

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Departamento de Artes Visuais
Projeto de Graduação em Poéticas Visuais
com ênfase em Escultura

REVERSO
O espaço como matriz

Aluna: Juliana Macedo de Lima
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Ivone dos Santos
Banca Examinadora: Prof^º. Dr. Alexandre Santos
Prof^ª. Dr^ª. Maria Cristina Biazus e
Prof^ª. Jéssica Becker

– Porto Alegre, dezembro de 2008 –

Agradecimentos

Agradeço a Jack, companheira de longa data, responsável pelo meu primeiro deslocamento norte-sul.

À família Lima, sem a qual não seria possível estar aqui. À Maria, minha mãe, que certamente adoraria estar presente neste momento.

À Maria Ivone, pelo carinho e por ter sido a primeira a acreditar no potencial do Reverso.

À Jéssica Becker, pelos apontamentos e amizade.

Ao Uri, por ter socorrido o Mangaba (meu computador) diversas vezes.

Ao Cassiano Stahl, pela atenção exclusiva ao Reverso num domingo chuvoso.

À Tele, pelo frete amigo.

À Ananda pela última imagem aqui colocada.

E ao Gerson, cuja fiel ajuda, dedicou-se ao Reverso como um segundo espectador, tendo participação integral na manufatura e reflexão, sem a qual este trabalho não poderia ter sido materializado.

Sumário

Apresentação	4
1.0 – Experiências anteriores: um primeiro contato	7
1.1– O olhar pela fotografia: observações e enquadramentos	11
2.0 – Percebendo o lugar e seu reverso	13
2.1 – Espaço-matriz: formas por contato ou distanciamento?	14
2.2 – A forma conhecida: alguns estranhamentos	18
2.3 – Formas processuais: a materialização da obra	21
3.0 – Entre dois planos: uma oscilação do olhar	24
3.1 – A escala como intencionalidade	28
4.0 – O lugar como matéria-prima	29
Considerações finais	33
Referências bibliográficas	42

Apresentação

Reverso é a noção que guia o projeto de graduação no qual proponho estabelecer, por meio de operações tridimensionais, um olhar sobre um determinado lugar. Um espaço dado, observado e escolhido, passa a ser o ponto de partida para a realização de um projeto de graduação em Artes Visuais. Proponho uma experiência sensorial e física, uma obra na qual crio relações entre o lugar de sua apresentação e minha percepção do mesmo, explorando os aspectos formais, espaciais e suas especificidades constituintes.

A proposta parte de aspectos físicos do lugar onde a obra será exposta. Detive-me, neste caso, nos relevos do teto da Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS. Assim, explorarei características próprias deste lugar que integram obra e espaço numa relação de interdependência.

O que me motivou a realizar esse trabalho foi primeiramente a relação de similitude entre os detalhes e molduras do teto desta galeria com os últimos objetos em gesso por mim produzidos, em especial pela geometria e pela matéria constituinte desse campo visual escolhido. Por outro lado, ao pensar um trabalho a partir do lugar, num diálogo com sua arquitetura, expressei um desejo que tem permeado a forma de pensar minha produção em arte tanto escultórica quanto fotográfica. Encontro semelhanças temáticas, um gosto pelas configurações geométricas e linhas de ordenamento do campo da arquitetura.

Investigo, através do ato de reportar fisicamente uma forma, a possibilidade de deslocar a posição de um recorte do espaço arquitetônico pré-existente, considerando o seu reverso. O que estava em cima passa a estar no solo, o que antes era vazio, agora se apresenta como um cheio. Não me interessa ficar com a forma positiva tal qual ela se apresenta, mas sim torná-la a matriz de preenchimentos que me permita aceder a esta forma em negativo. Observarei as formas obtidas por este tipo de “contato” (coloco entre aspas pelo fato de serem produzidas por meio de um levantamento da forma original através de desenhos e de suas medidas reais) as quais serão apresentadas na escala de 1:1 em módulos feitos de gesso.

Essa experiência me permitirá refletir e abordar aspectos próprios da obra, tais como sua “situação”, seu contexto, características formais e procedimentos técnicos. Irei me deter também no processo de construção da forma positiva (reconstrução do espaço-matriz) e da forma negativa como resultado do ato de verter¹.

Produzido para integrar um lugar específico (a Pinacoteca), *Reverso* contém traços físicos do próprio lugar de sua apresentação, mantendo com este uma contigüidade espacial. Trata-se, pois, de um trabalho *site specific*. Veremos que a noção de uma obra feita *a partir do lugar e apresentada no mesmo* permite ampliar o campo de possibilidades entre a obra e o lugar de onde ela nasce e o contexto no qual ela se insere.

¹ Refiro-me aqui ao ato de verter o gesso líquido, como parte do procedimento da impressão da forma em gesso.

Tal abordagem fez surgir questões em relação ao *Reverso* como: o que acontece com esse espaço após esse deslocamento físico? Que forma está sendo gerada a partir desse recorte espacial arquitetônico? Que campo de relações é esse gerado através do ato de reporte e deslocamento de posição específico? O lugar contém a obra ou é a obra que contém os traços do lugar?

Conhecendo a produção de artistas como Kasimir Malevitch, Constantin Brancusi, Bruce Nauman, Rachel Whiteread e o brasileiro Tiago Giora, pude perceber alguma semelhança de percepção espacial e a maneira como operam questões relacionadas à forma, seu contexto e outras possibilidades instauradas pela obra.

1.0 - Experiências anteriores: um primeiro contato

O gesso desde a origem de sua aplicação na escultura teve como característica ser o meio pelo qual se reproduz, se duplica ou se estuda detalhadamente uma forma. Imprimir para guardar, permitindo adquirir uma forma em positivo tal qual seu referencial; impressão por contato, por aderência física, por um gesto que duplica. Nas palavras de Didi-Huberman:

(...) A impressão supõe um gesto que se cumpre em um ato. Geralmente um gesto que dá margem a uma marca durável e um resultado mecânico que resulta em negativo ou em relevo... A impressão transmite fisicamente e não somente visualmente a coisa ou do ser impresso².

No meu processo de criação, a forma em negativo que surgia em gesso das impressões sobre a argila era tão interessante pra mim quanto aquilo que eu intencionava duplicar. Se estabelece a partir daí uma nova relação: a percepção dos moldes como objetos, dotados de valores morfológicos e com qualidades próprias à matéria que os constitui. As possibilidades de uma mesma cor, o branco usado cru tal qual se apresenta, evidencia e acentua as qualidades físicas do objeto, tornando ainda mais visível a forma impressa, como um registro do ato da impressão; o contato íntimo do gesso com aquilo que se pretende tomar para si, guardar.

Ao longo de 2007, algumas formas simples foram sendo construídas em torno de uma abstração geométrica sem maiores complexidades e referências contextuais. (fig. 1 e 2)

² DIDI-HUBERMAN, George: *L'Empreinte*. In Editions du Centre George Pompidou – Paris, 1997. Tradução Patrícia Franca.



1. S/ título
Gesso,
52 x 55 x 12cm;
2007



2. S/ título
Gesso,
28 x 28 x 9cm.
2007

Naquela época, estava interessada em explorar apenas as relações puramente formais, que não remetiam a nada além de construções geométricas. Estava centrada no processo de impressão em gesso. Didi-Huberman irá diferenciar *procedimento* de *processo*, dizendo que o *procedimento* se refere às “escolhas técnicas” enquanto que o *processo* seria “a formação material da obra”³. O ato de imprimir em gesso possibilita uma coisa ser capaz de dar forma a outra coisa, se apresentando como um sistema: forma e contra-forma reunidas em um mesmo *dispositivo operatório de morfogênese*⁴.

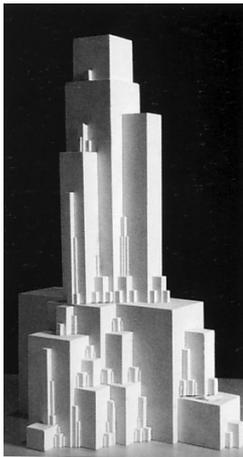
Mas com o quê essas formas criavam relação? Parecia-me um pouco vago construir formas abstratas em gesso, sem qualquer referência a não ser puras e simples abstrações geométricas. Por que não ter um referencial era tão incômodo? Com que contexto eu as relacionaria?

³ Idem.

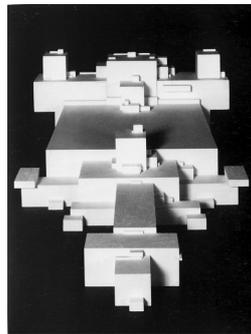
⁴ Idem.

Merleau-Ponty dirá a respeito da forma: *A forma dos objetos não é seu contorno geométrico: ela tem uma certa relação com sua natureza própria e fala a todos os nossos sentidos ao mesmo tempo em que fala à visão*⁵.

Lembrei-me das geometrias arquitetônicas com suas estruturas e angulações, seus cheios e vazios, recuos e curvas, que tanto atraíam meu olhar. Encontro esse interesse pela forma da arquitetura, de certa maneira, materializado em alguns trabalhos de Kasimir Malevich (1878-1935). Este artista construiu em gesso estruturas geométricas que evidenciavam a forma pura, a cor pura, cujas nuances são geradas pelos jogos de luz e sombra. Ao observar estes volumes, há a impressão de que o artista retrabalhava cada módulo geométrico em diferentes escalas. Trabalhando com o mínimo possível, Malevitch alcançou em seus *Arquitektons* uma complexidade espacial.



4. **Kasimir Malevich**
Arquitekton Gota
Gesso
1923



5. **Kasimir Malevich**
Arquitekton Beta
27 x 59.5 x 99.3cm
Gesso
1923

⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.309.

Em minha série de experimentos, contrapus com a opacidade do gesso outros materiais, como os metais, que por sua refletividade constituíam-se como superfícies espelhadas. Desdobrado em arranjos mais complexos, como no



objeto-maquete (fig 3), o gesso acolhe, guardando uma outra forma de superfície espelhada a qual se duplica em sua contra-forma, como seu negativo, o seu contrário (forma côncava e convexa). A matéria escolhida já não se impõe como as formas em gesso, mas absorve o seu entorno, refletindo o outro através de si mesma.

Não poderia deixar de citar aqui um artista que trabalhou incansavelmente sobre as percepções da forma e o comportamento da matéria. Trata-se de Constantin Brancusi (1876-1957). Ao se utilizar da impressão para reproduzir uma forma, Brancusi explorava as propriedades naturais dos materiais, manifestando suas qualidades intrínsecas, que admiro pela simplicidade, e sobre a qual a crítica e historiadora de arte Rosalind Krauss vai se referir como uma *deflexão de uma geometria ideal*⁶. Krauss fala da impressão que tem diante da obra de Brancusi, de estar vendo *simples esferas, cilindros ou elipsóides que sofreram algum tipo de deformação*,

⁶ KRAUSS, Rosalind, *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 105

*ligeira o bastante para não perturbar a qualidade do volume geométrico como um todo*⁷.

Seu fascínio pelo comportamento da matéria o levou a produzir durante décadas inúmeras versões da mesma forma em diferentes materiais como madeira, metal, mármore e gesso.



4 e 5. .Constantin Brancusi
Princesa X
Metal e mármore
1916

1.1 - O olhar pela fotografia: observações e enquadramentos

Ao longo de todo o curso no Instituto de Artes nunca deixei de praticar o olhar através da fotografia. Capturava imagens em preto e branco, com uma máquina analógica, ao mesmo tempo em que acompanhava o processo quase mágico do surgimento da imagem no papel fotográfico, experiência vivenciada em laboratório. E das fotografias de paisagem fui direcionando o foco para um cenário cada vez mais urbano, buscando

⁷ Idem.

enquadramentos e modulações das fachadas dos edifícios (imagens 6, 7 e 8). Representando através das lentes, por um foco agora digital, capturava as distorções visuais que se formavam a partir do próprio cenário urbano.



6, 7 e 8. *S/ título*
Fotografia digital
2007

Ao olhar pela fotografia, destacava um determinado aspecto das arquiteturas que no meu trabalho atual se dá através de um destacamento, porém agora físico, como uma delimitação geométrica de um espaço tridimensional pré-existente.

No caso do *Reverso*, que de certo modo é também derivado de um enquadramento, dou atenção aos processos de inversão: em cima /em baixo, positivo/negativo, e a série de problemas perceptivos lançados por estas inversões de situação, trabalhando as polaridades simultaneamente.

Cabe lembrar aqui o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), cujo pensamento repropõe a realidade como um *campo de cruzamentos de apostos, onde uma coisa existe não em oposição à outra, mas graças a*

*essa outra*⁸. Merleau-Ponty aponta que *o que se trata é de perceber a constituição de algo através do seu oposto, e que o oposto é constituinte, e não pura e simplesmente negação*⁹.

2.0 - Percebendo o lugar e seu reverso

Para mim, pensar o trabalho é pensar também nas relações que se constroem a partir do lugar de sua apresentação. Ao me deparar com o espaço físico da Pinacoteca, percebi uma relação muito próxima da configuração geométrica do teto com os objetos em gesso realizados em atelier, me causando um desejo de que o trabalho pudesse sair dali mesmo, do próprio lugar onde seria apresentado, e por que não do teto?



9. Vista de um dos espaços da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - Instituto de Artes da UFRGS, 2008



10. Configuração do teto da Pinacoteca

O desenho que os módulos com as lâmpadas formavam se apresentava pra mim de maneira evidente. Era como se fosse a primeira vez que eu olhava pra aquele lugar de construção plástica tão rica, verdadeiras estruturas

⁸ CANONGIA Lígia. *O Legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2005. p. 21

⁹ Idem.

arquitetônicas pré-existentes, propulsoras de uma ação. A forma arredondada dos bojos de iluminação contrastava com toda aquela gama de linhas retas, tanto nos módulos que os cercavam quanto em todo o espaço ao redor, desde o pilar até os canos horizontais que cortavam toda a sala. Projetar fisicamente aquele espaço no chão, reportando seu negativo, faria revelar aquilo que não é visto mas que está lá?

Entretanto, uma coisa é a configuração dos módulos escolhidos dispostos no plano do teto, outra é trazer essa “mesma” configuração para o plano do chão. Não saberia dizer se sua superfície seria extensa o suficiente para acolher os módulos de maneira a não comprometer a fruição do trabalho e até mesmo o próprio trabalho. A perspectiva dada pelo olhar é cheia de armadilhas, liberando algumas ilusões à nossa percepção, ainda mais quando se trata de um plano alto, um plano acima de quem vê. O espaço do trabalho ficaria apertado entre os planos das paredes impedindo o observador caminhar em volta?

2.1 – Espaço-matriz: formas por contato ou por distanciamento?

Tirar o molde de algo é manter um contato com esse algo, diretamente por aderência. Mas eu não poderia proceder dessa maneira. Sendo o teto um plano voltado para baixo, meu procedimento deveria ser outro.

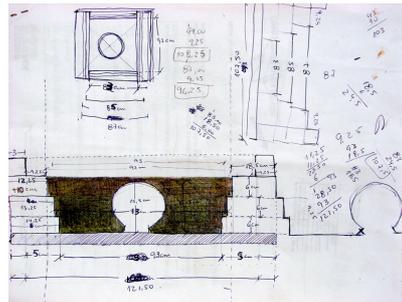
A solução encontrada foi reconstruir a matriz original (fig. 11), a qual chamo de “espaço-matriz” baseando-me nas medidas reais tomadas no próprio lugar, através de uma operação de “levantamento”. A partir disso, construiria uma matriz em madeira para fazer verter sua contra-forma em

gesso. Mas então que operação estava sendo criada? Uma operação de reporte, na qual eu traria as informações colhidas para fazer verter a matéria? Um deslocamento/descolamento, no qual o que se descola são suas medidas, as medidas dos espaços vazios? Isso pressupunha um duplo-afastamento (tanto físico quanto processual), contrariamente à idéia de contato? Seria uma impressão por mediação?

A impressão segundo Didi-Huberman teria um duplo significado: *o de processo e paradigma, que reúne em si os dois sentidos da palavra experiência: o sentido físico de um protocolo experimental e o sentido de uma apreensão do mundo*¹⁰. Ora, o que eu viria a experimentar a partir de agora seria a formação da própria fôrma (espaço-matriz), apreendê-la de maneira mais exata em vez de tomar diretamente o espaço como fonte de preenchimento, como faria a escultora inglesa Rachel Whiteread (1963-).



11. Espaço-matriz que compõe a configuração do teto da Pinacoteca; 87 x 97 x 18cm



12. Projeto das medidas do espaço-matriz para a construção da matriz em madeira.

O artista Robert Smithson (1938-1973), a respeito de um dos trabalhos de Dennis Oppenheim (1938-) - cujo artista se apropriou de curvas de nível

¹⁰ Idem.

inscritas em um mapa do Equador e transferiu esses dados bidimensionais para uma localização real - definirá um tipo de deslocamento, que creio ser análogo ao processo de deslocamento que realizo no Reverso: *Pra mim, o que Dennis está fazendo é pegar um site de uma parte do mundo e transferir os dados a respeito dele para um outro site, o que eu chamaria de des-locamento [dis-location]. Trata-se de uma atividade muito específica, que diz respeito à transferência de informação,*¹¹ (...)

Essa operação, no entanto, é coerente com minha percepção do espaço, uma vez que ela se dá topograficamente, ou seja, através da descrição ou delimitação exata e minuciosa de uma localidade¹².

No âmbito das Artes Visuais, Bruce Nauman (1941-) já materializava na década de 60, os espaços invisíveis. Em *Space Under My Chair* (fig.13), Nauman torna visível o espaço negativo sob uma cadeira:

*Fazer um molde do espaço situado sob uma cadeira era a versão escultural da enunciação de De Kooning: "Quando se pinta uma cadeira, é o espaço entre os pés que deveria ser pintado, não a própria cadeira". Era assim que eu pensava nos espaços que sobrava e nos espaços negativos*¹³.

Nauman tinha como experiência um processo de impressão dos espaços físicos com relação ao seu corpo, usando-o como ponto de referência. Ao deslocar-se pelos espaços do atelier, tornava possível apreendê-los numa

¹¹ FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

¹² *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 2.0*

¹³ NAUMAN, Bruce. In *Caderno de textos da Quinta Bienal do MERCOSUL*. Porto Alegre, 2005.

forma tridimensionalmente concreta, impressa às vezes em gesso ou em concreto armado.



13. Bruce Nauman
Space Under My Chair
1965



14. Bruce Nauman
Space Under My Hand When I Write My Name
1966

Tomando outro exemplo, o artista Tiago Giora, em seus *Puzzles* (fig.15), alcança um resultado análogo ao meu, porém com um processo diferente. Ao preencher os vazios escolhidos nas ruas, Tiago opera um levantamento dos vãos entre um elemento e outro, como o intervalo entre o banco de uma praça e um canteiro próximo (fig.15). Leva estas medidas para seu atelier e constrói um objeto que se encaixe naquele intervalo. Volta ao mesmo lugar e “prova” o objeto construído sob medida. Ali é deixado, pontuando através desse encaixe e intervindo na configuração daquela paisagem urbana. Diferentemente do meu processo onde exploro o deslocamento, no caso dos *Puzzles* de Tiago, há a necessidade do encaixe, e o contato então se dá nesse momento.

15. Tiago Giora
Puzzles
Compensado
(Esta imagem integra a dissertação de Mestrado do
artista)



2.2 – A forma conhecida: alguns estranhamentos.

Confrontar forma a sua contra-forma geraria um campo de possibilidades? Como definir, entretanto, essa espécie de estranhamento com relação à forma gerada?

O estranhamento que se dá na aparência do negativo, do irreconhecível, daquilo que não se apreende de imediato, não cessa de interessar os artistas desde Marcel Duchamp (1887-1968). Se o negativo nem sempre se parece com aquilo que lhe deu origem, ele pode abrir-se para outras relações. Da concavidade nascida a partir da forma convexa do bojo de iluminação obtemos um buraco escuro, contrariando a natureza de sua origem protuberante e iluminada na qual a abertura nem é possível ser vista (fig. 16).



16.Maquete
Forma negativa obtida em gesso do espaço-matriz

Porque cada impressão vai liberar uma espécie paradoxal de eficiência e de magia: magia que seria aquela singular da tomada do corporal e universalizante como a reprodução serial; ou ainda a de produzir semelhanças como negativos, contra-formas, dessemelhanças¹⁴.

A artista inglesa Rachel Whiteread (1963-) impressiona pelo extremo de como conduz essas dessemelhanças, e de como eleva ao monumental a condição da forma. Interessa-me, como ela, evidenciar *o lado de fora do lado de dentro* das coisas.

A artista faz esculturas dos espaços negativos de objetos domésticos. Seu trabalho solidifica literalmente a ausência do objeto, podendo ser uma sala, uma casa, uma banheira, transformando o espaço em algo tangível e material. Através da opacidade do gesso, borracha ou resina, suas esculturas criam uma iconografia da memória e da perda. Quando Rachel coloca em positivo o avesso, traz, inconscientemente, mesmo não sendo aquilo que lhe deu origem, a presença do que está ausente.

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, George: *L'Empreinte*. In Editions du Centre George Pompidou – Paris, 1997. Tradução Patrícia Franca.

Essas operações se expandem como um pensamento sobre o espaço. Tecem-se aí relações de interdependência que jogam o tempo todo com nossa maneira de perceber o mundo. Criam-se possibilidades comparativas colocando o público em um movimento perceptivo.

Mas o que ocorre quando essa forma não traz consigo o seu contrário? Estaria ela se tornando independente daquilo que lhe deu origem? Seria ela, contraditoriamente, uma forma original?

Creio que Rachel trabalha com a autonomia das formas, dando a essas impressões um *status* de independência que, em alguns casos, se percebe de maneira mais clara, como seu trabalho *Embankment*, de 2005. Aqui, a instalação feita de cubos brancos traz autonomia para os mesmos justamente porque sabemos que seu trabalho se constrói a partir de impressões. Então pergunto: que forma teria originado esses cubos? Poderiam ser inúmeras as respostas, inclusive a do próprio cubo. Nada disso: simplesmente o espaço vazio debaixo de uma cadeira.



17. Rachel Whiteread
Embankment
Gesso
2005



18. Rachel Whiteread
Monument
Resina
2001

Em *Monument*, a duplicação originada pela matriz evidencia oposições. O monumento original, feito em concreto, carrega consigo um peso arraigado, maciço de cor única, a cor de um peso, de sua condição de monumento. Rachel traz o seu contrário, propondo um objeto análogo em resina, agora desprovido de peso, que se deixa atravessar pela luz. Voltada pra cima, eleva o olhar ao infinito, que o original enfatiza numa clausura às amarras do chão. Assim como o gesso, a resina transparece as arestas percebidas como linhas, o que no concreto se percebe como massa.

2.3 – Formas Processuais - a materialização da obra

As dez peças em gesso que compõem o *Reverso* são formadas por duas peças que se encaixam uma na outra (fig.26). Entretanto, o procedimento foi seguido de três operações, os quais intitulei *tampo* (parte de cima),fig. 24; *quadro* (base de sustentação),fig. 25; e *bojo* (a abertura central) fig.23. Todo o processo de impressão e conseguinte formação de uma única peça levaram em média dois dias, mas com o tempo úmido e instável, foi preciso mais de uma semana para secagem. Dez tampos, dez quadros, dez bojos. Um trabalho (confesso), extenuante. Mais ainda pela repetição do procedimento. Ao final de uma peça, era preciso recomeçar, repetidas vezes o mesmo procedimento, quase como numa operação industrial.

Por não se tratar de um contato direto com o espaço-matriz, do qual se originaram as peças, creio que uma das três operações de impressão pode ser descrita como “passagens”. Chamo passagem o processo de impressão do bojo, pois foi a única feita a partir do original, realizada em três

momentos: a impressão do bojo de vidro em gesso (fig.19); a impressão deste pela argila, resultando o bojo em positivo (fig.20); e por fim, do gesso sobre a argila originando a abertura central da peça, ou seja, o negativo da forma do bojo. (fig. 24)

O restante da matriz foi construído em madeira forrada com fórmica, na qual o processo de impressão era diretamente por contato, vertendo gesso líquido (fig.22). A escolha da fórmica foi dada tanto para obter uma textura lisa, sem ranhuras, quanto pela praticidade que ela proporcionava para realizar a operação dezenas de vezes. Uma argila mais clara foi incorporada na manufatura do bojo, substituindo a vermelha por deixar manchas no gesso.

Segundo Didi-Huberman,

A impressão procede diretamente da matéria já existente e não muito da idéia - importante para a teoria clássica da arte – pois ela exclui toda a distância, se dando a partir da aderência, pelo contato; este, anula toda mediação, como um “molde cego”. Diferente da imitação (no sentido clássico), que carregaria uma distância, uma mediação¹⁵.

Pergunto-me então se o Reverso não traz consigo estes dois processos simultaneamente...

¹⁵ Idem.



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26

3.0 - Entre dois planos: uma oscilação do olhar



“A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por ele”¹⁶.

26. Simulação com papéis na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – IA/UFRGS, 2008

¹⁶ MERLEAU-PONTY. *A Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 6

A possibilidade de explorar dois planos horizontais e paralelos (teto e chão) permitem envolver o observador, que não está diante da obra, mas dentro dela, dentro do campo de relações gerado por essa situação, propiciando uma tomada de consciência fenomenológica¹⁷ do espectador enquanto realidade física no espaço, como um sistema: espectador - obra - espaço físico.

O chão escuro passa a abrigar o espaço vazio agora materializado, reportado à sua superfície, jogado com todo o seu peso. O que era quase imperceptível em seu plano de origem, agora é percebido como outro. O outro do mesmo, o mesmo que antes “flutuava” acima, se encontra agora aos pés, passível de tutilidade, confrontando, ou melhor, tornando perceptível a relação entre os extremos, entre os pólos dos corpos inanimados, entre os pólos do nosso próprio corpo que percebe. O que acontece entre o branco do gesso e o escuro da madeira, entre o chão e o teto, entre a forma percebida num plano e sua contra-forma presente em outro? Que movimento se produz entre os dois planos?

Minha percepção dessa experiência me fez ver um espaço criado dentro desse volume arquitetônico: Um espaço grave, de adensamento, de vibração. Um espaço de ligação, um entre - espaço, um espaço ordenado.

¹⁷ Com sua *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty contribuiu para uma orientação experimental no campo da arte pós-moderna, que segundo Lígia Canongia *dissolveu a idéia do pensamento construído sobre jogos de oposições, e sobre a busca obcecada de identidades absolutas. Para ele, o mundo é barroco, exuberante e múltiplo nas suas formas, e o sentido dessas formas não preexiste à nossa ação, não estava ali antes. É essa ação que vai criar aquilo de que teremos experiência. O trabalho da obra seria, pois conferir a essa experiência o seu sentido.* (Trecho extraído de CANONGIA, Lígia. *O Legado dos Anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p.21.)

Não é mais um canto aberto com três planos, mas um volume que integra os planos horizontal e vertical. A horizontalidade da obra integra o observador na tridimensionalidade específica daquele lugar, dialogando com sua estrutura física, fazendo emergir uma relação de interdependência, de contigüidade da obra com o lugar. O lugar torna-se obra? A obra apropria-se do lugar?

Cabe elucidar aqui algumas noções de *espaço* e *lugar*. Para Merleau-Ponty, o espaço (...) não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível¹⁸. Maria Nordman, artista norte-americana integrante do grupo *Light and Space Art* dá ao espaço um definição mais abstrata, (...) quando ele ainda se encontra vazio antes de ser humanizado passando a ser lugar quando lhe são atribuídas qualidades básicas de luz e de som¹⁹ (...) A historiadora e crítica de arte norte-americana Lucy Lippard descreve *lugar* como sendo um *locus de desejo*. Segundo essa descrição, na obra de arte deveria ser usada sempre a palavra *lugar* ao invés de *espaço*. *Espaço* poderia ser visto assim como um lugar ainda não tocado pela imaginação, matéria-prima para a criação²⁰.

Neste processo, percebo o lugar como possibilidade de instauração de “um espaço”, tomado e reconstituído em favor de uma experiência, permitindo-me agenciar os elementos físicos constituintes desse lugar. Nesse sentido, o *Reverso* se configura como um espaço criado na integração deste com a obra.

¹⁸ MERLEAU-PONTY. *A Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p 328.

¹⁹ REVISTA USP, São Paulo, n.40, p.34, dezembro/fevereiro 1998-99.

²⁰ Idem.

A verticalidade como um sentido tradicional da escultura foi colocada em questão durante o movimento minimalista na década de 60. A escultura como espaço de extensão abriu caminho para um novo ponto de vista: *a noção de deslocamento do olhar e do percurso físico*²¹. *Eigth Reversed Steel Corner* de Carl Andre (1935-) ilustra bem essa noção.



27. Carl Andre
Eigth Reversed Steel Corner
1978

O problema da base na escultura equivale ao da moldura na pintura. A partir do momento que foram sendo eliminados, o entorno que as envolvia - parede e espaço – começaram a ganhar um olhar diferenciado, como participantes ativos, assumindo a realidade física e contextual do recinto de exposição como seu lugar sem intermediações.

No *Reverso*, a horizontalidade é enfatizada pelas peças que se configuram ao longo da extensão no chão. No entanto, essa disposição, pode suscitar o olhar para cima, um movimento cuja verticalidade intrínseca da obra possibilita a percepção do espaço. Neste caso, não ousa negar nem uma coisa nem outra, mas buscar o equilíbrio que se constitui entre os dois vetores de movimento: baixo-alto. Poderia o *Reverso* servir, dentre outras coisas, para mobilizar o olhar para cima?

²¹ ROWELL, Margit. *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Centre Georges Pompidou, 1986.

3.1 – A escala como intencionalidade

*A escala não é um problema de tamanho, mas de conteúdo. Não se refere ao tamanho de algo, mas à sua qualidade de sentido*²².

O artista Tony Smith (1912 –1980) ao ser questionado sobre uma de suas obras da década de 60 (um grande cubo medindo aproximadamente 2m de lado) definiu em uma entrevista:

- *Por que não a ter feito maior, de maneira que ela escape da visão do espectador?*

- *Eu não fiz um monumento.*

- *Então por que não a ter feito menor de maneira que o observador pudesse olhar por cima do seu topo?*

- *Eu não fiz um objeto*²³.

Isso me fez questionar sobre a escala que possui o *Reverso*, cuja criação se deu como um processo muito íntimo do ato de perceber e experimentar o espaço físico da galeria. Nesse momento creio que fui um pouco espectadora da obra em construção. Para o historiador de arte inglês Richard Wollheim, *todo artista é também espectador, e mais: o artista deve ser o primeiro espectador de sua obra, cujo desenvolvimento depende desse outro olhar*²⁴. A escala das peças seria pra mim, portanto, fundamental. Pensar que ela poderia ser maior ou menor, não enfatizaria

²² NEWMAN, Barnett. Apud *Anish Kapoor. Catálogo de exposição*. São Paulo : Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

²³ DIDI-HUBERMAN, George. “L’Empreinte” in *Catálogo de Exposição – Centre George Pompidou* – Paris, 1997. Tradução Patrícia Franca.

²⁴ Apud GADELHA, Denise. *À Curta Distância: relações entre a imagem fotográfica e seu espaço de apresentação*. Dissertação de Mestrado. Defendida em Porto Alegre, em 2007 no Instituto de Artes da UFRGS. p.18.

aquilo que é dado a observar: o próprio lugar. Construir o *Reverso* em escala real (1:1) possibilita a relação de contigüidade que procuro criar com o lugar de origem, trazendo uma aproximação em vez de um afastamento: um tipo de contato-descolado.

4.0 – O lugar como matéria-prima

*O novo espaço, não mais confinado a uma zona ao redor da obra e agora imbuído da memória da arte, pressionou suavemente a caixa que o enclausurava. Gradativamente, a galeria impregnou-se de consciência. As paredes tornaram-se chão; o chão, um pedestal; os cantos, vórtices; o teto, um céu estático*²⁵.

Rosalind Krauss, em seu artigo *A Escultura no Campo Ampliado*, irá discutir as mudanças que ocorreram na arte a partir da década de 60, a ponto de abalar a definição do termo *escultura*. A autora defende a condição escultórica pós-moderna como uma combinação de exclusões, sobre a qual seria apropriado dizer que *a escultura estava na categoria de terra-de-ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio ou estava na paisagem que não era paisagem*²⁶.

A consciência ampliada manifestada através de um *conjunto complexo interdisciplinar*²⁷, buscava uma identificação existencial da escultura com o mundo. Ou do objeto com o corpo, com a arquitetura, com a paisagem, com o ambiente social e mesmo com o conjunto de sistemas que

²⁵ O'DOERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco-A ideologia do espaço da arte*. SP: Martins Fontes, 2002. p.101

²⁶ KRAUSS Rosalind. *A escultura no campo ampliado* In Revista Gávea. n.1 Rio de Janeiro, 1984 p..89.

²⁷ CANONGIA, Lígia. *O Legado dos Anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p.70

envolvem a arte e seu contexto. Nesse quadro de amplitude experimental, a relação *site-specificity* passa a ser o campo gerador da obra para alguns artistas.

Segundo o escultor Richard Serra (1939-), trabalhos *site-specific*:

(...) lidam com componentes ambientais de certos lugares. A escala, tamanho e localização dos trabalhos site-specific são determinados pela topografia do lugar, seja esse urbano, paisagem ou arquitetônico. Os trabalhos tornam-se parte do lugar, reestruturam a organização do mesmo tanto conceitualmente como perceptivamente²⁸.

Em *Strike: To Roberta and Rudy*, de 1969-71 (fig. 27), Serra ilustra bem essa definição ao colocar uma placa de aço, pesando 3t, calcada no canto da sala de uma galeria. O trabalho só seria a escultura *Strike*, se ocupasse aquele lugar específico, *bifurcando o ângulo exato onde a parede encontra a parede²⁹*.

²⁸ SERRA, Richard: *Tilted Arc Destroyed*; In *Art in America* 77, n.5 (May 1989), pp. 34-47. Apud KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity* in *Revista October* 80, Spring, 1997. Tradução Jorge Menna Barreto.

²⁹ GRIMP, Douglas. In *Redefining site specificity, Richard Serra Sculpture*. Apud JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o Conceito de Instalação. In *Revista da História da Arte e da Arquitetura*, n. 14, 1996. p.560.



28. Richard Serra
Strike: To Roberta and Rudy
Aço
1969-71

Miwon Kwon em seu artigo *Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity*³⁰ amplia essas possibilidades de consideração do lugar para o artista, ao analisar as ramificações artísticas geradas pela prática *site-specificity* (como *site-oriented* e *function-site*, por exemplo) das últimas décadas até a atualidade. Segundo a autora, *na medida em que essa investigação se estendeu década de 80 adentro, ela apoiou-se cada vez menos nos parâmetros físicos da galeria/museu ou em outras áreas para articular sua crítica*³¹. E diz ainda que *um impulso dominante de práticas orientadas para o site (site-oriented) hoje é uma busca do engajamento maior com o mundo externo e a vida cotidiana*³².

Diante das observações citadas acima, percebo que as preocupações que nortearam o *Reverso* foram mais cunhadas por um pensamento crítico em relação à realidade física do lugar que o gerou, proposta aqui, por meio de uma experiência que articula os espaços desta especificidade, numa

³⁰ KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity* in Revista October 80, Spring, 1997. Tradução Jorge Menna Barreto.

³¹ Idem.

³² Idem.

relação obra-espaco-espectador. E, me questiono a partir do meu próprio trabalho: sem o lugar a obra seria o *Reverso* do quê? Que espaço-matriz seria esse gerador de matéria? Dadas as características de *imediatez sensorial da extensão espacial e duração temporal* com o lugar, que segundo Kwon se encaixa no paradigma fenomenológico das práticas *site-specificity*, ao mesmo tempo, o *Reverso* evidencia uma experiência *irrepetível*³³, pelo menos naquelas condições específicas para as quais foi prevista sua apresentação.

Numa conclusão provisória a respeito de tais práticas, Miwon Kwon esquematiza três paradigmas que as correspondem: fenomenológico, social/institucional e discursivo. E acentua que *são definições que competem entre si, sobrepondo-se uma a outra e operando simultaneamente em várias práticas culturais hoje.*³⁴

O que se percebe diante das definições das últimas décadas, é que as diferentes práticas *site-specificity* se diluem dando lugar a um hibridismo que dê conta da particularidade de cada abordagem artística.

Diante disso, o *Reverso* ainda estaria confinado ao lugar que o gerou? A imobilidade da obra inicialmente defendida, como em Richard Serra, teria perdido sentido/força dentro das práticas *site-specificity* contemporâneas? Certamente, a integridade da experiência do *Reverso* seria abalada pela sua locomoção, retirando-lhe um dos elementos que possibilitariam essa experiência: o próprio lugar.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

Considerações finais

Durante o processo de recriação da matriz, percebi que apenas olhar as coisas não era suficiente para atestar sua realidade física, e que há uma grande diferença entre observar e tomar para si. Talvez tenha sido a grande lição da recriação da matriz: a de proporcionar, como num jogo de observação, experimentar o “valor heurístico”, do qual fala Didi-Huberman, como sendo (...) *um conjunto de regras e métodos que conduzem à descoberta, à invenção e à resolução de problemas*³⁵.

Por esses motivos não me encorajei a terceirizar a fabricação das peças. Se assim o fizesse, certamente teria perdido esta experiência de aproximação com o material, com sua forma e o espaço de meditação sobre o que ocorreria nesta operação de levantamento e reconstrução. Creio que o artista deva conhecer os materiais com os quais trabalha; saber das suas limitações, sua resistência, seu tempo. O artista, no meu entender, deve habitar sua prática. No processo, este conhecimento é útil mesmo quando se trabalha com projetos, inclusive em grande escala. Observo que o gesso determina muito da obra, requer muito cuidado e atenção de manuseio. Possui a qualidade de se materializar através do estado físico da solidificação; e apesar de rígido é frágil. Quando eu pensava que já estava aprendendo a lidar com ele, ele me ensinava que eu não estava tão certa assim, obrigando-me a entender seu comportamento e suas variantes (clima, umidade, qualidade,...) ao longo do processo.

³⁵ DIDI-HUBERMAN, George. *L'Empreinte in Catálogo de Exposição – Centre George Pompidou* – Paris, 1997. Tradução Patrícia Franca.

É importante salientar que todas as observações e reflexões feitas acerca do *Reverso* foram antecedidas tanto da simulação de posição das peças com papéis brancos, quanto da imagem fotográfica feita a partir dessa simulação. Observo porém, que a fotografia dá parcialmente conta dessa experiência, pois ela cria um outro espaço, que não é o real, “miniaturizando-o”, e paradoxalmente dando ao simulado a credibilidade de documento. Fazer um trabalho para um lugar e apresentá-lo no mesmo, numa determinada situação é arriscar, apostando em algo que pode não dar certo. Somente a exposição efetiva dirá o que de fato irá ocorrer, além do que possa ter sido aqui testado. Creio, contudo que isso seja inerente aos trabalhos que investem no projeto como parte do processo.

Apesar de o *Reverso* levar o olhar para o espaço circundante, ele não deixa de se impor como objeto. Seu estranhamento, creio, é parte da experiência proposta. A ambigüidade como uma situação paradoxal de quem, ao observar um objeto autêntico (forma original), pode perceber mais de uma possibilidade daquilo que lhe é dado como “realidade” física. Nesse sentido, pude perceber que, *para ver o mundo e apreendê-lo como paradoxo, é preciso romper nossa familiaridade com ele*³⁶. O que seria o de simultaneamente, se afastar do mundo conhecido para nele se colocar em ação.

Essa experiência me possibilitou habitar o “campo oculto” do *Reverso*, aquele espaço do fazer, do tornar visível. Um campo que se apresenta ao espectador como suspensão. O que seria a suspensão neste caso? Talvez

³⁶ MERLEAU-PONTY. *A Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 10.

aquele milésimo de segundo em que o pêndulo pára, para se movimentar em direção ao outro extremo.

Certamente o projeto de graduação não esgota a gama de relações que o *Reverso* suscita e deixa em aberto. Creio que muito do que passou despercebido aqui, virá à tona com o tempo, com o distanciamento, que é tão necessário quanto à aproximação. Ambos têm o poder de fazer emergir relações necessárias e complementares: o tempo do processo e o tempo da exposição. Assim como as relações que surgirão no momento de confronto com o próprio trabalho. Só saberei como ele funciona no momento em que as peças em gesso forem colocadas em movimento; em que o *Reverso* for “ativado”, complementado pelo lugar que o gerou.

O que ficará do *Reverso*? Além dos ensinamentos que a prática me proporcionou, ficará a experiência documentada, de um espaço físico específico, que por um momento, se tornou tátil, visível, habitado, ativado na percepção de cada um.

Reverso: o espaço como matriz

Pinacoteca Barão de Santo Ângelo
Instituto de Artes - UFRGS
05 de dezembro de 2008











Reverso – o espaço como matriz
567cm x 330cm x 18cm
gesso



Detalhe

Referências bibliográficas

Artigos

JUNQUEIRA, Fernanda. *Sobre o Conceito de Instalação*. In: Revista GÁVEA, n. 14, p. 551-569, setembro, 1996.

KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado*. In: Revista GÁVEA, n. 1, p. 87-93, 1984. Tradução: Elizabeth Carbone Baez.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity*. In: Revista October 80. Spring, 1997. Tradução: Jorge Menna Barreto.

PONSOT, Jean-Marc. *L'art exposé at sés récits autorisés*. Manco, Genève: Institut d'art contemporain & Art Edition, Villeurbanne, 1999. In: Catálogo Fundação Bial do MERCOSUL. Tradução de Paulo Neves.

Catálogos

DIDI-HUBERMAN, George. *L'Empreinte*. In Catálogo de Exposição - Centre George Pompidou - Paris, 1997. Tradução: Patrícia Franca.

KAPOOR, Anish. Catálogo de exposição. São Paulo : Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

Dissertações

GADELHA, Denise. *À Curta Distância: relações entre a imagem fotográfica e seu espaço de apresentação*. Dissertação de Mestrado defendida em Porto Alegre no ano de 2007 no Instituto de Artes da UFRGS.

Livros

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993. 3ª edição.

CANONGIA, Lígia. *O Legado dos anos 60 e 70*. RJ: Jorge Zahar Ed., 2005.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas: anos 60 e 70*. RJ: Jorge Zahar Ed., 2006.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. SP: Martins Fontes, 1998.

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

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco-A ideologia do espaço da arte*. SP: Martins Fontes, 2002.

