



**Universidade de Brasília**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

**Rodrigo de Almeida Cruz**

# ***TERRA NA TERRA***

*Uma abordagem do espaço e da matéria  
como campo de relações*

Brasília, 2014.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de  
Brasília. Acervo 1017656.

C957t Cruz, Rodrigo de Almeida.  
Terra na Terra : uma abordagem do espaço e da matéria  
como campo de relações / Rodrigo de Almeida Cruz. --  
2014.  
157 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília,  
Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Arte,  
2014.

Inclui bibliografia.

Orientação: Vicente Carlos Martínez Barrios.

1. Desenho. 2. Espaço (Arte). 3. Matéria - Arte.  
4. Artistas. I. Barrios, Vicente Martínez. II. Título.

CDU 74

**Rodrigo de Almeida Cruz**

# ***TERRA NA TERRA***

*Uma abordagem do espaço e da matéria  
como campo de relações*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas.

## **Orientador**

Prof. Dr. Vicente Carlos Martínez Barrios

Brasília, 2014.

**BANCA EXAMINADORA**

**Prof. Dr. Vicente Carlos Martínez Barrios (Orientador)**

Universidade de Brasília

**Profa. Dra. Elisa de Souza Martínez**

Universidade de Brasília

**Profa. Dra. Regina Melim**

Universidade do Estado de Santa Catarina

**Profa. Dra. Nivalda Assunção (Suplente)**

Universidade de Brasília

Brasília, 2014.

A meu pai,  
e a todos os johnnies,  
“é dever do amigo fazer literatura para o amigo”.

## Agradecimentos

Ralph Gehre, pela generosidade, atenção e carinho.

Meus pais e minha irmã.

Rios, pela fonte que, calma, expande-se.

Mattheus, casa inundada de afeto.

E todos o amigos e amigas, grandes parceiro(a)s.

Vicente, pela confiança.

*...nesse momento meu sonho se desfez,  
como água na água.*

Jorge Luis borges

*O que é o caminho?  
Anuncio de partida escrito em  
folhas que o pó desenhou.*

Adonis

## Resumo

Nesta dissertação apresento o desenvolvimento da minha pesquisa artística, relatando os caminhos percorridos ao longo de dois grupos de trabalhos, os *Desenhos de Campo* e os *Desdobramentos*. Ao longo da pesquisa são assinalados momentos importantes na concepção dos trabalhos, que correspondem às tomadas de consciência que foram surgindo por meio da experiência com o fazer das obras, de forma que o sentido do trabalho é revelado em seu processo de feitura, na busca por uma relação com a matéria (p. ex.: carvão, tinta, luz, terra, etc) num registro de ordem física. Procuo encontrar uma abordagem do espaço enquanto campo de relações, compreendendo-o como um conjunto de qualidades relacionais de caráter multissensorial. Como metodologia procuro descrever todos os passos na construção dos trabalhos, isto é, ao fazer, observar e refletir, com notas sobre o processo e na vivência das obras, buscando situá-las no seu tempo. Para tanto, a reflexão se apoiará nos escritos de artistas como Helio Oiticica, Cildo Meireles, Richard Serra, dentre outros.

## Palavras-chave

Desenho, Instalação, Matéria, Espaço, Escritos de Artista



## Abstract

In this dissertation I present the development of my artistic research, reporting the paths that were taken along two groups of works: Field drawings and Unfoldings. Throughout this study are marked important moments in the design of work, corresponding to the awakenings that arose through experience with doing the work, so that the meaning of work is revealed in the process of making, in the search for a relationship with matter (p. example ∴ charcoal, ink, light, earth, etc) a record of physical order. I try to find an approach of the space as a field of relationships comprising it as a set of relational qualities of multisensory character. The methodology is an attempt to describe all the steps in the construction of the work, which are: to do, observe and reflect, bring notes on the process and the experience of work itself, seeking to situate them in their own time. Therefore, the reflection supports itself in the writings of artists such as Helio Oiticica, Cildo Meireles, Richard Serra, among others..

## Keywords

Drawing, Instalation, Matter, Space, Artist's Writings

# SUMÁRIO

**Introdução 11**

**Capítulo 1 - Etapa Preliminar: breve comentário sobre o  
escrito de artista 15**

**Capítulo 2 - Desenhos de campo 24**

**Capítulo 3 – Desdobramentos 71**

**Referências Bibliográficas 106**

**Lista de Imagens 110**

## Introdução

Nestas páginas apresento as reflexões feitas ao longo dos últimos dois anos, no intento de compreender as experiências plásticas que movem minha pesquisa artística. A totalidade que tenho em vista está dividida em dois grupos: os *Desenhos de Campo* e os *Desdobramentos*, conjuntos de desenhos, pinturas e projetos que dão seguimento a uma abordagem do espaço e da matéria.

No horizonte de uma análise que busca compreender o desenvolvimento de um trabalho artístico, encontramos interpostos limites ao campo de visão, ligados à natureza mesma do objeto. O valor intrínseco de uma metodologia de análise, nesse terreno, fundamenta-se na capacidade de olhar para o trabalho de maneira a perscrutar, além desses limites, a boa forma que conduzirá ao interior dos mesmos. Somente uma metodologia que parta dos próprios objetos, movendo-se no plano de suas experiências, poderá adentrar o lugar de sua fala. A tarefa teórica do artista pesquisador em muito se assemelha à do crítico, embora não haja o distanciamento que este possui. O artista dificilmente terá o recuo da produção que uma análise terceira poderia ter. Suas proposições tanto teórico/conceituais quanto práticas podem se confundir, ou mesmo, fundirem-se num só corpo. Tal caráter permeia inteiramente o empreendimento que me proponho investigar aqui, de forma que se fez necessária uma primeira passagem – ou um breve comentário, aqui apresentado na forma de um primeiro capítulo – como uma abertura de terreno ou fundamentação, na qual me permitirei ir além no embate com as obras.

No primeiro capítulo, portanto, utilizo a *Apresentação* do livro *Escritos de Artistas, Anos 60/70*, de Glória Ferreira, em que a questão dos *escritos* é disposta em algumas de suas nuances históricas, do surgimento, ligado à tradição do *Ut pictura poesis*, passando pelas rupturas desencadeadas com o modernismo, até os textos mais recentes (décadas de 60/70).

Dessa leitura podem ser elencados alguns textos, apontando o interesse em dialogar com questões levantadas pelos artistas no embate com os trabalhos ou com a arte em geral. Meu objetivo, ao delimitar aspectos que envolvem os escritos de artistas, tem valor de fundamentação da minha própria escrita, a qual, ao entregar-se às vicissitudes e colorações da

minha produção – bem como às relações com o discurso contemporâneo da arte, isto é, com meu tempo – está ligada à fala dos artistas com os quais procuro conversar.

As reflexões de Henri Matisse (1869-1954), Waltércio Caldas (1946-), Richard Serra (1939-), Hélio Oiticica (1937-1980), Cildo Meireles (1948-), Robert Morris (1931-), Sol Lewitt (1928-2007), Carl Andre (1935-), dentre outros artistas, serão, não somente, pontos de referência, mas estágios de grande importância na construção e formulação dos conceitos e parâmetros que envolvem minha pesquisa. Conceitos como *gesto, suporte, lugar, campo, matéria, cor* serão estruturados com base nos textos e entrevistas dos artistas citados acima, textos esses que serão apontados com maior especificidade já no primeiro capítulo, em que passo, ainda que brevemente, um panorama a respeito desse tipo de escrita.

Somente então, cumprida essa etapa, adentro o desenvolvimento da série *Desenhos de Campo*. No segundo capítulo, partindo das primeiras inquietações, passo a relatar as experiências que levaram ao desenvolvimento desse trabalho. Com base no embate com a obra de Osvaldo Goeldi (1895-1961), será definida uma atmosfera inicial que compreenderá minhas intuições sobre o sujeito e o espaço ao seu redor. Em seguida descrevo as experiências de ateliê, com desenhos e projetos que começam a delinear um caminho; pautado na *práxis*, esse momento será importante, posto que nele defino aspectos relativos ao material, ao suporte e à fatura que desejo encontrar nos desenhos.

Logo mais, preocupações em torno da questão da escala, me levaram a um desenvolvimento centrado em projetos para desenhos em paredes. Tal necessidade denunciou o tipo de relação com o espaço que esses trabalhos buscam e fez-se imprescindível uma passagem – auxiliado por teóricos como Alberto Tassinari (1953), Arthur Danto (1924-), Rosalind Krauss (1941-), etc. – pelas transformações que esse conceito sofreu ao longo da história da arte, isto é, ao longo do último século com a passagem de um espaço naturalista a um espaço moderno e contemporâneo. No entanto, somente com o relato da primeira experiência dos *desenhos de campo* em um espaço de galeria, ou seja, na minha ida para a parede de fato, pude compreender a dimensão real dessas transformações. Nesse momento são fundamentais as experiências narradas por Hélio Oiticica, em textos como *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade* (1962). Tal relação, que busco com a fala de Oiticica, visa demarcar minha tomada de consciência do espaço de forma que,

logo em seguida, parto para a descrição da vivência espacial que fez parte do processo de produção do *Desenho de Campo n. 1 (Curva e Estrutura)*. Vivência essa que se mostrou imprescindível e possibilitou que o trabalho alcançasse o tipo de relação com o espaço que tencionara nesses desenhos.

Assim, passo a uma análise da experiência desenvolvida por Richard Serra com a leitura do texto *Deslocamento (Shift, de 1973)*, em que o artista norte-americano relata o processo de construção de uma intervenção na paisagem, a qual recebeu o mesmo título. Esse estágio da dissertação permitirá compreender alguns conceitos-chave que orientam minha pesquisa, como as noções de *lugar (site)* e *campo (field)*. Este último, que também compreende o título da série que desenvolvo, permitirá uma relação com a fala do crítico de arte brasileiro Ronaldo Brito a respeito dos trabalhos dos artistas neoconcretos.

Feita essa estruturação de caráter terminológico passaremos para a descrição do *Desenho de Campo n.1*, em que, partindo da vivência na galeria determina-se o desenho e sua interação com os aspectos formais e arquitetônicos do lugar. Em seguida, com outra experiência desenvolvida por Serra, nesse caso a exposição *Rio Rounds (1997-1998)*, realizada no Centro de Arte Hélio Oiticica, adentraremos com maior acurácia a problemática espacial desenvolvida no meu trabalho e, tomando a experiência de Serra como referência, nos aproximaremos do conceito de *continuum espacial* trazida pelo artista, bem como uma análise de outros desenhos da série em questão.

A relação com os desenhos de Serra propiciará em seguida uma demonstração de cunho mais material no terreno dos meus desenhos, o que se dará em contraposição ao trabalho do artista norte-americano nos permitindo adentrar o sentido próprio que meu trabalho tomou, sua relação com a matéria e sua processualidade. Para tanto, será de grande valor a fala de Cildo Meireles a respeito de um caráter físico na lida com a matéria, o que se aproxima em muito da relação que desenvolvo no meu trabalho, tornando-se assim possível compreendermos a pesquisa iniciada com os *desenhos de campo* nos termos de uma abordagem da matéria, que procura revelar uma espacialidade vivencial.

Atingida essa consciência dos aspectos poéticos da pesquisa, problematizaremos ainda o *Desenho de Campo n.º 2 (Luz e Ascensão, 2011)*, no qual verifico o uso do preto como cor e sua relação com a luz do ambiente em que fora realizado. Dessa forma passo, em

seguida, ao último capítulo, onde apresento os desdobramentos desta pesquisa, num círculo que perpassa experiências anteriores e concomitantes à sua produção, apresentando, afinal, por meio de projetos, os últimos estágios de seu desenvolvimento.

Tal capítulo está dividido em três partes. Na primeira são abordados dois pequenos grupos de desenhos realizados em fins de 2010, os quais antecedem as primeiras experiências dos *desenhos de campo*, embora já carreguem certa compreensão do espaço que estes possuem. Para situar esses conjuntos como núcleos da minha pesquisa, será verificado o caráter sintético do desenho, com ajuda das falas de Cildo Meireles, que abrem e fecham a digressão.

Na segunda parte apresento as primeiras experiências das *Pinturas de Saturação*, iniciadas em 2013 cuja abordagem partirá dos textos e notas realizados no momento de definição conceitual das pinturas. Tais anotações estarão ao lado das pinturas, acompanhando seu desenvolvimento e seu sentido em minha pesquisa.

Por fim, um conjunto de cinco trabalhos ainda em estágio projetivo, terá lugar na terceira parte do capítulo. Os projetos concluem esta investigação e nos permitem visualizar os últimos caminhos que minha abordagem do espaço da matéria estão tomando.

## Capítulo 1 - Etapa Preliminar: breve comentário sobre o escrito de artista

Dedico-me a um breve comentário sobre alguns aspectos relativos à escrita de artista, pois estou interessado no valor metodológico que essa explanação possa ter no conteúdo desta dissertação. Procuo alcançar um lugar de reflexão fundamentado na experiência com o meu trabalho, que deve manifestar-se na escrita de forma clara e distinta. Tenho interesse em estabelecer diálogos com o pensamento de outros artistas. Portanto, faz-se necessária tal revisão que, antes de contemplar as obras, elas próprias, ancora a tarefa em que me lanço.

Glória Ferreira apresenta sua coletânea de escritos de artistas<sup>1</sup> com uma passagem pelas transformações que este tipo ou estilo de escrita sofreu desde sua gênese, nos tratados renascentistas. A autora inicia sua apresentação demonstrando o enfoque da publicação. Centra-se nas décadas de 60 e 70 e, sobre esses textos, diz:

Não só se integram à poética de cada obra, mas ingressam no domínio da crítica e da história da arte, sob diferentes modos, tais como manifestos, cartas, entrevistas, textos ficcionais, críticos e, em sua maioria, ensaísticos. (FERREIRA, 2006, 9)

Como já havia suposto na introdução deste trabalho, a junção do texto ao trabalho do artista é uma característica que se evidencia nesse intento, não só pelo valor poético que o texto em si possa ter, mas pelo significado real que ele obteve ao lado dos trabalhos. Ferreira cita Lawrence Alloway<sup>2</sup> a este respeito: “[...] o fato é que a crescente circulação do trabalho estava solidamente amarrada à informação vinda dos artistas. O ato de definição não estava separado do ato de apreciação.” (ALLOWAY Apud FERREIRA, 2006, 10).

As palavras do crítico inglês tocam numa forte característica que os textos de artistas, sobretudo nas décadas de 60 e 70, tiveram. Sua fala refere-se ao ato de definição como ligado

---

<sup>1</sup> Refiro-me ao livro *Escritos de Artistas: Anos 60/70*, seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Contrim, publicado pela editora Jorge Zahar, 2006.

<sup>2</sup> Crítico de arte inglês, trabalhou nos Estados Unidos a partir de 1960. Responsável por cunhar o termo *pop art* em 1956. O título citado pela autora brasileira trata-se de, “Ad Reinhardt. Artists as Writers, Part Two: the Realm of Language”, *ArtForum*, abr 1974, p. 30-5.

ao ato de apreciação. O primeiro ato corresponde à definição empenhada pelo artista, enquanto o segundo sugere a apreciação de uma forma geral, tanto do crítico quanto do público. Essa conjuntura aplica-se a uma série de textos, começando pelo manifesto, que, “De origem política, como posição ou justificativa da posição [...] não se endereça, diferentemente dos textos anteriores, apenas aos artistas ou *amateurs* esclarecidos, mas a um público amplo: a ‘todo mundo’” (FERREIRA, 2006, 12).

A autora se refere a um clivo inferido nos manifestos que aponta uma mudança significativa. De antemão, temos os tratados de Alberti (1404-1472), comentados por Ghiberti (1378-1455); as formulações de Leonardo da Vinci (1452-1519), ambos no seio da discussão do *Ut pictura poesis*<sup>3</sup> que tencionara a passagem da pintura, como ofício, ao estatuto de arte liberal. Adiante temos o questionário de Benedetto Varchi (1500-1565), o primeiro direcionado a artistas; as correspondências de Poussin (1594-1665) a Chantelou (1609-1994); os livros sobre fisionomia, construção de sistemas, diários íntimos – respectivamente Charles Lebrun [1619-1690], Hogarth [1697-1764] e Eugène Delacroix [1798-1863] – as memórias de Paul Gauguin (1848-1903), dentre outros citados pela autora. Todos eles “guardam em comum a necessidade de tornar problemas estéticos ou técnicos precisos para si mesmos, para seus pares ou para o público cultivado” (FERREIRA, 2006, 11).

Resta-nos infletir o termo “público cultivado” para “público em geral” para nos encaminharmos à diferença alcançada no estatuto dos manifestos, como a autora denunciara. Tal mudança no direcionamento dos textos de artistas é um marco da arte moderna e anuncia um deslocamento na postura do artista enquanto agente (ou ator) cultural. Ferreira nos dá o exemplo do texto teórico redigido por Paul Signac (1863-1935) em 1889, cujo título é *De Eugene Delacroix ao neo-impressionismo*. O espanto inicial promovido por esse texto decorre do fato do artista antepor-se à tarefa do historiador. Anos mais tarde, podemos acrescentar, Kazimir Malévich (1878-1935) executa algo semelhante, publicando em 1915 o

---

<sup>3</sup> Sugiro o célebre texto de Jacqueline Lichenstein a esse respeito em, LICHENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura – Vol. 7: O paralelo das artes / organização e apresentação de Jacqueline Lichenstein; coordenação de tradução de Magnólia Costa*. – São Paulo: Ed. 34, 2005.



texto *Du Cubisme ao Suprematisme. Le nouveau réalisme pictural*<sup>4</sup>. Advém de ambos uma “certa disposição em estabelecer uma narrativa histórica” (FERREIRA, 2006, 12), disposição essa que se transpõe na fala inquieta e utópica dos manifestos que concomitantemente surgiam.

Em 1909 seriam publicadas as primeiras provocações de Marinetti (1876-1944) em jornais italianos e no *Le Figaro*<sup>5</sup>. Em 1910 seu manifesto *Contra Veneza Passaísta* com tiragem de 80 mil exemplares eram distribuídos na Sereníssima<sup>6</sup>, enquanto, nas ruas de Moscou, Gabo (1890-1977) e Pevsner (1902-1983) fixavam o Manifesto Realista nos muros e painéis. Dois anos mais tarde era publicado o *Almanaque do Cavaleiro Azul (Der Bleue Reiter)* [fig. 1], cujo posicionamento declarado por Franz Marc (1880-1916) e Wassily Kandinsky (1866-1944) dizia estar “claro que o próprio artista é o primeiro a dever se pronunciar sobre as questões artísticas” (FERREIRA, 2006, 12).



Figura 1: Capa do primeiro *Almanaque do Cavaleiro azul*, retratando São Jorge e lançando o movimento modernista.

---

<sup>4</sup> O título que acrescento à fala de Glória Ferreira fora publicado em 1974 pela *Éditions l'Age d'homme*, Lausanne, Suíça. Traduzido para o francês por Jean-Claude e Valentine Marcade, com colaboração de Véronique Schiltz.

<sup>5</sup> Fundado em 1826, ainda sob Charles X (1757-1836), é um influente e importante jornal francês, o mais antigo ainda hoje publicado.

<sup>6</sup> Refiro-me à região onde se encontra a cidade de Veneza.

Glória Ferreira salienta a posição defendida pelos artistas do *Cavaleiro Azul*, para deixar claro o tipo de atitude tomada por eles e seus manifestos na primeira metade do século XX. O posicionamento à frente da crítica de arte é uma característica importante, ao formular assim, na ausência de mediações, o cunho direto do texto-manifesto em anunciar “ao grande público o devir da arte”. A tomada da palavra de ordem por parte dos artistas desdobra-se não só em manifestos coletivos, mas também em textos teóricos de caráter mais individual. Ressaltando a relação basilar entre teoria e *práxis*, os artistas criaram um corpo de conceitos capaz de contemplar suas recentes descobertas plásticas, num contexto cultural que se difundiu ao longo de outros continentes que não somente o Velho Mundo.

Ferreira cita algumas das revistas, editadas por artistas, que tiveram grande importância nesse momento: “a *De stijl* (1917-1931), *L'Esprit Nouveau* (1920-27), *Abstractio-Création*, *Art non-figuratif* (1932-36); as dadaístas *291* e *391* (1915-1920), [...] e a *Merz* [fig. 2] (1923-1937) criada por Kurt Schwitters [1887-1948].” (FERREIRA, 2006, 13). A articulação entre texto e imagem alcançou nesse andamento uma nova coloração, valendo pensarmos nas operações duchampianas que assumiam a palavra como parte interna e imprescindível da criação poética, o que gerou, e ainda gera, enorme repercussão na arte contemporânea. Assim, a palavra do artista – como parte da própria obra – reporta-se diretamente ao público e ganha um sentido anterior ao da crítica, chegando a desautorizá-la. Tal escrita chegaria a um caráter plástico com os trabalhos dos artistas conceituais e nos conceitualismos desenvolvidos a partir dos anos sessenta e setenta. É importante lembrar a atitude política que permanecera na postura do artista, ao tomar para si a palavra, marcando também as contínuas querelas que este teve com a crítica especializada.



Figura 2: Kurt Schwitters. Merz nº 11.

Nos dias de hoje vemos a repercussão que o modelo de escrita assumido pelos artistas suscita na literatura contemporânea. Kenneth Goldsmith (1961-), poeta e ensaísta norte americano é responsável por essa constatação.<sup>7</sup> Haveria um tipo de conservadorismo velado nos caminhos que impulsionam a imaginação e ousadia estilística por parte dos nossos escritores, os literatos de nossa época. A preocupação é simples, diz respeito às qualidades distintas de determinados textos que orientam, por exemplo, sobre o uso de um medicamento ou um manual de mergulho, uma receita de bolo, uma anotação trivial sobre gastos pessoais, um relato pormenorizado de uma experiência mística, etc. Uma infinidade de coisas escritas, compostas por palavras e orações, mas que raramente veremos como algo de valor literário, não como literatura de fato, mas no máximo como baixa literatura.

No século passado seriam justamente os artistas visuais os responsáveis por deixar de lado a inspiração, o gênio e outras idéias que limitavam o trabalho do artista para, finalmente, atirarem-se numa onda de experimentalismo no qual a linguagem escrita alcança estatutos jamais vistos. O que Goldsmith pede aos seus colegas literatos é uma atenção maior aos processos textuais que envolveram a criação plástica para, quem sabe, liberarem a si mesmos de uma idéia retrógrada de escritor. Assim, ele cita exemplos no campo das artes, como as instruções criadas por Sol LeWitt (1928-2007) para orientar a execução de seus projetos. Neste caso o texto escrito pelo artista assume um lugar de primazia, pois corresponde ao projeto do trabalho, sendo já, simultaneamente, parte da obra. Tomemos uma das instruções de LeWitt que aparece no texto do estudioso norte americano:

Linhas, não curtas, não retas, cruzando-se e tocando-se, desenhadas a esmo, usando quatro cores (amarelo, preto, vermelho e azul) distribuídas uniformemente com densidade máxima e cobrindo toda a superfície da parede. (LIPARD apud GOLDSMITH, 2013, 218)

As instruções foram feitas para realização de um mural no Guggenheim<sup>8</sup>, em 1971. A partir desse pequeno parágrafo um desenhista fora contratado para realizar o trabalho. Diante da imprecisão do projeto escrito por LeWitt, o executor provavelmente teve alguns

---

<sup>7</sup> Refiro-me ao ensaio *Processos Infalíveis*, do norte americano Kenneth Goldsmith, publicado na Revista Serrote No. 13, IMS, 2013.

<sup>8</sup> Trata-se da *Guggenheim International Exhibition*, 1971, realizada na cidade de Nova Iorque.

problemas. Como ele saberia o tamanho designado por “não curtas”, ou quão curvas deveriam ser essas linhas? E mais, o que ele deveria entender por desenhadas “a esmo” e com “densidade máxima”?

Talvez o artista quisesse, com suas instruções, somente sugerir o caminho que o executor cursaria. Ou, quem sabe, por mero descuido, ou por já saber o que suas palavras diziam, LeWitt tenha suposto estarem claras as etapas de realização de seu trabalho, mesmo para um terceiro? Esse tipo de instruções fora usado recorrentemente por artistas conceituais, dentre os quais Yoko Ono (1933-), em que as indicações já assumem um modo nada instrutivo, soando como idéias pessoais ou itinerários um tanto solipsistas.

Outro modelo de escrita que instiga Goldsmith é a introduzida pela figura marcante de Andy Warhol (1928-1987), sobretudo pelo fato de que não fora o próprio Warhol quem escrevera seus livros, mas sim seus assistentes. Embora o artista pop não os escrevesse, Goldsmith o aponta como um dos maiores exemplos de “escrita não criativa”, mas cuja complexidade assinala novas direções para a literatura hodierna:

Ele inventou novos gêneros de literatura: *a: A Novel* era a simples transcrição de dúzias de fitas cassete, com erros de ortografia, hesitações e gagueiras deixados exatamente como foram datilografados. Seus *Diários*, um volume enorme, foram ditados pelo telefone a um assistente e transcritos a partir do mapeamento dos detalhes, embora em sua maioria mundanos, movimentos da vida de uma pessoa. (GOLDSMITH, 2013, 226-27)

O caso de Warhol talvez seja um dos mais emblemáticos do nível de entrelaçamento da obra plástica e da escrita, pela crueza com que compõe seus diários, pautando-se nos detalhes corriqueiros de sua vida pessoal, sua relação com as pessoas da mídia, da alta sociedade nova-iorquina, as festas que constantemente freqüentava, as celebridades com quem convivia, etc. Seu texto coloca-se, ao lado de suas pinturas ou filmes ou objetos, com mesmo peso e energia substancial.



Figura 3: Lawrence Weiner, *Cat. #278 (1972) TO SEE AND BE SEEN*, 1972.

Em outros casos os artistas assumiram a escrita como parte integrante, real, física de suas obras. São inúmeros os exemplos, sendo paradigmáticas as definições de dicionário usadas por Joseph Kosuth (1945-) ou as sentenças escritas de Lawrence Weiner [fig. 3] (1942-), bem como os neons de Jenny Holzer (1950). Ainda numa esteira semelhante, podemos citar a *Verb list Compilation*, de Richard Serra (1939-), publicada em 1972, em que ações verbais são correspondentes linguísticos de tarefas. O vídeo *Hand Catching Lead* [fig. 4] (1972) seria um exemplo aprofundado dessa perspectiva. Serra explorara também uma escrita quase documental em *Deslocamento (Schift)*, publicado em 1973 e traduzido na edição de Glória Ferreira e Cecilia Contrim dos escritos de artistas, que tanto percorremos nesta breve elucidação.

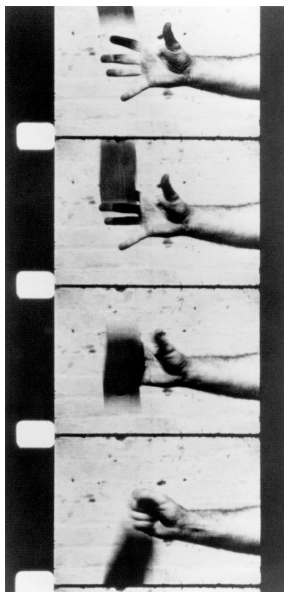


Figura 4: Richard Serra. *Mão agarrando chumbo* (fotogramas), 1969. Filme.

Alguns escritos de artista terão lugar na construção do meu texto, portanto é importante citá-los aqui e mesmo que alguns não apareçam de fato no corpo do texto, serviram como orientação em outro nível. É marcante o posicionamento político da *Advertência* de Daniel Buren (1938-); o singular *Objetos Específicos*, “manifesto teórico” do minimalismo, escrito por Donald Judd (1928-1994); a *Carta a Mondrian*, de Lygia Clark (1920-1988); ambos os textos de Hélio Oiticica (1937-1980) presentes nesse volume, *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade* e *Esquema geral da nova objetividade*; o *Manifesto do Hotel Chelsea*, do francês Yves Klein (1928-1962); a reflexão desenvolvida por Joseph Kosuth em *A arte depois da filosofia*; o manifesto inquieto de Artur Barrio (1945-); *A arte não é verdadeira* criação, de Piero Manzoni (1933-1966); *Arte-como-arte*, de Ad Reinhardt; *As Sentenças e Os parágrafos sobre arte conceitual*, de Sol Lewitt (1928-2007); *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, de Robert Smithson (1938-1973); *A revolução somos nós*, de Joseph Beuys (1921-1986); *Deslocamento*, de Richard Serra; *O tempo presente do espaço*, de Robert Morris (1931-); *A arte em relação à arquitetura*, de Dan Graham (1942-), todos eles presentes na publicação de Ferreira e Contrim.

Além destes textos têm lugar aqui os escritos de Henry Matisse (1869-1954), Waltércio Caldas (1946-) e artigos de Vicente Martínez sobre a pintura de Robert Ryman (1930-) e sobre a persistência de um pensamento pictórico na produção artística recente, bem como uma entrevista que realizou com o artista brasileiro Cildo Meireles (1948-). Serão citadas ainda outras entrevistas com Meireles, realizadas com o crítico e curador cubano Geraldo Mosquera (1945-) e com Frederico Moraes (1936-), somente para citar alguns, haja visto que outras falas de artistas poderão aparecer aqui.

A quantidade de entrevistas, depoimentos e falas de artistas que temos hoje no cenário da arte tutela o valor intrínseco que esse aparato produziu ao longo da história. Uma vez que um artista se coloca na tarefa de problematizar e refletir com a escrita as questões fundamentais do seu trabalho, esses textos são a pedra de toque.

Na esteira de uma necessidade de partir das próprias obras, o método deverá entregar-se ao objeto como o olhar a uma pintura. Segundo Martin Heidegger, em *A Origem da Obra de Arte*: “O que quer que a arte seja, tem de apreender-se a partir da obra. O que seja a obra,

só podemos experienciar a partir da essência da arte.” E, notando que tal configuração se movimenta em círculo, continua mais abaixo:

Portanto, temos de percorrer o círculo. O que não é nenhum expediente ante a dificuldade, nem uma imperfeição. Seguir este caminho é que é a força, e permanecer nele constitui a festa do pensamento, admitindo que o pensamento é um ofício (*hand-werk*). Não só o passo principal da obra para a arte é, enquanto passo da arte para a obra, um círculo, mas cada um dos passos que tentamos se move neste círculo. (HEIDEGGER, 2007, 12)

Ainda que a tarefa de Heidegger perscrute a proveniência da essência da obra de arte, sua origem, creio que sua postura fenomenológica, a qual afirma que devemos “considerar as obras tal como se deparam àqueles que delas têm vivência e as apreciam” (HEIDEGGER, 2007, 13), poderá dar solo à minha investigação.

É meu intuito aqui, percorrer esse círculo: no relato das experiências com o trabalho, isto é, ao fazer, observar e refletir; com notas sobre o processo; e na vivência das obras, reportando-as sempre a seu tempo, que é o contemporâneo.

## Capítulo 2 - Desenhos de campo

*[...] é preciso revelar as propriedades do material.*

Carl Andre

### I

Em fins de 2010, preocupado com questões da ordem do desenho, da escultura e da arquitetura, iniciei uma série de reflexões e experiências que procuravam estabelecer um ponto comum, ou talvez um lugar de proximidade, paralelismo, entre esses três campos ou meios de expressão. A princípio aquilo que me movimentara não passava de uma intuição, sendo que, ao falar em desenho, ainda sequer me reportava a alguma questão ou aspecto particular deste, nem tampouco com relação à arquitetura e à escultura.

Nesse momento estava interessado no tipo de vivência que temos ao caminhar por grandes cidades em que, cercados por edifícios, experienciamos a arquitetura, seu peso e volume, como uma espécie de impressão total, ou completa. Havia, nesse mesmo ano, me deparado com um conjunto de xilogravuras de Osvaldo Goeldi (1895-1961), que fora exposto por ocasião da 29ª Bienal de Arte de São Paulo. As imagens eram paisagens urbanas, todas noturnas, e carregavam uma atmosfera desolada, com pequenas figuras encurvadas que se deslocavam por ruas e becos, circundadas por grandes muros negros. O contato com a obra de Goeldi fora decisivo e marcou o tipo de relação que eu procurava encontrar entre o sujeito que caminha e o espaço que o circunda.

Dentre as imagens que me interessaram naquele instante, creio que essa gravura noturna [fig. 5] é exemplar. Trata-se de uma xilogravura, de cerca de 1950, em que temos uma espécie de praça onde três figuras caminham em direções distintas. Elas estão na parte inferior da imagem, dispostas ao redor de um poste. Acima temos construções arquitetônicas que fecham o enquadramento da composição. O encave nessa gravura se dá de forma dura e definida, e constrói, por meio de linhas rápidas, os muros, o poste no centro, as personagens.





Figura 5: Oswaldo Goeldi, *sem título (Noturno)*, *circa* 1950, assinada, xilogravura, sem numeração, 20,8 x 26,9cm, gravura, premiada na I Bienal de São Paulo, 1951. Coleção Museu Nacional de Belas Artes.

A escolha de Goeldi pelas aberturas de luz rígida define um clima geral de uma imagem que se constrói de maneira precisa, mas não necessária. As personagens são colocadas numa medianidade, cada qual caminhando em uma direção (ou talvez estejam só vagando pela noite) e a escolha pelo encave de linhas únicas define uma essencialidade no modo de ser de cada uma delas. Para Goeldi elas estão lançadas no mundo. Este, estruturado ao redor das figuras, apresenta-se, com os muros, o chão, a arquitetura, como uma extensa superfície escura, rasurada com filetes de luz em algumas áreas, mas repleto de densidade, como se a própria noite fosse ali, a forma de abertura do mundo.

Certamente estava envolvido em uma atmosfera goeldiana quando minhas preocupações começaram a ganhar forma e manifestação. Parti então em direção ao desenho, utilizando um material bastante comum nesse meio (e mesmo primitivo), o carvão, sobre três folhas de papel vegetal, as quais, colocadas uma ao lado da outra, de forma a dar continuidade ao plano, mediam 2 metros de altura e de comprimento. Procurei cobrir, partindo da diagonal direita, uma ampla área que se direcionava à esquerda do papel e

representava facilmente uma estrutura arquitetônica, como de um telhado que desce do alto traçando uma diagonal bem demarcada. Para obter a qualidade de escuro, que buscava com o carvão, foram necessárias algumas camadas, de forma que o papel, ao receber um trabalho excedente à sua capacidade, sofrera, ao longo de toda sua superfície, ondulações e esgarçamentos visíveis, chegando mesmo a ceder em algum ponto.

O carvão que utilizo denomina-se *Chunky Charcoal*, que traduzido literalmente significaria *carvão robusto*, mais conhecido como *carvão prensado*, sendo, portando, o carvão moído em forma de pigmento e agrupado com alta pressão, sem uso de aglutinantes de qualquer espécie, o que confere ao bastão adquirido baixa força de coesão e a possibilidade de alcançar tons negros mais definidos, por encontrar-se em estado saturado.

O resultado obtido com esta primeira experiência não fora plenamente satisfatório, mas me permitira refletir alguns aspectos que aos poucos redirecionavam a pesquisa. Tornara-se evidente a necessidade de pensar o suporte em favor da fatura que buscava alcançar com o desenho, partindo em seguida para uma seqüência de experiências em formato menor sobre um papel mais espesso [fig. 6].

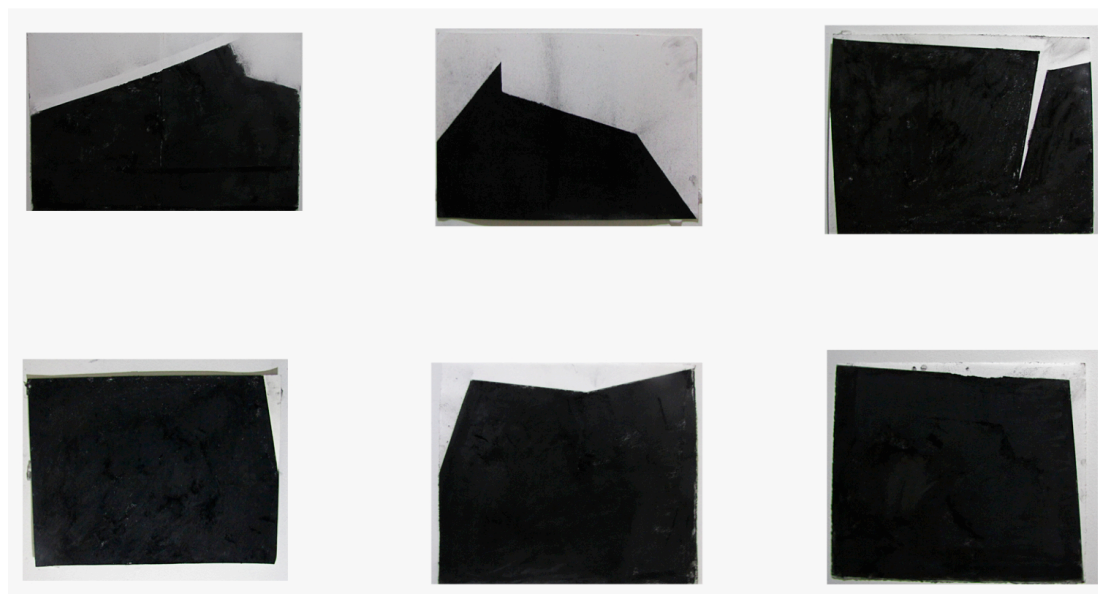


Figura 6: *Estudos para desenhos de campo*. Carvão sobre papel, diversos formatos. 2011.

Neles assumo uma maior importância da superfície, procurando obter camadas cada vez mais espessas de carvão, o qual, ao sedimentar-se de forma heterogênea ao longo das áreas escuras, apresenta uma série de vestígios que sugerem, ora o caminho percorrido pelo

gesto, ora uma espécie de topografia, repleta de textura. Como afirma o artista plástico Waltércio Caldas, “Desenhos são, na maioria das vezes, objetos de papel” (CALDAS, 2001, 126). Os resultados obtidos nesses desenhos me levaram novamente a pensar o suporte. Feitos sobre um papel de gramatura alta, possuem um comportamento superficial com valores de tessitura e acúmulos de pigmento que realçam o próprio papel enquanto superfície e matéria, conferindo-lhes, já nesse momento, certa dimensão escultórica<sup>9</sup>.

Com esses primeiros desenhos fora-me possível pensar questões a respeito da bidimensionalidade do suporte e sua imposição nesse sistema de relações características. Mas, de certa forma, ainda não havia alcançado uma noção que me permitisse problematizar a superfície plana enquanto tal. Minhas preocupações ancoravam-se numa perspectiva naturalista e meus desenhos possuíam profundidade, sendo que a única relação que esses desenhos iniciais possuíam com a arquitetura era da ordem da *mimesis*, embora, ao buscar uma reflexão voltada para a arquitetura, procurasse desenvolver um escopo formal onde o conteúdo dos desenhos se encontrasse entre a abstração e a representação de estruturas arquitetônicas. Uma figuração mais desenvolvida da arquitetura, seja com prédios, muros, etc., colocaria em risco a “impressão arquitetônica” que buscava.

O tipo de relação com o abstracionismo que me interessava, até então, revelou-se como uma mera aspiração, quando muito, uma simplificação no sentido “matissiano” do termo, isto é, citando Henry Matisse, em *Notas de um pintor sobre seu desenho* (1937), procurava com o desenho a “tradução direta e mais pura de minha emoção” (MATISSE, 2007, 177), enquanto seguia certa intuição ligada à arquitetura, buscava a “simplificação do meio” para criar estruturas, de forma que elas se *edificassem* como eu as *sentia*.

Se observarmos a sequência de desenhos a que me referi acima, notaremos que em alguns casos (nos três desenhos, na parte de cima da figura 6), permanece latente o compromisso com os motivos arquitetônicos, enquanto noutros, (nos três desenhos na parte de baixo da figura 6), uma maior capacidade de síntese das formas. Com a mesma motivação que trabalhara nesses desenhos em menor escala, passei a desenvolver projetos para desenhos

---

<sup>9</sup> Este assunto fora o centro das reflexões que desenvolvi em 2011 em texto, cujo título, *Uma dimensão escultórica do desenho*, já anuncia alguns aspectos que viriam a orientar minha produção.

maiores, em que o suporte já não mais seria um papel ou algo do tipo, mas sim a parede. Identifico nesse momento um salto (embora ainda inconsciente) em meu trabalho.

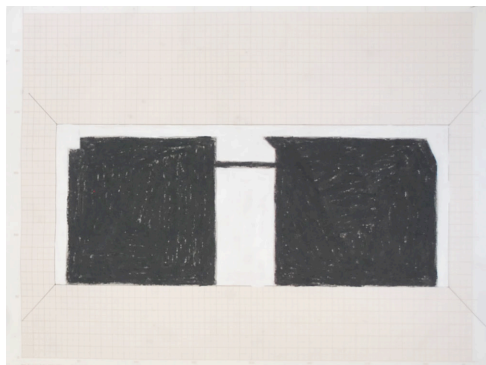


Figura 7: *Projeto para desenho a carvão sobre parede*, Nanquim, guache e pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011. Coleção do artista.



Figura 8: *Projeto para desenho a carvão sobre parede*, Nanquim, guache e pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011. Coleção do artista.



Figura 9: *Projeto para desenho a carvão sobre parede*, Nanquim, guache e pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011. Coleção do artista.

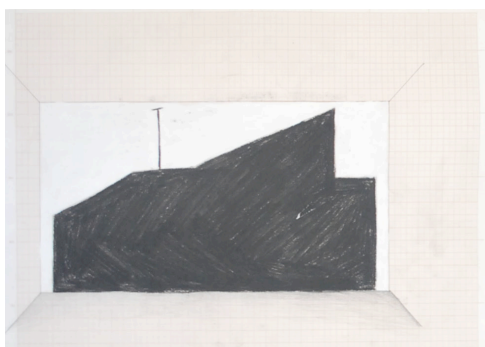


Figura 10: *Projeto para desenho a carvão sobre parede*, Nanquim, guache e pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011. Coleção do artista.

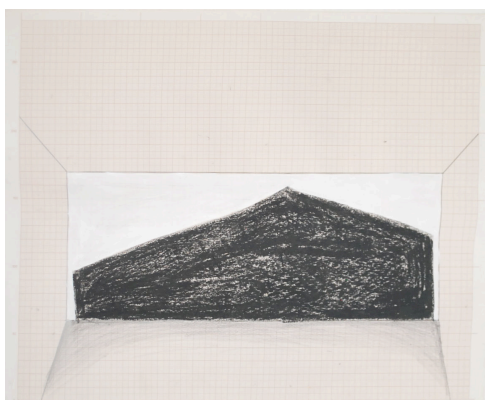


Figura 11: *Projeto para desenho a carvão sobre parede*, Nanquim, guache e pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011. Coleção do artista.

A questão da *escala* era imprescindível desde o início de minhas motivações, permitindo a relação física do sujeito com certa totalidade espacial. Essa fora a razão da mudança de suporte em direção à parede, posto que, assim, o trabalho poderia desenvolver-se em termos de dimensão. Considerando a necessidade dos projetos serem claros [figs.7 a 11], nada, ou quase nada, da materialidade dos trabalhos deveria aparecer. No entanto, esses desenhos permitem uma breve noção do clima que quer sua instalação de fato. Algo semelhante acontece na série *Cantos: Espaços Virtuais*, de Cildo Meireles, em que seus projetos/desenhos, realizados ou não, contêm certa dimensão da sua pesquisa sobre o espaço não-euclidiano (fig. 12).

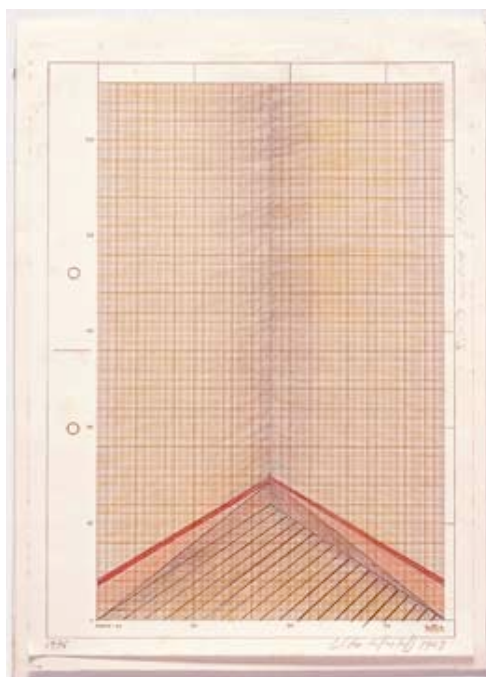


Figura 12: Cildo Meireles. *Espaços Virtuais: cantos*. Nanquim, grafite e lápis de cor sobre papel; 32 x 23 cm, 1968. Coleção Cildo Meireles.

Com esse desenvolvimento do trabalho pude supor situações em que os desenhos se relacionassem com um espaço, ainda que num plano meramente ideal e projetivo. Neles experimentei diferentes dimensões espaciais, de forma que ao longo dos projetos passei a compreender a necessidade cada vez maior de montá-los em um espaço real. Na conjuntura hipotética em que os desenvolvia, as relações que eram buscadas com a vivência arquitetônica, por meio da figuração, começaram parecer-me fracas e infrutíferas. A compreensão real do sentido de ir para o espaço passou a tornar-se alvo das minhas reflexões. O abandono do suporte tradicional fora uma questão fundamental na arte contemporânea e partiu de uma compreensão estrutural da pintura enquanto linguagem, iniciada pelos artistas modernistas.

## II

O teórico e crítico de arte brasileira Alberto Tassinari (1953-) busca desenvolver uma definição da arte moderna pelo fio condutor do *espaço*. Assim ele delimita duas fases de evolução temporal do espaço moderno: a primeira, *fase de formação* e a segunda, delimitada

por ele com passagem por volta 1955, *fase de desdobramento*. Esta última, correspondente ao que denominamos arte contemporânea, seria a arte moderna “sem resquícios pré-modernos.” (TASSINARI, 2001, 10).

O desenvolvimento da arte moderna, na fase de formação, pautou-se pela destruição do espaço perspectivo. (TASSINARI, 2001, 17). Assim, a batalha travada pela arte moderna deu-se no terreno da arte naturalista, até que estivesse definida sua própria espacialidade. Essa origem, ligada à destruição de um cânone, deu o sentido evolutivo presente mesmo na natureza do nome dessas manifestações artísticas. Compreende-se o conceito “arte moderna” em termos mais temporais/evolutivos do que espaciais e duradouros. (TASSINARI, 2001). “A pintura *Tela*, de Jasper Johns, é quase um símbolo dessa mudança. A parte delimitada pela moldura ainda alude a uma pintura abstrata da fase de formação da arte moderna. Já a colagem da moldura sobre a pintura requer um novo emprego do espaço da tela.” (TASSINARI, 2001, 10). Segundo o autor, manusear o espaço da pintura constitui uma operação básica do desenvolvimento da arte moderna. Daí a importância, por ele salientada, da invenção da colagem.



Figura 13: Jasper Johns, *Tela*, Encáustica e colagem sobre madeira e tela, 76 x 63 cm, 1959, Coleção do artista.

O cubismo começa a dar o tom da mudança do conceito de espacialidade: “Nunca antes na história da arte moderna os seres e seus espaços circundantes tinham se aberto uns para os outros em igual intensidade. Isso se dá pelo emprego generalizado do contorno interrompido na pintura.” (TASSINARI, 2001, 34). Tal emprego de forma generalizada começa um rompimento com a ilusão de profundidade, devido à fusão de coisas e espaços. Nesse

momento o espaço ilusionista é freado diante da superfície não mais transparente da tela. Ela adquire opacidade. Essa nova forma de manipular o espaço atinge real assimilação com a colagem. Nela, segundo Tassinari, a pintura torna-se um anteparo para operações reconhecíveis e tematizáveis: “Desnudar a imaginação, ou, o que de fato importa, nos passar a impressão de fazê-lo, é como por a arte fazendo-se à nossa frente. Para tal é necessário que o espaço da pintura esteja disponível para o teatro de operações que se exhibe na obra.” (TASSINARI, 2001, 42-43). Assim, uma vez tematizado o fazer da obra, Tassinari nos aponta – em trabalhos como *Guitarra* (1913) ou na escultura [fig. 14] de mesmo título, ambas de Pablo Picasso (1881-1973) – o espaço perspectivo abandonado, posto que temos agora intervenções que se dão no espaço comum ao espectador. Trata-se de um espaço manuseável.



Figura 14: Pablo Picasso. *Guitarra*, folha de metal e arame, 77,5 x 35 x 19,3 cm, 1913, The Museum of Modern Art, Nova York.

Esse conceito permite que na *fase de desdobramento* o espaço das obras seja compreendido como um espaço “em obra”. Diz respeito à utilização de um espaço não fechado em si mesmo. Não há uma unidade, seja em uma pintura cubista onde os planos são quebrados e misturados, numa colagem onde há um manuseio desses mesmos em prol de operações compositivas, ou na escultura onde as operações se dão de forma aberta para serem completadas pelo espaço circundante. O termo “em obra” trazido por Tassinari coloca em



discussão a espacialidade moderna enquanto uma espacialidade que se dá no mundo comum ao observador e que apresenta como obra o seu próprio construir-se. Sobretudo na *fase de desdobramento* é gerada uma comunicação entre obra e espaço do mundo em comum, ou talvez uma perda dos limites usuais entre ambos. Um espaço em obra não imita o espaço do mundo como no espaço naturalista, mas ao se colocar “em fazer no mundo” ocupa nele um espaço real onde a obra só pode se completar pelo espaço ao redor. Alberto Tassinari analisa a escultura *Arco inclinado* (1981) [fig. 15], de Richard Serra, para nos explicar melhor o que seria essa comunicação promovida entre o espaço em obra e o espaço do mundo:

A escultura inclina-se e verga ameaçando desabar. Parece abraçar o espaço da praça. Inerva o espaço do mundo em comum e tende a contê-lo. Seu espaço é o da chapa de aço curva e inclinada, mas também tudo o que ao seu redor imanta com intensidades diversas. O olhar não pode compor, como para uma escultura naturalista – ou mesmo da fase de formação da arte moderna -, uma série de visões que encontrem um núcleo no interior da escultura a partir do qual ela se exteriorizaria. A escultura praticamente não possui um interior. Circunda-se a obra e se é circundado por ela, mas sua interioridade é quase nula. Seu espaço é quase inteiramente sua exterioridade – a curvatura que conforma e requisita o espaço fora dela. (TASSINARI, 2001, 76-77)



Figura 15: Richard Serra. *Arco inclinado*, Aço cortenho, 366 x 3.751 x 6 cm, 1981, Federal Plaza, Nova York. (Obra destruída).

Essa diferenciação entre o espaço da obra e o espaço do mundo em comum é um aspecto chave para compreendermos a arte contemporânea, segundo Tassinari. Ele assinala uma perda dos contornos, por meio dos indícios do fazer. Seria aquilo que ele se refere como *espaço em obra* que, por sua vez, tende a compreender as *vizinhanças*, aquilo que está ao redor da obra. Tal mudança fundamental na concepção do espaço modifica a pergunta pela autonomia da obra, uma vez que sua individualização somente pode ser vista como vinculada à espacialidade do mundo ao seu redor. Isso se configura em uma ativação de âmbitos arquitetônicos, paisagísticos, institucionais, políticos, etc. Não no sentido de estarem representados na obra, mas de constituírem o todo da obra em termos espaciais concretos. O espaço contemporâneo, instaurado no mundo em comum, revela uma duplicidade em que ora o espaço do mundo é obra, ora permanece inalterado, sendo que justamente na negociação destas possibilidades temos um diálogo entre os espaços (do mundo e da obra). A medida, a forma de interação, reiteração, negação, valoração, etc., constituem o leque de nuances em que se articula espaço-mundo e espaço-obra. De uma forma bastante sintomática, a abertura do espaço da obra para o espaço exterior, em comum, assume modalidades de fragmentação do espaço, que produz efeito numa noção de mundo fragmentado dos discursos da arte contemporânea. Segundo Tassinari:

[...] as visões fragmentadas indicam que há sempre mais a ver. Não por que, como em muitas esculturas naturalistas, ela teria frente e verso, mas porque, como um corte no espaço, a escultura é, no seu todo, uma espécie de não-todo. (TASSINARI, 2001, 77)

A especificidade nas relações com determinados espaços e a instauração de certos espaços na arte contemporânea, não se daria numa ordem da essencialidade, como interior universal e imutável, mas assume na fragmentação a possibilidade de arranjos provisórios que inauguram essencialidades de outra ordem. No *Desvio para o Vermelho* (1967-84), Cildo Meireles investiga aspectos de uma cor generalizando sua ação no espaço, criando uma imersão cromática específica [fig. 16]. Trata-se da generalização de um tipo cromático como espaço em obra.



Figura 16: Cildo Meireles, *Desvio para o vermelho I: Impregnação, II: Entorno, III: Desvio*, materiais diversos, 1967-84, foto: Pedro Motta.

Assim, passei a perceber com maior clareza que abandonar o espaço tradicional e ir para o espaço em obra envolvia uma mudança de compreensão da obra de arte enquanto tal. Em *O Pensamento na Arte Contemporânea*, John Rajchman (1946-) lança uma série de teses que tentam elucidar-nos quais “idéias de arte” estão em jogo quando se afirma uma produção artística nesses termos. Ele pergunta pelo pensamento dos artistas enquanto pensamento “em arte”, as instituições que fomentam essa prática e qual a relação desse pensamento com um campo teórico mais amplo. (RAJCHMAN, 2011).

Sua primeira tese, “arte contemporânea é pós suporte”, verifica o momento de oposição em relação à arte modernista, localizado nas décadas de 60 e 70, em que se cunharam termos como “fim da arte”, “pós-modernismo”, etc. Uma característica marcante seria uma busca pela libertação dos suportes tradicionais: pintura e escultura. Em primeiro momento as noções de pós-suporte, pós-virtuosismo, pós-estúdio, etc., manifestam uma noção negativa do que seria essa nova forma de arte. Narrativas da perda, da morte da arte, no entanto, nada diriam positivamente do que seria o pensamento desse novo objeto.

Nesse contexto os discursos da instalação, da performance, da participação do espectador, surgem na busca por formas ativas e não passivas de arte. Rajchman ressalta o valor das artes “visuais” nesse sentido por meio da reflexão em torno de novas formas de representação espacial, o questionamento do “cubo branco”, o afastamento da questão pelo belo em privilégio do questionamento “isso é arte?”, já com antecedentes em Duchamp, bem

como uma nova abordagem do espaço público por meio de intervenções em que também a relação “arte e vida” passa a ser mais a fundo investigada. São mudanças, na esteira do pensamento filosófico e na maneira de se pensar a estética, que simultaneamente configuravam o solo em que se desenvolvia essa “nova ideia de arte” (RAJCHMAN, 2011).

O ponto de vista da negação seria essencial para pensarmos esse primeiro momento de formação da arte contemporânea. O filósofo Arthur C. Danto (1924-2013) é um dos que afirma essa importância. Segundo ele, em sua publicação intitulada *Após o fim da arte*, não se trata de um ponto de vista crítico, mas de um relato histórico, ou historiográfico pautado na ideia lançada no artigo *A imagem antes da era da arte*, de Hans Belting (1935-), em que se discute a formação do conceito de arte surgido no Renascimento, o qual orientou a relação das pessoas e das instituições com esses objetos e seus feitores, os artistas. Na década de 1980, teóricos, em face das pinturas de artistas como Robert Rauschenberg e Daniel Buren, afirmaram a morte da pintura. Diferentemente de tal visão radical, Danto defendeu uma mudança de um “complexo de práticas” que anteriormente orientava a produção artística. Esse complexo de práticas não teria o benefício de uma narrativa legitimadora – A História da Arte – tal como antes vista. Para Danto e Belting ela haveria acabado por meio da sua consciência da história e de um não pertencimento e continuidade da mesma. (DANTO, 2006).

Para definir o conceito de modernismo nas artes, Danto recorre ao trabalho do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg (1909-1994), que por sua vez entra com recurso ao modelo da filosofia, fundando sua noção de modernismo no pensamento de Kant. Como característica principal do pensamento modernista, em detrimento do pré-modernismo, estaria a mudança de um fazer voltado para a representação do mundo em troca de um fazer voltado para as possibilidades da pintura e a revelação de sua estrutura interna. Aquilo que não se encaixava nos parâmetros do modernismo pensado por Greenberg, estaria fora dos limites da história. Segundo Danto, essa noção de limite da história foi de extrema importância no modernismo, ao garantir a necessidade de uma grande história que narraria o progresso da arte. Clemente Greenberg assume uma posição de valor fundamental no debate crítico em meados da primeira metade do século XX, assim como seus desdobramentos ao longo das décadas de 60 e 70. Seus textos erguem-se em uma busca de ferramentas de análise e compreensão do que seria o modernismo, que ao mesmo tempo possibilitassem uma visão

coerente e linear, teleológica em alta medida, do que viria a ser este empreendimento. Em *Pintura Modernista*, de 1960, já no início vemos definida como a essência do modernismo o “uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la (*to entrench*) mais firmemente em sua área de competência.” (GREENBERG, 1997). Apoiado na noção de crítica kantiana, a julgar pelo estudo da *Crítica da Razão Pura* – texto mais importante do filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) e título que dispensa corolário – desenvolve-se na autocrítica modernista uma revisão dos meios que constituem a pintura, passando estes de fatores negativos a positivos, em grau e medida crescentes:

Os impressionistas, seguindo Manet, repudiaram as subcamadas e os vernizes para não deixar nenhuma dúvida, ao olhar, que as cores usadas eram feitas de tinta saída de tubos ou potes. Cézanne sacrificou a verossimilhança, ou a exatidão, no intuito de ajustar o desenho e a composição mais explicitamente à forma retangular da tela. (GREENBERG, 1997, 102-103).

O recurso aos elementos limitantes da pintura seria, para Greenberg, a tônica do movimento modernista que, em um deslocamento contínuo, corrobora no campo estrito e autoconsciente da pintura, a dizer, “a pintura abstrata”, a qual lhe interessava pela “pureza”. Essa narrativa desenvolvida por Greenberg, como ascensão e evolução da arte no período modernista, é tematizada por Danto.

Segundo Danto, o relato histórico que a crítica greenberguiana estabelece, nos termos da grande narrativa da história da arte ocidental, resulta em uma noção de finalidade evolutiva, que de forma sucinta minou as possibilidades da história da arte dar continuidade à narrativa que vinha estabelecendo, já desde o início da “era da arte”, com os escritos de Vassari no período renascentista. (DANTO, 2006). Danto fundamenta seu pensamento em um relato do historiador de arte alemão Hans Belting, que desenvolve uma visão muito próxima à sua de “fim da história da arte”, quase na mesma época, em meados dos anos 1980. Aquilo a que Danto se refere quando fala de um fim da arte, em correlato ao que Belting escrevera, pode ser resumido na seguinte frase:

Não era meu ponto de vista que não haveria mais arte, o que certamente significa “morte”, mas o de que, qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria

feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriada da história. (DANTO, 2006, 5).

A fim de esclarecer, Danto recorre ao legado deixado por Greenberg a respeito do modernismo, este que seria o último grande relato da história linear da arte. Para situar sua empresa, Danto traz à tona a multiplicidade de direções que a produção artística passou a ter a partir de meados do século passado: “pintura de campos de cor, abstração *hard-edge*, neo-realismo francês, *pop*, *op*, minimalismo, *arte povera* e o que veio a ser chamado de Nova Escultura [...]”. Protuberância estilística que, nas palavras de Danto, prefigura “[...] um período de incrível produtividade experimental no campo das artes visuais, sem nenhuma direção narrativa única a partir da qual outras pudessem ser excluídas [...]” (DANTO, 2006, 16).

O posicionamento pós-histórico, pós-suporte, enquanto negação assumida pelo pensamento em arte, na arte contemporânea, segundo nos esclarecem Rajchman e Danto, assume sua importância em relação ao que nos propomos aqui. Nesse contexto, as “esculturas” desenvolvidas nas décadas de 60 e 70, analisadas por Rosalind Krauss (1941-) em seu importante artigo *Escultura no Campo Ampliado* (originalmente publicado em 1979), suscitam a possibilidade de agrupamento da escultura como *não-paisagem* e *não-arquitetura*<sup>10</sup>. Seria resultado latente de um tipo de construção que visa ultrapassar certos limites de espacialidade das obras de arte precedentes e inaugurar outro tipo de noção espacial. De acordo com ela:

Nos últimos 10 anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. (KRAUSS, 1984, 129).

---

<sup>10</sup> A primeira publicação fora no número 8 de *October*, na primavera de 1979. O texto também apareceu anos mais tarde em *The AntiAesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington: Bay Press, 1984. O texto que consulto aqui, trata-se da tradução publicada no número 1 de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, em 1984 (87-93).

Isso é algo que se desenvolvia com a crítica de arte norte-americana do pós-guerra e mostrava, com a elasticidade dada a esse conceito (a escultura, no caso), uma historicidade latente que encontraria solo para conceito tão tradicional. Uma necessidade de acolher o novo, demonstrada no sentido de evolução de formas antigas, permitindo uma menor estranheza diante da experiência estética contemporânea. Com o avanço da experiência estética dos anos 1960 e 1970, o conceito de escultura foi caminhando cada vez mais em direção a um abismo de obscuridade. Krauss busca adentrar essa obscuridade na qual o termo escultura estava envolto, fazendo uma digressão pela estrutura lógica que delimita as possibilidades desse termo. Sua ligação à idéia de monumento é algo que Krauss ressalta como qualidade importante da lógica interna da escultura: uma imagem, separada do local onde está por um pedestal, instaurando um universo simbólico com um fim público. Essa lógica foi central no desenvolvimento da escultura durante muitos séculos, mas já no final no século XIX, começa a demonstrar desgastes. A respeito de *Porta do Inferno* e *Balzac*, duas obras do escultor francês Auguste Rodin (1840-1917), ela diz:

[...] com esses dois projetos escultóricos cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa — ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial. (KRAUSS, 1984, 132).

A relação negativa, com sua raiz no monumento, teria sido extremamente explorada na escultura modernista, ao ponto de esgotar-se, virando puro negativismo. E assim o conceito de escultura encontrou-se cada vez mais obscuro. Desta forma, a escultura passou, no início da década de 60 a ser definida por aquilo que ela não é. Uma escultura em uma sala de galeria somente seria definida por não ser a sala ou, em uma praça pública, somente por não ser a arquitetura da praça e nem a paisagem do local. Pautada nesse negativismo, Krauss desenvolve o seguinte diagrama:

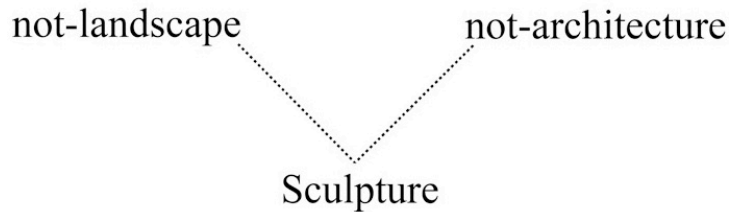


Figura 17: Diagrama 1, criado por Rosalind Krauss, presente no texto *A Escultura no Campo Ampliado*.

A escultura passou a ser a combinação de duas exclusões: não-paisagem (*not-landscape*) e não-arquitetura (*not-architecture*). Uma vez fundamentada nesse par exclusivo, um dizendo respeito a algo que não é natural no local, e outro àquilo que é natural, Krauss pôde, com uma operação lógica, definir não-paisagem como arquitetura e não-arquitetura como paisagem. Essa operação é capaz de inverter os pólos que definiriam a escultura trazendo para a análise as possibilidades positivas que esta passou a ter.

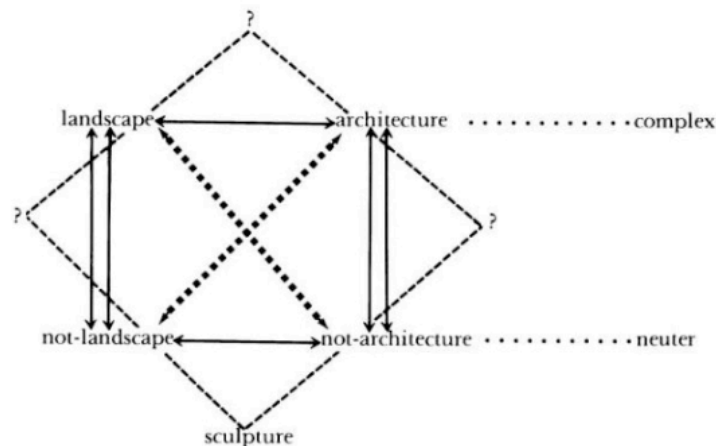


Figura 18: Diagrama 2, criado por Rosalind Krauss, presente no texto *A Escultura no Campo Ampliado*.

Apesar de a escultura poder ser reduzida àquilo que no grupo Klein é o termo neutro da não-paisagem mais a não-arquitetura, não existem motivos para não se imaginar um termo oposto — que tanto poderia ser paisagem como arquitetura — denominado complexo dentro deste esquema. Mas pensar o complexo é admitir no campo da arte dois termos anteriormente a ele vetados: paisagem e arquitetura —



termos estes que poderiam servir para definir o escultórico (como começaram a fazer no modernismo) somente na sua condição negativa ou neutra. (KRAUSS, 1984, 139)

Essa expansão utilizada por Krauss diz respeito, na lógica, ao grupo Klein. Ela resulta em um pensamento complexo, em que é possível analisarmos a escultura contemporânea em um movimento de *expansão* do seu par negativo, o que amplia seu campo, momento esse ao qual a teórica norte-americana quer chegar.

O campo ampliado é, portanto gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista escultura. Quando isto acontece e quando conseguimos nos situar dentro dessa expansão, surgem, logicamente, três outras categorias facilmente previstas, todas elas uma condição do campo propriamente dito e nenhuma delas assimilável pela escultura. (KRAUSS, 1984, 135)

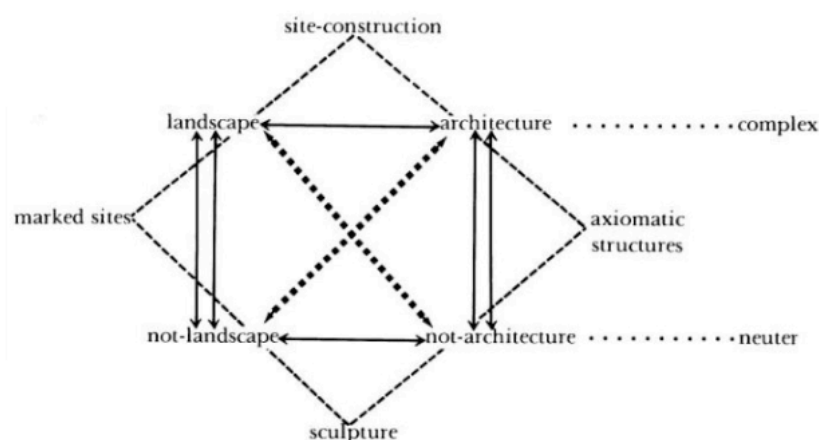


Figura 19: Diagrama 3, criado por Rosalind Krauss, presente no texto *A Escultura no Campo Ampliado*.

Esse diagrama finalmente delimita o que seria o *campo ampliado* em que se desenvolve a escultura que, para Rosalind Krauss, pode ser vista como pós-modernista. Afora conceitos que definam esse grupo de escultura desenvolvidas nas décadas de 60 e 70, podemos analisar melhor desse diagrama os três grupos de produção: locais demarcados (*marked sites*), em que é feita uma articulação entre paisagem e não-paisagem; estruturas axiomáticas (*axiomatic structures*), em que a articulação se dá entre arquitetura e não-arquitetura; e, por fim, local-

construção (*site-construction*), em que os pares complexos resultam naquilo em que a escultura estaria se definindo.

Para este trabalho é importante, sobretudo, adentrarmos nas estruturas axiomáticas, posto que nelas estaria a correlação dos meus desenhos com a escultura no campo ampliado.

Os primeiros artistas que exploraram as possibilidades da arquitetura mais não-arquitetura foram Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra e Christo. Em todas essas estruturas axiomáticas existe uma espécie de intervenção no espaço real da arquitetura, às vezes através do desenho ou, como nos trabalhos recentes de Morris, através do uso do espelho. Da mesma forma que a categoria do local demarcado, a fotografia pode ser utilizada para esta finalidade; penso aqui nos corredores de vídeos de Nauman. No entanto, qualquer que seja o meio de expressão empregado, a possibilidade explorada nesta categoria é um processo de mapeamento das características axiomáticas da experiência arquitetural — as condições abstratas de abertura e clausura — na realidade de um espaço dado. (KRAUSS, 1984, 136)

As palavras de Krauss apreendem o momento que quero trazer com meus desenhos. A intervenção na arquitetura com o uso do carvão passou a dialogar diretamente com esse campo desenvolvido, segundo ela, na ampliação do conceito de escultura. Já nos projetos (figs. 7-11) para desenhos feitos sobre parede, a preocupação passou a recair sobre a relação formal com o local onde eles estariam. O suporte passa a ser todo o espaço arquitetônico, que é por sua vez completamente ativado. Sua percepção, portanto passa a girar em torno dos desenhos, que roubam das paredes sua solidez. A intervenção deve cadenciar o peso da sala, devido à energia que acumula em si. É nesse sentido que esses trabalhos passaram a se desenvolver melhor como *site-specifics*, já que assim, se torna possível uma maior preocupação com as características dos locais que os receberem. O diálogo com as quinas, os cantos, o teto, em suma, as determinantes do local de exposição são aspectos que passariam a moldar o caráter desses desenhos. Já nas experiências que foram realizadas em atelier e em projetos, busquei investigar a relação das diagonais do desenho com as retas perpendiculares da parede. Essa preocupação permite que as questões formais dos trabalhos sejam repensadas, no ponto em que estes passam a ter um aspecto menos figurativo, instaurando-se de fato como aquilo que Rosalind Krauss chama de estruturas axiomáticas.

O caso da *Art Minimal* é fundamental para o esclarecimento do tipo de espacialidade que investigamos aqui. Por minimalismo compreendemos um conjunto de obras de arte realizadas, sobretudo na década de 60, pelos artistas Donald Judd, Robert Morris (1931-), Carl Andre (1935-), Dan Flavin (1933-1996) e Sol le Witt. David Batchelor diz “há um problema com a *Art Minimal*: ela nunca existiu.” (BATCHELOR, 1999, 6). Logo vemos a possibilidade de delinear as características que podem qualificar o discurso de um trabalho como minimalista de forma cética, um tanto quanto receosa. O primeiro problema ao se falar em minimalismo já está dado: os artistas que comumente são associados a esse movimento não assumem a existência do mesmo ou sua subsunção a algo do tipo. Entretanto, não devemos falar que esse agrupamento se dá de forma vaga e descomprometida, posto que ele surge, como Donald Judd diz, “a partir dos trabalhos”, sem um princípio fundador comum, mas com uma especificidade estrutural que os afasta tanto da pintura quanto da escultura precedentes.

Esse aspecto estrutural dos trabalhos inspira Judd a escrever o texto *Objetos Específicos*, em 1963, no qual discorre sobre essa produção tridimensional de sua época, que toma frente da produção artística trazendo uma série de questões instigantes. Tais questões buscam um completo distanciamento do campo de discussão da pintura e da escultura. Segundo Judd, esses trabalhos não possuem elementos familiares e facilmente localizáveis (JUDD, 2006). O termo *specific object*, que dá nome ao artigo de Judd, estabelece uma busca de delimitação conceitual diante desses objetos, delimitação essa com caráter negativo, uma vez que se constrói na constante negação da pintura e da escultura como parâmetro para análise dessas novas obras. Sua posição não-histórica permite um delineamento de sua alçada, na medida em que acompanha o discurso das obras, compostas por meio de sistemas lógico-matemáticos e industriais que assumem também uma negação do autor enquanto mão que executa. Conseqüentemente, negaram a possibilidade de análise desses objetos por meio da intenção ou comunicação inerentes ao discurso da pintura, com a noção de espaço interior em que algo de essencial estaria em imanência. (KRAUSS, 2007).

### III

No anseio por compreender as mudanças formais e espaciais que se moviam nas experiências iniciais do meu trabalho, perpassamos um discurso de formação da arte contemporânea. Conduzidos pela via do espaço com Tassinari, averiguamos a passagem de um espaço naturalista a um espaço em obra, da mesma forma que nos fora possível compreender os aspectos que, negativamente, distinguiam um momento moderno de um contemporâneo. A leitura de Rajchman fez-se frutífera nesse sentido e pudemos aprofundar sua perspectiva ao lado de autores como Danto, em *Após o fim da arte*. O texto de Rosalind Krauss, que de certa forma inaugura uma reflexão teórica sobre essa nova espacialidade, permitiu-nos também compreender o sentido em que a questão do espaço desenvolvera-se para além da pintura e da escultura tradicionais que, como via de mão dupla, nos aproximou da experiência minimalista, a qual evidenciamos nas palavras de Donald Judd.

Entretanto, somente com a primeira experiência do trabalho em um espaço real pude, de fato, mover-me no espectro dessas mudanças. Nesse sentido, minha ida para a parede, revelou algo que Hélio Oiticica explicita bem:

Toda a minha transição do quadro para o espaço começou em 1959. Havia eu então chegado ao uso de poucas cores, ao branco principalmente, com duas cores diferenciadas, ou até os trabalhos em que usava uma só cor, pintada em uma ou duas direções. Isto, a meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se, aí, o conceito de tempo. Tudo o que era antes *fundo*, ou também *suporte* para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo [...] (OITICICA, 2006, 82).

O artista relata uma mudança fundamental que, como vimos acima, manifestou-se na esfera da arte sob diferentes nuances. Sua experiência fora, sem dúvida, marcante, e se deu de forma estrutural. Em *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*, o artista dá o tom das transformações no interior do seu trabalho e reporta-se também ao clima geral que impulsionava as problematizações dos suportes tradicionais, a dizer, a pintura e a escultura. Sua descrição demonstra de que forma a decantação dos elementos da pintura se deu com a redução da paleta a monocromos, a utilização mais ativa

do branco, bem como o englobamento do suporte e do fundo na estrutura geral do ato pictórico. Interessa-nos, sobretudo, o sentido em que se deu, na sua obra, a tomada de consciência do espaço como “elemento totalmente ativo” e a compreensão da cor nesse ínterim.

Seria possível dizer que em *Curva e Estrutura* [fig. 21], algo de semelhante aflorava das minhas experiências com o desenho na minha ida para a parede, que se revelou uma ida para o espaço. Oiticica aprofunda a questão da cor: “A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo” (OITICICA, 2006, 84), dando à cor uma qualidade de *duração* e espacialidade, sendo que sua preocupação voltava-se para que o próprio “ato de pintar” se desse no espaço. Assim explicita seu desenvolvimento dos *Núcleos* [fig. 20] e dos *Penetráveis* que, é possível afirmar, já se prenunciava nas suas *Invenções*.



Figura 20: Hélio Oiticica. *Grande Núcleo*. 1960-66. Óleo e resina sobre madeira. Dimensão total 6,7 x 9,75 m. Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

Iniciei, então, diante das determinantes espaciais, isto é, as qualidades físicas e arquitetônicas do espaço que me fora dado, o percurso deste trabalho. O local foi a Galeria Espaço Piloto, da Universidade de Brasília, a qual possui dois pisos, térreo e mezanino, segundo as seguintes medidas: 10,40 x 16,95 metros no térreo; 5,98 x 12,65 de mezanino; 5,40 m de altura total, 2,60 abaixo do mezanino e 2,40 em cima do mezanino.

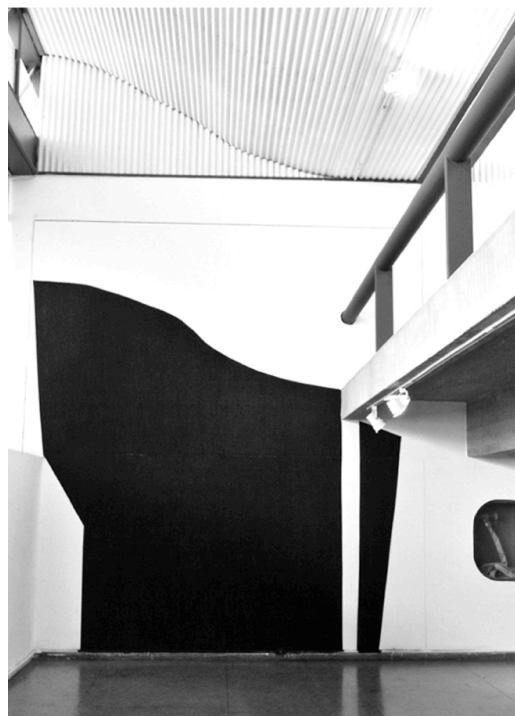


Figura 21: *Curva e Estrutura (Desenho de Campo nº 1)*. Tinta preta e carvão sobre parede, 3 x 4 metros. 2011. Obra destruída.

A primeira postura que tive fora caminhar ao longo de todo o espaço da galeria, atentando às suas quinas, aos encontros dos planos das suas paredes brancas, à sua estrutura de sustentação, suas colunas, as entradas de luz, ao desenho do teto. Com as mãos pude sentir a textura das paredes de alvenaria, sua solidez. Atestei sua altura e a forma como se encontrava com o chão de cimento queimado e com o teto curvo. Nesse momento, minha experiência no espaço pretendia compreender uma totalidade, em que se levava em conta o comportamento da luz no espaço, nas paredes, o peso e a gravidade que sua estrutura formal continha, e, sobretudo, a dimensão dos seus vazios, ou, como diria Heidegger, “seu seguro erguer-se [que] torna assim visível o espaço invisível do ar.” (HEIDEGGER, 2007, 33).

Todo esse primeiro momento constituiu a maior riqueza desse trabalho, representa seu estágio mais precioso, sem o qual a consciência verdadeira do espaço, a qual me propunha, não seria possível.

Nesse sentido são essenciais, para compreendermos meu trabalho, as questões desenvolvidas pelo artista norte-americano Richard Serra. Em *Deslocamento (Shift)*, texto de 1973), por exemplo, temos o relato de uma intervenção na paisagem realizada pelo artista. Serra começa por especificar as qualidades físicas e geográficas do lugar e das “seções de

cimento” que constituem o trabalho. Relata a localização do *site* (lugar): “Localizamos a Rodovia Dufferin, que é a via mais ao leste para se chegar ao *site*, a partir de um mapa de levantamento topológico” [...] “Cercado em três lados por árvores e pântano, o *site* é um campo de lavoura que consiste em duas colinas separadas por um vale em ângulo agudo.” (SERRA, 2006, 325). Sua preocupação em explicitar as características específicas do lugar, ou suas determinantes, já demonstra o tipo de relação que o trabalho busca com a espacialidade. Em seguida, relata que, com a colaboração de um amigo, o qual ele chama somente por Jonas, passaram a caminhar ao longo do campo. Por cinco dias eles o vivenciaram, de forma que puderam atingir juntos, noções topológicas que os permitiu definir distâncias, pontos de vista, uma linha do horizonte. Segundo Serra, ele: “queria uma dialética entre a percepção que uma pessoa tem do lugar, em totalidade, e a relação que têm com o campo, caminhando.” (SERRA, 2006, 326). Assim, pretendia com o trabalho obter uma “consciência da fisicalidade no tempo, no espaço e no movimento.” (SERRA, 2006, 327).

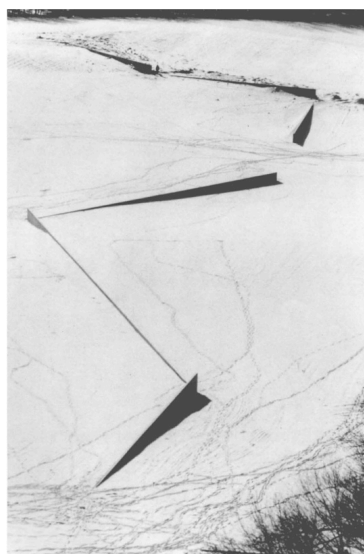


Figura 22 a , 22 b : Richard Serra. *Shift*. 1970-72. King City, Ontario.



Figura 22 c : Richard Serra. *Shift*. 1970-72. King City, Ontario.

Então, depois de dois meses concatenando as possibilidades encontradas, o artista decidiu-se pelos três segmentos de cimento em forma de “Z”, com desnível elevacional atingindo, na extremidade mais alta, 1,5 metros, altura relativa ao ponto de visão de uma pessoa (figs. 22a, 22b e 22c). O espectador tem que caminhar ao longo do campo para experimentar o trabalho.

Guardadas as proporções, a obra de Serra apresenta uma série de aspectos que considero de grande importância na minha experiência. Um deles seria a relação especial que é construída com o lugar (*site*) em que é desenvolvido o trabalho. A escolha não é arbitrária, prescinde de qualidades topológicas e geográficas específicas, as quais o artista relata rigorosamente. Embora sua intervenção se dê na paisagem, tal configuração representa-se bem na situação de galeria e poderia valer também no caso de uma intervenção urbana. Decorre desse aspecto a especificidade do lugar como fator, ou elemento, ativo na constituição da obra. Uma vez que essa especificidade passa a englobar o ato artístico, também aí entrevemos um *desvelamento do espaço* como matéria própria da obra.

O caso da *Land Art* norte-americana, em artistas como Robert Smithson, Walter de Maria e Michael Heizer, é exemplar nesse sentido. Aqui podemos listar os trabalhos *Spiral Jetty* [fig. 23] (1970), *The Lightning Field* [fig. 24] (1977) e *Doble Negative* [fig. 25] (1969),



respectivamente, dos artistas inscritos acima. Acontece neles essa abertura do espaço como matéria para o trabalho, da mesma forma, ou de forma semelhante, que a topologia do campo (*field*) escolhida por Serra determina sua construção e, não somente, determina o tipo de vivência que o espectador terá com a obra.



Figura 23: Robert Smithson, Spiral Jetty, 5.000 toneladas de blocos de basalto negro, 1970, Great Salt Lake, deserto de Utah.



Figura 24: Walter de Maria. *The lightning Field*. 1977, Deserto de Quemado, Novo México.



Figura 25: Michael Heizer. *Doble Negative*. 1969-70. Nevada.

Outro aspecto que considero fundamental nesse complexo desenvolvido por Serra, diz respeito à necessidade de *envolvimento* com o lugar que o artista deve ter para permitir que suas características saltem como matéria para a obra. No meu trabalho, constituiu um estagio imprescindível o envolvimento com a espacialidade da galeria.

Ao longo do texto de Serra, vemos construir-se, na forma de um vocabulário, uma série de questões ligadas à forma de abordagem do espaço. Quando o artista menciona o lugar (*site*) refere-se a seu posicionamento no mapa: “Lote 2, concessão 3, município de King. Municipalidade regional de York, escala de 2,5 cm para 122 m” (SERRA, 2006, 325). Menciona a rodovia tomada para chegar ao destino, etc. Em seguida, define-o como um “campo de lavoura” e então passa a listar suas características. Refere-se às duas colinas separadas pelo vale em ângulo agudo, às árvores que o cercam, ao pântano, passando logo mais a reportar-se a esse conjunto de características somente com o termo *campo (field)*. Ele diz: “Dois meses foram gastos delimitando as varias opções que o campo oferecia”, e “À medida que a pessoa continua a acompanhar o trabalho ao longo do campo, ela é forçada a se deslocar e virar com o trabalho [...]”, ou também como já citado, “[...] uma dialética que a

pessoa tem com o lugar, em totalidade, e a relação que têm com o campo.” (SERRA, 2006, 326, 327)

Neste último trecho, sobretudo, vemos como se constitui essa terminologia. Na construção da noção do lugar e na relação que se tem com ele, Serra o compreende como uma *totalidade percebida*, que nos envolve por todos os lados e é intuída com um todo. Já no *campo* lidamos, se arriscarmos tal articulação, com a forma fatural, presente na vivência do lugar como *terreno*: seu chão é sentido no caminhar. Na medida em que nos *deslocamos*, uma série de qualidades materiais, climáticas, topológicas, gravitacionais, empáticas, por fim, toda uma sorte de propriedades reais vem ao nosso encontro, numa espécie de *experiência fenomenológica*. O que nos permitiria afirmar a noção de campo como *o conjunto de qualidades relacionais pertencentes ao lugar*, e este, como um todo, ideia total que sempre se renova na dialética com o primeiro.

Posto desta forma, aproximamo-nos em muito da noção desenvolvida por Ronaldo Brito (1949) em *Neoconcretismo*<sup>11</sup>, para definir a abordagem do espaço dos artistas neoconcretos, segundo a qual:

O artista neoconcreto não abordava propriamente o espaço, ele o experimentava. Dispunha-se a vivenciá-lo, atuar contra o relacionamento tradicional entre o sujeito observador e o trabalho. Tinha uma concepção não-instrumental do espaço, desejava imantá-lo, torná-lo campo de projeções e envolvimento num registro quase erótico. (BRITO, 1999, 81)

Voltando a *Curva e Estrutura* (2011), esta digressão nos permitirá compreender o que busquei nesse primeiro trabalho, o que nele antepôs-se para que o desenvolvimento da série assumisse no título *Desenhos de Campo*, sua definição. Partindo da experiência que tive na galeria puder escolher a parede em que seria erigido o desenho. Observando a forma curva com que o teto emoldurava a parte superior da parede tracei, paralelamente a essa curva, o segmento alto do desenho (fig. 26), que partia da quina do mezanino, na direita, e estendia-se até, aproximadamente, as janelas. Em seguida, ainda na direita, perpendicularmente ao plano

---

<sup>11</sup> Refiro-me ao livro *Neoconcretismo: Vétice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosacnaify, 1999.

do mezanino, desci com uma linha que delimitava o ponto em que a estrutura de sustentação do prédio estava presente.



Figura 26: *Curva e Estrutura (Desenho de Campo n° 1)*. [Detalhe].

Então, determinando a faixa estrutural e formal, dei continuidade ao desenho, indo em direção à parte inferior do mezanino, com uma inclinação, na aresta de cima, que acompanhou o decaimento da luz que entrava pelas janelas do lado oposto. O declínio exigiu-me, na aresta direita do desenho (seu limite lateral), uma inclinação leve na diagonal, que garantiu à forma do desenho uma abertura, sugerindo um deslocamento para o lado (fig. 27). Na outra extremidade, notando que as paredes encontravam-se perpendicularmente, desci do ponto mais alto da curva superior, até a quina no encontro dessas paredes. O desenho poderia descer reto, traçando seu limite esquerdo na própria aresta desse encontro. No entanto, se assim se desse, o plano escuro comprimiria por demasiado o encontro das superfícies,

trazendo ao desenho uma estaticidade comprometedora. Assim, tracei com uma diagonal um recuo, que permitiu que o canto respirasse, sugerindo sua contiguidade com o plano aprumado, bem como com seus arredores de uma forma geral.



Figura 27: *Curva e Estrutura (Desenho de Campo n° 1)*. [Detalhe].

Adiante, baseado em todas as experiências em atelier, parti para o preenchimento do desenho. Já havia chegado a um procedimento em que, com uma tinta de parede preta cobria primeiro toda a superfície demarcada, para em seguida aplicar o carvão, por meio de duas demãos acompanhadas de fixação com verniz fosco. No processo de realização, passei a compreender uma série de questões que até então me fugiam à consciência, e que, uma vez percebidas, significaram mais um salto importantíssimo no trabalho, nos caminhos que a série tomaria e na compreensão do sentido em que se dava minha obra, minha experiência plástica. Mas é importante que, antes de chegarmos às instâncias processuais e materiais do trabalho, percorramos ainda o *campo* de relações que se instaura com ele, já vislumbrando algo dessas instâncias por essa via, bem como já apontando para as experiências seguintes a esta, em outros espaços.



Figura 28: *Curva e Estrutura (Desenho de Campo nº 1)*. [Detalhe, *contra-plongê*].

Erigido o desenho, sua presença fez-se completa no espaço. Vivenciando-o no movimento, enquanto me deslocava pela galeria, tornava-se palpável algo da natureza física desse espaço. Na sua verticalidade, a parede cedeu sua *solidez*, sua *consistência*, ao trabalho, que passou imediatamente a *reificar* toda a arquitetura ali presente. O trabalho chega a medir de 3 a 4 metros de altura por 3 metros de largura. Sua forma geral tenciona o espaço circundante, demarca e pontua as forças tectônicas do prédio. O desenho está na arquitetura, na medida em que este reitera a conformação espacial em que se insere. Uma curva acentuada, da esquerda para a direita repete a forma do teto, enquanto uma fresta no canto direito revela a coluna estrutural e uma quebra diagonal no lado esquerdo se preocupa em guardar o canto. A curva, que permite a circulação do espaço arquitetônico ao redor do desenho, por contraste, assegura a posição firme do sólido que se levanta em carvão. A fresta, o rasgo, elemento essencial no trabalho, garante uma passagem pausada, segurando com o branco da parede o mezanino do prédio que se prontifica a entrar na obra. Na diagonal, em declínio para dentro da forma, verifica-se uma leveza, um recuo, um caminho ou uma perspectiva. Numa visão geral, temos a impressão de que sua presença ali se dá também num ocultar-se, comprometendo-se a permitir que o espaço flua. O ar e os vazios giram e fluem com o trabalho.

Richard Serra, em exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica<sup>12</sup>, faz uma intervenção nas paredes que, segundo Rodrigo Naves, ocorre por concentração:

Os círculos negros, muito pouco freqüentes na obra de Serra, chamam para si toda a definição espacial, com o que adquirem uma presença extremamente acentuada, com uma intensidade quase mística. Variando de tamanho e posição, eles magnetizam de maneira distinta as diferentes regiões das salas, que conquistam assim plasticidades inesperadas. (NAVES, 2007, 391)

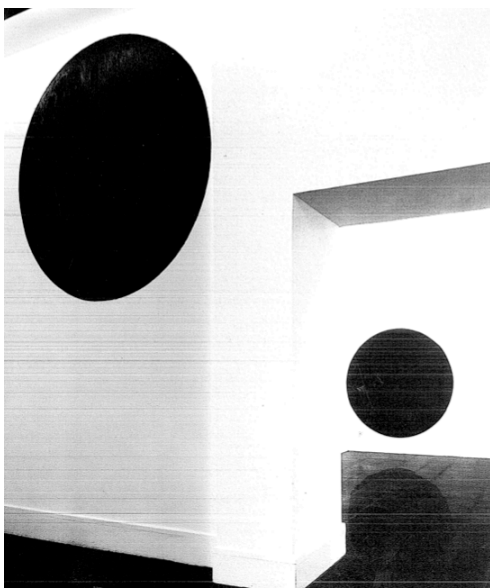


Figura 29: Richard Serra. *Rio Rounds*. 1997-98.

De acordo com Serra, em palestra proferida na ocasião da exposição no Rio de Janeiro, publicada pelo Centro de arte Helio Oiticica,

O conceito de escultura para local específico não tem nada a ver com opinião ou crença. É um conceito que pode ser verificado em cada caso. O processo de concepção pode ser reconstruído e a especificidade de um trabalho em relação ao lugar pode ser medida por seus efeitos no local. (SERRA, 1997, 33).

---

<sup>12</sup> Refiro-me aqui à exposição *Rio Rounds*, 1997-98, Centro de Arte Helio Oiticica, Rio de Janeiro. Reprodução César Barreto.

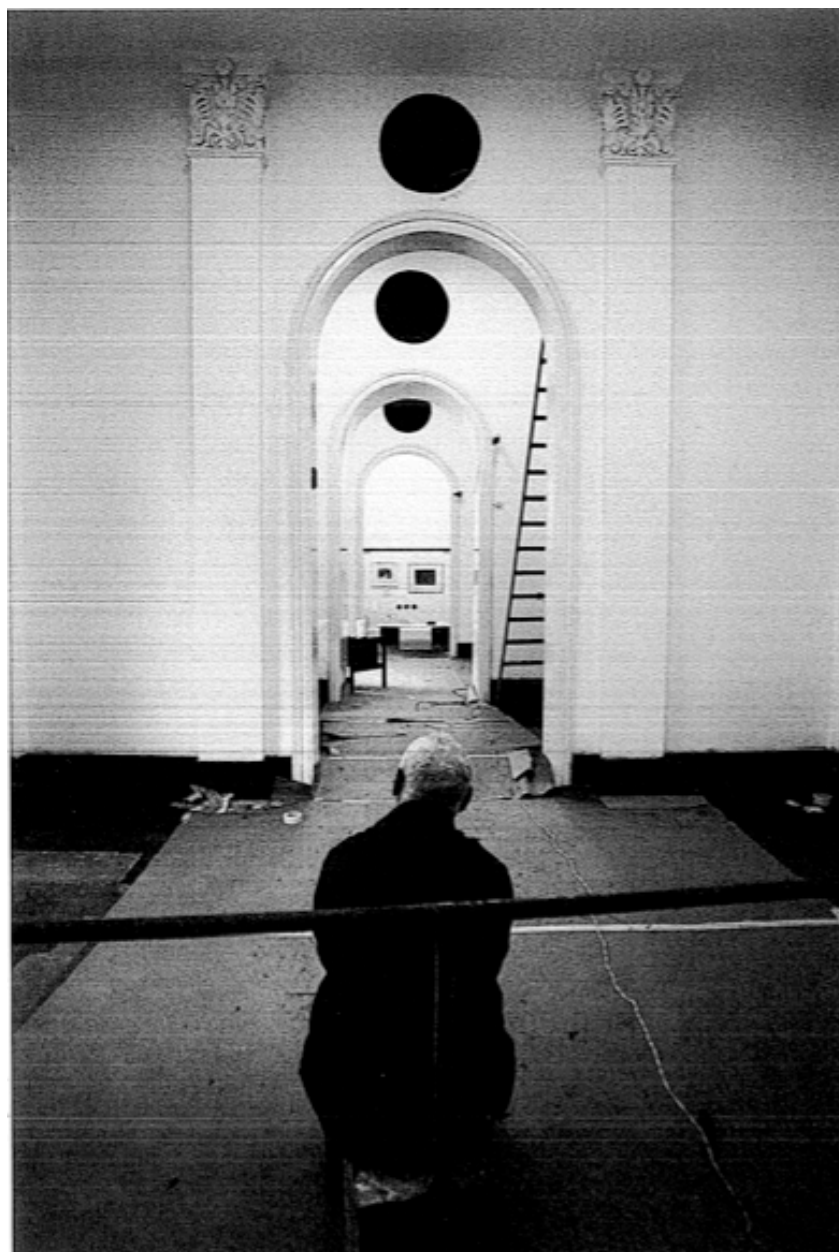


Figura 30: Registro da montagem da exposição *Rio Rounds*.

De forma que, em *Rio Rounds*, o artista diz que o que tentou fazer “[...] foi colocar desenhos nas salas de modo a propiciar a compreensão de um *continuum* espacial pelo entendimento da relação de um desenho com outro.” (SERRA, 1997, 34). O que, nas palavras de Rodrigo Naves, foi capaz de magnetizar todo o espaço da galeria. Sem dúvidas, esse trabalho de Serra é inspirador e, em alto grau, possui ressonância na experiência que tentei propiciar em *Curva e Estrutura*. Tal noção de *continuum* muito me interessa e na esteira desse pensamento realizei o terceiro e quarto trabalhos da série *Desenhos de Campo* [fig. 31].



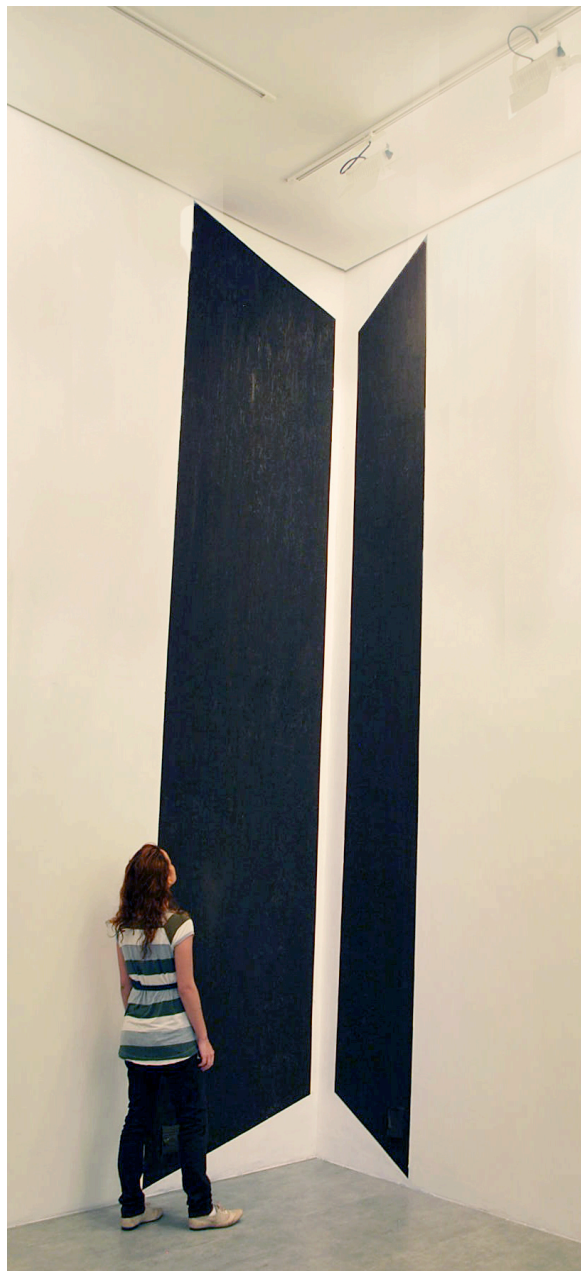


Figura 31: *Sem Título (Desenho de Campo nº 4)*. Tinta e carvão sobre parede, 1,6 x 5 metros. 2012. Obra temporária.

Atentando, sobretudo, para este último, realizado na ocasião da exposição *CenterFolder* (2012)<sup>13</sup>, vemos nele uma preocupação especial com o canto, que se tornou um elemento problematizado no trabalho. As formas figuram como trapézios e estão diretamente ligadas à experiência que tive com os altos portais retangulares que compunham a estrutura da galeria. Assim, dispostos no encontro das paredes, elas respiram sua forma angulosa e

---

<sup>13</sup> Exposição realizada na Referência Galeria de Arte, Brasília, 2012.

tencionam essa angulação ao dobrarem, numa espécie de perspectiva projetada, em direção aguda ao lime do canto, sua aresta. Neste trabalho, a arquitetura dobrou-se e obteve uma continuidade (*continuum*) espacial de uma ordem relacional, como no trabalho de Serra, na relação dos desenhos entre si mesmos e o espaço físico.

#### IV

A opção de Rodrigo Naves em definir a intervenção de Serra pela noção de concentração nos permite aqui, finalmente, adentrarmos nas características imanentes do meu trabalho, no que diz respeito às suas qualidades materiais e processuais, que reverberam nas qualidades de espacialidade. Tal aprofundamento é essencial para compreendermos em que andamento se dá um ganho, no sentido de afastamento da experiência de Serra, no meu trabalho e, para tanto, minha demonstração se dará, agora, em grande parte, em contraposição a seu trabalho.

Em entrevista concedida ao artista e pesquisador Vicente Martínez, Cildo Meireles pode nos ajudar nesse caminho, de forma que transcrevo aqui a parte que interessa averiguar:

**Vicente Martínez: O desenho é central em sua produção. Desde o desenho de traço mais expressionista do início dos anos 1960 até o conceitual, como em *A diferença entre o círculo e a esfera é o peso* [1976]. Você poderia falar sobre essa mudança?**

Cildo Meireles: *A diferença entre o círculo e a esfera é o peso* é de 1976 e contém o conceito limite. Isso tem relação com a física, com as passagens de estado, a passagem de um sistema para outro, de um estado líquido para o gasoso, por exemplo. Gosto muito de Norbert Wiener, autor de *Cibernética e sociedade*. Neste livro, ele relata o tempo todo que há um embate permanente entre caos e ordem, entre o organismo e o resto, e que toda organização é muito instável. Há sempre uma tendência à desorganização. Alguns trabalhos se debruçam sobre esse limite: É desenho por que é sobre papel? O que é escultura? Um dos trabalhos mais brilhantes nessa área é o do [Richard] Serra, que é muito significativo na história da escultura. Nos anos 1990, eu pensei em dois trabalhos, dos quais um eu não consegui realizar. Este era um trabalho em homenagem a Arthur Cravan. O duplo

desse trabalho que eu realizei na Bienal de Loften, com curadoria de Maaretta Jaukkuri, chamava-se *Atlas*. Os dois projetos trabalhavam com a idéia de liliputismo, ou seja, o que me importava era a escala e a densidade dos elementos. (MARTÍNEZ, MEIRELES, 2007, 19)

As perguntas presentes na fala de Meireles sobre o ponto limite entre o desenho e a escultura, que logo mais são respondidas, citando o trabalho de Richard Serra, podem nos sugerir algumas direções. Reportemo-nos aos desenhos desenvolvidos por Serra, por exemplo, estes expostos no Centro de Arte Helio Oiticica. Trata-se de espessas superfícies homogêneas, realizadas com o uso de *paintsticks*, ou seja, bastões de óleo. O artista, utilizando-se de uma espécie de panela, aquece um bloco de tinta óleo (conhecido também como pastel oleoso), de forma que, no contato com o calor, esse bastão torna-se mais maleável, como uma cera, ou uma vela, quando as esquentamos. Assim, com movimentos contínuos e verticais, na maioria dos casos, o artista aplica o material na superfície da parede (ele também utiliza o papel como superfície em outros momentos), de forma que, após algumas camadas, esse material cria um plano espesso, grosso, cuja coesão pode variar de acordo com a direção do seu movimento.



Figura 32: Registro da montagem da exposição *Rio Rounds*, em que temos Serra aplicando a tinta oleosa na parede.

Essa matéria negra, oleosa, dá ao desenho volume e peso reais, não só presentes na dimensão háptica da visão, mas também, e principalmente, na *consistência e densidade* próprias do material ou, como Rodrigo Naves sugere, na *concentração* que os desenhos revelam. Sua análise, que citamos acima, reporta-se, portanto, a dois momentos complementares que assomam a fisicalidade sentida na obra *Rio Rounds*. O primeiro, que já enunciamos aqui, mais ligado à espacialidade, ao *continuum* espacial procurado por Serra. Mas este somente mostra-se por meio das qualidades relacionais do campo, que passam necessariamente pelas qualidades materiais, ou mesmo, fazem-se presentes por meio da materialidade ali presente.

No trabalho de Serra, como ele o afirma, “Não há quaisquer receitas metodológicas específicas e definidas. Porém, há uma predileção por materiais e princípios de gravidade, peso, massa, densidade e equilíbrio.” (SERRA, 1997, 30). Assim, como vimos acima, há uma importância da fisicalidade sentida na experiência com o trabalho, de acordo com seus aspectos temporais, espaciais, materiais, topológicos, etc.

Podemos dizer, portanto, que o que se revela neles está na matéria. Bem como, distorcendo levemente a fala de Cildo Meireles, diríamos que há “uma relação com a física” no trabalho de Serra. O próprio trabalho de Meireles apresentaria certo interesse em realizar uma espécie de “ciência artística”, ao explorar “uma dimensão poética da matemática, da geografia, da física.”<sup>14</sup> (MOSQUERA, 1999, 23). Algo que, segundo Meireles, está ligado ao seu fascínio “por certos aspectos da física”. Na sua obra isso pode se dar em um registro mais conceitual, como no trabalho mencionado por Martínez, *A diferença entre o círculo e a esfera é o peso* (1976), bem como num registro mais sinestésico, como em *Eureka/Blindhotland* (1970-75), que segundo Paulo Herkenhoff, tem relação com a “teoria dos buracos negros” (HERKENHOFF, 1999, 66) e explora as noções de peso visual, massa, densidade, som, exercitando aspectos da nossa percepção.

---

<sup>14</sup> Leitura sugerida por Geraldo Mosquera em entrevista realizada com o artista, publicada em HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

Essa relação poética com os materiais, que se dá nas obras de Meireles e Serra, é recorrente na arte contemporânea e pode se dar em níveis processuais, físicos, conceituais, simbólicos, na relação de arte e vida, etc. Sendo que, em meio a essa larga perspectiva, é importante que direcionemos nossa análise para o valor que essa questão encontra no meu trabalho, ou o valor que procuro encontrar, tendo por referência os trabalhos de Serra e Meireles, no que diz respeito a certo caráter físico na lida com a matéria.

Meu uso do carvão não se reporta a um caráter simbólico que este possa ter, mas somente às características físicas e determinantes do próprio material. Ao aplicá-lo sobre uma parede (bem como sobre papel) notei que, não importando o esforço empenhado nesse ato, jamais ali alcançaria uma espessura ou volume reais. Devido à ausência de aglutinantes na fabricação do bastão que utilizo, sua força de coesão interna é quase nula, sendo que ao mínimo contato com a superfície este se desagrega, dispersando-se em parte no ar e caindo aos montes no chão e nos arredores. Assim, meu movimento, ou gesto, em sua aplicação atenta-se, com cuidado especial, à melhor forma de agregar o pigmento na parede. Devido aos acidentes topológicos da superfície, à textura da parede, o pigmento acumula-se fragilmente, revelando, por sua vez, não tanto uma superfície com coesão própria, mas a própria superfície da parede. Nesse andamento, o desenho não salta como um plano encorpado, mas permanece sempre no *limite da aderência contingente*, que se revela na forma de um *repouso frágil*.

Assim, o campo revelado na relação com estes desenhos mostra-se etéreo e fugidio. Sua aparência, sedutora ao tato, dá-se por neles valorizarem-se as qualidades mais efêmeras da parede. *Contraditoriamente, seu agregar-se revela o potencial da desagregação*. Se há peso nos meus *desenhos de campo*, este não seria percebido como nos desenhos de Serra – em que a confluência do seu comentário espacial, formal e material assoma-se com sofisticação e eficácia – mas sim numa espécie de paradoxo (quebra, fratura) em que as qualidades espaciais e materiais anulam-se, resultando num *não-peso*, ou um *anti-peso*, em que o peso se dá num ocultar-se, ou num negar-se. A aparente dureza que pode ser suposta nesses desenhos, obtém sua essência no *limite ténue da dureza, da solidez*. Assim, a questão cromática mostrou-se, antes mesmo que eu percebesse, de uma ordem aérea e pulverulenta.

A experiência do *Desenho de Campo n° 3* (*Con-tí-nuo*, 2012) fora emblemática [fig. 33]. Em exposição atípica<sup>15</sup>, fui orientado pela curadoria a não intervir diretamente sobre as paredes do espaço, exigindo-se assim que o desenho fosse realizado sobre papel, pois as características do material poderiam oferecer um risco à dinâmica do lugar. Propus, então, um diálogo com o piso revestido, o qual apresentava uma extensa faixa retangular de mármore preto ocupando a entrada da loja o que, do ponto de vista de quem entra, me permitiu prolongar sua demarcação, projetando sua perspectiva para a parede frontal, oposta ao vão de entrada. Por meio de fotografias do espaço, medições, etc., em um programa de edição de imagens, pude então traçar a forma piramidal que, seguindo as linhas da faixa de mármore, daria continuidade à perspectiva. Transferi para espaço, com o auxílio de um projetor, a forma que havia alcançado no computador e, ajustando alguns detalhes de posicionamento e escala, tomei as medidas exatas que comporiam o desenho.

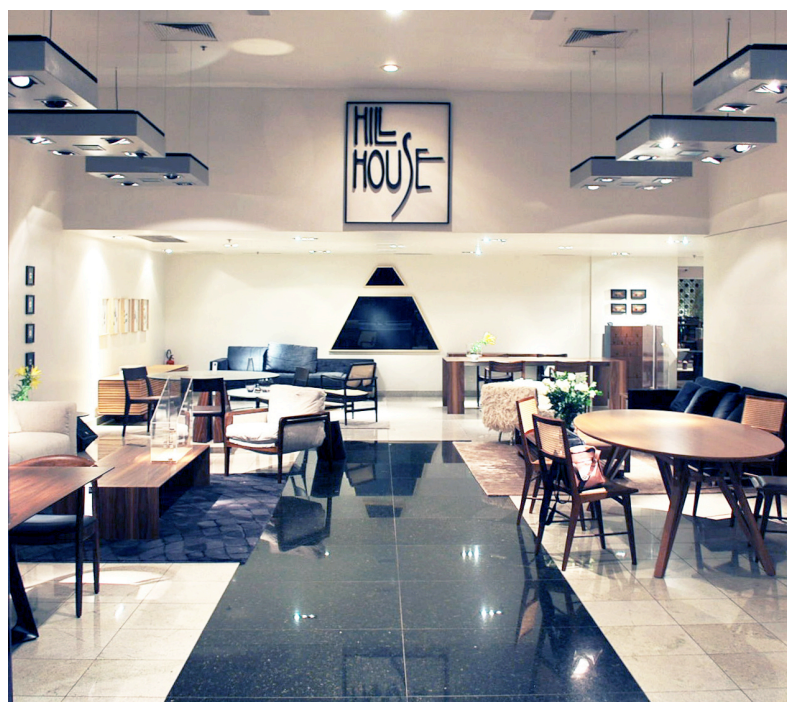


Figura 33: *Con-tí-nuo* (*Desenho de Campo n° 3*). Nanquim e carvão sobre papel dentro de caixa de madeira e vidro, 1,9 x 1,5 metros. 2012.

Então, transferi a forma para o papel e para um suporte de madeira, que em seguida tornaram-se uma só superfície, com o papel colado sobre o suporte. Assim, apliquei uma

---

<sup>15</sup> Exposição intitulada *Habitação/Residência*, realizada em uma loja de móveis de alto design, Brasília, 2012.

camada de nanquim e em seguida as camadas de carvão, que devido ao processo de colagem do papel, junto à textura que este já possuía e às próprias ranhuras da madeira, resultou em uma superfície repleta de acidentes, que se doou ao desenho em sua topografia específica. Depois os dois módulos do desenho, foram emoldurados em caixas obedecendo suas formas, fator este de extrema importância.



Figura 34: *Con-tí-nuo* (*Desenho de Campo n° 3*). [Detalhe].

Na lida com esse desenho, no seu transporte e na montagem expositiva, o pó do carvão que havia sido depositado no papel, mesmo fixado com verniz, soltou-se, pairando na caixa, caindo em alguns pontos e aderindo, em finíssimos grãos, ao vidro da moldura.

Aí, na apreensão do pó pelo vidro, apresentou-se o *sentido próprio da matéria*. Delimitou-se a possibilidade das *caixas escuras* como possível desdobramento dos *desenhos de campo*. Nelas, de forma mais enfática, por meio do contato com o vidro, a dimensão tátil e escultórica tornou-se palpável. Antes me era incomodo o potencial de dissipação do carvão, característico de sua estrutura orgânica, pois ainda não o compreendia. De tal modo que, por imposição da própria materialidade, pude compreender meu trabalho nos termos dos *estados poéticos da matéria*. Num registro físico, meu trabalho revelou-se uma articulação desses estados. Como diz Meireles: “[...] com as passagens de estado, a passagem de um sistema para outro, de um estado liquido para gasoso por exemplo.” (MEIRELES, 2007, 19).

A aderência, o atrito, a saturação, a diluição, a dissipação, a absorção, a adsorção, a transubstanciação, o desgaste, o acúmulo, a luz (enquanto matéria da cor), a textura, o peso, a densidade, a massa, o ar, a atmosfera, a solidez, a fraqueza, a inconsistência, a pulverulência, a dureza, a oxidação, o movimento, assumiram-se como palavras-chave do meu trabalho, bem como, nas suas qualidades materiais, nos estados e mudanças da matéria, compreendi questões da relação corporal, da processualidade e do envolvimento.

Nos *Desenhos de Campo*, o espaço faz-se matéria no repouso frágil. Por meio da aderência as próprias paredes definem sua presença e revelam o lado obscuro desta, sua escuridão mais improvável.

Com as caixas, as questões formais comprimem-se, reduzidas ao espaço interior destas, como seu lugar próprio. Anunciam a materialidade do ar e, com o reflexo do vidro, recusam o olhar do espectador, fechando-se em sua temporalidade e atmosfera próprias.

Entregue às questões a que havia chegado, abriram-se, para mim, novos caminhos, de forma que passei a projetos e reflexões ainda mais profundas, que se fazem prementes para esta dissertação. No entanto, antes de delinear os esses caminhos, ainda será feita uma parada no *Desenho de Campo n° 2 (Luz e Ascensão, 2011)*, que deverá nos trazer alguma compreensão da luz e da cor nesses desenhos, bem como ainda algo sobre seu caráter de *site specific*.



## V

Realizado em 2011<sup>16</sup>, o trabalho dedicou-se especialmente a uma relação com a luz do lugar, isto é, a iluminação da galeria. Esta, uma sala retangular, com paredes brancas, um pé direito de cerca de 3 metros de altura, possuía ao longo de todo seu espaço um sistema de iluminação de lâmpadas longas, fluorescentes, em tubo, dispostas em pares, no alto das paredes, presas a uma estrutura de metal, a qual estava presa ao teto, em intervalos de cerca de 3 metros.



Figura 35: *Luz e Ascensão (Desenho de Campo nº 2)*. [Detalhe].

As características espaciais, tratando-se de uma galeria com formato de caixa de sapato, não saltaram à minha percepção de forma tão marcante como as lâmpadas. Na parede que me fora concedida pela curadoria da exposição, optei por erguer um desenho que subisse do chão ao teto, quase o tocando, sendo interrompido pelo espaço ao redor das lâmpadas.

---

<sup>16</sup> 17º Salão Anapolino de Arte, 2011.

A relação que esse trabalho desenvolveu com as lâmpadas do espaço, demonstra o interesse num aspecto funcional da galeria, algo que Dan Graham, em *A Arte em Relação à Arquitetura*, pode nos ajudar a compreender com maior clareza. No início desse texto é feita uma reflexão sobre o trabalho de Dan Flavin. Inserido no contexto do minimalismo, este artista dá o tom do que seria o uso da arquitetura, no caso do espaço da galeria, com o intuito de gerar a experiência estética. Flavin trabalha com a instalação de luzes fluorescentes, produzidas industrialmente com funcionalidade explícita. Como Graham diz, “O sistema de iluminação [...] é tanto parte do aparato da galeria quanto parte do sistema mais amplo de iluminação elétrica (não-artístico) existente, com um uso geral” (GRAHAN, 2006, 430).



Figura 34: Dan Flavin. *Sem título* (para Marianne), 1970. San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla.

Ao elaborar seu trabalho com esse material, Flavin usa o elemento da arquitetura em sentido funcional, como material para sua produção, isto é, tanto no sentido de utilizar as lâmpadas, como no sentido de reestruturar a iluminação da galeria. A luz de suas lâmpadas modifica o ambiente, toca as paredes e projeta-se sobre o corpo do espectador, envolvendo-o numa atmosfera de ordem pictórica. Segundo Vicente Martínez, discorrendo sobre elementos

presentes na obra *Windsor*, do artista norte-americano Robert Ryman, “[...] à medida que o trabalho valoriza a superfície da tela, a luz não se encontra mais no interior da pintura. O foco de luz desloca-se para o espaço externo da tela, para o espaço concreto, tridimensional. O foco de luz deixa de ser representado, pois ele é a própria luz externa que ilumina a tela.” (MARTÍNEZ, 2007, 117).

A questão da luz está no centro da discussão sobre a pintura. A problemática sobre a qual se refere a passagem escrita por Martínez, insere-se na mudança de paradigma desencadeada com o modernismo, que perpassamos suficientemente acima com o texto de Tassinari, em que a pintura torna-se consciente da sua superfície, e passa a lutar contra um espaço naturalista, em que o plano era visto mais como uma janela. Assim, a luz, que sempre teve extremo valor na conformação da perspectiva na pintura, na sua narrativa e na estruturação dos seus motivos, passa a não pertencer mais ao interior do trabalho, enquanto uma representação da luz, mas sim ao espaço exterior, o espaço real que circunda a obra.

A experiência de Dan Flavin é importante nesse sentido que a luz adquire na arte contemporânea, podendo nos aproximar da forma como procurei lançar mão da luz no meu trabalho. As lâmpadas que iluminavam o espaço da galeria, em muito se assemelhavam ao tipo de lâmpadas que Flavin usa em suas instalações. No entanto, uma vez que elas compunham o próprio sistema elétrico da galeria, minha intervenção lançou o foco, o olhar, para esse sistema já presente no espaço. Flavin, com seus trabalhos, acrescenta um elemento novo aos espaços onde intervém, enquanto com o *desenho de campo n° 2*, eu somente tornei visível a iluminação do espaço. Nesse sentido, creio que potencialmente, este trabalho articulou os conceitos de luz e arquitetura com clareza conceitual, embora com pouca eficácia formal. De todas as experiências com os *Desenhos de Campo*, caberia a este caso a possibilidade de revermos alguns aspectos, de forma a retratá-lo.

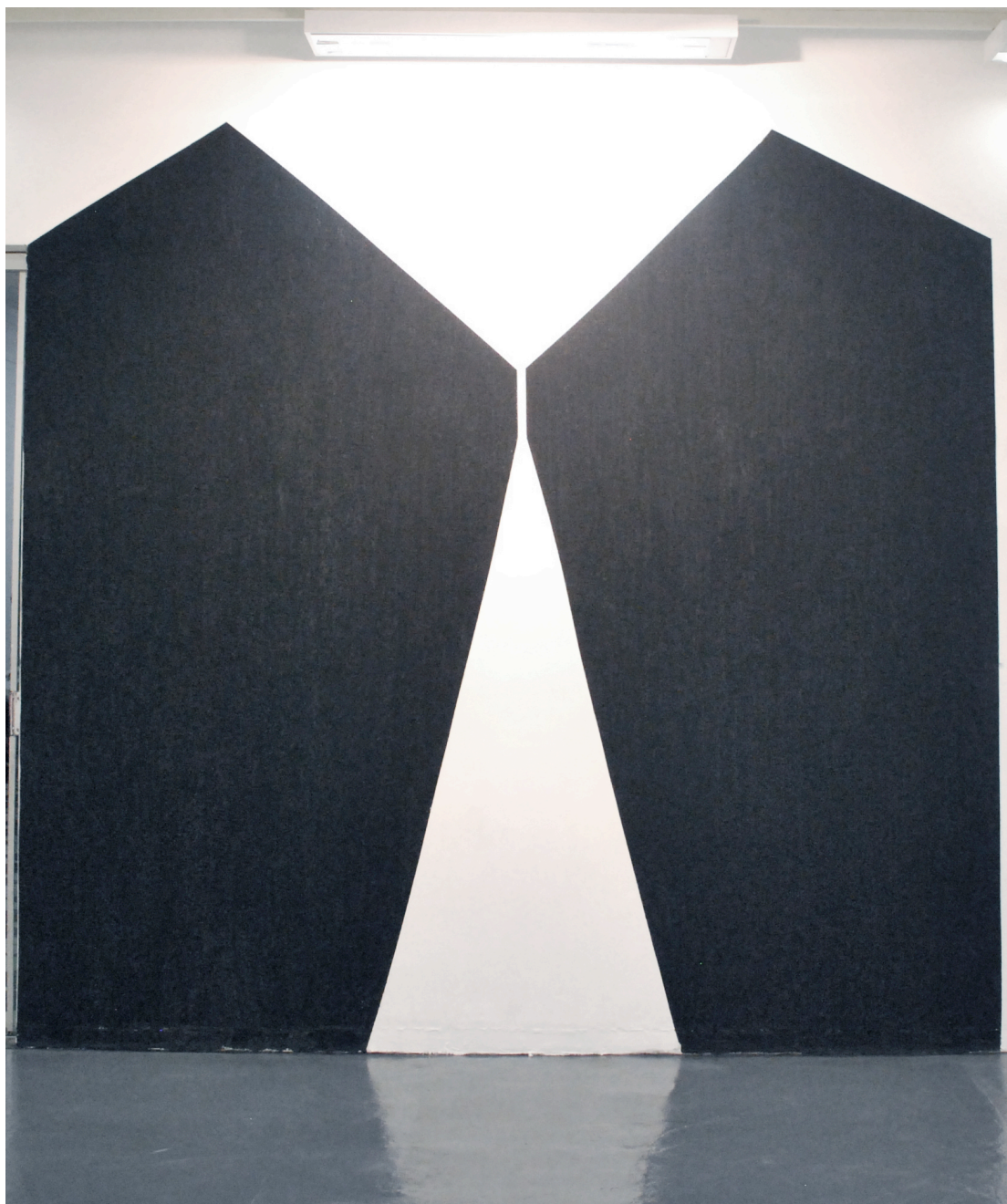


Figura 36: *Luz e Ascensão (Desenho de Campo nº 2)*. Tinta e carvão sobre parede, 3,10 x 2,80 metros. 2012. Obra destruída.

Refiro-me a seu caráter formal, composto por duas partes iguais. A forma possui uma abertura angulosa, que separa as partes com uma forma triangular e abre-se ao aproximar-se da luz, formando em cada uma das partes um cume. A intenção naquele momento era, com o branco da parede, sugerir a direção da luz, que passaria pelo centro do desenho e continuaria mais abaixo, até o piso da galeria. No entanto, ao vivenciar o trabalho na galeria, depois de

pronto, notei que maior seria seu comentário sobre a luz, e mesmo sua interação com esta, se numa operação simples, de contraste, eu eliminasse o excesso de branco e reduzisse assim as relações à luminosidade proveniente das lâmpadas e ao negro do desenho. Já no resultado que alcancei foi possível observar que a ação da luz sobre a superfície negra do desenho dotava-o de qualidades cromáticas, de absorção e reflexão, alterando assim a aparência da cor preta, isto é, mudando seu tom e colorindo-o, resultando em nuances de escuro. Tais aspectos revelaram-me uma sorte de possibilidades, bem como me levaram a compreender a importância da luz, enquanto matéria do trabalho, indicando um desenho que seria mais eficaz nessa experiência.

Utilizando uma forma retangular, assim como a da galeria, posicionaria, partindo da quina no alto da parede, o plano retangular, fechando todo o espaço ao redor da lâmpada. Seria algo mais próximo a uma parede preta construída para a ação da luz, em que se produziria uma relação cromática direta com o desenho, modificando o efeito da luz no espaço, bem como distinguindo sua luminosidade da luminosidade do resto das lâmpadas dispostas no espaço, tratando, portanto, de *fazer presente o efeito da luz na escuridão e da escuridão na luz*, algo que o escritor japonês Tanizaki Junichiro, em *Elogio da Sombra*, relata de maneira formidável:

[...] No instante em que entrei nessa sala, uma empregada de idade madura, com as sobrancelhas raspadas, dentes enegrecidos, estava ajoelhada a colocar o castiçal em frente a um grande biombo; atrás desse biombo que delimitava um espaço luminoso de cerca de duas esteiras, caía, como que suspensa do teto, uma profunda obscuridade, densa e de cor uniforme, na qual a claridade indecisa da vela, incapaz de penetrar a sua espessura, ressaltava como numa parede preta. Alguma vez, vocês que me lêem, viram “a cor das trevas à luz de uma chama”? (JUNICHIRO, 1999, 53-54).

E, se à pergunta direcionada por Junichiro aos leitores, respondermos segundo o escritor Emilio Fraia (1982), citando Willian Faulkner (1897-1962), diríamos que “a pequena chama acesa no meio da noite escura serve apenas para que percebamos a magnitude da escuridão ao nosso redor.” (FRAIA, 2013, 53).

Tal é o valor que procurei encontrar nesse trabalho e que me permitiu compreender questões ligadas à cor e à luz, sendo esta última, nesse caso, a matéria articulada na obra.

Nela compreendi o uso do preto como cor, algo que revelou ainda mais profundamente o sentido material em que o trabalho se desenvolveu, possibilitando assim a compreensão da cor como matéria da luz, bem como, o preto, ou a dimensão espacial que procurei encontrar nele, como um matiz de qualidades atmosféricas que podem modificar completamente o ambiente ao seu redor e nossa *interação* com a luz.

Acredito ter alcançado, nesse trabalho, um conteúdo de caráter poético próprio, relacionando sua matéria e o processo de sua construção de forma única, indistinguível, direta, no alcance de uma linguagem. Assim conduzida, minha pesquisa, longe de alcançar um termo conclusivo, abre-se em possibilidades, de forma que, no capítulo seguinte, tentarei percorrer alguns desdobramentos que surgiram como um amadurecimento das questões espaciais que me motivam.

### Capítulo 3 – Desdobramentos

O círculo  
é astuto:  
enrola-se  
envolve-se  
Orides Fontela

Ao passo em que as experiências dos *Desenhos de Campo* desenvolveram-se, procurei imantar sua prática com uma literalidade capaz de traduzi-la num texto linear.

Resulta desse esforço um sentimento que poderia descrever com a ajuda de Sol LeWitt, em *Sentenças sobre Arte Conceitual*, na sentença número 12, que diz: “Para cada trabalho de arte que se torna algo físico, há diversas variações que não se tornam.” (LEWITT, 2006, 206). Entretanto, para melhor delinear esse sentimento seria lícito subverter a sentença de LeWitt e, reescrevendo-a, diria que: para cada texto sobre um trabalho de arte que se torna algo físico há diversas variações que não se tornam. A sensação compreende a relação do texto com o trabalho e sua dificuldade em abarcar a completude das experiências vivenciadas com a obra. A possibilidade dessa relação e, sobretudo, a possibilidade do próprio texto entram em questão, de forma que somente quando diluídas as fronteiras entre a prática e a reflexão (quando constatada a não existência dessas fronteiras) podemos não mais nos preocupar com as brechas ou imposições de uma sobre a outra, haja visto que tornaram-se uma coisa só.

Afora a digressão acima, o sentimento a que me refiro diz respeito à tarefa em que me lanço neste capítulo: percorrer novamente o escopo temporal que fora percorrido no relato dos *desenhos de campo*, como forma de recuperar algumas experiências plásticas que fizeram parte desse percurso, bem como projetos que ao longo dele foram surgindo.

Advém como corolário um termo alemão utilizado por Martin Heidegger ao explanar o título de seu livro publicado em 1977, que denomina-se *Holzwege*, traduzido para o português como *Caminhos de floresta*. Ele diz:

*Holz* (madeira, lenha) é um nome antigo para *Wald* (floresta). Na floresta (*Holz*) há caminhos que, o mais das vezes sinuosos, terminam perdendo-se, subitamente, no não trilhado.

Chamam-se caminhos de floresta (*Holzwege*).

Cada um segue separado, mas na mesma floresta (*Wald*). Parece muitas vezes, que um é igual ao outro, porém, apenas parece ser assim. (HEIDEGGER, 2012, 3).

Ao traçar um caminho através de trabalhos que venho realizando desde fins de 2010, simultaneamente aos *Desenhos de Campo*, acredito não somente apresentá-los pelo que são, enquanto outras experiências, mas aprofundar-me na compreensão dos próprios desenhos de campo.

Assumo esta forma de abordagem dos desdobramentos em vista de não comprimi-los num entendimento restrito a uma cadeia lógica e causal. Uma vez que, sou levado a crer, ao longo da minha investigação e na minha relação com o trabalho, que “idéias são descobertas por intuição”.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Cito novamente Sol LeWitt (desta vez em *Parágrafos sobre Arte conceitual*), pois é de extremo valor sua preocupação em dissociar a Arte Conceitual do racionalismo. Embora dirigida a uma problemática do seu tempo, a defesa empreendida por LeWitt em favor dos “pensamentos irracionais”, pode ser estendida a uma ampla gama de desenvolvimentos em arte, ao lado dos quais incluo meu trabalho, por observar na minha experiência que os desdobramentos surgem de forma intuitiva, assim como sua compreensão dentro da construção de uma linguagem.



## I

O caminho aberto pelo desenho é aquele que vai da dispersão à síntese. Partimos de sensações ou idéias que nem sempre conseguimos explicitar ou materializar nos planos verbal ou visual. O que não nos impede, apesar do caráter errático do desenho, de alcançar, em certos momentos o esplendor da essência. A coisa desvestida de qualquer camuflagem. Como um relâmpago. A vida é um processo contínuo, fluxo permanente. Os relâmpagos continuam ocorrendo, iluminando nossas mentes, abrindo espaços que, como disse, nem sempre conseguimos preencher. No entanto seguimos desenhando a vida inteira, buscando transformar esse relâmpago no momento mais puro e radical de nossas vidas e obra. No entanto, a formalização de um pensamento abstrato se dá de modo difuso e nebuloso. (MEIRELES, 2008, 62)

Esta longa citação de passagem, em que Cildo Meireles discorre sobre o desenho, deve nos ajudar a “abrir caminho” neste momento em que retomarei as experiências que considero o núcleo de boa parte das preocupações que meu trabalho veio a ter. São, naturalmente, desenhos e, no entanto, somente o são por procurarem, nesta natureza “errática”, constatar ou ao menos vislumbrar, uma série de intuições sobre o espaço que me acompanham, ora manifestando-se por meio de vivências ora num plano supra-sensorial.

De uma série de experimentos com desenhos realizadas em fins de 2010, somente dois grupos tornaram-se relevantes: um conjunto de cinco trabalhos que denominei *Desenhos Específicos* e um grupo de três desenhos, todos sem título, realizados na mesma época.

Os *Desenhos Específicos* são o início de uma abordagem que busca compreender a natureza do espaço pelo qual me interesso no meu trabalho. Lidam com o conceito de *site-specific*, tentando alcançá-lo numa dimensão meramente virtual.

Site-specific works deal with the environmental components of given places. The scale, size and location of site-specific work are determined by the topography of the site, whether it be urban or landscape architectural enclosure. The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually the organization of the site. (SERRA, 2003, 1098)

Como vemos Richard Serra definir, o *site-specific* deve se relacionar com os componentes específicos de um lugar, na cidade, na paisagem ou num espaço arquitetônico, o que não é o caso desses desenhos a que me refiro [Figuras 37-41]. Neles, este raciocínio acontece de forma didática e virtual. Com um tom terroso (terra siena queimada) é designado um lugar que ocupa uma primeira superfície, em seguida, numa segunda superfície com as mesmas dimensões da anterior, é realizada uma forma escultórica com uso de nanquim puro, que ocupa virtualmente o “lugar” designado anteriormente.

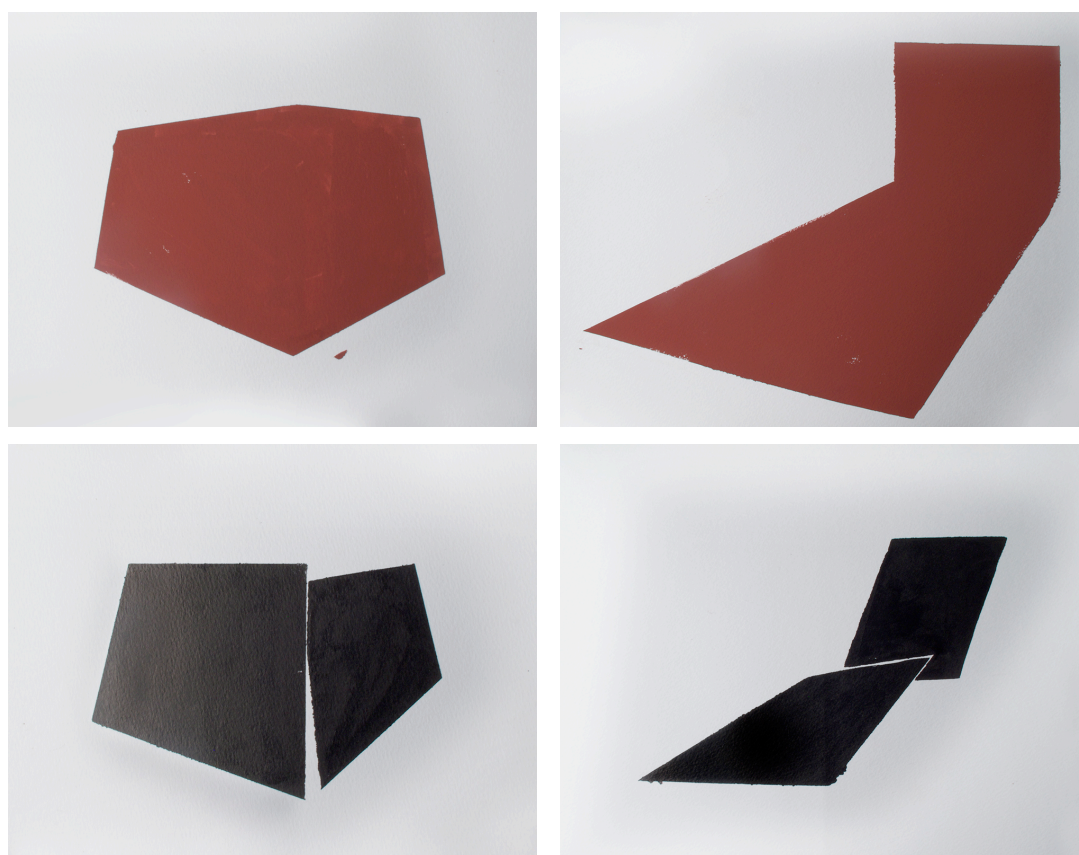


Figura 37,38: *Lugar 1-2, Site-specific 1-2. Série Desenhos específicos, Guache e nanquim sobre papel, 64 x 38 cm, 2010.*

Empreendem, assim, por meio de um jogo de linguagem, duas operações conceituais. A primeira define um lugar e a segunda procura tencioná-lo escultoricamente numa definição do espaço, na relação de tamanho, escala, peso e posição. Os planos negros somente existem em função das áreas vermelhas procurando ocupá-las da maneira que melhor revela suas características formais. Seriam, estrito senso, uma tentativa de relacionar um desenho a outro não por meio de significados internos à forma, simbólicos, ou

relacionados a uma narrativa, mas das relações espaciais de um com outro e de ambos com o plano bidimensional que ocupam.

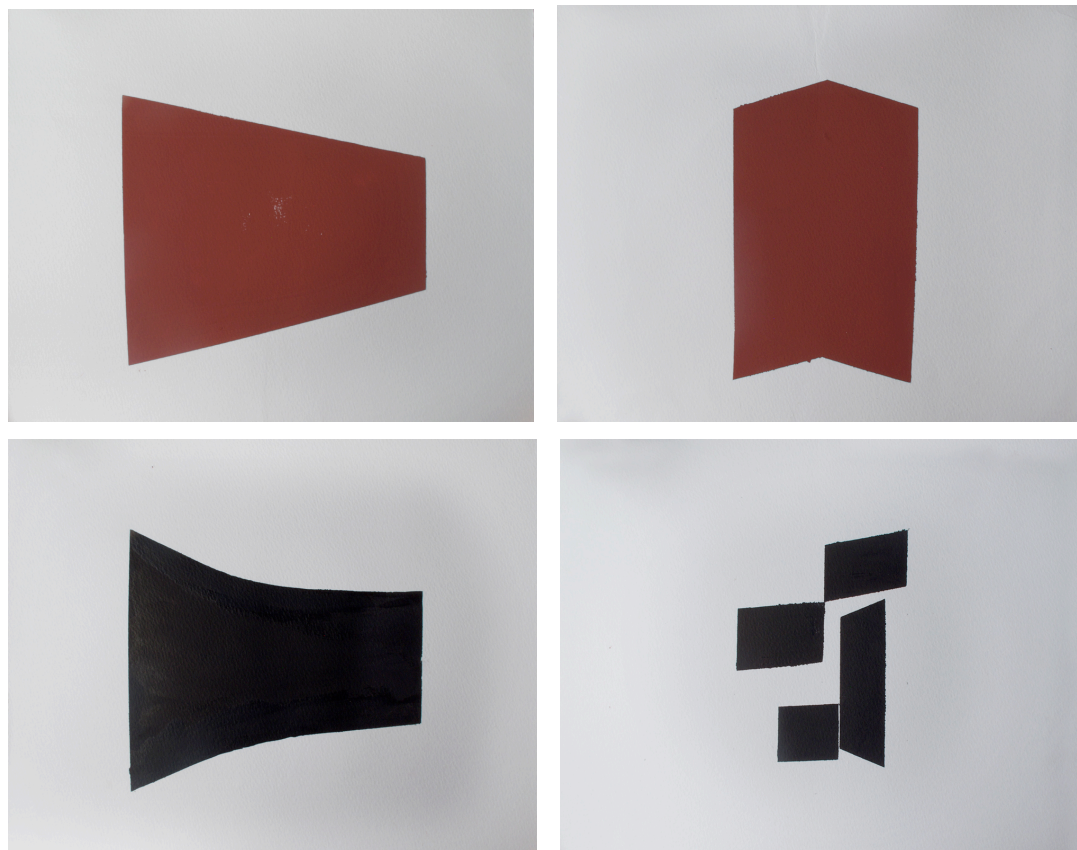


Figura 39,40: Lugar 3-4, Site-specific 3-4. Série *Desenhos específicos*, Guache e nanquim sobre papel, 64 x 38 cm, 2010.

A possibilidade de alcançarem a questão do *site-specific* somente pode ser justificada em termos de virtualidade, a qual, segundo Cildo Meireles, “designa aquilo que está potencialmente presente” (MEIRELES, 2009, 69). Assim, é fundado um paradoxo nesse trabalho. Para discutir a relação com o espaço prescinde de inventá-lo. Resguardando-se num meio termo entre projeto e fim, realiza a potência de descrever uma relação na media em que cria todos seus termos. Entretanto, passados alguns meses, meu trabalho ansiaria encontrar um espaço arquitetônico de fato, com os *desenhos de campo*. De forma que podemos falar novamente em termos paradoxais no terreno dessas primeiras experiências, visto que nos *desenhos específicos* haveria uma independência do lugar, a qual manifestaria negativamente a necessidade pressuposta nos *desenhos de campo*.



Figura 41: *Lugar 5, Site-specific 5*. Série *Desenhos específicos*, Guache e nanquim sobre papel, 64 x 38 cm, 2010.

Verifico, na medida em que percorro essas experiências iniciais, a capacidade de síntese do pensamento que elas representam na minha trajetória. Permitem que observemos o tipo de abordagem do espaço que meu trabalho procura. Quando me refiro a uma intuição de ordem espacial, vemos surgir claramente nessas tentativas de manifestá-la algo sobre a natureza dessa espacialidade. Não corresponde estritamente a uma abordagem visual, ligada ao sentido da visão, como possibilidade de tomar posse do espaço como um todo. Antes, busca uma totalidade sensorial, ligada a uma vivência do espaço como continuidade que se revela nas qualidades do campo. Nesse sentido, busca espacializar o espaço. Seja conceitualmente, como nos *desenhos específicos*, ou de forma concreta, como nos *desenhos de campo*. Nesses termos, os vazios são parte fundamental, reiterada na obra, que exige do espectador, não um olhar passivo, mas um caminhar que percorre o espaço como um todo.

Tal questão tende a sistematizar o uso da forma, operando nela uma redução, tornando-a mais simples, unitária, o que possibilita, por outra via, que suas relações sejam menos internas e mais externas. Isso corresponde, em outros termos, a dizer que enfatiza-se sua posição no espaço, suas relações com os arredores. Nos *desenhos específicos* essa questão

é novamente didatizada, por meio dos planos escuros, onde o espaço vermelho é ocupado virtualmente. O plano é posicionado no espaço para melhor tensioná-lo. Nos *desenhos de campo*, de forma semelhante, a superfície de carvão é posicionada num colóquio constante com a espacialidade arquitetônica, um todo vivencial. Esse tipo de envolvimento com o espaço é profundamente ligado às questões desenvolvidas pelo escultor norte americano Robert Morris. Em *Notes on Sculptures*, texto originalmente publicado em 1966, na *Artforum* volume 4, alguns desses aspectos, que tenho por intenção alcançar em meu trabalho, encontram fundamento. Frases como, “*The experience of the work necessarily exists in time*”, ou,

*The particular shaping, proportions, size, surface of the specific object in question are still critical sources for the particular quality the work generates. But its now not possible to separate these decisions, which are relevante to the object as a thing in itself, from those decisions external to its fysical presence. For example, in much of the work in which the forms have been held unitary, placemente becomes critical as it never was before in establishing the particular quality of the work. A beam on its end is not the same as the same beam on its side. (MORRIS, 1968, 235)*

Compõem um plano de fundo sobre o qual minha busca pelo espaço encontra solo, afastado de uma concepção naturalista fundada na idéia da perspectiva, cada elemento colocado nos trabalhos está em função de revelar aspectos físicos do espaço enquanto materialidade imanente, experienciável no envolvimento. Assim, por exemplo, os elementos, despidos de um significado simbólico específico, podem estimular toda sorte de relações espaciais que se dão no tempo, podendo mesmo serem vivenciados num dialogo com o simbolismo inerente das coisas, haja visto que não existem imposições de significados, mas apenas um jogo com formas e matérias, opções de peso, superfície, gravidade, densidade, etc., no espaço e no tempo, e relacionados a vida e ao envolvimento com o ambiente.

Surge também, como caráter importante, o uso da cor enquanto meio de nos relacionarmos com o espaço. Tal questão começa a aparecer já nestas primeiras experiências com o desenho, sobretudo no segundo grupo de trabalhos realizados em fins de 2010, que me refiro acima [Figuras 42-44] . Estes, são realizados somente com guache na cor terra siena queimada, o mesmo tom de vermelho terroso utilizado nos *desenhos específicos*, e

manifestam um envolvimento maior com a primeira operação de definição do lugar, de forma que dispensam o segundo momento, ligado a uma definição escultórica. Constatam uma questão que reaparece nos *desenhos de campo*: a relação da cor com o espaço, sua possibilidade de manifestar uma espacialidade inerente, nos sentido de dissipação, vibração, concentração, fluidez, pulverulência, etc.

Seria impossível adentrarmos nesse campo sem fazer menção à experiência definitiva de Helio Oiticica, para quem: “A cor-luz é a síntese da cor; é também seu ponto de partida. É preciso que a cor viva, ela mesma; só assim será um único momento, carrega em si seu tempo, e o tempo interior, a vontade de estrutura interior.” (OITICICA, 1986, 18). A cor, para ele, teria de ser luz e estar no tempo, assumir sua independência da representação e da estrutura tradicional do quadro. A cor tencionaria sua mudança estrutural. Alcançando esse valor, ela teve nos *Parangolés* sua experiência máxima. É interessante notarmos o sentido que essa dimensão da luz tem em seus textos. Ele diz: “À cor pigmentar, material e opaca em si, procuro dar o sentido de luz.” (OITICICA, 1986, 42), e “Quando reúno, portanto, a cor na luz, não é para abstraí-la e sim despi-la dos sentidos, conhecidos pela inteligência, para que ela esteja como pura ação, metafísica mesmo.” (OITICICA, 1986, 16). Ou também,

[...] cheguei a ‘Invenções’ (como as chamo hoje), em que trabalhava com *luminosidade da cor*, reduzida aí ao seu estado primeiro, a um ou dois tons, tão próximos que se fundiam, ou a monocromias. Daí, ao se desenvolver tudo para o espaço, a cor começou a tomar forma de um desenvolvimento a que chamo nuclear; um desenvolvimento que seria como se a cor pulasse do seu estado estático para a duração [...] (OITICICA, 1986, 40)

Sua forte ligação com o caráter luminoso da cor é de extrema importância. Diferencia-se por exemplo de artistas como Dan Flavin, em que a luz parte de lâmpadas, ou James Turrell, que usa projeções luminosas de cor e ambientes arquitetônicos construídos em função da captação de luz. Tais artistas utilizam a própria luz como elemento para alcançar a cor, num sentido em que esses elementos se fundem. Já Oiticica parte da cor, pigmentar, para chegar à luz, numa espécie de progressão desta no espaço, como forma interna de alcançar uma mudança estrutural. Sua noção de “cor-luz” diz respeito a um sentido de independência desta da estrutura-quadro, de forma que seu caminho transforma essa estrutura no espaço e no tempo. A cor é a força dessa movimentação. Sou tentado a pensar nos *Bólides* como gemas de pura luz.

As experiências que mencionei possuem extremo valor e foram trazidas à tona por exemplificarem uma busca de compreensão da cor no espaço. Tratam dessa questão de formas e nuances diferentes e, visto que pretendo abordar a importância dessa questão no meu trabalho, passarei a relatar em que sentido já nessas primeiras experiências com o desenho mencionadas acima, assim como nos *desenhos de campo*, isto acontece. Aproximo-me assim da experiência das *Pinturas de Saturação*, trabalho iniciado em 2013, que será tratado na segunda parte desse capítulo.



Figura 42: *Sem título*, Guache sobre Papel, 32 x 38 cm, 2010.



Figura 43: *Sem título*, Guache sobre Papel, 32 x 38 cm, 2010.

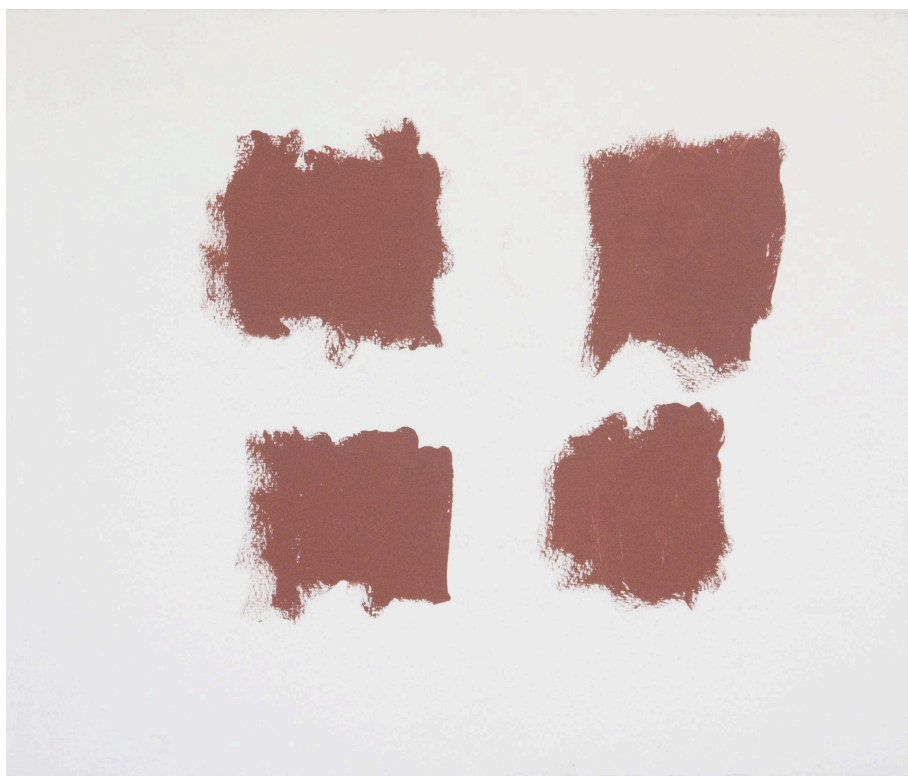


Figura 44: *Sem título*, Guache sobre Papel, 32 x 38 cm, 2010.



Nos três desenhos sem título mencionados acima, o vermelho terroso é aplicado com manchas que demarcam formas não muito bem delimitadas. Em relação à superfície do papel, seus limites dispersos atestam a brancura, tornando-a elemento ativo nos desenhos. Há neles uma relação com o ar e a topografia. Se de um lado os gestos soltos realizam um deslocamento aéreo da cor, por outro, a presença física da superfície do papel, sua textura, faz da cor uma tentativa quase pigmentar de tomar o espaço como um todo. Uma mesma massa de terra deslocada em uma seqüência de direções. A opacidade e pulverulência desses movimentos revela-se um registro de ordem processual, posto que parecem nunca alcançar um clímax, somente reverberam uma tentativa constante de espacializar a cor.

De fato, no momento em que estava envolvido com esses desenhos fizera uma grande quantidade deles, dos quais somente restam estes três. (Naquele momento não pude compreender o valor destas experiências e por conta do descuido com armazenamento muitas delas se perderam).

O caráter aéreo da cor no espaço, que vemos nesses desenhos, seria depois de suma importância nos *desenhos de campo*, em sua potência de dissipação, característica física que me levou a uma compreensão mais profunda da minha experiência plástica. A materialidade da cor, sua densidade, saturação ou diluição, a natureza pigmentar desta foram exatamente os aspectos que procurei desenvolver em seguida com a série que chamei de *Pinturas de Saturação*. Nelas a relação da cor com o espaço se dá num nível microscópico, ligado à composição da tinta. E esta, enquanto elemento ativo, inerte, organiza o conjunto de possibilidades espaciais da pintura.

Procurei aqui restituir as experiências iniciais do meu trabalho, de forma que, passo, neste momento, a entender que existe uma energia interna na obra do artista e que, nesse sentido, somente seu próprio trabalho, enquanto vivenciado num círculo que sempre se refaz, pode de fato fazer emergir uma compreensão que doe sentido, justifique ou questione seus desenvolvimentos. Surge daí não uma prisão, mas o ilimitado, posto que retorna e somente se revela no mais profundo envolvimento com seu fazer.

Finalizo esta parte, para em seguida tratar das *Pinturas de Saturação*, citando novamente uma passagem em que Cildo Meireles discorre sobre o desenho; desta vez, mediada pela fala do crítico de arte Frederico Moraes, a respeito da natureza sintética do desenho, que, como vimos, pude verificar na minha experiência:

Depois de comentar o códices incas (“quipos”), que antecipando a linguagem binária dos computadores, transmitem conceitos de coisas aparentemente indefiníveis. Cildo afirma que o desenho é a mínima materialidade possível desse mistério chamado pensar. É a menor unidade do pensamento. Sem os “quipos”, o inominável teria se perdido na poeira do tempo. O que não se conseguiu reter da sombra perdeu-se inapelavelmente. (MORAIS, 2008, 58).

## II

Em 2013 iniciei uma série de pinturas que chamei de *Pinturas de Saturação*. Opto, aqui, por abordá-las por meio dos pensamentos e idéias que envolveram sua criação. Ao longo de todo o processo de realização dessas pinturas tomei notas que não somente relatavam as experiências, mas construíam seu corpo conceitual. Apóio-me na sentença numero 16, de Sol Lewitt, que diz: “Se palavras forem usadas, e elas procederem de idéias sobre a arte, então elas são arte e não literatura; números não são matemática.” (LEWITT, 2006, 206). Nesse caso, os textos e as pinturas são indissociáveis, compõem uma só matéria.

Procurarei, na medida em que transcrevo estas notas, tecer comentários e elaborar ainda algumas questões para o enriquecimento dessa leitura. As notas serão dispostas em ordem cronológica, acompanhando assim o desenvolvimento gradual das pinturas.

7 de janeiro de 2013

Tenho pensado bastante sobre uma série de pinturas em que pretendo usar carvão em pó e tinta branca (de parede) sobre linho. Vou começar a fazer os primeiros testes em menor dimensão, talvez 50 x 50 cm. Mas o trabalho aspira por uma escala maior. Meu interesse reside meramente nas relações do pigmento escuro do carvão e o branco tênue da tinta. As escala de diluição do pigmento na tinta produzem um infinita variação de cinzas, no entanto não seria exatamente essa variação tonal o estágio que busco. Antes, muito me interessa a possibilidade de saturação do pigmento, ao nível de alcançar resíduo do carvão. Trata-se, portanto, de um escurecimento gradual e sistemático da tinta branca, em que, por meio de camadas com a saturação em escala crescente, pretendo alcançar o acontecimento

da matéria desejado. Esse trabalho se insere em um pensamento de ordem pictórica.<sup>18</sup> Talvez um desdobramento de questões que venho trabalhando no terreno do desenho. Iniciadas em meados de 2011, teriam como ponto inaugural o trabalho Curva e Estrutura. (Notas sobre as Pinturas de Saturação, nº 1, 2013).

Esse trecho constitui a primeira nota, realizada num momento em que ainda não havia começado as experiências físicas do trabalho. É, portanto, a idéia inicial. Em seguida, passei a alguns testes realizados em um caderno.



Figura 45: *Pinturas de Saturação (caderno de estudos)*, Guache e carvão sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.

---

<sup>18</sup> Esta noção fora desenvolvida pelo artista e pesquisador Vicente Martínez, no artigo intitulado, *Algumas reflexões em torno da persistência de uma pensamento de ordem pictórica na produção artística contemporânea*.

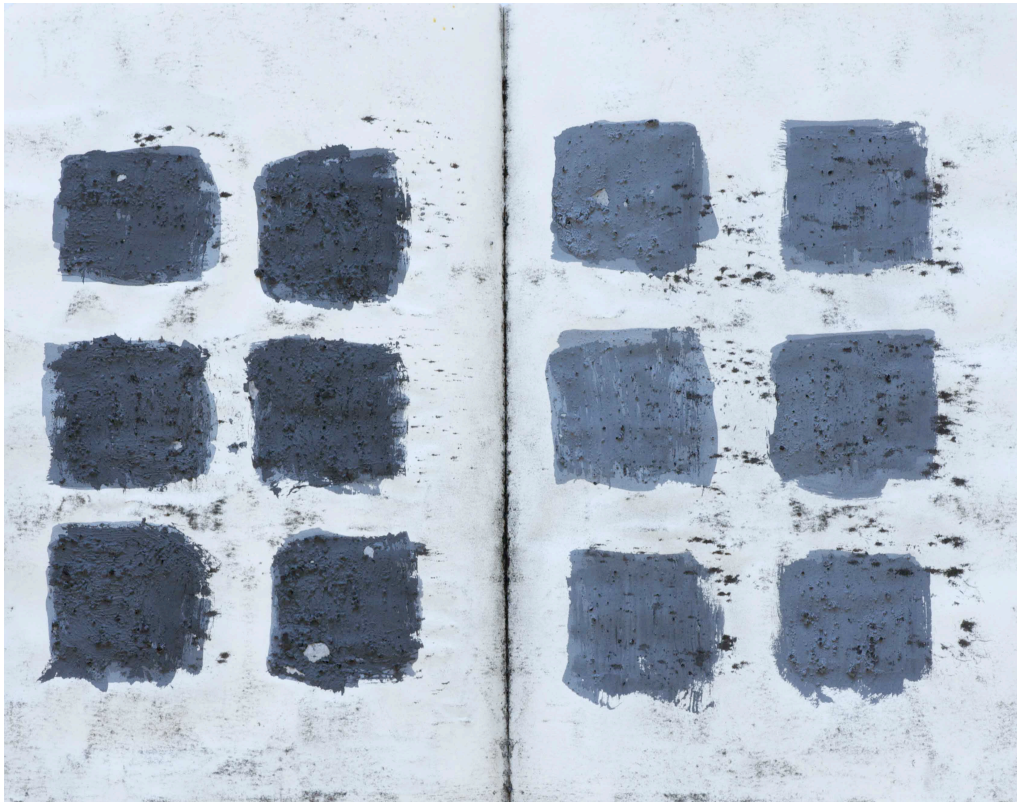


Figura 46: *Pinturas de Saturação (caderno de estudos)*, Guache e carvão sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.

Nesse momento, utilizei o carvão moído e procurei realizar uma sobreposição de tonalidades de cinza, que logo abandonei, pois estava mais interessado em transformar o branco em preto, por meio da saturação.

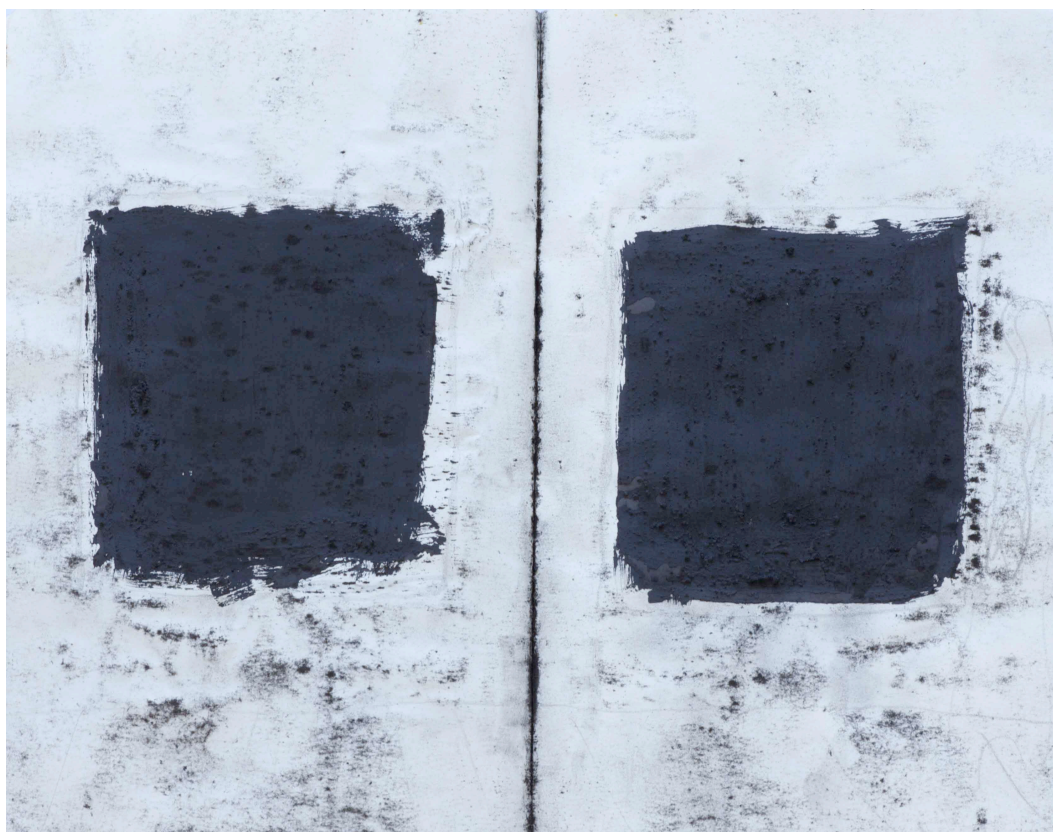


Figura 47: *Pinturas de Saturação (caderno de estudos)*, Guache e carvão sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.

Essas paginas revelam esse anseio, que levou também à mudança do pigmento que utilizava. O carvão fora trocado por pigmento preto em pó Xadrez, produzido industrialmente. Esta mudança diz respeito a uma tomada de consciência, uma vez que meu interesse no carvão não estava ligado a nenhum valor simbólico, percebi que a utilização do pigmento preto estaria mais adequada às necessidades do trabalho. O amadurecimento dessas questões fora acompanhado das primeiras experiências em telas.

14 de janeiro de 2013

Preciso levantar algumas questões sobre duas pinturas em que trabalhei recentemente. Ambas são feitas com tinta branca de parede e pigmento preto em pó sobre linho. São pinturas de saturação. Seu procedimento é relativamente simples, gradualmente o pigmento preto é diluído na tinta, até um momento em que, devido à quantidade de pigmento em relação à tinta, cessa a capacidade de diluição do

meio. Este, restando saturado, produz uma matéria espessa como o barro. Então é feita a aplicação no suporte de linho com uma trincha. A matéria espessa, dura, resiste ao plano pictórico, tornando o ato da pintura um esforço por espalhar a tinta na superfície. Há uma relação do movimento com o formato quadrado da tela. Sendo o gesto que compõe a forma imediatamente determinado pela qualidade da tinta, a forma alcançada nada mais é que a marca desse procedimento. (Notas sobre as Pinturas de Saturação, nº 2, 2013).

Esta nota, realizada em seguida às duas primeiras experiências em telas de linho com as dimensões de 1 x 1 m, começa a revelar aspectos do embate pictórico e do processo dessas pinturas. Lentamente, com movimentos circulares, o pigmento é diluído num meio líquido, até um momento em que este torna-se uma matéria escura e dura como o “barro”. Aí inicia-se um jogo de oposições, na mudança do branco para o preto, que carrega consigo uma mudança da substância antes líquida, e em seguida sólida e densa. Da tinta para uma massa escultórica, que logo é empurrada contra a superfície de linho, indo do volume ao plano. Para tanto, é empregada uma força de deslocamento que negocia com o formato quadrado do suporte.

Passo a perceber com essas primeiras telas que somente o deslocamento no plano da pintura já constituía seu embate, sua natureza processual. O que me levou, em seguida, a elaborar no caderno de estudos algumas formas desse deslocamento.



Figura 48: *Nº 1. Série Pinturas de Saturação*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre linho, 100 x 100 cm, 2013.



Figura 49: *Nº 2. Série Pinturas de Saturação*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre linho, 100 x 100 cm, 2013.

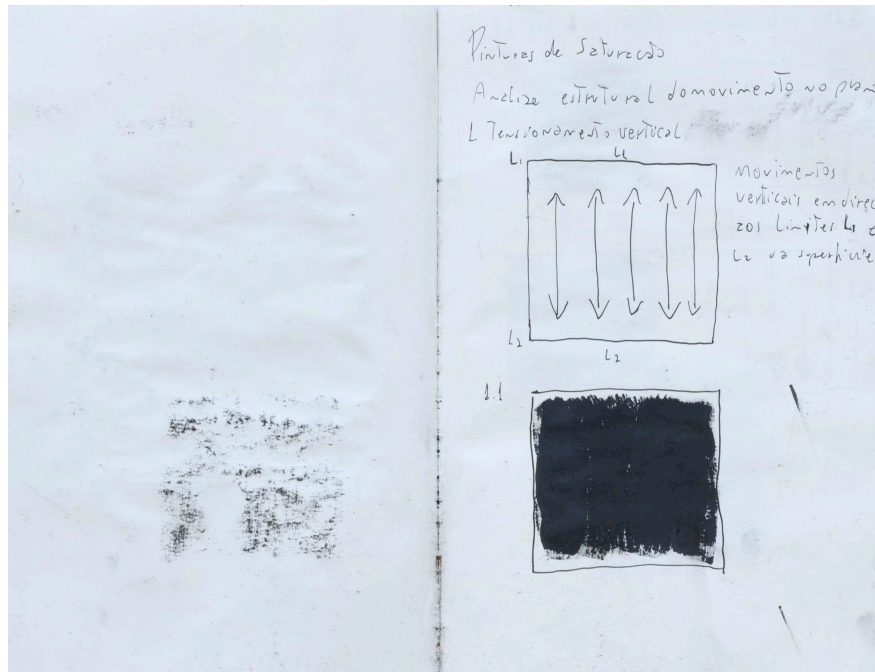


Figura 50: Pinturas de Saturação (caderno de estudos), Tinta de parede branca e pigmento preto sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.

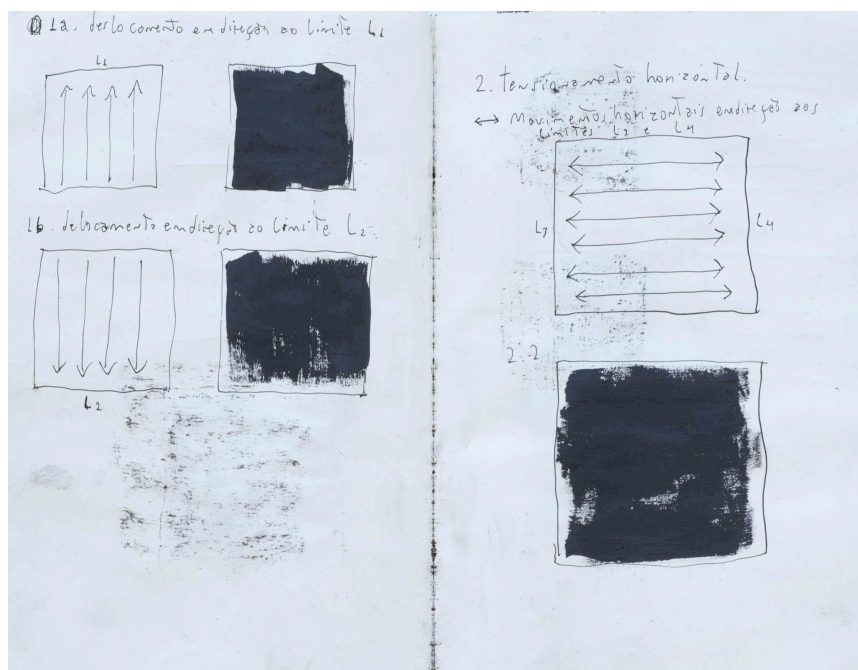


Figura 51: Pinturas de Saturação (caderno de estudos), Tinta de parede branca e pigmento preto sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.



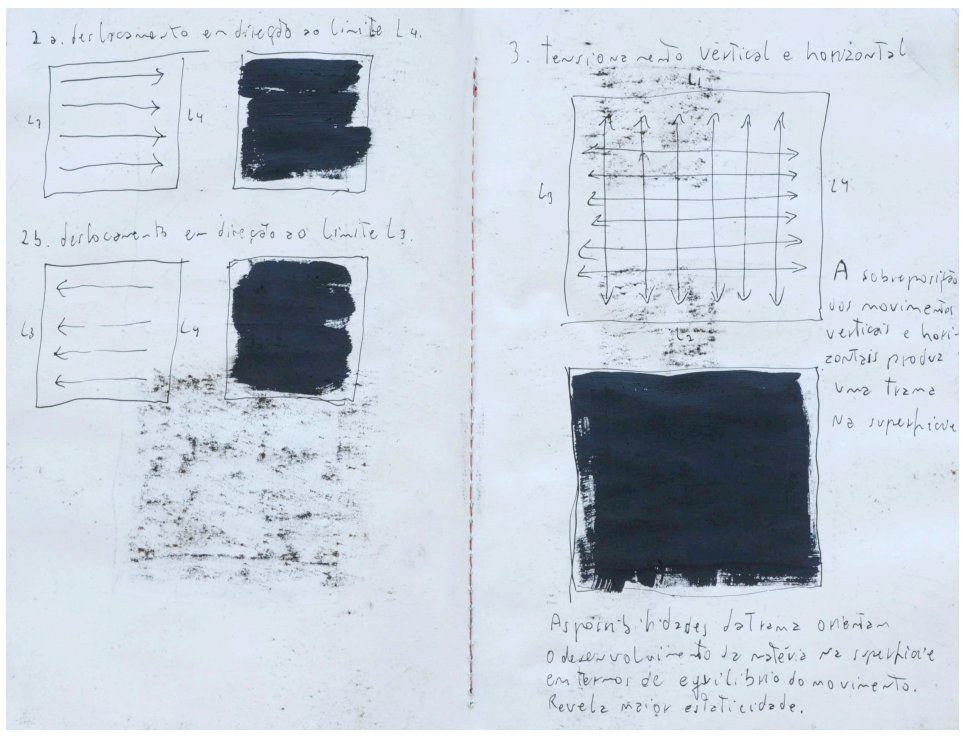


Figura 52: Pinturas de Saturação (caderno de estudos), Tinta de parede branca e pigmento preto sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.

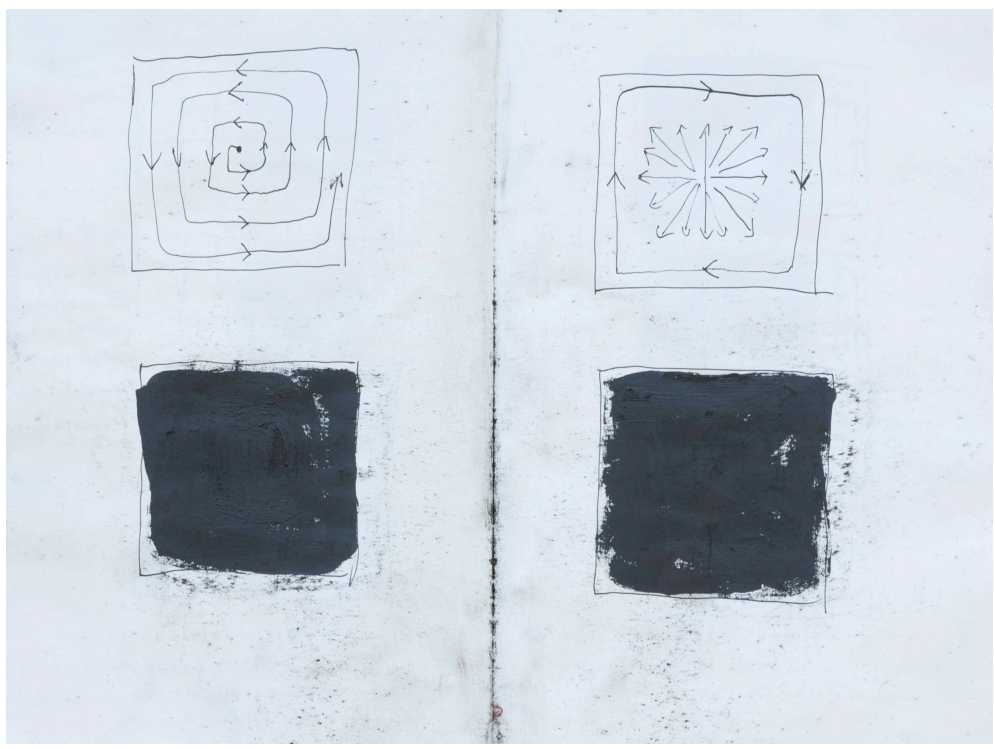


Figura 53: Pinturas de Saturação (caderno de estudos), Tinta de parede branca e pigmento preto sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.

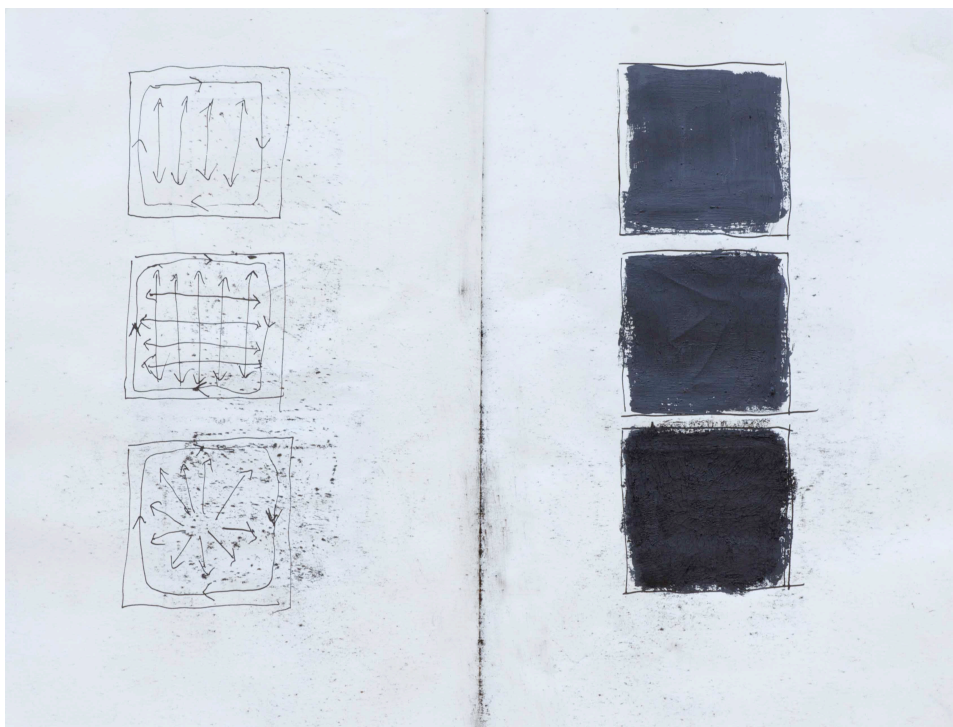


Figura 54: *Pinturas de Saturação (caderno de estudos)*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.

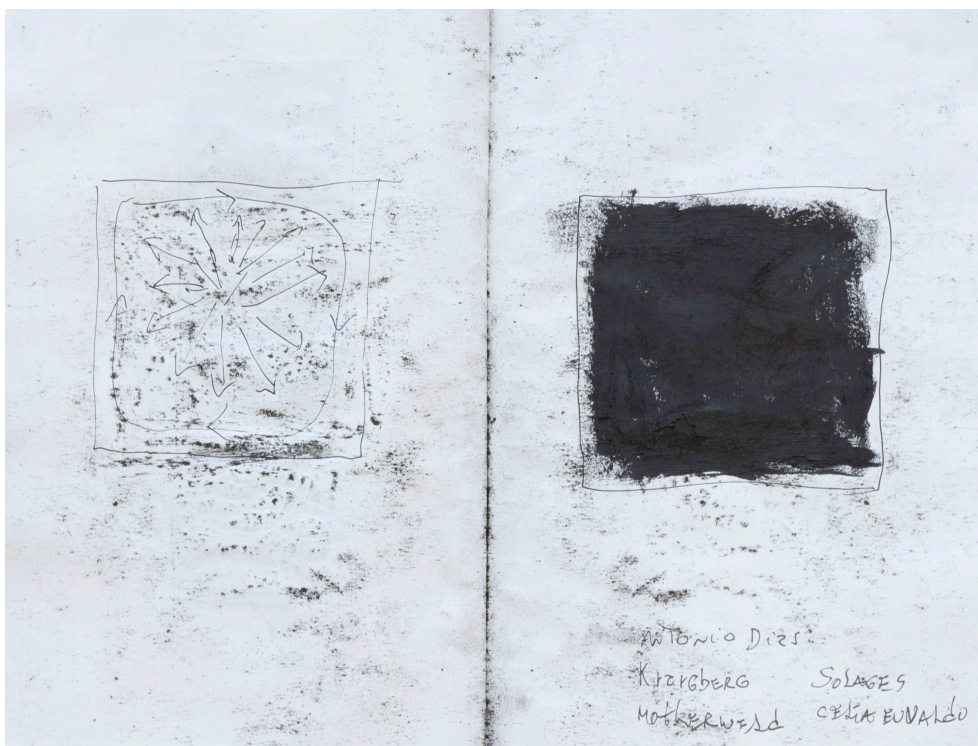


Figura 55: *Pinturas de Saturação (caderno de estudos)*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.

Os estudos dão origem à terceira tela e simultaneamente a mais uma nota, em que passo a compreender algo da natureza espacial dessas pinturas. Visualizando os esquemas de deslocamento do caderno, bem como estas três primeiras experiências dispostas na parede, passei a defini-las como módulos, que interagem entre si mesmos e, sobretudo, com o espaço arquitetônico em que estão inseridos.

Motivado com a possibilidade de falar sobre algo simples comecei essas pinturas. Vieram de uma longa reflexão sobre minha vontade expressiva. Optei, até o momento, chamá-las pinturas de saturação, que somente diz respeito as suas qualidades materiais. Minha opção de trabalhar com o pigmento preto de forma a saturar o branco é somente uma vontade de simplificar as escolhas. A saturação do pigmento faz com que a tinta fique dura e áspera, o que gera uma dificuldade de controle no ato da pintura. Devido a isso, os primeiros resultados são manchas duras e secas, cujas qualidades cromáticas são de ordem retrativa. A cor se retrai. A pintura possui um corpo, uma massa. Quero que meu gesto seja somente fruto do embate com essa massa, a lentidão da matéria e uma vontade primária de movimentar a estrutura da tela, do quadro. As composições surgem do dialogo entre as superfícies de 1 x 1 m, e o espaço ao seu redor. No posicionamento das pinturas no espaço surgem interações de ordem estrutural e arquitetônica. (Notas sobre as Pinturas de Saturação, nº 3, 2013).

Haja visto que essas pinturas surgiram, como lemos na nota, de um desejo por esvaziar as escolhas pictóricas, simplificá-las, cada vez mais suas possibilidades espaciais foram se organizando em função dos seus limites externos. Todas haveriam de ser realizadas no formato de 1 x 1 m, para que pudessem compartilhar sempre uma mesma relação com o quadro e entre si mesmas. Não foram feitas como uma pintura que constitui uma imagem e pode ser vista isoladamente. Ao contrario, somente adquirem sentido numa interação estrutural, dispostas uma em relação a outra e em relação ao espaço arquitetônico. Realizara também uma sequência de estudos em telas de 15 x 15 cm para experimentar, numa escala menor, a relações espaciais que procurava encontrar.



Figura 56: Nº 3. *Série Pinturas de Saturação*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre linho, 100 x 100 cm, 2013.



Figura 57: *Construções espaciais (estudos)*. *Série Pinturas de Saturação*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre linho, medida total 75 x 30 cm, 2013.

Com os estudos em pequeno formato pude também experimentar mais a fundo questões relativas à aplicação da tinta no suporte, passando a utilizar com maior consciência não somente a trincha, mas a espátula. Assim, o embate pictórico passa a ter dois atributos bem delimitados: a disposição de matéria (com a trincha) e a remoção (com a espátula). Ambas, girando em torno da qualidade da superfície que procurava obter, segundo vemos na nota seguinte:

O nome *Pinturas de Saturação* é uma abreviação para “*Pinturas com saturação do pigmento preto na tinta branca*”, que diz somente respeito à qualidade da tinta. Ao procurar a saturação assumo um jogo de forças da matéria em que a compressão estreita o espaço interno, fazendo com que a tinta possua alta densidade. No ato de espalhá-la pela superfície é inevitável a presença de áreas mais espessas, estas que, no processo de secagem, sofrem quebras. Em alguns casos procuro retirar a áreas espessas com uma espátula, assim pode-se ver a trama do tecido. Ao longo da construção do sentido pictórico que procuro nesse trabalho, estou no embate com a densidade da tinta e, por consequência, da superfície. Retiro ou acrescento matéria, mas o gesto nunca é gratuito, fica marcado na tela esse processo. Há que se procurar um equilíbrio, pois existem muitos problemas. As áreas que não quebram são as minhas favoritas, mas o controle dessa matéria saturada que me permita ter uma superfície mais fina por inteiro ainda não está ao meu alcance. Devo experimentar mais. O tipo de relação com o material que esse trabalho me traz tem me revelado profundas questões sobre minha vontade

expressiva, assim como sobre a arte em geral. Se raspo a superfície da pintura é por que a espessura me atrapalha por inteiro. (Notas sobre as Pinturas de Saturação, nº 4, 2013)

As pinturas realizadas num momento próximo a esta nota possibilitam verificar como essa questão é explorada. Em ambas vemos a superfície coberta por inteiro, aspecto que passei a adotar ao perceber que quando deixava as laterais da tela visíveis estas tendiam a sugerir a representação de uma macha. Já quando cobertas por inteiro, as telas tendiam menos a uma representação, e assumiam mais intensamente o caráter unitário e monocromático. Dessa forma, também passa a ser mais enfática a raspagem da tinta, uma vez que, partindo da superfície escura como um todo, a retirada de matéria pode revelar a trama do linho, resultando, de um modo geral, em algumas áreas levemente claras. Observamos nessas experiências que, devido à força empregada na aplicação da tinta, a estrutura do chassi da tela aparece.

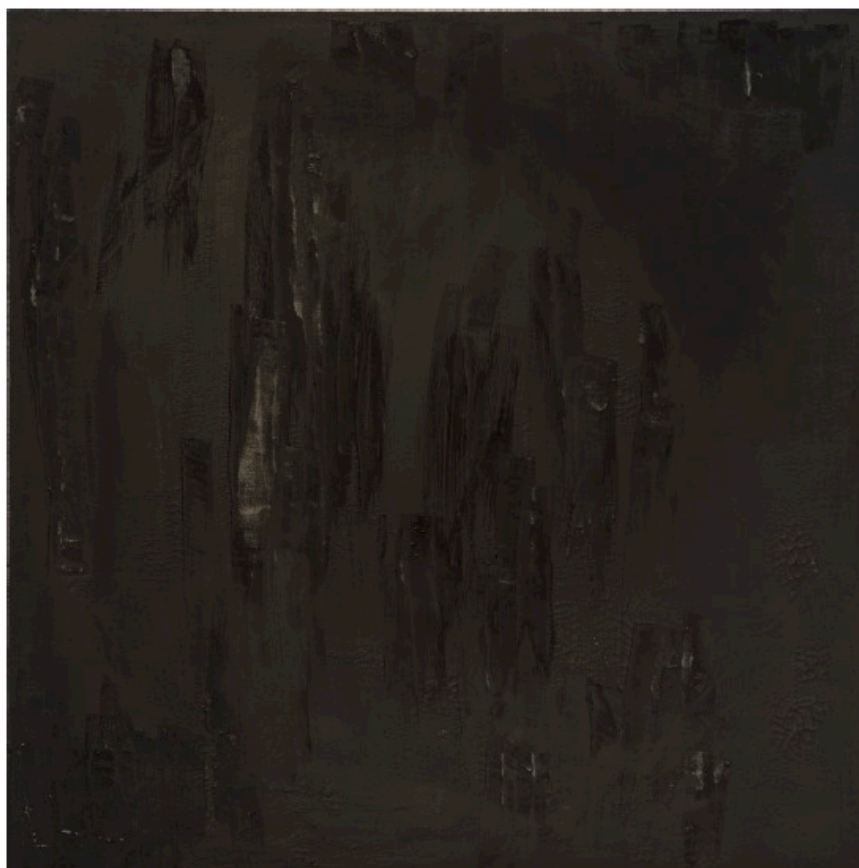


Figura 58: N° 4. *Série Pinturas de Saturação*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre linho, 100 x 100 cm, 2013.



Figura 59: N° 5. *Série Pinturas de Saturação*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre linho, 100 x 100 cm, 2013.

A possibilidade de remoção da matéria com a espátula passou a constituir um novo aspecto dessas pinturas, o qual não fora explorado de forma sistemática, e que exigiria ainda uma série de experiências, assim como ocorrera com a gama de possibilidades de deslocamento na superfície, que vimos serem estudadas no caderno. Nesse sentido, as *Pinturas de Saturação* são um amplo terreno ainda não totalmente explorado. Suas primeiras experiências lançam um circuito de descobertas a serem desenvolvidas mais amplamente e o

ultimo trabalho realizado neste terreno abre ainda outro caminho relativo à aplicação da tinta na superfície.

7 de Fevereiro de 2013

Notas

É uma pintura que se esconde.

São pinturas cujas relações são estreitas.

Alcançada uma matéria espessa, lenhosa, uma “massaroca” posso diluí-la com a água bem fluída. Mantém-se a saturação, perde-se a densidade. Trata-se de outro processo, que se dá por camadas lisas e cada vez mais escuras. (Notas sobre as Pinturas de Saturação, nº 5, 2013)

Segundo vemos nesta nota, a possibilidade de diluir a tinta saturada de pigmento na água abre outro procedimento, que, por sua vez, nada deve aos processos anteriores de disposição e remoção da matéria, muito embora solucione a busca por uma superfície mais lisa e coesa. Ambos os métodos constituem possibilidades dessas pinturas.

Há também nesta nota uma pequena menção à natureza cromática das pinturas. Quando aponto que a pintura “se esconde” estou me referindo a certa energia retrativa no preto conseguido, algo que também fora mencionado na terceira nota, já transcrita acima. Trata-se de um assunto importante nessas pinturas: sua natureza cromática, as qualidades do preto. Isso exigira, ao longo do seu processo, o desenvolvimento de uma anotação que abordasse especificamente esta questão.

1 de Abril de 2013

Nota sobre o uso do preto como cor

“Manet é mais forte do que todos nós, ele fez luz com o preto”, dizia Pissarro a Matisse, que expressara em um pequeno comentário opinião semelhante. Ele diz: “[...] lembro certo quadro de Manet em que o casaco de veludo preto do jovem com chapéu de palha é de um preto franco e luminoso.” Em seguida pergunta pela luminosidade do preto em seu painel dos marroquinos.

“Iberé tinha horror ao preto como cor, que depois veio adotar”, diz Mario Carneiro. Soa contraditório e se revela como uma contradição, ou um oxímoro se preferirmos, como “sol negro”, por exemplo. Me recordo de certa passagem em que Helio Oiticica usa um termo semelhante. Ele diz: “[...] é preciso notar que a



luminosidade, ou melhor, o sentido de cor-luz é geral nessas experiências, inclusive em Lygia Clark, quando usa o preto, que aí não é a ‘negação da luz’, mas uma ‘luz escura’ [...]”. Assim também refere-se James Turrell às pinturas pretas de Ad Reinhardt.

Atenho-me nesse problema da pintura e sinto que tento resolvê-lo com todo o conjunto das pinturas de saturação. Nelas, seria o preto franco e luminoso? Ou seria um horror? Seria, ele, opaco e eternamente obscuro? De fato, quando paro em frente a uma dessas telas atesto sua qualidade opaca. Na física, a opacidade determina quão um meio é penetrável por uma onda eletromagnética, a luz por exemplo, sendo de sua natureza a absorção, a refração e a reflexão. Convenço-me da qualidade opaca dessa superfície e a reconheço como inerente ao estado material da tinta, densa e impenetrável.

Nelas utilizo somente o pigmento preto de origem industrial, facilmente encontrado em lojas de materiais para pintura de parede. Trata-se do preto derivado do óxido de ferro, o qual, seria possível afirmar, carrega uma força metálica. Volto-me para as pinturas e sinto uma energia escura repleta de potência retrativa. Estão a poucos centímetros da parede branca, do mesmo branco que usei para depositar o pigmento. Seu escuro acolhe o olhar, é calmo como a parede alva. (Notas sobre as Pinturas de Saturação, nº 6, 2013).<sup>19</sup>

Ao abordar a natureza da cor nesses trabalhos me interessei pela familiaridade do preto alcançado e o tom branco da parede. Visto que trata-se de um escurecimento desse branco, por meio da saturação, ambos mantêm uma vibração cromática semelhante embora, devido à quantidade de pigmento, algo além dessa relação tenha saltado aos olhos. Refiro-me a alguns vestígios de vermelho que começaram a aparecer nas pinturas, por conta da saturação do pigmento, derivado do óxido de ferro, que, permanecendo inerte, apresentou sinais de oxidação. Neste momento, realizei a última anotação relevante sobre as pinturas:

---

<sup>19</sup> Nessa nota cito a falas de Camille Pizarro e Matisse (1830-1903) presentes em Matisse, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte: Henri Matisse*. Seleção dos textos, notas e biografia: Dominique Furcade; Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 226. Mario Carneiro em *Depoimento*, presente em Salztein, Sônia [1955]. *Dialogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 29. Hélio Oiticica sobre Lygia Clark em Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 57. E o comentário de James Turrell sobre as pinturas de Ad Reinhardt está presente no vídeo Guggenheim Conversations With Contemporary Artists: James Turrell with Michael Govan , 2013, disponível no site do artista, <http://jamesturrell.com/about/video/>.

19 de abril de 2013

Descobri que as pinturas de saturação estão oxidando, em alguns pontos já apresentam uma mudança de cor. Vermelho cor de ferrugem. Ainda não sei o que pensar sobre isso. Estou surpreso. (Notas sobre as Pinturas de Saturação, nº 7, 2013).

Não é possível afirmar, somente baseado nesses pequenos sinais de oxidação, se as pinturas tornar-se-ão vermelhas por inteiro. Entretanto, já revelam algo sobre a impermanência da cor e o sentido próprio da matéria.



Figura 60: *Pinturas de Saturação (caderno de estudos)*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.

Nestas paginas do caderno é visível este processo de oxidação, a partir do qual, passo a compreender o caráter orgânico dessas pinturas. Embora este trabalho esteja somente

começando, creio que seus resultados, os quais tentei abordar da melhor forma nessa leitura, já possuam algum valor, sobretudo no âmbito da minha pesquisa. A relação com espaço que venho desenvolvendo desde os *Desenhos de campo*, que busca fazê-lo matéria do trabalho, assim como o sujeito que caminha e vivência este espaço, é novamente o assunto. As *Pinturas de Saturação*, nesse sentido, não procuram tomar o olhar individualmente, mas, como módulos, tecer uma interação estrutural como espaço arquitetônico. Somente possuem valor na medida em que relacionam-se umas com as outras e com o espaço como um todo. Meu interesse nos materiais está ligado a uma relação simples com a matéria, num registro físico, em que deve ser mais relevante sua relação com o espaço, compreendido como *campo*.

Acredito dar seguimento a essa abordagem ao longo dessas pinturas e, para completar esse circuito ao redor da minha produção recente, apresentarei, mesmo que brevemente e de forma conclusiva, alguns projetos que revelam ainda mais o caminho que minha pesquisa tem tomado.

### III

Princípio e fim se reúnem na circunferência do círculo.

Heráclito

No fim, mais uma vez, abre-se um começo. Como escopo para as considerações finais quero situar a importância do tempo transcorrido ao longo desta pesquisa, de forma que se marca neste momento um ponto com uma estaca, em meio à fluidez do pensamento. Isso significa dotar um circuito de uma qualidade bem definida, estabelecendo o fim de uma etapa, que no entanto evolui com a mesma imediatez que se insinua. Restam definidos momentos na construção de uma linguagem. Os projetos que apresento aqui, ao final deste texto, possuem, portanto, um duplo sentido: se por um lado pontuam os últimos estágios desta pesquisa, por outro abrem-na, permitindo-me vislumbrar novos caminhos.

Trata-se dos projetos para *Esculturas com pó*, o *Projeto com terra* e a *Proposição para experiência da água*. Nos primeiros, passo a utilizar somente a matéria pulverulenta,

rarefeita, do carvão moído em pigmento, sujeita à mais leve alteração atmosférica. As *Esculturas* estão divididas (até o momento) em três proposições, duas para ambientes fechados e uma para paisagem.

O potencial aéreo, de dissipação, que o uso do carvão me revelou, é tomado como elemento básico nessas esculturas. Daí, advém a necessidade de deslocamento para a paisagem à procura do vento e das intempéries, que, aqui, não atuam como elemento externo, mas interno, parte fundamental do trabalho. Repercutida pela necessidade de tornar o tempo um elemento ativo, que constitui toda a situação escultórica. Enquanto na paisagem este aspecto se dá de forma determinante, numa situação fechada, de galeria, o elemento temporal deve surgir de uma articulação espacial; seja ligada ao movimento, como força motriz da dissipação do pó, com caráter performático, seja na manipulação da escala, numa disposição horizontal do pó que obriga o sujeito a *caminhar*, toda extensão da escultura para vivenciá-la.

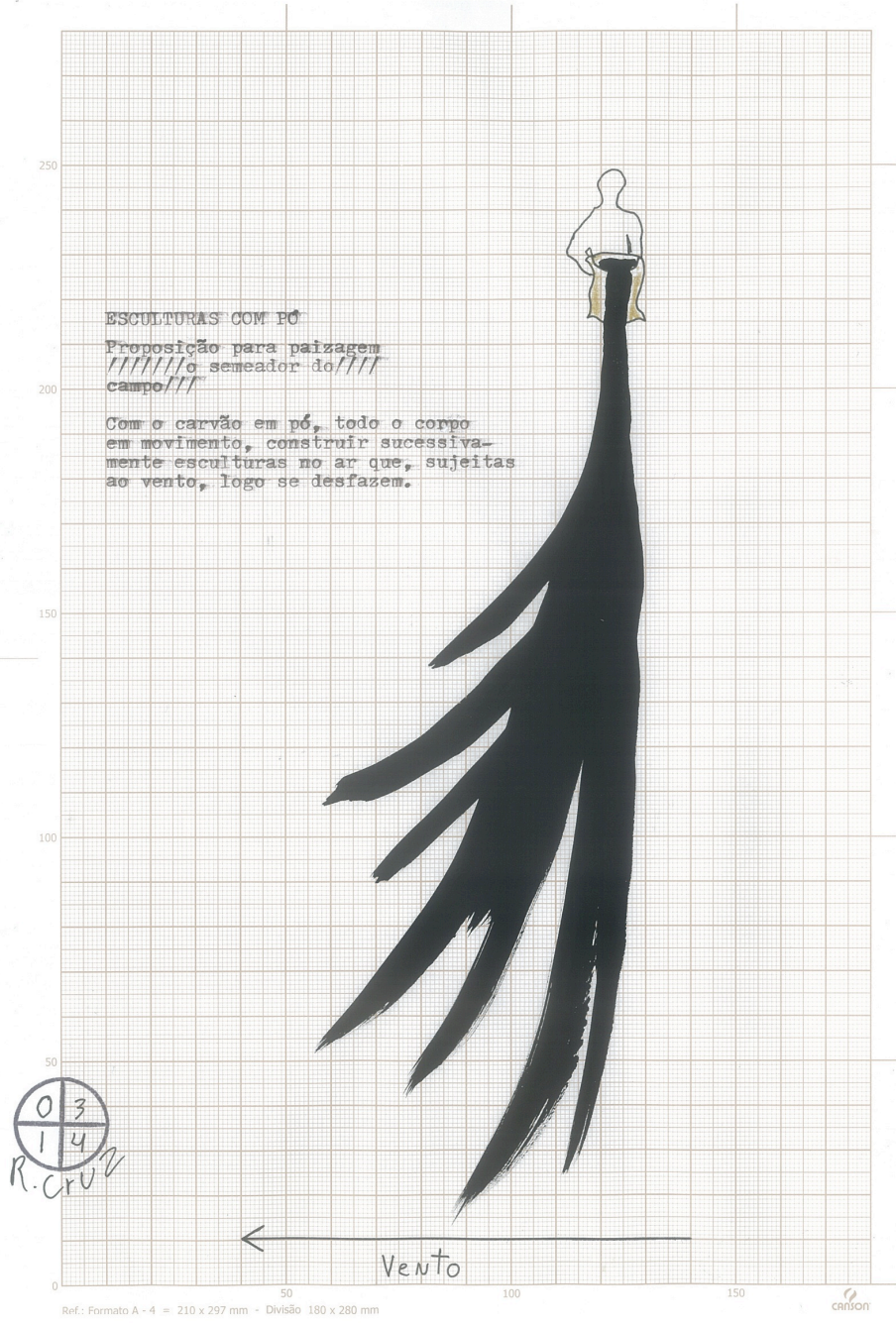


Figura 61: Projeto para Escultura com pó I, Guache, nanquim e aquarela sobre papel milimetrado, 21 x 29,7 cm. 2014. “Esculturas com pó/  
 Proposição para paisagem/ O sementeiro do campo/ Com o carvão em pó, todo o corpo em movimento, construir sucessivamente esculturas  
 no ar que, sujeitas ao vento, logo se desfazem.”

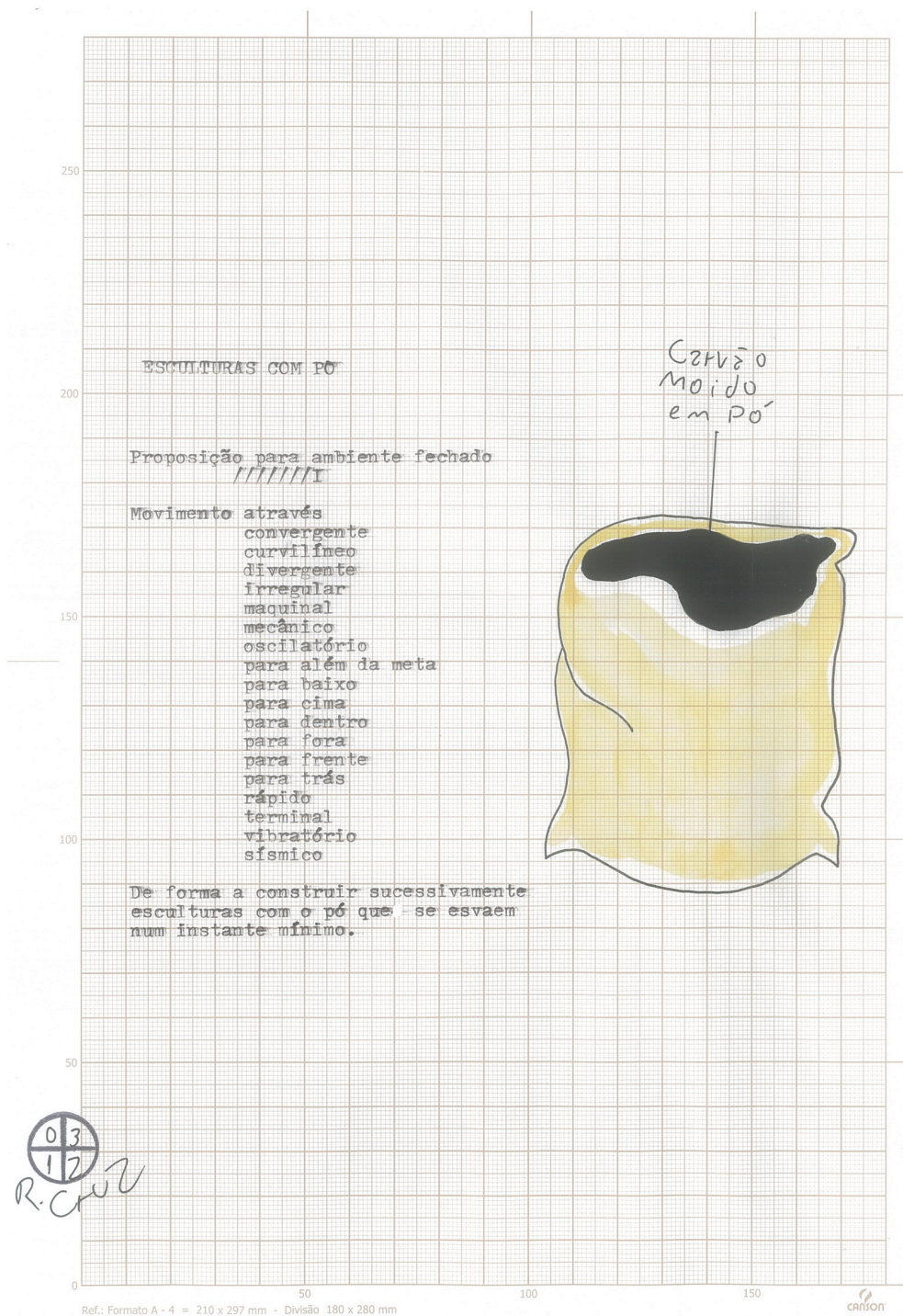


Figura 62: *Projeto para Escultura com pó II*, Guache, nanquim e aquarela sobre papel milimetrado, 21 x 29,7 cm. 2014. “Esculturas com pó/ Proposição para ambiente fechado/ Movimento através, convergente, curvilíneo, divergente, irregular, maquinal, mecânico, oscilatório, para além da meta, para baixo, para cima, para dentro, para fora, para frente para trás, rápido, terminal, vibratório, sísmico. De forma a construir sucessivamente esculturas com pó que se esvaem num instante mínimo.”

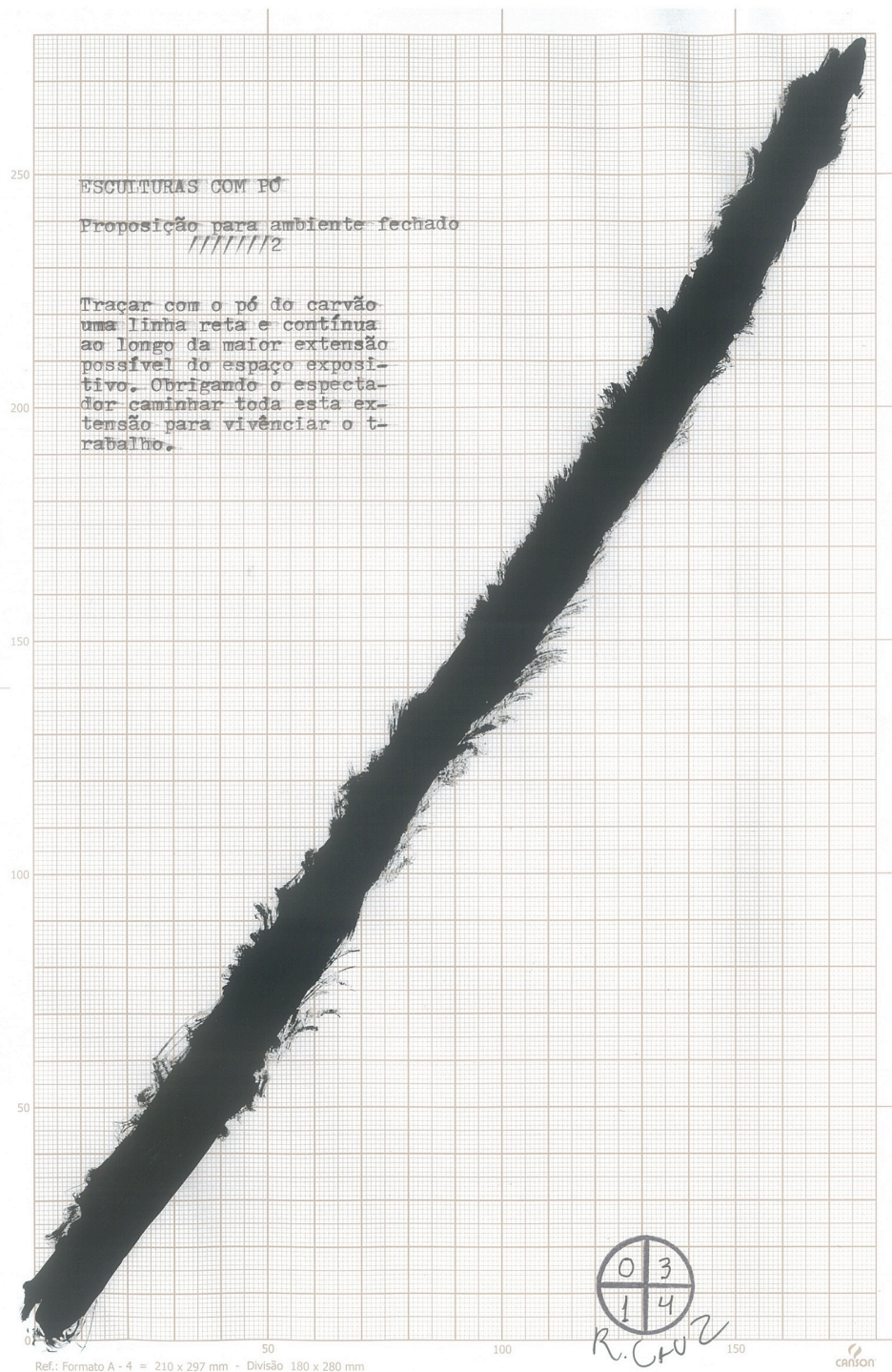


Figura 63: *Projeto para Escultura com pó III*, Guache, nanquim e aquarela sobre papel milimetrado, 21 x 29,7 cm. 2014. “Esculturas com pó/ Proposição para ambiente fechado/ Traçar com o pó do carvão uma linha reta e contínua ao longo da maior extensão possível do espaço expositivo. Obrigando o espectador a caminhar toda essa extensão para vivenciar o trabalho.”

Dessa busca por uma relação com o tempo e com a matéria surgem também os projetos *com terra e para experiência da água*. Em ambos, a dimensão temporal dos trabalhos somente existe no ato do sujeito que o vivência.

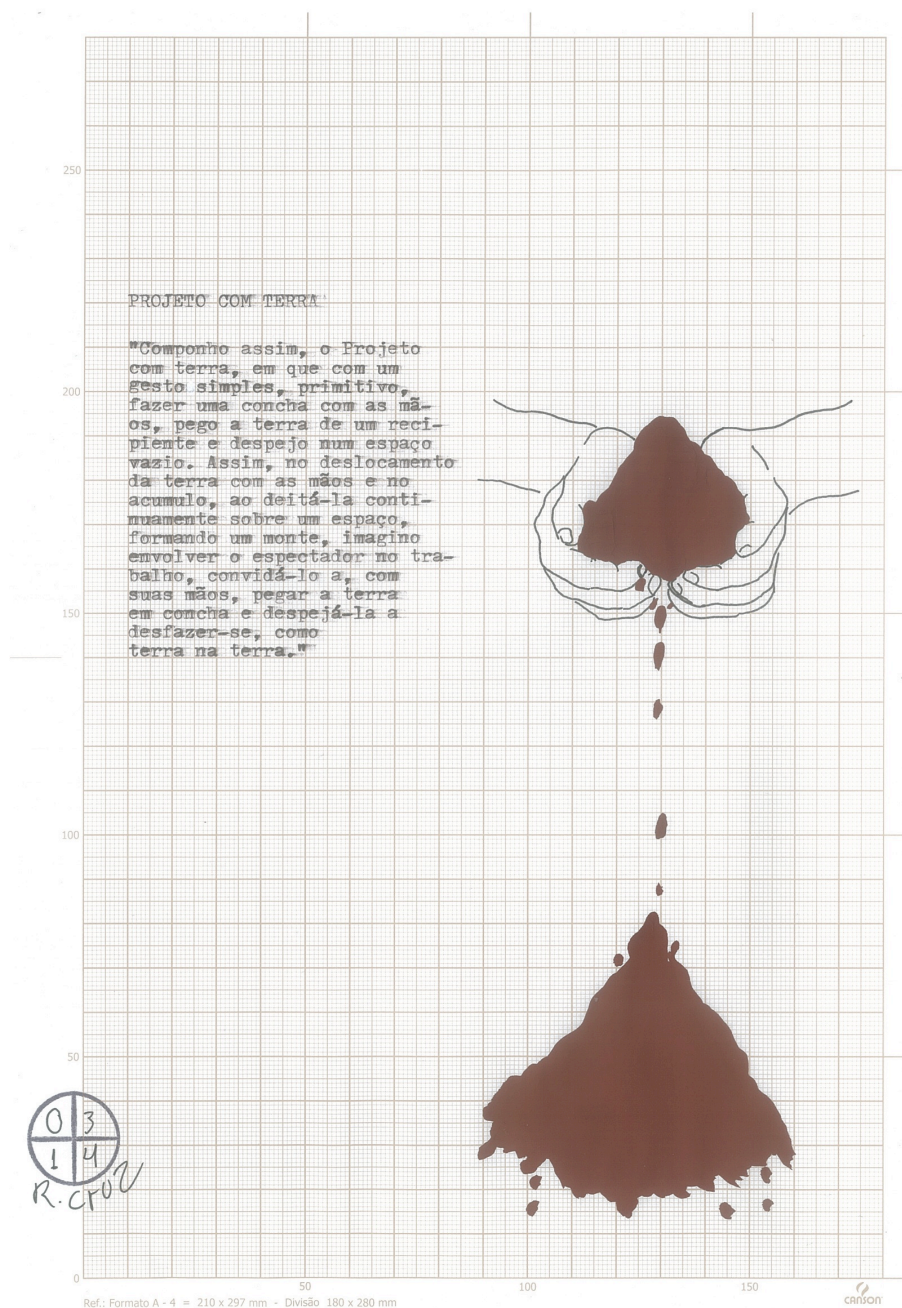


Figura 64: *Projeto com Terra*, Guache, nanquim e aquarela sobre papel milimetrado, 21 x 29,7 cm. 2014. "Projeto com terra/ Componho assim, o projeto com terra, em que com um gesto simples, primitivo, fazer uma concha com as mãos, pego a terra de um recipiente, e despejo num espaço vazio. Assim, no deslocamento da terra com as mãos e no acúmulo, ao deitá-la sobre um espaço continuamente, formando um monte, imagino envolver o espectador no trabalho, convidá-lo a, com suas mãos, pegar a terra em concha e despejá-la a desfazer-se como terra na terra."



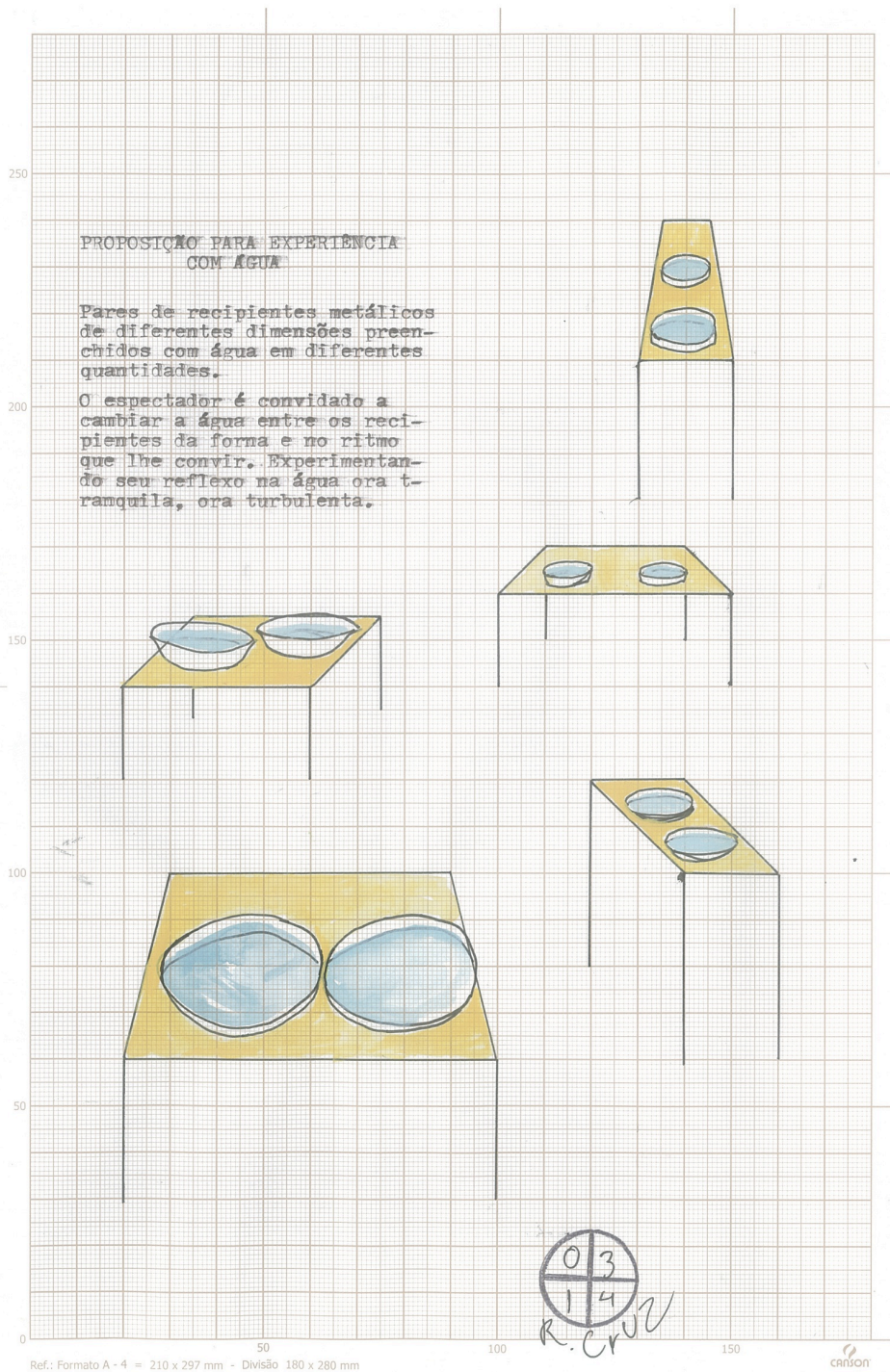


Figura 65: *Proposição para experiência com água*, Guache, nanquim e aquarela sobre papel milimetrado, 21 x 29,7 cm. 2014. “Proposição para experiência com água/ Par de recipientes metálicos com fundo escuro preenchidos com água em diferentes níveis. O Espectador é convidado a mudar a água entre os recipientes da forma e no ritmo que lhe convier. Experimentando seu reflexo na água ora tranquila, ora turbulenta.”

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LIVROS

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Tradução de Célia Eu Valdo. São Paulo: Cosacnaify Edições, 2001.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosacnaify, 1999.

*Clemente Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. RJ: ZAHAR, 1997.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

FERREIRA, Glória; in: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecilia [orgs.]. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sússekind... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GRAHAN, Dan; in: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecilia [orgs.]. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sússekind... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de Floresta*. Coordenação científica da Edição e Tradução: Irene Borges-Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2007.

HERKENHOFF, Paulo; MEIRELES, Cildo; MOSQUERA, Geraldo. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

JUDD, Donald; in: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecilia [orgs.]. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sússekind... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

- JUNICHIRO, Tanizaki. *Elogio da Sombra*. Tradução de Margarida Gil Moreira. Lisboa: Relógia D'Água Editores, 1999.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986
- OITICICA, Hélio; in: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília [orgs.]. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sússekind... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- LEWITT, Sol; in: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília [orgs.]. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sússekind... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- MATISSE, Henri; *Escritos e reflexões sobre a arte*. – Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MEIRELES, Cildo. In: MAIA, Carmen. Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- MORRIS, Robert. *Notes on Sculpture*; in: BATTOCK, Gregory [org.]. *Minimal Art*. E.P. DUTTON & CO., INC. ,1968.
- NAVES, Rodrigo. *O Vento e o Moinho: ensaios sobre a arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução Júlio Fischer. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SALZTEIN, Sônia [1955]. *Dialogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- SERRA, Richard; in: *Art in Theory, 1900-1990*. Edited by Charles Harrison and Paul Wood. Massachusetts: BlackWell Publishing, 1993.
- SERRA, Richard; in: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília [orgs.]. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sússekind... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- SERRA, Richard. *Rio Rounds*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 1999.
- TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001

## PERIÓDICOS

FRAIA, Emilio; in: *Serrote n° 13*. São Paulo: IMS – Instituto Moreira Salles, 2013.

GOLDSMITH, Kenneth; in: *Serrote n° 13*. São Paulo: IMS – Instituto Moreira Salles, 2013.

KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado*. [online] Disponível na internet via [www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf](http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf), 2011.

MARTÍNEZ, Vicente; *Robert Ryman e a pintura vista como campo de relações*. – in: *VIS – Revista de Pós-Graduação em Arte*. – v. 6, n 1, 2007, - Brasília: Editora PPG – Arte UnB, 2006.

MARTÍNEZ, Vicente; MEIRELES, Cildo; in: *VIS – Revista de Pós-Graduação em Arte*. – v. 6, n 1, 2007, - Brasília: Editora PPG – Arte UnB, 2006.

RAJCHMAN, John. *O pensamento na arte contemporânea. Novos estud. - CEBRAP* [online]. 2011, n.91 [cited 2014-08-01], pp. 97-106 . Disponível na internet via: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002011000300005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002011000300005&lng=en&nrm=iso)>. ISSN 0101-3300. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002011000300005>.

## CATÁLOGOS

CALDAS, Waltercio. In: *Waltercio Caldas: 1985-2000*. Curadoria de Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

MORAIS, Frederico; MEIRELES, Cildo. In: *Cildo Meireles: alguns desenho*. Curadoria de Frederico Morais. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008.

## VÍDEOS

James Turrel em Guggenheim Conversations With Contemporary Artists: James Turrell with Michael Govan , 2013. Online:

[https://www.youtube.com/watch?v=ox00pFnKS7g&list=PLWt9nvDxzGOqj3soD4-bRvIqoWF9cN\\_wd&index=8](https://www.youtube.com/watch?v=ox00pFnKS7g&list=PLWt9nvDxzGOqj3soD4-bRvIqoWF9cN_wd&index=8)

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Capa da primeiro *Almanaque do Cavaleiro azul*, retratando São Jorge e lançando o movimento modernista.

Figura 2: Kurt Schwitters. Merz nº 11.

Figura 3: Lawrence Weiner, *Cat. #278 (1972) To see and be seen*, 1972.

Figura 4: Richard Serra. *Mão agarrando chumbo* (fotogramas), 1969. Filme.

Figura 5: Oswaldo Goeldi, [NOTURNO], sem título, *circa* 1950, assinada, xilogravura, sem numeração, 20,8 x 26,9cm, gravura, premiada na I Bienal de São Paulo, 1951. Coleção Museu Nacional de Belas Artes.

Figura 6: *Estudos para desenhos de campo*. Carvão sobre papel, dimensões variadas. 2011.

Figura 7: *Projeto para desenho a carvão sobre parede*, Nanquim, guache e pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011, Coleção do artista.

Figura 8: *Projeto para desenho a carvão sobre parede*, Nanquim, guache e pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011, Coleção do artista.

Figura 9: *Projeto para desenho a carvão sobre parede*, Nanquim, guache e pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011, Coleção do artista.

Figura 10: *Projeto para desenho a carvão sobre parede*, Nanquim, guache e pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011, Coleção do artista.

Figura 11: *Projeto para desenho a carvão sobre parede*, Nanquim, guache e pedra negra sobre papel, 39 x 28 cm, 2011, Coleção do artista.

Figura 12: Cildo Meireles. *Espaços Virtuais: cantos*. Nanquim, grafite e lápis de cor sobre papel; 32 x 23 cm, 1968. Coleção Cildo Meireles.

Figura 13: Pablo Picasso. *Guitarra*, Folha de metal e arame, 77,5 x 35 x 19,3 cm, 1913, The Museum of Modern Art, Nova York.

Figura 14: Richard Serra. *Arco inclinado*, Aço cor-ten, 366 x 3.751 x 6 cm, 1981, Federal Plaza, Nova York. (obra destruída).

Figura 15: Cildo Meireles, *Desvio para o vermelho I: Impregnação, II: Entorno, III: Desvio*, materiais diversos, 1967-84, foto: Pedro Motta.

Figura 16: Diagrama 1, criado por Rosalind Krauss, presente no texto *A Escultura no Campo Ampliado*.

Figura 17: Diagrama 2, criado por Rosalind Krauss, presente no texto *A Escultura no Campo Ampliado*.

Figura 18: Diagrama 3, criado por Rosalind Krauss, presente no texto *A Escultura no Campo Ampliado*.

Figura 19: Hélio Oiticica. *Grande Núcleo*. 1960-66. Óleo e resina sobre madeira. Dimensão total 6,7 x 9,75 m. Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

Figura 20: *Curva e Estrutura (Desenho de Campo nº 1)*. Tinta e carvão sobre parede, 3 x 4 metros. 2011. Obra destruída.

Figura 21 a , 21 b : Richard Serra. *Shift*. 1970-72. King City, Ontario.

Figura 21 c : Richard Serra. *Shift*. 1970-72. King City, Ontario.

Figura 22: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 5.000 toneladas de blocos de basalto negro, 1970, Great Salt Lake, deserto de Utah.

Figura 23: Walter de Maria. *The lightning Field*. 1977, Deserto de Quemado, Novo México.

Figura 24: Michael Heizer. *Doble Negative*. 1969-70. Nevada.

Figura 25: *Curva e Estrutura (Desenho de Campo nº 1)*. [Detalhe].

Figura 26: *Curva e Estrutura (Desenho de Campo nº 1)*. [Detalhe].

Figura 27: *Curva e Estrutura (Desenho de Campo nº 1)*. [Detalhe].

Figura 28: *Curva e Estrutura (Desenho de Campo nº 1)*. [Detalhe, *contra-plongé*].

Figura 29: Richard Serra. *Rio Rounds*. 1997-98.

Figura 30: Registro da montagem da exposição *Rio Rounds*.

Figura 31: *Sem Título (Desenho de Campo n° 4)*. Tinta e carvão sobre parede, 1,6 x 5 metros. 2012. Obra destruída.

Figura 32: Registro da montagem da exposição *Rio Rounds*, em que temos Serra aplicando a tinta oleosa na parede.

Figura 33: *Con-tí-nuo (Desenho de Campo n° 3)*. Nanquim e carvão sobre papel dentro de caixa de madeira e vidro, 1,9 x 1,5 metros. 2012.

Figura 34: *Con-tí-nuo (Desenho de Campo n° 3)*. [Detalhe].

Figura 35: *Luz e Ascensão (Desenho de Campo n° 2)*. [Detalhe].

Figura 34: Dan Flavin. *Sem título* (para Marianne), 1970. San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla.

Figura 36: *Luz e Ascensão (Desenho de Campo n° 2)*. Tinta e carvão sobre parede, 3,10 x 2,80 metros. 2012. Obra destruída.

Figura 37,38: *Lugar 1-2, Site-specific 1-2*. Série *Desenhos específicos*, Guache e nanquim sobre papel, 64 x 38 cm, 2010.

Figura 39,40: *Lugar 3-4, Site-specific 3-4*. Série *Desenhos específicos*, Guache e nanquim sobre papel, 64 x 38 cm, 2010.

Figura 41,42: *Lugar 5-6, Site-specific 5-6*. Série *Desenhos específicos*, Guache e nanquim sobre papel, 64 x 38 cm, 2010.

Figura 43: *Sem título*, Guache sobre Papel, 32 x 38 cm, 2010.

Figura 44: *Sem título*, Guache sobre Papel, 32 x 38 cm, 2010. Figura 45: *Sem título*, Guache sobre Papel, 32 x 38 cm, 2010.

Figura 46: *Pinturas de Saturação (caderno de estudos)*, Guache e carvão sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.



Figura 47: *Pinturas de Saturação (caderno de estudos)*, Guache e carvão sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.

Figura 48: *Pinturas de Saturação (caderno de estudos)*, Guache e carvão sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.

Figura 49: *Nº 1. Série Pinturas de Saturação*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre linho, 100 x 100 cm, 2013.

Figura 50: *Nº 2. Série Pinturas de Saturação*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre linho, 100 x 100 cm, 2013.

Figura 51: *Pinturas de Saturação (caderno de estudos)*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.

Figura 52: *Pinturas de Saturação (caderno de estudos)*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.

Figura 53: *Pinturas de Saturação (caderno de estudos)*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.

Figura 54: *Pinturas de Saturação (caderno de estudos)*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.

Figura 55: *Pinturas de Saturação (caderno de estudos)*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.

Figura 56: *Pinturas de Saturação (caderno de estudos)*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.

Figura 57: *Nº 3. Série Pinturas de Saturação*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre linho, 100 x 100 cm, 2013.

Figura 58: *Construções espaciais (estudos). Série Pinturas de Saturação*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre linho, 75 x 30 cm, 2013.

Figura 59: *Nº 4. Série Pinturas de Saturação*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre linho, 100 x 100 cm, 2013.

Figura 60: *Nº 5. Série Pinturas de Saturação*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre linho, 100 x 100 cm, 2013.

Figura 62: *Pinturas de Saturação (caderno de estudos)*, Tinta de parede branca e pigmento preto sobre Papel, 27 x 21 cm, 2013.

Figura 63: *Projeto para Escultura com pó I*, Guache, nanquim e aquarela sobre papel milimetrado, 21 x 29,7 cm. 2014. “Esculturas com pó/ Proposição para paisagem/ O semeador do campo/ Com o carvão em pó, todo o corpo em movimento, construir sucessivamente esculturas no ar que, sujeitas ao vento, logo se desfazem.”

Figura 64: *Projeto para Escultura com pó II*, Guache, nanquim e aquarela sobre papel milimetrado, 21 x 29,7 cm. 2014. “Esculturas com pó/ Proposição para ambiente fechado/ Movimento através, convergente, curvilíneo, divergente, irregular, maquinal, mecânico, oscilatório, para além da meta, para baixo, para cima, para dentro, para fora, para frente para trás, rápido, terminal, vibratório, sísmico. De forma a construir sucessivamente esculturas com pó que se esvaem num instante mínimo.”

Figura 65: *Projeto para Escultura com pó III*, Guache, nanquim e aquarela sobre papel milimetrado, 21 x 29,7 cm. 2014. “Esculturas com pó/ Proposição para ambiente fechado/ Traçar com o pó do carvão uma linha reta e contínua ao longo da maior extensão possível do espaço expositivo. Obrigando o espectador a caminhar toda essa extensão para vivenciar o trabalho.”

Figura 66: *Projeto com Terra*, Guache, nanquim e aquarela sobre papel milimetrado, 21 x 29,7 cm. 2014. “Projeto com terra/ Componho assim, o projeto com terra, em que com um gesto simples, primitivo, fazer uma concha com as mãos, pego a terra de um recipiente, e despejo num espaço vazio. Assim, no deslocamento da terra com as mãos e no acumulo, ao deitá-la sobre um espaço continuamente, formando um monte, imagino envolver o espectador no trabalho, convidá-lo a, com suas mãos, pegar a terra em concha e despejá-la a desfazer-se como terra na terra.”

Figura 67: *Proposição para experiência com água*, Guache, nanquim e aquarela sobre papel milimetrado, 21 x 29,7 cm. 2014. “Proposição para experiência com água/ Par de recipientes metálicos com fundo escuro preenchidos com água em diferentes níveis. O Espectador é convidado a cambiar a água entre os recipientes da forma e no ritmo que lhe convir. Experimentando seu reflexo na água ora tranquila, ora turbulenta.”