

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

Teresinha Barachini

MALEABILIDADE:
IMPERMANÊNCIA EXPLÍCITA

Porto Alegre
2013

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

Teresinha Barachini

MALEABILIDADE:
IMPERMANÊNCIA EXPLÍCITA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, com área de concentração em Poéticas Visuais.

Orientador Dr. Flávio Roberto Gonçalves
(PPGAV-UFRGS)

Banca examinadora:

Profa. Dra. Nara Cristina Santos
(PPGART-UFSM)

Prof. Dr. Elcio Rossini
(DAC-UFSM)

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern
(PPGAV-UFRGS)

Profa. Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco
(PPGAV-UFRGS)

Porto Alegre, dezembro, 2013

Agradecimentos:

Ao meu orientador, Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves, por suas incansáveis leituras e contribuições críticas para com esta tese, e claro, por sua amizade.

À Prof^a. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern, por seus apontamentos extremamente pertinentes durante a qualificação e banca, os quais contribuíram para questões pontuais na estrutura.

À Prof^a. Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco, por compartilhar sua sensibilidade e suas percepções poéticas como artista e como pesquisadora em artes visuais, e por sua amizade sempre presente.

À Prof^a. Dra. Nara Cristina Santos, por sua amizade e disponibilidade, não apenas para a participação na banca, mas por suas análises críticas e por seu apoio desde a elaboração do projeto, compartilhando conhecimento e bibliografias pertinentes.

Ao Prof. Dr. Elcio Gimenez Rossini, por suas observações pontuais na banca, as quais somaram-se à pesquisa aqui apresentada.

À Prof^a. Dra. Elida Starosta Tessler, que me acolheu no primeiro momento de ingresso neste Programa de Pós-Graduação como orientadora, e cuja indicação de leituras e abordagens poéticas foi de grande valia.

À Prof^a. Dra. Mônica Zielinsky, por suas análises críticas e observações generosas durante a qualificação, as quais pontuaram questões importantes desenvolvidas nesta tese.

Ao Prof. Dr. Fernando Freitas Fuão, por sua leitura atenta na qualificação e por seus textos que são partícipes desta pesquisa.

E, ainda, agradeço a todos os professores e colegas deste Programa de Pós-Graduação, cuja a generosidade em compartilhar conhecimento e pesquisas foram fundamentais para redimensionar a pertinência das abordagens poéticas dos meus trabalhos.

Concluo os meus agradecimentos afirmando que esta tese só foi possível pelo apoio recebido, não apenas da família, mas de um número incontável de profissionais comprometidos com as artes e de excelentes amigos, sempre dispostos a fazer de uma breve conversa um acontecimento.

Para minha filha
Alice Barachini Tôrres

Sumário

RESUMO	6
ABSTRACT	7
LISTA DE FIGURAS	8
INTRODUÇÃO	16
1. MALEABILIDADE COMO EXTENSÃO PROPOSITIVA.....	28
1.1 Maleabilidades explícitas no objetual subentendido	30
1.2 Experienciação da maleabilidade vivenciável	67
2. TRIDIMENSIONALIDADE MALEÁVEL	75
2.1 Objetual maleável estendido.....	78
2.2 Objeto maliciosamente tropical	100
2.3 Mundaneidade disposta.....	120
3. MALEABILIDADE CEDIDA.....	136
3.1 Frouxa gestualidade.....	138
3.2 Volumetrias amolecidas.....	165
3.3 Resistência ductível.....	183
3.4 Percursos dobrados.....	198
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	244
REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA.....	249

RESUMO

Esta tese trata da maleabilidade como uma qualidade propositiva e reafirma-a como principal geratriz de procedimentos, materialidades e conceitos que atravessam a escultura, e, principalmente, o objeto tridimensional. Ainda afirma-se que a maleabilidade, quando explícita, potencializa a impermanência e partilha reflexões advindas do sujeito como coparticipante, coautor ou, ainda, como *ator-autor* e, destes, em relação às percepções fundadas através do objeto no e com os espaços, ativando-os.

A estrutura desta tese, portanto, parte da execução das minhas esculturas e objetos tridimensionais tendo como fio condutor a maleabilidade como qualidade gerativa, permitindo que a minha prática possa encontrar, em relação à produção de outros artistas e teóricos, não apenas similitudes, mas também ambiguidades, a fim de promover alargamentos tanto para a prática como para as reflexões teóricas dentro do campo da tridimensionalidade.

ABSTRACT

This thesis studies maleability as a propositional quality and restates it as the main generator of procedures, materialities and concepts related to sculptures and, mainly, three-dimensional objects. Furthermore it has been said that maleability, when explicit, potencializes impermanence and shares reflections coming from the subject as co-participant, coauthor or still, as actor-author, by activating the perceptions raised by the object in dialogue with the space and in it.

Therefore, the structure of this thesis takes as a general principle the execution of my sculptures and three-dimensional objects using maleability as a generative quality. This allows me to find, in my practice and in relation to other artists' and theorists' production, not only similarities but also ambiguities, in order to promote the expansion of both practices and theoretical reflections in the field of tridimensionality.

LISTA DAS FIGURAS

Figura 1 : Tetê Barachini, <i>map_object_1(9)_poa</i> , 2009,	16
Figura 2 : Carlito Carvalhosa, <i>Sem título</i> , 1994	31
Figura 3 : Jose Resende, <i>Sem título</i> , 2002.....	32
Figura 4 : César Baldaccini, <i>Expansão</i> , Roma, 1968.....	33
Figura 5 : Lynda Benglis, <i>For Carl Andre</i> , 1970.....	33
Figura 6 : Eva Hesse, <i>Untitled (Seven Poles)</i> , 1970.....	34
Figura 7 : John Chamberlain, <i>Funburn</i> , 1967.....	34
Figura 8 : Lia Mena Barreto, <i>Cabini p 20 minutos</i> , 1987	34
Figura 9 : Richard Serra, <i>Belts</i> , 1966-67	35
Figura 10 : Barry Flanagan, <i>Pile 2'68</i> , 1968.....	35
Figura 11 : Leda Catunda, <i>Derretido</i> , 2002.....	36
Figura 12 : Ernesto Neto, <i>Leviathan Thot</i> , 2006. Instalação no Panthéon, Paris.....	36
Figura 13 : Marcel Duchamp, <i>Prière de toucher</i> , 1947	37
Figura 14 : Luiz Gonzaga Mello Gomes, <i>Figura antropomorfa</i> , 1986.....	39
Figura 15 : Tetê Barachini, <i>S/título</i> , 1987.....	40
Figura 16 : Tetê Barachini, <i>Mol 5</i> , 120x70x20 cm, 1987	40
Figura 17 : Claes Oldenburg, <i>detalhe do interior de The Store</i> , 1961.....	42
Figura 18 : Claes Oldenburg, <i>Floor Burger</i> , 1962.....	43
Figura 19 : Claes Oldenburg, <i>Soft Ladder</i> , 1967.....	44
Figura 20 : Carmela Gross, <i>Presunto</i> , 1968.....	45
Figura 21 : Carmela Gross, <i>A Negra</i> , 1997.....	46
Figura 22 : Joana Vasconcelos, <i>Burka</i> , 2002.....	46

Figura 23 : Joana Vasconcelos, <i>Contaminação</i> , 2010.....	47
Figura 24 : Robert Morris, <i>Untitled (Threadwaste)</i> , 1968	53
Figura 25:Robert Morris, <i>Untitled (Felt Tangle)</i> , 1967.....	54
Figura 26:Robert Morris, <i>Wall Hanging (Felt Piece)</i> , 1971-73.....	55
Figura 27 : Robert Morris, <i>Wall Hanging</i> , 1969-70	55
Figura 28 : Marcel Duchamp, <i>Trois stoppages-étalon</i> , 1913-1914.....	59
Figura 29: Lygia Clark, <i>Bicho de Bolso</i> , 1967.....	61
Figura 30: Lygia Clark, <i>Os Bichos</i> , 1964	62
Figura 31: Lygia Clark, <i>O dentro é o fora</i> , 1963.....	63
Figura 32: Lygia Clark, <i>Trepante</i> , 1965.....	64
Figura 33: Lygia Clark, <i>Obra-mole</i> , 1964.....	65
Figura 34 : Lygia Clark, <i>Obra-mole</i> , 1964.....	65
Figura 35 : Lygia Clark, <i>Obra-mole</i> , 1964.....	66
Figura 36: Tetê Barachini, <i>S/Título</i> , 1987	68
Figura 37 : Tetê Barachini, <i>Mol 2</i> , 70x20cm, 1987	69
Figura 38 : Tetê Barachini, <i>Desobjeto Azul-II</i> , 1992	70
Figura 39 : Tetê Barachini, <i>Map_object_[Igps]stm</i> , 2008	71
Figura 40 : Auguste Rodin, <i>Femme accroupie</i> , 1906-1908.....	85
Figura 41: Constanti Brancusi, <i>The Newborn</i> , 1915.....	86
Figura 42 :Brancusi, <i>Fish</i> , 1920	87
Figura 43 : Pablo Picasso, <i>Figure</i> , 1931.....	90
Figura 44 : Picasso, <i>Le Plumeau et la corne</i> , 1933	91
Figura 45:Man Ray, <i>L'Enigme d'Isidore Ducasse</i> , 1920.....	92
Figura 46: Christo, <i>Package</i> , 1961.....	92
Figura 47: Christian Jaccar, <i>Migrations saisonnières</i> , 2010.....	93
Figura 48 : Dorothea Tanning, <i>Instalação Chambre 202</i> , Hôtel du Pavot, 1970.....	94
Figura 49 : Mariela Leal, <i>Objetos Parciales</i> , 2005.....	95
Figura 50: Marcel Duchamp, <i>Pliant... de voyage</i> , 1916.....	96

Figura 51 : Eva Hesse, <i>Repetition Nineteen III</i> , 1968.....	97
Figura 52: Mikala Dwyer, <i>Hanging eyes from</i> , 1999.....	98
Figura 53 : Franz Weismann, <i>Fita amarela</i> , 2003.....	102
Figura 54 :Franz Weismann, <i>Sem título (Amassados)</i> , 1966.....	103
Figura 55 : Marcelo Nitsche, <i>Bolha Vermelha</i> , 1968.....	105
Figura 56 : Elcio Rossini, <i>Objetos para ação</i> , 2005.....	105
Figura 57 : Suzana Queiroga, <i>Velofluxo</i> , 2008.....	106
Figura 58 : Antonio Dias, <i>O meu retrato</i> , 1967.....	107
Figura 59 : José Leonilson , <i>J.L.B.D</i> , 1993.....	108
Figura 60 : Leda Catunda, <i>Barriga</i> , 1993.....	109
Figura 61 : Leda Catunda, <i>Casca</i> , 1997.....	109
Figura 62 : Mira Schendel, <i>Droguinhas</i> , 1966	111
Figura 63 : Elaine Tedesco, <i>Nó</i> , 1999	112
Figura 64 : Gabriela Maciel, <i>Desempenho</i> , Performance Rumos Itaú Cultural, 2006.....	112
Figura 65 : Jose Resende, <i>Sem Título</i> , 1990.....	113
Figura 66 : Lygia Clark, <i>Máscara Abismo, Nostalgia do corpo</i> , 1965-1988.....	115
Figura 67 : Lygia Clark, <i>Corpo Coletivo</i> , 1986.....	116
Figura 68 : Hélio Oiticica, <i>Parangolé</i> , 1964.....	117
Figura 69 : Marcel Duchamp, <i>Sculpture de voyage</i> , 1918.....	121
Figura 70 : Eva Hesse, <i>No titled</i> , 1970	122
Figura 71 : José Resende, <i>Sem título</i> , 1982.....	124
Figura 72 : Guy Debord, <i>Naked City</i> , 1957.....	126
Figura 73 : Carl Andre, <i>Sixteen Steel Cardinal</i> , 1974.....	128
Figura 74 : Richard Long, <i>Line Made by Walking</i> , 1967.....	128
Figura 75 : Hélio Oiticica, <i>Penetrável Tropical</i> , 1967.....	130
Figura 76: Rosana Ricaldi, <i>Cidades Invisíveis</i> , Lisbon, 2012.....	131
Figura 77 : Jorge Macchi, <i>Cidade cansada</i> , Mapa do México, 2004.....	131

Figura 78 : Nina Katchadourian, <i>Austria (detail)</i> , 2006.....	132
Figura 79 :Tetê Barachini, <i>Mol 1</i> , 1987.....	140
Figura 80 :Tetê Barachini, <i>Mol 1</i> , 1987.....	141
Figura 81 :Tetê Barachini, <i>Cinza-37</i> , 1991-92.....	143
Figura 82 :Detalhe: <i>map_object</i> , 2011.....	146
Figura 83 : Detalhe : <i>map_object</i> , 2011.....	147
Figura 84 : Detalhe: <i>map_object</i> , 2011.....	148
Figura 85 : Tetê Barachini, <i>Avesso</i> , 1988	149
Figura 86 : <i>Ação Desobjeto no Outro, Civazul-I</i> , 2007.....	150
Figura 87 : <i>Ação Desobjeto no Outro, Círculo-II</i> , 2007.....	151
Figura 88 : <i>Ação Desobjeto no Outro, Círculo II ; Civazul-I ; e, Ovalvermelha-I</i> no Calçadão de Santa Maria em 2007.....	152
Figura 89: <i>Ação Desobjeto no Outro, Civazul-I e Ovalvermelha-I</i> , no Calçadão de Santa Maria em 2007.....	152
Figura 90 : <i>Ação Desobjeto no Outro, Civazul-I</i> , no Calçadão de Santa Maria em 2007.....	153
Figura 91: <i>Ação Desobjeto no Outro, Civazul-I</i> , no Calçadão de Santa Maria em 2007.....	153
Figura 92 : <i>Ação Desobjeto no Outro, Círculo -II e Ovalvermelha-I</i> , 2007.....	153
Figura 93: <i>Ação Desobjeto no Outro, Círculo -II e Ovalvermelha-I</i> , 2007	153
Figura 94 : <i>Ação Desobjeto no Outro, Círculo -II e Civazul-I</i> , 2007.....	154
Figura 95 : <i>Ação Desobjeto no Outro, Ovalvermelha-I e, Civazul-I</i> , 2007.....	155
Figura 96 : Tetê Barachini, <i>map_object_1(9)_poa</i> , 290x190x30cm (aproximado), 2009.....	157
Figura 97 : Tetê Barachini, <i>map_object_1(9)_poa</i> no Café Paris, Porto Alegre, 2009.....	158
Figura 98 : Tetê Barachini, <i>map_object_1(9)_poa</i> no Café Paris, Porto Alegre, 2009.....	159
Figura 99 : Tetê Barachini, <i>map_object_1(9)_poa</i> no Café Paris, Porto Alegre, 2009.....	159

Figura 100 : Tetê Barachini, Cartões postais colocados no parapeito interno das janelas no Café Paris, Porto Alegre, 2009.....	160
Figura 101: Tetê Barachini, Cartão postal com registros do trabalho <i>map_object_1(9)_poa</i> e da ação <i>Posicionamento Temporários</i> , 2009.....	161
Figura 102: Tetê Barachini, <i>map_object_1(9)_poa</i> , 290x190x30cm (aproximado), 2009.....	162
Figura 103 : Tetê Barachini, <i>Forno</i> , em 1993, na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre.....	163
Figura 104 : Tetê Barachini, <i>Cinza-Roxo-VI</i> ,1993	166
Figura 105 : Tetê Barachini, <i>Amarelo-II</i> , 1991.....	168
Figura 106 : Tetê Barachini, <i>Amarelo-II</i> , 1991.....	168
Figura 107 : Tetê Barachini, <i>Cinza-37</i> , 1991-1992	169
Figura 108 : Tetê Barachini, <i>Azul-V</i> ,1992.....	170
Figura 109 : Tetê Barachini, <i>Cinza-Roxo-VI</i> , 1993	171
Figura 110 : Tetê Barachini, <i>Linha III</i> , 1991.....	172
Figura 111 : Tetê Barachini, <i>Vermelho-I</i> , 1993	172
Figura 112 : Tetê Barachini, <i>Azul-Roxo-I</i> , 1994.....	173
Figura 113 : Tetê Barachini, <i>Sobreposto-I</i> , 1994-95.....	174
Figura 114 : Tetê Barachini, <i>Sobreposto-III</i> , 1994-95.....	174
Figura 115: Tetê Barachini, <i>S/título</i> , 1990	175
Figura 116 : Tetê Barachini, <i>Lista-1</i> , 2012	176
Figura 117 : Tetê Barachini, <i>Lista-1</i> , 2012	177
Figura 118 : Tetê Barachini, <i>Lista-1</i> , 2012	178
Figura 119 : Tetê Barachini, <i>Lista-2</i> , 2012	178
Figura 120 : Tetê Barachini, <i>Lista-3</i> , 2012	179
Figura 121 : Tetê Barachini, <i>Lista-3</i> , 2012	179
Figura 122 : Tetê Barachini, <i>Lista-2</i> , 2012.....	180
Figura 123 : Tetê Barachini, <i>Lista-2 e Lista-3</i> , 2012	180
Figura 124: Tetê Barachini, <i>Lista-3</i> , 2012	181
Figura 125 : Tetê Barachini, <i>S/Título (Um)</i> , 1992.....	185
Figura 126 : Tetê Barachini, <i>S/Título (Preso)</i> , 1996.....	185

Figura 127 : Tetê Barachini, <i>S/Título (Preso)</i> , 1996.....	186
Figura 128: Tetê Barachini, <i>S/Título (Contidos)</i> ,1996-1998.....	186
Figura 129: Tetê Barachini, <i>S/Título (Contidos)</i> , 1996-1998	187
Figura 130 : Tetê Barachini, <i>S/Título (Contidos)</i> , 1996-1998	188
Figura 131 : Tetê Barachini, <i>S/Título (Contidos)</i> , 1996-1998.....	188
Figura 132 : <i>EMAtomaBORDOArDA</i> , 2004, Centro de Artes de Letras, Santa Maria-RS	189
Figura 133 : <i>JIPEJIBU-MONZAMIMOSA/ roxo-cor-de-rosa</i> , 2005, no centro da cidade de Santa Maria-RS	190
Figura 134 : Tetê Barachini, <i>C-4</i> , 2012	191
Figura 135 : Tetê Barachini, <i>C-4 e C-3</i> , 2012	192
Figura 136 : Tetê Barachini, <i>C-3</i> , 2012	192
Figura 137 : Tetê Barachini, <i>C-3, C-2 e C-1</i> , 2012	193
Figura 138 :Tetê Barachini, <i>C-2 e C-1</i> , 2012	193
Figura 139 : Tetê Barachini, <i>Peso Azul</i> , 2012	194
Figura 140 :Tetê Barachini, Barachini, <i>Linhanó</i> , 2012.....	195
Figura 141 : Tetê Barachini, <i>Peso Azul</i> , 2012.....	196
Figura 142 : Tetê Barachini, <i>Resto Vermelho</i> , 2011-2013	196
Figura 143 : Tetê Barachini, <i>Resto Vermelho e C-4</i> , 2011-2013.....	197
Figura 144 : <i>Limitados</i> , 2004. Detalhe da execução do mapa realizado pelo coletivo Deusamorna.....	200
Figura 145 : Site interativo do trabalho <i>Limitados</i> , 2004.....	201
Figura 146 : Imagem da cidade de Santa Maria no <i>Google Earth</i> , 2006.....	202
Figura 147 : Imagem da cidade de Santa Maria no <i>Google Earth</i> , 2013.....	203
Figura 148 : Estudos para <i>map_object</i> em metal.....	204
Figura 149 : Estudos para <i>map_object</i> em metal.....	204
Figura 150 : Aparelho GPSMAP (trilha).....	205
Figura 151 : Dados recolhidos no <i>GPS</i> , (desenho- registro).Florianópolis-SC.....	206

Figura 152 : Tetê Barachini, <i>map_object_[1m]stm</i> ,, 2007	208
Figura 153 : Tetê Barachini, <i>map_object_[1m]stm</i> , 2007	209
Figura 154 : Tetê Barachini, <i>map_object_[8m]stm</i> , 2007.....	209
Figura 155: Tetê Barachini, <i>map_object_[8m]stm</i> , 2007	211
Figura 156 : Tetê Barachini, <i>map_object_[8m]stm</i> , 2007.....	212
Figura 157 : Tetê Barachini, <i>map_object_[3m]stm</i> , 2007	212
Figura 158 : Tetê Barachini, <i>map_object_[3m]stm</i> , 2007.....	213
Figura 159 : Tetê Barachini, <i>map_object_[7mc]stm</i> , 2008.....	214
Figura 160 : Tetê Barachini, <i>map_object_[7mc]stm</i> , 2008	214
Figura 161 : Tetê Barachini, <i>map_object_[7mc]stm</i> , 2008.....	215
Figura 162 : Tetê Barachini, <i>map_object_[2mc]stm</i> , 2007-2008	215
Figura 163 : Tetê Barachini, <i>map_object_[12mc]stm</i> , 2007.....	216
Figura 164 : Tetê Barachini, <i>map_object_[12mc]stm</i> , 2007-08.....	216
Figura 165 : Tetê Barachini, <i>map_object_[2mc]stm</i> , 2007-08.....	217
Figura 166 : Tetê Barachini, <i>map_object_[1gps]stm</i> , 2008.....	218
Figura 167 : Tetê Barachini, <i>map_object_[1gps]stm</i> , 2008.....	218
Figura 168: Tetê Barachini, <i>map_object_[4gps]stm</i> , 2007-08.....	219
Figura 169 : Tetê Barachini, <i>map_object_[4gps]stm</i> , 2007-08.....	219
Figura 170 : Tetê Barachini, <i>map_object_[4gps]stm</i> , 2007-08.....	220
Figura 171 : Tetê Barachini, <i>map_object_[3gps]stm</i> , 2008.....	220
Figura 172 : Tetê Barachini, <i>map_object_[3gps]stm</i> , 2008.....	221
Figura 173 : Recortes de Jornais com anúncio de locação, 2009.....	224
Figura 174 : Desenho da captação dos meus percursos por <i>GPS</i> , Porto Alegre, 2009.....	225
Figura 175 : Desenho a partir do <i>GPS</i> para estrutura do trabalho <i>map_object_1(9)_poa</i>	226
Figura 176 : Tetê Barachini, <i>Ação Posicionamentos Temporários</i> , 2009.....	227
Figura 177 : Tetê Barachini, <i>map_object_1(9)_poa</i> , 2009.....	228
Figura 178 : Tetê Barachini, <i>map_object_1(9)_poa</i> , 2009.	229

Figura 179 : Captação por GPS dos meus percursos em Porto Alegre, 2009-2010.....	230
Figura 180 : Captação por GPS dos meus percursos em Porto Alegre, 2009-2010 (Detalhe).....	231
Figura 181: Tetê Barachini, <i>map_object_[2gps]poa</i> , 2009-2010.....	232
Figura 182 : Tetê Barachini, <i>map_object_[2gps]poa</i> , 2009-2010.	232
Figura 183 : Tetê Barachini, <i>map_object_[2gps]poa</i> , 2009-2010.	233
Figura 184 : Tetê Barachini, <i>map_object_[2gps]poa</i> , 2009-2010.....	234
Figura 185: Tetê Barachini, <i>map_object_(1gps)pa</i> , 2011.....	235
Figura 184 : Tetê Barachini, <i>map_object_[2gps]poa</i> , 2009-2010.....	235
Figura 187 : Tetê Barachini, <i>Saco-Santa</i> , 2013.....	236
Figura 188: Tetê Barachini, <i>Saco-Santa</i> , 2013.....	237
Figura 189 : Tetê Barachini, <i>Saco-Santa</i> , 2013.....	237
Figura 190 : Tetê Barachini, <i>Saco-Santa</i> , 2013.....	238
Figura 191 : Tetê Barachini, <i>Saco-Santa</i> , 2013.....	238
Figura 192 : Tetê Barachini, <i>Saco-Santa</i> , 2013.....	239
Figura 193 : Tetê Barachini, <i>Saco-Santa</i> , 2013.....	239
Figura 194 : Tetê Barachini, <i>Saco-Santa</i> , 2013.....	240
Figura 195 : Tetê Barachini, <i>Saco-Santa</i> , 2013.....	240
Figura 196 : Tetê Barachini, <i>detalhe exposição geral</i> , 2013.....	243
Figura 197 : Tetê Barachini, <i>detalhe exposição geral</i> , 2013.....	243
Figura 198 : Tetê Barachini, <i>map_object_[2gps]poa</i> , 2009-2010 (<i>idem contra capa</i>).....	244

INTRODUÇÃO



Figura 1: Tetê Barachini, *map_object_1(9)_poa*,
290x190x30cm (aproximado),
2009
Foto: Alice Barachini Torres

Para a presente reflexão, parto não apenas da minha atual produção em arte, mas de uma trajetória que a antecede. Há mais de três décadas, tenho a *maleabilidade* como matéria-prima geradora e propositora da minha produção poética. Quase como uma constante obsessiva e cíclica, esta é recolocada por mim em diferentes contextos, e neste instante, a tomo como meu objeto de pesquisa. Trata-se aqui de colocar a *maleabilidade* em

foco, reafirmando-a como a principal geratriz de conceitos ligados à tridimensionalidade, tanto escultórica como objetual. E, também de examinar as escolhas propositivas advindas de materialidades específicas ligadas à maleabilidade e das reflexões advindas do sujeito, como coparticipante, coautor e *ator-autor*¹ e destes, em relação às percepções das territorialidades fundadas *no* e *com* os espaços.

Sendo a base da minha formação, a escultura, considero que os problemas que atingem ou colaboram com a minha prática poética e as minhas reflexões estão eminentemente vinculados a esta. Neste sentido, procuro nesta tese responder quais os conceitos a *maleabilidade* gera ou reforça junto aos trabalhos tridimensionais e de que maneira as escolhas por materialidades amolecidas ou flexíveis, por exemplo, propiciam uma abordagem diferenciada para a escultura, a ponto de negá-la em seus paradigmas e contribuir para fundar uma nova categoria, o *objeto*.

Apreendo, assim, o *objeto* com seus argumentos diferenciados em relação aos princípios da escultura, sem, no entanto, eliminar os pontos de contato e de atravessamento conceitual que possam existir entre ambos. Considero que o *objeto* pertence ao espaço e ao tempo presente e, no caso dos meus *objetos*, reconheço neles uma corporalidade ampliada que potencializa as relações subjetivas entre o observador, o meio, e eles, em um tempo de duração, pois a *maleabilidade* posta em sua materialidade recoloca ou se coloca propositora de espaços

¹ *Ator-autor* é um termo que assumo para discorrer sobre o aparecimento do sujeito que realizava a fruição do trabalho de arte, transformando-o e utilizando-o como veículo e extensão reflexiva de sua expressão em lugar do espectador. Este termo foi utilizado por mim na minha dissertação de mestrado quando um dos focos principais era tratar questões pertinentes ao *outro*. O termo será usado no decorrer desta tese para abarcar as diferenças entre o espectador e o “sujeito ativo”.

não apenas projetivos e propositivos, mas dobráveis pela ação do *outro* que o acessa.

Idubitavelmente, a *maleabilidade* se faz presente em tratamentos específicos dado aos materiais naturais duros ou moles – como o mármore e a argila, respectivamente –, e, principalmente, torna-se evidenciada como qualidade propulsora a partir de materialidades específicas, – com a utilização de resinas, espumas, plásticos, borrachas, feltros, tecidos, etc. – e, soma-se a estes materiais, procedimentos técnicos diferenciados, tais como amarrar, pendurar, amontoar, dobrar, etc., perpassando, desta maneira, os diferentes conceitos abordados pelos artistas que a utilizam em suas concepções poéticas. Assim, a *maleabilidade* evidencia-se como elemento atuante nas experiências tridimensionais e, muitas vezes, responsabiliza-se pelas percepções que atuam nas ações do *outro*, ativando não apenas o objeto amolecido ou flexível, mas o espaço, que passa a ser o lugar mutável e transformável por este que é o objeto maleável.

Minha hipótese principal é que a maleabilidade, carrega consigo a instabilidade formal, dando ao observador a partilha do possivelmente mutável no objeto, ativando-o, pois, em trabalhos tridimensionais, a maleabilidade passa a ser uma qualidade intrínseca que estabelece percepções distintas em relação ao objeto em si, bem como ao espaço no qual este se insere ou dá a perceber ao sujeito, enquanto o *outro*, da sua inserção neste e com este.

Na negação de uma fixidez estrutural ou de uma prática de verticalização edificante, muitos foram os artistas, principalmente após a década de 60 do século XX, que discutiram em suas obras conceitos gerados pela maleabilidade.

Entre eles, Claes Oldengurg (1929) , que assumirá o *soft* como estruturação dos seus objetos cotidiano, Robert Morris (1931), que disporá das materialidades maleáveis para propor a *antiforma*, e Lygia Clark (1930-1988), que, com suas obras de materialidades maleáveis, potencializará a duração como ato propositivo. Além dos artistas, os teóricos e os críticos irão retomar o acaso de Marcel Duchamp (1887-1968), bem como o informe de Bataille, e incluirão o conceito da entropia para as obras de constituição maleável.

A maleabilidade se faz presente em meus trabalhos através de diferentes inserções, tais como: materiais amolecidos e flexíveis, processos construtivos que mantêm a qualidade do maleável explicitamente e a manutenção de trabalhos propositivos e abertos ao outro e, portanto, ao espaço como um lugar para acontecimentos individuais e coletivos.

Por vezes, acreditei que poderia trabalhar o espaço através de objetos que dessem conta de gerar uma consciência corporal com pequenas ações de contato, a fim de tornar o espectador um *coparticipante*. Dessa necessidade, gerei a série “*Mol*” (1986-1988), (exemplo fig.16) objetos moles de pequeno porte que se instalavam no espaço aproximativo junto ao sujeito, próximas ao corpo deste, gerando pequenas ações representativas destes momentos isolados de imersão individual.

Aos poucos, este *coparticipante* assumiu a postura de um *ator-autor* em suas ações, levando-me a áreas de grandes dimensões. Deixei-me transportar para estes lugares através da inserção dos trabalhos volumosos da série *Desobjetos* (1991-1997) (exemplo fig. 38), que transformavam efetivamente estes espaços/ambientes, e a ele próprio, em uma ação de reciprocidade. Embora estes trabalhos tivessem uma

preocupação direcionada ao destinatário – espectador – e às repercussões postas no corpo do sujeito, este acabou por me indicar um espaço *ativo*², que implicava na experimentação multissensorial ou *suprassensorial* – para utilizar uma designação de Hélio Oiticica –, compreendendo este não apenas como um espaço do movimento físico – cinestético³ - mas também sinestésico⁴. E, por fim, mais recentemente, retomei meus volumes maleáveis com os trabalhos da série *Listas* (2012-2013), (exemplo fig. 116), e com eles, retomo algumas das minhas preocupações anteriores.

Concomitantemente aos meus objetos de estruturas explicitamente amolecidas, construí objetos de resistência nos quais a *maleabilidade* difunde-se no ato construtivo de suas partes. A grande maioria deles, dispunham-se isolados em relação ao meio e, em uma certa medida, inacessíveis ao corpo. E como um refluxo deste fechamento, iniciei a realização de intervenções/ações como *Rotas de Fuga* (1998-2000) e criei o projeto *Deusamorna* (2003-2005)⁵, que consistia em ações realizadas por um coletivo na tentativa de criar um sentido de partilha através de trabalhos pensados para ações propositivas em áreas públicas.

² A afirmação de um espaço ativo encontra guarida no processo de conceitualização do *objeto* no contexto da arte brasileira. Celso Favaretto, por exemplo, irá apontar a pertinência do espaço ativo dentro do Neoconcretismo. Ver FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 1992.

³ Cinestético significa o sentido da percepção de movimento, do peso e da resistência e posição do corpo; refere-se percepção do movimento, no sentido muscular.

⁴ Sinestésico é relativo à percepção de relações entre diferentes sensações. Sinônimo de Cenestésico.

⁵ O projeto *Deusamorna* foi coordenado por mim entre os anos de 2003 a 2005 e passou a ser um coletivo após algumas intervenções individuais dos participantes. O principal objetivo do coletivo era aglutinar e realizar intervenções e ações em espaços públicos. Participaram do projeto alunos do Curso de Artes Visuais e do Teatro do Centro de Artes e Letras de Santa Maria, e artistas de São Paulo e Rio de Janeiro. Ver mais informações e documentação nos sites: www.ufsm.br/deusamorna e www.barachini.com.br

Os trabalhos em áreas públicas suscitavam uma aparente sensação de ausência da minha individualidade perante estes espaços, inquietando-me. Iniciei, então, a procura das minhas percepções ambientais, aos locais de permanência física, assim como aos lugares que me eram próximos mentalmente. Experimentei-os nas relações de aproximação e acabei por apreender o meio que me era oferecido através dos meus percursos com um certo estranhamento, não apenas corporal, mas social.

Ao trabalhar com as áreas urbanas de circulação, acabei por utilizar o meu corpo como o propulsor dos registros dos percursos, e na medida em que observava os meus deslocamentos e as territorialidades urbanas por mim elegidas, deparei-me, então, com os meus *map_object* (2006-2012) (exemplo fig. 01), amolecidos e dobráveis. Neste momento, apreendo-os como relatos fragmentados dos percursos corporais vivenciados horizontalmente e visualizados como cartogramas pessoais que reafirmam o meu pertencimento aos espaços públicos de circulação. Percebo também que estes – os *map_object* –, ao serem materializados tridimensionalmente, ganham autonomia e geram narrativas que nem sempre se tornam explícitas quanto aos seus princípios germinativos.

Em todos os meus trabalhos, a maleabilidade implícita ou explícita se mantém como constante nas estruturas formais dos objetos na tentativa de manter em aberto a proximidade entre estes e o *coparticipador*, *coautor* e o *ator-ator*, a fim de potencializar ressignificações possíveis nos objetos amolecidos e/ou macios. Neste sentido, a maleabilidade se faz necessária materialmente na concepção do trabalho como qualidade expressiva, com suas diferentes densidades e

espessuras, para efetivamente realizar esta entrega do objeto ao sujeito e ao meio.

Torna-se, a maleabilidade, assim, parte do problema no que tange à própria acessibilidade do espectador em relação aos objetos por mim construídos, pois a flexibilidade estrutural permite que, ao apresentar-se para o outro, sejam-lhe incorporados diferentes significados, por vezes, absolutamente distintos do que poderiam apresentar/representar para mim. Por outro lado, é justamente este estar no espaço do sujeito, efetivamente, que me permite vê-lo (o objeto maleável) sendo *outro* e, concomitantemente, o *mesmo*. Parte deste acesso se dá pelas disposições dos objetos maleáveis no espaço/ambiente, que permite a partilha em sua maleabilidade e os configura abertos e sem engessamentos estruturais ou formais.

As questões de entendimento do espaço para com o objeto tridimensional, levam-me a retomar, brevemente neste texto, uma das sensações que perpassava e ainda perpassa o meu processo criativo e que diz respeito à percepção do meu entorno, como um *barroquismo tropical* vivenciável em um meio denso, confuso e exagerado. Percepção esta que consiste, por vezes, de sensações impalpáveis, ao mesmo tempo imbuídas de uma vontade que se traduz em alegria implícita durante as minhas decisões inventivas ao fazer os meus objetos maleáveis, proposto como estruturas disformes ou, mesmo, poliformes.

Busco acessar a minha consciência e, portanto, o entendimento teórico deste *barroquismo fundado em mim* através dos meus trabalhos e das minhas proposições. Esta sensação penetra-me como o ópio propulsor que me leva ao prazer das leituras que escolho para o meu deleite estritamente pessoal e para as minhas ações poéticas que compreende e

acessa a *maleabilidade* que se sabe deixar largada em qualquer espaço, que se enrosca em si e no outro, que se deixa ficar e nos deixa acessar uma liberdade preguiçosa e prazerosa de poder sempre se re-inventar em dobras, sobre dobras que se dobram.

A metodologia empregada para a construção desta tese parte da execução de trabalhos tridimensionais em uma abordagem que tem como foco a minha prática como artista-pesquisadora, e desta prática com relação as atividades de artistas e das reflexões teóricas próximas a estas. No que se refere à produção prática, foram considerados não apenas os trabalhos realizados entre 2009 a 2013, mas a produção anterior que manteve um elo de ligação com o objeto desta atual pesquisa.

As investigações teóricas e a criação prática se intercalaram em um processo de alternância, renovando e fomentando as dúvidas, mais que firmando certezas. As leituras realizadas se apresentaram mais interdisciplinares do que a manutenção de um foco específico de conhecimento. A outra escolha que se fez durante a pesquisa foi manter um diálogo atento à produção e a textos de outros artistas que influenciam tanto os meus processos criativo, como minhas reflexões sobre arte. Desta forma, teoria e prática durante a pesquisa contribuíram para formular um argumento que se postula aberto e *frágil*. Para Flávio Roberto Gonçalves, “o frágil é contrário do uno; ele é muito mais fragmento. Ele é ainda sinal de ruptura, o que faz com que sua aplicação seja muitas vezes circunstanciada ao universo particular de ações adotadas, encontrando ali seu sentido”⁶.

⁶GONÇALVES, Flávio R. **Um argumento frágil**. Revista PORTO ARTE. Porto Alegre, Instituto de Artes/UFRGS, Nº 27, novembro, 2009, p.143.

O presente estudo está organizado em três capítulos, os quais trazem os conceitos e procedimentos que perpassam o meu trabalho prático direta ou indiretamente da década de 80 até este momento.

No primeiro capítulo, abordo as questões teóricas que atravessam o conceito de maleabilidade e os principais artistas que tem na sua prática a fundação não apenas do objeto, mas do objeto maleável, e claro, as minhas escolhas por materiais específicos e os meus processos construtivos que contribuíram para a concepção dos meus trabalhos maleáveis. A maleabilidade como extensão propositiva perpassa por materialidades, procedimentos construtivos e constitutivos específicos e, principalmente, por uma intencionalidade em torná-la – a maleabilidade – partícipe expressiva da escultura e do objeto tridimensional.

Entre os inúmeros artistas que contribuem para as discussões que envolvem direta ou indiretamente a maleabilidade, escolhi quatro artistas cujas obras e textos considero fundamentais para a presente pesquisa: Marcel Duchamp, com seu acaso; Claes Oldenburg, com seu cotidiano amolecido; Robert Morris, com sua *antiforma* e; Lygia Clark, com seus objetos propositivos. Para abarcar delimitações conceituais, foram tomados como principais referências as reflexões, apontamentos e conceitos de Maurice Fréchet, através dos seus estudos sobre esculturas moles no século XX; Georges Bataille, Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, com suas abordagens sobre o *informe*; Florence de Mèredieu, com seus estudos e levantamentos detalhados sobre as diferentes materialidades que perpassam as escolhas dos artistas e; Paul Ardene, com suas análises sobre a desconstrução formal.

No segundo capítulo, trato das questões vinculadas à escultura e à fundação da categoria objeto, perpassando pela maleabilidade como um propulsor estético. No início do século XX, a escultura transmuta-se em objeto a partir de sua autossuficiência, determinando suas próprias regras. Talvez, entre as suas rupturas, a mais significativa tenha sido a quebra da ideia de monumentalidade, retirando da escultura a necessidade de um local específico, o qual muitas vezes era dado pela base como sendo o lugar de legitimação destas mesmas obras.

Novos procedimentos construtivos como, por exemplo, a *collage* e a *assemblagem* passam definitivamente a ser incorporados ao objeto, o que nos permite afirmar que a gênese do objeto na arte internacional encontra-se nos *ready-mades* de Duchamp, nas *assemblagens* surrealistas, nas *colagens* cubistas e no construtivismo russo. Já no Brasil, somam-se a estas as discussões entre os concretas e os neoconcretas, deflagrando a entrada efetiva do corpo e, portanto, do sujeito na concepção dos objetos, tornando-o *coautor* ou *ator-autor*.

Ao romper com o local fixo, o objeto, principalmente o que se coloca maleável, passa a absorver os espaços – internos e externos, como, por exemplo, as galerias e as áreas urbanas – como uma experiência perceptiva de apreensão dos mesmos através de relações tensionadoras entre posições e temporalidades como lugares de não permanência.

Para realizar os levantamentos e as análises e, claro, as delimitações culturais, foram abordadas as questões teóricas e as reflexões de Rudolf Wittkower, Rainer M. Rilke, William Tucker, Rosalind Krauss e Ricardo de Cristofaro, sobre as delimitações entre as categorias escultura e objeto

tridimensional. Com Martin Heidegger e Hannah Arendt, procurou-se entender objeto em suas especificidades. Já com os textos de Donald Judd, Waldemar Cordeiro e Ferreira Gullar, entre outros, pode-se aprofundar as questões que perpassam a categoria objeto em sua tridimensionalidade específica. E, com Paulo Herkenhogg, Brett Guy e Celso Favaretto, Patricia Corrêa, Leda Catunda, Lygia Clark, Robert Morris e Hélio Oiticica, procurou-se entender não apenas o objeto tridimensional, mas a categoria objeto e sua maleabilidade propositiva em relação ao sujeito. E, para abordar o espaço em suas diferentes relações com o objeto e com o corpo, foram utilizados textos de Michel Foucault, Francesco Careri, Cristina Freire, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel de Certeau e Marc Augé.

E, no terceiro capítulo, faço uma abordagem pontualmente focada na minha produção em poética, na qual a maleabilidade atravessa as minhas decisões materiais, projetivas e propositivas em uma reflexão crítica sobre os seus desdobramentos. Como parte das minhas preocupações, retomo alguns pressupostos teóricos sobre o *gestus* em Brecht e sobre o *outro* por Castoriadis, a fim de entender como as aproximações corporais do observador podem ativar os meus objetos e os espaços nos quais os mesmos se dispõem, ou mesmo, representam. Para estas reflexões, apoiei-me em textos de Brecht, Jorge Glusberg, Walter Benjamin e Cornelius Castoriadis.

Para abordar o *entre* e transitar pelos diferentes limites que a maleabilidade gera nos meus trabalhos, resolvi agrupá-los por proximidades formais, processuais ou apropriativas. Um primeiro grupo dá conta dos objetos volumétricos e não-volumétricos, com suas geometrias implicitamente desconstruídas pela maleabilidade, objetos estes

dispostos nos espaços de forma a serem sempre acessíveis ao outro. O segundo grupo de objetos traz, como aglutinante o procedimento dos *nós* como aquele que mantém concomitantemente a resistência e a maleabilidade em um único objeto. Para apoio reflexivo, retomei textos de Maurice Fréchet e Omar Calabrese. E, no terceiro grupo, estão os trabalhos relacionados às minhas ações e apropriações nos espaços públicos, mais especificamente nas ruas, trazendo a geometria posta por coordenadas geográficas e tendo como resultado os mapas-objetos maleáveis. Recoloco, neste mesmo capítulo, alguns trabalhos que realizei coletivamente na abordagem de espaços públicos, entretanto a minha principal preocupação é com os meus mapas-objetos, que representam os meus percursos cotidianos nas áreas de trânsito das cidades. Para apoio, retomei textos de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Michel de Certeau.

A tese aqui apresentada, propõe-se ser uma reflexão sobre a maleabilidade posta na tridimensionalidade, considerando as escolhas, as ações, os procedimentos operacionais e os conceitos instauradores e transversais que alcei para realização dos meus trabalhos práticos em um diálogo de plena permuta com outros artistas, assim como, com a reflexão destes e dos teóricos de diferentes áreas de conhecimento tais como: historiadores, filósofos, antropólogos, críticos de arte, etc., contribuindo, desta forma, como artista e pesquisadora para o campo da terceira dimensão em artes.

1. MALEABILIDADE COMO EXTENSÃO PROPOSITIVA

Considero a maleabilidade, o cerne que norteia direta ou indiretamente a minha produção em arte como um todo. A partir dela, aproximo-me de outros artistas, das discussões e dos conceitos pertinentes ao campo da escultura com suas especificidades, bem como, de suas proximidades expandidas. Portanto, entendo que a minha prática e as minhas reflexões, em mais de três décadas, dizem respeito a um fragmento do pensamento que responde por esta linguagem específica das artes: a escultura. Um exemplo dessa minha afirmação vem do fato de saber que ao mesmo tempo em que me contraponho à tradição escultórica, encontro a raiz do meu fazer advinda da modelagem. E, é nesta contraposição que acabei por encontrar a maleabilidade, e com ela, as qualidades e os significados que necessitava para realizar as minhas proposições imaginárias a partir de diferentes materiais e outros

procedimentos, a ponto de reafirmar o escultórico como objeto tridimensional.

A maleabilidade se presentifica nas escolhas dos materiais, tais como: gesso, resina, espuma, elásticos, fios e tecidos, bem como, pelos procedimentos gerativos específicos como prender, amassar, cortar, costurar, amarrar, dobrar, estender, amontoar, etc., que somados, propiciam proposições amolecidas, flexíveis, mutáveis e, por vezes, efêmeras. Portanto, as materialidades e os procedimentos nos levam a encontrar novos conceitos que compartilham com a maleabilidade qualidades pertinentes aos trabalhos tridimensionais, tais como: o verbete *Informe* de Bataille e a *Antiforma* de Robert Morris.

Entendo que ao fazer as minhas escolhas por materiais específicos industriais, com certeza estava assumindo novos procedimentos construtivos que geravam nos meus trabalhos estruturas maleáveis, e com elas incorporava novos conceitos que se somavam ao objeto tridimensional. Sendo assim, a constituição formal dos meus trabalhos deixa transparecer que ao apresentar-se para o *observador* (ou ainda, para o *coautor*, *coparticipador*, ou mesmo ao *ator-autor*), lhe sejam incorporados diferentes significados, muitas vezes, distintos dos que planejei. E é justamente este estar no espaço do sujeito que me permite vê-lo sendo *outro* e, concomitantemente o *mesmo*. Sua instabilidade formal dá ao *observador* a partilha do possivelmente mutável do objeto construído, bem como do espaço onde este se encontra.

1.1 MALEABILIDADES EXPLÍCITAS NO OBJETUAL SUBENTENDIDO

A palavra *maleabilidade*⁷ significa qualidade do que é maleável, flexível, dobrável, elástico, ductível, dócil, amolecido, mole e adaptável, entre outros. Palavras como *soft*, em inglês, ou *mou*, em francês, aproximam-se da mesma quanto aos significados depositados em escritos sobre obras escultóricas. Etimologicamente, a palavra *maleabilidade* tem sua raiz ligada ao francês, *mallèable*, e ao latim, *maleare* e/ou *malleus*, que significa ser modelado, distendido, tornar-se dócil e flexível através do malho pelo martelo. A maleabilidade a que me refiro nesta pesquisa, assume significações expandidas à sua própria raiz etimológica, incorporando sentidos contextualizados pelos trabalhos que aqui serão apresentados.

⁷ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Ed. Positivo, 2009. HOUSSAIS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1º ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

Muitos são os materiais que passaram a fazer parte do contexto da escultura a partir do século XX e, entre eles uma gama considerável de materiais que estimulam a *maleabilidade*. Desta forma, não apenas questionam, mas negam a solidez e a rigidez da escultura, perturbando os pressupostos ligados à monumentalidade totêmica e à perenidade nas obras. Entendo que o material escolhido não dita necessariamente a *maleabilidade* resultante, no entanto, reconheço no material um facilitador implícito, quando não, o próprio propositor do *maleável*.

Quando Bernini (1598-1680), por exemplo, transforma os mármorees visualmente em algo dobrável, feito quase uma manteiga, não se pode dizer que o material ali escolhido seria o mais apropriado, no entanto, seria impensável outro, que não o mármore. Já a maleabilidade da argila, usada para os *bozzetti*⁸, com Rodin (1840-1917), torna-se a força expressiva dada pela superfície como propulsora das estruturas internas de suas esculturas, recolocando na fundição dos metais, depois de Donatello (1386-1466), a memória do gestual fixado na escultura. Com Medardo Rosso (1858-1928) e Degas (1834-1917), outros materiais se prontificavam no registro permanente do amolecido



Figura 2 : Carlito Carvalhosa, *Sem título*, 1994
[Fonte: MAMMI, 2000, p. 84.]

⁸ *Bozzetti* é um termo usado pelos italianos para designar esboços ou pequenos modelos de escultura, em sua maioria realizados em argila ou cera.

e do disforme, como o gesso e a cera, esta última defendida mais tarde por Dali (1904-1989) como material dócil e sensual⁹. E, soma-se a estes materiais a parafina nas obras recentes dos artistas brasileiros Carlito Carvalhosa (1961), (fig. 2), e José Resende (1945), (fig. 3), na eminência da materialidade dada pelo processual em suas qualidades maleáveis.

Aos materiais naturais utilizados na escultura, que foram e são constantemente reclamados para soluções amolecidas, somou-se uma enorme quantidade de matérias que a indústria passou a produzir e a disponibilizar aos artistas de forma imediata a partir do século XX. Entre eles, os diferentes cimentos que podem ser usados como pastas de modelar ou em camadas sobrepostas, dependendo de suas composições e de seus agregantes.



Figura 3:
Jose Resende, *Sem título*, 2002
[Fonte: CORRÊA, 2004, p.100]

Os plásticos em uma infinidade de disponibilidades, segundo Florence Mèredieu¹⁰, destacam-se entre os novos materiais por suas qualidades de neutralidade, podendo ser transformados em qualquer forma, textura ou cor,

⁹ Ver SALVADOR, Dali. *O objeto revelado na experiência surrealista*. IN CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Dali irá sugerir a execução de esculturas automáticas realizáveis pelo emprego de materiais maleáveis, tais como a cera. Por ser este material o que melhor desperta os desejos, sendo depositária de rituais de magia e de metamorfoses, e, ainda, por sua proximidade com o mel, a cera se transforma em algo comestível e erótico.

¹⁰ MÈREDIEU, Florence de. **Histoire Matérielle & Immatérielle de l'Art Moderne**. Paris: Bordas, 1994, p.106-110

inclusive na imitação de madeiras e pedras. E, lembra-nos que os mesmos foram introduzidos na escultura nos anos vinte por Pevsner (1886-1962), Naum Gabo (1890-1977) e Moholy-Nagy (1895-1946), atingindo seu auge ao tornar-se popular a partir da década de cinquenta, quando passou a compor a decoração urbana em sua combinação de espuma de poliuretano e resina acrílica.



Figura 4:
César Baldaccini,
Expansão, Roma, 1968
Fonte: [http://
radicalart.info/process/
gravity-liquid/Pour/
index.html](http://radicalart.info/process/gravity-liquid/Pour/index.html)

César Baldaccini (1921-1998), escultor francês do Novo Realismo, irá utilizar-se de poliuretanos para realizar suas *Expansions*, em 1967 (fig. 4), derramando o material diretamente no chão em pleno processo de “endurecimento”, sem controle por parte do artista. E, com o mesmo material, a escultora norte-americana Lynda Benglis (1941), (fig.5), irá acomodar camadas sobrepostas e derretidas que guardam a passagem de um estado físico para outro, em uma alusão ao minimalismo. Já com a fibra de vidro e resinas, o escultor norte-americano



Figura 5:
Lynda Benglis, *For Carl
Andre*, 1970
[Fonte:
[http://themodern.org/
collection/for-carl-andre/
863](http://themodern.org/collection/for-carl-andre/863)]



Figura 6: Eva Hesse, *Untitled (Seven Poles)*, 1970
[Fonte : WOMEN Artists: eles@cetrepompidou. 2009, p.148-149]



Figura 7: John Chamberlain, *Funburn*, 1967.
[Fonte: <http://www.mmk-frankfurt.de/de/sammlung/werkdetailseite/?werk=1981%2F7>]

Gary Kuehn (1931) irá modelar volumes rígidos, que nos parecem visualmente flexíveis como uma borracha. Quanto às obras de Eva Hesse (1936-1970), (fig. 6), a fibra de vidro e as resinas semitransparentes denunciam o fazer individualizado em suas repetições, além de trazer à tona a fragilidade e a efemeridade de seus trabalhos em um material cuja proposição química é a permanência.



Figura 8: Lia Mena Barreto, *Cabini p 20 minutos*, 1987 [Fonte: <http://liamennabarreto.blogspot.com.br/>]

Com blocos e lâminas espessas de espumas, o

escultor norte-americano John Chamberlain (1927- 2011), (Fig. 7), irá explorar ao máximo a materialidade flexível deste material, amarrando-os, dobrando-os e cortando-os. A artista brasileira Lia Menna Barreto (1959), (Fig.8), no final da década de 80, também se utilizará de espumas sintéticas para fazer suas esculturas, retirando e cortando os blocos compactos do material, e mais recentemente, fará uso dos plásticos e dos emborrachados sintéticos em suas obras, mantendo-se próxima a materiais ductíveis.

O látex e as borrachas fazem parte de uma série de proposições de artistas, como por exemplo, *Le Regard* (1966) e *Articulated Lair* (1986), de Louise Bourgeois (1911-2010), nas quais, a fragilidade, no primeiro, eo peso e contrapeso, no segundo, demonstram nestes materiais as suas flexibilidades e elasticidades específicas. E, ainda, Richard Serra (1939), com *Belts* (1966-67), (Fig.9), ao pendurar esta série de esculturas/cintos feitas com borracha vulcanizada, reiterará não apenas o peso, mas o emaranhado dado pelo amolecimento de



Figura 9: Richard Serra, *Belts*, 1966-67

Fonte: < <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/3891> >



Figura 10: Barry Flanagan, *Pile* 2'68, 1968

Fonte:< <http://barryflanagan.com/artworks/view/13353/> >

suas estruturas suspensas na parede.

Além dos materiais de estrutura instável, flexível ou mole, já citados, existem os tecidos e os antitecidos¹¹ utilizados amplamente por muitos artistas. Hélio Oiticica(1937-1980), por exemplo, irá utilizá-los em seus *Parangolés*. José Leonilson (1957-1993) proporá desenhos bordados sobre tecidos em seus pequenos objetos. Leda Catunda (1961), (Fig.11), gerará suas pinturas-objetos moles com tecidos e espumas aproximando-nos da sua pintura tátil. Ernesto Neto (1964), (Fig.12), com suas formas orgânicas tensionadas pela gravidade, formulará o amolecimento ‘arquitetônico’ em suas instalações e nos convidará a participar corporalmente dos seus trabalhos feitos de malhas translúcidas, atijando os nossos



Figura 11: Leda Catunda, *Derretido*, 2002

Fonte: http://www.ledacatunda.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=92&cod_Serie=20

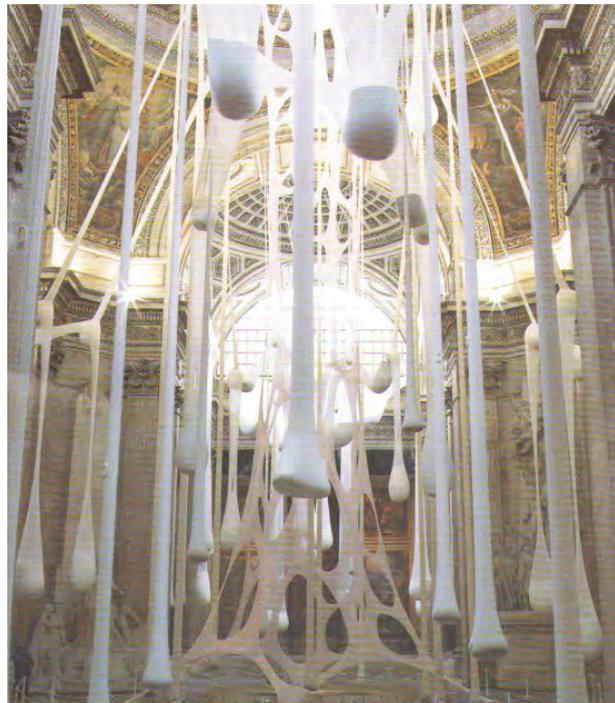


Figura 12: Ernesto Neto, *Leviathan Thot*, 2006. Instalação no Panthéon, Paris.

Fonte: Catálogo Moderno MAM- SP – out/nov/dez-2010

¹¹ Entende-se por tecido uma superfície resultante de uma trama realizada por entrelaçamento de fios paralelos verticais e horizontais. E, por antitecido, uma superfície flexível que agrega fios sem entrelaçamentos. Ver DELEUZE, Gilles. Mil Platôs: capitalismo e quizzofrenia 2. Vol.5. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 192-195

sentidos com especiarias de diferentes cores e aromas, tornando o espaço fluído e denso de memórias olfativas e permanentemente aberto às sensações de nossa epiderme.

Joseph Beuys (1921-1986) usará o feltro , um antitecido, como parte dos elementos simbólicos de suas obras. Barry Flanagan (1941-2009), escultor britânico, empilhará tecidos como em *Pile 2'68* (1968), (fig.10), e, ainda, utilizará tecidos preenchidos com areia, estabelecendo uma relação de assentamento da massa corpórea, ‘fixando-os’ no chão. E, mais recentemente ,foi possível ver tecidos dobrados do artista americano Jason Dodge, na 9º Bienal do Mercosul, em Porto Alegre.



Figura 13: Marcel Duchamp, *Prière de toucher*, 1947

Fonte: <<http://nga.gov.au/Exhibition/softsculpture/Default.cfm?IRN=189001&BioArtistIRN=8663&MenuID=3&ViewID=2>>

E, de maneira decisiva, os materiais maleáveis se fazem presente nas escolhas feitas por Marcel Duchamp (1887-1968), em obras como *Trois stoppages-étalon* (1913-1914), (fig.28), *Sculpture de voyage* (1918), (fig. 69), e *Prière de toucher* (1947), (fig. 13), assim, como em obras de Robert Morris (1931), como *Wall Hanging* (1969-1970), (fig. 26 e 27) e, ainda nos objetos de Claes Oldenburg (1929) e nos trabalhos de Lygia Clark (1920-1988), como por exemplo, *Obra-Mole* (1964), (fig. 33, 34 e 35). Nestas e em outras obras destes artistas encontramos a consciência das qualidades que os materiais possuem quando se apresentam maleáveis.

Para Maurice Fréchuret¹², será o questionamento constante que envolveu os artistas no século XX que irá fazê-los desenvolver novos métodos e experimentar, portanto, novas formas a partir dos novos materiais, principalmente com os inusitados ou inapropriados para a escultura. Entre eles, estão especificamente os materiais escolhidos por suas propriedades maleáveis, tais como: borracha, espuma, esponja, cera, graxa, feltro, tecidos, plásticos em geral, e, ainda, matéria fecal. São estes materiais, com suas propriedades, que irão alterar definitivamente os focos de análise para arte, e mais pontuadamente para a escultura.

O meu interesse por materiais maleáveis tem seu início nos anos 80, quando dentro do curso de graduação de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – IA/UFRGS, iniciei minhas pesquisas à procura de materiais que pudessem atingir os resultados formais que desejava.

Tenho consciência que a modelagem, como procedimento escultórico, fez parte da minha formação básica e dela sou devedora. Inevitavelmente, acabei por incorporar, de certa forma, a *tradição* que defende a modelagem não apenas como procedimento, mas como princípio gerativo do pensamento escultórico. Diferentemente do entalhe em madeira ou em pedra, a modelagem sempre me foi mais próxima, tanto pelo princípio construtivo de agregar e subtrair livremente como pela facilidade de conseguir materiais como a argila, o cimento, o gesso e a parafina.

¹²Ver FRÉCHURET, Maurice. **Le Mou et ses formes: Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle**. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993.

Os materiais sintéticos como poliuretanos e resinas chegaram até mim em 1985, quando o escultor e professor Luiz Gonzaga Mello Gomes (1940), (fig. 14), é transferido da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM – para a Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, trazendo consigo, na bagagem, a resina e a cor para procedimentos de finalização da modelagem. Suas formas antropomórficas surreais mantinham, pela cor, a subjetividade e o apelo direto ao tato em suas superfícies. Com a sua orientação, apreendi não apenas novas formas de modelar e novos procedimentos técnicos de formas¹³, mas entendi que poderia assumir a cor e integrá-la à minha escultura como mais um elemento expressivo.



Figura 14: Luiz Gonzaga Mello Gomes, Figura antropomorfa, 1986.
Fonte: <http://gonzagaartistaplastico.com.br/site.asp?link=obras/1954_01.html#>

Em linhas gerais, todos os materiais que permitiam o modelar me eram mais instigantes enquanto permaneciam em estado líquido ou lodoso, pois ao secar, perdiam suas características de maleabilidade. A rigidez como resultado final do processo, me aborrecia profundamente. O ‘entre’ o *mole* e o *duro* pareciam-me mais instigantes e potencialmente mais subversivos nas questões que envolviam os princípios que regiam a categoria escultura.

Somaram-se a estas experiências de sala de aula, pesquisas pessoais com a junção de diferentes materiais, tais como: madeira, corda e borracha, para construir pequenos objetos e, ainda, a utilização de tubos industriais flexíveis de grandes dimensões, que se bastavam por si só como estrutura

¹³ Formas aqui significa fôrmas, molde

tridimensional para intervenções em espaços públicos, além, é claro, de espumas para construção de figurações bizarras e amolecidas. No final,

acabei por optar pelos materiais sintéticos flexíveis (fig. 15) e pelos tecidos (fig.16), mantendo assim, em um certo sentido, proximidade visual com a resina. Estes materiais também me permitiam utilizar métodos construtivos pelos quais

diferentes densidades de preenchimento (leves e pesados, duros e macios, cheios e vazios) me eram acessíveis para estruturação dos trabalhos. A maleabilidade, então, de uma forma ampla, passa a ser ação intencional desejada nas minhas esculturas-objetos.

Ao pensar em objetos amolecidos, ou melhor, em formas moles, inevitavelmente surgem em minha mente as pinturas surrealistas de Salvador Dalí (1904-1989) e de Joan Miró (1893-1983), bem como os

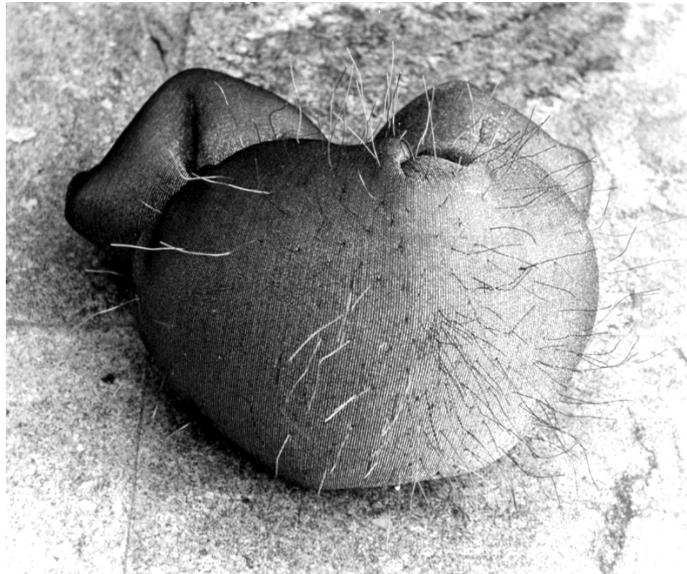


Figura 15: Tetê Barachini,
S/título, 1987



Figura 16: Tetê Barachini,
Mol 5, 120x70x20 cm,
1987
[Foto: Vilma Sonaglio]

objetos de Claes Oldenburg (1929) com seu cotidiano *soft*. Este último, com suas escolhas pelos materiais têxteis, assume na moleza estrutural dos trabalhos uma referência ao seu corpo, e nas superfícies encontra o que considera ser sua própria pele. Em 1961, Claes Oldenburg (1929) escreve:

Sou a favor da arte que você senta em cima. Sou a favor da arte que você usa para cutucar o nariz, da arte que você tropeça. (...) Sou a favor da arte que se desdobra como um mapa; que se pode abraçar como um namorado ou beijar como um cachorrinho.¹⁴

Neste mesmo ano, o crítico Sidney Tillim, ao escrever sobre o trabalho de *The Store*¹⁵ (fig.17), de Claes Oldenburg, na *Revista Arts*, formula que “o vestido de noiva num manequim cadavérico era mais *limpish* [desajeitado] do que *lumpen*, indeciso quanto ao grau de seriedade que deveria ter como escultura”¹⁶. Indicava, através de sua leitura, a percepção do desmantelamento formal das estruturas constitutivas que poderiam ser pertinentes a esta categoria, dentro de uma tradição historicista, em defesa da escultura moderna. Torna-se perceptível como um sintoma¹⁷, que *The Store* não estava fundada ou protegida no espaço através do uso conceitual da base para seus objetos, muito menos se colocava como uma abstração autorreferente.

¹⁴ OLDENBURG, Claes. *Sou a favor de uma arte*. IN FERREIRA, Gloria & COTRIN, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.68-69

¹⁵ Oldenburg, em 1961, transforma o seu estúdio na East 2nd Street, número 107, em New York, um espaço de aproximadamente três por vinte e quatro metros de extensão em uma loja: *The Store*.

¹⁶ Ver TILLIM apud PERL, Jed. **New art city: Nova York, capital da arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.488

¹⁷ Para Thierry De Duve “um sintoma é um sinal. É preciso saber lê-lo. É um indício. Uma intuição é uma coisa, mas do lado criador do sintoma” (DUVE, Thierry de. **Sintoma e intuição**. Revista *Novos Estudos*: CEBRAP. N.79 São Paulo: 2007, p. 211-226 Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000300011&script=sci_arttext>

Este trabalho criava um contexto ambíguo, pois havia instaurado o seu pertencimento àquele local específico e, por um período determinado, transformando o espaço como um todo amolecido visualmente. Os seus itens banais, postos como esculturas ou objetos isoladamente, ao serem comprados separadamente, tornavam-se unidades autônomas que passavam a representar fragmentos daquele *environment*. Para Oldenburg “o lugar em que a obra acontece, esse grande objeto, é parte do efeito e, em geral, pode-se vê-lo como o primeiro e mais importante fator a determinar os acontecimentos”¹⁸. Reafirma assim, seu espaço como um todo, mesmo quando os elementos são retirados e afastados do lugar de origem.

Seus desdobramentos são perceptíveis ao encontrarmos estas esculturas soltas e, portanto, descontextualizadas, como por exemplo, dentro de salas de museus, ou quando em 1962, Oldenburg expõe na *Galeria Green*, trabalhos que se justapõem a estes, de um tamanho único, reclamando uma visualidade de réplicas de *hamburger* (fig. 18), fatias de bolo e cones de sorvetes. Objetos estes feitos de vinil estofado e tecidos, costurados e preenchidos com paina¹⁹, em um processo de enchimento de fora para dentro. Na



Figura 17: Claes Oldenburg, detalhe do interior de *The Store*, 1961
Fonte: FOSTER, *et. al*, 2007, p.451

¹⁸ OLDENBURG apud GOLDBERG, Rose Lee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.124.

¹⁹ A paina é uma fibra natural semelhante ao algodão, oriundo dos frutos da paineira. É usado para revestir o interior de colchões e travesseiros.

escala exagerada de seus volumes e na ausência de rigidez dos materiais empregados, a gravidade, por vezes, acaba se impondo no gerenciamento das suas formas finais. E, sobre estas condições criadas, Rosalind Krauss nos lembra que os trabalhos de Oldenburg



Figura 18: Claes Oldenburg, *Floor Burger*, 1962

Fonte: <http://www.allartnews.com/the-museum-of-modern-art-will-present-claes-oldenburg-the-street-and-the-store/>

constituem obstruções do espaço do observador por terem-se tornado variações colossais de sua escala natural e por promoverem um sentido de interação em que o observador é um participante, sendo a massa dos objetos construída em termos que sugerem o corpo dele próprio – flexível e macio, como a carne. O observador é forçado a reconhecer, então, dois fatos: ‘Estas são as minhas coisas – os objetos que uso diariamente’; e ‘eu me pareço com eles’.²⁰

A escultura de Oldenburg investe na experiência anterior do espectador quanto às relações existentes entre os objetos banais e a memória destes, como algo conhecido e o espaço que se transforma em outro durante a experiência vivenciada de forma irônica e dócil. Cruzam-se simultaneamente a experiência anterior diluída e aquela do ato da obra, em sobreposição temporal daquilo que se sabe ou do que se pensa que se sabe.

Os indicativos de desconstrução não estão apenas na estrutura do material utilizado em seus diferentes trabalhos, mas

²⁰ KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo. Martins Fontes, 1998, p. 273-274.

no jogo de estar e não ser dos objetos banais e suas disposições nos espaços, bem como os seus deslocamentos individualizados para outros locais. Por outro lado, trabalhos vistos isoladamente como o *Soft Pay-Telephone*(1963), *Soft Washstand* (1965) e *Soft Ladder* (1967), (fig.19), em que os tamanhos não chegam a ser exagerados, percebe-se então um outro tipo de provocação, porque nestes casos, os objetos mantêm aparentemente suas estruturas primárias conservadas, ao mesmo tempo que são desconstruídas pelo amolecimento.

Estas ‘réplicas-conceito’ indicam em suas unidades a desconstrução, criando o estranhamento no espectador ao subtrair o sentido de existência de quem compartilha o seu espaço. Ao mesmo tempo, reitera que “a escultura é simplesmente o material em ação. Que tem na gravidade, seus limites”²¹. Suas esculturas amolecidas colocam em cheque a ideia de que formas, na escultura, devam parecer retesadas, firmes, próximas a ideia de atividade que envolvem o viril e, em uma certa medida, ele reposiciona o feminino no masculino.

Para Carmela Gross o amolecimento, a carne, o corpo, é *Presunto* (1968), (fig. 20). Feito de lona de caminhão com enchimento de palha de madeira, este objeto reforça a



Figura 19: Claes Oldenburg,
Soft Ladder, 1967

Fonte: < <http://www.stedelijk.nl/en/artwork/4263-soft-ladder-hammer-saw-and-bucket>>

²¹ OLDENBURG apud MÈREDIEU, Florence de. **História Matérielle & Immatérielle de l'Art Moderne**. Paris: Bordas, 1994, p.106. Livre tradução. [Revisão Maria Helena da Rosa] No original: «(...) la sculpture est simplement du matériau en action. Qui n'a que la gravité pour limites».

maleabilidade na estrutura e na aparente precariedade do material. Presunto é uma palavra que significa o alimento, o corpo morto, o mole e o vermelho desfeito em um único objeto.

Volume ‘quase pop’ que se deixa ficar na extensão horizontal e convida-nos a deitar. E,

com sua obra *A Carga*

(1968)²², ela nos

impõem um objeto-

instalação como “coisa

pela presença concreta

de quase abrigo, quase

colchão, quase

embrulho”²³, na

informidade de seu volume. Gross ao se

apropriar de materiais como a lona maleável

que os caminhões utilizam para cobrir seus

volumes nas carrocerias, nos remete às cidades e reforça suas

inferências nos deslocamentos urbanos.



Figura 20: Carmela Gross,
Presunto, 1968

Fonte: BELLUZZO, 2000, p.
21

Se a lona, matéria pesada, no objeto *Presunto*, encontra seu local no chão, volume maleável e horizontalizado, com o filó, na obra *A Negra* (1997), (fig. 21), a matéria leve ganha peso pelas sobreposições de camadas e mais camadas suspensas em uma estrutura vertical transitando pelas calçadas da Av. Paulista. Figura fantasmática sem contornos definidos impõem-se pela sua escala, configurando-se em monumento móvel, cuja presença cria interlocuções sobre o masculino e o feminino, o ausente e o presente, o pesado e o leve. Os tecidos, nos trabalhos de Carmela Gross, evidenciam uma tentativa de

²² Os trabalhos *A Carga* e o *Presunto* foram novamente apresentados na exposição **Corpo de Ideias**, na Estação Pinacoteca, 2010 Ver mais informações em: < <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,narrativa-urbana-de-carmela,604538,0.htm>>

²³ BELLUZZO, Ana Maria. **Carmela Gross**. São Paulo: Cosac&Naify, 2000, p. 20.

fuga por parte da artista quanto ao “controle da forma e da estrutura”, e desta maneira, ela acaba por encontrar “uma dimensão sensível na acidentalidade da matéria”²⁴.

Na sobreposição de tecidos, o *peso* cultural também se faz palpável enquanto ausente materialmente na obra *Burka* (2002), (fig. 22), da artista francesa Joana Vasconcelos (1971). Na suspensão vertical e no corte existe a denúncia a diferentes opressões praticadas ao feminino²⁵. E, neste mesmo embate sobre “representações” do feminino, surge *Valquiria Victoria* (2008), um grande volume orgânico preto que nos remete de imediato a outro tempo e nos lembra o uso que fazemos desta cor sobre nossa pele. A sua série *Valquírias* (2004-2009), volumes orgânicos exuberantes, “barrocas estruturas maleáveis, suspensas do teto, que evocam as deusas da mitologia nórdica”, construídas por um processo



Figura 21: Carmela Gross, *A Negra*, 1997.
Fonte: BELLUZZO, 2000, p.21



Figura 22: Joana Vasconcelos, *Burka*, 2002
Fonte: < <http://www.joanavasconcelos.com>

²⁴ BELUZZO, 2000, Idem, p. 82

²⁵Miguel Amado afirmará que “esse vergonhoso manto que sujeita as mulheres muçulmanas à ocultação da face. (...) Vasconcelos junta a força à guilhotina num aparato cinético que revela não um, mas sete véus, numa alusão às sete saias do típico traje das mulheres de Nazaré, que constitui mais uma acha para a fogueira desta veemente denúncia do falocentrismo”. AMADO, Miguel. Ponto de encontro ou o regresso da arte real. IN _____, et al. **Joana Vasconcelos: Sem Rede**. Livro-Catálogo. Lisboa: Museu Colecção Berardo. 2010, p.21-22

minucioso de bricolagem de materiais e técnicas, exacerbando o fazer popular²⁶ na construção de esculturas monumentais e macias.

Existe evidenciado em sua produção, uma necessidade pelos volumes em grande escala, uma arte pública que traz embutido o monumental escultórico. Entretanto, “não é do monumento em si, que se trata, mas da utopia subjacente à própria dimensão monumental, pois à artista interessa o sentido de lugar”²⁷ e não a retórica da celebração. É por isso que a referência à arquitetura, em geral, e à organização espacial, em particular, define outro eixo do trabalho de Vasconcelos, sobretudo no que releva da relação entre a obra e o complexo edificado. Seu trabalho depende de uma ligação direta com a arquitetura e os



Figura 23: Joana Vasconcelos, *Contaminação*, 2010, Museu Coleção Berardo, Lisboa, Portugal.

Fonte: <http://>

www.joanavasconcelos.com

espaços expositivos. Na obra *Contaminação* (fig.23), a artista constrói uma estrutura rastejante e carnavalesca que se agarra e se prende pelas paredes e pelos corrimões, tomando posse dos espaços de circulação. Joana Vasconcelos, sob esta lógica, “explora, como poucos, o informe na acepção batailliana. [Pois] para Georges Bataille, este conceito traduz uma realidade que opera no interior de diferentes formas de maneira a

²⁶ AMADO, 2010, Idem, p.31

²⁷ AMADO, 2010, Idem, p.45.

desestabilizar a própria natureza da forma”²⁸, dando o direito de cada coisa assumir sua própria forma²⁹.

A introdução na arte de materialidades instáveis, ou mesmo, não propícias à manutenção de trabalhos edificados, verticalizados e rígidos, revelou uma escultura com caráter experimental, favorecendo os excessos, os acasos e as abundâncias polissêmicas. Torna-se perceptível esta postura nas obras dos artistas que se recusam ao engessamento dentro de uma estrutura aglutinante, e de modo algum, elas são

oriundas de uma forma de pensamento que as projetam preestabelecidas no futuro, mas forjadas no e pelo tempo, constituídas e corroídas ao mesmo tempo por ele. Eis porque as formas que muitos vão criar guardam tão frequentemente traços de sua origem tumultuosa; eis porque elas também conservam as marcas dessa emergência caótica e imprecisa e, em logo as designam como elementos de uma arte imprecisa e, em suma, inqualificável ³⁰.

E ainda segundo Frèchuret³¹, é importante compreendermos as transformações que afetaram decisivamente a produção da arte quando foram introduzidos materiais cuja a inconsistência estrutural alterou significativamente o seu vocabulário formal, retomando o termo *informe* como um contraponto conceitual plausível. Georges Bataille (1897-1962),

²⁸ AMADO, 2010, Idem, p.31

²⁹ Ver BATAILLE, Georges apud AMADO, Miguel. Ponto de encontro ou o regresso da arte real. IN _____, et al. **Joana Vasconcelos: Sem Rede**. Livro-Catálogo. Lisboa: Museu Coleção Berardo. 2010, p.31

³⁰ FRÉCHURET, 1993, op.cit., p.20. Livre tradução. No original [Revisão Maria Helena da Rosa] << *Non point issues d'un mode de pensée qui les projettent préconçues dans le futur, mais pétrées dans et par le temps, constituées et érodées tout à la fois par lui. Voilà pourquoi les formes que beaucoup vont inventer gardent si souvent des traces de leur naissance tumultueuse; voilà pourquoi aussi elles conservent les marques de cette émergence chaotique et approximative qui les désignent d'emblée comme des éléments d'un art incertain et pour tout dire inqualifiable*>>.

³¹ FRÉCHURET, 1993, op.cit., p.20-21

em 1929, publicou na revista *Documents*, o verbete *informe*, entre outros, em uma ação de contraposição ao surrealismo.

INFORME: Um dicionário teria início a partir do momento em que fornecesse, não mais o significado, mas as tarefas das palavras. Em consequência, informe não é apenas um adjetivo que tem tal significado, mas um termo que serve para desclassificar, um termo que impõe, em geral, que cada coisa tenha sua forma. Aquilo que ele designa não tem poder em nenhum sentido e se faz esmagar por toda a parte como uma aranha ou uma minhoca; para que os acadêmicos ficassem felizes seria preciso, de fato, que o universo tomasse forma. Este é o único objetivo de toda filosofia: oferecer um redingote àquilo que é, um redingote matemático. Pelo contrário, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que é apenas *informe*, é o mesmo que dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro. G. Bataille.³²

E este termo *informe*, de Georges Bataille (1897-1962), é retomado por Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss no seu livro/catálogo *Informe: mode d'emploi* (Informe: guia do usuário), em 1996, no qual são introduzidos novos conceitos para o entendimento das obras de alguns artistas do período de 1930 a 1980, através de entrecruzamentos, não necessariamente cronológicos. Bois e Krauss estabelecem quatro vetores: *horizontalidade*, que tem relação com a gravidade e a verticalidade; o *baixo materialismo*, que está baseado principalmente nas noções escatológicas de Georges Bataille e na ruptura do uso tradicional que se faz da materialidades específicas; *a pulsação*, que trabalha com o tempo, movimento,

³² BATAILLE, Georges. *Documents* 1, Paris, 1929, p.382 IN BOIS, Yve-Alain & KRAUSS, Rosalind. **L'informe: mode d'emploi**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996, p.6. Livre tradução. Texto original [Revisão Maria Helena da Rosa]: *INFORME: <<Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. – G. Bataille.>>*

repetição e a consciência da libido e, por último, a *entropia*³³ que tenta dar conta do caos e das estruturas.

Em 1996, Lauren Sedofsky³⁴, em uma entrevista com Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, sobre a exposição *L'informe*, no Centre Georges Pompidou, em Paris, pergunta se 'o informe' era uma provocação, já que a palavra era intraduzível e indefinível. Yve-Alain Bois responde que de alguma maneira realmente o é. No entanto, podem-se encontrar aproximações tais como: sem forma (*formless*) ou sem formação (*formlessness*), mas que com certeza não é um conceito e, antes sim, um anticonceito, ao que Rosalind Krauss complementa dizendo que não se trata de uma forma ou um estilo, mas uma qualidade de metamorfosear-se.

Para Yve-Alain Bois, "o *informe* em si mesmo não é nada, ele é apenas um sistema operatório"³⁵, que questiona pressupostos determinantes das formas elaboradas de antemão. Já para Paul Hegarty³⁶, pode ser entendido como *informe*, o *estado de algo sem forma*, reiterando que para Krauss e Bois, o *informe* é uma operação, não sendo, portanto, uma coisa ou o atributo de uma coisa. Assim, é o processo de ataque às formas

³³ *Entropia* é um conceito procedente da Segunda Lei da Termodinâmica, que mede o nível de organização de um sistema qualquer em seu nível de desordem. Yve-Alain Bois, em *arte entropia*, trata das questões relativas à desordem e à degradação, sendo muito mais temporal do que espacial. Ver BOIS, Yve-Alain. Entropie. IN _____; KRAUSS, Rosalind. **L'informe: mode d'emploi**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996, p.69-72 e Ver FRÉCHURET, Maurice. **Le Mou et ses formes: Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle**. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993. Fréchuret, por exemplo, irá fazer uma análise comparativa entre três obras de Duchamp, afirmando que a obra *Prière de toucher*(1947)teria entropia fraca, *Trois stoppages-étalon*(1913-1914) uma entropia variável e a obra *Sculpture de voyage* (1918) apresentaria uma forte entropia.

³⁴ Ver a entrevista em: SEDOFSKY, Lauren. **Down and dirty**. Artforum Internacional. Vol.34, nº 10, 1996 [Acesso em: 24/01/2010]. Disponível em: < <http://www.questia.com/library/1G1-18533853/down-and-dirty>>

³⁵ BOIS, Yve-Alain & KRAUSS, Rosalind. **L'informe: mode d'emploi**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996, p.15

³⁶ Ver HEGARTY, Paul. *As Above, So Below; Informe/Sublime/Abject*. IN HUSSEY, Andrew. **The Beast at Heaven's Gate: Georges Bataille and the art of transgression**. NY, New York, Rodopi, 2006, p.73-80

que passa a ganhar importância. No entanto, não devemos supor que o *informe* signifique o fim de todas as formas, mas sim a defesa pela qual cada coisa possa ter o direito a sua forma e o *informe*, neste sentido, passa a ser, então, o processo de dentro daquilo que a forma não é.

A escultura quando se libera do molde e aproxima-se do mole e do impalpável, conquista o espaço em um sentido aberto e postula-se por uma lógica indefinida. A partir da segunda metade do século XX, Paul Ardenes³⁷ nos lembra, que se torna perceptível uma abordagem desconstrutiva, gerando uma produção de “*formes sans forme*”³⁸, estimulando entre os escultores procedimentos de empilhamento, de suspensão, de justaposição e de distribuição aleatória de elementos plásticos.

Com certeza, a heterogeneidade das proposições dos artistas pôs à prova as delimitações e o próprio campo de atuação da escultura, expandindo-a através da escolha dos seus materiais e dos procedimentos constitutivos, bem como, nas concepções dos espaços expositivos.

No final dos anos 60, as propriedades intrínsecas dos materiais e seus processos de formação já determinavam o caráter do objeto para Robert Morris (1931), culminando em 1968, com a publicação do seu texto “*Anti form*”³⁹, na revista

³⁷ Ver ARDENE, Paul. *Autres deviations pratiques: vers le mou, vers l'informe*. IN: _____. *Art, L'age contemporain*. Paris, Regard, 1997, p.202-205

³⁸ Termo usado por Paul Ardenes para tratar da nova lógica da escultura próxima ao termo *Informe*. Ver ARDENE, 1997, Idem., p.202-205

³⁹ Este texto está publicado em : MORRIS, Robert. “*Notes on Sculpture, Part 4*”. IN: _____. *Continuos Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1993. E, MORRIS, Robert. *Anti-forma*. IN FERNANDEZ, Aurora. *Arte Povera*. Espanha: Nerea, 2003.

Artforum, e segundo Corrêa⁴⁰, pode-se dizer “que a *anti form* expandia as consequências do minimalismo mesmo que funcionasse por negá-lo”⁴¹.

Morris irá colocar como fundamental “a possibilidade de uma arte em que coincidisse processo e resultado, ou seja, em que o trabalho de arte fosse o seu próprio processo produtivo”⁴², informando, desta maneira, ao público, uma mudança de direção no seu trabalho, propondo uma escultura literalmente flexível, de materialidade “interativa”, baseada em decisões subjetivas. Quando Simon Grant⁴³, em 2008, pergunta a ele como estas obras aconteceram, ele responde que desejava trabalhar de forma a subverter as intenções que pudesse ter *a priori*. Queria encontrar uma maneira de gerar consequências imprevisíveis e indeterminadas. Depois de passar por outros materiais maleáveis, percebeu que o feltro industrial poderia lhe dar os melhores resultados, pois os mesmos geravam possibilidades para múltiplas posições, fossem penduradas na parede ou jogadas ao chão. E, as obras que envolvem muitas partes soltas e separadas, jamais permitem ser instaladas duas vezes da mesma maneira, mantendo, assim, seu

⁴⁰ CORRÊA, Patricia Leal Azevedo. **Robert Morris em estado de dança**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007. Tese, (Orientador: Ronaldo Brito Fernandes), PPGHSC-História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007, p. 154 [Consult. 2010-jan-11] Disponível em :<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=11508@1>

⁴¹ Opinião compartilhada com o crítico Robert Pincus-Witten, que afirma que a Arte Processo ou *Antiforma* era para ele o Pós-Minimalismo, pois se apossavam dos procedimentos do seu antecessor, ao mesmo tempo em que reagiam à sua rigidez formal, deixando evidenciados os materiais e os estágios de manipulação no trabalho final como um “processo em formação”. PINCUS-WITTEN, Robert Apud ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.63.

⁴² CORRÊA, 2007. op.cit.

⁴³ Ver em GRANT, Simon. **Interview: Robert Morris**. Revista TATE ETC, n.14, 2008. [Consult. 2010-jan-13] Disponível em: <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue14/interviewmorris.htm>

status indeterminado. A conclusão do seu texto “*Anti Form*” deixa claro alguns de seus procedimentos.

Considerações quanto à ordenação são necessariamente casuais e imprecisas e desenfáticas. Acumulação aleatória, empilhamento solto, suspensão, dão forma passageira ao material. O acaso é aceito e a indeterminação implícita, já que o reposicionamento resultará em outra configuração.⁴⁴

Seguindo, Georges Bataille, que no início dos anos 30 havia trabalhado a noção de informe como algo que opera dentro da própria forma como um princípio desorganizador, Robert Morris irá propor evidenciar as imperfeições do material a fim de mostrar as suas qualidades, movendo-se em direção à entropia, e concomitantemente, tentar perpetuar o efêmero. Com a *antiforma*, “por seu caráter extremo, efetua igualmente um programa tão inédito quanto ideal: *permette enfim que tudo possa vir a ser escultura*”⁴⁵.



Figura 24: Robert Morris, *Untitled (Threadwaste)*, 1968

Fonte: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81515

⁴⁴ MORRIS, Robert apud CORRÊA, 2007, op.cit., p.156

⁴⁵ ARDENE, Paul. *La sculpture comme “antiforme”*. IN _____. **Art, L’age contemporain**. Paris, Regard, 1997, p.205. Livre tradução. Texto original [Revisão Maria Helena da Rosa]: « par son caractère extrême, réalise également un programme aussi inédit qu’idéal: *permettre enfin que tout puisse devenir sculpture* (grifo do autor) » .

Cabe ainda lembrar, dentro das suas experiências com a *Antiforma*, o trabalho *Threadwaste* (1968), (fig.24), que consistiu em cobrir o chão com a acumulação de estopa, pedaços de feltro, tubos de cobre, quadrados de espelho de forma esparsa, ativando mais uma vez o chão como uma paisagem e como um objeto, e não sendo passíveis de ser percebidos em sua totalidade, seu objetivo era deslocar “para além dos objetos”, retomando os eventos do *Fluxus* e a estética do acaso de Cage. Na mesma linha de pensamento, cabe lembrar da dispersão provocada de diferentes maneiras por Barry Le Va (1941), com fragmentos de materiais maleáveis, em específico o seu *Continuous and Related Activities; Discontinued by the Act of Dropping* (1967), e de Richard Serra (1939), com o seu chumbo derretido, determinando ‘formas’ ao se solidificarem em um processo de acumulação.



Figura 25: Robert Morris,
Untitled (Felt Tangle), 1967
Fonte: BOIS&KRAUSS,
1996, p. 90

O trabalho *Untitled (Felt Tangle)* (1967-1968), (fig. 25), composto de pedaços de feltro e colocado aleatoriamente ao chão, assim como, o trabalho *Untitled (Tangle)*, (1967), evidenciavam não possuir uma forma fixa, ao mesmo tempo nos falam que as posições tomadas por eles, no seu todo, ou em suas partes, dependem de uma ação performática no ato de sua colocação. O ‘empilhamento’ desordenado, antiunitário, suspende o tempo que se dobra e desdobra sobre si, explicitando

a sua incapacidade de permanência na forma.

Morris, com os trabalhos *Wall Hanging* (1969-1970), (fig.26 e 27), ‘presos’ à parede, evidencia os cortes e o peso do material como o elemento que lhe propicia a forma levemente assimétrica, tensionada pela gravidade, podendo, evidentemente, tornar-se totalmente diferente dependendo de como é disposto no chão, ou mesmo, na ou próximo à parede. O que Morris alerta é que a muitos trabalhos depois de fotografados, aparentemente não lhes foi ‘permitido’ outra posição, como se o ato registrado pela fotografia houvesse condicionado o congelamento do próprio trabalho, mas isso não é um absoluto. Este instante fotografado torna-se quase um imperativo para outras montagens que buscam não as



Figura 26: Robert Morris, *Wall Hanging (Felt Piece)* 1971-73

Fonte: < <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-antiforme/ENS-antiforme.htm>



Figura 27: Robert Morris, *Wall Hanging*, 1969-70

Fonte: < <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-antiforme/ENS-antiforme.htm>

diferenças, mas as similitudes, como que transformando um material maleável em algo duro e perene.⁴⁶

Para Patrícia Corrêa, os feltros são “exercícios de forma, forma em exercício” e, se por “um lado constituem um ‘assalto’ à *gestalt*, por outro, seriam verdadeiras lições sobre o processo do fazer”, no qual “cada peça faz-se e desfaz-se em inúmeras formas”⁴⁷. Pela constituição do material e pela escala dos trabalhos, por vezes, mesmo apresentando uma aparente monumentalidade, alguns trabalhos deixam latente um desfazimento da forma, uma ‘degradação’ posta pela gravidade que insiste em se fazer presente, indicando o chão como lugar a ser ativado, colaborando para o enfraquecimento do monumental verticalizado.

A escolha de Morris por materiais moles e pesados, segundo Rosalind Krauss⁴⁸, estabelece uma reflexão entre o *bien-construit* (bem construído) e o *non-construit* (não-construído) em que o primeiro significa para escultura, antes de tudo, aquilo que se mantém na vertical, aquele que resiste à gravidade; e o segundo, mesmo não sendo seu oposto direto, coloca-se em um campo de ativação diferenciado para a escultura. Percebe-se que, com esta proposição subjetiva, os trabalhos ativam o espaço posto na horizontal como elemento de tensão gravitacional e de percepção do espectador, dando a este uma ‘dupla entrada’, pois segundo Robert Morris, “os pés do observador estão nesse espaço da arte, mas sua visão opera de

⁴⁶Robert Morris irá falar sobre esta questão na entrevista com Simon Grant. Ver GRANT, Simon. **Interview: Robert Morris**. Revista TATE ETC, n.14, 2008, s/p. [Consult. 2010-jan-13] Disponível em: <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue14/interviewmorris.htm>. No texto *Box with the Sound of Own Making(1970)*, escrito por Michael Compton e David Silvester, encontramos reflexão sobre a ambiguidade entre o mole e o duro nos feltros de Morris. Ver em: SYVESTER, David. **Sobre arte moderna**. São Paulo: Cosac&Naify, 2007, p.281

⁴⁷ MORRIS, Robert apud CORRÊA, 2007, op.cit. p. 156-157

⁴⁸ BOIS, Yve-Alan & KRAUSS, Rosalind, 1996, op.cit., p.90-9.

acordo com a percepção dos objetos”⁴⁹. Sendo estas formas não pré-concebidas e não duráveis, tornam-se conhecidas “mais pelo comportamento do que pela imagem”, ligadas, portanto, ao tempo que se constitui mais como “uma função da duração do que aquilo que pode ser apreendido como um todo estático”⁵⁰.

Não podemos esquecer que Morris, em seus procedimentos, estava atento ao gesto de Pollock, quando este desloca a verticalidade para a horizontalidade, focando o seu suporte como elemento essencial dos seus processos de trabalho, bem como, a importância que existia nas obras de outros artistas que lhe antecederam e propunham esculturas e objetos, cuja a materialidade e discussões acerca da gravidade se faziam presentes. Entre eles, Marcel Duchamp, que por mais de uma vez foi lembrado por Morris em seus textos.

Em seu livro *Le mou et ses formes* (1993)⁵¹, Maurice Fréchuret defende que as escolhas feitas por Duchamp, por materiais inconsistentes, adaptáveis, ductíveis, flexíveis e amolecidos, em uma produção que se inicia em 1913 e prolonga-se até 1947, especificamente a partir de quatro obras, *Trois stoppages-étalon* (1913-1914), (fig. 28), *Pliant... de voyage* (1916), (fig. 50), *Sculpture de voyage* (1918), (fig.69) e *Prière de toucher* (1947), (fig.13), faz com que se passe a considerá-lo o precursor desta nova escultura, cuja escolha de materiais inusitados passou a determinar novos procedimentos e novos conceitos.

⁴⁹ MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In FERREIRA, Gloria & COTRIN, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.412.

⁵⁰ MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. IN FERREIRA, COTRIN.,2006, Idem, Ibidem

⁵¹ FRÉCHURET, 1993, op.cit.

As materialidades escolhidas intensificavam o acaso presente na produção de Duchamp e deflagravam abertamente o seu interesse pelo assunto. Em sua obra *Trois Stoppages-étalon (1913-1914)*, o acaso dado pelas leis da gravidade serão usadas por ele como um jogo de probabilidades e de controle. Controle sem luta, sem oposição, diferenciando-o dos procedimentos e das escolhas feitas pelos surrealistas, que tendiam a desafiar a realidade. Duchamp irá afirmar que não apenas estava trabalhando com o acaso nesta obra, como é o seu acaso⁵². E, em entrevista à Cabane afirmará:

O puro acaso me interessava como um meio de ser contra a realidade lógica: colocar qualquer coisa numa tela, num pedaço de papel, associar a ideia de um fio reto, na horizontal, de um metro de comprimento, caindo de um metro de altura sobre um plano horizontal com sua própria deformação, conforme seu capricho. Isto me divertia. É sempre a ideia de “diversão” que me levava a fazer as coisas, e repeti-las três vezes...

Para mim, a cifra três tem uma importância, não do ponto de vista esotérico, mas do ponto de vista da numeração: um é a unidade, dois é o duplo, a dualidade, e o três é o resto. Desde que você chegou à palavra três, você terá três milhões e é a mesma coisa que três.

Havia decidido que as coisas seriam feitas três vezes para obter o que eu queria. Meus *Três Stoppages-padrão* foram produzidos por três experiências e a forma é um pouco diferente de cada uma. Fico com a linha e com um metro deformado. É um metro em conserva, se você quiser, é um acaso em conserva. É divertido conservar o acaso.⁵³

⁵² Maurice Fréchuret irá nos lembrar que Duchamp se apropria do acaso quando afirma a Pierre Cabane; “essa experiência foi feita em 1913 para encerrar e conservar formas obtidas pelo acaso, pelo meu acaso” e, ainda, segundo Fréchuret, “a utilização do pronome possessivo é uma forma de personalizar todo objeto, de atribuir-lhe uma intimidade e mesmo de ter com ele uma cumplicidade. O acaso – *meu acaso* – torna-se mais dócil, mais flexível, mais mole”. Tradução livre. Texto original [Revisão Maria Helena da Rosa]: << *Cette expérience fut faite en 1913 pour emprisonner et conserver des formes obtenues par le hasard, par mon hasard.* >> e, << *L'utilisation de l'adjectif possessif est une manière de personnaliser tout objet, de lui conférer une intimité et même d'avoir avec lui une complicité. Le hasard – mon hasard – devient plus docile, plus souple, plus mou.*>>. Ver: FRÉCHURET, Maurice. **Le Mou et ses formes: Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle**. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, p.29-30

⁵³CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.78-79.

Com seus três pedaços de linha branca de costura medindo um metro cada, com seus três esticamentos horizontais, com seus três movimentos de queda aleatório a um metro de altura sobre uma superfície retangular e alguns pingos de verniz para fixação, Duchamp experimenta os três gestos como ideia e, como resultado, nos entrega *Trois stoppages-étalon* (1913-14), (fig. 28), que mais tarde irá repercutir em *Réseaux des stoppages étalon* (1914) e no *Le Grand Verre* (1915-1923).

A unidade de medida – um metro, convenção fixa – sofre nesta ação do acaso pelas três repetições, um desmantelamento, uma deformação, uma alteração, e aproxima Duchamp de Henri Poincaré⁵⁴ e seu problema sobre os três corpos. Para Fréchuret, o gesto que Duchamp imprime verdadeiramente em sua obra *Trois*



Figura 28: Marcel Duchamp, *Trois stoppages-étalon*, 1913-1914
Fonte: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78990>

stoppages-étalon é a demonstração da conjugação que um artista realiza entre o acaso e a gravidade. E ao se utilizar, também pela primeira vez de um material mole, o fio de costura, não como acessório, mas sim por suas propriedades físicas, chama a

⁵⁴ Henri Poincaré (1854-1912), matemático, físico e filósofo francês. Com seu trabalho sobre “o problema dos três corpos”, em 1889, recebe o prêmio de matemática instituído pelo Rei Oscar II da Suécia e Noruega, contribuindo para a Teoria do Caos. Ver POINCARÉ, Henri. **O Valor da Ciência**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995; e, PRAZERES, Roberta Fonseca dos. **Métodos clássicos e qualitativos no estudo do problema dos três corpos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010. Dissertação, (Orientadora Profa. Dra. Tatiana Martins Roque), PPGEM-Instituto de Matemática, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.pg.im.ufrj.br/pemat/31%20Roberta%20Fonseca.pdf>

“atenção simultaneamente para a introdução de um material novo e inesperado, totalmente inadequado às práticas artísticas habituais e para o próprio meio”⁵⁵.

Materialidade e o ato de deslizar para baixo permanecerão, doravante, ligados um ao outro, marcando de modo muito particular a história da escultura contemporânea. A queda do fio que Marcel Duchamp expõe nessa obra é também o gesto de ruptura perpetrado contra a inflexibilidade das formas artísticas”⁵⁶.

Este acaso retido, fixado, conservado em uma superfície reafirma a improbabilidade de controle sob um material tão frágil como um fio de costura, quase sem peso, sem massa, que durante a sua queda se entrega à gravidade e guarda o tempo proposto pelo gesto. A linha aqui resiste, e o padrão fixado pela ideia do metro institucional se perde, passando a existir o *metro padrão* dado pelo desenho da queda. O que era corpo, espaço e tempo soltos ao acaso do gesto conserva-se ao final na estabilidade da sua horizontalidade.

Horizontalidade esta que evidencia visualmente as possíveis dinâmicas oscilativas do vertical para o sentido horizontal, na qual a gravidade é subentendida como elemento que se posta contrária a verticalidade, provocando um estranhamento no espectador ereto, cuja a percepção depende da visão dentro de uma cultura que reafirma a postura corporal

⁵⁵FRÉCHURET, 1993, op.cit., p.91. Livre tradução. Texto original [Revisão Maria Helena da Rosa]: <<*attire l'attention sur introduction d'un matériau nouveau et inattendu, parfaitement inadapté aux pratiques artistiques habituelles et sur le procédé meme*>>.

⁵⁶FRÉCHURET, 1993, op.cit., Ibidem. Livre tradução. Texto original [Revisão Maria Helena da Rosa]: <<*Matérialité et glissade vers le bas resteront désormais liées l'une à l'autre, marquant de façon toute particulière l'histoire de la sculpture contemporaine. C'est la chute du fil que Marcel Duchamp expose dans cette oeuvre, c'est aussi le geste de rupture perpétré contre l'inflexibilité des formes artistiques*>>.

ereta como sinal de nossa civilidade em oposição ao comportamento animal, horizontalizado, censurando-o.

Na contínua procura pela pulsão que se pode ativar quando nós alteramos nossa percepção interna e externa em relação aos objetos que brincam com a transmutação corporal da posição vertical para a horizontal, encontramos, por vezes, em nossas proximidades ao espaço horizontalizado, o que está mais próximo do carnal, do corporal e, portanto, do sujeito, como o *outro*⁵⁷.

Concebendo seus objetos-esculturas em uma escala de proximidade absoluta posta pelo corpo, Lygia Clark (1920-1988)⁵⁸ nos lembra que os objetos flexíveis são eles próprios os propositores, dando ao sujeito a consciência da obra e, concomitantemente, fundando o espaço no próprio espectador na duração do ato. Com os seus *Bichos* (1960-1963), (fig. 29 e 30), metálicos, polidos, concebidos para serem múltiplos e não únicos, de articulações móveis, orgânicos na proposição, sem avesso, de aparentes posições ilimitadas, a artista propõe, assim, ao espectador que este se torne coautor, em reciprocidade de atuação, mexendo-o



Figura 29: Lygia Clark, *Bicho de Bolso*, 1967 Fonte: BRETT, 2005, p. 89

⁵⁷ Retornarei a este assunto no capítulo 3.

⁵⁸ Parte do texto sobre Lygia Clark aqui apresentado está publicado no artigo: BARACHINI, T. **Lygia Clark e seus objetos de flexibilidade implícita**. Revista :ESTÚDIO, artistas sobre outras obras. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, v.1.n.1, 2010. p. 207-212

e vivenciando-o em diferentes movimentos. Quando perguntado sobre quantos movimentos são possíveis no trabalho, Clark lança uma provocação ao dizer “não sei nada disso, você não sabe nada disso; mas ele, ele sabe”⁵⁹.

Nesta relação de ativação do objeto pelo coautor, produz-se ‘uma espécie de corpo a corpo entre duas entidades vivas’, um diálogo, no qual os *Bichos* reagem às estimulações do espectador, pois segundo Lygia Clark, nesta relação existem dois movimentos, de um lado a ação do próprio espectador sobre a obra e, de outro, a autonomia expressiva do próprio *Bicho*, evidenciando a impossibilidade da existência real do objeto, independentemente do sujeito.



Figura 30: Lygia Clark, Os Bichos, 1964 (detalhe da exposição retrospectiva sobre a obra da artista no Itau Cultural, São Paulo, 2011. Fonte: <<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/pelos-caminhos-de-lygia-clark>>

O que se torna maleável no *Bicho* não é a constituição física, planos metálicos e dobradiças, mas o ato de modificá-lo no espaço corporal e presencial do espectador. A obra acontece no ato de aproximação entre ambos e, o que se funda, é um espaço partilhado em pequenos instantes de vivência sugeridos pela estrutura da obra que se dobra e desdobra sobre si mesma e no espaço do desejo do tato.

⁵⁹ CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p.17.

Depois de sua experiência com o trabalho *Caminhando* (1964), acontece um retorno aos *Bichos*, com a obra *O dentro é o fora* (1963) (Fig.31) e *O antes é o depois* (1963). Estes “bichos” surgem sem dobradiça, estabelecendo-se no corte e nas dobras de seus planos, na relação interna de suas próprias estruturas, tornando o movimento um ato indicativo e contínuo, uma fita de *Moebius*, alterada do papel - *Caminhando* -

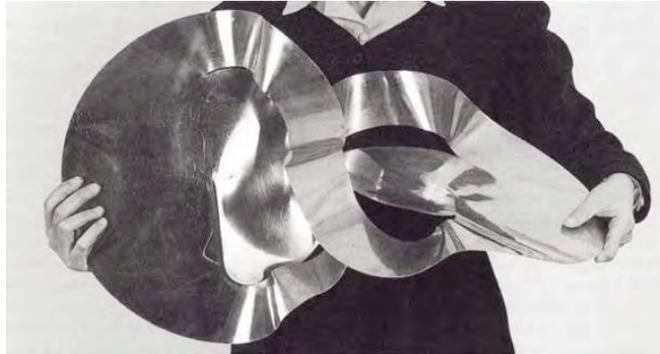


Figura 31: Lygia Clark, *O dentro é o fora*, 1963

Fonte : <http://www.revistacliche.com.br/2013/05/tudo-depnde-do-referencial-lygia-clark/>

para o metal. Sem uma forma definida, recortam-se sobre si mesmos, aparentemente elásticos em suas possibilidades de posições, apresentando-se abertos às transformações que possam vir a ser propostas a eles. A maleabilidade nos mesmos ativa a constituição de um espaço que se constrói no recorte indicativo de algo do interno que se presencia no externo. Sobre *O Dentro é o Fora*, Lygia Clark escreve:

Os outros bichos se definiam linearmente no espaço como nossos membros quando se locomovem. Esse, no momento em que se estabelece o diálogo com o espectador, torna-se o próprio ectoplasma do sujeito e ele, sujeito, vive todo seu espaço cósmico nas deformações do precário, pois não há fisionomia estática que o identifique.⁶⁰

⁶⁰CLARK, Lygia apud ROLNIK, Suely (1999). *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. IN *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. p. 35 [Consult. 2009-11-10] Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>>

Entre 1963 e 1964, aparecem os *Trepantes*: recortes espiralados de metal, os quais se tornam ‘parasitas’ do local de sua permanência temporária. Sua materialidade propositora independe de serem manipulados constantemente, pois eles tendem a se acomodar ao meio. A estrutura da obra ganha corporalidade e visibilidade numa simbiose com o suporte no qual se apoiam, enroscando-se, precipitando, dessa forma, uma aparente negação da necessidade de um coautor ativo.

Os *Trepantes*, ao necessitarem de um suporte, recolocam discussões em torno do elemento base e de todos os significados que este implica para a escultura. Mesmo que os suportes para os *Trepantes* (fig. 32) possam ser infinitamente propostos como um objeto diferente, tal como uma caixa de sapato ou um galho de árvore, estes estabelecem uma relação de interdependência com a obra, e portanto, tornam-se parte integrante do seu conceito. O suporte referencia-se como corpo, como base, materializando-se como pequenos palcos de atuação da metamorfose maleável dos *Trepantes*.



Figura 32: Lygia Clark, *Trepante*, 1965
 Fonte: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=820099>

Ao dispô-los na parede, pendurando-os, estes amolecem gravitacionalmente, trocam de material, ganham peso, tombam para posicionar-se na superfície horizontal, transformando-se em *Obra-Mole* (1964), (fig. 33, 34 e 35). O



Figura 33: Lygia Clark, Obra-mole, 1964 Fonte : BOIS& KRAUSS,1996, p. 145



Figura 34: Lygia Clark, Obra-mole, 1964 Fonte: [http://casavogue.globo.com/ MostrasExpos/noticia/2013/06/o-homem-protas-da-bienal-de-veneza.html](http://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2013/06/o-homem-protas-da-bienal-de-veneza.html)

objeto insiste em formular-se por planos maleáveis feitos de borrachas laminadas entrelaçadas. Ao ser jogado no chão, faz com que Mario Pedrosa exclame: “Até que enfim pode-se chutar uma obra de arte”⁶¹.

O movimento não é mais estabelecido pelas dobradiças ou pelos planos rígidos metálicos, mas pela relação do objeto com seu corpo no espaço, negando a necessidade de um suporte fixo, liberto, largado sobre si mesmo, participante efetivo do espaço do espectador em um diálogo direto de pertencimento deste. O estranhamento que causa esta liberdade amolecida leva a muitos a expô-los, não assim soltos, mas referenciados junto a algum suporte, limitando a sua área de atuação a um espaço específico.

Com a *Obra-Mole*, o espectador retoma a proximidade do corpo a corpo com o trabalho de Clark, de maneira a compartilhar solidariamente o espaço externo como

⁶¹ Mario Pedrosa apud MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark:Obra-trajeto**. São Paulo: USP, 1992, p.86

espaço intersubjetivo e, assim, ao explicitar a maleabilidade como potencialidade desconstrutiva do ato do outro em uma alternância permanente, o trabalho torna-se ele mesmo o propositor.

A artista Lygia Clark, propositora na essência de sua prática, instiga-nos com seus objetos à percepção do espaço presencial, aproximando-os ao nosso corpo e deflagrando o seu acontecimento no tempo da ‘duração’, reportando-se assim, a uma temporalidade própria e irrecorrível do próprio ato e, desta maneira, conferindo sentido nas ações de permutações entre o objeto e o sujeito.



Figura 35: Lygia Clark,
Obra-mole, 1964
Fonte: MILLIET 1992, p. 84

Lygia nos lembra que a experiência se vive no instante, “como se toda a eternidade habitasse no ato da participação” e, o ato, “precisa ser recebido com alegria para ensinar a viver sobre a base do precário”⁶². Portanto, com seus objetos do início da década de 60, o plano bidimensional não apenas ganha tridimensionalidade como se projeta conscientemente para o espectador, fundando o espaço maleável, não monumental, mas antropomórfico, de uma flexibilidade implícita do precário, do efêmero e do existencial.

⁶² CLARK, 1980, op.cit., p.29

1.2 EXPERIENCIAÇÃO DA MALEABILIDADE VIVENCIÁVEL

Nos meus trabalhos, tenho tratado a maleabilidade através da materialidade principalmente de tecidos e dos antitecidos, e, em um segundo plano de importância, utilizo-me das espumas, dos plásticos e dos emborrachados. Estes materiais me permitem uma abundância de formulações construtivas de tal forma a realizar na terceira dimensão todos os meus projetos. Outros materiais, como metais e acrílicos, quando eu os utilizo, com raras exceções, estão sempre vinculados à materialidade flexível. Os materiais industriais maleáveis me parecem mais próximos pela sua disponibilidade comercial e pela infinidade de produtos que a indústria lança no mercado todo ano, permitindo-me sempre usá-los ou mesmo *des-usá-los* indiscriminadamente em meus projetos tridimensionais.

As escolhas por materiais que dessem conta de responder pela maleabilidade tiveram seu início para mim nos anos 80, quando procurava manter-me dentro do campo da

escultura, conservando pressupostos como a verticalidade e a volumetria. Além de trabalhos em resina com suas cores exuberantes, os quais já falamos anteriormente, cabe lembrar desse período, os *Cilindros* (1987), que eram feitos de tecidos e preenchidos com espuma, cuja preocupação principal era de questionar o verticalismo e o antropocentrismo.

Estes *Cilindros*, de aproximadamente 180 cm em sua extensão mais longa, foram apresentados em três posições. Um vertical, azul, ereto, rijo; um outro, preto, também de estrutura macia, compacta, e firme, posto na posição horizontal, amarrado em suas extremidades, S/Título (1987), (fig. 15); e, um terceiro de cor rosada, S/Título (1987), (fig. 36), que tinha apenas uma parte enrijecida e verticalizada, tendo dois terços da sua estrutura levemente amolecida. Estas três posições (vertical, dobrado e amontodado) dadas pelas estruturas dos cilindros, levou-me naquele momento a ponderar sobre o uso efetivo dos tecidos e das espumas para os meus futuros trabalhos.



Figura 36:
Tetê Barachini, S/
Título, 1987

Nas esculturas, nas intervenções e nas instalações que realizei entre os anos 1986 e 1991, já evidenciava-se meu direcionamento para trabalhos que não poderiam se postular presos à tradição acadêmica. Portanto, estes antecedentes não se

dispõem apenas em relação à produção dos artistas que reconheço nas proximidades das minhas questões, mas na minha própria produção, inclusive nos meus primeiros trabalhos no final da década de 80 e, em específico, na série de trabalhos *Mol* (1987-1988), (exemplo fig. 16 e 37), os quais considero um divisor de águas em direção ao objeto como categoria principal assumida pela minha produção. Com estes trabalhos, assumo também de forma determinante, a geometria como estruturadora das discussões que, a partir dali, dediquei-me e, a maleabilidade como propulsora do meu imaginário poético.



Figura 37: Tetê Barachini, *Mol 2*, 70x20cm, 1987
[Foto: Vilma Sonaglio]

De geometrias modulares amolecidas, a série *Mol* (1987-1988), (fig.37), apresentava-se com volumetrias e com vazios parciais, ensejando uma aproximação de manipulação corporal e dispondo-se desta maneira com outras configurações junto ao sujeito. O objeto, aqui, já se propunha integralmente em meus trabalhos, mesmo que deste eu não tivesse plena consciência. Vejo, portanto, nos objetos que realizo hoje, entre meus antecedentes, a escultura que tem a autonomia posta em sua tridimensionalidade específica e se postula por uma aproximação efetiva em direção ao espectador.

Após a minha dissertação de mestrado, *Desobjetos Tridimensionais* (1994)⁶³, passei a agrupar alguns dos meus trabalhos que detinham características comuns sob o nome de *Desobjetos*, sendo que trabalhos anteriores e posteriores à dissertação também foram agrupados por este termo. No entanto, não pretendo aqui retomar as discussões lá alocadas, embora esta pesquisa não possa deixar de reconhecer parte de suas referências na mesma.



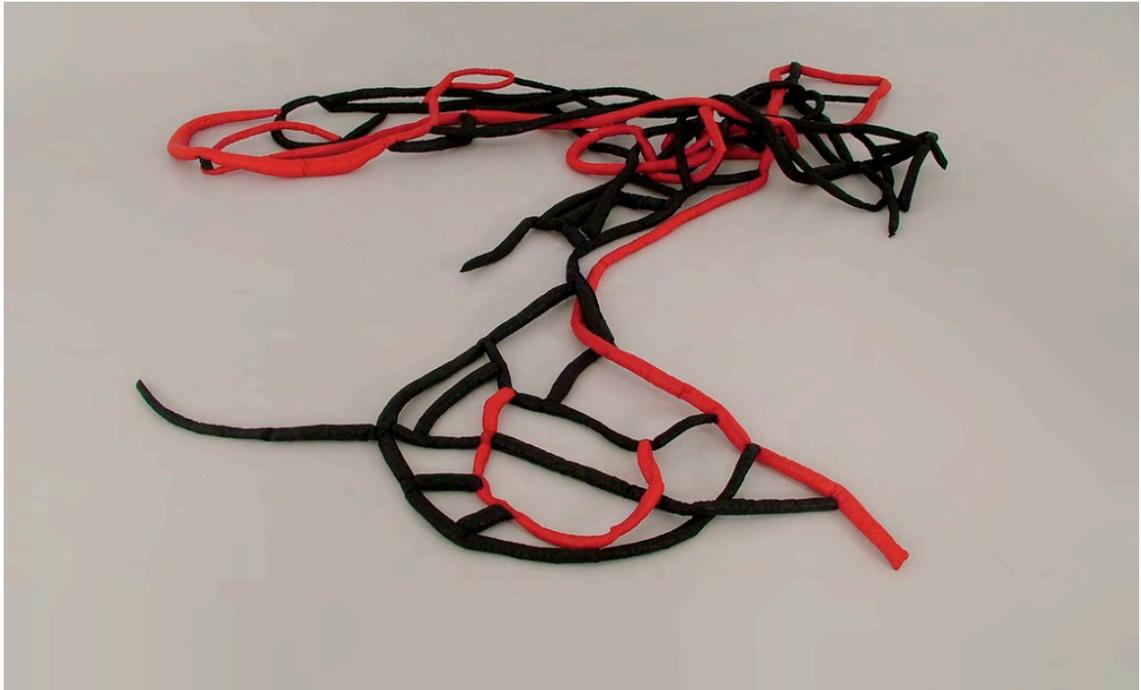
Figura 38: Tetê Barachini, *Azul-II*, 600x250x40cm (aproximado), 1992 [Foto: João Mussolin]

A maleabilidade colocada pelo objetual percorre a minha produção até este momento, reafirmando-se nas diferentes proposições e procedimentos, sendo absolutamente perceptível,

⁶³ BARACHINI, T. *Desobjetos Tridimensionais*. São Paulo: ECA-USP, 1994. Dissertação, (Orientador Prof. Dr. Wolfgang Adolf Artur Pfeiffer), Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1994.

por exemplo, na série *Mol* (1987-88), (exemplo fig.37), e *Desobjetos* (1991-97), (exemplo fig. 38) e, ainda, nos trabalhos realizados no período desta pesquisa, entre eles a série dos *Map_object* (2006-12), (exemplo fig.39).

A maleabilidade contém na ação do que é possivelmente mutável a proposição ativa do objeto e deste em relação ao espaço e, portanto, ao sujeito. Materialidades maleáveis dispõem das elasticidades, das flexibilidades, das molezas, e nos falam do que é macio e dócil, do que se permite



dobrar, curvar ou amarrar, do que se faz indolente, preguiçoso, ou desajeitado, e entrega-nos o que é posto ao chão, largado sobre si mesmo, ou o que se prefere suspenso a fim de nos lembrar que o peso é apenas uma relação direta com a gravidade.

Figura 39: Tetê Barachini,
Map_object_[1gps]stm,
330x160x20cm (aproximado),
2008

[Foto: Paulo Kuhlmann]

O meu executar, ou seja, os meus procedimentos técnicos, estão vinculados à manutenção da ideia de maleabilidade, independente do material ou da forma da qual me apropriar. Geralmente parto de um projeto, de desenhos e/ou de pequenos protótipos para dar início ao trabalho, e raramente trabalho direto no material sem planejamento projetivo anterior. Quanto à execução final dos mesmos, esses são partilhados com profissionais que detêm maior competência técnica em procedimentos específicos tais como: costurar, soldar e fundir. Cabe ainda lembrar que não existe nos meus trabalhos nenhuma preocupação pela identidade manual nas execuções. Por isso, prefiro acompanhar a uma certa distância a execução terceirizada dos mesmos e, por vezes, aproveito-me dos “erros” casuais que o profissional contratado comete sobre o meu projeto, incorporando-o como um coautor do processo executivo. Defendo que o *saber fazer* nem sempre passa por *saber executar* materialmente um trabalho. Portanto, o resultante final é um somatório de procedimentos projetuais e decisões compartilhadas na execução.

Da mesma maneira que não pretendo ter total controle sobre a execução do trabalho ou sobre o material que escolho, também não almejo quando o trabalho se encontra ‘finalizado’, a sua fixidez formal. Penso que a maleabilidade posta neste, permite-me aproximá-lo do outro como *coautor* ou como *ator-autor*, deixando em aberto às questões de experimentação e vivenciação não apenas junto ao objeto maleável, mas no corpo do outro e no espaço em que este objeto se encontra. O trabalho apresenta-se aberto na medida que não se permite enclausurado em uma única solução formal, pois sua forma se deforma e se forma a cada contato.

A palavra aleatório pode ser usada em relação aos meus trabalhos apenas parcialmente, porque minhas propostas mesmo sem apresentar um controle estrutural e formal fixo, o total desfazimento dos mesmos não é possível, porque sua estruturação é mantida constante, existindo nos trabalhos um certo grau de reversibilidade permanente. A contingência não é posta na matéria, mas no objeto construído. As formas não se edificam, não se verticalizam, prefiro deixá-las entregues à sua própria estrutura, ao seu peso ou ao seu não peso, ao seu volume ou ao seu não volume. A maleabilidade é uma qualidade que atua, perturba, insere-se e permuta-se com o objeto, o sujeito e o espaço.

Ao posicionar-me, ou tentar posicionar-me, com um certo distanciamento em relação ao objeto final, procuro pela não plenitude que a maleabilidade propõem em aberto, postando-me como o *outro* que acessa de forma incompleta o objeto. Ao invés de tentar colocar-me no centro das certezas do campo escultórico, prefiro me ater aos espaços das margens, aos espaços dos devaneios, pois a margem é elástica e impalpável. Considero a margem o lugar da experimentação e de experiencição, do que não pode ser traduzido em plenitude, pois o objeto maleável se permite participante da desconstrução do seu próprio projeto fundador na vivência corporal e tátil com o *outro* e no *outro*.

O meu esforço de intelectualização neste procedimento de catalogação e de análises sobre os meus próprios pressupostos geradores, como de outros artistas os quais considero próximos, não tem a intenção de chegar a uma conclusão ou mesmo definição fechada sobre a maleabilidade, mas ao contrário, encontrar ponderações que possam resultar em desdobramentos, ou mesmo ultrapassagens por uma

experienciação não disruptiva. Embora os princípios projetivos iniciais possam aparentemente trazer clareza ao conteúdo posto no objeto, prefiro colocar a maleabilidade na incerteza das impressões corporais e, com ele, deslizar para a margem.

Entendo que os meus objetos tridimensionais materialmente maleáveis permitem um convite à participação do sujeito, que passa a ser *ator-autor* em um percurso que prevê a proximidade desde a contemplação até a participação cinestética e sinestésica⁶⁴. Este compartilhamento pode gerar a modificação formal do próprio objeto através da maneira como se dispõem no meio, trazendo a percepção, por vezes, do espaço e do tempo, vivenciadas pelo sensorial amplo e heterogêneo. A prática vivencial do objetual maleável deixa em aberto a desconstrução da noção do objeto como categoria que se postula fechada sobre seus próprios parâmetros.

A maleabilidade propositiva nos diferentes trabalhos que venho realizando ao longo dos anos, configuram-se no *entre* do que podemos considerar os paradigmas da escultura e do objeto, e destes, em relação à expansão que a escultura sofreu no século XX e que a reposicionou e a ressignificou.

⁶⁴ Ver sobre o conceito de cinestética em relação ao espaço no artigo: AGUIAR, Douglas Vieira de. **Espaço, corpo e movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura**. IN Revista Arqtextos, n.8. Porto Alegre:FAU-UFRGS, 2006, p.74-95. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_8/8_Douglas%20Vieira%20de%20Aguiar.pdf

2. TRIDIMENSIONALIZAÇÃO MALEÁVEL ATRAVÉS DO OBJETO

A maleabilidade tridimensionalizada é partícipe efetiva das materialidades e das questões conceituais pertinentes, não apenas em relação à *escultura*, mas ao *objeto* e, deste, em relação direta com o *coautor* ou *ator-autor* nos espaços por estes ativados. A tridimensionalidade flexível e dócil coloca em dúvida as premissas que norteiam as volumetrias eretas e rijas. Junto à *escultura*, por exemplo, será a modelagem que irá manter a resistência em favor da moleza, do instável, do modificável e do disforme, lançando assim, as premissas gerativas de novos procedimentos com a incorporação de materialidades explicitamente amolecidas. Surgem daí, os objetos maleáveis que perpassam tanto as obras dos artistas como os seus escritos e as ações reflexivas e críticas dos teóricos.

O objeto funda-se a partir e em contraposição à categoria escultura, compartilhando concomitantemente proximidades e transversalidades com outras categorias dilatadas a partir desta. O objeto, portanto, propõe-se como categoria e não-categoria concomitantemente e enseja ser escultura ao resguardar a autonomia desta, por outro lado, reconhece-se a manufatura estetizada e precipita-se como coisa na aproximação, nega-se como objeto e como não-objeto, defendendo os dois pressupostos conceituais, e quando se reconhece maleável, aproxima-se do corpo, do outro e do espaço em um tempo presente na ação como instante, perde a autoria, partilha acasos e incertezas, inventa relações ambientais e corporais, formula-se, por fim, como objeto-objeto.

Os trabalhos que concretizei ao longo dos anos propuseram-se, por vezes, como esculturas, por outras, como objeto, ou outras ainda, como o entre ou a negação total de ambos. Neste sentido, torna-se importante a análise não apenas do trabalho em si, mas dos diferentes contextos dos espaços expositivos nos quais estes foram inseridos temporariamente. Os questionamentos que a maleabilidade permite ao enfrentar as certezas da forma, do espaço, do tempo e da percepção do outro, instiga-me a transmutá-la quase que permanentemente no entre, tanto através dos procedimentos operatórios iniciais, decididos por mim, como ao escutar a percepção que sobrevém do vivenciável que ocorre com o trabalho e com a ‘totalidade’ do seu entorno ao ser exposto.

A relação que os trabalhos maleáveis estabelecem com o lugar no qual estão ou são dispostos, por vezes incorporam e transfiguram o próprio espaço na experiência do maleável, tornando-o vivenciável pela ação do outro como

coautor ou *ator-autor*. Sendo assim, a maleabilidade passa a fazer parte da acessibilidade do espectador em relação ao trabalho e ao espaço 'expositivo', tornando-se elemento de mediação. Depositados, largados ou ocupando espaços ambientais ou corporais, a procura nunca foi pela acomodação fixa ou imóvel, mas ao contrário, a busca sempre se pautou pela instabilidade, pelo desarranjado, pelo permutar como permanência inconstante.

2.1 OBJETUAL MALEÁVEL ESTENDIDO

A categoria escultura foi definida e conceituada durante séculos por suas materialidades e seus procedimentos técnicos somados à representação sistematizada de alguns temas considerados fundamentais, quando não obrigatórios, auxiliando não apenas a restringir, mas a manter a escultura como campo específico da arte limitada a soluções padronizadas. Em seu texto *Sculpture in the expanded field*⁶⁵ (A escultura no campo expandido), escrito em 1979, Rosalind Krauss afirma que após a segunda metade do século XX, um número consideravelmente surpreendente de manifestações tem recebido a nomenclatura de escultura, fato este que se mantém, como podemos observar, como uma constante no início do século XXI. No entanto, segundo Krauss⁶⁶, “nenhuma dessas tentativas, bastante

⁶⁵ Ver KRAUSS, Rosalind E.. *Sculpture in the expanded Field*. IN **The originality of Avant-Garde and other modernist myths**. Cambridge: London: The MIT Press, 1989.

⁶⁶ KRAUSS, Rosalind E. **A escultura no campo ampliado**.(Reedição). Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA /UFRJ. Rio de Janeiro, Ano XV, número 17, p.128-137, 2008, p.129.

heterogêneas, poderá reivindicar o direito de explicar a categoria escultura” se considerarmos a escultura como uma categoria histórica e cultural, esta, então, como qualquer outro tipo de convenção nos dirá que,

tem a sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa [porque] sabemos muito bem o que é uma escultura.⁶⁷

Pergunto-me se realmente sabemos o que é e quais são os limites atuais da escultura, e ainda, onde se encontra o limite entre a escultura e o objeto, se é que este realmente é passível de ser delimitado. Não resta dúvida que o objetual assumiu novos significados incorporados à ideia de objeto e que colocou em questionamento as delimitações do campo escultórico. No entanto, não é possível apenas trocar um termo pelo outro (escultura por objeto ou vice-versa) sem ter o entendimento das diferenciações entre ambos, ou ainda, as similitudes que este novo termo carrega consigo da escultura, pois tem sua gênese devedora direta desta.

Desde o seu início, a palavra *escultura* nunca deu conta de abarcar todas as manifestações que de uma maneira ou de outra ocupavam materialmente o espaço. O termo escultura surgiu no século I d.C., segundo o historiador Rudolf Winttkower, com Caio Plínio, quando este elaborou a divisão das artes em: *sculptura* (trabalho em pedra), *fusoria* (trabalho com fundição em metal) e *plástica* (trabalho em argila ou gesso). Mais tarde, o arquiteto e filósofo Leon Battista Alberti (1404-1472), em seu tratado *De Statua* (1465), formulará uma

⁶⁷ KRAUSS, 2008, Idem, p.131

argumentação na qual irá dividir o campo da escultura entre os *escultores* (aqueles que subtraem a matéria) e os *modeladores* (aqueles que subtraem e acrescentam matéria)⁶⁸. Definições estas partilhadas tanto pelo historiador e filósofo Benedetto Varchi (1502-1565) como pelo arquiteto e escritor Vasari (1511-1574), sendo que esta última assertiva será mantida quase inalterada até o início do século XX pela maioria dos escultores e teóricos.

Discussões pautadas aparentemente restritas às técnicas utilizadas por escultores favoreceram uma paralisia sistêmica, impedindo a introdução de novas soluções escultóricas e delimitando as ações fronteiriças deste campo das artes. Essa hegemonia irá ser perturbada no século XX, quando a escultura moderna passa a incorporar novos materiais e novos procedimentos técnicos tais como: métodos construtivos próximos à arquitetura, sistemas mecânicos industriais, uso da *collage*⁶⁹ e da *assemblage*⁷⁰ advindos da pintura, entre outros, dilatando evidentemente os seus pressupostos conceituais e expandindo-se para além de suas fronteiras e, em meio à estas confluências e divergências, surge um novo termo, o *objeto*.

Etimologicamente, a palavra *objeto* vem do latim escolástico *objectum*, significa ação de por diante, obstáculo,

⁶⁸ Ver WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001

⁶⁹ Renato Cohen irá afirmar que se deve “analisar a *collage* como linguagem em si.” Portanto, “*collage* não deve ser simplesmente traduzido por colagem. *Collage* caracteriza a linguagem e a colagem em si é apenas uma das partes do processo de criação que inclui a seleção, a picagem, a montagem, etc. Em segundo lugar, é fácil ver que essa definição é apriorística porque não é preciso acontecer materialmente todos esses processos (picagem, colagem, etc.) para termos uma *collage*”. COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva: Ed. USP, 1989, p. 60.

⁷⁰ Para Jorge Glusberg a *assemblage* (encaixes) foi firmada nos meados dos anos 50 em New York e afirma que “esta técnica produz uma pintura composta inteiramente de materiais não tradicionais, dispostos de tal forma que dão à obra altos e baixos-relevos. A *assemblage* pode ser descrita como a mais elaborada forma de *collage*. Não é mais somente uma técnica de suporte ao processo criativo, mas sim o ato artístico em si, eliminando-se o pictórico”. GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.27-28.

objeto que se apresenta aos olhos. Ou ainda, *coisa material* que pode ser percebida pelos sentidos, *coisa mental* ou *física* para a qual converge o pensamento, um sentido ou uma ação, e ainda, assunto sobre o qual versa uma pesquisa, uma ciência⁷¹. Em linha geral, não é possível encontrar-se uma definição ou conceito que abarque a palavra objeto em sua totalidade devido ao seu abrangente uso em diferentes áreas de conhecimento.

Na filosofia, por exemplo, o significado da palavra *objeto* é generalíssimo e corresponde em linhas gerais aos *conteúdos pensados* ou *coisas materiais*. Já a palavra *coisa*⁷², por sua vez, é constantemente associada aos conceitos advindos do *objeto*. Em filosofia, a palavra *coisa* tem dois significados fundamentais: o primeiro, genérico, que designa qualquer *objeto* ou *termo*, *real* ou *irreal*, *mental* ou *físico*, que de alguma forma se possa tratar; e, o segundo, mais específico, denotando os objetos naturais enquanto tais, chamados de *corpo* ou *substância corpórea*. Tem sua origem etimológica do latim *causa* ou *caussa*, e significa causa, razão, motivo ou origem.

Na linguagem da metafísica ocidental, a palavra coisa diz o que, de alguma maneira, é algo. Por isso também se altera a significação do termo “coisa”, segundo se entende e interprete o “sendo”, o que é e está sendo. Kant fala da coisa (...), [e entende], por coisa, algo que é e está sendo. Mas, para Kant, o que é e está sendo é o objeto da representação que se processa na autoconsciência do eu humano. A coisa em si designa para Kant: o objeto em si. O caráter de “em si” diz que o objeto em si é objeto, independente de qualquer relação com a representação do homem, isto é, sem o “ob”, a contraposição e oposição, com que o objeto se põe contra, isto é, se opõe à representação. Pensando, de modo rigorosamente kantiano, a “coisa em si” designa um objeto que não é objeto, por dever estar a ser, sem nenhum “ob” possível, isto é, sem nenhuma oposição à representação humana, que lhe vem ao e de encontro⁷³.

⁷¹ Ver: CUNHA, 2010, op.cit. ;HOUAISS, 2009, op.cit.

⁷² ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

⁷³ HEIDEGGER, Martin. A coisa. IN _____. **Ensaios e conferências**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012, p.154.

Para Heidegger, a coisa é *coisa* à medida que está é coisificada, “no sentido de reunir e recolher, numa unidade, as diferenças” e, é “a partir desta coisificação da coisa que se apropria e se determina, então, a vigência do vigente”, pois “a coisa, como coisa, reúne e conjuga”⁷⁴, na medida em que é pensada e experimentada como tal. Para ele, a experiência da vigência se dá pela ideia da proximidade e não pela ideia da distância. E, a proximidade só é entendida por aquilo que está próximo, e o que está próximo é a *coisa*, e não o *objeto*, que é resultado de uma produção, pois o objeto em si se coloca e se opõe e se contrapõe ao sujeito, como parte de sua objetividade.

A *escultura-objeto*, quando próxima ao *objeto*, mantém-se distante, fechada em si, em um entre, cuja proximidade torna-se apenas um indicativo de possibilidade dentro do espaço. No entanto, quando este *objeto* se coloca como *coisa*, não no sentido de Rilke⁷⁵, mas no de Heidegger, o que acessamos é um *objeto-coisa*, um entre, que tem sua vigência na proximidade com o sujeito e em sua mundanidade.

O mundano está ligado às coisas⁷⁶ produzidas pelo artifício humano e pelo seu grau de permanência e durabilidade. O que, segundo Hannah Arendt, garante às coisas postas no mundo, certa independência em relação aos homens que as produzem e as utilizam, pois sua ‘objetividade’ a faz resistir, ‘se opor’ [*stand against*]⁷⁷ e ‘suportar’ as necessidades de seus fabricantes ou usuários, portanto, “contra a subjetividade dos

⁷⁴ HEIDEGGER, 2012, Idem, p.155.

⁷⁵ Ver RILKE, 2003, op.cit.

⁷⁶ Ver ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

⁷⁷ Arendt lembra-nos que a palavra objeto vem do verbo latino *obicere*, (*objecto*) que é uma derivação tardia da palavra alemã *Gegenstand*, objeto. ‘Objeto’ significa literalmente, portanto, ‘algo lançado’ ou ‘posto contra’. Ver ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p.170-171.

homens afirma-se a objetividade do mundo feito pelo homem”, aproximando assim a *coisa* do conceito de *objeto*.

Arendt, ao firmar a diferença entre as palavras trabalho e obra, retomará o *homo faber*, como aquele que fabrica coisas de natureza e tipos muito diferentes, através do produto da obra e não do produto do trabalho, garantindo, assim, a existência do mundo humano, porque é pelos produtos da obra e não pelos produtos do trabalho que garantimos “a permanência e a durabilidade sem os quais um mundo absolutamente não seria possível”⁷⁸.

Entre os produtos das obras, encontramos os “bens de consumo” que respondem pela vida humana e pelas “coisas usadas” que constituem o mundo humano. E ainda, diferentes dos bens de consumo quanto aos objetos de uso, há os “produtos” da ação e do discurso, ou seja, a atividade de pensar, que

não “produzem” nem geram coisa alguma: são tão fúteis quanto à vida. Para que se tornem coisas mundanas, isto é, feitos, fatos, eventos e modelos de pensamentos ou ideias, devem primeiro ser vistos, ouvidos e lembrados, e então transformados em coisas, reificados, por assim dizer – em recital de poesia, na página escrita ou no livro impresso, em pintura ou escultura, em algum tipo de registro, documento ou monumento⁷⁹.

A mundanidade está fortemente ligada às ações, aos discursos e ao pensamento que dependem da realidade e da existência contínua, da presença e da lembrança para tornar as coisas tangíveis, em um constante processo de reificação. O

⁷⁸ ARENDT, 2010, Idem, p. 116-117.

⁷⁹ ARENDT, 2010, Idem, p.117.

objeto encerra em si sua autonomia conceptiva, colocando-se como resultante das escolhas que o processo do seu fazer retiraram do meio e o fim a que deseja acessar.

Em seu livro, *A linguagem da escultura* (2001), o escultor William Tucker irá afirmar que as aspirações do modernismo até a Segunda Guerra Mundial serão mais bem traduzidas pela palavra *objeto*⁸⁰ ao invés da palavra *escultura* e, o artista que melhor expressará este conceito na escultura não será Rodin, mas Brancusi, embora Rilke tenha depositado em Rodin a ideia de escultura como *objeto*, e o *objeto* como *coisa* posta no mundo⁸¹.

A ideia de que a escultura poderia ser autossuficiente tendo autonomia para produzir suas próprias regras e determinando sua organização e suas materialidades, validou a *escultura* como *objeto*. Tucker observa que “a escultura, por natureza, é objeto no mundo, de uma maneira que a pintura, a música e a poesia não são”⁸² e, assim, ao aproximar a escultura do *objeto* como realidade, deflagrou-se uma crise interna que originaria considerações acerca da objetividade da obra em si.

Rilke, por exemplo, ao falar sobre a obra de Rodin, afirmará que a escultura “precisa estar inteiramente voltada para si mesma” e isolada do espectador, porque mesmo sendo *coisa*, não são “utensílios do dia-a-dia”, porque o “espaço no qual se encontra uma estátua constitui, para ela, solo estrangeiro – seu ambiente encontra-se a este ambiente recôndito, oculto em sua

⁸⁰ TUCKER, William. **A linguagem da escultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.107

⁸¹ Ver RILKE, Rainer Maria. **Auguste Rodin**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2003.

⁸² TUCKER, 2001, op.cit., p.107

figura”⁸³, reclamando para si, a sua permanência no mundo independente do homem.

No final do século XIX, Auguste Rodin (1840-1917) encontrará na argila e na modelagem o seu meio ideal para expressar a independência do tema, focando suas preocupações no material maleável, beneficiando assim, as suas superfícies estruturadoras, gerando torções e evidenciando a gravidade em suas esculturas.

Em *Je suis belle*

(1882), por exemplo, Rodin nos entrega a tensão posta na insistente luta entre a verticalidade e a sua queda cedendo à gravidade. Em suspensão, paira o movimento do acontecimento.

A narração inclusa entre os corpos propõem a sexualidade no liame da força da sustentação com a delicadeza amolecida das suas superfícies disformes. Proteção não confunde-se com brutalidade e concessão não confunde-se com medo. Sem contorno individualizado definido, sem uma

estrutura interna de sustentação

evidente, permanecemos presos à sua superfície. A gravidade, aqui, torna-se

elemento de ponderação constante

entre as figuras que compõe o conjunto verticalizado, centradas no

entre si, massas disformes insistem, por outro lado, em impor gentilmente seu peso e precipitar-se em queda. E, com a escultura *Femme accroupie* (1906-1908), (fig.40),



Figura 40: Auguste Rodin, *Femme accroupie*, 1906-1908

Fonte: <http://www.musee-rodin.fr/en/rodin/educational-files/human-body-rodins-sculpture>

⁸³ RILKE, 2003, op. cit, p. 125-126.

diferentemente, através de sua forma fechada em uma torção centrípeta, impõe a tensão dada pela flexibilidade do próprio bloco e expõem a sexualidade feminina posta frontalmente pela genitália e pela leve queda do pescoço em diagonal. Sua maciez compacta quebra a verticalidade da sustentação e aproxima a escultura do *objeto*.

Brancusi (1876-1957), por sua vez, conciso, econômico e pontual, soube na repetição formal, através de suas esculturas ovoides, por exemplo, dilacerar a cópia em favor das diferenças e concretizar individualmente o *objeto*. Com a escultura *The Newborn* (1915), (fig.41), Brancusi consolidará, para Rosalind Krauss, a plena “independência da cabeça enquanto objeto contido em si mesmo”⁸⁴, propiciando um encontro sem toque. O *objeto* aqui, permanece parcialmente isolado em relação ao outro no que tange ao espaço proposto na proximidade corporal efetiva do tátil.



Figura 41: Constanti Brancusi, *The Newborn*, 1915

Fonte: Catálogo: Brancusi, 1995, p. 39

Acrescenta-se aos tratamentos dados as suas superfícies reflexivas, ou mesmo as suas superfícies autorais, como em suas bases ou mais especificamente na sua obra *Coluna infinita* (1937), a sua “deflexão de uma geometria ideal” pela qual Brancusi “arranca o volume do domínio da geometria

⁸⁴ KRAUSS, 1998, op.cit., p.115.

pura [para] instalá-lo no mundo variável e casual do contingente”⁸⁵. Os seus peixes - *Fish* (fig. 42) - talvez sejam os sólidos geométricos que melhor nos permitam experimentar a entrada do objeto ao nosso mundo por uma deflexão que instiga ao tátil, induzindo o espectador ao deslocamento corporal na apreensão de um espaço maleável no qual os peixes insistem em mover-se lentamente no tempo por nós apreendido. Eles detêm a potência de suas materialidades compactas e se formulam ambigualmente sinuosos e escorregadios em suas mobilidades induzidas, proporcionando a temporalidade da deformação existente na sua gênese. Os peixes são objetos que nos levam à percepção não apenas do amolecimento estrutural da forma como nos colocam no espaço líquido em se encontram.



Figura 42: Brancusi, *Fish*, 1920

Fonte: <http://www.moma.org/>

Se a lógica do monumento, tão cara sempre à tradição escultórica, estabeleceu-a como um elemento comemorativo, figurativo, vertical, e que, posto sobre uma base mantinha as suas discussões restritas a uma área específica de conhecimento, justamente é na eliminação ou na incorporação desta 'base', enquanto espaço de atuação, que a escultura

⁸⁵ KRAUSS, 1998, *Ibidem*, p.106.

transmuta-se ou, pelo menos, direciona-se no sentido de transformar-se ela mesma em *objeto*.

A base, principalmente quando pedestal, sempre funcionou como parte integrante da obra, fazendo o papel de mediador entre o que representa a escultura e o local no qual está estabelecida. Segundo Rosalind Krauss, este palco restritivo foi rompido por Rodin no final do século XIX com *Porta do Inferno* (1840-1917) e com o *Monumento a Balzac* (1898), quando deflagraram a ausência de um local fixo para a condição de suas existências, fracassando assim, ambos como monumento⁸⁶.

Em *Monumento a Balzac* (1898), Rodin rompe com o espaço ideal na medida em que a escultura está voltada para si mesma e determina um espaço de permanência que se instaura dentro da própria obra. Rodin captou a força da postura corporal de Balzac em um sólido monolítico compacto e verticalizado. Recluso, o corpo que se sabe presente, protegido pela superfície disforme do roupão, deixa no seu desalinhamento revelar o volume que se encontra latente no seu interior. Vestimenta, elemento maleável cujo peso ao invés de travar uma pressão de queda, apoia-se na virtualidade da leve inclinação do cone invertido, reforçando sua função de sustentação de uma cabeça que, segundo Rilke, flutua como “as bolas que dançam nos jatos d’água de um chafariz”, tornando o peso, então, aparentemente ausente⁸⁷.

Já com Brancusi, a ideia de monumento é posta abaixo, entre outras razões, porque mesmo existindo ‘bases’ em seus trabalhos, elas estabelecem as conexões dos espaços de

⁸⁶ Ver KRAUSS, 1998, op.cit.

⁸⁷ Ver RILKE, 2003, op.cit, p.72

entorno em relação ao objeto, reforçando a unidade e a totalidade. A base, portanto, é ao mesmo tempo

suporte e componente visual: ela não faz apenas a mediação entre o objeto e o mundo, mas, estando entre o objeto e o chão representa o mundo em termos de sua força gravitacional em contiguidade imediata do objeto. O papel da base é ao mesmo tempo físico, pois é suporte visual, pois apresenta o objeto numa altura adequada; e simbólico, porque põe o objeto em relação com o mundo. As bases não são obras de arte, mas merecem tanta consideração quanto muitas obras de arte, levando-se em conta que desempenham uma função ancilar com o mundo⁸⁸.

O *objeto*, em Brancusi, não pode ser entendido como objeto produzido por uma normatização que pressupõe uma seriação ou uma produção industrial, mas *objeto* que se coloca em frente de, em oposição a, estabelecendo neste posicionamento sua autonomia e diferenciando-se do outro e do espaço no qual se coloca.

Constata-se que, no modernismo, a escultura toma para si o pedestal, incorpora-o e passa a praticar espaços e tempos idealizados. Torna-se ela mesma – a escultura- o monumento autorreferente, uma abstração⁸⁹. A escultura, então, passa a ser o campo da arte que se ocupa do espaço e do tempo

⁸⁸ Ver TUCKER, 2001, op.cit, p. 56

⁸⁹ No final dos anos 50 e início da década de 60, algumas tensões que estavam de alguma forma suspensas no conjunto da escultura modernista transbordam, levando a escultura, segundo Rosalind Krauss, a uma categoria de “terra-de-ninguém”, configurando-se pela negação de sua própria tradição, ou ainda, “poderia-se dizer que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura”, ou seja, a escultura passa a ser o seu próprio lugar. KRAUSS, Rosalind. E. **A escultura no campo ampliado**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, Ano XV, número 17, 2008, p.133. Ver também sobre este assunto: GOZZER, Cláudia.M.F. S. **Gravidade por um fio: o peso e a leveza em um projeto de instalação**. Porto Alegre, UFRGS, 2002.Dissertação [Orientador: Sandra Rey]. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. p.24-25. E, ainda: COSTA, Claudio. Cinema brasileiro, anos 60-70:dissimetria, oscilação e simulacro. Rio de Janeiro:7Letras, 2000, p.9-24.

posto a partir dela. Na experiência da autorreferência, a escultura se assume como *objeto* – autorreflexivo e autossuficiente – ou como *escultura-objeto*, quando se postula no entre. No entanto, a simples retirada da base não garante à escultura sua autorreferência ou a sua inclusão no espaço real em que está disposta.

A quebra da ideia do bloco monolítico na escultura favorecerá, por outra via, a introdução de objetos construídos através de métodos que não o modelar e o esculpir necessariamente e salientará a perceptividade dos *objetos cotidianos* como parte integrante da realidade estética. As ações como separar, racionalizar e juntar, procedentes do cubismo, irá reforçar a importância de neutralizar o assunto a fim de transformá-lo em *objeto*, cujos significados permanecem depositados na sua própria existência. Ao fazer isso, a escultura passa a ser determinada pela realidade dada no próprio objeto construído, como por exemplo, na *assemblagem*, de Picasso, *Natureza morta com franja*, de 1914.

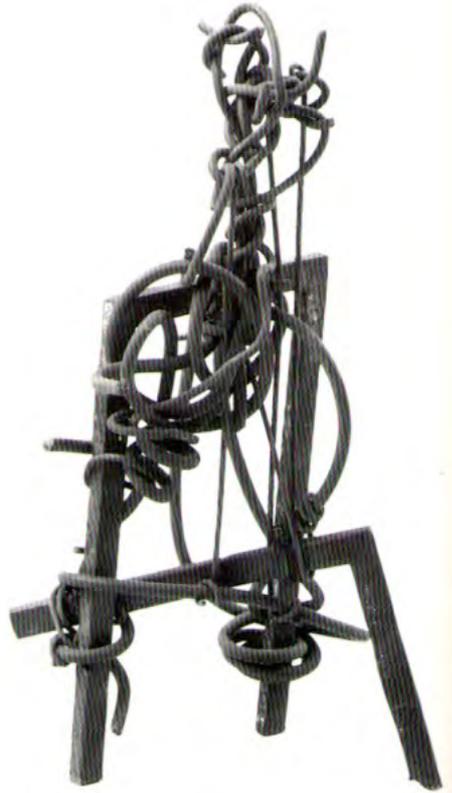


Figura 43: Pablo Picasso,
Figure, 1931
Fonte: BOIS & KRAUSS,
1996, p.78.

Embora as esculturas de Picasso dos anos 10 e 20 do século XX, possam propor efetivamente a alteração não só construtiva, mas conceitual da escultura através de seus *papiers collés* (*collages*) e suas *assemblagens*⁹⁰, são as suas esculturas

⁹⁰ Não são apenas novos procedimentos técnicos, mas um pensamento que pressupõem a justaposição e/ou sobreposição como raciocínio constitutivo da escultura e do objeto.

da década de 30, próximas ao surrealismo, que me inquietam. Por exemplo, sua escultura-objeto *Figure*, de 1931 (fig.43), na qual Picasso entrecruza fios de metal como um cipó, e da mesma forma, sua efêmera *assemblage*, *Le plumeau et al corne* (1933)⁹¹, (fig. 44), registrada em fotografia por Brassai. Esta última, composta de raízes tentaculares decapitadas, um chifre de boi e um espanador de plumas, ilustrando assim, sua “visão fantástica e irreal de raízes que se movem sob a superfície do solo repugnantes e nuas como os parasitas”⁹², para Bataille. Com costuras, junções e amarrações através de fios flexíveis, evidencia-se não apenas em *Le plumeau et la corne* (1933), mas também na sua série *Figure* (1931), como *Guitare* (1926), as escolhas que Picasso fez por materiais maleáveis para criação de seus objetos ‘anárquicos’ e disformes.



Figura 44: Picasso, *Le Plumeau et la corne*, 1933 (Foto Brassai
Fonte: BOIS & KRAUSS, 1996, p.76

Consciente dos significados que as amarrações e os nós podem gerar, Bruce Naumann (1941), com a escultura

⁹¹ Estas obras, mais a sua série de 1926, *Guitare*, acirrará as críticas entre Bataille e Breton acerca do jogo das transposições dentro da modernidade. Ver BOIS; KRAUSS, 1996, op.cit., p-73-79.

⁹² Bataille apud BOIS, Yve-Alan & KRAUSS, Rosalind. **L'informe :mode d'emploi**. Paris:Centre Georges Pompidou, 1996, p. 75. Tradução livre. Texto no original: «*vision fantastique et impossible des racines qui grouillent, sous la surface du sol, écoeurantes et nues comme la vermine*».

Henry Moore Bound to Fail (1967)⁹³, traz a moldagem em relevo marcando as dobras do tecido pelo ‘amarrar’ da corda. Com este trabalho, simbolicamente rende homenagem ao escultor britânico, situando-se em meio às discussões sobre a categoria escultura e o estatuto do objeto na década de 60. Já o artista francês, Christian Jaccard (1939)⁹⁴, faz do nó uma obsessão e potencializa, com seus entrelaçamentos, complexas estruturas variáveis. Ele criou o conceito *Supranodal*, (fig.47), que consiste em elevar o nó a um sistema operacional de acumulação e proliferação pela repetição de suas formas primitivas, fazendo surgir situações escultóricas, no mínimo inusitadas, do elemento individual, tomado em si, até a sua profusão e acumulação em estruturas que lembram paisagens de locais não visitados. Os nós feitos de matérias flexíveis ou macias ganham compactação e rigidez na finalização dos seus



Figura 45: Man Ray, *L'Enigme d'Isidore Ducasse*, 1920

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-lenigme-disidore-ducasse-t07957>



Figura 46: Christo, *Package (Pacotes)*, 1961

Fonte: <http://www.christojeanneclaude.net/projects/packages#.UkrIboakoWQ>

⁹³ Ver SLIFKIN, Robert. Now Man's Bound to Fail, More. IN PEABODY, Rebeca (editor). **Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1975**, p.59-75 Disponível em: < http://www.getty.edu/museum/symposia/pdf_stark/stark_online.pdf>

⁹⁴ Ver artigo sobre o artista em: http://www.gac-annonay.org/GAC/expositions/Pages/Christian_Jaccard.html#1

trabalhos, congelando o ato repetitivo e cumulativo em suas superfícies.

Procedimentos de amarrações com materiais maleáveis também podem resguardar objetos como uma máquina de costura em *L'Enigme d'Isidore Ducasse* (1920)⁹⁵, (fig. 45), de Man Ray (1890-1976), e os objetos de viagem de Christo (1935) e de Jeanne-Claude (1935-2009), na década de 60 - seus *Package* (1958-1963), (fig.46), assim como seus projetos em paisagens. Os objetos nestes embrulhos se tornam visíveis por sua forma moldada e delimitada pela superfície maleável.



Figura 47: Christian Jaccar, *Migrations saisonnières*, 2010

Fonte: <http://www.artabsolument.com/fr/default/exhibition/detail/394/Christian-Jaccard-Migrations-saisonnières-.html>

Quando usamos a palavra *objeto* para designar uma coisa material, segundo Ricardo De Cristofaro, referimo-nos quase sempre a uma forma definida, “algo que foi fabricado, manufaturado ou adaptado. Isso implica na ideia de objeto como uma estrutura material acabada, estandardizada, formada, qualificada e normalizada”⁹⁶. Dentro desta lógica de pensamento, iremos encontrar, por exemplo, obras dos Surrealistas, dos Dadaístas, da Pop Art e dos artistas do Novo Realismo.

⁹⁵ Ver HUBERT, Renée Riese. *Surrealism and the book*. Los Angeles: University of California Press, 1988, p.189-194.

⁹⁶ CRISTOFARO, Ricardo de. *Objetos Imaturos: por uma arte objetual no contexto da artemídia*. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Tese (Tese em Artes Visuais). Orientador: Sandra Terezinha Rey. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007, p. 50 Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10926>>

Os objetos surrealistas, por exemplo, fossem um *objet trouvé* ou criação de um novo objeto a partir deste, o que realmente importava, ainda, segundo Cristofaro, “era a possibilidade de concretizar objetos que pudessem materializar as imaginações puras, que escapassem ao raciocínio lógico”⁹⁷.

Uma parte desses objetos tendiam a uma aproximação corporal junto ao espectador, como por

exemplo, a *Mulher com a garganta cortada* (1932), de Alberto Giacometti (1901-60).

Esta escultura se coloca diretamente no espaço do observador, dispensando a base e instigando uma participação corporal mais efetiva, ao mesmo tempo que estabelece uma dimensão horizontal como lugar de alargamento para esta mesma aproximação. De uma forma mais ambigua, a obra *De l'autre côté du pont* (1936), do artista francês Yves Tanguy (1900-1955), trabalha o “amolecimento” (tecido com

areia) como aproximação, e as partes duras (madeira), como afastamento tátil. O maléavel encontra-se tanto na proposta horizontalizada de Giacometti como na maciez indutiva dado pelo material escolhido por Tanguy e em ambas transparece a proximidade corporal junto ao observador.



Figura 48: Dorothea Tanning, *Instalação Chambre 202, Hôtel du Pavot*, 1970

Fonte: Catálogo Elles@centrepompidou: Women, ..., 2009, p.166

⁹⁷ CRISTOFARO, 2007, Idem, p. 72

Em uma clara alusão às obras macias de Louise Bourgeois (1911-2010) e às questões levantadas por esta em relação à sexualidade simbólica do feminino, a artista norte-americana Dorothea Tanning (1910-2012) nos oferece seus objetos postos em sua *Instalação Chambre 202, Hôtel du Pavot*, 1970 (fig.48). Aqui, o maleável constrói as torções, funde as figuras com os objetos e com o meio. A vontade de aproximação do espectador se estabelece entre o fascínio e o horror, entre o real e o onírico, entre o visível e o oculto, entre o macio e o inóspito. Opostamente, com uma disposição aparentemente afável e dócil, a ausência nos *Objetos parciais* (2005), (fig.49), da artista chilena Mariela Leal, propõe o completar das partes de suas formas de volumetria amolecidamente exageradas pela nossa memória de infância, mantendo em suspenso uma angustia pela consciência da impossibilidade desta mesma completude.

As apropriações dos dadaístas, por sua vez, posicionavam-se pela quebra de uma organização compositiva que permitisse uma análise ou uma leitura única e coesa. Eram pelo desfazimento do núcleo ou de uma estrutura interna acessível, conservavam na ação do acaso a gestão de seus procedimentos. Duchamp (1887-1968) que se aproximou dos dadaístas e dos surrealistas, verá no acaso o rompimento efetivo entre as semelhanças do objeto produzido e o seu criador. Afirmará que dependia da escolha do objeto e, que era “preciso



Figura 49: Mariela Leal, *Objetos Parciais*, 2005

Fonte: Catálogo Bienal Mercosul Da Escultura a Instalação, 2005 p. 114

tomar cuidado com o seu look”, pois “a escolha do ready-made é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom e mau gosto”⁹⁸.

O *ready-made*⁹⁹ *Pliant... de voyage* (1916), (fig.50), uma capa de máquina de escrever com a palavra *UNDERWOOD* estampada, uma referência a Beatrice Wood, amiga de Duchamp, segundo Tomkins é a “primeira escultura maleável conhecida na história da arte”¹⁰⁰. A capa de material mole, passível de ser dobrada, toma para si o lugar do objeto, torna-se a presença do que está ausente. Se Oldenburg constrói a sua máquina de escrever amolecida, Duchamp nos oferece a sua capa dobrável.



Figura 50: Marcel Duchamp, *Pliant... de voyage*, 1916

Fonte: http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Traveller's%20Folding%20Item.html

Na década de 60, a partir do texto *Specific Objects* (*Objetos específicos*, 1965)¹⁰¹, escrito por Donald Judd - considerado o manifesto dos minimalistas - o objeto passa a se firmar como um conceito que abarca uma especificidade intrínseca. Judd afirmará de forma incisiva que os

⁹⁸ DUCHAMP, Marcel apud CABANNE, 1987, op.cit., p.80.

⁹⁹ Ricardo Cristofaro apresenta um resumo das diferentes nomenclaturas que os críticos e teóricos formulam para os *ready-made* de Duchamp. Ver CRISTOFARO, 2007, op. cit., p. 63

¹⁰⁰ TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 183.

¹⁰¹ JUDD, Donald. *Objetos específicos*. IN FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

melhores trabalhos que estavam sendo produzidos naquela época não eram nem esculturas e nem pinturas, mas sim, trabalhos tridimensionais “inscritos no espaço real, anti-ilusionista e antigestual” nos quais estruturas são formadas por cor, forma e superfícies integradas¹⁰² e, mesmo existindo muitas distinções entre a produção dos artistas, poderia se observar



Figura 51: Eva Hesse, *Repetition Nineteen III*, 1968

Fonte: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2623&page_number=16&temp_late_id=1&sort_order=1

a mais óbvia diferença dentre os diversos trabalhos desse conjunto é entre aquilo que é de certa forma um objeto, uma coisa simples [single], e aquilo que é aberto a uma extensão, mais ou menos ambiental. No entanto, não há uma diferença tão grande entre suas naturezas quanto há entre suas aparências. Oldenburg e outros fizeram ambos.¹⁰³

Para Judd, tanto a pintura como a escultura tornaram-se fechadas e precisas, com paradigmas pré-estabelecidos, já “as formas tridimensionais”, defendidas em seu texto, não dispunham de uma forma dada, pois elas poderiam “ter qualquer forma, regular ou irregular, e ter qualquer relação com a parede, o chão, o teto, a sala, as salas, e o exterior, ou absolutamente nenhuma”, porque as obras em “três dimensões

¹⁰² Ver JUDD, Donald. Objetos específicos. IN FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006, p. 97.

¹⁰³ JUDD, 2006, Idem, p.100.

são principalmente um espaço para mover-se¹⁰⁴. Donald Judd irá preferir sempre os termos *trabalhos tridimensionais* ou *objeto* por entender que estes termos abarcavam mais claramente a problemática advinda de sua produção como de outros artistas próximos a este.

Muito próximos a esta ideia de objeto, encontramos os artistas que irão se utilizar abundantemente de materialidades maleáveis para postular seus discursos objetuais, em um aparente contrafluxo aos pressupostos dos artistas da *Minimal Art*. Além de Robert Morris, já abordado anteriormente, encontramos as obras de Eva Hesse. Esta irá absorver o

g e o m é t r i c o ,

e n f a t i z a n d o o

p r o c e s s o

i n d i v i d u a l d e

p r o d u ç ã o , p e ç a p o r

p e ç a , c o m o p o r

e x e m p l o , e m s u a s

o b r a s c o m o

R e p e t i t i o n

N i n e t e e n I (1967) e

R e p e t i t i o n

N i n e t e e n I I I

(1968), (fig.51), ou

ainda, em *A c e s s i o n*

I I I (1968) em que o

ato repetitivo de elemento macio é que compõe a obra. Com

materialidades maleáveis, Hesse cria instabilidade na certeza da

forma e reafirma as diferenças das unidades compondo o todo.

E, mais recentemente, poderíamos citar a artista australiana



Figura 52: Mikala Dwyer . Hanging eyes from 1999

Fonte: <http://www.darrenknightgallery.com/artists/dwyer/otherwork/03.htm>

¹⁰⁴ JUDD, 2006, Idem, p.102-103.

Mikala Dwyer (1959) com sua série *Iffytown* (1999) e sua obra antropomórfica *Hanging eyes from* (1999), (fig. 52), composta de uma série de formas amolecidas, coloridas e vazias, feitas de vinil suspensas na parede. Aqui, é a ideia de um elemento posto em suas diversidades plásticas e não identitárias o que importa.

2.2 OBJETO MALICIOSAMENTE TROPICAL

Se a gênese do *objeto* na arte internacional encontra-se nos *ready-mades* de Duchamp, nas *assemblagens* surrealistas, nas *collagens* cubistas e no construtivismo russo¹⁰⁵, no Brasil, além destas, somam-se à sua gênese a *Pop Art* e o *Novo Realismo* francês e, ainda, podemos afirmar sem dúvida que será a partir das discussões entre os concretos e os neoconcretos que o objeto firma-se como categoria no território brasileiro.

Em meio às discussões acerca da figuração e abstração, representação e apresentação, os artistas brasileiros, na década de 50, assumem a geometrização como elemento expressivo. E, particularmente, tendo a concordar com Frederico

¹⁰⁵ Ver sobre este assunto em: COSTA, Cacilda Teixeira da. Objeto. IN _____. **Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios**. São Paulo: Alameda: 2004, p.55-58; e, REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **Exposições de arte: Vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970**. Curitiba: UFPR, 2005. Tese (Tese em História) Orientador: Prof. Dr. Marcos Napolitano. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2005. Disponível em : < <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/handle/1884/2397>>

Moraes¹⁰⁶ quando este afirma que a nossa arte brasileira é fundada com uma postura anticlássica, barroca e, por isso, moderna por princípio. Ambíguos e contraditórios, ao desejarmos a ordem, inauguramos nossa vocação construtiva antropofágica.

Aproximamo-nos dos movimentos internacionais e optamos pelo Concretismo através de Max Bill¹⁰⁷. Ao encontrar uma formulação racionalista para nossa expressividade, logo passamos a questionar e a tensionar os pressupostos do nosso Manifesto Concretista e, neste embate, fundamos o Neoconcretismo¹⁰⁸, contendo na sua gênese uma racionalidade tropical. O objeto passa então, a ser pensado como categoria aglutinadora dos artistas brasileiros por sua abrangência material e técnica e, claro, por sua postura de contraposição a categorias sedimentadas como a pintura e a escultura. Waldemar Cordeiro, em 1956, em seu texto *O Objeto* afirmará que “os objetos criados passam a integrar o mundo exterior, real e banal” e, que a nossa arte “é geométrica, não geometrial” e “aqueles que não souberem compreender a natureza sensível de geometria na arte, fracassaram”¹⁰⁹.

¹⁰⁶ MORAES, Frederico. O que é Vanguarda? Catálogo Vanguarda Brasileira. Belo Horizonte, Reitoria da UFMG, 25-agosto-1966. IN Catálogo **O objeto na arte: Brasil, anos 60**. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978, p.65-68.

¹⁰⁷ O Concretismo de Max Bill sediado na Suíça espalha-se pela América Latina - Argentina e depois Brasil, e na Alemanha, em Ulm. Ver COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella (org). **Abstracionismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p.16.

¹⁰⁸ Em São Paulo surgirá o grupo concreto Ruptura e no Rio de Janeiro o grupo Frente. O grupo concretista paulista Ruptura, atento às questões políticas e aos sistemas industriais, defenderá a teoria da racionalidade e objetividade, com a exclusão total de qualquer representação naturalista. Já o grupo concretista carioca Frente, irá defender a experiência sobre a teoria, rompendo com o grupo paulista e fundando o Neoconcretismo, em 1959. Entre os artistas neoconcretistas encontramos Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e os escultores Amilcar de Castro e Franz Weissmann.

¹⁰⁹ CORDEIRO, Waldemar. *O objeto*. Revista Arquitetura e Decoração. São Paulo, dezembro, 1956 IN COCCHIARALE; GEIGER, 1987, op.cit., p.223-225.

Faço aqui um apontamento para afirmar que me sinto partícipe e cúmplice desta *geometria barroca* a qual alguns artistas brasileiros defendem desde a década de 50, no Brasil. Considero-me ligada à geometria sensível¹¹⁰ dos artistas brasileiros concretas e, principalmente, dos artistas neoconcretas. Entre eles, Franz Weismann (1911- 2005), com suas esculturas de volumetrias virtuais, de “geometria flexível da qual a dobra e o corte são seus índices mais notáveis”¹¹¹, cuja maleabilidade se presentifica em suas torções discretas. Planos, fitas e linhas constroem e desconstroem simultaneamente suas esculturas assumidamente sem núcleo, compostas de planaridades retorcidas e de orientações inusitadas. Suas cores, como unidades geométricas postas no espaço, não nos deixam esquecer sua presença em meio ao caos urbano das cidades brasileiras. São como pontos de alegria pulsante a incomodar o nosso cotidiano da mesmice. Seu rigor e sua persistência traz à tona a delicadeza de uma certa ‘inobediência’ de dentro do pensar as suas formas geométricas.

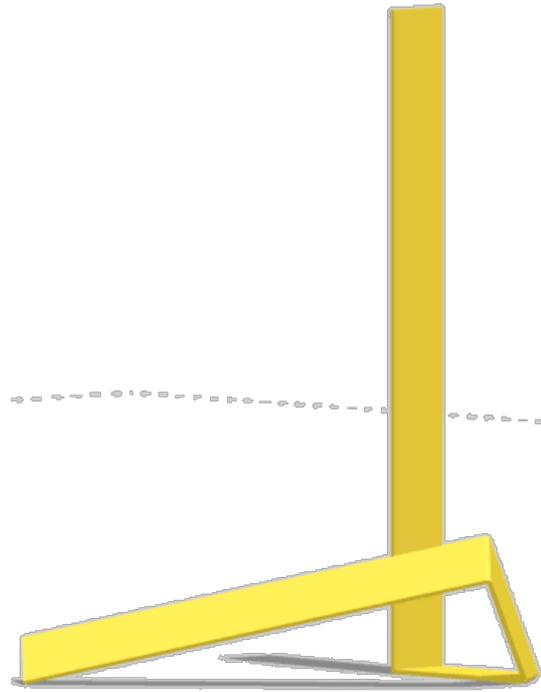


Figura 53: Franz Weismann, *Fita amarela*, 2003
 Fonte: <http://www.franzweissmann.com.br/fwfit.htm>

¹¹⁰ Geometria sensível é o nome da exposição que ocorreu em New York em 2013, onde foram reunidos alguns artistas brasileiros. . Ver mais informações disponível em: <http://www.hauserwirth.com/exhibitions/1927/sensitive-geometries-brazil-1950s-y-1980s/view/>

¹¹¹ VENÂNCIO FILHO, Paulo. **A presença da arte: Paulo Venâncio Filho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 181-182

Em seu processo eminentemente construtivo, os seus *Amassados* (fig. 54), por outro lado, parecem destoar como se Weismann resolvesse malear no sentido estrito da palavra a fim de tornar dúctil o metal e mostrar a maleabilidade da matéria em dobras retiradas entre a resistência e a cedência. Para Paulo Venâncio, a própria palavra *amassados*, “pretende designar algo contrário a qualquer ideia de organização formal. O amassado é muito mais que o informe; é a forma que já foi e, como tal, foi recusada e denegrida”¹¹². Penso que a geometria construtiva de Weismann não é menos informe que seus amassados, assim como seus amassados não eliminam o ‘rigor’ de sua geometria.



Figura 54: Franz Weismann, *Sem título* (*Amassados*), 1966

Fonte: <http://www.hauserwirth.com/exhibitions/1927/sensitive-geometries-brazil-1950s-y-1980s/view/>

Se, com o Concretismo, assumimos a nossa geometrização e com ela novas conceituações para o objeto, reafirmando assim uma geometria conceitual e absolutamente abstrata com a inclusão do movimento como dispositivo de tempo, com o Neoconcretismo a subjetividade é retomada e a hierarquia entre o fundo e a forma é abolida, tanto na obra em si, como desta com o seu entorno e, ao incorporar o espaço, evoca assim, a percepção do que é real. E ao fazer esta inserção no espaço, a moldura (para a pintura) e a base (para escultura)

¹¹²VENÂNCIO FILHO, 2013, *Idem*, p. 187-188

perdem sua razão de existência. Não se trata apenas de eliminar um lugar seguro por um procedimento técnico ou físico, mas de enfrentar o problema como uma questão estética¹¹³. Ferreira Gullar, em seu texto *Teoria do não-objeto*, em 1960, afirmará que:

A expressão *não-objeto* não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência [grifos do autor]¹¹⁴.

Ferreira Gullar, em entrevista, irá afirmar, ainda, que o *não-objeto* “está no espaço. É uma coisa nova, que não quer ser produto da natureza nem da indústria, e sim produto da criação estética”, não se predispõe a uma classificação dentro das categorias existentes, pois “tem uma significação em si mesma”¹¹⁵. Objeto resistente ao fechamento, não apenas a uma classificação externa - em relação a outras categorias - mas ao fechamento dentro de uma definição enclausuradora de seus próprios pressupostos geradores.

Objeto este que se postula na experiência estética, tanto quanto na sua concretude material, reclama assim, para

¹¹³ Ver sobre esta questão o texto de Introdução do Livro COCCHIARALE; GEIGER, 1987, op.cit., p.11-23.

¹¹⁴ GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21nov/20dez, 1960 IN COCCHIARALE, GEIGER, 1987, op.cit., p. 237.

¹¹⁵ GULLAR, Ferreira. Entrevista. IN COCCHIARALE, GEIGER, 1987, op.cit., p. 96.

si, o direito de liberdade de expressão individual e coletiva. Objeto no Brasil é, portanto, polimórfico, heterogêneo e representa, além das transformações dos limites da “tradição” da pintura e da escultura, uma “nova ordem linguístico-estrutural”¹¹⁶. E, assim sendo, passamos então a produzir os nossos não-objetos, objetos-coisas, objetos-fabricados, objeto-junto, objeto-pintura, objeto-inventado, objeto-pop, objeto-retificado, objeto-acumulado, objeto-poema, objeto-escultura, objeto-ambiente, objeto-corpo, objeto-mole, objeto-*maleável*, etc, enfim, somos *o objeto*, categoria transversa que nos permite ser *este, aquele, o outro, o mesmo e nenhum*.

Nos anos 60, o objeto no Brasil, inaugura-se como elemento de resistência política e social frente à ditadura. Representa a aglutinação de desejos de um fazer que se presentifica na liberdade individual e coletiva e defende o direito do ato da partilha. O objeto, no Brasil, torna-se categoria expandida de questões tridimensionais através de proposições corporais e ambientais, aproximando o espectador e o incorporando, muitas vezes, como coautor ou como *ator-autor*.

Além de Lygia Clark e Hélio Oiticica, uma extensa lista de artistas e suas obras testemunham a importância do objeto no Brasil, nos



Figura 55: Marcelo Nitsche, *Bolha Vermelha*, 1968

Fonte: <http://topicos.estadao.com.br/fotos-sobre-exposicao/arte-como->



Figura 56: Elcio Rossini, *Objetos para ação*, 2005

Fonte: FIDELIS, 2005, p.62

¹¹⁶Ver PECCININI, Daisy. Introdução. IN Catálogo **O objeto na arte: Brasil, anos 60**. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978, p.14.

anos 60 e 70, entre eles: Nelson Leiner (1932), com seu antológico porco, Wesley Duke Lee (1931-2010), com seu Realismo Mágico, Waldemar Cordeiro (1925-1973), com seus Popcretos e Antonio Carlos Vergara, com suas ocorrências escultóricas. Sendo que a maleabilidade se faz presente nos objetos de Marcello Nitsche (1942), como por exemplo, no seu trabalho *A Bolha Vermelha* (1968), (fig. 55), e a *Bolha* (1969). Aracy Amaral nos fala que a experiência junto a *Bolha* de Nitsche é assustadora e sedutora em seu movimento de crescimento para a ocupação do espaço pela pressão até o seu clímax, e daí o seu desfazimento ao esvaziar-se¹¹⁷. E, mais recentemente, Elcio Rossini (1959), com seus *Objetos para ação* (2005), (fig. 56), propõe a plasticidade com seus objetos potencialmente infláveis “que tomam forma a partir das performances, liberam cores, produzem ruídos inesperados e, sobretudo, modificam as relações espaciais”¹¹⁸ com formas expandidas e retraídas em suas materialidades maleáveis de proximidade corporal. O ar também declara a maleabilidade nos trabalhos de Suzana Queiroga (1961), como por exemplo, seus objetos *Tropeços em Paradoxos* (2002) e seu vôo *Velofluxo* (2008), (fig. 57).



Figura 57: Suzana Queiroga, *Velofluxo*, 2008
 Fonte: http://suzanaqueiroga.blogspot.com.br/2009_05_01_archive.html

¹¹⁷ Ver AMARAL, Aracy. Dos carimbos à Bolha. IN Catálogo **O objeto na arte: Brasil, anos 60**. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978, p. 186

¹¹⁸ BOHNS, Neiva. **Elcio Rossini**. IN FIDELIS, Gaudêncio.[et.al...].**Direções no novo espaço**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005, p. 62

Paulo Herkenhoff, em seu texto *Pequena História da Maciez*¹¹⁹, traz ao foco os objetos de Antonio Dias (1944) com sua maciez discreta, mas nem por isso menos explícita e afirma que se a *Obra Mole*, de Lygia Clark, com seus cortes no material, visa adaptar-se ao “estar-no-mundo” propondo a conexão entre as “redobras da matéria e as dobras da alma”, no objeto *Camuflagem* (1968), de Dias, a “dobra impulsiona um *continuum*” entre a maleabilidade material e a ressignificação das palavras deserto e universo¹²⁰. A maciez e a maleabilidade estão presentes em outros trabalhos de Dias, principalmente na sua primeira fase, tais como *Trip/Tripe* (1966), *Dans Mon Jardim* (1967) e *O Meu Retrato* (1967), (fig.58). Neste último, com uma clareza assustadora, o sensível cria ambiguidades entre a maciez dos materiais empregados e o nó simbolicamente resistente¹²¹ dos braços ou, ainda, no contraste da retícula posta nos olhos que retém a maciez do algodão e dos arames cravados no volume entre as pernas balançantes e amolecidas.



Figura 58: Antonio Dias, *O meu retrato*, 1967
Fonte: HERKENHOFF, 1999, p. 13

¹¹⁹ HERKENHOFF, Paulo. Pequena História da Maciez. IN _____. **Antonio Dias: Trabalhos:1956-1999**. Catálogo: Portugal, Lisboa, Brasil, São Paulo: Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão e Editora Cosac&Naify, 1999, p. 30-36

¹²⁰ HERKENHOFF, 1999, Idem, p. 32

¹²¹ HERKENHOFF, Paulo. Auto-retrato de todos os artistas. IN _____. **Antonio Dias: Trabalhos:1956-1999**. Catálogo: Portugal, Lisboa, Brasil, São Paulo: Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão e Editora Cosac&Naify, 1999, p.37.

Na curta trajetória de José Leonilson¹²² (1957-1993), é possível ver uma série de pequenos objetos feitos de tecidos. E, em objetos como *J.L.B.D.* (1993), (fig. 59), e *J.L. 35* (1993), encontramos a memória do seu corpo que se ausenta e nos oferece uma delicadeza, uma fragilidade e a sensualidade posta nos dois diferentes tecidos – veludo e *voile* – que nos convidam a acariciá-los na dimensão do nosso tato. Seu trabalho é como uma narração contínua que fala da intimidade de um artista como um diário que conta a passagem do seu tempo pessoal através do seu corpo, sua imagem; e o tecido torna-se o principal suporte da sua poesia que remete ao primeiro, o artista.



Figura 59: José Leonilson ,
J.L.B.D., 1993
Fonte: Projeto Leonilson

Para Leda Catunda¹²³, *Barriga* (1993), (fig. 60), representa o início da sua poética da maciez, porque além de ser construída de forma simplificada, o que permite o reconhecimento do tema de pronto, este trabalho representa uma “ideia de preguiça, do que está relaxado, solto, em repouso”¹²⁴. A maciez pesa e dilacera a superfície tensionada, tornando-a remissiva ao que representa. *Barriga* (1993) é um hiato formal em meio à abundante produção de superfícies figurativas. Com seus filetes de tecidos dobrados, em sobreposições contínuas

¹²² Parte deste texto aqui apresentado sobre José Leonilson está publicado no artigo: BARACHINI, T. **Materialidades frágeis e potências discursivas: José Leonilson**. Revista Estudio: Artistas sobre outras obras. Portugal, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa/Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes v. 1, n. 2, 2010, p. 13-19.

¹²³ Parte deste texto aqui apresentado sobre Leda Cadunda está publicado no artigo BARACHINI, T. **Maciez, pressuposto aglutinador da pintura-objeto de Leda Catunda**. Revista Estudio: Artistas sobre outras obras. Portugal, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa/Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes. V.4, n.7, 2013, p. 101-107

¹²⁴ CATUNDA, Leda. **Poética da Maciez: Pinturas e Objetos**. São Paulo: USP, 2003. Tese (Tese em Poéticas Visuais) Orientador: Prof. Dr. Julio Plaza. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2003, p. 48.



Figura 60 e Figura 61: À direita: Leda Catunda, *Barriga*, 1993. À esquerda: Leda Catunda, *Casca*, 1997. Fonte: www.ledacatunda.com.br

assimétricas, *Casca* (1997), (fig. 61), mesmo lembrando o volume de *Barriga*, traz à tona a ambiguidade em se definir como algo que protege o mole interno ou ser o próprio objeto macio e frágil. E, ao ser um objeto devorador do volume construído pela superfície pictórica, não pressupõe gravidade, mas ausências. Por outro lado, quando nos deparamos com planos amolecidos, recortados, entrelaçados e/ou sobrepostos uns aos outros em obras como *Capas com Lago* (1998), *Siameses* (1998) e *Derretido* (2002), (fig.11), percebemos que o volume perde força e dá lugar à potência líquida sugerida pelas formas e pelos materiais. As camadas amolecidas sedem à gravidade e a maciez aqui, torna-se novamente pesada, verticalizada e previsível. As pinturas-objetos de Leda Catunda são essencialmente pinturas, mesmo aproximando-se do objeto. Pinturas quase em sua totalidade, amolecidas, e por vezes, volumosas, com contornos nem sempre ortogonais, mas todas macias, mesmo quando parecem negá-la.

Embora muitas vezes entendido como resultante de soluções e contradições da pintura e da escultura, o objeto não deve ser tomado neste sentido, ou corremos o risco de substituir um pelo outro, ou mesmo entendê-lo como uma síntese dos mesmos. Para Hélio Oiticica (1937-1980), a formulação do conceito de objeto é antes de qualquer coisa intelectual e “de origem filosófica, nascida de um pensamento teórico que se originou desde cedo na arte moderna, e [portanto] é na sutileza do seu campo que deve ser resolvido”, sendo ele “puramente teórico”¹²⁵. E, se o conceito é puramente teórico, e penso que não poderia ser diferente, materialmente, este abarca uma infinidade de possibilidades, algumas inclusive imateriais, gerando toda sorte de soluções técnicas nos entrecruzamentos das linguagens que se dispõem a dialogar. No entanto,

frente a uma heterogeneidade de proposições e hibridismos de meios, torna-se bastante difícil reivindicar uma definição consensual para o conceito de arte objetual. Também é relevante considerar que o significado de um termo cultural pode ser constantemente ampliado a ponto de incluir novos fenômenos que inicialmente jamais haviam sido cogitados¹²⁶.

Considero a maleabilidade um elemento de atravessamento entre a escultura e o objeto. Por vezes, ela se coloca acessível ao observador, ou ao *ator-autor*, pelas materialidades dos trabalhos, por outra, pelas volumetrias (cheias ou vazias), e ainda, em outras vezes, são os procedimentos construtivos que a traz à tona. Os nós como parte de processos construtivos, por exemplo, só são possíveis pela maleabilidade daquilo de que são constituídos. Aparentemente

¹²⁵ OITICICA, Hélio. Objeto-Instâncias do problema do objeto. Revista GAM- Nº15 – Rio de Janeiro, fev/1968 IN Catálogo: **O objeto na arte: Brasil, anos 60**. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, São Paulo, 1978, p.97

¹²⁶CRISTOFARO , 2007, op.cit. , p. 86

tem na sua gênese a resistência e a maleabilidade convivendo no mesmo gesto.

Objetos nodulares efêmeros por natureza e concepção, as Droguihas (1966) (fig. 62), de Mira Schendel (1919-1988), embora paradoxalmente, segundo Bret, se revelem “poderosas concentrações de energia, com densidade e carga que desmentem sua fragilidade”¹²⁷, inegavelmente tem sua essência no ato de desfazimento pelo outro. A materialidade do papel arroz e o gesto simples de dobrar, amassar e torcer não são

encobertos sob

n e n h u m

argumento, pelo

contrário, os *nós*

revelam o sensível,

o ambíguo, e a

impermanência

nos espaços que se

colocam. Para

Schendel, estas

‘esculturas’ feitas do

mesmo papel arroz dos desenhos e com um processo técnico

primário e fácil, sugerem que



Figura 62: Mira Schendel, *Droguihas*, 1966

Fonte: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,a-tensao-de-dois-alfabetos,535239,0.htm>

de um ponto de vista ocidental, essas ‘esculturas’ (que palavra sem sentido!) podem ser vistas sob a perspectiva de uma fenomenologia do ser e do ter. De um ponto de vista oriental, bem, estão relacionadas ao zen(...) [Assim, seu trabalho] está em franca oposição ao ‘permanecer’ e ao ‘possível’¹²⁸.

¹²⁷ BRET, Guy. Mira Schendel: Ativamente o vazio. IN BRET, Guy. **Brasil Experimental: arte/vida: proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p.183.

¹²⁸ SCHENDEL, M. Mira . Apud. BRET, 2005, op.cit., p.182.

As volumetrias escultóricas no trabalho *Nó, marrom* (2010), (fig. 63), de Elaine Tedesco, tem, ao contrário, a premissa da permanência escultórica. Massa e peso se equivalem no rigor da construção de suas esferas. Para a artista, “torcer, amarrar, tensionar, enrolar, e assim sucessivamente, metros e metros de tecidos/planos contorcidos, constituem o processo de passagem do plano para o volume na criação das suas esculturas”¹²⁹. E, desta forma, evidencia não apenas o gesto repetitivo e constante na construção de suas esferas como o gestual que afirma a força no ato da execução de cada parte que compõe o todo volumétrico e compacto. Já com a artista multimídia Gabriela Maciel (fig. 64), os nós descompassados, sem rigor formal, constroem corpos performáticos oníricos, enquanto a materialidade das telas de construção civil monocromáticas utilizadas garante a resistência e uma certa robustez antropomórfica em suas ações.

José Resende faz, por sua vez, do nó solução técnica, estrutura e forma. Ele – o nó – perambula por entre suas obras com uma intimidade



Figura 63: Elaine Tedesco, *Nó, marrom*, 2010
 Fonte: <http://wp.clicrbs.com.br/bloggerlerina/files/2013/06/Elaine-Tedesco-n%C3%B3-marrom-cr%C3%A9dito-Elaine-Tedesco-2.jpg>



Figura 64: Gabriela Maciel, *Desempenho, Performance Rumos Itaú Cultural*, 2006
 Fonte: <http://www.gabrielamaciel.net/>

¹²⁹ Fala da artista Elaine Tedesco. (Parte do material de divulgação para a exposição: Nós, teresas e outros pontos de vista. Galeria Contextura, Porto Alegre, 2013)

absurda. Para Corrêa¹³⁰, o nó é “como signo sintático da escultura” deste artista, que toma emprestado e empresta a todos a simplicidade do ato da torção. Os seus nós sustentam, esticam, tensionam, edificam, se enroscam e amolecem. Por vezes, Resende faz uso dos *nós* para manifestar limites entre resistências e maleabilidades. Fios de couro, por exemplo, servem para amarrar pedras e aglutinar massas escultóricas; em outro momento, um único nó embaraçado torna-se o protagonista da construção de figuras geométricas no espaço. Um único nó também, mas desta vez, limpo e claro, surge do desenho de uma linha posta no chão como forma absoluta, com sua obra *Sem Título* (1980). Nós amolecidos de chumbo e cobre se largam suspensos na parede como se fossem desfazer-se a qualquer instante. E tecidos são enrolados e amarrados a metais de natureza mole, como cobre e o chumbo, na obra *Sem título de 1990* (Fig. 65).



Figura 65: Jose Resende, *Sem Título*, 1990
Fonte: CORRÊA, 2004, pg.295

Questões materiais e estruturais não devem ser desconsideradas, mas analisadas com acuidade sobre as escolhas e proposições dos artistas. Afinal, o problema posto pelo *objeto* não se reduz a procedimentos de retirada material da base na escultura ou do *chassi* na pintura ou pela concretização, por exemplo, de volumes planares com a eliminação de massas escultóricas monolíticas, ou ainda, pela inclusão de objetos industriais ou seriados via apropriações. Sua complexidade se dá desde a sua materialidade estrutural passando pelo espaço

¹³⁰ CORRÊA, Patrícia. Lugares ativos. IN _____. **José Resende: José Resende.** São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p.149.

fundado nele e no outro. Estar no mesmo espaço do sujeito não é garantida pela materialidade tridimensional. Concorrem para esta disposição uma série de propriedades às quais tanto a escultura como o objeto devem partilhar com relação ao meio e em relação ao sujeito.

O *objetual*, por vezes, se coloca em uma relação de contato direto com as premissas do campo escultórico, reivindicando-o em seus próprios limites, por outras, postula-se no entre, por sobreposições e justaposições não apenas materiais, mas conceituais, criando assim, significados e práticas permutáveis entre os dois termos, denotando semelhanças, mas não igualdades. O objeto enquanto coisa ‘real’, ‘material’ e ‘externo’, propicia ao sujeito o conceber o mundo como empiricamente dado pela percepção. Ao pensar o objeto em relação à área da escultura, considero que este funda seus próprios pressupostos, ao mesmo tempo em que tem suas ações muito próximas a esta.

Quando penso sobre as obras sensoriais de Hélio Oiticica e Lygia Clark - trabalhos estes tensionadores e dissolvidos no cotidiano e, porque não dizer, reapropriadores e dissolutórios dos valores estéticos - percebo que suas experiências são, na maioria das vezes, abordadas em relação à inserção do corpo em um espaço real, evidenciando que o problema não se encontra necessariamente no objeto, mas no sujeito, e com este, uma comunicação desritualizada, abrindo de forma efetiva a participação da obra para com o outro através de deslocamentos constantes de suas próprias significações. Mas todo este aparente desejo de tornar o objeto desfeito, insignificante, é contraditório, na medida em que nem Oiticica, e tampouco Clark, dispensam o *objetual* em suas proposições, mas

o contrário. Os objetos, mesmo quando dissolvidos ou desconstruídos, são os propositores das suas ações.

Nos trabalhos de Lygia Clark, o corpo é absorvente de todo o objeto e, por vezes, leva ao fim deste, estabelecendo-se assim, como uma aparente negação objetual. Enfaticamente, chama a nossa atenção sobre a experiência e não sobre o objeto, dando-nos a falsa sensação da desmerecida necessidade do objeto material, pois é na experiência que o objeto se formula enquanto tal. Para Guy Brett, a postura que Clark passa a ter com o objeto depois das suas *Obras Moles*, podem ser divididas em: primeiro lugar, como objetos desprovidos de valores financeiros devido ao material das obras; em segundo lugar, os seus objetos só ganham sentido e estrutura quando o espectador torna-se participante; e, em terceiro lugar, o objeto propicia a interação entre corpo e mente como uma única coisa, fundando assim, a obra como *proposição*¹³¹.



Figura 66: Lygia Clark, *Máscara Abismo, Nostalgia do corpo*, 1965-1988

Fonte: Catálogo Hélio Oiticica: Lygia Clark, 1994

O entendimento do objeto como elemento inespecífico e, por que não dizer, destituído aparentemente de valores plásticos, tornava-o aberto à sensibilização fugaz do corpo, como podemos observar em seus *Objetos Relacionais*

¹³¹ BRETT, Guy. Lygia Clark : à procura do corpo. IN _____. **Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005 p. 99.

(1976-1982), nos quais o prazer e a angústia acontecem em uma fusão sensível da própria subjetividade do *outro*, assim como o seu conjunto de objetos da série *Nostalgia do corpo*¹³² (fig. 66 e fig.67), que respondem por sensações partilhadas tanto em ações coletivas como em introspecções individuais a partir da sensibilização propiciada através do corpo.



Figura 67: Lygia Clark, *Corpo Coletivo*, 1986, *Nostalgia do corpo*, 1965-1988

Fonte: Catálogo Hélio Oiticica: Lygia Clark, 1994

Em Oiticica, pode-se dizer que com seus *Parangolés* (Fig.68) o corpo não é apenas dança, mas extensão da própria atitude corporal em relação ao ambiente, apresentando-se como singularidade do sujeito e vinculando-se intimamente a este como meio para conexões expressivas através do sensorio. Segundo Favareto, não podemos categorizá-los como arte corporal porque o corpo, para Oiticica, não era suporte¹³³, ficando evidenciado que seus objetos são veículos irredutíveis para a experimentação em aberto ao *outro* e, concomitantemente, ao *ambiente*.

Oiticica compartilha a ideia do objeto como uma *nova categoria aberta*, e principalmente como um elemento *propositivo*, que quando entendido como tal, deve-se considerar a possibilidade do objeto ser o que leva a um “novo comportamento perceptivo” e participativo por parte do espectador. Tendo o objeto, portanto, a *proposição* como sua

¹³² Fazem parte de *Nostalgia do Corpo* os trabalhos: *Pedra e ar* (1966), *Máscaras sensoriais* (1967), *Máscaras-abismos*(1967) , *O eu e o tu* (1967) e o *Corpo Coletivo* (1986).

¹³³ FAVARETTO,1992, op.cit.

essência, este passa a ser partícipe importante do ambiente. Para Oiticica, o interesse por este que é o objeto “se volta para a ação no ambiente”, no qual os objetos existem como sinais que são absorvidos e transformados pelas experiências dessas ações, pois

o objeto é a descoberta do mundo a cada instante, não existe como obra estabelecida “a priori”, ele é a criação do que queremos que seja: um som, um grito, (...) Objeto do instante, que existe à medida em que é experimentado e não pode ser repetido. (...) A conceituação e formulação do objeto nada mais é do que uma ponte para a descoberta do instante, OBJETato, criação humana pura e única¹³⁴.

Os *Parangolés* são apresentados por Oiticica como o próprio programa ambiental na medida em que este é “eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura”¹³⁵. Os *Parangolés* não se colocam como obra-espaco-tempo, mas como “obra-objeto no mundo ambiental”¹³⁶ em que participam ‘usuário’ e ‘observador’.



Figura 68: Hélio Oiticica, *Parangolé*, 1964
Fonte: BRITO, 1999,pg.95

¹³⁴ OITICICA, Hélio. Objeto-Instâncias do problema do objeto. Revista GAM- Nº15 – Rio de Janeiro, fev/1968 IN Catálogo **O objeto na arte: Brasil, anos 60**. Fundação Álvares Penteado, São Paulo, 1978 p.97-98.

¹³⁵ OITICICA, 1986, op.cit., p.76.

¹³⁶ OITICICA,1986, op.cit., p. 70-71.

O *Parangolé* constitui um elemento mediador fluido por meio do qual procura-se desnudar a “modelagem perceptiva” da estrutura socioambiental – estrutura-ação no espaço. Sua forma não é firme, mas maleável, tensionada, suspensa nos vãos do espaço intercorporal, cujos mecanismos e dinâmicas ele revela, ainda que fugazmente, como o resvalar suave de uma silhueta que para na periferia da visão¹³⁷.

Há um deslocamento de posição do objeto na mesma proporção em que há o deslocamento da simples observação para o da experimentação múltipla e indeterminada no seu devir. O objeto que produz estes efeitos no sujeito – obviamente a partir da iniciativa deste – já não pode ser considerado como elemento exterior a este último, mas como um sujeito que lhe fala e induz à mudança da significação do seu gestual. O corpo é constituído de um gestual que se realiza no ato em si e, por vezes, torna-se indissolúvel em relação ao objeto. Para Oiticica, por exemplo, o aparecimento do sujeito que realiza a fruição do trabalho de arte, transformando-o e utilizando-o como veículo e extensão reflexiva de sua expressão, torna-o potencialmente um *ator-autor*, em lugar do tradicional espectador¹³⁸.

Trabalhos tridimensionais – escultura e objeto – dentro de suas territorialidades específicas, por vezes,

¹³⁷ CRANDALL, Jordan. Anotações sobre o Parangolé. IN BRAGA, Paula.(org.) **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 148.

¹³⁸ Sobre o corpo e o sujeito na obra de Oiticica ver: OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986; FAVARETTO, Celso F. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da USP, 1992; FAVARETTO, Celso F. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.; OITICICA FILHO, Cesar&VIEIRA, Ingrid (org.) **Hélio Oiticica. Coleção Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009; BRAGA, Paula (org.) **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008; JACQUES, Paola B. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. Oiticica (1986, p. 104) irá afirmar “nas minhas proposições procuro ‘abrir’ o participante para ele mesmo - há um processo de ‘dilatamento’ interior, um mergulhar em si mesmo necessário a tal descoberta do processo criador - a ação seria a complementação do mesmo.” E, Jacques (2001, p.149-150) ao abordar o espaço das favelas como espaço-movimento através das obras de Oiticica, afirmará que “o morador, ou o simples visitante, no espaço-movimento, torna-se sempre ator, coautor e participante, assim como os espectadores passam a ser participantes e às vezes mesmo coautores das obras de Oiticica.”

ressignificam seu estatuto pela experiência do que é maleável em relação ao corpo do sujeito, tornando-o coparticipador, coautor, ou ainda, *ator-autor*. Neste sentido, a maleabilidade no objeto não é apenas o resultado de um procedimento técnico, ou mesmo uma característica material, embora esta seja de suma importância, mas a maleabilidade proposta pelos artistas como uma qualidade intrínseca, estabelece relações distintas a este objeto tridimensional em si, bem como ao espaço no qual este se insere ou conscientiza a inserção do sujeito que dele acessa.

O *objeto*, hoje, é uma categoria que tem seus pressupostos estabelecidos em sua hibridez material e propositiva, na qual a *maleabilidade* faz parte de sua constituição formal e apresentacional. Detenho de forma mais consciente a *maleabilidade* em relação ao *objeto* como princípio gerador das minhas preocupações expressivas porque considero que o objeto se postula como coisa, e como tal, traz a proximidade ao corpo do outro – o observador / espectador – e com ele, constitui o objeto que se deixa permear e perturbar a ponto de quase perder-se enquanto objeto que o é.

2.3 MUNDANEIDADE DISPOSTA

A problematização do espaço leva-me a pensar sobre a ausência da obrigatoriedade de um local fixo para o objeto, principalmente quando este apresenta-se maleável, pois o espaço passa a ser compreendido como homólogo ao objeto e, por vezes, percebido como seu continente e conteúdo, estabelecendo uma interdependência não apenas entre os trabalhos e o espaço, mas também, entre estes e a experimentação corporal do sujeito.

Entre os trabalhos que me levam a pensar sobre esta questão está *Sculpture de voyage* (1918), (fig.69), de Duchamp. Objeto dobrável e elástico, de forma indeterminada, podendo ser modificado a qualquer instante, composto de pedaços de toucas de banho de borracha coloridas. Segundo Duchamp, este

trabalho tinha uma forma “*adilibitum*”¹³⁹, portanto, bastava alguém alterar o comprimento das amarras e novas estruturas elásticas apropriativas do espaço ocorriam. Por ser elástica, não se permitia fixa em um espaço determinado, ao contrário, constituía-se a partir do espaço em que estava inserido, tendo a instabilidade o seu permanente. O objeto aqui constrói-se e tem a sua existência com e a partir do espaço.

A *Sculpture de voyage* (1918), de Duchamp, nos remete a soluções encontradas na instalação *No titled* (1970), (Fig. 70), e *Right After* (1969), de Eva Hesse, com suas cordas penduradas, enodadas, amolecidas e pegajosas. A aparente fragilidade estrutural nos surpreende com os gotejamentos de resina endurecidos e resistentes.

Entre 1966 e 1969, Robert Morris irá publicar uma série de ensaios na revista *Artforum*, sob o título de “*Notes on Sculpture*” e afirmará, em um desses textos, que o bom trabalho “tira as relações da obra e as torna uma função do espaço, da luz e do campo de visão do espectador”¹⁴⁰, e para que isso possa ocorrer, propõe uma escultura com formas simples, de fácil apreensão, um objeto gestáltico, reforçando a ideia de pensar a escultura, tendo como ponto de partida a sua tradição autônoma. No decorrer dos anos,



Figura 69: Marcel Duchamp, *Sculpture de voyage*, 1918
Fonte: http://pmc.iath.virginia.edu/issue_905/16.1judovitz.html

¹³⁹ Ver CABANNE, 1987, op.cit., p.101. *Ad libitum* significa que algo está de acordo com a vontade de alguém; sem restrições ou limites no caso da música e em teatro é a indicação, em texto, de que os intérpretes improvisem em determinado momento da apresentação. Ver dicionário: HOUAISS Eletrônico, 2009

¹⁴⁰ MORRIS, Robert . *Notes on sculpture*. Apud BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.23

aos poucos, a palavra escultura é substituída por termos tais como *trabalhos tridimensionais e objetos*, indicando claramente que suas preocupações estavam se transformando, tanto em seu discurso teórico como em seus próprios trabalhos.

Robert Morris irá transformar o próprio objeto no referencial que presentifica o tempo, dando-nos a consciência de posicionamento deste no espaço em um fluxo contínuo da duração. Falará também da experiência espacial enquanto *presentness* (presentidade), chamando nossa atenção para o tempo que passa a ser o “tempo presente da experiência espacial imediata”, e, segundo Morris, apesar da escultura



Figura 70: Eva Hesse, *No titled*, 1970

Fonte: <http://whitney.org/UserCollection?collection=tjeze3a630>

não abandonar sua cognoscibilidade ou sofisticação nesse deslocamento, ela se abre mais do que outras formas de arte recentes para um caráter surpreendentemente direto da experiência. Essa experiência está impregnada na própria natureza da percepção espacial. Alguns dos impulsos do novo trabalho são para tornar essas percepções mais conscientes e articuladas¹⁴¹.

E, no final da década de 60, os materiais passam a determinar de forma contumaz o caráter dos objetos de Robert

¹⁴¹ MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço (1978). IN FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006, p.402.

Morris, afastando-o do minimalismo e levando-o a *antiforma*¹⁴² com seus trabalhos de materialidade amolecida. Ao entender a maleabilidade ou flexibilidade como uma qualidade atuante e perturbadora na experiência perceptiva, esta não apenas passa a se inserir como também apreende o espaço de forma tensionada entre posições e temporalidades. Portanto, trabalhos propostos pela impermanência firmam os objetos tridimensionais na dimensão temporal da experiência do sujeito, e o espaço horizontal passa a ser o lugar de permanência e ativação dos seus trabalhos amolecidos.

Mais próximo à minha produção, encontro o trabalho de José Resende e as suas superfícies amolecidas, ou suas membranas¹⁴³, como prefere Patrícia Corrêa. Superfícies que ocupam espaços horizontais como o seu trabalho *Sem título* (1982), (fig. 71), feito com câmara de borrachas e compressor de ar, que remetem inevitavelmente “com suas dobras frouxas, desprovidas de volume”¹⁴⁴ a peles de corpos ausentes.

Pensar a superfície é pensar o lugar transitivo das experiências humanas do mundo; as membranas fazem parte, desde sempre, do contato com o que nos cerca. Pode-se tomar a própria epiderme como uma membrana que envolve o corpo e o distingue do entorno, porém permite as suas uniões e trocas, leva a cabo a dialética entre o “meu” e o “alheio”¹⁴⁵

José Resende, em entrevista à Lúcia Carneiro e à Ileana Pradilla, reafirma que o corpo é uma referência básica para o seu trabalho. Por vezes, o que é enfatizado é a percepção

¹⁴²Ver MORRIS, Robert. Anti-forma. IN FERNANDEZ, Aurora. **Arte Povera**. Espanha: Nerea, 2003.

¹⁴³ CORRÊA, 2004, op.cit.

¹⁴⁴ CORRÊA, 2004, op.cit, p.173.

¹⁴⁵ CORRÊA, 2004, op.cit., p.177.

do gesto que gerou o trabalho para o espectador, e nos lembra que esta relação tem como ponto de apoio principal sua preocupação com o espaço, porque segundo ele, as peças raramente estão em situação de indiferença com o local onde estão dispostas. Pois, segundo ele, as peças,



Figura 71: José Resende, Sem título, 1982
Fonte: José Resende. 2004

atuam nele [no espaço] e tentam transformá-lo. Não estão ali simplesmente, há sempre uma intencionalidade. Mesmo que em determinada escultura esteja ocorrendo uma relação entre os materiais, por exemplo, o que tende a fixar o olho no interior da peça, provavelmente será procurada uma disposição que chame a atenção da situação em que ela se encontra naquele lugar. Se, ao ser colocada na parede ela puder ser confundida com uma tela, dançou, não é mais meu trabalho. O espaço virtual da tela não é meu¹⁴⁶.

Embora não pretenda, neste texto, trazer ao debate as significações que se podem atribuir à palavra espaço, porque para isso seria necessário um outro tipo de escopo dos problemas aqui debatidos, penso ser necessário abordar minimamente o meu entendimento sobre o assunto.

Foucault, em seu texto *Outros Espaços* (1967), afirmará que o espaço na Idade Média era um conjunto hierarquizado de lugares, ou seja, espaços de localização, e que a partir de Galileu a extensão toma o lugar da localização, constituindo o espaço como um infinito. Atualmente, o

¹⁴⁶ RESENDE, José. **José Resende. A palavra do artista.** Entrevista concedida à Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999, p. 66.

posicionamento substitui a extensão e é definido por suas relações de vizinhança, pois,

estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, que menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama. Talvez se pudesse dizer que certos conflitos ideológicos que animam as polêmicas de hoje em dia se desencadeiam entre os piedosos descendentes do tempo e os habitantes encarniçados do espaço¹⁴⁷.

Neste sentido, entendo que os objetos, então, dissolvem a escultura no espaço do espectador em um tempo de vivência concomitante, pois o espaço não é um absoluto, nem tampouco um vazio no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e os objetos; mas sim, vivemos em um espaço que se dá pela percepção das relações que definem os posicionamentos. Segundo, ainda, Foucault, é necessário entendermos este espaço que responde pelo que está fora de nós como um espaço heterogêneo, e portanto, precisamos ter consciência que não “vivemos em uma espécie de vazio no interior do qual se poderia situar os indivíduos e as coisas”, mas sim, “vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de serem sobrepostos”¹⁴⁸.

Os espaços, além daqueles normalmente destinados a acolher os objetos de arte, são aqueles nos quais os artistas se apropriam para, deles ou neles, criar suas relações perceptivas, como por exemplo, os lugares afastados e desérticos, bem como

¹⁴⁷ FOUCAULT, Michel. Outros espaços. (1984). In_____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. MOTTA, Manoel Barros de (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p.411.

¹⁴⁸ FOUCAULT, 2009, op.cit., p.414.

as áreas urbanas, como por exemplo, as ruas das cidades. E, a partir do ato simples de andar, os artistas tem transformado simbolicamente os espaços em diferentes territórios sensíveis. Pode-se apreciar estas ações desde o *flâneur* de Baudelaire, passando pelas *deambulações* surrealistas, pelas *visitações* dadaístas e pelas *derivas* ou *errâncias* dos situacionistas.

Para os situacionistas, a *deriva*, além de ser uma atividade lúdica que tem como foco as áreas *inconscientes* das cidades, faz com que se proponham a vivenciá-la com o apoio da psicogeografia. Freire¹⁴⁹ nos traz, como exemplo principal das ações

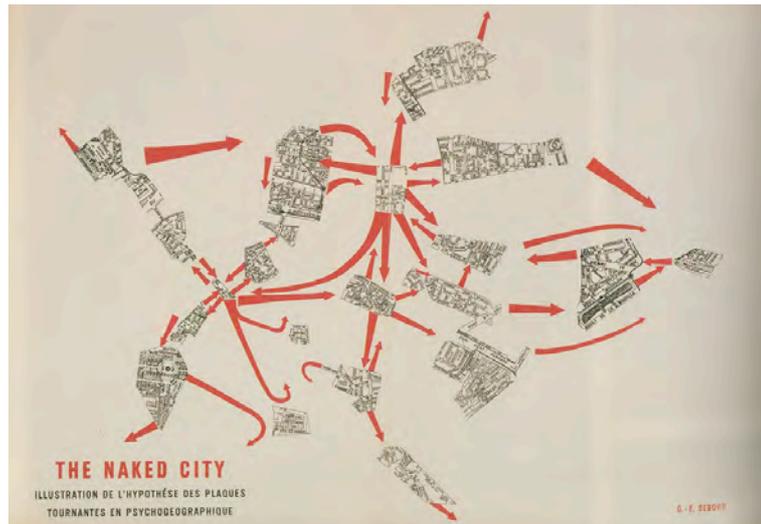


Figura 72: Guy Debord, *Naked City*, 1957
Fonte: CARERI, 2007, p.107

situacionistas da deriva, o mapa *Naked City* (1957), (fig.72), de Guy Debord, que não cobre a cidade em sua forma física, mas pontua lugares e trajetos nos quais as distâncias têm cunho totalmente pessoal, pois não são representadas em escala, mas correspondem a intervalos vivenciais psicogeográficos. Neste sentido, os mapas destes artistas ganham uma outra relação em seus indicativos simbólicos, pois demarcam extraterritórios na medida que seus traçados seguem a percepção de quem os vivencia. Da mesma forma, Guy Debord (1931-1994) afirma

¹⁴⁹ FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC: Annablume, 1997

que: “o conceito de deriva está indissolúvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo”¹⁵⁰. A psicogeografia é exercida pelas experiências individuais que desvendam o coletivo através da construção de mapas imaginários, vivenciais e não descritivos como os usuais, mas amarrados a trajetos pessoais e, acima de tudo, são transformadores do urbano porque nos redimensionam as questões de territorialidade, trazendo-nos a cidade subjetiva como área de conhecimento não passivo, mas interativo.

Em 1966, Tony Smith (1912-1980) escreve que sua viagem à periferia de Nova York havia sido “uma experiência reveladora”, pois a estrada, lugar de percursos e grande parte da paisagem eram artificiais¹⁵¹. A partir deste passeio, Careri¹⁵² abre uma série de observações e questionamentos acerca do pedaço de asfalto¹⁵³ que, para ele, passa a ser um signo, um objeto no qual se realiza uma travessia e, ainda, a própria

¹⁵⁰ DEBORD, Guy *apud*: JACQUES, Paola B. **Apologia a deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006, p.87.

¹⁵¹ Afirmação encontrada no artigo *Talking with Tony Smith* de Samuel Wagstaff escrito em 1966 para Revista Artforum e retomado por Robert Smithson em seu artigo *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. IN FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.185

¹⁵² Ver CARERI, Francesco. **Walkscapes: El andar como práctica estética: Walking as an esthetic practice**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007, p.119- 121

¹⁵³ Ver CARDOSO, Ivan. HO 1979 In OITICICA FILHO, Cesar; VIEIRA, Ingrid. **Hélio Oiticica**. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 230-231. Esta mesma entrevista foi publicada na Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada em 16 de novembro de 1985, sob o título de *A arte penetrável de Hélio Oiticica*. Nesta entrevista Hélio Oiticica diz: “Antes, nos anos 60, foi a construção da mistificação da rua, mistificação da dança, da mangueira, agora é um processo de desmistificação, junto com a mistificação, uma coisa já vem junto da outra: então eu pego assim pedaços de asfalto da Avenida Presidente Vargas, antes de taparem o buraco do metrô”. Neste momento Oiticica lembra de uma música que Caetano havia feito sobre a Escola de Samba da Mangueira passar por debaixo da Avenida e , segue, relatando “esses pedaços soltos, que eu peguei como fragmentos e levei para casa...agora, aquela avenida estava esburacada por baixo, e na realidade a Estação Primeira de Mangueira vai passar por debaixo da Avenida Presidente Vargas... uma coisa que era virtual quando Caetano fez a música, de repente se transformou num delírio concreto...o delírio ambulatório é um delírio concreto... O andar, é descoberta que o andar para mim, não é só...Quando eu ando ou proponho que as pessoas andem dentro de um *Penetrável* com areia e pedrinhas.. eu estou sintetizando a minha experiência da descoberta da rua através do andar.. do espaço urbano através do detalhe, do andar.. do detalhe síntese do andar...”

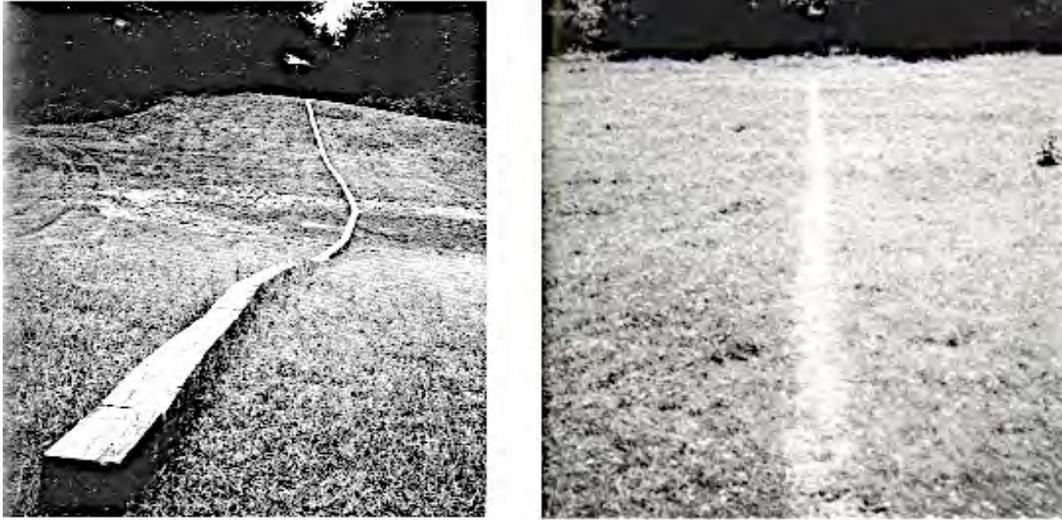


Figura 73 e Figura 74: A direita: Carl Andre, *Sixteen Steel Cardinal*, 1974; A esquerda: Richard Long, *Line Made by Walking* (1967) Fonte: CARERI, 2007

travessia como experiência, uma atitude que se converte em forma, recuperando assim, a experiência no espaço como espaço praticado. O objeto no trabalho de Smith é, portanto, o asfalto e o percorrer sobre.

E de forma deliberada, ao invés de ser invadida, é a escultura, segundo Careri, que passa a invadir o espaço vivido¹⁵⁴, fazendo com que, por exemplo, Richard Long possa afirmar que sua arte é o próprio ato de andar¹⁵⁵, e neste sentido, o andar passa a fazer parte do campo expandido da escultura¹⁵⁶,

¹⁵⁴ CARERI, 2007, Idem, p.130

¹⁵⁵ GLAUDE GINTZ. **Richard Long, la vision, le paysage, le temps**. In Art Press, 104, june, 1986 Apud CARERI, Francesco. **Walkscapes: El andar como práctica estética: Walking as an esthetic practice**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007. (p.124)

¹⁵⁶ Segundo Rosalind Krauss (2008, p.133) da relação entre paisagem e não-paisagem, encontraríamos os “locais demarcados” (*marked sites*), entre a paisagem e a arquitetura, os “locais de construção” (*site-construction*) e entre arquitetura e não-arquitetura, as “estruturas axiomáticas” (*axiomatic structures*), formando assim, as três outras categorias que se relacionam diretamente com a escultura.

incorporando o objeto, os territórios e as caminhadas. Ao esculpir uma linha reta pisoteando a grama, *A Line Made by Walking* (1967), (Fig. 74), e registrando-a em uma fotografia, Richard Long produz uma sensação de infinito, assim como Smith.

É um longo segmento que se detém nas árvores que abrangem o campo visual, mas que poderia seguir percorrendo todo o planeta. A imagem da grama pisoteada contém em si mesma a presença de uma ausência: a ausência da ação, a ausência do corpo, a ausência do objeto. Por outro lado, trata-se sem dúvida do resultado da ação de um corpo e de um objeto, algo situado na metade do caminho entre a escultura, a performance e a arquitetura da paisagem¹⁵⁷.

A cartografia, para Long, é a base para seus itinerários sobre a qual ele deposita suas figuras geométricas, e de seus percursos, surgem assim, mapas compostos por fotografias, apontamentos, acúmulos de elementos da natureza, re-representação dos signos postos na paisagem, em uma coexistência territorial. Carl Andre, por sua vez, a partir da experiência de Smith, propõe a construção de objetos que ocupam os espaços horizontais, e a partir de suas presenças, o espaço dilata-se, convidando o espectador a percorrer com o seu corpo os lugares demarcados por estes mesmos objetos.

Enquanto os espaços desérticos atraem Long, Robert Smithson irá explorar o urbano abandonado, os lugares (*site*) que serão transpostos fragmentariamente aos não-lugares (*no-*

¹⁵⁷ CARERI, 2007, op.cit., p.147-148. Tradução livre. Texto original : “*Es un largo segmento que se detiene en los árboles que encierran el campo visual, pero que podría seguir recorriendo todo el planeta. La imagen de la hierba hollada contiene en sí misma la presencia de una ausencia: la ausencia de la acción, la ausencia del cuerpo, la ausencia del objeto. Por otra parte, se trata sin duda del resultado de la acción de un cuerpo y de un objeto, algo situado a medio camino entre la escultura, la performance y la arquitectura del paisaje*”.

site) das galerias e museus. Fazem parte de seus mapeamentos não apenas o mapa do lugar, mas os artigos, as fotografias, os vídeos e os apontamentos, em um permanente *tour* aberto. As viagens para ele significam “uma necessidade instintiva de busca e de experimentação com a realidade do espaço que o rodeia: viagens mentais a continentes hipotéticos desaparecidos, viagens por mapas que Smithson dobra, recorta e sobrepõe, formando infinitas composições tridimensionais”¹⁵⁸. São nestes espaços de abandono pelo outro, pelo homem, que ele encontra o construir do tempo em um permanente refazer-se pela entropia do meio.

Não pelo afastamento ou pela apropriação de lugares desérticos, Hélio Oiticica, com sua obra *Penetrável Tropicália* (1967), (fig. 75), propõe um mapa subjetivo composto de elementos de proximidade no qual o espectador é convidado a se integrar ao lugar e construir seus próprios ambientes. Oiticica afirma que a ideia que o moveu era a de



Figura 75: Hélio Oiticica, *Penetrável Tropicália*, 1967

Fonte: <http://pt.museuberardo.pt/exposicoes/helio-oiticica-museu-e-o-mundo>

¹⁵⁸ CARERI, 2007, op.cit., Tradução livre. Texto original : “una necesidad instintiva de búsqueda y de experimentación con la realidad del espacio que lo rodea: viajes mentales a hipotéticos continentes desaparecidos, viajes por mapas que Smithson dobra, recorta y superpone formando infinitas composiciones tridimensionales”. Quando os artistas trabalham com estes espaços, surgem novos termos e conceitos que se atravessam aos já existentes, sobre ver : KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado. Revista EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, Ano XV, número 17, p.128-137, 2008. E, também : BARROS, Anna. **Espaço, local e lugar**. REVISTA USP. Nº 40. São Paulo, dezembro/fevereiro 1998-99, p.32-45; e, KATIA, Canton. **Espaço e lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. E, TEDESCO, Elaine. **Instalação: campo de relações**. Práxis (Novo Hamburgo), v.1, p.19-24, 2007. Disponível em: <<http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>. E, ainda, DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.247-250

apropriar-se de lugares que gostava e nos quais se sentia vivo, “uma espécie de condensação de lugares reais” e, portanto, segundo ele, este trabalho “é um tipo de mapa. É o mapa do Rio e é um mapa da minha imaginação. É um mapa no qual você entra”¹⁵⁹. O mapa aqui é ambiente, é corpo, é espaço interno de percursos íntimos.



Figura 76: Rosana Ricaldi, *Cidades Invisíveis*, Lisbon, 2012
Fonte: Catálogo Mapa Mundi, 2011

Embora, ao primeiro olhar, os mapas da artista brasileira Rosana Ricalde (1971), (fig. 76), possam parecer análogos aos mapas de Jorge Macchi (1963), (fig. 77), na essência, são opostos. Rosana Ricaldi sobrepõe às cartografias existentes das cidades, uma outra cidade inexistente, invisível. Suas ruas carregam palavras, fragmentos de textos literários, transformando-as em sonhos poéticos planos. Com Macchi, os mapas tem o peso da memória, o lugar está lá, mesmo quando ausente, mesmo quando não reconhecível, se é que isto é possível. Sua narração é pessoal, vivenciada e noticiada, portanto, sua



Figura 77: Jorge Macchi, *Cidade cansada*, Mapa do México, 2004
Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.094/159>

¹⁵⁹ OITICICA FILHO, César (org.). **Hélio Oiticica**. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2009 (p.60) Ver também: WISNIK, Guilherme. Uma ordem oculta das cidades. IN Catálogo –Livro **Lugares/Representações**. São Leopoldo – RS, Portão, 2011.

cartografia é mapa, é jornal, é rua, lugar do acontecimento urbano palpável e real. Já com a artista americana Nina Katchadourian, o mapa (fig. 78), as vias, geografia da representação dos fluxos coletivos representadas na bidimensionalidade, retornam à terceira dimensão com seus emaranhados impessoais.

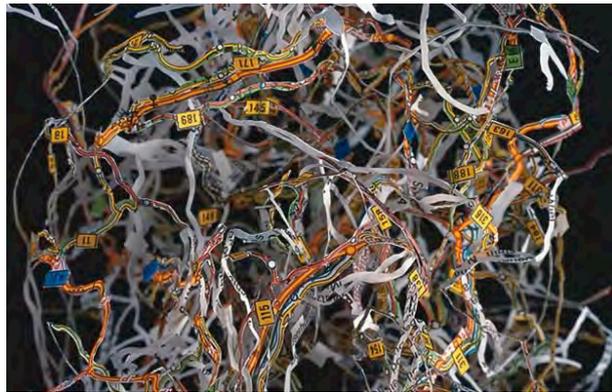


Figura 78: Nina Katchadourian, *Austria*
(detail)
2006

Fonte: <https://tang.skidmore.edu/index.php/calendars/view/52/tag:1/year:all>

Construir mapas é uma atividade não apenas inata, mas vital para se conhecer as direções, as relações de distâncias e os posicionamentos dos lugares e do homem em relação a estes, assim como se torna essencial, através dos mapas, transformar a percepção do espaço físico em espaço simbólico e mental, constituindo-os de territorialidades prenas de conhecimento em uma relação imbricada com o tempo. Polissêmicos em seus significados, os mapas carregam a representação de espaços vividos e experienciados, assim como se constroem como espaços postulados por diferentes linguagens. Os mapas usualmente podem ser definidos como representações gráficas bidimensionais de um espaço tridimensional complexo, e como tais, desejam abranger áreas físicas, e por vezes celestes, além de efetuar registros de deslocamentos físicos e abarcar o tempo, e por outras vezes, se postulam nas ambiguidades entre espaços descontínuos/contínuos e espaços heterogêneos/homogêneos.

Inúmeras são as abordagens realizadas por artistas na utilização da cidade e, em específico, com referências às cartográficas urbanas e às representações de percursos. Segundo

Cristina Freire, a utilização de mapas, após a década de 60, é sintomática das transformações que ocorrem não apenas nas artes visuais como na cultura, e que “a falta de referências temporais ou espaciais, os esgotamentos dos espaços públicos” leva ao aparecimento de mapas “como operação reativa a essa generalizada perda de referências”¹⁶⁰. Talvez Freire tenha razão sobre esta falta aparente de referências, mas acredito que o problema coloca-se exatamente pelo excesso de possibilidades de referências em que o coletivo parece se impor ao individual na apreensão das inúmeras referências visíveis e invisíveis que se compartilham no meio urbano.

As estruturas visuais criadas pelas ruas, assim como as grandes áreas abertas de circulação para pedestres, ao mapearem as possibilidades de trajetos como áreas eminentemente públicas, legitimam, há séculos, o deslocamento urbano independentemente da forma como estes ocorrem. O espaço urbano de circulação se configura como lugar do coletivo, das interrelações entre o meio e aquele que o habita temporariamente. Quando os artistas atuam perante o ‘espetáculo’ da cidade, configurando e reconfigurando as percepções do cotidiano, acabam por evidenciar que as cidades podem ser alteradas em seu espaço predeterminado e trazem à tona a justa compreensão de que a cidade, enquanto espaço de experimentação coletiva, é uma estrutura viva e, portanto, mutável e transformável pelos indivíduos que nela transitam. A cidade passa então a ser a mesma e outra concomitantemente, descrevendo sempre seus próprios retornos em uma ação cíclica de suas diferenças.

Nos percursos, vivenciamos uma estética do transitório dada pelos deslocamentos que desestabilizam as

¹⁶⁰ FREIRE, 1997, op.cit., p.77.

estruturas permanentes e retomam sob outro ângulo os percursos intrínsecos a um jogo do acaso. Faz-se necessário redescobrir a cidade para dar-lhe um sentido, vivenciando-a de diferentes maneiras, tornando a paisagem visível e tátil ao corpo. Para Deleuze e Guattari: “mesmo a cidade mais estriada secreta espaços lisos”¹⁶¹, pois,

devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido, num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso.¹⁶²

Nas ações de deriva, o nômade urbano desterritorializa os espaços estriados das cidades em espaços lisos¹⁶³, permitindo assim, o livre acesso a estas experiências e a possibilidade de percursos, que são resultantes dos processos individuais em relação à sua absorção do meio. Isto gera, por vezes, a realização de mapas subjetivos, conscientes em suas escolhas de deslocamentos, firmando o que Certeau¹⁶⁴ indica como “trajetórias da fala” no entrelaçamento desses percursos, bem como pelas escolhas feitas por cada indivíduo na prática do espaço, efetivando assim a existência do urbano na “ausência daquilo que passou”, pois pertencer ao urbano é reiteradamente estar presente no ato da não permanência.

A *deriva* não se postula como uma ação que tenha como foco a alteração efetiva do espaço físico das cidades, mas o uso dos espaços públicos como um lugar de encontros

¹⁶¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O liso e o estriado. IN _____. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. V. 5. São Paulo: Editora 34, 2012, p.228

¹⁶² DELEUZE;GUATTARI, 2012, Idem, p.192

¹⁶³ Sobre espaços lisos e espaços estriados ver DELEUZE; GUATTARI, 2012, Idem, p. 191-228

¹⁶⁴ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:1. artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994

multifacetados. Neste sentido, a *deriva* pode ativar e/ou ressignificar o *não-lugar*¹⁶⁵. Esses *não-lugares*, espaços de vazios praticados pelos nômades urbanos, zonas de passagem, de transitoriedade, ganham assim, cada vez mais significados no contexto citadino na medida em que os legitimam através de suas perambulações ou atos de constante reafirmação de rotinas cotidianas, transformando-os em *lugares*.

A rua é lugar de tráfego, no sentido de trânsito, nisto não resta dúvida, mas penso-a como lugar de fluxos dentro do ambiente das cidades. A rua torna-se desenho fixado por sua geometria urbana, sobreposto pelo desenho do fluxo contínuo estabelecido pelos diversos deslocamentos. Insisto, ainda, que podemos, a partir da consciência desse “deserto” urbano, como lugar de não permanência fixa, construir a nossa percepção livre de imposições, tendo como ponto de partida e de chegada apenas as relações criadas pelos posicionamentos nos espaços de permanência e não-permanência.

De diferentes formas, utilizo-me dos espaços públicos e abertos das cidades para o meu fazer poético, realizando ações ou intervenções, ou ainda, apropriando-me de referências que posso retirar desses espaços, como por exemplo, a rua, através dos meus trajetos cotidianos com o auxílio do GPS e depois apresentado-os em meus objetos-mapas de materialidade amolecida. Desta maneira, o lugar está no objeto, bem como o objeto transforma o local em lugar quando nele se insere. Assim, o lugar está no objeto, bem como o objeto reformula a percepção dos locais como lugares, quando nele se insere.

¹⁶⁵ Segundo Augé o não-lugar é composto de duas realidades complementares, de um lado os “espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer)” e de outro “a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços” pela sua circulação. Ver AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papirus, 2005, p.87.

3. MALEABILIDADE CEDIDA

Apreendo o *objeto* com seus pressupostos formativos, reconhecendo nele a sua presença estendida em relação à territorialidade tridimensional, além, é claro, de apropriar-me de materialidades específicas determinantes de maleabilidades intrínsecas e extrínsecas ao objetual, ao meio e ao sujeito, pois considero que a maleabilidade aproxima o objeto do *coparticipador*, do *coautor*, ou ainda, do *ator-autor*, em uma relação propositiva permanente.

Volumetrias ou vazios postos em sólidos ou linhas maleáveis participam das minhas concepções geradoras de geometrias *disformes* ou *poliformes*. Esta *desestrutura* dada pela maleabilidade dos materiais que escolho e pelos procedimentos construtivos tais como costurar, juntar, sobrepor, entrecruzar, dobrar, torcer, ou ainda, amarrar, com nós, sobre nós, enfatiza a

maleabilidade como pressuposto primeiro das minhas percepções estéticas e do meu imaginário projetivo.

Ao dispor meus objetos maleáveis nos espaços, tenho como intuito criar ambientações não fixas e, assim, estabelecer uma dinâmica relacional com o sujeito da ação, pois a absorção do objeto por este, muitas vezes, passa pelo estranhamento que o *gestus* pode vir a atribuir à percepção corporal do *ator-autor* em relação ao objeto, ao seu próprio corpo e em relação ao meio em que ambos se encontram. Também reconheço que não existe um local ideal, ou mesmo único, para os meus trabalhos, pois eles tendem a se *ressignificar* a cada montagem. Além dos espaços onde disponho os meus objetos maleáveis para o sujeito, durante esta pesquisa, apropriei-me de espaços de circulação nos quais meu corpo passou a ser o agente, cuja apreensão dos lugares através de captação de desenhos feitos por coordenadas de GPS, e estes mesmos desenhos, passam a ser a matéria-prima dos meus objetos-mapas-maleáveis subjetivos e mentais.

3.1 FROUXA GESTUALIDADE

Deposito nos objetos maleáveis que construo as qualidades que considero proposicionais e, de um certo modo, sirvo-me deles como elementos de sensibilização e, portanto, de transformação aberta às ressignificações para o observador. Além das aparentes desestruturações dos meus objetos maleáveis, importam as alterações dos significados subjetivos e intersubjetivos promovidos na sensação corpórea do ‘outro’ – o sujeito – e deste, em relação ao meio – o espaço. O espectador se dilui em troca de um ator-autor que se estabelece no ato aproximativo aos objetos sem pressupor um fechamento. O sujeito, assim, passa ao centro das preocupações estéticas, transformando o objetual em veículo articulador de gestualidades híbridas, as quais não desejo apreender nem controlá-las em suas complexidades.

O objeto que construo, na realidade, não se torna participativo de imediato, pois este pode se colocar em uma

relação de autofechamento, retomando as questões da ‘contemplação retiniana’. Para que possa realmente colocar-se em uma dinâmica de aproximação e de afastamentos dialógicos com o sujeito, o objeto deve, de alguma maneira, estar em comunicação efetiva tanto corporal quanto ambiental, situação esta que é circunstancial e nem sempre passível de ser controlada por mim.

Ao colocar os elementos tridimensionais como possíveis promotores de ‘interação’ e, principalmente de ações abertas que se postulam *não permanentes* – através dos objetos maleáveis –, estes acabam por criar diferentes relações espaciais fundadas em um processo subjetivo e intersubjetivo, reafirmando o ‘apresentacional’ no ato da ação. A absorção do objeto maleável pelo sujeito, muitas vezes, passa pelo estranhamento que o gestual pode atribuir à percepção corporal deste em relação ao objeto e ao seu próprio corpo. O corpo passa, desta forma, a posicionar-se como um articulador que conduz, por exemplo, aos *happenings* ou ainda, ao *gestus*, no sentido *brechtiano*, através de proposições tanto indiciais como experimentais.

O objeto maleável e o corpo tornam-se interativos em uma forma de expressão que articula atitudes coletivas e mantém seu foco no ato, sem dispensar necessariamente o objeto. Se considerarmos o *happening*¹⁶⁶, segundo Glusberg, como acontecimento, como ato de improvisação constante sem ser abstrato ou figurativo, renovando-se a cada ocasião em uma contínua mudança de *estado*¹⁶⁷, poderemos, então, afirmar que o objeto, quando maleável, torna-se um facilitador de *happenings*

¹⁶⁶ O happening tem sua origem nos desdobramentos da *collage*, da *assemblagem* e do *environment*. Ver GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 1997

¹⁶⁷ GLUSBERG, 1997, Idem, p.34.

no ato de aproximação propositiva com o *outro*. Portanto, nestas ações praticadas, o objeto se oferece à ressignificação imprevisível, já que sua materialidade se propõe modificadora e modificável pela ação do sujeito, incorporando-o como *ator-autor*¹⁶⁸, ou mesmo, como *coautor*. Os objetos maleáveis passam, então, a serem os propositores de multisensorialidades, como passam a aglutinar espaços entre o territorial, como entre o ‘interdominial’.



Figura 79: Tetê Barachini, *Mol 1*, 1987 (Detalhe)

A progressiva dissolução do espectador, por exemplo, no teatro de Berthold Brecht (1898-1956),

¹⁶⁸ Sobre o termo *ator-autor* e outras considerações ver: GUIMARÃES, Pedro Maciel. **O caipira e o travesti. O programa gestual de ator-autor: Matheus Nachtergaele.** Significação: Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo: PPGMPA/ECA/USP. Ano 39. N. 37-janeiro-junho. 2012 p. 110-125. Disponível em: http://www.usp.br/significacao/pdf/37_maciel.pdf ; GONÇALVES, Natália K. R. **Didáticas de Bertolt Brecht e os espaços para a produção de sentidos e significações.** IN CAMARGO, Maria R. R. M. de Leitura e escrita como espaços autobiográficos de formação. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. P63-77 ; BOND, Fernanda Coutinho. **O ator-autor - a questão da autoria nas formas teatrais contemporâneas.** IN Atas do VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas. Rio de Janeiro: UNIRIO. 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/processos/Fernanda%20Bond%20-%20O%20Ator%20autor.pdf> ; E, ainda, sobre o autor ver : FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In _____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p.264-298

especificamente em suas peças didáticas¹⁶⁹ me fascinam, pois a noção de *ator-autor* justifica-se de maneira mais literal e distinta, revelada a partir da instauração de uma relação comunicativa horizontal entre o ator, o autor e o espectador, tornando este último virtualmente um participante. Não resta dúvida de que a sua preocupação crucial era com o destinatário e, ao dispensar o espectador nas suas peças didáticas, firmou-se como o ápice da incorporação de uma estética da cotidianidade, que encontra neste domínio um meio de tematização e transformação. Em destaque, aparece esta relação entre novos significados e as ressignificações que são antes, um devir da corporalidade como seu instrumento e sintoma. Nas suas peças didáticas, o espectador inexistente, a autoria é irrelevante e o texto é um ponto de partida e, também, de fuga.

Este teatro que faz descer o palco para se transformar em tribuna, fundamenta-se numa linguagem gestual, aqui, no sentido do conceito *brechtiano de gestus*¹⁷⁰, qualidade

¹⁶⁹ Em 1989, durante meu curso de mestrado na ECA-USP (São Paulo), tive oportunidade de fazer a disciplina *Teoria de Brecht para educação política*, ministrada pelo Prof. Dr. Reiner Steinweg, com a colaboração da Profa. Dra. Ingrid D. Koudela. O ponto focal neste curso eram as peças didáticas e a proposição da atuação sem espectadores e, entre os assuntos tratados, estava o conceito de *gestus* como operador da fusão entre autor, ator e espectador. Segundo Koudela, no texto “*Instituto sem Espectadores*” (data provável 1929), escrito em um *Caderno de Notas*, Brecht afirma que o “teatro didático ativo, um novo instituto sem espectadores, onde os jogadores são ao mesmo tempo ouvintes e falantes, sua realização reside no interesse de uma causa pública coletivista, sem divisão de classes” (Brecht Apud Koudela, 1991, p.21-22). E, ainda, em outro momento, Brecht (1967 e:1024) irá afirmar que “a peça didática ensina quando se representa e não quando se assiste. Em princípio nenhum espectador é necessário para a peça didática, mas podem naturalmente ser utilizados” (Brecht apud Teixeira, 2003, p.48). Sobre este assunto ver: KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991; KOUDELA, Ingrid Dormien. **Um Vôo Brechtiano Teoria e Prática da Peça Didática**. São Paulo: Perspectiva, 1992; STEINWEG, Reiner. **Das Lehstück. Brechts Theorie einer politisch astheischen**. Erziehung. Stuttgart: Metzler, 1972; TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht**. São Paulo: Annablume, 2003. BOLLE, Willy. **A linguagem gestual no teatro de Brecht**. In Revista da Língua e Literatura. São Paulo: FFCL, n. 5, 1976 ; BRECHT, Bertolt. **Bertolt Brecht: Teatro Completo**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

¹⁷⁰ Ver GASPAR NETO, Francisco de Assis. **O gesto entre dois universos: A noção de gestus no teatro de Bertolt Brecht e no cinema dos corpos de Giles Deleuze**. Revista Científica/FAP. Curitiba, v.4, n.1 p.1-15, jan./jun. 2009 Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev_cientifica4/artigo_Francisco_de_Assis.pdf>

expressiva que é recolhida do cotidiano. O *gestus* diferencia-se do gesto pelo automatismo que caracteriza este último. O *gestus* exprime-se no sujeito como um conjunto de atitudes corporais, tanto como um traço singular distintivo quanto como um atributo de relacionamento social¹⁷¹. O gestual é o próprio campo das transformações, linguagem naturalizada e também produzida. É um campo cindido, tal como são díspares os investimentos na e da corporalidade.



Figura 80: *Mol 1*, 1987 (Detalhe)
Juan Pedro Morales Pilotto
com o Mol 1 em 2013.
Foto: Alice Barachini Torres

O *gestus* pode ser empático, produzindo similitude e adesão, mas por vezes pode suscitar também o estranhamento, pois “assim como (determinados) estados de espírito e cadeias de pensamento levam a atitudes e gestos, também atitudes e gestos levam a estados de espírito e cadeias de pensamento”¹⁷². Ao que Benjamin nos lembra do fato de um homem poder ser “modificável pelo ambiente e de que pode modificar este ambiente, isto é, agir sobre ele, gerando consequências”¹⁷³, passa, portanto, pelo *gestus*, o que redimensiona a consciência do vivenciável esteticamente no cotidiano.

¹⁷¹ Ver BENJAMIN, Walter. O que é o Teatro Épico? Um Estudo sobre Brecht. IN **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 78-90. E, BOLLE, Willi. A Linguagem Gestual do Teatro de Brecht. **Revista Língua e Literatura**. São Paulo: USP/FFLCH, 1976, p. 393-410.

¹⁷² Textos de Brecht em apostila fornecida pela Profa. Ingrid Dormien Kouddela, Pós-Graduação em Poéticas Visuais, ECA-USP. Apostilha não publicada com tradução de Ingrid Dormien Kouddela. São Paulo: 1987, p. 17.

¹⁷³ BENJAMIN, Walter. “O que é o Teatro Épico? Um Estudo sobre Brecht” in **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 89.



Figura 81: Tetê Barachini,
Cinza-37(Desobjeto), 1991-1992
e Alice Barachini Tôres
[Foto:João Mussolin]

Com as minhas séries *Desobjetos(1991-1997)* e *Map_object (2006-2012)*, por exemplo, a concepção de corporalidade diz respeito à possibilidade de ativação do espaço a partir da subjetividade, porque entendo que não é possível abordar o espaço sem abordar o sujeito em sua corporalidade. Ambos estão interligados, dimensionam-se um no outro como possibilidades participativas, mesmo que, por vezes, esta participação inicie-se pelo olhar apropriador e depois se efetive nas ações junto ao sujeito, posicionando-se como um trabalho ‘apresentacional’. Nestas situações de aproximação corporal com o objeto, criam-se ressignificações através da fruição sensorial, portanto, colocando o corpo como aquele que tem acesso ao subjetivo e, porque não dizer, ao desejo. Um desejo que nem sempre está consciente ou explícito para o sujeito da ação, mas latente em sua ‘presentificação’.

Os *objetos* maleáveis detêm propriedades não passíveis de serem controladas por mim – que sou o sujeito que os produz – e também não acessíveis em sua totalidade ao *outro*, portanto, com virtualidades constantemente refeitas que podem ou não aceder à consciência. Este objeto não se pretende cristalino em sua significação, pois trata-se de se propor objeto livre e reconhecível na experiência do coletivo ou do individual que dele decorra.

O objeto quando fechado em sua significação, expressão do fechamento à fala do corpo, implica conseqüentemente a sua eliminação ou negação incessante em relação ao *outro* - o sujeito. Construir o objeto aberto significa não unicamente tornar-se permeável a este próprio objeto ou à autorreflexão subjetiva que pode derivar desta interação, mas abrir-se ao seu *outro* para acessar, mesmo que parcialmente, conteúdos atuantes no sujeito, construindo dessa forma, um significado distinto para a corporalidade. Segundo Cornelius Castoriadis, o sujeito é “puro olhar e suporte do olhar, pensamento e suporte do pensamento, é atividade e corpo ativo – corpo material e metafórico”, e,

este suporte, este conteúdo, não é simplesmente do sujeito, nem simplesmente do outro (ou do mundo). É a união produzida e produtora de si e do outro (ou do mundo). (...) Suporte desta união do sujeito e do não sujeito no sujeito, o eixo de articulação de si e do outro é o corpo, esta estrutura ‘material’ plena no sentido virtual. O corpo, que não é alienação – isso nada significa – mas participação no mundo e no sentido, ligação e mobilidade, pré-constituição de um universo de significações antes de todo pensamento refletido.¹⁷⁴

¹⁷⁴ CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p.127-128

Ao pressupor a participação de destinatários através de outros sentidos além do olhar, como o tátil ou o muscular, na qual o corpo torna-se parte gerativa das proposições do objeto, tendo a considerar as interações sensoriais e perceptivas como um todo. O apresentacional da obra, aqui, é o resultado da aproximação que se interpola entre o sujeito e a sua corporalidade investida sobre a apropriação deste mesmo objeto. Corpo latente por um desejo do que lhe parece indeterminado no objeto.

Desta maneira, o objeto maleável reafirma propriedades não passíveis de serem controladas pelo sujeito, pois torna-se depositário de significações e ressignificações que perpassam o corpo, e nele, repercute através das ações de proximidade e de afastamento. E estas relações de afastamentos e de aproximações fazem parte da consciência que se acessa pela manutenção da alteridade entre o *sujeito*, o *outro* e o *objeto*, em uma pretensa apreensão integral. No entanto, torna-se impossível privar-nos de todos os filtros seletivos de conteúdos que nos permitem a existência, mesmo que depositado no nosso inconsciente.

O objeto, ao abrir-se em uma relação dialógica com as questões corporais do sujeito, passa a se relacionar com os conteúdos e sentidos deste. Não se trata de um objeto que se proponha a uma alienação ou desalienação, mas um objeto que tem sua ocorrência no sujeito, enquanto outro, e na sua existência, tanto alienadora como modificadora desta. Entre os recortes possíveis, interessa-me discorrer, neste instante, sobre o *outro*, aqui entendido como o sujeito que produz tanto a aproximação empática quanto o estranhamento na sua apreensão do objeto, e que, de alguma maneira, estabelece o seu corpo como elo de reconexão entre as partes, ocupando um espaço

indeterminado da margem, que se caracteriza por ocupar nenhum lugar específico, e por isso, estar presente em qualquer lugar.

Através dos meus trabalhos, tenho proposto a experiência intuitiva do sujeito na medida em que este vivencia as confusas sensações do seu corpo para a experimentação do ‘novo’, realizando desta forma, a aparente desconstrução da noção do objeto, pela



Figura 82: Detalhe de *map_object* sendo usado na exposição Rotar_Santa Maria, 2011 [Foto: Anne Witt]

maleabilidade explicitamente posta neste. Os trabalhos, por vezes, colocam-se no espaço como elemento de apresentação, o que os torna ‘abertos’ a possíveis ressignificações, suprimindo em algumas situações, a figura do espectador em favor da participação efetiva do sujeito na recriação do objeto, tornando-o *coautor* ou *ator-autor*. Assim sendo, as qualidades proposicionais, experimentais e multissensoriais que possam existir nos meus trabalhos, levam em conta as ambiguidades do fruidor entre a sua vontade de participação ou de afastamento que interpola-se na sua corporalidade. Tentar construir objetos

abertos significa não unicamente deixá-los permeáveis a eles próprios, mas principalmente deixá-los abertos para uma interação com o outro, a fim de acessar, mesmo que parcialmente, os seus conteúdos passíveis de partilhas.

Neste exercício de aproximação entre o sujeito e os meus objetos maleáveis, existe a intenção propositiva de percepção do mesmo e do corpo, dado pela cinestesia através de gestos que envolvem a consciência do ato. Para Greiner, “é pelo toque e pela experiência do corpo cinético-tátil que se distinguem diferenças importantes como *saber-perceber*”¹⁷⁵, portanto, por vezes, as significações podem não encontrar-se no objeto em si nem no sujeito, mas no que se constrói no entre, pelo *gestus*.

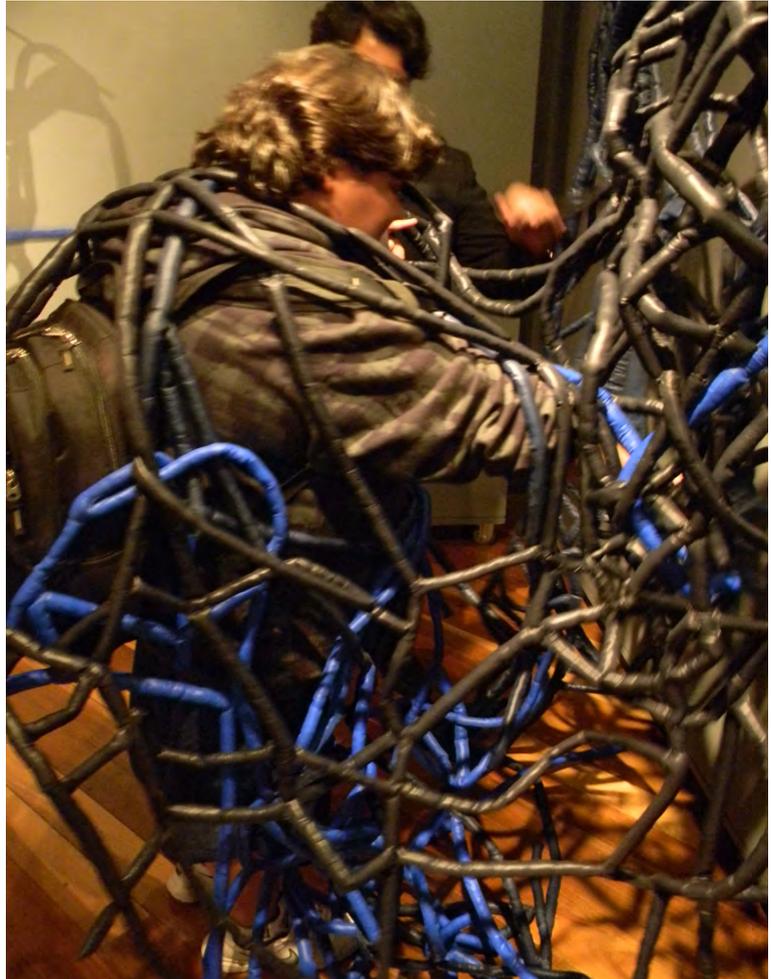


Figura 83: Detalhe de *map_object* sendo usado na exposição Rotar_Santa Maria, 2011 [Foto: Anne Witt]

¹⁷⁵ GREINER, Christine. Apresentação: Da cozinha de Deus às membranas virtuais do homem. IN _____. **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2003, p.144-145.



Figura 84: Detalhe de vários *map_object*s sendo usados por Alice Barachini Torres, 2011

Vejo nos objetos que realizo hoje, entre meus antecedentes, a escultura, que tem a autonomia posta em sua tridimensionalidade e na sua aproximação efetiva em direção ao espectador. Existia, nos meus primeiros objetos, uma preocupação com relação à escala dos trabalhos se manterem sempre próximos ao corpo, a fim de facilitar a manipulação

individual do *ator-autor*; além é claro, da manutenção de uma estrutura concebida sem eixos fixos, com partes cheias e vazias.

A utilização de tecidos sintéticos lisos com cores profundas tinha como intenção, além de tornar evidente as formas resultantes de cada objeto ao serem manipuladas pelo observador, a manutenção visual de superfícies próximas aos resultados conseguidos com as minhas esculturas em resina. Com os objetos *Mol 5* (1987), (fig.16), e *Averso* (1988), (fig.85), de estruturação cilíndrica plana, propus ao observador um ato *continuum* de desembrulhar o ‘dentro’ indeterminadamente ao infinito, permitindo ao *ator-autor* se colocar na área interna do objeto preenchendo-o com seu corpo, e assim, o objeto passa a ser a pele que se dobra e desdobra sobre este e sobre si mesmo.



Figura 85: Tetê Barachini, *Averso*, 280x150x40 (aproximado) (trabalho sendo usado durante a Exposição Novíssimos - Rio de Janeiro, 1988)

Mantendo uma relação de escala próxima ao corpo do observador, outras vezes, preferi construir volumes lisos a partir de estruturas amolecidas de tecidos sintéticos, cheias de

espuma e/ou poliuretano expandido. O objeto *Círculo II* (*Desobjeto*) (1994)¹⁷⁶, (fig. 87 e fig. 92), por exemplo, feito com duas cores, tendo cada uma delas uma densidade de material diferente, ao ser ‘vestido’ evidencia os dois pesos e a massa amolecida suportada pelo corpo. A percepção do peso em relação à massa é um dos recursos que exploro nos volumes maleáveis que construo.

Muitas vezes, nestas ações aproximativas entre o sujeito e o objeto, estes – os objetos – acabam por se transformar em algo *distinto*, mesmo para mim, que conheço as suas estruturas construtivas e a primeira ideia neles depositada.

Na ação *Desobjetos no outro* (2007)¹⁷⁷, por exemplo, realizada na cidade de Santa Maria-RS, em agosto de 2007, quando três (*Círculo II*, *Civazul-I* *Ovalvermelha-I*) foram postos de forma direta junto



Figura 86: Ação *Desobjetos no outro*: *Civazul-I* com Mônica Spohn no Calçadão de Santa Maria em 2007

¹⁷⁶ Cabe aqui esclarecer sobre os títulos que coloco nos meus trabalhos. Normalmente deixo-os sem título no primeiro momento. Depois de meses, ou anos, retomo-os e aí sim, coloco um título que é mais um apelido circunstancial. Este trabalho, por exemplo, fazia parte da instalação *Paisagens Circulares*, e o seu título era *OvalazulV* porque se inter-relacionava com outros objetos maleáveis em uma proposta de leitura específica para aquela situação. Isoladamente prefiro-o como *Círculo II*.

¹⁷⁷ Ação realizada e apresentada em palestra no 2º Simpósio de Arte Contemporânea - A presença do corpo. PPGART-UFSM.

ao ambiente urbano, observou-se tanto aproximação efetiva dos transeuntes como afastamento implícito causado pelo estranhamento em relação ao objeto e ao meio (rua), no qual este estava sendo disposto. Propunha-se como uma ação fugaz, estabelecendo-se, assim, como um acontecimento e desta maneira, tentar vivenciar o *gestus* no cotidiano urbano, dado pela percepção dos percursos repetitivos dos transeuntes e, desta apreensão, causar o estranhamento do espaço de circulação dado pelos objetos maleáveis postos na rua, interrompendo seu fluxo normal.

Reafirmou-se, assim, como uma atividade originária de uma expressividade plástica baseada na improvisação, discorrendo sobre e através da fruição corporal durante a ação, tornando-se aparentemente no seu ato um *happening*. No entanto, os pressupostos que nos levam ao *happening* mostram um desenlace singular em que várias matérias dissolvem-se para fundar uma modalidade que realça a ação e, portanto, dispensa cada uma das matérias enquanto tais. Os *objetos* ali se mantiveram em um comportamento de



Figura 87: Ação *Desobjetos no outro*: Círculo II e Matheus Moreno.



Figura 88: Ação *Desobjetos no outro*: *Círculo II (Desobjeto)*, 200x200x40cm (aproximado), 1994, *Civazul-I (Desobjeto)*, 440x200x60cm (aproximado), 1993, e *Ovalvermelha-I (Desobjeto)*, 640x110x20cm (aproximado) no Calçadão de Santa Maria em 2007



Figura 89: Ação *Desobjetos no outro*: *Civazul-I* com Mônica Spohn e *Ovalvermelha-I* com Mariana Farias, no Calçadão de Santa Maria em 2007.



Figura 90 e Figura 91: Ação *Desobjetos no outro*: (esquerda/direita) *Civazul-I* com Mônica Spohn no Calçadão de Santa Maria em 2007

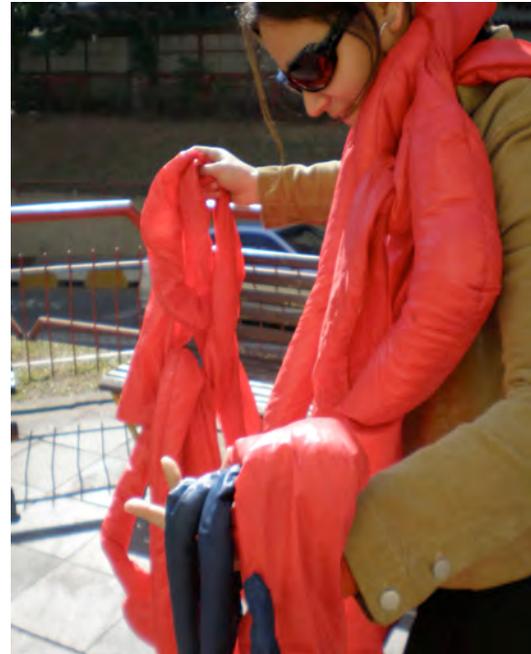


Figura 92 e Figura 93: Ação *Desobjetos no outro*: (esquerda), *Círculo II*, (direita) *Ovalvermelha-I* com Mariana Farias, no Calçadão de Santa Maria em 2007.

existência tanto individual quanto relacional e a sua inserção no meio permitiu a percepção da margem como algo flutuante e híbrido em que o outro se presentificou em um tempo efêmero, sustentando-se no limiar da ação e não tendo a pretensão de tornar-se um *happening* em nenhum instante, mesmo que o espaço em questão, a rua, tenha fundado interterritorialidades propícias a este entendimento.

Meus *objetos* maleáveis se apresentam abertos ao sujeito e passíveis de reinterpretações, pois a autoria, uma vez desfeita na sua plenitude, passa a ser compartilhada com o *outro*, estabelecendo coautorias momentâneas, mas nem por isso, frágeis. As infinitas atitudes gestuais pelas quais o *outro* pode modificar seus pensamentos e o próprio sentido de sua corporalidade não apelam para um textual condicionado, e sim,



Figura 94: Ação *Desobjetos no outro* : *Círculo II* com Matheus Moreno e *Civazul-I* com transeuntes no Calçadão de Santa Maria em 2007



Figura 95: *Ação Desobjetos no outro : Círculo II* com Matheus Moreno e *Civazul-I* com Mônica Spohn e transeuntes no Calçadão de Santa Maria em 2007

para um intertextual composto não pelo concurso de expressividades associadas a vários domínios estéticos, mas sobretudo pela entrada em cena do jogo da experimentação através de vários sentidos que rompem cada um dos domínios a que estão originalmente afeitos. Acredito que se deva deixá-los falar não apenas para o sujeito da consciência, mas para o sujeito todo em sua dimensão corporal e inconsciente, mesmo que para um devir somente acessível à sua consciência.

A inserção dos objetos maleáveis em uma área pública de circulação urbana redimensionou as características não apenas visuais, mas também as qualidades interativas. Ao colocá-los nesta situação de aproximação direta junto ao público ‘não especializado’, criou-se uma confrontação com as suas próprias especificidades expositivas e apresentativas. O

desconhecimento da reação do ‘outro’ e a improvisação da ação em si permitiu trabalhar de forma muito mais simples em relação ao sujeito, possibilitando deixar o objeto criar seu discurso visual a partir da experiência com este. Perguntei-me se o ‘correto’ talvez não tivesse sido executar um trabalho para aquele local em específico, assim, talvez os resultados pudessem ser mais digestos. Terei que fazê-lo para saber a diferença. Mas neste instante, permito-me apreciar o que não funcionou, o que não estava planejado, o acontecimento infrequente como uma possibilidade expressiva. O estranhamento desta ação permeou profundamente a minha percepção e, porque não dizer, o meu processo criativo. O desconhecido, no que parecia ser igual, apresentou-se como algo inacessível e deslocado de uma realidade calcada na mesmice alienante dentro do sistema de circulação urbana. O calçadão para pedestres tornou-se palco horizontal e o espaço de circulação, ao ser interrompido pelos objetos maleáveis, estabeleceu na rua uma realidade inventada. O que era central transformou-se em periférico e o que era objeto de ação configurou-se em algo estranhamente maleável

Em outra situação, resolvi dispor um dos meus *map_object* em um local não convencional para testar seus limites (objeto-mapa maleável) e a minha própria percepção sobre suas possíveis maneiras de apresentação. Sendo assim, na manhã do dia 03 de julho de 2009, apresentei, em uma cafeteria¹⁷⁸ no centro de Porto Alegre, o trabalho *map_object_1(9)_poa (2009)*¹⁷⁹, (fig. 96 e fig.102), para um grupo de pessoas convidadas (fig. 97, 98, 99).

¹⁷⁸ Antiga cafeteria - Café Paris - que se situada na esquina de Praça Dom Feliciano com a Rua Senhor dos Passos, no centro de Porto Alegre.

¹⁷⁹ Retornarei a falar sobre este trabalho em 3.3 Percursos dobrados.



Figura 96: Tetê Barachini, *map_object_1(9)_poa*, 290x190x30cm (aproximado), 2009

A escolha do local para expor o trabalho e a forma como o mesmo foi montado e suas implicações ou desdobramentos fizeram parte não apenas da concepção constitutiva do processo de criação do mesmo, mas também se abriram como parte discursiva deste – o objeto. Neste sentido, o

lugar de escolha para expor o trabalho e a forma de apresentá-lo também fazia parte do processo de apropriação pelo percurso e pelas inter-relações subjetivas com o espaço da cidade.



Figura 97: *map_object_1(9)_poa* no Café Paris, Porto Alegre, 2009 [Foto : Carolina Rochefort]

Uma das questões que pretendo tentar responder aqui é porque expô-lo em uma cafeteria e não em um local ‘neutro’. Talvez uma das respostas possa ser: porque simplesmente desejava o estranhamento, posto ao lado de uma relação de cotidianidade enquanto palco de um possível acontecimento. Claro que ponderei sobre outras possibilidades de apresentação, como por exemplo, montá-lo diretamente na rua ou no seu oposto em um espaço próximo, ao que Brian O’Doherty formula como *cubo branco*, onde a obra “é isolada



Figura 98: *map_object_1(9)_poa no Café Paris, Porto Alegre, 2009* [Foto: Carolina Rochefort]



Figura 99: *map_object_1(9)_poa no Café Paris, Porto Alegre, 2009* [Foto: Caroline Rochefort]

de tudo o que possa prejudicar sua apreciação”¹⁸⁰. No meu entendimento, algumas ambiguidades precisavam ser testadas por este trabalho e, neste sentido, a cafeteria tinha todos os problemas os quais instigavam o próprio posicionamento do objeto e as leituras advindas deste.



Figura 100: Cartões postais colocados no parapeito interno das janelas no Café Paris, Porto Alegre, 2009

O espaço escolhido para exposição - Café Paris - tinha três qualidades. Uma afetiva, construída em mim através do uso diário do local tomando meus cafés, desenhando e ouvindo música compartilhada em forma de convite sonoro deste espaço com a rua nos finais de tarde. A outra qualidade era a grande poluição visual do local, constituída por uma série de mapas, entre outras reproduções postas em suas paredes e pelo

¹⁸⁰ O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.3



Figura 101: Cartão postal com registros do trabalho *map_object_1(9)_poa* e da ação *Posicionamento temporário*, 2009

uso coletivo dos peitoris das janelas com folhetos, panfletos, jornais e revistas, dispostos ali pela comunidade frequentadora do espaço¹⁸¹. E, a terceira qualidade, dizia respeito a ser um lugar que ficava entre o que é exposto e o não-exposto, o percebido e o não-percebido, um lugar de passagem, um recorte da rua que retornava para minha percepção como uma complementação simbólica da própria concepção do objeto-mapa.

Com a disposição do *objeto-mapa* dentro do contexto da própria cafeteria, ficou evidenciado que o trabalho em questão não tinha seu pertencimento fixo ao mesmo, posto

¹⁸¹ Conjuntamente com o *map_object_1(9)_poa*, apresentei cartões postais com fotos e fragmentos dos documentos do processo gerativo referentes ao *map_object_1(9)_poa* e da ação *Posicionamentos Temporários*. Estes recortes visuais foram dispostos nos nichos arquitetônicos junto aos demais panfletos de divulgação de eventos da comunidade. Sobre a ação *Posicionamentos Temporários* irei retornar a ele neste mesmo capítulo.

que este é passível de ativar-se de forma diferenciada em outros contextos, devido à sua estrutura maleável e ao seu conteúdo ser representativo de um outro lugar-tempo vivenciado pelo meu corpo. O trabalho *map_object_1(9)_poa* gerou, neste local e dia específico, um dos seus acontecimentos, desta forma não é formado pelo binômio lugar-obra, não é dependente de um *in situ* ou mesmo *site specific*, mas da existência de interligações passageiras entre o objeto, o lugar e o coparticipador, ou ator-autor, ou, ainda, o espectador, neste caso, determinado pela própria montagem.



Figura 102:
map_object_1(9)_poa no Café Paris,
Porto Alegre, 2009

Tenho, ao longo dos anos, preferido o chão como palco de atuação e proximidade do meu trabalho com o sujeito, mas nesta montagem optei por jogar o *map_object_1(9)_poa* (fig.100) em uma das superfícies verticais, a parede, por considerá-la uma área de atuação visual que poderia manter intrínseco para o transeunte a sensação de não alteração do ambiente. Outras decisões, no sentido de não alteração do espaço do café, foram tomadas durante a montagem, tal como evitar a colocação de pregos¹⁸² ou fazer uma reconfiguração dos objetos e mobiliário do local. Não me propus à criação de um ‘cubo branco’ intencional ou mesmo indicativo, preferindo o seu oposto.



Figura 103: Tetê Barachini, *Forno (instalação)*, em 1993, na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre [Foto: Liana Andrade Silveira]

¹⁸² Foram aproveitados pregos já existentes na parede e sem uso.

Os meus trabalhos maleáveis não possuem uma ambientação específica e apriorística, pois suas diferentes acomodações são projetadas como qualidades propositivas. A participação ou aproximação do espectador em relação aos objetos maleáveis se pressupõe descontinuada e heterotópica.

Poucas foram as vezes, que construí meus objetos maleáveis pensando no espaço onde estes seriam colocados. Nesta situação, redimensiono os mesmos como parte constitutiva do lugar. Dentro desse tipo de abordagem posso citar como exemplo a instalação *Forno*, em 1993, na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre, em que os objetos foram criados e dispostos sobre a “base” de um dos fornos como um palco. Assim como alguns *Desobjetos* foram dimensionados para ocupar um espaço específico do Museu de Arte Contemporânea – Ibirapuera - SP, em 1994. Mas como nem sempre é possível se produzir desta forma, utilizo a maleabilidade dos objetos como um facilitador para acomodações insólitas.

3.2 VOLUMETRIAS AMOLECIDAS

Apreendo o *objeto* com seus pressupostos formativos, reconhecendo nele sua presença estendida em relação à territorialidade tridimensional, além, é claro, de me apropriar de materialidades específicas determinantes de maleabilidades intrínsecas e extrínsecas ao objetual, ao meio e ao sujeito, pois considero que a maleabilidade aproxima o coparticipador ou o *ator-autor* de forma mais aceitável ao objeto.

Com as diferentes volumetrias¹⁸³, manifesto de forma explícita a maleabilidade dos objetos que construo, e para tornar indubitável esta qualidade, utilizo-me de massas¹⁸⁴

¹⁸³ A palavra volumetria ou mesmo volume está sendo usada para indicar tamanho ou medida em unidades cúbicas de ocupação de um objeto em um espaço Ver **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

¹⁸⁴ A palavra massa está sendo usada para indicar a quantidade de matéria presente em um corpo, ou seja, quantidade de matéria sólida ou pastosa, de maior ou menor coesão, geralmente de forma indefinida, que forma um aglomerado. Ver **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

compostas de materiais com densidades e pesos diferentes para os enchimentos parciais ou totais dos objetos, e por outras vezes, chego a não utilizar nenhuma forma de preenchimento interno, negando quase totalmente o volume, mas nem por isso, tornando a maleabilidade inacessível.



Figura 104: *Tetê Barachini, Cinza-Roxo-VI*, 900x210x40cm (aproximado), 1993
[Foto: João Mussolin]

As volumetrias ou as não-volumetrias, em meus objetos maleáveis, tem sua partida inicial dada pelas formas geométricas, mesmo quando estas são suprimidas no decurso de finalização dos trabalhos. Devo então confessar que nada me parece mais *belo* como forma do que aquelas que são resultantes de um raciocínio geométrico ou, ainda, daquelas que tem sua forma geométrica posta em sua ambiguidade construtiva, pelo disforme, pelas dobras, pelas torções, pelos amontoados, em suma, pela maleabilidade tridimensional.

Portanto, ao problematizar pressupostos tridimensionais como as massas e as não massas, acabo sempre

por utilizar-me de raciocínios que envolvem a presentificação da maleabilidade através da potência das unidades-*cor* somadas à construção de estruturas geométricas *informais* e/ou *poliformes*. Minhas proposições poéticas são como atos recorrentes dentro de um mesmo problema, de maneira que os pequenos desdobramentos que me permito realizar, além da ação projetual, apenas acessam fragmentos dessa obsessão, cuja maleabilidade é a protagonista.

Outro aspecto de relevância, além da escolha por materiais flexíveis, elásticos e moles é a potência da cor nestes mesmos materiais. Neste sentido, reforço que a cor dos materiais por mim elegidos sempre fez parte da estrutura dos objetos como um recurso que se soma às formas, chegando, por vezes, ser o determinante das mesmas. Não existe alteração da cor no material, como por exemplo, a entrada de pigmentação ou camadas de pintura sobre as superfícies, pois sempre optei por comprá-las prontas (ressalva diferenciada, por exemplo, nos trabalhos em resinas, cuja cor é elaborada e depois misturada ao material base). A preferência por superfícies chapadas, lisas, com cores definidas é um dos motivos pelos quais raras vezes utilizei-me de estamparias pré-prontas. Quando desejo o desenho na superfície, prefiro executá-lo antecipadamente e aplicá-los aos tecidos para depois gerar os objetos. Irei retomar a questão das estampas mais adiante neste capítulo para falar da minha atual produção.

Na série *Desobjetos*, realizada na década de 90, por exemplo, apropriei-me com insistência das volumetrias geométricas próximas aos cilindros e às formas circulares em geral. Nunca foi minha pretensão a manutenção de uma fixidez das formas geométricas utilizadas nas estruturas, pelo contrário, os objetos ao serem disponibilizados nos espaços tendem a ser



Figura 105: Tetê Barachini, *Amarelo-II*, 350x200x20cm (aproximado), 1991
[Foto: João Mussolin]

percebidos como formas orgânicas ou disformes.

As estruturas maleáveis dos meus objetos se convertem facilmente em blocos fechados, amontoados, dobrados sobre si mesmos, ou se expandem longitudinalmente pelo chão, ocupando o espaço horizontal como lugar de ativação. No entanto, quando se opta por prendê-los a uma parede ou suspendê-los no teto, os mesmos tendem a uma acomodação formal mais restritiva a possíveis alterações.



Figura 106: Tetê Barachini, *Amarelo-II*, 350x200x20cm (aproximado), 1991
[Foto: Alice Barachini Torres]



Figura 107 Tetê Barachini,
Cinza-37,
270x150x30cm(aproximad
o), 1991-1992 [Foto:João
Mussolin]

As ressignificações dos objetos maleáveis estão ligadas diretamente a experiências sinestésicas e cinestéticas através dos indicativos proposicionais do lúdico na imprevisibilidade de uma acomodação fixa ou padrão do objeto acessado. Neste sentido, a escala escolhida para os trabalhos torna-se de suma importância em relação não apenas ao espaço que se pretende dispô-los, mas em relação ao sujeito.

O trabalho *Amarelo-II* (1991) (Fig105 e 106) e *Cinza-37* (1991) (Fig.107), por exemplo, tem suas estruturas formadas por fragmentos de elipses sobrepostas, as quais são

perceptíveis apenas se os objetos forem colocados totalmente abertos, do contrário, quando dobrados ou amontoados, sua estrutura geométrica torna-se totalmente imperceptível. A irregularidade volumétrica das partes semicheias facilita as transformações e a manipulação do *ator-autor*. Não existe interesse em dar conhecimento ao observador das estruturas geométricas de partida, mas propor que ele invente formas a partir do seu imaginário ao manusear os objetos, ou mesmo que nem as procure, apenas ‘brinque’ com os diferentes pesos e densidades dos trabalhos.



Figura 108: Tetê Barachini, *Azul-V*, 350x200x50cm (aproximado), 1992
[Foto: João Mussolin]

Em *Azul-II* (1992), (fig.38), *Azul-V* (1992), (fig. 108), *Cinza-Roxo-VI* (1993), (fig. 109) , os elementos estruturais são circulares, em forma de anéis. Quando existe um centro, este se destaca, não em

um absoluto, mas em uma relação de proximidade e afastamento de suas margens. As linhas reforçam nos trabalhos a maleabilidade estrutural do que está dentro e do que está fora no entrecruzamento de suas partes. As linhas formam volumetrias descontínuadas, exibindo claramente a possibilidade de penetrar, percorrer, e manipular os mesmos, embora sua escala seja desproporcional às medidas corporais humanas. Estes trabalhos, ao serem colocados nos espaços internos ou externos, procuram efetivar uma apreensão do entorno como parte constitutiva do próprio objeto e abrem a opção de ações performáticas tanto individuais, como coletivas.

Outro grupo de objetos pode ser reunido pela evidenciação do uso do cilindro em suas estruturas volumétricas,



Figura 109: *Tetê Barachini, Cinza-Roxo-VI*, 900x210x40cm (aproximado), 1993
[Foto: João Mussolin]



Figura 110: Tetê Barachini,
Linha III,
2250x40x20cm(aproximado),
1991
[Foto: João Mussolin]

como um retorno aos meus primeiros objetos da década de 80. Entre eles, está o *Linha III* (1991), (fig.110), no qual uma única linha cilíndrica com três espessuras e formatos diferentes se interligam para se formular como objeto maleável. A linha-desenho aqui é a própria forma que se tridimensionaliza e amplia o espaço horizontal por onde se estende, e ao amontoar-se, sua linearidade perdura referenciadamente entre suas dobras. Outras vezes, preferi usar o cilindro como pequenos fragmentos amolecidos, como por exemplo, nos trabalho



Figura 111: Tetê Barachini,
Vermelho-I,
450x80x30cm(aproximado) 1993
[Foto: Elisa Gazzelli]



Vermelho-I (1993), (fig.111). Em ambos os objetos, os cilindros que os compõem são reunidos pelas linhas que os transpassam, permitindo dispô-los em diferentes posições, mantendo as dimensões de suas partes confortáveis à manipulação do sujeito – ator-autor. No trabalho *Azul-Roxo-I* (1994), (fig.112), o cilindro azul, além de atravessar a forma do elemento roxo, apresenta-se vazio com a possibilidade de se desvirar parcialmente, engolindo parte do volume roxo, retomando uma ideia que já havia sido explorada por mim em outros trabalhos como o *Mol 5* (fig.16) e o *Avesso* (fig.85). Os cilindros nestes trabalhos são linha, volume, o dentro e o fora, os vazios e os cheios.

Figura 112: Tetê Barachini,
Azul-Roxo-I,
750x70x30cm(aproxima
do, 1994
[Foto: João Mussolin]



Figura 113: Tetê Barachini, *Sobreposto-I*, 580x280x60cm (aproximadamente), 1994-95 [Foto: João Mussolin]



Figura: 114: Tetê Barachini, *Sobreposto-III*, 470x370x50cm (aproximadamente), 1994-95 [Foto: João Mussolin]

Ainda entre os trabalhos com estruturas volumosas, estão os *Sobrepostos-I* (fig.113), e *Sobrepostos-III* (fig.114), de 1994-95. Estes objetos fundamentam-se a partir de estruturas desconexas como se fossem unidades isoladas e, ao sobrepô-las entre si, firmam novas conexões e interdependências entre as partes a fim de perder as referências e fragmentar as estruturas geométricas, saturando-se pela abundância e pelo exagero dos elementos que os compõem no todo, formulando uma massa volumétrica disforme e maleável, compostos de partes que se aglomeram pelo princípio da assemblagem.

Em 2012, retomei os volumes associando basicamente questões que perpassaram em outros momentos os meus trabalhos. Uma das questões refere-se à "desconstrução" da geometria implícita na estrutura do trabalho. O exemplo mais visível encontra-se no objeto *Sem título* de 1990, (fig.115), composto de sobreposições de planos retangulares vazios, com linhas-



Figura 115: Tetê Barachini,
S/Título, 180x60x10cm
(aproximadamente),
1990

tubos preenchidos com enchimentos leves feitos de espuma e poliuretano expandido. Estas sobreposições de vazios sempre me inquietaram pelos mais diferentes motivos, tais como: reforçar ou destruir uma lógica construtiva geométrica implícita nos meus raciocínios; conseguir achar uma forma de colocar estas peças - quase roupas -, acessíveis aos outros; e, finalmente, pensar sobre os limites entre os volumes e os não volumes que compõem meus objetos.

Pensando sobre estas *des-estruturas*, comprei vários tecidos com estampas prontas, cuja temática era listas paralelas ou perpendiculares, compostas por linhas de diferentes espessuras, formatos e cores, e sempre simétricas modularmente entre si. Com estes tecidos, construí os objetos *Lista-1* (2012), fig. 116,117 e 118), *Lista-2* (2012), (fig 119 e fig.122), e *Lista-3* (2012), (fig.120, 121 e 124). Aparentemente, os desenhos das listas que estes tecidos possuem são indicativos de um caminho ou corte obrigatório a ser mantido. Portanto, saindo de uma estrutura “rígida”, dada por estas linhas estampadas presas às superfícies, procuro evidenciar a *des-construção* dos volumes irregulares finais concebidos por mim ou, as estruturas disformes resultantes ou deformáveis pelo acesso do *ator-autor*.



Figura 116: Tetê Barachini, *Lista-1*, 60x25x5cm (aproximado), 2012
[Foto: Alice Barachini Torres]



Figura 117: Tetê Barachini, *Lista-1*,
60x25x5cm (aproximado), 2012
[Foto: Alice Barachini Torres]



Figura 118: Tetê Barachini, *Lista-1*,
60x25x5cm (aproximado), 2012
[Foto: Alice Barachini Torres]



Figura 119: Tetê Barachini, *Lista-2*,
64x40x6cm (aproximado), 2012
[Foto: Alice Barachini Torres]



Figura 120: Tetê Barachini, *Lista-3*, 90x45x16cm (aproximado), 2012 [Foto: Alice Barachini Torres]



Figura 121: Tetê Barachini, *Lista-3*, 90x45x16cm (aproximado), 2012 [Foto: Alice Barachini Torres]



Figura 122: Tetê Barachini, *Lista-2*, 64x40x6cm (aproximado), 2012 [Foto: Alice Barachini Torres]



Figura 123: Tetê Barachini, *Lista-2* e *Lista 3*, , 2012 [Foto: Alice Barachini Torres]



Figura 124: Tetê Barachini, *Lista-3*, 90x45x16cm
(aproximado), 2012
[Foto: Alice Barachini Torres]

As ambiguidades construtivas deflagradas entre desenho/volume e entre volume/massa nos objetos hibridizam e se indefinem quanto maior for a participação com os mesmos. A possibilidade de percorrer, enredar-se, penetrar e manipular os meus objetos, numa escala compatível às medidas humanas, ou ainda quando estes excedem, busca oportunizar a entrada do corpo e uma apreensão ativamente diversificada do espaço real e dos espaços virtualizados por estes. Dispostos diretamente no chão, dobrados sobre suas volumetrias maleáveis, em espaços fechados ou em espaços abertos e públicos, estes acabam por problematizar o acesso do ator-autor e deste, em seus pequenos atos performáticos.

Dessa forma, as minhas estruturas maleavelmente informes encerram figuras geométricas como ideias tridimensionais, ocupando espaços, estendendo-se ou contraindo-se na medida em que são acessadas pelo sujeito. Estes objetos depositam, assim, na experimentação, a sua *identificação e desidentificação* formal pela maleabilidade posta neles.

3.3 RESISTÊNCIA DUCTÍVEL

Paralelamente à minha produção de objetos explicitamente maleáveis, encontram-se os objetos realizados com *nós*. Entendo que os *nós* contêm a maleabilidade e o gesto da resistência concomitantemente, e são elementos recorrentes em meus pensamentos. Por vezes, quase invisíveis, sendo utilizados apenas como recurso técnico de junção, e por outras ocasiões, os *nós* tornam-se os propulsores da concepção dos meus trabalhos. *Nós*, por exemplo, como figuras individuais em trabalhos da série *Um* (1992) e *Preso* (1993-1994), ou na repetição de um gesto na instalação *Q.D.R.B Vermelho* (1993), ou como trama de amarração de invólucros nos trabalhos *Contidos* (1994-1996), ou pontos dobrados em linhas como *teresas* em *Rotas de Fuga* (1998-2000), no *Ematomabordoada* (2004) e *Jipejibu-monzamimosa* (2005), ou ainda, quando aglutinados em sólidos nodulares na série *C e Q* (2012-2013), ou quando constroem tramas desarranjadas em trabalhos como o

Resto Vermelho (2011-12) e *Peso Azul* (2011), que remetem indiretamente a ideia pertinente aos *map_object* (2006-2012).

Os nós, as tranças, a ligaduras e as torções, para Maurice Fréchure¹⁸⁵, não apenas estão ligados antropologicamente a procedimentos que representam as formas pelas quais nos relacionamos culturalmente com a guerra, com o amor e com a vingança, como estes procedimentos consistem em reaprender o gesto fundador do *homo artiflex*, para os artistas. Acrescenta-se a estes gestos, a consciência pela escolha de materiais flexíveis ou moles, sem os quais não seria possível o amarrar, o trançar, o laçar, o torcer, ou ainda, o ligar das partes de uma mesma estrutura ou de estruturas de procedências distintas.

Utilizados por mim, apenas como recurso técnico para construir objetos, os nós, a partir da década de 90, passaram a chamar minha atenção pelos formatos resultantes de suas torções e entrecruzamentos. Resgatei-os, assim, em meio às minhas *assemblagens*, isolando-os como elementos individualizados ou os multiplicando em dezenas de amarrações e torções. No trabalho *A menor distância entre dois pontos* (2002), os nós, além de fazerem parte de um recurso técnico, já que eles fechavam as extremidades de uma tira de tecido que imitava couro de vaca¹⁸⁶, eram também parte da solução do problema da representação da distância ali posta.

Uma única linha monocromática de tecido ou de plástico preenchidos com os mais variados materiais

¹⁸⁵ FRÉCHURET, Maurice. *Le Mou et ses formes: Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, p. 211-212.

¹⁸⁶ Esta é uma das raras vezes que utilizei um tecido com uma estampa já pronta.



Figura 125: Tetê Barachini, *S/Título (Um)*, 1992
[Foto: Alice Barachini Torres]

formavam os nós fechados em si – meus pequenos objetos da série *Um* (1992), (fig.125). Em 1993, com nós soltos, feitos de tecido monocromático vermelho, montei a instalação *Q.D.R.B Vermelho* (1993), no Museu de Arte Contemporânea de Curitiba. Na sala destinada, distribuí aleatoriamente dezenas de nós - unidades vermelhas e macias -, a partir da repetição de um só



Figura 126: Tetê Barachini, *S/Título (Preso)*,
18x13x8cm, 1996

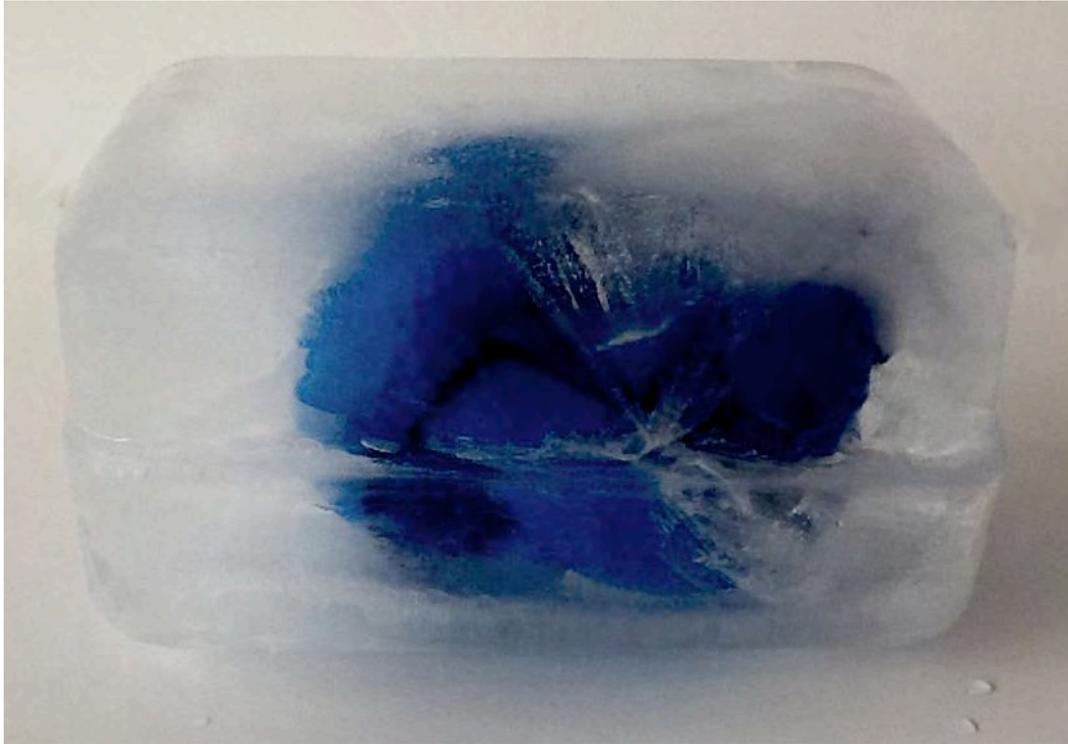


Figura 127: Tetê Barachini, S/
Título (Preso), 18x13x11, 1996

gesto. Do acúmulo e da repetição, ao invés de conseguir a desordem e o caos, firmei o silêncio na superfície do chão no espaço expositivo. A experiência desta exposição trouxe-me novas perspectivas do uso dos nós como elemento de ambiguidades.

Entre os anos de 1995 e 1996, passei a fazer nós isolados e extremamente amolecidos, depois os mergulhava em resina translúcida, não polida, sem uma forma determinada externa, resultando nos objetos *Presos* (1995-1996) (fig.126 e fig. 127). O que desejava, com estes objetos, era torná-los - os nós -, inacessíveis e protegidos de qualquer alteração. Na procura por



Figura 128: Tetê Barachini,
S/Título (*Contidos*), 8x5x4cm
(aproximado), 1996-1998
Foto: Alice Barachini Torres



Figura 129: Tetê Barachini, *S/ Título (Contidos)*, 12x6x5cm, 1996-1998
[Foto: Alice Barachini Torres]

ajustes nos resultados finais, acabei utilizando, além da resina, o gelo e o silicone. O silicone se apresentava gelatinoso e de aspecto gosmento, trazendo o mole para o externo, enquanto o gelo lembrava a resina pela transparência difusa, mas mantinha o volume do entorno transitório, tornando o nó maleável acessível novamente depois de algumas horas.

Entre os anos de 1996 e 1998, meu escasso tempo para permanecer no meu atelier trabalhando fez com que eu considerasse o meu corpo um atelier ambulante. Todo e qualquer lugar que conseguia parar em meio às maratonas de trabalho em São Paulo, era o lugar para pensar e executar a minha produção. E, desta forma, mais uma vez os nós e as amarrações propiciavam a construção dos trabalhos dentro destes deslocamentos, que representam fragmentos de tempo roubados cotidianamente. Surgiram deste período os *Contidos* (1996-1998), (fig.128, 129, 130 e 1131), objetos amarrados, os



Figura 130: Tetê Barachini, *S/Título*
(*Contidos*), 11x9x7cm, 1996-1998
[Foto: Alice Barachini Torres]

quais raramente passavam a sensação de afago, pois suas maciezes e maleabilidades, quando existentes, eram postas internamente e inacessíveis, resguardadas por *grades* de metais construídos através de tramas disformes e precárias.

Cansada da urbanidade caótica, das aglomerações insanas e, principalmente, dos enclausuramentos obrigatórios em nosso território brasileiro, desejei



Figura 131: Tetê Barachini, *S/Título*
(*Contidos*), 11x9x7cm, 1996-1998
[Foto: Alice Barachini Torres]

ter uma *tereza*¹⁸⁷ para uma *Rota de Fuga* (1995-1999). Surgiu, então, uma série de *teresas* de diferentes tecidos e não tecidos, em sua maioria, frágeis e fragmentadas, a ponto de inviabilizar qualquer alternativa de fuga. A ideia do trabalho era distribuir fragmentos de *teresas* entre os moradores de rua da cidade de São Paulo, mais especificamente entre os que se alojavam próximos ao *Minhocão*¹⁸⁸.



Figura 132: EMAtomaBORDOArDA, 2004, Centro de Artes de Letras, Santa Maria-RS (A esquerda Dante Acosta, a direita Tetê Barachini e ao fundo Monike Dias)

Anos mais tarde, compartilhei¹⁸⁹, o projeto *Rota de Fuga* com o coletivo *Deusamorna*¹⁹⁰, em Santa Maria-RS. E, em 2004, realizamos uma intervenção/ação no espaço do Campus Universitário da UFSM, com o nome de *EMAtomaBORDOArDA* (2004)¹⁹¹, (fig.132). Para a execução deste trabalho, construímos coletivamente, nó a nó, uma enorme

¹⁸⁷ Na gíria entre os presos, *tereza* significa corda feita de tecidos utilizada para fugas. Como as minhas terezas não levam à fuga, uso a grafia do nome com s – teresa.

¹⁸⁸ Minhocão é o Elevado Presidente Costa e Silva, via expressa elevada que corta a região central de São Paulo. O elevado recebeu o apelido de Minhocão pela população. Por residir próximo a ele – Bairros de Higienópolis e Santa Cecília –, acabava por conviver cotidianamente com os moradores de rua que ali se abrigavam e residiam.

¹⁸⁹ Ver RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo. São Paulo: Editora 34, 2005.

¹⁹⁰ Documentação sobre os trabalhos em: www.ufsm.br/deusamorna.

¹⁹¹ Participaram deste trabalho: Bibiana Silveira, Claudia loch, Dante Acosta, Fabio Dotto Machado, Michele Oliveira, Monike Dias, Raul Dotto Rosa, Sara Santos, Tetê Barachini, Vanessa Freitag. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/deusamorna/ema1.html> e/ou <http://www.barachini.com.br>

teresa-roxa, confeccionada com retalhos de tecidos e não tecidos. A ação consistiu-se no deslocamento contínuo dos integrantes do coletivo *Deusamorna* enquanto era desfeito o grande rolo construído com a *teresa-roxa*. O percurso perfazia o perímetro interno e externo dos prédios localizados no Campus da UFSM, entre eles, o Centro de Artes e Letras. Ao invés de efetivar a *fuga*, a ideia da ação era se deslocar de maneira transversal pelas territorialidades praticadas nos caminhos funcionais a fim de interrompê-los ou reafirmá-los como lugares ativos. Em 2005, o

coletivo *Deusamorna* retoma as *teresas* com o trabalho *JIPEJIBU-MONZAMIMOSA/roxo-cor-de-rosa* (2005)¹⁹², (fig.133), com outra ação de percurso, agora no centro da cidade de Santa Maria. Um passeio coletivo pelos pontos principais deste pequeno centro urbano, puxando com as *teresas* carrinhos customizados em áreas permitidas apenas para circulação de pedestres.



Figura 133: *JIPEJIBU-MONZAMIMOSA/roxo-cor-de-rosa*, 2005, no centro da cidade de Santa Maria-RS (Ao fundo Vanessa Freitag e Tetê Barachini e, no primeiro plano Raul Dotto Rosa)

¹⁹² Participaram desta ação: Bibiana Silveira, Claudia Loch, Dante Acosta, Enio Monteiro, Fábio Dotto, Michele Oliveira, Monike Dias, Raul Dotto Rosa, Sara Santos, Tetê Barachini e Vanessa Freitag. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/deusamorna/jipe1.html> e/ou <http://www.barachini.com.br>

E ,



Figura 134: Tetê Barachini, *C-4*, 75x30x25 (aproximado), 2012
[Foto: Alice Barachini Tôres]



Figura 135:
Tetê Barachini,
C-4 e C-3, 2012
[Foto: Alice
Barachini Tôres]

apenas em 2011, durante o meu doutorado, voltei a produzir trabalhos com nós, reutilizando os restos do material que havia produzido para executar meus objetos-mapas. A série *C* (2012-2013), (*fig.134, 135, 136, 137 e 138*), por exemplo, são figuras cilíndricas



Figura 136: Tetê
Barachini,
C-3, 84x30x25
(aproximado), 2012
[Foto: Alinne
Zucolotto]

enosadas, volumes compostos de fragmentos de linhas com nódulos que se estruturam sobre si mesmos. As linhas que o constroem mantêm a rigidez do volume enquanto a sua superfície é indicativa de permanência da maciez. Estes



Figura 137: Tetê Barachini,
C-3, C-2 e C-1, 2012
[Foto: Alinne Zucolotto]

volumes cilíndricos, um tanto disformes, são para mim linhas volumétricas interrompidas, fragmentos de volumes objetuais repetitivos que detêm a maleabilidade na ambiguidade dos nós e na materialidade do que os constituem.

Deste período também são os trabalhos como *Resto Vermelho* (2011-2013), (fig.142 e fig.143), *Peso Azul* (2011) (fig. 139 e fig.141) e *Linhanó* (2012) (fig.140), que foram construídos como tramas nodulares sem uma estrutura formal determinante. Apenas o



Figura 138: Tetê Barachini,
C-2 e C-1, 2012
[Foto: Alinne Zucolotto]

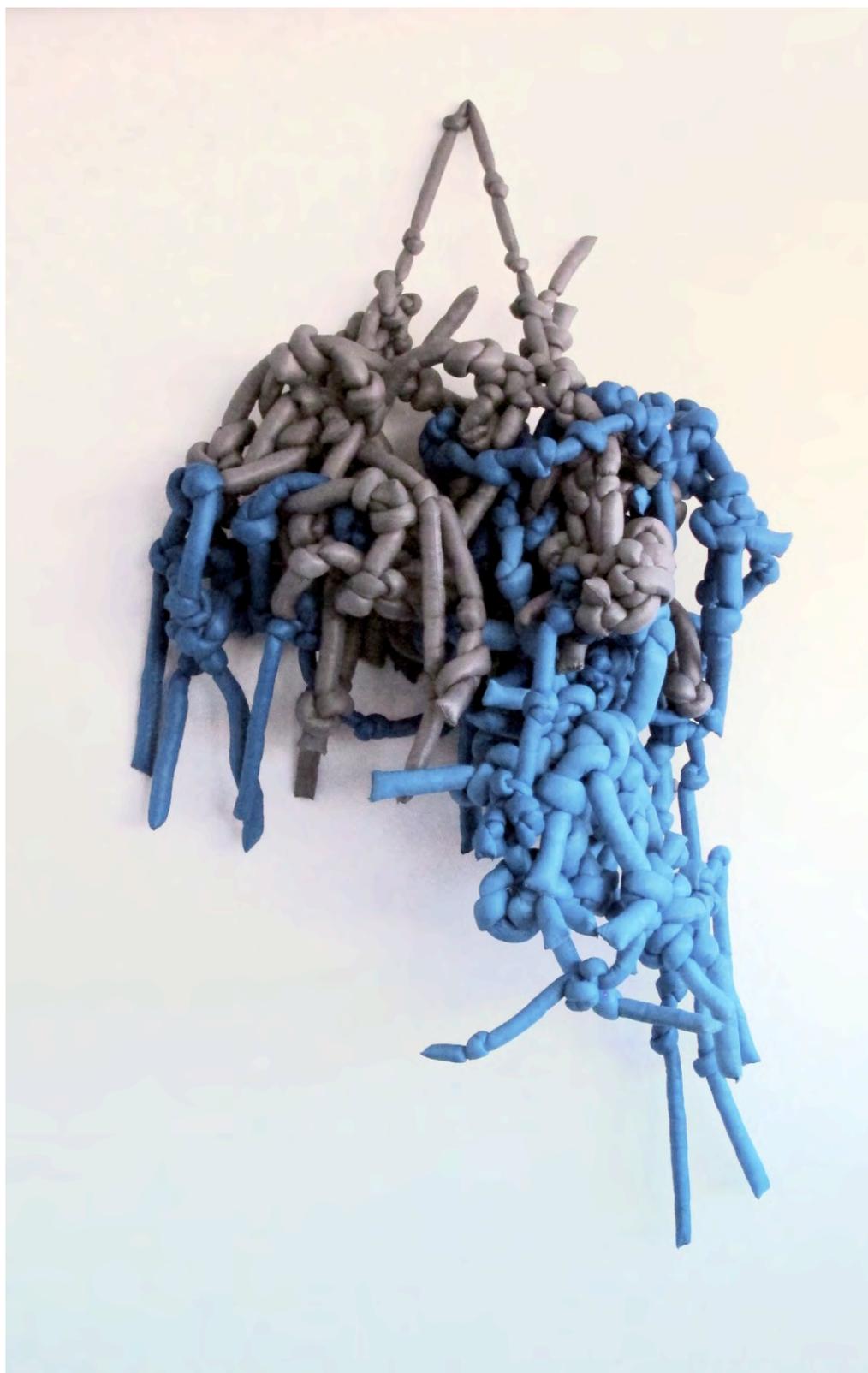


Figura 139: Tetê Barachini, *Peso Azul*,
160x70x30cm (aproximado), 2011

peso resultante da aglutinação das partes é que determina as posições possíveis do objeto. A tridimensionalidade estabelece entroncamentos nodulares de percursos indeterminados, pelo menos, inconclusos de seus inícios e finais. As tramas feitas por entrelaçamentos indicam a infinidade de curvas que se presentificam na permanência da ideia da forma do nó.

Retomando os meus mapas indiretamente, aqui o nó indica a sequência do percurso e é o ponto de passagem de uma ordem à outra.

O trabalho *Peso Azul* (2011), mesmo sendo macio em suas tiras, coloca-se adensado. O peso é ganho não por sua materialidade, mas pelo acúmulo de nós que dão solidez à sua deformidade maleável. O trabalho *Resto Vermelho* (2011-2013), por outro lado, se coloca disforme em sua estrutura como um todo e não apresenta nenhuma firmeza recorrente e, além do seu ‘corpo principal’, penso nele como um contínuo que agrega novos fragmentos de linhas/tiras nodulares de diferentes pesos e de diferentes materiais. O seu tempo de construção não finda agora nesta apresentação, mas ao contrário, apresenta-se aqui apenas como parte de algo que deverá continuar a ser construído e constituído nos próximos



Figura 140: Tetê Barachini, *Linhanó*, 150x10x5cm (aproximado), 2012



Figura 141: Tetê Barachini,
Peso Azul,
160x70x30cm
(aproximado), 2011
[Foto: Norberto Staggemeier]

anos. Ele é um aglutinador de nós feitos de tiras díspares essencialmente vermelhas e maleáveis.

Para mim, o *nó* é uma figura, um elemento, uma estrutura, uma ideia, é a dobra de



Figura 142: Tetê Barachini,
Resto Vermelho (2011-13) e C-4 (2012),
[Foto: Alice Barachini Tôrres]

uma linha sobre si, gesto aparentemente simples de conotações complexas e ambíguas, barroco no fazer e no pensar, permanência do que é impermanente, curvas, dobras, percurso de um ato. Omar Calabrese¹⁹³ retoma o *nó*, juntamente com o

¹⁹³ CALABRESE, Omar. A idade Neobarroca. Portugal:Lisboa, Edições 70, 1999. (p. 147)

labirinto, como figuras barrocas. Ele afirma que o nó “é a metáfora do movimento” [grifo do autor]. Ao observarmos um nó qualquer, por mais simples que ele seja, “veremos que o verdadeiro problema não é desfazê-lo, mas distinguir por meio de que movimento um único fio parece tornar-se dois”¹⁹⁴. Neste entre, do estável ao transformável, o nó é a linha que se torna ponto, volume compacto, objeto-desenho que insiste em negar uma ordem planar. Suas curvas remetem à terceira dimensão como sua representação primeira, e quando materializadas, passam a assumir a quarta dimensão: o tempo do percurso. Nos nós, o maleável é pensamento que se dispõe.

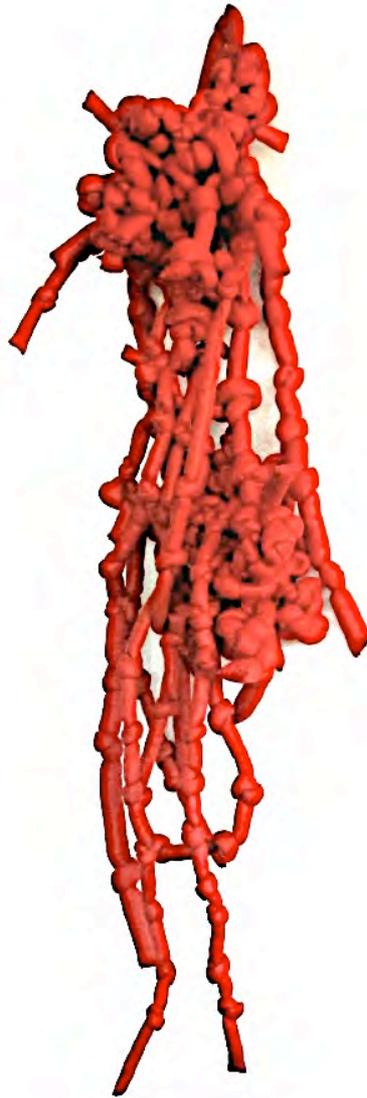


Figura 143: *Tetê* Barachini, *Resto Vermelho*, 2011-2013
[Foto: Alice Barachini Tôres]

¹⁹⁴ CALABRESE, Omar. A idade Neobarroca. Portugal:Lisboa, Edições 70, 1999. (p. 148)

3.4 PERCURSOS DOBRADOS

As linhas, tanto como elemento gráfico bidimensional de representação tridimensional ou como elemento físico tridimensional de materialidades maleáveis, estão sempre próximas aos meus pensamentos plásticos. Desenhar no espaço ou a partir do espaço faz parte dos meus procedimentos projetivos e do meu imaginário conceutivo. Com a linha amolecida, produzo objetos maleáveis que se alternam entre os vazios e os volumes em um jogo de estar e não estar presente no espaço.

Os materiais que escolho para as minhas linhas se mantêm com qualidades maleáveis, propiciando o amarrar, o dobrar e o torcer. Entre os principais materiais que utilizo, encontram-se os cordões de algodão, os fios de metal, os fios de plástico e as borrachas, mas o que mais utilizado são os meus

tubos de tecidos preenchidos ou semipreenchidos com diversos materiais para determinar pesos e densidades diferentes. Estes tubos são utilizados sozinhos ou como conexões entre volumes ou ainda, como desenho volumétrico sobre as superfícies dos objetos.

Além das linhas que utilizo nos trabalhos volumétricos ou nos trabalhos com nós, a linha tornou-se essencial para construir minha série *map_object* (2006-2011). Elas – as linhas – são partícipes da representação do conceito de percurso que se constitui em mapas lineares de trajetos pessoais, ao mesmo tempo que, ao serem maleáveis, afastam-se da representação explícita para se tornarem materialmente ‘apenas’ um objeto *emaranhadamente* amolecido. Na série *map_object*, resolvi privilegiar a linha como elemento construtivo e conceptivo. Com ela, estabeleci meus volumes e meus emaranhados enosados, desenhando mapas construídos com linhas (tubos) volumétricas dobradas e redobradas, estendidas ou flexionadas nos espaços.

Os *objetos-mapas* que construo estão intimamente ligados aos meus deslocamentos corporais, que tem sua ocorrência nos meios urbanos nos quais circulo. Estes percursos criam no meu imaginário um emaranhado como um *continuum* infinito. Meu corpo torna-se o elemento que deflagra na rotina cotidiana o acesso aos espaços de circulação e, deles, tento tomar consciência corporal como micro acontecimentos cotidianos fragmentados e impermanentes.

Dos meus deslocamentos reais e imaginários surgem desenhos que representam uma cartografia estritamente pessoal. A linha ganha espessura transformando-se em objetos-mapas maleáveis, cujas territorialidades a que se referem são

absolutamente temporárias, pois o meu interesse está no percorrer e não nas áreas fronteiriças ou nos limites dos espaços representativos. Meus percursos são ações rotineiras e silenciosas realizadas nos espaços urbanos que o meu corpo se encontra, ou que penso que se encontra, de forma não fixa.

Os primeiros *map_object* surgiram em função do meu estranhamento ao trocar o endereço da minha residência de São Paulo-SP para a cidade de Santa Maria-RS e do meu esforço para absorver o pequeno espaço urbano em que a minha rotina passava a ser praticada.

Iniciei, então, uma série de trabalhos representativos das minhas tentativas de aproximação corporal com aquela cidade.

Entre os trabalhos anteriores, que considero próximos às questões que envolvem os percursos urbanos, além dos já citados anteriormente, como o *Projeto Rotas de Fuga* (1998-2000)(São Paulo) e

trabalhos executados coletivamente com o grupo *Deusamorna* (2003-2005), cabe aqui trazer mais uma experiência realizada junto com este mesmo grupo. Trata-se do trabalho *Limitados*



Figura 144: *Limitados*, 2004. Detalhe da execução do mapa realizado pelo coletivo Deusamorna.

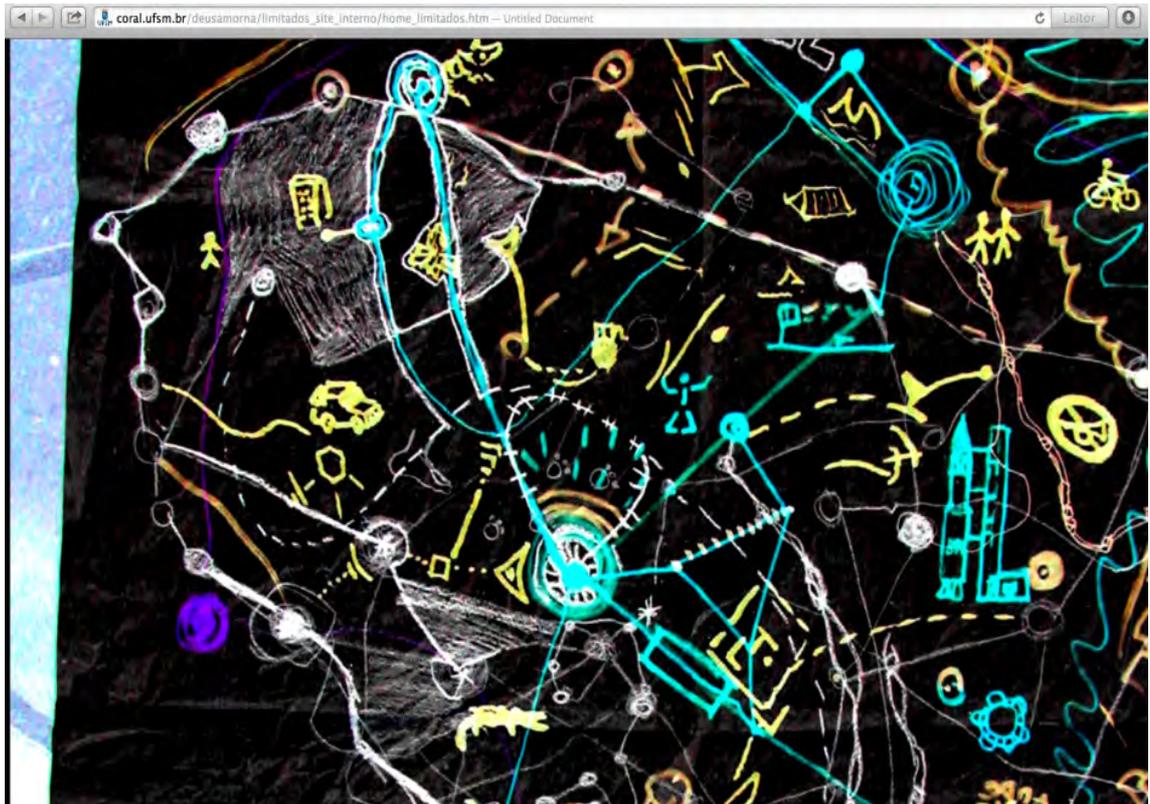


Figura 145: Tete Barachini, Site interativo do trabalho Limitados, 2004.

(2004)¹⁹⁵, (fig.144 e fig.145), no qual desenhamos um mapa/croqui que representava o território brasileiro do nosso imaginário, composto de trilhas de deslocamentos entre os pontos de referência turísticas e não turísticas. Assim, os *limites* reais e os *limites* estabelecidos pelo grupo mantinham todos dentro de uma territorialidade inexistente. Além do mapa, havia as gravações das reuniões, os escritos e as fotografias do grupo, e ainda, um site interativo.

As gravações das reuniões foram feitas em uma única fita cassete, sobrepondo aleatoriamente as conversas. O objeto sonoro, composto do aparelho de fita cassete com uma cesta tosca de apoio e a fita com as gravações, foi enviado para

¹⁹⁵ *Limitados* (2004) trabalho coletivo do *Deusamorna*. O trabalho teve participação no Fraenkelstein Projects 2, Rio de Janeiro e São Paulo, outubro/2004. Organizado por Érika Fraenkel e Carlo Sansolo. Participaram deste trabalho: Bibiana Silveira, Claudia Loch, Dante Acosta, Fabio Dotto, Inajá Neckel, Michele Oliveira, Monike Dias, Raul Dotto Rosa, Regis Liberato e Sara Santos, Tetê Barachini, Vanessa Freitag.

participar do *Evento Fraenkelstein – Projects 2*, no Espaço de Cultura Humanística, no Rio de Janeiro. O mapa/croqui foi transformado em imagem digitalizada e utilizado para gerar o fundo de um site interativo que continha pequenos fragmentos escritos das conversas do grupo, pedaços de textos de leituras de livros e uma série de fotografias que davam conta de registrar o processo de execução do trabalho. O site foi construído com a imagem do mapa e com uma configuração de visualização maior que o padrão estabelecido nas telas dos monitores, limitando, assim, a apreensão total da imagem e das informações nela contida. Ao construir o site para o *Limitados* (fig. 145)¹⁹⁶, retirei a sequência não apenas do espaço visual, mas do acesso lógico que se usa dentro dos sistemas interativos para internet, pois o

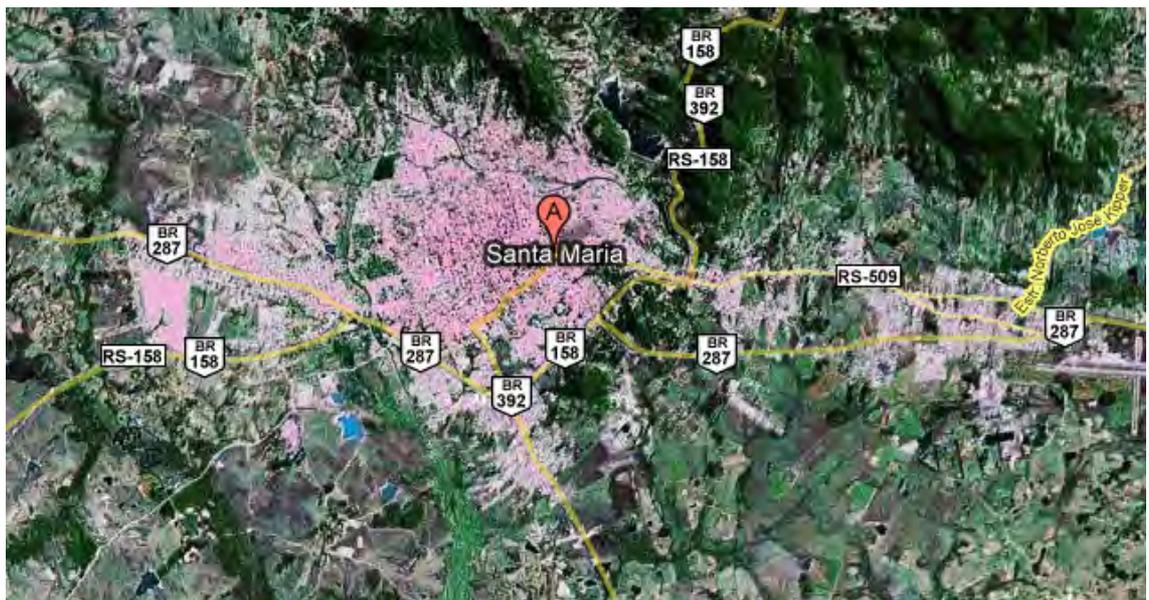


Figura 146: Imagem da cidade de Santa Maria no *Google Earth*, 2006

conceito de fragmentação e de não apreensão do trabalho em sua

¹⁹⁶ O site disponível em: <http://coral.ufsm.br/deusamorna/limitados_site_interno/home_limitados.htm#>

Ou ver o site em : http://coral.ufsm.br/deusamorna/limitados_site_interno/home_limitados.htm ou, ainda, em www.barachini.com.br

totalidade deveria ser mantida. O percurso, aqui, pertencia a uma outra forma de deslocamento, poderia mesmo afirmar efetivamente que era a apresentação e representação de um não-deslocamento corporal dos que participaram do trabalho.

Apesar de ter compartilhado experiências com o coletivo *Deusamorna*, as ações com o grupo não davam conta de resolver a minha percepção individual em relação aos espaços de circulação das cidades. Resolvi, então, acessar o *Google Earth* e trabalhar a partir da visualidade das imagens dos satélites sobre a cidade de Santa Maria, na qual me encontrava residindo naquele momento. Mas, assustadoramente para mim, a cidade de Santa Maria, em 2006, não estava no sistema de localização do *Google*. Apenas uma *mancha rosa* (fig. 146) indicava parcialmente a sua posição geográfica. A impossibilidade de ter a localização das ruas e dos lugares em uma ferramenta pública e de fácil acesso através da internet, surtiu na minha percepção

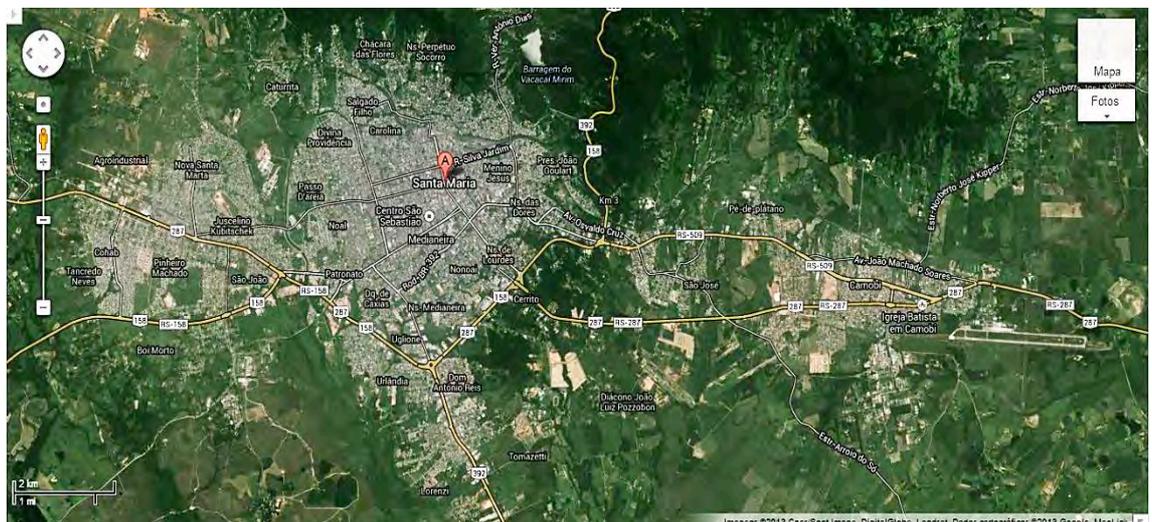


Figura 147:
Imagem da cidade
de Santa Maria no
Google Earth, 2013.

visual uma angustia absoluta, como um atestado de não pertencimento ao todo geográfico do planeta.

Para reverter esta sensação de isolamento geográfico

e social, meu primeiro impulso foi iniciar uma série de desenhos que representavam a memória dos meus percursos na cidade, gerando, assim, cartografias imaginárias. Depois, debrucei-me sobre a cartografia 'turística' da cidade, realizando mais

uma série de desenhos. Desses desenhos, realizei pequenos protótipos tridimensionalizados em metal (fig.148 e 149) e outros desenhos feitos sobre tecidos sobrepostos, dobrados e costurados e destas experimentações, fiz os primeiros *map_object*, que passaram a constituir as minhas cartografias maleáveis.

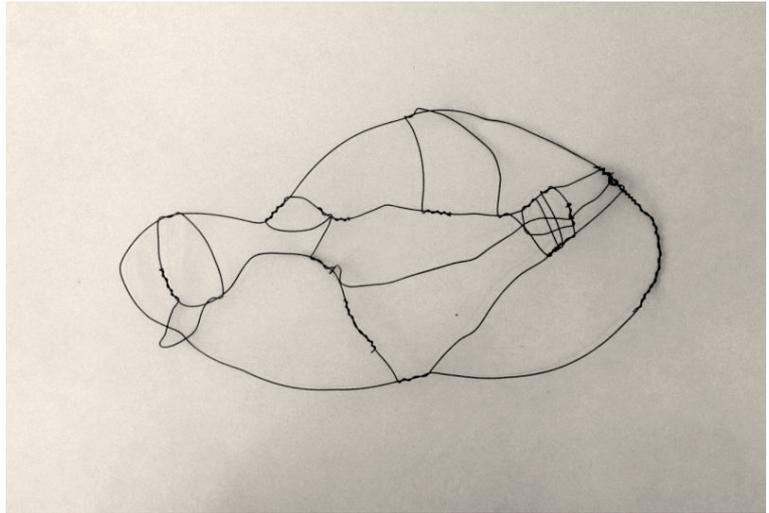


Figura 148: Estudos para *map_object* em meta

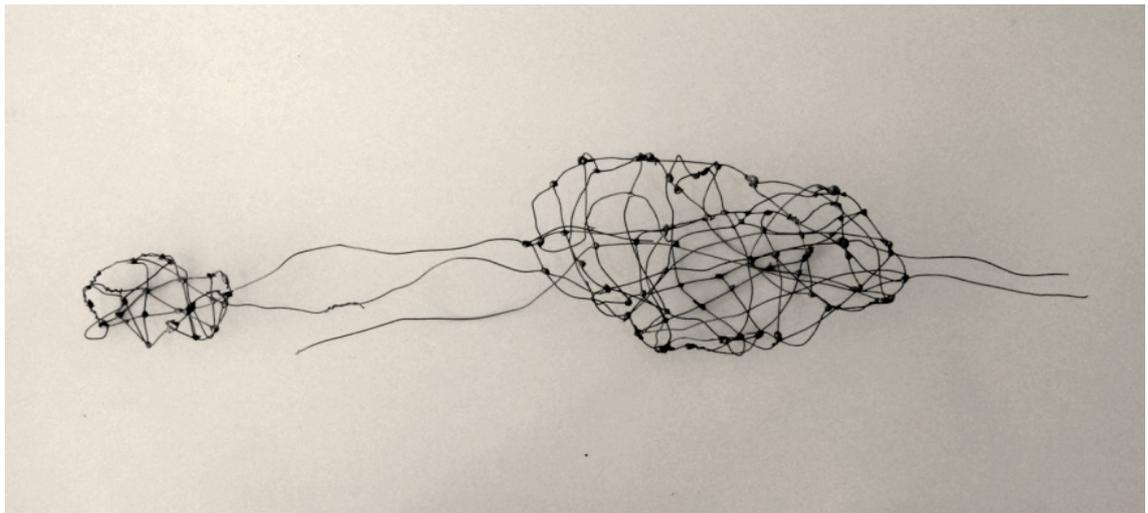


Figura 149: Estudos para *map_object* em metal

O meu imaginário sobre os percursos realizados na cidade, no entanto, não acalmavam uma necessidade de precisão geométrica destas trajetórias. Desejava registrar os percursos com coordenadas de localização geográfica através de latitudes e longitudes e, em tempo real. Para solucionar esta vontade, comprei um aparelho de *GPS (Global Positioning System)*¹⁹⁷ de trilha, (fig.150), e comecei a andar com ele diariamente, recolhendo os dados de todos os meus deslocamentos. Estes dados foram passados para um programa computacional de mapas e depois foram impressos, resultando em meus ‘desenhos-registros’ e, a partir destes, realizei outros desenhos, que os compreendo como ‘desenhos-diagramas’ e, com estes últimos, projetei e executei outros *map_object* tridimensionalizados em material maleável.

A partir da impressão dos *desenhos-registros* retirados dos dados fornecidos pelo *GPS*, inicio o que considero meu processo criativo de transformação, executando os *desenhos-diagramas* projetivos que são representativos da memória das minhas sensações corporais sobre os meus percursos. Os processos de registros e as projeções imaginárias dos deslocamentos se entrecruzam em uma espécie de simbiose, porque mesmo existindo os *desenhos-registros* a partir do *GPS*, que traduzem os meus percursos de forma mensurável através de uma representação gerada por programas computacionais, estes são transmutados,



Figura 150: Aparelho GPSMAP (trilha)

¹⁹⁷ *GPS* – Sistema de posicionamento por satélite americano. Além desse, existe o *GLONASS* russo e mais dois sistemas em processo de implantação: o *GALILEO* europeu e o *COMPASS* chinês.

diferenciados, e por vezes, tornam-se aparentemente autônomos em relação aos primeiros.

Com estes dois momentos do desenhar (desenhos gerados pelo *GPS* e desenhos realizados por mim), intento evidenciar a relação de pertencimento do meu corpo aos espaços coletivos das cidades, na medida em que os registro e os vivencio cotidianamente. Para a escolha da execução deste ou daquele ‘desenho-diagrama’, em um objeto-mapa, mantenho o meu livre arbítrio ao praticar ajustes e alterações que considero importantes na tentativa de manter implícito, no trabalho tridimensionalizado, a minha percepção corporal em relação ao meio no qual transitei.

Os desenhos nos *map_object* redimensionam os percursos essencialmente gráficos, passíveis de serem amontoados, pendurados, dobrados ou apenas largados, dando-lhes espessura. Estes – os *map_objects* – aparentemente se desconstroem por sua maleabilidade e entregam-se em ‘aberto’ ao outro para a experimentação e a diluição de sua própria referência primeira.

Os *map_object* amolecidos representam não apenas a minha relação com a cidade de Santa Maria, no período



Figura 151: Dados recolhidos no GPS, (desenho-registro).Florianópolis-SC

de 2006 a 2008, mas a representação dos meus deslocamentos realizados na cidade de Porto Alegre, na qual estou residindo desde 2009, e esporadicamente, a relação com as cidades para às quais viajo temporariamente. Os meus registros, que desde 2009 passaram a ser sistematicamente realizados pelo *GPS*, subdividem-se em registros de deslocamentos nos lugares de residência, presos a rotinas circunstancialmente obrigatórias, realizadas em um longo período de tempo (semanas/meses) e em registros de percursos em cidades nas quais permaneço temporariamente (horas/dias) (fig. 151), com deslocamentos sem uma rotina específica.

As práticas artísticas, a partir do século XIX até os dias de hoje, ao se estabelecerem nômades nos espaços urbanos, tanto em ações de oposição ou de compactuação com as estruturas dadas, de uma forma ou de outra, produzem uma crítica ao urbanismo. São exatamente estas práticas críticas que considero pertinentes e tento aproximar da minha produção em arte com a série *map_object*. O conceito de psicogeografia dos Situacionistas, por exemplo, mesmo aproximando-me, ressalvo as diferenças em relação aos meus trabalhos atuais, pois os Situacionistas geravam mapas a partir da prática da *deriva*, a qual consistia em percorrer os espaços das cidades, caminhando sem um destino predeterminado, a fim de obter conscientemente uma ação 'lúdico-construtiva'. Entretanto, o que me atrai nesta prática da *deriva*, não é o caminhar sem destino, mas a possibilidade de pertencer ao meio urbano através de ações que

desterritorializem, o que Deleuze e Guattari¹⁹⁸ conceituam como espaços estriados das cidades em espaços lisos. Uma ação nômade na qual o meio é absorvido e reconstruído individualmente, sobrepondo a estas, outras significações.

As estruturas visuais criadas pelas ruas ou vias, assim como as grandes áreas abertas de circulação para pedestres, ao mapearem as possibilidades de trajetos como áreas eminentemente públicas, legitimam há séculos os deslocamentos no urbano. Pertencentes ao coletivo, estes espaços ensejam



Figura 152: Tetê Barachini, *map_object_[1m]stm*, 190X120X10cm, 2007
[Foto: Paulo Kuhlmann]

diferença que concerne à superfície ou ao espaço. No espaço estriado, fecha-se uma superfície, (...); no liso, 'distribui-se' num espaço aberto, conforme frequências e ao longo dos percursos". Também, parece-me importante ver sobre este assunto: SCHULZ, Sonia Hilf. *Estéticas urbanas: da pólis à metrópole contemporânea*. Rio de Janeiro: LTC, 2008



Figura 153: Tetê Barachini, *map_object_[1m]stm*, 190X120X10cm, 2007 [Foto: Paulo Kuhlmann]



Figura 154: Tetê Barachini, *map_object_[8m]stm*, 400x230x10cm, 2007 [Foto: Paulo Kuhlmann]

neles, e através deles, relações entre o meio e o sujeito, transformando-se, por vezes, em narrativas espacializantes. Segundo Certeau¹⁹⁹, as narrações de percursos mantêm uma “relação entre o itinerário (uma série discursiva de operações) e o mapa (uma descrição redutora das observações)”, na qual o itinerário, ou seja, os percursos, instauram-se como ações de práticas no espaço e o mapa dá a ver o conhecimento da ordem dos lugares.

Meus deslocamentos não se propõem como narrativas através de referenciais cartográficos. Embora exista a captação pelo GPS das trilhas urbanas que faço, prefiro me sobrepor aos ‘mapas’ representativos e deles me desprender a ponto de apenas restar o deslocamento linear de fragmentos de tempo. Mesmo sendo devedora direta das experiências praticadas pelo meu corpo em suas áreas de circulação urbana, ao me desapegar da captação mensurável destas localizações, invento o ‘mapa’ dos meus percursos, que transformam a percepção do espaço físico em meu espaço mental, e entrego ao *outro* um objeto maleável, dobrável, representativo de uma percepção pessoal do espaço liso que se formula sobre o espaço estriado urbano. Os *map_object* são os meus mapas, meus percursos e meus tempos de experimentação urbana.

Os espaços das ruas são como linhas passíveis de serem percorridas e de serem capturadas pelo GPS, somadas a elas, a percepção dada pela memória do corpo que transita resulta no meu imaginário em desenhos de linhas ‘tortas’ referentes ao espaço percorrido, compostas por fragmentos

¹⁹⁹ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:1. artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 204.



Figura 155: Tetê Barachini,
map_object_[8m]stm400x230x10cm, 2007
[Foto: Paulo Kuhlmann]

sobrepostos e justapostos pelo tempo de ocorrência nos deslocamentos e permanências. São estas mesmas linhas que contêm seus vazios e seus cheios e que, ao presentificarem-se na terceira dimensão, adquirem além da espessura, uma cor representativa de sensações perceptivas e uma materialidade maleável.

Nestes trabalhos, a linha tridimensionalizada objetual e maleável se formula como volume, e como seu oposto, reafirma a qualidade da bidimensionalidade, principalmente quando suas estruturas evidenciam-se planificadas e passíveis de serem dobradas sobre si mesmas como um 'mapa'. Os *objetos-mapas* não são reféns de uma

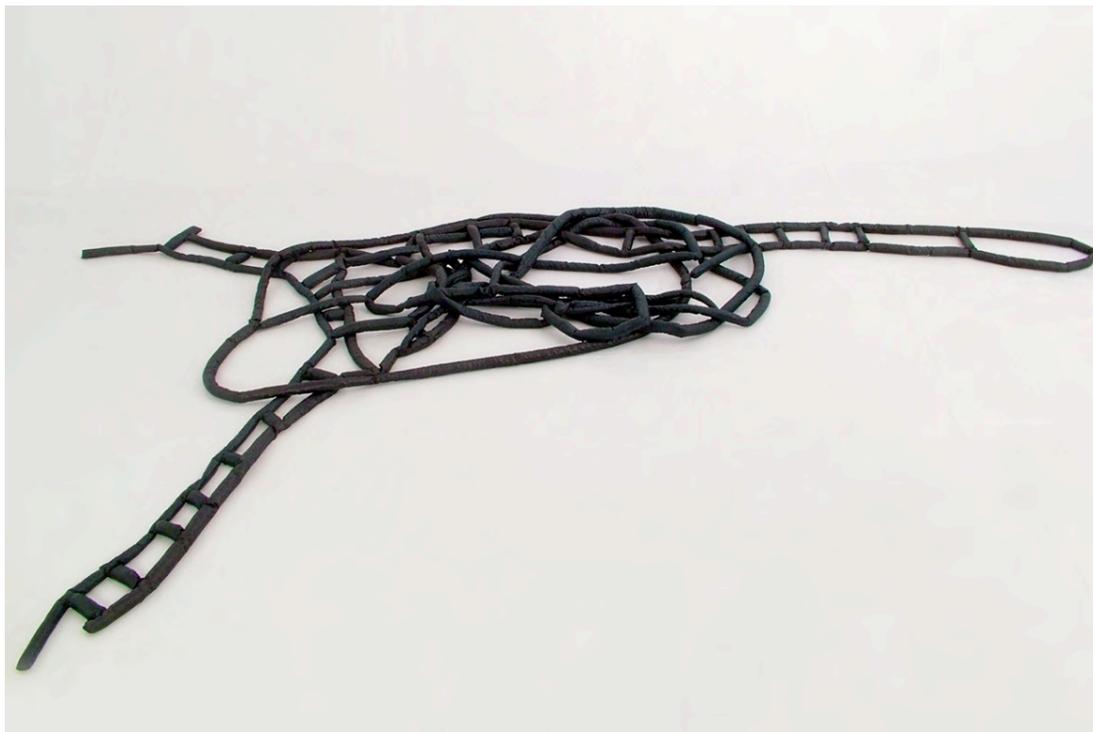


Figura 156: Tetê Barachini,
map_object_[8m]stm400x230x10cm, 2007
[Foto: Paulo Kuhlmann]

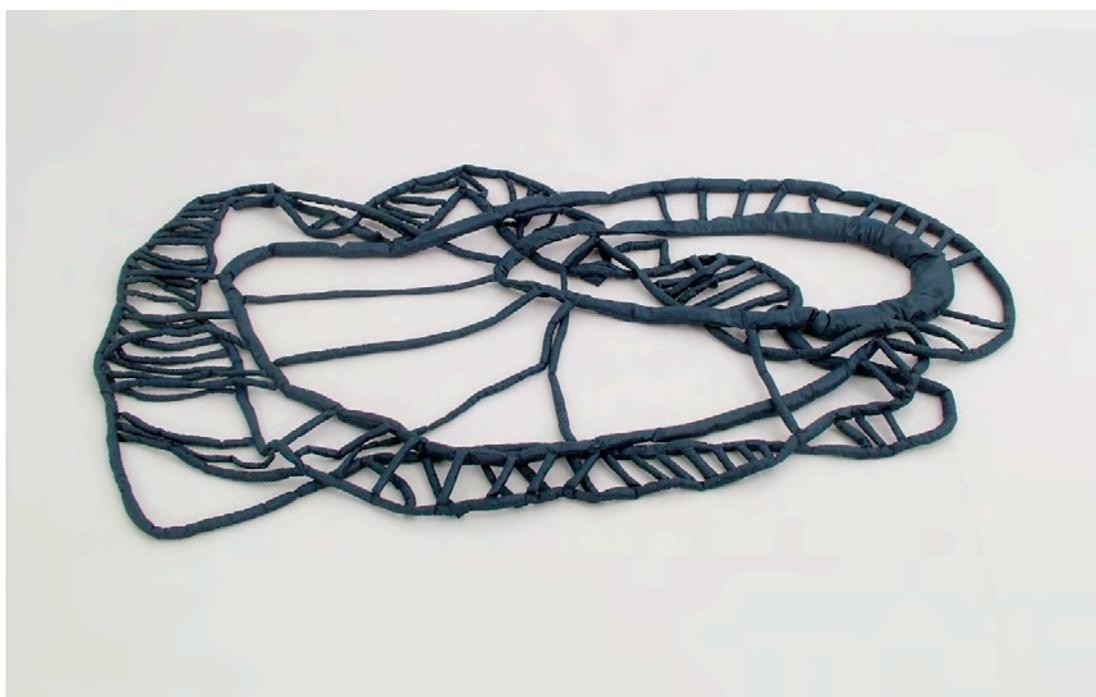


Figura 157: Tetê Barachini, *map_object_[3m]stm*,
200x120x7cm, 2007
[Foto: Paulo Kuhlmann]



Figura 158
Tetê Barachini,
map_object_[3m]
]stm,
200x120x7cm,
2007

disposição final específica, pois a maleabilidade de suas estruturas evidencia e auxilia a reversibilidade desconstrutiva permanente das suas disposições no espaço e, principalmente quando estes objetos se entregam a uma proximidade corporal junto ao outro, ator-autor.

A produção referente à série *map_object*, produzida em Santa Maria, entre 2006 e 2008, foi aqui o dividida em três grupos para facilitar a minha explanação. O primeiro grupo é formado pelos trabalhos *map_object_[1m]stm*(2007), (fig.152 e 153), *map_object_[8m]stm* (2007), (fig. 154, 155 e 156), e

map_object_[3m]stm (2007), (fig. 157 e 158), que representam registro do meu imaginário, no qual as distâncias e as escalas não possuíam valor algum, trazendo junto a si, um desenho que se insere como elemento gráfico ou como uma memória do não realizável, uma imagem que se postula latente: os trilhos dos trens, compostos de paralelas de deslocamentos deslizantes e por

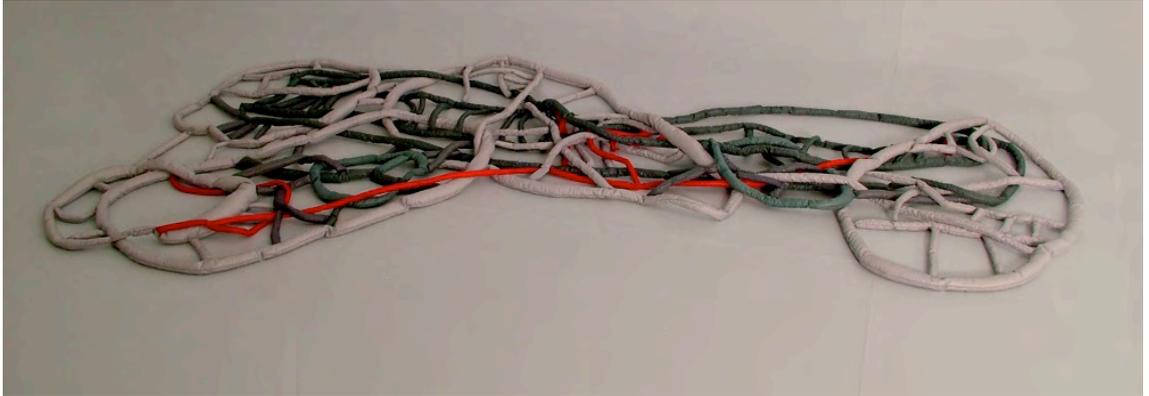


Figura 159: Tetê Barachini, *map_object_[7mc]stm*, 250x150x10cm (aproximado), 2008
[Foto: Paulo Kuhlmann]

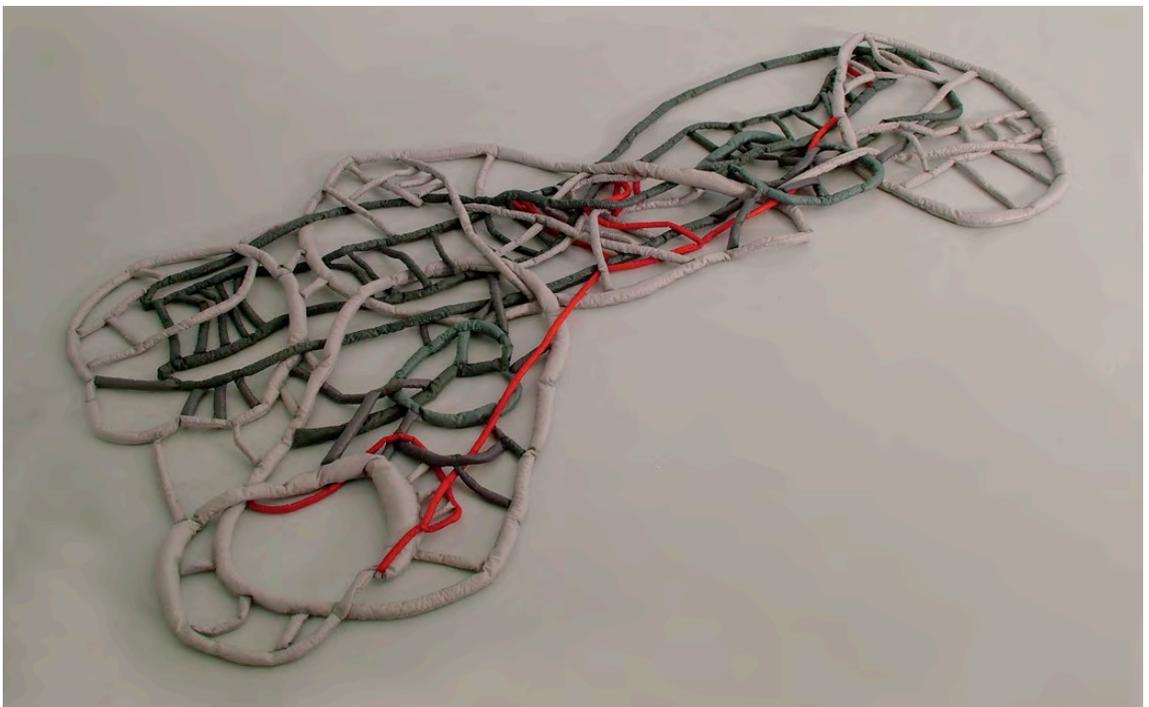


Figura 160: Tetê Barachini, *map_object_[7mc]stm*, 250x150x10cm (aproximado), 2008
[Foto: Paulo Kuhlmann]



Figura 161: Tetê Barachini, *map_object_[7mc]stm*, 250x150x10cm (aproximado), 2008
[Foto: Norberto Staggemeier]



Figura 162: Tetê Barachini, *map_object_[2mc]stm*, 250x280x20cm (aproximado)2007-08.
[Foto: Norberto Staggemeier]



Figura 163: Tetê Barachini, *map_object_[12mc]stm*, 490x90x10cm (aproximado), 2007. [Foto: Alinne Zucolotto]



Figura 164: Tetê Barachini, *map_object_[12mc]stm*, 490x90x10cm(aproximado), 2007. [Foto: Alinne Zucolotto]



Figura 165: Tetê Barachini, *map_object_[2mc]stm*, 250x280x20cm (aproximado)2007-08. [Foto: Alinne Zucolotto]

seus fragmentos de suportes transversais, determinantes de velocidades. Meus deslocamentos imaginários nestes trabalhos diziam respeito a uma vontade de me apropriar deste signo, que atravessa historicamente e fisicamente a comunidade da cidade de Santa Maria, em um ato simbólico de pertencimento e compartilhamento das minhas ações temporárias junto a esta mesma comunidade.

O segundo grupo se estabeleceu na tentativa de reconhecer sobre o mapa cartográfico local, os percursos rotineiros, sobrepondo-se aos mesmos, a questão do tempo imaginário. Consciente de uma rotina, o *map_object_[12mc]stm* (2007), (fig.163 e 164) representa um dia sem desvios na rotina padrão; o *map_object_[7mc]stm* (2008), (fig.161, 159 e 160), uma semana vivenciada em 2008, e, um terceiro trabalho, *map_object_[2mc]stm* (2008-2009), (fig.162 e 165), representa

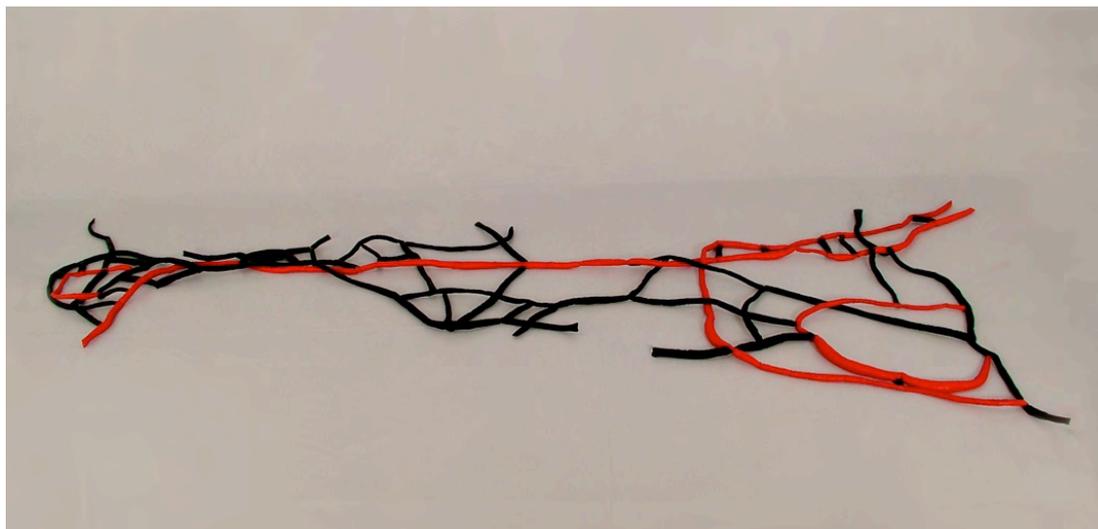


Figura 166: Tetê Barachini, *map_object_[1gps]stm*,
390x210x7cm (aproximado), 2008.
[Foto: Paulo Kuhlmann]

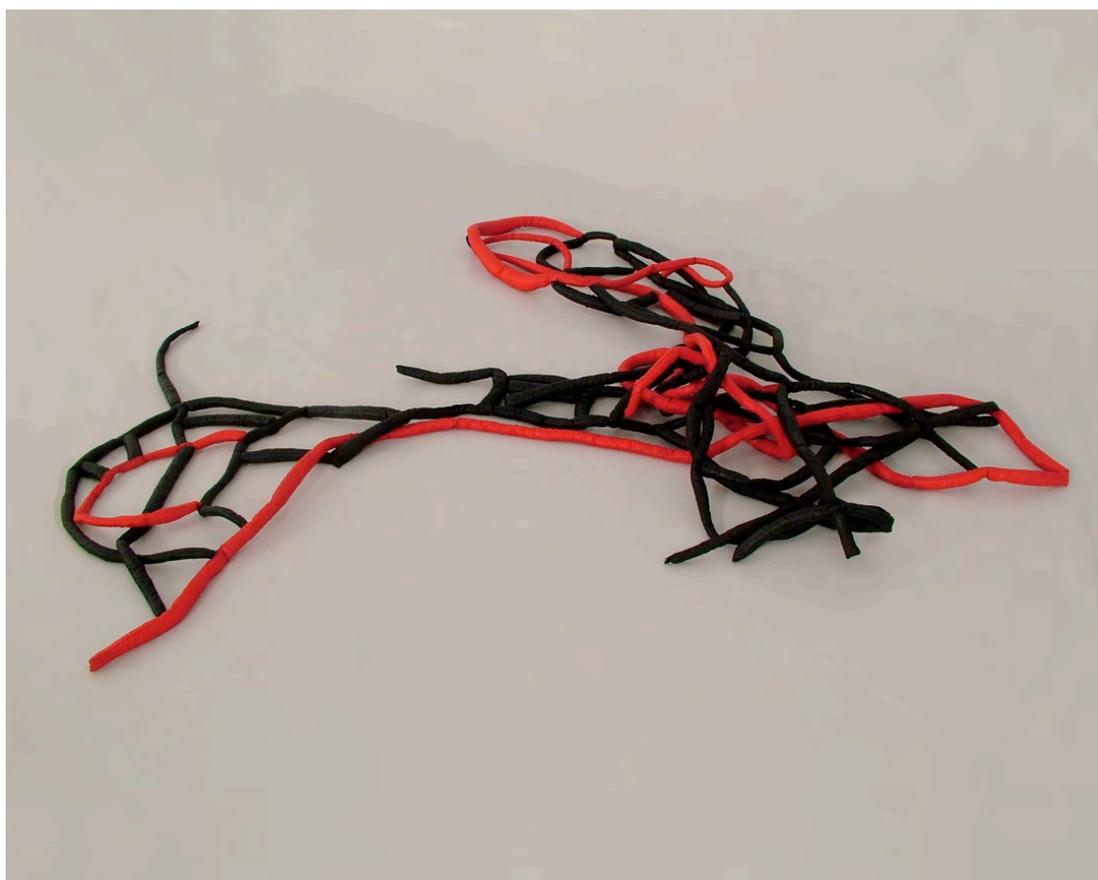


Figura 167: Tetê Barachini, *map_object_[1gps]stm*,
390x210x7cm (aproximado), 2008.
[Foto: Paulo Kuhlmann]



Figura 168: Tetê Barachini, *map_object_[4gps]stm*, 310x190x10cm, 2007-08. [Foto: NorbertoStaggemeier]



Figura 169: Tetê Barachini, *map_object_[4gps]stm*, 310x190x10cm, 2007-08. [Foto: Paulo Kuhlmann]

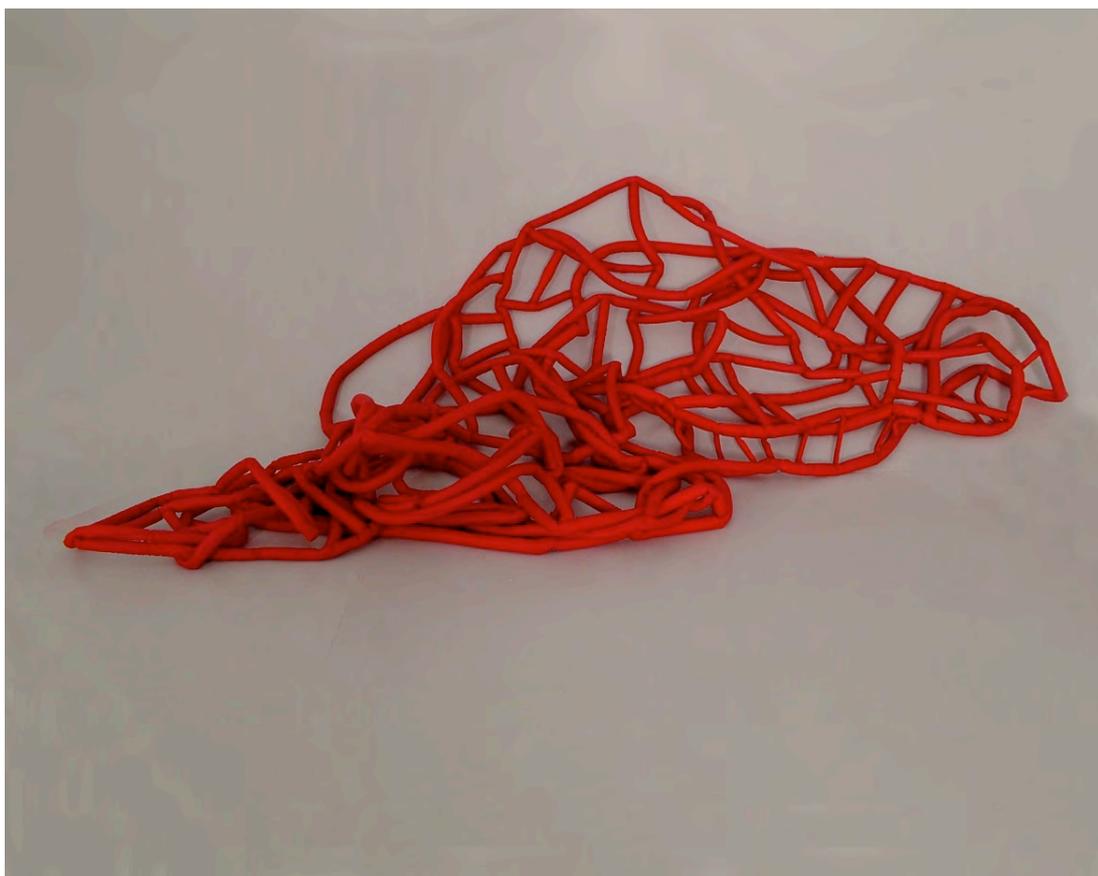


Figura 170: Tetê Barachini, *map_object_[4gps]stm*, 310x190x10cm, 2007-08. [Foto: Paulo Kuhlmann]



Figura 171: Tetê Barachini, *map_object_[3gps]stm*, 620x140x17cm (aproximado), 2008



Figura 172: Tetê Barachini, *map_object_[3gps]stm*, 620x140x17cm (aproximado), 2008

diferentes percursos realizados em fragmentos de tempos concomitantemente a percursos que desejava realizar por locais desconhecidos. A opção pela cor cinza em sua totalidade, neste trabalho, tem apenas uma significação simbólica em relação a uma sensação térmica e visual dos invernos frios e das espessas neblinas vivenciados na cidade.

E, finalmente, o terceiro grupo tem seu registro com o auxílio de GPS e softwares específicos, no qual é possível marcar o deslocamento e o tempo de forma mensurável, dos percursos realizados por mim como sendo fragmentos de pequenos instantes de rotina. Deste método resultou uma série

de desenhos, dos quais optei por realizar três trabalhos: *map_object_[1gps]stm (2008)*, (fig.166 e 167), *map_object_[4gps]stm (2007-2008)*, (fig. 168,169 e 170) e o *map_object_[3gps]stm (2008)*, (fig.171 e 172). E, a partir do uso deste equipamento para os meus registros, estabeleci novos procedimentos de trabalho, os quais venho realizando desde novembro de 2008, e de forma mais intensa desde fevereiro de 2009.

Existe, representado nestes três grupos, uma memória intrínseca em mim sobre as distâncias percorridas nos espaços urbanos, ou ainda sobre uma ideia de rotina realizada como uma constante. Ao efetuar os deslocamentos com o GPS, o impulso gerador dos desenhos-diagramas ganhou outras implicações como a consciência efetiva da escala realizada entre distâncias, os volumes topográficos e o tempo de percurso sendo passível de ser mensurado.

A leitura sobre os dados recolhidos tornou-se parte integrante da minha percepção do espaço urbano e dos desdobramentos que poderiam advir destes. No entanto, não me prendo a eles com a sua precisão de distâncias ou configurações gráficas representativas de seus dados mensuráveis. Permito-me realizar alterações sobre os mesmos a fim de preservar a representação das minhas percepções, assim como manter lícita minha autonomia imaginativa.

O trabalho *map_object_[1gps]stm (2008)*, foi o primeiro trabalho a utilizar o recurso do GPS. Nele, priorizei trabalhar com a marcação de dois fluxos principais que realizei na cidade durante o período de um dia, para isso, utilizei-me de duas cores (preto e vermelho), as interrupções nas linhas e nas cores dizem respeito a pausas obrigatórias em meu percurso.

Com o trabalho *map_object_[3gps]stm (2008)*, recolhi informações do meu GPS referentes aos meus percursos na área urbana central da cidade de Santa Maria, nos meus últimos três meses de residência na cidade. O trabalho tem uma estrutura planejada de demarcação linear azul (representando três meses) e elementos ‘soltos’ (pequenas linhas cortadas, de diferentes cores), representando os lugares que acessei no período de um mês no final de 2008.

E, no último trabalho, feito a partir da captura do GPS na cidade de Santa Maria, o *map_object_[4gps]stm (2009)*, resolvi colocar os meus deslocamentos referentes as áreas mais densas que percorria e me deslocava na cidade de forma planejada. Estes três trabalhos representam três formas de me relacionar através dos meus percursos com aquela cidade: os eixos de grandes deslocamentos, o caminhar cotidiano de um lado para outro e os percursos confusos obrigatórios dados pelo sistema de tráfego da cidade em relação aos deslocamentos realizados.

Os trabalhos citados até agora estavam vinculados a uma necessidade pessoal de tentar entender o lugar ao qual a minha rotina encontrava-se aprisionada com seus deslocamentos obrigatórios dentro do perímetro urbano da cidade de Santa Maria. Já os trabalhos de 2009 em diante, colocam-se como um reencontro com a cidade de Porto Alegre, em uma rotina e percepções diferentes do espaço urbano.

Depois de mais de vinte anos ausente de Porto Alegre, meu retorno teve seu primeiro movimento efetivo de permanência temporária a partir do dia 16 de março de 2009, quando, durante quinze dias, percorri a cidade em busca de um local para morar e montar meu atelier. A procura por imóveis

estava baseada em algumas diretrizes predeterminadas, como as localizações geográficas, que não poderiam exceder a uma certa distância determinada por mim²⁰⁰, entre o futuro apartamento e o Instituto de Artes/UFRGS, limitando meus percursos à região

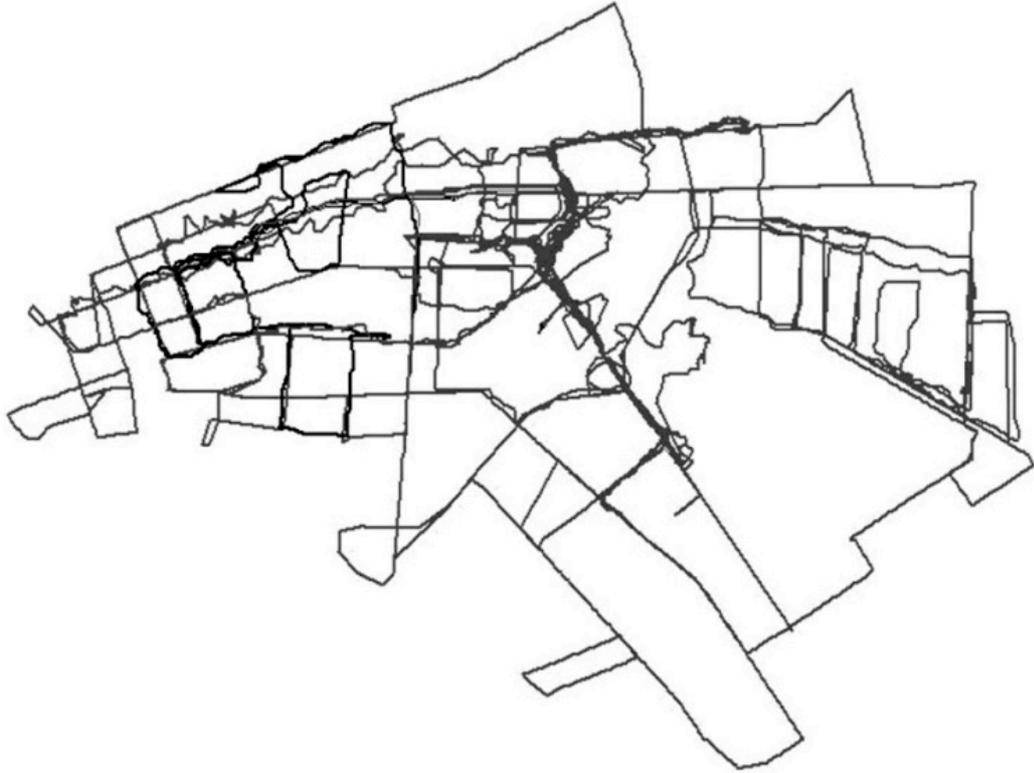


Figura 173: Recortes de Jornais com anúncio de locação, 2009

central de Porto Alegre, compreendendo os bairros do Centro, Cidade Baixa e Bom Fim.

As visitas aos lugares para onde me desloquei partiram da seleção de anúncios existentes nos jornais e nos sites das imobiliárias de Porto Alegre. Na medida em que tentava organizar com antecedência as informações, tais como, anúncios

²⁰⁰ A distância tinha como base o tempo de percurso de 30 minutos a pé.



trânsito, a cidade de Porto Alegre iam se formando no meu imaginário, como um novo perfil, um novo corpo.

Figura 175: Desenho a partir do GPS para estrutura do trabalho *map_object_1(9)_poa*.

Durante estas visitas aos apartamentos, em um período de quinze dias, estive sempre acompanhada pelo meu aparelho de GPS. Recolhi e acessei os dados das rotas através de programas específicos, armazenando-os (fig. 174). Reapropriei-me dos desenhos vetoriais que o sistema gerava a partir dos meus deslocamentos e, deles, retirei as informações de localização precisas através de coordenadas. Devido à complexidade gerada pelas sobreposições e emaranhados referentes às idas e vindas aos locais muito próximos, optei por não manter a escala em relação aos dados captados e simplificar as linhas dos trajetos, aglutinando-as, além é claro, da decisão arbitrária pela escolha de dois tons de azul na execução do *map_object* final, que representam a minha

percepção de cor, naquele instante, para a cidade de Porto Alegre.

Destes deslocamentos resultaram os desenhos para a execução do trabalho *map_object_1(9)_poa* (2009), (fig. 174 e 175), e deles, uma ação pública com carimbos – *Posicionamentos Temporários* (2009) (fig. 176) – como desdobramento de localização dos meus processos de reapropriação dos espaços urbanos de Porto Alegre. A ação



Figura 176: Tetê Barachini, *Ação Posicionamentos Temporários*, 2009 (Detalhe de uma das calçadas entre os lugares revisitados durante a ação)

Posicionamentos Temporários foi realizada no dia 09 de maio de 2009, entre 8h e 19h. Para esta ação predeterminei uma trajetória que estava baseada em alguns desses endereços²⁰¹ como pontos referenciais de tal forma que o percurso a ser realizado mantivesse o desenho que gerou o *map_object_1(9)_poa*. O trabalho consistiu,

²⁰¹ Endereços visitados para a procura do apt. JK.

portanto, em retornar aos locais estabelecidos, carimbar com as coordenadas de localização do satélite as calçadas próximas à área de acesso dos apartamentos JK e registrar por fotografia cada um deles. Além da pequena dimensão destes carimbos, cerca de 7x4 cm, utilizei tinta à base d'água para que os mesmos permanecessem nos endereços apenas até cair a primeira chuva ou as calçadas serem lavadas.

O mapa maleável - *map_object_1(9)_poa* - é resultante dos primeiros deslocamentos no meu retorno à cidade de Porto Alegre, durante o meu processo de *reapropriação* dos espaços urbanos já vivenciados. As áreas de circulação - ruas -

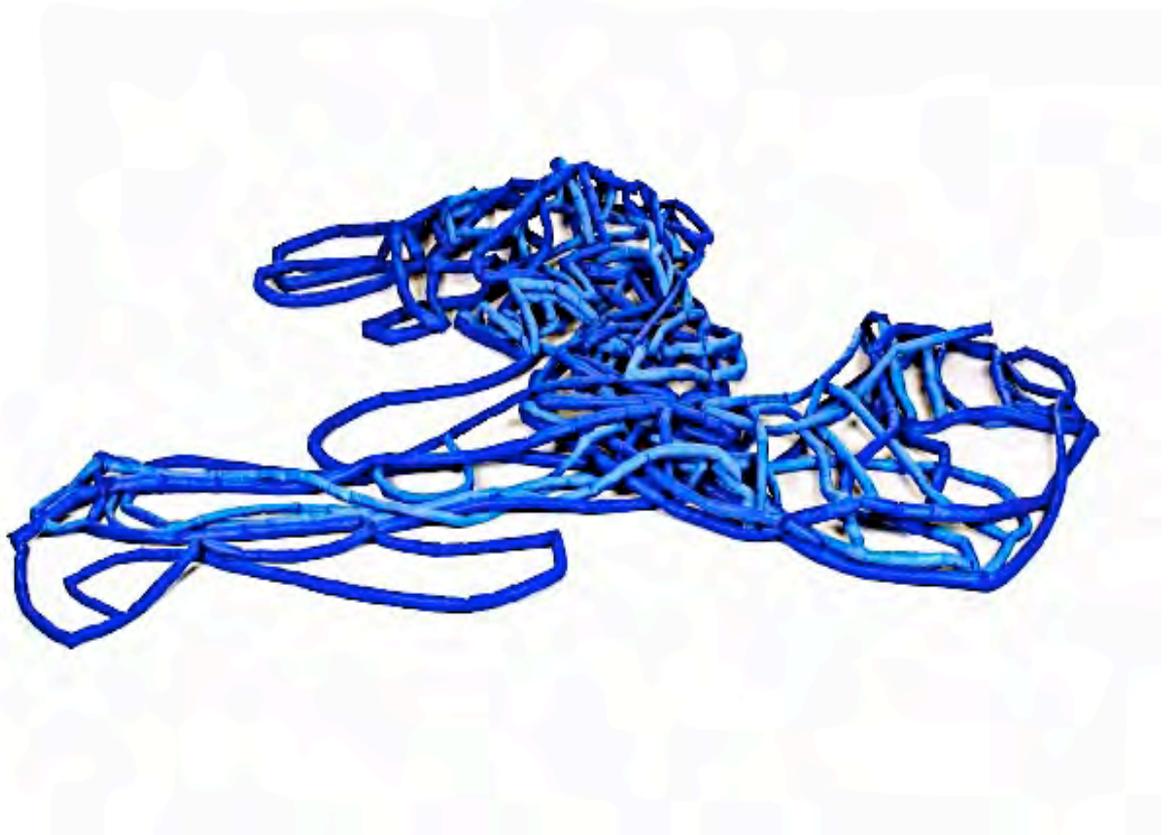


Figura 177: Tetê Barachini, *map_object_1(9)_poa*, 410x260x5cm (aproximado), 2009. [Foto: Norberto Staggemeier]

converteram-se em lugares da prática do meu 'procurar' e 'reencontrar' a cidade, que se tornava outra, no meu presente.

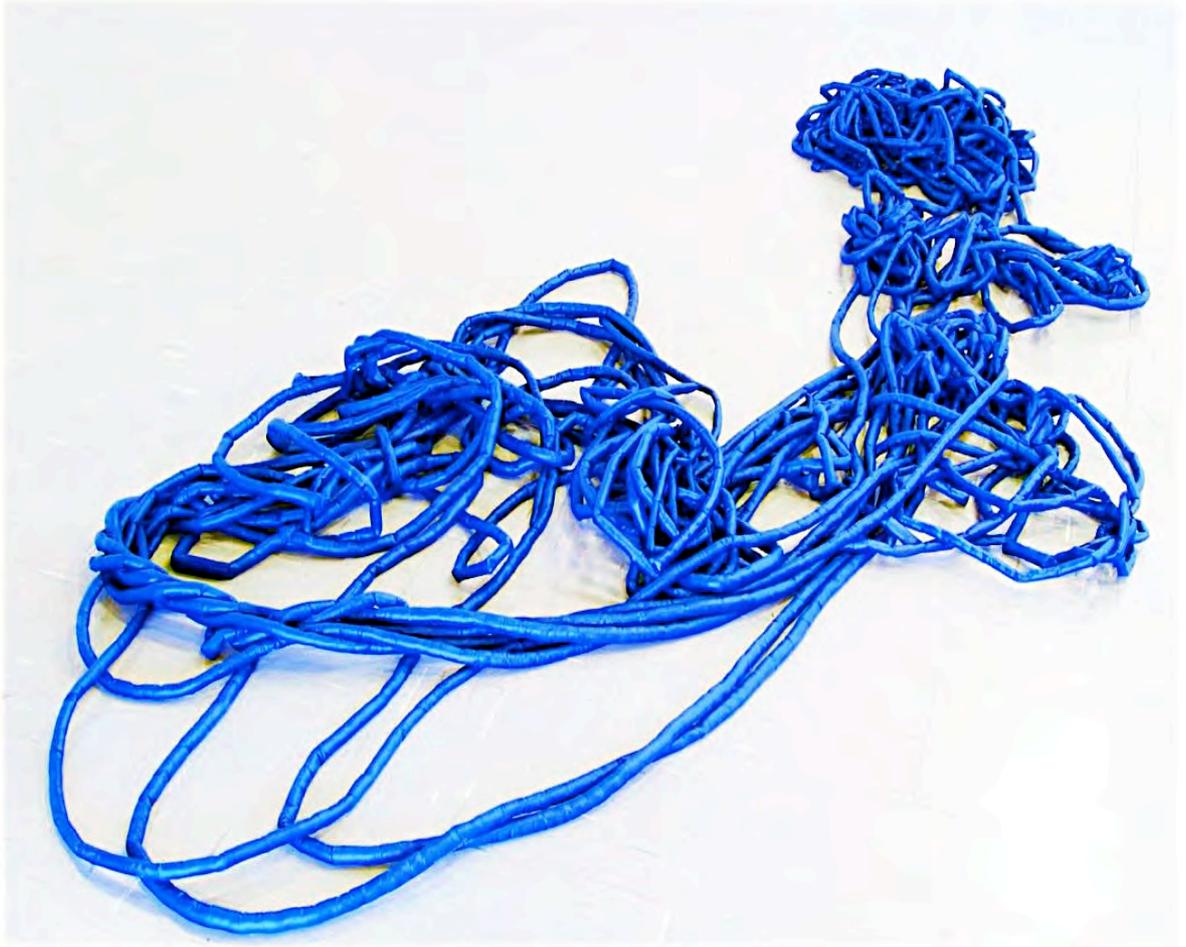


Figura 178: Tetê Barachini, *map_object_1(9)_poa*, 410x260x5cm (aproximado), 2009. [Foto: Alinne Zucolotto]

Não se tratava de uma deriva “no sentido de se perder, mas sim, no sentido mais positivo, encontrar caminhos desconhecidos”²⁰².

A complexidade que se estabeleceu na minha memória individual, dentro do contexto urbano com suas infinitas possibilidades de percursos, permitiu-me o deslocamento no espaço e no tempo, reafirmando a cidade como um permanente devir, gerando neste reencontro, um mapa vivencial desta experiência. A Porto Alegre que conhecia, parecia-me estranha nestes percursos, e não poderia ser

²⁰² FUÃO, Fernando D. de Freitas. **O sentido do espaço, em que sentido, em que sentido?**. In: *Arqtexto*. (UFRGS, nº 3/4) Porto Alegre: Departamento de Arquitetura: PROPAP, 2003, p.25

diferente, porque tanto a cidade como a minha percepção sobre ela haviam mudado.

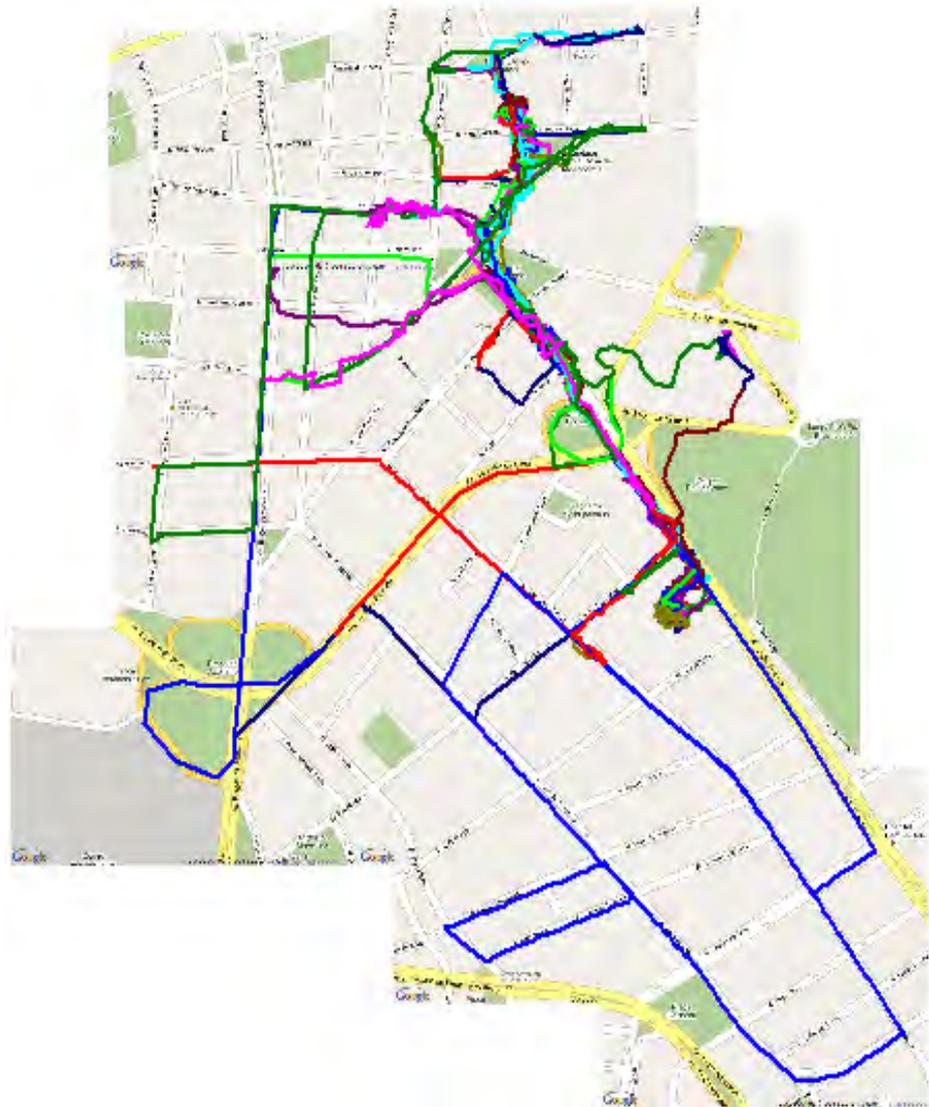


Figura 179: Captação pelo GPS dos meus percursos em Porto Alegre, 2009-2010

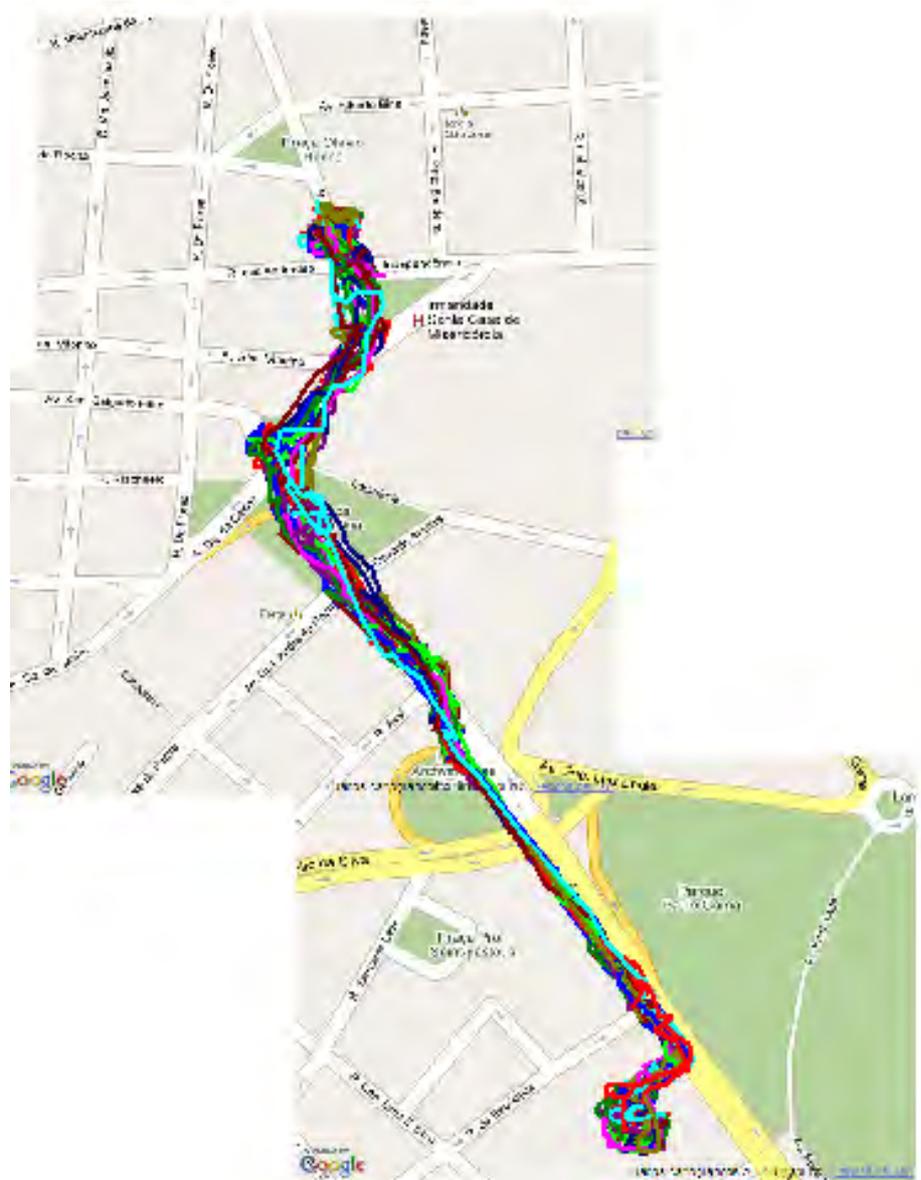


Figura 180: Captação pelo GPS dos meus percursos em Porto Alegre, 2009-2010 (Detalhe)

Para o trabalho seguinte, optei por utilizar os meus deslocamentos em Porto Alegre, tomando como base os meus trajetos fixos durante o período de aproximadamente oito meses entre 2009 e 2010, em uma rotina praticamente sem alterações, considerando três pontos referências: o Instituto de Artes na rua Senhor dos Passos, um local temporário de moradia na Av. João Pessoa e um segundo local de moradia, também temporário, na Av. Osvaldo Aranha.



Figura 181: Tetê Barachini, *map_object_[2gps]poa*, 410x260x5cm (aproximado), 2009-2010. [Foto: Alinne Zucolotto]



Figura 182: Tetê Barachini, *map_object_[2gps]poa*, 410x260x5cm (aproximado), 2009-2010. [Foto: Alinne Zucolotto]



Figura 183: Tetê Barachini, *map_object_[2gps]poa*, 410x260x5cm (aproximado), 2009-2010. [Foto: Norberto Staggemeier]

De um lado, os dados recolhidos, plasmavam em um grande emaranhado, reiterando os meus percursos nos mesmos locais e se sobrepondo a eles os diferentes tempos destes atos repetitivos. Resultou desta captura, o *map_object_[2gps]poa (2009-2010)* (fig.181,182,183 e 184), com três pontos imbricados e confusos, conectados por linhas longas de mesma cor, azul escuro. O trabalho foi construído para ser colocado diretamente no chão, tanto pela sua dimensão como pelo seu peso. Ao mesmo tempo, propõe-se conscientemente confuso e

disforme por sua disposição em relação ao *outro*, em contraponto à monotonia dos percursos que poderia representar esta rotina experimentada pelo meu cotidiano.



Figura 184: Tetê Barachini, *map_object_[2gps]poa*, 410x260x5cm (aproximado), 2009-2010. [Foto: Norberto Staggemeier]

Os demais percursos na cidade de Porto Alegre e suas captações dentro do período desta pesquisa (2009-2013) permanecem até este momento como dados gráficos do GPS. Cabe aqui, ainda, lembrar que além desses dois mapas-objetos que fiz de Porto Alegre, também executei mapas de alguns percursos que realizei em outras cidades quando me desloquei temporariamente em viagens, tais como para a cidade de

Florianópolis, de São Paulo, de Nova Iorque, de Lisboa e de Paris (fig. 185). Mapas estes que trazem apenas fragmentos de poucos dias de deslocamentos sobre estes espaços e se configuraram em pequenos mapas-objetos. Talvez os tamanhos e as soluções dadas por mim para estes percursos durante as visitas tenham uma relação direta com o meu tempo de permanência sobre estes mesmos espaços urbanos.



Figura 185: Tetê Barachini, *map_object_(1gps)pa*, 2011

Se os *map_object* dos locais de viagem se configuram menores e mais ‘limpos’ estruturalmente, os *map_object* de Porto



Figura 186: Tetê Barachini, *(detalhe)map_object_[2gps]poa*, 2009-2010
[Foto: Alice Barachini Torres]

Alegre, intencionalmente têm as suas estruturas desorganizadas, confusas e pesadas parcialmente em algumas áreas determinadas. No trabalho *map_object_[2gps]poa*, como os percursos representados são repetidos durante um longo tempo (oito meses) sobre um mesmo local geográfico, alterando apenas as frequências temporais, ele acaba por se tornar complexo para minha percepção cotidiana, pois é resultante de uma mesmice diferente todo dia. Tentei representar as sobreposições dos percursos e

suas interposições ou mesmo os atravessamentos perceptivos que se formaram em mim durante esta rotina específica. Uma rotina que se formulou extremamente monótona e repetitiva, no sentido de passar e passar de novo no mesmo lugar, cujas únicas alterações eram os dias e horários diferentes.

Como a ajuda do GPS de trilha que tenho, consigo captar o espaço geográfico com suas alterações de níveis e os tempos de percursos e de permanências que vivencio, transformando em linha/gráficos/tabelas essas duas referências, espaço e tempo. Com estes dados, mais as minhas sensações perceptivas e cumulativas deste período, ao transpor para o meio material o resultado do meu imaginário, o objeto final se coloca como um grande enosamento em desordem. Assim, a entropia se manifesta tanto nas capturas de GPS feitas por mim, como na finalização dos objetos-mapas maleáveis, ao dispô-los nos



Figura 187: Tetê Barachini, Saco-Santa, 65x40x10cm (aproximado), 2013 [Foto: Alice Barachini Tôrres]



Figura 188: Tetê Barachini, Saco-Santa,
65x40x10cm (aproximado), 2013
[Foto: Alice Barachini Tôres]

espaços para o acesso do *outro*, *coparticipador*, *coautor* e/ou
ator-autor.



Figura 189: Tetê Barachini, Saco-Santa,
65x40x10cm (aproximado), 2013
[Foto: Alice Barachini Tôres]



Figura 190: Tetê Barachini, Saco-Santa (detalhe), 65x40x10cm (aproximado), 2013
[Foto: Alice Barachini Tôrres]



Figura 191: Tetê Barachini, Saco-Santa (detalhe), 65x40x10cm (aproximado), 2013
[Foto: Alice Barachini Tôrres]



Figura 192: Tetê Barachini, Saco-Santa, (detalhe), 65x40x10cm (aproximado), 2013
[Foto: Alice Barachini Tôrres]



Figura 193: Tetê Barachini, Saco-Santa, (detalhe), 65x40x10cm (aproximado), 2013
[Foto: Alice Barachini Tôrres]



Figura 194: Tetê Barachini, Saco-Santa, (detalhe), 65x40x10cm (aproximado), 2013
[Foto: Alice Barachini Tôrres]



Figura 195: Tetê Barachini, Saco-Santa, (2 unidades), 65x40x10cm (aproximado), 2013

A geometria se constrói nos mapas captados, ponto por ponto, em coordenadas, dando *forma* ao inexistente, ao que passou, ao registro de algo que não está, o caminhar e o objeto maleável – o *map_object* – presentifica, assim, um percurso rotineiro e cotidiano sobre um espaço estriado que se apresenta linearmente enosado como uma “linha nômade”²⁰³, portanto, abstrata e sobreposta. Existe, nestas linhas amolecidas, a vontade de ser

*uma linha que nada delimita, que já não cerca contorno algum [grifo do autor], que já não vai de um ponto a outro, mas que passa entre os pontos, que não para de declinar da horizontal e da vertical, de desviar da diagonal mudando constantemente de direção - esta linha mutante sem fora nem dentro, sem forma nem fundo, sem começo nem fim, tão viva quanto uma variação contínua, é verdadeiramente uma linha abstrata, e descreve um espaço liso.*²⁰⁴

Em uma entrevista sobre Leibniz²⁰⁵, Deleuze afirma que a dobra “não é um universal”, mas um “*diferenciador*, um *diferencial*”, porque “o conceito de dobra é sempre singular, e ele só pode ganhar terreno variando, bifurcando, se metamorfoseando[-se]”. E, ainda, afirma que

cada um tem seus hábitos de pensamento: eu tendo a pensar as coisas como conjunto de linhas a serem dessemelhadas, mas também cruzadas. Não gosto de pontos, pôr os pontos nos is

²⁰³ Ver DELEUZE; GUATTARI, 2012, op.cit., p. 223

²⁰⁴ Ver DELEUZE; GUATTARI, 2012, op.cit., p. 224-225

²⁰⁵ DELEUZE, Gilles. Sobre Leibniz. IN_____. **Conversações (1972-1990)**. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 199-210. Ver, também DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

me parece estúpido. Não é a linha que está entre dois pontos, mas o ponto que está no entrecruzamento de diversas linhas. A linha nunca é regular, o ponto é apenas a inflexão da linha. Pois não são os começos e nem os fins que contam, mas o meio. As coisas e os pensamentos crescem ou aumentam pelo meio, e é aí onde é preciso instalar-se, é sempre aí que isso se dobra²⁰⁶.

E, mais recentemente, junto com os meus *map_object* e os meus trabalhos de listas, retomei a imagem rosa do Google Earth, que visualizei em 2006 para estampar uma superfície de tecido e, dela, fazer o *Saco-Santa* (2013) (fig. 187-93). Este trabalho consiste em pensar sobre as imagens-desenhos retiradas tanto do Google como do GPS para gerar desenhos-linhas sobre a superfície de tecidos e, a partir daí, executar meus atuais objetos maleáveis, disformes ou multiformes de proximidades abertas para com o *ator-autor*. E, além disso, penso que com este trabalho e outros que estão em andamento, posso retomar a minha sensação barroca como algo palpável, feito de dobras sobre dobras, aberturas que me levam para dentro e para o fora em um contínuo, entre superfícies lisas e superfícies estriadas por linhas e por texturas repetidas que se dobram, abrem-se sobre si mesmas e tornam a dobrar-se, ou redobrar-se, para lembrar-nos que a dobra é aberta, contínua e lisa. E, ainda, talvez, apenas talvez, esteja procurando o meu lugar no que pode-se chamar de “vocaçã conjuntiva”²⁰⁷ brasileira, na qual a heterogeneidade é sempre bem vinda.

²⁰⁶ DELEUZE, 1992, op.cit., p. 205

²⁰⁷ Termo utilizado por Denise Maurano para falar do barroco brasileiro moderno e pós-moderno. Ver MAURANO, Denise. **Torções: a psicanálise, o barroco e o Brasil**. Curitiba: CRV, 2011.



Figura 196: Detalhe da exposição para defesa da tese, 2013



Figura 197: Detalhe da exposição para defesa da tese, 2013

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 198: Tetê Barachini, *map_object_[2gps]poa*, 2009. [Foto: Alice Barachini Torres]

Ao dar início a esta pesquisa, propunha colocar-me em uma posição do *entre*: *entre* escultura e objeto, *entre* objeto e desenho, *entre* o tridimensional e o bidimensional, *entre* o volumétrico e o planar, *entre* o cheio e o vazio, *entre* o leve o pesado, *entre* o chão e a parede. Este lugar do ‘*entre*’ que a maleabilidade propõe como um “agregado sensível”²⁰⁸, ressignifica os meus objetos e os espaços por mim acessados. Para estabelecer este *entre* e transitar por seus

²⁰⁸ Tomo emprestada a formulação de Cornelius Castoriadis quando este afirma que a arte “cria perceptos [agregados sensíveis]” e este percebido ou experimentado está aí como uma matéria que por sua vez não é separável da forma. Ver: CASTORIADIS, Cornelius. *Janela sobre o caos*. São Paulo: Idéias & Letras, 2009, p.107

possíveis limites, propus-me inicialmente cingir parte dos meus procedimentos poéticos. Deste modo, acreditava que poderia dilacerar certezas adquiridas no meu processo ‘inventivo’ a fim de alterá-lo na sua essência.

Dispus-me à realização de objetos específicos – os meus *map_object* – em um período determinado de tempo, mantendo quase sempre situações gerativas predeterminadas. Percebo, ao término destes quatro anos, que apenas parcialmente essas ações prospectivas iniciais foram confirmadas e que algumas sensações perceptivas que já detinha anteriormente foram reafirmadas, levando-me a retomar e, principalmente, somar indiretamente antigos processos gerativos à minha poética.

Tomei a maleabilidade como meu objeto de pesquisa, porque entendo que a maleabilidade torna-se o fio condutor que perpassa a maior parte da minha produção poética e as minhas reflexões em arte. Em uma certa medida, a maleabilidade permite-me posicionar-me no *entre* de algumas questões que a terceira dimensão suscita. O *entre* não é um local de dúvidas, mas um lugar de compartilhamentos, de alargamentos, de elasticidades e de maleabilidades.

Constatee que a maleabilidade manifesta-se por materialidades e procedimentos específicos, que se somam as intenções criativas e expressivas por parte dos artistas. Materiais duros podem resultar em maleabilidades implícitas, mas como uma constante, os artistas ao escolherem os materiais moles e ductíveis, optam por uma linguagem que rompe com pressupostos sedimentados dentro da tradição escultórica. E, assim, acabam por assumir novos procedimentos, que geram novos conceitos, e, que por sua vez, levam a novas relações perceptivas resultando em novas cadeias de pensamento.

A inconsistência estrutural dada pelas materialidades maleáveis atinge as questões da forma na escultura e faz com que teóricos e artistas retomem o *informe* de Bataille e gerem desdobramentos para este anticonceito, recolocando e potencializando-o como procedimento de metaformose constante da forma e, como tal, para Bois e para Krauss, ao se retomar esta ideia como um princípio operacional, se faz necessário rever obras de artistas e recolocá-los sob um novo prisma que possa levar em consideração questões acerca do baixo materialismo, da pulsação, da entropia e do horizontalismo, contidos nestes. E, ainda, segundo Frèchuret, ao ter como foco os materiais moles e ductíveis para a escultura, abre-se interrogações sobre as relações entre o tátil e o muscular, entre o duro e o mole, entre o acaso, o aleatório e o previsível, ou fixo, e, ainda, entre o heteronomia, autonomia e anomia que as obras moles podem gerar através de suas estabilidades e instabilidades contidas em seus materiais e suas formas maleáveis. E, Ardene, por sua vez, defenderá a ideia da desconstrução e, afirmará que a partir do *informe* e da *antiforma* de Robert Morris, tudo pode vir a ser escultura.

Se a maleabilidade já era parte conceitual das esculturas maneirista com suas torções e das esculturas barrocas com suas dobras, não resta dúvida que será com as superfícies de Rodin que ela se tornará não apenas visível, mas essencial, garantindo a modelagem e, portanto, a maleabilidade seu pertencimento ao escultórico. Mas será exatamente pelas qualidades da maleabilidade que se tensionaram as premissas da escultura que respondem pelo ereto e o rijo, e assim, ao se incorporar o que é flexível, dúctil e mole a tridimensionalidade, a escultura acaba por se alargar e se antepor a tradição.

Neste movimento de rupturas, surge a categoria *objeto* que passa a responder de modo mais amplo as questões da tridimensionalidade postas pelos artistas. A maleabilidade torna-se, então, o elemento que atravessa a escultura e o objeto, assumindo as ambiguidades e similaridades destas duas categorias, sendo, por vezes, adjetivo, e por outras, verbo.

Nesta pesquisa pareceu-me extremamente importante retomar alguns dos meus antigos trabalhos, para ter clareza dos processos e procedimentos por mim utilizados para a concepção dos meus objetos maleáveis. Agora, posso afirmar, que as estruturas ou mesmo os meus procedimentos criativos durante estas três décadas, são devedoras de uma discussão sobre as questões que envolvem o objeto, tanto por parte dos artistas e teóricos, que na década de 60 e 70 reafirmaram um objeto aberto e passível de ressignificações, principalmente quando estes se postulam maleáveis, como de toda uma geração de artistas brasileiros, da qual acredito fazer parte e que tem trabalhado com a fragilidade e a potência do objeto no Brasil. E, ainda, mesmo sob condições precárias e rarefeitas, estes artistas insistem na generosidade de compartilhamentos com o outro, que é o sujeito, e desta partilha sempre tão difícil, descerram novos entendimentos sobre os espaços como possíveis lugares de ativação, mesmo estando abaixo da linha do equador.

O objeto ao qual me aproximo, com meus trabalhos maleáveis, responde ou pelo menos, tenta responder aqui nesta pesquisa, por uma aproximação corporal junto ao observador, e, assim gerar ações participativas a partir do *gestus*, passando este a ser um ator-autor, que se interrelaciona, não apenas com o objeto maleável, mas com o espaço onde ambos se inserem durante a permanência deste ato de partilha. Assim, entendo que o espaço passa a ser o lugar em que as experimentações múltiplas e indeterminadas feitas pelo ator-autor, potencializa a

impermanência dos meus objetos maleáveis, transformandos continuamente por sua ductibilidade. Pois o *informe* nos meus trabalhos atua como uma permanente metamorfose que ocorre entre as relações entropicas que tem seu acontecimento entre o mole e o teso, entre o organizado e o disforme, entre o ‘organico’ e o geométrico, entre o esticado e o amontoado, entre o construído e o enossado ou dobrado, cuja as ações do sujeito que o acessa potencializa a experimentação e traz a tona a impermanência de sua forma tridimensional.

Como artista e pesquisadora, confesso não ser fácil ganhar distanciamento da própria poética para gerar análises críticas e fomentar discussões que possam inclusive engessar o próprio trabalho sob a tutela de um único ponto de vista, o meu. Por isso, nesta pesquisa procurei trazer não apenas as minhas questões, mas o trabalho e textos de outros artistas e teóricos, com os quais partilho conhecimento e, principalmente sensações de percepções de um espaço de convivência prazerosamente poético.

A maleabilidade, com sua impermanência explícita, me fascina!

REFERÊNCIA BIBLIOGRAFICA

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGUIAR, Douglas Vieira de. **Espaço, corpo e movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura**. Revista *Arquitexto*, n.8. Porto Alegre:FAU-UFRGS, 2006, p.74-95. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_8/8_Douglas%20Vieira%20de%20Aguiar.pdf

AMADO, MIGUEL. *Ponto de encontro ou o regresso da arte do real*. IN _____.[et. al....] **Joana Vasconcelos: Sem Rede**. Livro-Catálogo. Lisboa: Museu Colecção Berardo. 2010

AMADO, MIGUEL.[et.al...]. **Joana Vasconcelos: Sem Rede**. Livro-Catálogo. Lisboa: Museu Colecção Berardo. 2010

AMARAL, Aracy. *Dos carimbos à Bolha*. IN PECCININI, Daisy V. M. (coord.) **O objeto na arte: Brasil, anos 60** (Catálogo). São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978, p. 186 - 187

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

ARDENE, Paul. *Art, L'age contemporain*. Paris, Regard, 1997.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papyrus, 2005

BARACHINI, T. **Maciez, pressuposto aglutinador da pintura-objeto de Leda Catunda**. Revista Estudo: Artistas sobre outras obras. Portugal, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa/Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes. V.4, n.7, 2013, p. 101-107

BARACHINI, T. **Desobjeto no Outro**. Revista Expressão. Santa Maria, v. 01, 2008. p. 103-110

BARACHINI, T. **Desobjetos Tridimensionais**. São Paulo: ECA-USP, 1994. Dissertação, (Orientador Prof. Dr. Wolfgang Adolf Artur Pfeiffer), Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1994.

BARACHINI, T. **Lygia Clark e seus objetos de flexibilidade implícita**. Revista :ESTÚDIO, artistas sobre outras obras. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, v.1.n.1, 2010, p. 207-212.

BARACHINI, T. **Materialidades frágeis e potências discursivas: José Leonilson**. Revista Estudo: Artistas sobre outras obras. Portugal, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa/Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes v. 1, n. 2, 2010, p. 13-19.

BARROS, Anna. **Espaço, local e lugar**. REVISTA USP. Nº 40. São Paulo, dezembro/fevereiro 1998-99, p.32-45

BATAILLE, Georges. **Documents 1**, Paris, 1929, p.382 IN BOIS, Yve-Alain & KRAUSS, Rosalind. *L'informe: mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996

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

BELLET, Harry; STOULLIG, Claire; BROWN, Elizabeth A. *Bracusi* (catálogo). Paris: Centre Georges Pompidou, 1995

BELLUZZO, Ana Maria. **Carmela Gross**. São Paulo: Cosac&Naify, 2000

BENJAMIN, Walter. O que é o Teatro Épico? Um Estudo sobre Brecht. IN_____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 78-90.

BOHNS, Neiva. **Elcio Rossini**. IN FIDELIS, Gaudêncio.[et.al...]. *Direções no novo espaço* (Catálogo). Porto Alegre: Fundação Bial do Mercosul, 2005, p.62

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *L'Informe mode d'emploi*. Paris, Pompidou, 1996

BOLLE, Willi. **A Linguagem Gestual do Teatro de Brecht**. Revista Língua e Literatura. São Paulo: USP/FFLCH, 1976, p. 393-410.

BOND, Fernanda Coutinho. **O ator-autor - a questão da autoria nas formas teatrais contemporâneas.** IN Atas do VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas. Rio de Janeiro: UNIRIO. 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/processos/Fernanda%20Bond%20-%20O%20A%20ator%20autor.pdf>

BRAGA, Paula.(org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica.** São Paulo: Perspectiva, 2008

BRECHT, Bertolt. **Bertolt Brecht: teatro completo.** v.3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BRETT, Guy. **Brasil Experimental: arte/vida:proposições e paradoxos.** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005

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

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido.** São Paulo: Perspectiva, 1987

CALABRESE, Omar. **A idade Neobarroca.** Portugal: Lisboa, Edições 70, 1999

CARDOSO, Ivan. HO 1979 In OITICICA FILHO, Cesar; VIEIRA, Ingrid. **Hélio Oiticica.** Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p. 230-231.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: El andar como práctica estética: Walking as na aesthetic practice.** Barcelona: Gustavo Gilli, 2007

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982

CASTORIADIS, Cornelius. **Janela sobre o caos.** São Paulo: Ideias & Letras, 2009

CATUNDA, Leda. **Poética da Maciez: Pinturas e Objetos.** São Paulo: USP, 2003. Tese (Tese em Poéticas Visuais) Orientador: Prof. Dr. Julio Plaza. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2003

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1994

CLARK, Lygia. **Lygia Clark.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980

COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella (org.). **Abstracionismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação.** São Paulo: Perspectiva: Ed. USP, 1989

CORDEIRO, Waldemar. *O objeto*. Revista Arquitetura e Decoração. São Paulo, dezembro, 1956 IN COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella (org). **Abstracionismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p.223-225.

CORRÊA, Patricia Leal Azevedo. **Robert Morris em estado de dança**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007. Tese (Orientador: Ronaldo Brito Fernandes). PPGHSC-História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007. Disponível em :<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=11508@1>

CORRÊA, Patricia. **José Resende: José Resende**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios**. São Paulo: Alameda: 2004

COSTA, Claudio. Introdução. In **Cinema brasileiro anos 60-70: dissemetria, oscilação e simulacro**. Editora 7 Letras, 2000, p.9-24.

CRANDALL, Jordan. Anotações sobre o Parangolé. IN BRAGA, Paula.(org.) **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 148.

CRISTOFARO, Ricardo de. **Objetos Imaturos: por uma arte objetual no contexto da artemídia**. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Tese. [Orientador: Sandra Terezinha Rey]. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007 Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10926>>

CUNHA, Antonio G da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DEBORD, Guy *apud*: JACQUES, Paola B. **Apologia a deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006, p.87.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas, SP: Papirus, 1991

_____. Sobre Leibniz. IN_____. **Conversações (1972-1990)**. São Paulo: Ed. 34, 1992.p. 199-210

_____.; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. V. 5. São Paulo: Editora 34, 2012

DEMPSEY, Amy. Estilos, escolas e movimentos. São Paulo: CosacNaify, 2003

DUVE, Thierry de. **Sintoma e intuição**. Revista Novos estudos: CEBRAP. N.79 São Paulo: 2007, p. 211-226 Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000300011&script=sci_arttext>

FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 1992.

_____. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Atêlie Editorial, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da língua portuguesa. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006

FIDELIS, Gaudêncio.[et.al...]. **Da Escultura a Instalação**. Porto Alegre, Fundação Bienal Mercosul, 2005

FIDELIS, Gaudêncio.[et.al...]. **Direções no novo espaço**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005

FOSTER, Hal. [et.al...] Art Since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. V. 2. EUA: Thames & Hudson, 2007

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. (1984). In _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. MOTTA, Manoel Barros de (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p.411-422

_____. O que é um autor? In _____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298

FRÉCHURET, Maurice. **Le Mou et ses formes: Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle**. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC: Annablume, 1997

FUÃO, Fernando D. de Freitas. **O sentido do espaço, em que sentido, em que sentido?**. Revista Arqtexto. (UFRGS, nº 3/4) Porto Alegre: Departamento de Arquitetura: PROPAR, 2003

GASPAR NETO, Francisco de Assis. **O gesto entre dois universos: A noção de *gestus* no teatro de Bertolt Brecht e no cinema dos corpos de Giles Deleuze**. Revista Científica/FAP. Curitiba, v.4, n.1 p. 1-15, jan./jun. 2009 Disponível em: < http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev_cientifica4/artigo_Francisco_de_Assis.pdf>

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 1997

GOLDBERG, Rose Lee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

GONÇALVES, Flávio R. **Um argumento frágil**. Revista PORTO ARTE. Porto Alegre, Instituto de Artes/UFRGS, Nº 27, novembro, 2009

GONÇALVES, Natália K. R. Didáticas de Bertolt Brecht e os espaços para a produção de sentidos e significações. In CAMARGO, Maria. R. M. de. **Leitura e escrita como espaços autobiográficos de formação**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, p.63-77

GOZZER, Cláudia M. F. S. Gravidade por um fio: o peso e a leveza em um projeto de instalação. Porto Alegre: IA-UFRGS, 2002. Dissertação (Orientador Sandra Rey), Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

GRANT, Simon. **Interview: Robert Morris**. Revista TATE ETC, n. 14, 2008, s/p. [Consult. 2010-jan-13] Disponível em: <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue14/interviewmorris.htm>.

GREINER, Christine. **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2003

GUATTARI, Félix. Restauração da cidade subjetiva. IN _____. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 2012

GUIMARÃES. Pedro Maciel. **O caipira e o travesti. O programa gestual de ator-autor: Matheus Nachtergaele**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo: PPGMPA/ECA/USP. Ano 39. N. 37-janeiro-junho. 2012 p. 110-125. Disponível em:http://www.usp.br/significacao/pdf/37_maciel.pdf

GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21nov/20dez, 1960 IN COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella (org). **Abstracionismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987

HEGARTY, Paul. *As Above, So Below; Informe/Sublime/Abject*. IN HUSSEY, Adrew. **The Beast at Heaven's Gate: Georges Bataille and the art of transgression**. NY, New York, Rodopi, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012

HÉLIO Oiticica:Lygia Clark: **Salas especiais 22ª Bienal Internacional de São Paulo**. (Catálogo). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, MAM-RIO, MAM-BAHIA, 1994

HERKENHOFF, Paulo. **Antonio Dias: Trabalhos:1956-1999**. (Catálogo) Portugal, Lisboa, Brasil, São Paulo: Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão e Editora Cosac&Naify, 1999

HERKENHOFF, Paulo. Auto-retrato de todos os artistas. IN _____. **Antonio Dias: Trabalhos:1956-1999**. Catálogo: Portugal, Lisboa, Brasil, São Paulo: Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão e Editora Cosac&Naify, 1999, p.37.

HERKENHOFF, Paulo. Pequena História da Maciez. IN _____. **Antonio Dias: Trabalhos:1956-1999**. Catálogo: Portugal, Lisboa, Brasil, São Paulo: Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão e Editora Cosac&Naify, 1999, p. 30-36

HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUBERT, Renée Riese. *Surrealism and the book*. Los Angeles: University of California Press, 1988

JACQUES, Paola B. **Apologia a deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006

_____. **A estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JUDD, Donald. Objetos específicos. IN FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

KATIA, Canton. **Espaço e lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

KOUDELA, Ingrid D. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Um vôo Brechtian: Teoria e prática da Peça Didática**. São Paulo: Perspectiva, 1992

KRAUSS, Rosalind E. **A escultura no campo ampliado**. (Reedição). Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA /UFRJ. Rio de Janeiro, Ano XV, número 17, p.128-137, 2008 Acesso em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf>>.

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

LYGIA Clark e Hélio Oiticica. (Catálogo) Rio de Janeiro: São Paulo: Paço Imperial, 1986, MAC-USP, 1987

MAMMÌ, Lorenzo. [et.all...]. **Carlito Carvalhosa**. São Paulo: Cosac & Naify Edições 2000

MAURANO, Denise. **Torções: a psicanálise, o barroco e o Brasil**. Curitiba: CRV, 2011.

MÈREDIEU, Florence de. *Histoire Matérielle & Immatérielle de l'Art Moderne*. Paris: Bordas, 1994.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra-trajeto**. São Paulo: USP, 1992, p.86

MODERNO MAM- SP (Catálogo) São Paulo: out/nov/dez, 2010

MONSAINGEON, Guillaume. [et.al...] **Mappa Mundi**. (Catálogo/Livro). Portugal: Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2011

MORAES, Frederico. O que é Vanguarda? Catálogo Vanguarda Brasileira. Belo Horizonte, Reitoria da UFMG, 25-agosto-1966. IN PECCININI, Daisy . **O objeto na arte: Brasil, anos 60**. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978, p.65-68.

MORRIS, Robert. *Anti-forma*. IN FERNANDEZ, Aurora. **Arte Povera**. Espanha: Nerea, 2003.

MORRIS, Robert. Notes on Sculpture, Part 4. In:_____. **Continuos Project Altered Daily:The Writings of Robert Morris**. Cambridge: The MIT Press, 1993.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço (1978). IN FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

MOURINEAU, Camille. **Women artists: Elles@centrepompidou: in the collection of muse national d'art modern centre de creation industrielle** (Catálogo) Paris. Pompidou, 2009

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

OITICICA FILHO, César (org.). **Hélio Oiticica**. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2009

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

OITICICA, Hélio. Objeto-Instâncias do problema do objeto. Revista GAM- Nº15 – Rio de Janeiro, fev/1968 IN Catálogo: **O objeto na arte: Brasil, anos 60**. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, São Paulo, 1978, p.97

OLDENBURG, Claes. Sou a favor de uma arte. IN FERREIRA, Gloria & COTRIN, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006 , p.68-69

PECCININI, Daisy. Introdução. IN Catálogo **O objeto na arte: Brasil, anos 60**. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978, p.14.

PERL, Jed. *New art city: Nova York, capital da arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

PINCUS- WITTEN, Robert apud ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001

POINCARÉ, Henri. **O Valor da Ciência**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995.

PRAZERES, Roberta Fonseca dos. **Métodos clássicos e qualitativos no estudo do problema dos três corpos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010. Dissertação, (Orientadora Profa. Dra. Tatiana Martins Roque), PPGEM-Instituto de Matemática, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.pg.im.ufrj.br/pemat/31%20Roberta%20Fonseca.pdf>

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **Exposições de arte: Vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970**. Curitiba: UFPR, 2005. Tese [Orientador: Prof. Dr. Marcos Napolitano]. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2005. Disponível em :< <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/handle/1884/2397>>

RESENDE, José. **José Resende. A palavra do artista**. Entrevista concedida à Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999, p. 66.

RILKE, Rainer Maria. **Auguste Rodin**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2003.

ROLNIK, Suely (1999). **Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark**. In The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. p. 35 [Consult. 2009-11-10] Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>>

SALVADOR, Dali. O objeto revelado na experiência surrealista. IN CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SCHULZ, Sonia Hilf. **Estéticas urbanas: da pólis à metrópole contemporânea**. Rio de Janeiro: LTC, 2008

SEDOFSKY, Lauren. **Dow and dirty**. IN _____.[et.all.] Artforum Internacional. Vol.34, nº 10, 1996 [Acesso em: 24/01/2010]. Disponível em: < <http://www.questia.com/library/1G1-18533853/down-and-dirty>>

SLIFKIN, Robert. **Now Man's Bound to Fail, More**. IN PEABODY, Rebeca (editor). Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1975, p.59-75 Disponível em: < http://www.getty.edu/museum/symposia/pdf_stark/stark_online.pdf>

SYVESTER, David. **Sobre arte moderna**. São Paulo: Cosac&Naify, 2007, p.281

TEDESCO, Elaine. **Instalação: campo de relações**. Práxis. Novo Hamburgo: v.1.2007, p.19-24 . Disponível em: < <http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>>

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht**. São Paulo: Annablume, 2003

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TUCKER, William. **A linguagem da escultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **A presença da arte: Paulo Venâncio Filho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013

WISNIK, Guilherme. Uma ordem oculta das cidades. IN_____. [et.all...]. Catálogo/Livro **Lugares/Representações**. São Leopoldo – RS, Portão, 2011.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001

SITES:

<http://barryflanagan.com/artworks/view/13353/>> Acesso: 2013

<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=820099>
Acesso: 2013

http://gonzagaartistaplastico.com.br/site.asp?link=obras/1954_01.html#> Acesso: 2013

<http://lia-mennabarreto.blogspot.com.br/> Acesso: 2013

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-antiforme/ENS-antiforme.htm> Acesso: 2013

<http://nga.gov.au/Exhibition/softsculpture/Default.cfm?IRN=189001&BioArtistIRN=8663&MnuID=3&ViewID=2>> Acesso: 2013

<http://pt.museuberardo.pt/exposicoes/helio-oitica-museu-e-o-mundo>
Acesso: 2013

<http://radicalart.info/process/gravity-liquid/Pour/index.html> Acesso: 2013

http://suzanaqueiroga.blogspot.com.br/2009_05_01_archive.html
Acesso: 2013

<http://themodern.org/collection/for-carl-andre/863> Acesso: 2013

<http://topicos.estadao.com.br/fotos-sobre-exposicao/arte-como-questao--anos-70,e20665c6-4489-4cf0-b8c4-876d7625c0e0> Acesso: 2013

<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/pelos-caminhos-de-lygia-clark>> Acesso: 2013

<http://whitney.org/UserCollection?collection=tjeze3a630> Acesso: 2013

<http://www.allartnews.com/the-museum-of-modern-art-will-present-claes-oldenburg-the-street-and-the-store/> Acesso: 2013

<http://www.artabsolument.com/fr/default/exhibition/detail/394/Christian-Jaccard-Migrations-saisonniere-.html> Acesso: 2013

<http://www.barachini.com.br>

<http://www.christojeanneclaude.net/projects/packages#.UkrIboakoWQ>
Acesso: 2013

<http://www.darrenknightgallery.com/artists/dwyer/otherwork/03.htm>
Acesso: 2013

<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,a-tensao-de-dois-alfabetos,535239,0.htm> Acesso: 2013

<http://www.franzweissmann.com.br> Acesso: 2013

<http://www.gabrielamaciel.net/> Acesso: 2013

http://www.gac-annonay.org/GAC/expositions/Pages/Christian_Jaccard.html#1 Acesso: 2013

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/3891>> Acesso: 2013

<http://www.joanavasconcelos.com> Acesso: 2013

<http://www.ledacatunda.com.br> Acesso: 2013

<http://www.mmk-frankfurt.de/de/sammlung/werkdetailseite/?werk=1981%2F7> Acesso: 2013

<http://www.moma.org> Acesso: 2013

<http://www.musee-rodin.fr> Acesso: 2013

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

<http://www.stedelijk.nl/en/artwork/4263-soft-ladder-hammer-saw-and-bucket>> Acesso: 2013

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-lenigme-disidore-ducasse-t07957> Acesso: 2013

http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Traveller's%20Folding%20Item.html Acesso: 2013

<http://www.ufsm.br/deusamorna>. Acesso: 2013

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.094/159>
Acesso: 2013

<https://tang.skidmore.edu/index.php/calendars/view/52/tag:1/year:all>
Acesso: 2013

<http://www.hauserwirth.com/exhibitions/1927/sensitive-geometries-brazil-1950s-y-1980s/view/> Acesso: 2013

<http://www.hauserwirth.com/exhibitions/1927/sensitive-geometries-brazil-1950s-y-1980s/view/> Acesso: 2013

<http://www.revistacliche.com.br/2013/05/tudo-depnde-do-referencial-lygia-clark/> Acesso: 2013

<http://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2013/06/o-homem-por-tras-da-bienal-de-veneza.html> Acesso: 2013

<http://pmc.iath.virginia.edu/issue.905/16.1judovitz.html> Acesso: 2013