

Nathalia García
COSTURANDO SUSPENSÕES: LINHA, OBJETOS E CONSTRUÇÕES

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

NATHALIA PADILHA GARCÍA

COSTURANDO SUSPENSÕES: LINHA, OBJETOS E CONSTRUÇÕES

PORTO ALEGRE

2013

Nathalia Padilha García

COSTURANDO SUSPENSÕES:

Linha, objetos e construções

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.
Área de concentração: Poéticas Visuais.
Orientador: Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverza.

Porto Alegre

2013

Nathalia Padilha García

COSTURANDO SUSPENSÕES:

Linha, objetos e construções

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Poéticas Visuais.

Data de aprovação: ____ de _____ de 2013.

Orientador: Prof. Dr. Hélio Custódio Ferenza.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Paulo Roberto de Oliveira Reis (UFPR)

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos (UFRGS)

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (UFRGS)

RESUMO

O texto aqui apresentado tem como ponto de partida o meu trabalho artístico executado a partir de 2007, momento em que algumas características que impulsionariam a atual produção já eram perceptíveis. Entre essas características havia o uso da linha de costura sobre suportes planos, e também o desejo de expandir o desenho para o espaço, explorando uma possível tridimensionalidade dessa linguagem. Os desdobramentos desses desejos iniciais configuram o foco desta dissertação, sob um ponto de vista poético e conceitual.

Palavras-chave: instalação, construção, linha, objeto e suspensão

ABSTRACT

The text presented here has, as a starting point, my artistic work carried out from 2007 on, when some aspects that propelled my current production were already noticeable. Among these aspects, there were the use of sewing thread over plain supports and the intention to expand the drawing into space - explore a possible tridimensionality of this language. The unfolding of these initial intentions make up the focus of this dissertation from a poetic and conceptual standpoint.

Keywords: installation, construction, thread, object and suspension

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO • 8

PARTE 1

Espelho e cubo como um processo de descoberta da *verdade dos materiais* • 22

1.1 Decisão de suspender • 22

1.2 O primeiro objeto suspenso • 23

1.3 A partir do *Espelho* • 27

1.4 A partir de *Aracne* • 36

PARTE 2

Colchões e tijolos como *objetos tecíveis* • 39

2.1 Suspensão de objeto: o *Colchão* como impulso • 39

2.1.1 Sobre inversões e suspensões do uso dos objetos • 46

2.2 Suspensão de construção: a coluna como avesso • 54

2.2.1 Peso e perigo desconhecido: amadorismo ou fidelidade na intuição? • 61

2.2.2 Sobre tensões, tempo e fracasso • 64

2.3 Suspensão de construção: o *Muro* como interrupção • 68

2.3.1. Sobre o peso, a teia e a gravidade • 77

2.4 Pilha de colchões: fascínio e repulsa • 84

2.4.1. Método de montagem • 87

SUMÁRIO

PARTE 3

Tecido e pedras: estudos para *vestir o vazio* • 92

3.1. Paciência e tentativa de reconstrução: *Reconstruir (linhas emendadas)* • 92

3.2. Tecelagem • 99

3.3. Outros impulsos para refletir sobre a teia: Gego • 108

3.4. Tecido para suspensão • 111

3.5. O peso literal das pedras: primeira tentativa • 113

3.6 Mármore e granito: segunda tentativa • 123

CONCLUSÃO • 135

REFERÊNCIAS • 139

INTRODUÇÃO

O texto aqui apresentado tem como ponto de partida o meu trabalho artístico executado a partir de 2007, momento em que algumas características que impulsionariam a atual produção já eram perceptíveis. Entre essas características havia o uso da linha de costura sobre suportes planos, e também o desejo de expandir o desenho para o espaço, explorando uma possível tridimensionalidade dessa linguagem. Os desdobramentos desses desejos iniciais configuram o foco desta dissertação, sob um ponto de vista poético e conceitual.

Este trabalho permeará uma seleção de dez instalações, sendo que seis delas constituem o extrato mais recente dessa produção, desenvolvidas entre 2011 e 2013. Elas estão agrupadas por meio de características comuns e não serão apresentadas necessariamente em ordem cronológica. Já que o material compartilhado entre esses trabalhos é a linha de crochê, optei por introduzir esse texto narrando as formas e os meios pelos quais esse elemento surgiu na pesquisa.



Antes de ocupar o espaço tridimensional com a linha de costura, busquei algumas maneiras de conexão dela com o papel, tomando-a ora como modelo, ora como instrumento de trabalho. Entre as diferentes experiências bidimensionais que desenvolvi com esse material estão: 1) o contato com a fotografia analógica, em que pude realizar fotogramas utilizando a linha de costura e meu próprio cabelo como máscara para a estruturação da forma (fig. 1); 2) a tentativa de cópia da silhueta dos emaranhados, através do desenho com bico de pena e nanquim, criando uma regra de representação em que as linhas eram transcritas dos fotogramas para o papel; 3) a realização de desenhos utilizando a linha embebida no nanquim e na tinta acrílica diluída, como instrumento para monotipia (fig. 2); 4) a construção de módulos com madeira, linha e prego, semelhantes a um tear de quadro, em que a linha era amarrada e entrelaçada (figs. 3 e 4).

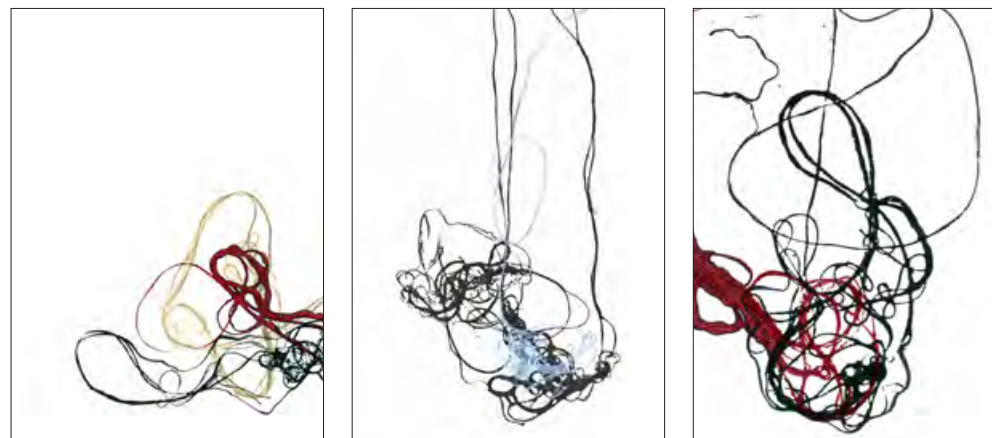


Fig. 1. Nathalia García. Sem título. 2 fotogramas. 8 x 24 cm e 18 x 24 cm. 2007

Fig. 2. Nathalia García. Sem título. Desenhos variados em caderno. 21 x 15 cm cada. 2007



Fig. 3. Nathalia García. Sem título. Módulos variados. Linha e prego sobre madeira. 10 x 10 cm (cada). 2007

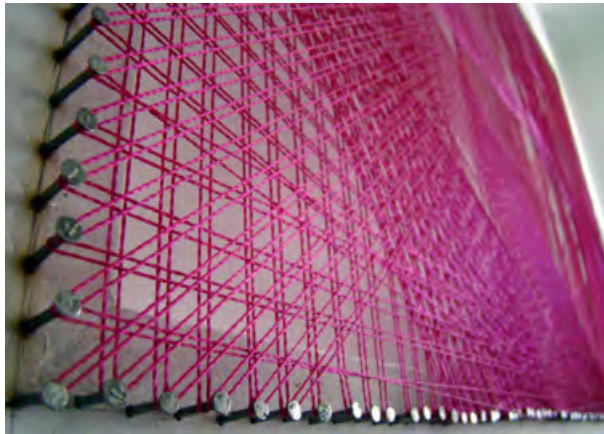
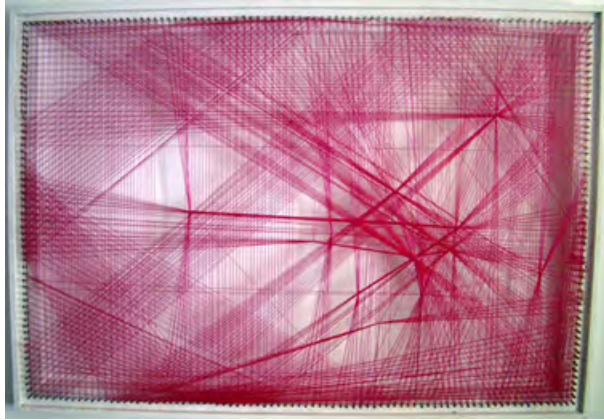


Fig. 4. Nathalia García. Sem título. Linha, 276 pregos e moldura de madeira. 70 x 100 cm. 2007

Mediante esses experimentos, identifiquei os módulos de madeira como “maquetes” propulsoras para a expansão tridimensional através da construção de instalações. Tramar a linha em torno dos pregos, observando diferentes formas, tensões, texturas, espessuras e cores trouxe a necessidade de ampliá-las em construções maiores que o meu corpo. Entretanto, as primeiras expansões ocorreram somente em escala bidimensional, isso porque eu ainda estava muito conectada a conceitos do desenho e fantasiava a linha como elemento potente de transformá-lo em realidade, em contraposição com a linha desenhada no papel, como ficção.

Um desejo de exaltação da linha pode ser detectado em 1921, quando Alexandre Rodtchenko (1891-1956) lançou novos olhares sobre esse tema. Em seu ensaio intitulado *A linha*, há uma breve introdução abordando a evolução na pintura, desde a pintura figurativa “que tinha como objetivo exclusivo pintar objetos e o ser humano, tão vivos como na realidade” (RODTCHENKO, 1988, p.121), passando pelo cubismo que, “decompôs o objeto com uma ciência quase anatômica, até se liberar por fim completamente dessa última barreira, chegando a não-figuração” (RODTCHENKO, 1988, p.121). Para Rodchenko, a forma na pintura evoluiu em direção a não-figuração, enquanto a cor evoluiu em direção à intensidade monocromática. Por sua vez, a cor, se comparada à forma, quase não evoluiu. Somente após esse percurso da pintura, entre evoluções da forma e da cor, é que a linha será instaurada ao plano como um novo e diferente elemento, que Rodtchenko defenderá como uma evolução da cor em direção à linha construtivista:

Ultimamente, trabalhando exclusivamente sobre a construção de formas e no sistema de sua estrutura, eu comecei a introduzir a linha no plano como novo elemento de construção. A significação da linha, foi enfim revelada: de um lado, seu aspecto aresta, borda extrema; e por outro lado, como um fator essencial da construção de qualquer organismo em geral, o esqueleto, se é possível dizer (ou a base, a armadura, o sistema). A linha é o primeiro e último elemento, assim como a pintura em toda sua construção em geral. A linha é via de passagem, movimento, choque, limite, fixação, junção, corte. Assim, a linha venceu, ela enfraqueceu as últimas cidadelas da pintura: cor, tonalidade, feitura e plano. A linha colocou uma cruz vermelha sobre a pintura. [...] Com a linha, aparece

uma nova ideia da construção; trata-se verdadeiramente de construir e não de figurar, de maneira concreta ou abstrata, trata-se de construir novas estruturas construtivas funcionais na vida, e não a partir da vida e fora da vida. (RODTCHENKO, 1988, p.122).¹

Rodtchenko destaca aqui a importância da linha como elemento possível não só de figurar, mas também de criar e construir verdadeiramente. O meu desejo de transformação da linha em “realidade” parecia relacionar-se ao seu desejo de verdade na não ocultação das construções. Impulsivamente, busquei uma evolução nos meus desenhos, da linha desenhada em direção à linha entrelaçada. Construí espécies de paredes com fios que chamei de *tramas bidimensionais*. Entretanto, algumas questões brotaram e se mostraram complexas; eu não conseguia definir, por exemplo, se essas paredes enquadravam-se numa categoria de instalação, desenho ou tecido.

Naquele momento, essas incertezas ainda não me incomodavam. Busquei motivar-me com os aspectos técnicos, pondo em prática as ideias que mais me entusiasmavam. Procurava uma linha que fosse de aparência frágil, porém, resistente. Na primeira parede construída na *Galeria do DMAE*² (fig. 5), em 2008, encontrei a linha que utilizo até hoje: trata-se de uma linha sintética, 100% polipropileno, fabricada em Minas Gerais, cuja marca

1 No original: “Ces temps derniers, travaillant exclusivement sur la construction des formes et sur le système de leur structure, j’ai commencé à introduire la ligne dans le plan en tant que nouvel élément de construction. La signification de la ligne s’est enfin complètement révélée: d’une part, son aspect arête, bord extrême; et d’autre part, en tant que facteur essentiel de la construction de tout organisme en général, le squelette, pourrait-on dire (ou l’ossature, l’armature, le système). La ligne est le premier et le dernier élément, aussi bien en peinture que dans toute construction en général. La ligne est voie de passage, mouvement, heurt, limite, fixation, jonction, coupure. Ainsi, la ligne a vaincu, elle a anéanti les dernières citadelles de la peinture: couleur, ton, facture et plan. La ligne a mis une croix rouge sur la peinture. [...] Avec la ligne, apparaît une nouvelle idée de la construction; il s’agit véritablement de construire et non pas de figurer, de façon concrète ou abstraite, il s’agit de construire nouvelles structures constructives fonctionnelles, dans la vie et non pas depuis la vie et en dehors de la vie.”

2 Centro Histórico-Cultural Antônio Klinger Filho, mais conhecido como Galeria de Arte do DMAE foi inaugurado em 1986 nos jardins da Hidráulica Moinhos de Vento, onde antes abrigava um dos reservatórios d’água para o abastecimento de Porto Alegre. Possui uma estrutura arquitetônica diferenciada e hoje abriga exposições.



Fig. 5. Nathalia García. Sem título. Linha de crochê. 380 x 321 cm. Galeria de Arte do DMAE, Porto Alegre. 2008

é *Princesinha*. Especial para crochê e tricô, ela mostrou-se mais resistente que os fios utilizados nos módulos citados.

Nessas construções, os fios eram amarrados a ganchos paralelos e tensionados até o seu limite, impondo formas orgânicas ao emaranhado. Lateralmente, observava-se uma única linha, como uma folha de papel vista dessa forma. Era inteligível que havia interesse ali em enfatizar a bidimensionalidade. O trabalho com maiores dimensões construído dessa forma possuía quatro paredes, cada qual com vinte metros de largura e três de altura; elas fechavam um canteiro do Parque Farroupilha³ (figs. 6, 7, 8 e 9). Nos registros fotográficos percebe-se as interferências que ocorriam constantemente através das tramas, cujo repertório de imagens em movimento era inerente ao trabalho.

Concebia esses trabalhos como experimentos que podiam ser aproximados de atividades relacionadas à costura. Recentemente, investigando a matéria-prima das linhas, os processos de fiação, assim como a construção de um tecido e de sua corporalidade, tive o lampejo de que existem mais relações aqui com a tecelagem do que com a costura. A formação de planos através do entrelaçamento dos fios está mais relacionado ao fabrico de tecidos do que à união de peças de tecidos prontos. Dessa forma, a tecelagem mostrou-se potencialmente poética e significativa de ser estudada.

Tecer vem do latim *texere*, que designa simultaneamente, *tecer* e *escrever*. A palavra *texto*, originária do “termo latim *téxtus* deriva justamente de tecer, fazer tecido, entrelaçar ou entrançar e, especialmente, na língua portuguesa estabelecemos tal relação quando falamos em trama (do tecido ou do texto)” (CHATAIGNIER, 2006, p. 12). As relações simbólicas sugeridas pela tecelagem são amplamente abordadas no livro *O Ofício de Zeus: mito da tecelagem e do tecido no mundo grego-romano*, de Jonh Scheid e Jesper Svenbro. Essa obra é dividida em três partes: tecelagem política, tecelagem conjugal e tecelagem poética. A

3 Localizado em Porto Alegre, entre as avenidas Osvaldo Aranha, João Pessoa e José Bonifácio, é o parque mais tradicional e popular de Porto Alegre, mais conhecido como Parque da Redenção.



Figs. 6, 7, 8 e 9. Nathalia García. Sem título. Hastes de ferro e linha de crochê. Parque Farrroupilha, Porto Alegre. 2009

respeito da tecelagem poética, realizarei algumas considerações.

Esses autores afirmam que dentre as metáforas que foram empregadas para designar o ato linguístico, a tecelagem ocupa seguramente um lugar primordial. O livro oferece diversos exemplos, mas para esta introdução selecionei um específico: as metáforas da tecelagem eram bem conhecidas por Homero, mas os poemas homéricos “jamais afirmam explicitamente ser ‘tecidos’”. (SCHEID; SVENBRO, 2010, p.122). A ausência da “tecelagem poética” em Homero se deve à formalidade de seus poemas, já que a palavra vem da Musa, “é ela que lhe insufla o canto”, isto é, “o aedo não se considera como autor de seu próprio discurso [...] pretender poder ‘tecer’ o canto significaria, para esses aedos, cometer uma impiedade [...] No mundo de Homero, a palavra poética não poderia ser propriedade privada” (SCHEID; SVENBRO, 2010, p.124).

Já os poetas corais Píndaro e Baquilides teriam sido os primeiros na Grécia “a utilizar a metáfora da tecelagem para designar a atividade poética. Eles se distinguem claramente de Homero” (SCHEID; SVENBRO, 2010, p.127). Para os autores, a diferença entre Homero e os dois últimos, ou então, a diferença entre um aedo-homérico e o poeta coral é que o aedo “não tem que opor seu interesse aos de seus ouvintes, ele não tem que se colocar como autor de seus cantos” (SCHEID; SVENBRO, 2010, p.129). Já o poeta coral:

[...] compõe seus poemas para ocasiões públicas [...] Seu autor é um poeta profissional no pleno sentido do termo, recebe as encomendas de encomendadores os mais diversos [...] o poeta deve se afirmar como o autor de seu poema, ainda que tome o cuidado de invocar a Musa para garantir a ‘regularidade’ de sua composição. Pois se não se afirma como autor - artesão, produtor, *poétés* - ele não poderá pedir uma remuneração do encomendador. [...] se ele está de acordo com aquilo que é dito no poema, tanto melhor, mas não é para isso que lhe pedem seus serviços. Seu poema deve simplesmente obedecer à estratégia objetiva do louvor: ele deve convencer, mesmo que seu próprio autor não esteja convencido. (SCHEID; SVENBRO, 2010, p.128).

Dessa forma, o poeta coral trabalha “de maneira contratual” e “afirma sem problema que é o artesão de suas odes, seu *tecelão*” (SCHEID; SVENBRO, 2010, p.129). Essas metáforas, segundo os autores, definem o discurso não apenas como uma tecelagem, mas também como uma “construção”. Os poetas corais “insistiram tanto sobre a materialidade do discurso que – em torno de 450 a.C. – acabaram sendo chamados *poétai* (‘artesãos’, ‘produtores’, ‘construtores’)” (SCHEID; SVENBRO, 2010, p.130).

O motivo pelo qual trago esse exemplo está na associação do meu desejo de materializar a linha desenhada ao desejo dos poetas pela materialização do discurso. Deve-se considerar essa materialização com cautela. Como foi dito, Homero não definia o canto como um tecido abertamente, pois ele o fazia discretamente, sutilmente. E isso levou Scheid e Svenbro (2010, p. 147) a uma pergunta: “Por que esta descrição, comparável ao silêncio monumental de Homero?” Segundo eles, seria impossível responder a essa questão, é como se Homero tivesse tido medo de cometer uma blasfêmia. Os autores tentam responder a isso “em outro nível”, através de uma citação de Longino, encontrada no tratado *Do Sublime*, que diz: “assim, a melhor figura retórica parece ser aquela que oculta o próprio fato de ser ela uma”, isto é, a “operação pela qual o poema se metaforiza em tecido deve se fazer discretamente, senão a metáfora é mal empregada” (SCHEID; SVENBRO, 2010, p.148).

Sob a perspectiva de que os poetas que deixavam as metáforas muito evidentes não eram os melhores poetas, podemos supor que não seja diferente em outras artes. Nesse sentido, julgo imaturas as minhas primeiras tentativas de materializar o desenho com linha de costura, sobretudo pelo modo formalista e literal que evidenciei tal desejo. A artista americana Lenore Tawney (1907 - 2007) quando realizou a série “*Drawings in air*”, transferiu, talvez indiscretamente, seus desenhos do plano para o espaço através da linha de costura (figs. 10, 11, 12 e 13). A diferença é que o seu processo de deslocamento do suporte bidimensional em direção à materialização da linha teve um intervalo de 30 anos:

Quando ela ganhou uma pequena caixa de acrílico, Tawney imaginou-a

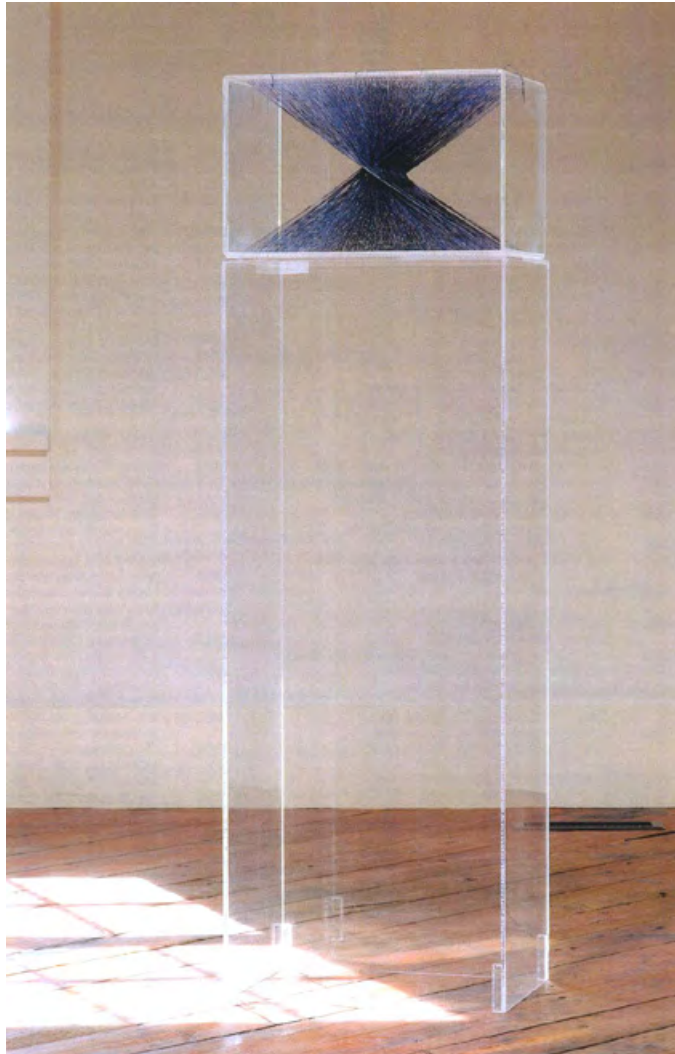


Fig. 11. Lenore Tawney. *Drawing in air #13*. Materiais variados.
130 x 40 x 26 cm. 1997

contendo linhas. Os “*Drawings in air*” que surgiram nos anos 90, resgatam seus desenhos e suas “*collage boxes*”, ambos dos anos 60, bem como as urdiduras que inicialmente a inspirou. Mas, eles também resgatam uma ideia mais antiga ainda, expressa em um diário que data de 1958. “A ideia de tecer em volume veio à minha consciência essa manhã quando acordei nervosa e excitada pensando nisso o dia inteiro”, Tawney escreveu. “Tecer em profundidade - de duas a cinco camadas, tecidas uma atrás da outra... cada camada separada da seguinte por uma polegada de espaço; cada uma poderia ser de uma cor ou tom diferente.” (MANGAN, 2007, p. 14).⁴

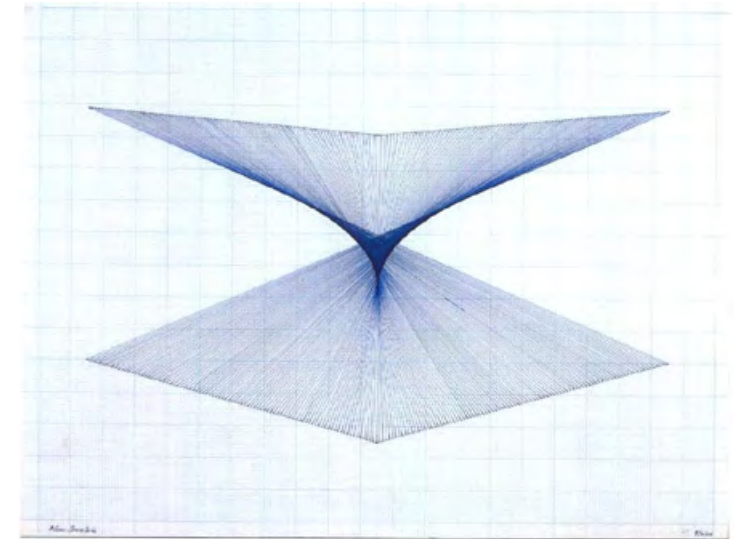


Fig. 10. Lenore Tawney. *23t Blue Fountain*. Caneta sobre papel. 40 x 56 cm. 1964

⁴ No original: “When she was given a small plexiglas box, Tawney envisioned it containing threads. The *Drawings in Air* that followed during the 1990s recalled both the ink drawings and collage boxes of the 1960s as well as the warp tie-up that had initially inspired them. But in addition, they returned to an even earlier idea first expressed in a journal entry of 1958. “The idea of weaving in volume floated up to consciousness this morning as I awoke nervous and excited all day thinking about it,” Tawney wrote. “Weave in depth - from two to five layers woven one behind the other... each layer separated from the next by an inch of space; each could be a different tone or color.”

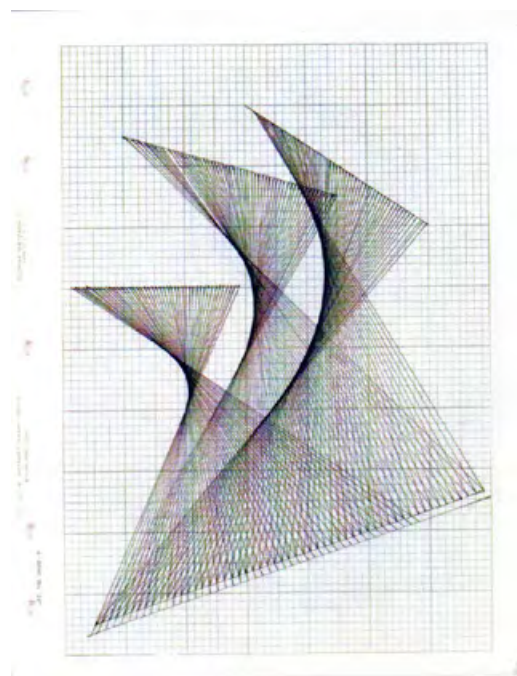


Fig. 12. Lenore Tawney. Sem título. Nanquim sobre papel. 29,5 x 43,8 cm. 1964

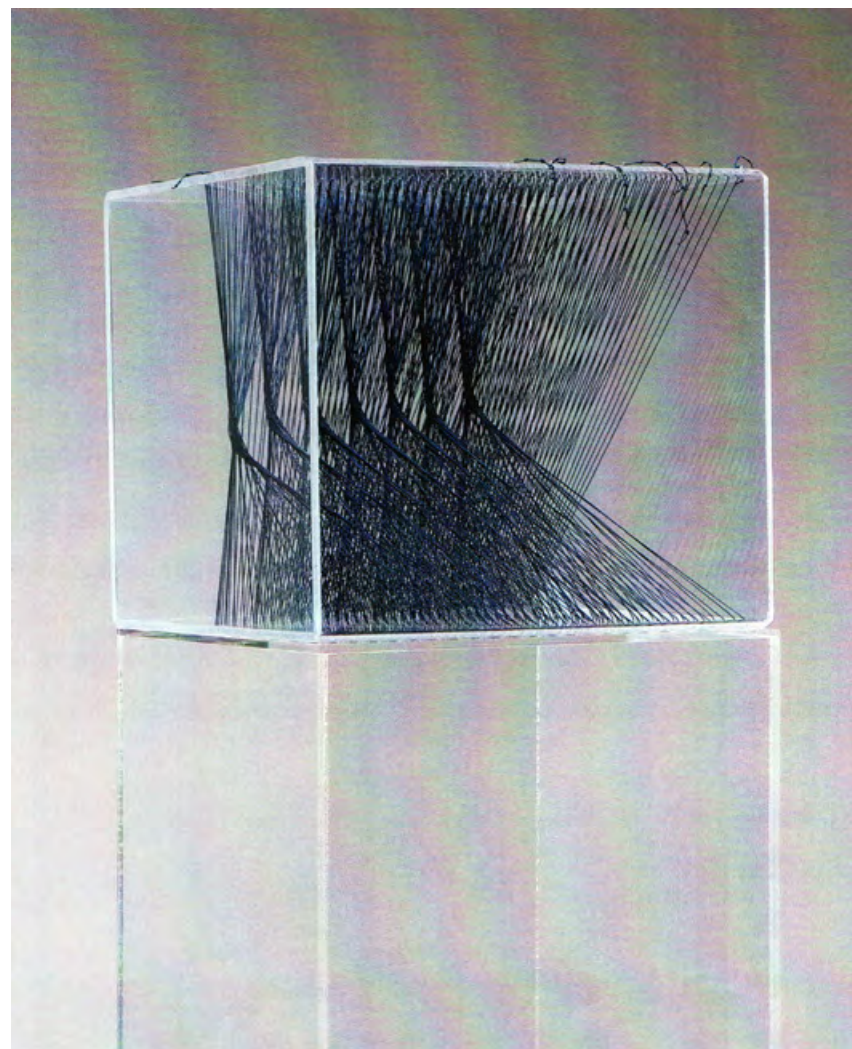


Fig. 13. Lenore Tawney. *Drawing in air #11*. Materiais variados. 144 x 30 x 30 cm. 1997

Sabemos que *linha* é sinônimo de *fio*, segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, o uso de maior relevância de *linha* é designando como “fio de fibras torcidas de linho, algodão, seda, sintéticas etc., usado em costuras, bordados, rendas etc”. Enquanto *fio*, designa “fibra natural (de animal, planta etc.) ou sintética de forma cilíndrica, flexível, delgada <*fio de seda, de linho, de nylon*> <*fio de cabelo*>” (HOUAISS, 2009, p. 899). E, se aplicarmos à palavra *linha* outra designação, a de “traço contínuo, real ou imaginário” – para referir-me à materialização – poderia dizer, “transformação da linha em fio”? Se podemos traçar uma linha, também podemos traçar um fio? Se desenharmos um fio, sendo fiéis à forma, não será uma linha desenhada e sim a representação de um material que contém fibra e textura? Curioso seria dizer “assine seu nome sobre este fio”.

Se o fio é um objeto, um elemento concreto e flexível produzido através de algum processo de fiação artesanal ou industrial, a linha traçada é uma abstração? Edith Derdyk (1955) diz que sim. Em seu livro *Formas de pensar o desenho*, a artista e educadora diz que, “tal como o papel é a representação do plano, ou o ‘campo de representação’, a linha é uma ‘convenção’, pois de fato ela não existe na natureza. A linha é um fato mental, é uma abstração”. (DERDYK, 2010, p.132)

Por outro lado, em 1930, Theo Van Doesburg, quando realizou seus *Comentários sobre as bases da pintura concreta*, escreveu:

[...] nada é mais concreto nem mais real do que uma linha, uma cor, uma superfície... uma mulher, uma árvore, uma vaca são concretos no estado natural, mas, no contexto da pintura, são abstratos, ilusórios, vagos, especulativos - enquanto um plano é um plano, uma linha é uma linha; nem mais, nem menos. (DOESBURG apud RICKY, 2002, p.60).

Considerando a ótica de Doesburg, em que a linha (traço) e o fio (têxtil) são reais, e um fio representado é abstrato, não haveria então em minhas instalações e supostas materializações uma mudança de estado, pois estaria lidando com duas situações “reais”. Já

sob a perspectiva de Edith Derdyk, eu estaria me deslocando de uma situação abstrata para uma situação real.

A materialização acontece quando imaginamos uma linha e a desenhamos no papel, ou quando a linha desenhada sai do papel e ganha o espaço tridimensional tornando-se matéria? Se materializar significa “tornar matéria”, e ainda, se matéria designa “um agregado de partículas que constitui massa”, fica claro que não há uma notável exclusividade no processo de transportar a linha do papel para o espaço. No máximo, essa seria uma forma de materialização mais tátil que a de uma linha traçada com grafite. Então, o que significa a linha de costura no espaço buscando representar um desenho? Não seria mais autêntico desenhar diretamente sobre o plano ou inserido no espaço? A materialização pode acontecer imediatamente da ideia para o espaço, sem necessariamente passar pelo estágio bidimensional?

Nessa lógica, e em meio a esses questionamentos, comecei a compreender que não havia mais relevância em manter um discurso sobre “materialização do desenho”, ou de “desenho no espaço” em meu trabalho. Tais questões fizeram com que o meu interesse por esse jogo de palavras esgotasse e, conseqüentemente, busquei novos elementos para desviar do foco inicial. Optei por seguir realizando as instalações, porém, tentando desenvolver novas formas, acrescentando objetos e, dessa maneira, ampliando as minhas motivações.

1

ESPELHO E CUBO COMO UM PROCESSO DE DESCOBERTA DA *VERDADE DOS MATERIAIS*

1.1 DECISÃO DE SUSPENDER

Embora eu tenha apontado, na introdução desse texto, alguns fatores que me levaram a suspender objetos, abandonando a ideia de desenho no espaço e de materialização do desenho, é importante ressaltar também que, na maioria das vezes, percebo as soluções em minha atividade artística como resultados de problemas técnicos surgidos em um trabalho anterior. Já que as decisões nem sempre são tão claras quando se está em meio ao processo, resolvi me questionar sobre qual teria sido o exato instante em que decidi suspender um objeto. Tive em mente duas respostas diferentes:

1) Nas paredes construídas na Galeria do DMAE e no Parque Farroupilha, alguns fios ficavam frouxos, era inevitável. Cada vez que se aplicava tensão de um lado, dependendo da orientação da linha, o outro lado afrouxava. Assim, o aspecto de tensão na trama que tanto me agradava, por vezes era impossível. Como evitar isso? Como gerar uma trama em grande escala totalmente tensa? Decidi que no trabalho seguinte tentaria utilizar uma força externa para tensionar a linha, agregando um objeto à trama. Suspender objetos pesados deveria tornar a linha tensa do modo que eu desejava.

2) A decisão de utilizar objetos aconteceu em uma experiência em ateliê, costurando o verso do tampo de uma mesa de madeira ao chão. A base interna da mesa se conectava

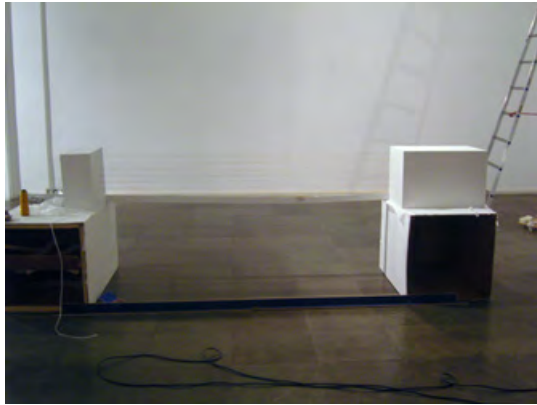


Fig. 14. Nathalia García. *Suspensa I* (Registro de montagem). Linha e madeira. 400 x 40 x 40 cm. Galeria Iberê Camargo, Porto Alegre.

ao piso de *parquet* através de linha presa com grampeador. Numa tentativa de brincar com uma trama isolada num pequeno espaço, percebi que tal isolamento não era possível, e que não havia como separar a *mesa* da *linha*. Não havia como retirar aquele objeto, agora costurado ao chão. Nessa tentativa de preencher um vazio, percebi que as superfícies interligadas se tornavam fundamentais.

Tais situações poderiam “justificar” a decisão de suspender objetos. Foram acontecimentos diferentes, mas de ordem cronológica e relevância sobrepostas. Naquele momento eu também não tinha a consciência de que nos quatro anos seguintes seguiria realizando suspensões através da mesma linha.

1.2 O PRIMEIRO OBJETO SUSPENSO

Em 2009, decidi que finalmente agregaria um objeto às tramas, criando uma peça escultórica. O objeto escolhido fora um cubo expositivo de madeira, um suporte tradicional para escultura, que intitulei *Suspensa I*. A solução de seguir trabalhando com a mesma linha, sem a necessidade de esticá-la através da própria força, se concretizou com esse trabalho⁵.

Ele foi construído horizontalmente (fig. 14), e, pouco a pouco uni dois módulos: um cubo e outro módulo menor, cada qual com 60 furos, preenchendo as duas superfícies. De cada ponto migrava um fio para o ponto seguinte, onde era amarrado. Esse processo se repetia até os furos ficarem tão preenchidos que a agulha não conseguia mais traspasar os furos. Esse era o limite. O módulo menor, que ficava na parte superior, tinha quatro ganchos que eram conectados por pequenos cabos de aço e presos ao teto. Quando foi posto na

⁵ Trabalho apresentando durante a exposição coletiva *Diáfano*, na Galeria Iberê Camargo, localizada no térreo da Usina do Gasômetro em Porto Alegre.

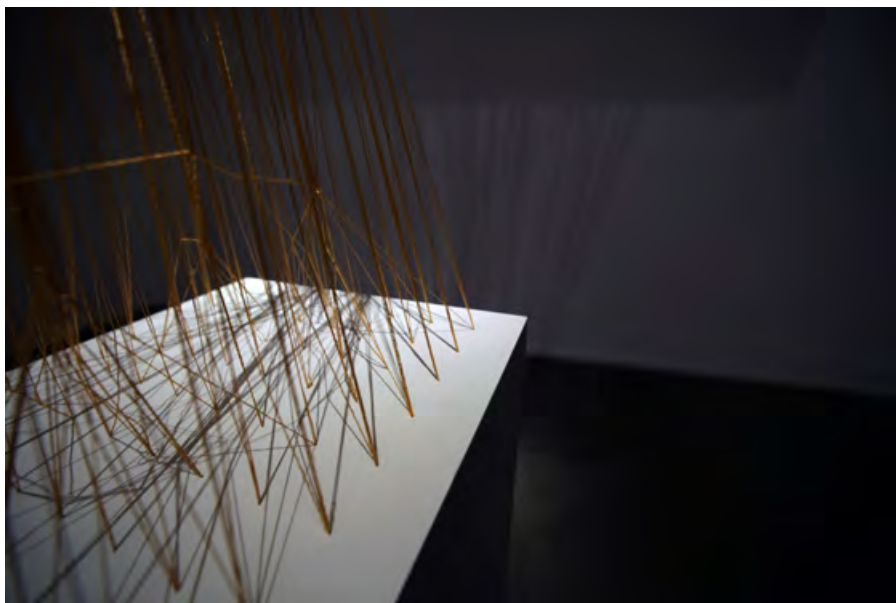
posição vertical, ficando suspenso, os fios não arrebentaram e a trama se fez tensa. Existia um interesse em relacionar esse trabalho à coluna existente na galeria (figs. 15, 16 e 17).

Essa criação não só impulsionou os trabalhos que desenvolvi posteriormente, mas também originou uma série de questões. Por exemplo, qual era a necessidade do módulo menor que intermediava as duas superfícies? Qual era o sentido desse recurso que não tinha uma função verdadeira? Não me ocorreu naquele instante que as linhas pudessem ser amarradas diretamente ao teto. Pendurar objetos era somente um pretexto para criar uma trama mais tensa e mais rígida? A suspensão era consequência ou alternativa? Quais objetos suspender?

Se no início havia o problema de esticar o fio, ele foi “resolvido” quando iniciei esse processo de suspensão. O fato é que utilizar objetos mudou totalmente o foco desse problema, pois eles se tornariam tão importantes quanto a linha, que inicialmente era a protagonista. O foco do trabalho passou a estar mais na relação entre objeto e linha, e não aspirava a preeminência de um ou do outro. A quantidade de linha utilizada deveria ser proporcional ao peso agregado e, o meu desejo era de que o fio continuasse sendo importante, comportando-se de acordo com as necessidades do objeto e do espaço, não sendo transformado em acessório.



Fig. 15. Nathalia García. *Suspensão I*. Linha e madeira. 400 x 40 x 40 cm. Galeria Iberê Camargo, Porto Alegre. 2009



Figs. 16 e 17. Nathalia García. *Suspense I*. Linha e madeira. 400 x 40 x 40 cm. Galeria Iberê Camargo, Porto Alegre. 2009

1.3 A PARTIR DO ESPELHO



Fig. 18. Nathalia García. *Espelho* (Registro de montagem). Linha e espelho. Dimensões variáveis. Galeria Gestual, Porto Alegre. 2011

Em agosto de 2011, suspendi um espelho em formato de L, com 33 furos na Galeria Gestual⁶. Esse objeto tinha 6 milímetros de espessura e cada um de seus furos 4 milímetros de diâmetro. A escolha do que suspender, assim como a definição de seu formato e dimensões se deram na própria galeria, a forma em L do local foi decisivo. Além de imaginar o espelho como uma peça de um quebra-cabeça, encaixada no centro do espaço, também me interessava verificar como seriam as linhas multiplicadas pela superfície refletora, propagando a duplicação da trama.

O espelho foi transportado até a galeria e posicionado sobre uma base de seis pés improvisados, cada qual composto por cinco tijolos, de modo que eu pudesse ter acesso ao verso do espelho com as agulhas (fig. 18). Oito ganchos foram fixados ao teto, espalhados pelos cantos e pelo centro da sala. Foram necessários quatro dias de montagem para adquirir estabilidade, segurança e estabelecer uma paralela em relação ao chão. Ao fim, a disposição horizontal dele no espaço e o emaranhado de fios impediam o observador de aproximar-se de sua superfície refletora. Ocorreu também um fato inesperado: não era possível enxergar-se facilmente refletido no espelho, via-se o outro observador, se existente.

Antes da montagem, quando encomendei o espelho, fui alertada pela empresa que prestaria o serviço de que a quantidade de furos e o seu formato em L tornariam o objeto menos resistente, havendo o risco de quebra no processo de perfuração. Ainda assim, resolvi arriscar. De fato, aconteceu exatamente o que eles haviam dito: poucos dias antes da exposição ser inaugurada, o espelho que encomendei partiu ao meio enquanto os últimos furos eram executados. Então, em momento de desespero, optei por encomendar um segundo espelho e dar prosseguimento ao projeto. Porém, eu não poderia correr o risco de que ele

⁶ Durante a exposição coletiva *Cartão de Visita*, com a curadoria de Paulo Gomes. A Galeria Gestual está localizada em Porto Alegre, na Avenida Coronel Lucas de Oliveira, 21.

quebrasse novamente. Naquela situação, a alternativa encontrada foi colar um “reforço” de alumínio e MDF no verso do objeto, tornando-o mais resistente ao manuseio nas etapas de montagem e transporte.

A estratégia funcionou (figs. 20, 21 e 22) e, em princípio, ninguém percebeu aquilo que ficava escondido. Ainda que o espelho estivesse suspenso somente por linhas, ele não estava em um estado “puro”, existia um “truque”. Não se tratava apenas de “linha e espelho”, e, sim, de “linha, espelho, MDF e alumínio”. Esse fato me fez levantar algumas questões: Esse dado influenciou no sentido e na honestidade do trabalho? É mesmo um truque? Ele deve ser revelado?

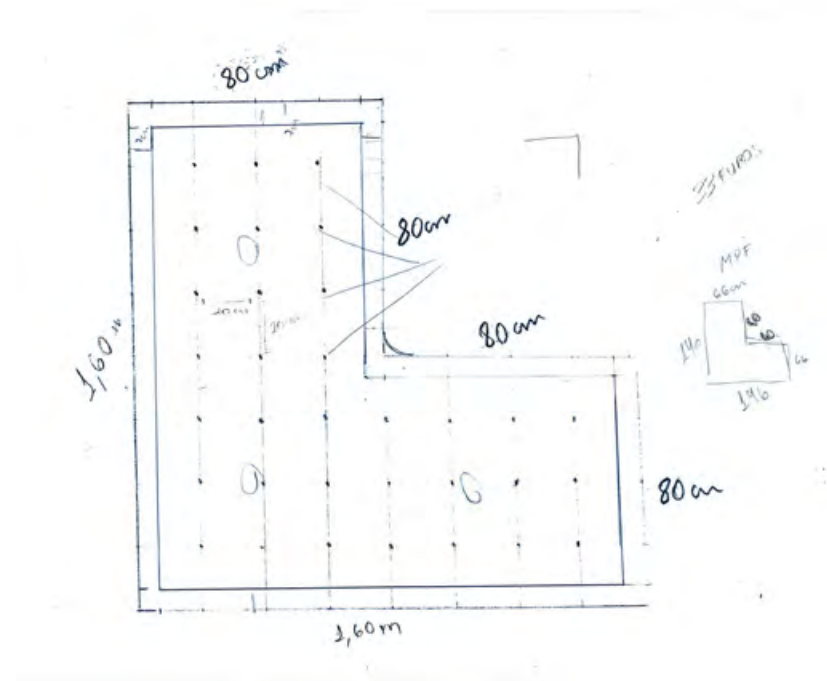
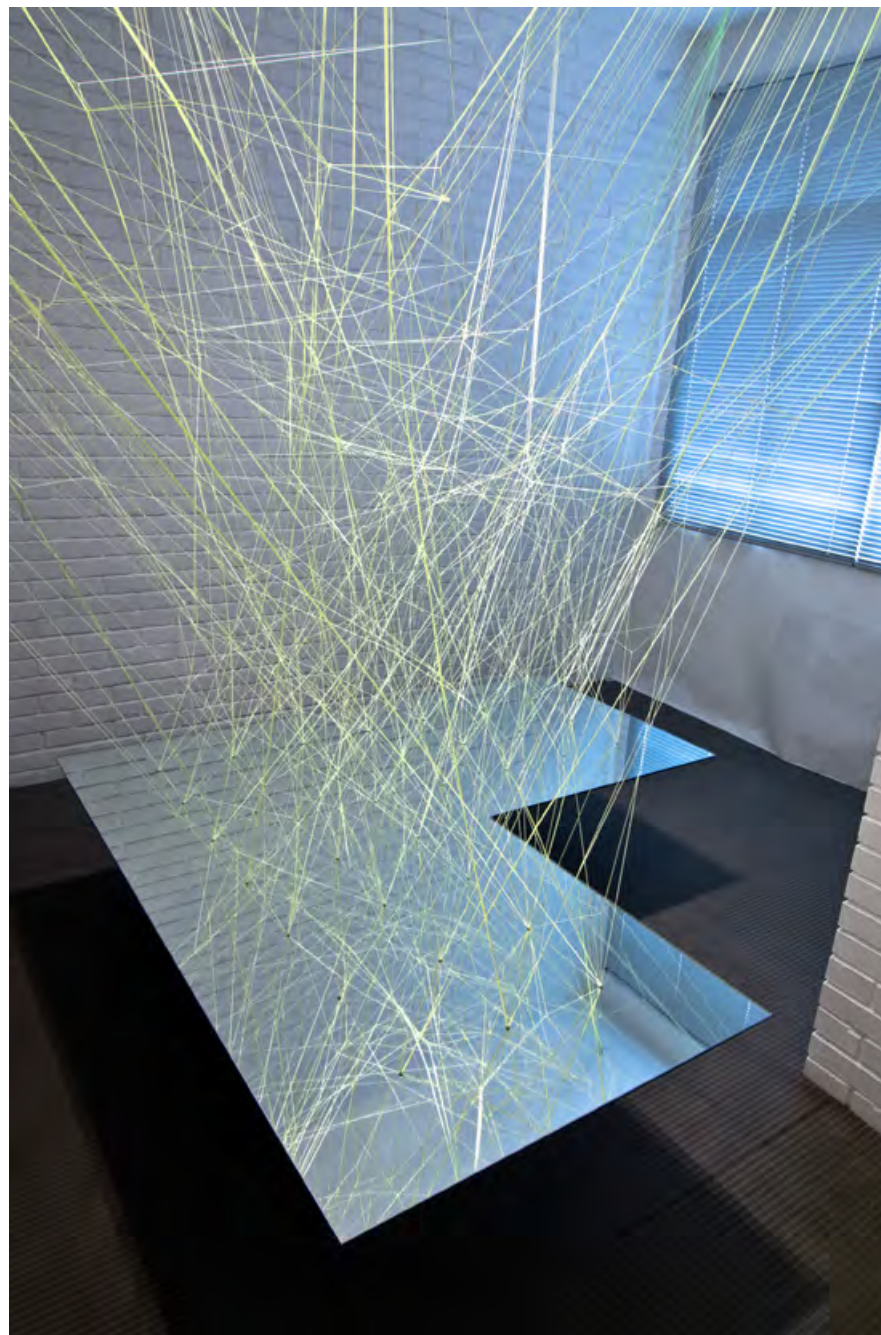


Fig. 19. Nathalia García. Esboço para o *Espelho*. Grafite sobre papel, 20 x 30 cm. 2011





Figs. 20 (página 29) e 21. Nathalia García. *Espelho. Linha e espelho. Dimensões variáveis.* Galeria Gestual, Porto Alegre. 2011



Fig. 22. Nathalia García. *Espelho* (detalhe). Linha e espelho. Dimensões variáveis. Galeria Gestual, Porto Alegre. 2011

Na escultura *Pradaria* de Anthony Caro (1924), por exemplo, as chapas de ferro que pareciam estar num equilíbrio fenomenal, na verdade, eram soldadas e cobertas por uma fina camada de tinta (fig. 23). É o que Charles Harrison e Paul Wood apontam em seu livro *Modernismo em Disputa*. Os autores dizem inclusive que “um engenheiro competente poderia descobrir como a escultura foi feita e fazer algumas deduções sobre como ela deveria ser montada” (WOOD, 1998, p.193), isto é, uma espécie de inverdade, uma ilusão que poderia ser relacionada à camuflagem do *Espelho*.

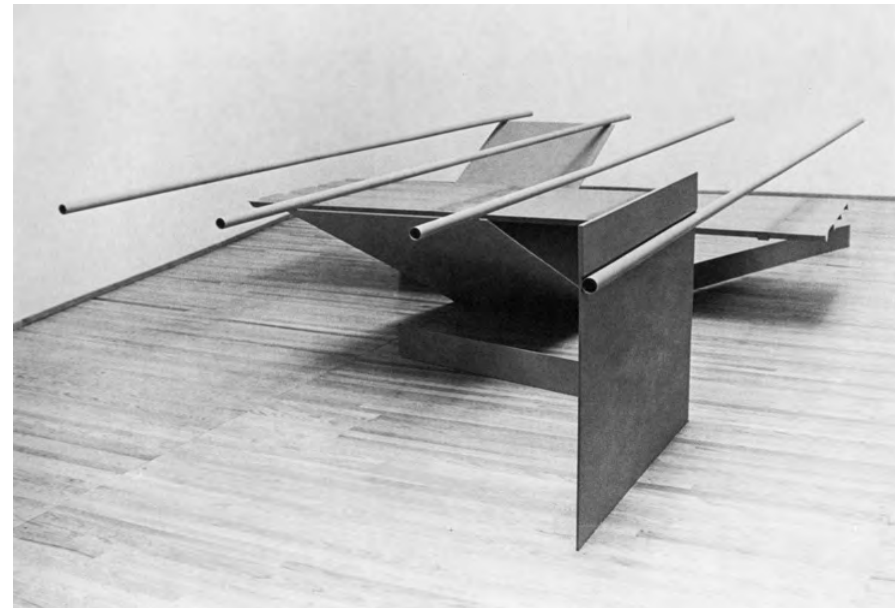


Fig. 23. Anthony Caro. *Prairie*. (*Pradaria*). Aço pintado de amarelo fosco. 96 x 582 x 320 cm. Coleção Particular. 1967

A suspensão do espelho também indicou uma retomada de questões que haviam surgido na suspensão do cubo. Tanto um quanto o outro parecem ter desrespeitado aquilo que Naum Gabo (1890 - 1977) chamou de “concordância do trabalho com as propriedades do material escolhido”. Sobre a escultura, em seu texto construtivista *Escultura: a talha e a construção no espaço* ele diz:

A técnica não impede o uso de qualquer material, de alguma forma ou para alguma finalidade construtiva. Para a técnica como um todo, qualquer material é bom e útil. Essa utilidade só é limitada pelas suas próprias qualidades e propriedades. O técnico sabe que não podemos impor ao material as funções que não são próprias da sua substância. O aparecimento de um novo material na técnica determina sempre um novo método no sistema de construção. Seria ingenuidade e pouco lógico construir uma ponte de aço com os mesmos métodos usados pelos romanos para construir pontes de pedra. (GABO apud CHIPP, 1996, p.335).

Se a utilidade do material é limitada pelas suas próprias qualidades e propriedades, perfurar um espelho com o intuito de suspendê-lo seria um equívoco para Gabo. Ele não poderia manter sua integridade física e ser sustentado da maneira como eu havia concebido inicialmente. Um espelho é, por natureza, um objeto frágil e sua perfuração intensificou essa fragilidade, a ponto de quebrar. Furá-lo e recortá-lo em forma de *L*, mas torná-lo resistente através da fixação de outra superfície teria sido uma forma de desrespeito às qualidades e propriedades do material expressas pelo construtivista.

Embora houvessem divergências entre Gabo e outro importante construtivista russo, Vladimir Tatlin (1885 - 1953), princípios semelhantes também foram amplamente discutidos por este último. Através do que ele chamou de “verdade dos materiais” em que “a forma dada a qualquer parte da obra corresponderia às exigências reais, estruturais, depositadas naquela parte” (KRAUSS, 1998, p.70). Assim, todos os elementos na obra de Tatlin tinham uma função e um motivo de existência, tudo deveria ser verdadeiro⁷:

[...] o construtivismo era na teoria e na prática a expressão de um ideal

⁷ Refiro-me aqui a 2ª fase de sua carreira artística, que segundo Anatoli Strigalev, abrange o período de 1914 a 1923, quando ele “trabalha dentro da linha *material, volume e construção*”. (Strigalev apud Museu Picasso, 1995, p.22)

político essencialmente utópico. Para os contrutivistas a sociedade do futuro clamava por uma nova linguagem artística, livre de símbolos ou ilusões que se baseariam em um princípio de realidade: dos materiais “reais” existindo em um espaço “real”. [...] O destaque sobre os materiais reais ou ordinários não era novo em si, e a noção de “verdade do material” também não era totalmente inédita. Entretanto, a filosofia subjacente a essa “verdade do material” preconizada por Tatlin era mais complexa que a do escultor que se esforça em respeitar e valorizar o suporte de sua expressão. Na mente de Tatlin, o artista que se conformasse com a especificidade de um material dado, se deixaria guiar por leis naturais e daria origem a “formas necessárias” dotadas de uma significação universal, assim como era outrora as dos pintores de ícones. (ROWELL, 1986, p. 65).⁸

Observo que mais adiante esse tipo de abordagem pode ser encontrada em artistas como Joseph Kosuth (1945). O artista diz que “o que é importante em arte é o que se traz para ela e não a adoção do que já existia previamente” (KOSUTH, 1975, p.11). Para ele, a importância, por exemplo, do trabalho de Jackson Pollock (1912 - 1956) estava no modo como pintava com a tela solta no chão e não no fato de ter colocado os “borrões em chassis e tê-los pendurado contra a parede”. (KOSUTH, 1975, p.12).

Diferente da obra citada de Anthony Caro, um exemplo interessante de produção “verdadeira” que tem como característica técnica o equilíbrio é a obra de Richard Serra (1939). O artista diz que a possibilidade de cair nunca fez parte de sua estética, mas ele queria que suas peças “mostrassem o princípio de que eram interdependentes e se sustentavam sozinhas, e não eram aparafusadas nem soldadas” (SERRA apud TOMKINS, 2009, p. 97).

8 No original: “[...] le constructivisme était, en théorie et en pratique, l’expression d’un idéal politique foncièrement utopique. Pour les constructivistes, la société du futur appelait un nouveau langage artistique, débarrassé des symboles ou illusions, qui se fonderait sur un principe de réalité: des matériaux “réels” existant dans un espace “réel” [...]. L’accent sur les matériaux réels ou ordinaires n’était pas nouveau en soi, et la notion de “vérité du matériaux” n’était pas non plus totalement inédite. Toutefois la philosophie sous-jacente à cette “vérité du matériau” préconisée par Tatline était plus complexe que celle du sculpteur qui s’efforce de respecter et de mettre en valeur le support de son expression. Dans l’esprit de Tatline, l’artiste qui se conformerait à la spécificité d’un matériau donné se laisserait guider par des lois naturelles et donnerait naissance à des “formes nécessaires” dotées d’une signification universelle, tout comme l’étaient autrefois celle des peintres d’icônes.”



Fig. 24. Pablo Picasso. *Violino*. Chumbo pintado. 96, 5 x 66,6 cm. Acervo do artista.

Há relatos, inclusive, de que no início da carreira de Serra algumas de suas peças caíram⁹. Esse é um risco que se corre quando se busca honestidade, mas ainda falta a solução técnica.

Já o oposto dos trabalhos que escondem elementos são aqueles que acrescentam itens que são supérfluos à obra e que “não servem para nada”. Rosalind Krauss vai chamar isso de *redundância funcional*, utilizando como exemplo os instrumentos musicais (fig. 24) de Pablo Picasso (1881 - 1973):

No caso do Violino, Picasso decora alguns de seus planos com uma trama de linhas que remete a função de hachura em desenhos ou pinturas. Nas representações bidimensionais, a hachura é utilizada para sombrear ou modelar superfícies, conferindo-lhes uma ilusão de volume. Uma vez que o Violino já é tridimensional, o sombreado ou hachura lhe são obviamente supérfluos. Ao identificar essa redundância funcional, o observador percebe a hachura como um elemento ossificado: o refúgio da linguagem descritiva de outro meio de expressão (a pintura ou o desenho) aparentemente desprovido de função real em um trabalho de escultura. (KRAUSS, 1998, p. 60).

Tantos as hachuras de Picasso quanto as soldas de Caro parecem ter a função de viabilizar uma forma e um sentido desejado pelos artistas na construção das peças. Com o intuito de que a peça parecesse verdadeira, ora em equilíbrio aparente, ora com sombras ou texturas desnecessárias, o que acontece é o oposto. O desejo demasiado de *parecer verdade*, pode trazer ao objeto um aspecto cênico.

Retendo o nome grego *alethéia* da palavra *verdade* como “significando originalmente o mesmo que depois a palavra *apocalipse*, quer dizer, descoberta, revelação,

⁹ Chuck Close (1940), artista e amigo de Serra, relatou: “Numa sexta-feira à noite, montamos um monte de peças de chumbo autossustentadas para a mostra no depósito de Castelli. Aquela altura, ele ainda não tinha começado a misturar antimônio no chumbo para deixá-lo mais rígido. O depósito ficou fechado no final de semana, e todas as peças caíram.” (CLOSE apud TOMKINS, 2009, p. 97). E ainda: “Em 1971, uma escultura de Serra autossustentada em duas partes caiu quando estava sendo baixada no Walker Art Center em Mineápolis, prendendo um operário debaixo dela. O operário morreu a caminho do hospital (TOMKINS, 2009, p.100).”

propriamente desvelamento, tirar o véu de cobertura” (GASSET, 1967, p.75) podemos supor que, tanto nas soldas cobertas de tinta, quanto na madeira que preserva o espelho intacto, encontram-se verdades que não desejam, a princípio, ser desveladas. Esse fato preocupou-me a ponto de guiar-me na construção dos trabalhos seguintes, atentando para estas questões. Não aspiro a redundância e tampouco a ocultação, e sim o que José Ortega y Gasset, em outras palavras, disse: “quem nos quiser ensinar uma verdade, que não a declare; situe-nos de modo que a descubramos nós próprios.” (GASSET, 1967, p.75)

1.4 A PARTIR DE ARACNE

Os fios da tecelagem aparecem amplamente na literatura grega através de personagens míticas como Penélope, Ariadne, Clitemnestra, Filomela e Aracne. O historiador Fábio de Souza Lessa destaca que essas personagens ligadas à tecelagem “revelam um comportamento feminino distanciado do modelo idealizado pelos gregos antigos, caracterizado pela passividade, silêncio e submissão.” Para ele, as personagens de ficção exercem papéis excepcionalmente ativos, nos quais a tecelagem pode ser concebida como expressão de defesa e de comunicação que se configura em relações de poder (LESSA, 2011, p. 154).

Para falar das expressões e defesas de Aracne, mais uma vez recorreremos a John Scheid e Jesper Svenbro. Esses autores dizem que embora exista a ideia de que os humanos aprenderam a arte de tecer graças às aranhas, uma narrativa célebre do livro VI das *Metamorfoses*¹⁰ de Ovídio “parece inverter essa relação, ao contar a transformação da

¹⁰ *Metamorfoses* “é uma coleção de lendas, a maioria de origem helênica, em cada uma das quais ocorre alguma metamorfose [...] narra-se em ordem cronológica a mudança da forma dos homens em animais, plantas

tecedeira Aracne em aranha” (SCHEID; SVENBRO, 2010, p.143). O mito conta a origem da aranha através da jovem tecedeira, isto é, a aranha como originária do humano e não ao contrário. Ovídio narra o concurso de tecelagem entre a deusa Minerva e a habilidosa Aracne, a qual vence o concurso e é transformada em aranha por sua rival:

[...] a obra é tão benfeita que nem Minerva, nem a inveja personificada encontram nela o menor defeito. Tomada de fúria, a deusa “rasga o tecido colorido que reproduz as faltas dos deuses”. Com sua lançadeira, ela fere Aracne em sua testa. A jovem tecedeira “não pode suportar o ultraje e, frente à sua desfeita, ela mesma ata um laço em torno da garganta”. Então Minerva fica tomada de piedade dela e lhe concede a vida: “Viva, disse ela; mas permaneça suspensa miserável!” Aracne é transformada em aranha. (SCHEID; SVENBRO, 2010, p. 145).

Essa passagem mostra, sobretudo, que a tecelagem ou o canto também podem funcionar nos mitos para simbolizar uma mentira, de maneira sutil, sob a forma de “tecelagem linguageira sendo reservada ao discurso habilmente manipulado” (SCHEID; SVENBRO, 2010, p. 146). O manto tecido por Aracne é enganador, ele narra uma história impossível. No concurso, Aracne teria tecido um manto com motivos que representavam “a maneira enganosa com que Júpiter, Netuno, Apolo, Baco e Saturno se uniram a mulheres mortais” (SCHEID; SVENBRO, 2010, p.145). Os autores apontam que “os humanos não têm o direito de insinuar ou de criticar um comportamento ‘sistematicamente enganador’ da parte dos deuses.” (SCHEID; SVENBRO, 2010, p.147).

Em contraponto com o capítulo em que discuto sobre a verdade, a mentira de Aracne no concurso, ao tecer uma história impossível, representa mais um dos complexos significados da tecelagem na poesia: a mentira.

e minerais desde a origem mitológica do mundo até o tempo do poeta [nascido em 43 a.C.]” (OVÍDIO, 2006, p.13).

A relação entre as mulheres tecelãs e as aranhas é antiga. Esse mito foi ilustrado por diferentes artistas, em diferentes períodos, e sob diferentes formas. Na obra de Paolo Veronese, por exemplo, os fios brotam das pontas dos dedos de Aracne para formar uma teia no espaço. Nesse contexto, ela se transforma em objeto de reflexão sobre o sentido de construir uma teia (fig. 25). Esses desdobramentos poéticos me interessam, embora a relação entre minhas tramas e a teia de aranha nunca tenham sido primordiais na pesquisa. Atualmente (estimulada pela leitura do artigo de Yve-Alain Bois, *Gego - Variations sur la toile de l'araignée*, que também me levou até Scheid e Svenbro) iniciei a pesquisa sobre a forma como constroem suas teias, e cada vez mais me deparo com informações que me auxiliam a tentar entender e organizar a produção.



Fig. 25. Paolo Veronese. *Aracne o la Dialettica*. Afresco Palazzo Ducale, Veneza. 1520

2

COLCHÃO E TIJOLOS COMO
OBJETOS *TECÍVEIS*

2.1 SUSPENSÃO DE OBJETO: O COLCHÃO COMO IMPULSO

Em julho de 2010, como trabalho de conclusão no curso de Graduação em Artes Visuais no Instituto de Artes da UFRGS, suspendi um colchão de casal tamanho *Queen Size* (figs. 31 e 32). A montagem desse trabalho foi executada lentamente em meu ateliê, o que permitiu um tempo maior para lidar com os imprevistos, já que esse seria o meu segundo objeto suspenso e inicialmente existia apenas uma ideia aproximada do que eu desejava. Eu gostaria de suspender um colchão com a mesma linha de crochê que havia utilizado nos outros trabalhos, mas o modo como eu iria concretizar a ideia foi se estruturando aos poucos e algumas escolhas precisaram ser feitas durante o processo.

Um colchão usado, que pertencia à minha mãe, foi posicionado em cima de cinco pés improvisados com tijolos a uma distância de 40 centímetros do chão, correspondente à altura de uma cama padrão (figs. 26 a 30). Ainda não estava claro em quais direções amarrar as linhas e em quais pontos perfurar o objeto. Também precisava de agulhas finas, afiadas e compridas, mas estava com dificuldade de encontrar uma combinação dessas três características. A solução encontrada para transpassar a linha no colchão foi confeccionar agulhas a partir de varetas de guarda-chuva e, desse modo, finalmente consegui atravessá-lo com cerca de cinco quilômetros de linha, que percorriam o espaço e eram amarradas a dez



Figs. 26 e 27. Nathalia García. *Colchão* (Registros de montagem). Linha e colchão de casal. Dimensões variáveis. 2010

pontos em diferentes direções nas paredes.

O percurso da linha, assim como a decisão sobre onde perfurar o objeto no momento da costura acontecia de acordo com as necessidades que o trabalho impunha através das características do espaço onde ele se encontrava. A principal preocupação sempre está em suspender, ou seja, fazer força para cima, para depois acomodá-lo no centro, estabelecendo uma paralela em relação ao chão. Na tentativa de centralizar o colchão, por exemplo, se ele está um pouco inclinado para a direita, a linha é traspassada na esquerda, movendo o objeto de volta para o centro.

A diferença crucial entre o *Colchão* e o *Cubo* na execução da trama estava na utilização dessas agulhas que, de fato, serviam para perfurar. No caso do colchão, não foi necessário interferir no objeto previamente, como se tratava de um artefato feito de espuma, molas e tecido, com as agulhas (que mediam cerca de 30 centímetros) era possível perfurá-lo e costurá-lo às paredes. Já o cubo precisou ser perfurado previamente na marcenaria.

Era interessante o percurso que existia entre o ponto de partida da linha até alcançar o ponto de chegada (o objeto). Se antes a linha aparecia como protagonista, a partir do *Colchão* o objeto pareceu tornar-se parte dela e tão importante quanto ela. Dessa forma, compreendi ambos como equivalentes e com valores semelhantes. Além disso, nesse trabalho, pude perceber melhor a relação de interdependência, em que um estava a serviço do outro; sem a linha, o objeto não ficava suspenso e sem o objeto a linha não adquiria tensão.

É válido comentar que o percurso da linha, que parece aleatório, na verdade obedece a uma regra simples: a regra do equilíbrio. A quantidade de linha, ou sua disposição no espaço, diz respeito às necessidades físicas do objeto em centralizar-se na posição desejada. Nos processos de costura também aparece a resistência física e emocional, já que se trata de uma atividade lenta e repetitiva, ou seja, a montagem se dá basicamente em colocar a linha na agulha, perfurar o objeto, subir a escada, traspassar um dos ganchos, descer da escada e



Fig. 28. Nathalia García. *Colchão* (Registros de montagem). Linha e colchão de casal. Dimensões variáveis. 2010



Figs. 29 e 30. Nathalia García. *Colchão* (Registros de montagem). Linha e colchão de casal. Dimensões variáveis. 2010



Fig. 31. Nathalia García. *Colchão*. Linha e colchão de casal. Dimensões variáveis. 2010



Fig. 32. Nathalia García. *Colchão*. Linha e colchão de casal. Dimensões variáveis. 2010

perfurar o objeto novamente.

Esse trabalho também foi o único que montei duas vezes em locais diferentes: primeiro no ateliê e depois no *Salão da Câmara*¹¹ (fig. 33). Ambas as montagens resultaram semelhantes, mas não idênticas. Primeiro pelo fato de que embora se execute a mesma instalação em lugares diferentes, com a disposição do objeto e dos ganchos em locais equivalentes, a trama não é a mesma. E segundo pelo espaço, pois a diferença mais gritante estava no fato de que o local onde acontecia esse salão possuía muitas informações visuais, não se tratando definitivamente de um espaço neutro.



Fig. 33. Nathalia García. *Colchão*. Linha e colchão de casal. Dimensões variáveis. 19º Salão de Artes Plásticas Câmara Municipal de Porto Alegre. 2010

2.1.1 SOBRE INVERSÕES E SUSPENSÕES DO USO DOS OBJETOS

Ao construir o *Colchão*, verifiquei a existência de uma possível inversão de um objeto que não era mais sustentado, e sim suspenso. Anteriormente, cogitei, inclusive, preencher a parte de baixo de uma cama com linhas, entretanto, seria impossível criar “pés” de linhas que sustentassem um colchão. Eu queria utilizar somente linha e colchão, não me interessava utilizar uma cama ou outro material, e a sustentação enquanto ato literal de “segurar por baixo” não aparecia como alternativa possível. A solução encontrada estaria no momento em que inverti o modo de contenção do objeto através da suspensão.

Ainda que houvesse tal inversão, é curioso lembrar que um dos objetos de dormir mais antigos era tecido e suspenso: a rede. As mulheres tupinambás “fiavam e faziam redes de dormir, mas não conheciam propriamente as peças tecidas como já utilizavam os *Aruaks*, detentores de um conhecimento mais elevado do tecer com o uso de um tear altamente simplificado, o tear vertical” (FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE, 1983, p. 11). No primeiro documento escrito sobre o Brasil após o seu descobrimento, uma carta de Pero Vaz de Caminha ao rei Dom Manuel já trazia elementos relacionados à tecelagem. Segundo Luís Câmara Cascudo, “é na carta de Caminha que se emprega pela primeira vez a denominação de ‘rede’ para expressar o objeto conhecido por *hamaca*” (FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE, 1983, p. 11)

Então, o *Colchão* e a rede assemelham-se nos padrões de um objeto que é suspenso e serve para dormir? Recentemente, ao deparar-me com essa questão, penso que a resposta seja não. Entendo que a diferença entre o colchão suspenso e a rede está na inutilização daquele. As linhas de crochê que o amarram irradiam de toda sua superfície útil, tornando seu uso, sua utilidade, de fato suspensa, interrompida.

A suspensão, enquanto interrupção do uso, não tem presença exclusiva no *Colchão*, e, na verdade, essa é uma característica que permeia todos os trabalhos aqui citados. O

que percebo no *Colchão*, especificamente, é que talvez ocorra uma subversão maior das particularidades desse objeto, já que coexistem a suspensão do uso e a inversão do seu apoio natural. José Ortega y Gasset, em uma das meditações de *As coisas e seu sentido*, no livro *Meditações do Quixote*, alerta:

Quão pouco seria uma coisa se fosse só o que é no seu isolamento! Quão pobre, êrma e apagada! Dir-se-ia haver em cada uma certa potencialidade secreta para ser muito mais, liberando-se e expandindo-se quando outra ou outras entram em relação com ela. (GASSET, 1967, p. 96).

Em tese, Gasset está se referindo aqui à forma como vemos as coisas intelectualmente. Ele utiliza o exemplo de um bosque para dizer que nele existe um primeiro plano de realidades que se “impõem de forma violenta: são as cores, os sons, o prazer, e as dor sensíveis” (GASSET, 1967, p. 75), mas, também há outros planos, mais profundos, realidades superiores e recatadas que “não caem sobre nós como sobre presas. Ao contrário, para se fazerem patentes, impõe-se uma condição: que desejemos sua existência e nos esforcemos em sua direção.” Esses outros planos, outras realidades “vivem dependentes da nossa vontade” e “só existem para quem as quer”. (GASSET, 1967, p. 75)

O autor também emprega o termo “dimensão de profundidade” para explicar que: 1) a profundidade (espacial, temporal, visual ou auditiva) é sempre apresentada em uma superfície; 2) essa superfície possui dois valores, o material e o virtual. O valor material é “quando a tomamos como o que é materialmente.” Já o valor virtual é um “caso limite em que a simples visão funde-se num ato puramente intelectual” e “sem deixar de ser o que é, a superfície se dilata em profundidade”. Esse último valor, é o que Gasset chama de escôrcço, um órgão de profundidade visual. (GASSET, 1967, p. 77)”.

Gasset realiza essas reflexões com o intuito de apontar a obra *Dom Quixote*, como livro “escôrcço por excelência”. O meu intuito aqui é refletir através dessas questões, sobre as possibilidades de dilatar em profundidade as superfícies cotidianas. O quanto podemos

alterar de um objeto para que ele receba novas leituras sem perder totalmente a forma? Se meu interesse não está em direcionar os trabalhos a uma única leitura, e sim tornar viável o alcance dos outros planos de realidade que o objeto oferece, seja através da suspensão, seja através da inversão, de que maneira isso deve ser feito e quais são os planos possíveis de atingir?

Sempre me interessei por coisas retiradas de seu uso normal ou contexto habitual. De diferentes maneiras, meu ponto de partida na elaboração dos projetos sempre esteve na possibilidade de lançar, sobre formas conhecidas, novos pontos de vista e distintas maneiras de olhar. Faz parte disso, por exemplo, inverter um objeto ou - como nos ensinou Marcel Duchamp - retirá-lo de seu contexto.

Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla¹², realizaram os dois processos: literalmente inverteram o objeto e o retiraram de seu contexto usual. Na obra *Under Discussion* (2005), a dupla virou uma mesa de cabeça para baixo e a transformou num barco (fig. 34). Esse trabalho foi desenvolvido no momento em que Vieques, uma ilha-município de Porto Rico, havia conseguido a desmilitarização. Desde a Segunda Guerra Mundial ela encontrava-se ocupada pela marinha norte-americana, que utilizava a ilha como palco de bombardeios e testes militares. Naquela ocasião, Allora & Calzadilla estavam preocupados com “quem iria se beneficiar disso - economicamente, politicamente e culturalmente”. Se interessaram pela ideia de que o debate sobre essas questões estava estagnada, nada acontecia e gerava uma “frustração comum para todos”. A intenção da obra era mobilizar essa discussão naquele momento novo da ilha.¹³

12 Jennifer Allora (EUA, 1974) e Guillermo Calzadilla (Cuba, 1971) formam uma dupla colaborativa de artistas visuais que vivem e trabalham em San Juan, Porto Rico. Em 2011 representaram os Estados Unidos na *Bienal de Veneza*, em 2012, participaram da *13ª Documenta de Kassel* e, em 2013 participaram da *9ª Bienal do Mercosul*.

13 No original: “The work developed during the time when the civil disobedience movement of Vieques succeeded in demilitarizing the island. Who was going to benefit from this—economically, politically, culturally? How was this conversation about future development going to develop democratically? We got interested in the idea of the conversation being stuck. Nothing was moving, and that was a common frustration for everyone, so we started with the idea that we wanted to mobilize the discussion.” Disponível em: <<http://www.art21.org/texts/>>



Fig. 34. Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla. *Under Discussion*. Single-channel DVD, cor, som 6 min. 14 seg. 2005

Por diferentes motivos, a mesa invertida transformada em barco despertou-me profundo interesse. Se esse artefato fosse exibido como uma peça escultórica, teria a mesma potência visual que o vídeo? Provavelmente não. Parece-me que o barco-mesa necessitava do contexto em que foi colocado para comprovar sua eficácia. Não houve, nesse caso, a suspensão do uso como no *Colchão*; ela ocorreu unicamente na sua função original de mesa, já que o objeto fora incumbido de exercer uma nova e ousada atividade. Também é interessante notar que no processo de criação da dupla, a forma do barco-mesa surgiu separadamente do conceito. Embora exista um pano de fundo politicamente denso, surpreendi-me ao entender que a forma tenha emergido de modo espontâneo e independente. Ao serem questionados sobre a origem do trabalho, a resposta foi:

Nós pensamos primeiro na forma. Estávamos interessados na forma de um barco-mesa. E também estávamos interessados no que estava acontecendo em Vieques, e então pensamos: ‘Este é o lugar para esta mesa.’ Chegar ao título foi muito orgânico. [...] Em nosso trabalho, estamos constantemente tentando encontrar algum tipo de significado na forma, para então virá-lo de cabeça para baixo, porque ao fazer isso, de repente, você o vê de forma diferente. Essa é a natureza de fazer arte.¹⁴

Se Allora & Calzadilla colocaram a mesa em situação de inversão e mudança funcional, as mesas do artista alemão Reiner Ruthenbeck¹⁵ estão posicionadas em situação

allora-calzadilla/interview-allora-calzadilla-under-discussion-and-vieques> Acesso em 13 de julho de 2013.

14 No original: “We thought of the form first. We were interested in the form of a table boat. And we were also interested in what was happening in Vieques and then somehow we thought, “This is the place to have this table.” It was very organic, arriving at the title. [...] In our work, we’re constantly trying to find some sort of meaning in form and then to flip it upside down, because by doing that, all of a sudden you see it differently. That’s the nature of making art.” <<http://www.art21.org/texts/allora-calzadilla/interview-allora-calzadilla-under-discussion-and-vieques>>

15 “Reiner Ruthenbeck (Alemanha, 1937) fotógrafo profissional, inicialmente usou este meio para documentar ações artísticas e performances. Fotografou apresentações do Fluxus na Art Academy Düsseldorf, antes de se tornar aluno de Joseph Beuys. Entre 1962 e 1968, foi integrante das aulas de escultura de Beuys. Inicialmente, Ruthenbeck seguiu trabalhando no campo da fotografia, ainda assim seus interesses artísticos progressi-

de tensão, equilíbrio e deslocamento. Esse artista:

[...] cria ‘móveis’ modificando suas dimensões e suas proporções, ou ainda, ele procede a transformações mínimas colocando, por exemplo, ‘móveis’ de uso utilitário, que ainda não sofreram modificações visíveis, em relação com um segundo elemento, cuja matéria e cor são totalmente diferentes. Dessa maneira, os objetos revelarão, conforme seu material, sua posição e sua combinação, ‘comportamentos’ diferentes.¹⁶

A transformação que ocorre em sua mesa de madeira pintada de cinza, *Tisch auf gelber Kugel* (Mesa de bola amarela, 1985), é através de um bola amarela de plástico maciço, de 41 centímetros de diâmetro posicionada sob um de seus pés (fig. 35). Os outros dois pés tocam o piso enquanto o quarto pé permanece no ar.

É possível se questionar porque essa mesa, visivelmente pesada, não cai para o outro lado. É em vão que o olhar suspeito busque uma explicação técnica, qualquer fio inicialmente invisível que prenderia a mesa ao teto, ou ainda uma fixação no solo. Mas muito rápido, percebe-se que é em total liberdade que a mesa e a bola mantêm sua posição. Há ainda uma relação precisa e empírica entre as proporções da bola, às da mesa e a tendência dessa última a se inclinar perigosamente como se a queda fosse eminente. [...] A mesa freia a bola, e resulta disso uma alternância de liberdade de confiança, de calma e de ameaça para o equilíbrio que

vamente mudaram para objetos de estudo reduzidos e minimalistas de artigos do dia-a-dia. Depois de terminar seus estudos, Ruthenbeck trabalhou como escultor. Suas esculturas e objetos foram exibidos pela primeira vez em 1968, na Galeria Konrad Fischer, em Düsseldorf. Em 1975 - 76, ele começou a lecionar como professor convidado na Universidade de Belas Artes, em Hamburgo, e, em 1980, foi-lhe oferecido o cargo de professor na Academia de Belas Artes de Münster, posição que ele exerceu até 2000.” Tradução livre. Disponível em: <<http://www.nrw-museum.de/en/#/en/more/biographies/details/details/artists///reiner-ruthenbeck.html>> Acesso em 24 de setembro de 2013.

16 No original: “Ruthenbeck invente des ‘meubles’ en modifiant leurs dimensions et leurs proportions, ou encore il procède à des transformations minimales, en plaçant par exemple le ‘meuble’ utilitaire, qui n’a pas encore subi de modification visible, en rapport avec un deuxième élément dont la matière et la couleur sont totalement différentes. De cette façon, les objets révéleront, selon leur matériau, leur position et leur combinaison, des ‘comportements’ différents”. (STEMMLER, 1985, p.19)



Fig. 35. Reiner Ruthenbeck. *Tisch auf gelber Kugel*. Mesa, gesso e bola. 82 x 99,5 cm Diâmetro da bola 41 cm. 1985

comprova ser a condição dessa escultura ambivalente.¹⁷

Já *Tisch auf Stahlstäben* (Mesa com hastes de aço, 1984) está colocada em equilíbrio sobre quatro cabos de aço finos, cada qual com dez milímetros de diâmetro (fig. 36). Esses cabos estão penetrados cinco centímetros sob seus pés. “Liberada da gravidade, essa mesa da mesma maneira que a precedente [Mesa de bola amarela] se encontram em estados de liberdade relativa sem poder, contudo, escapar das relações de dependência mantidas com alguns objetos indispensáveis.”¹⁸

Finalmente, em *Kinetisches Objekt n°2* (Objeto Cinético n°2, 1973), vemos duas locomotivas em miniatura que, ligadas uma a outra, fazem força em sentidos opostos (fig. 37). Em uma entrevista sobre seu trabalho, Ruthenbeck diz que as duas locomotivas, “mostram que a oposição de duas forças iguais provocam a imobilidade [...] um tipo de pseudo-polaridade - dois elementos idênticos um contra o outro - um equilíbrio de forças”. (RUTHENBECK, 1986, p.8).

É interessante notar a complexidade que Ruthenbeck atinge ao lidar com a simplicidade dos materiais do dia-a-dia. A partir das locomotivas, o artista encontrou um modo de evidenciar a imobilidade e o equilíbrio. A maneira que encontrei para buscar essa

17 No original: “On peut se demander pourquoi cette table, visiblement lourde, ne tombe pas à la renverse. C’est en vain que le regard soupçonneux cheche une explication technique, quelque fil d’abord invisible et qui reliait la table au plafond, ou encore une fixation dans le sol. Mais très vite, on s’aperçoit que c’est dans une totale liberté que la table et la boule conservent leur position. Il existe donc un rapport précis et empirique entre les proportions de la boule, celles de la table et la tendance de cette dernière à pencher dangereusement comme si sa chute était imminente. [...] la table freine la boule, et il en résulte une alternance de liberté et de confiance, de calme et de menace pour l’équilibre, qui s’avère être la condition de cette sculpture ambivalente.” (STEMMLER, 1985, p.20).

18 No original: “Liberée de la pesanteur, cette table, de même que la précédente, se trouve dans un état de liberté relative, sans pouvoir néanmoins échapper aux rapports de dépendance entretenus avec certains objets indispensables.” (STEMMLER, 1985, p.21).

qualidade talvez tenha sido através da suspensão. Meus objetos também procuram entrar em um estado de equilíbrio e inércia, no qual, duas forças são ativadas: a tensão das linhas *versus* o peso do objeto. Já os elementos que constituem minhas instalações não são idênticos, como ambas locomotivas, as forças opostas são formadas por materiais que revelam a dicotomia entre peso e leveza.



Fig. 36. Reiner Ruthenbeck. *Tisch auf Stahlstaben*. Mesa sobre hastes de aço. 82 x 151 x 99,5 cm. 1984

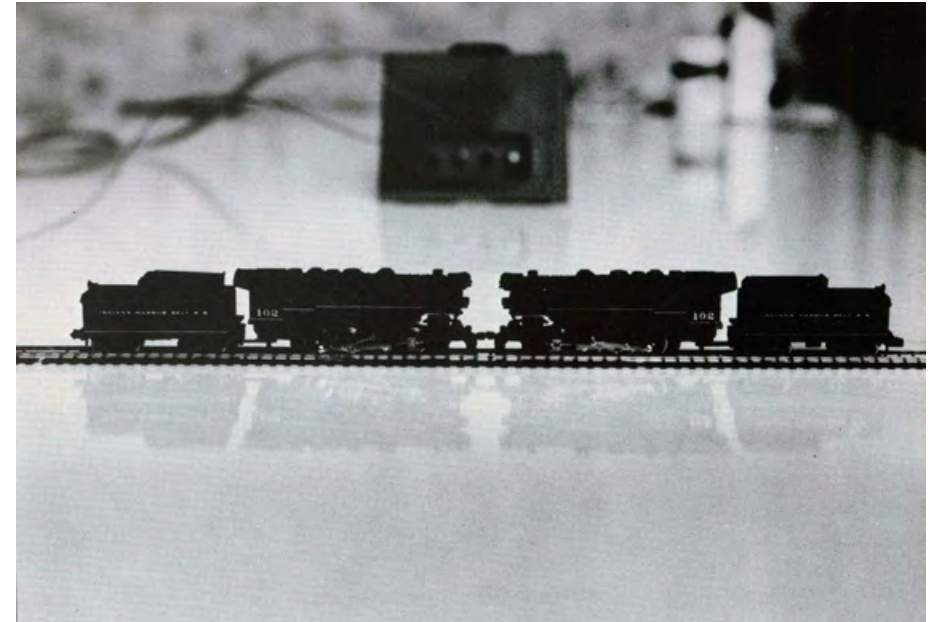


Fig. 37. Reiner Ruthenbeck. *Kinetisches Objekt n°2*. 3,5 x 72 cm. 1973

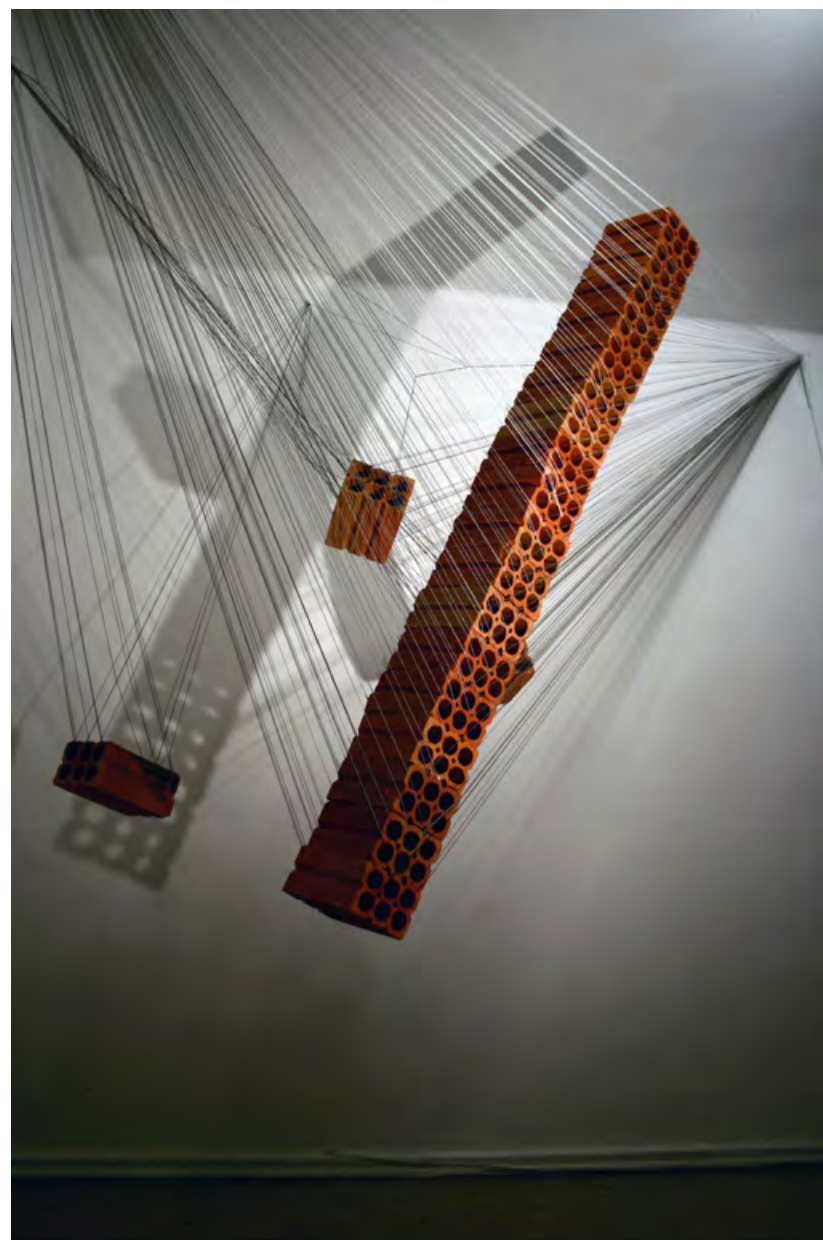
2.2 SUSPENSÃO DE CONSTRUÇÃO: A COLUNA COMO AVESSO

Consciente de possíveis equívocos cometidos na elaboração do *Espelho*, parti para um novo trabalho que intitulei *Construção do Averso*. Em fevereiro de 2012, na Galeria Iberê Camargo, suspendi 186 tijolos costurados uns aos outros que formavam uma segunda coluna semelhante à coluna existente na galeria¹⁹. Inclusive, o título vem daí. O sentido estava na ideia de representação do avesso da coluna preexistente, isto é, daquilo que estaria escondido atrás do reboco.

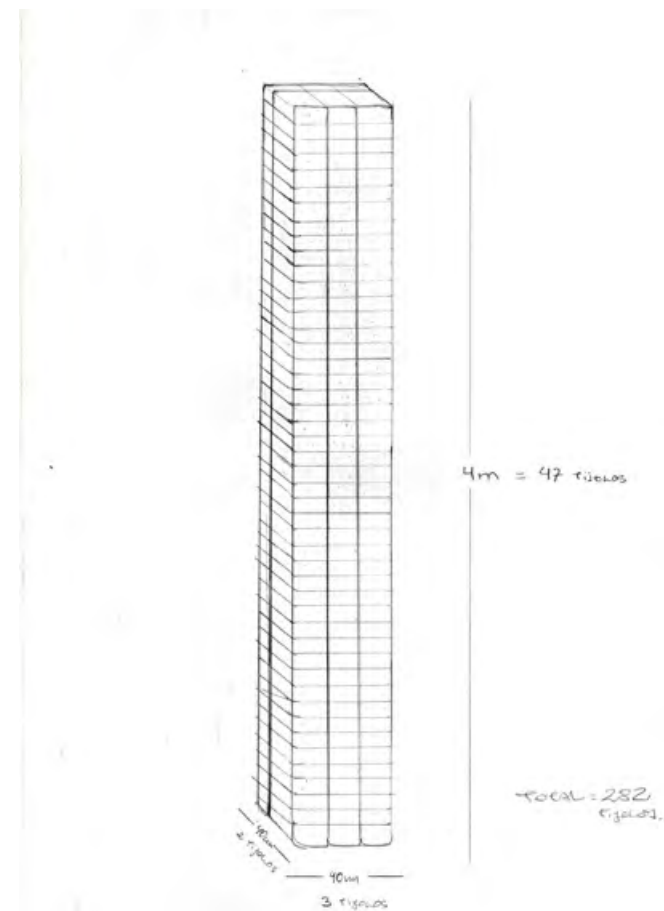
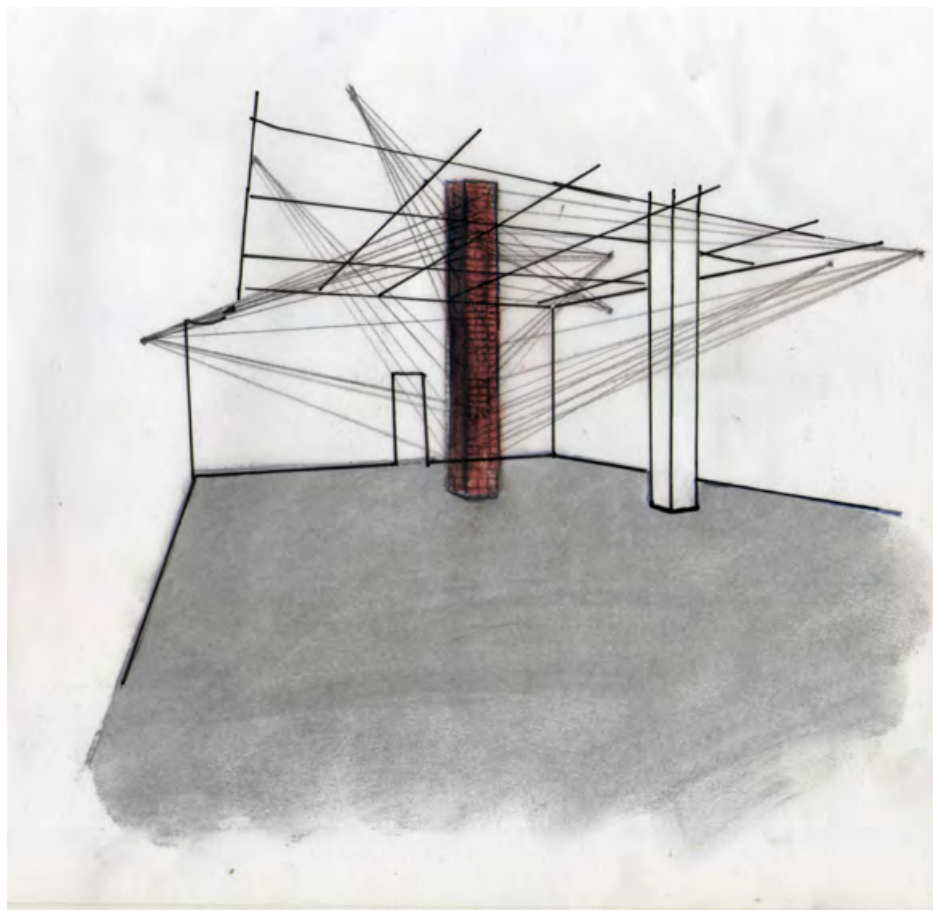
Em seis dias de montagem, foi necessário o auxílio de um técnico em tempo integral. Inicialmente, a necessidade de manter o equilíbrio era constante, e qualquer fio que fosse tensionado do modo inadequado era suficiente para deslocar os tijolos. Na medida em que o peso aumentava, tornava-se necessário recosturar a coluna desde sua origem, de baixo para cima. A cada novo “andar” integrado, ela cedia um pouco, atingindo aproximadamente 350 quilos. Houve momentos da montagem em que utilizamos um macaco hidráulico para levantar novamente todo conjunto que quase encostava no piso. (figs. 41 a 48)

Alguns meses antes, construí um *trabalho-teste* em meu ateliê, *Estudo para Construção do Averso* (figs. 38, 39 e 40); uma tentativa de suspender 18 tijolos sobrepostos que constituíram uma coluna inclinada. Um exercício interessante em que pude verificar, pela primeira vez, o comportamento do tijolo em relação à linha, e, por sua vez, impulsionou o desejo de construir posteriormente a coluna maior. Vale lembrar que os tijolos utilizados aqui eram os mesmos que haviam sido utilizados como apoio na montagem do *Colchão* e depois no *Espelho*: uma solução simples e de baixo custo que encontrei para me auxiliar naquelas situações.

¹⁹ Localizada no térreo da Usina do Gasômetro, em Porto Alegre, esse trabalho foi exibido na exposição individual *Construção do Averso*.



Figs. 38, 39 e 40. Nathalia García. *Estudo para construção do avesso. Linha e tijolos. Dimensões variáveis. 2011*



Figs. 41 e 42. Nathalia García. Esboços para *Construção do Averso*. Linha e tijolos. Dimensões variáveis. Galeria Iberê Camargo, Porto Alegre. 2012





Figs. 43 (página 57) 44 e 45. Nathalia García. *Construção do Avesso*. Linha e tijolos. Dimensões variáveis. Galeria Iberê Camargo, Porto Alegre. 2012



Figs. 46 e 47. Nathalia García. *Construção do Averso* (registros de montagem). Linha e tijolos. Dimensões variáveis. Galeria Iberê Camargo, Porto Alegre. 2012



Fig. 48. Nathalia García. *Construção do Averso* (registro de montagem). Linha e tijolos. Dimensões variáveis. Galeria Iberê Camargo, Porto Alegre. 2012

2.2.1 PESO E PERIGO DESCONHECIDO: AMADORISMO OU FIDELIDADE NA INTUIÇÃO?

Examinando minhas instalações em ordem cronológica, constata-se que o peso dos objetos ou construções aumentam gradualmente. Não considero que essa escolha tenha sido conscientemente ou proposital, e sim um processo de elaboração gradativo e intuitivo de etapas. A cada trabalho realizado, sentia-me mais segura para colocar em prática ideias mais radicais, que mais desafiavam a gravidade e os envolvidos. Na medida em que ia construindo, também aumentava a fascinação de que a linha, um elemento de aparência tão delicada, poderia possuir capacidades imensas de suspensão e construção.

Quando ia à loja de aviamentos comprar linha para montagem dos trabalhos, a escolha da quantidade sempre era incalculada, sempre faltava ou sobrava material. É bastante provável que esse comportamento tenha se repetido por se tratar de um produto de baixo custo e fácil acesso. Sempre tive a segurança de que, caso faltasse material durante as montagens, era simples solucionar, recorrendo a alguma loja próxima.

Nunca me interessei pela etapa em que se calcula de antemão a quantidade necessária de linha para suspender a massa desejada num determinado local. Como tenho suspenso materiais diferentes em locais diferentes, considerava mais propício realizar o cálculo posteriormente, bastando somar o número de carretéis utilizados e multiplicar por sua metragem. Em *Construção do Avesso*, por exemplo, para manter a coluna suspensa e em equilíbrio foram necessários 15 quilômetros de linha (30 carretéis) para suspender 350 quilos de tijolos. Se eu fosse montar o mesmo trabalho em outro local, a quantidade de linha, provavelmente, seria diferente. De qualquer forma, alguns números sempre serão aproximados.

Já que essas construções não possuem carácter matemático e somente durante a costura verifico as necessidades que o objeto impõe, às vezes, isso pode tornar as montagens

carregadas de um tipo especial de tensão: a emocional. Não é possível prever sempre se a quantidade de linha escolhida será suficiente para suportar o peso dos objetos. Como já disse, os números são verificados somente após a montagem e, por isso, aponto aqui uma semelhança e uma diferença com as intenções de Alexander Calder ao construir seus Móviles:

Calder não tem a mínima intenção de resolver problemas geométricos complicados, como Pevsner [...] Diverte-se em fabricar engenhos que têm a finalidade exclusiva de divertir: justamente divertem, desviam o pensamento do espectador daquilo que é o emprego normal desses materiais industriais. (ARGAN, 1992, p. 485)

A semelhança está em meu desinteresse, assim como em Calder por “problemas geométricos complicados”. É agradável a ideia de comportar-me como ele, “como um operário que, na fábrica, pegasse os pedaços que lhe traz a cadeia de montagem e começasse a compor alegremente brinquedos para seus filhos [...] um operário sujeito a demissão imediata” (ARGAN, 1992, p. 485).

A distinção é que o meu trabalho não busca desviar “o pensamento do espectador daquilo que é o emprego normal desses materiais industriais”. Enquanto os meus objetos suspensos possuem uma estranheza por causa do peso, do insólito objeto que “flutua”, penso que eles também chamam a atenção para o emprego dos materiais, e seu uso pretende ficar claro.

Chamar a atenção para “como a coisa foi feita”, pode ser relacionado ao trabalho construtivo, que não deveria ser estranho justamente por não possuir artimanhas ilusionistas que “divertem”. Mas aqui, a estranheza aumenta. O que quero dizer é que suspender objetos com a linha não esconde o processo e, no entanto, mantém um efeito de estranhamento. Essa ideia se aplica a todos objetos que suspendi, exceto no *Espelho*, que mantém o estranhamento, mas esconde parte do processo.

Se o peso em meu trabalho tem aumentado gradualmente, como um processo de descobertas, incluído nesse processo está uma nova característica: o perigo. Vejamos, a *Mesa com bola amarela* de Ruthenbeck representa uma situação de tensão proposital, em que o perigo existe mais na tensão de estrondo de sua possível queda, do que propriamente num risco físico ao espectador. Nas paredes de Richard Serra, a situação de equilíbrio não é tão evidente, mas o perigo é eminente. Já na obra *O sermão da montanha: Fiat Lux* (1973-79), de Cildo Meireles (1948), embora não exista situação de equilíbrio, existe perigo. O próprio artista considera que “o perigo existe potencialmente nos próprios materiais [...] as caixas de fósforos *Fiat Lux* empilhadas tinham o potencial de causar uma enorme explosão” (HERKENHOFF *et al.* 2000, p. 35). Enquanto isso, na sua instalação *Volátil* (1980-94) (fig. 49), existe um “perigo fictício, o piso é coberto com uma espessa camada de cinza; a única iluminação é de uma simples vela doméstica, e um odor de gás natural impregna o ambiente.” (HERKENHOFF *et al.* 2000, p. 35).



Fig. 49. Cildo Meireles. *Volátil*. Madeira, cinza e gás natural. 300 x 1500 x 400 cm. Instalação, *Capp Street Project*, São Francisco. 1994.

Para Cildo Meireles, “os seres humanos em geral sentem atração e repulsa pelo perigo” e, quando “entram em contato com o perigo, os sentidos se tornam mais alertas: não se vê apenas, mas sente-se, raciocina-se com maior intensidade” (HERKENHOFF *et al.* 2000, p. 35). O debate sobre tal característica em minhas instalações sempre emergiu de outros indivíduos, que estavam envolvidos no seu desenvolvimento ou preocupados com a integridade física do espaço e dos espectadores. Honestamente, desconheço as reais proporções que o perigo representa aqui. Não tenho a intenção de que as peças caiam e também não busco simular ameaça, pelo contrário, busco a leveza através do peso. O método natural de costurar construindo de acordo com as necessidades específicas intuídas no momento da montagem é importante como um processo criativo de descobertas. No instante em que eu me ver obrigada a transformar esse trabalho numa execução demasiado calculada, penso que perderei o interesse por esse tema.

2.2.2 SOBRE TENSÕES, TEMPO E FRACASSO

Sobre a tensão, é curioso perceber que ela é, às vezes, duplamente falsa. A primeira falsa tensão é de espírito, de receio de queda do objeto. A linha incumbida de suspender um elemento pesado é aparentemente frágil e representa instabilidade ao olhar, uma possibilidade de rompimento da trama. Como já mencionei, o fio agrupado tem se mostrado bastante capaz de suportar o peso com resistência. A segunda falsa tensão é no sentido de rigidez, como se a linha estivesse esticada a ponto de arrebentar a qualquer instante. Ao observar a trama com atenção, rapidamente percebe-se que vários fios estão frouxos. Devido à grande quantidade de linha, é quase impossível mantê-la completamente esticada, ao colocar tensão de um lado, o outro afrouxa e isso parece, às vezes, um processo interminável.

A suspensão em si pode ser rápida. O *Espelho*, por exemplo, ficou suspenso logo no primeiro dia de montagem, mas o que retardou o processo foram os ajustes para que o objeto fosse centralizado na sala e ficasse perfeitamente paralelo ao chão. Já os tijolos tiveram uma montagem mais intensa e complexa. A coluna que foi finalizada no dia nove de fevereiro, no dia quinze do mesmo mês, um dos ganchos se desprende da parede fazendo com que o trabalho baixasse quatro centímetros e quase encostasse no piso, correndo um risco considerável de queda (ou fracasso). Por medidas de segurança, inclusive, os responsáveis pelo *Setor de Mostras e Exposições* da Prefeitura de Porto Alegre orientaram-me a instalar uma faixa adesiva de contenção em torno da coluna.

De fato existem obras que correm o risco de fracassar como algo positivo e intencional, aquelas com características efêmeras que, por exemplo, lidam com a ideia de queda. É válido ressaltar que a palavra *fracasso*, além de designar “falta de êxito”, também faz alusão a “som estrepitoso provocado pela queda ou destroçamento de algo; barulho; estrondo” (HOUAISS, 2009, p. 923). O curioso dessa designação é que, se existe a intenção de que um trabalho desabe, ele estará sofrendo êxito e fracasso simultaneamente, isto é,

êxito na intenção concretizada e fracasso enquanto estrondo.

Em uma das obras mais conhecidas de Giovanni Anselmo²⁰, sem título (1968), que envolve um pé de alface esmagado entre dois blocos de granito amarrados por um fio de cobre, o fracasso é iminente (fig. 50). Esse trabalho, quando exibido, sofre uma manutenção frequente: o pé de alface tem de ser substituído por pés frescos; se ele murchar, o fio perde a tensão e um dos blocos começa a cair. O crítico italiano Bruno Corà, compara essa obra a outra de Anselmo, do mesmo ano, salientando a necessidade de manutenção em ambas:

Sem título (1968), feito de alface granito e fio de cobre e, Sem título (1968), feito de água, aço e algodão. Ambos trabalhos compartilham de efeitos e princípios entrópicos: o alface, no primeiro trabalho, segurado entre o granito por um fio de cobre, desidrata e enrugam-se com o passar do tempo, causando instabilidade na forma, devido a força gravitacional; o nível de água na vasilha de aço do segundo trabalho diminui com o tempo, pois, é lentamente absorvido e sugado para fora através do algodão. Ambos trabalhos indicam não somente a sucessão temporal inexorável dos processos aplicados nos materiais escolhidos, causado por forças que atuam dentro e entorno deles, mas também a ideia de que se uma forma deve ser mantida viva, ela tem que ser constantemente atendida; e, nestes casos, ao trocar a alface ou preencher a vasilha com água quando necessário. (CORÀ, apud MOURE, 1996, p. 29).²¹

20 Giovanni Anselmo (Itália, 1934) é um artista autodidata tido como um dos fundadores da *Arte Povera*. Entre os anos de 1972 e 1982 participou duas vezes da *Documenta de Kassel*.

21 No original: “Senza titolo (1968), made of a lettuce, granite and copper wire, and Senza titolo (1968), made of water, steel and cotton. Both works share entropic principles and effects: The lettuce in the first work, held between granite by a copper wire, dehydrates and shrivels with the passing of time, causing instability of form due to gravitational force; the water level in the steel container of the second work decreases with time as it is slowly absorbed and drawn out through the cotton. Both works indicate not only the inexorable temporal succession of the processes exerted on the material chosen, caused by forces acting in and around it, but also the idea that if a form is to be kept alive, it has to be constantly attended; in these cases, by changing the lettuce or by topping up the container with water when necessary.”



Fig. 50. Giovanni Anselmo. Sem título. Granito, alface e fio de cobre. 65 x 25 x 25 cm. 1968. *Centro Galego de Arte Contemporánea*, Santiago de Compostela. 1995



Fig. 51. Giovanni Anselmo. Sem título. Aço, água e algodão. 54 x 30 x 30 cm. 1968. *Centro Galego de Arte Contemporánea*, Santiago de Compostela. 1995

Embora a obra com os algodões (fig. 51) necessitem manutenção com a reposição de água, o risco representado nesse caso é menor que a tensão constante presente no trabalho com o granito e a alface. Do mesmo modo que existe a tensão do fio, existe a tensão da queda. Se a verdura murchar, o fio afrouxa, a pedra cai e ambas tensões desaparecem. Já os danos que uma coluna de 350 quilos poderiam causar seriam maiores do que a queda de um pequeno bloco de granito. Aqui, então, essa queda não implica apenas danos aos objetos, mas perigo e risco àqueles que se encontrarem próximos. Para Corà, o alcance de uma dimensão tão sensível no trabalho de Anselmo é “consequência da tensão interativa com o real” na qual Anselmo “se coloca neste grande imã que é a terra, como o polo vivo de uma situação espaço-temporal instável [...] ele opera através da necessidade de mover no espaço, do desejo de descarregar material e conferir-lhe a qualidade harmoniosa e balanceada de aparência e peso convergidos em um.” (MOURE, 1996, p. 29).²²

Em *Construção do Avesso*, percebi também que o tempo havia assumido um papel mais significativo, visto que a tensão e a capacidade de suspensão da linha só se dá através da quantidade e, conseqüentemente, da carga de tempo dedicada ao trabalho. No momento em que se aplica tensão à linha de um lado, ela afrouxa de outro, e, então, é necessário aplicar tensão novamente, sucessivamente. Além disso, outra característica, até então desconhecida, transpareceu na montagem desse trabalho: a importância do processo de montagem enquanto parte obra. A intensidade da montagem foi tão grande que cheguei a questionar-me se o interesse no resultado final não teria migrado para os processos construtivos, ou ainda, se seria possível realizar uma montagem enquanto obra, realizando, por exemplo, um trabalho nesse gênero que só fosse finalizado ao fim do período da exposição.

22 No original: “The attainment of such a sensitive dimension in Anselmo’s work is the consequence of its interactive tension with the real: he places himself on this great magnet that is the earth, as the live pole of an unstable spatial-temporal situation charged with opposing forces born of the general movement that exists all around, the interchanges of energy light rays, gravity and the ever-present visible and invisible balances. He operates through the necessity to move in space, the desire to discharge material and confer on it the harmonious and balanced character of aspect and weight converged into one.”

2.3 SUSPENSÃO DE CONSTRUÇÃO: O MURO COMO INTERRUPTÃO



Fig. 52. Nathalia García. *Muro* (Registros de montagem). 210 tijolos, linha de crochê e 1 sofá. Galeria do Ocidente, Porto Alegre. 2012

Em dezembro de 2012, fui convidada a realizar uma instalação numa galeria que seria inaugurada dentro de um bar tradicional, o *Ocidente*²³. Optei por trabalhar com os tijolos de seis furos novamente. Seria interessante explorar novas configurações utilizando um material que consegui ter um controle razoável sobre a forma desejada. Em *Construção do Averso*, por exemplo, o projeto desenhado e o trabalho finalizado ficaram surpreendentemente semelhantes.

Suspendi um muro que interrompia parcialmente a visão e a passagem da nova galeria. Dois pequenos vãos, de 50cm em cada lado, foram deixados para que o visitante pudesse passar e ter acesso ao outro lado, onde haveria a totalidade restante da galeria e um sofá. Esse objeto ficou posicionado em frente a uma das faces do muro e foi utilizado não só como tentativa de agregar um elemento que trouxesse novos significados, mas também com o intuito de que as pessoas permanecessem em contato com a instalação por mais tempo (figs. 52 a 62).

Já que se tratava de um bar, levei em consideração que o público que interagiria com o trabalho estaria ali por motivos diferentes. Os horários de funcionamento da galeria seriam dois: ao meio-dia, durante o almoço, e à noite, durante festas. Era uma situação inédita para mim, já que não se tratava de um espaço expositivo convencional, e tampouco de uma intervenção pública no contexto urbano. Fiquei satisfeita ao averiguar que o sofá funcionou da forma que eu imaginei. Muitas pessoas sentiam-se à vontade e, por diferentes motivos, sentavam ou deitavam por longos períodos perante o *Muro*.

23 Localizado em Porto Alegre, na esquina da Avenida Osvaldo Aranha com a Rua Gal. João Telles, o bar foi inaugurado no ano de 1980. Em 2012 tornou-se, oficialmente, patrimônio cultural da cidade. fonte: <http://dopaonlineupload.procompa.com.br/dopaonlineupload/513_ce_20120507_executivo.pdf>

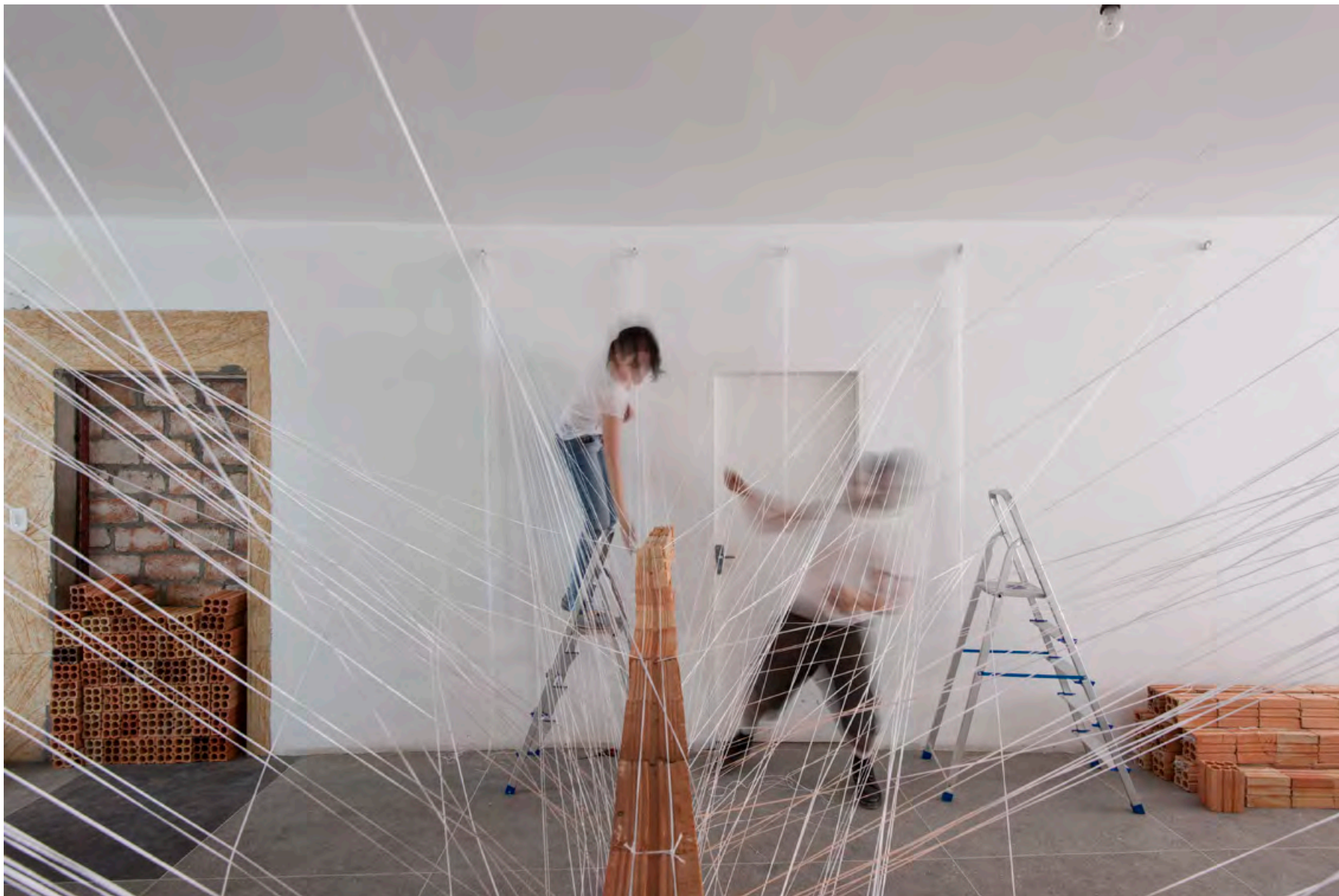


Fig. 53. Nathalia García. *Muro* (Registros de montagem). 210 tijolos, linha de crochê e 1 sofá. Galeria do Ocidente, Porto Alegre. 2012

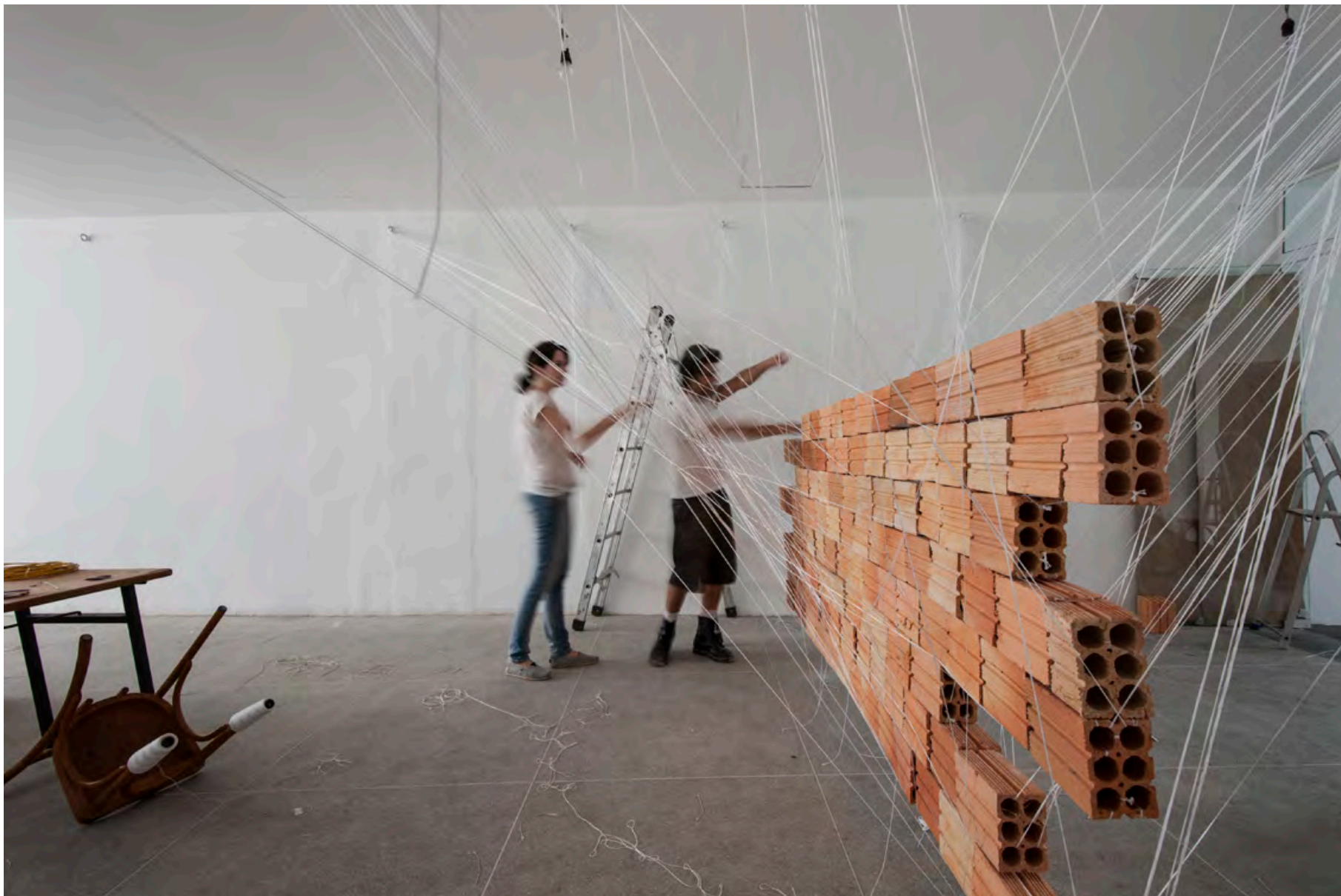


Fig. 54. Nathalia García. *Muro* (Registros de montagem). 210 tijolos, linha de crochê e 1 sofá. Galeria do Ocidente, Porto Alegre. 2012



Fig. 55, 56 e 57. Nathalia García. *Muro* (registros de montagem)

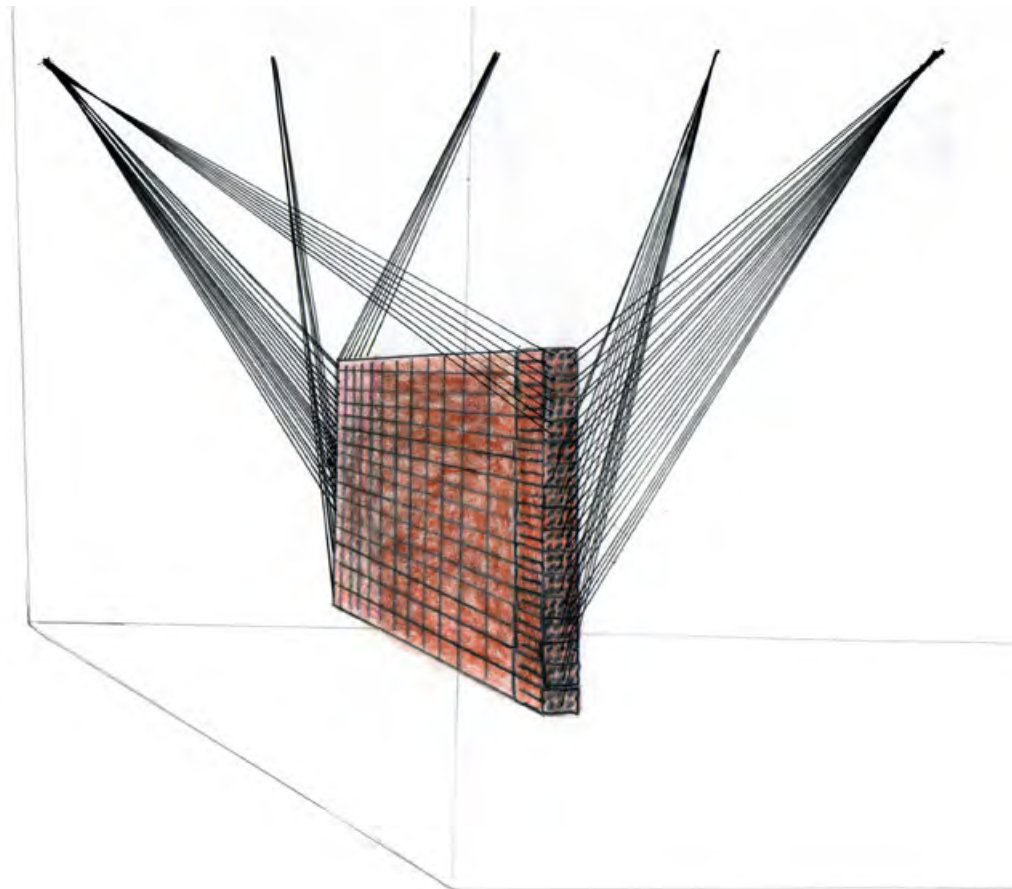


Fig. 58. Nathalia García. Projeto para o *Muro*. Lápis de cor e nanquim sobre papel. 20 x 25 cm. 2012.



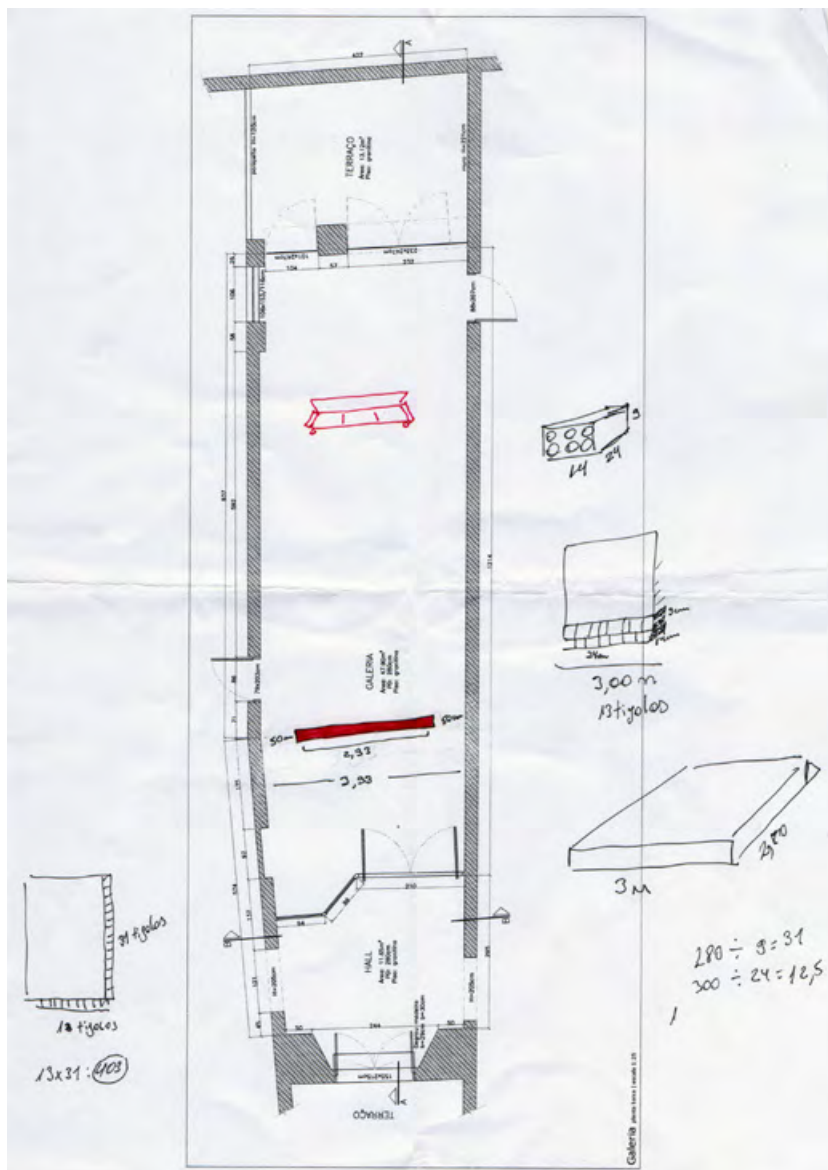


Fig. 60. Nathalia García. Planta baixa com a posição dos tijolos e do sofá.



Figs. 59 (página 72) e 61. Nathalia García. *Muro*. 210 tijolos, linha de crochê e 1 sofá. Galeria do Ocidente, Porto Alegre. 2012



Fig. 62. Nathalia García. *Muro*. 210 tijolos, linha de crochê e 1 sofá. Galeria do Ocidente, Porto Alegre. 2012

Durante a montagem, eu e o técnico em montagem utilizamos as mesmas estratégias que haviam sido desenvolvidas na elaboração da *Construção do Averso*. Lixamos todas as arestas de cada tijolo para eliminar qualquer rebarba cortante que pudesse romper o fio posteriormente. Utilizamos as mesmas agulhas feitas com vareta de guarda-chuva, e também utilizamos uma novidade para nós: uma fita de passar fio, utilizada em instalações elétricas ou telefônicas. Essa ferramenta facilitou bastante a simetria do muro, possibilitando passar a linha em um andar inteiro de tijolos.

Antes de iniciar a suspensão, construíamos módulos formados por dois a seis tijolos costurados entre si e, que depois eram encaixados. Percebemos que o método era semelhante ao brinquedo *Lego*, construíamos uma parede com “peças” de diferentes tamanhos, sem regras rígidas. No processo de suspensão e união dos módulos, a linha era traspasada com o *passa fio* por todos os furos dos tijolos e amarrada aos ganchos nas paredes. No projeto inicial, a ideia era formar um muro retangular perfeito, porém, ao longo da montagem, surgiram alguns vazios não intencionais que se mostraram interessantes por dois motivos: primeiro porque permitiam entrever o outro lado; segundo porque configuraram um aspecto mais frágil e insólito à construção. Optei por seguir a construção com essas falhas propositas. Foram, então, utilizados menos tijolos, tornando o muro mais leve que o planejado. Entretanto, a montagem tornou-se mais complexa, levando mais tempo que o previsto devido à dificuldade de emparelhamento.

Embora esse trabalho tenha trazido questões parecidas com a *Construção do Averso*, o contexto da galeria, a utilização do sofá e, principalmente, o local onde decidi posicionar o muro foram interessantes para analisar algumas novas questões. De alguma forma, eu só conseguia imaginar o *Muro* instalado próximo à entrada da galeria e, em momento algum hesitei quanto à posição que ele iria ocupar. Os motivos que me levaram a isso podem ter sido tanto um desejo de provocação quanto a consciência de que um muro representa, simultaneamente, barreira e curiosidade. Mas o que representa um muro suspenso? Além de proporcionar alguma privacidade para quem sentasse no sofá, era um espaço novo sendo inaugurado, isto é, independente do interesse do público pelo trabalho, todos precisariam se



Fig. 63. Christo and Jeanne-Claude. *Wall of Oil Barrels - The Iron Curtain*. 89 barris de óleo. Rue Visconti, Paris. 1961-62

curvar para acessar o outro lado e conhecer aquele local.

Motivações diferentes levaram o casal de artistas Christo and Jeanne-Claude, a erguer um muro com 89 barris de óleo, fechando uma das ruas mais estreitas de Paris, a Rua Visconti (fig. 63). *O Muro de barris de óleo - Cortina de Aço (Wall of Oil Barrels - The Iron Curtain)* foi erguido em 27 de junho de 1961 e durou oito horas.

A barricada artística media 4,2x4x0,5m. Obstruiu o trânsito da parte sul de Paris. Os artistas não alteraram a cor industrial dos barris, deixando a ferrugem e as marcas visíveis. [...] O muro de Berlim havia sido construído em agosto de 61 e demonstrações de protestos e barricadas da guerra na Algeria estavam acontecendo em Paris ao mesmo tempo em que Christo and Jeanne-Claude criaram o trabalho.²⁴

A obstrução aqui foi completa, pois durante todo período de oito horas em que o trabalho esteve exposto não era possível acessar por ali o “outro lado”. É interessante o impacto que essa “barreira artística” devia causar em algum desavisado que tentasse circular por aquela rua. Se uma das funções do muro de barris de óleo era a de interromper a passagem, causando desconforto e reflexão num momento de tensão e protestos, o muro de tijolos suspenso e insólito tinha como uma de suas funções interromper a visão do novo espaço, tentando ativar uma possível curiosidade.

Aqui, poderíamos também contrastar três diferentes situações: um muro, o muro de barris e o muro suspenso. O primeiro e o segundo muro preservam suas funções de interrupção tanto da passagem quanto do olhar. Já o *Muro* (suspenso, costurado e incompleto)

24 No original: “The art barricade was 13.7 x 13.2 x 2.7 feet (4.2 x 4 x 0.5 meters). It obstructed most of the traffic of the Paris Left Bank. The artists did not alter the industrial colors of the oil barrels, leaving the brand names and the rust visible.[...] The Berlin Wall had been built in August of 1961 and Algerian War protest demonstrations and barricades were taking place in Paris at the same time as Christo and Jeanne-Claude created the temporary work of art.” Disponível em: <<http://www.christojeanneclaude.net/projects/wall-of-oil-barrels---the-iron-curtain#.UgRMsGTw1-N>> acesso em agosto de 2013

interrompe apenas parcialmente a visão e a passagem. Assim como o *Colchão* tinha sua função suspensa, a construção também tem sua função vital interrompida. Embora ela ouse se assemelhar a um muro real, ainda está muito aquém das propriedades e qualidades naturais que um muro, construído com argamassa, poderia exercer.

2.3.1. SOBRE O PESO, A TEIA E A GRAVIDADE

Em 1972, uma estudante americana chamada Judith Miles propôs um experimento para o *Skylab*, operado pela NASA, denominado *Web Formation in Zero Gravity*. Miles colocou aranhas em uma caixa e suas ações foram gravadas a fim de determinar como elas se adaptariam à ausência de gravidade (fig. 64). O experimento proposto pela jovem foi aprovado, e duas aranhas de jardim nomeadas Arabella e Anita foram para o espaço tecer.

Uma gaiola especialmente construída, equipada com encaixes para dois holofotes portáteis, um suporte de câmera e um acionador ultrassônico para filmadora, foi lançado a bordo da *Skylab*. Duas aranhas, chamadas Arabella e Anita, foram alimentadas, cada uma, com uma mosca doméstica. Uma vez instaladas em um pequeno frasco, contendo uma esponja saturada de água e uma mosca adicional, foram lançadas na *Apollo* com a segunda equipe da *Skylab*.²⁵

Anita e a Arabella, uma de cada vez, foram retiradas de seus frascos e introduzidas

25 No original: “A specially constructed cage, provided with attachments for two portable utility lights, a camera-mounting bracket, and an ultrasonic actuator for a movie camera, was launched aboard *Skylab*. Two spiders, named Arabella and Anita, were each fed a housefly, installed in a small vial provided with a water-saturated sponge and an additional housefly, and launched in the *Apollo* spacecraft with the second *Skylab* crew.” Disponível em <<http://history.nasa.gov/SP-401/ch3.htm>>. Acesso em 29 julho 2012.



Fig. 64. *Judith's Web*. Estudante Judith Miles defendendo seu experimento. Disponível em: <www.nasa.gov/multimedia/imagegallery/image_feature_629.html>

na gaiola pelo piloto. Constatou-se que ambas atuaram de forma semelhante ao construir suas teias. Arabella, por exemplo, “pareceu ter se adaptado muito bem ao ambiente sem gravidade. Testes de controle na Terra indicaram que o confinamento no frasco de lançamento não afetou a habilidade de construir uma teia de qualidade”²⁶. Ainda assim, semanas depois do lançamento e de vários registros de seus comportamentos, Anita foi encontrada morta e, no caminho de volta à Terra, Arabella também morreu:

Ambas aranhas mostraram sinais de desidratação, a única evidência aparente da causa de suas mortes. Exames das amostras de teia indicaram que a linha fiada durante o voo foi significativamente mais fina que aquela fiada antes do voo, oferecendo evidências positivas de que a aranha utilizou um organismo sensível ao peso para determinar o tamanho de sua teia. [...] O experimento de Judy Miles recebeu muita atenção tanto dentro da NASA, quanto na mídia internacional e indicou que havia grande interesse em experimentos envolvendo organismos vivos. Ele também estabeleceu que experimentos biológicos envolvendo formas de vida simples são compatíveis com voos espaciais tripulados.²⁷

O motivo pelo qual trago esta curiosa história é que a partir dela pude compreender e repensar, em parte, o sentido do meu trabalho. Se a gravidade pouco importa para a aranha que constrói a teia, pergunto-me como seria suspender um objeto a bordo da *Skylab*. Se o que mais importa no ato de suspensão é enfatizar a existência de gravidade através da tensão dos materiais, aparentemente, esse plano não faria o menor sentido, pois o objeto já estaria em estado “flutuante”.

26 No original: “It appeared that Arabella adapted quite well to the weightless environment. Control tests on Earth indicated that confinement in the launch vial did not affect the spider’s ability to construct a quality web.” <<http://history.nasa.gov/SP-401/ch3.htm>>. Acesso em 29 julho 2012.

27 No original: “Both spiders showed signs of dehydration, the only visible evidence of the cause of their death. Examination of the returned web materials indicated that the thread spun in flight was significantly finer than that spun preflight, giving positive evidence that the spider utilized a weight-sensing organism to size her thread. [...] Judy Miles’ experiment received a great deal of attention both within NASA and in the world press and indicated that there was keen interest in space experiments involving living organisms. It also established that biological experiments involving simple life forms are compatible with manned spaceflight.” Disponível em <<http://history.nasa.gov/SP-401/ch3.htm>>. Acesso em 29 julho 2012.

Meu interesse está, sobretudo, relacionado à ideia de “capturar” o objeto no instante da sua queda, através da formação de uma teia que o captura e tenta simular uma microgravidade estática. O objeto “flutua”, mas não em movimento, ele “flutua estático”. É um instante de pausa na existência da gravidade. Há o intuito de resistir a essa força, entretanto, não possuo acesso a uma estação espacial, mas o meu desejo de ver coisas flutuarem permanece.

Suspender o peso também evidencia que a massa existente está num instante de intervalo, de *suspensão*, para tornar possível, quem sabe, entrever a sua leveza. Entretanto, tal leveza parece transmitir medo e insegurança quando tecida por delicadas linhas. Conforto ou ameaça? O peso é um mistério, e também pode ter seu lado bom. Isso é o que Milan Kundera nos ensina na *Insustentável Leveza do Ser*:

[...] será atroz o peso e bela a leveza? O mais pesado fardo nos esmaga, nos faz dobrar sob ele, nos esmaga contra o chão. Na poesia amorosa de todos os séculos, porém, a mulher deseja receber o peso do corpo masculino. O fardo mais pesado é, portanto, ao mesmo tempo a imagem da mais intensa realização vital. Quanto mais pesado o fardo, mais próxima da terra está nossa vida, e mais ela é real e verdadeira. Por outro lado, a ausência total de fardo faz com que o ser humano se torne mais leve do que o ar, com que ele voe, se distancie da terra, do ser terrestre, faz com que ele se torne semi-real, que seus movimentos sejam tão livres quanto insignificantes. Então, o que escolher? O peso ou a leveza? [...] Parmênides respondia: o leve é positivo, o pesado negativo. Teria ou não razão? Essa é a questão. Uma coisa é certa. A contradição pesado-leve é a mais misteriosa e a mais ambígua de todas as contradições. (KUNDERA, 1983, p. 11)

Nesse contexto, e em meio a essas reflexões, não posso deixar de incluir aqui um fato. Trata-se de um acontecimento, muito recente, que escapa o foco desse texto. Ainda que ele necessite ser amadurecido e desenvolvido, compartilharei o meu entusiasmo.

Esporadicamente, visitava lojas que vendiam aves e roedores, a fim de olhar seus

habitats artificiais²⁸. Há pouco tempo, numa dessas visitas, avistei no alto de um pequeno e caótico estabelecimento uma gaiola interessante, aparentemente desabitada. Ao aproximar-me, percebi que ela estava preenchida por uma densa e opaca teia de aranha. Sem hesitar, comprei a gaiola (fig. 65, 66 e 67) e solicitei ao vendedor que repusesse outra gaiola vazia no mesmo local, a fim de criar uma nova teia para que eu pudesse, talvez, abastecer-me no futuro desta inusitada mercadoria.

A gaiola foi delicadamente embalada e, com cautela, a transportei até minha casa. Ao chegar pude verificar que em seu interior, além da teia, permaneciam resíduos das aves, insetos, pó e, possivelmente, as próprias autoras da construção, uma viva e outra morta. Não só lembrei-me de Arabella e Anita, mas também refleti sobre o quão irônico era o fato de uma aranha escolher construir sua teia dentro de um objeto cuja finalidade é deter habitantes que não desejam e jamais optariam por tal moradia.

28 O interesse por esses objetos está relacionado aos meus desenhos sobre papel, que permanecem paralelos à produção tridimensional. Frequentemente busquei representar jaulas e gaiolas, tanto pela sua forma paralelas e perpendiculares entrecruzadas, quanto por suas possíveis variações. As gaiolas são formadas por linhas que se entrecruzam. São tecidos. O interesse por esses objetos possivelmente surgiu de um universo próximo mas, ao mesmo tempo distante do meu. Atuei entre os anos de 2007 e 2012 como bolsista no Instituto de Psicologia da UFRGS, onde tive contato algumas vezes com equipamentos utilizados para experiências com ratos e camundongos, que chegavam para o *Laboratório de Psicologia Experimental*. Dessa proximidade surgiu minha curiosidade; os considerava atraentes, intrigantes e distantes da minha realidade. Naquela época, comecei e formar um acervo de imagens impressas desses objetos. Da necessidade de entendê-los, passei a desenhá-los.



Fig. 65. Nathalia García. Sem título. Gaiola, teia de aranha e resíduos variados. 50 x 60 x 25 cm. 2013

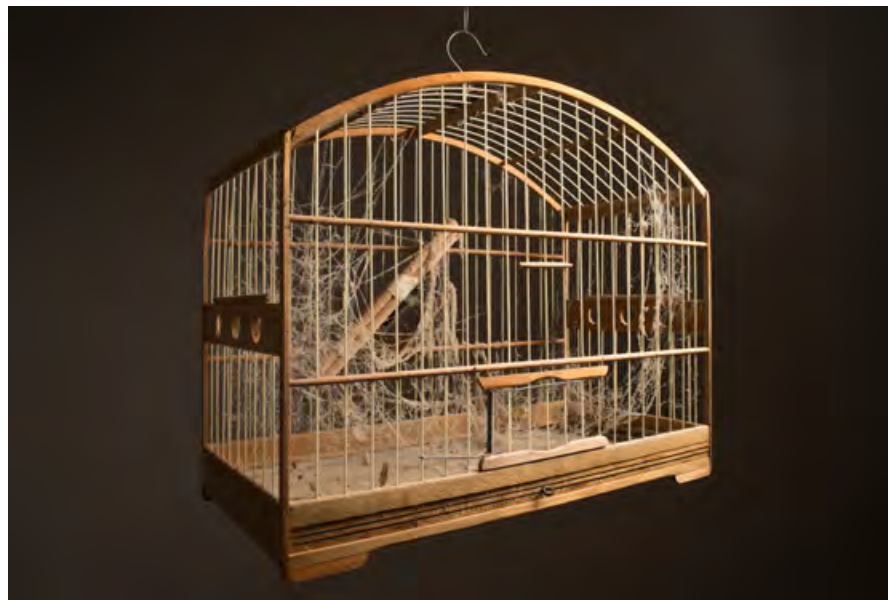


Fig. 66 e 67. Nathalia García. Sem título. Gaiola, teia de aranha e resíduos variados. 50 x 60 x 25 cm. 2013

2.4. PILHA DE COLCHÕES: FASCÍNIO E REPULSA

Quando desenvolvi o projeto do *Muro* para a *Galeria do Ocidente*, em dezembro de 2012, realizei alguns esboços que continham outras opções de instalações. Entre eles havia uma ideia de suspender diversos colchões sobrepostos (fig. 69). Optei pelo *Muro* naquela ocasião pelos motivos já citados e também porque seria necessário um espaço mais amplo para instalar os colchões. Meses depois, realizaria outra exposição individual, e imaginei que aquela seria a circunstância adequada para concretizar tal proposta²⁹. A origem dessa ideia parece ter sido influenciada por diferentes fatores que, de alguma forma, tentarei organizar através de alguns relatos na seguinte ordem:



1) Acima de tudo, tinha claro que gostaria de trabalhar novamente com colchões, pois a experiência de suspender um, em 2010, havia sido animadora. o *Colchão* foi um trabalho que, além de eu conseguir montar sozinha – um aspecto raro nos trabalhos recentes –, obtive um resultado, a meu ver, surpreendente.

2) O conto de fadas *A Princesa e a Ervilha*, de Hans Christian Andersen (1805 - 1875), publicado no volume três de *O Mundo da Criança*, por algum motivo, era o meu favorito. O conto inusitado, bem como sua ilustração engraçada (fig. 68) me chamavam a atenção, estando presente em boa parte da minha infância. Nele, é narrada a história de uma moça que é submetida a um teste de sensibilidade física para comprovar que é uma princesa real: ela é convidada a dormir sobre vinte colchões de pena de ganso posicionados sobre uma ervilha. A moça passa a

Fig. 68. Ilustração do conto *A Princesa Real* de Hans Christian Andersen (1805 - 1875). *O Mundo da Criança* (volume 3).

²⁹ A exposição *Ascensão do Objeto* teve a curadoria de Marcio Pizarro Noronha e estava inserida no projeto *RS Contemporâneo*. O programa apresenta a produção emergente do Estado em exposições individuais de artistas indicados por um conselho curatorial. Realizada no *Santander Cultural*, antigo *Banco Nacional do Comércio* e *Banco Meridional*, localiza-se em Porto Alegre na Rua Sete de Setembro, 1028. “O prédio atualmente é tombado pelo *Patrimônio Histórico e Artístico do Estado*.” Fonte: <http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/vivaocentro/default.php?p_secao=48>

noite em claro devido ao enorme desconforto causado pela ervilha, mas comprova, assim, ser uma princesa real, apta a casar-se com o príncipe.

3) Com certa frequência visito a loja do *Mensageiro da Caridade*³⁰ em Porto Alegre, um local que oferece todo tipo de objetos a preços bastante acessíveis. Parte da loja é completamente caótica, e há um setor no qual é possível encontrar enormes pilhas de colchões usados sobrepostos, e essa imagem frequentemente instigava meu interesse. Ao deparar-me com esses objetos, surgia um sentimento paradoxal entre o desejo de pular e deitar sobre eles e a repulsa causada pelo mal cheiro dos colchões velhos e sujos.

4) Quando criança eu vivi no interior. Minha melhor amiga e vizinha morava nos fundos de uma loja que vendia artigos para casa, móveis, eletrodomésticos, entre outros. Houve uma época em que, sempre ao fim do expediente, o pai dela, que era gerente, nos permitia permanecer por algumas horas no interior da loja. Aquilo era um universo para duas crianças, pois podíamos brincar “de casinha” com todo o mostruário. Uma rotina invejável para qualquer criança. Pulávamos e deitávamos sobre as pilhas de colchões novos e embalados que estavam à venda, sem qualquer sentimento paradoxal.

Esses relatos não pretendem reduzir o uso dos colchões a um ou a diversos significados através de dados biográficos. Entretanto, é inevitável que não haja uma série de conexões entre momentos de fascínio, repulsa e representações simbólicas nesse objeto.

Vejamos os detentos, como um rápido exemplo. Recebem colchões novos ao ingressar na cadeia e também ateiam fogo a eles em situação de rebelião. Sem dúvida, existe nesses objetos uma série de ambiguidades que podem ser expandidas infinitamente

30 Os objetos que estão a venda neste local são doações vendidas a preços baixos para pessoas carentes. Nesse mesmo local também adquiri sofá que foi exposto junto ao *Muro*.

para diversos campos, independente daqueles que me guiam. Nesse aspecto, sinto-me em sintonia com Cildo Meireles, quando ele diz que os seus materiais estão no “mundo cotidiano, próximos de suas origens, ainda impregnados de significados.”:

Em grande parte da minha obra há uma interpenetração entre o trabalho de arte e a vida diária, e isso afeta a escolha do material. Estou interessado em materiais ambíguos, que podem simultaneamente ser símbolo e matéria-prima, assumindo status de objetos paradigmáticos. Os materiais que podem conter essa ambiguidade vão de fósforos a garrafas de Coca-Cola, de moedas a cédulas ou a uma vassoura, como em *La bruja* (1979-1981). (p. 17)

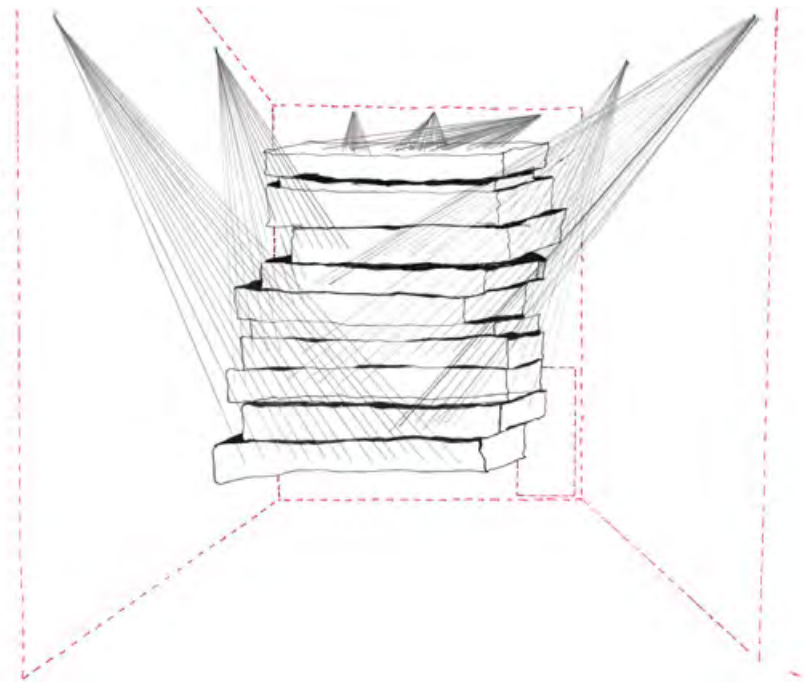


Fig. 69. Nathalia García. Esboço para a pilha de colchões. Nanquim e grafite sobre papel. 20 x 25cm. 2013

2.5.1 MÉTODO DE MONTAGEM



Figs. 70, 71 e 72. Nathalia García. Sem título (registros de montagem). 12 colchões e linha de crochê. Dimensões variáveis. Santander Cultural, Porto Alegre, 2013.

A pilha de colchões foi composta por doze colchões de casal de diferentes modelos adquiridos no *Mensageiro da Caridade*. Juntos eles pesavam aproximadamente 250 quilos (figs. 76 a 78). Para tornar possível o empilhamento dos mesmos, a linha era traspassada individualmente somente nas bordas de cada objeto e não em toda sua superfície (como no *Colchão*). O prédio onde instalei esse trabalho era tombado, ou seja, a instalação de ganchos era restrita. Era possível somente furar as paredes de compensado que estavam posicionadas em apenas uma das laterais do prédio, não sendo possível instalar ganchos no teto ou nas colunas. A solução foi confeccionar uma abraçadeira de ferro – revestida com espuma, madeira e argolas – que envolveria uma das colunas, tornando possível a realização da costura, pelo menos, em sentidos opostos.

Quatro técnicos auxiliaram na montagem, o que facilitou e acelerou muito o processo (figs. 70 a 74). A suspensão de cada colchão era independente, sem que um necessariamente pesasse sobre o outros e, se analisados com atenção, alguns colchões não se encostavam na pilha. Realizávamos “esperas” de linhas nos colchões, um processo que se repetia centenas de vezes. Consistia nas seguintes etapas:

- 1) posicionar cada um dos colchões em pé, encostado na parede;
- 2) traspassar a linha com agulha, deixando a medida suficiente para alcançar os ganchos;
- 3) recortar e enrolar essa medida de forma ordenada para que ela não enredasse;
- 4) fixar a linha enrolada no colchão com fita adesiva;
- 5) posicionar um colchão de cada vez horizontalmente, no local da suspensão;
- 6) desfazer os rolos de linha e alcançar a ponta do fio para um dos técnicos em cima do andaime que, por sua vez, finalmente o amarraria a algum dos ganchos.

As construções com tijolos foram realizadas com estratégias semelhantes a essas. Também é interessante notar que o processo de montagem dos colchões seja mais parecido

com o dos tijolos, do que os tijolos com as pedras (que descreverei a seguir). As pedras que suspendi representam um método de montagem totalmente diferente de todos os outros trabalhos citados nesta pesquisa, pelo fato de que a linha é envolvida no objeto, e não traspassada.



Figs. 73 e 74. Nathalia García. Sem título (registros de montagem). 12 colchões e linha de crochê. Dimensões variáveis. Santander Cultural, Porto Alegre, 2013





Figs. 76 (página 89) e 77. Nathalia García. Sem título. 12 colchões e linha de crochê.
Dimensões variáveis. Santander Cultural, Porto Alegre, 2013



Fig. 78. Nathalia García. Sem título. 12 colchões e linha de crochê. Dimensões variáveis. Santander Cultural, Porto Alegre, 2013

3

TECIDO E PEDRAS: ESTUDOS
PARA *VESTIR O VAZIO*3.1. PACIÊNCIA E TENTATIVA DE RECONSTRUÇÃO: *RECONSTRUIR*
(*LINHAS EMENDADAS*)

Todo o fio utilizado em *Construção do Avesso* (2012) foi armazenado em uma caixa após a desmontagem, formando um grande emaranhado. Em agosto do mesmo ano, resolvi que começaria a desenredar essa linha, reunindo ordenadamente suas partes através de pequenos nós, com o intuito de devolvê-la a um único carretel (figs 79, 80 e 81). Sigo lentamente remendando aproximadamente quinze quilômetros de linha que foram utilizados em um trabalho que não existe mais. Essa ação de amarrar os pedaços de fio intitulei provisoriamente de *Reconstruir (linhas emendadas)*.

O que será feito desse carretel quando estiver concluído? Inicialmente considerei construir um tecido em tear através dessa linha emendada. Recentemente tive contato com a prática de tecelagem através de um curso, e adquiri meu próprio tear, tendo como um dos interesses transformar essa linha remendada em tecido. Era bom imaginar que um trabalho se transformaria não só em memória fotográfica, mas também em algo físico que poderia ser dobrado, guardado ou exibido. Mas, o fato é que o carretel começou a tomar uma forma bastante interessante e insólita enquanto objeto, por isso, resolvi não tecê-lo até o momento.



Figs 79, 80 e 81. Nathalia García. *Reconstruir (linhas emendadas)*. Registros da ação. 2012

As linhas enredadas tomaram uma forma parecida com o que executou Cildo Meireles quando estendeu um barbante de 30 quilômetros ao longo da costa do estado do Rio de Janeiro e o inseriu numa caixa de madeira (fig. 83). *Arte Física: Cordões/30km de linha estendido*, de 1969, questiona distâncias e dimensões e faz parte da série *Arte Física* do artista. Nessa obra, “linhas específicas (arames, barbantes etc.) foram estendidas para demarcar áreas particulares (políticas ou religiosas etc.) ou esticadas sobre longas distâncias, estabelecendo limites, imaginários ou não: a linha do Equador; a linha dos trópicos; a linha do Tratado de Tordesilhas.” (HERKENHOFF *et al.* 2000, p. 29)



Fig. 82. Jason Dodge. Em Tblisi, Georgia, Nino Kvrivishvili teceu doze quilômetros de fio de lã com a cor da noite e a distância da terra e (a zona) acima do clima. 2013.

Na 9ª *Bienal do Mercosul*, também podemos encontrar uma ideia de natureza semelhante na obra do artista alemão Jason Dodge (1969). Em sua série intitulada *Acima do clima*, o artista convoca artesãos de diferentes partes do mundo para produzir uma peça têxtil utilizando um novelo com o comprimento da distância entre a atmosfera e a troposfera³¹ (fig. 82). A semelhança entre este último exemplo, o de Cildo Meireles e o meu é que todos utilizamos uma medida específica de linha que, por diferentes razões e motivações, possuem um sentido particular para cada artista. Já a diferença entre os três é bastante clara: Cildo manteve a linha utilizada desordenadamente numa caixa, eu a devolvi ao carretel e Dodge a transformou em tecido.

No entanto, o paciente ato de remendar e reordenar os pedaços de linha lembrou-me o trabalho *The Mending Project* da artista chinesa Beili Liu³². Realizado em 2011, a ação-instalação consistia em um teto repleto de tesouras suspensas apontando para a artista que, sentada abaixo, emendava através de costura manual retalhos de tecido que os visitantes recortavam ao entrar no espaço (figs. 84, 85 e 86). A sua tarefa é aparentemente infundável: enquanto houvesse visitantes dispostos a contribuir com a ação, a artista não interrompia o trabalho de construção desse gigante tecido de retalhos.

Parece-me claro que a importância em *The Mending Project* esteja mais presente na ação da artista do que propriamente na instalação em torno e no resultado final, isto é, o grande tecido. Paciência semelhante percebo na obra plástica da artista brasileira Edith Derdyk (1955). Suas costuras entre planos e criação de superfícies, que lembram hachuras,

31 <<http://9bienalmercosul.art.br/pt/participante/70>> acesso em 28 de setembro de 2013.

32 “Beili Liu é uma artista multidisciplinar cujas instalações baseadas em tempo e processo exploram assuntos de especificidade e sobreposições culturais [...]. Nascida em Jilin, na China, Liu vive e trabalha em Austin, Texas, nos Estados Unidos. Ela é Professora Associada de Arte da Universidade do Texas em Austin.” <<http://www.beililiu.com/biography.html>>

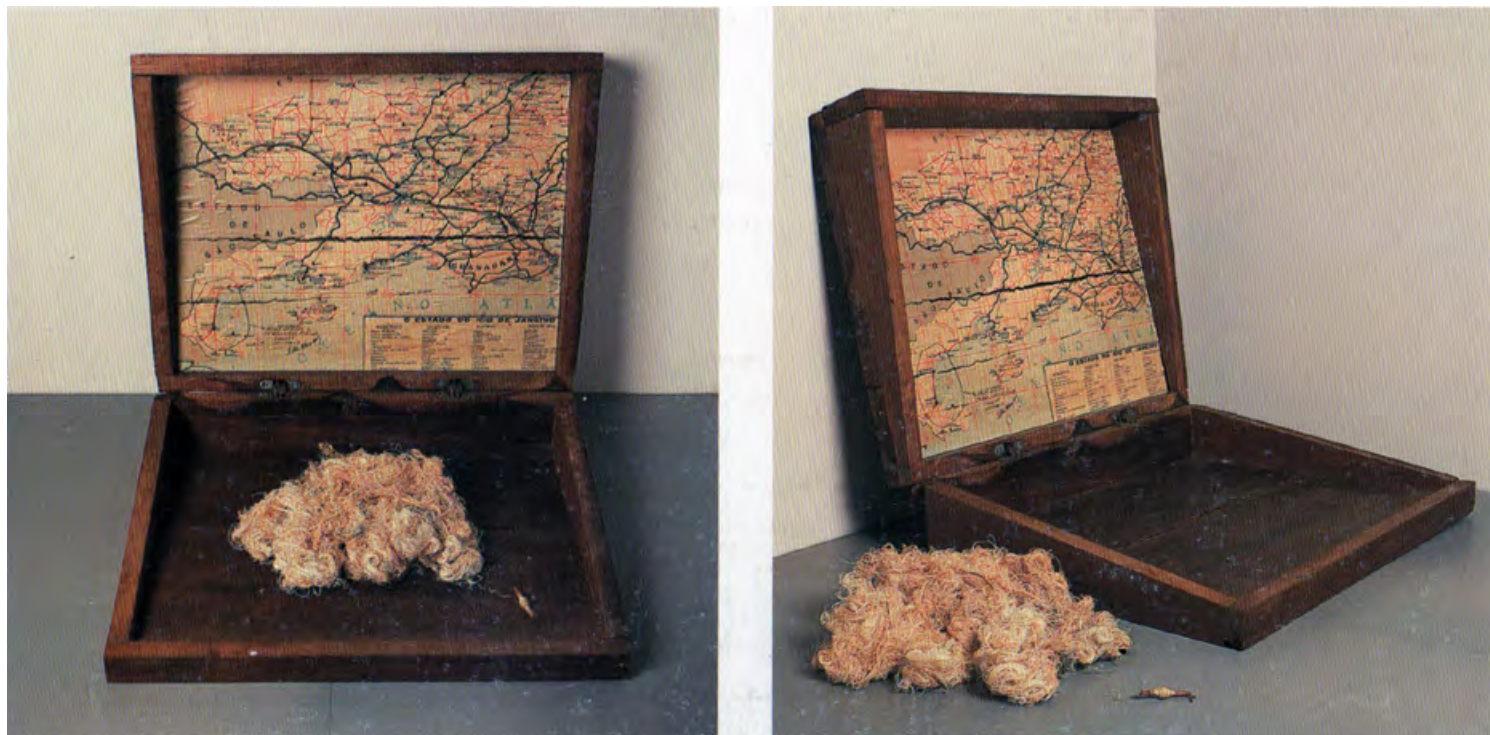
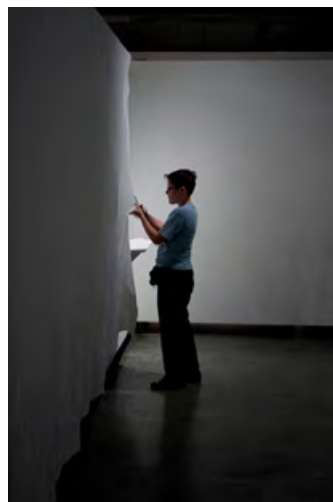
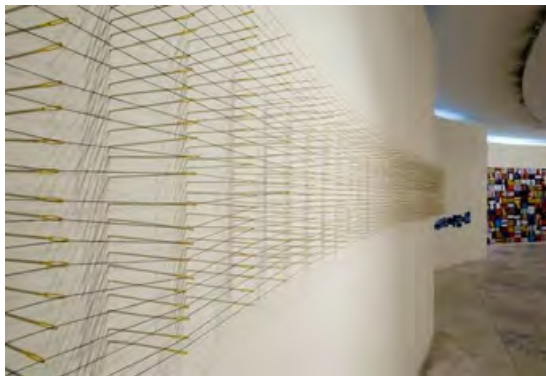


Fig. 83. Cildo Meireles. *Arte Física: Cordões/30 km de linha estendidos*. Barbante industrial, mapa, caixa de madeira. 30 km de barbante. Caixa com aprox. 60 x 40 x 8 cm. 1969.



Figs. 84, 85 e 86. Beili Liu. *The Mending Project*. Tesouras de aço, tecido, linha, agulha e materiais mistos. Dimensões variáveis. 2011



Figs. 87, 88 e 89. Edith Derdyk. *Sopro*. Cerca de 1000 agulhas com uma linha preta de algodão. Memorial da América Latina, São Paulo. 2010

através de uma grande quantidade de linha, também requerem tempo e serenidade. Em sua obra *Sopro* (2010), assim como a artista chinesa, Derdyk também utilizou agulhas de costura à mão, mas como parte de uma instalação na qual as linhas são traspassadas pelos orifícios de centenas delas. Fincadas na parede, os fios percorrem o caminho das agulhas, formando uma trama ordenada (figs. 87, 88 e 89).

A costura, para Edith Derdyk, parece um elemento potente enquanto metáfora da passagem do tempo. Isso pode ser averiguado no livro escrito pela própria artista, *Linha de Costura*:

A sensação de suspensão no tempo mobiliza a vontade de costurar, garantindo a sensação de continuidade. / Costuro para ser. Não costuro para conquistar as formas. Já que a costura costura para nada, só para ela mesma, que me sirva pelo menos para aprender a viver. / A ação repetitiva de costurar, enrolar, cortar, unir, furar, amassar, aponta um perfil duplo. Pendular. O pêndulo é uma linha curva e contínua, balançando entre dois pontos. (DERDYK, 2010, s/p.).

Esse livro se constitui, para a pesquisadora Élide Tessler, em “um instigante ensaio sobre o tempo” no qual a artista “não faz nenhum esforço em tentar ‘explicar’ a sua produção [...] trata-se de um trabalho compulsivo, onde a paciência e a insistência aliam-se em prol de uma criação.”³³

Relações poderiam ser estabelecidas entre o meu trabalho e o de Edith Derdyk. Não só por utilizarmos linha, o que é óbvio, mas também pela linguagem e contexto em que estamos inseridas. Derdyk, inclusive, chegou a utilizar a força das linhas para suspensão, como é o caso de sua obra *Arcada* (2013), na qual uma placa branca contendo luzes embaixo é suspensa por quilômetros de fios de algodão a trinta centímetros do chão (fig. 90).

Já que algumas semelhanças são evidentes, posso apontar dois fatos que percebi ao contrastar nossa produção. Primeiro, como já foi citado, Derdyk considera a costura como

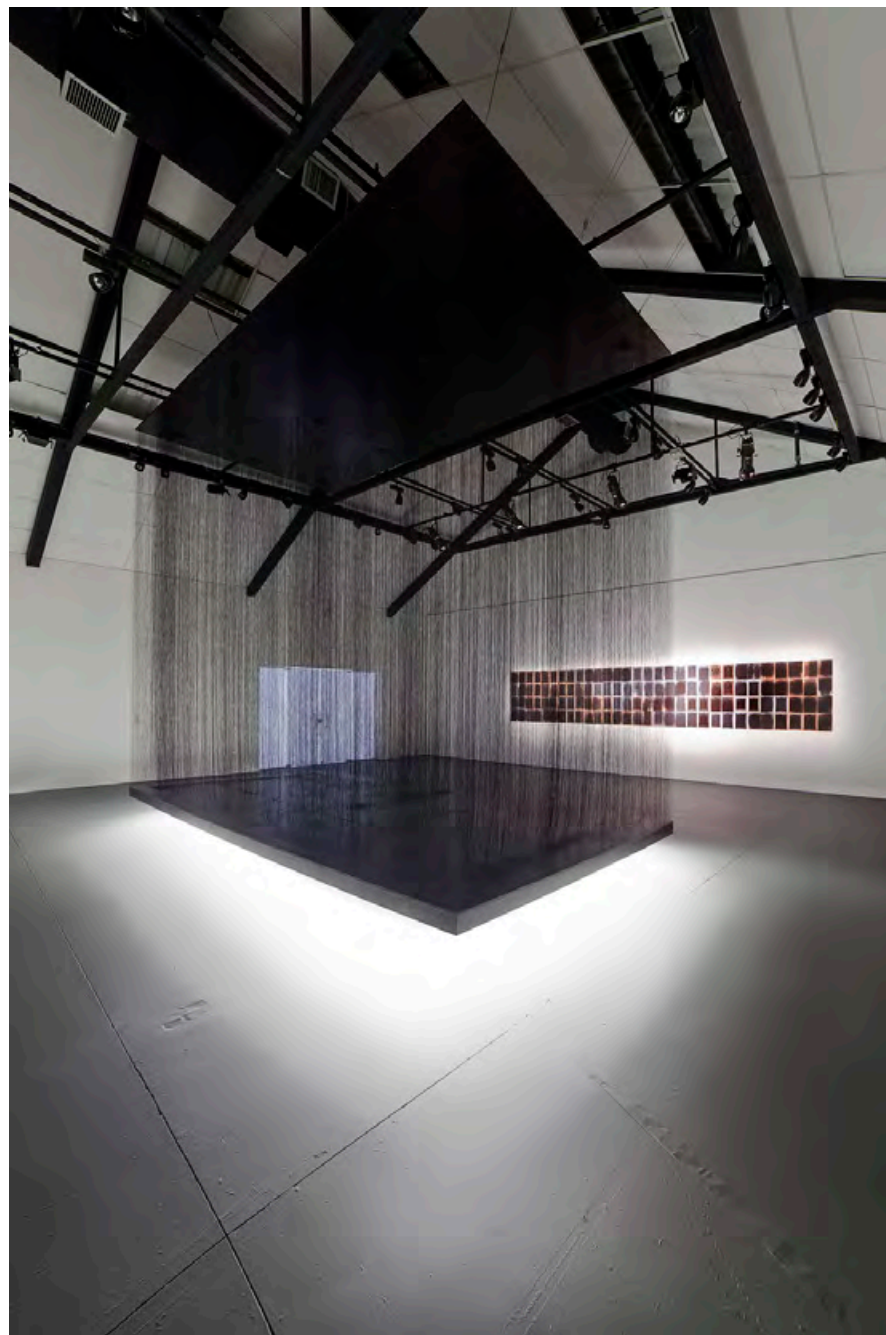


Fig. 90. Edith Derdyk. *Arcada*. 80.000 metros de linha preta e tábua de madeira. 18m². Funarte, São Paulo. 2013.

um elemento potencialmente poético da passagem do tempo, enquanto eu considero a linha como um elemento potente de elevar o peso com leveza, de ascender objetos e construções. O segundo fato está relacionado aos objetos que agregamos às linhas.

Vejamos: enquanto tenho utilizado os fios para suspender objetos que, de alguma forma, carregam memória ou algum tipo de simbolismo, Derdyk frequentemente integra as linhas a formas geométricas de materiais novos. Como é o caso das placas de madeira, normalmente pintadas de branco ou, então, das folhas de papel nunca utilizadas. Há uma ênfase maior nos aspectos e nos usos formais desses materiais, e um afastamento dos aspectos associativos advindos do seu uso no dia-a-dia. Enfim, se Derdyk percebe a costura como uma atividade carregada de potenciais metafóricos, na prática os trabalhos apresentados possuem uma tendência à abstração; eu, sobretudo, percebo os materiais agregados às linhas como elementos eficazes na possibilidade de diferentes leituras e representações simbólicas, como elementos que instigam o observador à processos associativos impulsionados por aproximações e articulações com os contextos e usos.

3.2. TECELAGEM

Nunca tive interesse por práticas como crochê e tricô. Em diversos momentos tentei aprender, mas nunca tive paciência em finalizar as peças que havia começado. Quando criança, quando tinha entre dez e doze anos, gostava de bordar ponto-cruz, e não considerava um método tão tedioso, talvez pela facilidade com que era possível criar figuras seguindo receitas de revistas. Os teares sempre me chamaram a atenção, tanto pela imponência do equipamento quanto pela complexidade aparente da execução. Sempre imaginei que esse era um processo inatingível, distante demais da minha realidade e capacidade. Recentemente, estimulada pela pesquisa, tive interesse e coragem em coletar informações e adentrar esse universo.

Segundo Gilda Chataignier, foi da cestaria que se originou a tecelagem. As folhas e gravetos, que antes eram entrelaçados, foram sendo substituídos por fibras vegetais que viraram panos.

Segundo os pesquisadores admite-se que esses primeiros projetos de panos surgiram na Idade do Bronze, ainda que outra corrente de estudiosos acredite que a Idade da Pedra seja o período no qual foi detectado a sua presença pela primeira vez. As épocas estabelecidas e pesquisadas por estudiosos identificam a lã como o material têxtil mais antigo, com fragmentos datados em cerca 7.000 a.C.; já os carneiros surgiram na Europa em 4.500 a.C. Na genealogia das fibras têxteis naturais, encontra-se em seguida o linho, detectado em filamentos nas mais antigas civilizações lacustres na Ásia central e ocidental há 6.000 a.C. A seda localiza-se na China, envolta em lendas e mistérios, datando aproximadamente de 1.500 a.C. A fibra natural menos antiga é a do algodão, utilizada nos entornos de 3.000 a.C. no Paquistão e na Índia. (CHATAIGNIER, 2006, p. 20).

As surpresas começaram já nas primeiras descobertas sobre tecelagem: o recurso de esticar o fio através de um peso já havia sido desenvolvido há muito tempo. Alguns teares eram construídos verticalmente com galhos e pedras amarradas às linhas do urdume³⁴, que serviam para manter os fios tensos e propiciar a construção do tecido. Assim, o fato desse tear específico utilizar pedras suspensas para esticar os fios se tornou um elemento de interesse. Essa descoberta pode parecer irrelevante, mas o fato é que me intrigou muito, já que inicialmente atribuí aos objetos que suspendi a função de tensionar a linha. Além dos teares verticais, haviam os horizontais, que também utilizavam pedras:

34 “Conjunto de fios dispostos longitudinalmente no tear e pelos quais passa o fio da trama” (HOUAISS, 2009, p. 1909) | “Urdir é, assim, a primeira etapa do processo de tecer, sendo realizada na própria estrutura do tear [...] A urdidura marca, determina o comprimento, a largura e o tipo de padronagem da peça a ser tecida. Portanto, antes de iniciar a operação de urdir, deve a tecedeira estabelecer as cores e a quantidade de fios que vai precisar para o urdume da peça”. (FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE, 1983)

De ocorrência restrita é o caso do tear horizontal de procedência africana, Kêtu, usado especificamente para a tecelagem de tiras que formam o pano-da-costa. Seu emprego é encontrado hoje apenas no Salvador, Bahia, por um único artesão, Abdias do Sacramento Nobre, Mestre Abdias (1910-1994). É um tear estreito de aproximadamente 70cm de largura e dois liços. A diferença básica deste tear para os demais teares horizontais é o fato de não ter o órgão da linha. Assim, os fios urdidos ficam estirados, presos por um peso, geralmente uma pedra, em cima de uma caixa, contendo areia, denominada pêlo. (FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE, 1983, p.78).

Estimulada por essa descoberta e com o intuito de compreender o processo de confecção de um tecido, matriculei-me, em 2012, em um curso de tecelagem que ensinava a utilizar um tear de pente liço. Esse tipo de tear, de método manual,

[...] possui uma moldura de madeira em seu contorno, que é chamada de pente ou de liço; esta travessa possui furos que são atravessados pelos fios do urdume e exerce duas funções: a primeira é a de abrir alternadamente os fios do urdume para a passagem do fio da trama; a abertura recebe o nome de cala. A segunda função é a de bater os fios da trama para que eles possam dar mais consistência ao tecido, enconstando, desta forma, a trama na última trama inserida, construindo o tecido. (CHATAIGNIER, 2006, p. 22).

Essa atividade despertou-me interesse, sobretudo, ao perceber que as linhas, uma vez instaladas no tear, eram rapidamente transformadas em tecido através desse processo de bater o pente, oferecendo diferentes possibilidades.

Também percebi que no processo de urdidura, quando os fios são postos no tear, deve-se ter o cuidado para que todos fiquem paralelos e adquiram a mesma tensão, afinando um a um manualmente. Caso alguns fios fiquem mais soltos que os outros, isso atrapalhará no momento de realizar a trama. Se os fios ficarem muito esticados, também poderá deformar o tecido. Essa situação me lembrou as montagens das instalações, já que as linhas devem ser reguladas de modo a obter a tensão “correta” para que o objeto centralize-se no ponto

desejado.

No contato com a prática e nos diálogos com a instrutora do curso, surgiram dois desejos. Primeiro, o de aprender a fiar, pois entusieimei-me com a ideia de criar a minha própria linha a partir de diferentes tipos de matéria-prima. E, também, uma ideia de *vestir* um espaço, criando um tecido *em* um lugar e *para* um lugar, ou melhor, um tecido que seria tecido a partir da arquitetura do espaço, através do princípio de tecelagem vertical, como nos teares antigos.

A diferença entre o tear primitivo e meus trabalhos é que a trama no tear visava construir o tecido; e as minhas tramas visam, antes de tudo, tornar o objeto estático, pausando o seu momento de queda, vencendo a gravidade através de forças opostas.

Em meio a essas descobertas e reflexões, tive vontade de construir um tecido através da suspensão de pedras, percorrendo um caminho diferente: se no tear as pedras são amarradas às linhas do urdume para depois realizar a trama, agora a suspensão da pedra e a construção da trama seriam feitas simultaneamente (figs 91 a 95). A ideia de suspender pedras, com a motivação de que elas haviam sido utilizadas como solução para feitura de tecidos originariamente, me pareceu uma forma relevante de integrar um peso de alta carga real e simbólica.

É curioso notar que as pedras, além de serem utilizadas nos teares citados, também são usadas em balanças suspensas de fiandeiras e tecelãs (figs. 96 e 97). Como pesos, os seixos servem para auxiliar na pesagem dos novelos necessários para urdir e tecer determinada peça:

[...] antes de iniciar a operação de urdir, deve a tecedeira estabelecer as cores e a quantidade de fios que vai precisar para o urdume da peça. [...] Os novelos que serão usados na urdideira são separados, determinando a artesã a quantidade, geralmente por peso. É importante salientar que as tecedeiras de Minas Gerais e Goiás costumam usar uma balança formada de barra de ferro, ou de madeira suspensa por corda e gancho ou prego



Fig. 91. Nathalia García. Esboço para instalação com pedras. Grafite sobre papel. 2012

servindo-se de seixos como pesos, para determinar a quantidade de fios necessários não só para urdir como para tecer. Referem-se sempre à libra como medida de peso, equivalendo a cerca de meio quilo cada libra. (FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE, p.69, 1983).



Figs 96 e 97. Balança com novelos de fios onde seixos são usados como peso. Roça Grande, Berilo, vale do Jequitinhonha, Minas Gerais. (FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE, p. 80, 1983)

Ao buscar informações sobre pesos e pedras, descobri que o valor etimológico da palavra *peso* é alusivo a “peso de lã que o escravo tinha obrigação de fiar diariamente; a tarefa cotidiana (da fiandeira)”. Já as associações simbólicas podem ir além, sobretudo quando se trata de assuntos tão elementares quanto tecido, pedra ou ambos. Segundo John Scheid e Jesper Svenbro, Aristóteles compara os testículos aos fios da urdidura vertical, que eram “mantidos em posição por meio de pedras servindo de pesos ou balança”. Os autores também dizem que nessa mesma perspectiva, “os órficos consideram que o *mítos*, ‘fios da urdidura’, representa o esperma, ao passo que Sêneca fala do ‘coito’ da urdidura e da trama”. Os autores atentam que *stémon* (urdidura) é uma palavra grega masculina, e *kroké* (trama), feminina. No entrecruzamento do *stémon* e da *kroké*, a palavra *sumploké* designa ao mesmo tempo a união da urdidura e da trama na tecelagem e a união sexual do homem com a mulher. Além disso, os fios da urdidura sempre devem ser mais sólidos e resistentes, enquanto a trama deve ser maleável. E ainda, se recorrermos à Botânica também descobriremos que o órgão masculino da flor, o estame, tem sua raiz etimológica em *stémon*, a urdidura.

O entusiasmo com essa prática e com essas descobertas foi tão grande que passei a realizar alguns esboços de instalações com pedras de diferentes tamanhos sendo enlaçadas e entrelaçadas (figs 92 a 95). Também adquiri um tear com o intuito de verificar mais possibilidades desse processo e tatuei em meu braço esquerdo um esquema de tecido retirado de um manual de instrução de tecelagem (fig. 98), o qual demonstra fios paralelos entrelaçados pela trama e pelo urdume formando ângulos retos. Por fim, realizei alguns desenhos de tecido em grande escala, utilizando esse mesmo esquema como referência, variando os espaços entre as linhas (figs. 99, 100 e 101).

Já o plano de aprender a fiar em roca, que surgiu durante o curso de tecelagem e foi

expressado na banca de qualificação, ainda não se concretizou, tornando-se uma intenção para o futuro. O trabalho está se desenvolvendo de acordo com suas necessidades intrínsecas. Utilizar a roca nesse momento poderia ser precipitado, atropelando a minha vontade de seguir explorando diferentes possibilidades de suspensões com a linha de crochê. Contudo, o desejo de construir um tecido para o espaço utilizando o tear ou as pedras materializou-se de diferentes formas.



Figs. 92 e 93. Nathalia García. Esboços para instalação com pedras. Grafite sobre papel. 21 x 30 cm (cada) 2012

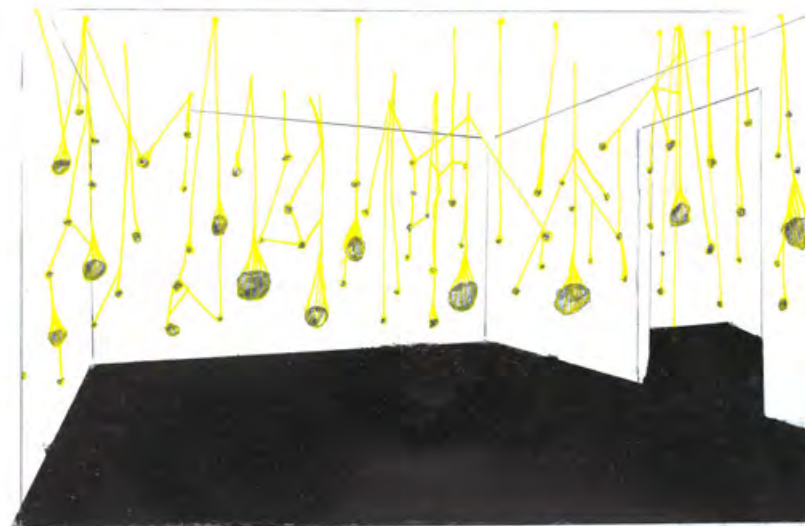
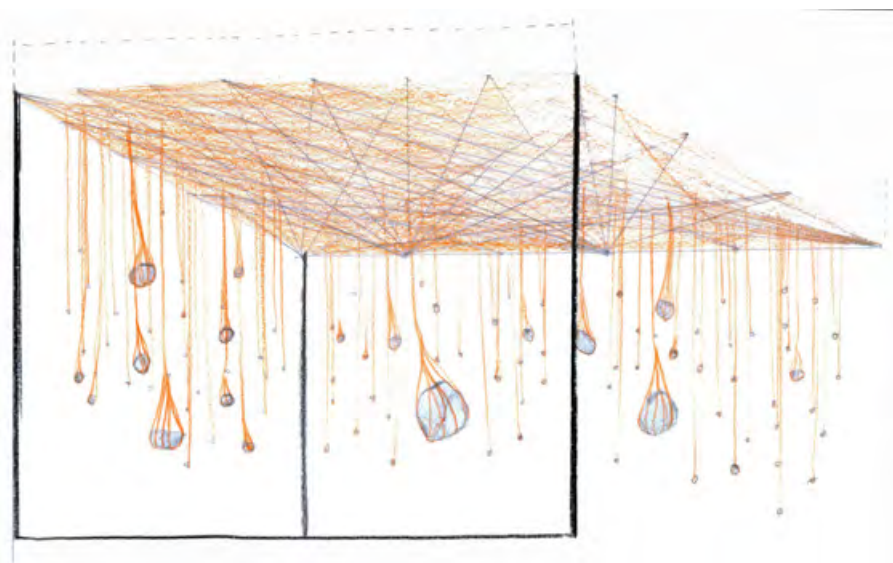


Fig. 94 e 95. Nathalia García. Esboços para instalação com pedras. Grafite sobre papel. 21 x 30 cm (cada) 2012



Fig. 98. Tatuagem realizada em fevereiro de 2013



Fig. 99. Nathalia García. Sem título. Pastel sobre papel. 94 x 65 cm. 2013

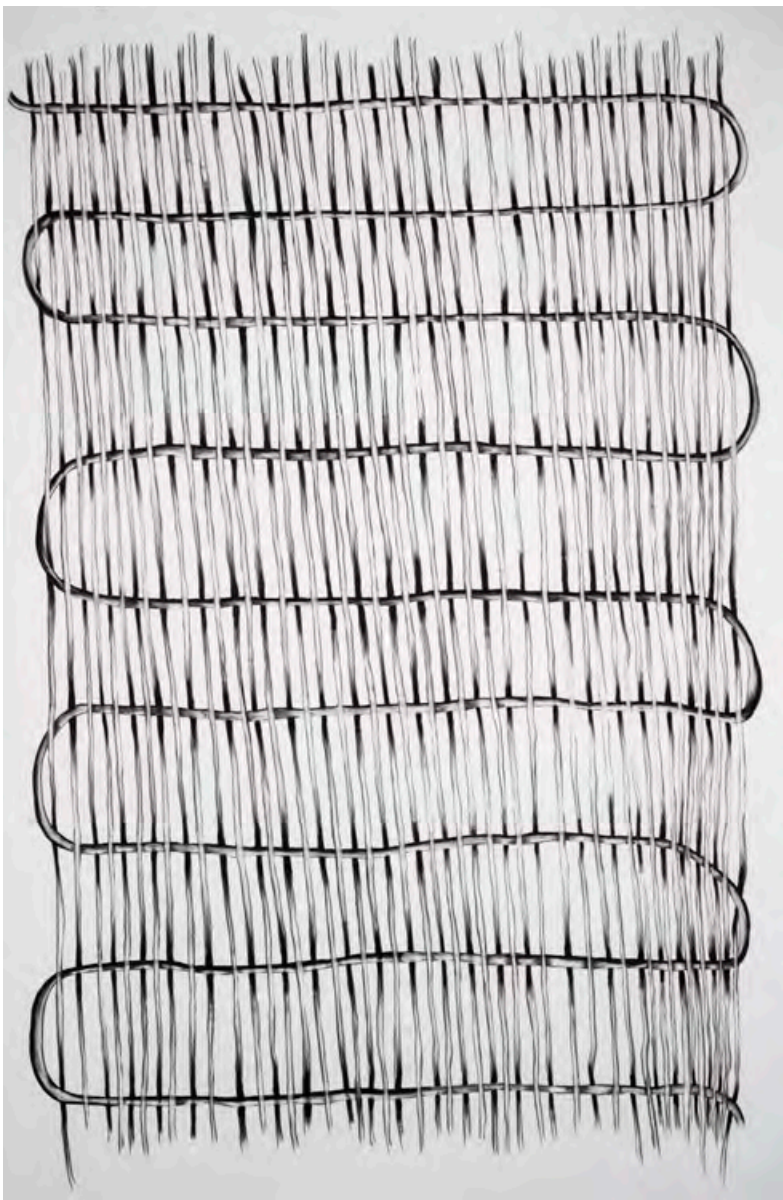


Fig. 100. Nathalia García. Sem título. Pastel e carvão sobre papel. 240 x 152. 2013

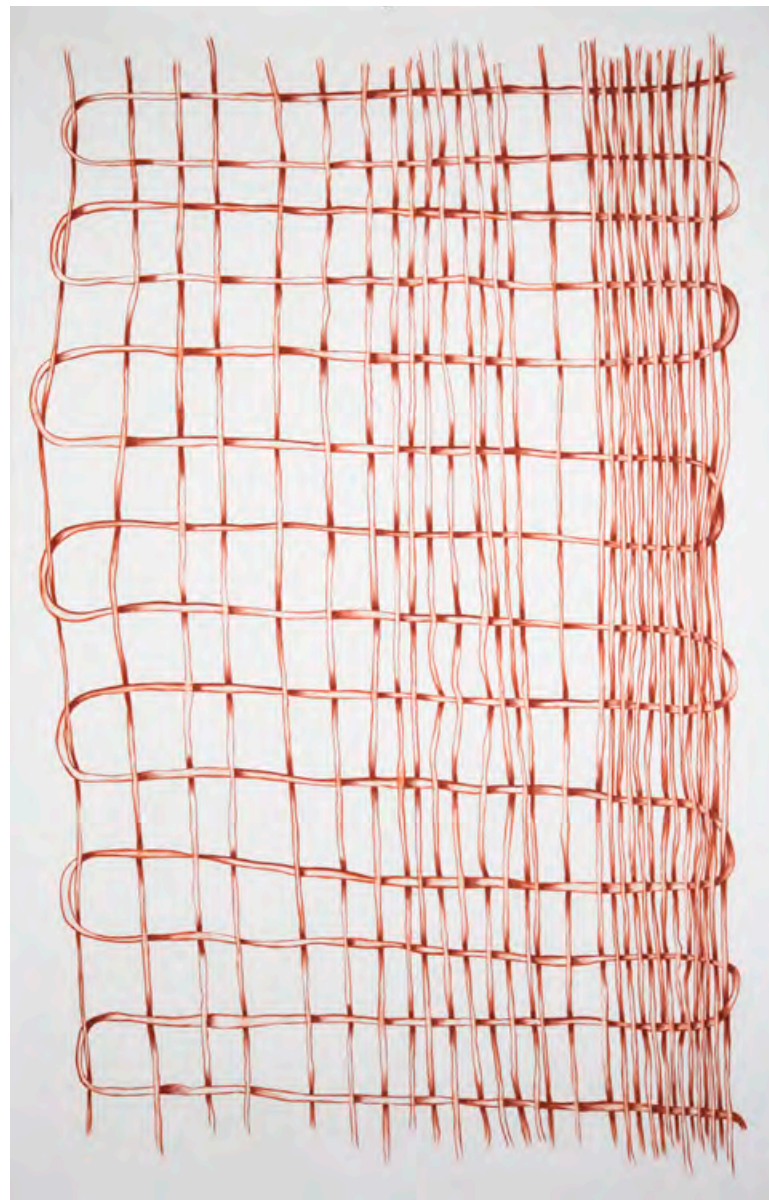


Fig. 101. Nathalia García. Sem título. Pastel sobre papel. 240 x 152. 2013

3.3. OUTRO IMPULSO PARA REFLETIR SOBRE A TEIA: GEGO

Percebe-se que as metáforas relacionadas à etimologia de *tecer* possuem tantos significados quanto sutilezas. Cada poeta tratava isso de maneira diferente e complexa e, algumas vezes, mais complexa que pude imaginar. Foi isso que percebi quando tive contato com o epigrama da cigarra, encontrado em um artigo de Yve-Alain Bois (e que me levou até John Scheid e Jesper Svenbro):

Tendo tecido sua fina teia sob suas ágeis patas, uma aranha prendia uma cigarra enlaçada em suas redes pérfidas. Eu, vendo gemer sobre seus finos entraves esta pequenina tão amiga do canto, não passei indiferente perto da aranha, mas desatei o laço e soltei a cigarra, acrescentando essas palavras: “Esteja salva, tu que cantas com a voz das Musas! (BOIS, 2010, p.23).³⁵

Esse epigrama, extraído pelo autor da obra de Scheid e Svenbro, é atribuído a Tiberius Illus, e “talvez date já da época helenística” (SCHEID; SVENBRO, 2010, p.134). Ele foi utilizado por Yve-Alain Bois para introduzir um artigo sobre a artista Gego³⁶, que aborda desde a poesia da antiguidade grega, a filosofia materialista da natureza desenvolvida por Lucrecio até as concepções do trabalho conforme Marx. Tudo para propor uma reflexão entre a teia de aranha e a obra dessa artista.

35 No original: “Ayant tissé sa fine toile sous ses pattes agiles, une araignée tenait une cigale enlacée dans ses rets perfides. Moi, voyant gémir sur ses fines entraves cette petite si amie du chant, je ne passai point indifférent près de l’araignée, mais dénouai le lacet et délivrai la cigale, en ajoutant ces mots: ‘Sois sauvée, toi qui chantes avec la voix des Muses!’”

36 Gertrude Goldschmidt, (Hamburgo 1912- Caracas 1994) “O protagonismo da linha, a projeção no espaço e a estética da transparência são alguns conceitos investigados por Gego, nome artístico de Gertrude Goldschmidt, que nasceu na Alemanha, mas viria a adotar a nacionalidade venezuelana”. Formada em arquitetura, em 1939, com a ascensão do nazismo, é obrigada a emigrar para a Venezuela. (JIMÉNEZ *et al.* 2010)

Bois conta que Karl Marx (1818 - 1883), em sua tese de doutorado, compara o trabalho da aranha ao de um tecelão, e o da abelha ao de um arquiteto. A diferença entre eles é que o último elabora um projeto prévio, com o intuito de ilustrar “a definição do trabalho enquanto atividade propriamente humana, sobretudo do trabalho que, diferentemente da qualidade instintiva do animal, é qualificado de humano: o trabalho consciente” (BOIS, 2010, p.24). Gego, a partir de *Flechas* (1968), para de realizar projetos para construir suas obras. E esta é a conexão da artista, que “participa claramente desse desenho utópico (de Marx) de estetizar o trabalho” com a aranha instintiva:

[...] Gego mantém firmemente que ela não desenha antes suas obras tridimensionais (posteriores a *Flechas*), e, que é nisto que sua obra supera a tradição da escultura modernista: “não há croquis iniciais, não tem procedimento - diferentemente do processo descrito por Gabo quando ele diz que, inicialmente tem ideias, faz desenhos, depois pequenas maquetes e depois maquetes maiores.”³⁷ Não significa, contudo que ela é parecida ou comparável à aranha de Marx; talvez ela é mais próxima da aranha liberada de seus hábitos instintivos por uma dose de cafeína³⁸. (BOIS, 2010, p.27).³⁹

37 Gego, em entrevista por José Antonio Pantin (1981) em *Sabiduras y otros textos de Gego*.

38 Aqui, o autor se refere a um estudo realizado em 1995 pela NASA, intitulado “*Using Spider-Web Patterns To Determine Toxicity*”. “Em um esforço de estudar os efeitos de drogas, pesquisadores frequentemente utilizam aranhas como cobaias. A estrutura geométrica da teia de uma aranha de teia orbicular oferece uma boa referência da condição de seu sistema nervoso central.” As teias construídas por aranhas submetidas a produtos químicos e estimulantes, eram analisadas e comparadas às teias de aranhas normais. (Disponível em: <<http://history.nasa.gov/SP-401/ch3.htm>>. Acesso em: 20 junho 2012). Bois também diz que as imagens das “teias drogadas” são frequentemente exploradas por ligas de moralidade com fins dissuasivos.

39 No original: “Pourtant, Gego maintient fermement qu’elle ne dessine pas à l’avance ses oeuvres tridimensionnelles (postérieures à *Flechas*), et que c’est en cela que son oeuvre s’affranchit de la tradition de la sculpture moderniste: “Il n’y a pas de croquis préalable, pas de procédure - à la différence du procès décrit par Gabo quand il dit qu’il a d’abord des idées et qu’il fait ensuite des dessins, puis de petites maquettes, puis de maquettes plus grandes”. Cela ne signifie pas, toutefois, qu’elle est semblable à l’araignée libérée de ses habitudes instinctives par une dose de caféine.”

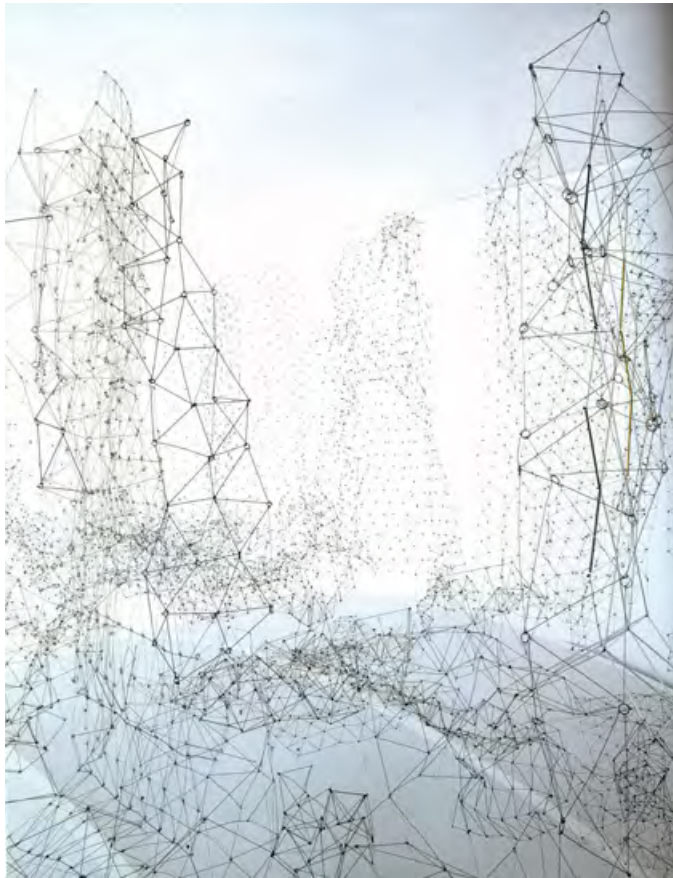


Fig. 102. Gego. *Reticulárea*. Instalação. 1969. Ferro e arame. Vista da instalação - Galeria de Arte Nacional, Caracas. 1997

Para o autor, as diferenças entre a *Reticulárea* (1969) de Gego (fig. 102) e a teia de aranha estariam, primeiro, no método utilizado pela aranha para construir sua teia, pois ela se estende sempre estabelecendo seus limites iniciais, enquanto a obra de Gego não teria limites, é “infinita”, pois é construída através de peças encaixáveis. A segunda diferença é a perda da noção de centro. Percebo que isso também acabou acontecendo em minhas primeiras “tramas bidimensionais”, nas quais o emaranhado muitas vezes lembrava uma, ou várias, teias de aranha. Assim como na teia, a resistência da linha quando agrupada possibilitava uma trama resistente e pouco compacta. Já o percurso, arbitrado por mim, dava forma a um desenho “livre”, sem o compromisso de um projeto prévio. Bois também aponta a perda de coordenadas espaciais no trabalho da artista:

[...] as próprias fotografias causam a sensação de perda de coordenadas espaciais sentida por qualquer um que entra na peça em que está instalada a obra, cuja arquitetura se apaga, a favor de uma camuflagem. [...] constituídas por unidades triangulares, elas apresentam densidades, tamanhos e escalas diversas - de tudo isso, resulta um ambiente que ultrapassa largamente nossa capacidade em sintetizar nossas percepções: nós somos derrotados, não podemos jamais, gozar de uma visão clara do conjunto. (BOIS, 2010, p. 32).⁴⁰

As três noções expressas por Bois, ou seja, os “limites iniciais”, a “noção de centro” e as “coordenadas espaciais”, assim como na *Reticulárea* de Gego, também não existem em minhas tramas de 2007 a 2009. Isso se modifica quando começo a agregar os primeiros objetos às linhas. As coordenadas espaciais aparecem com a inserção de objetos do cotidiano, que também assumem o papel de “centro”. Já os limites se dão pela distância existente entre as paredes e os objetos que serão suspensos.

40 No original: “[...] les photographies elles-mêmes font ressentir la perte de coordonnées spatiales éprouvée par quiconque pénètre dans la pièce où est installée l’oeuvre, et dont l’architecture s’efface, comme à la faveur d’un camouflage. [...] constitués d’unités triangulaires, ils présentent des densités, des tailles et des échelles diverses - de tout cela résulte un environnement qui déborde largement notre capacité à synthétiser nos perceptions: nous sommes dérouterés, car nous ne pouvons jamais jouir d’une claire vue d’ensemble.”

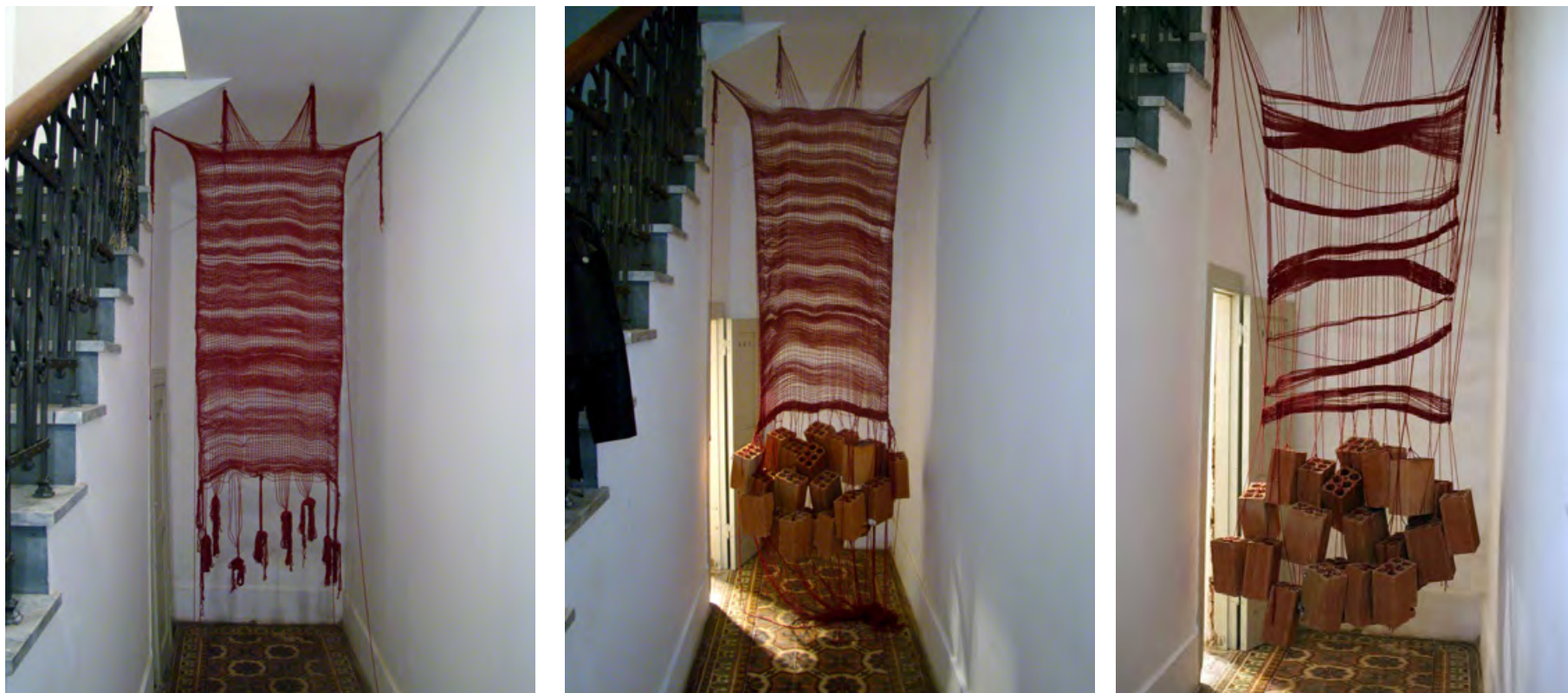
3.4. TECIDO PARA SUSPENSÃO

Quando ainda estava concebendo a ideia de criar um tecido *no* espaço e *para* o espaço, optei por fazê-lo utilizando o tear. Construí um tecido retangular com barbante vermelho para instalar no corredor de entrada da *Galeria Mamute*⁴¹. Esse tecido também seria apresentado à banca de qualificação, em setembro de 2012. Após tecê-lo, não arrematei as pontas do urdume para prender um de seus extremos em quatro ganchos dispostos linearmente entre o teto e a parede. No outro extremo, em vez das pedras, optei por amarrar vinte tijolos para criar tensão e esticar a trama (figs. 103, 104 e 105).

Levei pouco mais de dois dias para tecer essa trama mais ou menos regular, e a sua instalação naquele corredor me tomou poucas horas. No momento da montagem percebi que o trabalho tomou um aspecto de tapeçaria, talvez pelo fato de que somente era possível vê-lo de um único ângulo. Sem ter certeza de que aquilo me agradara, experimentei retirar alguns fios depois de instalada a peça, aumentando e diminuindo os espaços entre eles, tornando a trama mais irregular.

Como o barbante possui uma espessura maior que a dos fios que utilizo normalmente, também estranhei que o trabalho não tornou visível aquela relação de tensão e fragilidade entre os materiais, e os tijolos não pareciam correr algum risco de queda. O envolvimento com o espaço também não foi tão enérgico e, para mim, a instalação tomou uma aparência de objeto/escultura que poderia ser transferido para qualquer outro ambiente, lembrando-me o cubo suspenso. Já a sua bidimensionalidade evocava alguns dos meus primeiros trabalhos com linha.

41 O *Estúdio Galeria Mamute* é uma Instituição Cultural de exposição e formação em Artes Visuais dirigido pela artista e documentarista Niura Borges. Localizado na Rua Caldas Júnior, 375, em Porto Alegre, no dia 01 de Novembro de 2013, abriga a defesa desta dissertação.



Figs. 103, 104 e 105. Nathalia García. *Estudo para vestir o vazio*. Tecido feito com barbante em tear e 20 tijolos. Dimensões variáveis. Galeria Mamute, Porto Alegre. 2012

3.5. O PESO LITERAL DAS PEDRAS: PRIMEIRA TENTATIVA



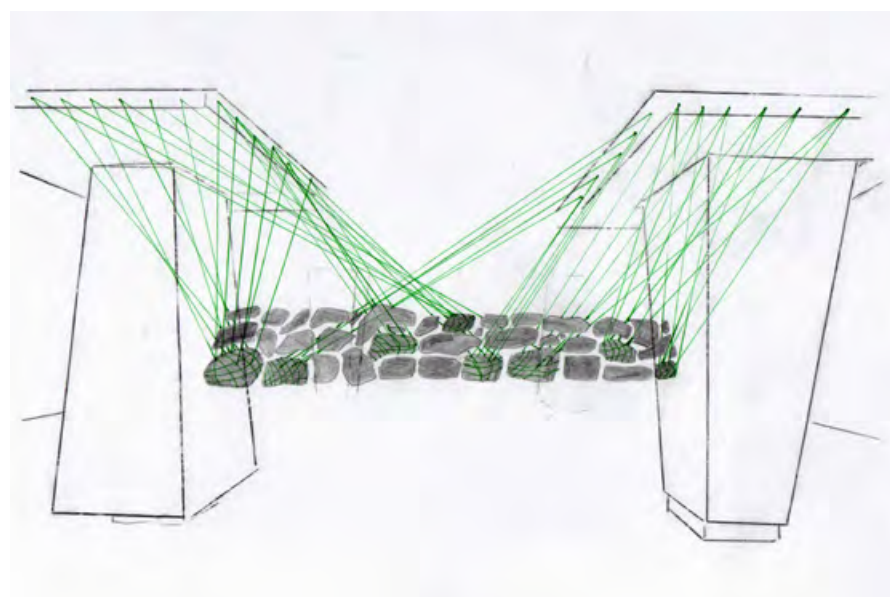
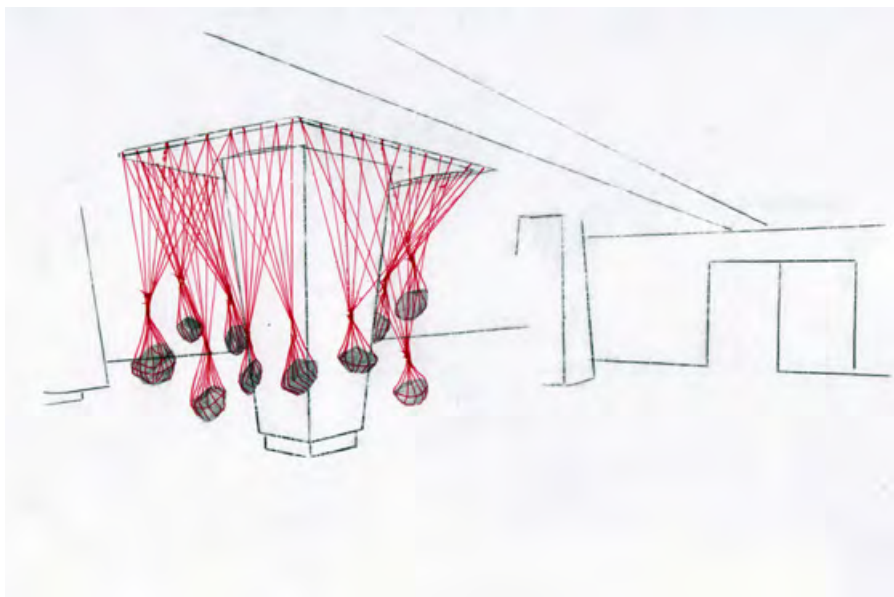
Fig. 109. Nathalia García. Teste para instalação com pedras. 2012

Depois de produzir os esboços de instalações com pedras suspensas (figs 92 a 95), em novembro de 2012 finalmente pude concretizar uma variação de tal projeto em uma exposição em Curitiba, para a qual fui selecionada a participar.⁴² Embora eu tenha recebido suporte financeiro e o apoio técnico necessário para realizar o trabalho, essa ocasião mostrou-se um desafio: seria a primeira vez que eu elaboraria uma instalação fora de Porto Alegre e sem conhecer o espaço. Recebi algumas fotografias e plantas do local, que possuía algumas características que precisaram ser levadas em consideração: o pé direito era baixo (2,6m); haviam colunas distribuídas pelo espaço; as paredes eram envidraçadas e o teto de gesso. Não havia a possibilidade de instalar ganchos em qualquer ponto, somente em alguns nichos específicos utilizados para iluminação.

Em minha proposta para o edital, encaminhei aqueles esboços de pedras suspensas, mas ao ser selecionada para participar da exposição desenhei novas configurações da mesma ideia, já considerando as particularidades do espaço (figs. 106, 107 e 108). Também realizei um pequeno teste, ainda em Porto Alegre, para verificar qual seria o grau de dificuldade e o tempo que levaria para suspender uma única pedra de aproximadamente quinze quilos (fig. 109).

Examinando as características do ambiente e as dificuldades de trabalhar com a pedra, optei por executar a ideia que considerei mais “segura”: a suspensão de um único seixo de aproximadamente 300 quilos. Chegando em Curitiba para a montagem da exposição, mostrei todos os esboços à curadora Keila Kern, que sugeriu a realização de uma das ideias que me parecia tecnicamente mais difícil: suspender um plano de pedras sobrepostas e

⁴² Com curadoria de Keila Kern, e participação de Paulo Reis e Daniela Castro, fui selecionada através de edital para segunda edição do projeto *Sesi Arte Contemporânea*, em 2012, no *Centro Cultural do Sistema Fiep* na cidade de Curitiba.



Figs. 106 e 107. Nathalia García. Esboços para instalação com pedras. Grafite sobre papel. 21 x 30 cm (cada) 2012

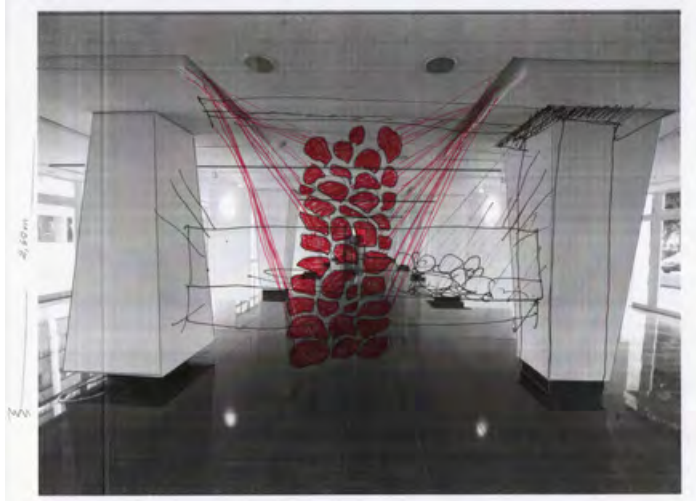


Fig. 108. Nathalia García. Esboços para *Espaço Investido*. Caneta esferográfica sobre impressão em papel. 21 x 30 cm. 2012 e pesagem das pedras para *Espaço Investido*.

independentes, sem que houvesse contato algum entre elas (fig. 108). Como a instalação dos ganchos seria restrita aos pontos possíveis, tinha receio de que o alinhamento do plano não desse certo, pois quanto maior a variação da disposição dos ganchos, mais fácil se torna centralizar o objeto no local desejado. Mesmo assim resolvi arriscar e aceitei a sugestão.

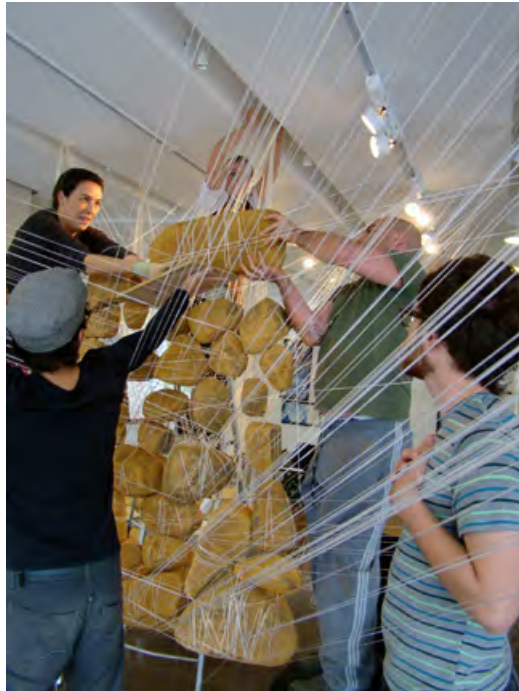
Visitei algumas lojas que vendiam pedras, onde poderia finalmente escolher qual utilizar. Chamou-me a atenção um tipo que eles denominavam “capote ferrugem”, também conhecida como “pedra ferro”, denominação popular dada às rochas basálticas⁴³, é bastante utilizada na construção de muros de arrimo. As pedras eram vendidas por toneladas e, inicialmente, comprei 170 quilos. Alguns dias depois comprei mais 80 quilos. Utilizei 220 dos 250 quilos adquiridos, totalizando 39 pedras de distintos tamanhos e formatos.

Com o auxílio de uma equipe de técnicos, iniciamos a montagem pelas duas pedras mais pesadas, as quais pesavam aproximadamente 40 quilos cada. Alinhá-las de maneira eficiente em relação as outras era a parte mais complexa do trabalho, mais que suspendê-las de fato. Aos poucos desvendávamos as melhores maneiras de executar essa tarefa e averiguamos que as pedras poderiam ser levadas para o seu devido lugar com “esperas” envoltas por longos pedaços de linhas. Assim, quando postas nas posições, bastava amarrar as linhas aos ganchos. Isso facilitou em parte o processo, uma vez que não era mais necessário enlaçar a pedra enquanto ela estava em situação de desequilíbrio (figs. 110 a 113).

Como era a primeira vez que eu estava suspendendo pedras – o que tornou aquela montagem a mais complexa até o presente momento – era necessário paciência e certo esforço físico para encaixar cada uma das 39 pedras. Às vezes levávamos mais tempo ajustando as pedras mais leves, porque qualquer pequena tensão fora do controle era suficiente para desalinhá-la. A equipe de montagem, que era composta na maior parte do tempo por mulheres, funcionava bem. Enquanto uma de nós segurava uma pedra, as outras amarravam a linha nos ganchos. Quando optei por colocar uma pedra mais pesada na parte



Figs. 110 e 111. Nathalia García. *Espaço Investido* (registros de montagem). 39 pedras e linha de crochê. Dimensões variáveis. Centro Cultural do Sistema FIEP, Curitiba. 2012



Figs. 112 e 113. Nathalia García. *Espaço Investido* (registros de montagem)

alta do trabalho, necessitamos um auxílio masculino para erguê-la. Levamos cinco dias para finalizar a montagem, chegando ao fim do processo somente quando o tempo hábil estava se esgotando, no mesmo dia da abertura da exposição.

Ao sentar-me em frente à instalação quase pronta para desenhá-la – com o intuito de calcular quantas pedras e quais formatos aproximados precisaria comprar – reparei com mais atenção os espaços vazios que se formavam entre elas contra a luz que irradiava através do vidro. Eles lembravam os espaços positivos e negativos dos exercícios de desenho. Constatei também que a linha branca, aos poucos, foi sendo “camuflada”, pois ela era tingida pelo pó que envolvia a pedra (fig. 114).

Embora o formato que as pedras configuraram fosse plano, diferentemente do tecido suspenso na *Galeria Mamute*, as linhas se expandiam pelo ambiente, ocupando os vazios. Esse trabalho ficou exposto durante três meses e, infelizmente, não pude acompanhar de perto suas possíveis alterações. Contudo, tive a informação de que a linha quase não cedeu ao longo da mostra, modificando muito pouco a sua configuração e sem haver a necessidade de manutenção.



Fig. 114. Nathalia García. Esboço de *Espaço Investido*. Grafite sobre papel. 20 x 15 cm. 2012





Figs. 115 (página 118) e 116. Nathalia García. *Espaço Investido*. 39 pedras e linha de crochê. Dimensões variáveis. Centro Cultural do Sistema FIEP, Curitiba. 2012



Fig. 117. Nathalia García. *Espaço Investido*. 39 pedras e linha de crochê. Dimensões variáveis. Centro Cultural do Sistema FIEP, Curitiba. 2012



Fig. 118. Nathalia García. *Espaço Investido*. 39 pedras e linha de crochê. Dimensões variáveis. Centro Cultural do Sistema FIEP, Curitiba. 2012



Fig. 119. Nathalia García. *Espaço Investido*. 39 pedras e linha de crochê. Dimensões variáveis. Centro Cultural do Sistema FIEP, Curitiba. 2012

3.5.1 MÁRMORE E GRANITO: SEGUNDA TENTATIVA



Fig. 120. Mármore e granito escolhidos para Sem título, 2013.

Na mesma exposição na qual apresentei os doze colchões suspensos (Sem título, 2013), realizei outra instalação em que suspendi pedras de mármore e granito. No projeto que desenvolvi para o *Santander Cultural*, tinha o intuito de realizar algo semelhante a uma das ideias que havia pensado para a exposição de Curitiba: suspender uma única e grande pedra.

Em Porto Alegre, visitei algumas lojas que vendiam pedras com a finalidade de escolher qual tipo iria suspender. No primeiro lugar que visitei, me interessei por uma *pedra de rio*, mais ou menos grande; mas logo começaram a surgir os primeiros obstáculos: descobri que os donos dessa loja não fariam o transporte até o local da exposição. Resolvi pesquisar em outras lojas, até que encontrei uma loja que vendia grandes pedras de mármore e granito, normalmente utilizadas para decoração de jardins ou praças. Fascinei-me pela forma de três: dois mármore e um granito (fig. 120). Não havia como pesá-las naquele lugar, mas pelo tamanho e pela “experiência do vendedor” a pedra maior de mármore deveria ter cerca de 500 quilos. Acabei comprando as três porque gostaria de visualizá-las no espaço. A ideia mais presente, todavia, ainda era a de suspender somente a pedra maior de mármore e posteriormente decidir se utilizaria ou não as outras duas de granito.

Embora as minhas montagens acabem sempre se desenvolvendo de modo mais ou menos intuitivo, desde o início houve a preocupação com as paredes daquele local, que eram constituídas por painéis de compensado naval. Esses painéis poderiam sustentar o peso das pedras? A informação transmitida pela produção da exposição nas primeiras reuniões era de que os painéis teriam capacidade de sustentar cerca de uma tonelada. Esse dado tranquilizou-me e fez com que eu comprasse as pedras mesmo sem saber o peso exato de cada uma, acreditando na minha intuição e na dos vendedores.

Alguns dias depois, a empresa transportou-as até o prédio do *Santander Cultural*.



Figs. 121, 122 e 123. Nathalia García. Sem título (Registros de montagem). Mármore, granito e linha de crochê. Dimensões variáveis. Santander Cultural, Porto Alegre, 2013

Na loja eles posicionaram as pedras dentro do caminhão com o auxílio de uma empilhadeira. Mas, chegando ao local da exposição, averiguamos que não havia esse equipamento lá e também não havia mais verba para locá-lo, logo, não havia maneira de retirar as pedras – especialmente o mármore maior – de dentro do caminhão e levá-las para dentro do espaço. Embora houvesse pessoas dispostas a ajudar, não encontramos um modo de mover a pedra sem que ninguém corresse algum risco físico. Devido ao seu formato arredondado, não havia área suficiente para vários homens carregá-la.

As pedras também não poderiam simplesmente ser jogadas de dentro do caminhão e permanecer na rua em frente do prédio. A solução encontrada naquele momento de tensão foi enviá-las de volta à loja e parti-las em pedaços menores, tornando viável o seu transporte. Se a ideia inicial de suspender uma única pedra grande não foi possível naquela ocasião e, embora houvesse uma enorme frustração pela falta de planejamento de minha parte, pensei que quebrá-las e suspendê-las, tentando reconfigurar no espaço o seu formato original, poderia ser uma solução interessante.

Depois de partidas, com muito esforço a equipe de montagem conseguiu transportar a “pedra em pedaços” para dentro do prédio. Começamos a montagem envolvendo cada uma delas com linha, para depois amarrar as esperas. Logo no início percebemos que as pedras possuíam pontos afiados, fazendo com que as linhas arrebentassem; então, resolvemos lixá-las. Essa mesma solução foi utilizada para eliminar as rebarbas que existiam nos tijolos de seis furos (figs 121 a 126).

Quando estávamos suspendendo o terceiro pedaço da pedra original (cada um deles pesava cerca de oitenta quilos) e o trabalho estava começando a tomar uma configuração interessante, um técnico percebeu que uma das paredes de compensado estava cedendo alguns centímetros. Esse fato preocupante fez com que a montagem fosse interdita. A produção convocou um engenheiro calculista para realizar um laudo técnico orientando o que deveria ser feito naquela situação.



Figs. 124, 125 e 126. Nathalia García. Sem título (Registros de montagem). Mármore, granito e linha de crochê. Dimensões variáveis. Santander Cultural, Porto Alegre, 2013

O fato mais curioso de toda essa história é que, na visita do engenheiro calculista, esse profissional analisou com atenção a situação das três pedras suspensas por linha de crochê e disse que não havia como calcular aquilo e, então, teria que realizar uma *avaliação técnica intuitiva*! A sua avaliação, sem cálculo algum, proibiu a suspensão do restante das várias pedras que ainda estavam no chão. Também houve a orientação de que os painéis deveriam ser reforçados, fixando contra- pesos em seu verso. Obviamente, algumas das pedras não utilizadas cumpriram essa função.

A frustração foi duplicada já que a primeira e a segunda ideia haviam sido um fracasso. Seria preciso pensar em uma terceira solução, pois a forma que o trabalho havia tomado até aquele momento definitivamente não me agradava e cogitei desistir.

Haviam apenas três pedras suspensas e sete no chão. Dias depois, quando estava mais calma, consegui negociar a “troca” de uma das pedras que estava no ar por outras duas menores que juntas somariam o peso semelhante de oitenta quilos (estávamos trabalhando com uma balança). Por fim, quatro pedras foram suspensas e outras cinco permaneceram em torno, no chão, todas conectadas pelas linhas.

Esse trabalho, sem dúvida, foi um grande aprendizado em diversos aspectos. Ainda assim, até o presente momento é difícil concentrar-me em refletir sobre seu resultado final sem considerar todo o processo descrito. A instalação ficou muito aquém da forma que eu inicialmente desejava, previa ou concebia. As quatro pedras suspensas somaram, ao fim, cerca de 250 quilos, isto é, o mesmo peso dos doze colchões empilhados que se encontravam no lado oposto da sala. Uma grande concentração de linha foi utilizada nesse trabalho, tornando o aspecto da teia bastante denso. A cor do fio era cinza e, nesse aspecto, penso que esses dois materiais se integraram muito bem.





Figs. 127 (página 126) e 128. Nathalia García. Sem título. Mármore, granito e linha de crochê. Dimensões variáveis. Santander Cultural, Porto Alegre, 2013



Fig. 129. Nathalia García. Sem título. Mármore, granito e linha de crochê.
Dimensões variáveis. Santander Cultural, Porto Alegre, 2013



Fig. 130. Nathalia García. Sem título. Mármore, granito e linha de crochê. Dimensões variáveis. Santander Cultural, Porto Alegre, 2013

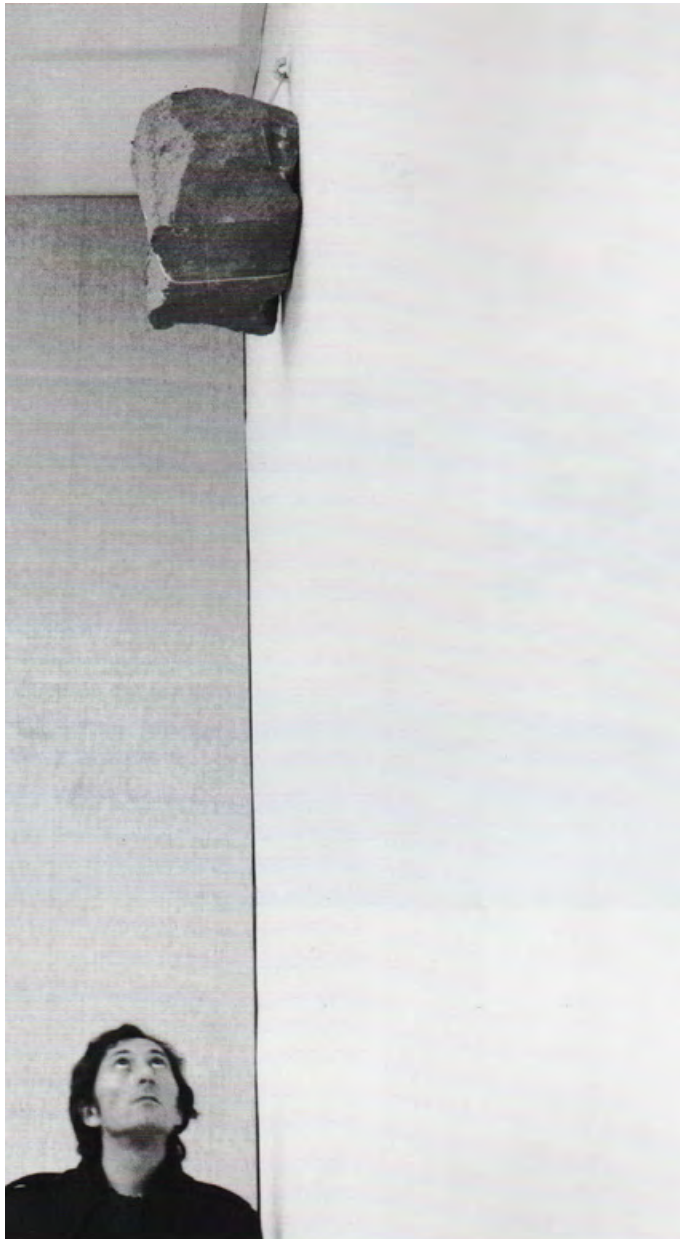


Fig. 131. Giovanni Anselmo. Sem título (1969). Pedra, cabo de aço e nó corredeiro. III Biennale della giovane pittura, Bolonha. 1970

Com essa instalação, eu buscava elevar o peso, talvez com a mesma leveza que Giovanni Anselmo conseguiu quando suspendeu pedras por cabos de aço. O trabalho *Sem título*, de 1969, já demonstra uma das primeiras, entre várias, tentativas desse artista em ascender tal objeto (fig. 131). As pedras são recorrentes na produção de Anselmo, ora no chão, ora suspensas. Nesse último caso, *Grigi che si alleggeriscono verso oltremare* (*Cinza se torna mais leve em direção ao ultramar*), é um exemplo de obra que foi montada em diferentes ocasiões e configurações entre 1982 e 1989 (figs. 132 a 134). Em 1995, Anselmo também chegou a exibir o mesmo trabalho, mas com um outro título semelhante (fig. 135): *Mentre verso oltremare il colore solleva la pietra* (*Em direção ao ultramar enquanto a cor levanta a pedra*). Para Bruno Corá, “essa é uma das criações mais potentes e definitivas de Anselmo até o momento” (MOURE, 1996, p. 28):

Ao cruzar a entrada do museu, em seguida, o visitante é apresentado a uma ideia pictórica, uma espécie de paisagem onde os blocos de granito são elevados na parede pela interação entre cor, seu próprio peso e os laços que os retêm das forças da gravidade. Em direção ao retângulo ultramarino, isto é, em direção à luz ubíqua, tal como o próprio ultramar, o corpo da pedra iluminada se torna mais leve e a pedra sustenta a cor. Foi em 1969 que Anselmo utilizou este método pela primeira vez, elevando uma pedra ao nível mais elevado possível, logo abaixo do teto. Após a exposição Gennaio 70, no Museo Civico em Bolonha, no ano seguinte, Anselmo aumentou o número de blocos de pedra e usou um retângulo colorido como a indicação pictórica de orientação em direção ao ultramar. (MOURE, 1996, p. 28).⁴⁴

44 No original: “On crossing the museum’s threshold, then, the visitor presented with a pictorial idea, a kind of landscape where the granite blocks are held high on the wall by the interaction between color, their own weight and the slipknots that keep them from the forces of gravity. Towards the ultramarine rectangle, that is, towards ubiquitous light, like the ultramar itself, the body of the illuminated stone becomes lighter and the stone supports the colour. It was in 1969 that Anselmo used this method for the first time, elevating a stone to the highest possible level just below the ceiling. After the exhibition Gennaio 70 in the Museo Civico in Bologna the following year, Anselmo increased the number of stone blocks and used a coloured rectangle as the pictorial indication of the orientation towards the ultramar. What we see in Santiago is one of Anselmo’s most powerful and definitive formulations to date.”



Fig. 132. Giovanni Anselmo. *Grigi che si alleggeriscono verso oltremare*. Pedras, cabo de aço, nó correção e ultramarine. Dimensões variáveis. Musée d'Art Contemporain, Nîmes. 1987



Fig. 133. Giovanni Anselmo. *Grigi che si alleggeriscono verso oltremare* (1982 - 1989). Pedras, cabo de aço, nó correção e ultramarine. Dimensões variáveis. Galleria Civica d'Arte Moderna, Módena. 1989



Fig. 134. Giovanni Anselmo. *Grigi che si alleggeriscono verso oltremare*. Pedras, cabo de aço, nó correção e *ultramarine*. Dimensões variáveis. *Mole Antonelliana*, Turim. 1984



Fig. 135. Giovanni Anselmo. *Mentre verso oltremare il colore solleva la pietra*. Pedras (granito rosa porrinho), cabo de aço, nó correção e *ultramarine*. Dimensões variáveis. *Centro Galego de Arte Contemporânea*, Santiago de Compostela. 1995



Fig. 136. Giovanni Anselmo. *Particolari visibili e invisibili lungo il sentiero verso oltremare mentre il colore solleva la pietra e la pietra solleva il colore* (Vista Parcial). Pedras, cabo de aço, nó correição e ultramarine. Dimensões variáveis. *Centre d'Art Contemporain*, Genebra. 1993

Já a composição que considero ainda mais arrojada fez parte de uma instalação sua de 1993, no centro de Arte Contemporânea de Genebra, cujo título é *Particolari visibili e invisibili lungo il sentiero verso oltremare mentre il colore solleva la pietra e la pietra solleva il colore*. (*Particular visível e invisível o longo caminho em direção ao ultramar enquanto a cor levanta a pedra e a pedra levanta a cor*.) Além de conter elementos tais como um caminho de terra e projeções das palavras “particolare” e “visible”; também faziam parte dessa instalação grandes placas de pedras de granito presas às colunas (fig. 136 e 137).

É interessante notar que em todas as configurações citadas no trabalho de Anselmo, as pedras sempre são suspensas contra alguma superfície, paredes ou colunas. Embora o artista utilize cabos de aço que, teoricamente, poderiam tornar o trabalho menos arriscado para quem o vê, o local onde as pedras são posicionadas - acima da cabeça do espectador - trazem à tona um tom de ameaça. Nesses mesmos trabalhos, Anselmo também agrega o *ultramar*, uma cor descrita como “material” nas fichas técnicas de suas obras. Trata-se de um retângulo azul ultramarinho anexado à parede embaixo das pedras, ou no caso da última instalação descrita, o *ultramar* é maior e encontra-se no fim do caminho de terra.

Gloria Moure nos relembra que as pedras de Anselmo, com seus traços visíveis, “são natureza, gravidade, densidade e energia” e também são “cor e forma” que constituem o equilíbrio que mantém um conjunto de tensões agrupados em um só trabalho⁴⁵. Analisar algumas características na obra desse artista ajudou-me a perceber um dos fatores que mais me incomodaram na configuração que atingi na suspensão dos mármore. A noção de leveza que eu esperava da instalação talvez tenha sido distanciada pelo fato de que utilizei demasiada quantidade de linha e pouca quantidade de pedras. Mesmo desprovida de ateliê, consegui guardar as pedras com o intuito de utilizá-las de novo. Assim como Anselmo, que realizou constantes variações do mesmo trabalho, também anseio atingir outras configurações que me agradem, preferencialmente, em locais que suportem o peso.

45 No original: “The stones with the visible traces of wedges are nature, gravity, density and energy, although they are also colour and form; hence they constitute a balance which keeps a set of stretchers grouped together in one work.” (MOURE, 1996, p.18).



Fig. 137. Giovanni Anselmo. *Particolari visibili e invisibili lungo il sentiero verso oltremare mentre il colore solleva la pietra e la pietra solleva il colore* (Vista Parcial). Pedras, cabo de aço, nó correção e ultramarine. Dimensões variáveis. Centre d'Art Contemporain, Genebra. 1993

CONCLUSÃO

Minha necessidade de materializar as ideias é constante e, às vezes, o período de tempo entre o projeto e a execução dos trabalhos é curto. A escrita, nesse sentido, representa um momento de pausa, em que se torna possível refletir sobre aquilo que vem sendo construído. Durante as montagens das instalações, por exemplo, inúmeras questões surgem o tempo todo, mas, como estamos em meio ao processo, e normalmente com as mãos ocupadas, nem sempre é possível registrar o turbilhão de pensamentos. O exercício de escrita desta dissertação foi, sobretudo, um meio de resgatar e organizar os pensamentos e informações mais relevantes, aqueles que persistiram em minha recente trajetória artística.

Nessa tentativa de organização, separei os trabalhos em ordem de afinidade entre eles. A etapa inicial foi dividi-los em ordem cronológica e depois entre dois motes: objetos suspensos e construções suspensas. À medida que novos assuntos surgiam, busquei integrá-los aos capítulos e sub-capítulos da forma mais orgânica possível.

A série de instalações suspensas apresentada aqui, todas construídas com o mesmo tipo (e marca) de linha, iniciou com o cubo em 2009 (*Suspense 1*, 2009), e completou quatro anos em 2013. Ao longo desse período, percebi surgir um caminho interessante. Inicialmente, busquei uma solução para tensionar a linha através de forças externas, e essas forças foram representadas por objetos cujo aspecto e peso variavam. O ato de suspendê-los salientou questões que estavam mais associadas com fragilidade, tensão, peso, perigo, equilíbrio, gravidade, isto é, temas que talvez estivessem mais relacionados à escultura: um domínio novo para mim até então.

Minha insistência em persistir nesse caminho possivelmente está no encantamento pela vulnerabilidade aparente da linha. Embora haja o receio de que ela é delicada e pode arrebentar com o peso dos objetos, é notável que isso nunca tenha ocorrido. Esse fato, além de demonstrar a grande força desses emaranhados, também entusiasmou-me a seguir

verificando os seus limites. Podemos lembrar que os únicos riscos de queda que esses trabalhos sofreram foram alheios às linhas. Primeiro na coluna (*Construção do Averso*, 2012), quando um dos ganchos se desprende da parede, possivelmente porque a espessura das buchas que utilizamos não eram adequadas para o peso dos tijolos. E, em seguida, na instalação das pedras (*Sem título*, 2013), quando as paredes de compensado não suportaram o peso agregado.

As instalações normalmente eram concebidas a partir de um contato com o seu local de acolhida. É importante salientar que, com excessão do *Colchão* (2010) e do *Estudo para construção do avesso* (2012), executados em ateliê, todos os outros trabalhos foram, originalmente, montados e exibidos em espaços expositivos. Sabemos que a realização de instalações, em alguns casos, está sujeita às necessidades que somente alguns locais e instituições podem prover. Entre essas necessidades estão, por exemplo, o espaço físico e o apoio técnico, logístico e financeiro, entre outros.

Ainda assim, superar tais fatores e concretizar uma ideia nem sempre significa estar totalmente de acordo ou plenamente satisfeita com o resultado final. Com frequência, percebo problemas em minhas instalações, aspectos a serem revisados, melhorados e reconsiderados. As criações favoritas, em particular, não são necessariamente as mais recentes.

A satisfação com o resultado de um trabalho deve-se a diferentes componentes. A construção do *Muro* e da coluna (*Construção do Averso*), por exemplo, me agradaram porque conseguiram resgatar não só a simplicidade no uso dos materiais (*a verdade dos materiais*), surgida no *Colchão*, mas também o diálogo com o espaço, que havia surgido com o cubo (*Suspensão 1*) e o *Espelho*. Quando optei por exibir as pedras de mármore no chão, comecei a suspeitar que algum limite estaria sendo atingido. Esse fato, somado à tentativa de agregar o sofá ao *Muro*, parecem indícios de que as instalações suspensas estão sendo conduzidas para novos âmbitos.

Na desmontagem da exposição no *Santander Cultural* os colchões serviram para

transportar as pedras (fig. 138). Inicialmente, alguns colchões foram posicionados embaixo das pedras que, por sua vez, eram amparadas pela superfície macia do colchão quando rompíamos as linhas. Então, cordas improvisadas foram amarradas nos colchões para que eles pudessem ser arrastados até a entrada do prédio.

Da mesma forma, certa vez os tijolos serviram de sustentação para o *Colchão* e o *Espelho*. Assim, parece-me no mínimo um fato curioso a utilização, nesse momento, do colchão para sustentar as pedras. Tanto o mármore suspenso quanto os doze colchões, por fim, atingiram o peso aproximado de 250 quilos. Proporcionalmente o peso das pedras é maior. Enquanto elas possuem um peso explícito e literal, trazendo questões relacionadas às leis da física, os colchões usados guardam um peso de ordem cotidiana e simbólica.

O colchão que suporta a pedra ou a pedra que esmaga o colchão? Inevitavelmente, o trabalho artístico acaba se desdobrando em outros, e existem aspectos processuais na realização destes que talvez possam ser incorporados no futuro. Mais do que nunca, tenho percebido que nem sempre isso acontece de maneira contínua e evolutiva. A evolução não está na tentativa de encontrar uma configuração perfeita. Ela está em meu aprendizado e na experimentação de diferentes situações improváveis.



Fig. 138. Nathalia García. Sem título (desmontagem).
Santander Cultural, Porto Alegre, 2013

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. Rio de Janeiro: A Ideia do Cinema, 1996.
- BOIS, Yve-Alain. Variations sur la toile de l'araignée. **Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne**, nº 110, 2009/2010, Editions du Centre Pompidou, Paris.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999
- BUCHLOH, Benjamin H. D. Construire (l'histoire de) la sculpture. In: **Qu'est-ce que la sculpture moderne?** Paris: Centre Georges Pompidou, 1986, p. 254 - 274.
- BUTLER, Cornelia H. (org.). **On Line: Drawing through the Twentieth Century**. New York: Museum of Modern Art, 2010.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- DERDYK, Edith. **Linha de costura**. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.
- FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Instituto Nacional do Folclore. **Artesanato brasileiro: tecelagem**. Textos de Amália Lucy Geisel e Raul Lody. Rio de Janeiro, 1983. 168p., il.
- JIMÉNEZ, Ariel; HERKENHOFF, Paulo. **Desenhar no espaço: artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na coleção Patricia Phelps de Cisneros**. Tradução de Alex Branger e Cláudio A. Marcondes. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.

- KANDINSKY, Wassily. **Ponto e Linha sobre o Plano**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia. **Malasartes**. Rio de Janeiro, n.1, p. 10-13, set/out/nov, 1975.
- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KRAUSS, Rosalind. La Ligne comme langage. La part de l'oeil. **Dossier: Le Dessin**. Bruxelas: n.6, 1990.
- KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- LESSA, Fábio de Souza. Expressões do feminino e a arte de tecer tramas na Atenas clássica. **Humanitas**. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos. n. 63. p. 143-156. 2011.
- MANGAN, Kathleen. **Lenore Tawney: Drawings in Air**. Wilton: Browngrotta Arts, 2007.
- MOURE, Gloria. **Giovanni Anselmo**. Espanha: Ediciones Polígrafa, S. A./Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996.
- MUSEU PICASSO (org). **Tatlin**. Barcelona: SYL, 1995.
- NUNES, Vera Braga. (org.) **O Mundo da Criança**. Rio de Janeiro: Delta S.A., 1949.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Meditações do Quixote**. São Paulo: Livro Ibero Americano Ltda, 1967.
- OVÍDIO, Públio. **Metamorfoses** - Excertos traduzidos por Bocage. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- HERKENHOFF, Paulo. MOSQUERA, Geraldo. CAMERON, Dan. **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- POINSOT, Jean-Marc. In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine. In: **Qu'est-ce que la sculpture moderne?** Centre Georges Pompidou, 1986, p. 322 – 329.
- RICKEY, George. **Construtivismo** - Origens e evolução. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

RODTCHENKO, Alexandre. *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*. Paris: Philippe Sers Éditeur, 1988.

RUTHENBECK, Reiner. **Reiner Ruthenbeck, entre chien et loup**. Paris: Arc Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1986.

SCHEID, J.; SVENBRO, J. **O ofício de Zeus: mito da tecelagem e do tecido no mundo grego-romano**. Tradução de Mario Fleig e Jasson Martins da Silva. Porto Alegre: CMC, 2010.

SEARLE, John. **Intencionalidad: un ensayo en la filosofia de la mente**. Madrid: Tecnos, 1992.

SOTO, Jesús-Rafael. **Soto: a construção da imaterialidade: exposição**. Organização e textos de Paulo Venancio Filho. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

STEMMLER, Dierk. Les tables en révolution de Reiner Ruthenbeck. **Art Press**. Paris, n. 90. p. 19-21, mar. 1985.

TESSLER, Elida. **A Arte entre a medida e a rasura: Edith Derdyk (1998)**. Disponível em: <http://www.elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista/aarte.pdf> Acesso em: 23 de set. 2013.

TOMKINS, Calvin. **As Vidas dos Artistas**. São Paulo: BEI Comunicação, 2009.

TUCKER, William. **A Linguagem da Escultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

VANDA, Mangia Klabin (org.). **Richard Serra**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

WALTHER, Ingo F. (org.). **Arte do Século XX**. Köln: Taschen, 2005.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

WOOD, Paul, et al. **Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

DISSERTAÇÕES

GARCIA DOS SANTOS, Renato. **Construções com a Linha:** Encontros entre o desenho e a escultura. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1997.

GOMES DE FREITAS, Martha. **Suspensão e Estranhamento:** Possibilidades (In)Comuns. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

KRAUZ, Carlos. **Entrelaces da Linha e do Chão.** Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2001.

MONSELL, Alice Jean. **Corpos em Suspensão:** Algumas propostas para suspender os devires da matéria. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2000.

DICIONÁRIOS

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa.** Lisboa: Conflência, 1967.

SITES

Judith's Web. Disponível em: <http://www.nasa.gov/multimedia/imagegallery/image_feature_629.html>. Acesso em: 20 jun. 2012.

SP-401 Skylab, Classroom in Space. Disponível em: <<http://history.nasa.gov/SP-401/ch3>>.

htm>. Acesso em: 20 jun. 2012.

The Mending Project. Disponível em: <<http://www.beililiu.com/10to11/mend.html>>. Acesso em: 2 ago. 2012.

Allora & Calzadilla: “Under Discussion” and Vieques. Disponível em: <<http://www.art21.org/texts/allora-calzadilla/interview-allora-calzadilla-under-discussion-and-vieques>>. Acesso em: 13 de jul. de 2013.

Reiner Ruthenbeck Biographie. Disponível em: <<http://www.nrw-museum.de/en/#/en/more/biographies/details/details/artists//reiner-ruthenbeck.html>> Acesso em: 24 de setembro de 2013.

Edith Derdyk. Disponível em: <<http://www.edithderdyk.com.br/>>. Acesso em: 13 de jul. de 2013.

9ª Bienal do Mercosul. Disponível em: <<http://9bienalmercosul.art.br/pt/participante/70>>. Acesso em: 16 de jul. de 2013.

Revista Brasileiros. Disponível em: <<http://www.revistabrasileiros.com.br/tv/video/show/284>>. Acesso em: 27 jul. 2013.

Fundación Gego. Disponível em: <<http://www.fundaciongego.com/bio.html>>. Acesso em: 17 jun. 2013.