espessura em um regato”, 1968, cria um pequeno lago no meio da floresta a partir de suas medidas deitado. Para isso, represa a água de um regato com quatro madeiras em forma de retângulo, que possuem uma marca do lugar onde seus pés, mãos e cabeça a tocam. A água desse pequeno lago reflete as copas das árvores, criando uma simbiose entre o lugar de seu corpo, o reflexo da floresta e os elementos água e terra (fig. 88).



Conjunto de Fig. 88

A incorporação traz em si questões complexas da produção estético simbólica, fala da geração, do corpo, da identidade cultural e do meio ambiente. Inscreve uma fisicalidade gerada, desejo, representação e memória através de um terreno materialmente concreto. Gerardo Mosquera conceitua como “Uma coexistência harmoniosa do homem com a sua natureza e o retorno a sua origem”.³⁵

A paisagem passa a ser entendida como um meio de imaginar a relação entre assuntos humanos e o entorno físico.

Giuseppe Penone é um dos artistas que mais radicalizou a questão da incorporação. Para ele: “O homem não é espectador ou ator, senão simplesmente natureza”, escreve na introdução do livro que recolhe seus textos de 1967 a 1998, intitulado “Respirar a sombra”. Para Penone, “a natureza é arte e o homem artista na medida em que é natureza e na medida em que repete os procedimentos escultóricos da natureza. Não se trata de imitar seus resultados, mas de aproximar-se e entender seus processos de transformação”.³⁶

Assim sendo, acredito que as minhas paisagens também são construídas dentro desse terreno material. Esses trabalhos vêem a paisagem como matéria, e a relação entre o homem/entorno físico, seja pela sua ação nela, seja pela incorporação do corpo ou vestígios nela deixados, vai cada vez mais em direção ao tocar e menos na relação ótica.

Em “The Culture of nature”, Alexander Wilson argumenta que “a maneira como construímos nossa cultura material: nossos parques, estradas e cinemas é derivada do entorno, de formas de nossa relação com o nosso

³⁵ MOSQUERA, Gerardo. Ensaio do catálogo: *Ana Mendieta: Rupestrian sculptures/Esculturas rupestres*. New York AIR gallery, 1981.

³⁶ PENONE, Giuseppe. 1968-1998. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Conselleria de Cultura, Comunicación Sociale Turismo. Centro Galego de Arte Contemporânea. 1999. p12 texto de Miguel Fernandes Cid.

entorno físico. Chamo a toda essa atividade de paisagem. Paisagem é uma maneira de ver o mundo e imaginar nossa relação com a natureza. É alguma coisa que pensamos, fazemos e fazemos como coletivo social.”³⁷ Dentro dessa visão de paisagem, posso considerar todas as intervenções descritas nessa dissertação como paisagens, pois através delas indico minha visão de mundo e a relação homem/natureza.

No vídeo “a nadadora”, no primeiro momento, há um caminhar inseguro sobre um terreno instável, duro e irregular, que é um costão de pedras, que termina numa imersão na água, que é um outro meio, onde a natureza me envolve. Eu faço parte dela e realizo uma ação através de um dublê que se aproxima da idéia de mito do eterno retorno, na qual inicio uma ação que é a de esticar a rede, tentar puxar a pedra do costão com minha rede e, depois, volto ao ponto de origem e a refaço várias vezes, remetendo à própria idéia de origem e criação. O trabalho fala do meio ambiente, do ato criativo, da busca, da matéria em si, da própria natureza que é um lugar que está aí e é o mundo que eu toco, em que me desloco, quando caminho nela. É o meio com o qual me relaciono. A nadadora sai do meio aéreo e entra no meio líquido, feminino. Vale ressaltar que a água é um meio com o qual tenho enorme intimidade por nadar praticamente todos os dias e ter o hábito de ficar várias horas dentro da água quando vou à praia. Se tivesse que escolher um outro meio material para viver, provavelmente seria a água, um meio tátil, cheio de luz, macio, em constante mudança. No vídeo “a nadadora”, a nadadora é uma imagem feminina que nada. Ela não mergulha. Se pensarmos no mar como o inconsciente, ela está parcialmente dentro dele. Ela está na água, mas

³⁷ WILSON, Alexander. *The Culture of nature: North American landscape from Disney to the Exxon Valdez*. Cambridge, Mass and Oxford, UK: Blackwell publishers, 1992, p 14.

não está totalmente imersa, pois seus membros entram e saem e sua cabeça está fora da água. Ela realiza um jogo, uma ação nesse “entre-espaço” da água e do ar.

Este foi o primeiro trabalho em vídeo que realizei. A imagem a ser trabalhada pelo vídeo era uma imagem advinda de um sonho. Utilizei o recurso de um dublê para realizar a ação. O dublê sou eu, mas é o outro. Há uma proximidade e uma distância, unidade e separação, fronteira entre o eu e o outro. É a minha emoção, mas é uma representação que se dissolve na paisagem, e que sempre trará diferenças. Assim sendo, a expressão corporal do duplo teve que ser incorporada ao trabalho, pois o corpo do dublê é diferente do meu e se expressa de outra maneira. Procuramos chegar à essência da idéia, construir um movimento que traduzisse a imagem sonhada e a emoção que gostaria de sentir. Essa questão da diferença foi logo assumida por mim, pois mesmo na representação visual de uma pintura, há uma diferença entre o que foi imaginado ou sonhado e o que se consegue representar, ainda que a sensação ao filmar era de que estava dentro do dublê. Queria que ela sentisse exatamente o que eu sentia no sonho ao nadar, e que sua ação transmitisse isso.

Cada cena dela saindo da pedra e esticando a linha no mar era uma nova possibilidade de aproximar-se da imagem sonhada, o que resultou em várias cenas ao invés de uma só.

O meu caminhar sobre as pedras não fazia parte do sonho, mas se impôs no momento da filmagem, e considerei-o importante, pois era a minha ação presente, parte daquele momento em que estava indo atrás da imagem sonhada.

A filmagem é direta, pedaços de vivência e tentativas de apreensão do movimento, da luz e do cenário. Percebi através desta experiência que, para mim, seria muito difícil fazer um vídeo com um roteiro pré-definido, sem incorporar as vivências que ocorrem no momento da filmagem.

A montagem do vídeo foi feita com esses vários fragmentos da vivência minha e do meu duplo as quais, coladas e montadas, criam uma idéia que se aproxima da imagem sonhada e, ao mesmo tempo, incorporam elementos da vivência minha e de meu dublê.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao realizar os trabalhos descritos nesta dissertação, pude concluir que um trabalho de arte pode ser feito em qualquer espaço físico e que o que o determina é a experiência do artista com o lugar. A relação que o artista estabelece com o lugar e sua interferência nele criam uma nova configuração espacial que o resignificará. Para mim, um projeto *a priori* não se faz necessário, mas sim o “estar no mundo” e o abrir-se a ele, interferindo nele, realizando ações artísticas que possam resignificá-lo. É assim que compreendo a arte e as minhas relações poéticas com o mundo.

O trabalho de arte sempre vai além do que foi pensado, pois conteúdos inesperados surgem no momento em que o trabalho se instala. Assim, por exemplo, quando construí o trabalho “bolha de ar”, minha intenção estava voltada para as questões do olhar. Porém, ao instalar-se, a obra trouxe outras significações que foram amplamente exploradas pelos transeuntes, como a questão do toque e a da manipulação dos objetos. Dessa forma, nunca excluo dos meus trabalhos a participação dos espectadores. Pode-se dizer também que nesse trabalho as lentes chegam a parodiar a lente externa sobre elas, possibilitando ao fruidor não ver o trabalho no mundo, e sim, ver o mundo modificado através do trabalho.

A idéia de *obra como abrigo*, implícita no trabalho “bolha de ar”, ficou muito patente e me trouxe uma pergunta: até onde arte, até onde realidade?

Essa pergunta surgiu porque, quando fui instalar o objeto na rua, descobri que no exato lugar onde ia instalá-lo alguém dormia ao relento, por haver um casaco e um cobertor esquecidos no local. Isso me fez pensar que era uma pena que essa pessoa não dormisse num lugar protegido e agradável como a “bolha de ar”.

Os trabalhos aqui tratados não possuem características definitivas, isto é, tanto o material é efêmero, quanto a maneira como são instalados. O trabalho ao ser instalado de uma determinada maneira acaba se modificando, ou pela ação dos transeuntes, ou devido ao fato de estar instalado em outro espaço físico (como no caso da intervenção “cheioevazio”) onde o controle não é absoluto. Tais questões fazem-nos continuamente mutantes, incertos e complexos pelo seu envolvimento com a realidade. Alguns trabalhos aqui tratados trazem em si uma visão de mundo na qual a arte pode fazer parte do cotidiano das pessoas, pois o fazer artístico pode se dar em qualquer espaço físico. Esses trabalhos ampliam os sentidos, pois incorporam diversos sentidos humanos. Pretendo com eles ressignificar o espaço *vivendis*.

A paisagem sempre se fez presente como assunto para minhas indagações plásticas, pois sempre venho utilizando-a através de pinturas e desenhos. Nas intervenções artísticas descritas nessa dissertação, eu me incluo nessa paisagem, faço parte dela, seja pela imagem poética advinda do trabalho, seja pelo campo espacial de ação, que é a própria natureza. Nas imagens traduzidas pelos trabalhos, o humano se mistura à paisagem, faz parte dela, não é antagônico, trazendo uma esperança para essa relação tão em conflito hoje em dia. O trabalho “corpo frágil”, se considerado como uma mimese da natureza, inscreve-se nesse conceito. No último trabalho

apresentado, "a nadadora", há uma incorporação: o meu corpo se mistura à paisagem, faz parte dela.

Na minha produção plástica a partir de 2001, senti a necessidade do registro visual através de recursos como a fotografia e vídeo, pois as ações realizadas no lugar eram efêmeras. Os meios tecnológicos da fotografia e do vídeo tornam-se cada vez mais um elemento plástico integrante do trabalho.

Meu percurso inicia-se pela pintura e, a partir dos trabalhos "5 fragmentos e um problema", a cor desaparece e o que surge é a luz e a opacidade, no jogo do branco opaco e da transparência da resina. O trabalho instala-se no espaço tridimensional. Já no trabalho "corpo frágil" há uma desestrutura da pintura, pois seus elementos construtivos ficam à mostra, fazem parte da obra. O suporte não é mais rígido, e sim, maleável, mole, manipulável. A forma do trabalho é decidida pelo espectador, ela muda com a manipulação. Neste trabalho a pintura é a própria construção da matéria; o papel *maché* interage com seu suporte, a tela de arame. Na "bolha de ar", a própria tinta se faz presente nas pequenas bolhas de água colorida, e a própria água, seu diluente.

Minha experiência com as várias linguagens, gravura, pintura, desenho, fotografia e teatro se apresentam, se abrem, se transformam, saem de um para outro, coexistem. O trabalho de arte é descoberta e vivência, é estar no mundo e poder produzir novas realidades a partir de um processo criativo. É a busca de algo essencial, é um dos veículos para o ser humano entrar em contato com estados superiores de consciência a partir da experiência do sujeito no mundo. Não importa o suporte, ele deve ser apenas algo que possibilite a transmissão. Não deve ser o referencial, pois seria um

corpo sem alma, e ele deve estar sempre subordinado à intenção do artista. O artista lida com o corpo e com a alma. Arte é imanência e transcendência.

Toda reflexão teórica aqui realizada aponta para a complexa trama na qual está inserida minha produção artística, descartando qualquer categorização para este processo que se esforça para se inserir no contexto de nosso tempo como parte da vida e não como “à parte” desta. Assim, toda reflexão narra o esforço de um processo criativo que quer dar uma unidade de arte à vida, quando busca a multidão das ruas e deseja fazê-la participar da obra, a fim de ressignificar o movimento das ruas, ou vai à natureza para nela integrar-se a fim de compreender-lhes as entranhas, e registra tudo isso em fotos e vídeos, compondo com tudo um manancial poético. Acredito que todo esse processo reflexivo me fez compreender o quanto é vivencial meu processo artístico e o quanto coloco meu corpo no mundo para perguntar ao mundo como ele se faz mundo.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Catálogos

ANDRADE FILHO, João Evangelista. *Arte Contemporânea em Santa Catarina. Cadernos do MASC 1*. Florianópolis: Industria Editora Gráfica Agnus, 2001.

DIDI - HUBERMAN, Georges. *L'empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

KRAUSS, Rosalind; E. BOIS, Yves Alain. *L'informe: mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou. França, 1996.

KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra / Sculpture*. Edited and with an introduction by Laura Rosenstock. Essay by Douglas Crimp. The Museum of Modern Art. New York.

LOBACHEFF, Geórgia e LONG, Richard. Catálogo *Richard Long*, São Paulo Bienal 1994. São Paulo: The British Council, 1994.

MENDIETA, Ana. Unpublished statement, 1981; quoted in Petra Barreras Del Rio and Jhon Perrault, *Ana Mendieta: A retrospective*. Catálogo da exposição. Nova York, The new Museum of contemporary Art, 1987, p10.

TASSINARI, Alberto; MAMMI, Lorenzo; NAVES, Rodrigo. *Nuno Ramos*. Ed. África São Paulo, 1997.

MOSQUERA, Gerardo. Ensaio do catálogo: *Ana Mendieta: Rupestrian sculptures / Esculturas rupestres*. New York AIR gallery. 1981.

SERRA, Richard. *Catálogo de exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: 27/11/1997 a 15/3 /1998.

VON DRATHEN, Doris; SOUTIF, Daniel; TOSATTO, Gui; CID, Miguel Fernandes; VERSOTTI, Giorgio; PENONE, *Giuseppe Penone 1968-1998*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Conselleria de Cultura, comunicación Social e Turismo. Centro Galego de Arte Contemporânea, 1999.

LIVROS

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea, uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*, Introdução. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (coleção *Os Pensadores*. vol. XXXVIII. *Bergson, Bachelard*).

BEARDSLEY, JHON. *Earthworks and Beyond: Contemporary art in the Landscape*. Abbevy press, Nova York, 1984, p7.

BENJAMIN, Walter. O flaneur. In: *Charles Beaudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty, obra de arte e filosofia. In: NOVAES, Aduino (org). *Arte e pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.

CHENG, François. *Vacío y plenitud*, El lenguaje de la pintura china. Caracas: Monte Ávila, 1985.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva. EDUSP, 1989.

DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. Pinturas e recortes textuais. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Atelier editorial Ltda, Fundação Editora UNESP (FEU), Imprensa Oficial do Estado, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34. 1998.

ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. de Antonio Houaiss, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

JUNQUEIRA, Fernanda. *Sobre o conceito de Instalação*. PUCRJ. Centro de Ciências Sociais, Departamento de História, Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, 1992.

KRAUSS, Rosalind. *L'originalité de L'avant-garde et autres mythes modernists*. Paris: Mácula, 1993.

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

LAWRENCE, DH – *Introduction to these paintings (Puritanism and the arts) Lawrence...and painting*. (London: Educational books ltda, 1973; first published in the paintings of DH Lawrence, London, 1929).

LIPPARD, Lucy R. Quite contrary: Body, Nature in Women's art. *Chrysalis*, vol2, 1977, pp 39-40.

MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Madrid, 1996.

MEREDIEU, Florence. *Histoire materielle et immaterielle de l'art Moderne*. Paris: Bordas Culture.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Lisboa: Veja, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992. (col. Texto e Arte).

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo. Senac/ Fapesp, 1996.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. Imagens de Tempo em Deleuze. São Paulo: Tese de doutoramento, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP. 1996.

PLATON. Timée, trad. Gerard Simon *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'antiquité*. Paris: Seuil. 1998.

ROVATTI, Pier Aldo; VATTIMO Gianni. *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra, 1990.

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

TARKOVSKI, Andrej. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

VATTIMO, Gianni. *Sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'água, 1999.

WILSON, Alexander. *The culture of Nature: North American landscape from Disney to the Exxon Valdez*. Cambridge, Mass and Oxford, UK: Blackwell publishers, 1992, p14.

VIDEO

SALLES, Walter. *Franz Krajcberg. O Poeta dos Vestígios*. RS: Fundação IOCHPE, Vídeo.

ENSAIOS

FRÉCHURET, Maurice. *Le mou et ses formes*. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX siècle. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993 (Collection: Espaces de l'art).