

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

**GRAVIDADE POR UM FIO:
O PESO E A LEVEZA EM UM PROJETO DE INSTALAÇÃO**

CLÁUDIA MARIA FRANÇA SILVA GOZZER

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTES VISUAIS, COMO REQUISITO
PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO
GRAU DE MESTRE EM
P O É T I C A S V I S U A I S

ORIENTADORA: PROF.^a DR.^a SANDRA REY

**PORTO ALEGRE
2002**

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

**GRAVIDADE POR UM FIO:
O PESO E A LEVEZA EM UM PROJETO DE INSTALAÇÃO**

Dissertação apresentada ao curso de Pós Graduação em Artes Visuais, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Poéticas Visuais.

Orientador :

Prof.^a Dr.^a Sandra Rey

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Tavares

Prof.^a Dr.^a Mônica Zielinsky

Prof. Dr. Hélio Ferverza

agradecimentos

Sem qualquer sombra de dúvida, este trabalho não poderia haver se concretizado de maneira solitária; a presença do *outro*, em diversos aspectos, perpassou todas as etapas da pesquisa e da instalação.

Inicialmente, agradeço a Deus, Ser no qual acredito e que me fortaleceu; agradeço a mim mesma, a minha vontade de conhecimento e crescimento, que superou obstáculos que só eu e Deus sabemos;

Ao Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia pela licença integral de dois anos;

Ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFRGS, representado pela Prof.^a Dr.^a Blanca Brites e funcionários, que me acolheram com atenção e carinho;

À orientação da Prof.^a Dr.^a Sandra Rey;

Ao CNPq, cujo financiamento permitiu-me concluir a pesquisa;

Aos colegas do Mestrado e do Doutorado em Artes Visuais da UFRGS;

Aos meus queridos familiares;

A todos aqueles que, mesmo distantes física ou temporalmente, estiveram de alguma maneira, presentes nesta pesquisa como um todo;

No entanto, gostaria de agradecer especialmente a algumas pessoas por sua solidariedade efetiva, seja afetiva ou profissional: Dino Gozzer, Milka&Gaia, Nei Vargas, Marilda Almeida, Leandra Machado, Luciano Andrade, Beatriz Rauscher, Raquel Stolf, Márcia França, Kássia Oliveira, Yacy-Ara Froner, Ruth França da Silva e Mônica Zielinsky. A elas o meu respeito, admiração e carinho.

*Em memória de Maria Alice,
uma espiral ascendente.*

sumário

resumo p.6

abstract p.7

índice das ilustrações p.8

introdução p.11

capítulo1 olhando ao redor p.20

capítulo 2 peso e leveza em retrospectiva p.36

capítulo 3 instalação : processo e projeto p.49

capítulo 4 colunas e paisagem

4.1 coluna-estante p.63

4.2 coluna de tecidos p.73

4.3 paisagem montanhosa p.88

capítulo 5 noventa graus: análise do projeto de instalação p.105

considerações finais p.127

bibliografia utilizada p.132

bibliografia geral p.137

anexo: documentos visuais do processo e do resultado final de noventa graus

resumo

Gravidade por um fio: o peso e a leveza em um projeto de instalação é uma pesquisa em Poéticas Visuais, com a qual pretende-se discutir sobre os valores do peso e da leveza passíveis de serem apresentados em uma instalação, cujo título é *Noventa Graus*.

Trata-se de *pesquisa poética*, que visa verificar como a instauração deste trabalho plástico - aqui compreendido enquanto processualidade e projeto - responderia às diversas nuances que a relação peso/leveza poderia abarcar: materiais, visuais, gestuais, físicas, relacionais, abrindo espaços para que se possam perceber as nuances semânticas. Como estrutura de construção das análises das obras em processo, adotou-se os parâmetros metodológicos colocados por *Sandra Rey*, que busca articular as idéias iniciais do trabalho, os procedimentos técnicos utilizados, os referenciais artísticos, chegando aos conceitos operacionais: vinculações a conceitos de outras áreas do conhecimento, dadas a partir do próprio fazer. Para tal, os dados de análise foram esboços, estudos de planta-baixa da galeria, fotomontagens, maquetes e ensaios de fragmentos de trabalhos, realizados após a *experiência fenomenológica* no espaço vazio da Pinacoteca do Instituto de Artes.

Como referenciais artísticos e teóricos, foram utilizados depoimentos de artistas e suas obras para análise, análises críticas de obras modernas e contemporâneas, conceitos dentro da Teoria da Arte, História da Cultura, Psicologia e Filosofia Contemporânea.

Palavras-chave: peso, leveza, processo criativo, instalação, escultura, desenho.

abstract

Gravity on the edge: weight and light in a installation's project is a research in Visual Poetics, with which I intend to discuss about manners of presentation of these values in a installation, whose title is Ninety Degrees.

This is a poïetical investigation, whose purpose is to verify how this installation's process of creation would answer to the several aspects weight and light could comprise: aspects concerned with materials, visual perception, actions, physicality, about connections with sculptural elements, opening to the symbolic aspects.

I've adopted Sandra Rey's method of analysis, which works, in an articulated way, with the initial ideas of the artwork, its technical proceedings, the artistic references, leading to the operating concepts: connections with other disciplines arised from the making of the artwork. For that, the data analysis were sketches, plans of the gallery, photographical assemblies, models and tests with fragments constructed, all of them made after the phenomenological experience within the void space of the Gallery.

As artistical and theoretical references, I've used testimonies of artists and their artworks for analysis, critical reviews of some modern and contemporary artworks, concepts related to the Art Theory, History of Culture, Psychology and Contemporary Philosophy.

Keywords: weight, light, process of creation, installation, sculpture, drawing.

Índice das ilustrações

- Fig.1 Sol Le Witt - *Projeto Serial 1(A,B,C,D)*, 1966, alumínio esmaltado, 83 x 576 x 576 cm (foto: arquivo do Depto Fotográfico Tate Gallery, Londres)
- Fig.2 Auguste Rodin - *O homem caminhando*, 1877, bronze, 84,4 cm. (foto: Adam Woolfit)
- Fig.3 Umberto Boccioni - *Formas únicas em continuidade no espaço*, 1913, bronze
- Fig.4 Carl Andre - *Alavanca*, 1966, tijolos refratários, 11,4 x 22,5 x 883,9 cm (foto: arquivo John Weber Gallery)
- Fig.5 Alexander Calder - *Móvil suspenso*(fotografado em movimento), 1936. Alumínio e arame, dimensões variáveis. (foto: Herbert Matter)
- Fig.6 Amilcar de Castro - *Sem título*, década de 80. Aço corten, 33 x 33 x 7,5 cm (foto: Pedro Franciosi)
- Fig.7 Richard Serra - *One-ton Prop* (House of Cards), 1969, chumbo. 122 x 122 x 122 cm (foto: arquivo Galerie m, Bochum)
- Fig.8 Lygia Clark - *Bicho com dobradiça*, 1960. Alumínio anodizado.(foto:Júlio Wakahara)
- Fig.9 Nelson Félix - croquis de *Mesa*, s./d
- Fig.10 Waltércio Caldas - *Longínquo*, 1987, vidro e nylon.
- Fig.11 Cildo Meireles – *Eureka/Blindhotland*, 1970/75. Balanças, madeira, borracha, rede. Dimensões variáveis.
- Fig.12 Cláudia França – *Sem título*, 1988. Bico de pena sobre tecido, 100 x 80 cm.(foto: Oribes Almeida)
- Fig.13 Mark Rothko - *Preto sobre vermelho profundo*, 1957. Óleo s/ tela, 176,2 x 136,5 cm (foto: Christopher Burge)
- Fig.14 Cláudia França – *Sem título*, 1988-90. Tapete, lãs e fios elétricos, 200 x 120 cm.(foto: Rosaly Senra)
- Fig.15 Ana Maria Tavares – *Duas noites de sol*, 1987. 228m². Lajota cerâmica, aço carbono, vidro e desenho sobre parede.
- Fig.16 Cláudia França – *Sem título*, 1990. Chapa de ferro e trama de arames, 200 x 120 cm. (foto: Rosaly Senra)
- Fig.17 Cláudia França – *Sem título*, 1998. Fibras sintéticas, organza, vidro e ferro. 35 x 100 x 100cm. (foto: Paulo Augusto)
- Fig.18 Lucio Fontana - *Conceito espacial/espera*, 1966. Acrílica sobre tela com uma incisão. 164 x 114 cm (foto: arquivo Stedelijk Museum, Amsterdã)
- Fig.19 Cláudia França – *Auto-retrato*, 1998. Vidro e ferro, 25 x 10 x 32 cm. (foto: Paulo Augusto)
- Fig.20 Cláudia França – *Balão*, 1997. Látex e ferro. 90 x 120 x 120 cm. (foto: Paulo Augusto)

- Fig.21 Ana Maria Tavares - *Escada*, 1990. Aço carbono, poliuretano, 350 x 80 x 50 cm
- Fig.22 Cláudia França – *Escada*, 1997. Tecidos, vergalhões e linhas de croché. 450 x 350 x 350 cm (foto: Rosaly Senra)
- Fig.23 Constantin Brancusi - *Peixe*, 1926. Bronze e madeira (foto: A.C.Cooper)
- Fig.24 Richard Serra - *Placas de aço empilhadas*, 1969, 609 x 243 x 304 cm (foto: arquivo Leo Castelli, NY)
- Fig.25 Joseph Beuys - *7000 carvalhos*, 1982, Kassel.(foto: Ute Klophaus)
- Fig.26 Cláudia França – *Auto-retrato*, 1997. Tecidos, cordas de varal e vergalhões, 450 x 250 x 250 cm (foto: Rosaly Senra)
- Fig.27 Ann Hamilton - *Still life*(detalhe)1988, técnica mista, dimensões variáveis (foto: arquivo Henry Gallery Association)
- Fig.28 Secagem de sisal em Valente(BA) (foto:Roberto Castro)
- Fig.29 Cláudia França - *Horizonte*,1999. Cordas e vidro, 1100 x 200 x 75 cm (foto: Paulo Augusto)
- Fig.30 Yoko Ono - *Part painting - a circle*, 1994-97 (foto: John Hendricks)
- Fig.31 Ana Maria Tavares – *Bico de Diamante*, 1990. Aço carbono, chapa galvanizada, poliuretano, 75 m².
- Fig.32 Ann Hamilton – *The capacity of absorption*, 1988-89. Técnica mista, dimensões variáveis. (foto: arquivo Henry Gallery Association)
- Fig.33 Robert Morris - *Columns*, 1961-73 Alumínio pintado, 244 x 61 x 61 cm (foto: Bruce Jones)
- Fig.34 Cláudia França – *Sem título*,1997. Tecido e vergalhão, 450 x 250 x 125 cm. (Foto: Juninho Motta)

do deslocamento das estátuas

Bastante enganosa é a fixidez das estátuas. Costumamos ver, nelas, pontos de referência seguros, a partir dos quais quem observa se movimenta. Pensamos que estão lá, sempre no mesmo lugar, e nós livremente nos deslocamos à sua volta. Como se fôssemos a ponta móvel de um compasso. Quando passo pela praça e vejo a estátua, atribuo a ela o papel de eixo do qual posso me aproximar ou me afastar, o centro cuja solidez me dá noção da variabilidade do meu percurso. Trata-se de uma percepção ilusória, um efeito, se lembramos que todo movimento é relacional - tenho a impressão de que me movo ao acreditar que algo está parado. Por se fazer de quieta, a estátua produz em nós a sensação de que somos senhores de nossas trajetórias. Da sua perspectiva, porém, somos nós a ponta fixa do compasso. Quando penso estar me afastando, é ela que, na verdade, se projeta em direção contrária à minha; quando penso que me aproximo, é ela que faz com que a cidade se desloque até mim. São duas formas diferentes de deslocamento. Para nos sentirmos em movimento, fixamos algumas marcas e criamos em torno delas um único impulso: nossa marcha individual, representada pela linha contínua de idas e vindas. Já a estátua não se contenta com uma trajetória de cada vez. Todos os habitantes da cidade são, para ela, referências, e desse modo ela se desloca, ao mesmo tempo, em inúmeras direções. Nessa ação simultânea, o próprio conceito de cidade ganha sentido. Tomando-nos como seres inertes, a estátua obriga os espaços a se expandirem até nós, e a se contraírem a partir de nós, segundo um processo em que são múltiplos os vetores de expansão e de contração. Do nosso sedentarismo, a estátua cria a efervescência nômade da cidade. No traçado produzido a cada instante pelo compasso da estátua, as linhas se disseminam velozmente, sem formarem um desenho compreensível para o observador dotado de um único ponto de vista.

Luís Alberto Brandão Santos

introdução

Gravidade por um fio: o peso e a leveza em um projeto de instalação é o título desta pesquisa em Poéticas Visuais, por meio da qual pretendo discutir sobre os valores do **peso** e da **leveza** passíveis de serem apresentados em uma instalação. Assim, por meio do estudo desta manifestação no espaço da Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS - compreendida aqui enquanto processualidade e projeto – é que tenciono verificar como a instalação responderia às diversas nuances que a relação peso/leveza poderia abarcar: materiais, visuais, gestuais, físicas, relacionais, abrindo espaço para que se possam perceber as nuances semânticas.

Quando pensamos na Tridimensionalidade Contemporânea como o desdobramento de novos procedimentos plásticos – muitos deles já apontados desde a Modernidade – temos de nos remeter a uma pesquisa de suportes, que igualmente caracterizou e tem caracterizado a experimentação em Arte. Às clássicas alternativas da pedra, madeira, bronze e argila na Escultura, aliam-se outros suportes, provenientes das conquistas tecnológicas, como o vidro, o plástico, o aço. Essa diversidade de suportes e de ações sobre os mesmos, talvez seja a marca mais contundente da trajetória da Escultura Moderna e Contemporânea, posto que determina outras questões, como as próprias relações espaciais internas e externas, a escala e a durabilidade da obra.

A contemporaneidade amplia infinitamente esse campo ao dessacralizar a técnica e os materiais artísticos que consagraram-se através do tempo, assumindo a processualidade da Arte e a potencialização de quaisquer suportes enquanto atividade expressiva: temos assim papelões, plantas, terra, corpo, água, outras matérias orgânicas e inorgânicas, a virtualidade do vídeo e do computador, entre outros inúmeros suportes. Seria o caso das experimentações dos anos 60 e 70, tendo como suporte, por exemplo, a própria ação sobre a terra dos locais isolados dos grandes centros urbanos, na *Land Art*, e na *Arte Povera*, em que a contribuição da matéria faz-se enquanto efemeridade, pobreza, organicidade, impossibilidade de sobreviver ao tempo sem se transformar.

Importante salientar uma questão mais de fundo à simples experimentação de suportes: o próprio aspecto da linguagem do material, colocada de maneira consciente desde Rodin. Ou seja: a uma leitura do trabalho importa também a informação que o material utilizado traz consigo, sua textura específica, seu *peso*, sua *leveza*, suas qualidades materiais ou sua desmaterialidade, contestando assim, a tradicional idéia de mímese, em que um único material - o mármore, por exemplo - responsabilizava-se pela

representação de outras matérias (carne, tecido) que lhe são naturalmente incompatíveis.

Ora, se tradicionalmente a Escultura fora imbuída de um “espírito vivificador” da matéria bruta da pedra, procurando injetar-lhe a idéia de movimento, de leveza - a dicotomia *peso/leveza* parece ser uma questão cara àquela linguagem. Pensemos, por exemplo, em uma escultura futurista de Boccioni - "*Formas únicas em continuidade no espaço*", de 1913. Nela, há todo um jogo de linhas e direções de força que procuram dar à peça uma idéia de velocidade e dinamismo, como se uma força externa impulsionasse a criação de uma figura "*aerodinâmica*"(ARGAN,1992:441). No entanto, ela é construída em gesso, e fundida em bronze, matéria pesada e durável.

Ao construirmos objetos tridimensionais, até que ponto pensamos na realidade física de suas matérias e na possibilidade de "burlar" essa realidade? Esse pensamento, relativo ao *peso* da matéria versus a *leveza* da idéia de movimento, constante dentro da História da Escultura - é ainda pertinente à pluralidade de questões que envolvem a contemporaneidade?

Com respeito ao universo do meu trabalho plástico, a partir da apropriação de um elenco econômico de materiais, aponto relações de oposições entre eles. É o caso das situações de oposição cromática, do plano vs a linha, das oposições matéricas. Essas oposições a que me refiro - a cromática e a do plano com a linha, vêm da experiência em Desenho, na obtenção de um alto grau de contraste de linhas, hachuras e texturas negras sobre um fundo branco, produzindo formas orgânicas, mas de uma *gestalt* bem definida: assim, embora construídas com certo vigor expressivo, as resultantes mostravam-se com certa clareza visual-compositiva, já apontando caminhos para a tridimensão. Persiste então, nos trabalhos atuais, o plano branco, seja de papel ou de tecido, a linha branca, de costura ou croché, a atuar juntamente com outras linhas, planos e volumes de ferro oxidado, configurando situações dentro do chamado Desenho Tridimensionalizado, construções híbridas que aludem tanto a uma intenção volumétrica quanto ao raciocínio estrutural do Desenho.

Esses encontros de materiais poderiam parecer, num primeiro relance, um infrutífero jogo de forças entre ferro e tecido (matérias que têm sido mais utilizadas), posto que sabemos que o primeiro elemento, de amplo uso na construção civil, fora exatamente concebido para esse fim de ser força e resistência – estrutura. Entretanto, um olhar mais perscrutador observa que as características não estão tão fixas assim. Há momentos em que o tecido parece ser mais “forte” e “pesado” que o próprio ferro, ou o que há é uma linha que sustenta um plano: de uma construção baseada em uma relação

de oposições de materiais, chegamos a uma forma que traz em seu ser uma ambigüidade.

A partir daí, poderíamos igualmente associá-la a um embate entre o duro e o flexível, o limpo e o sujo, o feminino e o masculino em diálogo constante, ora reforçando suas funções sociais e sexuais já convencionalizadas pela sociedade, ora invertendo-as, questionando-as sempre. No entanto, existe uma relação de oposição que antecede todas as outras que se manifestam no trabalho, que é a do *peso* e da *leveza*.

O *peso* e a *leveza* surgem em minha poética de diversas maneiras, a começar pela questão do hibridismo de linguagens entre o Desenho e a Tridimensão. Ao Desenho, podemos relacionar a *leveza* do elemento linear, do branco como referência ao suporte bidimensional, da composição no espaço bidimensional; o *peso*, no volume representado no desenho, a densidade da trama de linhas negras. São relações essencialmente *visuais* que se colocam à percepção, mas a elas se unem os pesos e levezas *matéricos*, o peso e leveza das *escalas* adotadas, das *ações* sobre os suportes, da ação da *força gravitacional*, questões *reais* quando trabalho com a Tridimensão.

Se anteriormente fora mencionada a questão do jogo, do embate de valores que permitem um reposicionamento das nossas primeiras impressões acerca de uma determinada matéria ou forma, essa idéia “atravessa” a relação peso e leveza, favorecendo a construção de objetos que querem resistir à gravidade, que querem transmitir uma idéia de *leveza* mesmo sendo realmente *pesados*.

No caso desta pesquisa, a proposta plástica refere-se à apresentação de uma instalação para o espaço específico da Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS. A linguagem da instalação coloca-se aqui como manifestação que engloba as linguagens do Desenho e da Expressão Tridimensional, mas numa intenção de *um relacionamento mais contundente* destas formas com o espaço real. É essa espacialidade da instalação que lhe dá o tom diferenciador, posto que abarca o espectador em sua atitude perceptiva. A ele, cabe atuar no espaço de maneira ativa, descobrindo e reconhecendo relações formais e conceituais que redimensionam o espaço utilizado pelo instalador.

A partir do exposto sobre os valores *peso/leveza* nas linguagens do Desenho e da Tridimensão, e do espírito instalacional que se coloca nesta pesquisa, é que me faço algumas perguntas: de que maneira minha produção tridimensional lida com o *peso* e a *leveza* dentro da diversidade de ações e matérias do suporte? A relação *peso/leveza* não seria intrínseca à expressão tridimensional como um todo? Há outras maneiras de se apontar essa dicotomia na produção de um trabalho plástico? Qual a especificidade

da instalação como vertente tridimensional? Por fim: *de que outras maneiras os valores peso e leveza se colocam no processo instaurador de uma instalação?*

Partindo desta questão de pesquisa, é que se dá o pensamento sobre a utilização do espaço específico da Pinacoteca, no intuito de ali construir um ambiente metafórico. Desta maneira, exploro as ocorrências arquitetônicas da Galeria, principalmente sua estruturação em eixos perpendiculares entre si, a presença de uma coluna de base retangular ao centro de um desses eixos e a profundidade espacial do outro eixo.

A linguagem instalacional apresenta-se como uma nova experimentação pessoal no espaço, e a expectativa em torno desta pesquisa é a de que o projeto de instalação – verdadeiro objeto de estudo – atualize-se no espaço real, não apenas como uma manifestação bem sucedida, mas que ela possa levantar questões e reflexões acerca do binômio *peso e leveza*. Acredito que esta relação vai além da escolha dos materiais a serem utilizados em meu trabalho, da composição espacial, do método construtivo, do raciocínio gráfico e espacial. Ela também pode se dar pelo aspecto relacional dos elementos constituintes da instalação como um todo, e também por meio das possibilidades de interpretação que o conjunto pode assumir.

A articulação em nível formal e conceitual, tanto com outros trabalhos pessoais anteriores, quanto com trabalhos de outros artistas dentro da Tridimensionalidade Moderna e Contemporânea, enriquece e norteia as reflexões que vão se dando ao longo de todo o processo instaurador da instalação. Entretanto, fez-se necessária uma seleção dos principais artistas, bem como de obras de minha autoria, que serão destacados em capítulos ou trechos de capítulos, a partir de um aspecto em foco. Tais procedimentos não visam, entretanto, a abertura de um espaço que seja de caráter explicativo do próprio trabalho, mas que, a partir da verificação de fatores e questões particulares, possa-se chegar a considerações acerca de outros processos de criação artística e da natureza da expressão tridimensional, dentro da realidade artística contemporânea.

Tendo como elo a questão *peso/leveza*, são perceptíveis alguns eixos-base para reflexões e conexões, dos quais destaco:

1. a ênfase na *matéria escultórica*, colocada por meio da referência a trabalhos de artistas como Amílcar de Castro e Richard Serra, que trabalham com chapas de aço e chumbo. Este material, usado em placas bastante espessas, caracteriza-se por seu evidente peso. Ambos artistas descartam o processo de soldagem das placas, permitindo situações em que elas apenas se tocam, o que dá ao trabalho uma considerável instabilidade. A questão que permeia este eixo passa por esta tensão,

detendo-se em como esses artistas trabalham com a questão da *leveza* por meio de um material que se traduz em *peso*. A questão da instabilidade apresenta-se em trabalhos pessoais a serem também referidos e/ou analisados, embora em alguns não utilize o ferro como matéria, como é o caso de alguns elementos desta instalação;

2. a ênfase na *repetição excessiva de ações e no acúmulo de materiais*, relacionada com a ênfase anterior por ser uma solução adotada para que matérias leves possam *dizer* do peso. Exemplifico-a por meio do trabalho de Ann Hamilton, cujas instalações são o resultado de uma quantificação demasiada, seja de matérias, seja de trabalho. A repetitividade de gestos supera uma condição, pode-se dizer, minimalista, para proporcionar reflexões acerca do trabalho feminino e da organicidade dos materiais. Pode-se pensar, desta forma, no *peso* da ação, bem como no *peso* da matéria. Esta, mesmo se *leve*, ao apresentar-se em quantidade incomensurável, passa a adquirir *peso*, visual e fisicamente. Nos trabalhos pessoais em processo, é percebido um "retorno" a práticas artísticas anteriores marcadas por ações excessivamente repetidas, mas que foram passando por um processo de depuração e síntese no decorrer do tempo; nesse sentido, é possível perceber tais produções como que dizendo dos "pesos" acima mencionados;

3. a ênfase no uso da *verticalidade/horizontalidade* como estrutura composicional. É possível associar o movimento do eixo vertical com a *leveza* e a estabilidade do eixo horizontal com o *peso*, bem como com as posições do corpo humano. Essas direções composicionais irão determinar a produção de trabalhos pessoais e a produção de vários outros artistas, dentre os quais cito Brancusi, Carl Andre, Yoko Ono;

4. há ainda uma leitura do binômio *peso e leveza* que provém de experiências pessoais no Desenho e na Tridimensão. Trata-se da vinculação da leveza à unidimensionalidade e movimento curvilíneo da linha, e a vinculação do peso ao volume real. Assim, a própria produção, híbrida, mescla também valores de *peso e leveza* tradicionalmente relacionados seja ao Desenho, seja à Tridimensão. Nesta questão de uma hibridação de linguagens, destaca-se a produção de Ana Maria Tavares.

Esses eixos são subsídios para que se possa pensar no projeto de instalação como indicador de outras leituras do binômio *peso/leveza*. Procuro assim, efetuar a análise espacial do lugar, a análise de cada elemento participante e em relação aos que lhe estão próximos, suas analogias ou diferenças formais.

Desta maneira, uma diversidade de métodos e conceitos de outros campos de conhecimento impõem-se para a concretização desta pesquisa, postos sempre *a partir* dos meus encontros com as obras desses artistas ou com os registros visuais das mesmas. Visto que a instalação existirá, neste texto, enquanto *idéia*, é observável a importância da *questão processual* da instalação. Dado que existe uma grande nebulosidade entre o que desejo e a obra como um acontecimento, é o debruçar-se sobre os registros materiais desse “durante” que constitui grande parte da pesquisa.

Em um sentido geral, trata-se de uma pesquisa **poiética**, visto que enfoca não somente o produto, mas concebe-o simplesmente como uma etapa de um projeto artístico bem mais amplo que é a sua instauração, valorizando justamente a não-linearidade do processo criativo e a importância do acaso como co-estruturador às avessas da obra. A Poiética é uma dialética, enfim, do desejo e do desvelamento:

Quando acreditamos ter acabado algum pensamento, nunca nos sentimos seguros de que poderemos retomá-lo sem aperfeiçoar ou arrumar o que havíamos capturado. É por onde a vida do espírito divide-se contra si mesma, tão logo aplique-se a uma obra. Qualquer obra exige ações voluntárias (embora sempre comporte uma quantidade de constituintes nos quais o que denominamos “vontade” não participa).(VALERY,1999:188)

A Poiética é então considerada aqui por suas posições quanto à atividade de criação, na elaboração de um objeto único, na colocação de um “pseudo-sujeito” que passa a existir, e no comprometimento do autor com o início e o “desfecho” da obra.¹

Dentro da Poiética, utilizo como estrutura norteadora da análise isolada das obras em processo, e posteriormente do projeto como um todo, o pensamento de Sandra Rey acerca do processo de instauração de uma obra de arte. Ali, a autora aponta três fases ou níveis, que ora apresentam-se de maneira linear, ora imiscuem-se no processo que gera o trabalho. Desta maneira, haveria uma primeira dimensão, “*que se processa ao nível do pensamento e que se revela na forma de idéias, esboços muitas vezes sem grandes intenções, em algumas anotações improvisadas ou projetos mais elaborados*”. (REY, s.l.d.:2) O processo prático de manipulação da matéria, o conjunto dos procedimentos técnicos constituiria o segundo nível do processo, culminando com o terceiro que é a inter-relação do objeto com os diversos campos de conhecimento, bem como com outras obras de arte produzidas, tanto pelo próprio artista, quanto por outros, no universo da História da Arte. Algo como uma instância ainda mais elaborada do

¹ Rene PASSERON, *Da estética à Poiética*. **Porto Arte**, v.8, n.15, nov. 1997, p.103-116. Observar que a expressão de Passeron “pseudo-sujeito”, equivale-se à usada por Georges Didi-Huberman, *quase-sujeito*, significando a autonomia da obra e adquirindo um status equivalente ao de indivíduo, ou seja, o objeto de arte como metáfora do ser.

pensamento, de ordem classificatória, que procura alinhar o trabalho em processo a uma certa genealogia. No entanto, não podemos nos esquecer da força do acaso promovendo a *diferença* na instauração do objeto. Essa diferença permite a vinculação com conceitos, artistas e estilos insuspeitos anteriormente.

No âmbito da leitura e análise de obras pessoais anteriores a esta fase, bem como na análise de determinadas obras de artistas influenciadores de minha poética em geral, torna-se necessária uma atenção aos vestígios visuais que possam indicar mais do que uma simples visualidade. Reporto-me pois para o signo (algo que representa alguma outra coisa, produzindo-nos diversos interpretantes ou efeitos mentais), mais especificamente o *signo indicial* - indicador de relações externas ao objeto, como pistas que nos levam para outras direções, mas das quais o objeto participa - e o *signo simbólico*, quando há uma convenção mais ou menos universal da idéia abstrata que o objeto representa. São operações mentais que interpenetram-se e dão-se ao mesmo tempo na leitura da obra, convertendo-se em maneiras de abordagens que vão se aprofundando e permitindo-nos o conhecimento cada vez maior do objeto de estudo. No entanto, convém apontar que esses vestígios visuais auxiliam em uma leitura de obra que passa por seu viés formal, ou seja, interessa-me valores como matéria e composição, entre outros, para o estabelecimento de conexões com os trabalhos em processo.

Por outro lado, uma mirada para o objeto pelo viés da **Fenomenologia** de Merleau-Ponty torna-o imbuído de um espírito de latência, com um equilíbrio dinâmico nas relações que cria com o espectador. Atento-me aqui para o sentido de “forma” de Merleau-Ponty, sendo um objeto de percepção - não uma realidade física – mas definindo-se em termos de conhecimento. Assim, na forma (ou estrutura), o *“elemento mínimo de uma estrutura é uma relação e não uma entidade, o ser-em-si.(...) Seu vir-a-ser é um equilíbrio em movimento, dando-se, nessa dinâmica, sua historicidade.”* (PALLAMIN, 1996:16) A vivência do espaço vazio da Pinacoteca fora de extrema importância no processo instaurador da instalação, cujo título é *Noventa Graus*. Ali, a coluna de concreto existente no espaço colocou-se no sentido ativo de “forma” dado por Merleau-Ponty, tendo sido percebida por mim enquanto *corpo*, fazendo espelho e abismo ao mesmo tempo, com minha condição de sujeito em movimento. O ideal é que a experiência espacial do espectador diante de *Noventa Graus* fosse análoga a minha experiência inicial na Pinacoteca vazia. Posso dizer, nesse sentido, que a Fenomenologia, enquanto um modelo de conhecimento da realidade, percorre todo processo de instauração da instalação, indo além do produto, pois determina novas percepções do espaço para o *outro*. No entanto, há uma outra realidade, a imaginária, que antecedeu os fragmentos construídos, a própria maquete, ou qualquer outro registro,

por rápido que tenha sido. Ao imaginar Noventa Graus, no espaço vazio da Pinacoteca, pude perceber então o poder que a imagem guarda em si antes de transformar-se em linguagem; a Fenomenologia da Imaginação de Bachelard, ao propor tratar a imagem nesse estágio como *ser*, é de grande valia para uma pesquisa poética. No caso da *Poética do Espaço*, em que imagens espaciais são descritas de maneira diferenciada – a máxima e a mínima escala, o dentro e o fora, o canto; e a *Terra e os devaneios da vontade*, em que o autor coloca sobre a queda e a vontade de aprumo – a abordagem do autor oferece-nos uma chance de pensarmos a espacialidade destas imagens “imaginadas”.

O debruçar sobre os estudos e sobre o processo de criação em geral proporcionou associações com diversos conceitos de outros campos do conhecimento. Cito aqui o conceito de dobra, de rizoma, de alteridade, de mimetismo, de hibridismo, de espaço em obra, de forma de efeito, do visível/tangível, de paisagem, de horizontalidade, entre outros. Há também a recorrência de determinadas questões, o tom interrogativo em alguns momentos. Estes aspectos podem confundir a leitura do texto, a reflexão e o juízo acerca de um trabalho abordado. Se por um lado, pode-se pensar em uma questão de “estilo”; por outro, pode-se pensar também na própria incerteza que perpassa uma pesquisa poética, em que não se sabe ao certo o que será *exposto*. Algo como as minhas próprias dúvidas sendo transmitidas ao leitor que toma este texto para apreciação.

A partir desses aspectos apontados, constrói-se a estrutura desta dissertação. O capítulo inicial, *Olhando ao redor*, busca situar, no universo da produção tridimensional moderna e contemporânea, aspectos relativos ao tema do peso e da leveza como objeto de estudo prático e/ou teórico, considerando-se então o pensamento (textual e visual) de críticos, historiadores da arte e artistas plásticos. O segundo capítulo, *Peso e Leveza em retrospectiva*, remete a um histórico de minha produção como um todo, procurando apontar variações do binômio peso e leveza, ao qual se submete a própria experimentação com as linguagens do Desenho e da Tridimensão. Neste capítulo também são apontados referenciais dentro da produção plástica moderna e contemporânea que trazem, de alguma maneira, questões pertinentes a minha pesquisa plástica. O terceiro capítulo, *Instalação: Processo e Projeto*, coloca considerações específicas desta pesquisa, a saber, a questão da instalação enquanto projeto e processualidade. O pretendido neste capítulo, é situar a pesquisa em relação aos conceitos acima mencionados, de maneira a reforçar o seu caráter de uma pesquisa poética. O quarto capítulo, *Colunas e Paisagem*, detém-se na análise individual dos elementos que constituem a instalação. Tal análise se justifica pela possibilidade de cada um dos estudos se apresentarem como elementos isolados, em outro contexto.

Resgata-se, assim, sua dimensão escultórica e objetual, enquanto que no quinto capítulo, *Noventa Graus: análise do projeto de instalação*, valoriza-se o aspecto relacional que estabelecem entre si e com o espaço da Pinacoteca. É nesse último capítulo que se coloca a questão de pesquisa, compreendida então como dúvida, como expectativa, acentuando *o caráter de tensão que envolve a instauração de uma instalação*.

1. olhando ao redor

Efetuar uma rápida mirada para a produção tridimensional no século XX, a partir da relação *peso/leveza*, significa inicialmente ressaltar a importância dos diversos suportes utilizados nas materializações plásticas. Essa mirada fornecerá subsídios a serem utilizados para localizar a produção pessoal de objetos dentro de um determinado segmento da História da Arte.

O objeto tridimensional², como categoria genérica que abrange não somente a Escultura, bem como a diversidade de procedimentos e materiais plásticos tridimensionais modernos e contemporâneos, possui sua história específica, em um percurso que não se dá linearmente no tempo.

É consensual que um dos marcos desse percurso seja a obra de Auguste Rodin (1840 – 1917), no sentido em que o artista dá uma nova linguagem à matéria escultórica³ e à idéia de monumento⁴. Rodin efetuará a passagem de uma escultura tradicional para uma escultura cujo tema passa a ser a sua própria realidade. A partir de Rodin, a matéria crescentemente se liberta e começa a dizer-nos de sua realidade e de suas características peculiares; essas informações participam do repertório formal e conceitual de toda a obra. Isso é perceptível quando o escultor deliberadamente não pole o mármore ou alisa o barro, em algumas de suas composições.

Pensando ainda em uma tradição escultórica, a idéia de monumento e de sua função da representação são patentes, no sentido de enviar-nos a uma realidade outra, uma reprodução a mais próxima possível da figura humana, marcando um ponto no espaço do tempo, de maneira que

ao atravessarmos uma grande cidade, com muitos séculos de civilização, nossos olhos são levados para o alto, pois nas praças, nos ângulos dos caminhos, personagens imóveis, maiores do que aqueles que passam a seus pés, contam-nos

² Adotamos a definição de objeto de Ricardo Basbaum, em que *"optar pelo objeto é escolher uma forma expressiva híbrida, que pode utilizar-se de qualquer material, funcionar em qualquer espaço(...), servir para qualquer instalação ou performance, ou mesmo fiertar com certos aspectos da pintura ou escultura."* Ricardo BASBAUM, anotações sobre a palestra Escultura Contemporânea, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 12.11.94.

³ Matéria escultórica: é a matéria que o artista utiliza para dar-lhe uma tridimensionalidade. Entendemos que com Rodin, a matéria "permite-se" à percepção tátil, iniciando uma possibilidade de leitura da obra pela expressividade do material.

⁴ *Balzac e Porta do Inferno* fracassam como monumento, no sentido tradicional do termo, segundo Rosalind Krauss. Há neles uma subjetividade excessiva, a realização de inúmeras versões e a ausência das obras (ou de uma de suas versões) nos locais originais para onde foram concebidas. Conferir de R. KRAUSS, *A escultura no campo ampliado*, GÁVEA, nº 1, s./d, p. 89 e *Tempo narrativo: a questão da Porta do Inferno*, In: ____ *Caminhos da escultura moderna*, 1988.

numa linguagem muda as faustosas lendas de glória, da guerra, da ciência e do martírio. Algumas mostram o céu, a que sempre aspiraram; outras designam a terra, de onde se alçaram. Agitam ou contemplam o que foi a paixão de suas vidas e que resultou no seu emblema: um instrumento, uma espada, um livro, uma tocha... O fantasma de pedras apodera-se de nós por alguns minutos, e nos obriga, em nome do passado, a pensar nas coisas que não são dessa terra.(BAUDELAIRE apud PEIXOTO, 1996:131)

Em função desse ideal de representação, a matéria trabalhada – quase sempre a pedra, por sua durabilidade – era incumbida de aludir, não a si mesma, mas às carnes dos corpos, dos cabelos, dos tecidos. De ser *statua* (estática) e almejar a ação, ao mesmo tempo. Talvez seja esse o grande paradoxo da pedra esculpida: incorporar em si mesma a sua própria negação, sem negar-se à sua essência. Podemos, nesse sentido, apontar inicialmente que essas dicotomias assinaladas: estatismo e movimento, matérias por outra matéria, ancoram-se em outra relação de oposição que lhes subjaz. Trata-se do *peso* e da *leveza*, seja do peso da pedra dizendo da transparência do panejamento, do peso da pedra eterna que se alça em um braço enérgico, seja do peso da pedra eterna que curva-se ao instante-clímax da narrativa por ela contada.

“Tudo isso foi reduzido a pó pelos artistas modernos”, ironiza Teixeira Coelho. De fato, a disponibilização pela indústria de outros materiais, como o aço, o plástico, assim como outros paradigmas norteando o contexto moderno em geral (o paradigma científico, por exemplo, dado pela Teoria da Relatividade), irá desembocar em diversas maneiras de trabalho com os novos suportes, na fuga do volume maciço, na relação da obra com o entorno, na desvinculação crescente com o ideal mimético, enfim, na exigência de um novo aparato perceptivo/cognitivo por parte do espectador. Segundo Javier Maderuelo, esses novos materiais se potencializam enquanto “escultóricos” como consequência do abandono da “faculdade de formar”, que caracterizava o procedimento escultórico, privilegiador da noção de *forma*. O rompimento com tudo o que representasse a tradição estava na ordem do dia das vanguardas: *“Nunca, na história da arte ocidental, destruir uma espacialidade tinha sido o principal projeto de um período artístico. E é apenas em consonância com a concepção de tempo histórico moderno que transformar a destruição do antigo em algo novo pôde fazer sentido.”*(TASSINARI,1997:17) Assim, a questão é romper com os procedimentos escultóricos tradicionais, *“para valorizar, enquanto novidade, outra atitude que se enfrenta ao conceito de ‘formar’, a de ‘construir’. Construir vem a ser a nova tarefa da escultura destes últimos anos. A ação de construir irá desenvolver novos procedimentos escultóricos como armar, encaixar, fabricar ou edificar.”* (MADERUELO,1994:27)

É possível que a dicotomia-síntese, presente na escultura tradicional, permaneça no objeto tridimensional moderno e contemporâneo?

A bibliografia acerca da Tridimensionalidade no século XX é vastíssima. Não é objetivo deste trabalho, no entanto, abraçá-la em sua totalidade. Naquilo que está disponível em nosso contexto, não se coloca diretamente a questão do *peso* e da *leveza*, seja enquanto características dos suportes adotados, seja enquanto conotações simbólicas, embora o *peso*(ou sua negação) seja um problema fundamental para a escultura e para os escultores. O que percebemos, em termos gerais, nos volumes de História da Arte que tratam da especificidade da escultura neste século, é o sentido de marcar as rupturas, bem como buscar mesmo o espírito moderno e contemporâneo que presentifica-se no objeto tridimensional (ou não se presentifica).

A maioria dos textos com os quais trabalhamos, dentro da produção teórica sobre a tridimensionalidade moderna e contemporânea⁵, refere-se a relatos dos próprios artistas e de estudos da crítica sobre os mesmos - seja em relação à sua própria produção (ou suas obras como testemunhos de uma idéia), seja como um ponto de vista acerca do âmbito da linguagem tridimensional. Isso pode ser observado desde as primeiras décadas do século, nos manifestos, depoimentos de artistas, dados de maneira bem deliberada, ou até mesmo de maneira um pouco assistemática (sempre apaixonada), e que vão avançando no tempo, até culminar na vinculação atual do artista a um pensador, ou seja, aquele que investe em seu trabalho tal carga conceitual que pode, em certos casos, prescindir da forma e da matéria: como se a arte tivesse uma consciência auto-reflexiva.

Dentre alguns desses relatos, podemos perceber que o tema *peso/leveza* é retomado em diversas nuances, sendo uma das principais a linguagem dos materiais empregados nos trabalhos. Nota-se, entretanto, uma abertura para outras conotações desses valores. Consideramos, em nossa análise, alguns textos e obras (textos visuais) como norteadores de reflexões pertinentes ao âmbito da pesquisa.

⁵ Adotamos nesta pesquisa as considerações que Alberto Tassinari faz sobre uma ruptura entre a arte moderna e a contemporânea. O autor defende uma concepção de Arte Contemporânea como *desdobramento* da Arte Moderna. O período correspondente ao fim do século XIX até a década de 50 seria a "formação" da Arte Moderna. Assim, para o autor, "A arte que habitualmente é considerada contemporânea coincidiria com a da fase de desdobramento da arte moderna. O espaço da arte contemporânea - pós moderna, para muitos - é o espaço da arte depurado de elementos espaciais não modernos ainda persistentes na sua fase de formação. A arte contemporânea é a arte moderna sem resquícios pré-modernos. Não se trata de uma questão de nomes. Uma possível arte pós-moderna encerraria o ciclo da arte moderna. O que se defende,(...) ao contrário, é uma continuidade da arte moderna." Alberto TASSINARI, op. cit., p.6-7.

Em meio às diversas possibilidades que se descortinam para a prática tridimensional neste contexto apontado, é sintomático o fato de que Rudolf Wittkower⁶ conclua o seu livro sobre o tema da escultura com artistas do século XX que fizeram um trabalho solitário, aliando uma mensagem moderna ao velho processo do entalhe, como Brancusi e Moore, e também acreditando em uma re-significação do processo escultórico tradicional através do legado do pensamento de Hildebrand⁷ e de toda a obra de Rodin. O livro de Wittkower pauta-se em análises técnicas, e as matérias tradicionais adquirem importância em sua análise porque os procedimentos por excelência escultóricos advêm do elenco matérico que sustenta a história da escultura, a saber: a pedra, o bronze, a madeira e o barro.

O texto de Clement Greenberg, *A nova escultura*, é de fundamental importância por incentivar o debate que se realizará nas próximas décadas, acerca do caráter de literalidade, teatralidade e especificidade da escultura norte-americana, notadamente a minimalista, envolvendo este autor, bem como Michael Fried e Rosalind Krauss, e alguns artistas, como Judd e Morris. Isto porque Greenberg é um crítico que defende a Arte Moderna enquanto especificidade das linguagens, não conseguindo perceber que no momento em que vivia (após a 2ª Guerra), esta especificidade já não é algo tão patente dentro da produção norte-americana que sucede o Expressionismo Abstrato. Neste texto, o autor pontua uma possível leitura da escultura moderna pelo viés da construção, ou seja, a agregação de outros materiais sem ser necessariamente a pedra, podendo comparecer todos eles em um único trabalho. Colocando a nova prática escultórica como devedora da pintura, dando-se a partir das colagens cubistas de Picasso e Braque, é Greenberg quem alude, ainda de maneira sutil, a novas maneiras de se colocar a questão *peso/leveza* da escultura em função de outras matérias e outros procedimentos técnicos. Em outro texto da mesma época, sobre Gabo e Pevsner, o autor aponta que

o essencial é que a construção não é mais uma estátua, mas uma pintura no espaço tridimensional, e que o escultor nessa arena (...) está liberado da necessidade de observar as injunções de gravidade e massa, tornando-se livre então para reagir às paisagens, panoramas e arquiteturas em vez de somente às formas corpóreas. (GREENBERG apud FERREIRA; COTRIM, 1997:72-3)

⁶ Rudolf WITTKOWER, *Escultura*, 1989.

⁷ Escultor e teórico do fim do século XIX, vinculado à escola da Pura Visibilidade, Hildebrand irá propor para a escultura uma vinculação à pintura, uma idealização que dá-se por privilegiar uma distância maior no ato de contemplação da obra, para que se possa percebê-la em sua totalidade. Isso acarretaria a distinção do relevo, dentro das modalidades escultóricas, bem como as formas de efeito, em que o artista deveria ajustar toda a obra entre dois planos paralelos, acentuando aspectos de luz e sombra, contornos nítidos, enfim, enfatizando os efeitos visuais, não os táteis da escultura. Cf. HILDEBRAND, A. *The problem of form in Painting and Sculpture*, 1945; Suzanne LANGER, *Sentimento e forma*, 1980; Tadeu CHIARELLI, *Arte internacional brasileira*, 1999; Hygina BRUZZI, *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico*, 2001.

Salientamos que essas considerações acerca da liberação do peso e do volume maciço na “nova escultura” já encontravam-se no Manifesto Realista de 1920, dos irmãos Gabo e Pevsner e que reivindicaram para a sua prática, o nome de “construção”, ao invés de escultura.⁸ A estereometria é o processo que irá permitir a construção de volumes permeáveis ao espaço que ocupam, num intercâmbio do interior com o exterior da peça, sendo, portanto, uma opção pela *leveza* em troca do volume maciço gerado pelo entalhe. Daí mesmo o caráter utópico-político do Construtivismo Russo: “a noção de transparência não é unicamente uma expressão importante do progresso tecnológico da modernidade (...) A rigidez hierárquica e social que caracteriza o regime antigo repousa em barreiras intransponíveis e a transparência constituiria uma metáfora de uma sociedade sem classes, em evolução constante, do novo mundo.” (ROWELL apud SANTOS, 1997:33-4)

Rosalind Krauss, em *Caminhos da Escultura Moderna*⁹, irá traçar uma oposição radical ao pensamento sobre escultura proveniente dos séculos XVIII e XIX, nas figuras de Lessing e Hildebrand, respectivamente, e no século XX, ao próprio Greenberg, de quem fora aluna. Assim, se o primeiro sustenta a especificidade da escultura como “arte do espaço”, Krauss irá rebatê-lo por meio das preocupações com o tempo, cada vez mais norteadoras dos pensamentos e trabalhos dos artistas. A partir da escultura moderna, torna-se impossível separar o tempo do espaço. A escultura torna-se o momento entre o repouso e o movimento, entre os diversos tempos, e isso define a sua expressividade. Se Hildebrand coloca a submissão da volumetria a uma leitura unificadora de “relevo”, a uma percepção ótica da obra, Krauss enfatiza, a partir de Rodin, a questão da independência das formas e de sua fragmentação, o que potencializa a visão próxima, e portanto, a percepção tátil da obra. A aproximação física do espectador pede outra noção de temporalidade.

Em obra posterior¹⁰, a autora retoma a discussão da produção moderna e contemporânea, pontuando formas e temas – mitologias, conforme a autora –

⁸ Conferir o Manifesto na íntegra em John BOWLT(ed.), *Russian Art of the Avant - Garde: theory and criticism 1902 -1934*, 1988, p.209-214.

⁹ Rosalind KRAUSS, *Caminhos da escultura moderna*, 1998.

¹⁰ Rosalind KRAUSS, *The originality of the Avant-Garde and other modernist myths*, 1989. Neste livro há outro texto, *The sculpture in the expanded field* (cf. referências da tradução portuguesa na primeira página deste capítulo) e que se constitui em peça-chave para a compreensão das práticas tridimensionais contemporâneas. Krauss observa a ocorrência de diversas manifestações que passam a ser denominadas “escultura”, o que implica numa operação de ampliação do conceito para que possa abarcar essa heterogeneidade. A partir dessa constatação - além da relativa à inoperância de uma crítica historicista e classificatória (que, desejosa de legitimar essas novas manifestações, acaba por estabelecer conexões muitas vezes superficiais com momentos históricos anteriores), a autora precisa o termo “escultura” para que se possa verificar o grau de “elasticidade” da categoria a partir dos anos 50. Se anteriormente ligada à idéia de história e de monumento (especificidade temporal e espacial), a escultura modernista abdica desses valores em função de um espaço ideal (a não-importância do lugar), a auto-referência e a abstração. Torna-se assim, uma “condição negativa do monumento”. A “escultura”, a partir dos anos 60, passa a ser pura negatividade, posto que é uma combinatória dos termos não-paisagem e não-arquitetura, ou um conceito suspenso - “uma

recorrentes naquelas produções. É o caso da grade, trama marcada pela ortogonalidade rígida, tanto característica da arquitetura e urbanismo modernos quanto da produção de Sol Le Witt (podemos pensar no *peso* psicológico da grade, dado por uma linha-estrutura presa, não poética, versus a *leveza* da grade enquanto forma transparente).

O que fica evidenciado no projeto teórico-crítico de Krauss é que o espírito da modernidade comparece na produção tridimensional pela existência de parâmetros que rompem com a tradição escultórica – fragmentação, independência, temporalidade, questionamento do monumento e do pedestal, acrescentando, a partir dos anos 60, a perda do núcleo ou centro no objeto tridimensional, bem como a própria especificidade do termo escultura. Valores, que a nosso ver, trazem de novo à tona o campo da escultura como campo de diálogo e de tensão entre forças opostas de gravitação e levitação.

Seria o caso dos cubos vazados de Le Witt: sendo, mesmo que virtualmente, caixas, remetem-nos ao significado destas como recipientes, formas que presentificam-se assim enquanto pesos e forças conceituais, por sua função utilitária. Esses pesos variam conforme as escalas das caixas. No entanto, ao serem retiradas “suas peles”, o que mostra-se é a estrutura – as linhas de construção, se pesadas enquanto rigidez, tornam as caixas mais “leves” visualmente, como um desenho, mesmo porque o espaço interno e a conseqüente função recipiente já não se colocam como valores fixos nos trabalhos.



Fig. 1 Sol Le Witt, Conjunto de 3 partes 789(B), 1968.

espécie de ausência ontológica" entre a cultura(arquitetura) e a natureza(paisagem). Com base no diagrama do grupo Klein, método estruturalista usado na área de Ciências Humanas, Krauss complexifica essa combinatória de exclusões com os seus termos inversos, no sentido de ampliar o campo de possibilidades da categoria tridimensional. Pós-modernismo passaria a ser, segundo a autora, o termo complexo que abrange a escultura como um termo neutro, bem como a combinação de paisagem e arquitetura. Assim, o campo ampliado refere-se não somente à ampliação do alcance espacial que esta nova práxis "encampa", mas também refere-se à ampliação de operações mentais, em uma "expansão lógica, um conjunto de binários (...) transformado num campo quaternário que simultaneamente tanto espelha como abre a oposição original." KRAUSS,op.cit., p.90

Se Rosalind Krauss reforça a questão da temporalidade na produção tridimensional moderna e contemporânea, o conceito de "espaço em obra", de Alberto Tassinari, contribui notavelmente para um "desenho" que se faz da espacialidade moderna em seu período de formação e desdobramento. Para o autor, o "espaço em obra", além de opor-se ao espaço naturalista da pintura e da escultura, herdado de uma tradição renascentista, pressupõe a comunicabilidade do espaço da obra com o espaço do mundo, comprovada por uma perda do contorno rígido da escultura.

Na escultura "naturalista" há uma grande diferença de seu espaço específico em relação ao espaço real. Todo o seu esforço de imitação ocorre em função da ilusão de movimento da figura, captada no momento crucial da narrativa. Portanto, ela imita para que vejamos o "movimento" da figura representada. Tassinari coloca-nos, entretanto, que o "espaço em obra" também opera por *imitação*. Ele imita, no entanto, o próprio fazer de uma obra:

Num espaço em obra podem comparecer traços de qualquer atividade humana espacializável que ali deixe rastros, marcas.(...) Um espaço em obra, o quanto pode, expõe a arte que o teria engendrado.(...) Expõe modos singulares de se fazer arte e, junto com eles, comunica estes ou aqueles sentidos. (...) Este expõe a obra como que fazendo-se na medida em que imita o seu fazer.(TASSINARI,1997:51-5)

Este conceito de "espaço em obra" nos é duplamente útil: primeiro por sua afinidade com uma pesquisa poética, já que ambos os termos - espaço em obra e poética, buscam resgatar a questão processual da obra. Por outro lado, a idéia de um "espaço em obra", ao relevar esse fazer, abre-nos novas perspectivas de leitura do binômio *peso/leveza*, para além das matérias e/ou suas qualidades puramente formais.

O conjunto de conferências reunidas na forma de livro de William Tucker aponta um outro viés para se ver e pensar sobre a escultura moderna. Tucker – que também é escultor, traz a questão do processo escultórico, e nesse sentido, faz suas análises de obras abordando aspectos mais práticos como escala, abstração, superfície, linguagem dos materiais. Ao fazer "coro" com outros teóricos sobre a importância de Rodin para a escultura moderna, Tucker dá-nos mais pistas sobre a questão do peso, da gravidade, colocando que

a gravidade une escultura e espectador numa dependência e resistência comum à atração exercida pela terra. Os materiais e a estrutura, o volume e o espaço, a unidade e as proporções da escultura,(...) articulam uma percepção complexa e profunda do nosso próprio estar no mundo.(...)Estar ereto, resistir à gravidade, significa para todo ser humano um esforço muscular contínuo, ainda que

imperceptível; Rodin emprega a figura para capturar esse esforço em termos escultóricos. Todas as figuras mais convincentes foram iniciadas pelos pés. A massa desproporcional dos pés é que põe em evidência seu papel de escora para a gravidade, de matéria contígua ao chão; a posição e a relação delas determinam a das pernas e, em seguida, subindo, a dos quadris, dos ombros, dos braços e da cabeça.¹¹

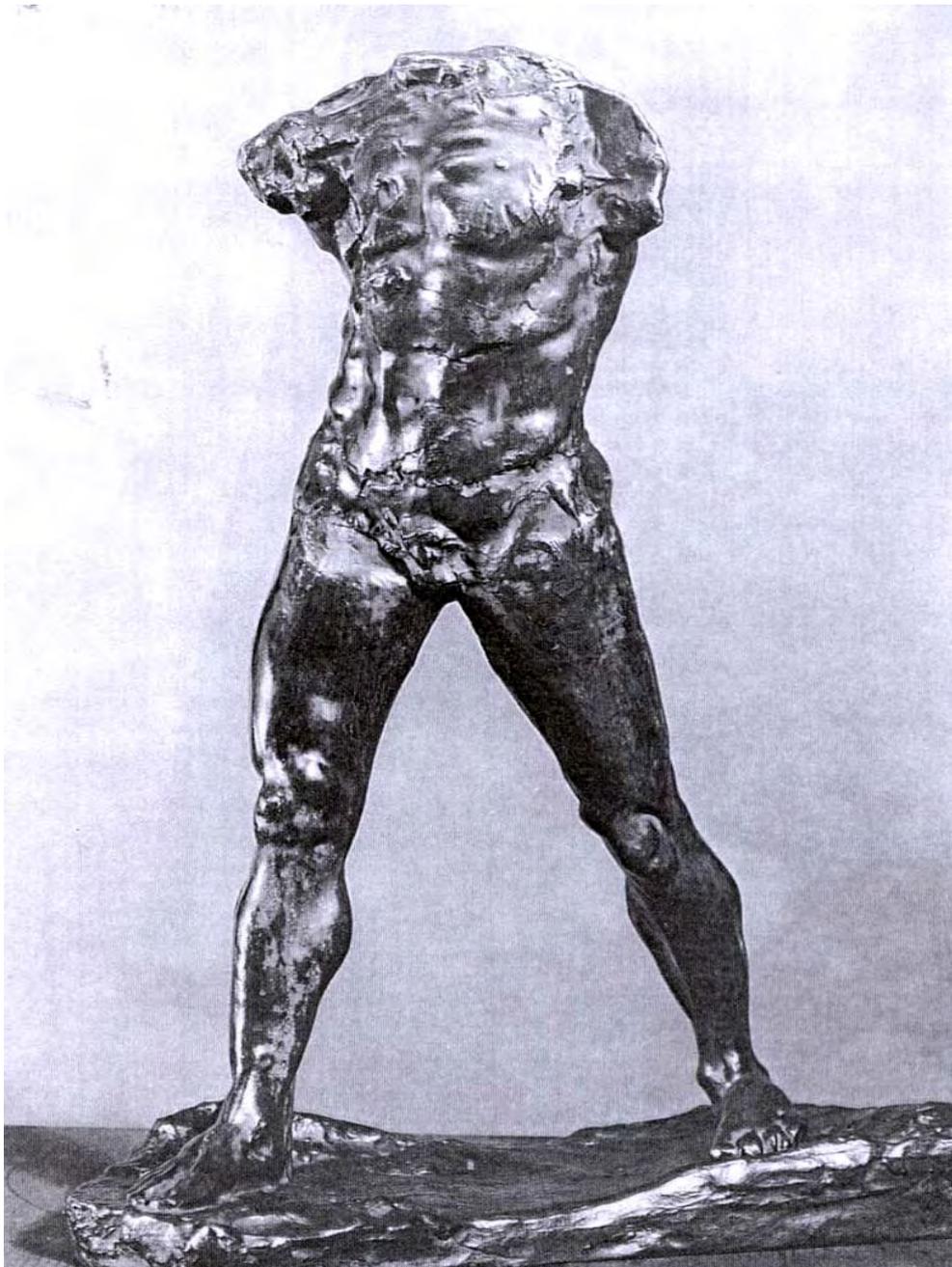


Fig. 2 August Rodin, *O homem caminhando*, 1877

¹¹ William TUCKER, *A linguagem da escultura*, 1999, p.145-6. Em relação a Rodin, talvez seja interessante verificar que a sua condição de modelador (e não de entalhador) permite essa contenção muscular, bem

Percebemos assim que por meio da análise de Tucker, Rodin consegue transmitir uma idéia de peso não somente relacionada à matéria, mas ao próprio tema da escultura. A força da gravidade e a temática da figura humana seriam estratégias utilizadas pelo escultor para fazer espelho com o espectador, mas também para exacerbar a grande diferença do homem para com a figura humana esculpida ou modelada: o movimento real do espectador.

Retomando o exemplo colocado na introdução deste trabalho, com relação à obra futurista de Umberto Boccioni, seria interessante compará-la às considerações de Tucker sobre a obra de Rodin, bem como à própria obra do escultor francês. Ao lermos a colocação de Tucker e vermos a obra de Rodin, pensamos que *apesar* da gravidade e do peso, há o desejo de construção de uma figura que subverta essa condição. Tal feito, no entanto, é de grande esforço. A peça realmente se *erige*, o processo de formação dá-se pelas áreas de concentração da densidade, onde o corpo toca o solo. Há, portanto, uma integração do plano que representaria o chão - e que também cumpre função de sustentação vertical da peça, à própria forma.

No caso de Boccioni, acontece algo diverso. Não percebemos a integração que Rodin consegue em sua escultura. Embora ambos os artistas persigam a questão do movimento na escultura, eles se diferenciam no sentido em que, para Boccioni, movimento implica em velocidade, e portanto, a escultura será uma representação das deformações do corpo submetido a essa força: "*o corpo, sob esse impulso, deforma-se até o limite da elasticidade.*" (ARGAN, 1992:441)

Neste trabalho de Boccioni, no entanto, nos dá a impressão de que o movimento parece estar cindido em dois: o inicial, desejoso de uma forma tridimensional que respondesse aos anseios de dinamismo e velocidade da proposta futurista, está representado pela própria figura humana em posição de avanço. O momento posterior coloca-se na própria base, transformada em dois pés, paralelepípedos de peso que, se cumprem sua função estrutural no trabalho, não se integram plasticamente à *aerodinâmica* da figura, ou atestam a contradição entre um programa teórico e uma realidade prática.

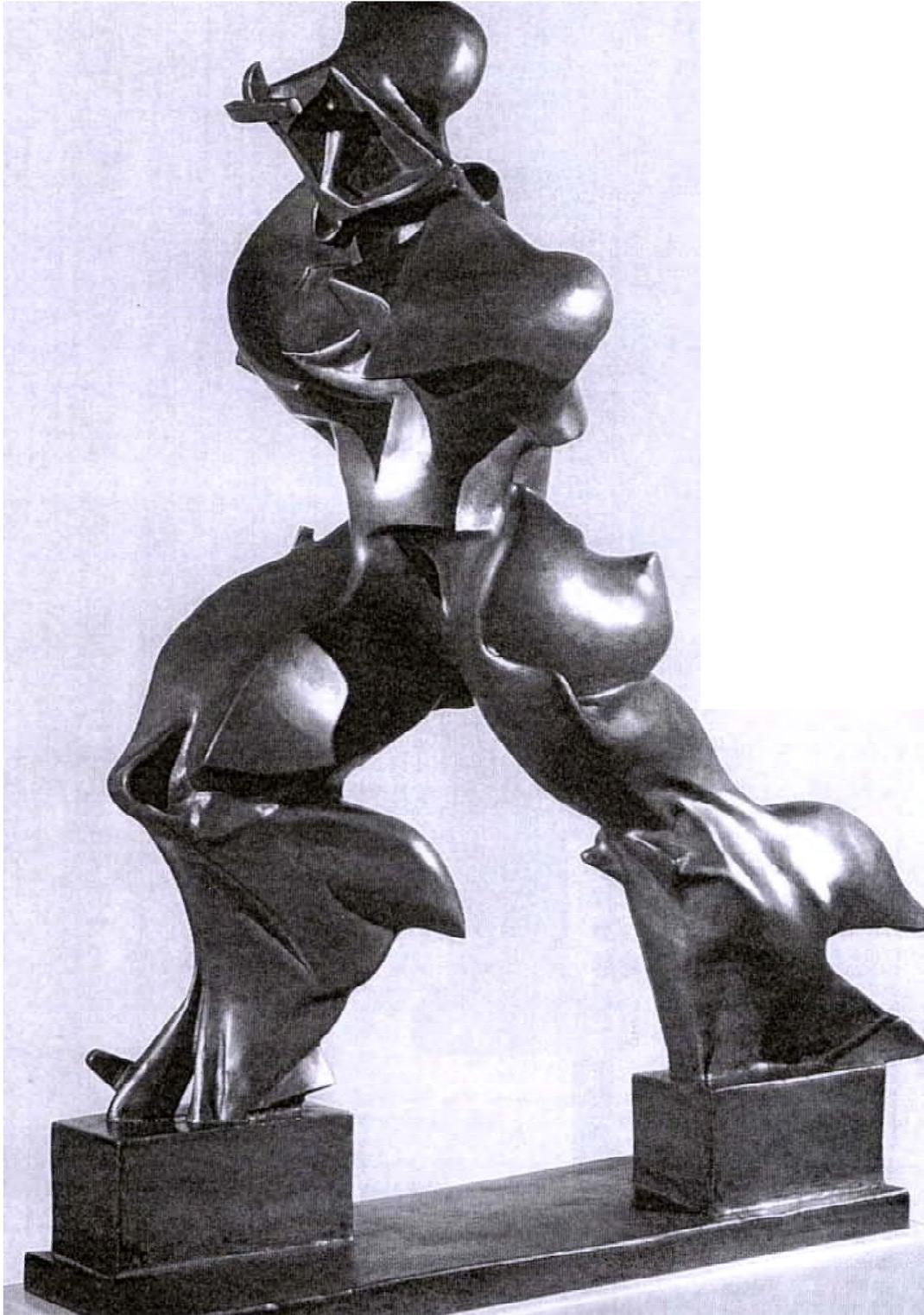


Fig. 3 Umberto Boccioni, *Formas únicas em continuidade no espaço*, 1913

A recusa da verticalidade pode também indicar uma opção pela “narração” do peso, como no trabalho de Carl Andre, que instituindo a matéria como tema em seu

trabalho, diz preferir as estradas aos edifícios.¹² Esse seu pensamento atesta o caráter atectônico de seu trabalho, numa submissão ao espaço do chão como destino último da obra, embora sua declarada influência tenha sido a do escultor romeno Constantin Brancusi. Na obra deste, a opção de integração do pedestal à obra, e a seriação de um mesmo módulo, como no caso da Coluna sem-fim, indicam o caráter arquitectônico de seu trabalho. Andre constrói sua obra, pode se dizer assim, em meio a essas duas questões: o arrojado das combinações de Brancusi sobre um eixo atectônico: a horizontalidade do chão. *"Andre evita qualquer efeito de desafio à gravidade escolhendo não prender, colar, soldar, cavilhar, parafusar ou manter os elementos juntos de alguma outra maneira. É uma escultura de disposição."* (BATCHELOR,1999:59)

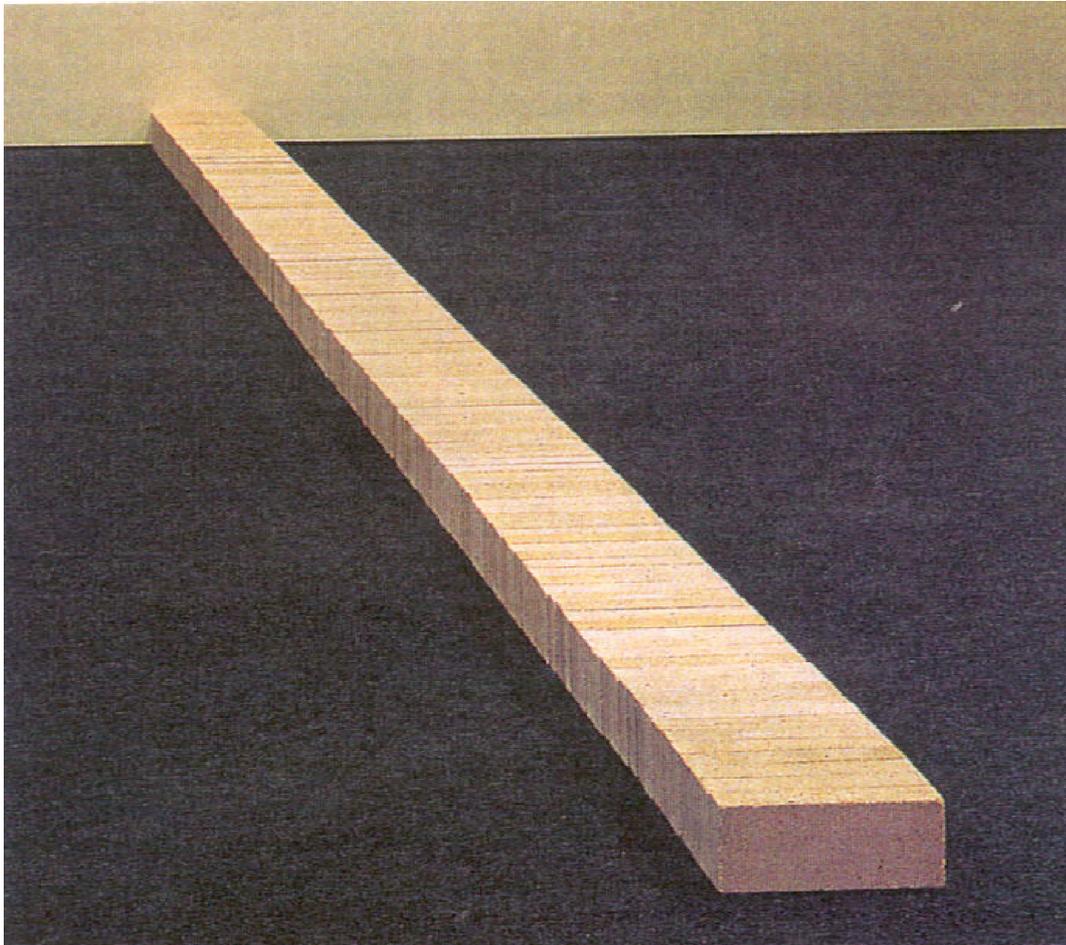
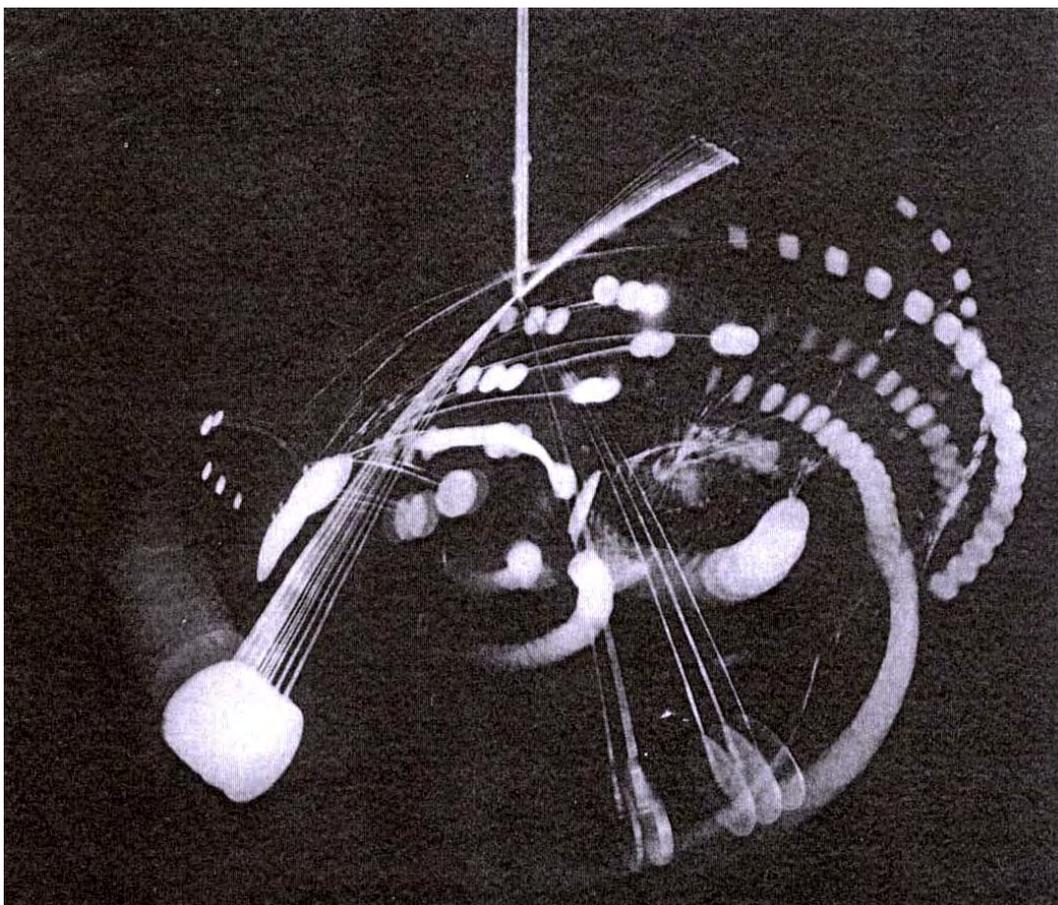


Fig. 4 Carl Andre, *Alavanca*, 1966

¹² David BATCHELOR, *Minimalismo*, 1999, p.58 et seq. Percebemos esse "elogio" ao chão também no trabalho do brasileiro Marco do Valle, especificamente os do final da década de 80. Por meio do uso de materiais como a borracha e o ferro, Marco coloca-os despojados no chão, como tapetes, totalmente sujeitos à gravidade. *"Aqui os encontramos tão próximos do chão que são os pés, antes que os olhos, que os denunciam. (...) É ao chão que somos remetidos, é para baixo que olhamos, num movimento que também se submete à força que essas esculturas manifestam."* Paulo VENÂNCIO FILHO, *Topografia artificial*, 1988, s.p. (folder de exposição)

A concentração de matéria, seja cúbica, planar ou linear, confere ao trabalho maior *peso* e/ou *leveza*. No caso de Julio Gonzalez, Calder ou David Smith, o metal apresenta-se como elemento gráfico, o que nos leva à questão do "desenho tridimensionalizado".

No caso de Calder, há que se registrar que além da *leveza* visual proporcionada pela composição de elementos gráficos, há a *leveza* do movimento real. Em seus móveis, Calder consegue o movimento sem a adoção de "recursos tecnológicos", valendo-se de correntes de ar ou do toque do espectador. O artista trabalha com o *peso* dos elementos, compondo-os em um equilíbrio precário, porém dinâmico. Calder trabalha com o potencial entrópico de seu conjunto de linhas e planos: a cada peso cuidadosamente incorporado a esse conjunto, impõe-se a adição de um contrapeso ou linha mais extensa, a fim de se restabelecer o equilíbrio original. O estado de desequilíbrio, fornecido pelo processo de construção do dispositivo, ou pelas forças externas ao objeto resultante, gera o movimento real da obra.¹³



¹³ Quando a peça inicia o seu movimento, temos a transformação do desenho em volume virtual, esboçando um *corpo* em movimento. Calder, com seus móveis, introduz a ação ao conteúdo antropomórfico: o móbil torna-se, mais do que uma escultura, um ator. Cf. KRAUSS, *Caminhos da escultura moderna*, p.258 et seq.

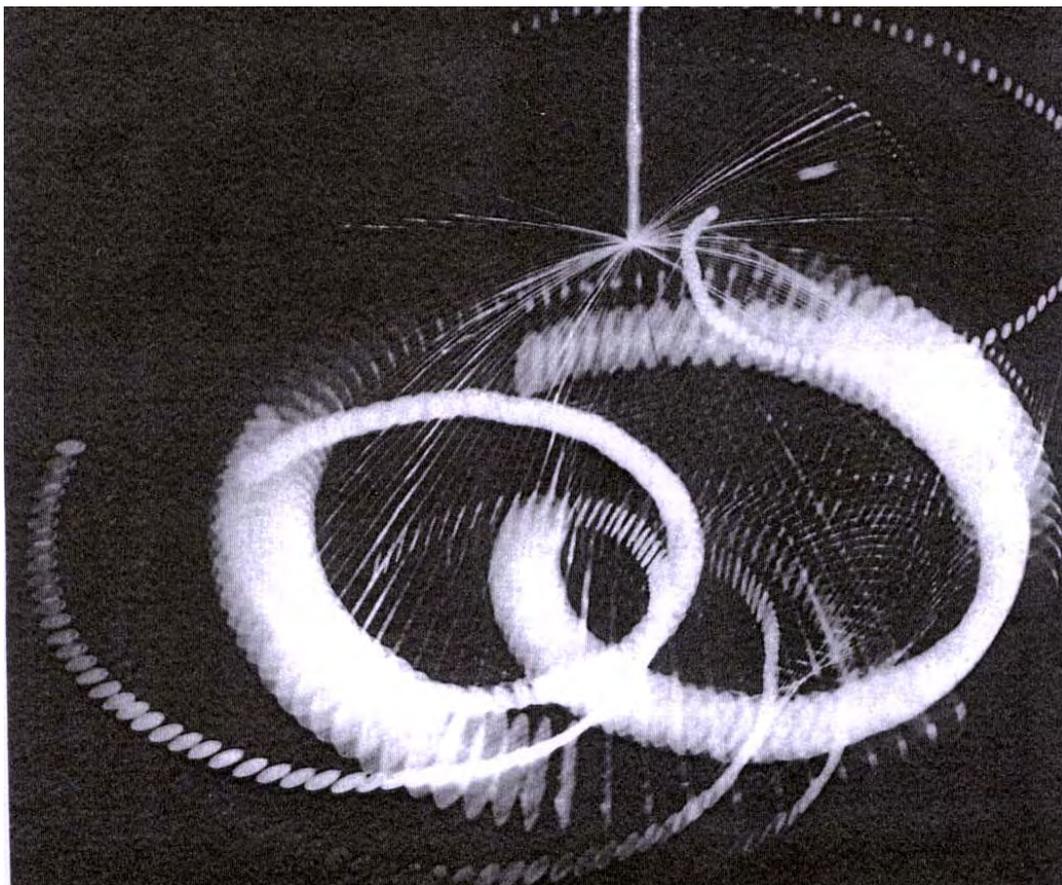


Fig. 5 Alexander Calder, *Móvil suspenso*, 1936

O texto de Agnaldo Farias¹⁴ sobre Richard Serra foi escrito alguns anos após a destruição do Tilted Arc. Nele, Farias aponta-nos todas as fases de Serra, a partir do Pós-Minimalismo, enfocando a preocupação do artista com o material, bem como em criar um novo espaço relacional com o espectador. Podemos perceber o quanto o *peso* do aço é fundamental dentro de toda a sua poética, bem como a Fenomenologia, que vai fundamentar o enfoque social que sua obra assume, a partir de década de 70. Neste caso, a escala de seus trabalhos, por exemplo, é um fator determinante na qualidade das relações que se pode estabelecer com eles. É possível perceber que o enfoque urbanístico (e portanto social) da obra de Richard Serra dá-se na ampliação excessiva de sua escala. É graças a ela que o objeto “fala” dentro da cidade.

Vejamos esse depoimento :

o peso é para mim um valor essencial; não que seja mais atraente que a leveza, mas simplesmente sei mais sobre o pesado do que sobre o leve, e portanto tenho mais que dizer sobre ele, mais que dizer sobre o equilíbrio do peso, a

¹⁴ Agnaldo Farias, *De Richard Serra para os arquitetos*, **Caramelo**, n.6, 1992.

diminuição do peso, a adição e subtração do peso, a concentração do peso, a manipulação do peso... os efeitos psicológicos do peso... Tenho mais que dizer sobre os constantes e minuciosos reajustes do peso, mais que dizer sobre o prazer derivado da exatidão das leis da gravidade.(SERRA apud BARROS,1997:28)

Embora esse depoimento seja do escultor Richard Serra, é possível apropriá-lo ao pensamento de Amilcar de Castro. A matéria ferrosa pesa, remete à terra, sua origem, e igualmente o destino inexorável dos corpos. Agir sobre esse suporte denso é aceitar que, qualquer que seja a intensidade da ação, há uma infinita resistência da matéria: *“a densidade do ferro amortece a violência do golpe, torna-o mais lento(...)[;] talvez seja mais correto falar de um predomínio expressivo da matéria.”* (NAVES,1997:16)

Existe, entretanto, um outro *peso* presente em sua obra que vem com a oxidação da chapa de ferro, peso esse que pode-se chamar de *tempo*. A oxidação confere às peças um “ar” de envelhecimento próprio das coisas passadas, remetente a um passado geológico, bem como a um passado histórico-geográfico¹⁵, colonial, barroco, que, ao imbricar-se ao espírito moderno do construtivismo de Amilcar, confere à obra essa descontinuidade temporal, ou uma opacidade que obstaculiza o percurso de uma clareza estrutural da escultura. Sendo um passado enferrujado, é um passado *“que emperra, mais do que ordena e clarifica.”* (NAVES,1997:15)

Se ler uma obra de Amilcar de Castro é ler sobre o *peso*, seja o *peso* da matéria, o *peso* de uma ação mais contundente, o *peso* do tempo – haverá espaço para se ler sobre a *leveza*? Retomando a questão anterior de uma dialética *peso/leveza* inerente à prática escultórica, como essa questão é trabalhada pelo escultor mineiro em sua poética? ¹⁶

A dobra é um procedimento que fornece ao plano uma nova espacialidade, a saber, uma intercalação de áreas de massa escultórica com o vazio, e, portanto, faz com que a antiga placa adquira transparência e *leveza*, tal como um “desenho tridimensionalizado”. Um conceito de espacialidade que supera o da própria

¹⁵ “No caso de Amilcar de Castro, a utilização do ferro como suporte principal de sua obra, liga-o ao “chão de Minas”, e identifica o caráter primeiro de sua obra: a gravidade mineira, que reforça a poética da sua construção no espaço.” Márcio SAMPAIO, *Aspectos das Artes Plásticas em Minas.1940-1980*.In: VIII Salão Global de Inverno, Belo Horizonte, Palácio das Artes, julho de 1981, s.p. (Catálogo de exposição) Podemos pensar se a constituição específica do solo mineiro não funcionaria como “campo magnético”, um grande imã a nos atrair. Lembrei-me de uma proposição de Lygia Clark, “Campo de minas”, em que o chão de um determinado lugar estaria cheio de imãs, e que sobre eles se colocaria um plano de espuma plástica. Ao andar sobre esse piso especial com botas magnetizadas, o espectador ficaria paralisado no momento em que pisasse numa dessas “minas” magnéticas: *“durante as andanças na peça, são bruscamente colados ao solo - de onde terão bastante dificuldade para se libertarem.”* Cf. Lygia CLARK, *Lygia Clark*, p.32

Tridimensionalidade por englobar, além das três dimensões, valores como espessura, textura, cor, *peso*, *leveza*.

O corte ininterrupto do bloco (perceptível em peças a partir da década de 80) permite que uma outra ação se dê sobre a peça, que é a ação do deslocamento. Por meio dela é possível que a forma original esteja em constante reconfiguração, tanto pelo próprio artista, quanto pelo espectador. O bloco destacado coloca-se antes, depois, deitado, um pouco mais afastado, enfim; o deslocamento interrompe a continuidade físico-espacial do bloco e amplia os seus limites. Por outro lado, há que se registrar uma certa tensão na manipulação desse bloco: é o cuidado de não se retirar da peça sua unidade formal.

A tensão estrutural armada nas peças deixa à mostra, incessantemente, o empenho exigido para retirar as coisas do repouso. O plano subjacente, a superfície de onde são desencravadas as formas, fascina pela promessa de retorno e trégua sem contudo lograr impor uma pausa ao movimento extenuante que sustenta as obras.(NAVES,1997:15)

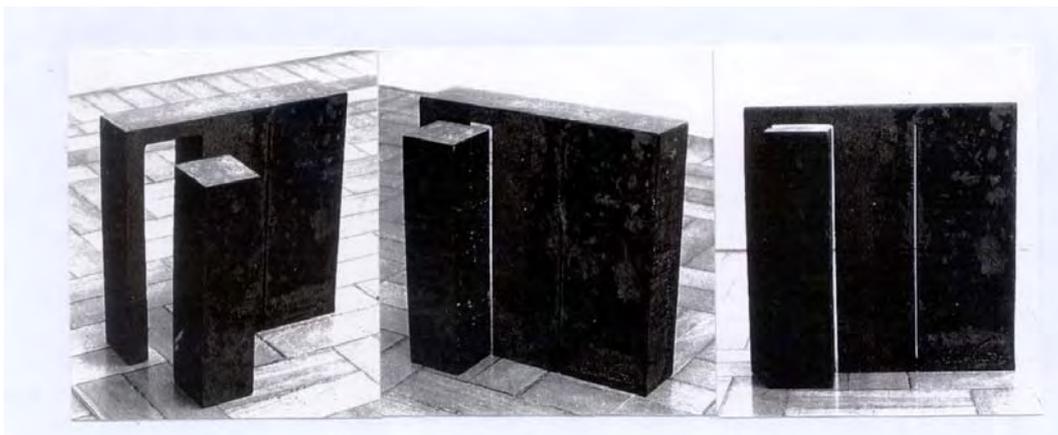


Fig. 6 Amilcar de Castro, Sem título, década de 80

Entretanto, é graças à escala desse “objeto” que a manipulação do bloco destacado é possível. Como seria a participação do espectador se Amilcar, com esse procedimento do corte ininterrupto, mantivesse a escala de suas obras anteriores, acima dos 200 cm de altura? Assim, tão importante quanto a ação do corte, é a escala do trabalho. Acreditamos que a forma de Amilcar “quer” ser manipulada. A estratégia do artista para tal é sabiamente reduzir sua escala para que o *peso* também o seja. Ou: a escala reduzida é o fator que garante “*leveza*” (ou menos *peso*) à peça, e assim, o espectador possa manipulá-la: somente desta forma ele experimentaria, de fato, o *peso* físico da matéria ferrosa, que, embora seja referente a um trabalho de menor escala, é ainda

¹⁶ Assim como o depoimento de Serra é válido para Amilcar, acreditamos que esse questionamento também cabe para a obra do escultor norte-americano.

considerável. A escala reduzida poderia ser, assim, considerada um *índice* das possibilidades interativas do espectador para com o objeto. Vendo-o em sua relativa pequenez, no espectador é produzido um efeito mental que o estimula a querer deslocar o bloco destacado do todo, produzindo, com isso, diversas situações espaciais. A escala reduzida induz no espectador um comportamento diverso daquele quando em contato com uma obra bastante maior.

Já nos trabalhos de Serra do fim da década de 60, a "*leveza*" coloca-se tensa pela disposição dos elementos de *peso* no espaço real. Na série *Prop Pieces*, os elementos simplesmente estão encostados, podendo tombar se uma ação externa modifica esse equilíbrio precário: o contato físico do espectador, por exemplo. Assim, a *leveza* se coloca pela energia cinética potencial das placas.



Fig. 7 Richard Serra, *One ton prop*, 1969

Nos trabalhos mais recentes, tanto os maiores quanto os de escala urbana, acreditamos que a "*leveza*" (essa energia cinética potencial) externaliza-se completamente da obra, indo chegar ao espectador em movimento. Essas obras não pedem um ponto de vista fixo, mesmo porque esse ponto de vista não dará conta das diversas nuances do trabalho. A imagem total da obra é uma "montagem" de imagens

parciais que se dão pelo deslocamento do espectador, que agora responde pela “leveza” na relação que estabelece com a obra.

Ainda no âmbito da matéria: não será a leveza do alumínio fator determinante na leveza e possibilidade de manipulação dos Bichos, de Lygia Clark? Nestes, produzidos durante a primeira metade da década de 60, a estrutura consiste basicamente de planos - discos ou seções de discos de alumínio, aço inox ou latão que, por meio de dobradiças, abrem-se e fecham, produzindo formas agressivas móveis.¹⁷

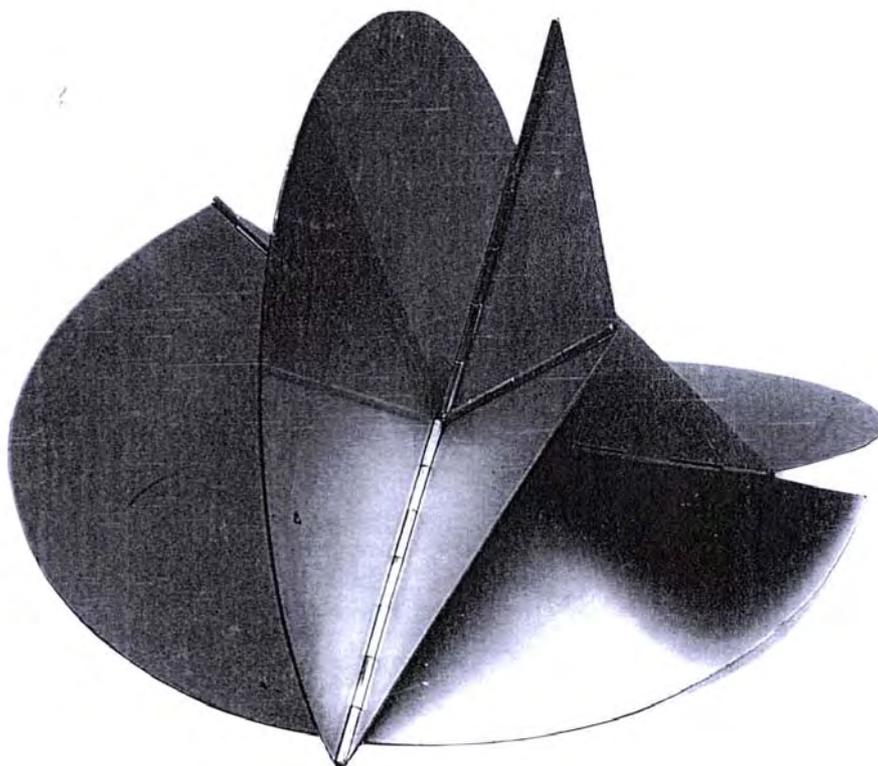


Fig. 8 Lygia Clark, *Bicho com dobradiça*, 1960

¹⁷ Nos Bichos de Lygia Clark, o que parece ocorrer é um pacto entre uma criação da artista e outra recriação do espectador. Há assim, um movimento originado pelo corpo do sujeito sobre a obra, e a conseqüente reação do conjunto de planos: uma relação que desestabiliza os dois termos – sujeito e objeto – da relação. “O espectador deixa de sê-lo; é estimulado a abandonar a posição distanciada e passiva em relação à obra de arte, torna-se parceiro ativo do artista, sendo que esse propõe e aquele dispõe. A obra se abre para a ação do sujeito, abandona o repouso inerente à escultura tradicional e adquire uma quase vitalidade ao incorporar a mutação como dado ontológico.” Cf. Maria Alice MILLIET, *Lygia Clark: obra-trajeto*, 1992, p.75. O movimento na obra de Amilcar não possui essa “alegria” do bicho clarkiano, posto que este é radical, observando-se o seu contexto histórico. O movimento da peça de aço é mais taciturno, expressa em si o doloroso esforço de termos de carregar pedras, superar a inabalável inércia que recobre a matéria. Quase vinte anos depois, talvez como resposta à desaceleração que o peso fêrrico impõe, as formas de Amilcar abrem-se para o cinetismo, não mais *a priori* da nossa percepção, mas a partir dela. Um cinetismo pautado na cumplicidade do sujeito: “Ação, transformação, vivência. O sujeito identifica-se com a obra na medida em que um e outro são mutáveis, cambiantes e mesmo quando imóveis sugerem mobilidade latente”, ou então, um cinetismo que quase faz dançar – mui lentamente - a existência da obra: “uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta.” Ferreira GULLAR, *Teoria do não-objeto*. apud MILLIET, op. cit., p.85.

Já em seus Bichos moles e nos Trepantes, construídos a partir de 1964, a importância da matéria suplanta qualquer desejo de *forma*. A forma só é possível graças à matéria mole que cede à força gravitacional. As matérias são borrachas, predominantemente, havendo algumas construções metálicas, porém submissas cada

vez mais a um raciocínio pela imprecisão dos contornos da forma. Há, nessa série, uma organicidade que difere, entretanto, da organicidade dos Bichos anteriores: enquanto que nestes, o bicho "apruma-se" em posição de defesa, ostentando pontas e formas angulosas, os bichos moles são *"obras dúcteis, flexíveis, elásticas, que devem ser alisadas e apalpadas; sua untuosidade e adsorção nos lembram a epiderme: suas texturas amoldáveis, que aderem à mão, são modeladas ou beliscadas pelos dedos, reagindo ao tato de forma serena e temporizadora."* (FABBRINI,1994:80) Há, assim, uma espécie de "carência" desse "organismo" que passa a depender, ora de um plano fixo, ora do próprio chão, em uma relação de parasitismo. Não possuindo um "sistema de defesa", tal como os bichos metálicos articulados, os bichos moles são frágeis, e essa fragilidade, que podemos relacionar de certa forma a uma *"leveza"* (diferida, no entanto, da *leveza* dada pela articulação dos planos e pela *leveza* do alumínio e do latão) é o que permite que exerçamos sobre eles ações jamais imaginadas antes: *"eu fiz (o Bicho mole), levei à casa do Mário (Pedrosa) e joguei no chão. O Mário deu um chute no "trepante" e falou: "Até que enfim pode-se chutar uma obra de arte...Eu adorei isso."* (CLARK apud FABBRINI,1994:84) Podemos também admitir que, a despeito dessa fragilidade das obras moles, é a especificidade do material, o *peso* das borrachas que as torna informes, ou seja: é graças ao *peso* da matéria submissa à gravidade que se gera uma "forma" frágil, indefesa, que pode até mesmo sofrer a ação de um golpe violento.

Considerar o *peso* físico da matéria é fundamental na poética de Nelson Félix. Suas matérias são as mais diversificadas, desde que com elas, se possa transgredir esse *peso* e dar à matéria uma esperança de *leveza*. Há portanto, um tectonismo, uma resistência à gravidade em sua obra. Fora assim, no Projeto Arte-Cidade de 1997, quando o artista sustentou uma enorme laje de concreto por meio de cabos de aço, permitindo que ela ficasse suspensa (e, portanto, parecesse mais *leve*) quando vista pelo espectador que se encontrava no pavimento inferior de um edifício abandonado. No entanto, para quem se situava a dois pavimentos acima, a visão era o esforço dos cabos de aço em sustentarem uma plano na iminência de queda.

Em projeto posterior para o Itaú Cultural, Félix acrescenta, à tensão do esforço de sustentação do peso, a tensão gerada pela forma que levará cerca de 250 anos para se completar. A idéia consiste no plantio de 22 árvores (figueiras) perfazendo duas

linhas paralelas entre si, iguais. Sobre essas ainda frágeis mudas fora colocada uma placa de aço de 1 1/2" de espessura, e de 51 metros de comprimento. O esperado é que o desenvolvimento das mudas gere, em conjunto, uma força tal que suspenda todo o peso do plano de aço. É desta situação que provém o título da obra, *Mesa*. Até que as árvores "mordam" a chapa, todo o seu peso será sustentado por linhas verticais - tocos de eucalipto: "...o resultado final nenhum de nós vai conseguir ver realizado. Essa situação me interessa porque traduz a impotência do ser humano, preso ao tempo." (FÉLIX apud MONACHESI, 1999:13) Coloca-se assim, junto à dicotomia peso/leveza, a oposição de tempos: o tempo fugaz da duração da vida humana vs o tempo lento, que beira a eternidade. Um tempo "épico", pode-se dizer assim, pois marca um enorme esforço de tectonismo. O tempo estimado para a concretização do trabalho lembra-nos a demora das construções das catedrais góticas. Um "quê" arquitetônico relacionado a um tema medieval. São possíveis as vinculações aos temas da catedral bem como ao tema da Santa Ceia. Nesta "santa ceia", porém, não há um elemento preponderante entre os convivas: todos são igualmente importantes. É o seu esforço coletivo que, ao "morder" o plano, conforma-o como mesa; o preço que cada conviva paga por isso é a deformação de seu próprio corpo, que gera um "ombro" ou "calo" sobre o qual uma parte da placa se sustenta.

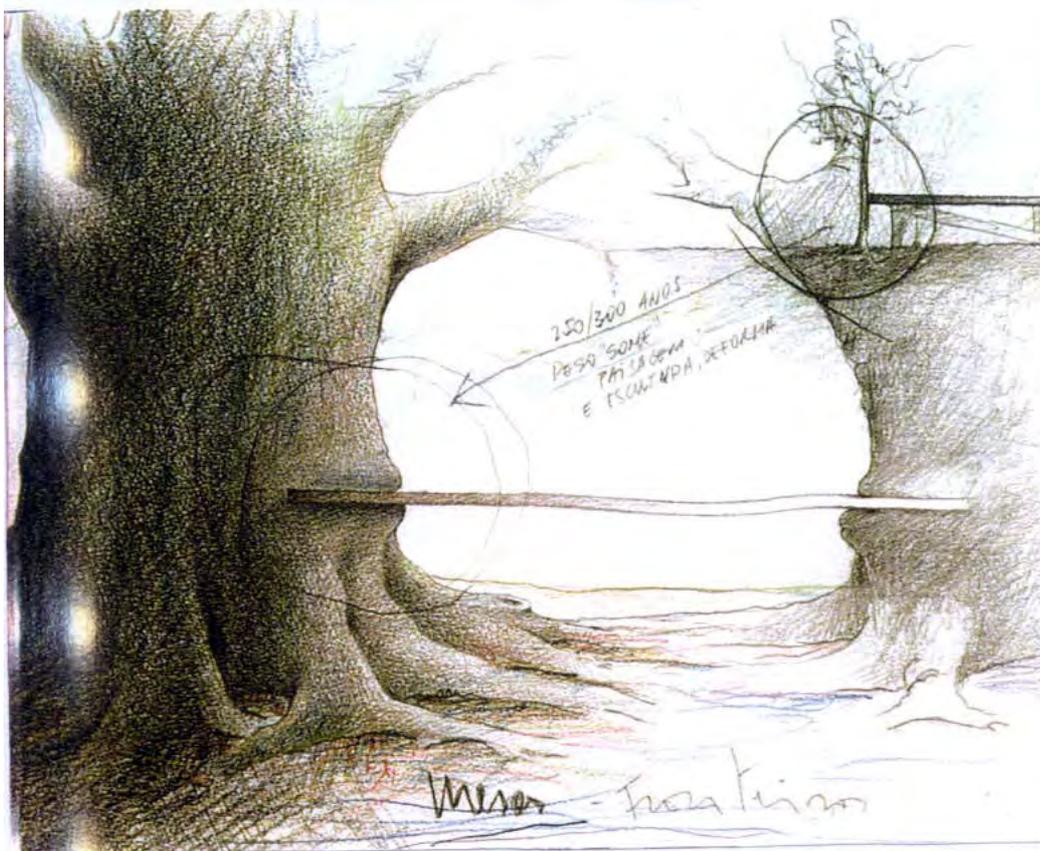


Fig. 9 Nelson Félix, estudo para *Mesa*, s/d

No caso do artista Waltércio Caldas, a *leveza* é assegurada pela pouca concentração ou escala de suas matérias eleitas. Ou seja: percebemos uma tendência do artista a trabalhar com linhas, ora as lãs, ora os tubos metálicos de reduzido diâmetro, e o uso de planos transparentes e translúcidos dos tecidos e fibras sintéticas. Podemos observar que sua produção da década de 70 apresenta diversos *ready mades*, colocados aqui no sentido de sua apropriação de objetos utilitários e de escala reduzida, que permitem ser manipulados ou até mesmo estar contidos na mão. Tais objetos, porém - como toda a sua produção - não se dão facilmente a uma leitura formalista que possa remeter a uma *leveza visual*, simplesmente. É aí que inferimos sobre um *peso do conceito*¹⁸ na obra de Caldas, no sentido em que o artista joga com signos, com palavras, com o acaso: cria-se assim uma zona de tensão entre o espaço construído (maquinado), as regras do *jogo*, as matérias utilizadas e o acaso. Seriam ainda, "*objetos em trânsito: não mais de consumo nem ainda de arte. Não estão aqui, nem ali. Não se trata, propriamente, de produzir objetos, mas circunstâncias, potencialidades.*" (PEIXOTO,1996:329)

Essa idéia de potência, podemos percebê-la em outro trabalho de 1987, *Longínquo*. Um plano de vidro é suspenso por 4 fios de nylon, a partir do teto. Nesta "arquitetura do precário"(PEIXOTO,1996:324), a sensação de *peso* é dada, contraditoriamente, por elementos *leves*, frágeis, no limite de sua invisibilidade (essa condição inclusive dificulta o registro fotográfico da peça).

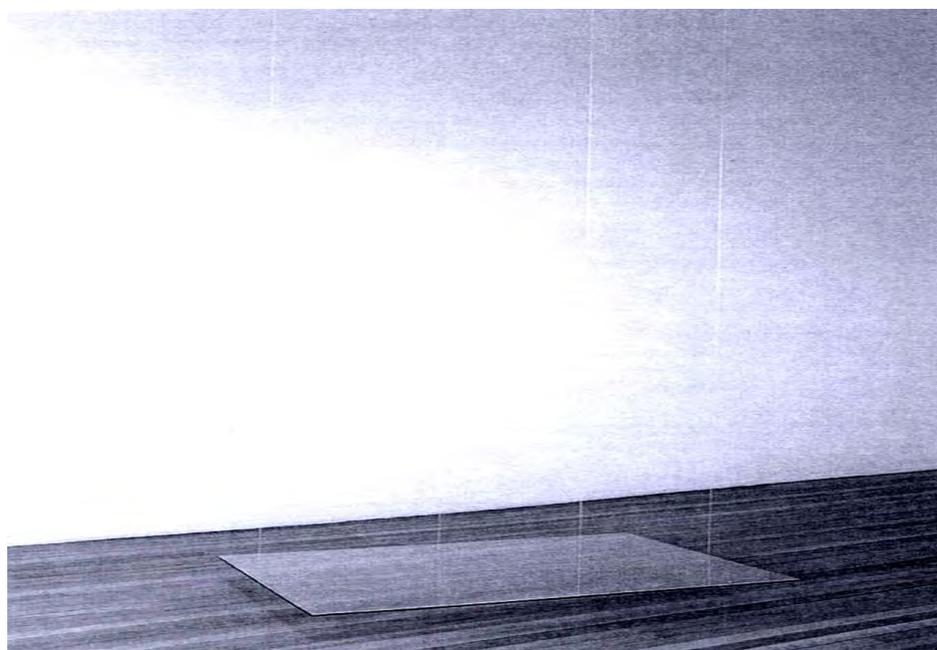


Fig. 10 Waltércio Caldas, *Longínquo*, 1987

¹⁸ Esse peso do conceito evidencia-se ainda mais no texto de Ronaldo Brito sobre a produção de Waltércio Caldas da década de 70. Conferir Ronaldo BRITO, *Waltércio Caldas Jr. - Aparelhos*, 1979.

Por estar quase ao chão, quase sem altura, adquire um *peso* visual por essa proximidade do solo, acrescentado do *peso* do plano de vidro. Há uma força de tal envergadura a empurrar o plano para baixo, que fragiliza ainda mais as linhas tensionadas.

Em *Eureka/Blindhotland*, 1970-75, Cildo Meireles propõe uma discussão acerca do peso na tridimensão e da questão da percepção tátil em uma obra de arte. Em uma grande sala, isolada por redes e telas, o artista dispõe pelo chão duzentas esferas aparentemente iguais, cujos pesos, porém, variam de 100gr. a 1,5 Kg – e uma balança em equilíbrio, que suporta duas formas diferentes, feitas com os mesmos materiais e dimensões. Podemos perceber, num primeiro *relance*, que as formas do chão não despertam interesse; afinal, sem o toque, nosso olho já nos informa que as esferas são iguais; detemo-nos mais na sua composição ao redor da balança e preenchendo o espaço da sala.

A situação se difere em *Eureka*, pois tendemos dar à forma mais compacta, ao sólido mais simples, uma idéia de peso em função da *outra* forma, recortada, da cruz, cujos braços em diagonal dão dinamismo, e, portanto, maior sensação de leveza visual a essa forma. No entanto, a balança não pende para o outro lado: permanece em equilíbrio, indicando-nos que a realidade visual não corresponde à realidade física das formas. Talvez seja a experiência do olhar enganado que nos faz “entrar” no ambiente e querer carregar as esferas, evidenciando a impotência do olhar para com a tutilidade:

a idéia era criar um campo de objetos visualmente semelhantes que na realidade mentiam sobre sua aparência visual; houve uma inversão da percepção normal. Isto é, o olho do participante focaria o entorno, para reconhecer e unificar o campo; à medida que experimentava, tocando, pegando, jogando, reorganizava seu sistema referencial, redefinia seu próprio corpo a partir de elementos externos. (MEIRELES,2000:126)

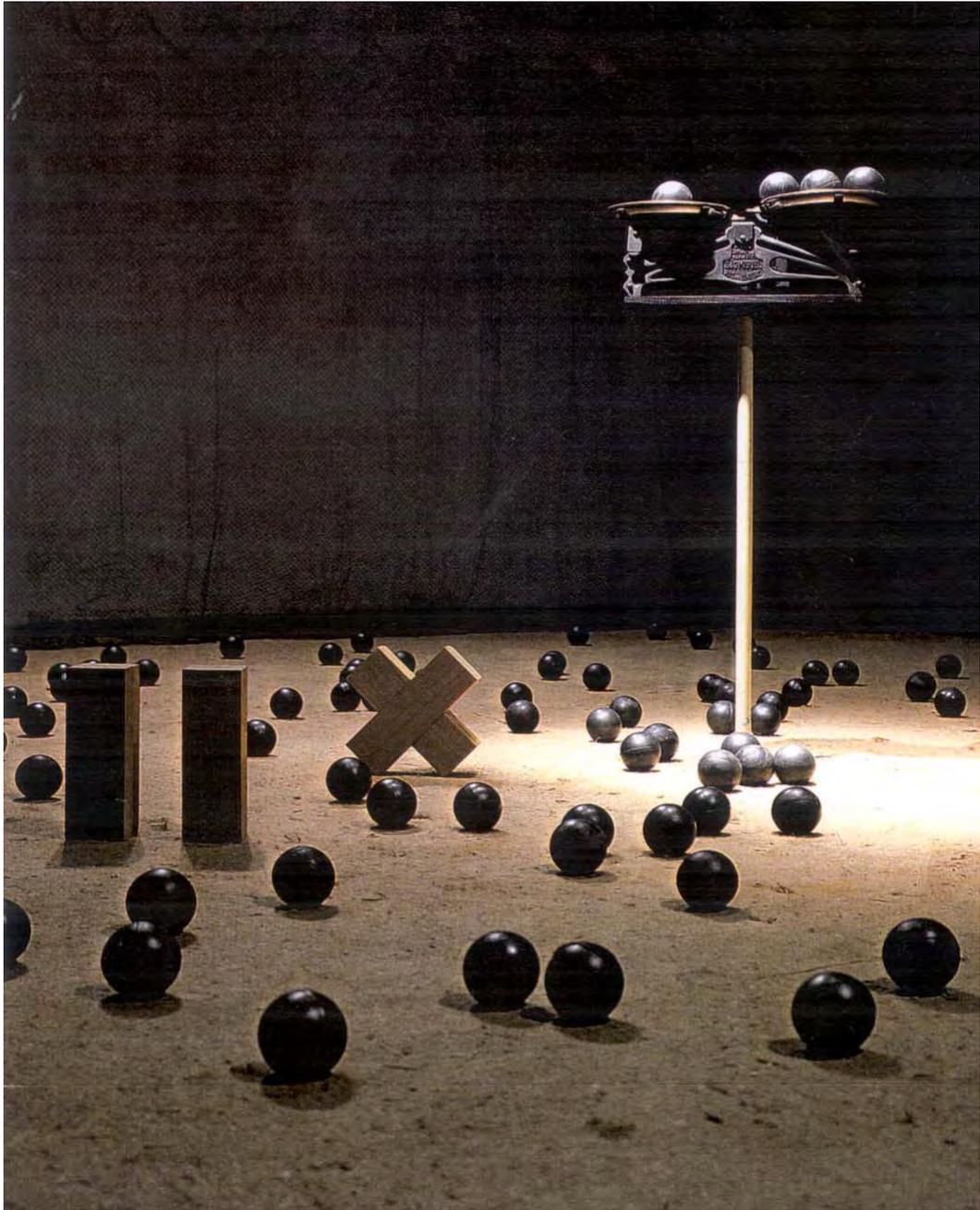


Fig. 11 Cildo Meireles, *Eureka/Blindhotland*, 1970-75

Diante do exposto - olhando em direção a obras de arte e a formulações teóricas que possam apontar questões acerca do *peso e da leveza* em um objeto de arte ou em um pensamento sobre arte - voltemo-nos, imaginariamente, à contemplação de uma escultura tradicional. Ali, o valor que emerge para a nossa leitura é o ideal mimético da mesma, no sentido da representação de movimento, e somente podemos *especular* sobre como fora feita. O impasse de raiz a que nos referimos, *peso e leveza*,

mesmo que importante, perde impacto em relação à questão da representação, em que a matéria escultórica não se apresenta de maneira natural, mas referindo-se a outras naturezas.

Percebemos no entanto que, no que toca a Escultura Moderna e Contemporânea, a matéria, a causa material¹⁹ reclama-se também como determinante no processo instaurador de uma obra. René Passeron, ao colocar sobre a importância do processo de instauração de uma obra de arte, um dos modos de ação da Poïética, enfatiza a não passividade da causa material: *"Aquilo que Aristóteles denominava a 'causa material' da obra não é nada passiva, e a obra será o produto ambíguo de uma luta entre a subjetividade do artista e as necessidades técnicas do material."* (PASSERON,1997:109)

A Arte Moderna e Contemporânea acenam com vigor para o processar do objeto: se este recorte temporal da arte tridimensional não mais refere-se a algo externo ao próprio objeto de arte - narrar feitos heróicos, e sim, a sua própria realidade, seria essa a oportunidade da emersão da relação *peso/leveza*, a partir da matéria bruta, abrir-se para um crescendo de novas relações.

O enfoque que procuramos colocar, acerca de obras de arte superficialmente apontadas, ou de textos sobre a tridimensionalidade moderna e contemporânea, volta-se assim para o *peso* e a *leveza* da matéria. Há, entretanto, uma abertura para se perceber essa relação na visualidade da própria obra. No ato da percepção ótica, esses valores visuais podem ou não coincidir com a realidade física dos materiais que compõem o trabalho. O mesmo pode se dar quando somos convidados a tocar nos objetos, manipulá-los. Esse provável desajuste entre matéria e visualidade, matéria e tatilidade, e visualidade e tatilidade, pode remeter a uma relação conceitual – um jogo proposto - entre os termos *peso* e *leveza*.

¹⁹ Para Aristóteles, o movimento das formas, coisas vivas e não vivas, movimento esse que provoca a sua contínua transformação, dá-se por meio do que ele chama de *causas*, atuando nos termos da substância (o ser) e da temporalidade dessas formas. As causas seriam aquilo que contribui para a realidade de uma substância. Utilizando como exemplo o escultor que realiza uma escultura em mármore, Aristóteles assinala as causas – material, formal, eficiente e final – que constituem o processo de criação e realização dessa escultura. Assim, a causa material seria a matéria do mármore, pedra por meio da qual está sendo esculpida a forma; a causa formal corresponde à identificação da escultura, espécie de "iconografia" que nos permite reconhecê-la como sendo uma figura humana, ou uma estátua eqüestre, por exemplo; a causa eficiente seria o próprio escultor, o agente transformador da matéria, mármore, em estátua de homem ou de cavalo; por fim, a causa final, a finalidade de toda essa ação do escultor, relacionada à virtualidade, à idéia de potência que ronda a mente do escultor e que o impulsiona à ação. A causa final determina, portanto, o "destino", a função das formas. Por isso a relação estreita que esta causa estabelece com a causa formal, que irá particularizar, por meio da causa eficiente, o objeto. Parte-se assim, da idéia presente na mente do escultor, para o particular, aquilo que especifica uma forma. Cf. Aristóteles, Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1999. P.23-27.

2. peso e leveza em retrospectiva

A relação *peso* e *leveza* que fundamenta esta pesquisa não é uma questão recente em minha poética. Conhecer as produções pessoais anteriores sob este viés, certamente aclararia alguns aspectos das produções em curso. Torna-se necessário, assim, observar algumas dessas produções passadas para que se perceba de que maneira os valores do *peso* e da *leveza* ali se colocavam.

Considerando-se a formação de desenhista e escultora, há, em meu trabalho como um todo, um questionamento acerca dos limites entre o Desenho²⁰ e a Tridimensionalidade. Esta dupla formação acadêmica acontece devido à sugestão de volume que os desenhos indicavam, apontando para a necessidade de experiências na área tridimensional. Há um raciocínio elementar de que a contribuição do Desenho – a linha, enquanto elemento unitário, traz consigo uma informação de “*leveza*”, quando a mesma é marcadamente unidimensional, ou seja, não apresenta considerável espessura que permita pensá-la como mancha,²¹ por outro lado, o volume e a massa, específicos da Escultura, contribuem com sensações de “*peso*”²².

Vejamos mais de perto como se desenvolve essa dicotomia *peso/leveza*, ao lado desta outra que lhe é decorrente, a do *desenho/tridimensão*. No entanto, nos cumpre destacar que as colocações pertinentes ao trânsito entre estas linguagens submetem-se às questões sobre a dicotomia *peso* e *leveza* dos trabalhos, sejam bi ou tridimensionais.

No caso do Desenho, linguagem primeira, este questionamento da relação entre linguagens coloca-se basicamente pelo volume sugerido na forma e por sua relação com o fundo do suporte. Vê-se, nos desenhos, uma figura orgânica. Essa organicidade das formas desenhadas, e que de alguma maneira persiste nos trabalhos

²⁰ Como nota de esclarecimento: *Desenho* (com maiúscula) é de caráter universal, referindo-se à linguagem propriamente dita; *desenho* refere-se ao particular, a um trabalho em questão.

²¹ Podemos pensar também em tipos de linha que podem sugerir mais “*fluidez*”, como as linhas curvilíneas, em oposição às angulosas, quebradas em ângulos, que bloqueiam o curso de nosso olhar.

²² A esse respeito, aproveitamos para evocar um trabalho de Cildo Meireles, *A diferença entre o círculo e a bola é o peso*, de 1976. Só o título já evidencia a diferença que queremos apontar entre o Desenho e a Escultura: a virtualidade e leveza da linha desenhada em comparação ao peso de uma forma sólida (escultura). Neste trabalho, o artista faz desenhos de círculos, e posteriormente amassa-os, obtendo bolas de papel de diâmetros distintos. Paulo Herkenhoff chama-nos a atenção para a ação “*trivial*” do descarte, que é o que gera o volume: “*a escultura é o resultado do desenho bidimensional descartado*” (HERKENHOFF, 2000:73) Gostaríamos de lembrar que o papel embolado adquire desta maneira menor resistência do ar do que se estivesse em condição plana: basta que peguemos duas cópias do mesmo desenho, amassemos uma delas, e as soltemos, ao mesmo tempo, em queda livre – o desenho plano cairá mais lentamente.

tridimensionais, provém de minha experiência com coleta, observação e ilustração de pedras, sementes e pequenos insetos. Esses procedimentos foram influência paterna de sua atividade como observador da natureza, como zootecnista, zoólogo e colecionador de insetos.

Esta figura desenhada é construída pela justaposição de linhas e linhas negras sobre um suporte branco. Há uma densidade matérica concentrada em certos momentos, alternada com zonas de maior leveza de linhas, ou com a presença de uma única linha, constituindo um processo pessoal de hachura. Um convívio, pode-se assim dizer, de uma escala de valores reduzida: branco, preto e dois tons de cinza. Tal forma possui um volume sugerido, um *“volume [que] engravida o espaço fechado dessa forma”* (BIANCHI, 1988:5), e que lembra, enfim, uma escultura em pedra ou feita em outra matéria opaca, pesada. A hachura ultrapassa o limite da forma, parecendo dotá-la de “pelos” ou “espinhos” e conferindo-lhe um ar agressivo, o que intensifica o aspecto orgânico da figura.



Fig. 12 Cláudia França, Sem título, 1988

Ronaldo Brito, ao analisar uma escultura de Amilcar de Castro, aponta para o valor *peso* não como uma particularidade escultórica, mas como qualquer ação que busque o enraizamento. Há, assim, uma tentativa de redefinição dos limites do conceito de escultura para quaisquer linguagens que compartilhem com ela a opacidade, o *peso*:

Escultura não é o título gasto de uma categoria artística voltada ao tridimensional, talvez seja o conceito apropriado para todo objeto (ou mesmo ato, por que não?) que insista em radicar na terra. E ganha considerável veemência quando a sua matéria opaca serve de veículo a uma notória porosidade temporal. (BRITO,1997:28)

Pensamos assim que as formas desenhadas, possuindo zonas densas de hachura, apresentam uma certa opacidade da forma, possuem um "quê" de escultórico. A linha nega sua tradição de *leveza* em favor desse *peso*; torna-se uma mancha, mas não compacta. Sua textura permite-nos ver que cada linha produzida abdicou de sua individualidade em favor da produção de uma zona de *peso*.

Pode-se perceber que a parte superior da forma é mais densa que a parte inferior, a qual comporta uma grande área de luz. Convencionou-se designar a região inferior do plano suporte como a região que concentra o *peso*, ao passo que a sensação de *leveza* pertence à zona superior do plano. Isso acentua o caráter instável da forma no espaço:

O "cimo" evoca a idéia de uma maior flexibilidade, uma sensação de *leveza*, de *ascensão*(sic) e por fim, de *liberdade*; cada uma destas propriedades visivelmente ligadas, produz por si só uma ressonância particular. (...) A "*leveza*" aumenta ainda as suas propriedades interiores... (...) A sonoridade do *peso* é acentuada. A "*liberdade*" desencadeia a impressão de um "*movimento*" mais livre e a tensão pode expandir-se mais facilmente. A "*ascensão*"(sic) ou a "*queda*" ganham em intensidade.(KANDINSKY,1989:115)

A composição interna da forma parece, assim, ir na contramão da composição do plano suporte - ou "plano original".(KANDINSKY,1989)

A disposição desse "volume" no espaço bidimensional do papel ou do tecido é outro fator que lhe garante um certo vínculo com questões específicas da escultura, a saber, a sua autonomia espacial. Essa autonomia da forma em meu Desenho – independência da figura para com o seu sítio, ou seu fundo - é visível. Há apenas o branco do suporte sustentando a forma no espaço. As bordas do suporte permanecem intocadas, posto que a forma fica concentrada no centro da composição. Essa negação da forma com o seu fundo parecia ser o indicador do destino tridimensional do Desenho.

Curiosamente não fora um escultor que influenciara essa peculiaridade composicional, mas o pintor norte-americano Mark Rothko, cujas enormes telas eram a relação de grandes manchas retangulares de cor em que não havia uma passagem nítida de um tom para o outro. À medida em que se alcançava as regiões periféricas do quadro, os tons se esmaeciam, cedendo lugar para outro tom de fundo, dando a impressão de que as manchas centrais flutuavam no espaço bidimensional.



Fig. 13 Mark Rothko, *Preto sobre vermelho profundo*, 1957

Em meu Desenho, a forma quase sempre verticalizada, apresenta-se assim, solta no espaço, sem linhas ou formas de apoio que possam situá-la ou colocá-la em posição de descanso. Tal como as manchas de Rothko, a forma parece “flutuar” no espaço, como se fosse uma “ilha”: forma orgânica cercada de “brancos” por todos os lados. Somada aos pelos e pontas dados pela trama que extrapola o limite da forma, a própria figura organiza-se em forma pontiaguda, esta ponta sempre dirigida para a porção inferior do espaço bidimensional. Se relacionarmos esta parte inferior com o solo, é essa “ponta” da forma o “ponto” de contato com esse solo aludido no espaço virtual. Entretanto, nenhuma estratégia composicional de apoio, tal como uma linha horizontal de sustentação, existe para que essa percepção aconteça de fato na contemplação do desenho. Se em Rothko o fundo que sustenta a mancha é construído por outra cor, em meu desenho o fundo é o fundo original do suporte.

Ora, pode-se pensar assim que, por meio do volume sugerido pela trama em nanquim, e pela disposição desse volume sugerido no espaço do suporte, encontra-se uma maneira de se pensar sobre o *peso* e a *leveza*. A trama - conjunto de linhas - torna-se a estratégia viável para que a leveza característica da linha como ente unitário ganhe força no coletivo, se adense. Se o volume representado denuncia a existência de uma forma fechada, densa, feita em alto contraste - ora com zonas de luz, ora “propagando” uma grande zona de sombra - essa forma lembra algo pesado cujo ponto de apoio é frágil. Há uma densidade na forma representada, ao mesmo tempo em que se sugere uma situação de leveza e instabilidade pela organização vertical dessa figura orgânica, sem um ponto qualquer de estabilidade, no fundo branco do suporte.

Há uma inferência portanto, da presença de um peso e leveza *visuais*, dados pela concentração de matéria gráfica e pela composição no espaço bidimensional, respectivamente. Ou ainda, de acordo com Kandinsky: *“a noção de “peso” não corresponde a um peso material mas é a expressão de uma força interior, (...) uma tensão interior.”*(KANDINSKY,1989:116)

Se o Desenho indicava um caminho pela tridimensão, pareceu-me natural trilhar esse caminho, desejosa de elucidar um “sintoma” que se apontava na produção bidimensional e para libertá-la, talvez, desse aspecto patente no trabalho que era o referir-se a outra linguagem.²³

²³ Esse é um aspecto bastante complexo no que toca o Desenho, considerando-se sua trajetória e função dentro da História das Técnicas Artísticas. Ao Desenho, sempre coube uma função secundária de ser esboço, preparação para outra linguagem, ou mesmo sendo considerado em sua função projetual. Era visto assim, como linguagem-meio, nunca como linguagem autônoma, tal qual a pintura ou a escultura. Nesse sentido, pode-se pensar que o Desenho sempre esteve investido de uma certa carga de hibridismo, por estar presente nos processos formativos de uma pintura, gravura ou escultura. Ao ganhar autonomia, em meio ao processo de autonomia de toda a arte moderna a partir do século XIX, o Desenho reivindica consideração maior, por meio de suas próprias marcas: sua imediatividade, a fácil disponibilidade de seus materiais específicos, a não

Ao iniciar-me no caminho tridimensional, o fiz na busca de novas possibilidades gráficas para o Desenho, tal como no uso de fios elétricos, lãs e linhas de costura e tecidos, e posteriormente, no uso de arames. No início, os exercícios procuram ser as formas orgânicas trabalhadas no Desenho, pouco a pouco tridimensionalizadas. É patente, nessa fase, a leitura frontal como a principal do trabalho, o que atesta sua incipiente tridimensionalidade.



Fig. 14 Cláudia França, Sem título, 1988-90

exigência de lugares apropriados para a sua execução. Isto ocorre em consonância com certas conquistas tecnológicas, que alteraram noções de tempo e espaço (a fotografia, a iluminação a gás dos espaços públicos, a velocidade, a saída do artista do atelier, entre outras questões). É o espaço oportuno para os croquis, sejam de cenas da vida noturna das cidades, dos registros de guerra, da velocidade dos automóveis, da miséria da população proletária. Se a Contemporaneidade recebe bem a perda dos limites entre as linguagens, ela é o espaço-tempo que abriga o Desenho como linguagem híbrida. No caso específico de minha produção gráfica, fora colocado o fato de o Desenho referir-se a questões próprias da Escultura. Resta saber em que medida

Fundamental nessa fase fora conhecer o trabalho de Ana Maria Tavares na Bienal de São Paulo de 1987, em cuja instalação pôde ser vislumbrada uma solução para o impasse que se tornara o desenho em bico de pena.

Naquela instalação, Tavares conseguiu a autonomia da linha, confrontando-a, tanto em sua virtualidade quanto em sua realidade. Víamos ali um emaranhado de linhas negras, poderosa e corajosamente desenhado diretamente sobre a enorme parede branca, plano que punha-se de frente a um outro emaranhado de linhas negras reais, feitas de materiais sintéticos, de diversas espessuras, além de uma esfera de vidro de cerca de 1 metro de diâmetro. De qualquer ponto de vista, o que se colocava era o confronto da parede desenhada, ou de uma parte dela, com a sua possibilidade gráfica real.

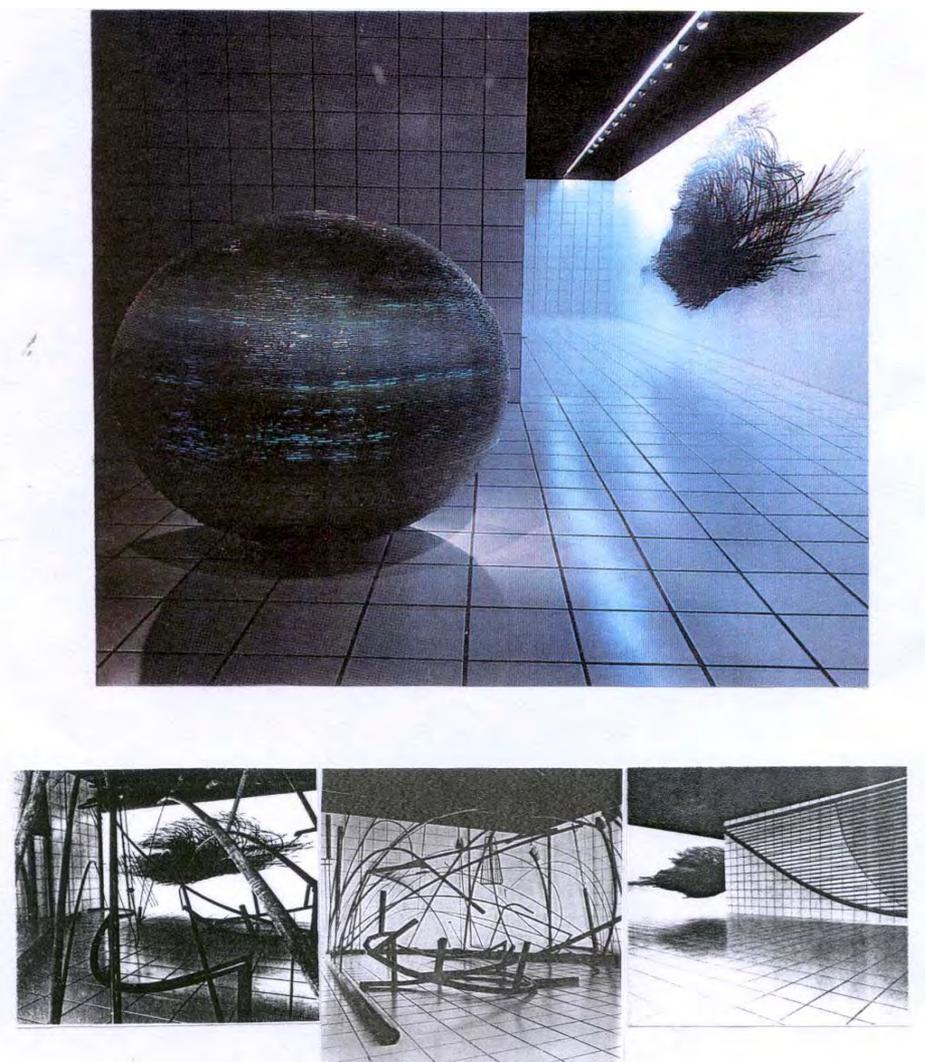


Fig. 15 Ana Maria Tavares, *Duas noites de sol*, 1987

esse "referir-se" à outra coisa (alegoria?) dá-se por uma questão inerente ao Desenho, se é marca pessoal de uma produção, se é marca de uma época, ou se tudo isso.

Vivenciar aquela instalação (e posteriormente, acompanhar o trabalho da artista) significou encontrar um trabalho afim. Ali, ao mesmo tempo encontrava-se a solução plástica de uma linha virtual para uma linha concreta, bem como uma tomada de posição quanto ao hibridismo e suas conseqüências: desenho e escultura, desenho e design, escultura e design. Isso seria decisivo para a minha produção posterior de objetos.

Se as formas desenhadas, mesmo pesadas, flutuam no papel, a realidade dos objetos tridimensionalizados submete-os à gravidade e às respostas das matérias utilizadas. Com a tridimensão, pude experimentar uma outra idéia de peso, fornecido pelos tipos de matéria com os quais estava trabalhando.

Cada vez mais acentuava-se a importância da matéria *ferro* em minhas experimentações. À medida em que uma familiarização maior com esta matéria ia se dando, tornava-se mais patente a idéia de que a escultura poderia ser mais do que uma forma no espaço, mas também uma maneira de ser de um determinado material. O ferro, seja em arames ou em placas, linhas ou planos, possuía determinadas particularidades que interferiam diretamente sobre a visualidade que ia se compondo. Uma placa de ferro - um plano - é visual e fisicamente mais pesada do que um vergalhão de ferro - uma linha. Os resultados eram mais lentos do que os desenhos em bico de pena, os quais dependiam apenas de meu vigor e raciocínio gráfico sobre o suporte de papel/tecido. Já as chapas de ferro submetiam-se à ação corrosiva do tempo, além de seus *pesos* específicos.

Plano e linha são elementos comuns no repertório do Desenho. Assim, para que as formas de ferro mantivessem uma idéia de *leveza*, apesar de seu *peso* palpável, fora e tem sido utilizado o raciocínio e o procedimento gráfico, na obtenção de tramas que conferem transparência a determinadas áreas trabalhadas com arames, em relação a áreas em que os planos de ferro se apresentam.

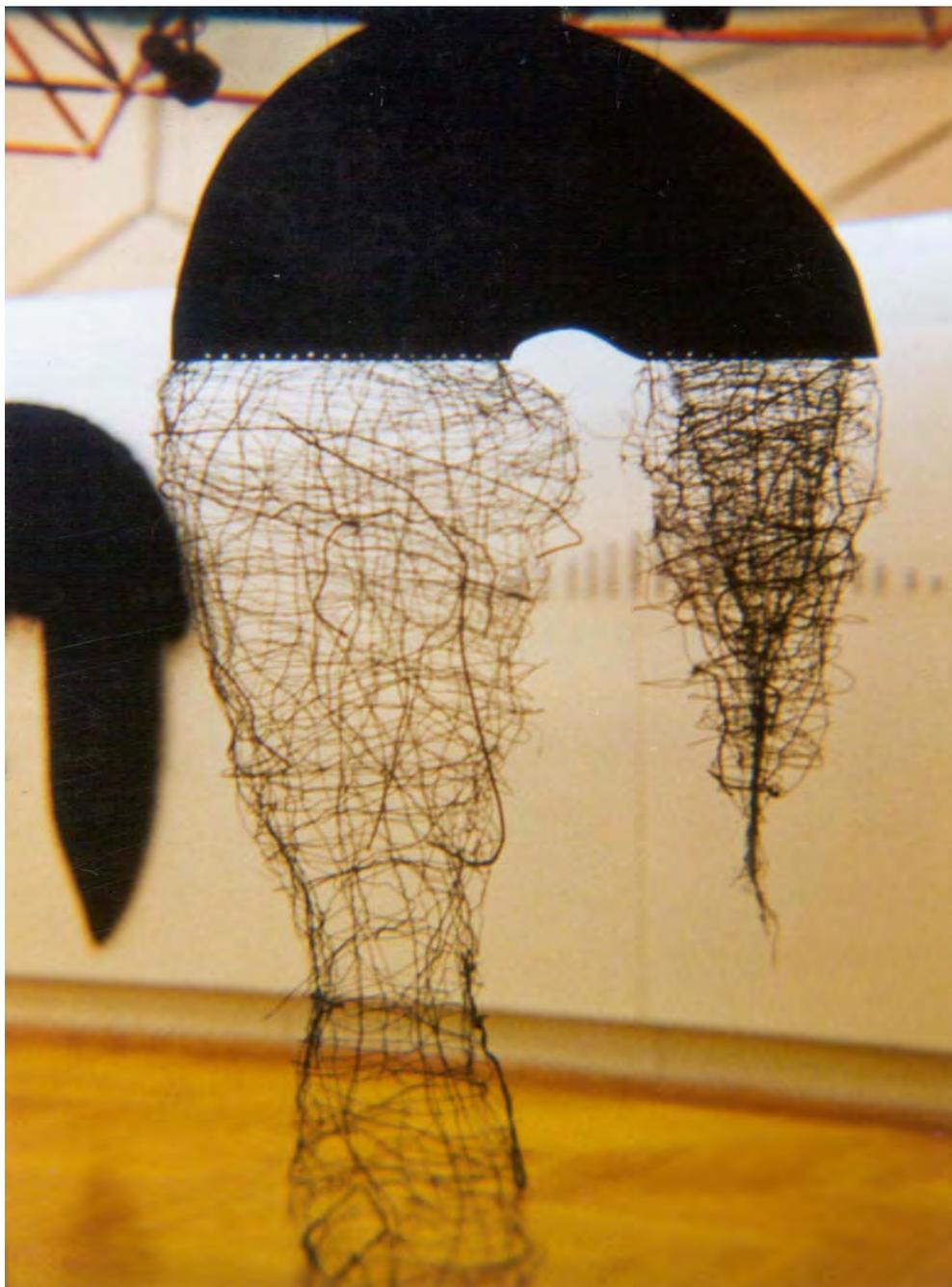


Fig. 16 Cláudia França, Sem título, 1990

Os objetos produzidos mantêm algo das produções desenhadas anteriores – a *leveza* da linha como força gestual e direcional, o *peso* físico e visual do plano-suporte em processo constante de ativação, o trecho pontiagudo como possível contato com o solo, a forma suspensa pelo teto ou pela parede. Uma leitura da forma pelo objeto como algo instável, em precário equilíbrio. Essa tem sido uma busca consciente na produção pessoal de objetos: manter a presença do Desenho, seja enquanto memória,

seja enquanto linguagem ativa no processo de instauração da obra, seja enquanto possibilidade de tridimensionalização.

Tadeu Chiarelli coloca-nos o quanto a tridimensionalidade moderna e contemporânea brasileira é devedora do plano. Para o crítico paulista, é característica peculiar desta produção uma derivação ou uma forte referência das linguagens bidimensionais da pintura e do desenho na volumetria resultante, ao passo que é patente uma busca da pintura rumo a uma extrapolação de seus limites espaciais. Isso, continua o autor, provém de uma tradição de ensino de escultura mediado pelas práticas bidimensionais, ou mesmo da ausência de grandes mestres escultores:

Essa falta de tradição (...) parece ter feito com que os jovens artistas interessados no tridimensional se iniciassem no estudo da arte por meio do plano, seja pelo desenho, pela pintura, seja então pela gravura. Ou melhor: que qualquer interesse surgido em relação ao tridimensional teve necessariamente – pelo menos em grande parte dos casos – que passar pelo plano. (CHIARELLI, 1999:86-9)

Entretanto, já que a tridimensionalidade nacional "nasce" do plano, o autor coloca que após o Neoconcretismo, esse plano passa a ser tensionado pelas novas composições. Exemplo desse plano em tensão é a própria obra de Amílcar de Castro, em que o que se vê é o esforço de alteração da condição inicial plana do suporte chapa de aço por meio de cortes e dobras, criando volumes. Amílcar pertence a uma geração neoconcretista que já questiona os limites entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade, ou no uso enfático da linha e na busca de uma certa autonomia da forma em relação ao fundo da parede, possibilitando, com isso, que o espectador se relacione com o objeto²⁴ de uma maneira diferenciada. Ao dobrar a chapa, Amílcar dá-lhe dois pontos de apoio, com os quais é possível que a nova forma coloque-se na vertical, autonomamente. Colocando-se o espectador em movimento, ao redor do trabalho, pode ele perceber que a volumetria adquirida torna-se um *vulto pleno*, ou seja, quaisquer que sejam os pontos de vista, há um *acontecimento*.

Sendo minha produção de objetos proveniente da experiência do Desenho, há uma presença do plano seja na estrutura interna de cada composição, seja na ativação de planos próximos ao trabalho, como o teto, a parede, ou em algumas vezes, o próprio chão, dos quais, grande parte das vezes, a obra parece querer se destacar, tornar-se independente. Tornar-se independente desse plano-pano de fundo - querer levitar - parece contrariar a colocação anterior de Ronaldo Brito sobre a condição de

²⁴ Ferreira Gullar alcunha o termo "não-objeto" para enquadrar essa produção brasileira tridimensional pertencente ao movimento neoconcreto. Entretanto, como nos alerta Tadeu Chiarelli, é sintomático que

enraizamento da escultura. A partir disso é que podemos pensar no caráter paradoxal de minha produção tridimensional, desejosa de um tectonismo, ao mesmo tempo que ciente da inexorabilidade do destino dos corpos: o solo.

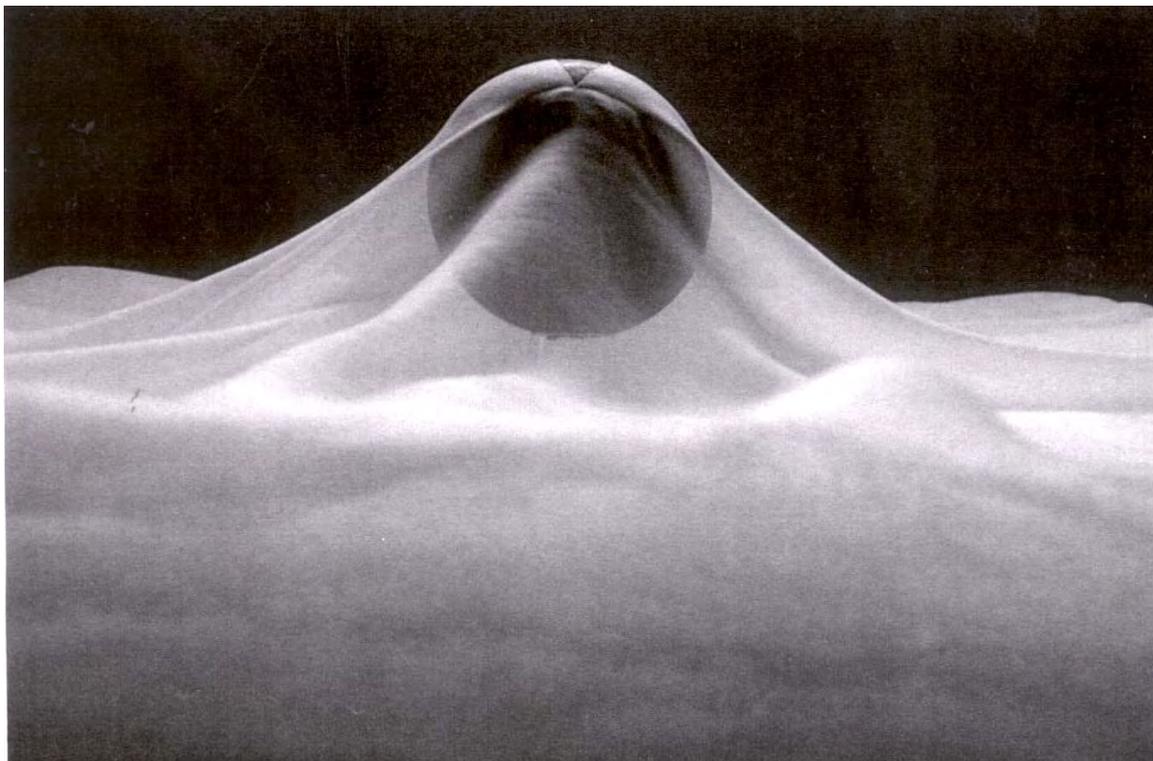


Fig. 17 Cláudia França, Sem título, 1998.

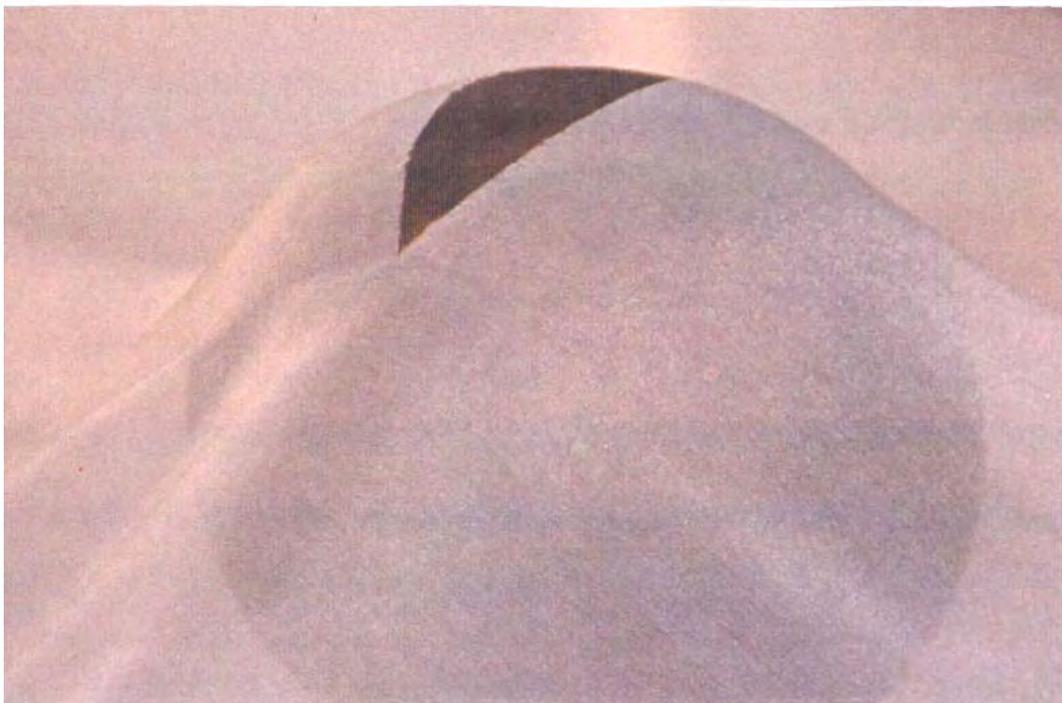


Fig. 17 Detalhe

A questão da ativação do plano suporte – que no Desenho era o próprio papel ou tecido, e nos Objetos, o plano de chapa ou de tecido, ou até mesmo o próprio “ar”

em torno de uma trama de arames - toma impulso ao conhecer a obra do artista Lucio Fontana, dos anos 50-60.

Ele dá-nos outra idéia para o suporte bidimensional ao transformar o gesto gráfico em golpes e perfurações sobre uma tela branca; sofrendo essa ação radical, a tela deixa de ser um simples receptáculo de materiais expressivos, pano de fundo para a ação, para ser também a própria prova da ação. Cada golpe que lhe é desferido a destrói na sua funcionalidade, porém atesta a sua materialização, a sua existência.

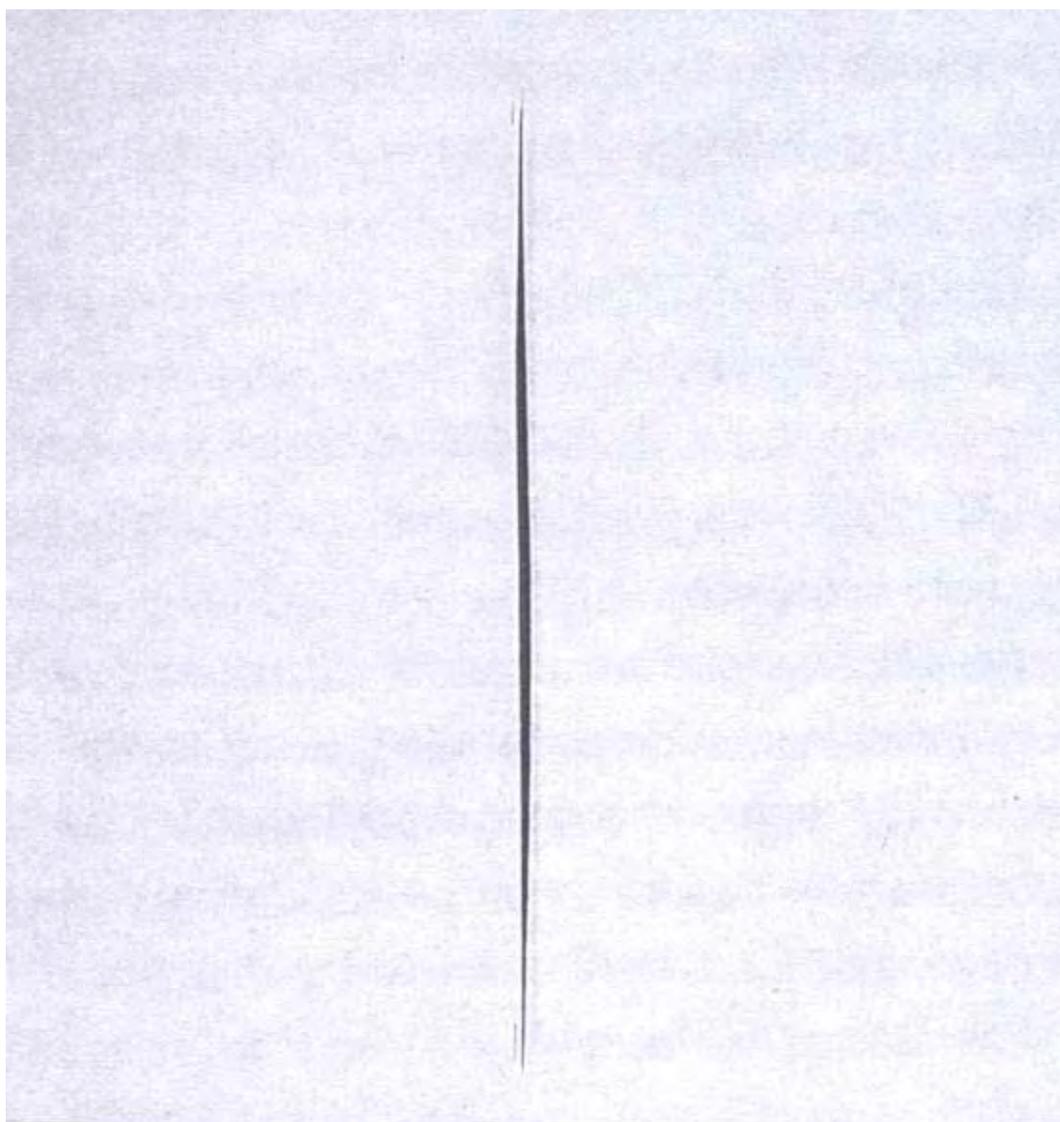


Fig. 18 Lucio Fontana, *Conceito espacial/espera*, 1966

A influência de Lucio Fontana em meu trabalho dá-se mesmo nesse questionamento de qual elemento assume a função de suporte no trabalho: a linha ou o plano? Os dois personagens, plano e linha, casam-se num jogo simbiótico, alternando

suas condições de sustentador e sustentado. Se o plano está em constante ativação, e se o mesmo informa entre outras coisas, a dimensão “área”, ele pode remeter a um peso visual, maior ou menor, a depender de sua própria área e do material de que é constituído. Outro dado importante é o deslocamento do próprio espectador no espaço e que pode gerar uma anamorfose desse plano utilizado: pode percebê-lo como cada vez menor, até à dimensão de uma espessa linha. Essas questões se potencializam na medida mesmo das relações estabelecidas entre as informações gráficas, as de massa, as escalares. Um plano ou uma linha de ferro oxidado, embora *pesem* mais do que um simples tecido branco, podem parecer mais *leves* do que o pano, em função das variáveis acima e das conotações simbólicas que possam admitir.

Outra influência perceptível, agora na temporalidade do objeto e no tipo de ação que a matéria requer, coloca-se pelos trabalhos de Richard Serra e pelos de Amilcar de Castro. Em Serra, notadamente em sua produção do fim dos anos 60, há em seus trabalhos uma reflexão em direção da tridimensão enquanto uma situação de encontro de materiais. Em *House of Cards*, 1969, o artista não solda ou une suas placas com rebites; apenas encosta um fragmento em outro. As partes têm sua independência; a unidade formal parece ser algo contingencial, atestando a efemeridade da escultura.

Essa temporalidade também se percebe na escultura de Amilcar a partir dos anos 80, quando há um deslocamento total de um fragmento de matéria férrea do bloco matricial, oportunizando a manipulação deste fragmento pelo espectador. A unidade formal, também nesse caso, não é da ordem da estabilidade, mas sujeita à temporalidade do instante. Se ambos artistas trabalham com a matéria pesada do aço e do chumbo, isso significa dizer que suas ações sobre essas matérias têm a mesma envergadura; somente ações agressivas surtem efeito sobre matérias pesadas e compactas como a espessura das chapas de aço com as quais eles trabalham, entre 5 e 15 cm. Mais: passa-se de uma manipulação individual para uma ação coletiva, imprescindível pelo *peso* e escala da matéria, tal como para colocar os quatro planos de chumbo em equilíbrio em *House of Cards*. No caso dos trabalhos mais recentes de Amilcar, também o espectador deve investir movimentos de esforço físico quando toca os objetos, não mais manipulando-os: empurrar talvez seja a ação mais adequada.

Em minha produção dos últimos 5 anos, na medida em que trabalho com materiais de naturezas distintas dentro de uma mesma peça, existe, neste sentido, um procedimento físico/mecânico distinto decorrente dos *pesos* e *levezas*, das flexibilidades ou durezas de cada matéria em questão, ferro, tecido, vidro, linha de costura. Ou seja, a realidade dos materiais que constitui os objetos impõe o raciocínio direcionado para

essas características físicas, suas resistências, suas opacidades, seus *pesos*, suas maleabilidades, transparências, *levezas*. Essas características, por sua vez, requerem um tipo específico de ação física pessoal ao manipular os materiais. Se há momentos em que as mãos sustentam o *peso* de uma chapa áspera, grossa e pesada ou de um vergalhão de bitola maior – e o uso de luvas apropriadas previne danos maiores como cortes e marcas, há também outros em que elas se põem em “concha” para abrigar a fragilidade de um cálice de vidro, ou seguram a transparência de um retalho de organza. **Neste caso, a delicadeza** - a *leveza* dessas matérias pede o contato direto das mãos, sempre limpas, de maneira que o manuseio do material se dê sem prejudicar a condição inicial desses elementos.

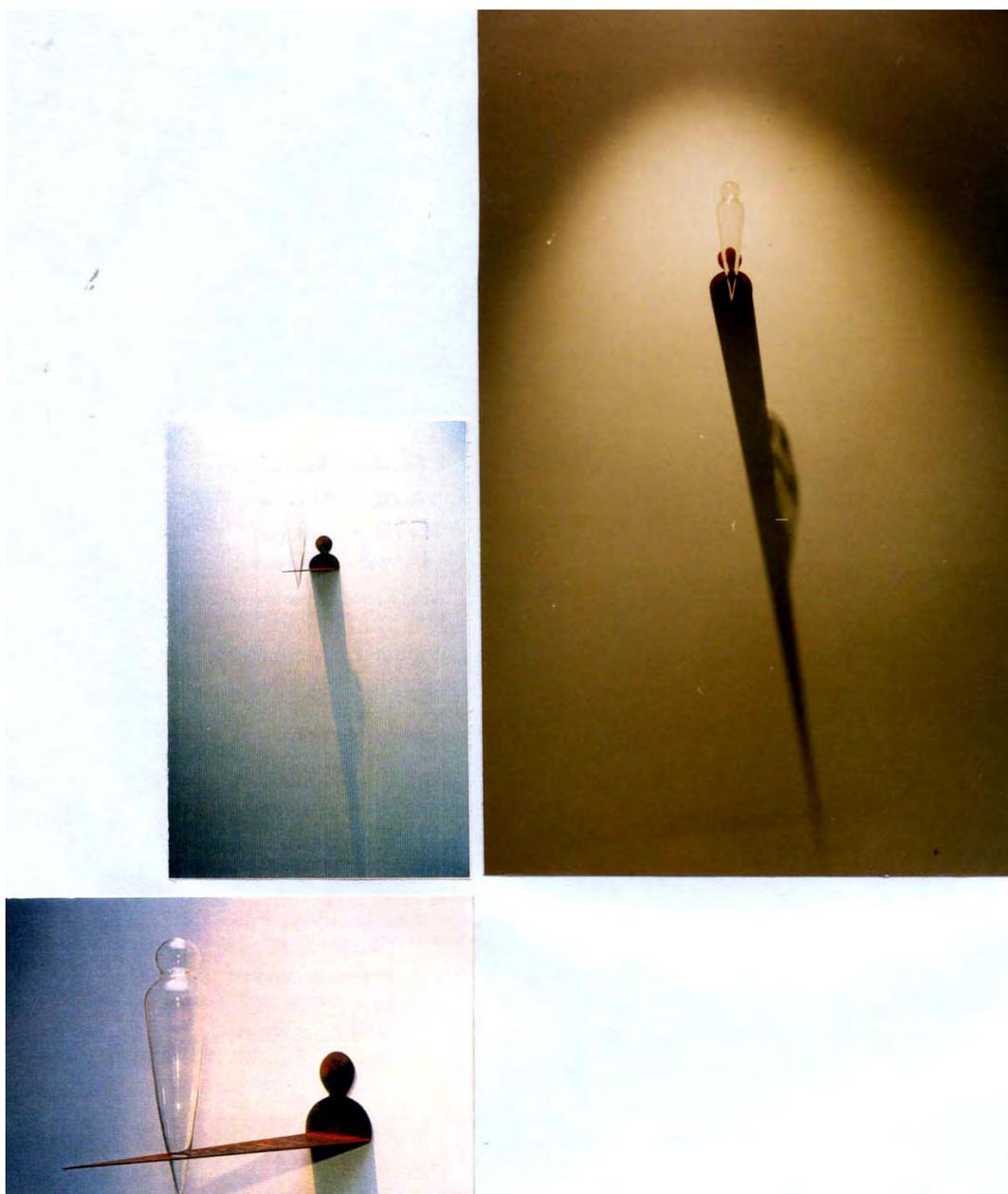


Fig. 19 Cláudia França, *Auto-retrato*, 1998

As ações sobre os suportes divergem, no entanto, das ações tradicionais do campo da escultura, indicando que o volume que se *constrói* assume ser um acréscimo não definitivo de materiais e de procedimentos. As ações são diversas, como oxidar, trançar, costurar, entortar, enrolar, enfiar, furar, pregar, amarrar, emparelhar, e outras. Conseqüentemente, o volume obtido não se apresenta como uma massa homogênea, mas permeável ao ar, seja através de poros ou de grandes vazados. Algo do princípio estereométrico adotado pelos irmãos Gabo e Pevsner, e de certa forma utilizado por Amilcar de Castro e Richard Serra: *“Renunciamos na escultura à massa como elemento escultural. Todo engenheiro sabe que as forças estáticas de um corpo sólido e sua força material não dependem da quantidade de massa. (...) Tomamos quatro planos e construímos com eles o mesmo volume das quatro toneladas de massa.”* (GABO;PEVSNER apud READ,1983:146)

O que se pode perceber nestas linhas colocadas, é que, se a escultura moderna preocupa-se com as novas matérias fornecidas pelas conquistas tecnológicas como possibilidades de experimentação, noções de Física Pura (Mecânica) e de Física Aplicada (Resistência de Materiais, técnicas construtivas das Engenharias) são conhecimentos que tornam-se necessários ao “novo” escultor. Entretanto, esses conhecimentos de noções da Física não vêm somente em função das novas matérias fornecidas pela indústria. Na medida em que elas se potencializam enquanto matéria escultórica, o interesse real pela linguagem da matéria determina prospecções nesses campos do saber. Há, nessa investigação, a busca de um aparato teórico que possa subsidiar um contato de *outra ordem* com a realidade, não mais no que toca a representação do real, mas em situações poéticas do real vivificadas pela matéria, enformada ou não. Nesse sentido, é possível inferir que os processos de autonomia e abstração da arte, se por um lado a distanciam do público, por outro lado, permitem uma aproximação com o espectador por conta mesmo de um declarado interesse pela matéria e seus comportamentos no espaço real.

São esses comportamentos da matéria alguns dos pontos de convergência da arte com o cotidiano²⁵. Isso significa que, além dos pressupostos científicos, o artista detém-se em situações simples ou não do dia - a - dia, acumulando com isso, um conhecimento prático, e não somente teórico, e dando, por fim, "relevo" naquilo em que ele vê poesia. A arte parece, assim, aproximar-se mais da realidade da matéria do que as próprias ciências que a estudam:

²⁵ Lembremo-nos dos pressupostos do Novo Realismo, movimento francês dos anos 50-60 que busca mesmo privilegiar a linguagem e presença da matéria, e as experimentações posteriores com matérias "pobres" e orgânicas, no pós-minimalismo e na arte povera.

os físicos tendem a esquecer que as palavras que eles usam - palavras como peso, tensão e força - são comuns a ciências mais antigas como a Mecânica. Esses termos vêm de um saber geral. Antes de designarem os elementos de um elaborado sistema teórico, estas palavras referem-se a experiências sensoriais. (...) Assim, não devemos nos esquecer que uma força não é somente o nome do símbolo F na 1ª lei de Newton, $F=ma$. O peso e a tensão não são somente vetores, entidades matemáticas etéreas, mas trajetórias, confrontos, desafios e ameaças. (LÉVY-LEBLOND, 1999:215)

São essas "sensações tensas" que gostaria de provocar no espectador quando permito encontros de matérias a princípio, incompatíveis - uma fita de cetim sustentando um plano de chapa de ferro, ou uma taça de vidro apoiando uma pedra. As forças do *peso* são invisíveis, mas atuam na própria visualidade do objeto resultante: "*a estática se torna um silencioso drama no qual alguém pode com vigor tomar parte.*" (LÉVY-LEBLOND, 1999:215)

O aspecto cromático dessas produções é outro dado de relevância. Tem sido costume vincular o branco com a cor dos inícios, branco vindo de *candidus*, *candidato*, aquele que se submete a outra condição. (CHEVALIER; GHEERBANT, 1990:141) Tal condição acontecia ao início de cada desenho sobre papel ou tecido. Havia uma tensão pela emergência da perda de pureza do suporte, mas também uma tensão interna cercada a ação gráfica inicial sobre o papel. Sobre este, o desejado era a relação de alto contraste entre o preto do nanquim e o branco *leve* do papel.

Em minha produção como um todo, se pensarmos as formas tridimensionais simplesmente como objetos no espaço real, o princípio cromático é a cor terrosa, cor do aterramento, a prender-me para baixo. Isto se dá porque a cor do ferro oxidado é a mesma cor da terra, pelo menos da terra da região do quadrilátero ferrífero, onde nasci. O branco como "cor" principiadora, matriz de valor a partir da qual todos os matizes se sobrepõem, acontece no trabalho tridimensional se o pensarmos como operação em que ele, como objeto, refere-se as minhas experiências anteriores com o Desenho. O branco, nesse caso, seria memória do suporte intacto, sobre o qual se dariam os primeiros gestos gráficos. Agregam-se a estas leituras, as idéias de pureza, limpeza e fragilidade que vêm com esta cor. O branco também pode ser visto enquanto elemento com uma função composicional, obtida pelo alto contraste com a matéria ferrosa ou com a linha negra - e com uma função memorialista (rememoração da prática do Desenho).

Podemos pensar, desta maneira, que até mesmo a questão cromática do trabalho remete para essa dualidade do *peso* e do *leve*. O branco filia-se à *leveza*, é um

valor cuja limpeza dá-nos sensações de transparência, fluidez, fragilidade. A cor ferrosa “empurra-nos” para baixo, ela suja, macula o tom originalmente branco. Traz consigo essa idéia de *peso* por ser mesmo uma cor de terra.

Minha experiência tridimensional herda do Desenho esse desejo de apresentar-se uma forma suspensa no ar. Desta maneira, há algo como um conjunto de estratégias – visuais, físicas, de ação, conceituais – para a “desaceleração” da força gravitacional sobre o próprio objeto, uma busca de mediações para o contato do trabalho com o solo, o que permite que ele seja chamado de *objeto tectônico*²⁶, dado o espírito construtivo que possui e por ser mediado pelo Desenho enquanto projeto. Essas estratégias, presentes nos processos de instauração da obra, agregam-se a ela, atestando a importância dos valores *peso* e *leveza* e constituindo-se no motor para que outras leituras sejam feitas.

Se por todo o tempo coloco o *peso* e a *leveza* por um viés formal e matérico – viés esse que direciona toda esta pesquisa em curso - há, entretanto, uma abertura para possibilidades de deslocamento conceitual dos significados desses elementos materiais nessas relações e para que outras leituras do trabalho sejam feitas, uma tensão oriunda de outras oposições que se dão a partir do binômio *peso/leveza*: contraposições do masculino e do feminino, do sujo e do limpo, do forte e do frágil, do duro e do flexível. Essas dicotomias, que podem reduzir-se a uma, têm permitido investimentos em novos materiais: são utilizados ovos, cordas, porcelanas, no intuito de fazer jogo com as matérias pesadas do ferro oxidado ou com a docilidade do tecido branco.

²⁶ Tectônico refere-se à construção de edifícios ou ao estudo da formação da crosta terrestre, à formação de montanhas. Edifícios ou montanhas são formas cuja volumetria é notória, aparecem como irrupção de forças internas que projetam o volume para a frente, para cima. Essa também passa a ser uma marca, ou desejo de autonomia dos objetos por mim construídos, embora ainda se relacionem, enquanto dependência ou contestação, ao plano, seja o da parede, seja o plano-suporte do acontecimento formal. Daí nomeá-los de objetos tectônicos.

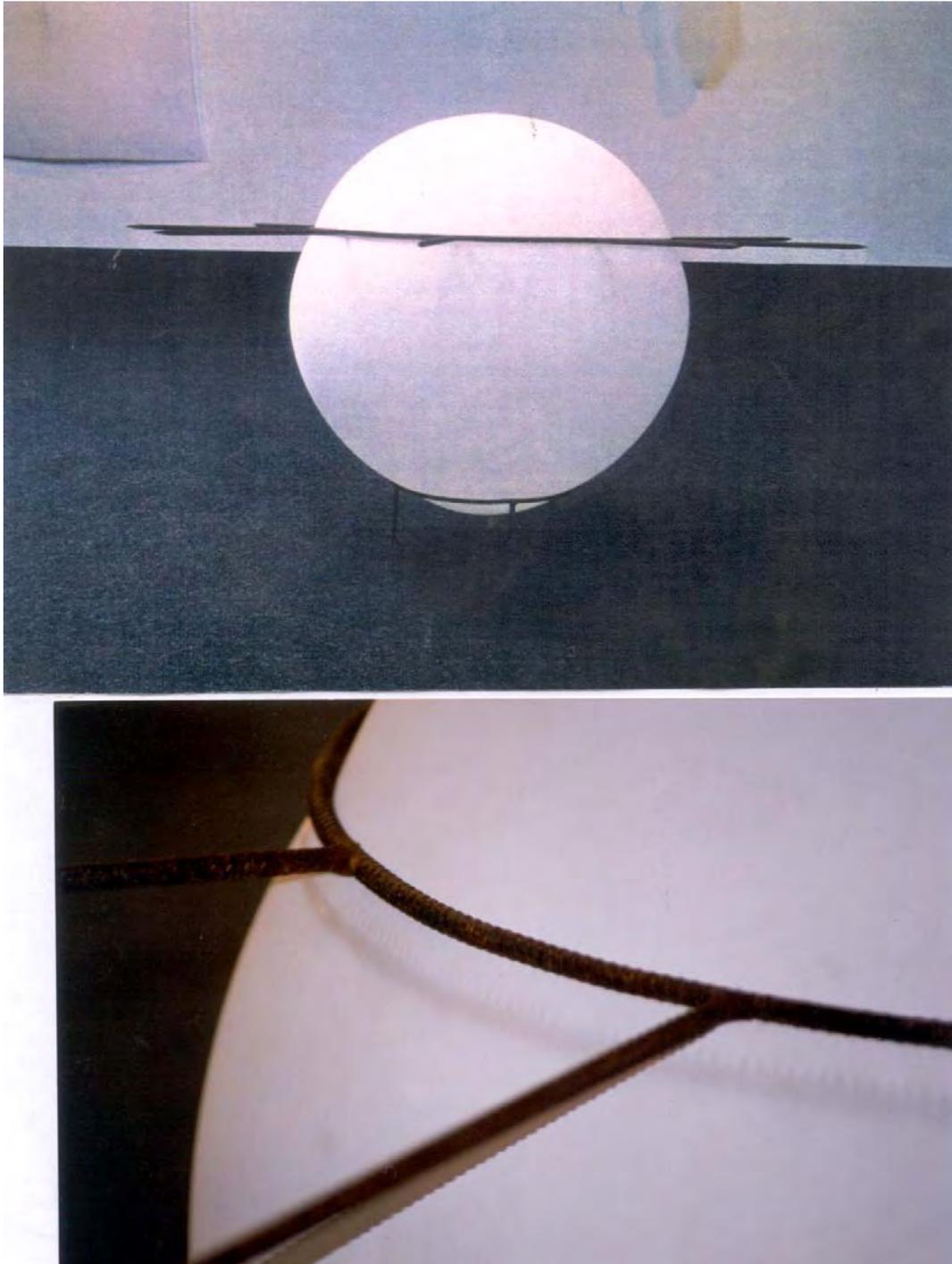


Fig. 20 Cláudia França, *Balão*, 1997

É possível perceber que a produção Tridimensional contém a linguagem do Desenho, ou que o Desenho está contido na e antecipa questões da expressão Tridimensional: entre as linguagens, há, portanto, uma relação de pertinência mútua. Se há essa relação entre elas – obtida pelo *peso* do tempo dedicado a minha pesquisa plástica - os valores que constituem cada uma estão, de uma maneira mais virtual ou

real, presentes em uma ou em outra. Assim, se o Desenho apresentava relações de *peso* e *leveza* essencialmente visuais, essas mesmas relações permanecem nos Objetos, somadas porém aos *pesos/levezas* físicos, matéricos, a uma diversidade de ações em função desses *pesos e levezas* apresentados, aos *pesos e levezas* dados pelas operações mentais do espectador. No Desenho, essas características físicas da matéria apresentam-se quando pensamos no desenho representando uma matéria pesada, como uma pedra, por exemplo. Assim, essa matéria pesada não é a matéria gráfica da tinta, mas a “matéria” virtual da figura representada, a *idéia* de *peso*.

No caso específico da presente pesquisa, em que há a apresentação de uma instalação para o espaço de exposição da Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, a linguagem *instalação* surge como um dado novo. Poderá ela, no entanto, como linguagem “recente”, resguardar essa relação de pertinência mútua obtida pelo Desenho e pelos Objetos? Qual seria então o teor que especifica uma instalação? Como ela poderia estar colocando outras leituras de *pesos e levezas*?

Acredito que a instalação pode conter outras linguagens, e no caso deste projeto em estudo, a instalação contém as linguagens do Desenho e da Expressão Tridimensional, indo, entretanto, além delas mesmas. Segundo Fernanda Junqueira, a instalação *“prescinde de um suporte ou matéria específica para a sua realização – como o necessitam a pintura ou escultura. Pode, no entanto, utilizar vários recursos plásticos e ser uma ‘outra coisa’.”* (JUNQUEIRA,1996:567) Sendo “outra coisa”, pressupõe assim uma ativação do espaço que a contém e a presença de um espectador-habitante, o que irá constituir a sua nova unidade: *“devemos chamar ‘obra’ à totalidade da relação entre coisa instalada, o espaço constituído por sua instalação e o próprio espectador. Pois este não se encontra fisicamente fora da obra, a contemplá-la como realidade virtual. Ao contrário ele a habita.”* (JUNQUEIRA,1996:567)

É oportuna aqui a referência àquela carga de hibridismo citada anteriormente, acerca do Desenho, mas que também marca a contemporaneidade quanto à expressão artística, ou uma interdisciplinaridade, no tocante ao conhecimento e à sua produção. Assim, a instalação torna-se um termo genérico marcado por ser fusão, fusão de espaços, de linguagens, de tempos. Pode-se pensar numa instalação como um cosmos, um mundo. Essa *idéia* totalizante pressupõe a existência de relações peculiares entre os elementos constituintes desse mundo.

A partir do exposto sobre os valores *peso* e *leveza* nas produções de Desenho e Tridimensão, e do caráter “recipiente” que envolve o conceito de instalação, pode-se inferir que tais valores acontecem nesta nova linguagem como uma somatória das

informações que cada elemento (seja desenho, seja escultura, seja elemento arquitetônico) constituinte do arranjo espacial já traz consigo. Além disso, há a relação que esses elementos podem estabelecer entre si e com o espaço real. Desta forma, *existe uma projeção, ou expectativa, de que a relação entre os elementos da instalação possa fornecer subsídios para o espectador pensar sobre peso e sobre leveza.*

Ou seja: além das estratégias antes apontadas – a escolha dos materiais a serem utilizados em meu trabalho, suas características físicas, a composição espacial, o método construtivo, o raciocínio gráfico e espacial, as ações sobre o suporte – há outras maneiras de manifestação de leituras do *peso* e da *leveza* que decorrem da situação do objeto no espaço ampliado.²⁷ Se um dos pressupostos do que seja instalação passa pela noção de espaço ampliado, e portanto, por seu aspecto relacional, *peso e leveza* são valores que *podem* vir à luz na medida das relações de disposição dos elementos/forças que constituem a linguagem.

²⁷ Essas situações dos elementos no espaço ampliado são as relações que cada elemento arquitetônico estabelece com outras formas artísticas neste mesmo espaço, as relações entre os próprios elementos escultóricos, os efeitos de luz, induzindo o espectador ao contato com o conjunto por meio de um determinado percurso. Essas questões serão desenvolvidas mais adiante no texto dissertativo.

3. instalação: processo e projeto

A instalação a ser realizada na sala de exposições da Pinacoteca chama-se *Noventa Graus*. Constitui-se de 4 elementos, um deles preexistente (uma coluna de concreto próxima à entrada da Pinacoteca). Os dois primeiros elementos espelham-se nessa coluna; embora sejam construídos de materiais não tão comuns à construção civil, são nomeados de pseudocolunas²⁸ e ladeiam o elemento modelo. O terceiro elemento localiza-se fora desse conjunto, sendo que a direção horizontal coloca-se como preponderante em sua estruturação. (A descrição detalhada de cada trabalho, bem como de outros elementos constituintes de *Noventa Graus* será tratada em outro momento deste texto dissertativo).

Gostaria de desenvolver, neste tópico, idéias sobre o processo de instauração de *Noventa Graus*. Embora não seja propósito desta investigação uma definição do termo “instalação”, torna-se necessário, entretanto, aclarar alguns de seus aspectos, de maneira a auxiliar questões e dúvidas sobre o processo instaurador deste trabalho. Assim, o ponto de partida torna-se a própria descrição espacial da Pinacoteca, bem como os contatos iniciais com o espaço vazio.

DESCRIÇÃO DO ESPAÇO

A Pinacoteca do Instituto de Artes possui o pé-direito de 320 cm, teto, paredes, coluna e pilastras brancas e piso com tacos de madeira em vários tons terrosos, que compõem esquemas geométricos. O espaço estrutura-se em forma análoga a um L, ou dois eixos perpendiculares entre si, situando-se o acesso principal na extremidade de um desses eixos.

A primeira parte da galeria possui ampla janela, frontal à porta principal, e uma coluna de base retangular, situada ao seu centro. Ao fim desta primeira parte, na interseção com o outro eixo, situa-se o acesso à área administrativa, já mostrando-se, por fim, a segunda parte da galeria propriamente dita. Como peculiaridade arquitetônica, esta apresenta um amplo basculante em sua porção final, e na parede do fundo, uma porta que dá acesso à reserva técnica. Outro dado são as pilastras em seção semicircular, em número de oito, que distribuem-se simetricamente no espaço.

²⁸ O termo pseudocoluna é usado por todo o texto como sendo um elemento que toma emprestado a forma da coluna, mas não a sua função. O "pseudo" vem revestido de uma idéia de falta, de impotência: "Se ficássemos sabendo que o pilar não carrega nada ou que funciona com peso falso, toda a majestade de uma obra arquitetural cairia no ridículo. (...) Esse desapontamento tolhe, de certo modo, todos os devaneios da vontade de carregar." Gaston BACHELARD, *A Terra e os devaneios da vontade*, 1991, p.308-9.

O projeto de instalação pensado para esta galeria tira partido da coluna, em relação à primeira parte, e da profundidade de mais de 15 metros do segundo eixo, bem como dos próprios espaços perpendiculares entre si, e que me sugerem duas situações distintas dentro da mesma proposta espacial. A descrição dos dois eixos que se segue leva em conta o percurso lógico de um espectador naquele espaço, ou seja, iniciando sua "visita" pelo eixo mais próximo da entrada da galeria. (Ver fig.1 e 2 do Anexo)

Embora as áreas desses eixos sejam próximas (cerca de 92 e 98 m², respectivamente), tendemos a perceber o primeiro eixo como bem menor em relação ao segundo. Isso se dá pela presença da coluna, interrompendo o fluxo contínuo do olhar (e do corpo). O que tenho observado é o uso geral deste espaço com montagens que se dão pela disposição perimetral, ou seja, ocupações tradicionais pelo uso das paredes, e alguns módulos ou similares espalhados em sua área. Quanto à coluna, geralmente é suporte tanto da sinalização da exposição (título, artistas participantes, textos) como anteparo para o móvel com o caderno de assinaturas.

Por *outro lado*, tendemos a perceber o 2º eixo em profundidade, porque ele não possui nenhum obstáculo à visão ou ao percurso do corpo. Entretanto, a marcação das pilastras já apresenta-se como acontecimento visual, que "setoriza" as paredes, criando compartimentos onde geralmente instala-se, em posição centralizada, um trabalho por setor, nas montagens de exposições. Outro dado perceptível dá-se nas utilizações do vão em profundidade: seja em coletivas ou em mostras *solo*, mesmo que os trabalhos tridimensionais sejam "individuais" (não possuindo nenhum "espírito instalacional"), tendemos a vê-los como um conjunto, cada qual pertencendo a um plano virtual que se sobrepõe aos planos-trabalhos subseqüentes.

1º EIXO

Este setor explora a existência da coluna de concreto como foco compositivo. Torna-se, assim, tanto em planta-baixa, quanto na percepção tátil-visual do espaço vazio, um ponto, um corpo do qual não pude distrair-me. No interior daquele espaço vazio, comecei a tomar consciência de que *dois* corpos estavam ali: um estático, inflexível, *pesado* - a coluna; outro, *leve*, em movimento - meu corpo. Cada qual a "olhar" o outro, criando uma lenta e progressiva relação de especularidade: *somos verticais*.

Pude perceber também a coluna enquanto corpo vertical carregado da função *sustentabilidade*, atuando, desta maneira, como índice de um espaço interior, de um

"dentro". Embora esta questão seja óbvia, gostaria de reforçar este caráter de interioridade do espaço, como se aquele interno fosse suporte para uma composição que também se referisse a um espaço interno, porém metafórico. O próprio piso da galeria remete-nos a um espaço doméstico, e nesse sentido, fora por mim aproveitado para se pensar uma *casa dentro da galeria*. A coluna seria a "ponte", o elo entre essas duas interioridades: uma espacial – a galeria, outra temporal – a casa metafórica.

A partir dessa ambigüidade que o signo coluna aponta - sendo ao mesmo tempo indicador de uma relação de espaço e de corpo - é que proponho a construção de duas pseudocolunas feitas de matérias distintas entre si, mas com as mesmas dimensões. Seriam instaladas no mesmo alinhamento da coluna, quase eqüidistantes entre si e entre as paredes.

A primeira delas, situada exatamente entre a porta principal e a janela, relaciona-se com a questão funcional da coluna, constituindo-se em um "móvel". Trata-se de uma espécie de estante - quatro cabos de aço tensionados do chão ao teto e que sustentam um plano retangular de chapa de ferro oxidada. Sobre esse plano, serão depositados pires e pequenos pratos de porcelana branca, empilhados e emborcados, de maneira a parecerem montes e montículos. A placa instala-se a uma altura aproximada de 160 cm, próxima a nossa linha do horizonte.

A segunda pseudocoluna resolve-se pelo empilhamento de toalhas e peças de roupa brancas. Estas roupas foram emprestadas por pessoas que, ao passarem por minha vida, foram significativas - em um universo temporal de 0 a 36 anos. Cada peça de roupa é passada, dobrada e envolta em outro tecido branco, em ordem cronológica, de baixo para cima. O volume resultante do empilhamento – cujo limite é o teto da própria galeria, relaciona-se com a coluna enquanto corpo e identidade, e por isso é admitido como uma espécie de "auto-retrato".

Se há uma intenção de que nesse eixo se represente um interior doméstico, uma "casa", essa casa sugerida, no entanto, é *sui generis*: não possui qualquer mobiliário que convide ao descanso do corpo. Esta "casa" remete muito mais a um ambiente que vai se definindo por espaços de trabalho, uns mais públicos que outros, ou que se permitem a olhares alheios, mais que outros. Espaços que tradicionalmente se identificam com o cotidiano feminino de manter a ordem e limpeza de seu "santuário", embora hoje a mulher possua outros "santuários". De qualquer forma, fora nesse espaço que se dera a minha formação, espaço em que a presença de mulheres (mãe, tias, irmãs e primas) era a tônica. Esse cotidiano da mulher reflete *"uma dedicação constante a todos que vivem sob seu teto"*, destinando-a *"a servir, ou seja, a cuidar:*

alimentar, criar, atender na doença, assistir na morte – essa é a ocupação das mulheres, que a ela se devotam gratuitamente...” (GASTAN,1989:417)

No entanto, o desejo é de que essas associações do conjunto de colunas com o espaço doméstico sejam sutis, ao mesmo tempo que perceptíveis, como se uma névoa de abstração perpassasse o conjunto e permitisse ao espectador outras leituras que não necessariamente a de uma ambientação doméstica.

2º EIXO

Se no primeiro eixo a predominância é do elemento vertical, nesta outra parte o elemento horizontalizado impera, e, estando só e ao fim do espaço, indica-nos que se trata de um objeto cuja percepção é contemplativa: um objeto de ênfase pictórica - uma paisagem. Algo que remete a uma exterioridade (um outro lugar) dentro do espaço interno da galeria pelo próprio distanciamento espacial em relação aos outros elementos escultóricos.

Aqui, exploro a sua profundidade espacial, instalando uma forma para ser vista à distância. Trata-se de um suporte linear esticado, no fim das duas paredes laterais, e que recebe uma quantidade imensurável de linhas de costura em tons terrosos, de maneira que ocupem toda a extensão do suporte e se sobreponham umas às outras, formando diversos montículos.

INSTALAÇÃO, PROCESSO E PROJETO

Algumas formas escultóricas foram recriadas para o espaço da Pinacoteca. É o caso da forma horizontalizada, que obedeceu a uma processualidade já sistematizada, onde é marcante a presença do Desenho como esboço. Assim, a forma só existia no papel enquanto uma proposta tridimensional relativamente despreocupada em concretizar-se, como se fosse um dado de um "arquivo" à espera de materialização. A partir da possibilidade de ocupação de um espaço específico, criou-se então a "ocasião", e portanto, o retorno ao Desenho, numa tentativa de adaptação do estudo preexistente à realidade da Pinacoteca. Assim também deu-se com a coluna de tecidos e roupas, embora o "insight" das roupas emprestadas só tenha ocorrido bem depois, em Uberlândia, revendo velhas agendas.

O que tenho percebido, também por meio de outros estudos realizados para outros espaços, é que tem sido crescente o fato de um estudo para instalação ser uma maneira muito peculiar de vivenciar um determinado local. Assim, ao estar dentro da

Pinacoteca por um considerável tempo, já veio à mente um esboço de ocupação da mesma, o que posteriormente fora burilado no papel. Ao perceber a coluna enquanto forma, tornou-se imperativa a sua efetiva participação no conjunto, e a solução das pseudocolunas veio não somente para integrar a coluna na instalação, bem como para possibilitar um provável desvio da atenção do espectador para que pudesse enxergá-la primeiramente como forma e depois vinculá-la a sua função estrutural no espaço.

A coluna-estante já fora totalmente pensada a partir da vivência do espaço da Pinacoteca, ficando somente em aberto a alternância dos montes de porcelana com montes de farinha de trigo, idéia essa que fora descartada pouco tempo depois. Desta forma, aquelas fases processuais acima mencionadas - desenho + ocasião + desenho - e que antes eram bem marcadas, têm se dado às vezes simultaneamente ou também "designam" um "desenho" da forma a partir do espaço real. Isso, a meu ver, indica uma tendência de dominância do espaço real sobre qualquer desejo de "formação"²⁹ apriorística.

Seria interessante observar a flexibilidade processual de Richard Serra na produção de instalações de campo específico (site-specific) :

Eu reúno (...) toda informação possível sobre o que define o sítio: mapas topográficos, planos em elevação, isometrias arquiteturais; em seguida, meço e balizo o sítio. Algumas obras são realizadas, da concepção à execução, inteiramente móvel, no sítio. Outras são executadas em ateliê. Como tenho uma noção muito exata do sítio real, faço maquetes de aço que experimento em uma grande caixa de areia. As estruturas são o resultado da experiência, nunca faço croquis ou desenhos para minhas esculturas; não trabalho sobre um conceito ou imagem a priori. (SERRA apud LEPRUN, 1999:39)

Nesta fala do artista é possível perceber uma flexibilização processual que admite tanto a experimentação de trabalhos *in loco* quanto no uso de um receptáculo geral, a grande caixa de areia que refere-se a um espaço com o mínimo possível de ocorrências peculiares. Seriam reduzidas, então, as adaptações formais que o trabalho processado nestas condições sofreria.

No entanto, a poética de Serra, em relação a suas produções mais recentes, aponta para a questão urbanística, em virtude da escala com a qual ele trabalha. Trabalhar no espaço da cidade requer um sentido mais estrito de lugar, lugar então entendido como o dado específico de um espaço, cuja singularidade define o tempo da

experiência que se tem ali. Agregamos aqui a definição de "lugar antropológico" de Marc Augé, em que há "a possibilidade dos percursos que nele se efetuam, dos discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza." Ao lugar "referimo-nos, pelo menos, a um acontecimento (que ocorreu), a um mito (lugar-dito) ou a uma história (lugar histórico)". (AUGÉ, 1994:76-7)

A produção de Serra vê-se cada vez mais dependente dessas especificidades, e por isso o artista é considerado um dos referenciais da *Site-specific*. Esta é uma vertente dentro da própria instalação que propõe a construção de um ou mais objetos ou formas que se interagem a partir das características do local a ser ocupado. Ao priorizar, nesse sentido, uma idéia de *tópos*, a instalação de campo específico propõe uma relação orgânica entre os termos que se envolvem:

... a especificidade de obras orientadas para um local significa que são concebidas, dependentes e inseparáveis de sua localização. A escala, a dimensão e a localização dos elementos escultóricos resultam de uma análise dos componentes ambientais próprios de um dado contexto. A análise preliminar de um determinado local leva em consideração as características não apenas formais mas também sociais e políticas do mesmo.(...) Baseadas na interdependência da obra e do lugar, elas abordam o conteúdo e o contexto de seu local criticamente. Uma nova orientação comportamental e perceptiva para um lugar exige um novo ajuste crítico para uma nova experiência que se tem desse local. As obras para local específico engendram primariamente um diálogo com seu entorno. (SERRA,1990:152)

Por meio dessas colocações de Serra, é que questiono o grau de especificidade espacial de *Noventa Graus*. Analisando a questão em profundidade, é observável que cada peça, individualmente, pode ser reapresentada, desde que o novo lugar atenda sumariamente às suas exigências espaciais: uma sala longa e larga, para a forma horizontal. As pseudocolunas, devido as suas características constitutivas, são mais flexíveis, podendo ajustar-se mais facilmente a outro pé-direito que não o de 320 cm da Pinacoteca. Nesse sentido, as peças, isoladamente, correspondem mais ao domínio do que Robert Irwin denomina de "site-adjusted", ou seja, as peças adaptam-se ao local em que serão instaladas.(BARROS,1999:89) As peças (os seus estudos) possuem autonomia, tanto é que serão analisadas posteriormente, uma a uma, como formas escultóricas distintas entre si.

²⁹ Referimo-nos aqui ao conceito de "formatividade" de Pareyson, sendo o formar, um "executar, produzir e realizar, que é ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir." Cf. Luigi PAREYSON, *Problemas da estética*, 1984, p.32.

Em que medida o meu caderno de desenho, onde são rabiscadas as formas “gerais” que podem ser adaptadas a uma outra realidade espacial, poderia ser o equivalente à grande caixa de areia do escultor norte-americano? Embora ambos traduzam uma idéia geral de serem receptáculos de formas, há um diferencial na ordem em que o caderno e a caixa surgem na poética de cada artista. No caso de Serra, o uso da caixa dá-se *após* a vivência do local e a coleção de referências documentais sobre o sítio. São esses dados, além de sua percepção corporal e de sua memória, que oferecem a Serra a “*noção muito exata do sítio real*” e que permitem a experiência subsequente com as maquetes na caixa de areia. Minha “caixa de areia” - o caderno de desenho - é anterior a qualquer experiência espacial de um determinado lugar. Após essa experiência espacial, há um retorno ao caderno, mas o olhar em relação a ele é *outro*.

No entanto, a minha processualidade, no que tange a instalação, vai se descortinando lentamente, em direção à flexibilização processual colocada por Serra. Caminha ainda, pela adaptação de idéias recorrentes para novos lugares, em direção a uma percepção do próprio espaço e/ou lugar como *causa material*. Embora Aristóteles não veja o lugar como inerente aos corpos, nem tampouco como inserido no universo das “causas” – “*não é forma nem matéria, nem causa eficiente, nem finalidade*” (GALCERÁN,1981:44) - podemos pensar que na instalação, o próprio espaço e/ou lugar coloca-se como matéria a ser reorganizada, reconfigurada pelo instalador. Essa idéia do lugar como causa material torna-se mais patente no caso da *site-specific*, se verificarmos as considerações de Serra a respeito, colocadas há pouco, em que o interesse pelo sítio precede a forma, esta somente dando-se a partir da experiência sensível no próprio local. Por outro viés, esta idéia da causa material precedendo a idéia contraria os preceitos aristotélicos quando o filósofo aponta uma preponderância da finalidade (a intencionalidade do artista) sobre a causa formal (a forma pela qual será reconhecido o trabalho do escultor) (ARISTÓTELES,1999:23-7). Ora, o que temos no testemunho de Serra é que o lugar coloca-se como dado apriorístico, anterior a qualquer forma: o espaço real e suas especificidades é ingrediente decisivo na formatividade, ou no processo instaurador de seu trabalho. Esse aspecto na poética de Serra converge com o pensamento de René Passeron, mencionado anteriormente, de que na instauração de uma obra de arte a matéria não é passiva.

Em relação à autonomia da forma escultural que é aludida pelo meu Desenho, colocada em páginas anteriores, vale observar o comentário de Rosalind Krauss acerca do assunto, pelo exemplo do trabalho do escultor moderno Constantin Brancusi:

Ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o de seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de

sua construção, expõe sua própria autonomia. (...) Logo, a base pode ser definida como essencialmente móvel, marco de um trabalho sem lugar fixo, integrado em cada fibra da escultura.(KRAUSS,s./d.:89)

Conforme estas colocações de Krauss, o que se percebe é que a independência da escultura moderna para com o seu local de instalação coloca em suspenso a própria noção de *lugar*, e as relações que a forma volumétrica pode estabelecer com ele. Se os desenhos por mim produzidos anteriormente aludem a essa independência do volume sugerido em relação ao fundo, eles admitem analogias com um recorte dentro da produção escultórica, que é a escultura moderna. A composição bidimensional enfoca o poder de um centro referencial, ou núcleo, em que a tensão da superfície é centrípeta, voltando-se para si mesma.

Krauss também coloca sobre esta questão da escultura moderna e o seu centro em *Caminhos da Escultura Moderna*. Para ela, a presença de um núcleo ou centro ainda fora a marca da escultura moderna, como fora a futurista, a construtivista, e a orgânica, de Arp e Moore. Há nesses trabalhos uma possibilidade de leitura que passa por uma analogia com uma idéia de corpo, um viés antropomórfico que provoca no espectador uma "identificação" com a obra. Entretanto, ao fim deste livro, ao colocar sobre o procedimento da repetição de formas no Minimalismo, Krauss aponta a anulação do foco da composição - já que todos os elementos são iguais - a anulação de um centro ou necessidade interna da forma total. A perda do centro na escultura (a partir da Minimal Art) dificulta a projeção do corpo do espectador nela, sendo impossível dotá-la de um valor psicológico, subjetivo. A repetição dos elementos direciona a percepção em direção às relações que eles estabelecem entre si: há, no Minimalismo, um germe da prática instalacional.

Essa questão da presença de um centro na escultura e a "perda" deste centro a partir dos anos 60³⁰ torna-se importante por situar que a maioria das obras e artistas

³⁰ Penso que esse aspecto que Rosalind Krauss coloca sobre o Minimalismo não é ponto pacífico dentro da produção teórica contemporânea, acerca do Minimalismo. Há obras minimalistas ou já tendentes para esse movimento, de artistas como Robert Morris, por exemplo, que possuem claramente uma idéia de antropomorfia e de narrativa de seu processo de geração. Seria o caso de *Columns*, de 1961. Outro trabalho interessante do mesmo artista, é *Caixa com os sons de seu próprio fazer*, de 1962. Ali, uma pequena caixa de madeira completamente cerrada reproduz infinitamente os sons dos utensílios que a geraram, ou seja, o barulho do serrote, do martelo, da lixadeira. Por outro lado, enquanto produção teórica, há que se fazer menção ao livro de Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, em que o autor propõe tirar essa "capa" tautológica e racionalista que costumou revestir as obras minimalistas, para que possamos ali, diante daquela seca volumetria, perceber um conteúdo antropomórfico latente. Outra consideração é a de David Batchelor, em seu livro *Minimalismo*. O autor questiona, diante da diversidade de propostas dispares abrigadas sob o mesmo "teto" minimalista, se esse movimento realmente existiu. Diante disso, prefiro pensar que o centro ou núcleo na escultura moderna e contemporânea não se perde ou anula, mas *fragmenta-se*. Essa idéia de fragmentação se justificaria assim pela própria angústia do sujeito em nossa época, bem como abre para uma nova espacialidade a partir da fragmentação, que é a da instalação. Esta poderia ser pensada, nesse viés, como análise combinatória dos diversos "fragmentos" ou módulos, ou elementos que na primeira metade do século, seja nas assemblages, construções ou nas colagens cubistas, ainda estavam de certa forma coesos

que mais influenciaram o início de minha trajetória plástica pertencem à Arte Moderna, e à transição desta para a Arte Contemporânea. Essas influências permanecem durante a produção objetual, o que é atestado por um "desejo de solidão" de cada peça, em crescente abertura, no entanto, para diálogos com o entorno espacial. Parece-me lógico, portanto, que questões específicas da modernidade acabem, paulatinamente, sendo acrescidas de questões contemporâneas.

A experiência com a instalação oferece uma chance de fragmentação do poder desse centro, e no caso de *Noventa Graus*, por meio da multiplicação do elemento "coluna" que está ao centro do espaço do 1º eixo. A questão da importância do lugar tem sido um outro aspecto - não é sem sentido que a presente pesquisa é a análise de um projeto de instalação. É nesse viés que o meu olhar para a obra de Richard Serra acontece em dois momentos: aquele em que o olhar encontra uma escultura (a pós-minimalista) sujeita à temporalidade do instante e é resultado de novas ações sobre o suporte. Esse olhar busca alimentar a produção pessoal de objetos, já que encontra "eco" no desejo de manter uma tensão, dada pela precariedade da construção. Há outro olhar, bem mais recente, no rumo dessa noção de espaço ampliado e da problematização da questão do lugar, aspectos notáveis na obra de Serra de meados dos anos 70 em diante. Assim, se os objetos tomados isoladamente remetem ao não questionamento do lugar, se são "modernos", o esperado é que a instalação enquanto conjunto de individualidades inter-relacionadas suscite reflexões acerca do espaço em que está, remetendo incipientemente, a questões da espacialidade contemporânea.

Se instalação é relação entre elementos, ela abarca em si um certo grau de especificidade do sítio em que se instala. Distinta da *site-specific* enquanto não-reinstalável, o termo genérico instalação admite *uma outra vez*, mas pressupõe uma reorganização de seus elementos a partir de uma variante espacial ou temporal. E o que são condicionantes temporais e espaciais, senão a própria *ocasião*? E o que é ocasião senão um espaço/tempo favorável, oportuno para que algo se dê?

A Pinacoteca do Instituto de Artes possui uma especificidade espacial proporcionada pelo ângulo de 90° entre os seus eixos, peculiaridade esta que nomeia, em parte, a presente proposta de instalação. A reinstalação de *Noventa Graus* em outro sítio sem essa ortogonalidade axial garantiria sua coesão conceitual e formal?

Noventa Graus é a conjunção de uma pesquisa plástica com a vivência de um novo local, Porto Alegre. Será esse fator - o distanciamento geográfico de minha região

em uma mesma peça. A instalação seria a rearticulação *no espaço* destes fragmentos, como radicalização da perda do contorno apontada na escultura moderna.

natal - a impor uma intenção memorialista à instalação ou a "ocasião" é um marco de uma nova significação no trabalho? Não sei. Quaisquer que sejam as respostas, desde já defendo uma especificidade temporal-espacial de *Noventa Graus*, não semelhante à definição de Richard Serra do que seja *Site-specific*, mas tomando-a em consideração para futuros trabalhos.

Renato Garcia dos Santos coloca-nos que, ao fazer uma instalação, "*trabalha-se com a construção do objeto, mas também com a construção do espaço simultâneo a isso, com a construção de significados que inclui também a presença do observador/significador dentro desse sistema.*" (SANTOS,1997:62) Sua fala afina-se com a de Flávia Junqueira colocada anteriormente. Em outro momento, ele aponta o termo "reconstrução" como o mais adequado ao processo instaurador de uma instalação. Agregando estas colocações ao pensamento de Lucrecia Ferrara sobre Arquitetura, a saber :

...a arquitetura (...) é signo da relação de conhecimento que se processa entre o espaço e o homem que sobre ele intervém através do projeto ou do uso cotidiano. Um signo complexo que se compõe da mistura de outros signos parciais que incidem sobre as relações sociais no espaço e no tempo e interferem na produção/criação da instabilidade daquela relação (FERRARA,1998:28) ,

é que inferimos que instalar é trabalhar com um dado *a priori*, fornecido pelo espaço arquitetônico. Se Arquitetura é signo, a instalação é *signo a partir de signo*, onde o elemento de ligação dessa expressão/equação assume outros termos como *sobre, com, através de, por meio de, mais, entre*. Considerando ainda como intermediação toda a fase projetual de uma instalação, é que finalmente pensamos nesta como sendo *signo sobre signo sobre signo*. Um "signo polissensorial", dinâmico como a própria arquitetura que "*supõe aquele caráter de intervenção que redimensiona o espaço com outra taxa informacional e possibilita outras experiências vitais.*" (FERRARA, 1998:32)

Esse pensamento converge assim com os conceitos de *site-specificity* proposta por Richard Serra, e até com um conceito geral do que seja instalação. Por extensão, afina-se também com a presente proposta de trabalho, posto que, na elaboração do projeto, foram (e têm sido) bastante presentes as fases da "*análise preliminar de um determinado local* ", mesmo que seja somente ao nível espacial - e pelo diálogo estabelecido com o elemento "coluna", em que acredito abordá-la "criticamente". São

ações mentais que denotam uma preocupação espacial, mas também uma atenção crescente às peculiaridades que um determinado espaço possa apresentar.³¹

É sabido que a execução de uma instalação pressupõe uma margem de erro, exatamente aquilo que é impossível de ser captado pelo projeto. Segundo Stéphane Huchet, se pensarmos na instalação como um arranjo que dá-se no espaço real, há que se pensar em uma *fragilidade* inerente a este arranjo. Existe um risco que toda instalação assume ao ser executada, e que o projeto é impossível de abarcar. Este "coeficiente de fracasso" do trabalho instalacional exige uma relativa capacidade de improvisação do instalador, e é uma questão que vai sendo paulatinamente suavizada à medida em que o artista conhece pessoalmente o espaço a ser utilizado.³²

Entenda-se aqui "fracasso" não como insucesso do trabalho, mas como uma "presença" de elementos ou questões não previstas no projeto, uma ação do acaso, que a meu ver, dá-se de maneira positiva e instigante, e que exige do instalador uma solução que integre esse "acaso" à coerência de sua proposta plástica. Obviamente, o "coeficiente de fracasso" contém o "coeficiente artístico" colocado por Marcel Duchamp ao referir-se à produção artística em geral - *"uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente"* (DUCHAMP, 1975:73), e vai além dele, posto que instalar é trabalhar com o espaço real.

A instalação vista como signo(a obra) sobre signo(o projeto) sobre signo(o espaço arquitetônico), ou um signo³, não será abordada neste texto dissertativo. Proponho-me aqui a percebê-la como intenção, desejo, *desígnio*: desígnio e desenho têm a mesma raiz, traçam trajetórias comuns, traduzem uma expectativa de realização de algo. Unem-se ao querer que vem com o desejo. O desenho aqui, visto como projeto, amplia-se em sua função social e expressiva a partir das colocações históricas de Mário de Andrade e Vilanova Artigas. Mas mesmo que não mais compartilhem do ideário modernista, ao qual pertencem esses teóricos, é possível aproximar o desígnio e a *utopia*: *"Se o único espaço possível para a utopia for o da imaginação, o desenho –*

³¹ Há que se registrar que, no caso nacional, a realidade da maioria dos espaços institucionais de exposição decorre de uma readaptação de espaços construídos anteriormente para outros fins, para que possam atender, de maneira mínima, às suas novas funções. É coisa de nossa história recente a construção de edifícios específicos para o abrigo, guarda, conservação e exposição de objetos de arte. A Pinacoteca do Instituto de Artes não escapa à tradição de ser um espaço adaptado a outros fins (isso é perceptível pela má localização de sua reserva técnica, pelas pilastras aparentes ou pela inconveniência de seu piso - problemas insolúveis se o edifício é tombado pelo Patrimônio Histórico). Enfim, são questões que me fazem pensar se o artista contemporâneo, ao ter de conviver com espaços de alguma maneira "peculiares", já não estaria sendo motivado a uma processualidade construtiva que leve em conta essas "particularidades" espaciais.

³² Esta experiência de executar uma instalação cujo espaço fora conhecido somente pelas informações da planta-baixa ocorreu comigo no ano de 1999, em Londrina(PR). Nesse sentido, o "coeficiente de improvisação" fora tão alto quanto o "coeficiente de fracasso" de que fala Stéphane Huchet. Cf. Stéphane

transitório e mental – habita o território da imaginação dos nossos artistas, ora trabalhado na acepção tradicional da linguagem do desenho, agora revelado da penumbra, mas sem dúvida, presença constante...” (BOUSSO,1990:s.p.). Por extensão, é possível aproximar-se a utopia com a instalação.

Toda a análise de *Noventa Graus* é feita pelo uso de croquis, projetos, maquetes, montagens com fragmentos fotográficos e ensaios de montagem. É sabido da incompletude de uma análise espacial que se dê somente ao nível do projeto: *"Enquanto signo da arquitetura, o desenho a circunscreve ao espaço bidimensional de uma página e jamais poderá dar conta do volume e do movimento que caracterizam o espaço tridimensional e, muito menos, da mobilidade e dinâmica do espaço social construído e habitado."* (FERRARA,1998:26) Os dados fornecidos pela maquete, embora sejam tridimensionais, ressentem-se da escala natural, a qual permite relacionarmos-nos verdadeiramente como corpos em contato com os objetos e com o espaço. Algo feito nesta pesquisa, em relação a uma escala real dos objetos, fora a execução em partes, ou seja: a configuração específica dos objetos permitiu que, com a construção de um pequeno fragmento, pudesse ser feita uma "simulação" do todo, por meio do registro fotográfico reproduzido *n* vezes e remontado.³³

Estas condicionantes revestem tanto a pesquisa quanto o trabalho plástico propriamente dito de uma **tensão** quanto à possibilidade de não correspondência entre o texto verbal e o texto visual, entre tudo o que fora pensado, considerado, projetado e escrito - com *aquilo* que irá se apresentar aos nossos olhos. Mais: pode-se dizer assim que *Noventa Graus* instaura-se a partir da idéia de fragmento - cada elemento do processo sendo marcado por sua incompletude, conectado um ao outro para se constituir um "todo" que, por sua vez, é uma visão fragmentária do objeto real.

Neste sentido, podemos fazer referência, com relação à noção de projeto que ronda esse texto, à noção do que é "real" e "possível", "atual" e "virtual" para Pierre Lévy. Para o autor francês, esses termos adjetivam processos que se dão com as substâncias e os acontecimentos, cada par – virtual com o atual, possível com o real, passando de uma latência a uma ocorrência. Essas maneiras de ser – o chamado "quadrívio ontológico" – acontecem todas juntas, em qualquer situação ou fenômeno, sem uma linearidade ou uma hierarquia entre elas.

Huchet, apontamentos de aula. Curso: Mapas da arte contemporânea: reflexões sobre algumas indagações críticas. Ouro Preto, 30ª Festival de Inverno da UFMG, de 20 a 24 de julho de 1998.

³³ Certamente seria possível, em nível de projeto, trabalhar com os recursos da informática, que não somente permitiriam um grau de simulação maior acerca da intervenção espacial, bem como pela interatividade no plano virtual para com as imagens e idéias em processo. Entretanto, falta-me aporte técnico para realizá-lo a contento. Sobre a questão do impacto das novas tecnologias sobre a processualidade da arquitetura, conferir o artigo de Peter EISENMAN, *Visões que se desdobram: a arquitetura na época da mídia eletrônica. Óculum, n.º 3, março de 1993.*

Em relação ao par possível/real, Lévy coloca sobre a carga fantasmática que perpassa o possível. Ele é visto como um real ainda não realizado, não manifesto. Entre o possível e o real há uma relação de especularidade cujo diferencial repousa apenas na existência “real” do real, em detrimento da “possibilidade” do possível. Se ambos se assemelham, a passagem de um estado para outro não envolve necessariamente um ato criativo: “O possível é exatamente como o real: só lhe falta a existência. A realização de um possível não é uma criação, no sentido pleno do termo, pois a criação implica também a produção inovadora de uma idéia ou de uma figura. A diferença entre possível e real é, portanto, puramente lógica.” (LÉVY,1996:16)

No entanto, o par virtual/atual trabalha com a idéia de *problema* e de *solução*, o virtual sendo visto como “complexo problemático” e o atual solucionando esse complexo, até que um outro problema se anuncie. Pode-se perceber assim o constante trânsito entre essas categorias, algo como o “work in process”, que define o trabalho artístico como pura processualidade, ou o conceito de obra aberta, de Umberto Eco.

Se, para Sandra Rey, “um projeto indica que sabemos onde queremos chegar” (REY,1996:84), esta idéia de projeto se adequaria ao que Lévy nomeia de possível, e sua execução, no domínio do que é real. Neste, há uma carga de previsibilidade que perpassa da potência à sua efetivação em algo palpável, uma espécie de execução de um programa preestabelecido. Se o próprio título desta pesquisa compreende o termo “projeto”, será a execução da instalação uma simples concretização do que está colocado nos desenhos projetuais, na maquete? E a carga de tensão, de indeterminação que perpassa toda a pesquisa?

É por aí que se pode pensar no *projeto em arte* como “*projétil, algo que é lançado como uma mira*” (REY,1996:84), ou pelo viés do par virtual/atual, de Lévy. Aqui, há uma dimensão insuspeita da criação; o virtual não possui lugar fixo, é nômade, não se constitui por antecedência, mas é sempre um novo problema ou questão que se aponta, enquanto que

a atualização aparece então como a solução de um problema, uma solução que não estava previamente no enunciado. A atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e finalidades. Acontece então algo mais que a dotação de realidade a um possível ou que uma escolha entre um conjunto predeterminado: uma produção de qualidades novas, uma transformação das idéias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual. (...) O real assemelha-se ao possível; em troca, o atual em nada se assemelha ao virtual: responde-lhe. (LÉVY,1996:16-7)

A possibilidade de se fazer um ensaio de montagem, no caso da pseudocoluna de tecidos e roupas, suplanta a questão projetual, e faz-me pensar nos limites entre projeto e processo. Processo pressupõe o curso de uma idéia, até a sua concretização. Ele é amplo, abarcando em si o projeto, assumido também como *projétil*, e todas as interferências internas ou externas a ele, desembocando no objeto construído. A partir daí inicia-se outra etapa processual, que foge do escopo desta pesquisa. A ereção da coluna enquanto *ensaio* reduz seu grau de virtualidade, patente em seu *desenho*. Entretanto, o ensaio ainda *não é* a coluna, ele é uma experiência distinta da experiência de ereção deste volume no espaço real; é outra maneira, também distinta do projeto, de se *estudar* a idéia.

Conforme fora colocado anteriormente, há uma certa dificuldade para a re-instalação de Noventa Graus em outro espaço que não seja o da Pinacoteca. A ocasião da defesa coloca-se como oportunidade única de sua execução, concentrando-se, nesta única aparição do conjunto, o ensaio e a montagem final. Nesse sentido, o que vivenciaremos será uma justaposição de *processo e produto*.

Desta maneira é que podemos pensar que o projeto torna-se uma espécie de *horizonte* para o qual miramos. Nesse ato de mirá-lo, trabalhamos também com a antecipação. A partir dele, aponta-se uma direção, um norte. No entanto, entre o lugar em que estamos e o lugar em que está o projeto, há o caminho (o processo). Há uma dimensão de previsibilidade neste trajeto que marca todo o processo de criação, mas o diferencial repousa na carga de virtualidade, de inesperado, de *como* é feito esse caminho. E isto, para ficarmos com Paul Klee, só se sabe caminhando.

4. colunas e paisagem

O conteúdo seguinte baseia-se na análise processual dos elementos escultóricos que constituem *Noventa Graus*. Como fora colocado anteriormente, os volumes possuem autonomia, podem ser rerepresentados outras vezes, isoladamente. Entretanto, nesta pesquisa, é vista como fundamental a relação que eles estabelecem entre si, a noção de conjunto que constitui a instalação.

Neste capítulo, cada qual será tomado individualmente, considerando-se inicialmente a descrição da idéia, para que depois sejam colocados os aspectos técnicos e as conexões com outros campos do conhecimento que eles possam apontar.

4.1 coluna-estante

DESCRIÇÃO DA IDÉIA

A concepção deste trabalho acontece totalmente em função do esboço de *Noventa Graus* que ia se delineando em função das visitas constantes ao espaço vazio da Pinacoteca.

A idéia inicial deste trabalho era a construção de uma pseudocoluna com três a cinco placas de ferro oxidadas, nas dimensões de 50 x 80 cm. As chapas, em posição horizontal, se sustentariam por meio de 2 pares de cabo de aço ou perfis de ferro em L presos a partir do teto, de maneira que ficassem paralelas entre si e com relação aos planos do chão e do teto, em intervalos regulares de 50 a 80 cm, visto que a galeria tem o pé-direito de 320 cm. Sobre cada placa de ferro, seriam depositados pires e pequenos pratos de porcelana branca, simplesmente empilhados uns sobre os outros, emborcados, tal como os colocamos para secagem. O número considerável de peças nessas posições, sobre as placas de ferro oxidado, dariam a impressão de diversos montículos que se encadeiam e preencheriam todo o espaço de cada chapa. (Ver fig.3 do Anexo)

A configuração atual comporta apenas uma chapa de ferro, nas mesmas dimensões, presa por 4 cabos de aço pintados de branco(ou cordas brancas resistentes), que vão do chão ao teto. Tal placa coloca-se a uma altura aproximada de

160 cm do chão, ou seja, próxima de nossa linha do horizonte. Essa única chapa ainda mantém a sua função de abrigar os pratos. (Ver fig.4 do Anexo)

Há, nesse estudo, uma oportunidade para questionamentos sobre o ver e o tocar. Na configuração anterior, a repetição da "mesma" estrutura (plano-base + mini-planos emborcados) acabava por priorizar, ora a percepção visual, ora a tátil. Pratos são objetos que se dão naturalmente ao manuseio, mas a composição, constituindo-se em cadeias sinuosas, também chama à observação. As diferentes alturas das prateleiras na pseudocoluna permitem essas percepções diferenciadas. No entanto, a existência de uma única estrutura, no ponto médio do pé-direito da sala, parece concentrar em si ambas as relações perceptivas. A atenção do espectador volta-se para o acontecimento que está mais próximo de sua linha do horizonte. Ao aproximar-se da pseudocoluna, percebe que também pode tocar na composição. Um toque tenso, todavia, posto que também percebe a precariedade do equilíbrio interno entre os elementos constituintes da pseudocoluna: pratos simplesmente apoiados; inexistência de obstáculos no plano-suporte (sulcos ou relevos) que possam evitar o deslizamento dos pratos; elementos visualmente mais leves (linhas) sustentando um elemento mais pesado (o plano-suporte + pratos), cujo toque pode balançar o plano e desarranjar a composição.

Se a opção fora pela redução dos planos-suporte de ferro (de 3 a 5 para um único plano), isso acarretou, no entanto, uma dificuldade maior na percepção do objeto como "coluna". A coluna coloca-se nesse trabalho como um volume virtual, oferecido pela organização das linhas de cabo de aço, mas seccionado pelo plano. Tal configuração da chapa com os cabos de aço parece lembrar uma estante de uma prateleira, móvel que usualmente recebe objetos de diversos tipos, desde bibelôs até livros e pequenos eletrodomésticos.

Como Coluna-estante é o primeiro trabalho a se colocar na instalação, ela alinha-se com a coluna de concreto, ao mesmo tempo que se comunica com a janela da sala. Isso faz com que ela se torne "frágil" ou leve visualmente, não só por ser constituída por planos e linhas, mas pelo fundo translúcido da janela, que reforça sua silhueta - gráfica por um lado, se pensarmos nos cabos de aço e no plano de ferro em posição horizontal – e sinuosa por outro lado, considerando-se os pratos emborcados por sobre o plano.

A coluna de concreto apresenta-se como um volume maciço, e sua solidez dá-nos a confiabilidade de que o espaço da galeria está sustentado. Ou seja: ela cumpre principalmente sua função de sustentação, enquanto que a pseudocoluna, que pega

emprestado sua escala, seu alinhamento e a dimensão de sua base, cumpre *outra* função utilitária que seria a guarda e exposição de pequenos objetos.

PROCEDIMENTOS TÉCNICOS

A construção deste trabalho obedece aos princípios estereométricos de construção de um volume por meio de planos e linhas, salientando áreas vazias que participam da leitura total da forma. Nesse sentido, podemos inferir que a estereometria, além de proporcionar uma sensação de leveza visual e transparência ao trabalho, permite também que o mesmo seja um campo para que plano e linha se relacionem dialeticamente.

Para reforçar essas tensões, utilizei-me do subterfúgio de pintar de branco os cabos de aço. Sabe-se do tom cinza metálico dos cabos de aço; essa tonalidade diferenciada, visível na obra, seria mais um elemento visual na pseudocoluna, podendo direcionar a leitura do espectador para outras questões que não às concernentes à tensão entre planos e linhas. Usá-los em sua cor natural, embora seguisse uma tendência dominante em minha produção, fugiria das tonalidades exploradas na instalação como um todo (brancos e terras).

Os cabos brancos adquirem maior "fragilidade", e por afinidade cromática, alinham-se à fragilidade real da porcelana branca. No entanto, o conjunto de pratos tem um peso real (cerca de 8 kg), que por sua vez, é suportado por uma chapa de ferro. Esta contém o seu peso específico (cerca de 16 kg), mas o seu diferencial cromático e sua situação planar parecem aumentar toda essa carga, suportada no espaço pelas quatro linhas brancas.

A presença do plano de ferro em posição horizontal interrompe o fluxo de um olhar atento para a direção das linhas. Sem o plano, elas afirmariam a verticalidade como eixo hegemônico, e a forma seria, em sua completude, uma "coluna" - desenhada no espaço real. No entanto, a horizontalidade coloca-se na obra, por meio de um plano *suspense*: suspender, nesse caso, torna-se um procedimento importante nesta análise. A suspensão da "bandeja" ou prateleira de ferro coloca-a à altura de nosso olhar, intercepta a coluna ao meio, o que abre possibilidades para que a "coluna" possa ser vista como outra coisa.

O conjunto de louças - pires e pratos de sobremesa - não é homogêneo. Essas porcelanas provêm de diversas origens, uma coleção que se iniciou há dez anos,

quando passei a morar sozinha. Muitos deles formavam conjuntos doados por parentes e amigos, outros, trocados e comprados como artigos avulsos, ou tornados avulsos pela quebra da xícara que faz par com o pires. Muitos outros foram adquiridos sem haver acontecido uma oportunidade de uso. Essa diversidade de elementos gera também uma diversidade de brancos - brancos encardidos de tempo, tons diferenciados de branco, brancos virginiais: o branco não é um valor absoluto.

A acomodação desse conjunto heterogêneo no espaço real doméstico, entretanto, não obedece à organização do empilhamento em diagonal, tal como acontece na pseudocoluna. Aqueles de uso contínuo situam-se na cozinha em áreas de maior disponibilidade, estando sempre visíveis e à mão. Os outros, que quase não são utilizados, organizam-se em pilhas verticais dentro de um armário de louças e outros utensílios.³⁴

O empilhamento dos pratos na pseudocoluna pode ser visto como registro de um trabalho. Um trabalho doméstico, decorrente das ações de lavagem, secagem e empilhamento de louças. Esse tipo de empilhamento em diagonal facilita o escoamento da água dos pratos recém-lavados. Se a pilha fosse vertical, a água ficaria retida, ou no fundo de cada prato (estando eles voltados para cima), ou nos pontos de contato entre os pratos (se voltados para baixo). Essa última possibilidade seria a pior disposição, pois dificulta o manuseio dos primeiros pratos da pilha, cujas bordas coincidem totalmente com o plano-suporte da pia. No entanto, os pratos da composição estão secos, "continuando" emborcados para que se perceba a sinuosidade do contorno do conjunto. (Ver fig.5 do Anexo)

Empilhar diagonalmente pressupõe que um prato se apóia no prato anterior, e se constitui em anteparo para o próximo. Se os pratos simplesmente encostam um no outro, a ação de encostá-los torna-se índice da instabilidade do conjunto. Há por ali uma energia cinética potencial.

Nesta ação de empilhar, não há nenhuma técnica especificamente artística - a "técnica" é fruto de um procedimento empírico de uma simples organização de materiais, ou: a forma resultante informa-nos seu processo de constituir-se em forma,

³⁴ Interessante pontuar que esta "coleção" avança para os pratos rasos, sempre brancos. Realizei algumas experimentações com pratos e estruturas de vergalhão, construindo volumes de precário equilíbrio. Ocorreu que uma dessas experiências fora exposta, em 1997, em Belo Horizonte. Na galeria de intensa visitação, tornou-se situação comum a quebra de pratos (seja por vandalismo, curiosidade ou mesmo desatenção), exigindo-me a providência de um "estoque" para a manutenção da peça. Os pratos que restaram desde então e o conjunto que fora separado para a pseudocoluna dividem o espaço do armário com outros objetos de uso cotidiano. Isso indica a carga de potência artística que o objeto utilitário traz consigo, não só pelo seu design, mas no sentido do legado duchampiano do *ready-made*. Por outro lado, essas louças que já "visitaram" galerias, podem, sem problema, voltar às suas antigas funções utilitárias.

processo esse que é acessível a qualquer um de nós. Nesse sentido, o trecho do trabalho que diz respeito a esse empilhamento tanto pode referir-se a uma simples ação cotidiana, quanto também pode corresponder aos ideais de transparência da arte construtivista.

EM DIÁLOGO COM OUTRAS OBRAS

Acredito que este trabalho é um volume que, como indica o seu próprio título, ancora-se no desejo de remeter a uma função utilitária dentro da instalação, ou seja, é um móvel feito para abrigar coisas. Mas a partir do momento em que é considerado uma “pseudocoluna”, tem sua origem formal em um elemento arquitetônico dado *a priori*. Torna-se, assim, um objeto híbrido entre o objeto utilitário e o elemento arquitetônico: em relação a este, apropria-se de sua forma e escala; quanto ao objeto, apropria-se de sua função.

Decorre daí uma certa nebulosidade em percebê-la como uma *escultura*, no sentido em que normalmente nos portamos diante de uma peça tridimensional. A sua conformação sugere-nos não mais uma atitude meramente contemplativa, mas uma percepção mais alargada e simultânea das possibilidades visuais, funcionais e semânticas da peça. Aproxima-se assim da utopia construtivista russa, notadamente a de Tatlin, ou mesmo da Escola de Bauhaus, ao desejarem que forma e função andem lado a lado em todos os objetos a serem produzidos a partir de então:

... o objeto estético, que reflecte(sic) na sua forma um projecto(sic) de função, não será fruído mediante uma contemplação passiva (como acontece para o monumento, o quadro, a estátua, o objeto precioso), mas mediante o emprego, a função.(...) o que se chama estético é sempre algo de não estético que se torna estético, como se vê na arquitectura(sic) e no desenho industrial...(ARGAN,1995:30-1)

Efetuo também uma aproximação com o trabalho de Ana Maria Tavares, nesse sentido de uma hibridação, contaminação de linguagens - o design, a arquitetura, o desenho, a escultura - o que, se por um lado dificulta qualquer tentativa de classificação, por outro, tensiona e enriquece o caráter da peça enquanto objeto.³⁵

³⁵ Nos trabalhos mais recentes de Ana Maria Tavares, a tensão entre as linguagens amplia-se pela possibilidade dos trabalhos serem de fato experimentados, ou melhor, utilizados pelo espectador(usuário). Para isso, a artista investe no caráter ergonômico do trabalho. A meu ver, a obra de Ana Maria Tavares parece tender para uma linhagem próxima ao conceito de "obra de arte total", a *Gesamtkunstwerk*, uma junção e síntese de linguagens dentro de uma mesma obra. Embora já estivesse presente na estética barroca, este conceito é formulado por Wagner, no século XIX, em relação à ópera. Podemos perceber, no caso da Bauhaus, uma versão moderna do espírito dessa teoria, bem como nos depoimentos de artistas como Kandinsky e Mondrian. No caso da "obra total" de Tavares, é questionável até que ponto se dá essa síntese. Se na utopia moderna o desejo era de dissolução da estética no cotidiano, no caso de Ana, seus objetos "estéticos" povoam o espaço do transeunte de uma sensação de estranhamento, posto que não estão claras as suas funções nos ambientes em que se inserem. A ergonomia proporciona uma eficácia maior nesses

Para Tadeu Chiarelli, os seus objetos são

estranhamente familiares, parentes desses que povoam nosso universo cotidiano. Todos rigorosamente executados. Objetos com uma aparência de racionalidade que a princípio produz no espectador o desejo de utilização imediata. No entanto, essa razão utilitária presente em suas configurações é na verdade falaciosa, e o público após a primeira impressão se dá conta deste fato. (CHIARELLI, 1990:s./p.)



Fig. 21 Ana Maria Tavares, *Escada*, 1990

"golpes" perceptivos; segundo a própria artista, *"a consideração destes espaços públicos caracterizados pelo fluxo constante de pessoas, está na base da conceituação das esculturas tratadas como estruturas de suporte para um corpo em trânsito. Esse conceito pressupõe a obra como âncora para um corpo em deslocamento e tem como objetivo a reflexão sobre as relações que esse corpo que caminha e se desloca no espaço e no tempo estabelece com os contextos nos quais se insere. Refiro-me aqui a dois contextos em particular: o contexto urbano(...) e o da arte e suas relações com o observador. A superposição dos dois dá origem a um trabalho que tem como objetivo pensar o indivíduo em seu tempo(...), e, enfim, a objetos de arte que pretendem funcionar como armadilhas para os sentidos"*. Ana TAVARES in: *Alla ricerca dell'identità: arte contemporanea brasiliana*. Bologna, Galleria D'Arte Moderna, Edition Oehrli, 2001. s./p. (catálogo de exposição).

É o que ocorre quando estamos diante de "Escada", de 1990. A sua impossibilidade funcional transforma-a em um volume de parede, num Desenho. Aproximo essa escada de Tavares com outra escada produzida por mim em 1997. Nesta, construída por tecidos, linhas de croché e vergalhões, a não-funcionalidade é constatada pela fragilidade da construção. É patente o fato de que as linhas de croché não sustentariam uma carga além da própria escada, além da ausência de rigidez da matéria mole do tecido. É essa fragilidade material que impossibilita o seu, já que o objeto possui uma volumetria própria de uma "escada". Já na escada de Tavares, embora o material tenha uma certa rigidez, o distanciamento entre as linhas horizontais dificulta o seu uso como apoio para o pé.

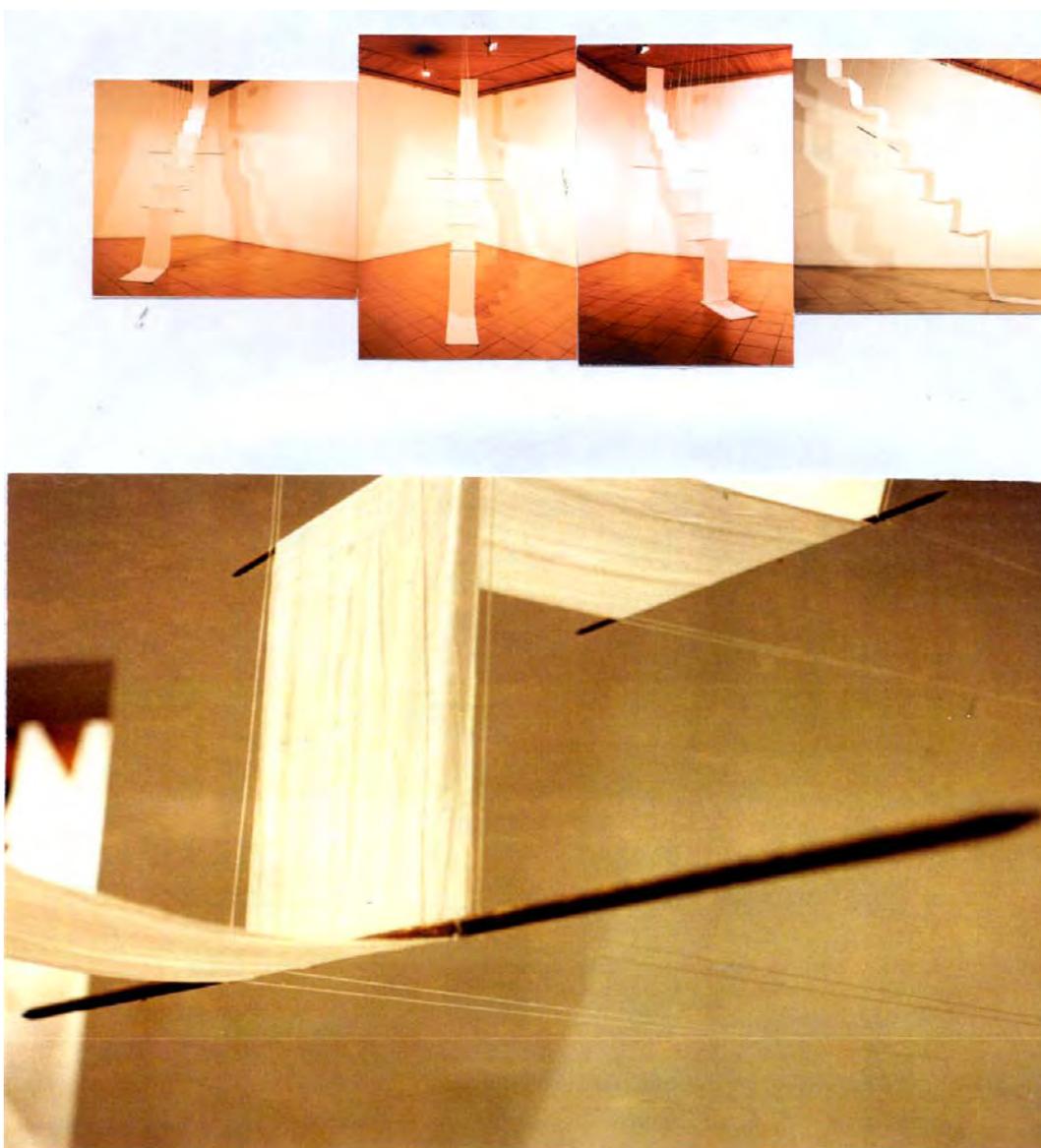


Fig. 22 Cláudia França, *Escada*, 1997

Pelo viés plástico, Coluna-estante aproxima-se mais uma vez do Construtivismo enquanto transparência obtida pelo trabalho dos planos e linhas. Sabe-se do diferencial do espaço tridimensional arquitetônico para o espaço escultórico, onde a forma arquitetural possibilita-nos uma vivência plena do interior e do exterior da forma. Tradicionalmente a forma escultural é maciça, permitindo somente que a vejamos e toquemos. A experiência vanguardista do Construtivismo Russo abole essa concepção de tridimensionalidade, adotando procedimentos que irão proporcionar o volume vazado através de planos e linhas, espaços vazios, uso de elementos fornecidos pela indústria que permitirão ao espectador *ver* também o interior da forma, bem como o seu outro lado, sem precisar deslocar-se. É por esse processo estereométrico que a pseudocoluna distancia-se de seu modelo, a saber, a coluna de concreto. Nesse sentido, faço referência ao trabalho de Waltércio Caldas, "Longínquo" (Fig.10, p.34). Aqui, as quatro linhas e o plano virtualizam um volume que lembra uma coluna. Encerram portanto um vazio, este sendo percebido *"como um outro corpo no espaço" (...): uma ontologia negativa esboça-se aí, baseada na suspensão das formas e na colocação do espaço entre parênteses.*" (PEIXOTO,1996:326)

Se este trabalho pode ser visto como um "móvel" de guarda e exposição ao mesmo tempo - estante, vitrine, cristaleira - podemos pensar, desta maneira, que o plano de ferro funciona como uma espécie de "pedestal", base de sustentação para o acontecimento escultórico. No entanto, o pedestal não é elemento acessório no conjunto. O pedestal é ativado e participante de uma leitura completa do trabalho, o que nos remete à preocupação de Constantin Brancusi na integração do pedestal à obra.



Fig. 23 Constantin Brancusi, *Peixe*, 1926

Faço referência, por fim, ao trabalho *House of Cards*, da série *Prop Pieces*, de Richard Serra (fig.7, p. 31), cujo título já nos remete para uma questão importante no conjunto desses trabalhos realizados pelo artista no fim dos anos 60. *To prop*, verbo em inglês, significa apoiar, encostar, ações presentes no empilhamento dos pratos em diagonal. No entanto, a escala trabalhada por Serra é bem maior que o aspecto diminuto que os pratos possuem; isso amplia a tensão pelo peso das placas de aço corten. A tensão dos pratos provém não apenas de seu relativo peso, mas sobretudo de sua fragilidade na iminência de uma queda. Em ambos os trabalhos, porém, a tensão é "*obtida pelo fato de que sempre um elemento apóia o outro no sentido de impedi-lo de obedecer sua vocação natural de ceder aos amavios da gravidade, desabando no chão.*" (FARIAS,1992:73)

EM DIÁLOGO COM OUTROS CONCEITOS

Sublinho inicialmente a questão de uma "opacidade ontológica" de Coluna-estante, que contrapõe-se a sua clareza construtiva. Essa opacidade dá-se mesmo pelo trânsito ou menção que o objeto faz a diversas linguagens. Inicialmente, dialoga com a Arquitetura, passando pelo Desenho, pelo Design e pela Escultura.

Podemos pensar, nesse sentido, que Coluna-estante é um *híbrido*; tomo este conceito emprestado da Biologia. O hibridismo coloca-se aqui como a prática de cruzamentos entre espécies diferentes, no intuito de produzir um novo espécime, distinto e igual a sua ascendência em alguns aspectos³⁶. O hibridismo oferece uma possibilidade ontológica a este trabalho. O "ser" do trabalho encontrar-se-ia assim num campo do "entre". Já ao acompanharmos o raciocínio de Omar Calabrese, podemos pensar também no "prazer da imprecisão" que vem com a noção de "não-sei-quê". No "não-sei-quê", *"o sujeito, de facto(sic), sabe da existência de um resíduo na definição do ser, mas não pode dizê-lo. E tal desequilíbrio gera paixão. O sujeito (...) está suspenso no interior da tensão entre duas modalidades diversas. Por exemplo, entre um querer saber e um não poder saber, entre um não querer saber e um dever saber..."* (CALABRESE,1988:175)

Situada assim num espaço do entre-linguagens, a pseudocoluna tem um sentimento de pertença nublado, podendo provocar um estranhamento no espectador. Uma tensão dada pelo desencontro entre aquilo que ele vê e qual o lugar daquilo que vê.

Coluna-estante é um trabalho que se expõe totalmente ao olhar, e há também uma possibilidade para que o espectador toque ou mesmo manipule os pires dispostos sobre o plano de ferro. Qual seria o questionamento de alguém quanto ao grau de artisticidade desse trabalho? Ali, não há técnica especificamente artística que possa dizê-lo dessa condição; o trabalho acaba por dizer que é simplesmente um conjunto de ações reprogramáveis, reproduzíveis e executáveis por qualquer um.

Nesse sentido, Coluna-estante afina-se ao conceito de "espaço em obra" de Alberto Tassinari, por expor, enquanto conteúdo, o seu modo de se formar. *"Aberta para o espaço do mundo em comum, a espacialidade da obra tem o aspecto de um espaço prático, de afazeres... (...)o espaço da arte contemporânea se mostra aberto ao*

³⁶ O conceito de hibridismo também é tomado por Canclini para o campo da Sociologia da Arte. O autor entende por hibridação os " *processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.*" Cf. Nestor G.CANCLINI, *Notícias recientes sobre la hibridación*, In: H.B.HOLLANDA; B. RESENDE (org.) *Artelatina: cultura, globalização e identidades*, 2000,p.62.

espaço do mundo em comum porque de outra maneira as operações que se expõem nele não teriam como adentrá-lo.(...) Um espaço em obra é um exterior num exterior.” (TASSINARI, 1997:52) Esta colocação diz respeito ao nosso provável comportamento diante desse trabalho. Ao seu aspecto de “vitrine”, que reside no fato de mostrar-nos o que esse “móvel” contém, soma-se o seu aspecto de espaço em obra, espaço em que o que é especificamente artístico, o que seria de domínio da escultura, perde o seu contorno, posto que está em um espaço que também é do mundo. Ou seja: o espaço específico da obra abre-se a um espaço externo ao seu, o cotidiano. Por isso ele é “um exterior num exterior”.

No entanto, tal como nos coloca Tassinari, o espaço do mundo que se adentra no espaço da obra não está ali como imitação; o que é imitado pelo espaço em obra é o fazer-se da obra: neste caso, a amarração dos fios para a sustentação da chapa de ferro, a disposição por emborcamento dos pires; a construção de um híbrido entre um móvel e uma escultura, passando pelo elemento arquitetônico como modelo formal.

Outra questão pertinente a este trabalho é a opção entre tocar e ver. O fato de o empilhamento diagonal dos pratos estar à altura dos olhos permite isso. É possível pensá-lo, assim, como uma maquete de uma cena, de uma paisagem de montanhas.³⁷ Ora, o que temos aqui é uma ambigüidade entre o que está próximo e o que está distante. Posso tocar na cadeia de pratos, mas ao mesmo tempo, sua posição em relação ao meu corpo e sua própria fragilidade pedem para que simplesmente a observe. Se não está distante fisicamente, instaura-se uma distância conceitual. Mas é possível também o recuo de meu corpo (para fora da sala de exposição), ampliando-se o meu cone visual e percebendo a cena como “paisagem”.

Há uma questão acerca da pequena escala dos objetos de porcelana. Se fixássemos a atenção nesse valor e imaginássemos que eles são "na verdade" objetos maiores (os utilizados em uma refeição normal), poderíamos assim, superdimensionar os outros elementos visuais que lhes estão próximos ou admitir que estão mais distantes de nós. Será que teremos essa dúvida perceptiva?

Como não confundir a representação da distância com a pequenez do objeto real? Toco o objeto e só assim sei que ele é realmente pequeno. Caso não consiga tocá-lo é porque sua pequenez significa afastamento na distância. A necessidade de toque não é sempre exigida porque estamos cercados de objetos que, por serem familiares, já conhecemos suas propriedades.(NEIVA JR.,1994:15)

³⁷ De fato, é possível ver este trecho da coluna-estante como uma antecipação do que está por vir. Algo bem comum no cinema, em que uma cena, aparentemente sem importância, antecipa um fato de maior importância que está por acontecer. Como se este trecho da coluna fosse um índice ou “sintoma” de outro acontecimento visual.

Como lidar com essa tensão entre o toque das mãos e o olhar à distância? Poderiam estar, ambas as questões, presentes em um mesmo trabalho?

Aqui, ver e tocar são ações que complementam-se. Tocando as pequenas porcelanas, percebo-as em sua realidade física, mais frias do que minhas mãos, mais duras, mais frágeis. O contato não deixa de ser tenso, dada a precariedade do empilhamento. O toque proporciona um nível de conhecimento do qual difere a visão. Esta antecipa para a mão do que trata o objeto a ser visto, e a mão como que “confere” as especulações visuais. Essa relação de uma espécie de “esforço mútuo” dos sentidos converge com o pensamento de Merleau-Ponty: *“É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está votado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também o tangível e o visível que está nele incrustado...”* (MERLEAU-PONTY, 2000:131) Precisamos pensar, desta maneira, na tangibilidade como extensão da visualidade, para uma percepção maior não somente do objeto com o qual estamos em contato, mas com nossa própria consciência de corpo.

Entretanto, se nos remetemos à possibilidade simbólica dos empilhamentos dos pratos de porcelana, e passamos a “vê-los” como montanhas encadeadas, até que ponto essas ações (ver e tocar) se darão simultaneamente? Se a referência à paisagem pressupõe distância, como tocá-la? E se esta for uma representação de uma paisagem da memória, necessidade de representação de algo já perdido, transformado, qual a carga que o sentido da visão assume? Geralmente, *“ao vermos alguma coisa, temos(...) a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser - quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.”* (DIDI-HUBERMAN, 1998:34) Desta maneira, se o empilhamento indica ser uma “imagem”, é que não faz sentido tocá-lo, mesmo que esteja, pelo viés físico, ao alcance das mãos. Talvez nem mesmo vê-lo, observá-lo, caberia ali: pois acaba sendo de uma imaterialidade passível de ser vista, mesmo com os olhos fechados. Uma carga de tensão que alastra-se, a partir de sua situação espacial, para sua condição simbólica.

Enquanto representação de uma sinuosidade de montanha, ela se afastaria de nossas mãos, de nosso olhar, de nosso corpo e transporia o limiar de nossas paredes – seria quase possível imaginá-la para além de nossas janelas. Enquanto registro de uma combinatória de ações simples, cotidianas, é que a peça retorna ao contato manual, volta a pertencer ao universo de nossas visões rotineiras, habitando a área interna de

nossa casa, especificamente o espaço que se destina à lavagem e guarda de objetos utilitários.

4.2 coluna de tecidos

DESCRIÇÃO DA IDÉIA

O que aqui chama-se de “coluna” é um empilhamento de diversos tipos de tecidos tendo como limites o chão e o teto de um determinado lugar. Esta idéia ainda não se vinculava a um local específico ou a uma “engenharia” que a mantivesse de pé; suas únicas especificidades eram a cor branca dos tecidos e a forma verticalizada. O que se pode perceber aí é apenas um apelo formal e matérico. (Ver fig. 6 do Anexo)

Neste trabalho, a construção da pseudocoluna faz-se por meio de roupas e tecidos brancos envoltórios dobrados e empilhados. Cada unidade (roupa + tecido envoltório) será dobrada de maneira a preencher a área da base da coluna, que é de 50 x 80 cm. Dada a altura ideal da pilha (320 cm), torna-se necessária uma estruturação interna, não aparente, para que a pilha mantenha-se ereta.

Paralelamente a essa adaptação formal ao espaço da Pinacoteca, ao organizar velhas agendas e cadernos, percebia quantas pessoas queridas haviam passado por minha vida, bem como outras que se tornaram desafetos, relacionamentos comuns, passageiros ou passíveis de esquecimento. Ao listá-las, deu-se o *insight* de, ao invés de trabalhar simplesmente com tecidos empilhados, pedir a cada uma daquelas pessoas uma peça própria de roupa branca (que não fosse íntima) para que constituísse a coluna. Embora esta lista esteja sempre sendo alterada, ela respeita o limite temporal de 0 a 36 anos, idade com a qual a erigirei. Posteriormente, organizei os nomes em ordem cronológica, a partir de minha mãe, até o “amigo” mais recente. As pessoas procuradas que já faleceram ou mudaram de endereço, tendo sido impossível reencontrá-las, apresentar-se-ão na coluna por meio de toalhas brancas virgens.

É possível pensar nesta pseudocoluna assumindo uma estreita relação com a questão da identidade, sendo admitida como uma espécie de auto-retrato conceitual. Este fora o eixo de pensamento para a concepção de um trabalho que talvez seja o mais complexo de toda a instalação. Isto porque, em tese, nunca se concluirá por depender sempre de variáveis externas a ele (a participação do outro). É essa participação que determinará sua “consistência” e “altura”.

Assim, o estudo inicial da coluna de tecidos foi readaptado para a realidade da Pinacoteca enquanto pé-direito e base; em relação à idéia de auto-representação,

houve uma readaptação de suas matérias e tons de branco para que se apresentassem mais diversificados.

PROCEDIMENTOS TÉCNICOS

A partir do "insight" de incluir a lista de pessoas significativas no trabalho da pseudocoluna, pude perceber uma bifurcação no processo de instauração do trabalho: por um lado, o processo mental de elaboração da lista, da ação da memória, do esquecimento. Por outro, os procedimentos técnicos propriamente ditos, que envolvem a maneira de lidar com a matéria mole.

A estruturação da pseudocoluna depende do volume de roupas adquiridas. O ideal é que ela se auto-sustentasse pela pressão de um excesso de roupas em função dos limites rígidos do chão e do teto; porém, sendo uma "escultura coletiva", ela pressupõe a imprevisibilidade da participação do *outro* na sua constituição. Como alternativa estrutural, é proposto um exo-esqueleto de linhas tensionadas a ser ocultado posteriormente. Para isso, é necessária a colocação de uma base de chapa de ferro pintada de branco, sobre a qual se dá o empilhamento. Em cada uma das extremidades da chapa, prendem-se 4 linhas brancas, de varal ou de nylon, que por sua vez, prendem-se ao teto, criando um volume virtual, uma *outra* coluna sendo definida pelo grafismo assim produzido. Essa estrutura ou exo-esqueleto passaria a conter o volume das dobras, sendo que ao final do processo, um simples picote no vértice do tecido que é pressionado pela tensão da linha faz com que ela "adentre" o volume e fique oculta. Apenas se tornaria aparente a diferença da altura da coluna de tecidos em relação ao teto. Saliente-se aqui o desejo de que a coluna se mantivesse de pé por si só; assim, é possível, pela área da base, verificar empiricamente até que ponto (altura) ela o consegue. Esta definição de qual alternativa a ser utilizada na montagem final somente se dará após o ensaio de montagem da coluna.

Embora o tecido seja um p(l)ano e possa simular as quatro faces que constituem o sólido (aqui visto como a coluna de concreto), não é dessa maneira que ele constitui a coluna. Aqui, a matéria tecido não constitui faces, mas organiza-se em dobras, que por sua vez, se sobrepõem em camadas e assim adquirem volume. A matéria roupa é mole, e esse é um diferenciador da pseudocoluna em relação ao seu modelo. Há uma diferenciação estrutural, dada pela composição estratificada que contribui para o seu valor enquanto textura, ao passo que a textura da coluna de concreto é encoberta pelo reboco e pela pintura. Esse caráter mole do tecido-roupa-toalha propicia comportamentos dessa matéria que vão contra o princípio tectônico do objeto, ou seja: a um movimento de ereção da forma, responde o *peso* dos tecidos

acumulados, que desaceleram o seu processo de ganhar altura. Além disso, a possibilidade de queda é patente, graças aos desajustes dos tipos de tecidos sobrepostos, bem como da própria matéria mole. A coluna é mais estável até uma certa altura, o que será verificado empiricamente; a ultrapassagem dessa altura compromete a estabilidade do volume.

O estudo para a coluna apresenta uma diversidade de brancos que permite associá-los à questão dos tipos e tempos de uso do tecido e da roupa. Cada roupa que constitui a coluna pertence a uma pessoa constituinte da lista. Isso já indica que a roupa branca vem impregnada de uma carga de realidade vivida pelo outro. Ela “traduz” o outro, pode ser sua pele, marcar uma identidade, mesmo que a roupa seja a mais comum possível. Ao ser envolvida por uma manta de tecido, esse processo de impregnação de “realidade” pela roupa é como que desacelerado ou interrompido, posto que cada envoltório *guarda a roupa e todas as suas memórias*, e toma para si a impregnação da nova realidade espacial da pseudocoluna, o que altera sua tonalidade inicial. As mantas envoltórias têm origens distintas: umas são fragmentos de trabalhos já realizados, outras foram adquiridas no intuito de constituírem trabalhos que não foram realizados; outras, ainda, foram adquiridas já para este trabalho da pseudocoluna. As dimensões dos tecidos envoltórios são as máximas, considerando-se a comodidade do trabalho e os seus usos anteriores.

Essas nuances de branco, juntamente com o branco virginal das toalhas de banho, indicam níveis de uso, de realidade e de memória materiais, que serão submetidos ao acúmulo de pó e à incidência de luz artificial, fatores alteradores de suas situações antigas. Perpassa aí uma tensão que se dá pela transitoriedade e precariedade da cor branca, podendo se transformar com o passar do tempo. Como se essas matérias, comunicando-se mais com o exterior da coluna, adquirissem também uma dimensão temporal de futuro por esse aspecto mesmo de alteração tonal. A cor, ao perder seu caráter de “pureza”, perde também sua “leveza”. Gradativamente, o acúmulo de pó macula - e pesa - o branco dos tecidos.

As ações que se dão sobre esses suportes moles (os diversos tecidos) são respectivas a verbos de ação transitivos – *dobrar, envolver, empilhar, sobrepor, erigir ou suspender*. Elas carregam em si uma idéia de transitoriedade que se soma à própria transitoriedade e precariedade do equilíbrio da pseudocoluna. Dobrar, envolver, empilhar e suspender tecidos remetem também às ações cotidianas do universo doméstico de manutenção da ordem e da limpeza. Garantem à pseudocoluna um ar prosaico, pela ausência de uma técnica ou conjunto de técnicas artísticas específicas

da escultura tradicional. A despeito disso, o volume em si acaba sendo escultórico por possuir uma certa autonomia espacial.

A ação de dobrar torna-se uma das primordiais no processo de suspensão da coluna: esta passa a ser uma combinatória das ações principais de dobrar e empilhar. As dobras acontecem ora nas roupas, ora nos tecidos envoltórios. Há um diferencial, entretanto, que depende do tamanho de cada roupa. Quando ela ultrapassa a área da base da coluna, torna-se necessário dobrá-la para acomodar-se às dimensões impostas. Se é menor, a dobra não acontece. O mesmo não ocorre com os tecidos, que sempre estão sofrendo esta ação. Assim, a dobra da roupa está sujeita à sua dimensão. A dobra também relaciona-se à própria inserção de movimento no interior da matéria, determinando o surgimento da forma-unidade que se repetirá por meio do empilhamento. Se a dobra faz duplicar a espessura do plano, este passa a ser um *plano-potência*. Por meio da dobra, não se pode mais pensá-lo somente como área, mas como medição volumétrica. Ele converte-se em tridimensão. O plano responde como uma “mola”, em que a altura da forma resultante parece ser a projeção de uma unidade padrão que desdobra-se ao infinito, ou até que atinja um obstáculo (no caso da coluna, o teto).

É por meio da dobra que o tecido pode envolver e proteger cada roupa. Assim, envolver, por fim, resolve-se enquanto procedimento técnico, ao permitir o contato de matérias de mesma origem e de destinações distintas; o tecido atua também como uma pele. Cada tecido que envolve uma roupa torna-se um fora de um dentro, ao mesmo tempo que um dentro de outro fora, isto é, a interface da roupa com o entorno. Ou uma fita de Möebius. Envolver cada roupa com outro tecido também altera a espessura de cada unidade, e por conseguinte, a altura da própria pseudocoluna. Também protege cada peça de roupa da própria atuação do ambiente, possibilitando que seja resguardado o seu tom original.

É possível vincular a ação de empilhar à ação de erigir ou suspender, sendo aquela vista como uma estratégia de construção do volume. A ação de empilhar responde à quantificação desmesurada da matéria tecido e ao princípio tectônico do objeto. Erigir e empilhar tornam-se variações de uma ação matricial, cujo sentido está nessa tectonia, no desafio que o objeto construído faz à força gravitacional. Suspender, por sua vez, vincula-se ao erigir como ações que buscam o aspecto escultural desse objeto. (Ver fig.7 do Anexo)

Escultura e estatura são termos afins, indicadores de uma analogia com a condição ereta do homem. A verticalidade é o eixo por excelência das estátuas, “o

estado de manter-se de pé (stare) (...) A estatura se diz dos homens vivos, aprumados e designa, já em latim, seu tamanho de homens: ela se refere, portanto, fundamentalmente, à escala ou à dimensão humana." (DIDI-HUBERMAN, 1998:122) É nesse sentido que podemos ver a pseudocoluna como elemento escultórico, tendo como modelo, um elemento arquitetônico.

EM DIÁLOGO COM OUTRAS OBRAS

Considerando-se o volume produzido como imitação³⁸ de uma coluna, há que se fazer menção a uma determinada linhagem de trabalhos pessoais produzidos anteriormente, bem como a outras colunas produzidas por artistas modernos e contemporâneos.

Assim, reportando-me a momentos anteriores, há como que um interesse por objetos utilitários, tais como cadeiras, e elementos arquitetônicos, como portas, escadas e colunas, que gerou estudos e trabalhos onde se identifica o elemento modelo, mas construídos de tal forma que suas funções utilitárias tornam-se impraticáveis. Essa questão da presença de outras linguagens no trabalho é compartilhada com o estudo anterior, Coluna-estante. Assim, o trabalho pessoal ali referido, bem como a referência ao trabalho de Ana Maria Tavares, podem também relacionar-se à Coluna de Tecidos.

Por ser o tecido matéria flexível, maleável e porosa, e portanto "dócil" a quaisquer ações que se exerçam sobre ele, sua estabilidade diante de uma dada situação espacial é algo bastante difícil de ser conquistado, a não ser que se aplique sobre ele substâncias químicas ou trações. A própria matéria mole e sua indeterminação formal ligam a pseudocoluna à Arte Povera pela precariedade do material utilizado.

Por outro lado, se a peça é o resultado do empilhamento de n unidades, essa questão remete-nos aos pressupostos Minimalistas na expansão de uma mesma forma, repetida inúmeras vezes e assim alcançando grandes dimensões. Um processo que evocaria a *Coluna sem fim*, de Brancusi, obra anterior ao referido movimento, mas que

³⁸ A imitação aqui é no sentido positivo da mímese, enquanto possibilidade de criação a partir de um original ou modelo. De acordo com Ana Maria Costa, a mímese é uma prática necessária ao compartilhamento, pois produz *semelhanças*. Ao produzir semelhanças, criam-se diferenças. Parte-se de uma situação de exclusão para a inclusão num grupo, num conjunto. Do "outro" ao "mesmo", mas um "mesmo" diferenciado. Esse raciocínio é válido para a ocupação espacial do 1º eixo, que se dá a partir da coluna de concreto, e do "desejo" de compartilhamento dos outros elementos com ela. Cf. apontamentos sobre palestra de Ana Maria Costa, 6.12.2001, no evento: *As múltiplas vozes de Walter Benjamin*, Museu Antropológico do RS, Porto Alegre.

instigou, no mínimo, Carl Andre. O fator diferenciador é que, no caso do artista romeno, há uma junção definitiva de cada módulo ao subsequente, garantindo a estabilidade física da sua coluna – o que não ocorre com a pseudocoluna de tecidos, tampouco com a coluna feita por Richard Serra em 1969, “Placas de ferro empilhadas”. Nela, o artista parece “testar” os limites da força de atrito da matéria diante da força da gravidade. A emergência da queda é patente, mas à tensão do empilhamento soma-se a soma dos pesos empilhados. De certa maneira, essa instabilidade permeia a pseudocoluna de tecidos, embora a matéria mole não tenha o peso físico da coluna de Serra.

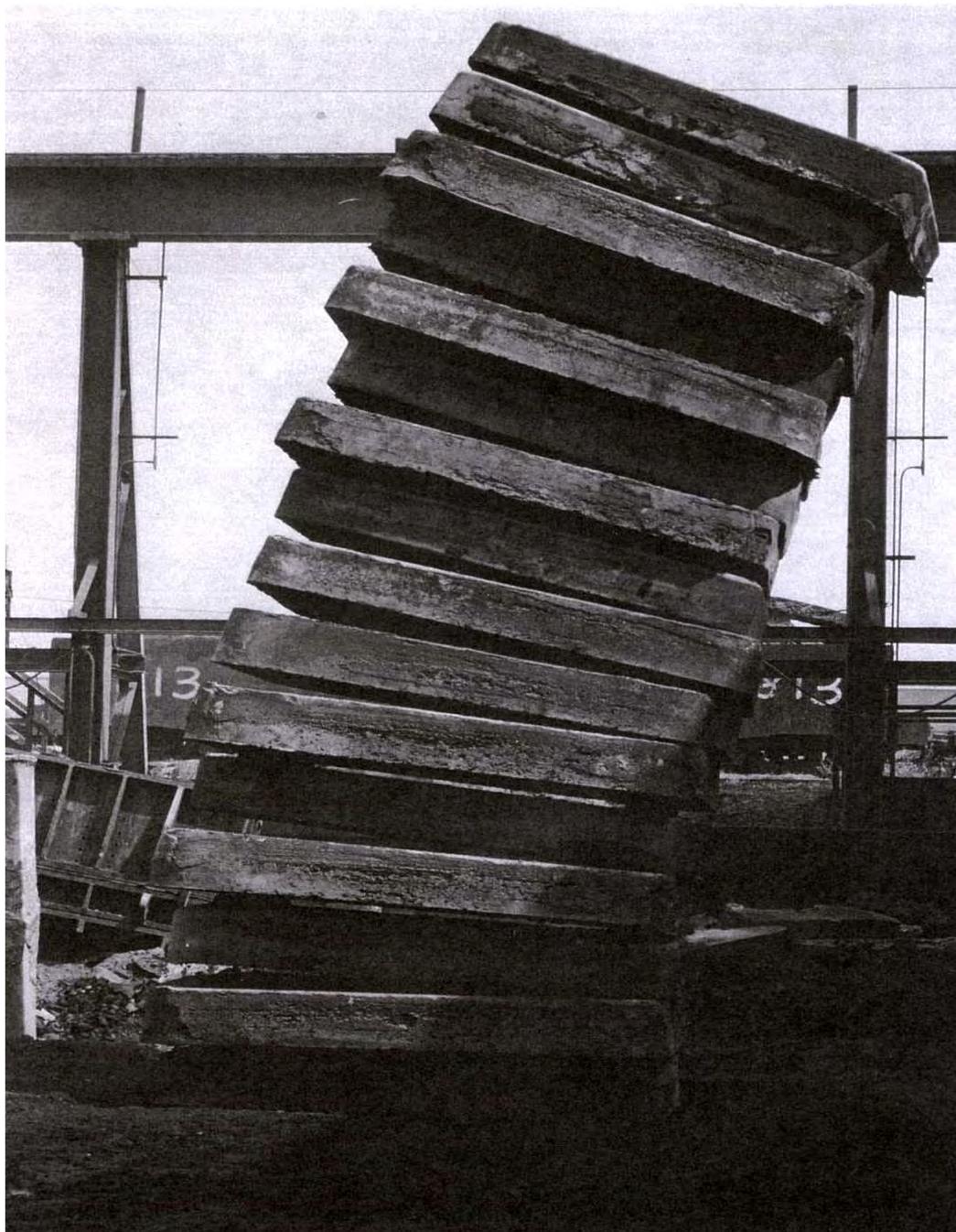


Fig. 24 Richard Serra, Placas de aço empilhadas, 1969

Se um mesmo trabalho (a pseudocoluna) pode referir-se tanto a um procedimento *minimal*, quanto a uma situação *instável* provocada em parte por uma matéria *orgânica*, pode-se pensar numa síntese dessas proposições com outros aspectos colocada pelo Pós-Minimalismo - tendência na arte norte-americana, em que as figuras de Eva Hesse, Robert Morris e Richard Serra são paradigmáticas - e vinculá-la assim, à arte pós-minimal. David Batchelor coloca que "*a forma minimalista serve(...) como uma estrutura ou uma gramática por meio da qual temas contemporâneos podem ser articulados como arte*" (BATCHELOR, 1998:75), ao referir-se à arte produzida nos anos 90, nitidamente influenciada pela estética minimalista. Percebe-se assim, no caso do estudo de coluna de tecidos, uma estrutura e procedimentos minimalistas feitos com materiais de tendência mole, orgânicos e instáveis.

Ainda vinculando a pseudocoluna a um movimento artístico, há em seu processo algo de uma Arte Conceitual. Se bem observarmos, ao início de todo o processo do trabalho, o ponto de partida fora uma questão formal. Ou seja, o referencial era uma coluna, e sua forma vertical. Entretanto, em se tratando de um trabalho de participação coletiva, fica cada vez mais nublada a visualização do elemento arquitetônico tomado como modelo.

O foco fora alterado: da forma, o interesse volta-se para a matéria, que por sua vez, volta-se para o processo de instauração da idéia. Aqui, não que forma e matéria tenham perdido o seu *lugar* no todo, mas alteraram-se como valores: já não é um simples empilhamento de tecidos, mas de roupas de outras pessoas e de tecidos com e sem memória. A restauração do contato com as pessoas deseja que esse contato detone um processo de rememoração no *outro*, assim como ocorrera comigo mesma. Essa processualidade desinveste o poder figurativo da forma, tornando-a cada vez mais abstrata, e uma idéia de incompletude ou até mesmo de não-realização do trabalho passa a rondar o seu campo de instauração. É isso que faz lembrar as proposições conceituais: nelas, há um desinteresse explícito pela realização do objeto pensado, bastando o enunciado da idéia. No processo da pseudocoluna, essa não-realização (veja bem, não-realização da forma, mas a realização do objeto) aparece no transcurso de seu processo como uma *ameaça* à integridade visual da forma. Esse seria o principal obstáculo, a meu ver, da pseudocoluna filiar-se naturalmente a uma proposta de ordem conceitual.

Há uma referência aqui a um trabalho de Joseph Beuys, proposto para a 7ª Documenta de Kassel de 1982. Em "7000 carvalhos", é patente a questão da incompletude da obra colocada há pouco, bem como da afirmação da *idéia*, dada pelo próprio artista ao apontar que "*o imperativo do escultor tornou-se cada vez mais criar*

um húmus feito de conceitos e idéias sobre os quais uma forma viva possa realmente crescer.” (BEUYS apud LANCMAN, 1996:74)



Fig. 25 Joseph Beuys, *7000 carvalhos*, 1982

Beuys propõe à população da cidade a plantação de 7000 carvalhos por toda a sua extensão. Neste trabalho coletivo, a cada árvore plantada, a seu lado seria depositada uma pedra puntiforme de basalto. Há um pensamento relativo ao tempo, que alteraria a relação escalar dos elementos carvalho e basalto, ícones importantes da cultura alemã, bem como à própria idéia de monumento, como coloca o autor: *“meu objetivo, com estas 7000 árvores, era de obter um caráter de monumento: cada monumento é constituído por uma parte de vida – a árvore que modifica-se constantemente com o passar do tempo – e uma parte cristalina que conserva a sua forma, sua massa, seu tamanho e seu peso.”* (BEUYS apud LANCMAN, 1996:82) No entanto, a plantação somente fora concluída em 1987, após a morte de Beuys.

Como a área da plantação confunde-se com o próprio espaço da cidade, e considerando-se o tempo para que as árvores se imponham como volumes, é que podemos perceber esta obra inapreensível como imagem. O registro visual que comparece nos catálogos ou estudos sobre o artista alemão, é uma grande pilha – ou

muro de pedras, que fora paulatinamente desintegrado à medida da participação do *outro* na proposta do artista de construção de uma “escultura social”.

Percebo possíveis relações da Coluna de Tecidos com 7000 carvalhos na participação do *outro*, embora esta participação seja indireta, no caso da pseudocoluna, e direta, no caso da plantação das árvores. Cada pessoa plantou sua árvore e removeu sua pedra do muro, construindo ela mesma um monumento repetido 7000 vezes, a exemplo do artista, que o fez em 1982. Já na pseudocoluna, a participação de cada pessoa – submetida a um critério pessoal de seleção - restringe-se ao empréstimo de sua roupa, cabendo a mim mesma a ereção do “monumento” único constituído por uma mesma ação repetida *n* vezes.

Outro dado é que a visualidade da obra de Beuys poderia ser tomada por *outra* obra para um espectador que desconhecesse o seu enunciado: poderia ser apenas uma pilha de pedras confrontada com um objeto arquitetônico. Para o espectador que não possui roupa na pseudocoluna, ela poderia ser simplesmente um empilhamento de tecidos, e não um auto-retrato.

A verticalidade do elemento arquitetônico coluna mescla-se à intenção da verticalidade humana, e é assim que chegamos a uma outra possibilidade para a pseudocoluna que relaciona-se a uma figuração humana. Menciono as colunas de Robert Morris, construídas no início da década de 60. Especificamente em uma dessas colunas, Morris apresenta-a em um palco de teatro, em um ato performático. Durante a performance, quase nada acontece. Há somente duas marcações temporais de três minutos e meio cada. Na primeira marcação apresenta-se uma coluna de 240 cm de altura; logo após, ela tomba e assim permanece até o fim do ato. É mais pela forma do que pela dimensão que o trabalho de Morris, com propriedade, nomeia-se “coluna”. Entretanto, há algo ali de um caráter antropomórfico, a começar mesmo por essa escala. Pois se a forma está em um palco, deve ser vista à distância, pela platéia. Reajustadas as dimensões por causa desse distanciamento imposto, a forma encaixa-se em uma escala humana, podendo, dessa maneira, ser vista como “um corpo que cai”.³⁹

³⁹ Há um outro viés para se pensar na contradição colocada por esse volume “neutro”. É simplesmente o fato de tombar, movimentar-se. Sabe-se do caráter *estático* das *estátuas*, ao mesmo tempo de seu empenho em uma movimentação, que obviamente, é ilusória. Assim, o que sempre coube à escultura fora a *representação* do movimento. Quando a coluna de Morris move-se, ela alcança o anelo escultórico; paradoxalmente, é neste momento que ela deixa de ser “estátua”. Pode-se pensar nesta *performance* de Morris como a síntese de toda a trajetória da Escultura desde a Antiguidade até a Contemporaneidade. Se a coluna do artista fala do tempo, ela foge da classificação normativa de Lessing ao separar as artes do tempo (a literatura, por exemplo) das artes do espaço (a escultura, por exemplo). A Coluna de Morris narra a História; como escultura (arte do espaço), conta a sua própria saga, transforma-se em “teatro” (arte do tempo). Daí o combate da crítica modernista, também normativa, de Michael Fried a essas obras, dado o seu caráter performático e não específico de uma determinada linguagem, a saber, a escultura. Cf. FRIED, *Art and Objecthood*, in: G. BATTCKOCK (ed.), *Minimal Art: a critical anthology*, 1995, p116-47.

Didi-Huberman questiona esse antropomorfismo latente nas formas geométricas aparentemente simples produzidas pelos minimalistas. Cria-se uma contradição entre essa simplicidade do volume e sua suposta antropomorfia;

compreende-se que ele só chega à dimensão humana como questão colocada pela forma ao espectador que a olha, e que aliás pode muito bem não vê-lo ou reconhecê-lo pelo que é realmente, isto é, ao mesmo tempo apresentado e latente, porque inicialmente presente. Esse “antropomorfismo” é portanto subliminar... (DIDI-HUBERMAN,1998:123-4)

Tal como a coluna de Morris, a coluna de tecidos possui um equilíbrio precário, uma possibilidade de queda. Entretanto, essa instabilidade se dá tanto por sua estruturação, como por sua constituição matéria (junção de tecidos de diversos tipos e nuances de branco) e também por sua carga conceitual. Sua potência cinética também diz da dificuldade da constituição do “eu” por meio do outro.

No caso da coluna poder ser a produção de uma figuração humana, interessa-me o porquê de ser auto-referencial. Essa classificação evoca a representação, mas não o realismo, porém dentro de uma processualidade construtiva que busca a síntese e portanto, uma abstração. Não possui nada que identifique um rosto, um traço peculiar qualquer, uma personalização. A coluna de tecidos alinha-se a uma série de trabalhos produzidos de maneira esparsa, entre 1995 e 1998, cujos títulos não são mais do que “auto-retratos”. O traço comum nessas produções é a exploração do eixo vertical como indicador dessa posição humana ereta e o seu caráter abstrato, o que dificulta uma identificação imediata com o tema da figuração humana. No caso do Auto-retrato de 1998 (fig. 19, p.44), já coloca-se também a questão da alteridade, tanto pela placa de ferro que sustenta o vidro, alusão a uma sombra, quanto pela própria sombra do objeto na parede.

Um destes trabalhos especificamente, produzido em 1997, convém ser mencionado neste texto. Esse auto-retrato consiste de diversos tecidos brancos quadrados, amarrados horizontalmente em suas pontas a quatro cordas de varal, tensionadas do chão ao teto. Os tecidos, de dimensões variadas, ficam dependurados e não se tocam, sugerindo-nos a forma completa. Esse trabalho caracteriza-se pela presença do elemento seriado que se organiza em uma dada distância (que pode ser variada), abrindo espaço para que o *vazio* também participe da obra, e indicando a flexibilidade escalar da mesma. Ou seja: a ela é possível o achatamento ou o alongamento, a depender da tensão ou distância entre cada plano. E é assim que ela

pode alcançar a monumentalidade, mesmo referindo-se à figuração humana, na repetição ou projeção de uma forma inicial n vezes no seu eixo vertical.

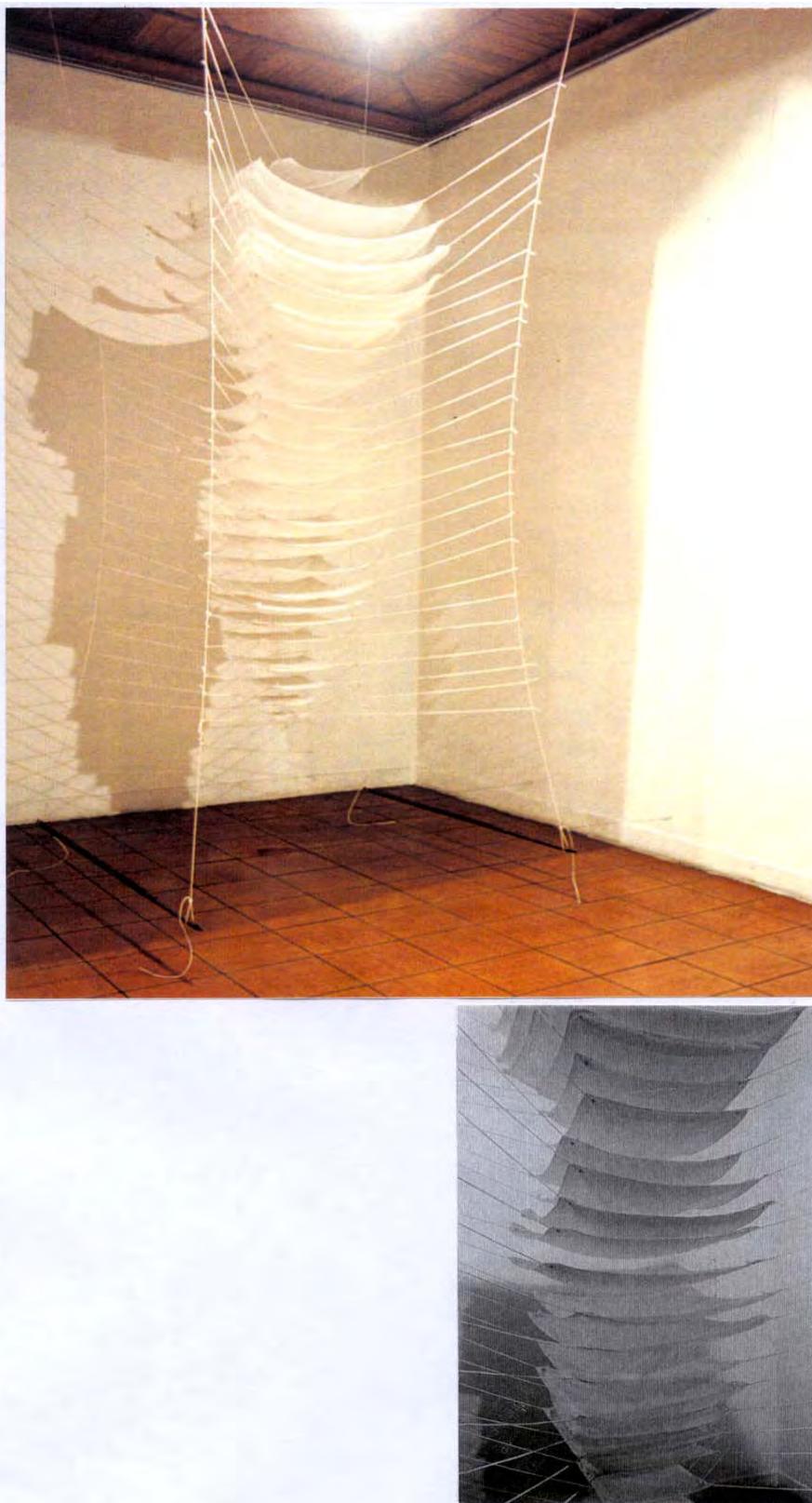


Fig. 26 Cláudia França, *Auto-retrato*, 1997

Ann Hamilton, artista norte-americana, consegue uma junção bastante peculiar de uma ação exaustivamente repetitiva sobre matérias orgânicas, notadamente tecidos. A visualidade obtida caracteriza-se por uma população incomensurável de elementos que constituem suas instalações, e pelo dado interessante da presença, em diversos trabalhos, do elemento humano – muitas das vezes, a presença da própria artista – em ação ou em atitude de reflexão ou descanso, em meio à obra.

Suas instalações são (...) sobre cada aumento de material posicionado ou formado pela mão na construção da totalidade; sobre a memória cravada nos objetos, materiais ou gestos; e sobre as realidades concretas da composição poética, recuperando o sentido inicial latino e grego de 'poesis': o fazer. Ela tem feito composições espaciais cheias de substâncias materiais: 1,8 tonelada de farinha; 750.000 centavos de dolar (o orçamento inteiro de um projeto, transformado nas menores unidades monetárias e espremido em uma pele de mel); ou mais recentemente, 60.000 flores cortadas. As instalações de Hamilton frequentemente incluem uma presença viva - uma vida vegetal ou animal, uma pessoa que continua a tarefa de criação do trabalho(...): 'Eu mesma me apresento tanto como objeto quanto como uma testemunha. Eu penso na figura como sendo um centro de animação.' (SIMON,1999:76)

No trecho de uma instalação apresentada em 1989, "Still life", o que podemos perceber é um interior doméstico constituído por um mobiliário que lhe é característico, ou seja, cadeiras e mesa. Sobre ela depositam-se milhares de camisas brancas masculinas, passadas, dobradas e empilhadas em um movimento serpenteante, provocando ondulações. Em uma das cabeceiras da mesa, a presença da artista. Isto parece apontá-la como autora da ação, que embora simples, é indicadora de um grande percurso de tempo. Como se o excesso de matéria correspondesse ao excesso de uma determinada ação, e por conseguinte a uma grande extensão temporal.

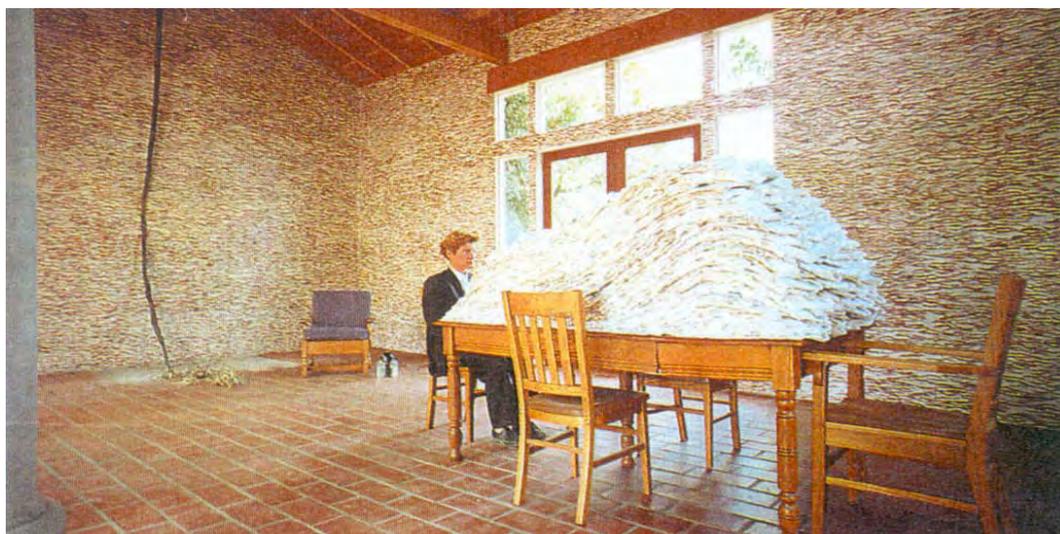


Fig. 27 Ann Hamilton, *Still life*(detalhe), 1988

Há também um jogo mais ou menos sutil de papéis sexuais/sociais posto pela dicotomia presença feminina/matéria masculina. As relações que estabelecem com o trabalho de Hamilton dão-se pela quantificação excessiva, resultado de uma ação exaustivamente repetida e pela matéria roupa. No entanto, as roupas na pseudocoluna não trazem nenhuma identidade sexual tal como é posta de maneira peculiar em Hamilton - pelo contrário, sendo o centro da roupa ocultado pela dobra e pelo tecido envoltório, só é possível o seu reconhecimento por suas partes periféricas. Ao espectador que participou com sua roupa na coluna (um co-autor?), resta-lhe um mínimo para a identificação de sua posição no volume, posto que o centro da roupa ficara resguardado. A possibilidade de reconhecimento de cada pessoa, e de sua identidade sexual, se for o caso, dá-se pelas bordas de sua roupa.

EM DIÁLOGO COM OUTROS CONCEITOS

Há que se referir ao elemento coluna como estrutura arquitetônica, cuja função elementar é a sustentação de um plano (teto) que atua sobre ela como força compressora. A coluna une os planos do chão e do teto, permitindo que entre eles aconteça o vão, espaço originalmente vazio e que pode ser ocupado. É uma linha entre dois planos. Daí a imprescindível rigidez desse elemento gráfico, que contrasta enormemente com a pseudocoluna de tecidos. Embora seja bastante provável que esta se estruture em um exo-esqueleto de linha, a pseudocoluna não é constituída de matéria rígida, não se torna um volume estável, tampouco suportaria a ação de um peso sobre sua verticalidade. Só os pesos somados de suas matérias já possibilitam seu desmantelamento. Alia-se a isto a pretensão de auto-figuração da pseudocoluna: sua verticalidade instável lembra a condição frágil da coluna vertebral humana, que embora sustente ossos e músculos, é um dos órgãos mais vulneráveis do corpo.

O fato da pseudocoluna poder não atingir o teto garante uma visualidade que a distancia cada vez mais da coluna, enquanto junção de planos paralelos. A visualidade possível para a pseudocoluna, considerando-se esses fatores, é de que ela seja uma coluna-monumento. Ela torna-se assim um elemento cuja função não é mais de sustentação, mas de marcar um tempo no espaço.

Ao ver a pseudocoluna de tecidos, o espectador poderá relacioná-la ao modelo que está ao seu lado. No entanto, poderá ele vincular a coluna de tecidos a uma representação humana? Há o ocultamento de uma figuração específica, individual (mesmo que dada pelos outros com suas roupas) no trabalho da coluna de tecidos. Ao olhar desavisado, ela lhe parecerá simplesmente o resultado de uma ação excessiva de

empilhar roupas, e pela proximidade com o elemento arquitetônico, um empilhamento que se “quis” coluna. Poderá esse olhar conjecturar sobre a questão do trabalho, da obsessão, do acúmulo de coisas na sociedade contemporânea, enfim. Mas poderá ele suspeitar que trata-se de um desejo de auto-figuração dada pela alteridade? Que há um *outro* que se esconde ali? Poderá esse olhar reconhecer que as roupas pertencem a um mundo recortado? Que mundo?

Podemos pensar que a pretensão de uma auto-figuração *mimetiza* elementos visuais e de ação (a coluna e o empilhamento, respectivamente) comuns, que podem “distrair” ou desviar o olhar não-iniciado (aquele que não possui roupa participando da coluna) para uma camada significativa mais profunda⁴⁰. Nesse sentido, tornam-se caros os conceitos de mimetismo de Roger Caillois, e de alteridade dada pelo estrangeiro, de Luís Cláudio de Figueiredo. Se para Caillois

vê-se claramente manifestado a que ponto o organismo vivo faz corpo com o meio onde vive. Em torno dele e nele, constata-se a presença das mesmas estruturas e da ação das mesmas leis. Tão bem que, a bem da verdade, ele não está num “meio” e a própria energia que ele recorta, a vontade do ser de perseverar em seu ser, se consome exaltando-se e o atrai já secretamente em direção à uniformidade que escandaliza sua imperfeita autonomia (CAILLOIS, 1986:68),

a prática mimética é vista então como necessidade de integração do indivíduo ao ambiente e como condição formadora de sua identidade. Há como convergir essa idéia com o pensamento de Figueiredo sobre o “estrangeiro”. Para este autor, todo adulto apresenta-se com um estrangeiro para a criança, um depositário de enigmas que impõe a ela a constante tarefa de traduzir esses enigmas, simbolizar e assimilá-los, dentro do processo de formação da linguagem. O enigma, ou o estrangeiro, seria portanto, um agente gerador de movimento, pois obriga o sujeito a um constante trabalho de tradução do mundo. Podemos estender essas considerações para além do sujeito-criança, e incluímo-nos nesse processo, por meio de ações que denotam uma temporalidade, da ordem do acontecimento. Para Figueiredo, esse acontecimento pertence a um “espaço potencial”, uma proximidade absoluta em que os acontecimentos podem se dar, um espaço que nos circunda e onde estamos relativamente indefesos; nele, há um fluxo de informações externas que devemos

⁴⁰ Perpassa nesta questão de um ocultamento da real intenção da pseudocoluna, uma idéia de *segredo* e de *lembrança*. Segredo surge, etimologicamente, de *secretus*, palavra latina que, significando separar, acaba gerando os termos discernir, secreção, segredo, secreto. (VINCENT, 1989:179 et seq) Lembrança pode também significar um pequeno objeto presenteado que passa a representar a identidade do doador. Ela passa a designar uma intimidade compartilhada, uma cumplicidade: “o *segredo* é isso, uma *lembrança* que, podendo ser decifrada por outrem, é zelosamente guardada. (...) o importante era ter uma lembrança ao mesmo tempo histórica e presente, capaz de evocar uma ação ou paixão íntimas. Essa busca do eu e do outro através (...) do toque de uma lembrança se tornará cada vez mais freqüente, cada vez mais complexa e rica no decorrer dos séculos modernos.” (RANUM, 1989, 235-6)

traduzir, simbolizar e assimilar, havendo também aquelas informações intraduzíveis. Nesse espaço heterogêneo, potencial, habita o *outro*:

de início estamos todos, assim, 'dentro' dos outros, sejam os outros família, classe social, nação, tradição, sistema lingüístico etc. É este outro, anterior ao "eu", ao "tu" e ao "ele", é este "outro" indiferenciado - e que nesta medida precede a emergência da alteridade - que antes de aprendermos a fazer e a dizer "eu fiz", antes de aprendermos a pensar e a dizer "eu pensei", antes de querermos e dizermos "eu quero", já faz, já pensa, já quer e já sente por nós. (FIGUEIREDO,1998:62)

Nesse sentido, a formação do sujeito está sempre atrelada a um dado exterior; no caso da coluna de tecidos, é como se a coluna de concreto habitasse o espaço potencial que cerceia o seu processo de instauração; mesmo que seja estranho para a matéria tecido conformar-se em uma forma tectônica, como uma coluna, ela está sujeita, sendo outra matéria, a esse trabalho de tradução da forma verticalizada.

No processo de suspensão da coluna, menciono o conceito de dobra, de Deleuze. Se a dobra fora mencionada anteriormente como uma das ações principais que se dá sobre o suporte, ela, para Deleuze, é o movimento interno de geração de forma, pela matéria. O plano, ao dobrar-se e se desdobrar, multiplica-se *n* vezes, confirmando o caráter elástico da matéria. Pela dobra, há uma "*variação contínua da matéria assim como um desenvolvimento contínuo da forma.*" (DELEUZE apud CHIRON,1996:96)

Se a dobra é o ato que permite o desenvolvimento da forma, o ato de dobrar promove uma "invaginação" do plano e o que estava no lado de fora, vai para dentro. A dobra constante passa a ser então um signo do eterno fluxo e refluxo do exterior com o interior, quando assim constitui a pseudocoluna. Ela, adquirindo uma intenção auto-figurativa, assume, dessa maneira, ser esse processo infinito de subjetivação, em que há uma constante inflexão do fora, do *outro*, para o dentro – há sempre modos de dobrar. A dobra, nesse sentido, não é somente um tipo de ação sobre o suporte; apresenta-se como processo transformador da matéria e como formador do sujeito; afina-se com os pensamentos de Caillois e Figueiredo apontados há pouco na importância do meio e da condição do estrangeiro no processo de subjetivação.

Na elaboração da lista e no próprio processo de suspensão da coluna, penso nos conceitos de árvore e rizoma, também de Deleuze juntamente com Guattari.(DELEUZE;GUATTARI,1995) Para os autores, o pensamento tradicional estrutura-se no modelo *árvore*, que é representacional, é o pensamento do "eu" como instância normatizada do ser. Respeita o modelo da descendência, da tradição. É a

árvore genealógica, as heranças, a ordem e a classificação. Já o *rizoma* é o desvio, a produção do próprio inconsciente, é anti-genealógico. Constitui-se de ligações que se fazem sem qualquer critério, apontando sempre para as diferenças, para os encontros involuntários. É o modelo da incompletude, o que para os autores, resume-se na expressão $n-1$, onde n indica o total: assim, “ $n-1$ ” demonstra a impossibilidade dessa totalidade, visto que n está sempre subtraído de uma parcela que lhe garantiria a idéia de totalidade.

A elaboração da lista e a própria coluna são tensões entre os modelos de pensamento árvore e rizoma. Há um desejo de busca de organização, de genealogia e de identidade, mas os rizomas surgem por todo o tempo: a memória curta e passageira, os esquecimentos, a proximidade temporal, a inclusão de acidentes de percursos e as próprias ações do acaso. (Ver fig. 8 do Anexo) As toalhas brancas podem ser consideradas como rizoma porque são elementos de desconexão, ou seja, promovem a descontinuidade das dobras do tecido envoltório das roupas. Elas presentificam a não-reciprocidade, o corte das relações pessoais: presentificam ausências. A proximidade temporal retira possibilidades de hierarquia em relação aos contatos que constituem as partes mais altas da coluna; ali, o rizoma avança juntamente com o tempo presente. O pensamento árvore é mais perceptível na base da coluna, em que há um distanciamento temporal maior, e a presença da família (das tradições, do culto e respeito aos antepassados) é ali majoritária. O rizoma é a própria possibilidade de incompletude da coluna. Interessante pontuar a contradição existente entre a elaboração mental (a lista de pessoas), vinculada à metáfora e à idéia do *rizoma*, e a coluna resultante, que tenta ser um volume minimamente estável, vinculando-se, por sua vez, ao conceito de árvore. Sabe-se a respeito disto que coluna e árvore, enquanto símbolos, têm a mesma origem; *“foi à árvore, aliás, que o homem tomou de empréstimo a forma da coluna”*. (CHEVALIER; GHEERBANT, 1990:265)

O conceito de rizoma é utilizado também como base para a elaboração do pensamento de Peter Pál Pelbart ao colocar sobre o “rizoma temporal”: uma idéia de tempo que abarca os princípios da multiplicidade, da heterogeneidade, da descentralidade, da exterioridade, enfim, dos princípios que Deleuze e Guattari estabeleceram para se detectar uma estrutura rizomática. O rizoma temporal poderia ser pensado como um caos do tempo, em que as categorias de passado, presente e futuro imiscuem-se, negando as figuras temporais tradicionais, como o círculo (o tempo da repetição, dos rituais) e a linha (a idéia de progresso, a flecha do tempo). Se há uma figura que possa representar o tempo rizomático, essa é a do emaranhamento. Ou seja: um anacronismo, em que qualquer *“acontecimento da história é multitemporal, remete ao revolido, ao contemporâneo e ao futuro simultaneamente. Tal ou qual objeto, esta*

ou aquela circunstância, são pois policrônicas, multitemporais, fazem ver um tempo amarrotado, multiplamente dobrado.” (SERRES apud PELBART, 1998:62-3) A figura do emaranhamento não refere-se à visualidade da pseudocoluna, que toma como modelo um sólido geométrico, o paralelepípedo, ereto. O rizoma temporal acontece nos processos mentais de elaboração da lista, nos atos de rememoração e esquecimento, ou mesmo na inclusão "descriteriosa" de pessoas recém-conhecidas.

Se a pseudocoluna de tecidos tenta ser um retrato memorialista, isto implica em uma dimensão temporal que evoca o passado, espécie de “prestação de contas” comigo mesma, como se a coluna fosse a materialização de uma necessidade íntima de auto-reconhecimento, pelo menos parcial. Entretanto, o crivo dá-se no presente. É no agora que se dá esse desejo de materialização, de relação das pessoas, de reencontro, de coleta, de preparo do material. É no tempo presente que tenho a consciência da complexidade deste processo de subjetivação. A pseudocoluna surge assim como uma coexistência de estados, em que existe a possibilidade de conexão com estados deixados de lado: experiências do passado latentes, “potências que foram silenciadas”.⁴¹ Por outro lado, o próprio trabalho abre uma brecha para a sua inconclusão: uma dimensão de tempo futuro coloca-se no sentido em que não saberei se haverá outras pessoas a incluir e aumentar o volume da coluna.

Essa atitude de rememoração dá-se descontinuamente, como se houvesse uma gradação de estados de “passado”, que por sua vez, não surgem à mente em uma sucessão cronológica⁴². Se há descontinuidade da ação, pode-se falar em corte, fragmento, esquecimento: lembremo-nos de Benjamin, ao escrever sobre Proust, (BENJAMIN, 1986:36-49) na metáfora da colcha de Penélope, relacionada à produção de um texto, pensado como uma junção da memória com o esquecimento: “...como a tecedura, para produzir um véu, se compõe dos movimentos ao mesmo tempo complementares e opostos dos fios da trama e da urdidura, assim também se mesclam e se cruzam, na produção do texto, a atividade do lembrar e a atividade do esquecer.”

⁴³ A isso se junta também o próprio conceito de *origem*, do referido pensador, diferentemente do sentido de origem dado pelo senso comum. Se neste há uma idéia

⁴¹ Expressão utilizada pela Prof^a. Dr.^a Tânia Galli, na disciplina “Tempo e Subjetividade”, IA/UFRGS, em 17.07.2001.

⁴² Talvez seja mais interessante uma perspectiva de tempo não como Chronos, o tempo cronológico, mas como Kairós, o tempo do acontecimento.

⁴³ Jeanne Marie GAGNEBIN, *História e narração em W. Benjamin*, 1994, p.5-6. Gilbert Lascault utiliza-se também da imagem de Penélope para referir-se à descontinuidade que envolve o processo de instauração de uma pintura: “Existe(...) em alguns pintores, o que poderíamos chamar de “um lado Penélope”. Tão astuciosa quanto Ulisses, Penélope, a fim de recusar-se aos pretendentes, fabrica para ela uma viagem imóvel, em que o trabalho noturno é o inverso do diurno. Ela tece e destrói sua obra. (...) Nas obras em que o fazer e o desfazer, em que a ordem e a desorganização se mostram, os artistas talvez sugiram que eles mesmos sejam constituídos de junções e disjunções, de costurado e descosturado. Talvez sugiram que o mesmo aconteça com cada um de nós, criador e espectador.” Gilbert LASCAULT, *O caos e a ordem na pintura contemporânea*, PORTO ARTE, Porto Alegre, v.7, nº 13, nov. 1996, p.37.

de gênese, de procedência ou de causalidade, para o filósofo, a origem coloca-se como um “turbilhão no rio”, um salto no tempo, em que o passado, ao mesmo tempo que volta pelo ato da rememoração, o faz impossibilitado de sua total realização no presente. O movimento da origem somente pode acontecer “*por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado*”.(BENJAMIN apud GAGNEBIN,1994:17)

Tal idéia vislumbra-se na pseudocoluna à medida de sua ereção no espaço da Pinacoteca, no processo mesmo de coleta de seus fragmentos/roupas, ou ainda, por toda a instalação Noventa Graus. Se inicialmente desejante de uma totalidade, o seu processo de chegar à *origem* aponta esse desejo como “*promessa de realização sempre ameaçada*.” (GAGNEBIN,1994:17)

4.3 paisagem montanhosa

DESCRIÇÃO DA IDÉIA

Neste trabalho, o suporte é uma corda ao máximo de sua tensão, entre duas paredes paralelas entre si, a uma altura de 150 cm do chão e a 200 cm da parede de fundo. Penso no seu comprimento com uma dimensão alargada, de no mínimo 600 cm, visto que fora idealizado para ocupar um lugar com um vão generoso. A Pinacoteca do Instituto de Artes surge como espaço para apresentação deste trabalho, não tendo sido necessária nenhuma adaptação das dimensões do estudo ao espaço. Sobre a corda tensionada, enrolam-se e depositam-se milhares de fios de linha de costura e de croché em tons terrosos, com alguns momentos de linhas pretas, de maneira que o seu acúmulo em determinados pontos fará com que surjam montículos, uns mais altos e densos que outros. (Ver fig. 10,11 e 12 do Anexo)

Na parte superior do grande suporte linear, as ondulações têm os seus contornos definidos em relação ao fundo. É exatamente essa parte que me leva a uma leitura de *montanhas* que se encadeiam, umas mais imponentes que outras. Na parte inferior do *horizonte*, essa precisão se dilui porque há fios maiores que outros, que não se agrupam tal como na parte superior, mas constituem um prolongamento sutil das linhas no espaço entre a horizontal suspensa e o chão, quase que como um espelhamento da forma. Muitas linhas chegam a tocar o chão, promovendo um efeito de passagem entre a densidade dos tons terrosos e o branco do plano da parede de fundo e também uma conexão com os tons terrosos do chão da Pinacoteca.

Nomeio esse trabalho, do qual fora construído um fragmento, de *Paisagem Montanhosa*. Nele, existe a intenção de recuperação de uma imagem perdida a partir do afastamento de uma determinada topografia mineira. “*A própria palavra Minas é montanhosa*”,⁴⁴ e é esse pensamento que me fez conceber uma paisagem ondulante. (Ver fig. 11 do Anexo)

PROCEDIMENTOS TÉCNICOS

A corda tensionada a unir paredes perfaz uma grande horizontal. É ela que garante a estrutura do trabalho. Sabe-se que uma linha, tendo suas duas extremidades presas em um suporte fixo, produz uma curva - a catenária - dada pelo próprio peso da

⁴⁴ Referia-se Márcio Sampaio, artista, crítico e docente pela UFMG/BH, ao trabalho de uma artista, *Madu*, atuante no circuito belo-horizontino da década de 70.

linha. É graças à tensão (T) da corda que se cria uma força para se contrapor ao seu próprio peso ou força gravitacional (P), que a puxa para baixo.

O suporte linear recebe todo o peso dos carretéis e novelos de linhas. Embora a linha de costura ou de bordado seja de peso desprezível, há que se considerar o exagero de carretéis e novelos para se cobrir toda a linha horizontal e ainda produzir ondulações; desta maneira, o peso do montante das linhas é bastante considerável, determinando que (1) a força de tração seja extremamente superior à ação gravitacional ($T > P$), ou (2) que sejam criadas estratégias externas a esse circuito de forças para que a horizontalidade suspensa se mantenha a mais rígida possível.

Uma das estratégias pensadas seria a mais simples, dada empiricamente pelos afazeres domésticos. Se essa corda tensionada com linhas dependuradas lembra um varal de roupas, a solução é análoga à solução caseira quando o varal está "cheio": a introdução de um ou mais linhas de apoio verticais, rígidas, durante a extensão da linha, formando um desenho parecido a um "T", tal como se dá na fotografia da próxima página.

O aspecto interessante dessa alternativa é dar à "paisagem" uma outra dimensão, mais "prosaica". Como se fosse uma "paisagem de quintal". Se o primeiro eixo da instalação tem ligações estreitas com um interior doméstico, uma "paisagem de quintal" para o segundo eixo seria providencial. Além de constituir-se em uma seqüência espacial lógica em uma residência - o quintal vindo após a área de serviços, disposição comum na casa brasileira, este eixo também se configuraria como área de execução de tarefas domésticas (estender a roupa para secagem). No entanto, essa solução não iria alterar a sinuosidade dos montes, tão almejada para este trabalho? Penso que, para que este artifício não fira a visualidade do trabalho, o suporte rígido deveria ser da mínima espessura possível, acontecendo mais de uma vez em toda a extensão do trabalho. Essa disposição criaria um ritmo repetitivo interativo com o ritmo dos fios maiores que tocam o chão.



Fig. 28 Secagem de sisal em Valente, BA.

Outra solução seria a instalação de 2 cordas ao invés de uma única, que se cruzassem ao centro do espaço, formando um "X". A primeira corda teria uma extremidade presa a um ponto da parede e a outra extremidade presa na mesma parede, a uma certa distância. A segunda corda tem uma de suas extremidades presa na parede oposta, e somente depois de se entrelaçar à corda 1, ela se prenderia a uma dada distância da outra extremidade. Criam-se assim 4 pontos de contato com os planos fixos das paredes, fornecendo uma tração maior e que pode superar a força P . A desvantagem desse artifício é a duplicação do montante de linhas de costura, embora possa fornecer uma visualidade interessante pelos efeitos de perspectiva.

Como valor unitário, a linha é *leve*. No entanto, enquanto acumulação, ela *pesa*. Cada linha participa minimamente como informação gráfica e cromática; o conjunto revela, porém, uma grande extensão de massa de cor terrosa. Esta cor refere-se aos tons férreos, que "nos empurram para baixo". Assim, a cor dessa massa também pode provocar no espectador sensações visuais de *peso* que se somam ao *peso* físico de todas as linhas. Há uma desproporção das linhas finas em relação ao comprimento do suporte horizontal. Isso determina que a ação de acumular as linhas se dê excessivamente, contaminando a construção do trabalho de uma lentidão processual. O trabalho reveste-se quase que de uma obsessão gestual. Diferentemente de trabalhos mais recentes, marcados pela presença de pouquíssimos elementos, agora a

economia da forma imbrica-se a um labor exaustivo, à insistência de um mesmo gesto, ou de uma combinatória de ações: desenrolar, enrolar, cortar, pendurar, sobrepor. Todas elas se submetem à repetição. Repetir, em meu trabalho, não é uma simples ação. Torna-se um método de trabalho. Repetir estas ações incessantemente, é a única possibilidade que resta quando a matéria é tão sutil: isto *"torna o gesto enfático, reiterativo, redundante, obsessivo. Presença carregada de presença. É um gesto afirmativo anulado pelo excesso exacerbado de si mesmo."* (DERDYK,1997:s./p.)

No caso específico desta instalação, em que os materiais aludem ao universo doméstico, as ações que se repetem parecem pertencer a um "fundo de rotina", um elenco de atividades mais ou menos previsíveis que nos tomam considerável tempo diário: dobrar, lavar, empilhar, dispor possuem uma determinada frequência, e é essa periodicidade que define o grau de organização de um lugar. Envolvidos que estamos na rotina, muitas das vezes generalizamos a ação e não particularizamos o objeto sobre o qual ela se dá. Impregnar essas ações repetitivas de significado é rever o objeto da ação e o sujeito que as executa; cada gesto pode ser o mesmo, mas torna-se singular: o esperado, aqui, é que a repetição produza singularidades.⁴⁵

Como já fora mencionado na análise de Coluna de Tecidos, pode-se pensar numa vinculação da procedimento da repetição com o Minimalismo (ou no Pós-Minimalismo, se ao processo une-se uma matéria orgânica). De fato, este movimento dá visibilidade ao processo da repetição, no âmbito da História da Arte. Ao colocar formas repetidas como foco visual na obra *minimal*, valoriza-se o seu processo de elaboração mental e mecânico, o que propicia a perda de importância de uma noção de forma (complexa) em função das relações perceptivas das partes e com o todo.

No entanto, a repetição de uma ação é fato constante dentro de qualquer processo de criação, artístico ou não, remoto ou recente. Em minha poética, há um interesse pelo Minimalismo graças ao enfoque destas questões (procedimento e espacialidade), mas acredito que a repetição de uma mesma ação provenha não somente do Desenho, mas também do contato com a manipulação de fibras naturais em Artes da Fibras.⁴⁶ Nessa disciplina, quase que se reproduzia o universo feminino presente em um interior doméstico tradicional: o tempo parava; trocávamos receitas de pontos de cestaria, tapetes, maneiras de se processar o papel artesanal; trabalhávamos com fibras, fios e tecidos, onde gestos simples, repetidos incomensuravelmente, produziam,

⁴⁵ Cada roupa é única: no ato de dobrá-la, e incluí-la na coluna, não há como não lembrar de quem está ali representado, a textura de cada roupa, seu cheiro, seu tom de branco. Apoiar cada prato no outro amplia a espessura de tensão que envolve a manipulação de objeto tão frágil. Uma linha de costura é quase inaudível. A repetição da ação de pendurá-la na corda é o que lhe dá polifonia.

após uma extensão temporal demasiada, a forma desejada. Se a produção desta oficina, era por vezes confundida com artesanato – a um bem fazer, essa idéia não me pertencia, posto que agregava ao trabalho produzido, o ponto errado, a falha, a fibra mal processada, a impaciência: meu interesse ali era dar um destino tridimensional à linha desenhada. Percebo que neste estudo para Paisagem, a lembrança desse contato do passado vem à tona, na produção de um “tecido” horizontal, cuja insistência de uma combinatória de ações é subvertida pela consciência que se procura dar a cada fio de instante cortado e depositado; pela recusa de compreender a repetição como o mesmo que se atualiza.

Penso na metáfora da costura, ação que se confunde com a própria vida, nos depoimentos de Derdyk. A artista vale-se de uma linha rígida, a agulha, pela qual passam fios e fios de linha de costura. Em Paisagem Montanhosa também se apresentam a linha rígida e tensionada e os fios que se sobrepõem a ela. Nesse sentido, não seria a paisagem uma "costura"? Talvez o termo “trama” coubesse melhor à aglomeração de fios. No entanto, uma trama pressupõe uma organização específica: a presença da urdidura, pela qual passam transversalmente os fios móveis. Na Paisagem, os fios não se entrelaçam, ela não é tecida. A massa se dá pela aglomeração e até emaranhamento dos fios, que acabam por se confundir uns com os outros. Cria-se assim um amálgama: grande massa que obscurece a presença de cada fio. A “paisagem” é uma trama singular.

Todas estas ações repetidas acontecem a partir de um gesto inaugural, executado com a linha-suporte: suspender. Suspender reveste-se de outros significados além do tectonismo da forma, já colocado nas análises de Coluna-estante e Coluna de Tecidos. Aqui, o distanciamento do chão da Pinacoteca - a suspensão do horizonte - indica também a *suspensão* do conceito de estabilidade que normalmente se vincula à direção horizontal. O fato de estar suspensa torna-a suscetível à queda, tal como se dá com a direção vertical. Há também a *suspensão* da intenção volumétrica do trabalho, para que seja um relevo e tenha uma leitura bidimensionalizada, além da *suspensão* do *peso* físico e visual de uma paisagem de montanhas para que ela possa "parecer" mais *leve*.

Cada carretel ou novelo de linha é constituído por uma única e extensa linha. Ao desenrolá-lo e cortá-la, eu a multiplico, mas diminuo suas dimensões. Se não houvesse o corte, a única opção para a grande linha seria a de se enroscar novamente, mas na horizontal tensionada, recriando um grande novelo dado pela transferência de

⁴⁶ Disciplinas semestrais 1 e 2, que cursei por todo o ano de 1988, após a conclusão da habilitação em Desenho e antes da continuação de estudos em Escultura, na EBA/UFMG.

todos os mini-novelos. Essa ação somente acontece bem no começo, para dar "liga", ou seja, diminuir as diferenças das superfícies da corda e das linhas que ela irá receber. As ações de cortar e pendurar se dão com muito mais frequência que enroscar os fios na corda. O corte permite a recomposição do antigo carretel em outra coisa. Antes, havia uma equivalência: um carretel, uma linha. Ambos possuíam uma idéia totalizante. Com o corte, essa equivalência se *rompe* pelo fim do *continuum* da linha. Ela agora é plural, mas carrega em si a nova

condição de fragmento: de N, passa a ser 1/ N. O carretel ou novelo, que antes era uma linha, agora é *n* linhas. Ele ainda pode ser pensado como um todo, mas um todo remontado pelos pedaços de linhas.

Este raciocínio é válido para a Paisagem Montanhosa: um mundo de carretéis e de novelos em fragmento. A ação de pendurar cada fio cria uma sucessão incomensurável de pequenas verticalidades postas lado a lado, que cada vez mais vão cobrindo a estrutura horizontal. A próxima seqüência de verticalidades dependuradas cobre a seqüência anterior, e assim sucessivamente, criando outras verticalidades que são os montículos, e por sobre eles, os montes.

Percebe-se assim que a ação de construir a paisagem de montanhas é um constante jogo de direções: ora o movimento do corpo é lateral, acompanhando a extensão do horizonte, ora é concentrado em uma região. Ali o corpo se detém, juntando, acumulando, sobrepondo linhas, formando grumos, tentando criar dimensões "verticais". Cada grumo, que ainda será um monte, indica a duração de minha presença ali. As "depressões" do relevo, por sua vez, indicam que o tempo e o corpo fluíram. Pelo menos em sua execução, Paisagem Montanhosa é uma *linha do tempo*: *"me interessa a experiência intransponível do tempo no tempo. A costura sinaliza a expansão da linha costurada no espaço, mas é a distensão do tempo no tempo que se torna o trabalho. A ação no tempo ganha maior profundidade que o tempo palpável da ação."*(DERDYK,1997:s./p.) Sendo um trabalho de execução lenta, requerendo um sentido de tempo muito próximo ao real, ele também evoca a idéia de instante, como fração temporal, unidade repetida enesimamente ao longo da corda. Cada instante é um fio de linha. No entanto, quanto tempo demandará sua completa execução?

Soma-se ao peso do acúmulo de linhas, o peso do pó, que impregna ainda mais a linha de matéria-tempo decorrido. O pó embota a montanha de fios de seu brilho inaugural, brilho este guardado em cada carretel quando isolado do mundo pelo invólucro; assim a paisagem estará: empoeirada, à época de sua exposição.

EM DIÁLOGO COM OUTRAS OBRAS

Paisagem Montanhosa é um trabalho de efeito, um relevo que se mostra à distância. É possível vê-lo assim como obra bidimensional, e, por afinidade com a linguagem, torna-se então possível chamá-lo de *Desenho*. Entretanto, esta evocação ao Desenho dá-se muito mais por uma prática pessoal do exercício da linguagem. O gesto repetitivo para a obtenção da textura de hachura pode ser associado ao gesto atual de deposição (empilhamento) de fragmentos de linha real sobre o suporte tensionado. Se nos desenhos em bico de pena anteriores (fig. 12, p.38) a forma encontrava-se também em *suspensão*, como que negando uma relação com o fundo – e isso seria, além da sugestão de volume no interior da própria forma, um indicador de sua potência tridimensional – no *desenho* atual, a forma encontra-se também em suspensão. Ambos os momentos trazem consigo uma carga de hibridismo do Desenho e da Tridimensionalidade, embora os veja em um percurso de sentidos opostos, ou numa via de mão dupla: a experiência anterior de um Desenho tendendo para o Tridimensional, a experiência atual de uma Tridimensionalidade “regredindo” para o Desenho.

Procuro aqui estabelecer possibilidades de conexão com outros trabalhos pessoais e de artistas que se valeram do eixo horizontal em suas composições.

Em termos gerais de composição e matéria, penso no movimento *anti-forma* enquanto chance de leitura de uma obra pelo viés matérico, ou seja, a incorporação na leitura geral da obra das informações que o material utilizado traz consigo. Há a possibilidade de uma experiência tátil com Paisagem Montanhosa, mesmo que sua concepção seja preponderantemente cenográfica. No caso do movimento *anti-forma*, a contribuição do material faz-se na apresentação do desenvolvimento e transformações de uma determinada matéria no entorno. Robert Morris coloca-nos sobre o caráter bem-construído, em oposição ao não-construído, em uma obra. Para ele, o conjunto do que o homem construíra para fazer oposição à ação gravitacional – o emprego do mármore, do bronze, ou até mesmo o chassis em que se estica uma tela, no âmbito das artes plásticas – pertence ao domínio do bem-construído, da “forma”. A “anti-forma” seria o pólo oposto, em que o desejo de formar sucumbe à inexorabilidade da gravitação. Embora em Paisagem Montanhosa haja uma relativa organização na disposição das linhas de costura sobre o suporte, e portanto se possa pensar com Morris acerca do “bem-construído”, há também um determinado teor de liberdade nessa deposição de fios indicando o “não-construído”, ou “operações que descobriram o trabalho da força gravitacional no espalhamento da forma.” (KRAUSS, 1996:86-7)

Horizonte, de 1999, é um trabalho que de certa forma inaugura um novo eixo temático em minha produção plástica como um todo: a paisagem. Sendo a peça um trabalho abstrato, a conexão que se faz com o tema dá-se pelo eixo compositivo da horizontalidade, em oposição a temas anteriores, como o dos auto-retratos, por exemplo, cuja marca é a verticalidade das peças. Em *Horizonte*, há todo um sistema de forças e tensões forjado para a sustentação de uma precária placa de vidro transparente colocada em *posição vertical*. Neste sentido, o equilíbrio precário da construção torna-se complexo, posto que, à fragilidade da matéria somam-se a sua condição espacial vertical, bem como o princípio de junção dos elementos. O elemento vertical traz angulosidade e tensiona o conjunto de linhas horizontais, ao mesmo tempo que o cruzamento das cordas permite a sustentação precária do vidro.

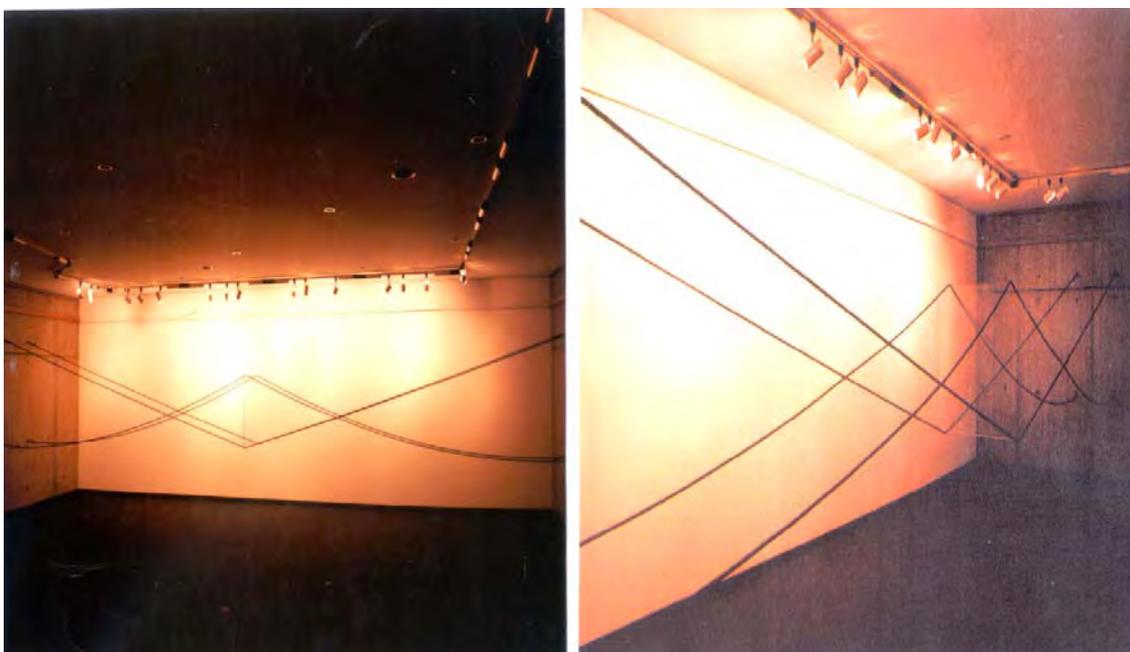


Fig. 29 Cláudia França, *Horizonte*, 1999

Percebo uma relação no desenvolvimento deste meu trabalho com a intenção do artista Carl Andre, no sentido de *deitar* a vertical como busca de alteração radical do eixo compositivo, determinando, com isso, uma alteração das relações do espectador para com o trabalho. A proposta de horizontalidade em questão difere-se, no entanto, da horizontalidade de Andre, pelo fato desta atestar o valor do solo como destino último do trabalho, ou até mesmo uma atitude de aceitação do destino inexorável dos corpos e das esculturas. Em minha poética busco uma chance de retardamento dessa condição imposta pela gravidade: são criadas assim situações de tensão entre o espírito construtivo que une os materiais e o equilíbrio precário em que se organizam,

juntamente com a própria natureza das matérias trabalhadas, suscitando-nos reflexões acerca da instabilidade e efemeridade.

A orientação horizontal também participa de *Part Painting: a circle*, de Yoko Ono. Por meio dos registros visuais e escritos da execução deste trabalho, percebemos que há um jogo de corpo da autora, com o fim de problematizar a "horizontalidade" do horizonte que ela vê. Há uma fila de telas brancas no chão, sem intervalos entre si, sobre as quais a artista, um pouco à maneira de Pollock, imprime um único gesto: um desenho de memória de uma linha ininterrupta horizontalizada, negra, feita por uma trincha. A interrupção do gesto somente ocorre pela delimitação do ambiente em que ela está. Por fim, Yoko Ono instala a sucessão das telas na parede, em intervalos regulares entre si. Uma única e mesma linha fora fragmentada em diversas unidades, dando-nos a impressão da descontinuidade de um tempo transcorrido. Podemos pensar aqui na impossibilidade de uma representação fiel daquele horizonte que a artista estava a observar. Nesse sentido, a instalação do desenho de memória retoma o plano vertical da parede como plano original, em analogia à postura ereta da artista ao observar o horizonte, porém em uma situação fragmentária, indicando as interrupções temporais, posturais e de ação para com o novo suporte.



Fig. 30 Yoko Ono, *Part-painting a circle*, 1994-97

Interessa-me sobretudo o fato de que Yoko Ono também constrói uma nova horizontal - suspensa e fragmentada - tal qual a Paisagem Montanhosa almeja ser.

Na História da Escultura, o gênero paisagem não é comum porque pressupõe uma recomposição em favor de uma horizontalidade e que acaba por contrariar a vocação natural da escultura para ser monumento, e por isso, ser vertical. A possibilidade de referir-se ao tema se dá exatamente pela construção de relevos. Há uma possibilidade pictórica/gráfica para Paisagem Montanhosa se a pensarmos como um relevo; nesse sentido, evoco a instalação de Ana Maria Tavares, *Bico de Diamante*,

de 1990. Constitui-se de um grande plano de fundo, metálico, pintado em um tom azul-turquesa, mesclado a um tom esverdeado (numa simulação de céu) delimitado por um par de colunas. A uma certa distância desse plano, antepõe-se uma grande linha horizontal negra, metálica, a uma baixa altura (110 cm, aproximadamente). Esta remete assim, não à linha do horizonte - mas a um aparador, uma espécie de mirante que indica o ponto de vista ideal para a contemplação.

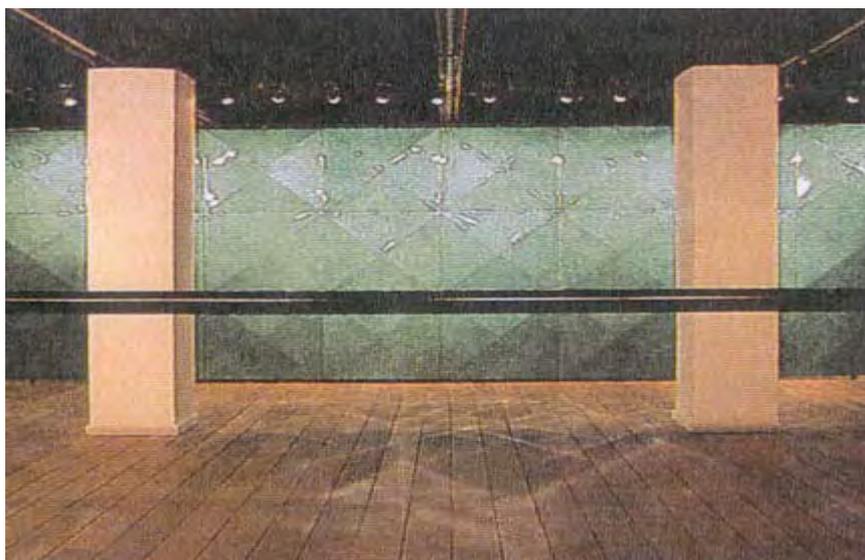
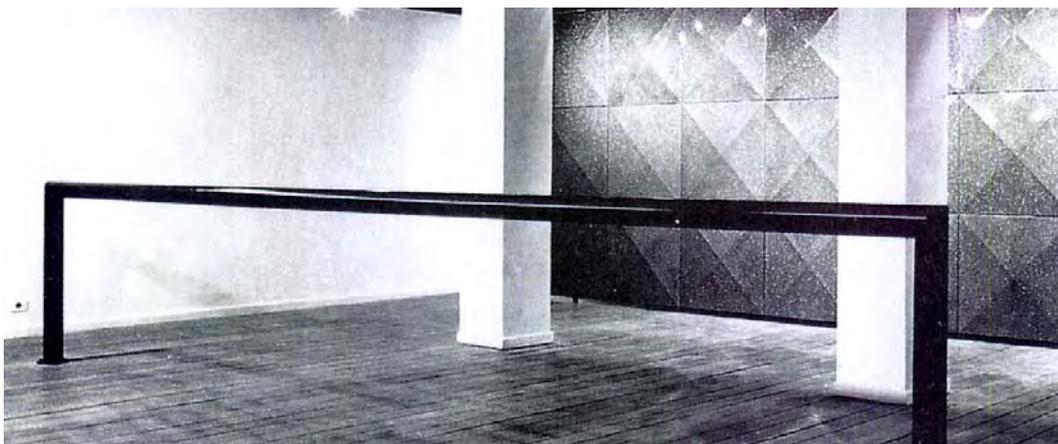


Fig. 31 Ana Maria Tavares, *Bico de diamante*, 1990

Ana consegue, desta forma, com o uso de poucos materiais e com uma informação cromática básica e pontual, um efeito similar ao que almejo em minha *paisagem*:

reforçou algumas das especificidades mais rígidas da pintura tradicional: a perspectiva e o exercício da frontalidade que essa modalidade requer do espectador. Reforçou-a e, ao mesmo tempo, negou-as por meio das possibilidades que apresentou ao público de observar ou literalmente penetrar entre os planos da “pintura”. (CHIARELLI, 1990:s.p.)

Há, entretanto, um outro viés para se ver esse trabalho que é considerá-lo em sua imediatividade, ou seja, o plano azul-turquesa visto simplesmente como um portão. Todo o aparato criado para se ver o plano – o enquadramento vertical fornecido pelas duas colunas (postes?), bem como a linha horizontal (mirante) – ao remeter a algo longínquo, externo, como uma paisagem, pode também referir-se ao elemento que conecta o espaço público da rua com o espaço privado da casa, espaço interno. Podemos ver o portão a partir da rua, ele então guardando uma dimensão “privada”, de difícil acesso, ou o ponto de vista oposto - de dentro, vendo uma dimensão “pública”, naquele momento, inacessível.

Quaisquer que sejam os pontos de vista imaginados, perceber o plano azul-turquesa como um portão intensifica na leitura da obra a oposição próximo/distante, ou público/privado, questão esta que Paisagem Montanhosa, de alguma maneira, procura evocar, posto que situa-se em um ambiente fechado, escuro – numa condição de clausura, enfim - que contrapõe-se a sua possibilidade de ser paisagem, e remeter a uma exterioridade, a uma distância espaço-temporal.

EM DIÁLOGO COM OUTROS CONCEITOS

Aponta-se, inicialmente, o conceito de horizontalidade, ou dimensão lateral, como eixo compositivo do trabalho. Esta direção pode referir-se tanto ao corpo jacente quanto à linha do horizonte, que tendemos a enxergar como fundo em uma obra. A horizontalidade é bastante enfatizada nos temas de paisagem ou em temas de morte, indicando o seu caráter de imobilidade. A condição jacente do corpo, seja em descanso ou em descanso *eterno*, impõe um raciocínio pela imobilidade e por uma estabilidade visual, física, e porque não, metabólica desse organismo. A horizontalidade assim, diverge da verticalidade enquanto eixo a suscitar em nós determinadas reações corporais e psicológicas quando em contato com formas nessas posições, em que podemos associá-las a um peso e/ou leveza da forma.

Richard Serra nos coloca que *“a extensão lateral (...) permite à escultura ser vista pictoricamente – que é como se o chão fosse uma tela plana”* (SERRA apud KRAUSS, 1986:19-20). Podemos, pela fala de Serra, perceber na obra de Carl Andre algo de pictórico, visto que o artista deliberadamente elege o plano do chão como receptáculo de suas composições. Há uma distância relativa entre o olho do espectador e a obra, o que faz com que o chão se torne o fundo para a composição com tijolos.

No caso de Paisagem Montanhosa, em que a horizontal fora suspensa, o chão perde essa função de ser fundo, e o plano da parede recupera sua função de ser o “plano original”. É desta maneira que o trabalho vincula-se mais fortemente à questão pictórica.⁴⁷

Colocar sobre a horizontalidade remete ao gênero paisagem, e não é de maneira gratuita que este estudo nomeia-se *Paisagem Montanhosa*. No entanto, o que é uma paisagem? Ela possui alguns pressupostos: uma determinada distância entre o contemplador e o objeto que se dá à visão, um silêncio e uma certa melancolia no ato de contemplação, mesmo que interior. Quando “o espírito se desprende de uma matéria sensível para outra, conservando nesta a organização sensorial conveniente para aquela, ou pelo menos sua lembrança” (PEIXOTO,1996:300-1), temos aí uma paisagem. Assim, os fios de linhas de costura, embora não remetam à terra, configuram-se de maneira a evocar aquela materialidade, e o trabalho resultante, ora refere-se a uma matéria terrosa ausente, ora refere-se a um simples amontoamento de linhas.

O processo de construção do que seria uma *paisagem* pressupõe a junção de elementos cujos significados são intrínsecos à vida que se tem diante desse horizonte que se mira. Paisagem, portanto, afina-se com cultivo, com cultura material. Esse é um processo construtivo que dá e matura-se com o tempo. O tempo dessa maturação espelha-se na consistência da presença desses valores plástico-conceituais na obra: o tempo transforma-se em espaço.

É a relação tempo-espaço, a transformação do espaço em tempo e sua retransformação em espaço, que comanda o modo de pensar o lugar. E é essa forma de pensamento que permite à memória retraçar recordações, não exatamente sobre o tempo ou o espaço, mas sobre o contexto, construção eminentemente cultural, que combina o visível e o invisível, a representação e o imaginário...(LEITE,1998:67-8)

Se o trabalho fora pensado como *paisagem*, como *imagem*, isso implica em algumas questões: a da percepção visual em detrimento da percepção tátil (embora esta seja passível de experiência), e a existência de uma posição ideal do espectador em relação ao trabalho. Nesse sentido é que me valho das teorias de Adolf Hildebrand sobre a questão da forma na escultura, mencionadas no capítulo inicial. O autor defendia, àquela época, uma idealização escultórica, que passa por sua subordinação à recepção visual, na contramão de uma busca das artes

⁴⁷ A pintura, segundo Walter Benjamin e Leo Steinberg, é a linguagem da orientação longitudinal ou horizontal. Conferir o verbete “Horizontalité” de Rosalind KRAUSS, in: Y. A. BOIS;R. KRAUSS,op. cit.

em direção à aproximação do fundo e da forma, à fragmentação, e assim continuava a defender os ideais de representação na escultura.

Entre várias questões apontadas a esse respeito, interessa-me aqui a distinção que Hildebrand estabelece entre dois tipos de visão, a *próxima* e aquela *à distância*. Na visão próxima, o espectador não consegue visualizar todo o conjunto da obra, detendo-se em fragmentos ou sub-conjuntos, que somam-se uns aos outros na percepção visual que consegue obter ao final. Ao distanciar-se, porém, do objeto, essa visão de conjunto vai tornando-se plena, e todos os elementos de volume vão se “planificando”, ou seja, ajustando-se a um plano-suporte (virtual ou real) que congrega todos os elementos da composição, volumétricos ou não. Seria o exemplo do *relevo*, manifestação que possui determinado teor de tridimensionalidade, ao mesmo tempo exigindo uma posição frontal do espectador para a sua contemplação, tal como se fica diante de uma obra bidimensional.(CHIARELLI,1999:90) O relevo, dessa maneira, seria uma vertente escultórica com um aspecto marcadamente pictórico, priorizando a unidade e o aspecto de totalidade do que está sendo visto.

A partir dessa distinção, o autor aponta o que chama de *forma de efeito ou forma ativa*, em oposição à *forma de existência*: para a obtenção da frontalidade da escultura, seja nos relevos, seja nas esculturas de vulto pleno, o artista deveria ajustar toda a obra entre dois planos paralelos, acentuando aspectos de luz e sombra (pelo alto-relevo), contornos nítidos, enfim, enfatizando os efeitos *visuais* que uma escultura poderia provocar num espectador.É possível ver Paisagem Montanhosa como *forma de efeito ou ativa*, na medida em que fora concebida para ser vista *à distância*, sob determinados efeitos de luz indireta, em oposição a um espectador não iluminado. Inserida em um plano virtual anterior ao plano da parede de fundo, aquilo que seria um objeto tridimensional, torna-se um elemento pictórico da instalação, diferentemente dos outros elementos inseridos na porção inicial do espaço da galeria.

Há pouco fora colocado que Paisagem Montanhosa é uma trama singular, dada não pelo entrelaçamento da urdidura com os fios, mas pelo emaranhamento dos fios entre si. No entanto, ao colocar “trama singular”, gostaria de evocar também a expressão benjaminiana “*uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja*”⁴⁸, com a qual o filósofo define o que é a *aura*. Na obra revestida de aura, há uma dialética entre uma proximidade e uma distância. Por mais próxima, mais acessível que ela esteja, ela se refere ao longínquo, àquilo que nossa

vista e nosso tato não mais alcançam, pois trata-se de uma imagem “perdida” no tempo.

É antes de um olhar trabalhado pelo tempo que se trataria aqui, um olhar que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reconverter em tempo.(...) Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas “imagens”, suas imagens em constelações ou em nuvens...(DIDI-HUBERMAN,1998:149)

Essa colocação é válida para o estudo em questão. A paisagem a ser construída, para mim, se tornaria um *lugar* construído. Por meio dela, revejo o lugar em que vivi; ela me reenvia à experiência. “*Há paisagem sempre que o olhar se desloca, o desenraizamento é sua condição. A paisagem é o lugar dos que não têm lugar.*” (PEIXOTO,1996:300-1) Tal *paisagem*, assim construída, não possui a linearidade da linha do horizonte, ou não conserva a linearidade do suporte de corda tensionado, com o qual tudo começou: sempre há um corte, uma interrupção, um desejo de volume, que penso ser a representação-síntese de uma ondulação de terra. É assim em Paisagem Montanhosa, em que a linha reta suporta os pesos não somente das matérias acumuladas, mas também dos gestos acumulados. Essa linearidade interrompida é perceptível também em Horizonte, trabalho referido há pouco.

Esta paisagem de montículos, por evocar um recuo temporal, não diz de um tempo linear, de um fato que avança na linha do tempo. Fala de um tempo complexo, que envolve o instante de cada fio-tempo depositado, bem como o tempo da memória, da atualização de fatos passados. Esta visualidade combina a linha do horizonte (suporte) retilíneo com o círculo do tempo: o que vemos como resultado de um processo dialético são pequenas curvas por sobre uma reta em suspensão, suporte de tensões entre tempos, ações e direções de vida.

⁴⁸ Walter BENJAMIN, *Pequena história da fotografia*, In: _____. Obras escolhidas, v.1,1986, p.101. Cf. as definições de aura de Benjamin em DIDI-HUBERMAN, op. cit.,p.147-68, em que o autor coloca a aura como uma “*trama singular de espaço e tempo*”, (ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit), p.147.

PESO E LEVEZA EM COLUNAS E PAISAGEM

Coluna-estante, Coluna de Tecidos e Paisagem Montanhosa foram analisados neste capítulo enquanto objetos isolados. Em cada um, há uma idéia de *peso* e de *leveza* que fora de alguma maneira apontada em capítulo anterior, quando de uma reflexão sobre minha produção plástica. As propostas de *peso* e *leveza* destes estudos correspondem às colocadas em minha produção objetual em geral: a somatória de relações visuais com a realidade matériaca, acrescida de estratégias construtivas para que se estabeleçam outras leituras da dicotomia apontada.

Em Coluna-estante, temos o *peso* físico na bandeja de ferro sustentando o montante de pratos emborcados. O próprio plano de ferro oxidado, enquanto área ocupada e valor cromático, é visualmente mais pesado do que os elementos gráficos que o sustentam, além do *peso* dos pratos brancos depositados sobre ele. No entanto, esse conjunto encontra-se suspenso, colocado a uma certa altura do olhar. A sua condição de suspensão torna-o mais *leve* visualmente. A estrutura linear que segura o plano e os pratos, pintada de branco para parecer ainda mais leve na percepção ótica, garante uma associação a um volume virtual vertical, muito mais *leve* do que a coluna que lhe serve de modelo. A tensão resultante dá-se pelo *peso* físico a ser sustentado pela *leveza* do grafismo dos cabos de aço, bem como pela disposição dos pratos sobre o plano, em posição instável.

Na Coluna de Tecidos, a matéria mole dos tecidos dificulta qualquer desejo de construção volumétrica vertical. A instabilidade gerada pelas próprias características físicas destes materiais – flexibilidade, docilidade, maciez, converte-se na possibilidade real de tombamento do volume quando adquire determinada altura. Alia-se a isto o próprio *peso* físico do conjunto acumulado, que vai como que “empurrando” o volume para baixo, desacelerando seu processo de ganhar altitude. A condição mole do tecido dobrado permite que sua espessura seja alterada em função do *peso* que suporta, fazendo com que uma dobra de espessura de 1 cm, por exemplo, reduza-se até mais do que a sua metade, dependendo do *peso* recebido. Assim, quanto mais roupas e tecidos dobrados, mais lento se torna o crescimento vertical da coluna. A sua cor branca é outro fator a dar uma *leveza* visual ao volume.

Em ambos os trabalhos, o eixo vertical é dominante; pode se pensar assim na verticalidade como direção mais *leve*, porque mais frágil e instável do que a direção horizontal, que impera em Paisagem Montanhosa. No entanto, a horizontal, que normalmente coincide com o próprio solo, está suspensa neste estudo, e essa suspensão tem sido a estratégia de dotar este estudo e outros objetos produzidos

anteriormente de um caráter tectônico. Suspender a horizontal parece dar-lhe *leveza*, embora essa horizontal seja constituída, a partir de uma dada distância, de uma massa cor de terra, que a torna *pesada* visualmente. Como a paisagem é constituída pelo acúmulo de linhas por sobre o suporte linear, é possível pensar num *peso* físico dado pela excessiva concentração de matéria linha. A tração acentuada coloca-se como estratégia construtiva para que esse *peso* físico (e visual) não sucumba à força gravitacional e se encurve.

Há um dado que une os trabalhos da coluna de tecidos e da paisagem de fios. Neles, há uma transferência do *peso* da matéria para o *peso* da ação excessivamente repetitiva de dobrar, cortar, dispor, sobrepor, montar. Entretanto, na coluna, o elemento a ser dobrado, envolto e empilhado, oferece uma “chance de diversidade” por pertencer a uma individualidade. Cada roupa, por mais comum que possa parecer, torna-se única por remeter a uma singularidade, a alguém específico. Cada roupa é um nome. Daí a importância do *erigir como ação complexa que envolve outras ações* na coluna, pois será o único momento de real identificação dessas singularidades que constituem o volume vertical. O *peso* da ação repetitiva sucumbe, de certa maneira, à particularidade da peça que é dobrada e empilhada. No entanto, é essa mesma particularidade (modelos de roupas diferentes, de tecidos diferentes) que amplia a instabilidade da coluna, pois essas diferenças podem diminuir o atrito entre as roupas e permitir o deslizamento de zonas de empilhamento. O envolvimento de cada roupa em um tecido relativamente uniforme, se por um lado ameniza essa instabilidade, por outro recupera o retorno do “mesmo” ato de envolver o “diferente” na “mesma” matéria.

Já na Paisagem Montanhosa, a matéria linha não possui essa diversidade. O diferencial dos fios passa somente por sua tonalidade, mas todas as cores pertencem a uma família de tons terrosos. Há, na construção deste trabalho, uma determinada inclinação pelas mesmas ações, proveniente de um espírito pragmático, que quer as soluções mais práticas, cômodas e objetivas – um procedimento muito próximo das ações cotidianas e rotineiras, enfim – que pode aniquilar a idéia de devir que perpassa o processo poético-construtivo da paisagem. Há, assim, um *peso* dado pela redundante e obsessiva ação de retornar ao *mesmo ponto*: “*Quero isto (...) uma vez e ainda inúmeras vezes?, pesaria como o mais pesado dos pesos sobre teu agir!*” (NIETZSCHE apud GIACOIA JR.,2000:61) Um *peso* psicológico da ação, que pode sobrepujar os outros *pesos* que a paisagem expõe: o *peso* visual da grande massa de cor terrosa, o *peso* da direção horizontal, e a *leveza* do tempo como sucessão de fios de instantes distintos entre si. Como se o peso da rotina fosse uma ameaça a uma tentativa de auratar - de tornar singular cada instante de fio-tempo que constitui a massa horizontal.

O que podemos perceber, em termos gerais, é que os valores antagônicos do *peso* e da *leveza* parecem não estar em lugares fixos nos estudos em questão: há como que uma espécie de desajuste entre a realidade física dos materiais que compõem cada objeto e como eles nos parecem à primeira vista. São assim configuradas situações tridimensionais ambíguas e tensas.

5.noventa graus: análise do projeto de instalação

Neste tópico, o enfoque dirige-se para a análise espacial do projeto da instalação Noventa Graus. Esta análise, já iniciada em capítulo anterior pela descrição espacial da Pinacoteca do Instituto de Artes, prossegue privilegiando o aspecto da ocupação deste espaço, as relações que os elementos da instalação estabelecem entre si, a importância da luz como um outro elemento na instalação, bem como o próprio deslocamento do espectador neste espaço. Há uma expectativa de que a abordagem destes aspectos possa ser associada a questões acerca da relação *peso/leveza*.

NOVENTA GRAUS

SOBRE A IDÉIA

A intenção primordial na concepção desta instalação é a criação de um espaço metafórico que seja abrigo para uma situação forânea. Nesse sentido, são aludidas duas espécies de casas: a primeira delas refere-se ao termo propriamente dito, casa como arquitetura, cuja função é o abrigo do corpo, habitação; já o segundo uso do termo “casa” refere-se a uma determinada região geográfica. Essas duas situações, ora convergentes para uma mesma significação de proveniência, ora divergentes no que tange a uma conceituação de espaço privado/espaço público, somente foram possíveis graças à situação perpendicular dos dois setores da Pinacoteca. Nesses setores foram pensados elementos escultóricos cuja estruturação e constituição matéria pudesse aludir à organização e aos materiais do universo doméstico, bem como ao trabalho manual, tradicionalmente relacionado à mulher. Estes materiais, no entanto, já presentificavam-se em momentos anteriores de minha poética.

Se a instalação é um espaço metafórico, isso permite-me construir uma visão muito pessoal do que sejam essas casas. No primeiro setor, o espaço não é aconchegante como em uma casa comum, plena de adornos;⁴⁹ pelo contrário, seus elementos apontam ser esta casa um espaço definido por áreas de trabalho, de organização e disposição racional de seus objetos. A ausência de mobiliário específico para o descanso do corpo impede que o espaço desse eixo seja um espaço de

⁴⁹ Segundo W. Benjamin, o que caracteriza um interior burguês é o excesso de ornamentos, que obriga o habitante a adquirir hábitos que não são propriamente seus, mas da concepção do lugar. “*Se entrarmos num quarto burguês (...), apesar de todo o ‘aconchego’ que ele irradia, (...) não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios. Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira.*” Cf. W. BENJAMIN, *Experiência e pobreza*, In: _____. *Obras escolhidas*, v.1., 1986, p.117.

permanência do corpo, mas de trânsito. De fato, em áreas domésticas de trabalho, é muito mais provável que façamos o serviço em pé, seja parados, seja em movimento.

Por outro lado, a outra "casa", a região geográfica sugerida pelo trabalho de "paisagem", dá-se enquanto um apelo imagético. Representa-se por meio de elementos incomuns a sua construção, ou seja, por meio de linhas de costura. Enquanto tema, ela alude a um distanciamento espacial, a uma exterioridade que se localiza, contraditoriamente, no fundo da galeria, o espaço mais "íntimo" da sala de exposições.

O título *Noventa Graus* provém das relações de perpendicularidade. O ângulo reto pode tanto referir-se à estrutura em L fornecida pelo espaço arquitetônico, como também ao ângulo entre os elementos verticais (explorados no 1º eixo) e o elemento horizontalizado (explorado no 2º eixo). Interessante observar que o elemento vertical que se comunica com o segundo setor é exatamente a coluna de roupas e tecidos empilhados, alusão a um "corpo" que observa algo distante. E é assim que a perpendicularidade do ângulo reto pode remeter também às posições do corpo, estando ele ereto ou jacente.

Tal situação ereta dos corpos vem mesmo afirmar essa condição de equilíbrio precário e possibilidade de queda, que a meu ver, marca o modo de ser do espécime humano como organismo sustentado por dois únicos pontos no espaço real. Ao pensarmos que esse processo evolutivo deu-se com relativa rapidez dentro do gênero *Homo*, sustentando pesquisas atuais na área médica sobre relações dos problemas constantes de coluna e essa condição ereta precoce, concluiremos acerca dessa instabilidade que o eixo vertical suscita em nós. A este eixo contrapõe-se a horizontalidade, que indica a estaticidade, a sugestão de *peso* físico, visual e psicológico do corpo. Estar deitado, na horizontal, pressupõe uma idéia de descanso ou de uma imobilidade definitiva.

Essa relação de perpendicularidade, ou ortogonalidade, pode também ser percebida nas linhas de força que estão em constante esforço mútuo para que cada trabalho alcance o mínimo de equilíbrio: a força T (tração) vs P (força gravitacional), no caso da paisagem de fios; as horizontalidades empilhadas que compõem o volume vertical da coluna de tecidos, as verticalidades das linhas de costura que compõem a horizontalidade da paisagem de montanhas e a verticalidade do volume virtual (T+P) que sustenta a horizontalidade do plano de ferro, na coluna-estante.

O número por extenso do título da instalação remete à questão da quantificação pelo excesso de elementos: *n* pratos de porcelana, *n* fragmentos de tecidos, *n* roupas,

n fios de linha... *n* gestos repetitivos de corte, dobra, empilhamento. Esta quantificação, por um lado, ao configurar "um conteúdo excessivo, de facto (sic), modifica a mesma estrutura do seu contentor e requer dele uma primeira modalidade de aparição espacial: a desmesura, a excedência". (CALABRESE,1988:76-7)

No caso específico do eixo inicial, a idéia básica refere-se à apropriação do elemento preexistente: uma coluna de concreto de coloração branca, ao centro do setor. Em torno e a partir dela é que se instalariam outras formas, de maneira a integrá-la à composição: "...as imagens de centro e eixo(...)são correlativas e não se distinguem senão conforme o ponto de vista: uma coluna vista a partir do topo é um ponto central; vista do horizonte, na perpendicular, é um eixo." (CHEVALIER;GHEERBANT,1990:220) Analisando na planta-baixa da Pinacoteca o eixo inicial, podemos perceber a coluna como sendo este ponto centralizado, um "centro referencial" que acaba por se constituir no núcleo daquele espaço. A construção dos dois elementos que se alinham com a coluna torna a composição mais complexa, criando um ritmo de três pontos sobre o plano-base do chão. Tal ritmo virtualiza uma linha: ela pode ser então pensada como o movimento de um ponto no espaço, possuindo assim um "caráter ativo".⁵⁰ A linha indicaria um trajeto a ser percorrido pelo espectador. (Ver fig.2 do Anexo)

O espaço previsto para a defesa da instalação é de aproximadamente 18 m², próximo à porta principal, à janela e à primeira pseudocoluna. Recebe a luz difusa proveniente das aberturas, bem como a luz artificial dos spots de luz dicróica e halógena. Poderia ser pensado como vestíbulo, espaço introdutório para um ambiente cada vez menos iluminado. As outras duas formas – a coluna e a outra pseudocoluna de tecidos – receberão um ou dois focos de luz, permanecendo as paredes e o entorno em situação de penumbra.

Quanto ao segundo eixo, a idéia básica coloca-se pela exploração da sua profundidade espacial. A inexistência de qualquer elemento que interrompesse o fluxo do olhar permitiu-me querer instalar ali uma forma que colocasse em evidência esse dispositivo ótico. Vista em planta-baixa, a "paisagem" também configura uma linha, mas não sugerida, como se dá no primeiro eixo. Sendo ambas as linhas paralelas entre si, não admitem, no entanto, uma mesma relação perceptiva com o espectador: no primeiro eixo, a linha virtual acompanha a longitude do espaço, favorecendo o deslocamento do espectador, a sua percepção háptica. No segundo eixo, a linha, situando-se na extremidade do espaço, não acompanha a sua longitude, favorecendo o

ato de contemplação do espectador que situa-se na extremidade oposta do espaço.
(Ver fig.13 do Anexo)

A iluminação do objeto neste setor é peculiar: diversos focos de luz são dirigidos à parede de fundo, de maneira que somente ela seja iluminada, e não o objeto. Todo o resto do espaço não recebe qualquer tipo de iluminação, sendo a forma percebida por um espectador no escuro.

DOS PROCEDIMENTOS TÉCNICOS AOS CONCEITOS OPERACIONAIS

No que diz respeito ao eixo inicial, não há adaptações espaciais radicais para receber os elementos escultóricos. A porta que dá acesso ao escritório da Pinacoteca terá os seus vidros tapados para que não forneça informação luminosa às proximidades da Coluna de Tecidos e ao segundo eixo. Quanto à janela, esta não será isolada ou tapada; talvez tenha de ser cerrada pelo excesso de ruídos provenientes da rua.

Para o 2º eixo, tornam-se necessárias algumas adaptações espaciais para a instalação de Paisagem Montanhosa. Neste setor, a parede do fundo recebe a porta que dá acesso à reserva técnica da Pinacoteca. Acaba, pois por ser espaço de circulação, mesmo que restrita aos funcionários da Pinacoteca. Além da porta, há o basculante horizontal em uma das paredes que recebe uma das extremidades do suporte linear de Paisagem Montanhosa. Assim, o procedimento inicial dá-se com o isolamento dessas aberturas, retirando da sala essa conotação de espaço de trânsito e indicando uma permanência maior do corpo. O proposto é a adaptação deste espaço a uma condição de *clausura*. As aberturas serão tapadas com material opaco e relativamente rígido, principalmente na parede do fundo, de maneira que as emendas não sejam visíveis, já que somente esta parede será iluminada.

A iluminação do 1º setor, conforme já fora colocado, se dará de maneira decrescente, a partir da entrada da galeria. Nesta região, quase todas as fontes luminosas deverão estar ativadas (fontes artificiais + fonte natural), incluindo o primeiro elemento, que é a Coluna-estante. A coluna de concreto deverá estar menos iluminada, e a Coluna de Tecidos menos ainda, recebendo talvez um ou dois focos de luz dicrótica. Por meio desses efeitos, o pretendido é tornar o espaço “sob medida” para as formas, definido apenas pela luz que destaca os elementos. Assim, a luz poderia ser

⁵⁰ Expressão usada por Paul Klee ao referir-se às três características da linha: ativa, quando aponta um trajeto; intermediária, quando contorna uma superfície; e passiva, quando é a própria superfície. Cf. Paul KLEE, *La penseé creatrice*, apud Renato G. SANTOS, op.cit., p.17

considerada como índice de uma sucessão de estados espaciais – do mais claro ao mais escuro, do mais público ao mais íntimo, do mais *leve* ao mais *pesado*.

Quanto à iluminação do 2º eixo, haverá uma concentração dos spots de luz dicróica e halógena no suporte metálico preso ao teto, a dois metros de distância da parede a ser iluminada. Os spots perfarão ângulos próximos a 45º em relação ao teto, direcionados para a parede, sendo que o centro deste plano receberá maior densidade luminosa. À medida em que chega às bordas da parede, a iluminação vai perdendo gradualmente a nitidez, havendo menos raios luminosos que possam reincidir na paisagem de fios. O pretendido, com esse efeito, é destacar a silhueta da composição horizontalizada, deixando-a pouco nítida no que toca a sua materialidade. Esta só será percebida com clareza pelo espectador que se aproximar do objeto. A iluminação peculiar indica, no entanto, que o desejado é manter o caráter *ótico* do objeto. Grande parte deste ambiente ficará imerso em ausência de luz, e os volumes das pilastras não oferecerão informação visual que possa competir com a visualidade principal. No espaço escuro, nossa percepção espacial é maior do que sob a luz. No claro vemos os objetos, e não o espaço em si. *“O espaço negro envolve-me de todos os lados e penetra em mim muito mais do que o espaço claro, a distinção do dentro e do fora, e por conseguinte também os órgãos dos sentidos enquanto destinados à percepção do exterior, têm aqui um papel completamente desprezível.”* (MINKOVSKI apud CAILLOIS, 1986:64) Nesse sentido, toda a “massa” de escuridão que se interpõe entre o espectador e o objeto acaba por ser “transparente” - por não se constituir em obstáculo ou distração visual para o ato de contemplação da paisagem de fios, o olhar atravessa-a por completo, detendo-se no acontecimento ao fundo da sala.

Podemos perceber, no que toca a iluminação do espaço como um todo, a intenção de se trabalhar com intensidades díspares de luminosidade, chegando-se a uma idéia de *claroescuro*, em que o ambiente claro - dado pela iluminação direta do objeto - torna a percepção dos elementos escultóricos e do próprio espaço um ato mais "leve", onde as informações são mais precisas; mesmo na região da Coluna de Tecidos, de luz mais tênue, é o objeto que recebe o foco luminoso. Em oposição a essa clareza, a imersão do espectador em um ambiente escuro faz com que ele se volte mais prontamente para a próxima fonte de luz, tornando-se, o espaço que o circunda, como o lugar do "peso" da imprecisão. A luz dirige-se para a parede, e é de maneira indireta, pelo rebatimento da luz, que a paisagem de fios torna-se visível enquanto uma mancha horizontal, cujos contornos sinuosos ficam reforçados. Este efeito de *claroescuro*, ou de luz e sombra, é constante na construção de espaços cenográficos e na própria estética barroca, notadamente na pintura. Um efeito pictórico-cenográfico, a ser descoberto pelo espectador.

Cumpra ser destacado, no que concerne às intenções de utilização do espaço da Pinacoteca, que o raciocínio pautou-se por relações de *concordância* com as características principais ou pontos focais destes espaços. Tornou-se necessário fechar algumas aberturas, escurecer determinadas regiões para que as duas características principais dos eixos fosse destacada, que é a presença da coluna no primeiro eixo, e a profundidade espacial no segundo setor. Esses fatores determinaram a escolha dos elementos da instalação, bem como a sua maneira de instalá-los.

Considerando-se a importância da coluna de concreto na composição como um todo, há que se destacar duas ações em relação a ela que acabam se tornando “conceitos operacionais” para o 1º trecho da instalação: mimetizá-la e multiplicá-la.

Recuperando a citação de Roger Caillois sobre o mimetismo na análise da Coluna de Tecidos, podemos pensar a respeito da permeabilidade do ser ao seu meio, ou como o meio é fator fundamental na construção do sujeito, e estender essa analogia para todo o eixo inicial da instalação. O processo mimético vem a obstaculizar a construção do *ego* como instância da consciência *imperativa*, da afirmação constante, da individualidade, possibilitando que o sujeito se coloque, construa-se numa busca de algo que está fora de si mesmo – estabeleça relações com o seu entorno. O mimetismo seria então uma espécie de relação *homeostática* do homem, no sentido em que a homeostase é a condição de equilíbrio geral do organismo vivo.⁵¹ Neste raciocínio, podemos substituir os termos *sujeito* e *ser* por *quase-sujeito* e *obra*, posto que tratamos aqui do processo instaurador de uma obra de arte.

Há uma chance de pensar os estudos das pseudocolunas como “organismos” submetidos ao meio, e nesse sentido, o texto de Caillois possibilita a compreensão de suas instaurações como tentativas de equilíbrio entre forma e espaço, ou seja: as pseudocolunas (re)estruturam-se a partir da forma de um elemento dado *a priori* e da indicação espacial dada por esse elemento.

Embora o branco enquanto valor cromático seja presença constante em minha poética, podemos pensar no uso do branco também como uma espécie de estratégia do mimetismo cromático ou *homocromia* a que se refere o autor em seu texto. A homocromia seria então uma resposta do organismo à ação direta do meio-ambiente,

⁵¹ A *psicastenia* (termo que se correlaciona ao mimetismo) pode ser considerada desde a necessidade do sono (retorno a um estado de inconsciência e imobilidade do corpo), portanto como necessidade fisiológica, à apreensão e representação que temos do espaço. É possível “captarmos” o espaço a partir de nossa verticalidade como coordenada em oposição ao solo, mas também ocorrem situações em que não mais somos o centro, o eixo – somos um ponto periférico, ou conforme Caillois, há um grave comprometimento da personalidade, quando em relação com o meio em que está inserida. Por isso mesmo, a psicastenia permite que apre(e)ndamos com o Outro, permite que sejamos afetados pelo lugar em que estamos como condição formadora de nossa identidade. Cf. Roger CAILLOIS, op. cit.

onde se altera a sua cor em função do local em que está: ele responde a um estímulo luminoso de uma cor e produz uma secreção daquela cor. *“Nestes casos o animal conserva sua cor por toda sua vida, mas é freqüentemente capaz de adaptá-la às necessidades do momento: a homocromia é então temporária (...) Trata-se de uma ação puramente automática a maior parte do tempo comandada pela visão retiniana”*.(CAILLOIS,1986:p.52) O corpo, assim, passa a ser suporte para um mecanismo nomeado pelo autor de Telefotografia, em que a imagem produzida na retina do animal se reproduz na superfície de seu corpo. É o caso, por exemplo, do camaleão. Seria o caso do branco (no todo ou em partes) nas pseudocolunas, estimulado pelo branco da coluna de concreto.

Ora, se a homocromia é um processo temporário, mecânico, há um mecanismo de maior complexidade em que a relação mimética dá-se com a própria forma do corpo com o meio, e não somente com sua cor, que é a homomorfia. Na homomorfia, tal como o caso do inseto-pau, que se assemelha a pequenos galhos secos de arbustos, há a hipótese de que o recurso utilizado seja o da Teleplastia, uma espécie de fotografia em relevo, uma “fotografia-escultura” dando à nova forma a profundidade e volume do meio que ela mimetiza. Penso na homomorfia em relação à própria forma verticalizada da coluna que se impõe na concepção de Coluna-estante, e também no empilhamento de roupas e tecidos.

Há que se acrescentar, entretanto, o pensamento de Ana Maria Costa acerca da produção de diferença que também vem no processo de mímese. Ou seja: se o meio ou a presença do *outro* induz no sujeito comportamentos que tendem à semelhança para com o referencial externo, o semelhante produzido nunca se dá como reprodução idêntica, havendo sempre aspectos ou características distintas entre o meio e o sujeito. É o caso das duas pseudocolunas, que embora considerem bastante o elemento coluna de concreto, não conseguem sê-lo enquanto função sustentabilidade, massa compacta, opacidade, técnica construtiva, materiais adequados à função – introduzindo no conjunto novos valores como transparência, fragilidade e *leveza*, equilíbrio instável, maciez, oposições cromáticas, direcionais, dentro/fora. É como se o processo de mimetismo fosse o detonador de um processo de busca de diferenças das formas para com o elemento modelo.

Se mimetizar a coluna de concreto torna-se um conceito operacional, multiplicar essa ação – multiplicar o número de pseudocolunas ao longo do eixo longitudinal do primeiro setor - altera as relações perceptivas que o espectador pode ter para com este espaço. Multiplicar, alterar a quantidade, produzir um ritmo diferenciado – significa repetir um mesmo elemento em iguais intervalos de tempo, provocando adensamentos,

retenções, pausas e movimentos no percurso visual ou corporal de alguém. Podemos então nos atentar para duas questões: uma delas, já apontada por Rosalind Krauss sobre a “perda do centro” na tridimensão contemporânea, e outra, na sugestão de fluxo temporal dada pela linha virtual formada pelos 3 pontos sobre o plano-base do chão da galeria.

Quando este eixo da Pinacoteca está desocupado, a coluna é o único volume visível; ela passa a atrair a nossa percepção e o olhar demora-se um pouco mais no ato de percebê-la enquanto presença naquele espaço. Se antes, no espaço vazio da Pinacoteca, o movimento do espectador no espaço reduzia-se a sua aproximação do elemento unitário, agora, com a descentralização dos elementos criando um percurso, o espectador movimenta-se mais, seguindo este trajeto sugerido. Kandinsky coloca-nos sobre a duração em tipos de linha e no ponto. Para ele,

o elemento-tempo é, em geral, mais perceptível na linha do que no ponto – o comprimento corresponde a uma noção de duração.(...)Seguir uma linha recta(sic) ou seguir uma curva exige durações diferentes, mesmo que o comprimento das duas seja idêntico; quanto mais uma linha curva é movimentada mais se alonga em duração. A linha oferece, portanto, quanto ao tempo, uma grande diversidade de expressão.(KANDINSKY, 1988:96)

Kandinsky nos fala também da definição de ponto como “elemento de origem”.(KANDINSKY,1989:41) A coluna solitária, neste sentido, coloca-se como origem de uma ocupação real daquele setor; obviamente ela já estaria na origem daquela espacialidade produzida, pois graças a sua função de sustentação criou-se um vão habitável entre os planos do chão e do teto. O outro sentido que quero colocar é que ela, enquanto volume, *inaugura* o povoamento do primeiro eixo da Pinacoteca. Ao multiplicar o número de volumes, relativamente semelhantes ao volume inicial, perde-se a nitidez na percepção deste elemento de origem, alterando-se as considerações acerca do espaço visto e percebido tatilmente.⁵² Enquanto um único objeto convida à contemplação, objetos repetidos existem em um relacionamento entre si, independente do observador. Vê-los é analisar as coordenadas espaciais de sua instalação, tanto em relação a cada um quanto do espaço que os contém. A multiplicação de um elemento torna clara a natureza necessariamente aproximada da identidade. Com relação às coisas que parecem ser as mesmas, nós tendemos a observar aquilo que as diferencia.

Se há um conceito operacional relativo à ocupação física do 2º eixo, este conceito relaciona-se diretamente com a condição espacial que o setor denuncia. Assim,

o fato que pareceu-me mais relevante fora o seu avanço em profundidade. *Explorar a profundidade espacial* do segundo eixo da galeria torna-se assim procedimento-base no sentido de valorizar aquele que seria o plano mais distante de um espectador situado ao início deste setor. Esse plano é a parede do fundo, sensibilizada pela iluminação; antes dela, localiza-se o trabalho propriamente dito, encaixando-se em um plano virtual que integra-se ao plano de fundo.

É nesse sentido que podemos perceber o trabalho como “forma de efeito”, e os procedimentos de adaptação do espaço reforçam esse caráter de Paisagem Montanhosa. De uma “forma de efeito”, que caracteriza o trabalho, passamos então para um “efeito cenográfico”, que caracterizaria este eixo como um todo. Todas as estratégias de ocultamento das aberturas e dos efeitos de luz colocam-se para criar o espaço de apresentação de um acontecimento visual ao fundo do ambiente, uma “realidade visual” para ser vista à distância.

É possível ver este trecho de Noventa Graus como uma cenografia, posto que ali apresentam-se os elementos que constituem um ambiente teatral: o pano de fundo, representado pela parede iluminada e o plano da paisagem de fios, a luz de efeito, o proscênio - zona de escuridão por onde transita o ator (o espectador?) em movimento de aproximação ou distanciamento do trabalho apresentado. O proscênio é

uma delimitação como a da moldura na pintura que o Barroco vai valorizar como verdadeira porta que põe em comunicação dois âmbitos espaciais que, embora sejam distintos, se fazem intercomunicáveis. Não se corta ou interrompe o sentimento dinâmico de continuidade espacial, senão que com ele se reforça o ponto de enlace ou trânsito dos dois mundos, o real e o fictício. (DÍAZ, 1969:49)

Nesse sentido, se pensarmos na zona escura como elemento de transição de Paisagem Montanhosa para o espaço ocupado por um espectador em atitude contemplativa, podemos fazer alusão ao conceito de “moldura-limite”, de Aumont, como uma borda mais abstrata do objeto, não posta como algo concreto - uma marcação indefinida e imprecisa do fim da forma. Podemos perceber que as duas paredes que recebem as extremidades do suporte linear são palpáveis, mas entre aquele trecho e o espectador, há uma zona pertencente ao seu cone visual, formada pelos quatro planos (paredes, teto e chão) e o que eles contêm. Esta zona pertence ao mesmo tempo à obra e ao espaço vivenciado pelo espectador. Esta zona intermediária, tal qual o proscênio,

⁵² Há uma expectativa em relação à diluição do “peso” psicológico que a coluna de concreto possui por sua função de sustentabilidade, na medida do seu diálogo com os outros dois elementos que a ladeiam, e que não têm esse peso psicológico.

funciona como um indicador que informa ao espectador que a imagem "*designa um mundo à parte*". (AUMONT,1995:147)

Há outro dado relativo ao espaço como um todo, justificativa para o título da instalação, que é o fato de o espaço parecer "dobrar-se" em dois sub-espços perpendiculares. Podemos pensar assim que o próprio espaço nos oferece um conceito operatório, a *dobra*, criando um movimento de quebra de uma continuidade espacial. A partir dessa quebra, fora pensada uma instalação que na verdade se dá em movimentos interruptos, trazendo em si relações de oposição, a partir de relações de descontinuidade indicadas pela própria configuração espacial da Pinacoteca. Assim, "*A idéia de espaço articulado impede o enquadramento - fundamento do olhar tradicional – em prol de uma modulação temporal. A dobra contém o ainda não-visto.*"(PEIXOTO,1996:317-8)

A escuridão ou diminuição de luz na segunda parte da Pinacoteca, ocultada pela dobra espacial, parece indicar que aquele trecho não participa da instalação, pois nos dá a impressão de que ele está desocupado. No entanto, ao caminhar em direção à Coluna de Tecidos, o espectador percebe que há um acontecimento visual na parte oculta da galeria. A dobra fornece a possibilidade de se trabalhar com o elemento *surpresa*, ela "*dá tempo para um evento em que o ambiente se volta para o sujeito, condição do olhar. Possibilidade de ver o que permanece oculto para a visão, a luz adormecida no escuro.*" (PEIXOTO, 1996:317-8)

O aproveitamento destes recursos que o espaço oferece – dobras do espaço, ocultamento de uma sala, salas contíguas – pode ser percebido em algumas instalações de Ann Hamilton, em que ela explora a curiosidade do espectador, apresentando-lhe indicadores – como uma corda que atravessa a porta até outra sala, por exemplo. Ao ver o fragmento(o fio de Ariadne?), o espectador acaba sendo conduzido a um outro acontecimento, sequer suspeitado por ele.

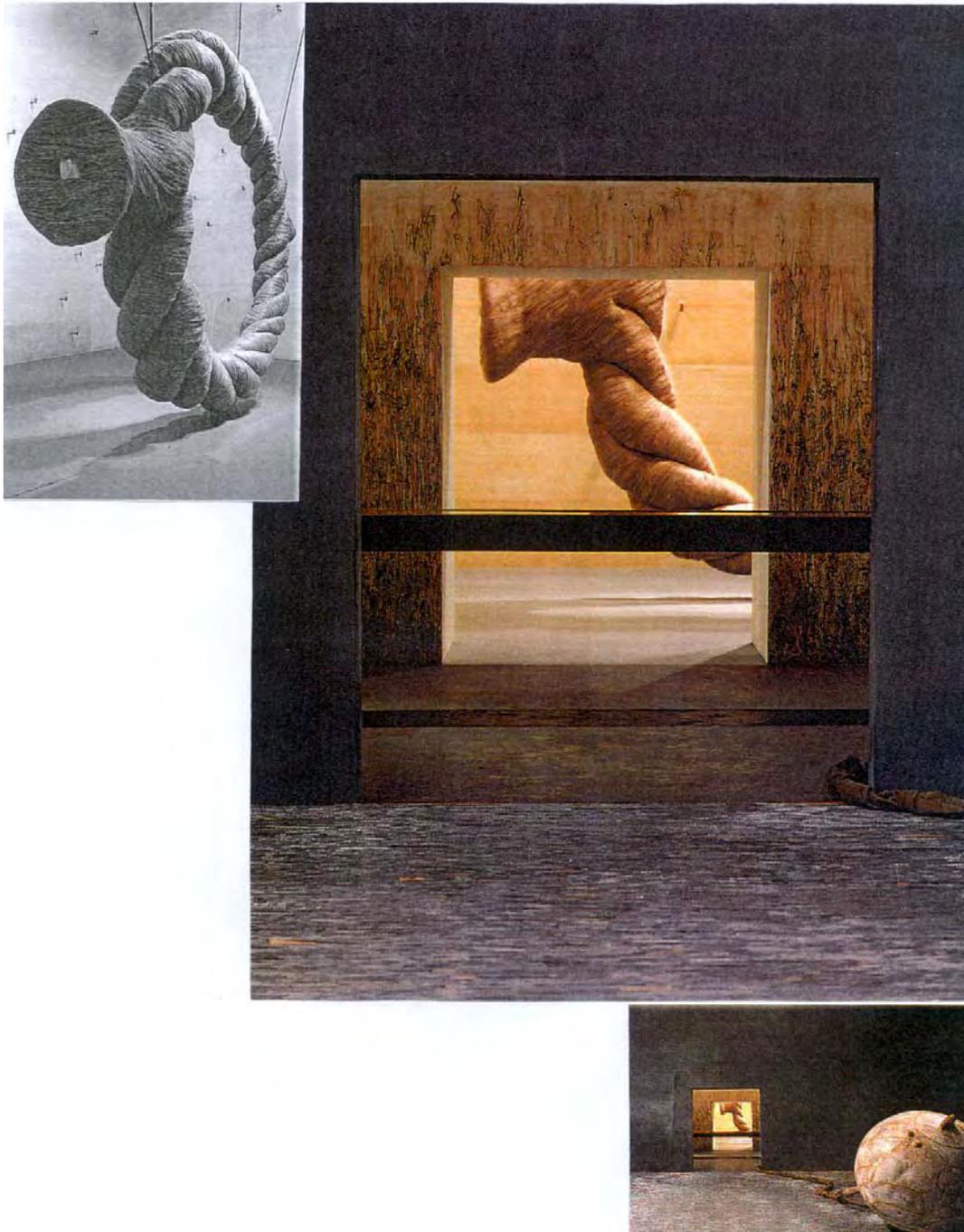


Fig. 32 Ann Hamilton, *The capacity of absorption*, 1988-89

90° EM NOVENTA GRAUS

Ao analisar a obra *Columns*, de Robert Morris, Rosalind Krauss destaca o aspecto relacional dos elementos, e é quando aborda diretamente a questão peso e leveza na obra, não pela matéria em si, mas pelos aspectos composicionais dessa relação que nos oferecem determinadas sensações.

Em pé, a coluna parece leve e delgada, seu caráter ereto parece imperturbado pela pressão exercida para baixo por seu peso. Parece fluida, linear e desprovida de massa. Quando em posição horizontal, porém, a coluna sofre uma mudança de “natureza”. Parece maciça, contraída e pesada; parece “determinada pelo” peso. (...) Enxergar a coluna como sendo a mesma, apesar de sua mudança de posição, é imaginar que nosso conhecimento do espaço transcende as especificidades de nossa perspectiva, que o espaço em si nos é apresentado como uma grade ideal. (KRAUSS, 1998:284-6)

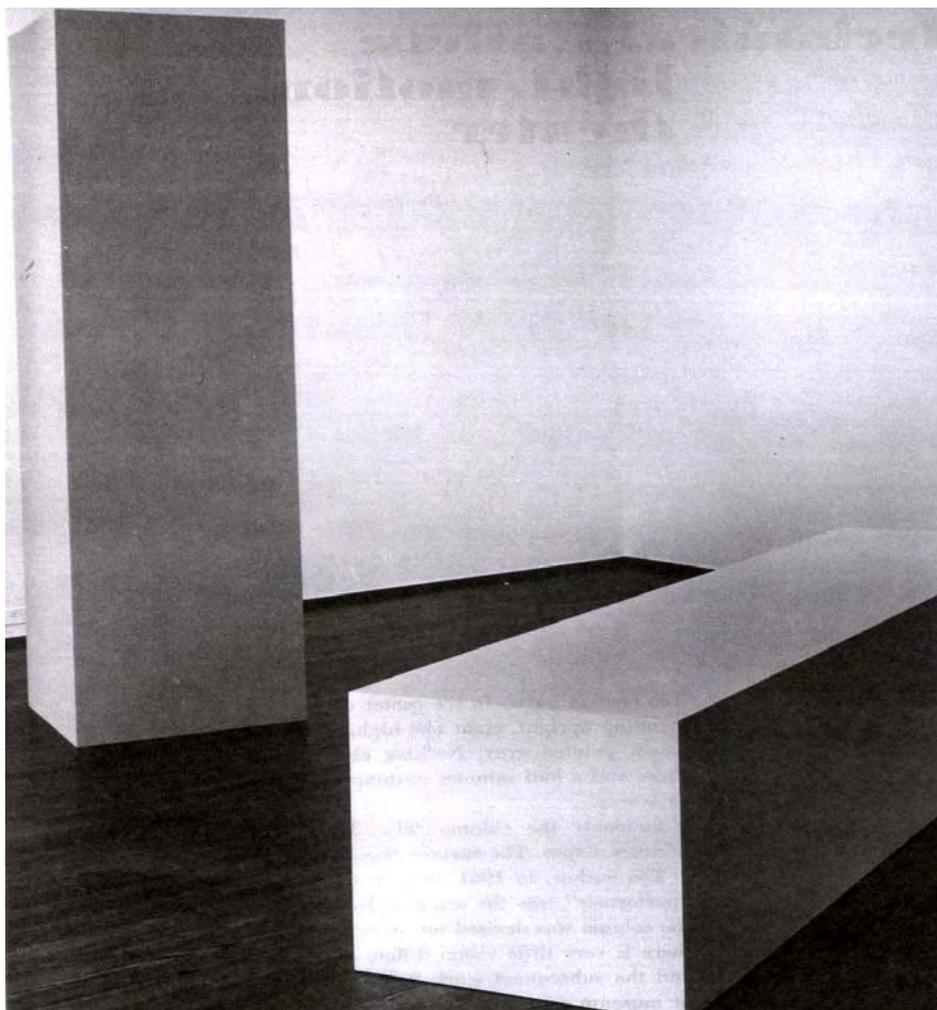


Fig. 33 Robert Morris, *Columns*, 1961-73

Nesse trabalho de Morris, a distância entre as duas colunas é tal que ambas ficam contidas no cone visual do espectador. Ao olhar para a coluna em pé, ou para a coluna deitada, o seu olhar *também* percebe a coluna oposta, e os julgamentos valorativos de *peso* e *leveza* dão-se nos confrontos das posições antagônicas dos elementos que ocupam uma determinada área no espaço real.

Podemos pensar até mesmo que, pela extensão da ocupação espacial dos elementos - por sua proximidade, há também uma extensão temporal diminuta, correspondente a essa dimensão espacial. As duas colunas em posições divergentes parecem ser os elementos terminais da trajetória de um mesmo corpo (a coluna). Se a trajetória é uma queda (e assim concluímos, porque na fotografia, o elemento deitado está à direita, coincidindo com nossa maneira de ler o espaço bidimensional, da esquerda para a direita), o tempo diminuto parece corresponder a uma queda rápida. Esse trabalho poderia ser pensado como o registro material da performance de Morris mencionada na análise de Coluna de Tecidos, cujo conteúdo era a queda real de um corpo vertical. Entretanto, se nessa performance o tempo e o movimento são reais, no trabalho posterior das colunas, o tempo e o movimento são aludidos pela presença das posições inicial e final do corpo.

Considerando Noventa Graus em seus dois eixos – o primeiro marcado pela ocupação dos três elementos verticais, o segundo pelo elemento horizontal, podemos associá-la como um todo a essa relação de oposição presente no trabalho de Morris. O que ocorre, no entanto, é um alargamento da extensão espacial que engloba os elementos: a coluna verticalizada no trabalho do artista norte-americano correspondendo a todo o primeiro eixo, enquanto que a coluna horizontalizada corresponderia ao segundo setor. O distanciamento entre os elementos dos eixos é maior: o cone visual de um espectador não poderá abarcar essas disposições díspares ao mesmo tempo. Se o seu olhar é impotente para fazê-lo, seu próprio corpo é então solicitado para movimentar-se e perceber essas relações espaciais. Podemos então pensar que a extensão temporal também fica aumentada, principalmente pelo fato do trabalho de iluminação propor uma grande área escura entre a Coluna de Tecidos e a Paisagem Montanhosa. É como se houvesse um considerável tempo decorrido entre a percepção dos elementos verticais e a percepção da “paisagem” ao fundo do segundo setor, ou um considerável tempo para o “movimento descendente” da posição vertical (1º eixo) chegar à posição horizontal (2º eixo).

Se a coluna vertical de Morris é lida como *leve* e *delgada*, é possível ler o primeiro eixo com uma conotação de *leveza*; o segundo setor, em correspondência com a coluna deitada, parece “*determinado pelo peso*”.

PERCEPÇÃO ESPACIAL EM NOVENTA GRAUS

Retomando os trabalhos de Richard Serra de escala maior, fora colocado que a imagem total que o espectador apreende do objeto escultórico é uma soma de imagens parciais que se dão a cada movimento. No ato de percebê-lo, o espectador acaba por percorrer o lugar em que ambos se colocam, num misto de percepção ótica e tátil. *“Essas grandes obras (...) não podem ser vistas de um só golpe, não há uma apreensão da totalidade.”* (PEIXOTO,1996:150)

Pierre Francastel faz uso do termo *topológico*, tal como a Psicologia o adota. Este termo significa a maneira como a criança paulatinamente apreende o espaço, estabelecendo relações de proximidade, altura, distância, frontalidade, relações táteis - com os objetos que estão ao seu redor. Para Francastel, essa percepção do mundo não se perde quando aprimoramos o nosso dispositivo ótico; ela se evidencia, por exemplo, quando estamos em contato com uma obra de arte. Esse espaço topológico, tátil, o autor nomeará de "espaço genético".⁵³ É dele que alguém se vale ao conhecer a obra de Richard Serra.

Essa idéia pode ser relacionada ao conjunto de Noventa Graus, envolvendo seus dois espaços perpendiculares. O visitante, após percorrer todo o espaço, efetua uma adição mental do conjunto de colunas com o ambiente escuro e com a paisagem ao fundo; no entanto, se no trabalho de Serra a soma se dá por uma mesma matéria(aço) em suas diversas configurações com o entorno, no caso de Noventa Graus, a soma é de elementos totalmente diversos.

Ao adentrar no segundo eixo, essa relação não mais existe, porque de um só golpe o espectador apreende o todo da paisagem; a associação com o trabalho de Serra não faz mais sentido: é Hildebrand quem mais se aproxima da espacialidade proposta neste eixo. Este autor coloca que ao escultor cabe a realização de um trabalho cuja projeção visual permita ao espectador uma idéia unificada do objeto, a qual depende de sua clareza pictórica. *“O pintor dá a um plano uma impressão visual de uma forma tridimensional, enquanto que o escultor forma algo tridimensional no propósito de fornecer uma impressão visual plana.”* (HILDEBRAND,1945:34)⁵⁴

⁵³ Conferir em Jacques AUMONT, *A imagem*, 1995, p. 137 et seq.

⁵⁴ Podemos fazer uma conexão da dicotomia enfocada por Hildebrand, a respeito da visão próxima/visão à distância, com os termos que Wölfflin designa em relação ao espaço plástico. Em *Princípios fundamentais da história da arte*, Wölfflin estabelece, a partir dessa oposição tátil/visual, novos critérios para a classificação dos estilos de época. Para ele, por meio de cinco oposições básicas: linear/pictórico, superfície/profundidade, forma fechada/forma aberta, multiplicidade/unidade e clareza/não clareza, cria-se uma constante de alternância (clássico/barroco) dentro da História da Arte, em que o primeiro termo corresponde ao linear, à superfície, à forma fechada, à unidade e à clareza, e ao segundo termo respondem os valores opostos. Cf. H.WÖLFFLIN, *Conceitos fundamentais da história da arte*, 1989. Podemos perceber a dificuldade de enquadramento, para efeito de análise, de obras modernas e contemporâneas, ou mesmo de outros períodos anteriores da História da Arte, sejam bi ou tridimensionais, nesta teoria de Wölfflin. Seria o caso do objeto em estudo nesta pesquisa.

A proposta teórico-plástica de Hildebrand privilegiava a distância do espectador em relação àquilo que contemplava, para que pudesse obter, desta forma, uma visão de conjunto. Nesta visão de conjunto, característica do relevo, pressupõe-se o distanciamento correto, para que não se prejudique a visão da silhueta nítida do objeto. No caso em que a figura representada solicita o espaço ao seu redor, Hildebrand coloca-nos que o espaço em que ela é concebida também deve falar com clareza.

Os planos em direção aos quais a solidez natural da figura se reduz constróem um espaço imaginário tendo uma forma recortada nítida - um retângulo de profundidade maior ou menor. (...) O propósito da escultura não é colocar o espectador perdido e perturbado em relação ao aspecto tridimensional ou cúbico das coisas, deixando que ele faça o que bem entende em formar suas idéias visuais. O real propósito é dar a ele instantaneamente uma idéia visual perfeitamente clara e então remover o problema perturbador de uma forma cúbica. (HILDEBRAND,1945:95-6)

Embora esse pensamento tenha sido concebido em fins do século XIX, é possível percebê-lo na estética barroca, na medida em que ao escultor daquela época interessava criar estratégias de efeito visual para o espectador, de maneira que este fosse tomado de um arrebatamento diante daquela *visão* que de repente se descortinava diante de si. É desta maneira que faz sentido associar a espacialidade barroca ao teatro, ao cenário, à força da percepção visual de uma obra. No entanto, convém ser reiterado que a tutilidade imiscui-se à visão à distância. A força do visual na arte barroca ocorre também em função de um paradigma científico já consolidado que submete todo o conhecimento ao dispositivo ótico. No entanto, ao visual alia-se o tátil, posto que a forma barroca não se contenta com a delimitação imposta pelo enquadramento, ela se desprende de seu plano original, transbordando o limite que a separa do espaço real em que habita o espectador, incorporando-o à obra.

Se no primeiro eixo de Noventa Graus, a predominância da percepção do espectador dá-se tutilmente, ou se no primeiro eixo o espaço é genético, e se no segundo eixo a predominância é da percepção visual, isso não significa que essas percepções aconteçam de maneira estanque. Há tensões e/ou fusões entre esses modos de ver, tanto no eixo inicial (na Coluna-estante, por exemplo) quanto no segundo, em que a Paisagem Montanhosa desdobra-se na grande massa de escuridão que chega ao espectador.

A proposta composicional em que se alinha Paisagem Montanhosa descende de dois trabalhos anteriores. De um deles, já mencionado, *Horizonte*, (fig. 38,p.107), o estudo toma emprestado a direção horizontal, bem como o trabalho de iluminação.

Há um outro trabalho executado em 1997, sem título, cuja relação com Paisagem acontece pelo aproveitamento da profundidade espacial da galeria. Neste, a existência de três salas contíguas, terminou por privilegiar o foco na última delas, em que a viga e as duas paredes que a sustentam funcionam como um enquadramento para o trabalho. Tudo ali, portanto, favorecia a visão à distância e a instalação de um trabalho de aspecto cenográfico.



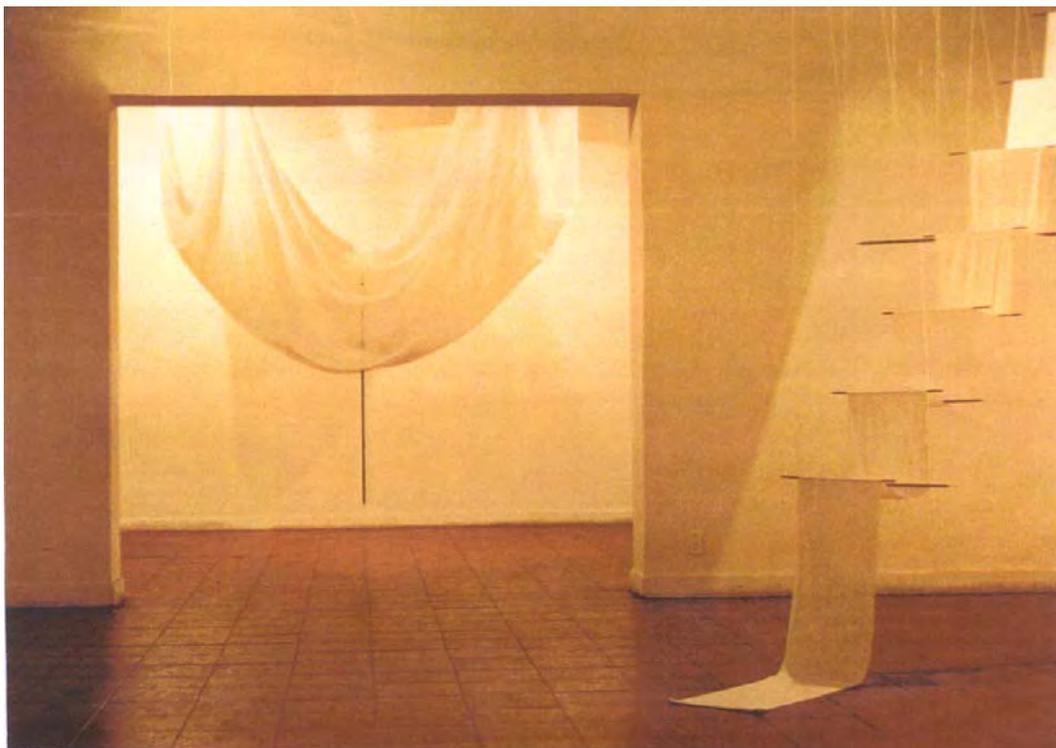


Fig. 34 Cláudia França, Sem título, 1997

Ambos os trabalhos (e o esperado é que Paisagem Montanhosa siga esta linhagem) trazem, no entanto, um elemento chave de re-significação, somente percebido na visão próxima. À distância, há uma leitura geral da obra que não se encaixa à leitura final, quando o espectador se aproxima do trabalho. Como se sua "verdade" construtiva falasse tão baixo que nos obrigasse a uma aproximação maior. Feito isso, podemos perceber o elemento de re-significação, que ao mesmo tempo é o "artifício" da obra.

O desenho de Horizonte, visto à distância, lembra-nos um fragmento deitado da Coluna-sem-fim de Brancusi. No entanto, há uma pequena linha vertical que destoa de uma seqüência de diagonais. Somente de perto, e não mais em posição frontal é que percebemos que trata-se de um plano de vidro simplesmente colocado para tensionar as cordas e não produzir uma catenária muito evidenciada. No trabalho descrito acima, temos a impressão de que a manta de tecido sustenta o vergalhão no ar. No entanto, se assim o fosse, o movimento do panejamento não seria curvilíneo, mas anguloso (V), provocado pelo próprio peso do vergalhão. A aproximação do espectador permite que ele perceba que há dois sistemas independentes de sustentação: um para o vergalhão, outro para o tecido.

Acredito que desvendar a "verdade" construtiva do trabalho aproxima-o um pouco do conceito de "espaço em obra" de Tassinari, ou seja, torna-se possível ver, no próprio trabalho, o modo de pensá-lo e de fazê-lo. Qual será o "artifício" de Paisagem Montanhosa? Esse elemento existirá em função dos procedimentos técnicos a serem adotados para a manutenção da tensão máxima do suporte linear.⁵⁵

Aponto aqui a importância do tangível na percepção de uma obra. Se o paradigma ótico por tanto tempo imperou até mesmo na História da Escultura, o que observamos nas produções contemporâneas é um interesse declarado pelo toque, pela "perambulação", interatividade, pelo uso de outros sentidos do corpo. Para ficar com alguns artistas referidos neste texto: Richard Serra, Calder, Lygia Clark, Amilcar, Ana Tavares - acredito que suas propostas de tangibilidade dão-se de maneira mais incisiva, direta, sem rodeios. Sem o corpo atuando diretamente no espaço em comum à obra (caminhando, circundando, soprando, manipulando), as obras não "acontecem".

Há, no entanto, propostas menos diretas que, antes de apontarem a percepção tátil como "solução" para um possível relacionamento do espectador com o objeto, colocam a percepção visual como em situação de "descrédito" ou em xeque, por meio de ilusões óticas, enganos perceptivos, despotencializando o aparato ótico como o meio para se chegar à verdade do objeto. Nesse sentido, obras de Cildo Meireles e Waltércio Caldas são exemplares enquanto jogos propostos ao "espectador".

Em minha poética como um todo, percebo que a questão da tangibilidade coloca-se de maneira indireta, no caminho deixado por Meireles e Caldas. No entanto, percebo ecos mais remotos, provenientes de uma cultura colonial de derivação barroca, que sempre procura o rodeio, o dito e o desdito, o jogo, o "parecer-se com". E já não se disse que o menor caminho entre dois pontos é uma curva?

Como um espectador perceberia o *peso* e a *leveza* em um objeto de minha autoria? Criemos então a situação: um sujeito está próximo a *Sem Título*, 1998 (fig. 17, p.50). Ele pode permanecer de pé, olhando o objeto de cima, que então torna-se, conforme Serra, "pictórico". Mas pode agachar-se também. Assim, o que ele percebe é que a esfera metálica não toca as mantas empilhadas que estão abaixo dela, o que o

⁵⁵ Colocando outra questão, ainda pertinente a esses trabalhos (*Sem Título* e *Horizonte*) e ao estudo para a paisagem de fios, há o dado de que os trabalhos mencionados compartilham o espaço do cone visual de um espectador à distância com fragmentos de outros trabalhos. Embora eles tenham sido concebidos em função dos seus espaços de exposição, não há um espírito de conjunto com os outros trabalhos situados nas proximidades; cada qual mantém sua individualidade. Paisagem Montanhosa, além de incorporar todo o espaço do segundo eixo, mantém uma relação ativa com a Coluna de Tecidos, embora estejam distantes entre si. Todo o espaço de penumbra que antecede a paisagem indica uma transição de estados espaciais e temporais distintos, onde o espectador, ao sair de uma experiência perceptiva com elementos verticais (como ele), detém-se diante de uma situação composicional distinta.

faz concluir por uma "leveza" da esfera de ferro. A manta que cobre a esfera, no entanto, sugere deter o movimento ascensional deste volume, parecendo portanto, ser mais "pesada" do que o próprio sólido. A manta de organza parece empurrar a esfera para baixo, a não-incentivar o seu tectonismo. A fenda da manta parece ser a "saída" para a irrupção da forma de seu plano original.

Aqui, temos que o peso/leveza real das matérias sucumbe à visualidade construída, que busca subverter as condições originais desses elementos - dar leveza ao ferro, dar peso ao tecido. O sujeito, impossibilitado de conferir tatilmente suas impressões, conforma-se com as informações que vê, desconfiado do que realmente acontece por "debaixo do pano".⁵⁶

Em Noventa Graus é oferecido ao espectador a oportunidade de (re)conhecer o espaço, visual e tatilmente. Acredito que a fragilidade dos pires poderá intimidá-lo ao toque, mas sempre existem os "corajosos" de plantão, que desejam conferir se o prato é mesmo um prato, a abrir mais as brechas das texturas do empilhamento de tecidos e roupas, a querer levar um fio de linha como "souvenir" do trabalho. Embora isto seja possível (e ocorre com frequência), não costumo integrar essas possibilidades de tangibilidade quando estou pensando em um novo trabalho. A minha posição quanto a isso coloca-se pela maneira precária do equilíbrio físico dos elementos em um objeto: *não desejo a queda, desejo a iminência da queda.*

A experiência que tenciono e preparo para o espectador é de ordem espacial: descobrir a descontinuidade, seja pela(s) coluna(s), seja pela perpendicularidade das salas, a profundidade, a multiplicação dos pontos perfazendo um trajeto no espaço, percebendo que a luz "banha" diferentemente os elementos, alterando o espaço como um todo. Isso ele somente fará caminhando e parando, tal como eu fiz no espaço vazio da Pinacoteca.

Todo esse "elogio" do tangível pode parecer incoerente com a construção de um trabalho marcadamente ótico, Paisagem Montanhosa. No entanto, isso é algo que me agrada na contemporaneidade: a não rigidez dos rótulos pré-determinados. Ela é uma forma de efeito, anacrônica⁵⁷, posto que, em minha concepção, era o que as

⁵⁶ Talvez os termos mais corretos fossem "curioso" e "intrigado", pois, por várias vezes, quando da exposição desse objeto, tive que recolocar a manta de organza e a esfera em suas posições corretas. Aproveito para estabelecer uma conexão deste trabalho com *Glove Trotter*, de Cildo Meireles, em que uma grande malha de aço confina ao chão, diversas esferas de pesos e diâmetros diferentes. Se há uma visualidade próxima entre eles, o caráter metálico da malha responde ao mesmo tempo por uma mesma sensação de peso físico, dimensional e composicional, o que não ocorre com minha manta de organza.

⁵⁷ Em seu texto sobre Hildebrand, Chiarelli separa a produção tridimensional brasileira em duas fases, a que respeita o plano (a produção modernista) e a que subverte o plano(a partir do Neoconcretismo). Ou a que

características daquele espaço da Pinacoteca pediam. Em sua instauração, há uma permeabilidade entre os valores amplidão e privacidade, que podem gerar no espectador respostas relativas às sensações de intimidade, solidão e exterioridade. No entanto, ele pode também aproximar-se do trabalho, percorrer o espaço, permitindo que o seu corpo confirme o que o seu olhar já dizia: o espaço é profundo.⁵⁸

O ESPAÇO HÍBRIDO DA CASA...

Os elementos que constituem o primeiro eixo de Noventa Graus apresentam-nos objetos e/ou utensílios que são parte do repertório de um universo domiciliar. Ali temos porcelanas, roupas, tecidos, cordas de varal. Por meio do uso destes materiais, quis indicar a relação deste espaço com o espaço da casa propriamente dito. Entenda-se aqui a casa como espaço de trabalho.

Dentro da História da Cultura, a casa moderna é marcada pela especialização de seus aposentos, tanto pelo aspecto da diferenciação dos trabalhos que ali se fazem, quanto pelo processo de privatização que se dá com o sujeito. O que vemos então é que o caráter privado da casa passa a acontecer em níveis diversos, abarcando uma dimensão "pública" - o *hall*, a sala de visitas, a copa, o jardim à frente da casa - mas também um espaço marcadamente íntimo, fornecido pelo quarto e o banho que lhe é anexo. Entre esses espaços, há áreas de transição, abertas ao coletivo formado pelos que habitam a casa. Geralmente essas áreas são destinadas a funções importantes e compartilháveis, como o preparo dos alimentos e a área de serviços propriamente dita.⁵⁹

No que diz respeito a este trecho da instalação, podemos pensar que a coluna surge como um núcleo, a partir do qual orbitam as outras "dependências". A presença da coluna determina uma espacialidade interna, devido a sua função de sustentação. Há outras colunas neste espaço da Pinacoteca, porém, ao receberem os elementos parietais, perderam sua condição de visibilidade. Já as pseudocolunas, embora não possuam essa função de sustentação, em suas condições distintas de visibilidade, sugerem-nos "cômodos" - cada pseudocoluna evocando uma determinada área de trabalho. Isto é perceptível pelas maneiras como as matérias se organizam: dobradas,

segue os pressupostos de Hildebrand, priorizando uma forma de "efeito", ou a que os tensiona, priorizando uma forma de "existência".

⁵⁸ Cumpre registrar que a ênfase do visual na escultura privilegiada por Hildebrand, vincula-o a uma Crítica de Arte Formalista, pertencente à Teoria da Pura Visibilidade; já a experiência da percepção unificada, a junção do visível com o tangível proposto por Merleau-Ponty, vincula-o à Fenomenologia. Portanto, são campos do saber distintos, dos quais a Arte se vale, seja em uma análise processual, seja em uma análise de obra.

⁵⁹ Observamos aqui o crescente costume dessas áreas também se abrirem a pessoas que não habitam a casa, mas que mantêm relações de intimidade com o anfitrião. Pensemos também nas construções tipo "loft",

empilhadas, emborcadas. São organizações que se expõem ao nosso olhar. Relativamente iluminadas, elas aludem ao serviço que, pelo menos na casa mineira comum, dispõe-se nos fundos da residência. Nesta situação da instalação, elas habitam a área mais próxima do acesso principal, ocupando o que seriam espaços de recepção, em que a intimidade abre-se à visitação.

Pensando que em uma casa comum a sala de visitas e a copa acontecem enquanto áreas sociais, como continuações da fachada, é ainda comum a presença de móveis, estantes e cristaleiras que exponham os nossos bibelôs, o nosso espírito colecionista. Embora os pratos de Coluna-estante, em um primeiro relance, remetam ao espaço da cozinha, pode-se pensar nesta pseudocoluna como móvel-vitrine, um móvel que exhibe uma determinada coleção, disposta de maneira peculiar. Esta vitrine, que neste viés poderia situar-se em uma copa, não possui vidros. A transparência é garantida por sua própria organização estereométrica, o que facilita a exposição do que contém. A iluminação desta pseudocoluna indica-nos tratar-se de um espaço onde a circulação é fluida - mas não sem alguma tensão, dada pela presença instável deste objeto. Podemos também pensar que a luminosidade mais intensa do espaço auxilia-nos na vinculação deste cômodo com a dimensão pública, e porque não *leve*, da "casa". A outra pseudocoluna, menos iluminada, menos *leve*, indica ser aquele espaço um cômodo mais restrito: pode ser a área onde se lava, passa e se acomoda a roupa, e se ainda tivermos em mente o espírito colecionista do habitante, a pseudocoluna associa-se a um móvel onde se acondicionam as roupas; diferentemente da vitrine, no entanto, este móvel não nos permite saber como essas roupas são.

Mesmo que a casa possa ser considerada como um espaço híbrido, onde as fronteiras do público e do privado estão sempre imprecisas, em termos gerais, o termo *casa* associa-se ao espaço íntimo, da vivência de um sujeito que, dentro de suas "quatro paredes" pode ser e comportar-se com a maior liberdade possível.

O ponto de chegada é o século XIX. A sociedade se tornou uma vasta população anônima onde as pessoas já não se conhecem. O trabalho, o lazer e o convívio com a família são doravante atividades separadas em compartimentos estanques. O homem procura proteger-se dos olhares dos outros e para isso lança mão de dois recursos: 1) o direito de escolher mais livremente (ou pensar que assim escolhe) sua condição, seu estilo de vida; e 2) o recolhimento junto à família, transformada em refúgio, centro do espaço privado. Notemos contudo que, ainda no início do século XX, principalmente nas classes populares e rurais, os tipos antigos de sociabilidade coletiva e comunitária persistem, na

geralmente para uma pessoa ou casal, em que quase não há paredes delimitando os espaços e onde a "ilusão" de amplidão suplanta a noção de privacidade.

taberna para os homens, no lavadouro para as mulheres, na rua para todos.(ARIÉS,1989:8)

Embora a nossa situação contemporânea difira desse quadro, seja pela independência social e financeira da mulher (entre outros tipos de emancipação), conquistada pelo trabalho externo à casa, seja pela TV, que reduziu o convívio social aos intervalos das novelas e telejornais, seja por outras conquistas tecnológicas, enfim, há, no entanto, uma vinculação mais ou menos generalizada da mulher com o espaço doméstico. Adriane Hernandez coloca-nos que

a vida das mulheres está associada aos ciclos, elas estão sujeitas a regras da natureza que não existem da mesma maneira para os homens, como as disfunções hormonais, o sangramento mensal, a gravidez, o climatério. Talvez essas alterações tenham contribuído para a fixação das mulheres à casa.(...) Por isso a casa ainda é o lugar onde nos sentimos mais 'familiarizadas'. (HERNANDEZ,1998:62)

Talvez por isso o espaço da casa seja ligado ao espaço da mulher, em que os termos casa e corpo podem se equivaler. Um espaço que tradicionalmente ela administra, zela, entende e comanda: não são sem sentido as expressões "patroa", "dona de casa", ou a "rainha do lar", designadas à mulher casada. Saliente-se aqui o fato de que este trecho de Noventa Graus não procura ser irônico ou crítico quanto a esta questão. Ele é apenas um espaço que ora me pertence, me traduz.

Outro aspecto aludido por Ariés é quanto à rua como espaço "para todos", indicando ser ali um espaço social, democrático. Um espaço público. Estar na rua indica estar em movimento, seja a pé ou usando qualquer meio de transporte. É nesse sentido que percebo um pouco dessa idéia de fluxo característica do lugar público no espaço privado do 1º eixo: ele torna-se assim, um espaço do ambíguo, lugar da reserva e da contenção, da exposição e do convívio. É também neste eixo que os conceitos de "espaço em obra" e espaço "topológico" (tátil) são mais pertinentes. Há como percebê-los, mesmo nessa ambigüidade público/privado, como espaços de relativa leveza, proporcionada pelo gradiente de iluminação.

... E UMA PAISAGEM EM CLAUSURA

Quanto ao 2º eixo, a situação se difere. Por tratar-se de uma representação de paisagem, há portanto, uma alusão a algo externo à casa, distante de suas imediações, algo que só pode ser abarcado pelo olhar: *"a representação da paisagem a partir do século XVIII está absolutamente associada a (sic) natureza como aquilo sobre o que o*

homem ainda não executou nenhuma ação transformadora. Natureza como oposição ao ambiente domesticado, reiterando assim a noção de paisagem como o entorno distante." (LENZI,1999:74) A paisagem, embora seja constituída de fios de linha de costura - matéria à mão, feita para manipulação, procura ser a referência a um espaço ideal intocado, primitivo - lugar de origem, de partida, mas também de chegada.

Mesmo que o espectador possa caminhar em direção à paisagem de fios, por um momento ele se detém. Tomado talvez por um resquício de surpresa pela presença insuspeita do elemento ao fundo da sala, envolvido em uma zona de penumbra, enclausurado por um ambiente sem frestas - há por ali como que uma rarefação do ar. Um ambiente em que o valor *peso* assume sua conotação psicológica, a partir da sua composição espacial. A noção de "espaço em obra" não se encaixa totalmente neste setor da instalação. Para vivenciar o "espaço em obra" da obra o espectador tem que, primeiramente, desvencilhar-se de uma "pele ótica" que separa a paisagem em sua imanência - um amontoado de fios - de um espectador que sabia de pratos e roupas. Essa "pele ótica" responde por um espaço forjado, ilusionista, e que *"necessita portanto ocultar suas estratégias"*.(TASSINARI,1997:64)

Tanto quanto o 1º eixo, o 2º setor traz certa ambigüidade, pois evoca ao mesmo tempo uma exterioridade, contraditoriamente confinada em uma cela. Se Bachelard nos coloca que é no "germe de um quarto" que nos sentimos nós mesmos - que o *"canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor de ser: a imobilidade"* (BACHELARD,1988:199) e quando *"estamos imóveis, estamos além(...)* a imensidão é o movimento do homem imóvel" (BACHELARD, 1988:229), é que podemos vincular o 2º eixo a um canto da casa, refúgio escuro, espaço de solidão, mas ao mesmo tempo remetente a uma exterioridade, a um além.

PESO E LEVEZA EM NOVENTA GRAUS

Conforme colocado anteriormente, o conceito de instalação parece ser um conceito "recipiente", englobando diversas linguagens. Assim, o *peso* e a *leveza* dados pela visualidade, pelas matérias, pelas próprias linguagens, por leis físicas, pela quantificação dos elementos, todas essas nuances da relação dicotômica comparecem em Noventa Graus. No entanto, posto que estas nuances mencionadas provêm das linguagens do Desenho e da Produção Objetual, qual a contribuição específica desta instalação para um pensamento e/ou percepção do peso e da leveza?

O *peso* e a *leveza* são valores opostos entre si. A condição espacial da Pinacoteca – 2 eixos em ângulos de 90° entre si – já indica, por si só, que esses eixos também não são concordantes. Ao conceber Noventa Graus, procurei inserir esta relação espacial como motor para outras relações de oposição, dadas pela composição (uso de verticais e de horizontais), pelo trabalho de iluminação, pela predominância da percepção tátil no 1º eixo versus a percepção visual do 2º eixo, pelas indicações de espaço público e de espaço privado.

Estes valores concorrem, juntamente com os elementos escultóricos e o deslocamento do espectador, para a ênfase das relações do *peso* e da *leveza* no conjunto espacial. Se instalação pressupõe ser *relações* entre elementos formais, o espaço e o espectador, é que infiro que as contribuições que Noventa Graus pode efetuar no que diz respeito a esta questão dão-se mesmo no ato da percepção, gerando reflexões posteriores para outros aspectos que a relação *peso/leveza* pode abarcar. Sem querer transformar esta inferência em um sofisma, as possibilidades reflexivas sobre os valores do peso e da leveza em Noventa Graus intensifica, no entanto, a tensão mencionada acerca das relações da pesquisa teórica com a pesquisa plástica, entre as minhas intencionalidades e o trabalho instalado, as dúvidas, enfim, de todo este percurso que se condensou em dois anos.

Por alguns momentos neste texto assinalei que a ocasião em que percorrera o espaço vazio da Pinacoteca fora fundamental para a concepção de Noventa Graus. O esperado era reproduzir aquela sensação no espectador, embora com o espaço “povoado” de formas. Obviamente, há diferenças perceptivas de um espaço vazio em relação a um espaço habitado. Ao perceber a coluna enquanto corpo vertical, mas inerte, houve ao mesmo tempo uma relação de semelhança e de distanciamento para com ela. A nossa condição volumétrica verticalizada, por um lado, era o fator para uma silenciosa cumplicidade. O meu deslocamento no espaço, circundando-a, afastando e aproximando-me, inclinando-me, tocando-a - era o atestado de nossa diferença. Houve um instante, porém, em que fui “coluna”: diante do segundo setor da galeria, também vazio, sob penumbra, o exercício da “visão” me bastou por aquele momento. O estudo do espaço me impôs caminhar por ali, perceber a porta, uma nesga de luz vinda do basculante, a marcação do perímetro pelas pilastras, mas o espaço já havia me tocado enquanto possibilidade para o exercício do olhar em profundidade.

Acredito que a disposição dos elementos em Noventa Graus favorece um deslocamento similar do espectador. Ao relacionar-se com os elementos, um a cada vez, ele poderá perceber os tipos de *peso* e de *leveza* que cada um encampa; ao relacioná-los entre si, poderá perceber outras conotações para esta dicotomia; a

iluminação atua como índice da existência de áreas mais *leves* que outras. No entanto, há uma outra possibilidade para o *peso* e para a *leveza* que está na gênese de todo o processo instaurador da instalação e da pesquisa como um todo. Trata-se da percepção fenomenológica ocorrida na Pinacoteca vazia. A *leveza* estava representada por meu corpo em movimento, diante do corpo *pesado* e rígido da coluna de concreto. E se por um momento, mínimo que tenha sido, eu fui "coluna" - estática e contemplativa diante daquele enorme canto escuro - eu fui *peso*.

Tal experiência possibilitou-me, assim, assumir valores que por todo o texto apontei como pertencentes à matéria, às linguagens, ao acúmulo, à composição, às ações sobre o suporte. Perceber, visual e tatilmente, esses valores no objeto, é diferente de percebê-los em mim mesma.

Isto torna-me intrínseca a um lugar construído, metaforicamente.

considerações finais

“A arte enquanto produto é uma realidade; a arte enquanto gênese desse produto é um enigma.”

Franklin Leopoldo e Silva

(Guardemos, inicialmente, a imagem de uma orelha, essa parte do corpo relacionada à função auditiva, e que no entanto, de quando em quando, inscreve-se no universo das artes visuais. Cito algumas dessas ocorrências; a do “estilo orelha”, uma outra denominação da estética barroca quanto aos seus volteios compositivos, no uso de rocalhas e volutas, propiciando a linha serpenteada, labiríntica – tal qual uma *orelha*; ou o objeto de apreciação do connoisseur Morrelli, que ao estudar uma obra para dar-lhe uma atribuição, reparava não no seu foco compositivo, mas no estilo que se repetia em zonas desprivilegiadas, periféricas, como as pontas dos dedos das figuras representadas, ou os lóbulos de suas *orelhas*. Lembremo-nos também do filme *Veludo Azul*, de David Lynch, em que o protagonista encontra uma *orelha* perdida no meio de uma folhagem, esse enigma iniciando, de maneira insólita, o suspense de toda a trama).

Por meio desta dissertação, pudemos perceber os níveis de tensão e incerteza que permeiam o processo de instauração de uma obra de arte. A Poïética, nesse viés, demonstrou ser o “horizonte metodológico” que mais se adequou às intenções desta pesquisa. Em sua essência, permite-nos resgatar o sentido original do termo *poiein*, ou seja, o fazer de uma obra em seus diversos âmbitos: considerando uma descontinuidade de ação e tempo, a ação do acaso, o privilégio de se considerar como objeto de pesquisa o espaço intervalar de um “insight” até a sua “concretude” no espaço real.

Considerando-se que a proposta plástica em questão é uma instalação, e que esta manifestação requisita o conhecimento do espaço a ser trabalhado por ela, utilizei-me da Fenomenologia como método de conhecimento do espaço vazio da Pinacoteca e para a elucidação de questões que envolvem a percepção tátil e a percepção visual do projeto de instalação como um todo. Ressalte-se aqui, no caso, as dificuldades do método fenomenológico quando o que temos em mãos para análise é um conjunto de esboços, desenhos, rascunhos, fragmentos de trabalhos ou a maquete de Noventa Graus. Nesse sentido, foram válidas as diversas visitas à Pinacoteca, vazia ou ocupada,

e que continuam a acontecer, como se fosse um esforço paulatino de conquista de uma “intimidade” com o espaço. Posso dizer assim, que se por um lado, a fenomenologia merleau-pontyiana auxiliou-me nesse contato com o espaço vazio, por outro, ao *imaginar* ali formas de determinadas escalas, matérias e situações espaciais, fui em muito auxiliada por uma “fenomenologia da imaginação”, proposta por Bachelard, na qual a imagem poética é captada em seu nascedouro, transformada em fenômeno e posta como objeto de análise. Ressalto Bachelard por uma defesa do particular, do subjetivo, daquilo que pode diferenciar uma pesquisa em arte de um conceito mais amplo do que seja pesquisa acadêmica: *“o levar em conta a partida da imagem numa consciência individual – pode ajudar-nos a restituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido transubjetivo da imagem. Todas essas subjetividades, transubjetividades, não podem ser determinadas definitivamente”*.(BACHELARD, 1988:97)

Dentro do espaço físico da galeria, a presença da coluna de concreto apresentou-se a mim enquanto signo indicial (apontando uma idéia de “espaço interno” dentro de outro espaço interno) e simbólico (sustentabilidade, eretibilidade, antropomorfismo); a perpendicularidade das salas da Pinacoteca, por sua vez, indicava-me situações espaço-temporais distintas. Estas indicações foram o motor para a concepção de Noventa Graus e de seus elementos constituintes, submetidos, enquanto projeto e processo, ao método de análise tripartite (idéia – procedimentos técnicos – conceitos operacionais) estabelecido por Sandra Rey. Este esquema permitiu-me verificar que os conceitos de outros campos do conhecimento que norteiam determinadas reflexões sobre os objetos em construção, provêm das ações, das operações que se dão com e sobre o suporte nesse mesmo ato de construir. A experimentação com pequenos fragmentos dos trabalhos que constituem a instalação mostrou-se fundamental para a percepção desses conceitos operacionais.

A Pinacoteca, com sua configuração em L e com a presença da coluna de concreto em um desses eixos, acaba por admitir relações espaciais de oposição que direcionaram o caminho para se evidenciar dicotomias de ordem espacial, a saber: a verticalidade vs a horizontalidade, o espaço interno vs o espaço externo, o claro vs o escuro, a forma de efeito vs o espaço em obra, que por sua vez se vinculam à percepção, na oposição visibilidade vs tangibilidade. Estas oposições não invalidam, no entanto, referências a outros conceitos como o hibridismo, o mimetismo e a alteridade, tomados das ciências biológicas e do comportamento humano.

Desses conceitos abordados, chegamos por fim, ao início, à oposição geradora de toda a investigação, convertendo-se em questão de pesquisa. Trata-se da dicotomia

peso vs leveza, que insere-se neste projeto de maneira interrogativa, buscando detectar como (e se) o processo de instauração de uma instalação permitiria reflexões sobre o peso e a leveza.

Cabe então um parêntesis, no sentido de indicar a proveniência desta oposição de valores em minha poética: se posso dizer que minhas produções plásticas se inserem no campo do Desenho Tridimensionalizado, peso e leveza colocam-se desde já numa vinculação da leveza ao Desenho (pela linha) e do peso à Tridimensão (pelo volume). A partir daí, podemos perceber estes valores dados visualmente, nas matérias que constituem essas produções, na quantificação das matérias, na composição e estratégias estruturais necessárias para que o objeto resultante consiga *provocar no espectador uma desestabilização das sensações e conceitos normalmente vinculados à leveza e ao peso*. Por isso uma idéia ou sensação de equilíbrio precário que perpassa estas construções.

Voltando à questão de pesquisa, a questão é saber como uma instalação proporia outras maneiras de se pensar o peso e a leveza. O que se discute, nas entrelinhas, é sobre a especificidade da instalação: a meu ver, *tratar o espaço como causa material em seu processo de instauração*. O que também posso inferir, a partir destes pontos colocados, é que a pesquisa, como um todo, é um confronto entre duas relações dicotômicas, ou “sub-questões” temporais – uma delas, a questão peso-leveza, que tem o seu percurso marcado dentro de minha produção plástica (portanto um dado que vem do passado) que relaciona-se com outra, fornecida pela linguagem instalacional. Se a instalação trabalha com uma noção ampliada de espaço, se esse espaço específico é a Pinacoteca, e se ela apresenta-nos duas salas perpendiculares, podemos inferir que a outra “sub-questão” temporal provém do ângulo de 90° dos seus eixos. Note-se, entretanto, que o dado espacial é um dado contingencial, não fixo (nômade), dado a partir de cada situação espacial a ser trabalhada. Daí a sua temporalidade, que é da ordem do devir.

Assim, a relação dicotômica “fixa” (peso vs leveza) contamina-se do intempestivo que vem do espaço, do lugar (a perpendicularidade dos eixos). É nesse sentido que apontei no texto, o espaço como causa material, posto que ele é o *outro* com o qual uma finalidade dialetiza, sem que haja, nesse processo, uma síntese. Se há, ela é sempre parcial. E já que me referi ao termo “relação”, acredito que Noventa Graus aborda o peso e a leveza, além das maneiras apontadas acima (concernentes aos elementos que constituem a instalação), de maneira *relacional*, ou seja, a partir da composição dos elementos e dos efeitos de iluminação, o espectador possa perceber nuances do público/íntimo, do próximo/distante, do visível/tangível, vinculando-as ao peso e à leveza.

Mais: que ele possa perceber tais valores como intercambiáveis, e que ele possa perceber a si mesmo como depositário dessa(s) oposição(ões).

Se voltarmos nossa atenção para o processo de instauração da Coluna de Tecidos, poderemos percebê-lo como uma metáfora para a pesquisa em arte, ou pelo menos, para esta pesquisa em arte. O seu processo de instauração cindiu-se em duas direções, uma específica do tratamento da forma e da matéria, outra, mental, envolvida com a elaboração da lista de pessoas. Esta lista testemunha um processo rizomático, entrópico. Essa entropia é paulatinamente agregada à pseudocoluna enquanto plasticidade. Se no início da elaboração da lista, é perceptível o critério de organização e classificação dos nomes, havendo portanto, uma seqüência lógica - a partir de um certo percurso, o que vemos é a intercalação de “momentos ordenados” com nomes alheios àquele critério em questão, até a situação em que uma determinada “seqüência” não nos dá pistas sobre o seu princípio organizador. A própria caligrafia torna-se um índice da passagem de um estado de ordem mental para um estado mental “mais confuso”, em que a grafia torna-se mais rápida e menos legível. O uso de legendas amplia-se, posto que tornam-se mais comuns situações fora do esperado, alterações na maneira da participação de alguma pessoa, enfim: a lista, em sua materialidade, abarca, ao mesmo tempo e espaço, o texto “passado a limpo”, corrigido e cronologicamente organizado, com o rascunho.

Esta situação rizomática da lista acaba por atingir a estabilidade formal da Coluna de Tecidos, intensificando minhas incertezas acerca do produto: qual será a sua altura final? Até quando conseguirei manter o critério cronológico de empilhamento, posto que as roupas que recebo dos outros não chegam a mim respeitando-se essa seqüência? Se o conceito de rizoma, pensado em sua positividade – ao admitir uma pluralidade de agenciamentos, desestabiliza uma idéia inicial, fechada e segura de seu caminho, o rizoma desenraizando qualquer pretensão arbórea da Coluna de Tecidos enquanto forma e enquanto desejo de auto-representação - há como transpor o conceito para esta pesquisa como um todo⁶⁰, ou melhor, esta pesquisa abriu-se para novos agenciamentos, de aspecto rizomático.

⁶⁰ Ainda há uma certa “má-vontade” do artista em se engajar em uma pesquisa acadêmica, por ele acreditar que os rigores do sistema podem acabar tolhendo a espontaneidade e liberdade de sua criação. Não discordo totalmente. Mas para ficarmos nos conceitos acima referidos, o temor do artista é que as regras da pesquisa acadêmica sejam “árvores”, raízes que calcifiquem todo o teor rizomático (o acaso, a liberdade, a licença poética) que seu processo possa abarcar. Penso que na pesquisa em arte deve haver rizoma e árvore, democraticamente. Ou para ficar com Deleuze e Guattari: criar uma “*pragmática que compõe as multiplicidades ou conjuntos de intensidades.*” (DELEUZE; GUATTARI, 1995:24)

Acredito que um desses agenciamentos tenha sido a condição de distanciamento de minha região natal. Esta condição de estrangeira (para mim mesma e para os outros) colaborou para uma leitura da obra (enquanto intencionalidade) relativa à criação de um lugar metafórico, abrigo para uma situação de um “sem-lugar”. Em que medida esta leitura, dada pela experiência solitária em um novo lugar, não atuou como elemento entrópico, como um corte a perturbar a clareza 1) da trajetória de uma poética visual, que tendia para a economia (em gênero e número) de materiais utilizados, e 2) de uma pesquisa poética?

Outro agenciamento dá-se pelo próprio espaço físico da Pinacoteca, colocado há pouco, elemento contingencial, nômade, que se confronta com questões preestabelecidas no trabalho plástico. Se a minha poética trata de encontros de matérias, organizados para que se tenha uma tensão pela maneira instável com que se dispõem – em que medida as informações espaciais (e todos os outros tipos de informações não trabalhados nesta pesquisa) não desequilibram um equilíbrio precário instituído?

São questões que prefiro deixá-las em aberto, tentando dotar o texto de uma carga de tensão similar à que experimento ao emborcar pratos, ao suspender chapas espessas de ferro, ao empilhar tecidos. Porque se assim não o fosse, o texto poderia lembrar um manual de instruções para se compreender - e aceitar - um trabalho plástico.

Talvez esta dissertação possua um excessivo uso de conceitos para a sua estruturação, o que pode, em certos momentos, causar uma sobrecarga ao leitor. Mas é como se dar-lhe *forma* significasse considerá-la (e ao seu autor) como enigma. Tateio, assim, pelos estudos produzidos, pelas abordagens filosóficas, psicológicas, biológicas, em busca de indícios que pudessem aclará-la. É então que a imagem da *orelha*, com a qual estas considerações foram iniciadas, ressurge, como aquela *orelha* solta no jardim, que permite que o enredo de Veludo Azul seja a busca pelo dono do órgão perdido. Ou então que a *orelha* e seus volteios barrocos corresponda ao percurso labiríntico que todo artista (e quiçá todos nós) faz enquanto tenta instaurar uma obra de arte.

bibliografia utilizada

Livros

- ARGAN Giulio, *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- _____. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARIÉS, Philippe. *Por uma história da vida privada*, In: ARIÉS, P.; CHARTIER, R. História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARISTÓTELES. São Paulo: Abril Cultural, 1999. (Os Pensadores)
- AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da super-modernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- AUMONT J. A imagem. Campinas: Papirus, 1995.
- BARROS Anna, *A arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1999.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os Pensadores)
- _____. *A Terra e os devaneios da vontade*. Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BENJAMIN W.A *imagem de Proust*, In _____. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Pequena história da fotografia*, In: _____. Obras escolhidas, vol 1. São Paulo: Brasiliense, 1986
- BOWLT, John (ed.). *Russian Art of the Avant - Garde: theory and criticism 1902 -1934..* London, Thames and Hudson, 1988.
- BRITO. Ronaldo *Sobre uma escultura de Amilcar de Castro*. In: NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*, São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- BRUZZI, Hygina Moreira. *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2001.
- CALABRESE Omar, *A idade neobarroca*. Lisboa, Edições 70, 1988.
- CANCLINI, Nestor G. *Notícias recientes sobre la hibridación*, In: H.B.HOLLANDA; B. RESENDE (org.) *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- CHEVALIER; GHEERBANT. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1990.
- CHIARELLI, Tadeu. *Plano em repouso/Plano em tensão: Hildebrand e a arte contemporânea brasileira*. In.: _____. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

- DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.
- DELEUZE G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, v.1. São Paulo: Ed.34,1995.
- DERDYK Edith, *Linha de costura*. São Paulo:Iluminuras,1997.
- DÍAZ, Emilio Orozco. *El Teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Editorial Planeta, 1969.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DUCHAMP Marcel, *O ato criador*, In BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*.São Paulo: Perspectiva,1975.
- FABBRINI,R. O espaço de Lygia Clark. São Paulo: Atlas,1994.
- FERRARA, Lucrécia D. *Arquitetura e linguagem: investigação contínua*. In: OLIVEIRA e FECHINE(org.) *Visualidade, urbanidade, intertextualidade*. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas/ Hacker Editores, 1998.
- FIGUEIREDO Luís Cláudio. *A questão da alteridade nos processos de subjetivação*. In: KOLTAL, C.(org.) *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta/FAPESP,1998.
- GALCERÁN Mónica M. *Sobre a problemática do espaço e da espacialidade nas artes plásticas*. Rio de Janeiro/Brasília: Ed. Cátedra/INL, 1981.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W.Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP,1994
- GASTAN, Nicole. *O público e o particular*. In.: P. ARIÉS, R. CHARTIER, *História da vida privada: da Renascença ao século das Luzes*.São Paulo : Companhia das Letras, 1989.
- HILDEBRAND,Adolf. *The problem of form in Painting and Sculpture*. New York, G.E.Stechert & Co, 1945.
- KRAUSS Rosalind. *Horizontalité*. In: BOIS, Y.A.; KRAUSS, R. *L'Informe: mode d'emploi*. Paris:Centre Georges Pompidou, 1996, p.86-95. Catálogo de exposição.
- _____.*Richard Serra/Sculpture*. New York: MoMA,1986.
- _____. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo : Martins Fontes, 1998.
- LEITE, Maria Angela Faggin Pereira. *Projeto e uso dos espaços públicos, o código e a interpretação*. In.: OLIVEIRA e FECHINE(org.) *Visualidade, urbanidade, intertextualidade*. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas/ Hacker Editores, 1998.
- LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996.
- MADERUELO,J. *La pérdida del pedestal*. Madrid:Circulo de Bellas Artes,1994. (cuadernos del circulo: 3)
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000 (Debates:40)
- NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

- NEIVA JR., Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Ática, 1994.
- PALLAMIN, Vera Lúcia. *Forma e percepção - considerações a partir de Maurice Merleau-Ponty*. São Paulo: FAUUSP, 1996
- PAREYSON, Luigi. *Problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984, p.32.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Ed. SENAC/Ed. Marca D'Água, 1996.
- RANUM, Orest. *Os refúgios da intimidade*, In: ARIÉS, P.; CHARTIER, R. *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- READ, Herbert. *Arte e alienação: o papel do artista na sociedade*. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
- VALERY, Paul. "Primeira aula do curso de Poética". In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre. *La muerte en los ojos: figuras del otro en la antigua Grecia*, Barcelona: Gedisa, 1986.
- VINCENT Gérard. *Uma história do segredo?* In: _____. ARIÉS, P.; CHARTIER, R. *História da vida privada: da Renascença ao século das Luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Periódicos

- BARROS Andre Luiz de. *Richard Serra, o minimalista do monumental*. **BRAVO !**, ano 3, n.3, dez. 97, p.28.
- BIANCHI, Sandra. *Raquel, Marilda e Cláudia expõem juntas*. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 8-6-1988. Caderno 2, p.5
- CAILLOIS, Roger. *Mimetismo e psicastenia legendária*, **CHE VOUI**. Porto Alegre, ano 1, 1986.
- CHIRON, Éliane. *...Desfazer as dobras de alguma coisa que lhe havia sido dada toda dobrada....* **PORTO ARTE**, v.7, n. 11, 1996, p.96.
- EISENMAN, Peter. *Visões que se desdobram: a arquitetura na época da mídia eletrônica*. **ÓCULUM**. n.º 3, março de 1993.
- FARIAS, Agnaldo. *De Richard Serra para os arquitetos*. **CARAMELO**. São Paulo, FAUUSP, n.6, 1992.
- JUNQUEIRA, Fernanda. *Sobre o conceito de instalação*. **GÁVEA**. Rio de Janeiro, PUCRJ, v.14, set.96, p.551-569.
- KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. **GÁVEA**. Rio de Janeiro, PUCRJ, ano 1, n.1, s./d., p. 87-93.

- LANCMAN, Sandra. *A ecologia como foco da arte: Beuys e Krajcberg*. **PORTO ARTE**, v.7, n.11, maio 1996, p.74.
- LASCAULT, Gilbert. *O caos e a ordem na pintura contemporânea*. **PORTO ARTE**, Porto Alegre, v.7, nº 13, nov. 1996.
- LEPRUN, Sylviane. *Maneiras de instalações*. **PORTO ARTE**, Porto Alegre, IA/UFRGS, n.18, mai. 1999, p.19-42.
- LÉVY-LEBLOND, Jean-Marc. *Brief encounters: a Physicist meets Contemporary Art*. **LEONARDO**, vol. 27, nº 3, p.215
- MONACHESI, Juliana. *Projeto aposta em integração cultural*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26.11.1999. 4º caderno, ilustrada, p.13
- PASSERON, Rene. *Da estética à Poética*. **PORTO ARTE**. Porto Alegre, v.8, n.15, nov. 1997, p.103-116..
- PELBART, Peter Pál. *Rizoma Temporal*. **EDUCAÇÃO, SUBJETIVIDADE E PODER**. Porto Alegre, n. 5, v.5, p.60-3, julho 1998.
- REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais*. **PORTO ARTE**, v.7, nov.1996.

_____. *Por uma abordagem metodológica de pesquisa em artes visuais*. S./ d. (artigo não publicado).

- SERRA, Richard. *Tilted arc destruído*. **Novos estudos CEBRAP**, n.º 26, 1990.
- SIMON, Joan. *Ann Hamilton: Inscribing Place*. **ART IN AMERICA**, New York, v.87, nº 6, june 1999.

Dissertações e teses

- HERNANDEZ, Adriane. *Espaços íntimos: uma poética referenciada no cotidiano feminino*, Porto Alegre: IA/UFRGS, 1998. (Dissertação de mestrado)
- LENZI, Teresa. *A paisagem fotográfica dos trajetos cotidianos*. Porto Alegre: IA/UFRGS, 1999. (Dissertação de mestrado)
- SANTOS, Renato Garcia dos. *Construções com a linha: encontros entre o desenho e a escultura*. Porto Alegre: IA/UFRGS, 1997 (Dissertação de Mestrado)
- TASSINARI, A . *Espaço e obra: ensaio sobre a arte moderna*. Vol. 1. São Paulo: FFLCH/USP, 1997 (Tese de Doutorado)

Catálogos e folders

- BOUSSO, Vitória Daniela. *A presença do Desenho*. São Paulo, Paço das Artes, 1990. (catálogo de exposição).
- CHIARELLI, Tadeu. *Ana Maria Tavares e o cerco da arte*. São Paulo, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, nov. dez. 1991.(catálogo de exposição).

CILDO Meireles. Textos de Paulo Herkenhoff, Gerardo Mosquera, Dan Cameron e Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. (catálogo de exposição)

SAMPAIO, Márcio. Aspectos das Artes Plásticas em Minas 1940-1980. Belo Horizonte, VIII Salão Global de Inverno, julho de 1981. (catálogo de exposição)

TAVARES, Ana Maria. In: ALLA ricerca dell'identità: arte contemporanea brasiliana. Bologna, Galleria D'Arte Moderna, Edition Oehrlí, 2001 (catálogo de exposição).

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Topografia artificial. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1988 (folder de exposição)

bibliografia geral

Livros

ARGAN, G.C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1995.

ARIÉS, Philippe. *Por uma história da vida privada*, In: ARIÉS,P.; CHARTIER,R. História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARISTÓTELES. Cf. Aristóteles. São Paulo: Abril Cultural, 1999.(Os Pensadores)

AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da super-modernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.

AUMONT J. A imagem. Campinas: Papyrus,1995.

BACHELARD,G. *A poética do espaço*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.(Os Pensadores)

_____.*A terra e os devaneios da vontade*. Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BARROS, Anna. *A arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1999.

BATCHELOR, D. *O minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BERNARDINI, A (org.). *O Futurismo italiano: manifestos*. São Paulo: Perspectiva,1980. (Debates: 167)

BOWLT, John. (ed.) *Russian Art of the Avant-Garde: theory and criticism -1902 - 1934*. London:Thames and Hudson, 1988.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

_____. "Sobre uma escultura de Amilcar de Castro". In: NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*.São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

BRUZZI, Hygina Moreira. *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico*. Belo Horizonte:Editora C/Arte, 2000.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, J. L. *Do simbólico ao virtual*. A representação do espaço em Panofsky e Francastel. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CANCLINI, Nestor G. *Notícias recientes sobre la hibridación*, In: H.B.HOLLANDA; B. RESENDE (org.) *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

- CHALUMEAU, Jean-Luc. *As teorias da arte*. Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias. Lisboa:Piaget, 1997.
- CHEVALIER; GHEERBANT. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio,1990.
- CHIARELLI, Tadeu. *Plano em repouso/Plano em tensão: Hildebrand e a arte contemporânea brasileira*. In.: _____. *Arte internacional brasileira*.São Paulo: Lemos Editorial,1999.
- COELHO NETTO, J. T. *A construção do sentido na arquitetura*. São Paulo : Perspectiva,1993. (Debates: 144)
- CROW, Thomas. *The rise of the sixties*. London: Everyman Art Library, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.
- DELEUZE G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, v.1. São Paulo: Ed.34,1995.
- DERDYK,E. *Linha de costura*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- DESCAMPS, Christian. *As idéias filosóficas contemporâneas na França (1960-1985)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- DÍAZ, Emilio Orozco. *El Teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Editorial Planeta, 1969.
- DIDI-HUBERMAN,George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUCHAMP, Marcel. "O ato criador". In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva,1975.
- ECO,Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva,1971(Debates:4)
- FABBRINI,R. O espaço de Lygia Clark. São Paulo: Atlas,1994.
- FERREIRA,G; COTRIM,C.(org.) *Clement Greenbreg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Zahar, 1997.
- FIGUEIREDO Luís Cláudio. *A questão da alteridade nos processos de subjetivação*. In: KOLTAL, C.(org.) *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta/FAPESP, 1998.
- FRÉCHURET, Maurice. "Laisser pendre". In:____. *Le mou et ses formes*. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX siècle. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993.pp.159-223.
- GALCERÁN,Monica. *Sobre a problemática do espaço e da espacialidade nas Artes Plásticas*. Rio de Janeiro/Brasília: Ed. Cátedra/INL, 1981.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W.Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP,1994
- GASTAN, Nicole. *O público e o particular*. In.: P. ARIÉS, R. CHARTIER, *História da vida privada: da Renascença ao século das Luzes*, São Paulo: Companhia das Letras,1989.
- GULLAR,F."Teoria do não objeto". In. : PECCININNI,D. (org.) *Objeto na arte Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, s./d.

- HILDEBRAND, Adolf. *The problem of form in Painting and Sculpture*. New York: G.E.Stechert & Co, 1945.
- KRAUSS,R. *The originality of the Avant-Garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 1989.
- _____. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *Richard Serra/Sculpture*. New York: The Museum of Modern Art, 1986.
- KRAUSS, R.; BOIS, Yve-Alain. *L'Informe: mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou,1996.
- LANGER,S. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LEITE, Maria Angela Faggin Pereira. *Projeto e uso dos espaços públicos, o código e a interpretação*. In.: OLIVEIRA e FECHINE(org.) *Visualidade, urbanidade, intertextualidade*. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas/ Hacker Editores, 1998.
- LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996.
- MADERUELO,J. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Circulo de Bellas Artes,1994. (cuadernos del circulo: 3)
- MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo: Ática,1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva,2000. (Debates: 40)
- MILLIET,M. *A Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992. (Texto e arte:8)
- NAVES, Rodrigo. *Amílcar de Castro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- NEIVA JR., Eduardo. *A imagem*. São Paulo:Ática, 1994.
- PALLAMIN, Vera Lúcia. *Forma e percepção - considerações a partir de Maurice Merleau-Ponty*. São Paulo: FAUUSP, 1996.
- PAREYSON,L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PEIXOTO,Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo:Ed. SENAC/Ed. Marca D'Água, 1996.
- RANUM, Orest. *Os refúgios da intimidade*, In: ARIÉS,P.; CHARTIER, R. *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. São Paulo: Companhia das Letras,1989.
- READ , Herbert. *Arte e alienação: o papel do artista na sociedade* Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- RIBEIRO,M.; Silva, F.(coord.) *Amílcar de Castro: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 1999.
- SANTAELLA,Lúcia. *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento,1994.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Saber de Pedra: o livro das estátuas*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

- STANGOS,N. *Conceitos de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar,1991.
- TAYLOR,Brandon. *The art of Today*. London: Everyman Art Library,1995.
- TUCKER,W. *A linguagem da escultura*. São Paulo: Cosac & Naify,1999.
- VALERY,Paul. "Primeira aula do curso de Poética". In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras,1999.
- VERNANT, J. P. *La muerte en los ojos: figuras del otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa, 1986.
- VINCENT Gérard. *Uma história do segredo?*, In:_____. ARIÉS, P.; CHARTIER,R. *História da vida privada: da Renascença ao século das Luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WITTKOWER.R. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes,1989.

Periódicos

- BARROS,Andre Luiz. "*Richard Serra: o minimalista do monumental*". **BRAVO!**, São Paulo, D'Avila Comunicações, ano 3, n.3, dez.1997.p.22-29.
- BIANCHI, Sandra. *Raquel, Marilda e Cláudia expõem juntas*. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 8-6-1988. Caderno 2, p.5
- CAILLOIS, Roger. *Mimetismo e psicastenias legendárias*, **CHE VOUI**, Porto Alegre, ano 1, nº 0,1986.
- CHIRON, Éliane. *...Desfazer as dobras de alguma coisa que lhe havia sido dada toda dobrada....* **PORTO ARTE**, v.7, n. 11, 1996, p.96.
- EISENMAN, Peter. *Visões que se desdobram: a arquitetura na época da mídia eletrônica*. **ÓCULUM**, n.º 3, março de 1993.
- FARIAS,Agnaldo. "De Richard Serra para os arquitetos". **CARAMELO**, São Paulo, FAUUSP, n.6, 1992.
- JUNQUEIRA,F. "*Sobre o conceito de instalação*." **GÁVEA**, Rio de Janeiro, PUCRJ, v. 14, n.14, setembro de 1996,p.551-569.
- KRAUSS,R. "*A escultura no campo ampliado*". **GÁVEA**, Rio de Janeiro, PUCRJ, n.1 , s/d, p.87-93.
- LANCMAN, Sandra. *A ecologia como foco da arte: Beuys e Krajcberg*. **PORTO ARTE**, v.7, n.11, maio 1996, p.74.
- LASCAULT, Gilbert. *O caos e a ordem na pintura contemporânea*. **PORTO ARTE**, Porto Alegre,v.7, nº 13, nov. 1996.
- LEPRUN, Sylviane. *Maneiras de instalações*. **PORTO ARTE**, Porto Alegre, IA/UFRGS, n.18, mai. 1999, p.19-42.

- LÉVY-LEBLOND, Jean-Marc. *Brief encounters: a Physicist meets Contemporary Art*. **LEONARDO**, vol. 27, nº 3, p.215
- MONACHESI, Juliana. *Projeto aposta em integração cultural*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26.11.1999. 4º caderno, Ilustrada, p.13
- MORRIS, Robert. "The present tense of space". **ART IN AMERICA**, Jan-Feb.1978. p.70-80.
- PASSERON, R. "Da estética `a Poiética". **PORTO ARTE**, Porto Alegre, IA/UFRGS, v.8, n.15, nov.1997, p.103-116.
- PELBART, Peter Pál. *Rizoma Temporal*. **EDUCAÇÃO, SUBJETIVIDADE E PODER**. Porto Alegre, n. 5, v.5, p.60-3, julho 1998.
- REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais*. **PORTO ARTE**, v.7, nov.1996, p.84
- _____. *Por uma abordagem metodológica de pesquisa em artes visuais*. S./ d. (artigo não publicado).
- SERRA, Richard. "Tilted arc destruído." **NOVOS ESTUDOS CEBRAP**, São Paulo, n.26. março de 1990, p.141-158.
- SIMON, Joan. *Ann Hamilton: Inscribing Place*. **ART IN AMERICA**, New York, v.87, nº 6, june 1999. P.76
- VALLE, Marco do. *A condição de deserto*. **ÓCULUM**, Campinas, FAUPUCAMP, n.4, Novembro de 1993, p.56-63.

Dissertações e teses

- HERNANDEZ, A. *Espaços Íntimos: uma poética referenciada no cotidiano feminino*. Porto Alegre: IA/UFRGS, 1998. (Dissertação de Mestrado)
- LENZI, Teresa. *A paisagem fotográfica dos trajetos cotidianos*. Porto Alegre: IA/UFRGS, 1999. (Dissertação de mestrado)
- LINDOTE, Marta. *Palimpsestos: a sobreposição de planos como estruturas de obras em arte contemporânea; uma análise individual*. Porto Alegre: IA/UFRGS, 1995. (Dissertação de Mestrado)
- SANTOS, Renato G. *Construções com a linha : encontros entre o desenho e a escultura*. Porto Alegre: IA/UFRGS, 1997. (Dissertação de Mestrado).
- SANTOS NETO, F. *A Diário de Passagem : uma poética do Desenho*. São Paulo: PUC/SP, 1995. (Dissertação de Mestrado)
- TASSINARI, Alberto. *Espaço e obra. Ensaio sobre Arte Moderna*. V. 1 São Paulo: FFLCH/USP, 1997. (Tese de Doutorado)

Catálogos e folders

BOUSSO, Vitória Daniela. A presença do Desenho. São Paulo, Paço das Artes, abril de 1990.

CHIARELLI, T. Ana Tavares e o cerco da arte. São Paulo, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, nov. dez. 1991.

CILDO Meireles. Textos de Paulo Herkenhoff, Gerardo Mosquera, Dan Cameron e Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. (catálogo de exposição)

HAMILTON, Ann. 21^a. Bienal Internacional de São Paulo, 1991. Textos de Chris Bruce, Joan Hugo. Seattle, US Information Agency, 1991.

ONO, Yoko. Árvores do desejo para o Brasil. Brasília/Salvador, Fundação Banco do Brasil/ Secretaria de Cultura DF/Museu de Art Moderna da Bahia, 1998.

REPETERE. Textos de Icléia Cattani, Fernando Cocchiarale. Porto Alegre, Solar dos Câmara, abril/maio 1993.

SAMPAIO, Márcio. Aspectos das Artes Plásticas em Minas 1940-1980. Belo Horizonte, VIII Salão Global de Inverno, julho de 1981. (catálogo de exposição)

TAVARES, Ana Maria. In: ALLA ricerca dell'identità: arte contemporanea brasiliana. Bologna, Galleria D'Arte Moderna, Edition Oehrli, 2001 (catálogo de exposição).

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Topografia artificial. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1988 (folder de exposição)

anexo

**documentos visuais do processo e do
resultado final de noventa graus**

relação de ilustrações

Fig.1 Planta-baixa da Pinacoteca do Instituto de Artes, com indicações de localização dos trabalhos e do percurso.

Fig.2 Planta-baixa da Pinacoteca com interferências indicando localização das peças e percurso.

Fig.3 Esboço inicial de Coluna-estante

Fig.4 Esboço de Coluna-estante com 1 chapa de ferro

Fig.5 Fotografia de pratos empilhados (foto da autora)

Fig.6 Esboço inicial de Coluna de Tecidos

Fig.7 Fotomontagem de Coluna de Tecidos a partir de um fragmento construído (foto da autora)

Fig.8 Detalhe do empilhamento de tecidos

Fig.9 Fragmentos de lista para Coluna de Tecidos

Fig.10 Estudo inicial de Paisagem Montanhosa

Fig.11 Fotomontagem de Paisagem Montanhosa a partir de fragmento construído (foto: Raquel Stolf)

Fig.12 Detalhe de fragmento construído de Paisagem Montanhosa (foto: Raquel Stolf)

Fig.13 Fotos da maquete de Noventa Graus(fotos da autora)

Fig. 14 e seguintes - Noventa Graus instalada (fotos da autora e de Beatriz Rauscher)

CLÁUDIA FRANÇA - 2.000
PLANTA DE SITUAÇÃO PEÇAS INSTALAÇÃO
Esc. 1:100

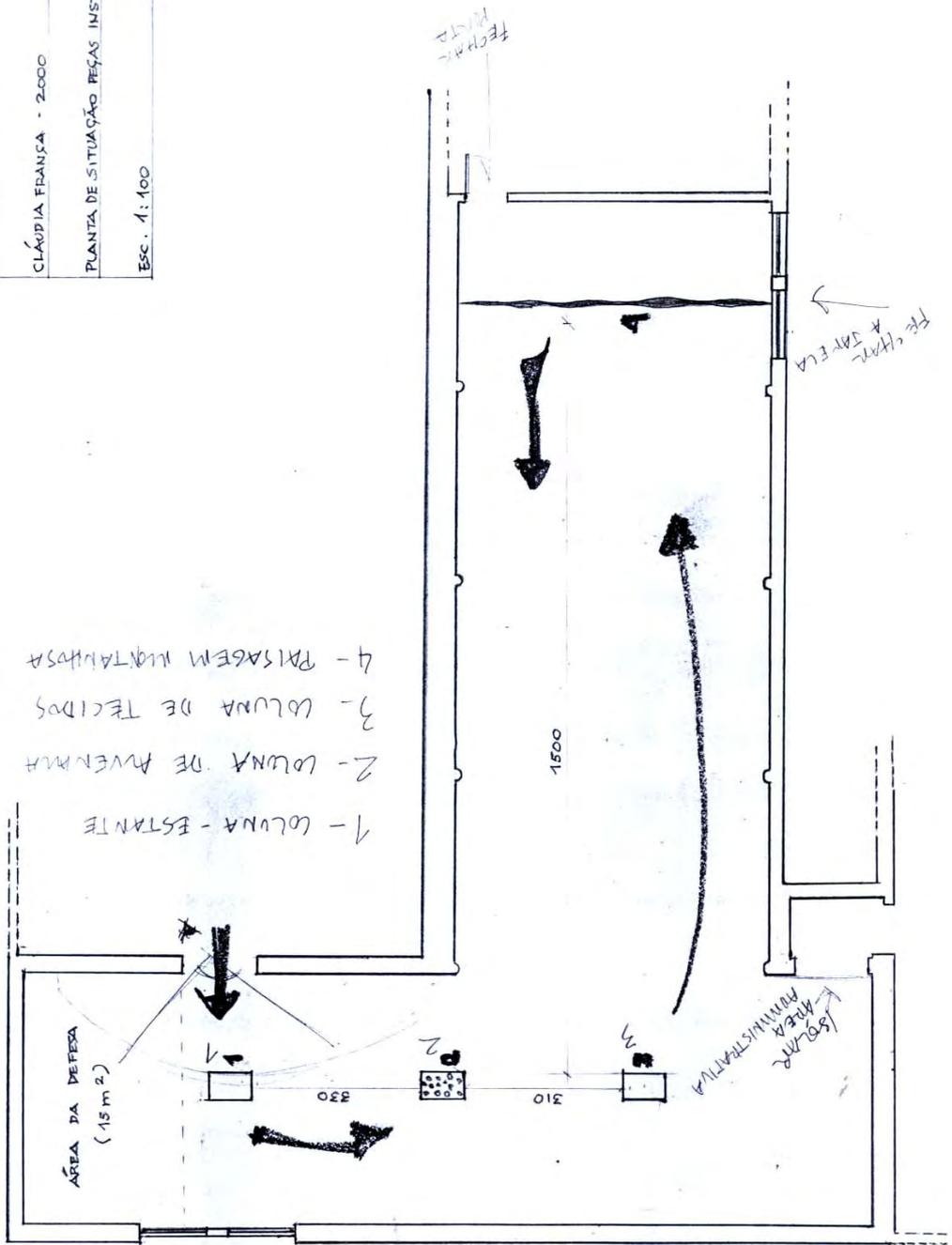
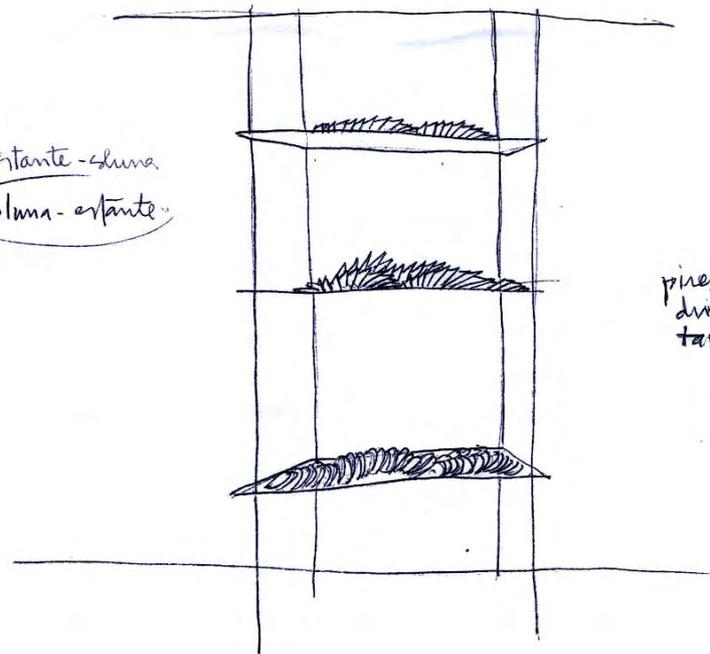


Fig. 2



estante - coluna
coluna - estante

pinos brancos
diversos
tamanhos

Atyusca 2001

Fig. 3

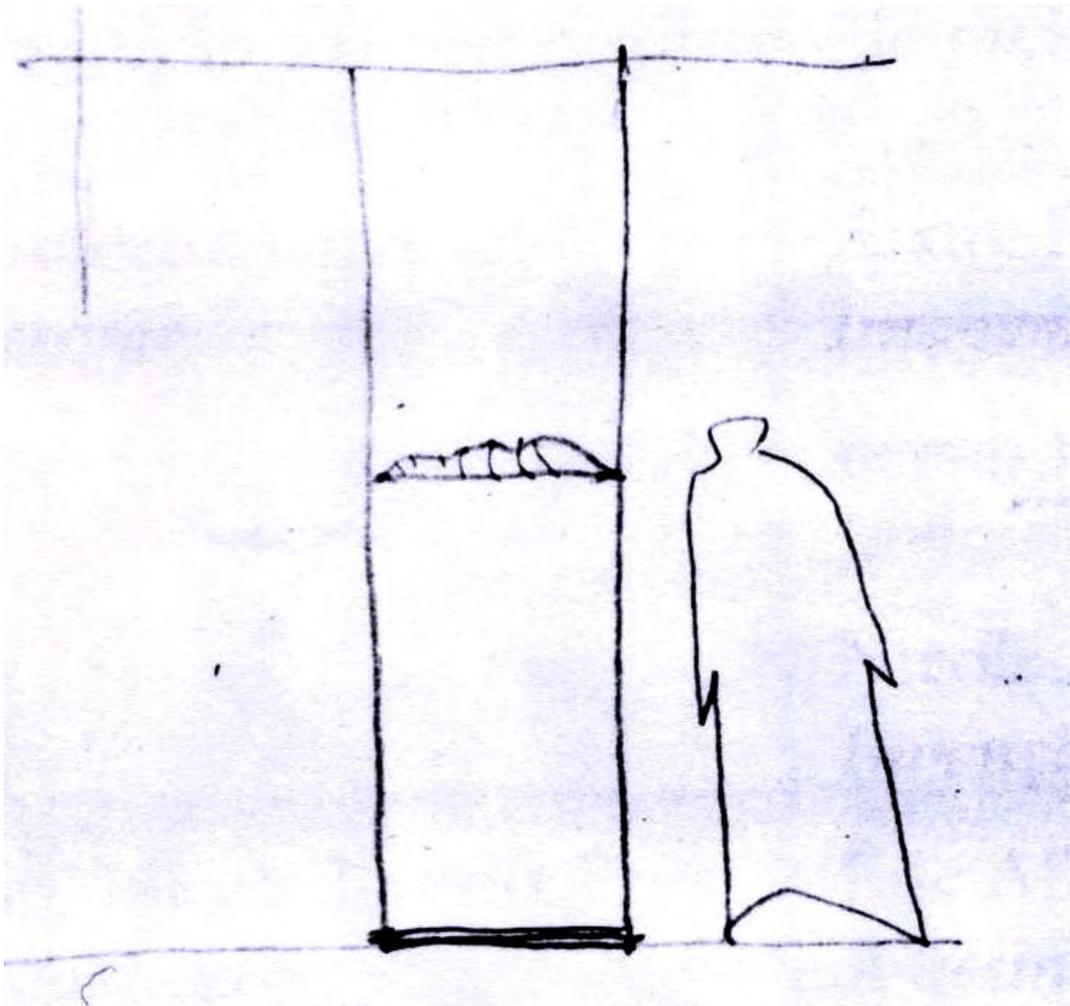


Fig. 4

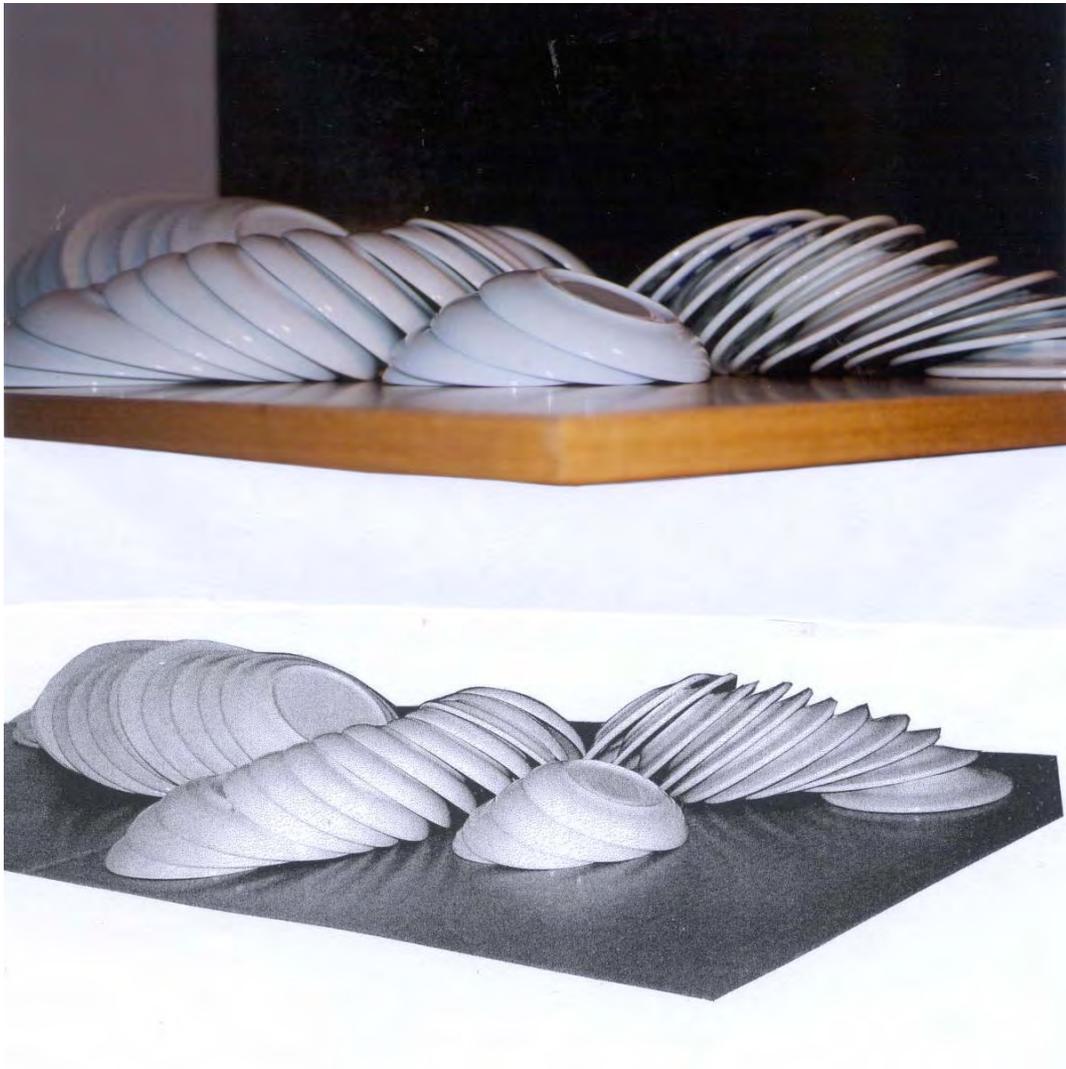


Fig. 5

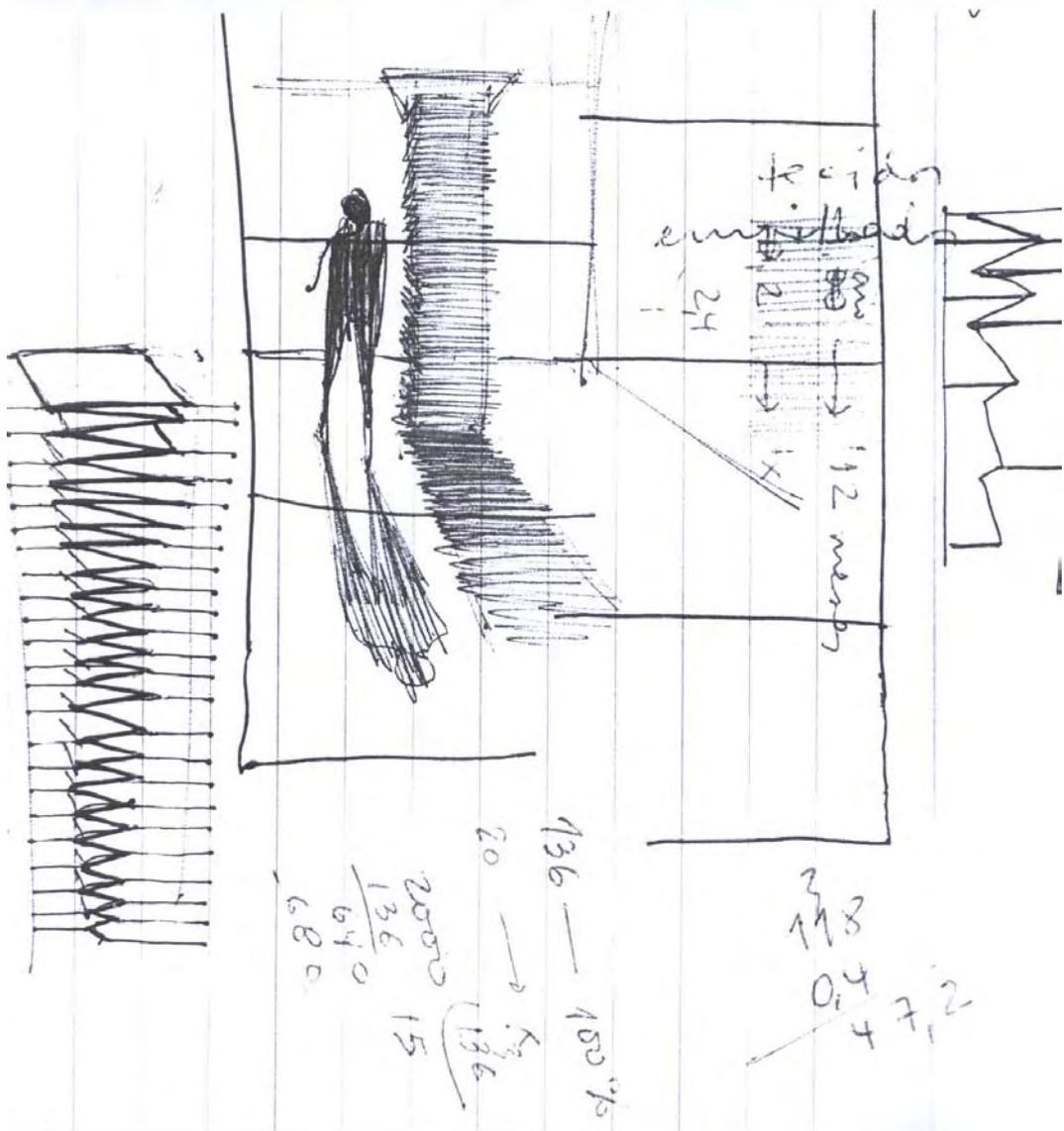


Fig. 6



Fig. 7

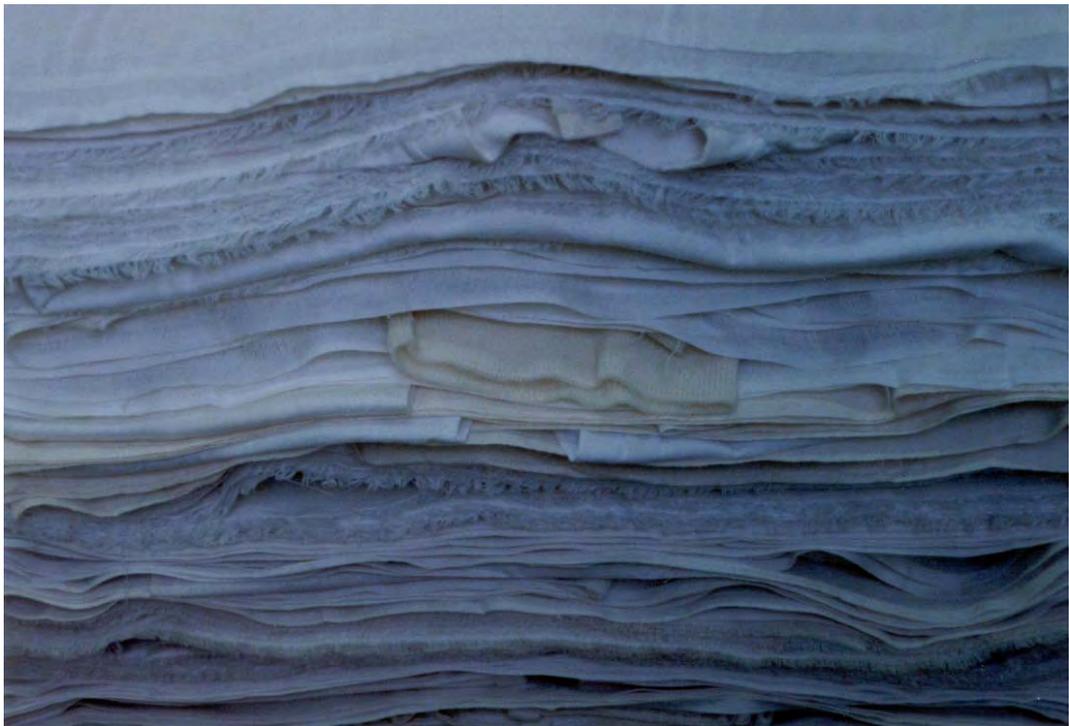


Fig. 8

R LÉIDA FIGUEIREDO Δ V R
 R GINA DE SOUSA NOGUEIRA V A R
 R OSNI SOARES JP V A
 R GEMLEY BELCHIOR O JP L
 R JOSÉ WILSON BERNARDES V A
 R MARIA HOLANDA DA SILVA V A R
 S SANDRA BLANCHI X A JP (031) 3441-6422 / 3441-6472 Av. Getúlio Vargas
 668/s. 03
 S CARLOS ZAVALEI X A JP 3283-8754 arlaude
 T DENISE CAMILO V O T A FISCAL
 R LUCIANO ANDRADE V A R
 R DEMERVAL LOPES VEILAN Δ (31) 3295-1295 lobao @ bu. ufmg.br
 R ROSALY SENRA V A JP (031) 3224-7642 - rschira @ yahoo.com
 T JOÃO DE OLIVEIRA GOMES X X 3499-5074, 5035, 5024 JP
 R LÚCIA HELENA DE MAGALHÃES V A
 T JEFFERSON BERNARDES Δ JP 311101 T L
 T ANTONIO EUSTAQUIO DA COSTA DIAS Δ T L
 R IRENE ABREU V R Δ (31) 325-7477 3292-4281
 R IRMGARD SCHÄNDEL JP V A (021) 268-9253 / 208-7399 2268-9253 semgand@uol.com.br
 R EDUARDO DE PAULA X R O R. Rademaker, 41 bloco A ap 404 20511-310
 Tijuca RJ RJ
 R JÚLIA ARAÚJO R L A JP maio/2001 31 3334-2631
 R MARCOS VENUTO R A JP maio/2001
 R RENE NASCIMENTO V O R (031) 3462-8890 R. Piracicaba, 816 Lajeada
 Bó Alice Corazante V 31 332-0043 R. da Paz, 192 Gaúleira
 X Hamilton José de Almeida (Sollagem) R. Diana, 495 BH-MG
 T Tharcille Δ V 31 3221-1364 Ana Lúcia - 31080-
 T Vânia Stummmond Δ V 3222-1061
 R Cris (fango) - X JP
 R Alexandria Rodrigues (aluna UFV) X 34 3238 9971 X R
 R Maria Aparecida (orientanda especialização) X 3255-3175
 JP 3231-5334 R. Manoel de Moraes, 660
 Santa Mônica - 38400-206
 R Gimmes Love O 3214-0720/ Bloco 1D secretaria
 R Michelle X A O P 311101 X A Sala de Reuniões
 15 poste de esquerda
 977-527 mobil
 11/11 a 11/11
 Academia em frente a 620
 João Neves
 João XXIII, 620
 atrás do posto.
 X Wesley O (UDITUDO - Sm.br) 9997-0171 JP
 R Jorge (ex-aluno) R 3215-0543 / 9661-0861
 R Paulo Rogério
 T Multino (Loneis) V A 261 em 4/11
 X Emmanuel (modelos e advogados)
 O Maria (Faxineira do SEART)
 T Mara (ex-aluna SEART/UFU) T
 X Ilton (Reação)

Fig. 9

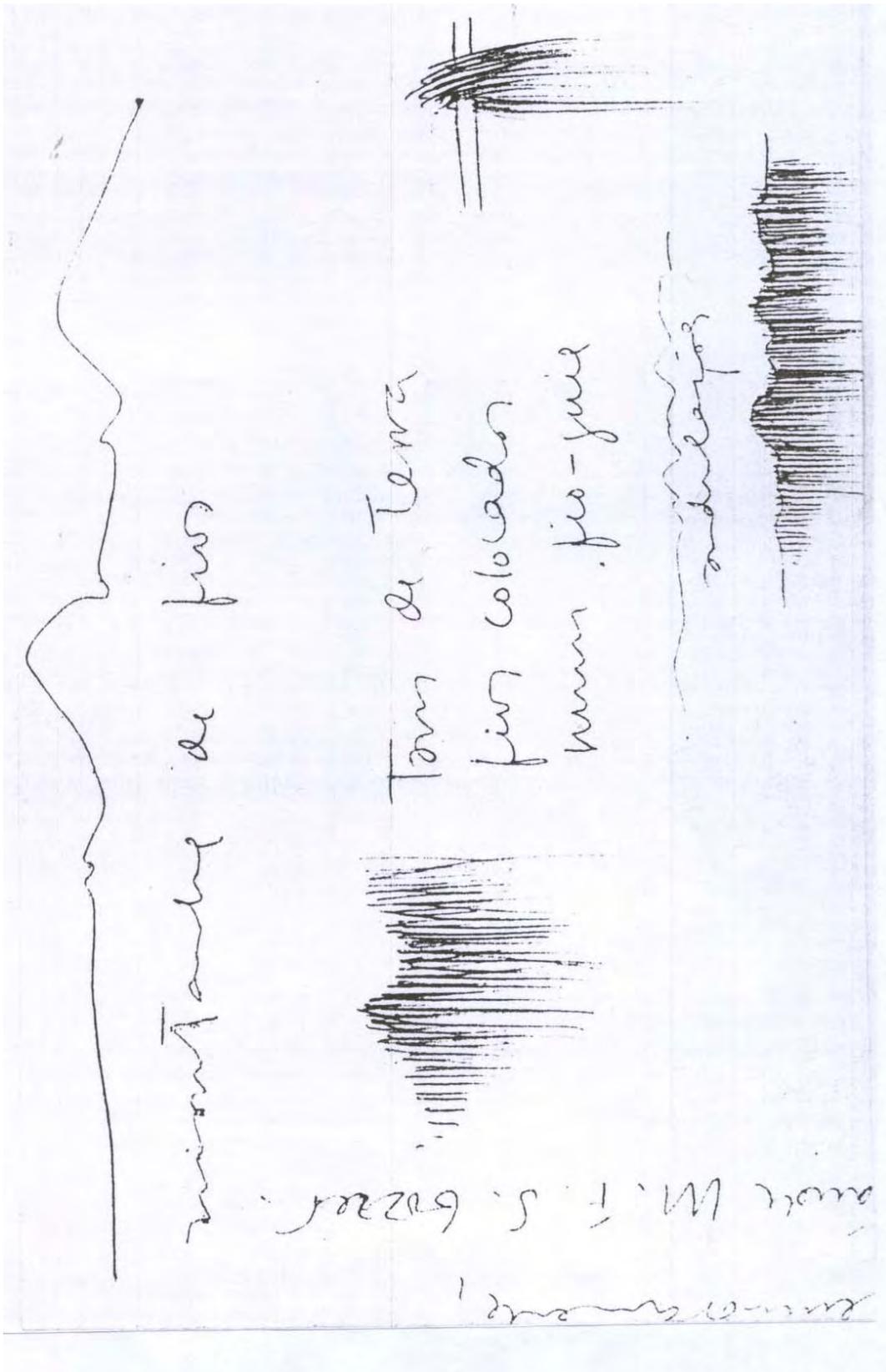


Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

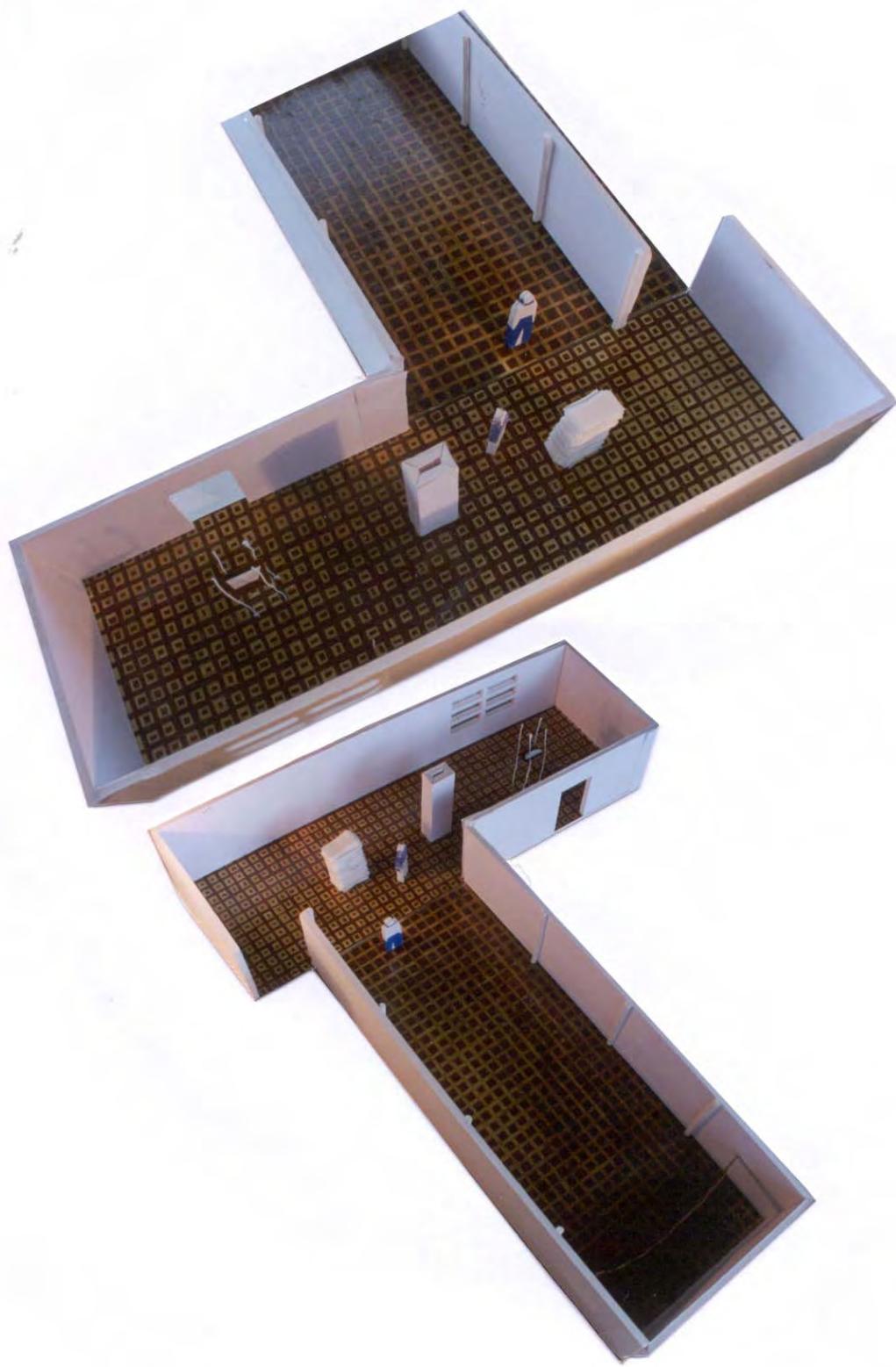


Fig. 13

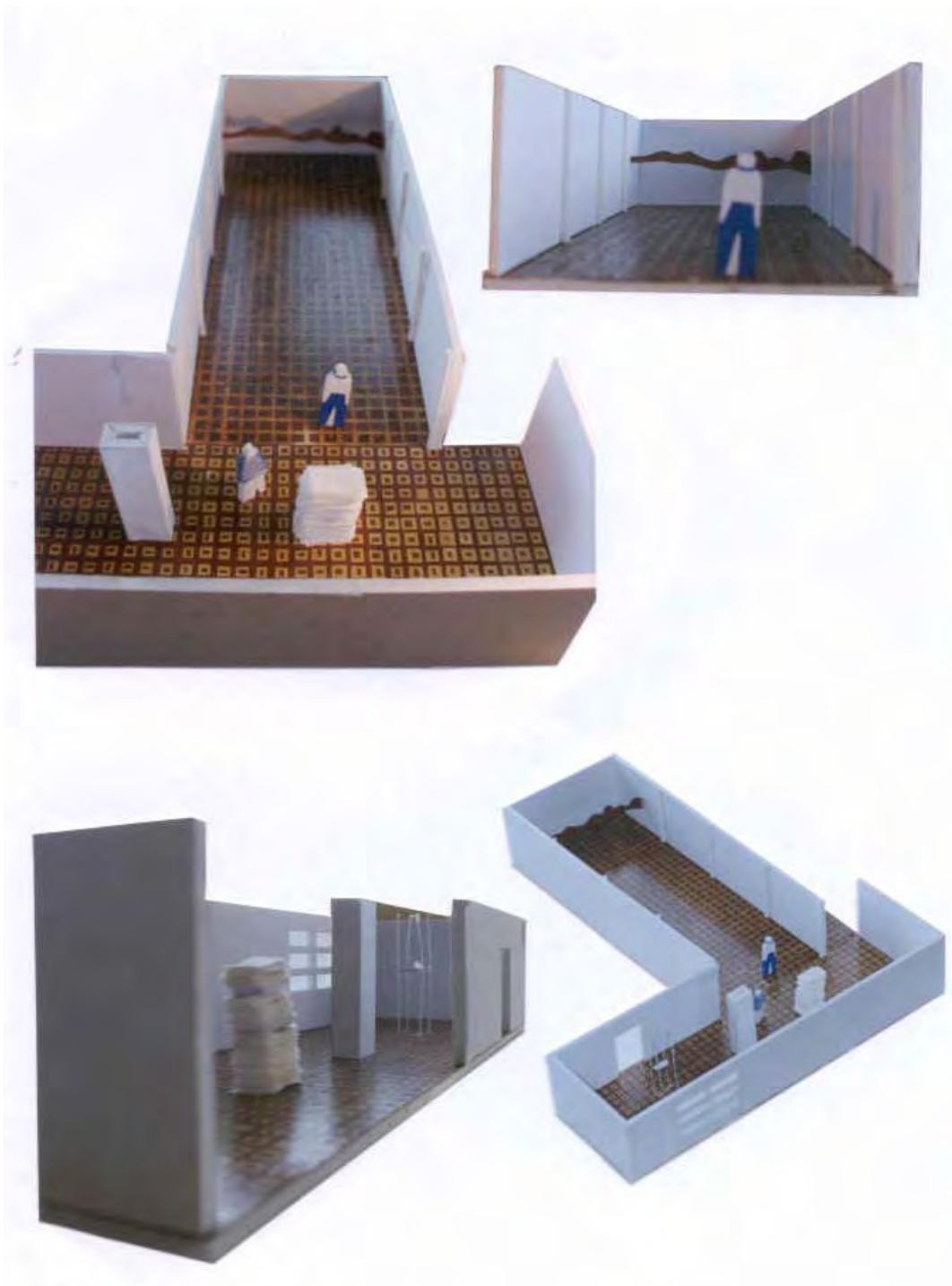




Fig. 14















