



Isaura Caporali Pena

DESENHO E MEDIDA: O desenho inscrito na experiência do espaço

Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea, orientada pelo Prof. Doutor António José Olaio Correia de Carvalho e pelo Prof. Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada e apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

Dezembro 2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Isaura Caporali Pena

Desenho e medida
O desenho inscrito na experiência do espaço

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Arte Contemporânea,
do Colégio das Artes, da Universidade de Coimbra, como requisito
parcial à obtenção do título de Doutora em Arte Contemporânea.

Área de concentração: Arte Contemporânea
Orientadores:

Prof. Doutor António José Olaio Correia de Carvalho
Universidade de Coimbra

Prof. Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada
Universidade de Coimbra



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Coimbra, 2017

Aos meus amados netos

Sophia e Gabriel que pequenos aprenderam comigo a medida da saudade.

Rafaela que nasceu quando eu começava a travessia transatlântica.

Victor que nasceu no transcorrer da caminhada.

Lorenzo que chegou na volta a casa.

Aos meus filhos Francisca, Joana e David.

Aos meus pais Antônio e Hilda (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

Esta tese não teria sido possível sem o auxílio direto ou indireto de várias pessoas e instituições.

Aos meus orientadores António Olaio e Pedro Pousada pela confiança depositada em meu trabalho, o olhar atento de cada um, o permanente desafio intelectual e sugestões preciosas e, principalmente, a disponibilidade, generosidade e o envolvimento demonstrados durante todo o meu processo de doutoramento.

Ao Colégio das Artes, por ser receptivo a uma tese desta natureza.

Ao apoio da Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), através dos diretores Ana Cristina Brandão e Adriano Gomide.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela Bolsa para Doutorado Pleno no Exterior.

Aos professores do Colégio das Artes, Rita Marnoto, José António Bandeirinha, José Maças de Carvalho, Alice Geirinhas, Luís Umbelino e Delfim Sardo.

À Maria Isabel Teixeira, Paula Lucas e Tomas Antunes pelo zelo e carinho.

À Claudia Renault e Vanda Pignataro pela amizade, o afeto, confiança, apoio e incentivos constantes.

À amiga Edna Moura, pela convivência, e pelos momentos especiais compartilhados em Coimbra.

Aos meus amigos, Sebastião Miguel, Eimir Fonseca, Sérgio Vaz, Zita Martins, Bruna Mibielli e Shirley Miranda, companheiros de jornada em Coimbra.

À Vanda Madureira, Marcia Vaitsman e Maria Jorge Ferro pela amizade, proximidade, generosidade e gentileza em nossas interlocuções inspiradoras e sugestões enriquecedoras, fundamentais para a construção do processo.

À todos os colegas do doutoramento, especialmente Rita, Hugo, Aglaíze, Halisson,

Dori, Clarissa, Luisa e Felipe, pela partilha no fazer.

Aos amigos recentes, meus “presentes de Coimbra”, que me fizeram sentir em casa:
Ana Carvalho, Pedro Bandeira, Ana Tralhão, Carmo Monteiro, Doutora Maria António Hörster, D. Graça Ferreira e Luisa Lopes.

Ao CAPC – Centro de Artes Plásticas de Coimbra, especialmente, Carlos Antunes, Desirée Pedro, Jorge Neves, Pedro Valentin e Ivone Antunes.

Ao amigo Luis Augusto, a gentileza, o incentivo, as longas conversas e sugestões enriquecedoras.

À Luiza Vaz, pela sua atenção, disponibilidade e valiosa contribuição.

À Junia Penna pela amizade constante, generosidade e pela execução do projeto gráfico da tese.

Aos meus amigos de sempre, Francisco e Thiers, Andrea e Mario, Beto e Nico, Rodrigo e Tana, Fatima e Jörg, Thais e Allen, Flavia e Roberto.

À Maria Angélica (Piti) pela carta de recomendação.

À Leca Kangussu pela pontual sugestão.

À Marília Andrés pelo incentivo e sugestões clarificantes.

À Maria Helena Andrés minha grande incentivadora sempre.

À Conceição pelo amor incondicional.

À minha família, sempre presente, meus irmãos, Lourival e Cris, Alfredo e Valeria e Madalena e Marcio, e aos meus sobrinhos.

Aos meus genros Carlos, Ricardo, minha nora Paula, grandes incentivadores.

Agradecimento muito especial aos meus amores, meus filhos parceiros, Francisca, Joana e David que suportaram minha ausência e me deram amorosamente todo tipo de apoio e incentivo constante.

Esta pesquisa foi desenvolvida através de Bolsa de Doutorado Pleno no Exterior concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Ministério da Educação - Brasil sob processo nº 1177/2015-00

RESUMO

Este trabalho constrói-se a partir da pesquisa em arte e dos objetos que dela resultam. Amparo-me em minha própria produção artística. O conjunto de trabalhos que venho produzindo desde os anos 2000 são o meio através do qual as nuances teóricas sobre as relações do corpo com a medida se convergem para um lugar especulativo, explorando a norma – dos formatos regularizados do papel, da serialização do espaço nas suas múltiplas escalas, do monumento ao portátil – e a sua manipulação e ressignificação para a criação de conteúdos que excedem o expectável e o familiar. Incorporo uma reflexão teórica sobre as relações espaciais na arte contemporânea associada à produção artística dos artistas contemporâneos – Amilcar de Castro, Walter De Maria, Richard Serra, Mel Bochner, Bruce Nauman, Doris Salcedo e Rachel Whiteread que investiga o diálogo entre as obras e a experiência concreta e intuitiva do lugar.

Palavras – chave: Desenho; medida; espaço; instalação; ressignificação.

ABSTRACT

This work is built from an artistic research and the objects resulted from it, based on my own artistic production. The Works I have been producing from the year 2000 are the ones on which the theoretical nuances of the body as measurement converge into a speculative subject. They explore the norm – of the standard paper formats, serialization of space in its different scales, from monumental to portable – and its manipulation and re-signification to creation of contents that exceed the expectable and familiar. I embody theoretical considerations on the spatial relation in contemporary art, associated to artistic production of the following contemporary artists – Amilcar de Castro, Walter de Maria Richard Serra, Mel Bochner, Bruce Nauman, Doris Salcedo and Rachel Whiteread – who investigate the dialogue between the pieces and the concrete and intuitive experience of a place.

Keywords: Drawing; measurement; space; installation; resignification.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 17

1. PERCURSO ANTECEDENTE 23

1.1 Faxinal 23

1.2 Torreão 27

1.3 Mesas 33

1.4 Pampulha 41

1.4.1 Série dos Seis 42

1.4.2 *Pilha* 49

2. NA EXPERIÊNCIA DO ESPAÇO 52

2.1 *Morada* 52

2.2 *Ver Lonjuras* 68

2.3 *Jacarandá* 87

2.4 *Porta* 97

2.5 *Lonjuras* 103

2.5.1 *Pátio* 103

2.5.2 *Janela* 104

2.5.3 *Lonjuras, a Exposição no CAPC* 107

a. *Há Indícios* 108

b. *Porta* 11

c. *Partituras I, II, III* 111

d. *Cafundó* 115

e. *Terreiro* 115

f. *Vasto* 120

g. *Esquinado* 120

h. *Pouso* 123

3. CADERNO 127

4. DESENHO E MEDIDA NA ARTE CONTEMPORÂNEA 147

4.1 Amilcar de Castro 147

4.2 Walter De Maria 157

4.3 Richard Serra 166

4.4 Mel Bochner 177

4.5 Bruce Nauman 183

4.6 Doris Salcedo 190

4.7 Rachel Whiteread 195

CONCLUSÃO 198

REFERÊNCIAS 209

INTRODUÇÃO

Essa tese é uma reflexão sobre o trabalho pessoal realizado por mim como artista, pesquisadora e professora, para obtenção do doutoramento em Arte Contemporânea do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, no período de outubro de 2013 a dezembro de 2017. Destaco em minha biografia a condição de professora - mesmo quando não em exercício direto - porque foi esse papel que me permitiu (e permite) estabelecer relações na dinâmica pedagógica. Estas relações não se encerram na memória, mas tornam-se estruturais pelas possibilidades criadas no potencial dialógico que se define entre professor e aluno e na consciência de que a especulação sobre o processo criativo ultrapassa o universo do individual, gerando muitas vezes outros processos de partilha, permuta e transformação da experiência. A condição de pesquisadora é evidente no fato de estar num doutoramento, mas também está implícita no exercício do artista. O meu fazer artístico é uma constante pesquisa, materializada em objetos, que se apresentam problematicamente como situações prático-sensíveis, deambulando entre a finitude (a falsa consciência de um problema resolvido) e a ansiedade produtiva e promitente do processo (a consciência da incompletude, da continuidade, de um prolongamento histórico dos efeitos). A pesquisa em arte e os objetos que dela resultam são formas em trânsito num percurso de perplexidades que nunca se estanca e que, quando aparentemente resolvidas, dão sempre origem a outras formas, num processo de conhecimento que se manifesta tanto pelo que se descobre, quanto pela crescente consciência daquilo que existe, para além do que percebemos ou concebemos.

Pelas razões acima esclarecidas, nesta tese amparo-me, de início, em minha própria experiência e produção plástica. Os trabalhos que venho produzindo desde os anos 2000, abordados no primeiro capítulo são o meio através do qual as nuances teóricas sobre as relações do corpo com o espaço e com a medida convergem para um lugar contraditório e de ambiguidade plástica, onde o utilitário, o instrumental e o reino da necessidade se transformam para além da sua presença ontológica, nesse “algo mais” que descrevemos como Arte. O meu processo e produção artística exploram,

como se verificará, a apropriação da norma (dos formatos regularizados do papel, da serialização do espaço nas suas múltiplas escalas - do monumental ao portátil) e a sua manipulação para criação de conteúdos que excedem o expectável, o familiar, o autocomplacente. Tendo-me apropriado da norma, a exceção ergue-se como uma nova etapa daquilo que é reconhecível e esperado. E nesse âmbito as minhas obras, operações construtivas e combinatórias, usam os morfemas do trabalho humano e a sintaxe da cultura material, mas expressando-se em uma direção que sublinha o improdutivo, o que não quer e não necessita ser inteligível.

Articulo a minha escolha metodológica - construindo significado e valor poético com aquilo que apesar de pertencer à isotropia das convenções é vulnerável às intenções do ato artístico - com uma reflexão teórica sobre as relações espaciais na arte contemporânea, associada a uma produção artística que investiga o diálogo entre as obras e a experiência, concreta e intuitiva, do lugar. Uma escolha que escapa dos consensos, preferindo o idiomático e valorizando os interstícios onde a palavra (o objeto, o material, a imagem) perde a sua verossimilhança e valor de uso.

Neste âmbito de interrogações estéticas e artísticas sobre o espaço enquanto materialização de um antropocentrismo que será abordado através de recortes de pensamentos, coloca-se a opção por estruturar o texto na forma de um conjunto de ensaios, mais do que na apresentação de uma tese contínua. O carácter segmentado desta tese não reflete um entendimento de que a produção artística, ou o percurso de um artista, seja uma sequência descontínua de obras. Pelo contrário, este carácter parte da consciência de que é pelas relações que as obras e as ideias estabelecem entre si e pelas possibilidades de percepção e intuição destas relações que encontramos uma unidade. A condição de artista permite uma tomada de consciência de que, lidando com a arte como forma de conhecimento, estou lidando com o conhecimento produzido ao colocar as coisas em jogo, através do que é dito e também através do que é gerado pela relação entre as coisas. E aqui podemos derivar, especulativamente, para a construção desse conhecimento num sentido contrário da clareza comunicativa. Devo salientar que essa construção – intuitiva, empírica e intelectual – essa tentativa e erro – reclama também o direito à opacidade e ao inteligível.

Por anos pensei o desenho (o gesto, a marcação, o grafo) dentro da folha do papel, constringendo as imponderabilidades, hesitações e dogmatismos do ato físico de desenhar sobre um recorte artificial e fragmentado, contendo o incontrolável, tornando-o auto-reflexivo. O plano retangular bidimensional tornou-se o compartimento onde o ato pulsional de desenhar, como numa ginástica rítmica, experimentava o excesso e a diferença sem nunca sair do palco, sem romper os limites desse espaço contido dentro do retângulo. Na década de 1990 os desenhos ampliaram-se, ganharam o valor de cortinas que já não se limitavam a aparecer no espaço da parede, mas problematizavam a sua escala e a sua função de suporte. Esses desenhos no espaço expositivo me fizeram pensar o espaço antes de desenhar. Olhar para o espaço fora do papel. Pré-ocupar o espaço. Medir o espaço a ocupar e expandir o desenho (enquanto ativismo, presença e duração) para fora dos seus limites convencionais. Separar o desenho como ativismo, como ato, como gesto, como atitude. Separar o desenho dos seus constringimentos formais, das normas com que retém o branco.

O desenho é uma das estratégias essenciais da nossa apreensão do mundo; surgiu como impressão, como memória do irreversivelmente perdido, da experiência inescapável do tempo, como representação e progressiva abstração da complexidade conceitual que se tornou a experiência física dos lugares e dos itinerários e dos momentos vividos na viagem entre esses lugares. O desenho está ligado à nossa sobrevivência como espécie, aos sinais gráficos que reconstruíam, continuamente, o mundo depois do trauma e da morte. Estes sinais ligavam o desaparecido com o existente, alimentando uma unidade entre o mistério e o espanto primordial (humanidade conscientizando-se da própria existência). Relacionavam a estabilidade e a ordem planetária (o céu em cima, a terra debaixo dos pés), mas ao mesmo tempo não se livrando dos erros e percepções falsas, das vertigens, vícios e confusões que se inscrevem no quotidiano. Se o ato de desenhar é a pré-história da escrita, e o desenho é uma lista de verbos (parafrazeando Richard Serra e o seu *Verb List*, de 1967-1968), uma lista de como dizer as coisas sem separar-se do ato de fazer essas mesmas coisas, podemos imaginar que o valor preciso - comunicante de simples atos como arrastarmos um pedaço de pau numa praia - não só inaugura uma relação diferente, crítica e gráfico-expressiva

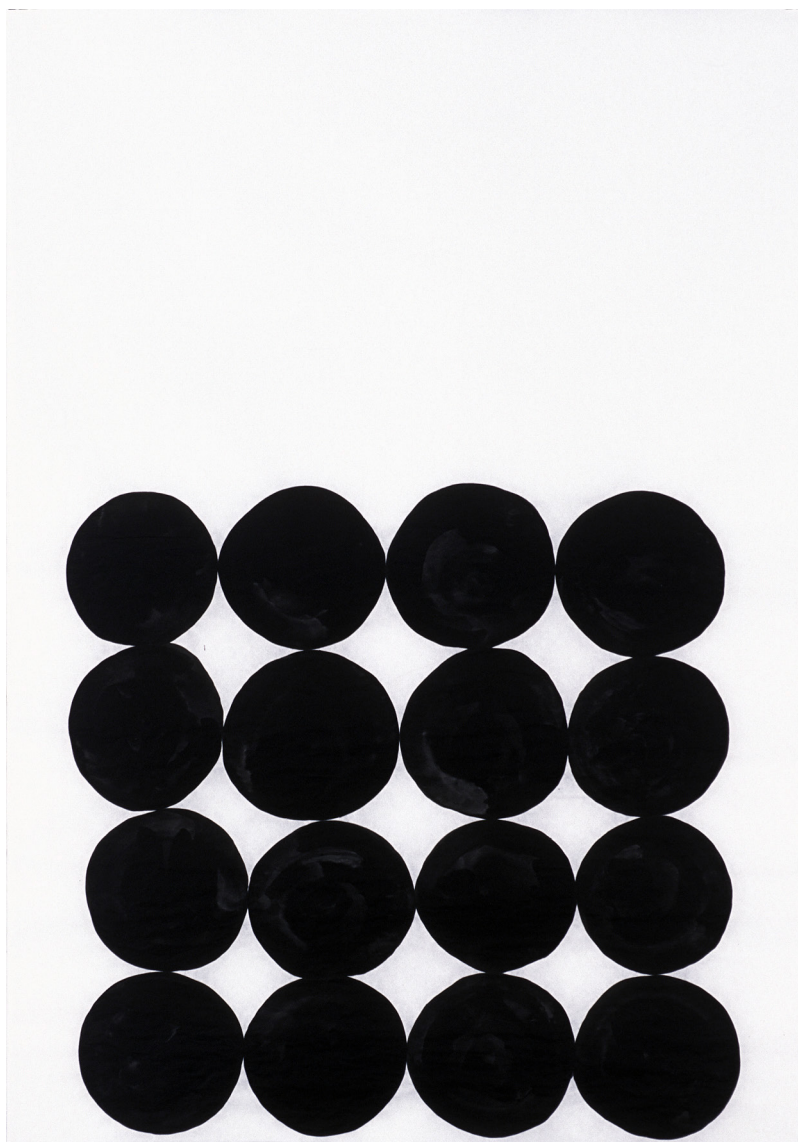
da humanidade com o mundo, como também estabelece a premissa de que o espaço é percorrido tanto pela cinética do corpo quanto através das ideias e imagens que fazemos dele. Temos na geometria euclidiana, nascente da migração do desenho do território e da densidade dos seus conteúdos para o cálculo da área da propriedade agrícola ou do volume das matérias primas, como um exemplo decisivo.

O desenho foi, é, e será esse recipiente de alteridade onde as ideias se organizam e criam convenções, construções fictícias ou concretas, duradouras ou efêmeras. O desenho é a compressão do espaço, da emoção, do desejo, num conjunto vulnerável de forças que é posto à prova e se redefine através do fenômeno, do acidente, do imprevisto. É esse o lugar foragido, migrante, intersticial do desenho, entre a representação do mundo e o regresso ao mundo, que desejo investigar.

No capítulo seguinte apresento uma parte de minha produção artística, entre os anos de 2013 e 2016, em um conjunto composto por seis trabalhos. *Morada, Ver Lonjuras, Jacarandá, Porta e Pátio/Janela e Lonjuras*, esta última, entra aqui como a conclusão do componente prático desta investigação. São obras que advém de um mesmo ponto, apesar de serem formadas por meios diferentes. A sua apresentação é cronológica, corresponde à sequência na qual as obras foram produzidas, e, dessa maneira, reflete sobre o movimento da ação criadora e o modo como ela se desdobra por entre mecanismos diversos. As obras e o processo de realização de cada uma, bem como as exposições em que foram apresentadas, estão documentadas aqui através de reproduções fotográficas.

E no terceiro capítulo, busco referências com outros artistas contemporâneos, minha filiação artística afim de criar diálogos e paralelismos para confrontar ideias e ampliar conceitos, me aproximando de características que envolvem a minha pesquisa. Analiso obras de arte que a partir dos anos 1960 abrigam noções de medidas se ocupando da reflexão, construção e articulação com os espaços.

O lugar do desenho.
O desenho ocupa algum espaço.
Qual o espaço que o desenho ocupa?
Ocupa uma sala. Uma parede de uma sala. Uma parede de uma sala de uma casa.
Uma parede de uma sala de um prédio. O prédio de um quarteirão.
Ocupa a mesa. Ocupa o que está debaixo da cadeira.



1. PERCURSO ANTECEDENTE

As obras e processos descritos a seguir foram realizadas de 2002 a 2007, no Brasil. Caracterizo-as como o trabalho desenvolvido antes do doutoramento, e que escolho aqui expor por perceber como este percurso forma o alicerce das questões que conduziram a pesquisa atual.

1.1 Faxinal

Em 2002, fui convidada a participar do Programa de Arte Residência “Faxinal das Artes”, em Faxinal do Céu, Paraná, uma antiga vila projetada para abrigar os funcionários que construíram a Hidroelétrica da Foz do Areia, a 400 quilômetros de Curitiba, capital do Paraná. Cem (100) artistas de todo o Brasil ali se reuniram durante quinze dias, produzindo obras individuais e coletivas. Hospedados em pequenas casas moduladas de madeira, com um quarto, sala e cozinha, que haviam sido moradias de operários que trabalharam no local durante a construção de uma usina hidroelétrica.

A única ideia que me motivava era iniciar um processo de trabalho, através da repetição de um procedimento de construção partindo de um gesto único e simples. Dispondo de papel manteiga, pincel e tinta da china, comecei a experimentar movimentos com a mão. Intuitivamente, cheguei ao círculo, uma forma orgânica próxima à escrita. A partir do primeiro, então outro círculo negro de tinta-da-china, e outro, e mais outro. Primeiro dia, um círculo. No segundo dia, dois círculos. E assim sucessivamente até o décimo terceiro dia. Através dos círculos negros de nanquim, o registro e a marcação correspondentes à passagem do tempo. Treze dias, treze círculos – os dias a se contarem.

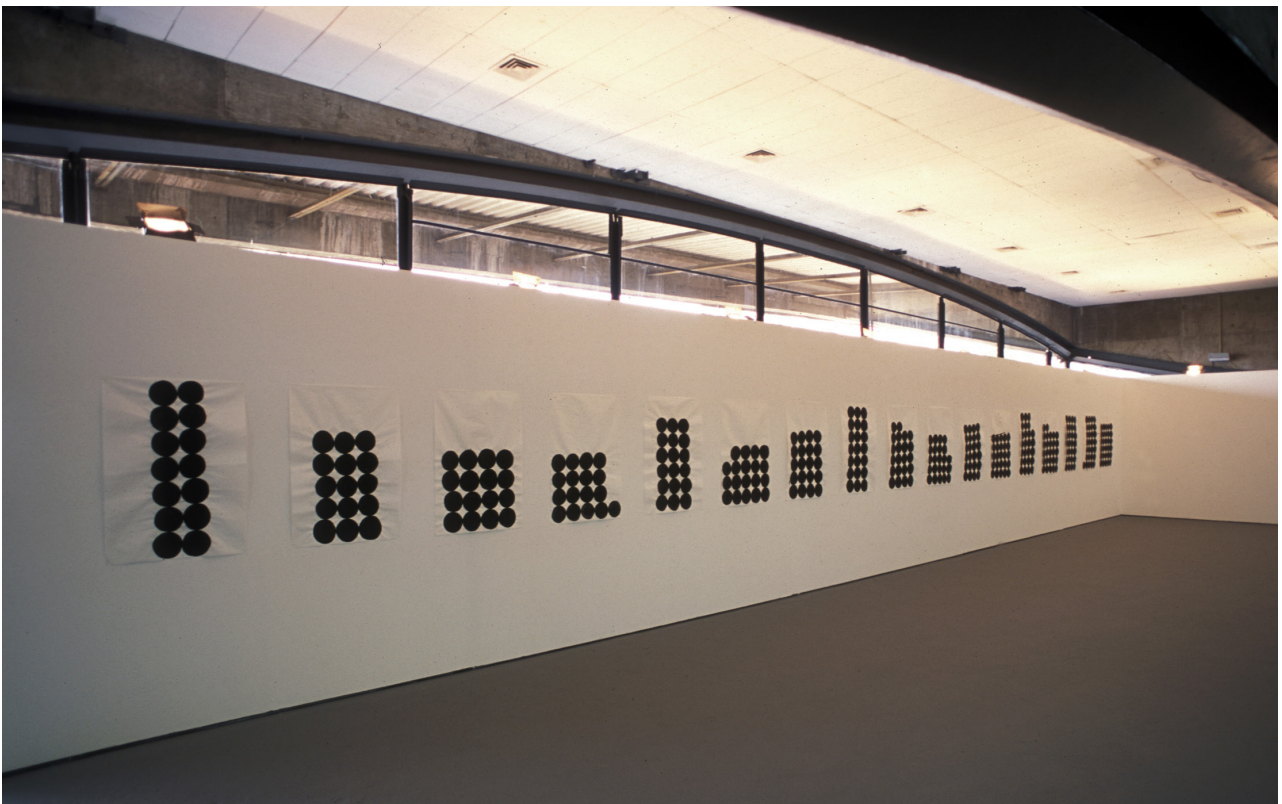
Muitas questões apareceram no desenvolvimento desse trabalho: a necessidade de estabelecer o tamanho do círculo negro de nanquim em relação ao espaço do papel; estabelecer medidas, e realizar cálculos matemáticos, tendo em conta a relação do papel com os círculos. Muitas operações realizadas: somar, dividir, subtrair. Dentre

as muitas escolhas a serem feitas, permaneci na procura de uma organização, de uma ordenação e de uma disciplina diária através da repetição. Não apenas um jogo de composição visual, mas um planejamento de tempo para a execução da obra, respeitando sua lógica, foi um dado importante que veio à tona durante o processo. A obra *De um a treze*, que representa cada um dos treze dias de permanência e o passar do tempo no projeto *Faxinal das Artes*, foi descrita pelo curador do evento, Agnaldo Farias:

Os círculos jogam com o campo retangular do papel, variam de posição e, uma vez que o conjunto que reúne todos eles é colocado um ao lado do outro, o resultado funciona como uma série que obriga nosso olhar a percorrê-la horizontalmente, oscilando verticalmente a cada passo.¹

Farias descreve o espaço a percorrer e o deslocamento necessário do olhar para uma leitura da série. Um olhar frontal não era mais suficiente, era preciso percorrer o conjunto horizontalmente e verticalmente cada um dos desenhos. A série *De Um a Treze* foi seguida pela série *De Quatorze a Trinta*. Nessa série, de dezessete (17) desenhos, ao deslocamento do olhar soma-se a necessidade de de percorrê-la com o corpo. Andar passa a fazer parte do jogo. Andar para os lados, para trás e para frente. De longe tem-se uma vista geral do “todo” diferente de quando nos deslocamos lateralmente. E assim descobre-se o deslocamento que se fazia necessário para a percepção do trabalho. Andar faz parte do jogo. Um dado a mais.

1 FARIAS, 2003, p.3.



Figuras 2,3. *De quatorze a trinta*, 2003. 17 desenhos, tinta da china s/ papel manteiga, 100 x 70 cm (cada). Centro Cultural São Paulo, SP. Fotos: Pedro Motta.



Figura 4. *Sem título*, 2003. Tinta da china s/ parede, dimensões variáveis e palha de aço s/ assoalho de madeira. Torreão, Porto Alegre.

1.2 Torreão

– Desenvolvi muito, ultimamente, minha capacidade auditiva, nesta Torre.²

Torreão³ é o nome de um centro de arte que funcionou de 1993 a 2009 em Porto Alegre, Brasil. Uma pequena torre no topo de um casarão amarelo de quatro andares. O acesso à torre se dava por dois lances de escada.

Fui convidada a fazer uma intervenção no Torreão em 2003. Não conhecia o local e os primeiros contatos foram realizados através de correio eletrônico. Assim, recebi a planta baixa da torre do Torreão: uma pequena sala, quase cúbica, medindo 4,12 metros por 3,96 metros, com pé-direito alto, assoalho de madeira corrida, com três janelas em cada uma das quatro paredes brancas, totalizando doze janelas. Uma estreita escada de dois lances dava acesso à torre e ao espaço expositivo, composto pelo corrimão que invadia uma das paredes e por uma pequena pia no canto oposto.

Todos esses números e medidas recebidos no início do processo se tornaram elementos da proposta de trabalho, que consistiu em uma série de retângulos de tamanhos diferentes, mas sempre proporcionais às medidas da área da sala.

O encontro com a realidade concreta do espaço reforçou e alterou sentidos propostos no trabalho. Foi preciso *recalcular a rota* ao entrar na casa, ao subir as escadas e chegar na torre. O “corpo-olho” percebia o espaço visto-imaginado antes em desenho, no papel, através de medidas. Foi preciso sair do papel e entrar no espaço e então tomar uma série de novas decisões.

O primeiro retângulo foi posicionado na interseção de duas diagonais traçadas dos vértices do retângulo no assoalho de madeira. O seu entorno foi lixado com palha de

² COSTA, 2004, p. 18.

Horácio Costa (1954), atualmente é professor de Literatura Portuguesa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

³ Torreão, centro de arte independente, criado em 1993 pelos artistas Élide Tessler e Jailton Moreira. Ateliê de artistas conjugado com sala de aula, um centro de estudos. A torre do Torreão recebeu intervenções, uma série de experiências de mais de 80 artistas convidados nacionais e internacionais até 2009.

ação, deixando uma mancha retangular no centro do assoalho. A obra se iniciou como uma faxina; uma limpeza para apagar as camadas estratificadas, as marcas de outras tantas exposições anteriores naquele espaço. Ao mesmo tempo, com esse apagamento eu produzia a minha marca, resultante do contraste entre o que foi limpo e o pequeno espaço retangular no centro, conservado como um depositário de todas as inscrições e vestígios deixados ao longo do tempo. Um desenho feito pela retirada, e não pela adição de matéria.

O retângulo no centro do chão, na interseção de duas diagonais, revelou o conteúdo do que é e do que foi. Mostrou o assoalho antes da limpeza, o que ficou gravado, o que ficou agarrado, o que ficou marcado. Rastros de outras tantas exposições, como se essa forma- lugar “preservasse algo da presença de quem os usou.”⁴ Ali, no meio, reclamava um olhar voltado para o chão.

Os outros retângulos, de diferentes tamanhos, foram desenhados com tinta da china sobre as quatro paredes. A localização e a escala dos retângulos negros sobre as paredes brancas foram determinados durante o fazer. O maior retângulo que coubesse entre as janelas e o menor que pudesse desenhar.

O procedimento de desenhar os retângulos diretamente na superfície branca da parede, entre as 12 janelas e quinas da pequena sala de 16,32 metros quadrados, salientava as janelas e as quinas e evidenciava a arquitetura. Já em 1968, quando Sol LeWitt começou a executar desenhos de parede, Archer escreveu que “colar na parede um desenho de papel era bom, mas desenhar diretamente sobre o tijolo ou o gesso da superfície disponível tornava o desenho, de forma mais completa, uma parte da arquitetura do espaço.”⁵

Em uma torre, o espaço interior é uma circunstância de olhar para fora, controlar o exterior, o entorno, de observar o mundo a acontecer. No dicionário Priberam da Língua Portuguesa⁶ *torre* significa construção elevada, geralmente de pedra ou

4 UMBELINO, 2015, p.11.

5 ARCHER, 2001, p. 71.

6 TORRE. In: DICIONÁRIO da língua portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, 2015. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/torre>>. (Acesso em: 25 janeiro 2015).



Figura 5. *S/ título*, 2003. Tinta da china s/ parede, dimensões variáveis e palha de aço s/ assoalho de madeira. Torreão, Porto Alegre.

de tijolo, redonda ou angular. Daquela torre podia-se avistar 360°, norte, sul, leste, oeste. Da torre cuidava-se da segurança do castelo. Via-se ao longe todo o arredor. A sala de exposição do *Torreão*, com todas as 12 janelas é um espaço criado para olhar o exterior.

Nesse espaço, o retângulo negro como se fosse um buraco, remeteu a um ecrã, a uma interrupção na própria lógica da parede, no sentido utilitário da parede. Estabeleceu-se situação plástica em que a ideia de perspectiva panorâmica, própria a essa estrutura simbólica da torre, foi interrompida pelos elementos plásticos (retângulos negros) que fizeram com que a atenção do espectador voltasse para o espaço interior. O retângulo negro e opaco interrompeu a ideia de uma imagem do mundo. Tornou-se um antagonismo ao visível, algo que é da ordem do invisível e como um contraponto à luz exterior, reteve o olhar dentro da sala.

Retângulos proporcionais de diferentes escalas guardam em si uma mesma matriz. Um caberia dentro do outro. Preservam em si uma mesma ordem, mesmo se feitos de substâncias diferentes. Maiores ou menores, acima ou abaixo, na parede ou no chão, entre o teto e o chão, estes retângulos insinuam sensações diferentes, induzem a outras apreciações. Entendo, agora, que naquele momento eu estava a lidar com um estado de não-peso: retângulos-quase-quadrados em estado de não-peso. Flutuantes em uma expressão de não existência. “O corpo em movimento faz o mapeamento do espaço do corpo e das relações espaço-temporais do corpo com o mundo”.⁷

O espaço era percebido, por mim, em deslocamentos, o olhar desviava-se da parede para o chão, e daí para a parede e de volta para o chão; deslocava-se do quadrado preto para as paredes brancas e das janelas para o centro. O meio da sala era o centro de gravidade de todo o espaço.

Mais uma vez, me percebi procurando estabelecer relações sensíveis e poéticas através de medidas, e analogias entre as dimensões dos elementos presentes na sala. Enquanto no trabalho *De um a treze*, essas relações se referiam ao desenho, ao

7 GIL, 2010, p. 50.



Figura 6 , 7. *S/ título*, 2003. Tinta da china s/ parede, dimensões variáveis e palha de aço s/ assoalho de madeira. Torreão, Porto Alegre.

papel e ao tempo, no *Torreão*, instituiu-se uma outra relação, com o espaço físico de exposição, seu tamanho e medidas, tornando-se parte da obra.

Trabalhar para um local específico me fez considerar os componentes do espaço: a escala e o tamanho. A série *De um a treze* já era uma *instalação* em si, na medida em que o espaço participava da leitura dos desenhos, quando experimentada em seu conjunto, mas a especificidade da obra produzida para o *Torreão* é que ali o desenho se evidencia através de uma série de relações com o espaço, tornando a obra a própria interferência no espaço arquitetônico.

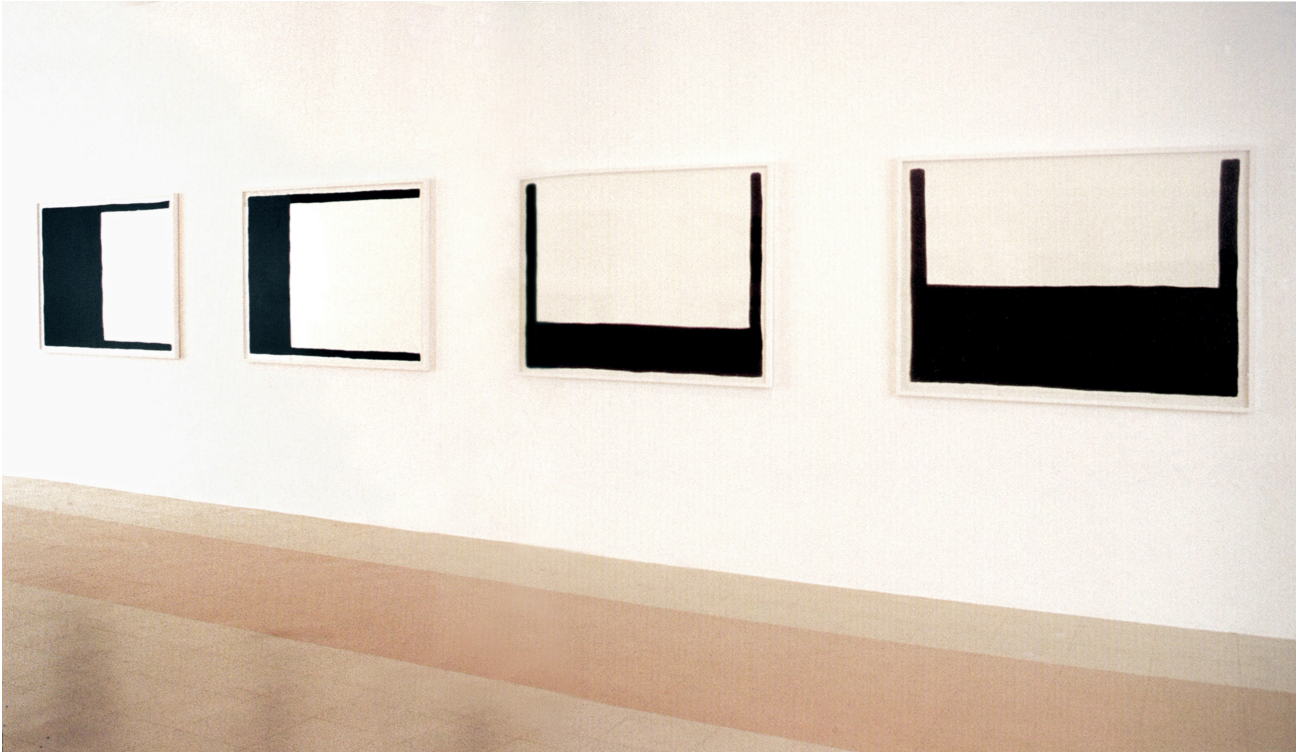


Figura 8. S/ título, 1999. Tinta da china s/ papel, 4 desenhos, 100 x 150 cm (cada). Instituto Tomie Ohtake.

1.3 Mesas

A instalação *Mesas*, realizada em 2004 para a Galeria Gesto Gráfico, em Belo Horizonte, partiu de uma série de desenhos em tinta da china sobre papel, produzidos alguns anos antes, em 1999. A mesa, um signo tridimensional, foi trabalhada graficamente por meio de inversões, explorando o seu espaço *de-baixo* sob a superfície funcional da mesa. Me interessei pelo espaço existente entre as pernas da mesa para que as nossas pernas possam ter lugar: “esse intervalo invisível e silencioso que há entre as coisas, ou que envolve cada uma das coisas, e que também é espaço, mas que chamamos de vazio ou de ar”⁸. A forma da mesa invertida nos desenhos sugeriu outras conformações e convocou novas utilidades/funcionalidades para aquele espaço vazio. Uma confirmação de que o vazio precisa de algo em volta para se configurar como tal, diferindo do nada que não tem sequer conformação.

Partindo da série de desenhos produzida em 1999, com a premissa de revelar/ocupar espaços vazios e desafiada pelas colunas existentes no espaço da galeria, iniciei a procura de uma mesa antiga de madeira, um exemplar do tradicional mobiliário mineiro. Sua *entrepernas*, entretanto, deveria ter uma medida exata para que a mesa fosse encaixada em uma determinada parede da galeria, com 1,65 cm de extensão. Eu buscava uma nova função para o espaço vazio da mesa, (sua *entrepernas*) que seria, então, preenchido pela parede. “É o inexistente nas coisas que lhes dá utilidade”, lembra-nos Lao-Tsé, “modela-se o barro, fazendo um vaso; a utilidade do vaso depende do seu interior oco.”⁹

O historiador e crítico, Stéphane Huchet observou em *Intenções Espaciais* que o artista americano Bruce Nauman materializou em algumas obras o vazio debaixo de uma cadeira. Mais recentemente a artista colombiana Doris Salcedo preencheu o espaço vazio de móveis com concreto, e a artista inglesa Rachel Whiteread monumentalizou o vazio moldando o interior de uma casa. Três artistas que operam em situações, contextos e escalas diferentes, mas que “fazem da moldagem literal do vazio um ato que lhe revela sua dimensão negativa”¹⁰

8 FARIAS. 2006, p.123.

9 LAO-TSÉ apud PEDROSA. 1996, p. 124.

10 HUCHET, 2012 p. 154.

O termo “dimensão negativa” pressupõe que o vazio, como descrição do espaço, negue as qualidades do possível, do que pode vir a ser, do que poderia existir ali. Como se a negação implicasse uma valorização do cheio em detrimento do vazio. Imagino que os espaços do vazio não sejam negativos no sentido de negarem possibilidades. Vejo no vazio uma possibilidade de ação-ocupação, preferindo a qualidade do vazio de Lao-Tsé¹¹ na qual as dimensões do nada são possibilidades latentes.

“A mesa e a cama”, descritas por Arthur Danto:

são usadas de forma regular e recorrente em obediência aos ritmos do corpo. Nós comemos e dormimos em horários regulares simbolizando a nossa unidade com a ordem material natural do mundo. A cama e a mesa estão vazias quando não estão em uso - com a doença e o amor sendo estados da mesma ordem que dormindo, em termos de autonomia ou liberdade.¹² [tradução minha]

Esse *vazio* de Danto não é o mesmo vazio de Nauman, Salcedo e Whiteread. Danto fala do espaço vago da superfície de objetos em relação a uma funcionalidade consensual, enquanto os outros tratam do espaço vago ocupável que subverte a funcionalidade original dos objetos, materializando o vazio como espaço, tornando-o visível, numa “funcionalidade” nova, numa situação que serve à arte.

Na procura da mesa, durante três meses visitei vários antiquários em Belo Horizonte, medindo muitas e muitas mesas, conhecendo pessoas e construindo novas relações. Foi realmente surpreendente encontrar uma mesa exatamente do tamanho que eu procurava. Mesa com alma de um objeto comum, elemento da cultura humana da casa e do habitar, suspensa no tempo, aguardando nova oportunidade. Encontrei uma mesa antiga, com idade, que certamente foi usada por muitas pessoas, de gerações diferentes; encontrei-a num galpão de um comerciante de móveis antigos. Estava lá dignamente à espera, à minha espera.

A expectativa do seu valor de uso foi cancelada no trabalho. A mesa foi recontextualizada, dando uma nova dimensão à *problematização* de seu uso comum, ganhando uma nova presença na exposição.

11 LAO-TSÉ apud PEDROSA. 1996, p. 124.

12 DANTO, 1988, p. 9.

Os móveis, habitualmente empenhados no uso cotidiano – uma cadeira é para se sentar e ser usada, sem que interroguemos sua função e sua destinação, senão deixaria de servir –, são submetidas à sempre feliz operação fenomenológica da *epochè*, a “colocação entre parênteses” ou suspensão da função natural do objeto permitindo que ele apareça enquanto tal, adquirindo uma presença consistente e resistente à nossa apropriação, deixando de desaparecer no seu uso, isto é, na transferência de sua função, quando um objeto torna-se sua própria imagem.¹³

Havia uma estranheza na proposta de colocar uma meta, de não fugir dela por mais improvável que fosse, e continuar até que fosse alcançada. Estranha persistência em procurar algo que parecia impossível, com uma certa dose de provocação de coincidências.

A mesa, suspensa da sua função consensual, foi deitada lateralmente com as suas quatro pernas paralelas ao chão e com o plano de madeira na vertical. Ao modificar o plano horizontal da mesa, antes desenhada e instalá-la verticalmente, experimentei uma operação completamente nova na minha produção. A galeria adquiriu aspectos que antes eram próprios das folhas de papel, e a mesa inserida no espaço assumiu os aspectos das manchas de tinta da china, trazendo novas texturas: as da madeira, acrescidas da memória e das marcas do tempo registradas nas suas ranhuras. Intuitivamente trabalhei o ato de *virar a mesa* como um ato rebelde, como uma transposição da função da mesa, através de sua *desfuncionalização*.

A mudança de posição e o virar ao contrário perturbam a leitura original do que é esperado da leitura de uma mesa, criando um novo contexto para que esse objeto exista como produtor de obstáculos e constrangimentos, transformando-o naquilo que não é. Trata-se de uma metamorfose, da migração de um estado para outro.

“Pode-se constatar um aspecto de significação de uma mudança de noventa graus em relação à postura humana”¹⁴, como lembra Steinberg. E exemplifica com o *Cabide Pregado no Chão* e o famoso *Urinol* inclinado para cima como um monumento de

13 HUCHET. 2012, p. 184.

14 STEINBERG, 2008, p. 20.



Figura 9, 10. *Mesas*, 2004. Dimensões variáveis, Galeria Gesto Gráfico, Belo Horizonte.
Fotos: Cristiano Quintino.

Duchamp, “que outrora pareciam apenas gestos provocativos”¹⁵. Sobre a mudança de posição, do horizontal para o vertical, em estado de ambiguidade simbólica, podemos resgatar ainda a *Cama*¹⁶ de Rauschenberg (1925-2008), ainda sob a análise de Steinberg:

Talvez o mais radical gesto simbólico de Rauschenberg tenha se produzido em 1955, quando pegou sua própria cama, besuntou de tinta o travesseiro e a colcha, e a encostou de pé contra a parede. Ali, na posição vertical da “arte”, ela continua a evocar a eterna companheira de nossa horizontalidade, essa outra maneira de nosso ser, o leito plano em que procriamos, concebemos e sonhamos. A horizontalidade da cama está relacionada ao ‘fazer’, como o plano vertical da pintura renascentista está relacionado ao ‘ver’.¹⁷

Ao se alterar o uso de alguma coisa, surge uma nova escuta dos objetos para um novo aproveitamento das suas propriedades físicas e plásticas, para a maleabilidade de sua existência no mundo. O objeto concebido é reapropriado, recontextualizado, e deslocado da sua funcionalidade. Sua posição “natural” é aquela onde os quatro pés estão apoiados no chão sustentando o tampo da mesa no plano horizontal. Na adequação da montagem desse objeto desfuncionalizado, ao mesmo tempo que há uma reorganização, há um contrariar (o fatalismo) dos materiais. Na insistência e no empenho em procurar uma mesa que caberia com precisão naquele vão da parede, e contrariando o fato de que mesas não foram pensadas para caber ali, a minha maior preocupação foi ajustá-la no espaço, promovendo um abraço da mesa com a parede da galeria. Procura-se que aconteça uma coincidência entre formas estranhas: uma parede feita com uma técnica moderna, ortogonal, lisa, plana, com ângulos retos, e uma mesa de matéria orgânica de madeira trabalhada artesanalmente. O contraponto entre uma construção manufaturada e um objeto artesanal são aspectos que surgem na leitura que podemos fazer dessas peças. A partir da primeira mesa que gerou o “problema original”, outras três mesas foram incorporadas à instalação. Dessa primeira situação criaram-se outros “problemas”, outras mesas em outras paredes, ocupando e interagindo com/em outros espaços da galeria.

15 Idem, 2008, p. 20.

16 *Bed*, 1955, oil and pencil on pillow, quilt, and sheet on wood supports, 191.1 x 80 x 20.3 cm.

17 STEINBERG, 2008, p. 22.

Se de um lado a instalação parece apresentar-se, neste abraço da mesa à parede, como a revelação de um “encontro fortuito”, de um modo que poderia remeter ao “encontro entre uma máquina de costura e um guarda-chuva em uma mesa de autópsia”, como escreveu Lautréamont (1869), ou ainda, uma máquina de costura, coberta por feltro que nos remete a frase do poeta, e inspirou muitos surrealistas¹⁸. Por outro lado, entre mesa e parede não se estabelece um encontro puramente casual, mas sim uma reflexão sobre os objetos criados em temporalidades diferentes, sobre normas e métricas de vida diferentes, mas situados em um mesmo espaço e aí colocados em relação. O trabalho é uma reflexão sobre a materialidade que carrega significados, um objeto e a percepção de sua potência sensível no momento que se propõe estabelecer uma relação de um objeto (mesa) com outras coisas (parede e outros objetos), que também carregam significados - produtos de uma sociedade industrializada.

Nesse trabalho fiz uso de procedimentos semelhantes aos descritos anteriormente, no trabalho realizado no Torreão. Ambos, têm nas medidas da galeria e nas relações criadas, um ponto de partida de interesse e de chegada. O resultado da instalação *Mesas* foi muito importante para a minha compreensão. Houve, naquele momento, uma transição do espaço bidimensional, do plano e da superfície, com as quais eu vinha trabalhando, para o espaço tridimensional: da verticalidade do papel, da parede, da horizontalidade do chão para o deslocamento do tampo da mesa. Uma conquista de consciência do espaço como elemento ativo, a ser ocupado pelos volumes em medidas distintas; uma mudança estrutural da concepção do pensamento em relação ao desenho e à escultura.

Trabalhar na tridimensionalidade exigiu movimento, subversão e o estabelecimento de uma nova relação com o ambiente. A migração do desenho para o espaço, mais que um desejo, foi uma necessidade investigativa e me permitiu experimentar e atestar a fluidez dos meios e linguagens artísticos.

18 Man Ray reconstruiu o múltiplo *O Enigma de Isidore Ducasse*, no ano de 1972.



Figura 11, 12. *Mesas*, 2004. Dimensões variáveis, Galeria Gesto Gráfico, Belo Horizonte. Fotos: Cristiano Quintino.



Figura 13. Vista Panorâmica exposição no Museu da Pampulha; dir: *Pilha*; centro: *Série dos Seis*. 2007, Belo Horizonte.
Foto: Miguel Aun.

1.4 Pampulha

No início de 2007, fui convidada por Marconi Drummond, curador do Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, a realizar uma exposição dentro da programação do Museu. O Museu de Arte da Pampulha, inaugurado em 1943, é um referencial da arquitetura moderna brasileira. Situado no complexo arquitetônico da Pampulha e ocupando um prédio projetado pelo arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer para ser um cassino, o museu tem um vão aberto, com as paredes externas todas envidraçadas, do chão ao teto, e a sua única parede interna é revestida por espelhos. O espaço destinado ao meu trabalho foi o grande salão em L, situado no mezanino.

Como nos trabalhos anteriores já descritos, busquei no espaço expositivo encontrar elementos que se relacionassem de alguma maneira com aquele lugar. Visualmente aberto para a Lagoa da Pampulha o ambiente do museu permite que a paisagem invada seu interior, tornando a relação dentro/fora parte significativa e inevitável do espaço expositivo. A grande parede revestida de quadrados de espelho, no lado oposto, cria um caleidoscópio, multiplicador de imagens. Consciente do lugar do projeto de Niemeyer na história de Belo Horizonte e da arquitetura moderna brasileira, considerei difícil a tarefa de intervir em um espaço tão carregado de valores estéticos, além de ser um ambiente conhecido e do qual eu incorporara várias referências, trajetórias, inclusive afetivas.

A exposição começou a se materializar no momento em que me dirigi ao museu, com uma trena e um caderno de anotações, preparada para me relacionar com a arquitetura e com o espaço metrificado. Realizei um levantamento minucioso das condições espaciais da área reservada à exposição, fazendo medições e tomando nota de todas as suas superfícies, horizontais e verticais. Contei o número de janelas que se abriam e as que eram fixas; percebi um padrão entre abertas e fechadas. Em seguida, transformei estas anotações em estudos para futuros desenhos. Outra vez, a medição e a investigação meticulosa de um espaço revelaram-me números e ritmos, dando início a uma série de trabalhos.

1.4.1. Seis desenhos

Seis desenhos. “Longas aguadas são aplicadas sobre o papel num exercício persistente e contínuo de sobreposição de linhas e gestos”¹⁹, como registraram os curadores da exposição. O primeiro desenho foi realizado com uma camada de aguada de tinta da china; o segundo com duas camadas de tinta da china; o terceiro com três camadas; o quarto com três mais dois ou cinco camadas; o quinto com três mais cinco ou oito camadas; o sexto desenho com cinco mais oito ou treze camadas de aguadas de tinta da china. Decidi utilizar a Sequência de Fibonacci, que consiste em uma série de números, que, definindo-se os dois primeiros números como sendo 0 e 1, se obtém os seguintes, através da soma dos seus dois antecessores. Portanto: 0, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233... e assim sucessivamente. Uma sequência de números, medidas e proporções encontrada na natureza e que na arte levou à definição do número transcendental, conhecido como *número de ouro*. A propósito da Sequência de Fibonacci e a respeito da sua utilização pelos artistas contemporâneos Archer assinala que:

LeWitt (1928-2007), no entanto, insistia que “a arte conceitual não tem, na verdade, muito a ver com a matemática, a filosofia ou qualquer outra disciplina mental. A matemática utilizada pela maioria dos artistas é simples aritmética ou simples sistemas numéricos. A filosofia da obra está implícita na obra, não sendo ilustração de nenhum sistema filosófico”.²⁰

A partir dessa afirmação de LeWitt, o historiador reconhece um eco na utilização por Mário Merz (1925-2003), artista italiano e um dos protagonistas do movimento Arte Povera, que desde os anos de 1970 também faz referência aos princípios da série Fibonacci em muitos de seus trabalhos:

Isto faz eco à fundamentação lógica por trás do uso que Mário Merz fazia, desde 1970, da sequência numérica de Fibonacci, na qual cada número é a soma dos dois precedentes. O começo da sequência – 1, 1, 2, 3, 5, – é o que Merz chamava de biologicamente pensável. (...) Por exemplo, temos um nariz, dois olhos, cinco dedos, precisamente de acordo com a série”. A partir desta raiz no corpo do indivíduo, a “rápida e controlável expansão” da sequência espalha-se para abranger tudo.”²¹

19 DRUMMOND; MOULIN, 2007, p. 3.

20 ARCHER, 2001, p. 71.

21 ARCHER, 2001, p. 71.

Em 1970, Merz iniciou um conjunto de trabalhos baseados na interpretação da teoria matemática de Fibonacci, combinando princípios organizativos e compositivos. Alguns desses trabalhos exemplificam a abordagem de Merz: *Fibonacci Nápoles* (1970) que consiste de dez fotografias que jogam com composições de trabalhadores em refeitórios de fábricas, progressivamente de uma pessoa solitária a um grupo de cinquenta e cinco pessoas. Entre 1974 e 1976 Merz produziu, *Fibonacci Tables*, tela em que, ligadas por uma espiral e acompanhadas por números em neon, em consonância com o sistema do matemático italiano, mesas eram representadas com volumes gradativamente maiores. Copos sobre as mesas correspondem aos números, numa sugestão de uma quantidade infinitamente crescente de refeições.²²

Em entrevista à Caroline Tisdall (1976), Merz afirmou:

Eu rejeito a fabricação de espaços lineares, um por um, ou em linhas de produção. Eu rejeito a ideia de que possa haver um número fixo de pessoas em um espaço.

Mesas que pertencem à realidade da vida cotidiana devem ser feitas ou para um espaço cheio ou para um espaço vazio...

Por uma pessoa.
Para outra pessoa.
Para duas pessoas então.
Para três pessoas.
Para cinco pessoas.
Para oito pessoas.
Para treze pessoas.
Para vinte e uma pessoas.
Para trinta e quatro pessoas.²³

22 FIBONACCI TABLES. In: Tate. Disponível em < <http://www.tate.org.uk/art/artworks/merz-fibonacci-tables-t03673>>. Acesso em: 22 out. 2017.

23 FIBONACCI TABLES. In: Tate. Disponível em < <http://www.tate.org.uk/art/artworks/merz-fibonacci-tables-t03673>>. Acesso em: 22 out. 2017.

"I reject linear, one by one, or assembly-line fabrication of spaces. I reject the idea that there can be a fixed number of people in a space.

Tables which belong to the reality of daily life have to be made either for a full space or for an empty space...

For one person.

For another person.

For two people then.

For three people.

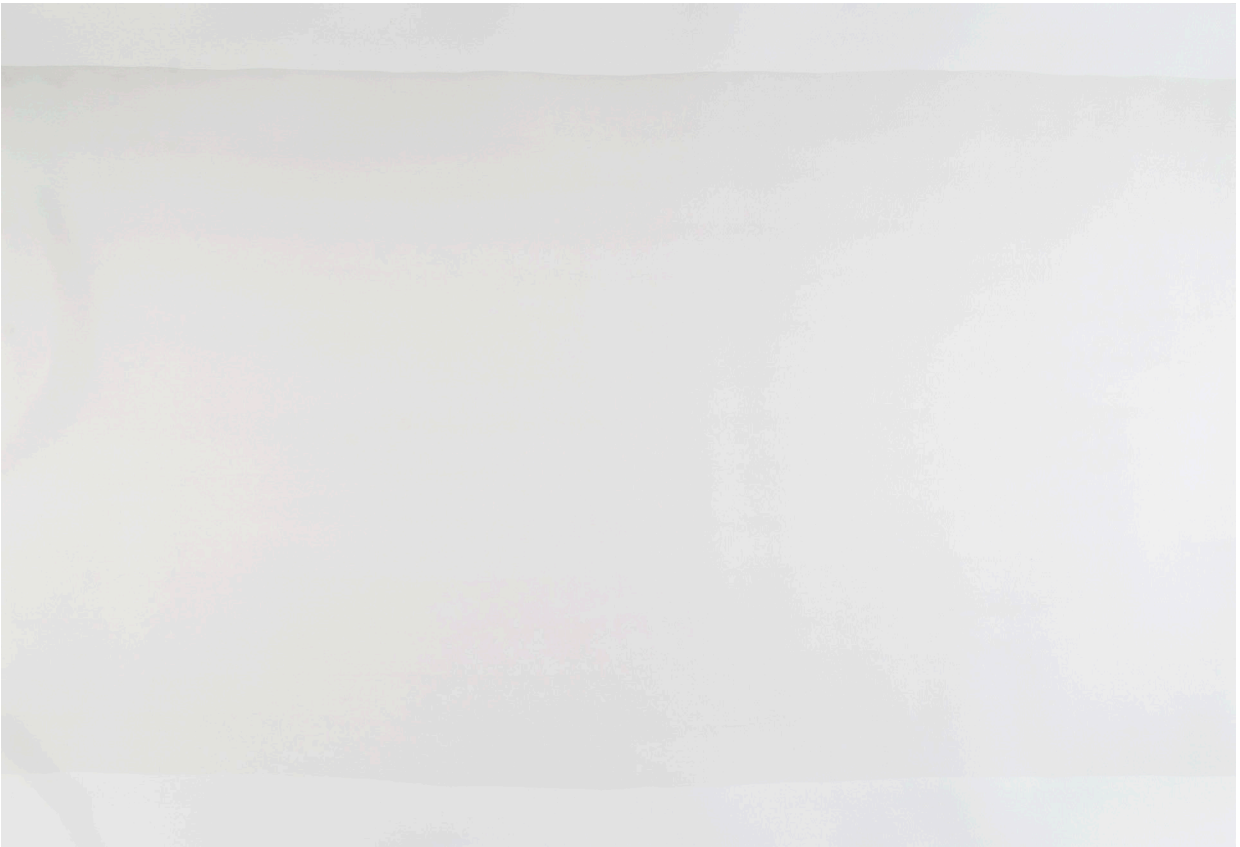
For five people.

For eight people.

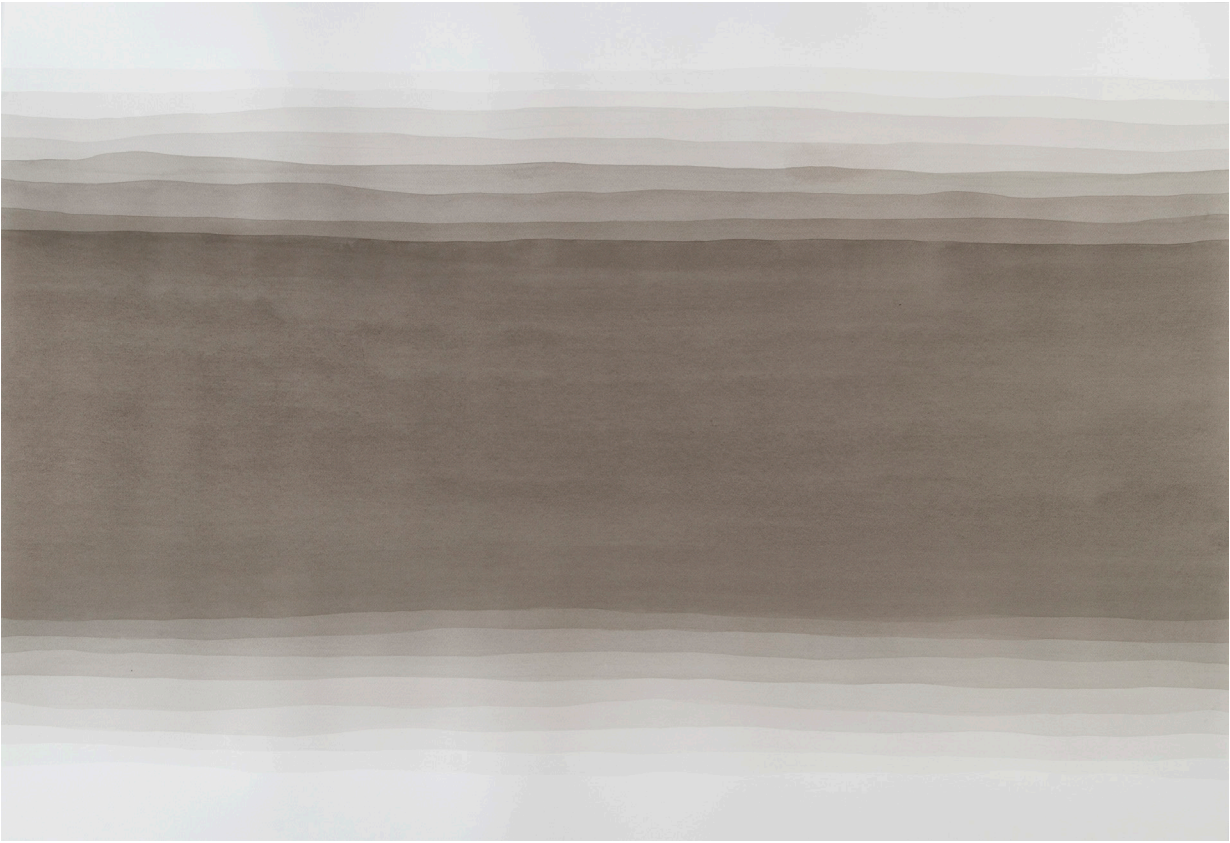
For thirteen people.

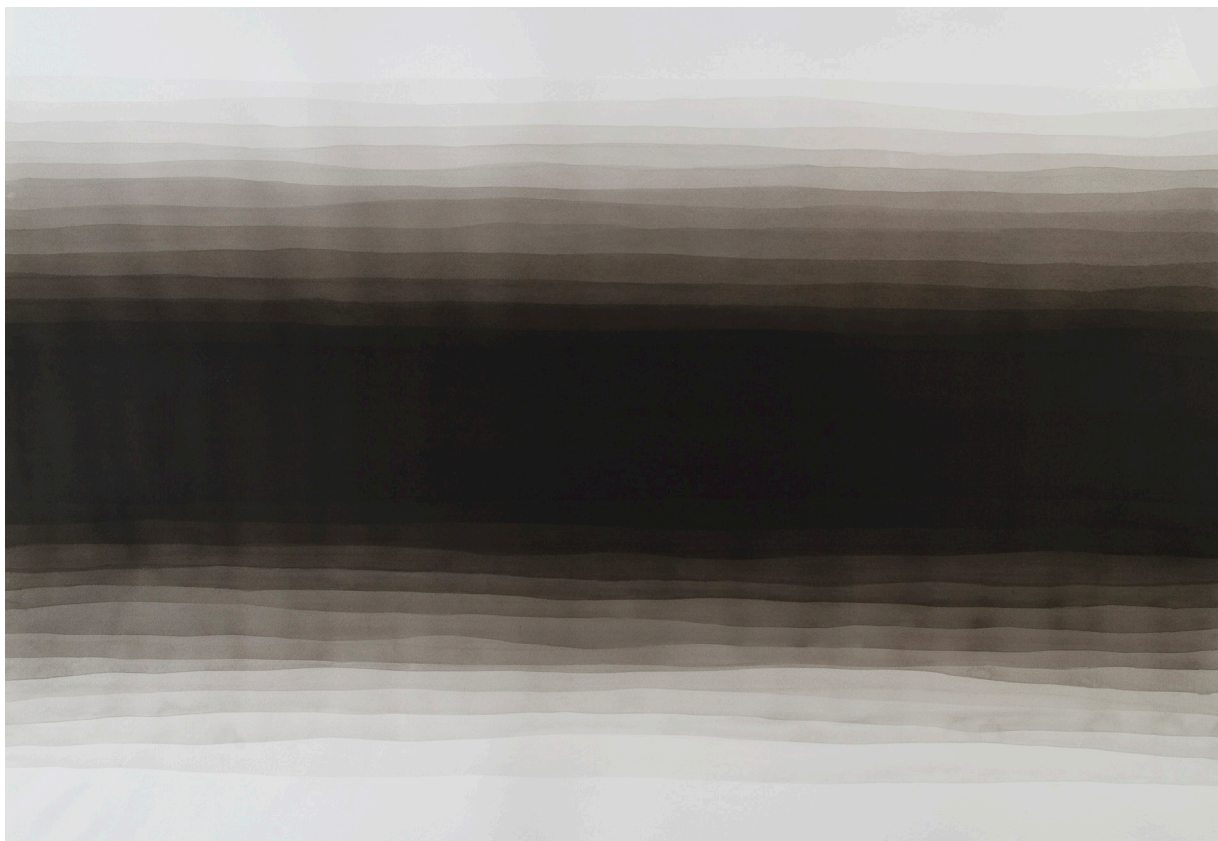
For twenty-one people.

For thirty-four people.









P. 38, figuras 14 e 15, p. 39 figuras 16 e 17, p. 40 figura 18, p. 41 figura 19. *Série dos Seis*, 2007. Tinta da China s/ papel, 6 desenhos, 100 x 145 cm (cada). Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte. Fotos: Miguel Aun.

Nos seis trabalhos que compõem a série para a exposição no Museu da Pampulha utilizei uma combinação de treze camadas em diluições de tinta da china, do cinza mais claro ao preto profundo. A primeira camada, (a mais clara), foi aplicada em todos os seis papéis preparados. A segunda camada, em cinco papéis, sobre a camada já existente. Desse modo um papel recebeu apenas uma camada. A terceira camada foi aplicada nos quatro papéis seguintes, partindo do terceiro. A quarta camada de aguada de tinta foi aplicada sobre o quarto, o quinto e o sexto papéis. Uma quinta camada sobrepôs-se às demais já existentes nestas mesmas três superfícies. A sexta, apenas foi aplicada no quinto e no sexto papéis, que também receberam a sétima e a oitava camadas. O sexto papel, a partir da oitava, recebeu a nona, a décima, a décima primeira, a décima segunda e, finalmente, a décima terceira camada de tinta, a mais escura. O sexto papel recebeu treze camadas sobrepostas. O tamanho de cada camada, as subdivisões do espaço do papel, foram calculados para que a intenção do ritmo aparecesse. A largura de cada faixa de tinta foi pensada em função das dimensões do papel, calculada de tal maneira que, mesmo sobrepostas, se mantivessem visíveis e inter-relacionadas, como ondas formadas em uma superfície líquida cuja reverberação tem ritmo constante e suave. Cada camada responde a uma decisão, a uma temperatura do ar, a um tempo de espera. “Os longos espaços entre uma operação e outra, marcam o tempo de cada trabalho. Aqui tempo e espaço se fundem.”²⁴ O tempo da reação do papel à matéria que é aplicada sobre ele. O tempo da natureza, do passar do dia, do recomeço diário, da construção do relevo. Um tempo geológico foi sendo apreendido.

A série inteira, os seis desenhos de 100 x 145 centímetros cada, colocados lado a lado, propunha uma horizontalidade que dialogava com a superfície da lagoa, vista pelo vão aberto das janelas e espelhada pelas superfícies reflexivas dos revestimentos internos do museu. Os desenhos com tons de cinzas nas faixas monocromáticas solicitavam uma aproximação para a sua plena fruição, mas também o olhar voltava-se para o entorno buscando relações.

Toda a metodologia adotada refere-se a um ordenamento, a uma organização não só espacial, mas também de ações, assemelhando-se à fala de Donald Judd sobre a ordem nas pinturas negras de Frank Stella, ao dizer que “não é racionalista ou subjacente, mas simplesmente uma ordem, como a da continuidade, uma coisa depois da outra”²⁵.

24 DRUMMOND; MOULIN, 2007, p. 3.

25 ARCHER, 2001, p. 46.

1.4.2 Pilha

Na obra *Pilha*, também criada para a exposição no Museu de Arte da Pampulha, um mesmo desenho foi impresso em várias folhas de papel, dispostas umas sobre as outras. Esse conjunto de papéis conformou um volume vertical, e o desenho impresso em cada folha criou uma linha lateral em duas faces do sólido, formando um novo desenho e uma nova investida na tridimensionalidade. (A folha de papel como suporte e como matéria simultaneamente). Um maciço de 11.500 folhas empilhadas, “que tangencia a escultura”²⁶ correspondia à medida de minha altura, 1,66 metros.

A consciência sobre as medidas do meu corpo remonta à uma história familiar. Filha de mãe costureira, e neta de um casal de alfaiate e costureira, me acostumei a ler em seus cadernos de notas minhas dimensões – distâncias do pescoço à cintura, do umbigo ao pé, do cotovelo ao punho – registradas com exatidão para a concepção e a confecção de peças de vestuário, muito embora eles se gabassem de seus *olhômetros*, que reiteradamente anunciavam ser infalíveis. Com muito critério, os dados eram convertidos em desenhos para os moldes que seriam cortados num papel cor de rosa. O tecido, comprado de acordo com a quantidade necessária para a feitura das peças, era aberto sobre uma grande mesa antes de receber os moldes que eram espalhados sobre a superfície para, em seguida, se organizarem em encaixes que otimizavam seu aproveitamento. Com engenhosidade e cuidado, aquela matéria fina e plana do tecido se tornava, após recortada, objeto tridimensional. Vejo uma qualidade de mediadores desenvolvida por minha mãe, avó e avô, estabelecendo uma ponte entre a abstração métrica e o potencial dos materiais que manipulavam.

Tem-se aqui a tradução do corpo em medidas que configuraram moldes planos e, a partir deles, recortes em bases igualmente bidimensionais, que readquirem volume para retornar ao mesmo corpo cujas dimensões constituem a base dessa operação. Materializadas, as medidas voltam ao corpo em forma de vestimenta, carregada de significados que vão do abrigo à distinção social.

Um precedente na história recente da arte que relaciona a pilha de papel ao corpo humano, é a série de papéis empilhados de González-Torres; porém, ele parte de uma

²⁶ RIBEIRO, 2008, p.2.

operação distinta, na qual o público tinha uma certa participação ao levar as folhas de papel para consigo:

Suas pilhas de papel, igualmente minimalistas em sua derivação formal, induzem maior tensão. “*Sem título*” (*Lover Boy*) (1990) é em papel azul – azul de menino, de céu azul, azul-celeste; a arte ainda se ocupa da beleza, da expectativa e da transcendência. Se quiser, você pode pegar uma folha do topo da pilha, para consumir não apenas o corpo da arte, mas também o corpo do artista. As implicações são religiosas e sacramentais, pois a pilha, constantemente completada, não vai se esgotar. Mas o que fazer com o pedaço de papel, depois de chegar em casa, para conservá-lo aberto e cheio de possibilidades como quando estava na pilha?²⁷

Mais tarde em 2010 quando participei de uma exposição coletiva *Geometria Impura* no Centro Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, Glória Ferreira, em seu texto de apresentação para o catálogo da exposição, menciona a relação do corpo como medida em *Pilha*:

[Isaura] parte de outros parâmetros em exemplar embate com os desdobramentos contemporâneos do desenho. Transgride seus limites convencionais, experimentando outras bidimensionalidades e modalidades de inscrição no espaço. Composto de 11.500 exemplares de folhas medindo 94 x 64 cm, impressas em offset e empilhadas, totalizando 166 cm de altura, *Pilha*, apresenta volume e peso, com imponente presença tridimensional no espaço e assim, remetendo à tradição escultórica. Seu corpo é a referência de escala. O desenho, formado por duas linhas que delimitam uma quarta parte do papel, posteriormente impresso, não se expõe à visão, traçando, no entanto, outras duas linhas, verticais, pela superposição das folhas. Nesse processo de experimentação, distinto da ideologia de expressão que desvela, revela e formula uma ideia imaterial, constrói, desprovida de qualquer transcendência, uma fenomenologia da inscrição, ampliando escala e relações singulares com o espaço, com as imagens de reprodução técnica e com o corpo.²⁸

Este trabalho experimental com objetos tridimensionais se deu a partir de planos. O plano horizontal da mesa se verticalizou, e o plano do papel, estendido no chão, cresceu e se avolumou verticalmente, pelo acúmulo de planos deitados: a *Pilha*. Acúmulo não de camadas de tinta, como anteriormente se poderia ver nos desenhos,

27 ARCHER, 2001, p. 233.

28 FERREIRA, 2010, p. 8.



Figura 20, 21. *Pilha*, 2007. Impressão offset, 11.500 folhas, 166 x 94 x 64 cm.
Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte. Fotos: Miguel Aun.

mas de camadas do que antes era suporte, camadas de uma nova matéria que ganha volume por meio de uma ação. Estabeleço também uma relação com a estatura do público, uma vez que, pessoas mais baixas que eu, como o caso de Glória Ferreira, não chegam a ver a folha impressa, se relacionando apenas com as linhas que se formam nas duas laterais.

A consciência dos conceitos e estratégias do trabalho, evidentemente, se tornou mais clara nesta reflexão em retrospecto.

As obras para um local específico enfatizam uma comparação, um embate positivo, entre diferentes linguagens: a sua própria gramática e a do ambiente em que se encontra, um jogo que surge de um código híbrido. A especificidade em relação ao local é um valor em si, pois é preciso entender que local é este; compreensão possível apenas com o trabalho e no próprio ato de trabalhar.

2. NA EXPERIÊNCIA DO ESPAÇO

As obras e processos descritos a seguir foram realizados de 2013 a 2017, em Coimbra. Caracterizo-os como o trabalho desenvolvido durante o doutoramento.

2.1 Morada

No nada que ainda não conheço, uma Coimbra que percorro a pé. Experimento a cidade, aprendo o percurso de onde moro até a universidade. Caminhar foi o instrumento para conhecer a cidade. Percorro com a vista com uma estranha sensação de estar caminhando dentro de um filme. No caminho encontro casas abandonadas. Casas que me transmitem uma ideia de mortalidade do abrigo. Amnésia e ruína. Não é só a força da gravidade, a conservação de energia a transformar-se em queda, em perda que eu observo, mas também uma ausência orgânica - já ninguém ali vive, aquilo cessou de ser. Como diria Michel de Certeau, um “espaço praticado”²⁹. Aquilo perdeu a sua qualidade biográfica.

Casa abandonada. Morada vazia. Um vazio ocupado pela amnésia. O abandono é da ordem do esquecimento. Há um sentimento de angústia ao ver uma casa esvaziada, destituída da sua função. O abandono causa um incômodo. Olhei a casa, ou olhei o que aconteceu ali? Experiência do significado de desabitado. Fantasmagórico. A caminho de ser ruína. O estado atual e a memória passada. Aquilo que é agora e o aquilo que foi. “Uma casa abandonada entra na categoria dos objetos, e as nossas lembranças mais pessoais podem vir habitar aqui”³⁰. Uma casa fechada nem sempre é uma casa abandonada. Na sequência de fotografias de família, fotomontagens e epigramas poéticos que o fotógrafo Duanne Michals publicou em 2003 com o título *The House I once called Home*, reencontramos a dimensão espectral que a casa possui em potência, *sentida por mim* na errância e reconhecimento que fazia de Coimbra. Michals propõe uma memória materializada em versos e imagens fotográficas da casa onde nasceu e preenche, sobrepõe a situação contemporânea com os mesmos enquadramentos

29 DE CERTEAU, 1998, p. 217.

30 BACHELARD, 2003, p. 56.

fotográficos com que a sua família retratava-se a usufruir, a tornar esse espaço, agora para, numa realidade vivida. Não é só a fotografia, como o observou Susan Sontag, no seu livro *Sobre Fotografia*, que se constitui como um “inventário da mortalidade”³¹.

Michals acentua uma alegoria muito próxima da que Robert Smithson usou para descrever a ideia de entropia ou, antes disso, o químico Lavoisier descrevia como a metamorfose da matéria em energia, ou da energia em matéria, e mais longe ainda, o pré-socrático Heráclito descrevia como é a impossibilidade do retorno. A perda é uma transformação, o espaço funciona como uma qualidade do tempo e não o inverso e a passagem do tempo é como a travessia do Hades.

A arquitetura possui essa natureza fantasmagórica e pretérita. Cada habitação, dissolvendo-se na sua perda de energia, na decomposição das suas forças tectónicas, na finitude das suas paredes, vãos e frestas, é o regresso do vazio, das multiplicidades que se encerram nesse vazio, a um grau zero que já não é uma origem nem um fim. É a negação secular, mundana e histórica do espaço e a sua ressignificação como ideia, como memória. Esta qualidade imaterial do espaço, como combinação do obsoleto com os elementos que em *Morada* foram constituintes decisivos e necessários, reencontra-se, em outro momento, no processo de criação e de conceitualização da obra *Ver Lonjuras*, apresentada na exposição *Homeless Monalisa* em 2015, que será objeto de análise mais adiante.

Procuro uma casa para morar em Coimbra. Migração. Deslocamento. Movimentos. Necessidade de mudança, de deslocamento, de ir-se embora. Decisão difícil de ser tomada. Conjunturas e momentos que se alinham para se poder afastar de um lugar, traçar um percurso, desenhar um mapa. Necessidade e desejo.

Há nessas casas algo de alguém. Faço conjecturas sobre o que pode ter acontecido, a vida que passou por ali. Quem eram os moradores? O que faziam? O que cozinhavam e o que comiam? Que cheiros haviam ali? Por que terão dali saído? O que deixaram para trás? Certamente, em alguns casos, terão deixado a própria vida, numa casa

31 SONTAG, 2004, p. 85.

que muitas vezes é o único lugar onde, pelo menos temporariamente, o seu rastro permanece, dura pelo menos o tempo até que a casa tenha uma outra ocupação. “O corpo, ausente explícito, comparece de modo fantasmal, oblíquo, potencializando a memória do cotidiano de uma casa, entendida como código decifrador das existências que a habitam ou habitaram”.³² E é assim que as casas carregam uma demasiada temporalidade, sobrevivendo aos donos, duram mais que eles e permanecem na lembrança de um alguém que por lá morou. Uma existência comparável com as vidas das pessoas que lá moraram. Nem sempre o abandono se transforma em ruína. “A casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo”.³³ Carrega em si um caráter simultaneamente micro e macro, representando um micro-monumento à nossa própria narrativa e memória, abriga tanto o presente quanto o retroativamente vivido. Durante a presença do morador na casa, suas experiências passadas se revelam nos objetos e na forma de organizar o espaço. Enquanto estamos lá, o vivido, o experienciado reaparece nos objetos, na nossa forma de reorganizar o espaço interior.

As coisas e a temporalidade das coisas.

As coisas tem idade.

Tempo de vida.

Nunca me esqueço da casa que nasci, ainda aparece nos meus sonhos com sua torrezinha redonda. Do jardim frontal, por uma escada de cerâmica avermelhada, se tinha acesso à pequena varanda pela qual se entrava na sala. Da sala de visitas passava-se à de jantar, seguida pela copa e pela cozinha; atrás, o quintal, onde havia muitas árvores. Saía da sala de jantar a escada que levava ao segundo andar, com seus três quartos e a torre. Morei nesta casa até os meus 5 anos de idade, quando me mudei para o 17º andar de um prédio de pilastras negras e arquitetura modernista. Por permanecer viva em mim, a percepção que tenho desta primeira casa é que durará para sempre. Este “sempre”, para mim, o será de fato, porque é no espaço da minha vida que ele existe. “Mas nem sempre a casa onde se nasce é a casa de onde se vem.”³⁴

32 MORAES, 2013 apud BETHÔNICO, 2015, p. 226.

33 BACHELARD, 2003. p. 24.

34 CABRITA, 2011, p.322.

Outra vida continua lá agora. “A casa esvaziou-se para, em breve, voltar a ser habitada por animais, estrelas, aves... Ninguém sabe se haverá regresso...”³⁵ As plantas tomaram conta de tudo, habitam a casa, cresceram e ganharam espaço, subiram pelas paredes, chegaram ao telhado, entraram pelos vidros quebrados das janelas e invadiram a construção. Fecharam e obstruíram as entradas. É uma vida, que sendo assim invasora, materializa o próprio espaço e nos dá a ver uma materialidade do vazio. Como se o espaço pudesse ser uma expectativa de preenchimento. Porque percebemos os lugares que o ar preenche como se fossem vazios. O ar que enche os espaços flui, invisível, discreto como se não ocupasse nada, como se o espaço (as) atravessasse em seus vazios.³⁶

Eu olho a casa, ou será a casa que me olha? Seriam talvez os fantasmas que nos olham? Há fantasmas no andar de cima, fechado há anos. Incomoda não saber há quantos anos e saber que há coisas que possam existir sem nós sabermos, existir para além de nós, eventualmente, e apesar de nós. Como escreveu José Ortega y Gasset “ao olhá-las, perturba-nos suspeitar que são elas quem nos olham.”³⁷

A casa, o lugar seguro. Abrigo. A casa não é só um lugar de afetos e de estabilidade e de segurança mas também pode ser o lugar do trauma, do recalque, do ficcionado. Não é um lugar onde somos sempre felizes. É, também, o lugar da tragédia.

Pessoas que se foram. Portas lacradas, janelas cegas, portões trancados e correntes com cadeados evidenciam a intransponibilidade. O portão mudo e enferrujado demarca o dentro e o fora, o interior da casa, não nos é dado ver. Na incomunicabilidade, estamos diante de uma impossibilidade: “casas imobilizadas em sua rigidez.”³⁸ O que está revelado é o que está escondido, tropos de uma arquitetura do constrangimento e de controle do espaço. A arquitetura constrói dispositivos e contentores que garantem a sobrevivência, a segurança daquilo que se quer preservar, a propriedade, uma relação familiar, um processo de afetos e de sociabilidade que não se quer dissipado no exterior.

35 BERTO, 1996, p.5.

36 DUARTE, 2012 apud BETHÔNICO, 2015, p.212.

37 ORTEGA Y GASSET, 2008, p.93.

38 MINKOWISKA, 1949, apud BACHELARD, 2003, p. 85.

Me lembro das casas abandonadas do artista e arquiteto norte-americano Gordon Matta-Clark (1943–1978), algumas de suas obras mais icônicas, datadas da década de 1970. Além de casas, armazéns vazios também foram por ele divididos ao meio com uma serra elétrica, analogamente a blocos maciços nos quais se encavam esculturas, evidenciando o caráter de ruína e a desintegração física das construções conectada à decadência das cidades e do famigerado sonho americano.

Em *Splitting*, trabalho de Matta-Clark de 1974, a fenda que atravessa latitudinalmente uma casa suburbana americana, divide-a em duas; a rachadura semelhante a um corte cirúrgico revela as entranhas do que um dia foi um lar, habitada somente pelo vazio. Curiosamente, é por meio da incisão, que surge quando um lado da casa recortada se torna levemente rebaixado, que a casa parece de alguma forma voltar à vida, respirar, invadida pelo ar e pela luminosidade que vêm de fora. A ideia de desintegração dos valores tradicionais e do ideal de “família modelo”, bastante difundidos nos Estados Unidos, também estão presentes, remetendo à própria biografia do artista.

A perplexidade diante de casas vazias em um mundo superpovoado.

Estima-se que já existam cerca de mais de 735 mil casas abandonadas ou não habitadas em Portugal, segundo o Instituto Nacional de Estatística (INE)³⁹, enquanto existem 4,1 milhões de sem-teto em toda a Europa, dados oficiais da União Europeia.⁴⁰ No texto do pesquisador português Manuel Bivar⁴¹, publicado em 2015 na Revista Piseograma há esclarecimentos sobre esse panorama da migração portuguesa que vale a pena ressaltar:

O Instituto Nacional de Estatística (INE) anunciou projeções demográficas: Em 2060 os atuais 10,5 milhões de habitantes de Portugal serão 6,3 milhões, o país perderá 40% da população em 46 anos, o atual índice de 131 idosos por cada 100 jovens será de 464 por 100, a população ativa, com idades entre os 15 e os 64 anos, passará de 6,9 para 3 milhões, os 1,5 milhões de jovens com menos de 15 anos serão apenas 587 mil.⁴²

39 <http://greensavers.sapo.pt/2014/03/01/portugal-tem-735-mil-casas-abandonadas/> (Acesso em: 5 dezembro 2015).

40 https://www.theguardian.com/society/2014/feb/23/europe-11m-empty-properties-enough-house-homeless-twice?CMP=tw_t_gu (Acesso em: 5 dezembro 2015).

41 Manuel Bivar, Doutorando em história social na UNICAMP, desde 2008 faz pesquisa sobre agricultura e história da floresta na Guiné-Bissau.

42 BIVAR, 2015, p.04.

Crise planetária. O êxodo e todas as suas implicações.

Direito fundamental previsto constitucionalmente no Brasil, o acesso à moradia é ainda questão longe de ser solucionada em razão do conflito entre sua proteção legal e a lógica econômica vigente cuja manutenção atende a interesses dos que detêm o capital e o poder. A especulação imobiliária, que causa maiores estragos em um contexto de crise econômica como o atual, diminui as possibilidades de grande parte da população conseguir manter-se em suas casas ou obter habitações dignas, especialmente nas proximidades das áreas urbanas onde se multiplicam as ocupações habitacionais.

“Ter onde cair morto”, expressão que faz referência à casa, à terra, ao quinhão, lugar que irá nos abrigar mesmo depois do padecimento do corpo e de finda a vida como a conhecemos.

No Brasil há atualmente cidades pequenas inteiramente vazias, no meio do nada, por exemplo, Biribiri, em Minas Gerais, resquício de uma extinta fábrica têxtil do século XIX. Fordlândia no Pará, desaparecida em meio da Floresta Amazônica. Airão Velho, no Amazonas, que foi abandonada na década de 1950. São oito cidades brasileiras que deixaram de existir entre os séculos XIX e XX.

O fim de um império.

O fim de uma dinastia.

O fim do mundo.

Esse fim que nos amedronta revela-se em casas abandonadas.

Expectativa antediluviana de que o futuro já se denota na irreversibilidade do presente.

O vazio fechado incomoda, vazio impenetrável, vazio insistente, com cheiro de ruína. Cheiro de melancolia. Melancolia é uma tristeza que se torna leve. A experiência de esvaziar a casa da minha mãe, um ano depois da sua morte, foi das coisas mais dolorosas da minha vida. Sentimento pesado, mas que tem uma certa beleza. A casa da minha mãe permaneceu intacta por um ano com todas as coisas no seu devido lugar, o que potencializava a ausência. Podia-se ir lá, ficar ali silenciosamente, e de

certa maneira, como Barthes, a perscrutar, não a foto da mãe, mas ali, perscrutar o próprio lugar, o espaço vivido de uma forma cotidiana. Entrar na profundidade daquilo que temos mais medo: “olho, perscruto, como se quisesse saber mais sobre. Infelizmente, por muito que perscrute, não encontro nada (...).”⁴³ Estar diante de um lugar intensamente marcado por memórias a decifrar o vazio manifesto em uma presença da ausência. O vazio revela uma força significativa.

De certa forma, essas casas vazias que registro, às quais dou uma existência como um corpo comum feito de todas as casas vazias como uma coisa só, unidas por alguma coisa como a melancolia, talvez sejam, desde logo, uma forma de reviver este momento triste da minha vida, talvez a materialização de um daqueles momentos que permanecem, instantes que contrariam a sua condição e se estendem indefinidamente no tempo. Como artista, terei certamente consciência de que essas experiências pessoais mostram algo que está para além da mera experiência individual, refletirão certamente a forma como a vida de cada um se manifestará como uma particular formulação de metáforas, que remete para tudo que está para além da existência de cada um, vista por si só. Talvez, artistas, em relação aos outros, comuniquem a semelhança, mais do que a diferença.

Antes de vir para Portugal, embalei todas as minhas coisas, esvaziei meu apartamento, guardei tudo em um container no Jardim Canadá, um bairro em Nova Lima, Região Metropolitana de Belo Horizonte, onde funciona o JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia.⁴⁴ Ao esvaziar a casa de minha mãe e, anos depois, a minha própria, vivenciei duas experiências diferentes de esvaziamentos, com expectativas distintas. Quando esvaziava a minha casa, aquela experiência anterior de dor do esvaziamento da casa da minha mãe era revivida, mas sabia que a minha casa não estava acabando, era uma situação de suspensão temporária, não representando um fim.

Cheguei então a Coimbra sem casa. Desenhar essas moradas vazias foi uma maneira intuitiva de ocupá-las. Presenciei e registrei até uma casa arder em fogo. A superfície

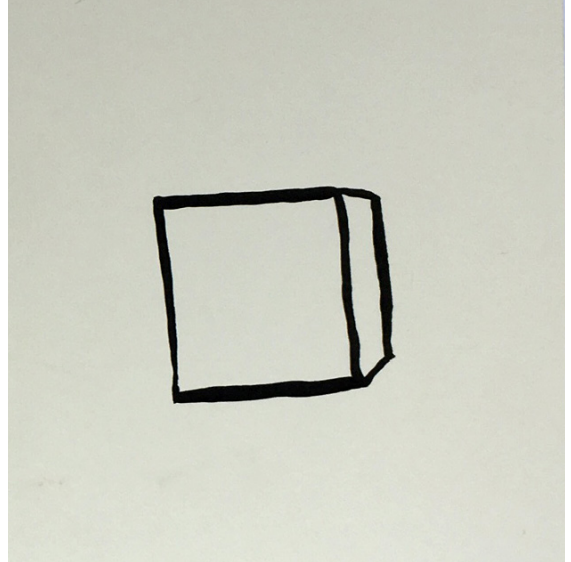
43 BARTHES, 1998, p.138.

44 JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia, uma associação sem fins lucrativos atuante desde 2010 como uma plataforma para o aprendizado e o intercâmbio de experiências artísticas.

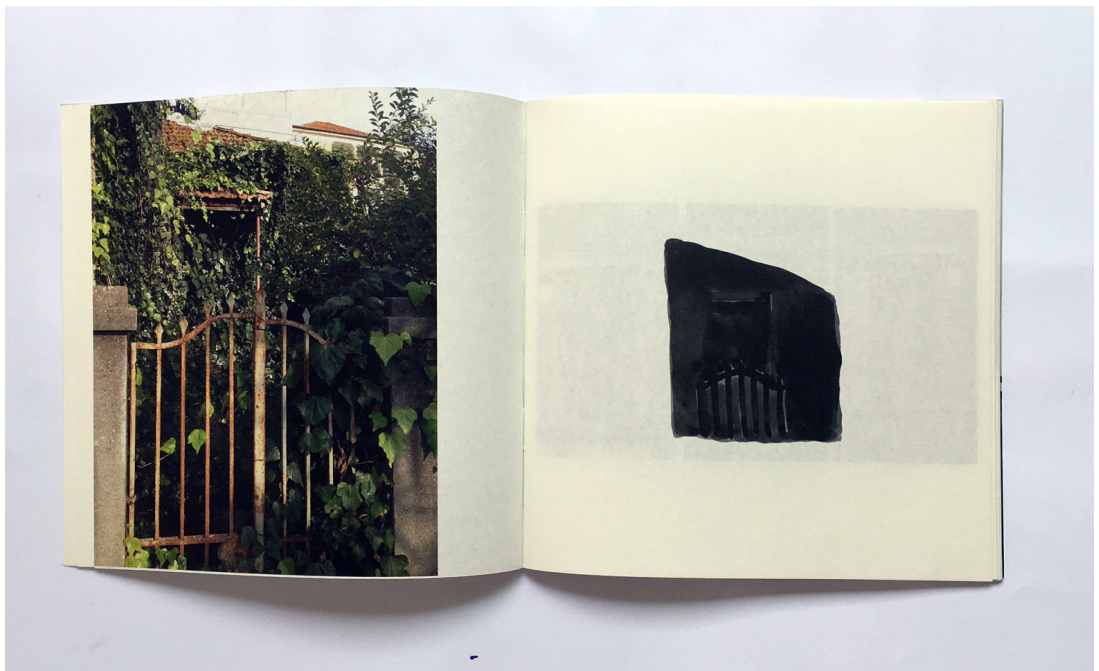
e o contorno das coisas ficam em evidência porque têm um interior e um invisível percebível; um contorno do silêncio. O desenho é o vazio que vi.

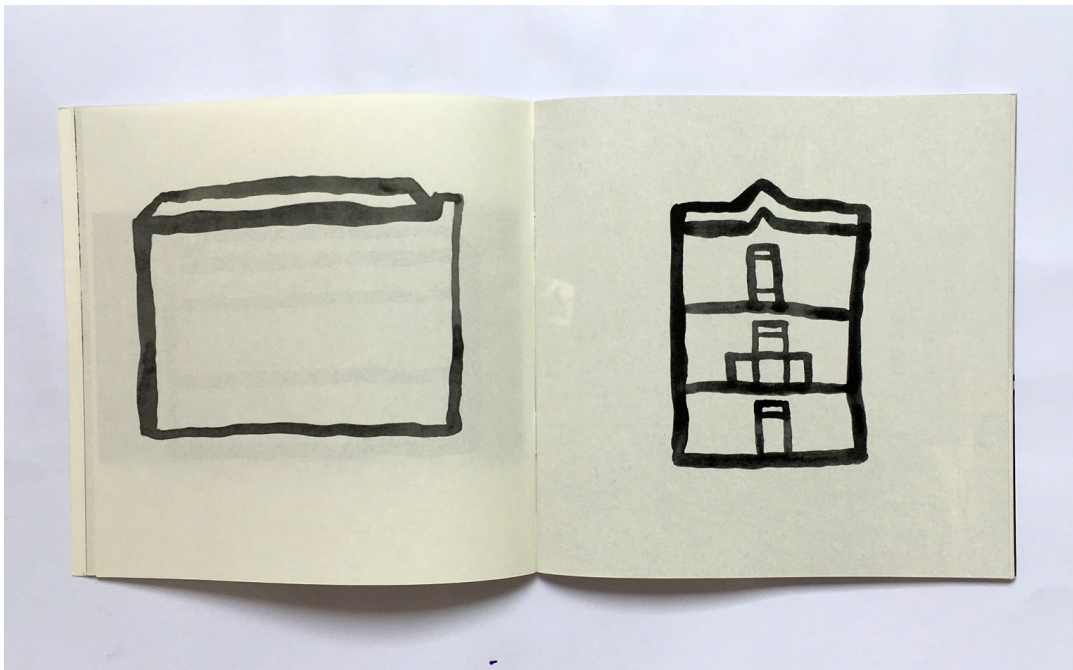
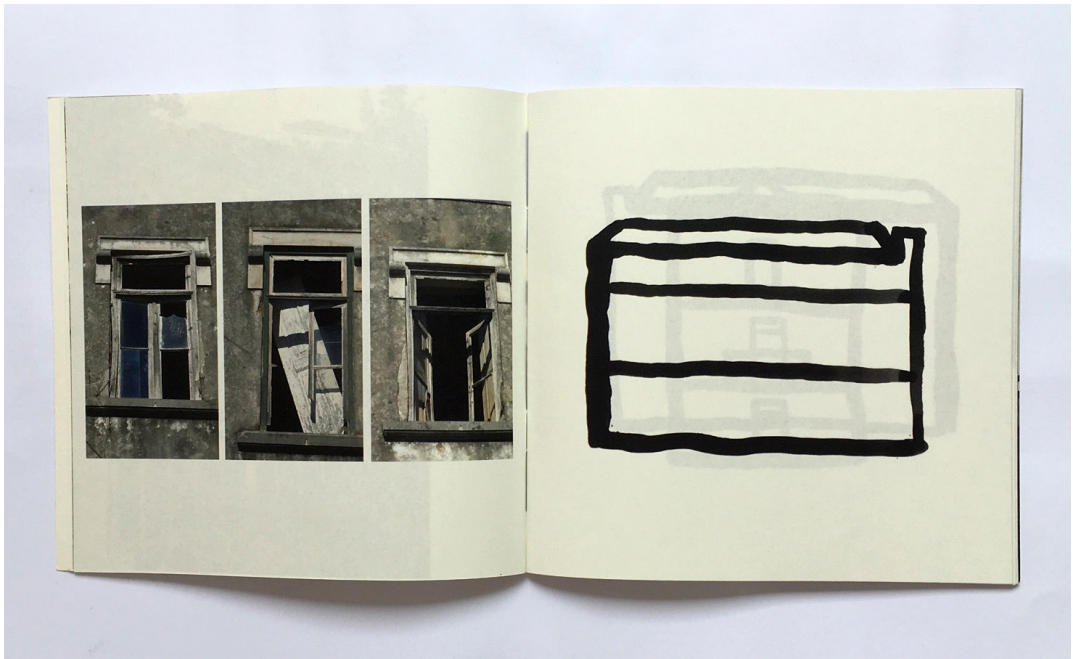
As janelas e as portas são importantes para a definição da fachada principal de uma casa. O olho percorre a linha que a contorna. Vício do desenho. Vejo a forma. Crio relações espaciais. Reconheço a geometria da casa: o quadrado, o retângulo e o triângulo. A casa é, à primeira vista, um objeto rigidamente geométrico. Sua realidade inicial é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta predomina. “O fio de prumo deixou-lhe a marca de sua sabedoria, de seu equilíbrio,”⁴⁵ a sabedoria como ciência e tecnologia através do instrumento do pedreiro. O espaço habitado transcende o espaço geométrico. Eis que vejo uma geometria desabitada. Em Coimbra, convive-se com a solidez dos telhados e participa-se da sólida geometria do carpinteiro, do pedreiro, do obreiro.

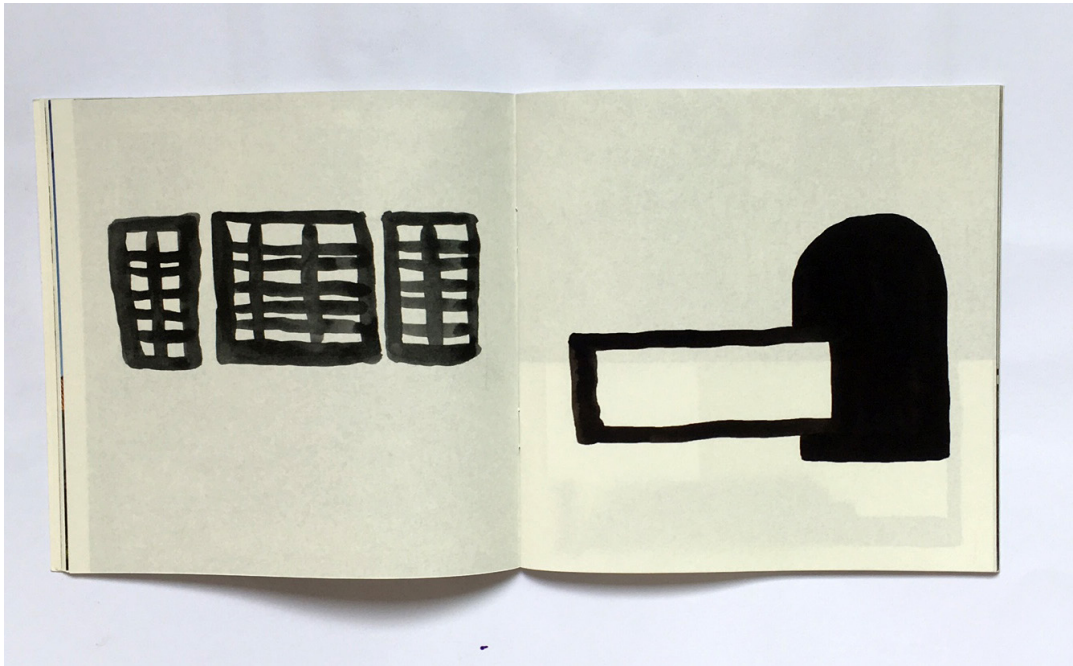
45 BACHELARD. 2003. p.63.

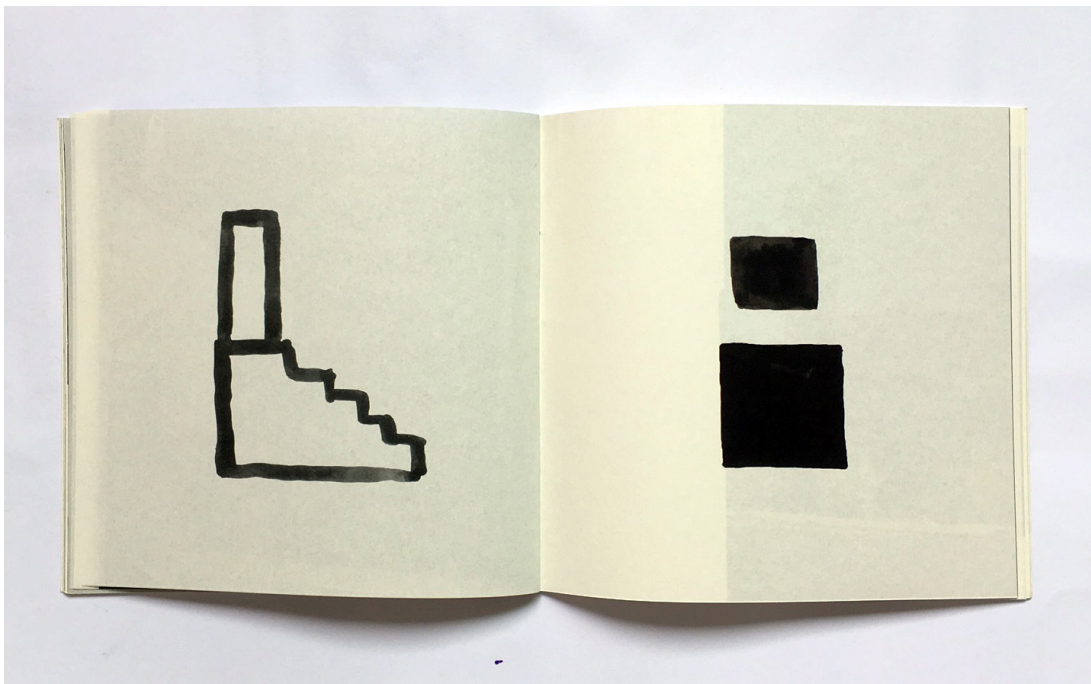
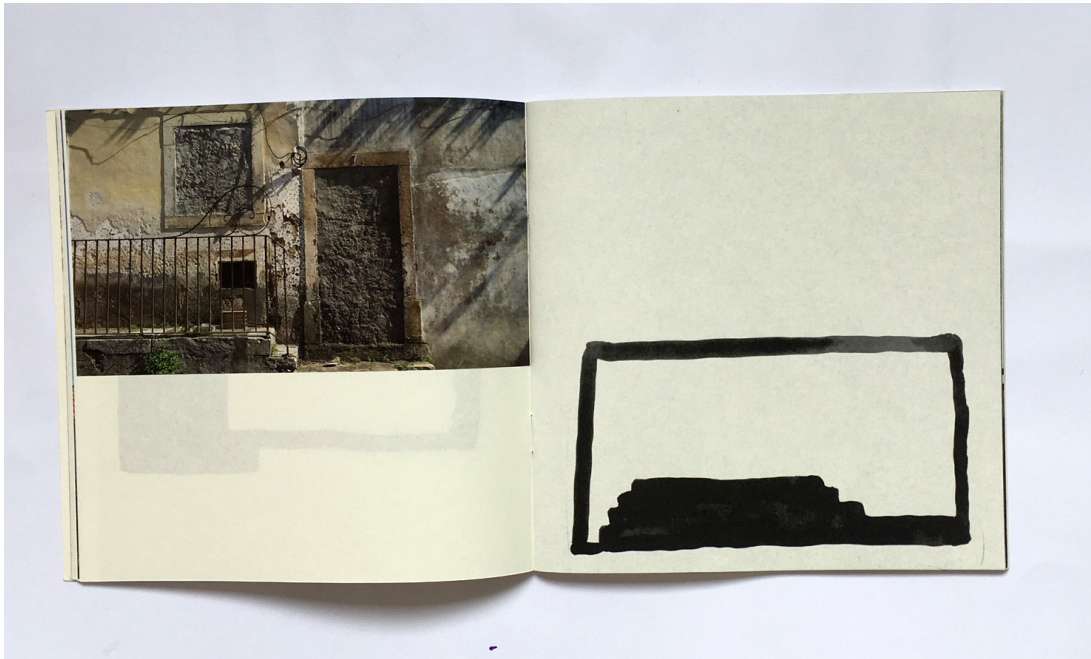


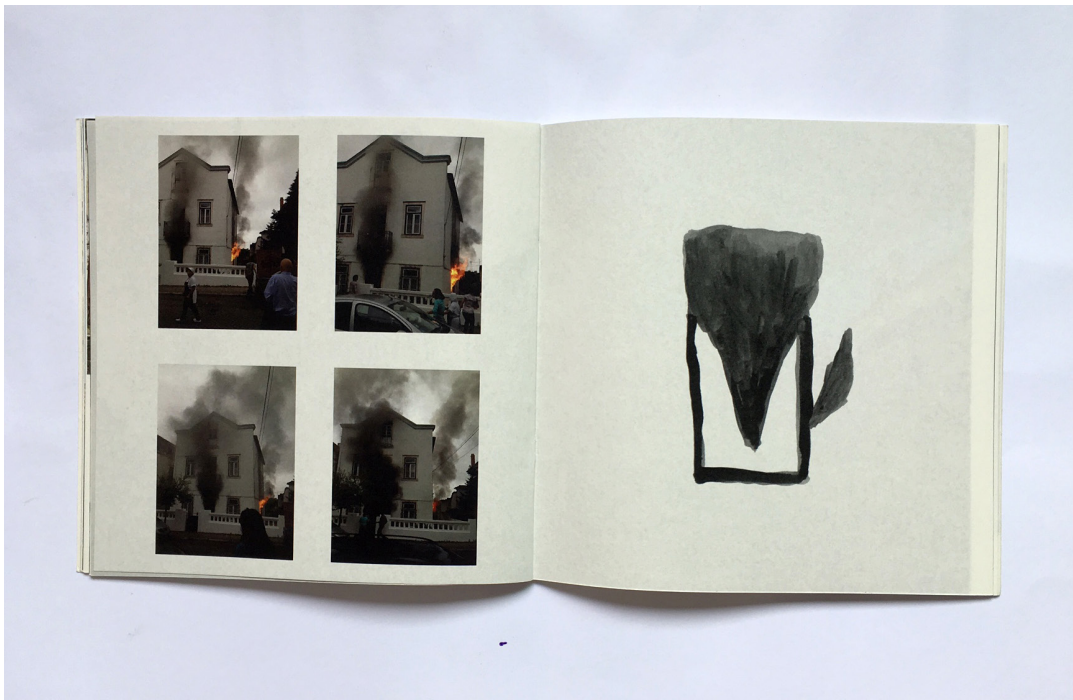
P. 54 - 61, figuras 22 - 36. Livro *Morada*, 2014. Publicado para The International Conference Mapping Culture: Communités, Sites and Stories, Colégio das Artes, Coimbra.

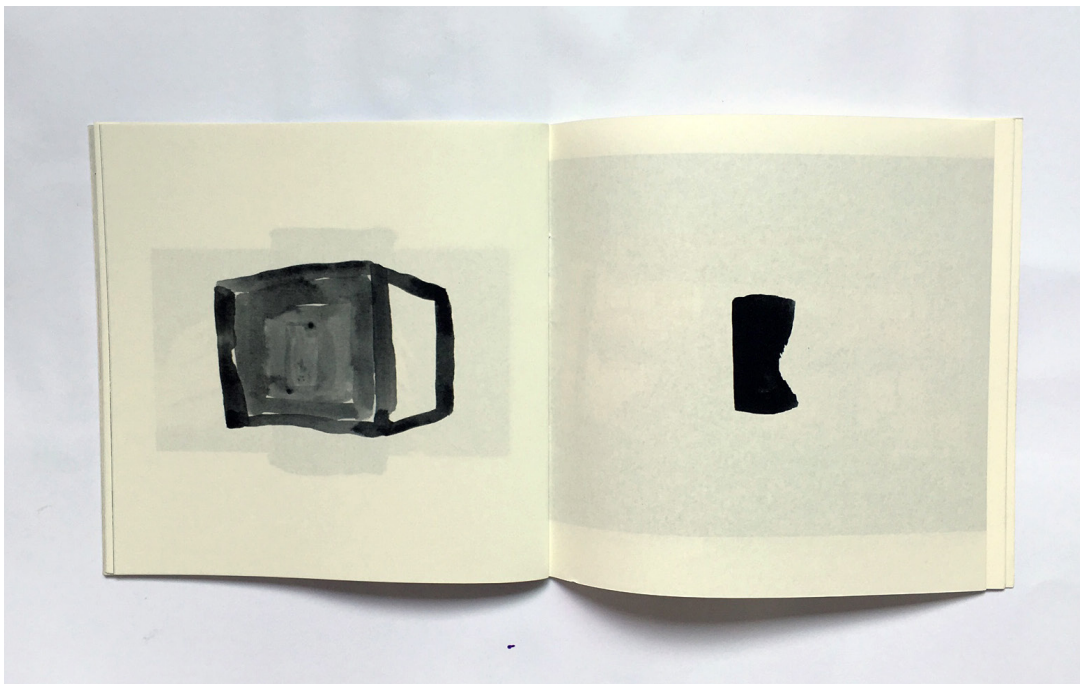
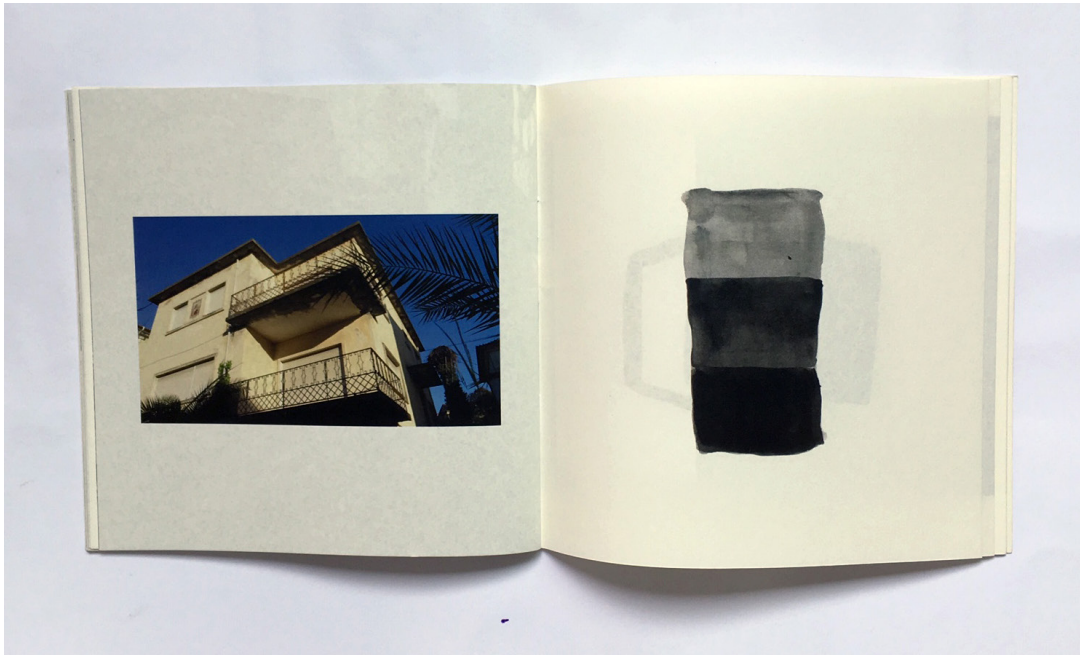


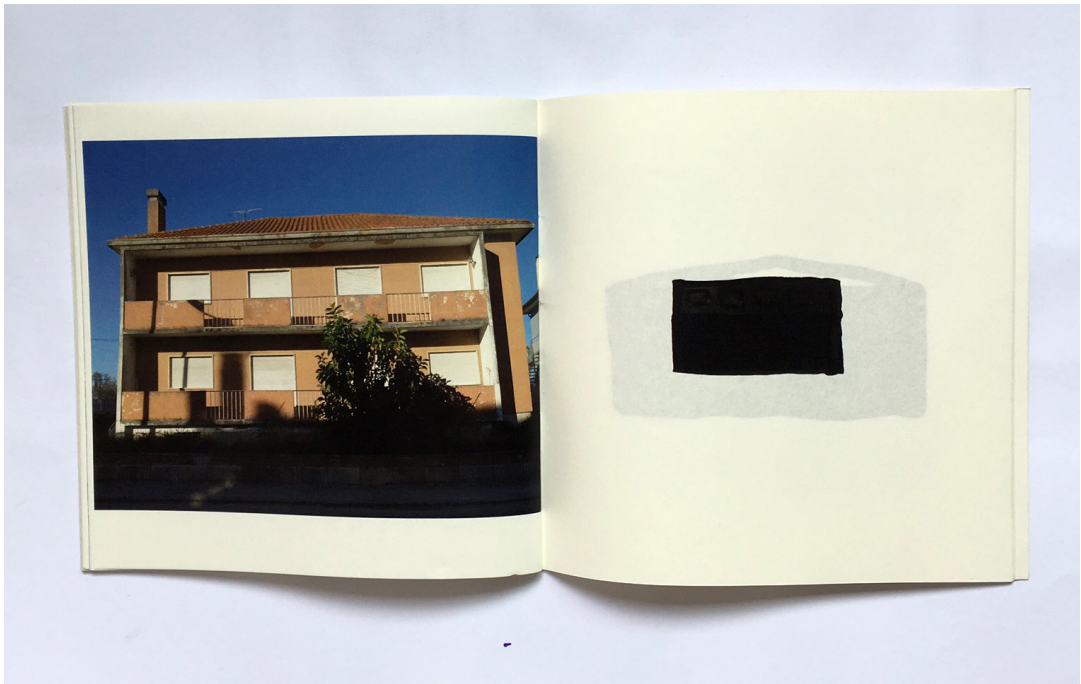
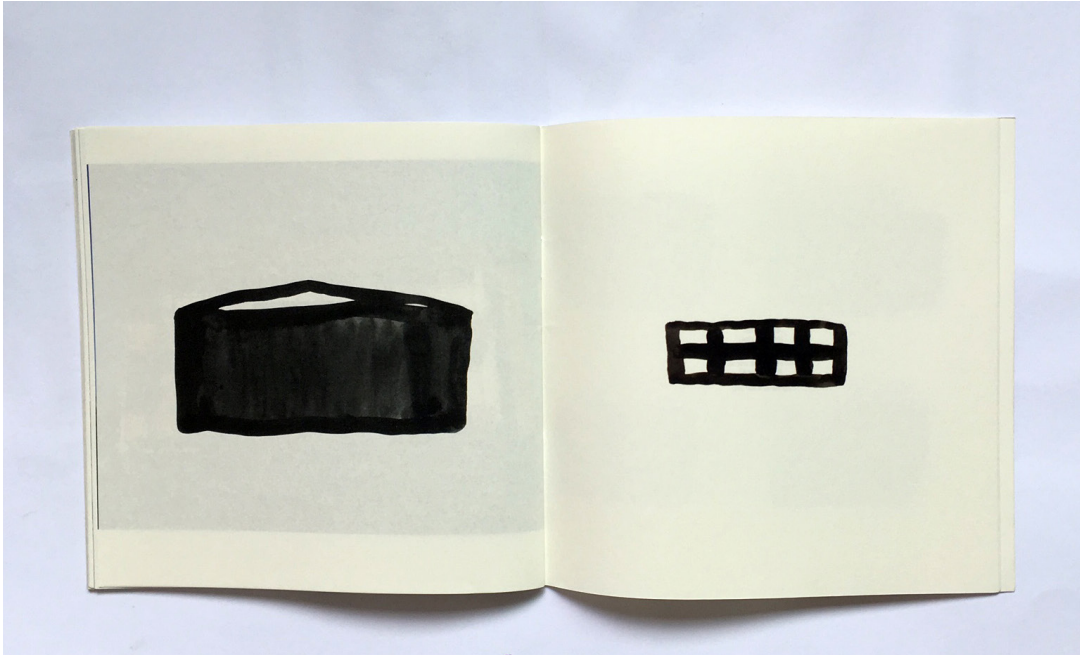












2.2 Ver Lonjuras

Quando convidada a participar da *exposição Homeless Monalisa*⁴⁶ na Galeria do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, de abril a maio de 2015, cinco cadeiras antigas encontradas no próprio Colégio das Artes foram o ponto de partida para o trabalho. Marcadas pelo tempo, umas mais danificadas do que as outras, guardiãs da função cadeira a que foram predestinadas, essas cadeiras tinham idade, “seu empenamento empresta-lhe uma história.”⁴⁷ Representantes silenciosas do tempo, que ao atravessarem o século XX, carregaram o elemento memória. Têm agora em si o cheiro do obsoleto, do desuso, do abandono, do esquecimento, do declínio. Permaneceram ali por anos. Não foram jogadas fora, alguém lhes deu a amizade que as poupou de outro destino, talvez de destruição. Ou então, pelo contrário, terão sido esquecidas, injustamente abandonadas, e assim também poupadas da destruição. Quase mumificadas, o fato é que, ao contrário de outras cadeiras que se encontravam nos mesmos espaços, acabaram por ser preservadas. Inúteis na sua extrema fragilidade, no caruncho que invadiu as suas formas já por si delicadas. Poupadas por serem belas, cujo desenho terá sido a principal razão dessa misericórdia. Cadeiras resistentes pela sua beleza reconhecida, pela qualidade do seu desenho, que provoca a persistência do olhar, que atribui valor às coisas. Foi o desenho que as salvou.

Por outro lado estas cadeiras também são testemunhas do consumismo, da industrialização em série, de um design que permite a reprodução, a multiplicação das formas para o consumo e impede sua delicadeza quase individual. Ao que tudo indica são “representantes” das cadeiras nº 14 do austríaco Michael Thonet (1796-1871) que investigou a simplificação do processo de corte e montagem, e desenvolveu um processo de arquear madeira a vapor, produzindo uma série de cadeiras inovadoras. O modelo 14 criado em 1859, tornou-se um símbolo do design moderno, composto por apenas 6 peças de madeira, facilmente desmontáveis. Com isso, em um metro

46 *Homeless Monalisa*, exposição coletiva, realizada na Galeria do Colégio das Artes, de 17 de abril a 30 de maio de 2015, com a participação dos artistas: Ana Catarina Pinho, Ana Pérez-Quiroga, Baltazar Torres, Cristina Mateus, David Maranhã, João Vasco, Jorge Santos, Marcia Vaitsman, Marco Pires, Miguel Ângelo Rocha, Miguel Leal, Miguel Palma, Nuno Souza Vieira, Pedro Loureiro, Pedro Tudela, Rodrigo Oliveira, Vasco Araújo.

47 FOSTER, 2015, p. 226.

cúbico era possível abrigar 36 cadeiras desmontadas que poderiam ser facilmente transportadas. Impulsionada pela produção industrial, a produção passou de 7.300.000 unidades em 1891 para 50.000.000 em 1930. Portanto, falamos aqui de ícones da história do mobiliário do início da industrialização, da fabricação em série, desenhadas por um operário. É possível que essas cadeiras tenham sido parte do mobiliário do Hospital da Universidade de Coimbra que funcionou no edifício do Colégio das Artes no período entre 1853 e 1985, datas esclarecidas nos estudos do arquiteto português Rui Lobo, sobre a evolução histórica de alguns edifícios da Alta de Coimbra:

‘A portaria de 22 de Agosto de 1853, autorizou a mudança definitiva do Hospital da Conceição para o Colégio das Artes, que se efetuou nos meses de Setembro a Novembro desse mesmo ano.’⁴⁸ A partir dessa data, os dois edifícios, do Colégio das Artes e de São Jerónimo, iriam constituir o núcleo principal dos então criados Hospitais da Universidade de Coimbra.⁴⁹

Casualmente eram cinco cadeiras, em número ímpar, colocadas lado a lado formando um conjunto, como uma sala de espera ou um pequeno auditório. Vendo-as assim, momentaneamente, veio-me à memória uma frase dita em uma conversa informal no Colégio das Artes: “o júri fica acima das nossas cabeças”, descrição de uma situação de ordem pré-estabelecida na tradição das defesas de doutoramento, na Sala dos Capelos da Universidade de Coimbra. Uma hierarquização de lugares: acima e abaixo. “Acima dos nossos olhos” define a hierarquia na academia, através de uma acumulação de saberes ou através da legitimação do julgamento de valores do superior ao inferior, do que está acima ao que está abaixo, do mais ao menos, do maior ao menor. Acima das nossas cabeças estabelece uma unidade de medida, de hierarquia.

A hierarquia na academia, é um espelho do conhecimento como forma de poder, um dos exemplos de como a autoridade manifesta-se, lembrando-nos das relações de

48 SIMÕES, 1869, p.3 apud LOBO, 1999, p.109.

49 LOBO. 1999. p. 109.

subalternidade e igualdade nas sociedades em geral, em qualquer regime.⁵⁰ Temos ouvido falar da palavra ideal; esse “idealmente” será suficiente para questionar a igualdade? Condição do poder e da fortuna da cultura, quem pergunta e quem responde? Cada um de nós, em qualquer momento, encontra-se na presença de um juiz, de um avaliador. O discurso, aqui, é uma frase, um sentimento de elogio ou de aversão. Todo discurso é violência, até porque a cada palavra de um membro de um júri antecede a expectativa de quem está a ser julgado, numa posição de permanente sobressalto, em permanente alerta. Uma segunda questão além da possível violência latente do discurso, é a avaliação e o julgamento do trabalho exposto, por nós mesmos, que escrevemos, e por quem mais seja, o que lê. Isso não é necessariamente ruim. Gostamos da interlocução, gostamos também da flexibilidade e transmissão do poder. Partindo destes questionamentos, decidi colocar as cadeiras acima das nossas cabeças. Acima de 1,50 cm do chão, em cima de algo, que ainda não sabia o que seria.

As cadeiras remeteram-me ao trabalho das *Mesas* (ver capítulo 1.3) Se nele eu buscava por mesas já existentes que se adequariam às paredes do espaço expositivo, as cadeiras levaram-me à busca da coincidência de “relações métricas precisas entre dois ou mais objetos produzidos com materiais diferentes, para finalidades diferentes e que, curiosamente, possuem entre si uma medida em comum”⁵¹, de forma que, desse encontro por mim promovido, a obra seria estruturada. O segundo desafio de *Ver Lonjuras* foi procurar e achar o que encaixar nas *entrepernas* das cadeiras. O que cabe embaixo de uma cadeira? O que cabe no vazio aparentemente inútil entre as pernas da cadeira, um espaço *entre*? Um mostrador de vazios? Como fazer desse ato uma forma? Irrupções, incompletudes, espaços-entre, não espaço, hiato de sentidos. Faço comparações visuais. O espaço *entre* é um lugar e nesse lugar cabem coisas. Vejo o ar, vejo a forma do vazio, vejo um espaço a ser utilizado. O invisível torna-se presença inquietante. Um objeto potencializa o outro objeto como se tivesse gravado a memória do outro. Procuo algo de uma certa medida, de uma certa altura e largura. Algo que caiba em um determinado espaço. Procuo peças para o encaixe como num

50 Sobre esta questão (a do caráter expressivo e mesmo normativo que a distribuição dos lugares possui na explicitação do poder - e que se manifesta fortemente na dimensão relativa às alturas), questão já bastante estudada em diversas áreas do conhecimento, merece destaque o pensamento de Foucault, sobretudo a obra *Microfísica do Poder* (1979).

51 LACAZ, 2011, p. 62 apud CANÇADO; MARQUEZ, 2011, p. 62.

jogo de associações e relações métricas ou uma procura espacial. Olho para o mundo e tiro os pedaços. Busco esclarecer o significado dos objetos, suas propriedades e suas relações através do ponto de vista da geografia, na visão do geógrafo brasileiro Milton Santos:⁵²

São as propriedades fundadoras de uma coisa que dizem como ela se relacionará com outras coisas. Lembremo-nos do pensamento de Hegel, para quem “[...] uma coisa tem propriedades; estas são, antes de tudo, suas relações com outras coisas” (Hegel, *Ciência da Lógica*, T. I, Livro 2, pp. 148-149).

Esta é a base em que os sistemas de objetos se constroem e obtêm um significado. E, como exprime Ernesto Laclau (1990, p. 109), ler os objetos equivale a reincluí-los no conjunto das condições relacionais. Essas condições relacionais incluem o espaço e se dão por intermédio do espaço. Nesse sentido é o espaço considerado em seu conjunto que redefine os objetos que o formam.⁵³

Sob essa perspectiva, as cadeiras seriam objetos propulsores para novas redefinições, porém aqui não estavam destituídas daquela que é a sua função inicial, que é de servir de assento. Elas apresentavam-se como cadeira-assento mesmo sendo um lugar onde ninguém jamais poderia novamente se assentar, como se tivessem atingido a condição de assentarem-se sobre si próprias. Já não eram cadeiras, mas ainda eram. Eram cadeiras prescindindo de quem pudesse nelas querer assentar-se, mantendo a função de sempre: um trono, uma cátedra - variações cheias de projeções.

Na Europa do século XIX as pessoas frequentavam os cafés também para ler os jornais, que tinham assinaturas muito caras, uma forma de “alugar” os jornais. Ler o jornal sentado era mais caro do que em pé, aqui também, havia níveis distintos do poder-fazer. As pessoas iam ao café e nem todas sentavam-se, caracterizando diferentes relações de poder no uso do espaço e da cadeira. Os preços das cadeiras de eventos de esporte, peças de teatro, concertos, viagens de avião e comboio, ainda mostram, hoje, em 2017, as diferentes hierarquias do sentar.

52 Milton Santos (1926-2001) geógrafo brasileiro. Destacou-se internacionalmente por seus trabalhos em diversas áreas da geografia, em especial nos estudos de urbanização do Terceiro Mundo.

53 SANTOS, 2006. p. 62.

Encontrei quatro caixas grandes de papelão descartadas no Colégio das Artes. Dois pares de caixas, aproximadamente de um metro e meio de largura por um metro de altura por quatorze centímetros de espessura. A medida das caixas, duas a duas, em pé, coincide com a medida da linha formada pelas cinco cadeiras colocadas lado a lado. As caixas são retangulares. Magras, assim um pouco esbeltas. Podiam ficar em pé ou deitadas. Provavelmente eram embalagens de papel. Caixas de papelão em cor castanho. Ficaram fechadas, sem nada dentro. Achei-as assim, vazias. Foram encontradas atrás da sala de exposição dos alunos de arquitetura, que fica perto de um corredor que leva à loja de impressões e cópias. Desde logo, o lugar onde foram encontradas confere-lhes a possibilidade de serem arquitetura, ou de a poder evocar. A altura ainda não era suficiente para elevar as cadeiras acima das cabeças, o que exigiu algum outro elemento para chegar à altura pretendida. Continuei a procura.

Alguns meses antes vi, no gabinete de um professor, trabalhos de alunos do curso de arquitetura, guardados empilhados em um canto. Pastas com blocos de desenhos, que ali esperavam por vários anos, sem serem reclamados pelos seus autores. Desenhos que exploravam, com maior ou menor êxito a representação isomórfica, o registro do natural, visando signos abstratos (grafos) para traduzir o orgânico, o visível, o atmosférico. Desenhos que ainda eram desenhos, mas que poderiam ter sido diminuídos da sua condição de desenho ao serem assim desprezados pelos seus próprios autores, como se não passassem de uma tarefa a ser cumprida para acabar uma disciplina de um curso de arquitetura e que, atingido esse objetivo, já não tivessem qualquer outro destino. Desenhos deixados a si próprios, libertos dos seus autores, ganhando autonomia, como se ganhassem o direito a uma existência própria. Ou, talvez, quem os fez tivesse encarado o desenho na efemeridade do seu ato, o de fazer. Será o desenho de fato mais o resultado do ato? Ou o processo de desenhar que gera um registro? O desenho é o desenho ou é o saber desenhar? Desaparecerá o desenho, na sua essência, quando o desenhador para de desenhar? E o que fica, não passará de um resíduo de uma ação que, de fato, constitui o desenho?



Figura 37, 38, 39. Montagem do trabalho *Ver Lonjuras*, 2015. Cadeiras Thonet, desenhos não reclamados de alunos de arquitetura, caixas de papelão e grampos. Colégio das Artes - UC, Coimbra.

Coloquei-me na condição de desenhadora e resgatei essa coleção de pastas e blocos de desenhos anônimos do gabinete. E assim, já de volta à galeria, iniciou-se um longo labor. As pastas, capas e espirais foram retiradas. Revelaram-se registros de aulas, um universo familiar para mim. Reconheci um universo onde habito há mais de vinte anos, as minhas salas de aula, com os meus alunos, lecionando desenho na universidade. Reconheci assim também, o meu próprio trabalho de desenho, no interesse e apreço por esses desenhos abandonados pelos alunos.

No manuseio desse material percebi os diferentes tipos de papéis, gramaturas e tonalidades. “Isso passa por um trabalho profilático, de separação das folhas finas, quase grudadas umas nas outras, como se só pudéssemos comer um doce de mil folhas depois de provar cada uma de suas camadas, buscando o perigoso veneno em cada uma delas.”⁵⁴ Apesar do texto do artista e escritor Nuno Ramos ⁵⁵ descrever uma situação muito parecida com o processo do trabalho *Ver Lonjuras*, essa sua descrição é uma metáfora à montagem de um trabalho seu, em metal pesado, uma grande estrutura de andaimes de 106 tubos, para uma instalação de um órgão-andaime, oposto às finas folhas dos desenhos que utilizei. Na minha obra, foram inúmeros desenhos manuseados um a um, num tipo de triagem, as folhas separadas por gramatura, tamanho e tonalidade, empilhadas, contadas e medidas. O papel empilhado ganhou mais uma dimensão e as pilhas ganharam proporção. As folhas condensadas, anexadas, agregadas umas as outras, tornam-se volumes. Tornam-se massa. Percebo a natureza das diversas camadas, sua espessura e a ordem da superposição. Aquilo que aparentemente é leve, as finas folhas de papel, tornou-se pesado em seu conjunto, e o plano bidimensional transformou-se um volume.

As entrepernas das cadeiras encaixaram-se perfeitamente nas pilhas de desenhos. Uma relação imediata fez-se com dois trabalhos de anos anteriores. *Mesas*, de 2004 (ver capítulo 1.3) e *Pilha* de 2007 (ver capítulo 1.4.2) que lidam com atividades de encaixe e empilhamento.

54 RAMOS, 2016, *Fooquedeu*. Revista Piauí, Edição 118, julho 2016. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/fooquedeu/> (Acesso em 28 de setembro de 2016)

55 Nuno Ramos (São Paulo, 1960), artista plástico e escritor brasileiro escreveu um diário durante a montagem da sua exposição *Direito á preguiça* em 2016, no Centro Cultural Banco do Brasil em Belo Horizonte.

Todos os materiais usados na composição do trabalho *Ver Lonjuras* têm uma certa precariedade, foram produzidos industrialmente, estavam destinados ao descarte, ao abandono, e eventualmente ao lixo; estavam também disponíveis para uma ressignificação.

Cinco cadeiras em cima de cinco volumes de desenhos empilhados sobre quatro caixas de papelão na vertical, formaram um todo com catorze partes, num equilíbrio frágil e incerto.

No plano da construção há problemas do fazer, do objeto se conformar e manter-se estático, funcionando como coluna ao manter a sua verticalidade e ao desafiar a lei e vencer a gravidade. “Empilhar é dentre as formas da construção a mais primordial e ainda assim, ou justamente por isso, carregada de simbolismo. Um gesto simples de dispor uma coisa sobre a outra, buscando uma acomodação estável e firme”⁵⁶ Esses são processos empíricos nas tentativas de erro e acerto de uma experimentação sem antecipação. Busquei o centro de gravidade, o ponto de equilíbrio, a capacidade da matéria não animada de manter-se em pé, acordada, vigilante “como uma homenagem ao empirismo, cuja verdade é encontrada no corpo da experiência, por tentativa e erro, sem nenhum a priori.”⁵⁷

Com um certo controle, necessário para que as variáveis do todo pudessem funcionar, lidei com questões físicas de sustentação, equilíbrio e massa. Distribuindo peso e buscando o ponto de equilíbrio do corpo da montagem, parti de decisões que são estabelecidas no instante, passo a passo.

Pensem na delicadeza, na estética do equilíbrio precário, aquele que às vezes experimentamos em nossa existência. Essas esculturas se mantêm assim, como qualquer sujeito que não é idiota o bastante

56 BORGES, 2015 p. 51.

57 DUARTE, 2013 apud BETHÔNICO, 2015, p. 212.

para viver cheio de certezas. São dúvidas que as constituem e, no entanto, as constroem. Vão para lá, vêm para cá e acabam num esforço cuidadoso por se erguerem; aí reside sua vontade: estar de pé.⁵⁸

O peso das pilhas de folhas de desenho em cima das caixas de papelão comprimia os espaços ociosos. A estrutura é frágil, desestabilizava-se. A realidade da lei da gravidade é fatal. Havia o risco eminente de que a torre caísse. E a torre caiu. Se fez necessário reergue-la. Lidei novamente com peso, contrapeso e sua distribuição. As caixas ganharam estruturas internas para sustentar o equilíbrio. O contrapeso guardado dentro das caixas, sustentou a estrutura, cumprindo o papel de suportar o peso da construção como um todo: incluindo os desenhos empilhados e as cadeiras. Um equilíbrio, enfim.

A estabilidade da estrutura só foi possível com utilização de grampos industriais. Eles apareceram para segurar, para ajudar a estabilizar as caixas, para que não abrissem. Assumiram uma função muito bem definida, grampos que normalmente são usados na carpintaria para fixar madeiras. Solução pragmática que não deixa de criar uma tensão interessante, pelo seu óbvio utilitarismo, numa peça que é escultura e que se apresenta com uma expectativa de que seja para sempre escultura. A estabilidade é uma operação determinada pela exatidão dos pesos e contrapesos, um jogo entre forças no qual “o equilíbrio e a precisão resultam de operações nas quais a estabilidade e a instabilidade são transitórias e criadas a partir do peso físico do conjunto.”⁵⁹

Temos a experiência do peso das coisas e do peso do nosso corpo. Penso sobre a lei da gravidade. Onde está o centro de gravidade em mim? Na cabeça? No coração? Ou o centro é no centro do corpo? Buscamos a leveza como uma reação ao peso de viver. O peso do trabalho por Richard Serra revela uma noção fundamental da ação da gravidade sobre a matéria que me interessa. Ele descreve:

[...] O peso é para mim um valor. Não que seja mais premente que a leveza: é que sei mais sobre o peso do que sobre a leveza, e portanto tenho mais a dizer a seu respeito, a respeito do modo de equilibrar peso, diminuir peso, adicionar peso e subtrair peso, concentrar peso,

58 Idem.

59 KIRYAKAKIS, 2006, p.114.

dispor peso, apoiar peso, localizar peso, trancar peso; dos efeitos psicológicos do peso, a desorientação do peso, o desequilíbrio do peso, a rotação do peso, o movimento do peso, a direcionalidade do peso, a forma do peso. Tenho mais a dizer sobre os perpétuos ajustes meticulosos do peso, mais a dizer sobre o prazer proporcionado pela exatidão das leis de gravidade.⁶⁰

As caixas, as folhas de desenhos e as cadeiras estavam ali para cumprir um determinado objetivo. A estrutura evidenciou que aquilo iria eminentemente cair e o projeto baseava-se em mostrar que aquilo suportaria ficar em pé. Estar erguido, de pé, mostra que uma força ativa está presente, e é dessa luta entre os materiais e a gravidade que aproveitou as propriedades plásticas, através da adequação de uma montagem e de uma organização que contraria o fatalismo dos materiais.

Foi complicado assegurar a estabilidade vertical daquela estrutura: durante o ensaio a peça caiu, espalhando pela sala as cadeiras, as folhas A3 que estavam no seu topo, e ao longo da exposição foi necessário reforçar as partes que lhe davam firmeza. Pedro Pousada no texto escrito para o catálogo exposição *Homeless Monalisa* destaca que todo o processo acentuou a natureza precária da ideia de objeto e da ideia do espaço apenas como o lugar onde vivificam as obras humanas; ou o lugar onde há a nostalgia dessas obras. Acentuou também como *lugar* o espaço onde a luta contra a gravidade, queda, colapso e fratura, chega ao seu fim. Transcrevo o mencionado texto de Pedro Pousada:

Na mesma sala a instalação “*Ver Lonjuras*” (2015), de Isaura Pena, apresentava-se como um teste às afinidades entre o intuitivo e o logocêntrico, ampliando a dissociação semântica e estrutural entre o estático e permanente; um observador atento compreenderá que a artista brasileira procurou contrariar as baixas expectativas de duração daquele compósito dissonante – cadeiras Thonet cujos pés delimitam e constroem pilhas de folhas A3, ambas erguidas e assentes no topo de duas caixas longitudinais de cartão prensado. Numa entrevista a Marcia Vaitsman, outra das artistas presentes nesta exposição, Isaura explica que existem duas gravidades que são problematizadas naquele assemblage escultórico, uma é a força física da atração gravídica, essa força ensina-nos que o que está vivo e o que está inerte são corpos infinitesimal cinemáticos; a paragem é uma ilusão e a finitude de tudo o que ergue é que algures no tempo cairá,

60 SERRA, 1997, p. 52.

cessará de estar, mudará de posição por forças externas ou internas; outra é a gravidade simbólica do ato solene, do exame acadêmico e das diferenças hierárquicas que se apresentam na arquitetura.⁶¹

Em um paralelo com a obra *Morada*, a fragilidade da acumulação subversiva nesse trabalho, anula a mesma ideia do espaço vazio, que contém, aguenta e define os objetos. A impermanência e todas as proposições estruturais que o trabalho humano coloca, dinamiza-se no seu interior como motor.

Percebo novos aspectos dessa materialidade e aprendo na prática questões novas, como problemas a serem resolvidos pelo meu trabalho. Compreendo a necessidade de estabilidade e equilíbrio. No plano bidimensional do desenho, no qual trabalho há muitos anos, existem tensões espaciais, a noção de equilíbrio e a composição. Em relação à instalação, são as mesmas questões confrontadas com uma concretude da matéria e do espaço físico.

Na construção dos meus trabalhos, há alguns procedimentos que podem ser comparados aos procedimentos dos artistas minimalistas. Hal Foster refere-se às obras minimalistas dizendo que os artistas afirmam os valores de totalidade, unicidade e individualidade – de um trabalho que seja, tanto quanto possível, ‘uma coisa’, um único “*Objeto específico*”.⁶² Ocupo-me com as noções de totalidade, unicidade e individualidade das formas como procedimentos dos meus trabalhos.

Há aqui uma atração pela funcionalidade das coisas e por seus reaproveitamentos e também pela sua *desfuncionalização*. Transplanta-se do território do cotidiano para o da arte ao deslocar materiais do seu habitat normal, reaproveitá-los e dar-lhes novas funções. Muda-se a posição, vira-se ao contrário, ou seja, perturba-se a leitura original do que é esperado dos objetos e institui-se um novo contexto para que eles existam de outra maneira. Cria-se constrangimentos e obstáculos para que esses objetos-personagens transformem-se naquilo que não são e nunca seriam, migração de um estado para outro. Ideia da metamorfose em estado de ambiguidade simbólica.

61 POUSADA, 2016, p. 90.

62 FOSTER, 2014, p. 132.

A constituição material do objeto contrasta-se com seu valor como dado social, decorrente do contexto em que se insere, “objeto tem uma realidade de *per se*, que vem da sua constituição material. Um objeto tomado isoladamente tem um valor como coisa, mas o seu valor como dado social vem de sua existência relacional.”⁶³

Nas séries de desenhos *De Um A Treze* e *De Quatorze a Trinta*, realizadas em 2002, séries de números que são círculos feitos com tinta da china, há por um lado uma grande manualidade e, por outro lado, uma proximidade ao abstrato, ao racional, ao cálculo mental. Essas manchas-círculos potencializam outras leituras e outras forças sempre prontas a agirem. Ao mesmo tempo há também uma espécie de ruído nos círculos. Esses e outros trabalhos comunicam a potência que as coisas têm, prontas para se transformarem em outras coisas, um movimento, uma ação, para que as coisas sejam outras coisas, para se transformarem, e simbolicamente passarem a ser algo novo sem deixar de ser o que já são.

Contradições e estranhamentos das folhas de papel então deitadas, condensadas, anexadas, agregadas umas as outras tornaram-se volumes, tornaram-se massa. Aquilo que aparentemente era leve tornou-se pesado, e aquilo que aparentemente era bidimensional passou a ser tridimensional.

Desenhos que não se deixavam ver e cadeiras sem acesso, com assentos inatingíveis, permitiram que a falta e a ausência tomassem o seu lugar. Caixas nada sólidas sustentavam pesos, que não se deixavam ver, camuflados, latentes, numa regência de objetos que se apresentavam sobre outros objetos.

Imagino as quatro caixas em cima das cinco pilhas de desenhos, e as cinco cadeiras encaixadas nas pilhas de desenhos como eventos-arranjos que seguem as quatro modalidades a que se refere Milton Santos: “à direita e à esquerda, adiante (na frente)

63 SANTOS, 1990, p. 119.

e atrás, em cima e em baixo, antes e depois”⁶⁴ Acrescento ainda o tamanho, a altura, e a relação com o tamanho do meu corpo, que funciona como unidade de medida para se aproximar da escala humana considerando que “a consciência da escala é função da comparação entre uma constante, que é o tamanho do corpo do espectador, e o objeto. O espaço entre o sujeito e o objeto está incluído nessa comparação”.⁶⁵ George Didi-Huberman destaca na noção de escala humana o estado de manter-se de pé como característica que difere os homens vivos das demais criaturas:

A estatura, caráter essencial das estátuas, é o estado de manter-se de pé (stare), e é algo que se diz primeiramente dos homens vivos, para distingui-los do resto da criação – animais, coisas – que se move, que rasteja ou simplesmente é colocado diante de nós. A estatura se diz dos homens vivos, apumados, e designa, já em latim, seu tamanho de homens: ela se refere portanto, fundamentalmente, à escala ou à *dimensão humana*.⁶⁶

Cria-se um antropomorfismo por insistência, não apenas a partir da escala humana, mas também a partir da função dos objetos que servem ao corpo humano e dele esperam uma certa atenção.

Certamente, nesse caso não foi feito um monumento, mas talvez um memorial, “enquanto o monumento serve à autoridade do Estado, o memorial às vezes evidencia um tipo diferente de lembrança e marco coletivo”.⁶⁷ Talvez essa possa ter sido uma homenagem à Thonet, sua criação em série e sua origem operária. Ou uma homenagem aos alunos que não reclamaram seus desenhos. Ou aos professores que guardaram os desenhos.

64 SANTOS, 2006, p. 101.

65 FOSTER, 2015, p.135.

66 DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 122.

67 FOSTER, 2015, p.182.



Figura 40. *Ver Lonjuras*, 2015. Cadeiras Thonet, desenhos não reclamados de alunos de arquitetura, caixas de papelão e grampos. Colégio das Artes - UC, Coimbra.



Figura 41. *Ver Lonjuras*, 2015. Cadeiras Thonet, desenhos não reclamados de alunos de arquitetura, caixas de papelão e grampos. Colégio das Artes - UC, Coimbra.

Um volume geometricamente organizado, retém verticalidades e horizontalidades rítmicas. É simplesmente ordem: um desenho em cima do outro e uma pilha de desenhos do lado da outra, um número ímpar de pilhas, cinco. Pontuando o centro, a pilha do meio com folhas de tonalidades diferentes. Pilhas de desenhos divididas em alturas iguais, com ritmo e simetria. Há uma horizontalidade imposta pelos desenhos deitados, uns sobre os outros sem se deixarem ser vistos. Desenhos em potência, em um acúmulo sedimentar.

A repetição e sobreposição formam um conjunto, a partir de um tipo de totalidade que pode ser obtida por meio da repetição de unidades idênticas, resultando mais em uma insistência do fato, ou evento de insistência, do que na sua pressuposição e pré-existência.

Ver Lonjuras, como se de uma certa altura se pudesse ver à distância. Um convite à contemplação e à paisagem implícita. “Chão vejo, pensa então em distância, perto, longe, chão vejo”.⁶⁸ O horizonte é a visão sem fim, “um elemento não mensurável de um afastamento recíproco, de um espaçamento, de uma solidão”.⁶⁹ Nada mais há para ver, mas a obra continua insistindo e apontando para um lugar distante. Da cadeira elevada olha-se o mundo a partir de uma outra perspectiva, de um ponto mais alto, para enxergar o longe, o longínquo. Na condição de estar distante, pergunto-me: qual a medida da Lonjura?

As pilhas de desenhos testemunham de onde venho. Eu desenho.

68 JOYCE, 1922, apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31.

69 DIDI-HUBERMAN. 1998, p. 166.

Interessa-me, particularmente numa sociedade tão tecnológica e tão complexa como essa na qual vivemos, recuperar um lado de manualidade, do registro da mão e do corpo.

Cadeiras Thonet, as folhas de papel em formato A3 dos desenhos, os contentores-caixas, os grampos e as ferramentas são materiais industrializados, feitos em série. Não se sabe que mãos fizeram e montaram esses objetos. Há uma relação com o nosso cotidiano, no convívio com objetos que não têm autores originais – ou são autores anônimos. No nosso dia a dia não sabemos quem fez a cadeira ou a ferramenta. A dimensão desses momentos sem autores originais cria uma obra original, que mostra a ruptura com aquilo que esperamos da “natureza” dos objetos e no nosso convívio rotineiros com eles: a cadeira está no chão, as pilhas de folhas estão organizadas por blocos e as caixas são para transportar coisas e descartadas depois.

Vincula-se e combina-se. Antes a visão da arte como articulação, combinação de formas, instituindo ligação ou estabelecendo uma relação entre os objetos e suas formas. Depois, a hierarquia de uma situação que cria um estranhamento desses objetos e suas formas, no caso as cadeiras, que não estão no chão, mas estão por cima de pilhas de folhas. Marcia Vaitsman⁷⁰ indaga sobre a natureza da lonjura como unidade de medida.

A artista não começou a obra a partir de uma linguagem mental fixa. Tampouco vinha de uma posição de querer dizer, ensinar ou demonstrar algo. Aos poucos, para a materialização “mágica” da obra, associou-se esse lugar interno ao que estava disponível no mundo de fora: papel e cadeira.

Dentro da imensidão de outras escolhas possíveis, resgatou, em seguida, a lembrança de que havia um “gabinete de coisas esquecidas” e “uma coleção de desenhos anônimos”, decidiu investigá-los, motivada por uma paixão de longo tempo pelo papel, pra lá de 30 anos. Outras decisões foram tomadas durante as semanas que seguiram.

70 Marcia Vaitsman, artista brasileira, doutoranda do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, no período de 2014 a 2017.

Ao trabalhar dessa forma, a obra final surpreendeu a própria artista. Como se no lado de fora materializara-se um todo, que não teve espaço para ser construído no lado de dentro. O método de trabalho vem de uma matemática íntima de medidas, verificação da forma, agrupamento, posicionamento, estruturas, propriedades, resultantes etc.

Da obra finalizada criou-se o título, *Ver Lonjuras*. No título da obra criou-se uma unidade de medida de saudade, a que Isaura sente de sua casa no Brasil, de sua família: a lonjura.

É a lonjura uma unidade de medida do tempo de ausência?

É a lonjura uma unidade de medida da distância física?

É a lonjura uma medida de amor? ⁷¹

Criou-se um auditório para *Ver Lonjuras*, que poderia ser também um palco de encenações estranhas. Estamos sentados porque estamos expectantes.

71 VAITSMAN, 2016, p. 9. Revista Homeless Monalisa; revista on line Homeless Monalisa, Coimbra, 2016. Disponível em: <http://homelessmonalisa.com/obra/ver-lonjuras/> (Acesso em 30 novembro 2016).



Figura 42. *Jacarandá*, 2015. Tinta da china s/ papel, 5 desenhos de 300 x 150 cm (cada). Museu Botânico da Universidade de Coimbra. Foto: Jorge Neves.

2.3 Jacarandá

Jacarandá foi realizado para a Exposição *Link/Coletiva* no Museu Botânico da Universidade de Coimbra, Anozero, Bienal de Coimbra 2015.⁷²

Desenho em escala real
Verticalidade
Régua
Seções
Fragmentação
Inversão de posição – cabeça para baixo

O que pode uma árvore? Penso sobre o apelo das árvores de madeira dura. Penso sobre o apelo das árvores de madeira mole.

Tenho apreço pelas árvores de madeira de lei. Em Belo Horizonte frequentei por muito tempo, durante dez anos, o atelier de um escultor que trabalhava com madeiras nobres da região da Mata Atlântica em Minas Gerais: jacarandá, peroba-rosa, pau-ferro, braúna, angelim, ipê. Conheço o cheiro de madeira dessas árvores. Encontrar um Jacarandá no Jardim Botânico da Universidade de Coimbra foi como encontrar um velho conterrâneo que não se via a muito em terras distantes. Uma árvore bonita, de madeira resistente, de cor rosada, dura e compacta muito usada na fabricação de instrumentos musicais e de móveis.

São árvores de outras paragens. Têm um nome de origem indígena — “jacarandá” é palavra da língua tupí-guarani. Chegaram a Lisboa pela mão de Félix de Avelar Brotero, director do Jardim Botânico da Ajuda no início do século XIX. Deram-se bem por aqui e, como noutras cidades do mundo, foram plantadas em muitos locais precisamente por causa dessa explosão de azul e roxo que todos os anos anuncia a chegada do Verão.⁷³

⁷² A exposição *Link / Coletiva* com curadoria de Luisa Santos, foi realizada dentro da programação de Anozero Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, de 31 de outubro a 29 novembro de 2015. A narrativa da exposição desenrolou-se ao longo dos espaços do Jardim e Museu Botânico, do Aqueduto de S. Sebastião, e junto ao Rio Mondego, a partir de trabalhos cujo protagonista foi o eixo verde que atravessa Coimbra, do Jardim da Sereia à Quinta das Lágrimas. Artistas participantes: António Olaio, Gabriela Albergaria, Moirika Reker, Gilberto Reis, Isaura Pena, João Queiroz, Pedro Valdez Cardoso, Pedro Vaz, Haarvöl.

⁷³ Site oficial do Jardim Botânico D’Ajuda, Instituto Superior de Agricultura, Universidade de Lisboa. <https://www.isa.ulisboa.pt/jba/apresentacao/historia-do-jba> (Acesso em 05 junho de 2016).

O Museu Botânico da Universidade de Coimbra acolheu a exposição coletiva. Localizado no Jardim Botânico da Universidade de Coimbra, conta com uma exposição permanente de plantas, sementes e coleção de frutos. Um conjunto didático de coisas, flores e frutos gigantes feitos em cera e madeiras originárias do Brasil e das ex-colônias portuguesas.

Por morte de Francisco Xavier de Carvalho, foi o inspector-geral do jardim, Martinho de Mello, que mandou construir duas estufas destinadas a plantas exóticas, promoveu a cultura de plantas úteis, mandou vir do Brasil, Angola e Cabo Verde muitas plantas e remeteu para o Jardim Botânico da Universidade de Coimbra muitas sementes.⁷⁴

Penso sobre o fluxo migratório das árvores que desenraizadas podem ter também a possibilidade de enraizarem-se em outros lugares, com outros movimentos, deslocamentos e migrações.

Não teria sido uma situação análoga a essa da árvore a minha própria situação durante o período em que estava em Portugal? Ser que migrou, teve que de alguma forma romper com suas raízes e conseguir criar um vínculo novo com o local para onde foi. Não um rompimento total, claro, mas há que estar aberta e um tanto quanto liberta para conseguir viver bem num local diverso daquele ao qual pertencemos. E, ainda que tenha retornado ao Brasil, minha passagem por Portugal rendeu frutos, sem dúvidas.

As nossas convicções mais arraigadas, mais indubitáveis, são as mais suspeitas. Elas constituem o nosso limite, os nossos confins, a nossa prisão. Pouca coisa é a vida se não existir nela um anseio enorme de ampliar as suas fronteiras. Vive-se na mesma proporção em que se anseia mais.⁷⁵

Uma árvore que não está mais na terra, mostra sua raiz como uma raiz despenteada de uma vasta cabeleira, e mostra uma copa desfolhada. A árvore que levita juntou-se à coleção do acervo do Museu Botânico da Universidade de Coimbra, suspensa de

74 Site oficial do Jardim Botânico D'Ajuda, Instituto Superior de Agricultura, Universidade de Lisboa. <https://www.isa.ulisboa.pt/jba/apresentacao/historia-do-jba> (Acesso em 05 junho de 2016).

75 ORTEGA Y GASSET, José. A desumanização da arte. Lisboa: Nova Vega, 2008. (P.88).

ponta a cabeça, sem tocar o chão. Isso emprestou-lhe uma certa dignidade, como se assim pudesse apontar de onde veio. Em meu desenho, colocar a árvore invertida, suspensa, virada de cabeça para baixo “produz uma mudança de sentido”⁷⁶ invertendo o eixo de coordenadas, quase como invertendo o Hemisfério Sul e o Hemisfério Norte; tal operação quase propõe uma outra vida, criando para ela, novos referenciais. Esse expediente “opera uma transgressão simbólica na cartografia clássica e, em consequência, na nossa imagem de mundo.”⁷⁷ O artista uruguaio Joaquín Torres-García⁷⁸ (1874-1949) promoveu uma célebre inversão em *Nuestro Norte es el Sur*. Depois de quarenta anos fora de seu país natal, Garcia retorna a Montevideu em 1943, quando o desenho é traçado. Segundo Melendi, o *Mapa Invertido* ou *Nuestro Norte es el Sur* é uma imagem-manifesto de força singular. Torres García escreveu:



Figura 43. Torres-García.
Nuestro norte es el Sur,
1943. Disponível em:
[http://web.cortland.edu/fteach/wksp/
Heller/Visual6a-2_files/image002.jpg](http://web.cortland.edu/fteach/wksp/Heller/Visual6a-2_files/image002.jpg)
(Acesso em 05 de outubro de 2016).

Nuestro norte es el Sur. No debe haber norte para nosotros, sino en oposición al Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés y entonces ya tenemos la justa idea de nuestra posición[...]. Desde ahora, el extremo alargado de Sudamérica apuntará insistentemente para el Sur, nuestro Norte.⁷⁹

Ao inverter cartograficamente a relação centro-preriferia, Rauschenberg aponta para a natureza relativa da noção de identidade. Um artista, um indivíduo ou um grupo pode construir sua identidade cultural recortando elementos que correspondem às suas experiências e às suas necessidades.⁸⁰

76 MELENDI, 2004. p.17.

77 Idem.

78 Joaquín Torres-García (Montevideu/Uruguai, 28/07/1874 – 08/08/1949) foi desenhista, pintor, escultor, designer, teórico e pedagogo. Sua vida, carreira e trabalho foram-se abrindo e solidificando através da vivência de experiências de riqueza diversa, enfeixadas pela conceituação do Universalismo Constructivo (e reconduzidos pela Escuela del Sur), que se sustenta pela sua produção artística e seus ideais. (...) Aos 16 anos, sua família se transfere para a Catalunha, onde inicia seus estudos de arte, abraçando a causa artística até voltar para sua terra definitivamente, aos 60 anos de idade, no auge de seu trabalho de criação. Nesse intervalo, além da Espanha (onde viveu ainda em Madrid e em alguns povoados ao redor de Barcelona), reside e trabalha nos Estados Unidos (Nova Iorque), na Itália (Fiesole e Livorno) e na França (Villefranche-sur-mer e Paris). Viveu mais de 43 anos pelo mundo e menos de 32 em seu país natal, onde se tornou uma espécie de pilar para a arte local e, em seguida, uma referência fundamental para o Modernismo latinoamericano. Conforme AZEVEDO, Mário, “A obra-texto de Joaquín Torres-García”. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005/2010).

79 RAMÍREZ, 1992 apud MELENDI, 2004, p. 17.

80 MELENDI, 2004. p. 17.

No que diz respeito à relação da arte com a natureza, cabe evocar o trabalho de Frans Krajcberg (1921-2017)⁸¹ e seu envolvimento com questões ambientais. Utilizando materiais orgânicos remanescentes de áreas desmatadas como matérias-primas e referências declaradas, criou estruturas que remetem a seres vivos ainda desconhecidos e para os quais ainda não há classificação adequada. A coleta cuidadosa de elementos naturais realizada sistematicamente pelo artista distancia-se daquela realizada pelos colonizadores ao ocuparem novos territórios e apropriarem-se de exemplares de espécies nativas com vistas a mantê-las para fins de estudo e exposição em jardins botânicos, antes que desapareçam por total uma vez iniciada a exploração e promovido o “desenvolvimento” da área dominada. *Jacarandá* pode remeter ao desejo humano de alterar e domesticar o mundo natural, tornando-o um espaço utópico, controlado, domado, subserviente a nossas pretensas necessidades e vontades. Porém, assim como os trabalhos de Krajcberg, o desenho suspenso tem como ponto de partida o desejo de que, por meio de uma poética visual, seja dada visibilidade ao orgânico ali representado. Enquanto os objetos do artista estão envolvidos numa aura de entrega e impotência, formados por fragmentos sem vida, o desenho de ponta cabeça apresenta uma árvore íntegra, corajosa: a subversão de sua posição natural – que pode aludir à proximidade da copa (que dista sempre mais do solo) com as profundas raízes que a sustentam e com a terra que a nutre – funciona ainda como metáfora sobre ciclos vitais bem como sobre um possível rompimento com o implacável permitido pela arte.

81 Frans Krajcberg (Kozienice, Polônia, 1921 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017). Escultor, pintor, gravador, fotógrafo. Chega ao Brasil em 1948 após perder sua família em um campo de concentração durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Participa da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951 com duas pinturas. Após passagens pelo Paraná e pelo Rio de Janeiro, no início da década de 1970, instala-se no sul da Bahia, no município de Nova Viçosa, onde passa a coletar sistematicamente troncos e raízes, fundamentos para suas esculturas. Em constantes viagens à Amazônia e ao Mato Grosso, faz registros fotográficos de regiões desmatadas e queimadas, denunciando crimes ambientais com veemência a partir de 1978, também por meio de sua produção. “O artista, ao longo de sua carreira, mantém-se fiel a uma concepção de arte relacionada diretamente à pesquisa e utilização de elementos da natureza. A paisagem brasileira, em especial a floresta amazônica, e a defesa do meio ambiente marcam toda a sua obra”.

FRANS KRAJCBERG. In: Enciclopédia Itau Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10730/frans-krajcberg>>. (Acesso em: 25 nov. 2017).

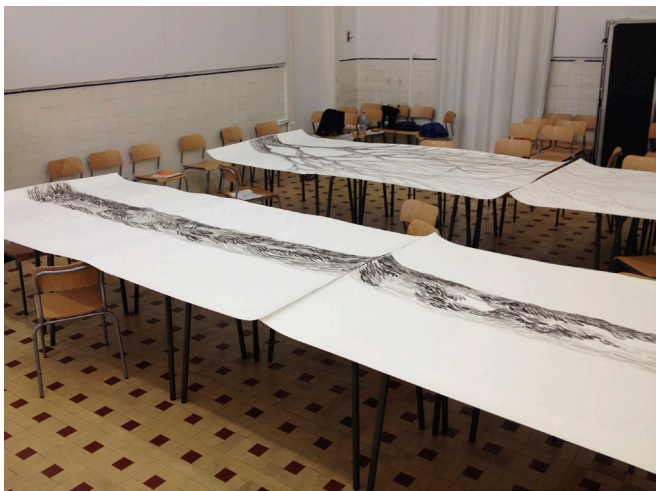
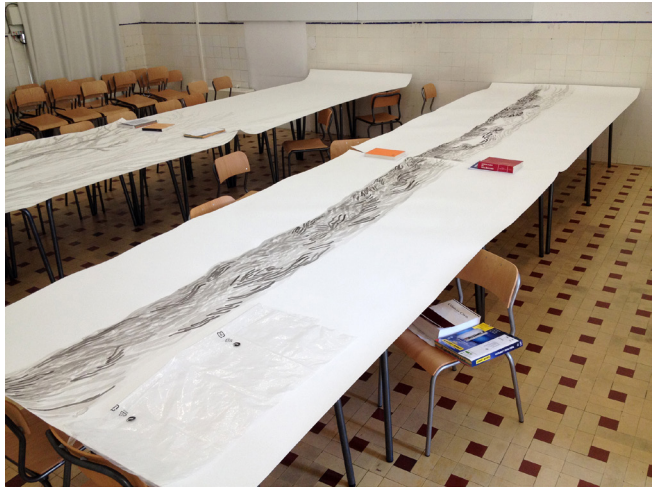


Figura 44, 45, 46. Desenvolvimento da obra *Jacarandá*, 2015.

Árvore-madeira.
Árvore-régua
que mede a distância entre o chão e o céu.
Árvore-ponte
que liga céu e terra.
Terra e ar.
Marron e azul.

Árvores, seres em pé, exibem verticalidades em prontidão. “Conduz o olhar rumo ao céu, transformam o sentido de céu e terra, chão e copa das árvores ao tratar a paisagem como uma experiência de espaçamento e intervalo.”⁸²

Qual o tempo de crescimento de um jacarandá? Giuseppe Penone (1947-), um dos principais expoentes do grupo de artistas italianos que se destacou a partir do final dos anos 1960, reunidos no movimento *arte povera*, associa suas intervenções ao processo de crescimento de árvores. Penone “trabalha com a noção de que para se observar as árvores precisamos de um tipo de percepção da realidade e de um conceito de tempo diferentes daqueles usados pela cultura ocidental.”⁸³

Quantos anos vive um jacarandá? Há alguma maneira de captar o tempo de crescimento das árvores, dos troncos, dos galhos, das folhas e da seiva? “Árvores são elementos de regeneração que em si mesmas contém o conceito de tempo”, afirmou Beuys (1982).⁸⁴ É possível refletir sobre a transitoriedade da nossa vida, que tem limites e um conceito de tempo diferente do tempo de uma árvore. Quinze metros diz respeito à uma árvore adulta, quantos anos leva um jacarandá para atingir esse tamanho?

Na escala do real relaciono o meu tamanho ao tamanho do jacarandá; “Trabalhar com a escala está relacionado, de certa maneira, também com trabalhar com o real, buscar uma relação com o real. Não apenas com o real do que está fora, mas com o nosso corpo,” esclarece Glória Ferreira.⁸⁵ Quinze metros de jacarandá, um desenho de quinze metros e eu, são nove vezes o meu tamanho. “Uma árvore tem sempre um destino de grandeza.”⁸⁶ Quis captar o sentido dessa verticalidade. Fiz então cinco

82 FATORELLI, 2015, p. 6.

83 CÂMARA, 2015, p.1.

84 BEUYS, 1982 apud GANZ, 2015, p.67.

85 FERREIRA, 2012, p. 46.

86 BACHELARD, 2003, p.205.

desenhos de três metros de altura por um metro e meio de largura, cinco seções em pequenas verticalidades. Um tamanho possível de ser realizado. Preparei o papel em rolo que media 10 por 1,50 metros, cortado em cinco pedaços de 3 por 1,50 metros. Preparei também o lugar para o desenho com mesas e cadeiras. A sala de conferências do Colégio das Artes foi ocupada e transformada em ateliê. De novo, visitaram-me mesas e cadeiras, objetos de trabalhos anteriores. Montei e desmontei a sala-ateliê diariamente. As mesas e cadeiras de aula agrupadas e logo desagrupadas, em constantes arranjos e combinações para acompanhar o crescimento do desenho, o tamanho da árvore sobre a mesa horizontal. A árvore deitada mostrou uma *verticalidade-horizontalizada*.

Geralmente pensa-se que uma árvore na horizontal só acontece quando morre; nesse caso essa foi a forma como ela surgiu. Desenhei o jacarandá em escala real, uma árvore deitada sobre as mesas. Um desenho que demandou tempo, feito em pequenas pinceladas, de uma maneira que nunca tinha feito, com o pincel mesmo. O desenho foi tomando forma em camadas de aguadas de tinta da china em várias diluições. E foi muita água como se a regar a terra. A água facilita o gesto e o gosto de ver o pincel com a aguada a tocar o papel com a tinta a sumir dentro dele. Na textura do tronco viam-se mapas, geografia de casca.

O desenho da árvore de jacarandá não foi um desenho de observação. Foi um desenho de memória, do que eu sei de árvore. Começo sempre o desenho sem saber o resultado final. “Essas árvores são magníficas, mas mais magnífico ainda é o espaço sublime patético entre elas, como se, com o seu crescimento, ele aumentasse também” escreveu o poeta Rilke em uma carta reproduzida em um livro de Claire Goll.⁸⁷ Foi a raiz, depois o tronco e galhos e folhas. A árvore em pé na memória, a árvore deitada na mesa e a árvore dependurada de cabeça para baixo, verticalidades-horizontalizadas.

Para o catálogo da Bienal *Anozero*, a curadora Luisa Santos, escreveu sobre este trabalho. Transcrevo o texto:

87 GOLL, 1955, p.63 apud BACHELARD. 2005 p. 205.



Figura 47. *Jacarandá*, 2015. Tinta da china s/ papel, 5 desenhos de 300 x 150 cm (cada).
Museu Botânico da Universidade de Coimbra. Foto: Jorge Neves.

15 metros de Jacarandá (2015), de Isaura Pena (1958, Brasil), é um conjunto de cinco desenhos, a nanquim sobre papel, com três metros de altura cada um. Estes desenhos transbordam as fronteiras do que usualmente entendemos por desenho numa ocupação tridimensional, escultórica, do espaço do Museu Botânico.

O título refere-se a um dos espécimes de árvores vindas do Brasil para o Museu Botânico de Coimbra. O nome da árvore tem, segundo se acredita, origem Guarani, um idioma indígena da América do Sul. A palavra foi descrita na primeira edição de “A supplement to Mr. Chambres’s Cyclopedia” (1753) enquanto nome de origem portuguesa atribuído por alguns autores às árvores com madeira de campeche com usos medicinais e tintos. O objetivo de trazer esta árvore do Brasil para Portugal prende-se com a preservação, análise, estudo e classificação da árvore. Com esse processo, esta árvore, como todas as outras de origem exótica que podemos encontrar em jardins botânicos, sofreu uma transferência do seu lugar de origem para outro.

Isaura Pena interpreta precisamente o processo de transferência, de uma destas árvores – o Jacarandá – por meio de um desenho que, partido em cinco partes, nos deixa ver tanto a copa, como o tronco e as raízes. Esta fragmentação é também visível na escultura de Gabriela Albergaria que encontramos no Pátio do Museu, com as várias partes do tronco da árvore morta unidas por parafusos. Em *15 metros de Jacarandá* começamos por ver a copa invertida, seguimos para o tronco, ao longo de três segmentos, e acabamos com as raízes no lugar onde esperávamos ver o topo da árvore. Este procedimento para retratar o Jacarandá cria-nos alguma estranheza: uma imagem de uma árvore ser-nos-á sempre familiar mas nunca nesta posição desenraizada e invertida. Neste processo, Isaura Pena faz muito mais do que um simples retrato, desenho e instalação.

O mais interessante deste trabalho reside precisamente na estranheza, naquilo que não se vê ou entende num primeiro olhar. A escolha de uma espécie brasileira para este desenho não é inocente. O Brasil foi alvo dos Descobrimentos Portugueses com tudo o que esse tempo implica na História do Colonialismo no Brasil e em Portugal. A curiosidade pelo Outro existiu e perpetua-se ao longo dos tempos de vários modos, uns mais interessantes e dignos que outros. A curiosidade pelo Outro implícita num jardim botânico relaciona-se, em última análise, com a tentativa de entender e preservar o mundo na sua globalidade dentro de um espaço único e ordenado.

Ao representar a árvore de cabeça para baixo, Isaura Pena coloca o foco nos possíveis efeitos da deslocação da árvore e questiona a

ordem imposta pelo jardim que é a sua nova casa. Ao mostrar as raízes da árvore, revela o seu processo de crescimento simétrico: as árvores crescem na mesma medida e forma para cima – em direção ao céu – e para baixo – em direção ao centro da terra. Aquilo que não vemos das árvores, e talvez o que suscite mais curiosidade aos menos atentos, é um reflexo daquilo que vemos, num equilíbrio que só a natureza consegue na sua ordem própria.

Esta instalação de quinze metros de desenho, a nanquim sobre papel, é muito mais do que uma ocupação de um espaço e uma observação passiva de uma espécie exótica num jardim botânico europeu. Trata-se de uma interpretação irônica, com recurso a uma metáfora de uma árvore cuja origem portuguesa existe apenas no nome, à metáfora da curiosidade humana, do absurdo da necessidade de prover a natureza de ordem humana, da deslocação, e, finalmente, da migração que será, para muitas espécies, inevitável.⁸⁸

A íntegra do texto da curadora desta exposição poderá também ter um sentido de como um olhar sobre um *Outro* que se replica aqui. Não já o exotismo de uma árvore que vem do Brasil, mas a obra de uma artista brasileira que, ao representar uma árvore que tem origem no seu país, vê sublinhada a sua própria nacionalidade, num olhar da curadora que olha a obra e a artista que, partilhando o Brasil como território originário com aquela árvore, tornando-a ela própria objeto, funde-se no espaço de especulação daquela árvore e da sua representação.

88 SANTOS, 2015, p.72.



Figura 48. *Porta*, 2016. Desenhos não reclamados de estudantes de arquitetura e cola, 228 x 168 cm.
Foto: Vítor Garcia.

2.4 Porta

Porta foi parte da exposição *Motel Coimbra MMXVI: Bíblias de cabeça*,⁸⁹ realizada no Colégio das Artes de abril a junho de 2016.

Na parede oposta ao vão de entrada de uma das salas da galeria, exatamente em frente, desenhei um retângulo vertical com as mesmas medidas do vão (228 x 168 cm). Projeção de uma passagem que, com este gesto, reforça a possibilidade de ser uma outra entrada, cumprindo essa função de porta, mesmo sem ser o objeto porta. A materialidade da porta surge na materialidade que a sua projeção acabou por assumir.

⁸⁹ A mostra reuniu trabalhos dos doutorandos do Doutoramento em Arte Contemporânea da Unidade Orgânica da Universidade de Coimbra com especial enfoque no livro/objeto. A coordenação da exposição esteve a cargo de António Olaio e Pedro Pousada. A exposição inseriu-se na programação da 18ª Semana Cultural da Universidade de Coimbra, com o tema O Livro | No Princípio era o Conhecimento.

Dentro desse retângulo desenhado na parede, coleí folhas de papel, horizontais. Como na peça *Ver Lonjuras* foram usados os mesmos desenhos não reclamados pelos alunos do curso de arquitetura. Prosseguindo aqueles trabalhos, de uma certa maneira nova, com a intenção de dar vida a esses desenhos. Colei as folhas com o desenho voltado para a parede, por decoro, para evidenciar que a autoria dos desenhos não é minha, para não usurpar o gesto de quem os fez, e para prosseguir meu fim que é o de chegar na volumetria de um livro. Colei em camadas superpostas, ordenadamente, calculadamente, folha sobre folha, respeitosamente. Foi um trabalho diário e persistente: uma camada colada, outra camada superposta. A umidade da cola no papel, de um dia para o outro, revelava a migração, por transparência, de alguns desenhos para o plano mais exterior da superfície, iluminando a matéria do retângulo. Olhava, registrava mentalmente e continuava sucessivamente. A função de colar sedimentava a espessura da matéria, pelo acúmulo de camadas de desenhos superpostos, potencializando a superfície do papel como um elemento arquitetônico. Sedimentava também a intenção de obter uma porta ao contrário, que se projetava da parede e onde, como num livro, a entrada era subjetiva. Como nos trabalhos anteriores, o fazer manual, diário, persistente, é uma necessidade de ocupar as mãos e conseqüentemente o tempo. Aceitei a *inesgotabilidade* do uso do papel e do desenho, acreditando que existem outros usos possíveis além de todos que eu já havia experimentado. Desenhei o tempo enquanto houve desenhos não reclamados.

Estados do desenho, desenhos em potencia: tornei-me fiel guardadora de desenhos não reclamados dos alunos de arquitetura. Os desenhos perdurarão.

Coloquei em evidência a minha obsessão por papéis. Gosto mais do papel do que da tela que são suportes muito diferentes. Não é uma escolha racional. Comovi-me com os desenhos não reclamados porque convivo com desenho no meu trabalho e no ensino. Fazem parte da minha vida e despertam vivências passadas, numa geometria montada de afeto e memória.

A porta também é uma forma emblemática de passagem e de opostos: entrar e sair; abrir e fechar; trancar e destrancar. A porta é um lugar geométrico das chegadas e das partidas e o desenho-porta, ou a porta-desenho, torna-se um ponto de encontro, um

limiar entre o cá e o lá. E os desenhos, que estavam virados para a parede, o outro lado, indicam outra direção para onde ir, mesmo que fisicamente impossível. Este é um gesto simbólico, essencial, como aliás poderemos considerar tudo o que a substância da arte faz. Mesmo que visíveis na transparência que o papel adquire com a cola, os desenhos mostram-se como se fossem para serem vistos do outro lado, lado onde estaria o seu espectador, barrado pela parede. Ou mostram-se como a possibilidade de uma existência metafísica de um espectador sem corpo, sugestão de coisas cuja visualidade poderá existir para além da possibilidade de as vermos. O “avesso do visível”⁹⁰ não tem valores visuais muito intensos, está atrás ou dentro do visível.

Georg Simmel, em *Ponte e Porta* texto de 1909, descreve:

A porta representa de maneira decisiva como o separar e o ligar são dois aspectos de um mesmo e único ato. O homem que primeiro erigiu a porta, como o primeiro que construiu uma estrada, ampliou o poder especificadamente humano ante a natureza, recortando da continuidade e infinitude do espaço uma parte e conformando-a numa determinada unidade segundo um sentido.⁹¹

Pedro Pousada busca a referência desse ensaio para falar de uma obra que também é uma porta, intitulada *Estudo para Fuga* (2008), do artista português Nuno Sousa Vieira (196 -), apresentada na Exposição Homeless Monalisa⁹², no Colégio das Artes em 2015:

Georg Simmel conseguiu relevar nesse texto duas decisões humanas (separar e ligar, divisão e unidade) que fazem ‘existir a forma’. Consegue-o com grande eficácia através da descrição que faz da porta como a invenção de uma tecnologia que trabalha a descontinuidade espacial; a porta é o ecrã, a superfície que define um “lado de cá e um de lá.”⁹³

90 GIL, 1996, p. 27.

91 CONTARDI, 1998 apud ARGAN, 1998, p.1.

92 Homeless Monalisa, exposição coletiva, realizada na Galeria do Colégio das Artes, de 17 de abril a 30 de maio de 2015, com a participação dos artistas: Ana Catarina Pinho, Ana Pérez-Quiroga, Baltazar Torres, Cristina Mateus, David Maranhã, João Vasco, Jorge Santos, Marcia Vaitsman, Marco Pires, Miguel Ângelo Rocha, Miguel Leal, Miguel Palma, Nuno Souza Vieira, Pedro Loureiro, Pedro Tudela, Rodrigo Oliveira, Vasco Araújo.

93 POUSADA, 2016, p. 91.



Figura 49, 50. Desenvolvimento da obra *Porta*, 2016 na Galeria do Colégio das Artes, Universidade de Coimbra.
Foto: M. Vaitzman.

A medida 230 x 170 centímetros de obra, a mesma medida do vão, completou uma volumetria com exatidão milimétrica. Dá-se um estado de profundidade que é *real* ou *verdadeiro*. Há camadas de papel e há camadas de desenhos.

A citação de Joyce, feita por Didi-Huberman, traz uma estranheza entre a grade e a porta, principalmente quando a grade fechada permite a visibilidade do lado de lá, e a porta não. E quando estão abertas, tornam-se iguais. “Se se pode pôr os cinco dedos através é porque é uma grade, se não uma porta.”⁹⁴ Isso indica relações do objeto com o corpo humano, a possibilidade do corpo entrar num espaço-entre do objeto, e a mão como medida de definição do objeto.

Denomino *inesgotabilidade* a característica da minha prática que não descarta o material do trabalho anterior. Uso pela terceira vez os desenhos abandonados: em *Ver Lonjuras*, *Motel Coimbra* e agora em *Porta*. Reutilizo, construo a partir do que já existe, uma nova circunstância. A *inesgotabilidade* aparece também na reutilização de operações, empilho, superponho, colo, encaixo e administro um mundo no Mundo, organizo o que posso. Sinto-me útil na tentativa de construir algo do nada ou quase nada.

A partir da *inesgotabilidade*, também construo algo a partir do que já existe, do que já tem uma carga, significados, mas segue sendo passível de ser explorado e descoberto em novos trabalhos.

94 JOYCE, 1992, apud DIDI-HUBERMAN, 1966, p. 29.



Figura 51. *Pátio*, Colégio das Artes, 2016.

2.5 LONJURAS

As obras descritas nos itens 2.5.1 *Pátio* e 2.5.2 *Janelas*, foram processos de observação, pensamentos exploratórios, que antecederam a exposição *Lonjuras*, realizada no Círculo de Arte Contemporânea de Coimbra em 2017, que será descrita logo a seguir.

2.5.1 Pátio

Dentro do Colégio das Artes, uma edificação carregada de história, um pátio oferece duas experiências: andar sobre ele e observá-lo do segundo andar na sua totalidade.

Entregue a Companhia de Jesus em 1555, foi transferido para a Alta em 1565, perto dos paços reais, onde se instalara a Universidade em 1544. Havia de erguer-se junto do Colégio de Jesus. Despôs-se de modo que a porta principal abrisse para um terreiro de 302 palmos de comprimento por 92 de largo sobre a Praça da Terra. [...] vindo a formar o edifício por fora um quadrado de 302 palmos cada parede, e o pátio uma quadra de 144 palmos por lado. [...] Em 1616, apesar de não estar completa a obra, foram inauguradas as aulas do novo edifício. A arquitetura do edifício, muito regular e majestosa, formava uma grandiosa quadra. No centro de toda ela estendia-se ao livre o átrio ou pátio das escolas. O vão media na direção de norte a sul, cerca de quarenta metros, e de leste a oeste, quarenta e quatro.⁹⁵

Às treze horas e vinte e um minutos do dia 21 de novembro de 2016, uma terça-feira, no quadrado verde do Pátio do Colégio das Artes o tempo e o espaço coincidem na indivisibilidade da luz e da sombra. O meio do dia coincide com o meio do pátio. Presenciei o desenho da sombra e o desenho da luz. “Luz que traz a materialidade do conceito de hora, de passagem do tempo”. O instante percebido e registrado em fotografias deixa de lado o sentido da impermanência, o aqui e agora no chão gramado. Captei a “Imagem do Tempo”.

95 LOBO, 1999, p. 45.

Quando
enfim
fechássemos o mapa
o mundo se dobraria sobre si mesmo
e o meio dia
recostado sobre a meia-noite
iluminaria os lugares mais secretos.⁹⁶

Uma linha divide o espaço do Colégio das Artes. A luz do sol projetada no prédio provoca e desenha uma linha reta e diagonal que passa pelas paredes e pelo chão. Uma dicotomia é revelada no interior do prédio. O claro-escuro materializa o momento, no meio exato do pátio, precisão indiscutível. O risco na grama verde do pátio provoca uma experiência singular para a percepção do tempo cronológico, levando a uma experiência espacial da temporalidade. Seria possível, a partir dessa percepção, visualizar e metrificar o passar do tempo, por exemplo, calculando quantos metros a sombra avança em determinada quantidade de minutos.

2.5.2 Janela

O desenho foi colocado na parede perto da janela, em frente à porta de entrada da pequena sala do ateliê do Colégio das Artes. Em um fim de tarde de um começo de outono durante a montagem da exposição *Atelier Aberto*, a luz do sol que entrava pela janela incidiu diagonalmente na mancha de tinta da china, a linha exata, em perfeito foco: luz e sombra coincidiram com exatidão no canto superior esquerdo do retângulo preto. Criou-se nesse momento um volume. No quadrado desenhado via-se um cubo em cinzas claros, cinzas escuros e negros.

O acaso feliz de estar no momento certo, no lugar certo, fez-me enxergar o desenho da luz e da sombra projetados no gramado e no papel desenhado. Percebi como essa luz influencia o espaço, provocando cortes na volumetria dos planos, envolvendo-me.

Esses dois trabalhos, *Janela* e *Pátio* foram importantes para o desenvolvimento dos trabalhos que seguiram, por estimularem o interesse pela percepção da incidência da

96 MARQUES, 2015, p.47.



Figura 52. *Janela*, 2016. Tinta da china, s/ papel, 180 x 150 cm.
Atelier Aberto 2016, Colégio das Artes.

luz do sol na exatidão do momento. É importante observar que essas duas ocorrências aconteceram em uma cronologia convergida o que intensificou a vivência delas.

Já pensando nessa questão da luz do sol incidindo no desenho coloquei a outra série de desenhos menores sobre as mesas da sala perto da janela.



Figura 53. *Há Indícios*, 2017. Guache e tinta da china, s/ parede, 200 x 220 cm; projeção e luz, 60 x 80 cm. Foto: Jorge Neves.

2.5.3 Lonjuras, A Exposição no CAPC

Lonjuras foi a exposição individual por mim realizada em maio de 2017 no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. Instituição independente fundada em 1958 e voltada para a difusão e produção da arte contemporânea e de vanguarda, é considerada das mais importantes de Portugal. O espaço a ser ocupado era o do Círculo Sede, uma casa – e novamente *a casa* – de dois pavimentos, situada à rua Castro Matoso, número 18. É uma casa especial para mim, que ao contrário das outras às quais me referi anteriormente, abandonadas e vazias, esta sempre esteve aberta e cheia de vida e arte. Naturalmente foi umas das minhas casas de eleição em Coimbra, o que acresce o valor afetivo que me proporcionou essa realização. Todas as obras apresentadas foram produzidas em Coimbra, durante o doutoramento, a maior parte em 2017, já em diálogo com a própria casa. Sempre comigo, o desenho.

Entre tantas casas fechadas é chegado o momento em que tive uma casa aberta para mim, em que eu podia transitar e eventualmente interferir com o meu trabalho. Sempre gostei dessa casa e de suas cores claras, suas proporções, portas e janelas. Intrigante a aparente adaptação que sofreu o prédio. Uma de suas janelas, junto à escada, começa num andar, vai dar no outro, uma janela rasgada na parede e cortada pela viga que divide e sustenta os pavimentos, o que causa um efeito surpreendente. Por questões expográficas, algumas janelas foram tapadas no interior da casa para se obter paredes largas para pendurar obras. Penso na casa e quero interagir com ela.

Entrei nesse espaço inúmeras vezes e criei laços com ele, com o seu propósito institucional, com o que vi ali e com as pessoas que trabalham e habitam a casa. Agora deixo-me impregnar por ele e posso escutá-lo, livre. Meço a luz que bate e entra nele, o modo como o ar e as pessoas nele circulam, o risco do sol que varre o chão, as aberturas das janelas e as janelas tapadas. Tudo é desenho e tudo são medidas. Respeito as características formais e funcionais do projeto arquitetônico original, concebido para ser uma residência, mas que continua visível e participa de igual modo dessa função outra que não a original, a de centro cultural, com as adaptações que se fizeram necessárias. “A medida que nos movemos, vamos construindo também uma leitura perceptiva da planta da casa, em sua geometria e organização espacial.”⁹⁷

97 NOBRE, 2014 disponível em: <https://blogdoins.com.br/serra-desenho-espaco/> (Acesso em 27 setembro 2017).

O convite para expor no CAPC e a produção da exposição coincidem com a etapa final do meu doutoramento. Fecho as malas e entrego à senhoria a minha casa de Coimbra. Penso no desenho da minha vida quando aqui cheguei e enxergo o que se desenha na minha frente, consequência de vários níveis e qualidades de aprendizado.

Percebo o que era para ser uma conclusão como um momento de novos experimentos, aberturas, ainda que guarde o desenvolvimento das ideias que foram trabalhadas no percurso.

As obras concebidas, embora devam ser consideradas autônomas, dependem do modo como foram colocadas nesse espaço específico. São as seguintes.

a. Há indícios

“[...] a obscuridade da sala necessária à clareza do espetáculo...”⁹⁸

No corredor que se segue ao hall de entrada, sobe-se um pequeno lance de escada que leva ao segundo andar. À direita, a sala que tem o nome de *blackbox*: uma sala escura, sem luz natural. Uma janela foi tapada com madeira formando uma parede única, pintada de preto, como as outras. Abro nessa parede um desenho em tinta da china e guache branco diretamente sobre a superfície preta, na mesma medida da janela que foi coberta, uma nova janela. Sem anteparos: pele branca sobre a pele preta da parede. A luz interessa a essa sala escura. Instalo um projetor de slide focado na parede lateral, perpendicular àquela em que posicionei o desenho-janela. Sem fotos, um retângulo branco, de luz, na parede. Outro desenho e a ideia de um *vago*. “Fecharam-se as janelas, fica de fora a luz diurna e seu ritmo ordenador.”⁹⁹

98 MERLEAU-PONTY, 2014, P.146.

99 BRANCO, 2015, p.123.



Figura 54. *Há Indícios*, 2017. Guache e tinta da china, s/ parede, 200 x 220 cm; projeção e luz, 60 x 80 cm.
Foto: Jorge Neves.



Figura 55. *Porta*, 2016. Desenhos não reclamados de estudantes de arquitetura e cola, 228 x 168 cm. Foto: Jorge Neves.

b. Porta

“Fronteira e porta em vez de moldura.”¹⁰⁰

Continuando o trajeto da casa, ainda no primeiro andar, a segunda sala, pequena e com uma lareira. Chão e paredes brancas e a janela, aberta. Para ali trouxe a *Porta*, obra que fiz no Colégio das Artes em 2016 a que já me referi anteriormente. Tem a medida exata de uma das portas da galeria do Colégio das Artes, guarda nessa medida a memória arquitetônica de um outro espaço. Gosto da ideia de levar uma porta do Colégio das Artes para a casa do CAPC. No entanto, aqui ela é outra, se transforma. Transferida de um lugar para outro, colocada no chão, não pendurada ou presa, mas encostada na parede, agora mostra a matéria de que é constituída. As camadas sedimentadas de desenhos superpostos e colados tornaram-se um objeto rígido, rugoso e autoportante. A casa interfere nela: a luz natural intensifica a sua pele rugosa, a cor da matéria e a forma como é vista no espaço. Mais uma vez os desenhos, bidimensionais, saem do plano da parede para tomar o espaço.

c. Partituras I, II, III

Em *Partituras* utilizei experiências realizadas no *Laboratório de Desenho*¹⁰¹, proposição dos artistas portugueses Rita Gaspar Vieira e Nuno Sousa Vieira, promovido pelo Colégio das Artes. Mais uma tentativa de explorar a utilização dos *desenhos não reclamados*, nos desenhos que estão ali, mas não estão porque foram abandonados e desligados de seus propósitos. O fato de terem sido abandonados por seus autores faz com que, de alguma forma, não mais existam por não terem propósito para quem os criou. Foram *matéria prima* em aulas do curso de arquitetura, quem sabe quantos deles deram origem a trabalhos finais valendo nota? Não os utilizo, contudo, por esse valor documental, mas faço deles, outra vez, matéria primeira do meu desenho.

100 SOUZA, 1997, p. 61.

101 O Laboratório de Desenho surge no Colégio das Artes onde, no contexto de cursos como o Mestrado de Curadoria, concretamente o Laboratório de Curadoria e do Doutorado em Arte Contemporânea, decorre uma programação regular de exposições de arte contemporânea. Este contexto associa-se à prática experimental proposta no Laboratório de Desenho que, explorando competências tecnológicas, científicas e artísticas, permite abrir possibilidades expressivas e especulativas pelo desenho explorando a sua performatividade na relação com outras propostas artísticas. Período: 16 de março a 4 de maio de 2017.



Figura 56. *Partitura I,II,III*, 2017. Tinta da china s/desenhos não reclamados de estudantes de arquitetura e chapa de zinco, 33 x 30 cm. Foto: Jorge Neves.

A minha ação de recolhê-los e guardá-los – a minha mina – é uma tentativa de dar sentido ao que não tem mais sentido.

Assim como uma partitura só têm sentido, legibilidade e valor para aqueles que possuem as ferramentas para acessá-la, estes desenhos poderiam não passar de rabiscos para outras pessoas. Para mim, porém, cuja intimidade com o desenho é enorme, eles têm significado e são valiosos. Com isso, atribuo a eles novo uso e valor, mantendo-os, ainda assim íntegros, enquanto incorporo minha/outra história às histórias de cada um deles, de maneira respeitosa.

Desenho nas costas, talvez por pudor, em respeito aos desenhos que já estão. Aproveito, reutilizo, mas também preservo. Ao mesmo tempo transformá-los e deixá-los como são. Interessa-me instituir nessa série uma ideia de movimento nas finas folhas de papel. A minha interferência direta sobre eles é mínima: desenho traços contínuos à pincel e aguada de tinta na extrema borda de cada folha.

Na casa essa experiência se concretiza quando acentuo a ideia de movimento pelo modo como os desenhos são apresentados e iluminados: reunidos em objetos tridimensionais a sair da parede branca em uma série de três formatos provocando, desta maneira, cada um, novo desenho na parede formado por sua própria sombra. A partir disso, compreendo a possibilidade de desenhar com a luz, criando a sombra e manipulando-a, ao invés de testemunhar e significar algum desenho da luz que tenha acontecido sem a minha interferência.



Figura 57. *Cafundó*, 2017. Tinta da china s/desenhos não reclamados de estudantes de arquitetura, parede e chapa de zinco, 17 x 30 cm. Foto: Jorge Neves.



Figura 58, 59. *Cafundó*, 2017. Tinta da china s/desenhos não reclamados de estudantes de arquitetura, parede e chapa de zinco, 17 x 30 cm.

d. Cafundó

Uso o sentido de “lugar muito distante” da palavra cafundó para dar título ao trabalho seguinte. Recebo a notícia da morte de um amigo muito querido de Belo Horizonte, o artista Francisco Magalhães. Chico era natural de Mutum, cidade mineira distante 410 km da capital, situada no Vale do Rio Doce. Sua origem remonta a povoados de índios botocudos, tidos como muito bravios.

Como uma índia desterrada, perfuro a parede da sala, fazendo uma fresta. Para entender o que tem dentro, o que tem do outro lado, como é e onde vai dar este mundo. Nesta fenda coloco desenhos, como um caderno. Parte fica para dentro, parte sai pra fora como um língua que projeta uma sobra na parede.

Na desmontagem da exposição, pedaços de desenhos ficam nessa fenda, dentro da parede, que é então emassada, rebocada e pintada. Está lá. O não visível ainda existe. Aquilo e aqueles que não estão mais ao alcance do olhar ainda permanecem conosco. Nem tudo precisa estar escancarado, aparente; há coisas que devem ser mantidas protegidas, descansando. Não se sabe ao certo por quanto tempo.

e. Terreiro

Em outra sala, desenho no chão de madeira com uma lixadeira elétrica, ato físico explícito, um trapézio que enfatiza a distância entre a porta e a janela. Com 107 x 100 centímetros de largura, respectivamente, estes elementos arquitetônicos tornam-se diretamente conectados pelo desenho feito no piso. Um território raspado, clareado, se constitui, por contraste, entre quatro pontos demarcados. A forma em perspectiva cria um caminho entre a porta e a janela, destaca a horizontalidade em ponto de fuga, uma profundidade palpável por onde posso caminhar, chegar até a janela aberta e olhar para fora, para longe, de onde vim. Naquele momento, 7639 quilômetros¹⁰² e quase quatro anos são as distâncias que me separam de Belo Horizonte.

102 Cálculo da distância aérea a partir de Belo Horizonte até Coimbra. Disponível em: < <http://pt.thetimenow.com/distance-calculator.php?city1=3470127&city2=2740637> >. (Acesso em: 06 junho 2017).





Figura 60, 61. *Terreiro*, 2017. Lixa s/soalho de madeira, 400 x 107 x 100 cm; projeção foto digital, 30 x 40 cm. Foto: Jorge Neves.





Figura 62, 63. *Terreiro*, 2017. Lixa s/soalho de madeira, 400 x 107 x 100 cm; projeção foto digital, 30 x 40 cm.
Foto: Jorge Neves.

Estas vias de saída e de acesso – porta e janela –, objetos de pesquisa e elementos arquitetônicos previamente abordados por mim em ocasiões distintas, aparecem agora simultaneamente e interconectados, fazendo refletir sobre o caminho percorrido. Vejo o que há dentro de mim e o que deixei para trás: percurso artístico, docência, aprendizado, em um país distante. Vivo o presente, com sua inerente difícil apreensão, enquanto vislumbro o que ainda virá.

Projetada na parede ao lado da janela, bem baixa, logo acima do rodapé da sala expositiva, estava a fotografia *Pátio*, na qual se via o desenho formado no chão de grama pelo encontro dos raios de sol com a construção ao redor. Desenho operado pela luz, que revela, assim como o criado pela lixadeira sobre o piso de madeira, retirando dela camadas superficiais e trazendo à tona o que por muito tempo permaneceu oculto.

f. Vasto

Ao caminhar pelo trajeto da exposição, percebo que a planta da casa cria novas possibilidades, portas emolduram novos cortes percebidos por frestas. O retângulo/trapézio do *Terreiro* é o mesmo, nas devidas proporções, do desenho *Vasto* que mede 300 x 150 centímetros. São retângulos contrários. Um claro, cor de madeira, horizontal, no assoalho. E o outro, vertical, uma grande mancha retangular negra em tinta da china sobre o papel na parede. Também aqui uma repetição de procedimento, uma mudança de 90 graus, o que estava no chão é visto na parede da próxima sala. Um visto de cima e outro visto de frente. Relações corporais diferentes.

g. Esquinado

Um desenho de frente para o outro na grande sala, os dois do mesmo tamanho, ficamos entre eles. Em um trapézio meio desajeitado exploro a possibilidade de desenhar ângulos diferentes. A mera convivência entre dois elementos – duas formas, duas ações – em um mesmo espaço, gera contaminações no olhar e na percepção de quem adentra o ambiente e, invariavelmente, se torna parte da relação interferindo ao tentar encontrar equilíbrio, lógica ou conexão entre o que lhe foi apresentado, a arquitetura construída e si mesmo.



Figura 64, 65. *Vasto*, 2017. Tinta da china s/ papel, 150 x 320 cm. Foto: Jorge Neves.
Esquinado, 2017. Tinta da china s/ papel, 150 x 320 cm. Foto: Jorge Neves.



Figura 66, 67. *Pouso*, 2017. 8 desenhos, tinta da chima s/ papel, 50 x 65 cm (cada). Foto: Jorge Neves.

h. Pouso

Na outra sala do segundo andar, uma série de pequenos desenhos, explorações de variações de ângulos retângulos/trapézios em estado de voo. Pistas de pouso em diferentes perspectivas. Os suportes/papéis sem anteparos na parede presos na extremidade superior, compreendem a vontade de voar, ficam meio soltos, movimentam-se levemente, imperceptivelmente. Variações de ângulos do trapézio. Ligeiro basculamento das formas trapezoidais.

A fisicalidade não é barreira. Os papéis, eles mesmos, flutuam como as sólidas, porém suaves, manchas de tinta da china que parecem movimentar-se no plano que deveria contê-las. Não há regras, leis da física ou bom senso capaz de cercear as possibilidades dos desenhos.

Um trabalho remete e contribui para a existência do outro, assim como os elementos de um projeto arquitetônico que se realizam, suportam e tomam corpo quando em conjunto, tendo outras leituras separadamente. A construção prescinde da concatenação dos itens para lhe dar corpo e permitir a existência do espaço que se propõe compor e no qual se pode adentrar por inteiro.

Transcrevo o texto de apresentação de Pedro Pousada publicado no catálogo da exposição:

Uma geografia do
inanimado

*We make history in both
temporal directions, past and present.
What we do, or not do, creates the
present. What we know, or do not know
constructs the past.*
Susan Buck-Mo

A obra de Isaura Pena desvela-se com o auxílio (mas também relapso) da uniformização e conformismo dos suportes. A função estética (esse entre-espaço infinitesimal entre o belo e o feio, a harmonia e o desassossego, o protótipo e o estereótipo) é desarticulada na sua relação monopolista com o singular (o único, o raro, o irrepitível, o irreversível: as condições únicas que fazem o vulgar tornar-se

precioso e o precioso banal), mas também com o múltiplo (com as inúmeras vezes com que Isaura ensaia copiosamente o mesmo gesto, a mesma pincelada, a mesma sobreposição), e essa desarticulação serve para que a forma não seja apenas a ativação da matéria (a promessa de uma depuração da arte, de uma «sabedoria» da arte), mas aquilo que ela não consegue compreender em si mesma (isto é, que a arte frequente e seja a sua própria negação). A relação que Agamben estabelece entre a subjetividade contemporânea e o tempo, em simultâneo adesiva e descolante, «uma dissociação e um anacronismo», encontro-a no prolongamento espacial do desenho de Isaura (e do desenho dos outros de que se apropria poeticamente), mas também nas suas operações instalativas, onde estruturas utilitárias (mesas, soalhos, cadeiras, caixas de cartão prensado) são exiladas do seu destino e vivem a tensão e a fadiga do incompreensível, do hermético, ao mesmo tempo que sobrevivem ao tédio da sua inutilidade.

As situações plástico-performativas (em que o desenho, pela sua dimensão, pelas suas marcações e sequências tonais, participa na apropriação do espaço tectónico e do claro-escuro do CAPC Sede) enunciam outro tipo de vitalidade para o espaço do suporte em papel (ele não é um recipiente ou uma parcela, não é inclusão; não há dialética entre figura e fundo — se acidentalmente isso acontecer, deve ser ignorado, pois os desenhos de Isaura não procuram ser uma coleção de efeitos). O suporte (centenas de folhas A3 ou enormes folhas de papel) cava na sua acumulação, na sua densidade, um espaço outro, fictício mas também intersticial e quotidiano, onde a numeração, o ritmo, a sequência, a multiplicação repousam sob a forma de mancha, de gesto, de marcação.

Um dos aspetos contraditórios (e inventivos) desta prática é que a lucidez criativa de Isaura Pena, a duração pictórica e sensorial dessa lucidez, é um hóspede imprevisto da cultura material fabricada pela padronização da necessidade (de fazer, de resolver, de utilizar) e do desejo (de se ser além da finitude, da caducidade do Eu-sempre-eu). Isaura trabalha com formatos, desmonta-os, cola-os, associa-os, estabelece interrupções nas suas lógicas internas e na cristalização gráfico-expressiva dos seus conteúdos.

É uma subjetividade difícil, a sua, porque lacónica (não observamos nem a retórica nem os desvios teatrais de uma perícia narcísica) e mais próxima do impasse da tragédia (o problema não tem solução) do que da agonia (artificial) do drama (entregue a um final feliz — entregue à deriva ornamental, ao perigo da irrelevância da obra/operação).

A obra que Isaura desenvolve no espaço construído, calibra-se então entre a meta-imagem (o regresso ontológico à gramática — aos signos abstratos — da representação, não para o exercício diferido

da ausência, do fantasmático, mas para falar da sua forma negativa) e a hiper-imagem (a imagem político-coloquial quase maníaco-depressiva do *less is more*, da serialização, da sucessão e da analogia).

Ao observar o trabalho de Isaura, em particular as suas acumulações tonais remissivas, quase pautas de uma música sem intérpretes, interrogo-me se o desenho é um estado de alma irremediavelmente perdido, o momento de uma mortalidade: o da experiência de uma força dividida entre «a posse do mundo» (a representação de que o antropocentrismo e o antropomorfismo são elementos fundadores) e a imersão no mundo (em que a nomeação — os demasiados nomes das coisas do mundo — e a desorientação — a alienação do espaço não só pelo tempo mas pelas subjetividades que o habitam — apenas acentuam a desorganização da experiência). Quando falamos do desenho, falamos de um pensamento das imagens que não consegue chegar até nós? Falamos de uma vizinhança inane entre «a mão do macaco» (mão domesticada, refinada, mas sempre pulsional e orgânica, brutal mesmo na suavidade e determinação do seu propósito) e a reflexividade do olho que nos faz (enquanto consciência) tocar, mesmo que glauco, vazio, nado-morto, a pele do mundo?

Sobre o papel, presente desde o início da minha trajetória, assim como Pedro Pousada coloca, ele não é um recipiente, uma parcela, um suporte. Não há distinção hierárquica entre figura e fundo, entre vazio e preenchido, entre preto e branco. Assim como, no desenvolvimento da minha produção ao longo do tempo, não há nada que se submeta a outra coisa que com ela se relacione. Não há em meus trabalhos elementos que estão à serviço de algo. Tudo o que constitui as obras tem importância equivalente, tudo é igualmente indispensável e essencial. Não há sobras, arestas a serem aparadas, pensamentos pela metade. Por isso não vejo como se o olhar do outro viesse para completar minha obra, mas para ativá-la, para nela se permitir entrar, como numa casa-labirinto infinita que, paradoxalmente, convida e acolhe, da qual não se deseja encontrar a saída, mas sim as muitas janelas e portas que nos conduzem a novos espaços.

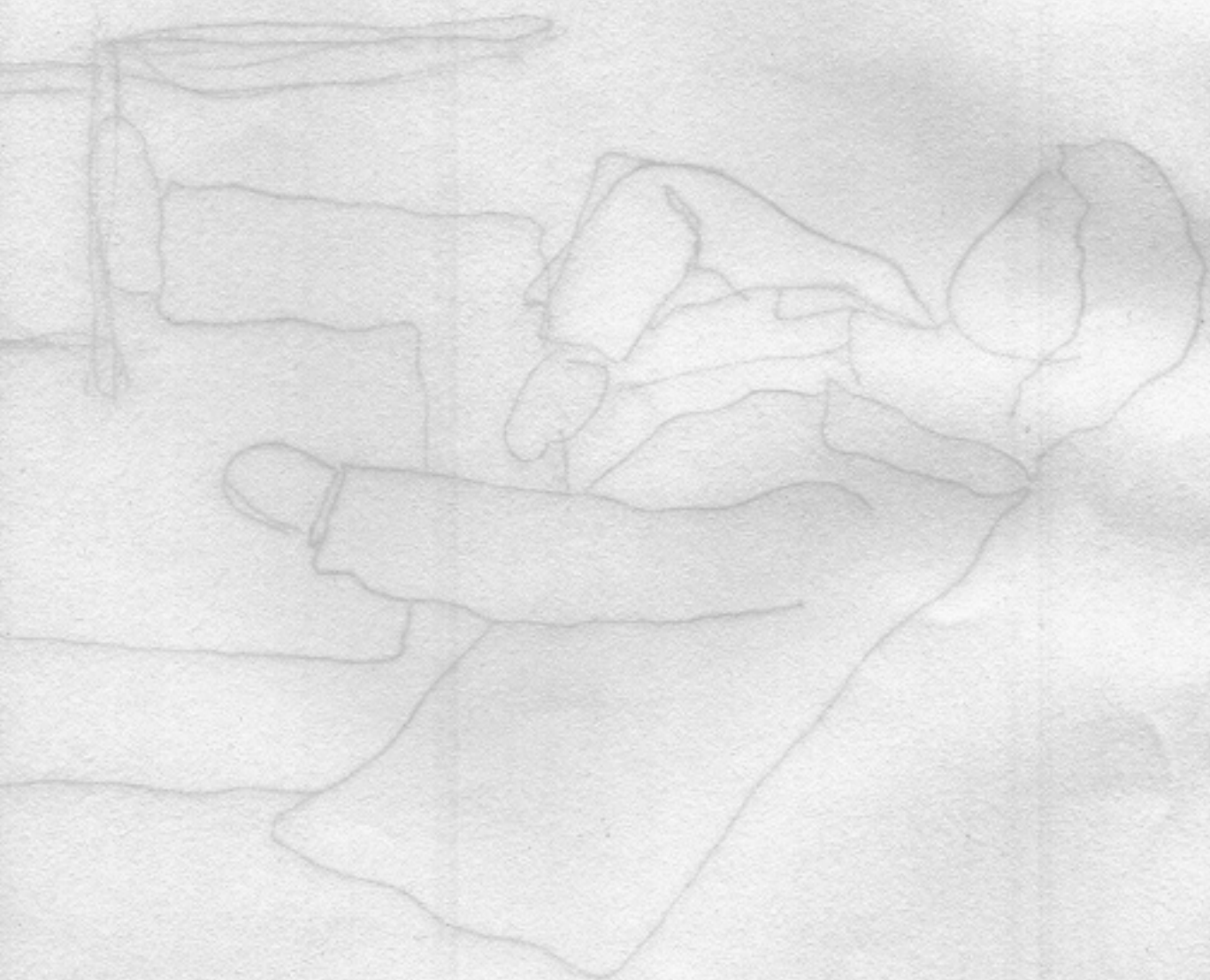
3 Caderno

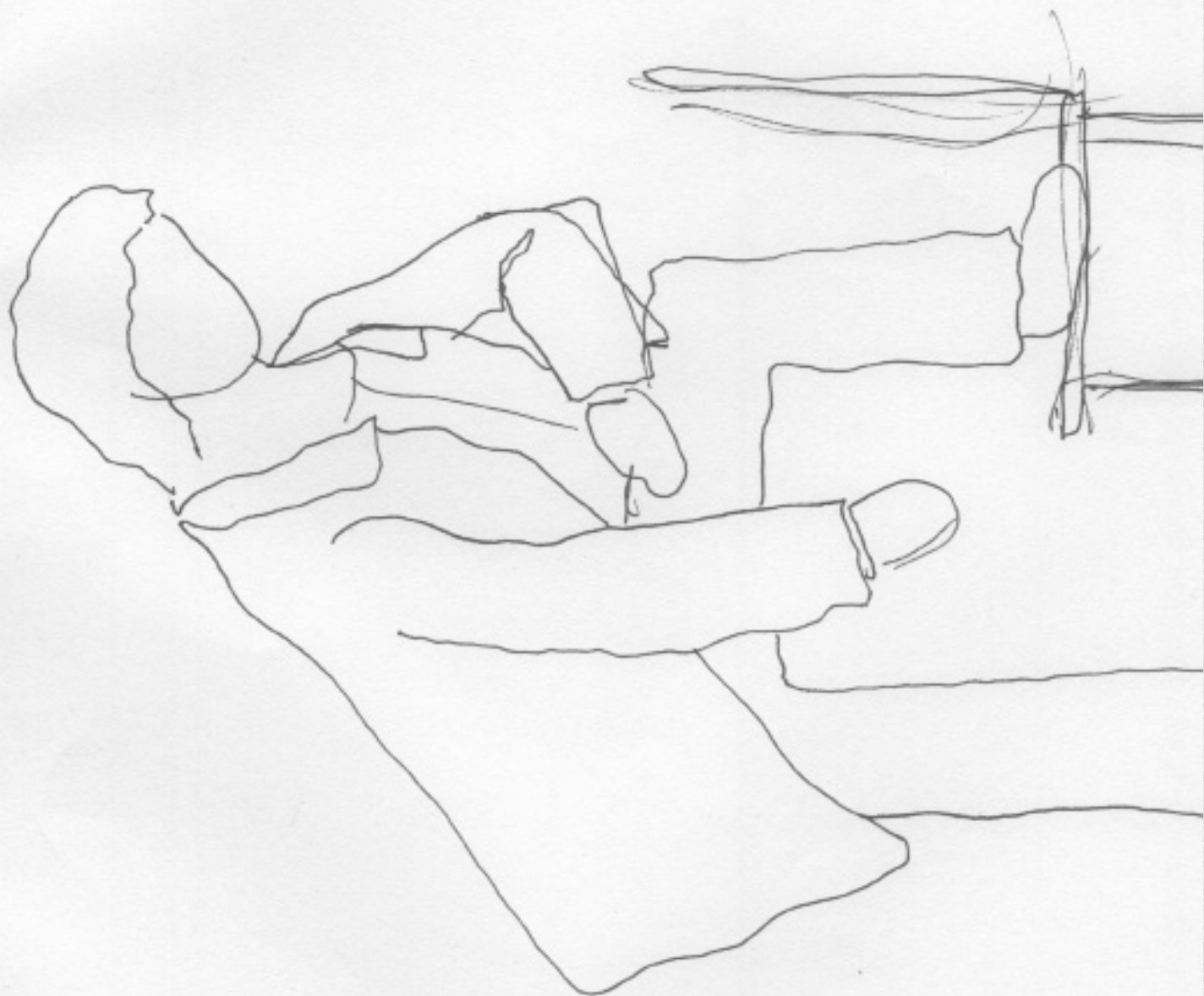
Figuras 68 a 87, p. 127 a 146.

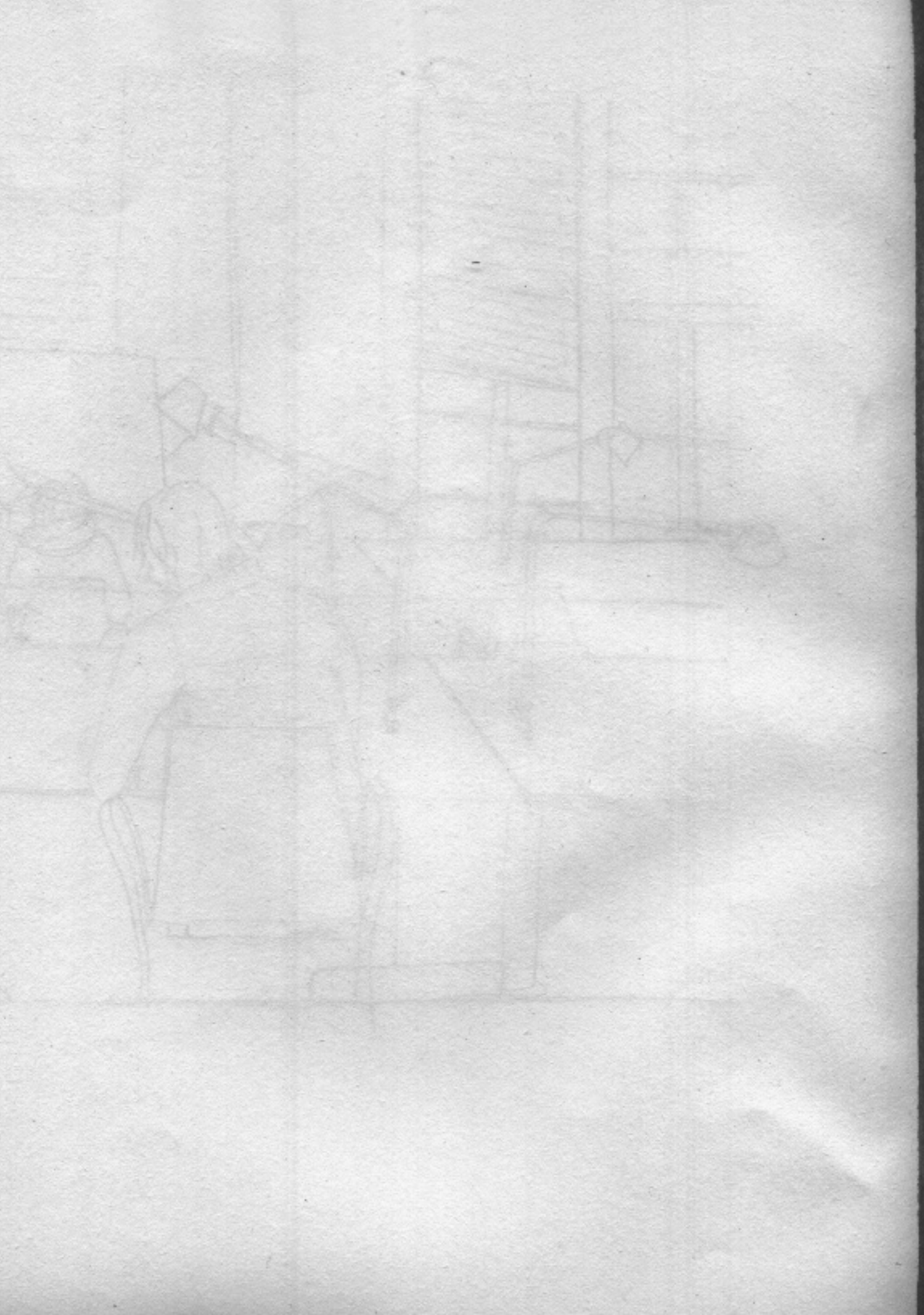
Tinta china sobre desenhos não reclamados de estudantes de arquitetura,
frente e verso, tamanho A4, 2017.

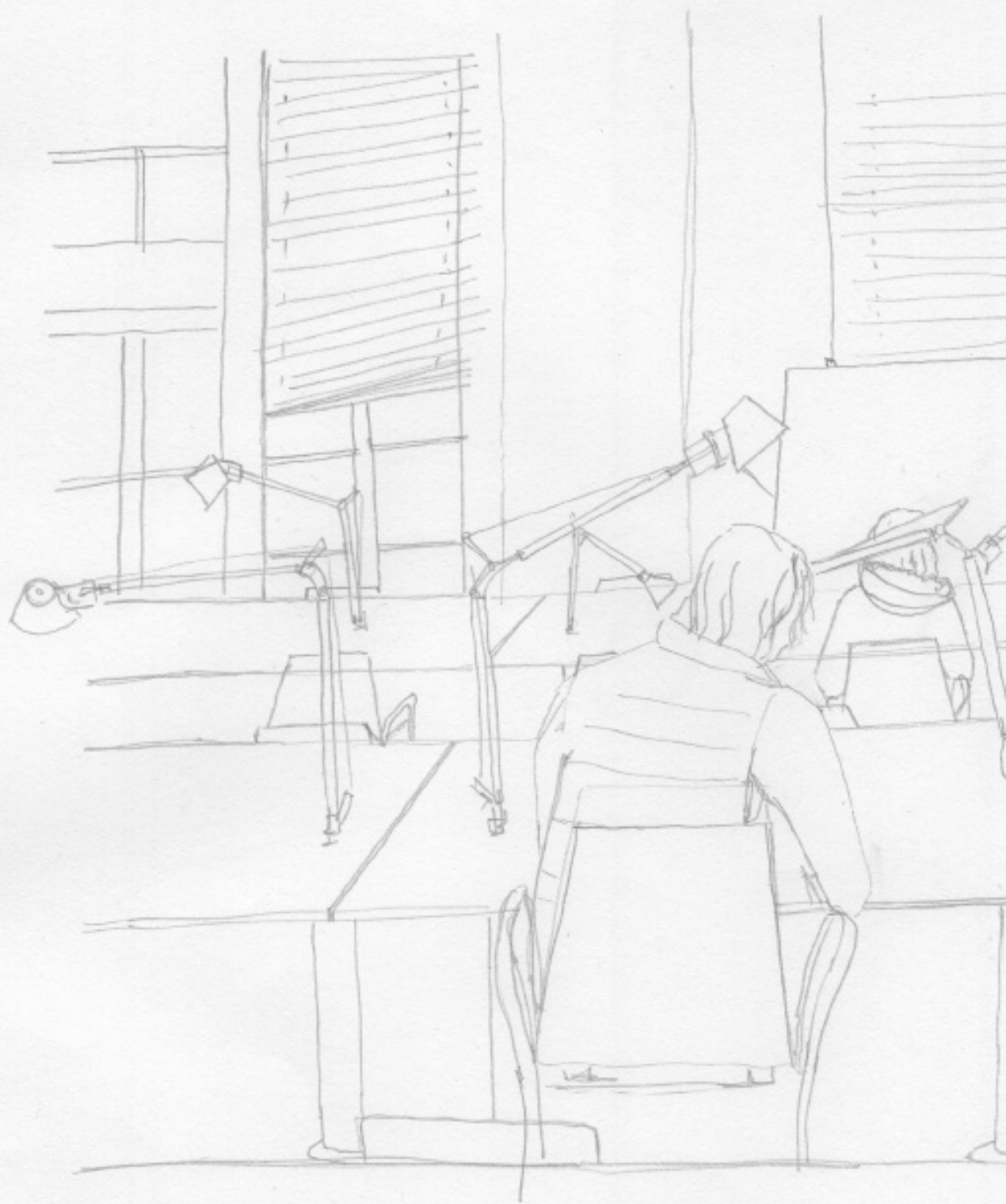


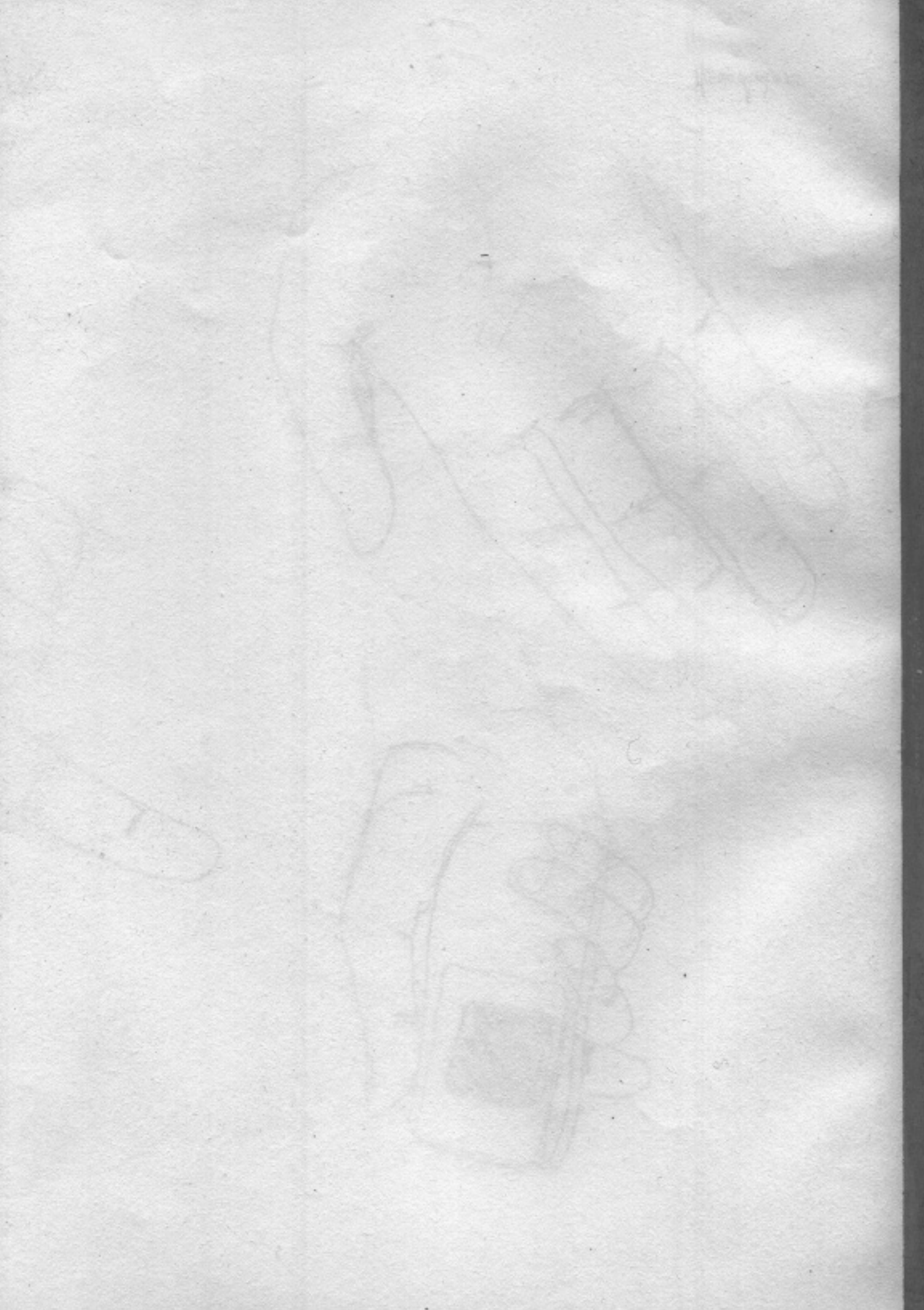




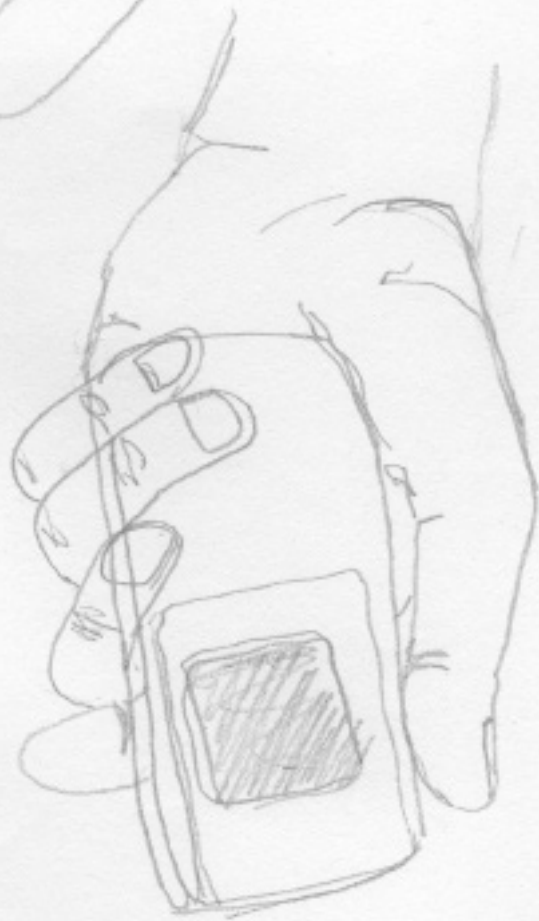


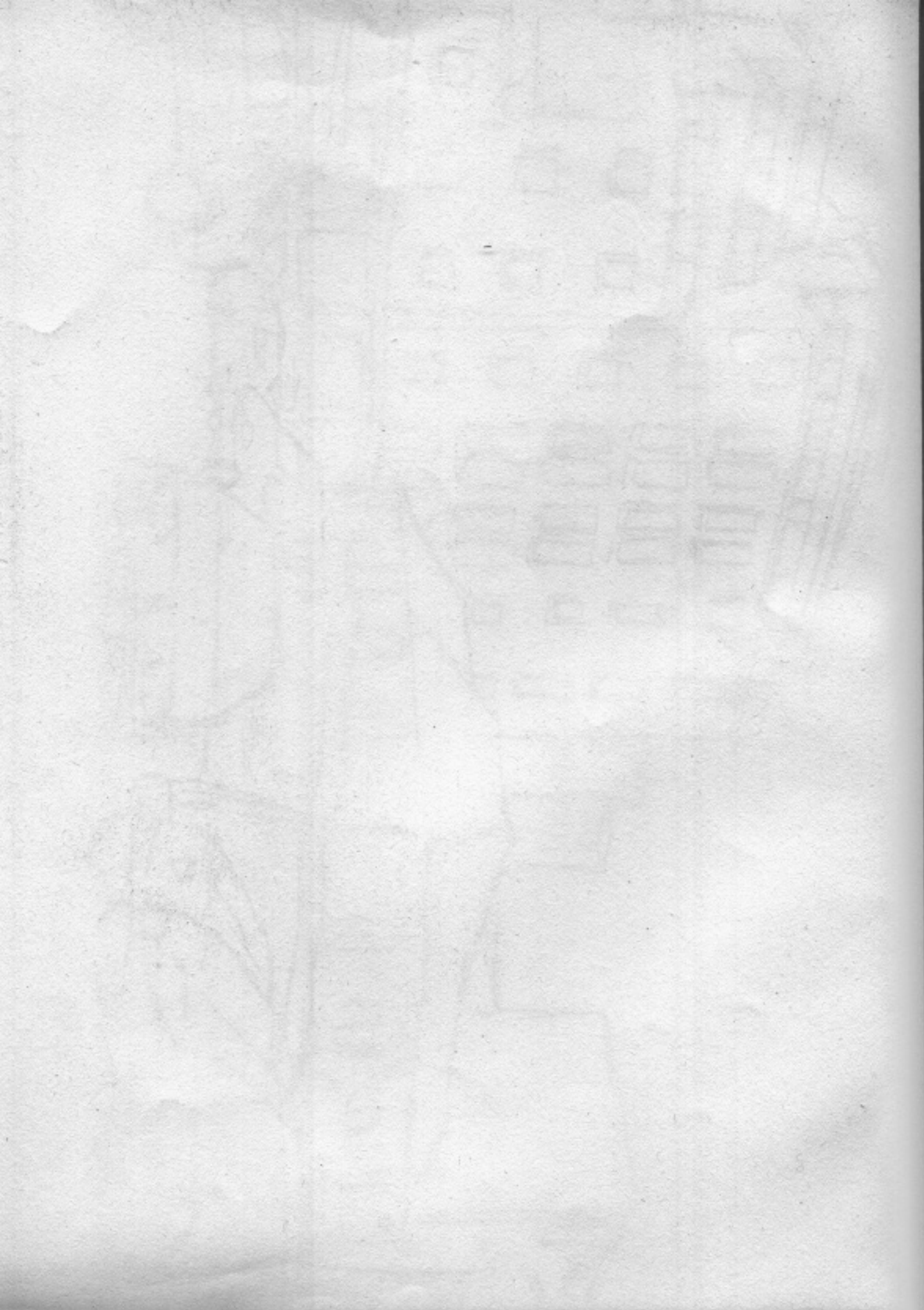


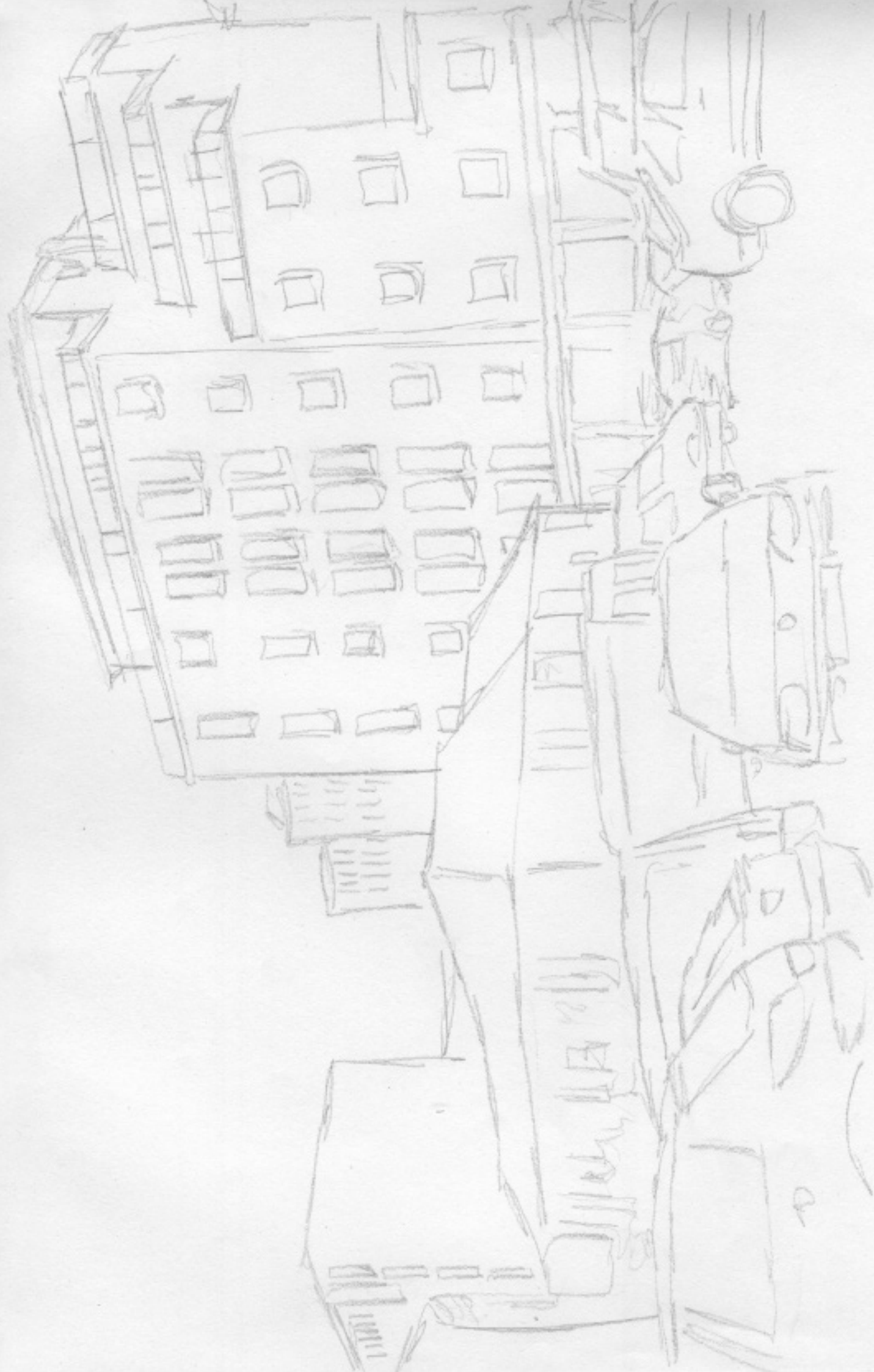


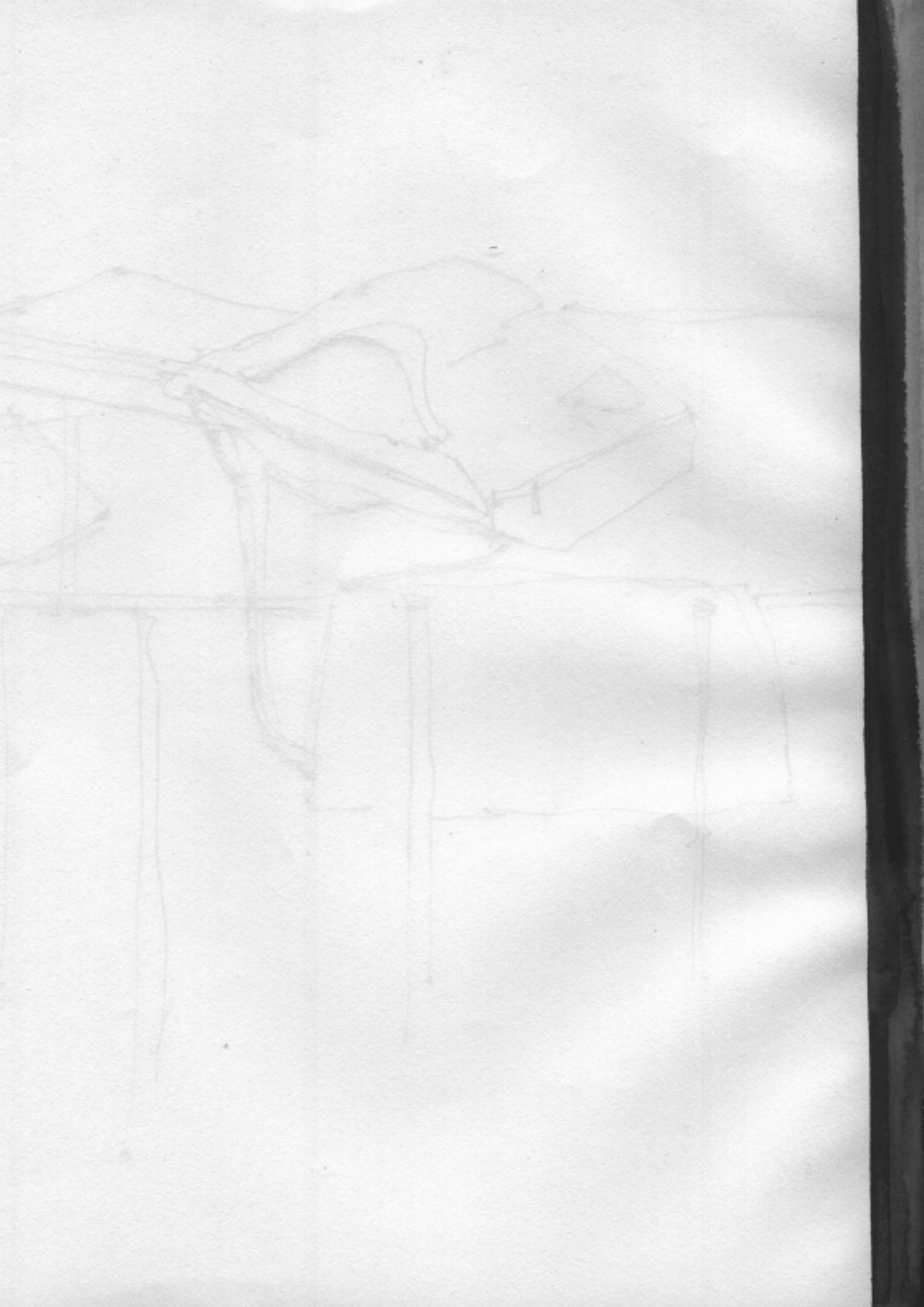


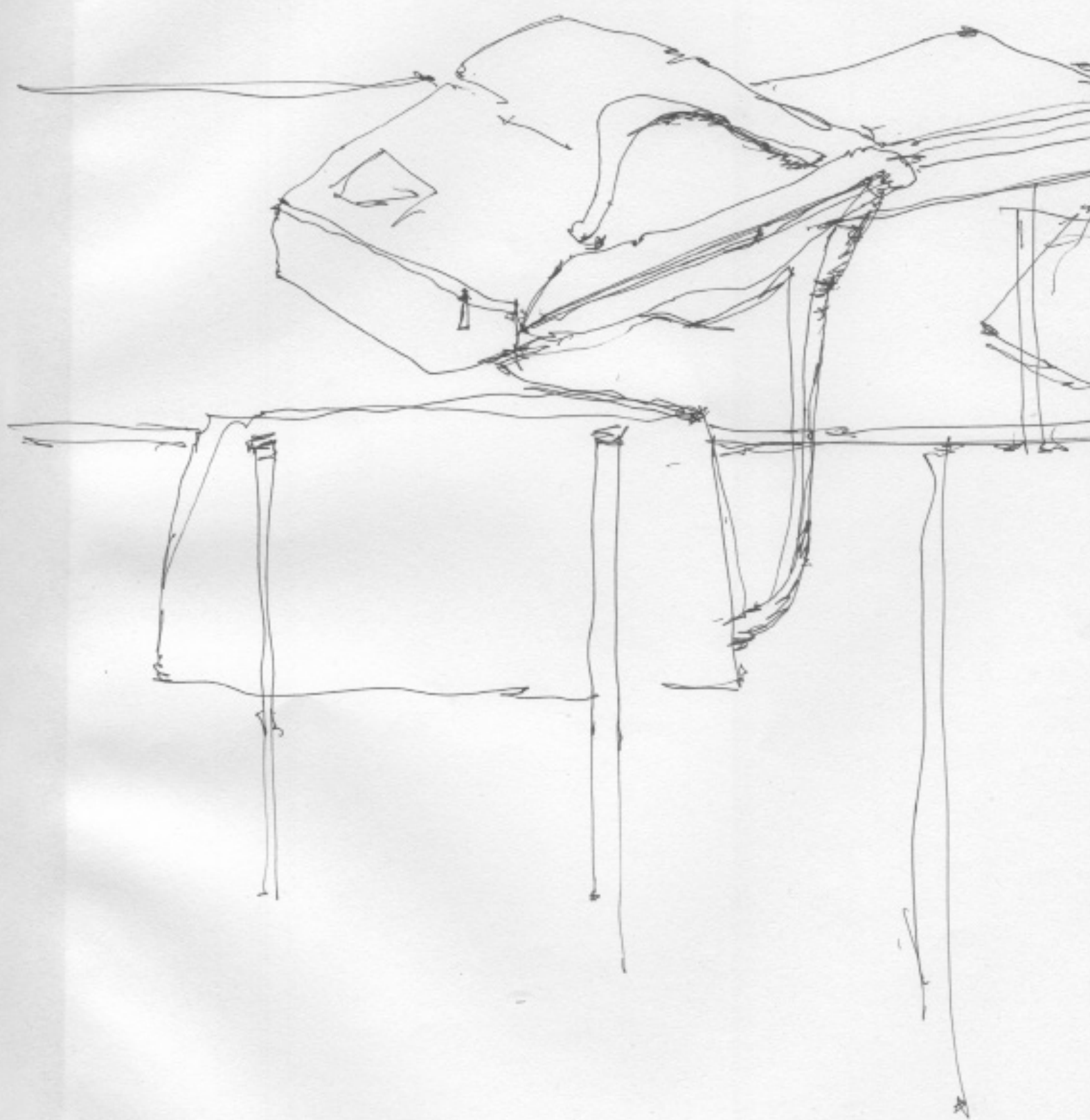
Hand Antures

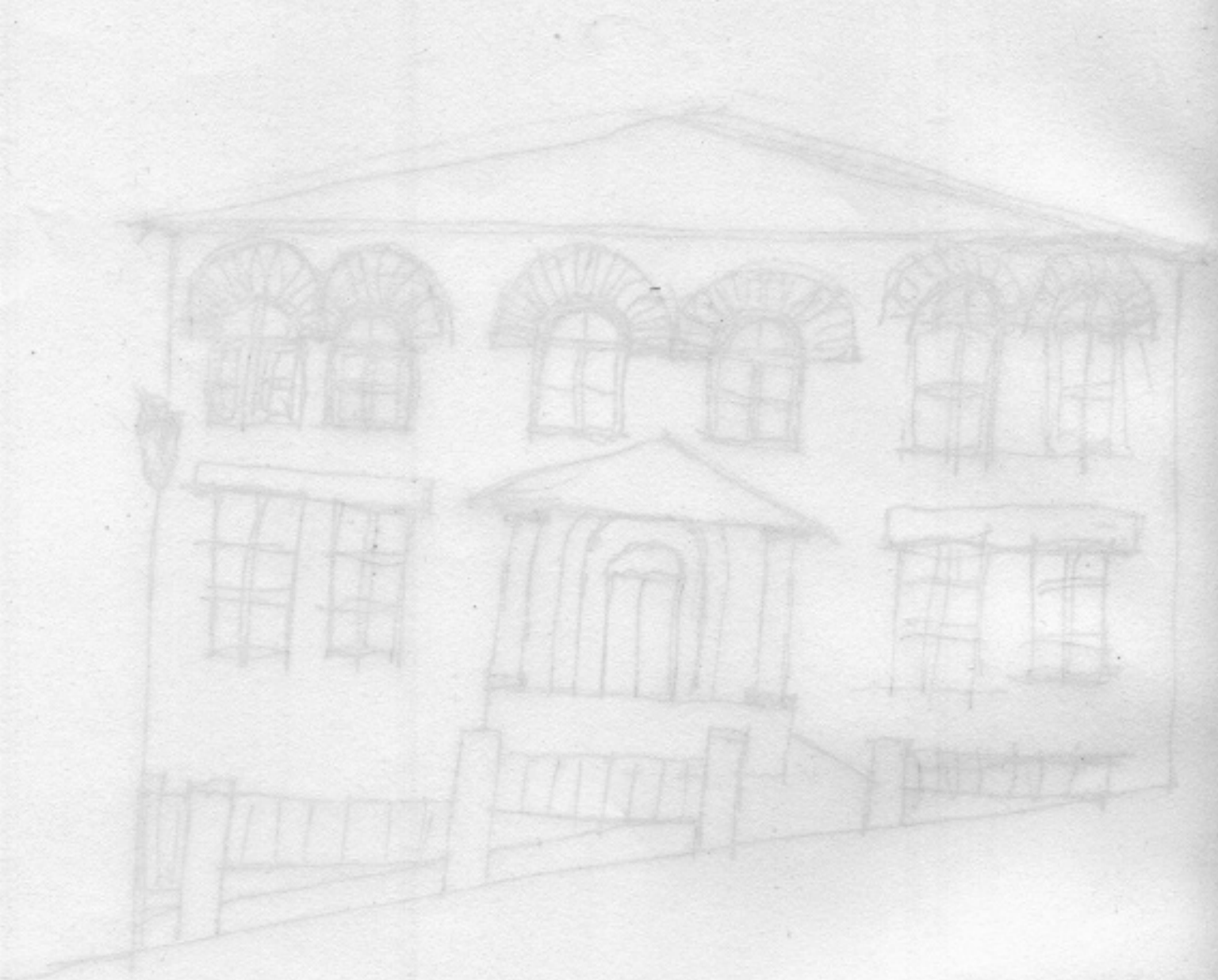




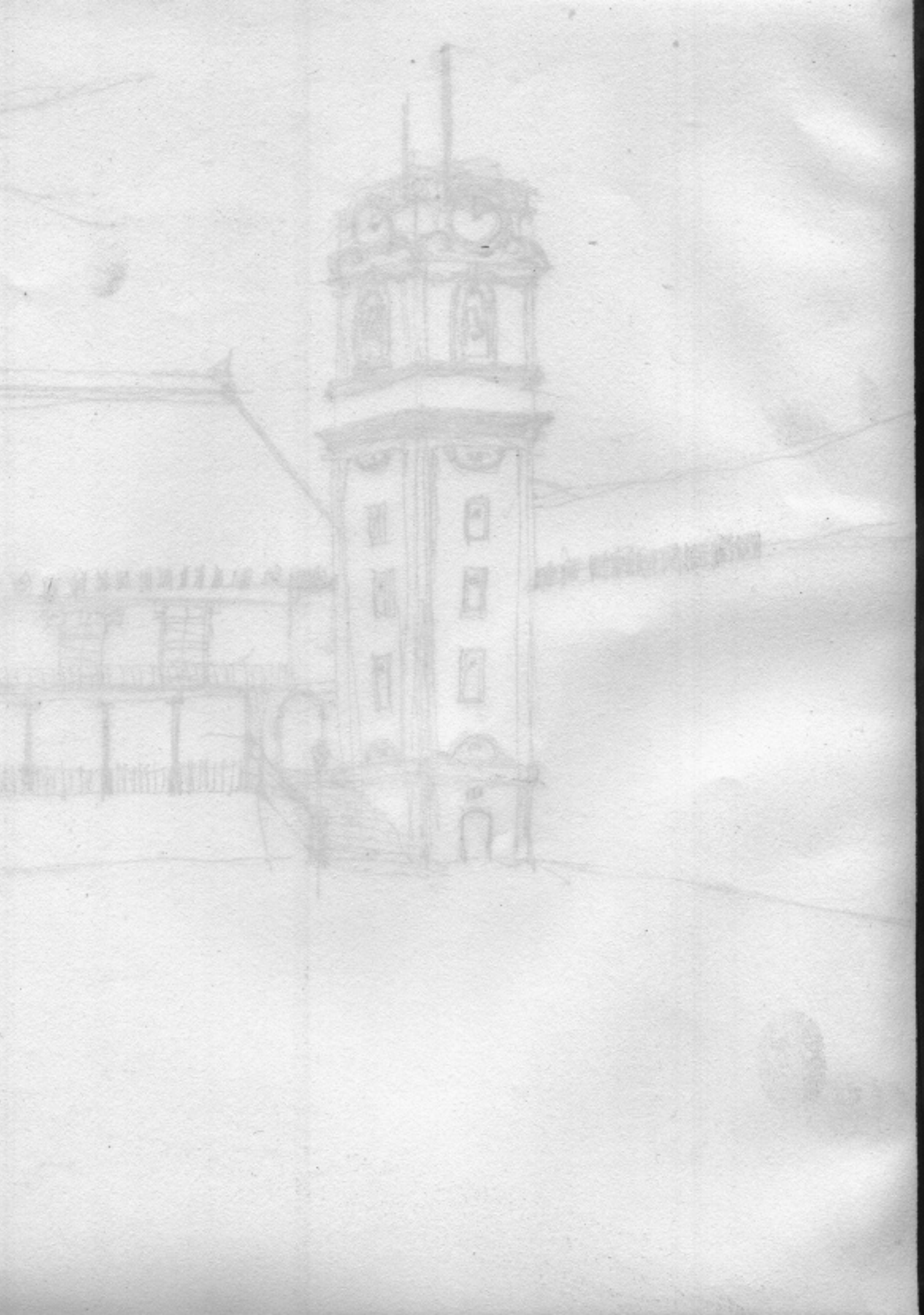




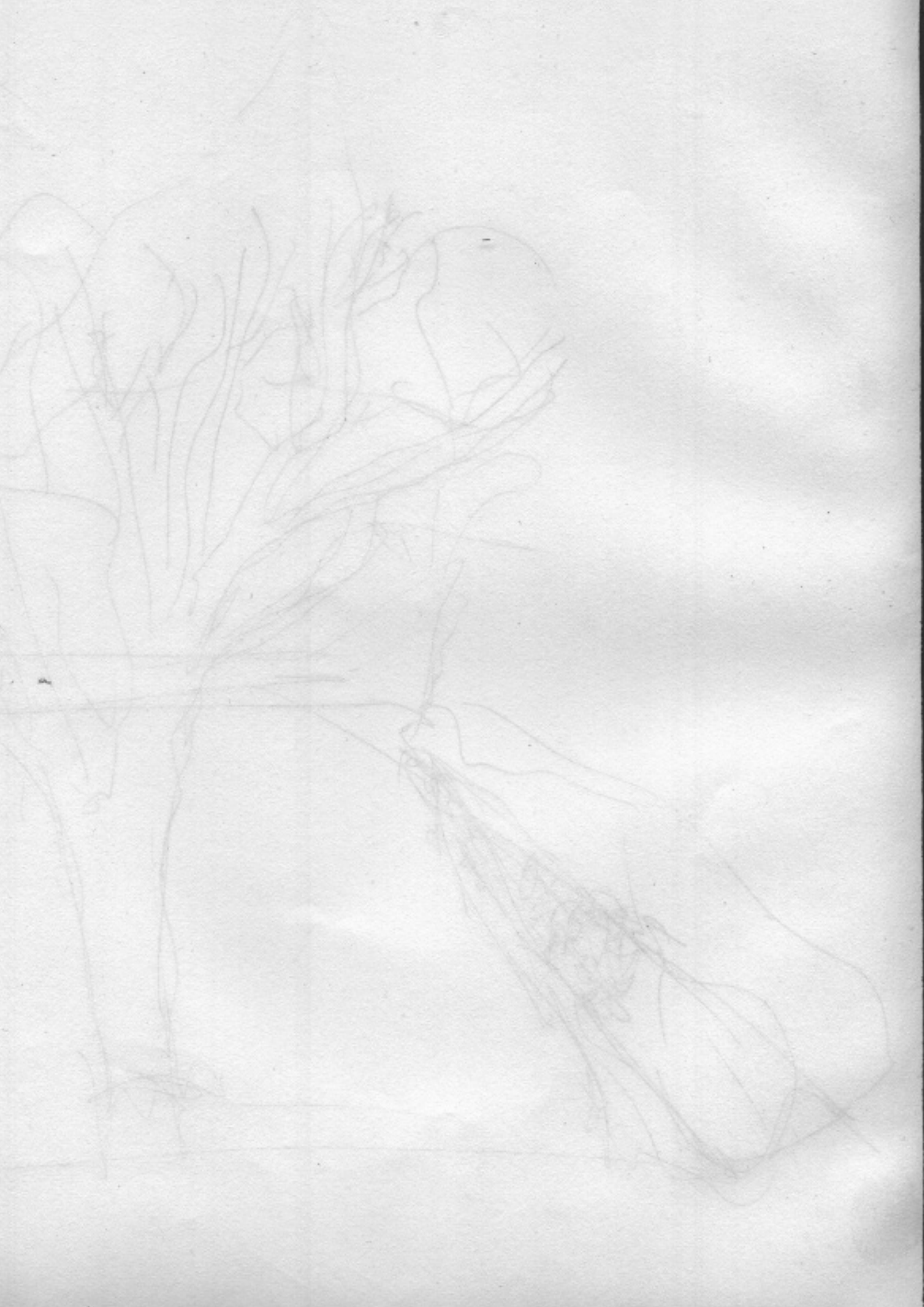








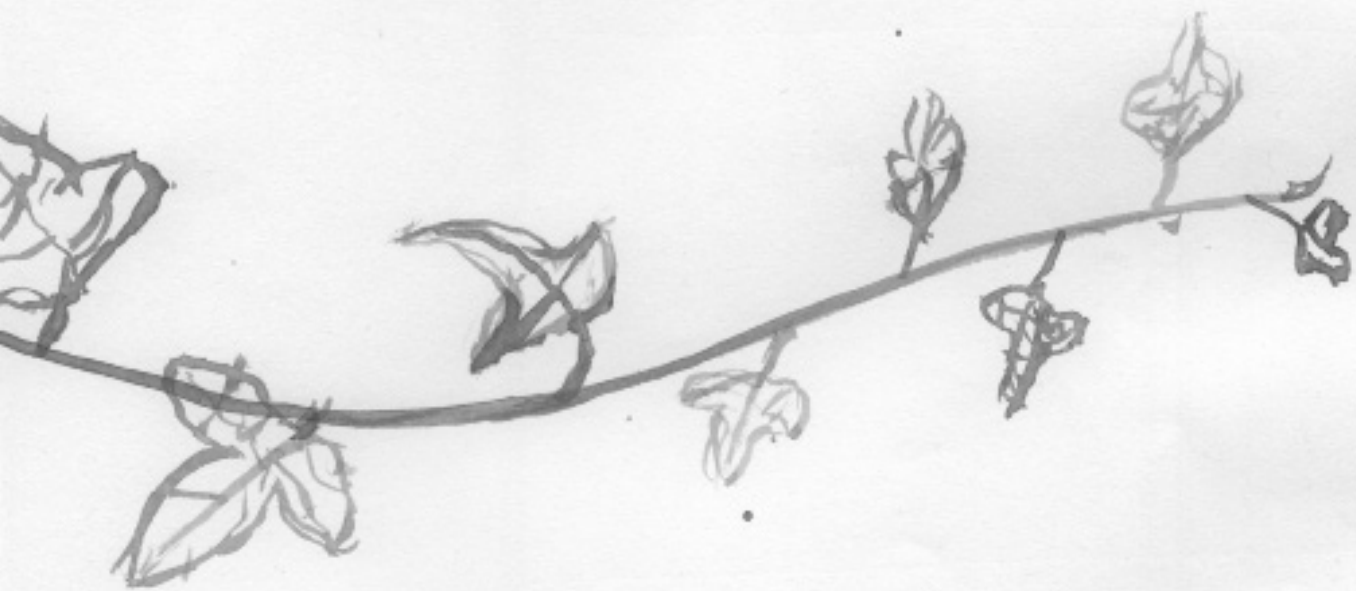








1. 10. 18
2. 1. 18



P. MAITRA
2007

4. DESENHO E MEDIDA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Como um método de constante interrogação, busco pontos de articulação entre a minha obra e a de outros artistas, com a intenção de apontar para relações transversais identificadas como afinidades de métodos e objetos de pesquisa. A escolha e o meu interesse por determinados artistas parte, mas não se restringe, às questões do desenho, da medida, da métrica e da sistematização aplicada na concepção dos seus trabalhos. A ocupação de ambientes distintos em origens e escalas; o desenho como forma de pensar; a medida como parte essencial da obra; o espaço natural em contraposição ao espaço construído e conformado pelo homem; a exploração incansável e a ressignificação do plano bidimensional. Todas estas são indagações que foram elaboradas de formas diversas pelos artistas Walter De Maria, Bruce Nauman, Mel Bochner, Amilcar de Castro, Richard Serra, Rachel Whiteread e Doris Salcedo. Discorrerei a seguir a respeito desses setes artistas, suas ferramentas e percursos traçando paralelos entre suas práticas e as minhas.

4.1 Amilcar de Castro

De todos os artistas convocados na presente reflexão, Amílcar de Castro foi o único que conheci pessoalmente e com o qual convivi. Foi meu professor, com ele apreendi a essência e o fundamento do desenho: o preto no branco. O que nunca mais haveria de me abandonar.

Nascido em Paraisópolis, Minas Gerais, em 1920, Amilcar morou na infância em Pitangui, acompanhando os deslocamentos da família em função da carreira de jurista de seu pai, mais tarde desembargador, presidente do Tribunal de Justiça de Minas Gerais e professor de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais. Formado em Direito em 1945, frequentou de 1944 a 1950 as aulas de desenho ministradas por Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) e de escultura ministradas por Franz Weissmann (1911-2005) na “Escolinha do Parque” como era conhecido o primeiro curso regular de arte em Belo Horizonte, embrião da Escola Guignard hoje encampada pela Universidade do Estado de Minas Gerais.

A importância desse curso de arte em Belo Horizonte é destacada pela historiadora da arte Cristina Ávila no livro *Um século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*, edição comemorativa do centenário da cidade em 1997:

A presença de Guignard em Belo Horizonte inspira a subversão da ordem. Jovens – rapazes e moças – são instigados a pintar e desenhar com liberdade. Abandonam-se as cópias de quadros clássicos, os locais fechados, a luz artificial, o impressionismo e demais técnicas e estilos há muito superados na Europa, mas ainda correntes em escolas tradicionais. O Parque Municipal é o pátio de discussões livres e de criação fora do isolamento onde o mestre transmite a simplicidade da técnica do lápis duro, que se transforma em um dos ícones simbólicos da formação artística mineira, marcada pelo desenho, pelo retrato, pela paisagem.¹⁰³

Amílcar de Castro foi aluno da primeira turma na Escola do Parque, desde 1943, ainda em caráter experimental, enquanto se elaborava o projeto da futura instituição que haveria de incorporar o curso de arquitetura e fundir-se no Instituto de Belas Artes, criado por decreto municipal em 1944, pelo então prefeito Juscelino Kubitschek¹⁰⁴. Aluno brilhante da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais, por vocação de cultura humanista, as aulas de Guignard haveriam de dar outro rumo à sua vida.

Paralelamente ao curso de arte, Amílcar se interessa por filosofia e frequenta aulas do Professor Alberto Wagner de Reyna, cônsul do Peru em Belo Horizonte. De Reyna trabalhava com os estudantes um modelo aristotélico de investigação, marcado pelas ideias de Heidegger, de quem fora discípulo por sete anos. O médico-psiquiatra, psicanalista e escritor brasileiro Hélio Pellegrino, colega de Amílcar desde essa época estudantil, lembra afetuosamente aqueles “tempos mágicos”:

Nas conversas que tínhamos, sobre temas e problemas desse e doutro mundo, Amílcar perseguia a intuição de que há um estofo, um substrato, que é comum a todas as coisas, a marca de um fundamento originário que é fonte da inumerável multiplicidade de todos os entes. No coração da matéria há um grito – e a fulguração de um relâmpago. Isso significa que, anteriormente a tudo, existe um centro de energia infinita - Deus? - a partir de

103 ÁVILA, 1997, p.192.

104 Juscelino Kubitschek (Diamantina, 1902-1976) foi Prefeito de Belo Horizonte de 1940 a 1945; Governador de Minas Gerais de 1950 a 1955; e Presidente do Brasil 1956 a 1960. Foi o responsável pela construção de Brasília.

cuja potência as coisas decorrem, assinaladas pela força desse fogo antecedente – sobre isso conversávamos no frio das madrugadas de Belo Horizonte, encharcados de cerveja e poesia. Amílcar de Castro, fiel às suas intuições inaugurais, procurava caminho pelo qual pudesse ter acesso a esse plasma seminal e primígeno, que atravessa todos os entes e lhes confere dignidade – e a beleza – que possuem, fundamento do mundo, que está presente na diversidade inesgotável dos seres que o povoam.¹⁰⁵

A década de 1950 marca os anos de consolidação de seu caminho próprio rumo à arte abstrata de cunho geométrico, aproximando-se do construtivismo e do design. Ao mesmo tempo, sente necessidade de uma formulação teórica sobre suas investigações. Neste mesmo ano entra em contato com a obra de Max Bill, artista e arquiteto suíço, diretor da Escola Superior da Forma, em Ulm, na Alemanha. Formado na escola de artes aplicadas de Zurique onde empreendeu uma formação de ourives, Max Bill se inscreve na Bauhaus nos finais da década de 1920, onde foi aluno de Josef Albers, Paul Klee, Vassily Kandinsky, Lazlo Moholy-Nagy, e do arquiteto Hannes Meyer que tinha sucedido Walter Gropius na direção da escola. Bill foi um dos formuladores do princípio da arte concreta. Para ele arte concreta “é real e intelectual, a-naturalista e, no entanto, próxima da natureza. Tende ao universal e cultiva, entretanto, o particular, rejeita a individualidade, mas em benefício do indivíduo.”¹⁰⁶ Amílcar conhecia o escultor suíço desde que leu, ainda na Escola Guignard, o ensaio “*O pensamento matemático na arte do nosso tempo*”¹⁰⁷ (1950), onde Bill desenvolve as ideias estruturantes de sua obra. Em 1951 visita a primeira exposição retrospectiva da obra de Max Bill no Museu de Arte de São Paulo:

Amílcar visitou a exposição de Max Bill e se interessou pelo seu discurso. A semelhança de propósitos e a inteligência das colocações de Bill funcionaram como uma espécie de gatilho para tudo que ainda estava latente em seus projetos de arte, fazendo emergir questões que ainda não haviam sido enunciadas com clareza. O rigor de Bill inquietava Amílcar, mas suas obras em exposição abriam uma fresta para que a sensibilidade e a emoção ocupassem um espaço no sistema demasiado racional de sua obra. Voltou a Belo

105 Apud: BÁRBARA, 2010, p.179 In: NAVES, 2010, p.179.

106 Publicado originalmente em 1936 no Catálogo *Problèmes actuels de la peinture de la sculpture suisse*. Apud: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p.48.

107 Publicado originalmente na Revista *Ver y estimar*, nº 17, Buenos Aires, maio 1950. Apud: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p.50-54.

Horizonte com a certeza de que encontrara, na mostra e nas ideias de Bill, algumas respostas para suas indagações. Naquele ponto, o artista mineiro já realizara inúmeras pesquisas em escultura, experimentando os contra-relevos em gesso e as construções com cabos de aço dobrados que emolduravam no espaço um desenho abstrato, orgânico e, mais tarde, voltado à geometria.¹⁰⁸

Em 1951 Max Bill ganhou o Grande Prêmio Internacional de Escultura com a obra *Unidade tripartida* na 1ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, evento que resultaria em amplas mudanças no cenário das artes no Brasil.

No ano seguinte Amílcar de Castro muda-se para o Rio de Janeiro em busca de um ambiente mais arejado e para onde se dirigira toda uma geração de intelectuais mineiros. Ali participaria ativamente, ao lado de escritores, poetas e artistas plásticos, do movimento neoconcretista que havia dominado a vanguarda da arte brasileira. Viviam no país uma nova realidade sócio-política, com o surto industrial de São Paulo, estabilidade democrática e otimismo econômico, que culminaria com o empreendimento da construção de Brasília. Havia em São Paulo, o grupo de artistas concretos liderado por Waldemar Cordeiro, que submetia-se ao rigor dogmático dos pressupostos teóricos do concretismo, ao pensamento social e pretendiam a uma especialização nas áreas do desenho industrial, da comunicação visual e da publicidade, visando intervir no desenvolvimento do espaço urbano.

O grupo neoconcreto que se formou no Rio de Janeiro, tinha orientação diversa, mais voltada para a arte enquanto prática experimental autônoma, com maior liberdade de criação e menos vinculada ao racionalismo. Amílcar se identifica com o grupo do Rio formado por Franz Weissmann, seu antigo professor em Belo Horizonte, Lygia Clark, Lygia Pape, os poetas Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Théon Spanúdis e, mais tarde, Willys de Castro e Hélio Oiticica. Segundo Amílcar de Castro a importante descoberta do momento neoconcreto é que a sensibilidade funda tudo:

O Neoconcreto surgiu como surgem outras coisas, não havia nada previsto, nada premeditado. Eu participei do movimento e acho que foi um acontecimento da arte brasileira, muito mais forte e

108 BÁRBARA, 2010, p. 184.

importante que a Semana 22. O Neoconcreto aconteceu quando eu trabalhava no Rio de Janeiro, junto com Gullar, Reynaldo Jardim e outros. Esse negócio do Neoconcreto surgiu por causa do Max Bill, que fez uma conferência e os paulistas aceitaram sem discutir o problema concreto. No Rio de Janeiro nós protestamos, pois acreditamos que arte é fundamentalmente emoção. Arte sem emoção é precária.¹⁰⁹

Essa diferença de enfoque geraria uma ruptura entre o grupo de São Paulo e o do Rio de Janeiro. Ferreira Gullar, poeta e teórico do movimento neoconcreto, explica o que seria uma das diferenças fundamentais entre os dois movimentos. Transcender essa percepção ótica em direção à percepção fenomenológica pautada pelo não-objeto:

A expressão *não-objeto* não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rasto. Uma pura aparência.¹¹⁰

A partir de 1953, Amílcar inicia sua carreira de designer gráfico trabalhando nas revistas *Manchete* e *A Cigarra*. Sua atuação é tida com um marco na história do design no Brasil. Naquela altura o design não era considerado uma disciplina autônoma. Foi responsável pela reforma gráfica do *Jornal do Brasil* - que ele havia de deixar conhecido como *JB* - depois do *Correio da Manhã* e *Última Hora*. Foi o autor do planejamento gráfico da Enciclopédia Barsa, de publicações da Editora Vozes e ainda fez a reforma visual de outros jornais: *Jornal da Tarde*, *Província do Pará*, *Estado de Minas* e *Suplemento Literário do Diário Oficial de Minas Gerais*. O sucesso - a eficácia mercadológica do novo desenho das páginas desses jornais foi auferida pelos aumentos de tiragem, configurando assim, uma renovação do próprio jornalismo, implantando um “jornalismo moderno no Brasil do pós - guerra”, segundo Washington Lessa¹¹¹, estudioso desta reforma. A atuação de Amílcar tornou-se um marco do jornalismo brasileiro e seu prestígio como artista gráfico foi crescendo na mesma proporção que sua atividade de escultor.

109 RIBEIRO, 2002, p.16.

110 GULLAR, In: AMARAL, 1977, p.85.

111 LESSA, 2010, p. 234. In: NAVES, 2010, p. 234.

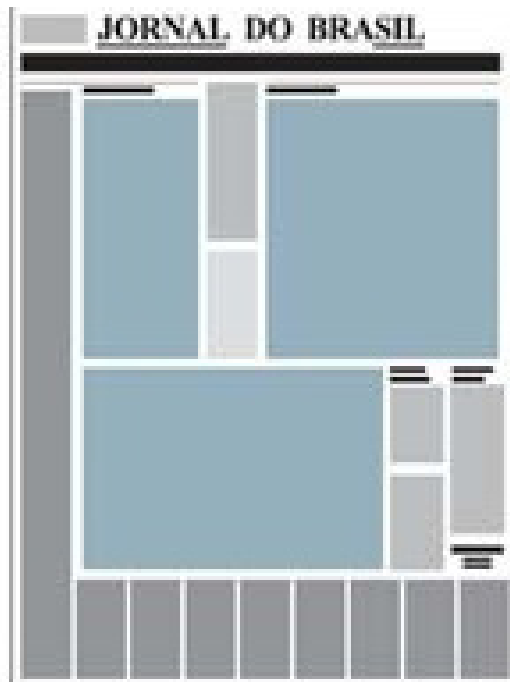
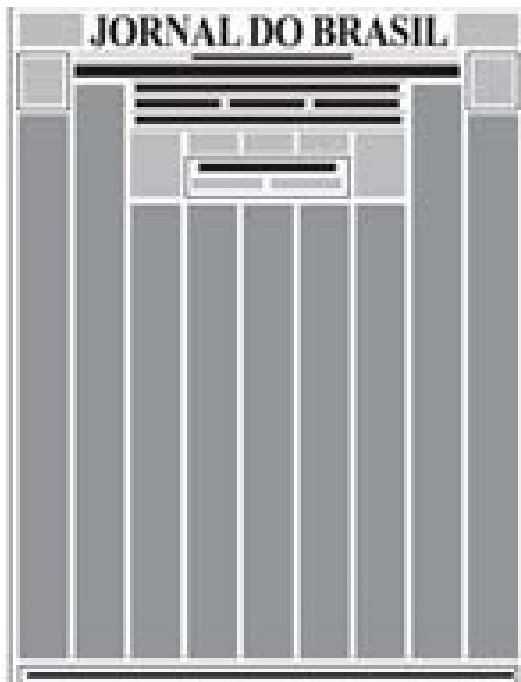
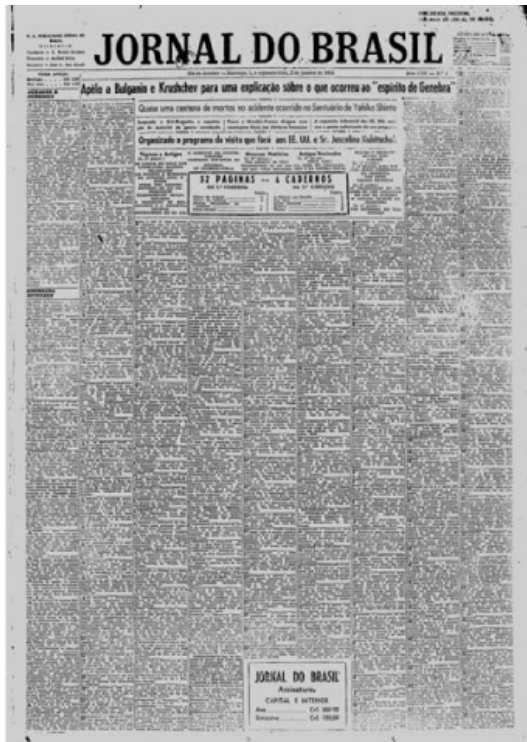


Figura 88. *Jornal do Brasil*, 1 de janeiro 1956.

Disponível em: <https://caminhosdojornalismo.files.wordpress.com/2011/05/jb-velho.jpg> (Acesso em: 4 outubro 2017).

Figura 89. *Jornal do Brasil*, 10 de fevereiro 1961.

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000200012 (Acesso em: 4 outubro 2017).

Figura 90. Espelho comparativo do jornal antes e depois da reforma.

Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.064/427> (Acesso em: 4 outubro 2017).

Amílcar não teve nenhum preparo formal, acadêmico ou prático, nas artes gráficas, diagramação ou *design*, como entendemos hoje. O seu procedimento era o mesmo de um trabalho de arte. A reforma empreendida nos jornais foi concebida junto e durante o movimento neoconcreto na arte brasileira. D. Dorcília, sua esposa, deixou depoimento sobre o processo de criação, daquilo que seus colegas do jornal chamavam, vagamente, “estilo Mondrian”:

Chegava em casa, no Leblon, carregado de jornais, revistas, folhas de papel jornal, réguas, esquadros. Cobria a mesa com o papel e passava a noite desenhando, fazendo marcações, recortando fotografias e textos, colando. Fazia e desfazia, até ter a certeza de que tinha encontrado a melhor solução. Toda a estratégia da famosa revolução gráfica do *Jornal do Brasil* foi armada na mesa de jantar da nossa sala.¹¹²

Nas palavras do próprio artista, em depoimento prestado, a narrativa da sua estratégia:

O *JB* era escrito a mão, com pena Mallat 12 e tinta Sardinha. Isso quando, a convite de Odylo Costa Filho, comecei a trabalhar lá, em 1957.

A primeira página se limitava a uma pilha de manchetinhas; o resto, só anúncios pequenos e grandes. A terceira página, a de editoriais, constituía reino e domínio do ministro do Supremo Tribunal Federal, Aníbal Freire.

Na primeira, entretanto, já haviam publicado charges de Raul Pederneras. Foi o que me levou a publicar uma grande foto. E, depois, mais de uma.

A página de jornal, naquele tempo, era dividida em 8 colunas. E o número 8 – eu me lembrava do Guignard, de quem havia sido aluno desde 1942 – faz parte de uma tabela muito antiga, em que os números tem perfeita relação de proporção.

Assim: $1+2=3$, $2+3=5$, $3+5=8$.

Lembrando dessa tabela, desenhei a página de editoriais com o seguinte ritmo: 1-2-1-3-1 (os números aí se referem a colunas). Começou uma batalha com o ministro.

Esse ritmo, levado ao extremo de 8, ditou a estrutura básica e sem mistério da reforma do *JB*, plenamente aplicada em 1959.

112 SAMPAIO, 2001, p. 214. In: BRITO, 2001, p.214.

Depois, a severidade das verticais e horizontais somente quebrada – para chamar a atenção – pelo deslocamento dos textos da manchete em relação ao título, e das legendas em relação às fotos.

Também os títulos contados e as matérias de tamanhos predeterminados caracterizavam o jornal como bem feito – ele era. E era também severo, claro, leve, mas sério – mesmo pela sua estrutura gráfica.

Ao mesmo tempo, eliminei os fios, os grisês, os negativos e tudo o mais que não foi exclusivo da leitura. Então, o caráter do jornal era a sua estrutura gráfica. Direto, preto no branco. Qualquer pedaço, rasgado que fosse, guardava o caráter do todo o JB.¹¹³

Do ponto de vista gráfico, Amílcar recomendou a aquisição de uma nova fonte tipográfica (Bodoni) e introduziu a lauda como medida para contagem do texto. Inicia então uma limpeza da página, uma “limpeza de inspiração concretista”¹¹⁴. Ele retira títulos em negativo e *grisê*, vinhetas e fios, elementos que eram considerados pelos técnicos das oficinas como prova de competência. A limpeza da página contribuía para uma maior funcionalidade de leitura e também uma simplificação na produção do jornal. Enfrentou o problema da questão dos classificados (anúncios) - que eram a marca do jornal – e em anos anteriores ocupavam cerca de 80% do espaço, inclusive na primeira página, lhe valendo a alcunha de “o jornal das cozinheiras”, que nele procuravam empregos. Como alternativa, Amílcar agrupou-os num “L” formado pela coluna vertical externa à direita e pela parte baixa da folha. Criava assim, um layout assimétrico. Do ponto de vista editorial, com o tempo as matérias foram se adaptando a esses novos espaços. Amílcar buscava a essencialidade da informação estampada na “paginação vertical” tornando-a mais funcional. Nas oficinas e redação do jornal ficaram conhecidos os seus axiomas: “jornal é preto no branco,” “fio não se lê,” “da esquerda para a direita e de cima para baixo.” A retirada dos fios, que cumpriam a função de conter e separar as matérias, destacou a importância do espaço em branco como elemento eficiente de separação entre colunas e matérias, agindo de modo dinâmico na visualidade da página vertical. Essa dinâmica era reforçada pela interdependência das massas de textos e fotos na composição da página de equilíbrio assimétrico. Fotos em posições pouco usuais funcionavam como elementos de balanço.¹¹⁵

113 CASTRO, 1991, p.9. In: RIBEIRO, 2002, p.16.

114 LESSA, 2010, p. 240. In: NAVES, 2010, p.240.

115 LESSA, 2010, p.239 - 240. In: NAVES, 2010, p. 239-240.

Todos esses cálculos e operações seguiam conceitos previamente estudados nas experiências realizadas na mesa da sala de jantar, como lembra sua esposa, e também ao longo das etapas que teve de vencer as resistências para que sua obra fosse concluída. Amílcar pensava o projeto do jornal como o de uma escultura. Ferreira Gullar, seu colega no jornal e parceiro na reforma, crítico de arte, também autor do *Manifesto Neoconcreto*, registra em texto publicado no Suplemento Dominical, em outubro de 1960:

O artista está entregue a si mesmo e à sua linguagem potencial que, antes da obra nascer, é apenas um número indeterminado de possibilidades formais. E a própria ordem não é então mais que uma possibilidade – e estaríamos no caos não fosse a vontade de significação que é a origem e o termo do trabalho criador. Mas essa significação, por sua vez, não é passível de formulação – de existência – senão aí, de modo que ela e a obra se fundam mútua e simultaneamente. A obra é o lugar da obra. Por isso mesmo, as obras de Amílcar de Castro são não-objetos, não têm base, suporte, nem precisam ter, uma vez que na sua origem mesma está esse desamparo essencial que é a combinação da experiência estética. Para o artista e para o espectador.¹¹⁶

Destaco a reforma gráfica do *Jornal do Brasil* por ver nela, de modo mais evidente, ressonâncias com o meu trabalho. A necessidade e o desafio da medida como fundamento para a criação. Sob a responsabilidade de Amílcar, a reforma torna-se uma prática artística e pesquisa conceitual, antes mesmo de o termo ser utilizado neste contexto. Sua atuação com vistas à ocupação harmônica das páginas do jornal evidencia a potência da arte como possível norteadora de campos diversos, sem prejuízo à sua autonomia, operando com método e estrutura rígidos, muitas vezes pautados por noções lógico-matemáticas. Nesse trabalho da reforma gráfica Amílcar antecipa a linguagem conceitual de arte, usando sistemas racionais – números, medidas, seriações, cálculos matemáticos. Experiências pautadas no cálculo.

116 GULLAR, 1960. Apud NAVES, 1991, p. 157.

4.2 Walter De Maria

Walter De Maria (EUA, 1935-2013) artista de inegável reconhecimento, situa-se na transição do Minimalismo para o Pós-Minimalismo. Considerado pela ensaísta e historiadora Rosalind Krauss um dos artistas que expandiu o campo da escultura, e também, um dos primeiros artistas que no final da década de 1960 explora as possibilidades da “arquitetura mais não-arquitetura”, promovendo “uma espécie de intervenção no espaço real da arquitetura”, e a ressignificação da escultura, que “não é uma categoria universal, mas uma categoria ligada à história”.^{117 / 118}

Walter De Maria atribui um sistema de criação sobre a base da geometria e da matemática como ordens lógicas. De Maria concebeu um sistema, que segundo o historiador Archer, “nunca foi caótico, sempre preciso.”¹¹⁹ Compreender o interesse deste artista em jogar com a dicotomia incômoda entre apreensão e compreensão, ofertando algo acessível por meio dos sentidos, mas cujo entendimento muitas vezes nos foge, auxilia no estudo de sua prática, conceitual e formalmente minimalista.

Descrevo seis trabalhos realizados por De Maria, entre os anos 1968 e 1979, onde as relações entre medida, parâmetros e percepção são colocadas de forma clara.

Mile Long Drawing, 1968, é um trabalho efêmero. Duas longas linhas de 1 milha¹²⁰ cada, paralelas entre si, foram traçadas a uma distância de 12 pés entre elas, formando um desenho de giz sobre o Deserto de Mojave, na Califórnia. De Maria, no começo da década de 1960, concebeu outros desenhos com o intuito de aguçar os sentidos do expectador. Quase imperceptíveis pelos olhos, finas linhas de grafite compunham “desenhos invisíveis” contrapondo o que é visto ao que é conhecido ou existente por outras vias que não as da visão.

Outra dentre suas mais icônicas obras é *The Lightning Field*, uma obra de land art permanente, realizada em 1977, no deserto no Novo México, perto de Quemados.

117 KRAUSS, 1984. p. 88-92.

118 O texto icônico de Krauss, *A escultura no campo ampliado*, foi publicado originalmente em 1979, nos Estados Unidos.

119 ARCHER, 2001, p.196.

120 1 milha equivale a 1,61 quilômetros.



Figura 91. Walter De Maria
Mile Long Drawing, 1968.

Disponível em:

<http://www.iynf.org/2016/04/walter-de-maria-the-immensity-of-nature/> (Acesso em: 12 outubro 2017).



Figura 92. Walter De Maria
Mile Long Drawing, 1968.

Disponível em:

<http://www.rolublog.com/2009/10/in-1968-walter-de-maria-made-a-land-drawing-called-mile-long-drawing-in-the-mojave-desert-his-first-earthwork-de-marias-work-was-typically-less-permanent-or-less-intrusive-on-the-landscape-than-m/> (Acesso em: 12 outubro 2017).



Figura 93. Walter De Maria
Lightning field, 1968.

Disponível em:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/jul/29/walter-de-maria-art-lightning> (Acesso em: 12 outubro 2017).

Num platô a 2000 metros de altitude, estão fixadas 400 hastes de aço inoxidável, com alturas desiguais (em média 6 metros cada), plantadas a espaços regulares, dispostas meticulosamente em fileiras – 25 fileiras no comprimento e 16 na largura – em uma superfície de 1 milha por 1 quilômetro. O retângulo formado pelo conjunto de hastes com as extremidades pontiagudas funciona como uma espécie de para-raios, atraindo descargas elétricas durante as tempestades (comuns na região), criando efeitos luminosos naturais e inesperados. A luz e o tempo são utilizados como elementos do trabalho. Toda a exatidão das medidas foi concebida para “o espetacular receptáculo simétrico da energia das tempestades de relâmpagos que ocorrem na região, sobretudo nos meses de julho e agosto.”¹²¹ Sobre a obra, instalada e conservada pela DIA Art Foundation, Archer discorre:

Campo relampejante é permanente, porém isolado: “O isolamento”, disse De Maria, “é a essência da *Land Art*. Aqueles que desejam vê-la podem fazê-lo em pequenos grupos, com pernoite na cabana próxima, que lhes dá o tempo suficiente para fazer a caminhada necessária pela área. O modo como a obra é vista não é extrínseco à sua condição e significado, mas parte destes. Em suas anotações para o trabalho, De Maria salienta, por exemplo, que observar *Campo Relampejante* do alto não teria nenhum valor, uma vez que a relação entre céu e terra é muito importante; a centralidade dessa relação é claramente visível do solo, especialmente quando o relâmpago, tão comum naquela área, vem se bifurcando pelo ar.”¹²²

De Maria subverteu os sistemas de medidas lineares, nas suas obras *The Vertical Earth Kilometer*, (1977) e *The Broken Kilometer* (1979).

The Vertical Earth Kilometer (1977) consiste em uma barra de cobre arredondada, com 1 quilômetro de comprimento e 5 centímetros (2 polegadas) de diâmetro, colocada verticalmente em um poço furado na terra. O eixo atravessa seis camadas geológicas abaixo dos nossos pés. Na extremidade da escultura, na superfície aos nossos pés, um quadrado de arenito vermelho de 2 metros quadrados, emoldura a ponta da barra, o círculo de cobre de 5 centímetros no meio do quadrado é o que podemos ver. “O quilômetro enterrado no Centro de Kassel é invisível mesmo, podemos apenas pensar num quilômetro, embora ele esteja ali e possamos ver a sua ponta”¹²³, comenta a crítica e

121 AMADO, 2014, p. 73.

122 ARCHER, 2001, p. 99-100.

123 FERREIRA, 2011, p. 212.

historiadora de arte brasileira, Glória Ferreira. Esta escultura permanente, está situada na interserção de um eixo de duas passagens que atravessam a Friedrichsplatz¹²⁴, em Kassel, na Alemanha, em frente à entrada do Fridericianum, local reconhecido internacionalmente como um centro de pesquisa em arte contemporânea. A instalação foi encomendada pela The DIA Art Foundation e executada na Documenta de Kassel VI, há trinta anos. Fica claro, neste trabalho, o interesse recorrente do artista na oposição entre o que se atesta a partir da visão e o que se aceita e assimila por meio de construções mentais que não passam pelos sentidos. Coloca-nos entre a invisibilidade e o objeto, que é imediatamente reconhecível, o conceito de um quilômetro. Nossa percepção do que é um quilômetro é determinada pela ideia que formamos a respeito dele. Reconhecemos que esta é uma distância percorrível a pé, conseguimos quantificá-la em uma média de dez quarteirões, e sabemos que é possível a visualização do “fim do quilômetro”. Aqui é estabelecida uma comparação e uma tensão entre o que vemos, o que não vemos, o que imaginamos ver, o que queremos ver e o que sabemos do visto e do não visto.

Dois anos depois, De Maria executou *The Broken Kilometer* (1979), uma outra versão do quilômetro, permanentemente instalada no DIA Foundation. Nesta obra 500

124 Constructed in the late eighteenth century as a way to expand Kassel from the old medieval town toward the flourishing Huguenot settlement nearby, Friedrichsplatz has often been employed as an arena for the display of political and military power. The statue of Landgrave Friedrich II overlooks his prized museum.

The Third Reich used the massive square for military parades, draping all the surrounding buildings in the red and black of the swastika flag. After World War II, Friedrichsplatz became a centerpiece of urban regeneration. It was cut in half by Frankfurter Strasse to accommodate the influx of cars—and the attendant dream of modernity—and the square’s main cultural site, the Fridericianum, hosted the first documenta in 1955, another powerful symbol of cultural restitution. Since then, Friedrichsplatz has developed into a heterochronous marketplace. The square itself sits empty most of the time, while the city’s cultural institutions on the north side, as well as the disappearing shops that fostered the local economy in recent decades on the south, observe the steadfast progression on the Obere Königsstrasse of the chain stores that shape the global marketplace today. (<http://www.documenta14.de/en/venues/21714/friedrichsplatz>)

(Construída no final do século XVIII como uma maneira de distanciar Kassel da antiga cidade medieval em direção ao florescente povoado de protestantes franceses nas proximidades, Friedrichsplatz foi frequentemente palco de disputas por poder político e militar. O terceiro Reich usava a enorme praça para paradas militares, ornamentando todos os prédios ao seu redor com o preto e o vermelho da bandeira com a suástica. Após a Segunda Guerra Mundial, a Friedrichsplatz tornou-se uma peça central da regeneração urbana. Ela foi dividida ao meio por uma passagem, a Frankfurter Strasse, a fim de acomodar o fluxo de automóveis – e o sonho da modernidade a eles atrelado – e o mais relevante ponto cultural da praça, o Fridericianum, recebeu a primeira documenta em 1955, outro poderoso símbolo do restabelecimento cultural. Desde então, Friedrichsplatz tornou-se um espaço que carrega registros de várias épocas. A praça em si permanece vazia a maior parte do tempo, enquanto as instituições culturais da cidade na área norte, bem como os estabelecimentos ao sul, que fomentaram a economia nas últimas décadas e estão em vias de desaparecerem, observam na Obere Königsstrasse a firme progressão das grandes redes de lojas que dominam o mercado hoje.) [tradução minha]



Figura 94. Walter De Maria
The Vertical Earth Kilometer, 1977.
 Disponível em:
<https://www.diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-vertical-earth-kilometer-kassel-germany>
 Photo Nic Tenwiggenhorn (Acesso em: 12 outubro 2017).



Figura 95. Walter De Maria
The Vertical Earth Kilometer, 1977.
 Disponível em:
<https://www.atlasobscura.com/places/vertical-earth-kilometer>
 (Acesso em: 12 outubro 2017).

Figura 96. Walter De Maria
The Vertical Earth Kilometer, 1977.
 Disponível em:
<https://documenta-historie.de/en/artworks/der-vertikale-erdkilometer> (Acesso em: 12 outubro 2017).



Figura 97. Walter De Maria
The Broken Kilometer, 1979.
 Disponível em:
<https://www.diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-broken-kilometer-new-york-united-states>
 Photo: Jon Abbott (Acesso em: 12 outubro 2017).

hastes de cobre cada uma com dois metros, são dispostas no chão em 5 fileiras paralelas, com rigor e exatidão. Novamente somos colocados em tensão. O resultado da soma das medidas destas hastes de latão é um quilômetro. Em escala real, sabemos que o quilômetro está ali, mas não o vemos inteiro. De Maria fabrica um conflito entre o visto, o perceptível e o real: o que sabemos, o que vemos e o que podemos imaginar. As hastes parecem estar espaçadas uniformemente ao longo do chão, mas, imperceptivelmente, a distância entre elas aumenta em cinco milímetros a cada uma. “Esta composição resulta em um efeito paradoxal que torna a distância métrica visualmente obsoleta através de sua própria presença física.”¹²⁵

A obra *The New York Earth Room* (1977) leva as questões da medida e da escala para o âmbito do volume e da arquitetura. Um apartamento cheio de terra. Um apartamento com paredes brancas cheio de terra até a altura dos nossos joelhos. A terra escura organizada com uma planaridade exata contrasta com as paredes brancas. Uma placa de vidro na entrada da sala contém a terra compactada e mostra a sua “espessura geológica”. O silêncio e o cheiro da terra tomam o observador. O artista da *Land art* levou terra de fora para dentro do espaço arquitetônico. Emoldurou a terra. A terra como matéria do trabalho e o recinto fazendo as vezes do suporte; o plano do piso, bidimensional, recebe a terra. As paredes permitem que ela se avolume e ganhe corpo, mas de forma limitada, já que permanece confinada no cômodo, talvez num esforço de domesticação do elemento natural a partir da geometria do espaço criado pelo homem. Cento e noventa e sete metros cúbicos de terra ocupam trezentos e trinta e cinco metros quadrados de espaço no chão, com altura de 56 centímetros¹²⁶, de acordo com dados do DIA Art Foundation, instituição para a qual o trabalho foi comissionado e que o exhibe ao público desde 1980. Duas outras instalações com terra foram executadas pelo artista: a primeira em 1968, na cidade de Munique, Alemanha; a segunda, no mesmo país, em Darmstadt, no ano de 1974. A única ainda existente é *The New York Earth Room*, 1977.

125 DIA FOUNDATION. *Walter De Maria: The broke kilometer*. Disponível em: <https://www.diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-broken-kilometer-new-york-united-states/> (Acesso em 25 janeiro 2016).

126 250 cubic yards of earth (197 cubic meters)
3,600 square feet of floor space (335 square meters)
22 inch depth of material (56 centimeters)
Total weight of sculpture: 280,000 lbs. (127,300 kilos)

DIA FOUNDATION. *Walter De Maria: the-new-york-earth-room-new-york*. Disponível em: <https://diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states> . (Acesso em: 25 janeiro 2016).

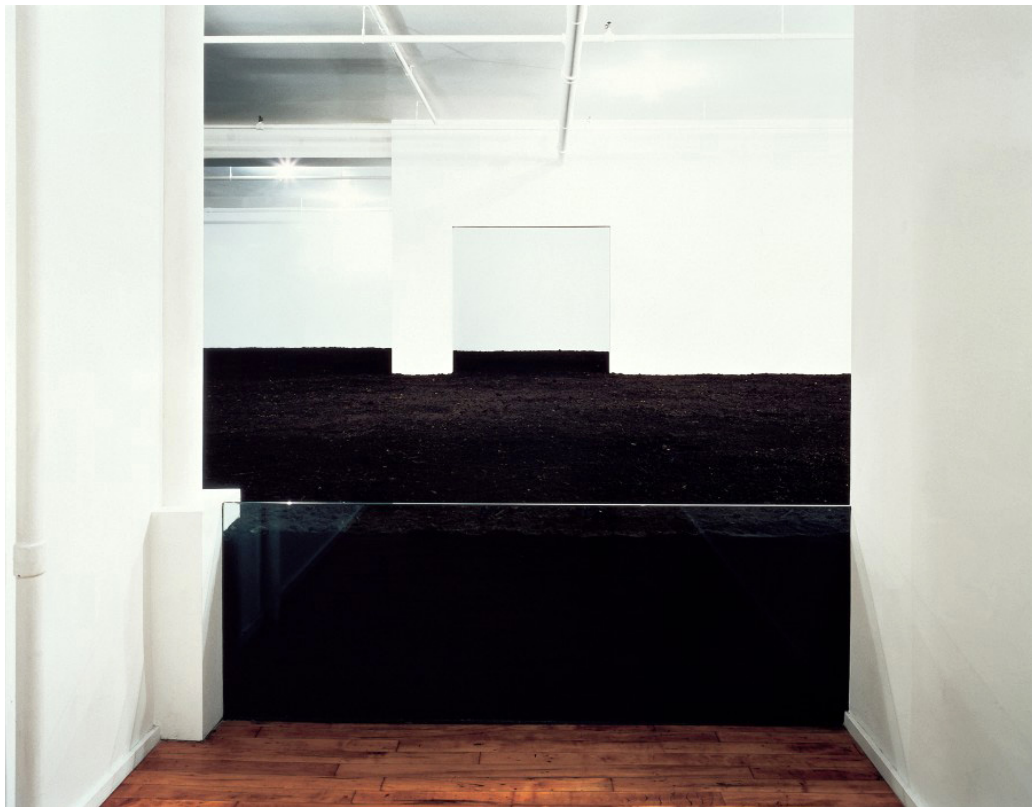


Figura 98. Walter De Maria
The New York Earth Room, 1977.

Disponível em:

<https://diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states>

Photo: John Cliett. (Acesso em: 12 outubro 2017).

The Broken Kilometer e *The New York Earth Room* foram obras que pude contemplar pessoalmente. O fato de estar diante de uma obra altera a relação que se cria com ela e, especialmente no caso de trabalhos em que a arquitetura e a escala são elementos importantes, a experiência do espaço deixa marcas mais profundas.

A última obra aqui mencionada é *I Ching*, que está alojada em um edifício anexo ao Museu DIA Beacon projetado pelo arquiteto Peter Zumthor exclusivamente para abrigá-la. Nesta obra, De Maria estabelece uma relação pouco habitual com o espaço arquitetônico criado e pensado para um trabalho. Esta obra atua invertendo a relação usual com a arquitetura; “ou seja, um edifício que é concebido em função da única escultura que irá conter, escultura essa, por sua vez, com características suficientemente específicas (nomeadamente ser circunferencial) capazes de condicionar o próprio edifício em seu redor.”¹²⁷

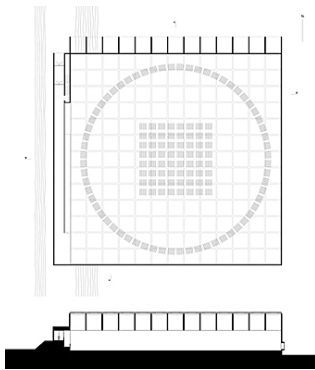


Figura 99. Peter Zumthor, Edifício anexo ao Museu Dia: Beacon, para a obra de Walter De Maria, 360° I Ching (desenho de projeto mostrando a relação do edifício com a obra), Dia Art Foundation. (SEQUERA. 2012, p.236).



Figura 100. Peter Zumthor, Edifício anexo ao Museu Dia: Beacon, para a obra de Walter De Maria, 360° I Ching (vista do interior), Dia Art Foundation. (SEQUERA. 2012, p.236)

127 SEQUERA. 2013. p.218.

A análise das obras de De Maria levanta questões referentes à percepção da ocupação de espaços naturais ou construídos pelo homem com base em parâmetros métricos e conceituais tradicionalmente estabelecidos, por ele operados através de uma dinâmica de contraposição entre o que é e o que não é perceptível visualmente. Segundo Glória Ferreira:

Essas diferentes obras guardam em comum, como diz Gilles Tiberghien, uma espécie de 'retração' destinada a nos colocar em presença de 'outra coisa' que não a própria obra. Segundo esse autor, 'o lugar revela a obra para melhor a esconder e a dissimula ao mesmo tempo para melhor nos enredar no labirinto de signos onde nós somos sem cessar remetidos das palavras às coisas, da consciência aos objetos, da arte ao que não é arte, para fazer até o fim a experiência do visível, quer dizer, para também verificar a proposição de Walter De Maria, segundo a qual o 'invisível é real'.¹²⁸

128 FERREIRA, 2000, p. 185.

4.3 Richard Serra

Richard Serra (1938) é considerado um dos mais significativos artistas associados à geração dos norte-americanos dos anos 1960. Sua trajetória de mais de cinquenta anos é marcada por um procedimento rigoroso de reflexão concebendo um trabalho plástico que opera ultrapassando a tradicional formulação da escultura.

Fixa-se em Nova York em 1966, depois de ter vivido por dois anos na Europa. Nessa época Serra executa seus primeiros trabalhos, construções disformes, empregando diversos materiais industriais maleáveis como borracha, néon e chumbo. Nas obras já se fazem presentes questões diversas do minimalismo rigoroso e, segundo a historiadora e curadora brasileira Vanda Klabin¹²⁹, (1997), “prevalece uma estrutura de ação que articula o procedimento escultórico com uma manipulação direta do espaço ao redor.”¹³⁰ Seus trabalhos pretendiam expressar as ações do *processo*. Sua intenção ao fazê-los era ressaltar mais a ação do que o resultado final: “Aqueles moldes de chumbo foram confeccionados com porca”¹³¹, disse Serra. “Foi uma colher contra a parede, uma colher contra a parede, uma repetição contínua para construir uma tonelada de chumbo. Essas peças foram construídas de forma incremental, às vezes eles levaram dias para fazer”.¹³² Os trabalhos do período demonstram a implantação de procedimentos básicos que ativam as qualidades primárias das mídias derivadas da construção e da fabricação industrial.

Logo a seguir, na série denominada *Props*, em que a instabilidade é um dado presente e o equilíbrio entre a matéria empregada e as forças que atuam sobre ela criam um sistema fisicamente interdependente, já há indícios de um conjunto de indagações acerca do objeto escultórico. Esses trabalhos já não se enquadram na definição de escultura processual dos anteriores. Serra “rompe com o caráter representativo, narrativo ou composicional da escultura tradicional”.¹³³

129 Vanda Klabin, diretora do Centro de Arte Hélio Oiticica em 1997, quando foi realizada exposição de Richard Serra.

130 KLABIN, 1997, p.3.

131 MOMA. Richard Serra, sculpture forty years. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_14_300324579.pdf (Acesso em 28 julho 2017).

132 Idem.

133 Vanda Klabin, diretora do Centro de Arte Hélio Oiticica em 1997, quando foi realizada exposição de Richard Serra. Essa obra pertence ao acervo The Museum of Modern Art em Nova York.

A *Verb List*, 1967-68, lista feita em grafite sobre papel, elenca uma série de verbos referentes às possibilidades práticas em relação aos materiais com os quais Serra trabalhava. Torna visíveis as operações realizadas pelo artista, bem como deixa transparecer sua forma singular e sistematizada de pesquisa e ação. Cada verbo pode ser visto como catalisador de uma operação possível dentro do processo escultórico, que, neste momento, é sobreposto ao resultado.

Partindo de uma reflexão sobre o peso, o apoio, a gravidade, e o equilíbrio, realiza *One Ton Trop* (House of Cards),¹³⁴ em 1969. Constituída de quatro chapas de chumbo, medindo cada 122 x 122 x 2.5 cm e pesando cada 250 quilos, o conjunto totaliza o peso de uma tonelada. Dispostas verticalmente, as chapas apoiavam-se suavemente umas contra as outras sem ajuda de suporte externo, exercendo pressão nos pontos de contato e, assim, deformando lentamente a matéria. Aqui o artista se deu conta do peso e da implicação do comportamento da matéria e da atuação da gravidade no trabalho. A compreensão dessas observações aponta para explorações das condições e limitações físicas dos materiais. “O equilíbrio e o contrapeso se revelam ser mais fortes do que os princípios da gravidade e do desmantelamento.”¹³⁵ A construção precária dessas peças, algumas acomodadas contra a parede e outras autônomas, mostrava-se totalmente dependente da gravidade e do peso do material.

Ainda em 1969, na série *Skullcracker: Stacked Steel Slabs*,¹³⁶ empilha placas de aço laminado, medindo 610 x 244 x 305 cm. Ao empilhar as placas, Serra faz uso da serialidade implicada no minimalismo, sem colocá-las ordenadamente no chão como no minimalismo. Nessa estrutura de equilíbrio precário, produz uma mudança de sentido, na ênfase do horizontal para o vertical e coloca o conjunto susceptível à lei da gravidade, um procedimento determinante para suas próximas esculturas. O trabalho articulado no eixo vertical ou no eixo horizontal remete à “concepção de nossa vida”¹³⁷ disse Serra.

Na sequência, realiza *Skullcracker: Inverted House of cards*, 1969. Quatro placas de aço laminado, 244 x 305 cm¹³⁸, placas iguais às do trabalho anterior, se apoiam umas as

134 Trabalho faz parte do acervo do The Museum of Modern Art em Nova York.

135 HUCHET. 2012, p.123.

136 Instalação realizada na Kaiser Steel Corporation, Fontana, Califórnia. Obra destruída.

137 SERRA, 2014, p.238.

138 Instalação realizada na Kaiser Steel Corporation, Fontana, Califórnia. Obra destruída.



Figura 101. Richard Serra
Stacked steel slabs, 1969.
Disponível em:
<https://foundation1060.wordpress.com/2016/01/11/week-1-3/serra-r-stacksteel-1969/>
(Acesso em: 15 de abril de 2016).



Figura 102. Richard Serra
One-Ton Prop (House of Cards), 1969.
Disponível em:
<http://www.guggenheim-bilbao.eus/en/guia-educadores/weight-and-balance/>
Photo: Peter Moore (Acesso em: 15 de abril de 2016).

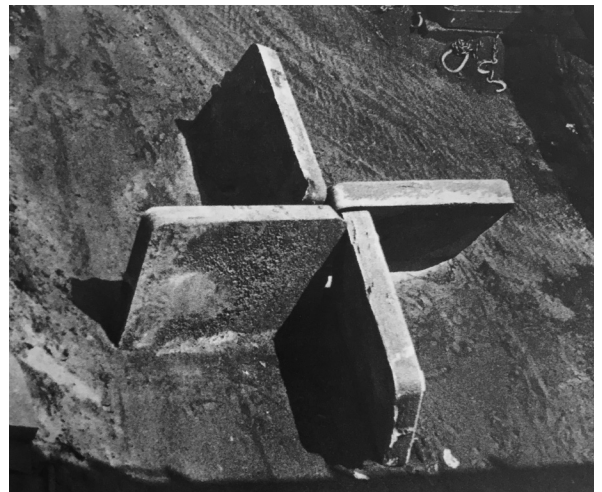


Figura 103. Richard Serra
Inverted House of Cards, 1969.

outras em um ponto central. Ao checar novas possibilidades de ordenações anteriores, mostra sua persistência em testar as limitações dos materiais.

A partir dos anos 1970, quando começa a realizar a série de desenhos com pigmento negro, o que baseia a elaboração de sua obra são as pesadas e maiores chapas de aço. “A articulação do espaço passou a prevalecer sobre outras preocupações. Tento usar a forma escultural para tornar o espaço diferente”.¹³⁹ A modificação da compreensão do observador aqui se construiu mais adiante dos limiões da noção da visibilidade vigente, a forma, agora aberta foi definida de acordo com seu volume, massa, peso e gravidade. A utilização de grandes e pesadas placas de aço, sem suporte, solda ou qualquer fixação, abre novas possibilidades de linguagem para o seu trabalho.

Em *Shift*, realizada em 1970-72, uma intervenção em um terreno em King City, Ontário, Canadá, composta de seis seções retilíneas de cimento de cinco pés (1,5 m) de altura e oito polegadas (20 cm) de largura, o terreno determinou a direção e o comprimento de cada seção e os limites do trabalho foram definidos pela distância máxima que ainda permita a possibilidade de manutenção do contato visual entre duas pessoas. O campo de visão, a altura do corpo, o caminhar, configuraram uma importante relação antropomórfica criada com o espaço e com as seções de concreto. Nesse trabalho ressaltou-se a importância da experiência do deslocamento e em consequência a dimensão temporal implicada nesse deambular. O corpo em movimento.

Eu queria uma dialética entre a percepção que se tem do lugar em sua totalidade e a relação que se estabelece com o campo ao percorrê-lo. O resultado é um modo de medir a si próprio perante a indeterminação do terreno.¹⁴⁰

O *Circuito II*, realizado em 1972-86, composto por quatro placas de aço colocadas nos quatro cantos da galeria, conformou um novo ambiente onde o observador era direcionado a se mover pelos espaços estabelecidos pelo trabalho. Em *Delineator*, 1974-75, duas grandes placas de aço de igual tamanho, uma instalada no teto e outra deitada no chão, estabeleciam um campo entre o teto e o chão. “À medida que você caminha em direção ao seu centro, a peça funciona de forma centrífuga ou centrípeta,

139 SERRA, 2014, p. 247.

140 SERRA. 2014, p. 25.

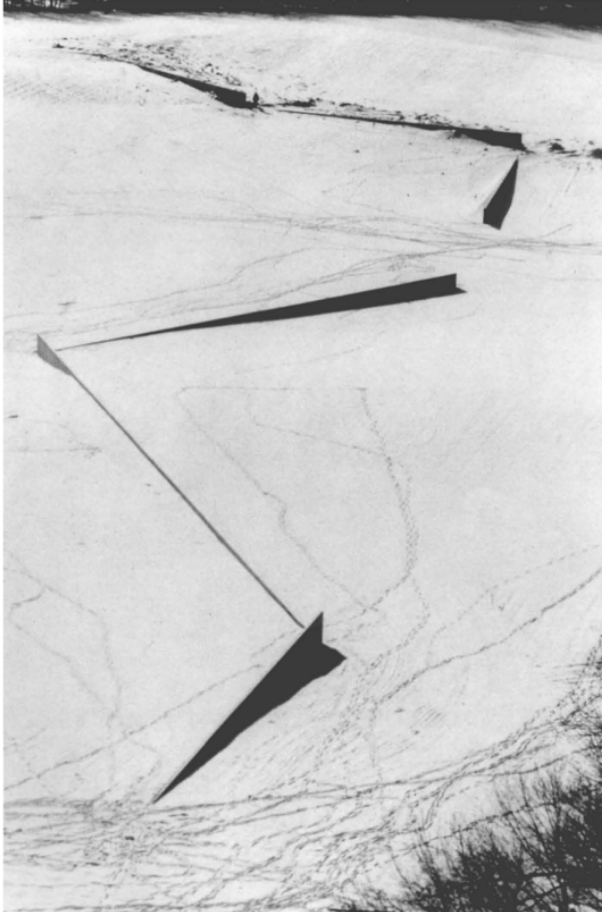


Figura 104. Richard Serra
Shift, 1970-72.

Disponível em:

<https://findingforms.wordpress.com/2012/08/07/shift-richard-serra/>

(Acesso em: 17 de abril de 2016).



Figura 105. Richard Serra
Circuit, 1972-86.

Disponível em:

https://www.moma.org/images/dynamic_content/exhibition_page/24224.jpg

(Acesso em: 17 de abril de 2016).



Figura 106. Richard Serra
Delineator, 1974-75.

Disponível em:

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/2d/04/a5/2d04a5bb2d353c93ffa6c0fd06e6f4c5.jpg>

(Acesso em: 20 de abril 2016).

você é obrigado a reconhecer o espaço acima, abaixo, direita, esquerda, norte, leste, sul, oeste, para cima, para baixo”¹⁴¹, disse Serra.

Apesar de Serra sempre se opor ao termo monumento ligado à suas obras, a escala de monumentalidade, elaborada em cooperação com equipes de engenheiros, em canteiros navais ou siderúrgicos, reivindica pelo peso e força do seu impacto físico um espaço exclusivo e condições próprias de observação. Segundo ele, seu interesse esteve sempre em testar os limites e implicações de preceitos estruturais: “tentei levar as possibilidades e a prática da engenharia a extensões absurdas.”¹⁴²

Suas esculturas e seus desenhos nos reconduzem a contextos que oferecem resistência a nossos corpos. A lei da gravidade deixa de ser uma abstração teórica e converte-se em uma experiência de risco corporal. Reagimos fisicamente, enfrentamos fisicamente. É também de limitações que falam suas obras.

Nos anos 1990, realiza uma mudança de escala e seu trabalho expande-se para a esfera pública, produzindo obras de grandes dimensões. *Curvas Relacionadas* 1992-98, *Intersecção II*, 1992-93 e *Torqued Ellipse IV*, 1998, são exemplos desse momento. A experiência dos espaços criados pelas enormes placas de aço quase supera o objeto escultórico.

Em *Intersecção II*, quatro sessões curvas, duas inclinadas para a direita e duas para a esquerda, são organizadas de forma a criar uma espécie de concha pela qual se pode caminhar, visto que os espaços entre elas permitem a circulação. Embora formada por pesadas placas de aço, suas dimensões e disposição foram pensadas em relação à escala e ao trânsito humanos, acolhendo ao invés de oprimir.

A sensação de que as chapas de metal não passam de uma fita maleável e facilmente moldável impressiona na estrutura “torcida” em forma elíptica que compreende *Torqued Ellipse IV*. A experiência de caminhar do lado externo e na parte interior

141 MOMA. *Richard Serra, sculpture forty years*. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_14_300324579.pdf (Acesso em 28 julho 2017).

142 SERRA. 2014, p. 118.

promovem sensações bastante distintas: enquanto nesta última a estrutura se revela inteira à visão, ao percorrê-la pelo lado de fora não é possível enxergar o que virá adiante e a compreensão da obra é bastante distinta. Essa mudança de perspectiva é sentida pelo corpo durante a fruição. Parte de uma série em que Serra repete a mesma estrutura geométrica, a obra é fruto do desejo de proporcionar novas experiências para si e para o público.

A partir dos anos 2000, Serra expande sua experiência espacial com *Sequência*, *Band* e *Torqued Torus Inversion*.

Em *Sequence*, 2006, duas espirais conectadas, que de uma vista aérea remetem ao símbolo do infinito, criam uma espécie de labirinto acessível por duas entradas e percorridos nas adjacências das placas de aço em percursos que levam ao interior da obra ou à sua parte externa. A impossibilidade da utilização de recursos de localização e orientação comumente utilizados por nós cotidianamente desafia o deslocamento consciente e objetivo pelo espaço definido pela obra remetendo também a questões referentes à memória.

Em *Band*, 2006, a ideia é explorar horizontalmente os volumes e o espaço delineados pela escultura que, como uma serpente, se acomoda no espaço e de alguma forma torna secundário o ambiente arquitetônico que a abriga. É possível caminhar continuamente ao longo da estrutura, sendo naturalmente conduzido para dentro e para fora dela, sem cessar, numa alternância contínua.

Torqued Torus Inversion, 2006, consiste em duas estruturas curvas que ocupam espaços distintos e não são conectadas fisicamente. Com ênfase no contorno, ambas são similares no formato, mas diferem no movimento ao longo da extensão e da altura das placas que as compõem. Mais sutil do que as obras mencionadas, *Torqued Torus Inversion* parece se transformar, desafiando o olhar e o senso de equilíbrio do espectador a cada pequeno movimento realizado por ele em seu interior.

Se o volume, as dimensões e a presença da obra no espaço e em relação ao corpo são hoje as marcas de seu trabalho, é importante ressaltar que Richard Serra sempre



Figura 107. Richard Serra
Intersection II, 1992.

Disponível em:

<http://www.artnet.com/Images/magazine/features/saltz/saltz6-19-07-13.jpg>

(Acesso em: 20 de abril de 2016).

Figura 108. Richard Serra
Torqued Ellipse IV, 1998.

Disponível em:

https://www.moma.org/images/dynamic_content/exhibition_page/24404.jpg

(Acesso em: 24 de abril de 2016).



considerou o desenho uma parte importante e autónoma do seu trabalho, um campo para experimentação. O entendimento do desenho como forma de pensamento e como prática de estudo é claro na biografia de Serra e a ideia de reconfiguração do espaço pela escultura, propriedade primordial da sua obra, do mesmo modo aparece nos seus desenhos. A historiadora e crítica da arte, Sônia Salzstein, (2014) nos aponta essa particularidade da produção de Serra:

A trajetória de mais de cinco décadas, na qual ganharam proeminência as instalações que o artista realizou com trabalhos bidimensionais de porte arquitetônico, não deixa dúvidas sobre o estatuto especial que um pensamento fundado no desenho adquiriu em sua carreira, e sobre o quanto, nela, desenho e escultura estão reciprocamente implicados.¹⁴³

Serra tem uma compreensão própria do desenho. Seu desenho não é um desenho projetivo, não é uma antecipação do que vem a ser feito, um não antever que pode nos levar a pensar em cegueira. Não a cegueira da adoração, nem a cegueira da perturbação, mas talvez a cegueira da noite escura, do nevoeiro, do muro. Ronaldo Brito¹⁴⁴ alude à cegueira no sentido de que Serra não pode antever o que está fazendo, porque se ele, em algum momento, tiver uma visão daquilo que está sendo feito, estará negando o próprio movimento do fazer. Por isso, os desenhos são da ordem da factualidade, são fatos estéticos. Apela para uma presença física, demandam um embate físico. Há no seu desenho uma importância na construção, no raciocínio de formalização que lida com volumetria, massa e com uma ideia de circunavegação. Há a transferência de uma ação corporal no tratamento da massa, compactação, dispersão, agregação, leveza e peso, um conjunto ativo da ação e das transformações provocadas por ela. Desenho para ele é colocar algo no espaço.

“Podemos pensar no desenho de Serra como sendo gestual. Usando o termo gestual não como gesto expressionista, mas um gesto que carrega a presença do corpo, um corpo em ação, um corpo que movimenta.”¹⁴⁵ Tentar entender esse gesto é uma questão central para Sonia Salzstein:

143 Debate sobre Richard Serra. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles. 2014. 57'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=987Z655XHmw> (Acesso em: 14 agosto 2016).

144 Idem.

145 Idem.

É um gesto procedente de um trabalho metódico, persistente. Um gesto que tem uma auto disciplina, um caráter reflexivo e uma dimensão de auto compreensão. Um gesto que pode incorrer em erros, que desfaz, que tem idas e vindas. Penso que há nessa questão um pressuposto ético.¹⁴⁶

Suas esculturas de chapas de ferro, são trabalhadas intensamente para produzir um efeito de proximidade e de distância. Essa proximidade e distância, não são da ordem da perspectivação, são da ordem da fisicalidade, um embate do corpo com o material. Esse embate do corpo com o material traz outras questões, como o dentro e o fora. Também o passar entre, ou trespassar. A partir do corpo como possibilidade de formalização e intervenção no ambiente, Sonia Salztein¹⁴⁷ delinea a noção de passagem.

Além de reagir ao que a ele se apresenta – seja espaço, matéria, ação – o corpo afeta o que a ele se expõe. Assim, o corpo é veículo de transformações. Posicionar-se, perceber-se em relação a algo, poder ou não adentrar determinado espaço por inteiro, ocupar apenas parte ínfima de um ambiente: tudo isso nos leva a reformular noções a partir da ação livre ou limitada.

Assim como nas obras de Serra, vejo esse corpo ativo em meus trabalhos. Ele se revela em minhas ações: ao repetir um gesto; ao sugerir a aproximação ou o afastamento para melhor ajuste a um horizonte; ao traduzir uma de minhas dimensões corporais em matéria e forma alheias ao meu corpo; ao induzir deslocamentos para ocultar ou revelar novas perspectivas e olhares. Em resposta a elas, reações de terceiros, como forças regidas não pelas leis da física, pois não retornam necessariamente em intensidade e direção opostas às minhas, mas por arranjos relacionais, sociais, criados a cada instante, mutáveis a cada contato estabelecido.

Passagem de concentração à dispersão, da gravidade à evanescência, ou da gravidade à leveza e vice-versa. De alguma maneira, essas experiências de passagem se ligam à importância do corpo. Não um corpo da fenomenologia. Mas um corpo que é fulcro de múltiplas relações. Um corpo como figura de sociabilidade, um corpo com possibilidade de sustentação, um corpo com possibilidade de formalização, um corpo com possibilidade de intervenção no ambiente.¹⁴⁸

146 Idem.

147 Idem.

148 Idem.



Figura 109. Richard Serra
Pacific Judson Murphy, 1978.
https://arthngs.files.wordpress.com/2011/08/j_richard-serra-drawing_met_pacific-judson-murphy_1978-560x396.jpg?w=640I
(Acesso em: 24 de abril de 2016).

Figura 110. Richard Serra
Untitled, 1968.
Disponível em:
https://i0.wp.com/www.guggenheim.org/wp-content/uploads/1974/01/91.3874_ph_web.jpg?w=870
(Acesso em: 24 de abril de 2016).

Serra é para mim uma espécie de interlocutor cujo pensamento sofisticado revela-se sem pretensões, ciente de que sua grandeza reside numa construção que parte da simplicidade. Ao abordar com franqueza o labor e as ações cotidianas aplicadas ao fazer artístico, e, ao mesmo tempo, nutrir de poesia a abstração trazida ao mundo por meio de densos e frios materiais, afeta com força delicada a quem experimenta seus trabalhos. Sobre a relevância e a potência do trabalho de Serra, diz Ronaldo Brito:

Um trabalho emblemático. Um trabalho insistente, aonde podemos ver uma devoção integral ao próprio trabalho, de onde emerge o experimentalismo, colocando a arte no lugar da experiência. Não é o lugar do consumo, não é o lugar do espetáculo. É o lugar da experiência.¹⁴⁹

4.4 Mel Bochner

O consagrado artista norte americano Mel Bochner (1940-) integrou o movimento pós-minimalista que emergiu nos anos 1960 e fez parte de uma geração de artistas considerados como os fundadores da arte conceitual.

Desenvolveu sua pesquisa com interesse em sistemas racionais – números, medidas e definições. Entre 1960 e 1970, Bochner, engajado no experimentalismo conceitual, direcionou sua investigação para o questionamento do objeto tradicional da arte através do uso de um sistema visual baseado em seriações, medições, permutações, repetições e procedimentos de base matemática, explorando ocupações no espaço através desses sistemas. O espaço físico, tratado como objeto das suas experiências, marcou o surgimento de obras orientadas para a constituição de um sistema visual de natureza seriada e permutativa.

Ao contrário de outros artistas conceituais, Bochner não considera que uma obra de arte possa existir apenas como uma ideia, sem qualquer tipo de materialização. Para ele a obra de arte pode começar com um pensamento, mas precisa ser expressa em algum suporte físico, mesmo que efêmero.

149 Idem.

Seus trabalhos permitem o acesso a aspectos invisíveis das medidas guardadas nos objetos, convertendo-as em incertezas. Suas diferentes estratégias nos colocam na fronteira do que pensamos enxergar, dando visibilidade ao que é óbvio, mas não explícito. Declarar as medidas dos espaços físicos e dos objetos fez dessa sua ação seu objeto de arte.

O que é experimentado e o que é antevisto substituem-se mutuamente de modo constante. Nada se revela sem ao mesmo tempo ocultar outra coisa. O que é ocultado é a fonte do pensamento. E o pensamento, que tínhamos esperança de usar para ‘preencher as lacunas, é ele próprio algo sem fundo ou... incompleto.¹⁵⁰

Mel Bochner enfatiza a questão da medida usando materiais industrializados. Os padrões normatizados dos itens produzidos em larga escala, as proporções guardadas nos papéis, invisíveis, mas internalizadas, determinam nossas vivências e afetam nossas sensações. Na série 48” Standards (# 1, 9, 27), 1969), o artista utilizou o papel pardo, segundo ele meramente por questões práticas, pois era o que sempre tinha à mão. A folha de papel pardo desencadeou uma série de questões relativas às medidas. O artista nesse trabalho, segundo Fatorelli, evidencia o nosso condicionamento produzido pela métrica da padronização industrial.¹⁵¹

Embora consideradas como dados objetivos e facilmente perceptíveis na maior parte das vezes, as medidas das coisas nem sempre são de fato assimiladas durante nossa relação cotidiana com objetos que nos cercam. Sendo parte inerente e indissociável de tudo aquilo com o que convivemos, acabam por desaparecer na simplicidade silenciosa e sutil com que se apresentam. Por isso o mero ato de indicar e evidenciar as medidas do que quer que seja é uma pequena subversão que nos torna mais atentos e perceptivos. Bochner fala sobre seu interesse pelo papel pardo – que ultrapassa a estética – abrangendo características e propriedades notadas apenas por meio de uma investigação que só é possível a partir do aprofundamento naquilo que não é inicialmente apreensível:

150 BOCHNER, 1999, p.10. Disponível em: https://issuu.com/danowskidesign/docs/ho_mel_pages
Acesso em: 16 dezembro 2016.

151 FATORELLI, 2011.

O papel pardo começou apenas como uma solução prática, era uma coisa que sempre havia no estúdio. Vinha em formatos – 91,4 x 121,9 cm – que são as medidas padrão da maior parte dos materiais de construção. Lentamente fui me dando conta de que essas medidas estão tão profundamente arraigadas na nossa experiência que elas regulam nossa percepção, e, no entanto, permanecem totalmente invisíveis. Foi assim que 36 e 48 polegadas (o mesmo que 91,4 x 121,9 cm) se tornaram os fatores dados nas peças 48” *Standards*. O papel pardo em si não tinha interesse estético para mim como material, mas à medida que fui trabalhando com ele constatei que tinha propriedades muito interessantes. Por exemplo, descobri que o papel de embrulho é vendido não apenas em formatos, mas também em gramaturas padronizadas: 270 g/m², 360 g/m², 400 g/m². Fiz algumas poucas peças que parecem idênticas, mas que contêm uma diferença imperceptível: uma vem de um rolo de 270 g/m² e a outra de um rolo de 400 g/m². Além disso, a materialidade do papel e levou a outras maneiras de pensar com ele... o modo como ele dobra, amassa, enruga, enrola e desenrola. O que estou tentando fazer é elevar esses processos ao nível do pensamento.”¹⁵²

Procedimentos adotados pelo artista também revelam e ressaltam detalhes do espaço arquitetônico, possibilitando que novas relações sejam estabelecidas. Em *Measurement Room*, de 1969, apresentada na Galerie Heiner Friedrich em Munique, é a dimensão conceitual das questões da medida e da escala que estão presentes. Bochner explicita as medidas da arquitetura, adesivando letraset: fitas pretas e números sobre as paredes, marcas residuais da ação de medir.

Investiga nossos mecanismos mentais ao colocar-nos em uma situação na qual não nos é permitido apenas saber tacitamente que um elemento construtivo – integrante do receptáculo maior de corpos e objetos que com ele interagem – possui dimensão precisa e cartesiana, sem a qual seria impossível manter-se como o vemos: somos forçados a enfrentá-la e, com isso, mudar nossas concepções. Sobre nossa percepção, Bochner explica:

A meu ver, nossa percepção das coisas é determinada pelas ideias que formamos a respeito delas. Isso está ligado a um certo espaço mental que temos tanto para ver quanto para pensar. Agrada-nos a ideia de que são coisas separadas, mas não são – há uma superposição entre elas. Elas se sobrepõem no nosso conceito de coisas, e por conseguinte no modo como as vivenciamos.¹⁵³

152 BOCHNER, 1969, p.14. Disponível em: https://issuu.com/danowskidesign/docs/ho_mel_pages (Acesso em: 16 dezembro 2016).

153 Idem.



Figura 111. Mel Bochner
48" Standart (#1, 9, 27), 1969.
Disponível em:
http://http://www.melbochner.net/files/gimgs/th-43_1960s_49.jpg
Acesso em: (25 de junho de 2016).



Figura 112. Mel Bochner
Measurement Room, 1969.
Disponível em:
http://http://www.melbochner.net/files/gimgs/th-43_1960s_49.jpg
(Acesso em: 25 de junho de 2016).

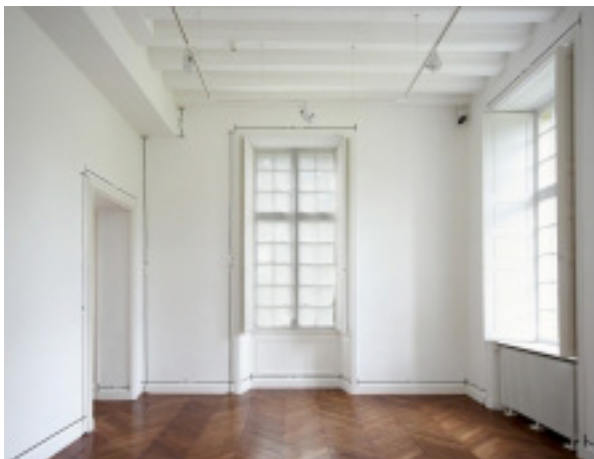


Figura 113. Mel Bochner
Measurement Room, Galerie Heiner Friedrich, 1969.
Disponível em:
http://www.melbochner.net/files/gimgs/th-43_1960s_47.jpg
(Acesso em: 25 de junho de 2016).

Seu empenho não estava em revelar as medidas: “medição é uma operação. A banalidade de sua aplicação a torna praticamente invisível.”¹⁵⁴ Indo um pouco mais além, afirma: “Sendo a medição uma operação prática, mas orientada por uma convenção abstrata, *Measurement* propõe, pela desnaturalização da convenção, a consciência desta abstração.”¹⁵⁵ Seu intuito estava na investigação do caráter abstrato da medição: a medida e a atribuição da medida à coisa.

O que geralmente conhecemos através de uma planta baixa – as medidas dos vãos das salas, altura e largura de uma porta – é assinalado na galeria. Tomado por uma sensação ambígua, o espectador parece andar em um desenho arquitetônico, uma planta baixa em três dimensões.

Embora a tridimensionalidade esteja presente no espaço em que a obra é apresentada e realizada, ela mesma não é tida pelo artista como escultural, sendo a arquitetura suporte para o trabalho. Tendo a arquitetura como suporte, Bochner não classifica *Measurements* como escultura: “assinalar as medidas da sala diretamente nas paredes engloba um conceito de volume, sem se tornar escultura.”¹⁵⁶

Sobre sua produção, Bochner destaca a diferença entre objeto portátil e ideia portátil, sendo esta última, não o primeiro, o que mais se identifica com seu trabalho; “o importante não é a arquitetura ou o lugar medido, mas a medida em si como suporte de percepções.”¹⁵⁷

Ser confrontado com as propriedades do pensar e do fazer artístico é parte da experiência proporcionada pela fruição da obra *Continuous/Dis/Continuous*, 1971 - 1972. Sendo necessária sua recriação e reconstrução a cada vez que é exibida, ela também compreende uma jornada temporal enfrentada por aqueles que a percorrem. O primeiro ato de sua instalação consiste na fixação de uma fita adesiva que se estende horizontalmente pelas paredes de todo o espaço expositivo, seguido pelo

154 BOCHNER, 2008, p. 57 apud. RAYCK, 2016, p. 5.

155 BOCHNER, 2008, p. 57 apud RAYCK, 2016, p. 3.

156 BOCHNER, 1999, p.14. Disponível em: https://issuu.com/danowskidesign/docs/ho_mel_pages (Acesso em: 16 dezembro 2016).

157 FATORELLI, ano 2011, p. 3994.

traçado de giz azul feito nas extremidades da fita. Ao longo dessa fita, números são escritos sequencialmente em sentido horário, na cor preta. Em vermelho, também são escritos números, só que em sentido anti-horário, em espaços que se tornam vagos mediante a retirada aleatória de partes da fita. Em vista desse cenário, nos vemos naturalmente em busca de uma continuidade, de algum significado que possa sanar nossa procura por sentido e coesão e do desafio de permitirmos a coexistência de duas descontinuidades ou lógicas distintas, simultaneamente, em nossas mentes.

Para compreender o que é problematizado por *Continuous/Dis/Continuous*, (1971-72), é necessário reconstruir o processo de instalação da obra. Em primeiro lugar, uma linha de fita adesiva é colada à parede, à altura dos meus olhos, ao longo de toda a circunferência do espaço. Passa-se giz azul na borda superior e inferior da fita, cobrindo parte da fita e da parede. Desse modo cria-se um efeito de halo que registra a continuidade original, ininterrupta da linha de fita. Primeiro escrevem-se os números em preto, no sentido dos ponteiros do relógio, ao longo de toda a extensão da fita. Em seguida, trechos aleatórios da fita, de extensão aleatória, são arrancados e jogados fora. Os espaços “vazios” da parede, de onde a fita foi retirada, ficam emoldurados pelo giz azul. A partir da extremidade oposta da linha, escreve-se a sequência de números em vermelho, mas somente nos espaços “vazios”. A sequência de números em vermelho salta sobre os pedaços de fita que permanecem na parede, para recomeçar no próximo espaço vazio, até que todas as lacunas tenham sido preenchidas.¹⁵⁸

Se nas décadas de 1960 e 1970 Bochner se debruçou sobre questões relativas à medida, a partir dos anos 80 vimos que ele retorna à pintura. Desde então o artista tem buscado por meio de sua investigação contrapô-la a novos conteúdos.

Aprofundar-me no pensamento e nas obras de Bochner trouxe à luz uma nova compreensão sobre processos meus. Também passei a estar mais atenta ao que se manifesta de maneira velada, como a natureza dos rolos de papel que, como ele, utilizo há anos, alheia a várias de suas propriedades, subestimando potencial material e teórico.

158 BOCHNER, 1999, p. 23. Disponível em: https://issuu.com/danowskidesign/docs/ho_mel_pages (Acesso em: 16 dezembro 2016).

Por muito tempo pensei a gramatura em função da aguada, não como medida. Também a materialidade do papel – a forma com ele dobra, amassa, enrola, desenrola – era de alguma forma subestimada enquanto travávamos batalhas nas quais admito nem sempre ter saído vitoriosa.

4.5 Bruce Nauman

Bruce Nauman, artista norte americano, nascido em 1941, estudou artes e matemática na universidade de Wisconsin. Nauman investiu em meios e materiais diversos: escultura, instalação, vídeo, performance, gravura e desenho. Sua produção é extensa, marcada por premissas formais e por uma constante experimentação. “O trabalho de Nauman assumiu muitas formas, embora todas estivessem enraizadas na própria presença corporal do artista.”¹⁵⁹ Sua obra nutriu diálogo com principais movimentos da arte norte-americana a partir dos anos de 1960.

Destaco seus trabalhos conceituais, parte de um conjunto de filmes e vídeos realizados entre os anos 1960 e 1970, por meio dos quais investigou arduamente a interação da percepção física e espacial. Nessas obras, Nauman utilizava o seu corpo em relação com o espaço mais imediato (o do seu estúdio).

O artista explora a estratégia, recorrente em sua pesquisa, de estabelecimento de um padrão e a sua repetição. Muitas vezes esse padrão tinha a ver com o seu corpo, sua presença física, sua estatura. Isso está mais presente nos vídeos que realizou, onde a precisão e o comedimento – a perícia em exercícios corporais como matéria da obra, mas não assunto – são a tônica.

A repetição na obra de Nauman é, na verdade, uma reiteração de um padrão, seja uma ação ou as palavras de uma frase, com variações sutis a cada ocorrência, de maneira que nem o sentido original do padrão nem o ritmo da repetição se mantêm iguais, sendo tenuamente alterados, distorcidos ou intensificados ao máximo.¹⁶⁰

159 ARCHER, 2001, p.106.

160 BENETTI. 2013, p.36.

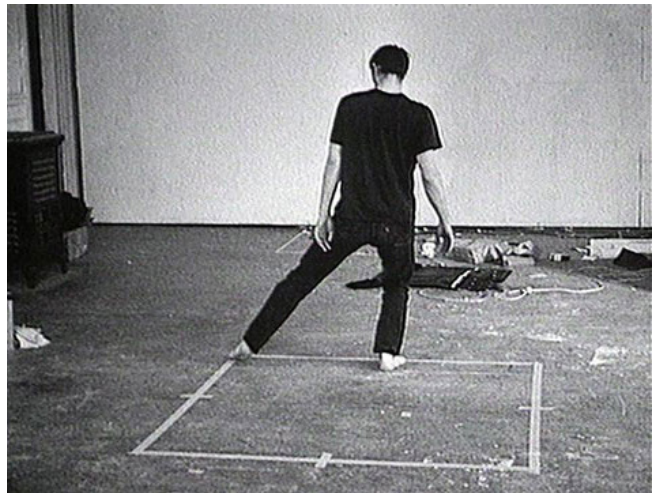


Figura 114. Bruce Nauman
Dance or Exercise on the perimeter of a Square/Square Dance, 1967-68.
Disponível em: <http://www.macba.cat/uploads/20151104/2220.jpg>
(Acesso em: outubro de 2017).

Figura 115. Bruce Nauman
Dance or Exercise on the perimeter of a Square/Square Dance, 1967-68.
Disponível em: <http://stedelijkmuseum.nl/upload/tentoonstellingen/collectie-wisselingen/dance-or-exercise-on-the-perimeter-of-a-square-1967/bruce%20nauman.jpg?w=325&h=480&mode=max&404=backup>
(Acesso em: outubro de 2017).

Em *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square/Square Dance*, (Dança ou Exercício no perímetro de um Quadrado/Dança do Quadrado), de 1967-68, um vídeo de dez minutos, Nauman desenhou um quadrado com fita crepe no chão do seu estúdio, marcando o meio de cada um dos lados. Nele o artista executa, com precisão e comedimento, uma série de movimentos metódicos, gestos simples repetidos, andando ou dançando em volta do quadrado seguindo o som de um metrônomo. Os passos dos movimentos se relacionavam com a metade do lado do quadrado. A repetição dos gestos ao redor do perímetro do quadrado mobiliza condutas de espacialização, “de estar no espaço, de ser no espaço.”¹⁶¹ e instaura uma possibilidade de aspecto geográfico. Archer explica o desenrolar das ações e algumas de suas características:

(...) Nauman também empreendeu certas ações em seu estúdio, gravando-as em vídeo. Elas eram muito simples – caminhar de uma maneira particular, percorrer um quadrado marcado no chão enquanto tocava violino, quicar duas bolas até perder o controle, aplicar e remover maquiagem, manipular um tubo de néon para examinar o corpo na luz e na sombra – e eram filmadas em tempo real. Não eram nem roteirizadas nem editadas, mas duravam o tempo exato para que a tarefa em questão fosse realizada.¹⁶²

Sua busca leva-o a refletir sobre a relação do corpo humano, do seu próprio corpo, e seu movimento no espaço, seu corpo-objeto no vazio do espaço, mas também no limite do espaço. Como se seu corpo fosse um limite ao vazio – oco? – do espaço, ou “espaço negativo”. Nessa vertente, situa-se um dos seus primeiros trabalhos em escultura que destaca pela proximidade com os temas aqui abordados, que têm ressonâncias com as reflexões do meu próprio trabalho. Em *A Cast of the Space Under My Chair (Um molde do espaço sob minha cadeira)*, 1965-1968, Nauman preencheu com cimento o espaço invisível entre as quatro pernas de uma cadeira, o assento e o chão. “A inspiração para a ideia, segundo o artista, teria sido a frase de William de Kooning: ‘quando se pinta uma cadeira, deve-se pintar o espaços entre os tapetes e não a cadeira em si’.”¹⁶³ O resultado é que Nauman consegue ao “solidificar” o vazio, concretizar possibilidades de sentido.

161 DELEUZE, 2012, p. 2012.

162 ARCHER, 2001, p.107-108.

163 BENETTI, 2013, p. 50.

Quando utilizou o espaço contornado pelos objetos como matéria a ser processada na moldagem, Nauman transgrediu o significado do objeto escultórico invertendo os modelos tradicionais do tratamento do positivo e do negativo.

(...) Tradicionalmente empregado para seriação das peças, em Nauman é o próprio molde que se converte em um objeto singular, uma vez que seu conteúdo é eliminado e a fôrma é exposta no lugar da peça pronta e de suas possíveis seriações. Ou seja, toma-se metonimicamente o continente pelo conteúdo. Nauman opera, portanto, uma inversão essencial da técnica ao converter o mecanismo de repetição em objeto único, anulando a natureza replicante do molde.¹⁶⁴

Ao preencher os espaços delimitados pela materialidade dos objetos ordinários que o cercam em seu ateliê com conteúdo evidente e denso, Nauman confere importância a esses vazios – cujas existências e relevâncias são comumente desconsideradas – e promove uma notável equiparação hierárquica entre as concepções de figura e fundo.

Ao positivar o vazio, ele reitera a opacidade de todas as coisas e possibilita a reavaliação de uma leitura do mundo calcada numa semântica da transparência: a solidez do vazio proclama a falência da visão arquitetada sobre os planos do visível e do invisível, tornando obsoleta uma pretensa distinção entre esses valores.¹⁶⁵

A partir da visibilidade que a prática de Nauman concede aos espaços-entre, novas camadas de significado são acrescentadas a estes espaços e também aos demais elementos do mundo cujas materialidades, que pareciam nos bastar, revelam ser insuficientes.

Partindo do mesmo procedimento de moldar o espaço vazio determinado pelo contorno de certas estruturas, o artista executou, além de *A cast of the space under my chair* (Um molde do espaço sob minha cadeira), 1965-68, *Shelf sinking into the wall with copper-painted plaster casts of the spaces underneath* (Prateleira afundando na parede com moldes de gesso pintados em cobre dos espaços debaixo) 1966, e *Platform Made up of the Space between Two rectilinear boxes on the floor* (Plataforma feita do espaço entre duas caixas retilíneas no chão), 1966.

164 BENETTI, 2013, p. 54.

165 MENDES. 2015, p. 132.



Figura 116. Bruce Nauman
A Cast of the Space under My Chair, 1965-8,
Disponível em:
<https://krollermuller.nl/en/bruce-nauman-a-cast-of-the-space-under-my-chair>
(Acesso em: 17 de outubro de 2017).



Figura 117. Bruce Nauman
Platform made up of the space between two rectilinear boxes on the floor, 1966.
Disponível em:
https://krollermuller.nl/media/cache/collection_item/media/collectionitempage/tmsImage/platform-made-up-of-the-space-between-two-rectilinear-boxes-on-the-floor-bruce-nauman-49485-copyright-kroller-muller-museum.jpg
(Acesso em: 17 de outubro de 2017).

O interesse de Nauman por tudo aquilo que evidencia o ponto de união entre planos e superfícies adjacentes, as fronteiras e junções entre elementos interligados, se fortalece por meio destes trabalhos que concederam forma a estes conectores e tornaram possível a apreensão de parâmetros métricos como escala e peso dos objetos e materiais. Em entrevista, o artista fala sobre seu entendimento do espaço negativo:

Espaço negativo para mim é pensar na parte debaixo e detrás das coisas. Na moldagem, sempre gostei das linhas de partição e das junções – coisas que ajudam a localizar a estrutura de um objeto, mas geralmente são removidas na finalização da escultura. Essas coisas ajudam a determinar a escala do trabalho e o peso do material. Tanto o que está dentro quanto o que está fora determina nossas respostas físicas, fisiológicas e psicológicas – como olhamos para um objeto.¹⁶⁶

À semelhança do que observa Nauman, os trabalhos da inglesa Rachel Whiteread – em especial o icônico *House* (1993), em que o espaço interior de uma casa de arquitetura tipicamente vitoriana é completamente preenchido com concreto, extinta, assim, a possibilidade de sua fruição usual – também operam com a ocupação de vazios.

Assim como os espaços constituídos pelos limites impostos por objetos diversos, Nauman, na década de 1960, explorou vazios criados tomando como contorno seu próprio corpo, bem como usou-o como molde para peças em que fragmentos de sua anatomia foram registrados na matéria. Nestes casos, questões referentes à sua identidade e formação artística são também evocadas.

O texto *Floating Room: Lit from Inside*, faz parte da instalação montada pela primeira vez em 1973, na galeria de Leo Castelli, em Nova York. Transcrevo-o abaixo com o interesse em determinar o encontro de pontos em comum com algumas de meus interesses. É um alento perceber que, de certa forma, estamos acompanhados em nossas indagações.

166 NAUMAN, 2005, p. 320. In: BENETTI, 2013, p.50.

Floating Room, 1972 ¹⁶⁷

We are trying to get to the center of some place: that is, exactly halfway between each pair of parts.

We want to move our center (some measurable center) to coincide with such point.

We want to superimpose our center of gravity on this point. Save enough energy and concentration to reverse.

(The center of most places is above eye level).

Recinto flutuante, 1972

Estamos tentando alcançar o centro de algum lugar: ou seja, exatamente a meio caminho entre cada par de segmentos.

Queremos mover nosso centro (algum centro mensurável) para que coincida com esse ponto.

Queremos sobrepor nosso centro de gravidade a esse ponto.

Guarde energia e concentração suficientes para reverter [a ação].

(O centro da maior parte dos lugares se encontra acima do nível dos olhos).

167 KRAYNAK, 2005, p.65. In: BENETTI, 2005, p. 336-337.

4.6 Doris Salcedo

Nunca me esqueci dos trabalhos de Doris Salcedo que vi na XXIV Bienal de São Paulo em 1998. Uma instalação de móveis antigos de madeira: inusitadas combinações de móveis, uns sobre os outros, uns dentro dos outros, preenchidos com massa de cimento.

Móveis têm uma relação direta com o corpo, trazem marcas de uso e do tempo de vida: armários, cadeiras, cômodas, mesas, camas. Dentro do espaço já não há mais o vazio do armário apresentado por Salcedo. Ao contrário do que se poderia esperar, no espaço a ser preenchido com outros pertences há outro móvel: uma cadeira ou um pedaço de uma cama. Entre eles, o cimento determina uma situação permanente. Móveis compactados pelo cimento em uma cena drástica de ressignificação das suas funções são impossibilitados de guardar, de conter, de possibilitar o assento. Móveis impedidos de sua utilidade. O guardado daquele armário calou-se para sempre. O assentar daquela cadeira calou-se para sempre. Um *cala-te* imposto. Fossilizado. Opaco. Calcificado. Soterrado. A opacidade do cimento seco tem a rigidez de um muro. Vazios são preenchidos, materializando e preservando memórias fossilizadas relacionadas com aquele espaço obliterado.

O vazio, recorrente nos trabalhos de Salcedo, não é o mesmo vazio evidenciado pela artista inglesa Rachel Whiteread que também os preenche com resina, gesso, cimento e outros materiais. O vazio de Salcedo é trágico. “Seu trabalho é influenciado por suas experiências de vida na Colômbia, onde nasceu”¹⁶⁸; um país onde a Guerra civil e a violência prolongada da luta entre o tráfico de drogas, guerrilheiros, milícias e o governo existem há cerca de 50 anos. Segundo Cretti, artista brasileiro que escreveu sobre a artista:

Em sua trajetória artística, Salcedo costuma se apropriar dos restos. Restos de objetos deixados pelas pessoas desaparecidas: armários, cadeiras, mesas, camas, móveis onde guardaram suas coisas, onde se sentaram e descansaram, fecharam os olhos, leram e comeram, dormiram.¹⁶⁹

Para a *Installation for the 8th Istanbul Biennial*, em 2003, a artista apropriou-se de um

168 TATE. Doris Salcedo. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/art/artists/doris-salcedo-2695>>. Acesso em: 15 junho 2017.

169 CRETTI, 2012, p.3.



Figura 118. Doris Salcedo
Untitled, 1998.
Disponível em:
http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07524_9.jpg
(Acesso em: 30 de maio de 2016).



Figura 119. Doris Salcedo
Untitled, 1989.
Disponível em:
http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/img/untitled_concrete/thumbnails/035_Salcedo_DIG-web.jpg
(Acesso em: 29 de novembro de 2015).



Figura 120. Doris Salcedo
Untitled, 1989.
Disponível em:
http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/img/untitled_concrete/041_Salcedo_DIG-web.jpg
(Acesso em: 29 de setembro de 2014).



Figura 121. Doris Salcedo
Installation for the 8th Istanbul Biennial, 2003.
Disponível em:
<http://www.foundshit.com/images/stacked-chairs-06.jpg>
(Acesso em: 18 de junho de 2016).

lote vago, entre dois edifícios em um antigo bairro de Istanbul, lugar forçosamente abandonado por moradores e comerciantes durante determinado período. No espaço vazio do lote, a artista empilhou cadeiras de madeira, construindo um grande volume que compunha com precisão a linha da fachada entre os dois edifícios. A forma aleatória, caótica e precária do empilhamento das cadeiras de madeira contrastava com a superfície plana trabalhada para o alinhamento das fachadas dos edifícios vizinhos. Ordem e caos, cheio e vazio, presença e ausência coabitavam no emaranhado construído, uma massa de cadeiras e corpos ausentes anônimos embolados, agarrados, amarrados.

Mais de uma década depois, em 2012 pude ver *Plegaria Muda* (2008 – 2010) na Estação Pinacoteca em São Paulo.¹⁷⁰ Mesas e terra. Cento e sessenta e duas mesas de madeira. Oitenta e um pares de mesas, uma mesa em cima da outra, tampo com tampo, uma em pé no chão e em cima outra mesa com os pés para cima, terra compactada entre os tampos da mesa, de onde crescem frágeis plantas verdes por entre frestas e brechas das mesas. As mesas colocadas umas sobre as outras, viradas para cima de pernas para o ar, assumem uma qualidade de caixa. Caixas com dimensões próximas às de corpos adultos. Ao se percorrer a instalação, a repousante horizontalidade das mesas/caixas espalhadas no espaço contrasta com a verticalidade dos duplos pés das mesas causando uma estranha sensação de estarmos diante de uma multidão de criaturas em pé assistindo silenciosamente o repouso ausente dos que deveriam estar ali mas não estão. “Salcedo sempre considerou suas esculturas como criaturas”, segundo Isabel Carlos,¹⁷¹ curadora da mostra *Plegaria Muda* no CAM.

“*Plegaria Muda* se concretiza como uma resposta ao assassinato de milhares de jovens civis na Colômbia, entre os anos de 2003 e 2009,”¹⁷² escreve Claudio Cretti, e segue: “temos a madeira, a terra, a insistência de vida das plantas, a soma dessa aparente igualdade tão desigual que transforma centenas de identidades em anônimos, mas ao mesmo tempo impacta pela quantidade de exilados da história.”¹⁷³

Doris Salcedo desde o final da década de 1980 redireciona a sua pesquisa escultórica e

170 A instalação *Plegaria Muda* foi realizada na Estação Pinacoteca, em São Paulo (8 de dezembro 2012 a 15 de março de 2013); e no CAM – Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (12 de novembro – 22 de janeiro 2012).

171 PLEGARIA MUDA. In: Pinacoteca. Disponível em < <http://pinacoteca.org.br/programacao/doris-salcedo-plegaria-muda/>>. (Acesso em: 4 abril 2016).

172 CRETTI, 2012, p.2.

173 IDEM.

instalacional “para um questionamento crítico da ideia de monumento e de memória associado aos problemas de exclusão inerentes aos desenvolvimentos do capitalismo global.”¹⁷⁴ Nunes também problematiza a leitura política dada muitas vezes ao trabalho da artista colombiana: “se o trabalho de Salcedo é muitas vezes designado de político, é porque ele opera o político em vez de o representar, reservando-lhe uma ação liminar fruto de tensões e quase sempre inesperada.”¹⁷⁵



Figura 122. Doris Salcedo
Plegaria Muda, 2008/2010.

Disponível em:

<http://artandseek.org/wp-content/uploads/2016/04/7124299624f4d1b34652b2.jpg>

(Acesso em: 20 de fevereiro de 2017).

174 NUNES, Sofia. Doris Salcedo: Plegaria Muda. Revista Arte Capital. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/exposicao-341-doris-salcedo-plegaria-muda>> (Acesso em 23 mai. 2016).

175 Idem.

4.7 Rachel Whiteread

Rachel Whiteread nascida em Londres (1963 -), desde meados da década de 1980, em seus trabalhos iniciais, concentrou seu interesse nas coisas/objetos utilitários e inexpressivos, extraídos do uso cotidiano e do universo doméstico como móveis, salas, quartos e escadas. Criou réplicas estranhas de objetos banais do dia a dia usando materiais diversos: gesso, concreto, resina, borracha e metal moldando a superfície e o interior, apreendendo o espaço através da materialização do volume do vazio. Diferentes acepções do espaço também foram por ela investigadas: o espaço doméstico, o espaço abandonado, o espaço da memória. Como apontou o crítico brasileiro Paulo Venâncio, as coisas escolhidas por Whiteread e que se tornaram esculturas trazem em si o “abandono do que já foram e de onde estiveram. Explicitam a cultura da falta e do escasso. Imóveis e pesadas, suas esculturas, formam uma coleção de achados e perdidos que ninguém quer, o que de fato foram em algum lugar.”¹⁷⁶

A questão da escala e a escolha dos objetos tem a mesma importância na obra da artista, como menciona Paulo Venâncio: “fundamental é a escala 1:1, nem mais nem menos. Fundamental é a escolha dos objetos, muito além da dimensão do *objet-trouvé*, do *ready-made*, do objeto *pop* – inofensivas curiosidades intelectualizadas.”¹⁷⁷ As esculturas estranhas de Whiteread, na sua imobilidade, abarcam contrastes entre o monumental e o banal, “monumento à cama, monumento à banheira, monumento à mesa, monumento à escada; todos eles previamente esvaziados do monumental.”¹⁷⁸

Em 1990, a artista realizou *Ghost*, uma escultura em gesso. O interior da sala de uma casa vitoriana, um espaço protegido da sala, com aproximadamente 3 metros de largura, 3,5 metros de altura e 10 metros de profundidade, foi esvaziado de toda a decoração e coberto com moldes de gesso que depois de secos foram descolados das paredes e montados em uma estrutura de aço. Todos os elementos arquitetônicos do espaço, janelas, portas, maçaneta da porta, lareira, molduras, interruptor de luz, aparecem ao contrário.

176 VENÂNCIO, 2003, p 30.

177 VENÂNCIO, 2003, p. 29.

178 Idem.

Figura 123. Rachel Whiteread
Ghost, 1990.

Disponível em:
<http://www.artbabble.org/sites/default/files/uploads/media-brightcove/1231191991001.jpg>
Acesso em: (11 de julho de 2017)

Figura 124. Rachel Whiteread
House, 1993.

Disponível em:
http://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-240/public/images/whiteread_1993_house_view_1_photo_by_sue_omerod.jpg
Acesso em: (16 de julho de 2017)



Figura 125. Rachel Whiteread
Holocaust Memorial, 2000.

Disponível em: https://publicheart.files.wordpress.com/2008/11/411754189_ccd937e080.jpg?w=500 (Acesso em: 18 de julho de 2017).

O resultado é uma estrutura composta de um vazio em que não se entra e não se sai. Olhamos para as paredes interiores da sala, mas estamos do lado de fora ao mesmo tempo que estamos no interior sem poder sair. Como em outras obras, *Ghost* propõe um deslocamento da nossa percepção, invertendo os sentidos do cheio e do vazio. “Uma tentativa de inverter assim a relação entre cheios e vazios, de modo a fazer do invisível informe algo visivelmente formalizável.”¹⁷⁹

O vazio, cheio de ar, lugar da casa aonde os nossos corpos transitam, tornou-se impenetrável, incavucável; um lugar inviabilizado às entradas; sólido; transformado em algo da classe das pedras; estagnado, imóvel, com um peso que lhes dá dignidade: o peso do monumento. No sólido impenetrável da sala esvaziada, a sala deixa de ser sala para ser molde, o molde deixa de ser molde para ser sólido, espaço estático, espaço tampado, a forma/fôrma de um espaço que já foi um lugar. O material usado na construção das paredes da casa, ‘mumifica’ o lugar do dentro. O gesso quantifica o dentro que dá-se a ver. No sólido espaço vazio materializado ficaram gravados os desenhos das silhuetas da porta, da janela e da lareira além de outros. Rastros das coisas que um dia estiveram naquele lugar.

Um dos trabalhos mais reconhecidos da artista, *House*, de 1993, consistiu na modelagem do espaço interno de uma casa em Londres, em mais um ato de preencher vazios com matéria palpável. Este ato/ação que se repete em sua obra em inúmeras situações, desta vez é ampliado a uma proporção maior, uma casa inteira. Whiteread encheu de cimento uma típica casa inglesa do período vitoriano. No lugar da casa de dois andares, após a retirada das paredes, revelou-se o negativo da construção; aquele que era ou deveria ter sido um espaço de convivência e vida, foi traduzido em peso e matéria inanimada. O espaço interno totalmente ocupado pelo concreto que impossibilita a sua ocupação, torna visível o vazio sem vida. Nas palavras de Archer:

A solitária presença do edifício erguia-se como um breve monumento, um forte lembrete do problema dos sem-teto londrinos e um desencadeador de lembranças de outras residências há muito esquecidas.¹⁸⁰

179 WISNIK, 2012, p. 175.

180 ARCHER. 2001, p.208.

Na versão da própria artista, a casa se tornou pura exterioridade – nada a ver dentro, nenhuma brecha para visualizar os segredos da intimidade daquela moradia, somente superfícies externas, refratárias ao olhar curioso sobre a velha habitação. Tendo sido criada na intenção de permanecer como obra pública, a escultura acabou sendo demolida em 1994. A casa de Whiteread, última de um conjunto de casas que foram demolidas para dar lugar a um parque avisa uma crise urbana.

Em 2000, a artista produziu o *Holocaust Memorial*, realizado na Praça *Judenplatz* em Viena, Áustria. Outro trabalho que teve importante repercussão pelas dimensões. Neste trabalho, a artista molda o espaço interior de uma biblioteca. Um símbolo da cultura destruída pelo nazismo numa via pública da capital austríaca. As estantes e as marcas dos perfis dos livros foram gravadas no exterior de um bloco sólido. O monocromatismo da matéria empregada empresta uma aparência fossilizada ao sólido.

CONCLUSÃO

Este trabalho parte da observação da minha produção artística no período de outubro de 2013 a outubro de 2017, resultando neste texto, a tese, que foi dividida em três capítulos. No capítulo 1, agrupo seis dos meus trabalhos antecedentes ao doutoramento, especificamente os década de 2000 a 2010, dos quais busco relações entre as medidas, aproximando-me da especificidade dos lugares onde as obras foram instaladas, observando também seus planos arquitetônicos. No capítulo 2 abordo trabalhos feitos já durante o doutoramento, realizados para exposições em Coimbra. No capítulo 3, como estudo de casos, busco referências em obras de outros artistas contemporâneos, com o propósito de criar diálogos e paralelismos, confrontando-me com suas ideias, e aproximando-me de características que também estão na minha pesquisa e obra, com o intuito de ampliar o meu entendimento. Analisei obras de arte que, a partir dos anos 1960, abrigam noções de medidas ocupando-se da reflexão, construção e articulação dos espaços. A motivação em agrupar esses trabalhos partiu da compreensão de que havia algo em comum nos seus procedimentos de criação e realização. Meu interesse inicia-se na prática do desenho que parte da bidimensionalidade para a criação de obras que, por meio de suas superfícies e planos, articulam-se com seu entorno. Algumas obras, como casos estudados, foram tratadas mais minuciosamente, por serem fundadoras do meu trabalho, além de outros exemplos citados de forma secundária em pontos específicos do texto.

A mudança para Coimbra desencadeou o enfrentamento com o sentimento de medo, com o pânico, com a saudade, com o estar sozinha, com o longe. São esses fatores que influenciaram e de uma certa forma foram determinantes nos trabalhos que desenvolvi durante o doutoramento.

(...) nunca se compreenderá a percepção da distância se se partir de conteúdos dados em uma espécie de equidistância, projeção plana do mundo como as recordações são uma projeção do passado no presente. E assim como só se pode compreender a memória como uma posse direta do passado, sem conteúdos interpostos, só se pode compreender a percepção da distância como um ser no *longínquo* que o alcança ali onde ele aparece.¹⁸¹

181 MERLEAU-PONTY, 2014, p. 358.

Observar outra cultura, com padrões diferentes, desbloquear, deixar cair preconceitos e ao mesmo tempo manter uma abertura; lidar com novas nomenclaturas, estabelecer diálogos, compreender regras, formalidades e protocolos, são táticas de sobrevivência. É uma situação análoga a da árvore que desenhei para a Bienal de Coimbra (capítulo 2). Minha própria situação durante o período em que estive em Portugal, como um ser que migrou, teve que, de alguma forma, romper com suas raízes para conseguir criar um vínculo novo com o local para onde foi deslocada. Não se trata de um rompimento total, mas há que estar aberta e um tanto quanto liberta para conseguir viver bem num local alheio àquele ao qual pertencemos. E, ainda que tenha retornado ao Brasil, minha passagem por Portugal rendeu frutos, sem dúvidas, e ainda renderá.

A decisão de ir para Coimbra foi um movimento para pegar ar, ganhar novo fôlego, alçar voos maiores, alcançar nuvens. Conseguir ter uma visão ampla, do alto, por uma nova perspectiva, para uma outra direção, pessoal e profissionalmente. Ao chegar em Coimbra, caminhar procurando uma casa para morar possibilitou-me a descoberta da cidade, através de um mapa desenhado pelo meu percurso cotidiano. As obras que nasceram da observação das casas abandonadas não amadureceram de imediato. Houve um período longo de maturação das impressões e visões desses percursos urbanos, até o momento propício para realizar formalmente trabalhos que, posteriormente ainda, foram refletidos e relacionados a conceitos da história da arte.

O vazio que desenhei dessas casas abandonadas lembrou-me do esvaziamento da minha casa no Brasil, provocou ainda a lembrança do esvaziamento da casa da minha mãe, após a sua morte. Empacotar, guardar, fazer triagens, livrar-se de coisas, fazer e desfazer malas, aprender sobre bagagens, sobre peso e sobre leveza. Arte e vida se entrelaçando com os mesmos procedimentos e a mesma lista de verbos.

Durante o processo de olhar para essas minhas obras fui tentando encaixá-las numa historicidade da arte. Olhei para fora para ver quais eram os artistas, críticos e teóricos que influenciaram o meu pensamento artístico. Convoquei sete artistas que tangenciam minhas abordagens: Amilcar de Castro, Walter De Maria, Bruce Nauman, Mel Bochner, Richard Serra, Doris Salcedo, Rachel Whiteread. Organizei essas descrições cronologicamente privilegiando a data de nascimento. Acreditei ser

importante estabelecer uma medida de tempo entre esses artistas e eu, como um exercício da medida da lonjura. Precisei estabelecer um desenho pelo tempo, e do tempo, a partir das datas de nascimento desses artistas. Foi necessário localizar essas vidas no tempo e no espaço. Nessas obras, feitas depois dos anos 1950, já inseridas na arte contemporânea, localizei características importantes para o meu estudo do meu trabalho.

Depois de feita a descrição dos trabalhos pré-Coimbra e pós-Coimbra, seguida da investigação dos artistas eleitos, defini uma série de características no meu trabalho que destrinchei em cinco conceitos para entender o meu pensamento artístico:

1. A **lonjura como medida** é uma unidade que não se mede só com os olhos, é também uma sensação. Este conceito derivou-se da obra *Ver Lonjuras* e posteriormente deu o nome a exposição *Lonjuras* do CAPC. No trabalho de Walter de Maria, enxergo a *lonjura como medida* nas obras *Lightened Field* e *Vertical Earth Kilometer*. Nelas as medidas são usadas para criar situações não palpáveis, como a concepção de medir a terra e o céu: seria um raio a unidade que define a distância entre céu e a terra? Ainda em *Vertical Earth Kilometer* há uma medida dada, mas é velada e não se apresenta visualmente com essa magnitude.

2. O peso e o **não-peso** relacionam-se à lei da gravidade. O não-peso, porém, levita, subvertendo essa lei. Aparece, por exemplo, nos desenhos dos retângulos pretos do *Torreão* (capítulo 1) e nos trapézios da Exposição *Lonjuras* no CAPC (capítulo 2). O peso está presente em quase todas as obras de Richard Serra e numa sobreposição criada por este estudo, sinto no meu próprio processo a pertinência do não-peso, no uso do papel, nas copas das árvores verticais, na água da tinta da China, no lápis, no empilhamento de desenhos abandonados e de cadeiras esquecidas.

3. O vazio como vacância, o vazio como ausência, o vazio como sintoma, caracterizam-se como **vazio sintomático**, um vazio imaginado, utilizável, intransponível e materializado. O *vazio* de Rachel Whiteread faz referência ao vazio de *A Cast of the Space Under My Chair* de Bruce Nauman. O espaço vazio debaixo da cadeira

materializado por Nauman, é o vazio das entrepernas das minhas mesas, que é o mesmo vazio das entrepernas das cadeiras do *Ver Lonjuras*. Porém, no trabalho da Doris Salcedo vi também o vazio sintomático, ao entender que aquelas peças obsoletas de armário guardam restos de objetos de pessoas desaparecidas, que foram substituídos pelo concreto, uma massa de água, cimento e brita que ocupa o lugar do outro. O peso do vazio preenchido por concreto fica mais denso que o ar, por isso o vazio de Doris Salcedo é trágico, amalgamando histórias e memórias de processos políticos nefastos. O vazio das casas abandonadas que vi em Coimbra evocou os vazios das casas abandonadas de Matta-Clark e de Rachel Whiteread, que denunciam a crise habitacional urbana. Por esses muitos vazios anunciarem diversos processos anti-civilizatórios escolhi usar a palavra **sintomático**. O vazio de Matta-Clark é aberto, iluminado e transponível e o de Whiteread é exatamente o oposto, um volume fechado e hermético. Porém, todos esses vazios entrelaçam-se com os vazios de todas as pessoas da humanidade, anônimos ociosos, encontrando com os nossos terrenos baldios, a motivação mais antiga dos artistas, a de preencher desertos.

4. **Horizontalidade verticalizada** e a verticalidade horizontalizada tratam da subversão dos planos. Ao alterar o uso de alguma coisa, surge uma nova escuta dos objetos para um novo aproveitamento das suas propriedades físicas e plásticas, para a maleabilidade de sua existência no mundo. A posição horizontal da mesa com suas quatro pernas no chão foi verticalizada em uma instalação das mesas de 2004. Em seguida, o desenho que sempre se apresenta verticalmente exposto na parede, foi empilhado, deitado em um plano horizontal no trabalho *Pilha* (2007) e debaixo das cadeiras do *Ver Lonjuras* (2015). Deitei o *Jacarandá* (2015) para desenhá-lo, mas ele foi exposto verticalmente e de cabeça para-baixo. Todas essas proposições funcionam como subversões de sentido. *Nuestro Norte es el Sur* (1943) de Torres Garcia e *Bed* (1955) de Robert Rauschenberg mostram esse tipo de subversão da utilidade das coisas através da subversão dos planos.

5. A **inesgotabilidade** é a característica de uma experiência artística que ainda não se consumou, no desenho, no papel e na tinta china sobre papel, materiais que me perseguem por mais de 30 anos; também no uso persistente que fiz dos desenhos

não reclamados dos alunos de arquitetura da Universidade de Coimbra, que apliquei em vários trabalhos realizados durante o doutoramento. Vejo nessa persistência a inesgotabilidade como reverberação da matéria, o prolongamento da vida útil de um material, um eco da utilidade. Enquanto a experiência não se esgota, não consigo passar adiante. Construo algo a partir do que já existe, do que já tem carga e significado, mas que apresenta possibilidades de ser pesquisado e redescoberto em novos trabalhos.

Durante o doutoramento, guardei algumas fotos das quais não consegui me desligar. Ao olhar de outros pontos de vista, percebi imagens que tem outros lastros, até com conotações políticas. A partir dessas impressões novas, depois do estudo de casos das obras de artistas relacionados, e ao retornar ao meu trabalho percebi que essas imagens apresentam-se a mim como novas hipóteses de trabalho. A seguir descrevo cada uma dessas hipóteses.



Figura 126. Navio Rena

Disponível em:

<http://1.bp.blogspot.com/-opRkovR3MY/TpbLj30mleI/aaaaaaaavu/9rFRDbymNE0/s1600/blog+navio+rena.jpg>

(Acesso em: 16 de maio de 2014).

Foto do navio cargueiro *Rena Monrovia Container Ship*, que afundou a 22 quilômetros da Nova Zelândia em outubro de 2011, pareceram aleatoriamente nas mídias sociais e ao vê-las fiquei imediatamente fascinada. Elas foram guardadas na minha galeria de

curiosidades, estiveram presentes na minha lembrança desde o início, mas de forma mais acentuada durante a construção de *Ver Lonjuras*. Todas as questões que eu vinha abordando aparecem na descrição dessas fotos, em intensidade de entendimento que ainda nem conseguia alcançar: grandiosidade do empilhamento, a lei da gravidade provocando o desequilíbrio, o cai-não-cai, o peso da construção flutuante, etc. Penso agora, na conclusão, sobre esse fascínio, na persistência e na forma como essa imagem exerceu influência no meu pensamento plástico. Posso entender um pouco mais do meu processo de criação, das estratégias inconscientes, de onde vêm os dispositivos de ignição para um novo trabalho. Isso me incitou a colecionar outras imagens.

* * *

Duas fotos do acidente da Barragem da mineradora Samarco, ocorrido em novembro de 2015. A primeira foto é da Igreja de Bento Rodrigues¹⁸² e a segunda da Igreja da Vila de Gesteira,¹⁸³ na zona rural de Barra Longa, ambas atingidas pela lama de minério de ferro que vazou do rompimento da Barragem do Fundão. Foram 62 milhões de metros cúbicos de lama tóxica, um “acidente”, ou mais precisamente resultado de anos de negligência técnica, com impacto ambiental sem precedentes, mais conhecido como “a morte do Rio Doce”. As fotos mostram o desenho deixado pela marca da lama na fachada das igrejas na zona rural de Minas Gerais, que ficaram sob a massa tóxica após o estouro da barragem. Quando o nível da lama desceu, a mancha marrom era vista no alto da fachada das igrejas brancas. A exatidão do desenho mostra a medida da destruição, o desenho é também um documento do tempo, e da potência destruidora da lama. Ao ver essas imagens as relacionei com os meus experimentos no Torreão (ver capítulo 1.2), assim como no CAPC, com a obra *Terreiro* (ver capítulo 2.5.3.e), nestes trabalhos eu desenhei com o “limpo” e o “sujo”, criando áreas de contrastes. A lama fez o mesmo nas cidades por onde passou, deixando um documento permanente do desastre.

182 Bento Rodrigues. <http://defender.org.br/tag/bento-rodrigues/page/2/?print=print-search>

183 Gesteira. <http://g1.globo.com/minas-gerais/desastre-ambiental-em-mariana/noticia/2016/06/familias-de-gesteira-escolhem-local-onde-casas-serao-reconstruidas.html> (Foto: Fábio Tito/G1).



Figura 127.

Igreja de Bento Rodrigues

Disponível em: http://assets.izap.com.br/minas1.com.br/uploads/noticias/cache/900-450-resize/18_igreja.jpg

(Acesso em: 16 de maio de 2014)



Figura 128. Igreja de Bento Rodrigues

Disponível em: http://assets.izap.com.br/minas1.com.br/uploads/noticias/cache/900-450-resize/18_igreja.jpg

(Acesso em: 16 de maio de 2014).

No dia 5 de setembro de 2017, foi encontrada uma soma 51 milhões de reais durante uma operação da Polícia Federal do Brasil. A foto impressiona pelo absurdo da situação, mostra num apartamento vazio nove malas e sete caixas de papelão lotadas de cédulas de dinheiro; um acúmulo bizarro de papel-moeda. Vendo a foto tentei calcular o montante total desse “dinheiro do Geddel”, suposto proprietário das malas e caixas, Ministro-chefe da Secretaria de Governo, Geddel Quadros Vieira Lima, do atual Governo Federal de Michel Temer. Na primeira caixa da esquerda vê-se uma camada de dezoito (18) montinhos, com talvez umas cinquenta (50) notas de cem (100) reais, que somariam então cinco mil (5000) reais em cada montinho, sendo que na primeira camada da caixa totalizaria noventa mil reais (90.000) reais. A disposição das malas e das caixas, os pacotes de papel-moeda arrumadinhos, na sua impassibilidade, poderia já ser em si uma instalação fictícia. De fato uma conjunção do dispositivo do desenho, da ideia de substituição, a serialização, o papel em vez de ouro, o papel como representação somatória de todo o ouro que não existe mais. No possível acúmulo de papel-desenho, no caso da minha prática, na substituição de papel-moeda por papel-desenho, qual seria o valor agregado ao objeto de arte dessa possível instalação?



Figura 129. Apreensão Geddel

Disponível em:

<http://f.i.uol.com.br/folha/poder/images/1724878.jpeg>

(Acesso em: 06 setembro 2017)

A ocupação de um terreno de 60 mil m² no centro de São Bernardo, no estado de São Paulo, em frente à histórica fábrica da Scania, berço do movimento sindical que levou ao surgimento de Luiz Inácio “Lula” da Silva como liderança metalúrgica. Um terreno particular, no coração da grande São Paulo, cercado por condomínios de alto padrão, sem uso ou função, a não ser da possível especulação imobiliária. A função social da propriedade foi estabelecida pela Constituição de 1988 como obrigatória. A importância dessa ocupação é enorme uma vez que, só em São Bernardo, o déficit habitacional é de 90 mil famílias, o maior da região, que acumula 230 mil famílias sem teto. O vazio sintomático desse terreno e a agora sua ocupação vista de cima, nessa foto emblemática, impregnaram em mim a grandiosidade do terreno, a grandiosidade da organização social descentralizada e a mobilização coordenada. A foto mostra, de uma maneira muito clara, como as fronteiras e delimitações sociais são extremamente duras, e causam um impacto estético no espaço urbano das cidades brasileiras. Me interessou as ordenações em contraste, os edifícios criando uma massa de altura imponente, as linhas formadas pelas precárias tendas, os blocos com alinhamento perfeito do estacionamento de carros e a massa escura e orgânica das árvores.



Figura 130. Ocupação São Bernardo, Disponível em: <https://media.metrolatam.com/2017/09/14/ocupacaomtstsaobernardo-1200x600.jpg> (Acesso em: 04 de outubro de 2017).

Percebo, durante meus estudos para este doutoramento, meu olhar e interesse expandir, ampliando possibilidades de observação e reflexão que vão além dos materiais do ateliê e dos espaços expositivos.

O exercício da escrita foi penoso, difícil para mim. As palavras não caíam no lugar certo, a minha observação das obras era livre demais para a concretude lógica de um texto como este. Mas comecei a ver que era importante essa reflexão, ponderar sobre as obras que já tinha feito, um olhar retrospecto, como exercício de reconhecimento e compreensão de formas e procedimentos familiares, vistos por uma nova perspectiva. Assim alguns conceitos foram vindo à tona, a medida que escrevia, buscava palavras e nomes para poder dividir com outras pessoas esta reflexão sobre os trabalhos que, até então, era muito introspectiva. Passei a ter um comportamento mais textual. O que indica que outras possibilidades também foram abertas com essa pesquisa. A imersão ampliou os meus recursos de observação.

Fiz uma movimentação, trabalhando dentro de um código próprio, estabelecendo conceitos. Ancorada em observações da lonjura, o estar longe mudou a minha concepção de escala. Fez-me ver o meu lugar no mundo através da consciência da medida. Adentrando o espaço, caminho e ligo o meu sismógrafo, com uma preocupação geográfica. Medir passou a ser uma forma de não me perder, de situar-me, e já não identifico o que faço primeiro: medir ou desenhar. Desenho medindo e meço desenhando. Uma coisa atrelada a outra.

Estamos tateando nosso lugar na academia, testando formas que acolham situações experimentais artísticas, proposições que fazemos nos ateliês, laboratórios, estúdios, espaços expositivos e espaços públicos que abrigam a arte. Também buscamos o lugar na academia que abrigue as montagens das exposições, as situações experimentais, o espaço da prática e produção da arte e da realização artística. Nesse contexto, acredito que pude contribuir, através da experimentação, para incrementar, dentro dos campos das artes plásticas e visuais, o convívio e a troca de vivências e informações, estabelecendo e reforçando vínculos mais amplos e permanentes, como se todas essas práticas possibilitassem a imaginação de um projeto arquitetônico e temporal

perfeito para a arte. Percebo esta conclusão como um momento de abertura de novos experimentos, ainda que guarde o desenvolvimento das ideias que foram trabalhadas neste percurso. Nada tem sentido se não parte da experimentação.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A (ORG.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. Tradução Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUGÉ, Marc. *Não Lugares - Introdução a uma antropologia da modernidade*. Lisboa: Letra Livre, 2012.

ÁVILA, Cristina. *Guignard, as gerações pós-Guignard e a consolidação da modernidade*. In: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da. (Org.). Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro/Coleção Centenário, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BÁRBARA, Vanessa. *Nota biográfica*. In: NAVES, Rodrigo, *Amílcar de Castro*. Belo Horizonte: AD2 Editora, 2010.

BEUYS, 1982 In: KASTNER, 2012, p. 167. Joseph Beuys and Richard Demarco, 1982, extraído de “Interview with Richard Demarco.”. In: *Energy Plan for western Man*. New York: Four Walls Eight Windows, 1990. P. 109-116. In: GANZ, Louise. *Imaginários da terra. Ensaios sobre natureza e arte na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Faperj. 2015.

BERTO, Al. Poema in: Catálogo publicado por ocasião da exposição *Naturália*, De Pedro Cabrita Reis na Galeria Porta 33, Funchal, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRITO, Ronaldo. *Amílcar de Castro*. Belo Horizonte: Editora Takano, 2001.

BUREN, Daniel. *Textos e Entrevistas Escolhidos (1967 – 2000)*. Rio de Janeiro, Centro de Arte Helio Oiticica, 2001.

CABRITA, Pedro. *Pedro Cabrita Reis – The whispering paper – 390 desenhos entre 1970 e 2001 e alguns textos a propósito*. Lisboa: Fundação Carmona e Costa, 2011.

CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como prática estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

- CONTARDI, Bruno. Prefácio. In ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- COSTA, Horácio. *28 Poemas/6 Contos*. Edição do autor. São Paulo, 1981.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da Arte: A Arte contemporânea e os Limites da história*. Arthur C. Danto: trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano. Artes do fazer*. Petrópolis: Editora Vozes. 1998.
- DERDYK, Edith (org). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora SENAC, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979 – 2004)*. Org: Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.
- DEXTER, Emma. *Vitamin D - New perspectives in drawing*. London: Phaidon, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. (Trad. Paulo Neves).
- DUVE, Thierry de. *Clement Greenberg entre líneas*. Trad. Pilar Vázquez. Santa Cruz de Tenerife: Acto Ediciones/Fundación César Manrique, 2006.
- FABRIS, Annateresa. (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1994.
- FATORELI, Malu; FERREIRA Glória. (org.) *Malu Fatoreli*. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2012.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Trad. Pedro Sussekind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- _____. *Entrefalas*. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- _____. (Org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- _____. *Land art: paisagem como meio da obra de arte*. In: SALGUEIRO, Heliana A. (org.) *Paisagem e arte*. São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000.
- FIELL, Charlotte & Peter. *Design do Século XX*. Köln: Taschen, 2000.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. Trad. EUVALDO, Célia. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2014.

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. Trad. EUVALDO, Célia. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2015.

GANZ, Louise. *Imaginários da terra. Ensaios sobre natureza e arte na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Faperj. 2015.

GIL, José. *A imagem-nua – Estética e Metafenomeologia*. Lisboa: Relógio D' Água Editores. 1996.

GOLL, Claire. *Rilke et les femmes, 1955* apud: BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GREENBERG, Clement. Org: FERREIRA, Glória e COTRIN, Cecília. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2001.

GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. Editado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta realizada em 1960 no Rio de Janeiro. In: AMARAL, Araci. (Coord.) *Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

_____. *Sobre a Escultura*. Rio de Janeiro: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. 1960. In: NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*. São Paulo: Editora Tangente, 1991.

HABERMAS, Jürgen. *A modernidade: um projecto inacabado*. Lisboa: Vega. 2013. (Trad: SERUYA, Sara).

HUCHET, Stéphane. *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. Org. Stéphane Huchet. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

JOYCE, Ulisses (1922), ed. Bras.: trad. De Antônio Houaiss, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996, apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. (Trad. NEVES, Paulo).

JORGE, Eduardo; MARQUES, Ana Martins. *Como se fosse a casa (uma correspondência)*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

KRAYNAK, Janet. (Ed.). *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman' Words: Writings and Interviews*, Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 2005. In: Benetti, Liliane. In: BENETTI, Liliane. *Ângulos de uma caminhada lenta: Exercícios de contenção, reiteração e saturação na obra de Bruce Nauman*. Dissertação de tese de doutorado, Departamento de Artes plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2013

LESSA, Washington. *Amilcar de Castro e a reforma do Jornal do Brasil*. In: NAVES, Rodrigo, *Amilcar de Castro*, Belo Horizonte: AD2 Editora, 2010.

LEWITT, Sol. *Dibujos murales*. Madrid: Salas de Lãs Alhajas, Cajá de Madrid, 1996.

LOBO, Rui Pedro. *Os Colégios de Jesus, das Artes e de São Jerônimo. Evolução e transformação no espaço urbano*. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitetura da FCTUC, 1999.

MARQUES, Ana Martins. *O Livro das Semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MOLINA, Juan José Gómez (Organização). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2006.

MOLINA, Juan José Gómez (Organização). *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra, 2006.

NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: AD2 Editora, 2010.

MULLINS, Charlotte. *Rachel Whiteread*. London: Tate Publishing, 2004.

NAUMAN, Bruce. *Elusive Signs: Bruce Nauman Works with light*. Cambridge, Massachusetts: Mit Press, 2006, p. 15-40. In: KRAYNAK, Janet. (Ed.). *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 2005. In: Benetti, Liliane.

NESTROVSKI, Arthur. (Org.) *Em branco e preto. Artes Brasileiras na Folha, 1990 – 2003. Vários autores*. São Paulo: PubliFolha – Divisão de Publicações do Grupo Folha, 2004.

OLAIO, António. *Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp*. Porto: Dafne Editora. 2005.

OLAIO, António; POUSADA, Pedro. *Desenho, plasticidade e prática conceptual*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Lisboa: Nova Vega. 2008.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1979.

PEDROSA, Mário. *Forma e Percepção Estética – Textos escolhidos II*. (org. Otilia B. F. Arantes) São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

RAMÍREZ, Mari Carmen (Org.) *El taller Torres-García; the school of South and its legacy*. Austin: University of Texas Press, 1992. apud MELENDI, Maria Angélica. *Da adversidade vivemos ou uma cartografia em construção*. Belo Horizonte: Revista do Instituto Arte das Américas, Vol 1, Ano 2, 2004. (16 – 27).

RAZENTE, Nestor. *Povoações Abandonadas no Brasil*. Londrina: EDUEL, 2016.

RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando da (Coord.). *Circuito Atelier - Amilcar de Castro: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

ROSE, Berenice; WHITE, Michelle; SHIFF, Ricahrd;. *Richard Serra Drawings: A Retrospective*. Houston;The Menil Collection, 2012. Rose, Bernice. *Allegories of modernism: contemporary drawing*. New York: Museum of Modern Art, 1992.

_____. *Drawing Now*. Nova York: Museum of Contemporary Art, 1976.

SALCEDO, Dóris. *Plegaria Muda*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2011.

SALGUEIRO, Heliana Angotti (Coordenação). *Paisagem e Arte*. ECA-USP: São Paulo, 2000.

SAMPAIO, Marcio. *Texto Biográfico*. In: BRITO, Ronaldo. *Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: Editora Takano, 2001.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SARDO, Delfim. *A visão em apnéia, Escritos sobre artista*. Lisboa: Babel, 2011.

SERRA, Richard. *Escritos e entrevistas 1967 – 2013*. ESPADA, Heloisa (Org.) VIDAL, Paloma (Trad.) São Paulo: IMS, 2014.

_____. *Richard Serra*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

_____. *Rio Rounds/Richard Serra*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999.

SIMÕES, Costa. *Projecto de Reconstrução do Hospital do Colégio das Artes, 1869*. P.3 apud LOBO, Rui Pedro. *Os Colégios de Jesus, das Artes e de São Jerônimo. Evolução e transformação no espaço urbano*. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitetura da FCTUC, 1999.

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

_____. (Org.). *Amilcar de Castro*. São Paulo: Editora Tangente, 1991.

TRAQUINO, Marta. *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Ribeirão: Edições Humus, 2010.

UMBELINO, Luis António; VIEIRA, Nuno Souza. *Memória do corpo, tentação do espaço*. Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 2015.

VIDAL, Carlos. *Invisibilidade da Pintura, uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa: Fenda Edições, 2015.

CATÁLOGOS

AZEVEDO, Mario. *Entreposto*. Catálogo exposição. Belo Horizonte: Centro Cultural UFMG, Maio/Junho, 2015.

BOCHNER, Mel. In: *Mel Bochner: catálogo de exposição*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999.

Disponível em: https://issuu.com/danowskidesign/docs/ho_mel_pages

Acesso em: 16 dezembro 2016.

CROFT, Pedro. *Paisagem interior*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, abril – julho 2007.

CHAFES, Rui; POMAR, Júlio. *Desenhar*. Catálogo exposição. Lisboa: Atelier Museu Julio Pomar. Textos: MATOS, Sara Antónia; BARRENTO, João. Branco, MAYER, Maria João, 2015.

CRETI, Claudio. *Doris Salcedo: Plegaria Muda*. Texto para o Folder educativo que acompanhou a exposição na Estação Pinacoteca. São Paulo, 2012.

DRUMMOND, Marconi; MOULIN, Fabíola. *Isaura Pena*. Catálogo Exposição Museu da Pampulha. Belo Horizonte, 2007.

DUARTE, Paulo Cesar. A corte seco. In: Último Azul. Texto para catálogo da exposição realizada no MAM Rio de Janeiro, 2012 apud BETHÔNICO FIGUEIREDO, Roberto. *Objetos transplantados: a presença da mobília na arte*. Dissertação de tese de doutorado, Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

FARIA, Nuno; MOLDER, Jorge; PINHARADA, João. *Jorge Pinheiro: 1961 – 2001*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

FARIAS, Agnaldo. *Tecendo o Visível*. Catálogo da exposição. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo, jan. 2003.

FATORELLI, Malu. *Projeto PlantaBaixa*. Catálogo exposição. Rio de Janeiro: Espaço Tom Jobim. Jardim Botânico, 2015.

GRAHAM, Dan. Barcelona: Catálogo exposição Fundació Antoni Tàpies. maio-junho 1998.

_____. *El arte con relación a la arquitectura – La arquitectura con relación al arte*. Barcelona, Catalogo exposição. Gustavo Gili, 2009.

HESSE, Eva. *Treballs de l' estudi*. Barcelona: Catálogo exposição Fundació Antoni Tàpies, 2010.

LEWITT, Sol. *Dibujos*. Barcelona: Catálogo exposição Fundació Antoni Tàpies. Junho a- agosto 1994.

MARTIN, Agnes. Madrid. Catálogo: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sophia. Novembro 1992 a Janeiro 1993.

MINKOWISKA, Françoise. *De Van Gogh et Seurat aux d'enfants*. Catálogo exposição Museu Pedagógico. 1949 apud BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MORAES, Angélica de. *Cartografias do provisório*. In: MORAES, Angélica de; FETTER, Bruna. *Rômulo Vieira Conceição: através, cuidadosamente*. Catálogo de exposição individual de Rômulo Vieira Conceição. São Paulo: Ideário, 2013.

MOURA, Rodrigo (Org). *Do objeto para o mundo – Coleção Inhotim*. Brumadinho: Instituto Inhotim, 2015.

PINHARADA, João. *Jorge Pinheiro*. Porto: Galeria Fernando Santos, 2010.

_____. *Jorge Pinheiro, Caderno de Estudos: 1968 – 1980*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

POUSADA, Pedro. *Homeless Monalisa, Hopeless Monalisa, Senseless Monalisa ou um texto a # dimensões: Impressão, memória e poética*. In: Catálogo da Exposição Homeless Monalisa. Coimbra, 2016.

_____; OLAIIO, António. Coimbra: Catálogo para a exposição Homeless Monalisa, 2016.

SANTOS, Luisa. *AnoZero: Lance de Dados*. Coimbra: Catálogo da Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, 2015.

SOUZA, Ernesto; CARLOS, Isabel; COELHO, Eduardo Prado; FERNANDES, João; FRANÇA, Augusto; GONÇALVES, Rui Mário; Catálogo Exposição Coletiva Perspectiva: Alternativa Zero. Porto: Fundação Serralves, 1997.

SERRA, Richard. *Richard Serra*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS ESPECIALIZADOS

AMADO, Guy. Fricções na paisagem: sobre Roman Signer e Walter De Maria. In: Revista-Valise, Porto Alegre, v. 4, n. 8, ano 4, dezembro de 2014.

BIVAR, Manuel. *Laboratório de extinção*. Revista Piseagrama: Espaço Público Periódico, nº 8, Belo Horizonte. 2015. (3 – 10).

CÂMARA, Marina Andrade. *A Estética Primeva na obra de Giuseppe Penone*, 2015, p.1.

CANÇADO, Wellington; LACAZ, Guto; MARQUEZ, Renata. *Artes Práticas*. Artigo publicado em: HISSA, C. E. V. (Org.). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p.59-77.

FATORELLI, Malu. Texto de apresentação da Exposição PlantaBaixa, no Espaço Tom Jobim do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, setembro de 2015.

FRIED, Michael. *Arte e objetividade*. Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós – Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ, 2002. (Trad. MACHADO, Milton).

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Revista Gávea, Rio de Janeiro, n. 1, 1984, p. 87-93.

MELENDI, Maria Angélica. *Da adversidade vivemos ou uma cartografia em construção*. Belo Horizonte: Revista do Instituto Arte das Américas, Vol 1, Ano 2, 2004. (16 – 27).

WISNIK, Guilherme. *Mundo: começar do zero*. Belo Horizonte: Revista Piseagrama: Espaço Público Periódico, nº 8, 2015. (68 – 77).

VAITSMAN, Marcia. *Ver lonjura*. In: Revista Homeless Monalisa Disponível em: <http://homelessmonalisa.com/obra/ver-lonjuras/> (Acesso em: 14 fevereiro 2016).

TESES

AZEVEDO, Mário. *A obra-texto de Joaquín Torres-García*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005/2010.

BETHÔNICO FIGUEIREDO, Roberto. *Objetos transplantados: a presença da mobília na arte*. Dissertação de tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

BENETTI, Liliane. *Ângulos de uma caminhada lenta: Exercícios de contenção, reiteração e saturação na obra de Bruce Nauman*. Dissertação de tese de doutorado, Departamento de Artes plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BORGES, Rodrigo. *Geometria, atenção e espacialidade*. Tese de doutorado em andamento, submetida a exame de qualificação no Programa de Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG em maio 2015.

BALTHAR, Nena. *Desenho. modo*. Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

KYRIAKAKIS, Georgia. *Forças, fluxos e a astúcia dos líquidos*. Dissertação de tese de doutorado, Departamento de Artes plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

POUSADA, Pedro. *A Arquitetura na sua ausência: Presença do objecto de arte para-arquitetônico no modernismo e na arte contemporânea*. Dissertação de tese de doutoramento, Departamento de Arquitetura, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, 2009.

QUIROGA, Ana Pérez. *Breviário do Cotidiano #8: Os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes*. Dissertação de tese de doutoramento em Arte Contemporânea apresentada no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2017.

RAYCK, Diego da Costa. *Desenho: Pretensão, Erro E Ruína*. Dissertação de tese de Doutoramento em Arte Contemporânea apresentada no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2015.

SEQUERA, Maria Luisa Alves. *O minimalismo nas produções Escultórica e Arquitetônica*. Dissertação de tese de Doutoramento em Belas Artes apresentada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. Dissertação de tese de Doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2012.

WEBGRAFIA, ENTREVISTAS, DEPOIMENTOS E CONFERÊNCIAS

BRITO, Ronaldo; Salztein, Sonia. *Debate sobre Richard Serra*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles. 2014. 57'. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=987Z655XHmw>> Acesso em: 14 agosto 2016.

CÂMARA, Marina. *A Estética Primeva Na Obra De Giuseppe Penone*. Belo Horizonte: Cadernos Benjaminianos nº 9, Faculdade de Letras – UFMG. 2015.
<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/9048>.> Acesso em: 17 fevereiro 2016.

DIA FOUNDATION. *Walter De Maria: The broke kilometer*. Disponível em: <https://www.diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-broken-kilometer-new-york-united-states/> Acesso em: 25 janeiro 2016.

DIA FOUNDATION. *Walter De Maria: the-new-york-earth-room-new-york*. Disponível em:
<https://diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states>. Acesso em: 25 janeiro 2016.

DUARTE, Paulo Sergio. *A Obra a Serviço do Indivíduo - Lygia Clark: uma retrospectiva (2012)* <https://www.youtube.com/watch?v=baPumEKFK40>. Acesso em: 25 novembro 2016.

GHOST. In: National Gallery of Art. Disponível em <<https://www.nga.gov/Collection/art-object-page.131285.html>>. Acesso em: dia 09 maio 2017.

GREEN SAVERS. *Portugal tem 735 mil casas abandonadas*. 01 mar. 2014. Disponível em: <<https://greensavers.sapo.pt/2014/03/portugal-tem-735-mil-casas-abandonadas/>>. Acesso em: 09 agosto 2015.

JONES, Jonathan. *Rachel Whiteread is Britain's greatest living artist* in The Guardian. 14 dezembro 2012. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2012/dec/14/rachel-whiteread-greatest-british-artist>>. Acesso em: 10 julho 2016.

MOMA. *Richard Serra, sculpture forty years*. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_14_300324579.pdf Acesso em: 28 julho 2017.

NOBRE, Ana Luiza. *Serra: desenho-espaco*. 2014. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/serra-desenho-espaco/>>. Acesso em: 04 setembro 2017.

NUNES, Sofia. *Doris Salcedo – Plegaria Muda* in Arte Capital. 2011. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/exposicao-341-doris-salcedo-plegaria-muda>>. Acesso em: 10 outubro 2016.

PLEGARIA MUDA. In Pinacoteca. Disponível em: <<http://pinacoteca.org.br/programacao/doris-salcedo-plegaria-muda/>>. Acesso em 12 outubro 2016.

QUINTAIS, Luis. *Armadilha, Presença E Lonjura: Work In Progresss sobre e para Rui Chafes*. 2013 <https://luisquintaisweb.wordpress.com/2013/01/21/armadilha-presenca-e-lonjura-work-e-in-progress-sobre-e-para-rui-chafes/> Acesso em: 1 de dezembro 2016.

RAMOS, 2016, *Fooquedeu*. Revista Piauí, Edição 118, julho 2016. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/fooquedeu/> Acesso em: 28 de setembro de 2016.

SMITHSON, Robert . *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. Publicado originalmente em Artforum, dezembro 1967:48. A primeira versão dessa tradução apareceu em O Nó Górdio, jornal de metafísica, literatura e artes, ano 1, n.1, dezembro de 2001, p.45-47. Tradução Pedro Sussekind http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_-Robert_Smithson.pdf. Acesso em: 19 junho 2016.

THE GUARDIAN. *Scandal of Europe's 11m empty homes*. . 23 fev. 2014. Disponível em: < https://www.theguardian.com/society/2014/feb/23/europe-11m-empty-properties-enough-house-homeless-continent-twice?CMP=tw_t_gu>. Acesso em: 20 agosto 2015.

THETIMENOW. Cálculo da distância aérea a partir de Belo Horizonte até Coimbra. Disponível em: < <http://pt.thetimenow.com/distance-calculator.php?city1=3470127&city2=2740637>>. Acesso em: 06 outubro 2017.

TORRE. In: DICIONÁRIO da língua portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, 2015. Disponível em: < <https://www.priberam.pt/dlpo/torre> >. Acesso em: 25 janeiro 2015.

UNIVERSIDADE DE LISBOA. *Jardim Botânico D'Ajuda, Instituto Superior de Agricultura, Universidade de Lisboa*. Disponível em: <<https://www.isa.ulisboa.pt/jba/apresentacao/historia-do-jba>>. Acesso em 07 junho de 2016.

