



Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Arte

REVOLVENDO A TERRA:

UMA DIALÉTICA ENTRE FLUXO E CONTENÇÃO

César Augusto Flores Becker

Brasília, 2016

REVOLVENDO A TERRA:

UMA DIALÉTICA ENTRE FLUXO E

CONTENÇÃO

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

Orientador

Prof. Dr. Vicente Carlos Martínez Barrios

Brasília, 2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Vicente Carlos Martinez Barrios (Orientador)

Universidade de Brasília

Profa. Dra. Elisa de Souza Martínez

Universidade de Brasília

Prof. Dr. Agnaldo Farias

Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Nivalda Assunção (Suplente)

Universidade de Brasília

Brasília, 2016.

Agradecimentos

Aos meus alunos de escultura de 2016, pelo feliz e inesquecível encontro.

Ao meu orientador, Vicente Martinez Barrios, pela confiança.

A professora Elisa Martinez, pelo conhecimento compartilhado.

A Suely Gehre, pela sensibilidade e delicadeza com a revisão textual.

Aos colegas do mestrado, que possibilitaram tantas trocas substanciais.

A Gabi, pelas nuvens, neblinas, poeira e luz.

A Lívia Brito, pela presença encantadora, doce e generosa.

Ao Miguel Simão, pela estima e apoio.

Ao Marcos Antony, pelas risadas que nunca faltam.

A Camila, a vida.

*Quero compreender esse estado...
e essa energia que estão em mim...
Essa energia e essa vida...
que vertem da paisagem.
Essa coisa intangível que está aí e
depois desaparece.
O crescimento, o tempo, a mudança,
e a noção de fluxo
que se encontra na natureza.*

- Andy Goldsworthy

Resumo

Este projeto discorre sobre desdobramentos de uma pesquisa que foi iniciada na graduação em Artes Visuais. Trata-se de um prosseguimento de reflexões que foram desenvolvidas no campo da escultura, especificamente em sua relação com a matéria, o corpo e o espaço. Como principal fonte desta pesquisa foi escolhido o elemento terra. Este trabalho se situa na perspectiva dos processos de formações e transformações geológicas. Uma pesquisa voltada para as características físicas dos materiais e de suas características específicas. Uma abordagem que está relacionada à mecânica do solo, ao comportamento dos maciços de rocha, aos grandes volumes de material afetados por forças físicas.

Palavras-Chave

Escultura, Matéria, Sentido, Terra, Contenção, Fluxo.

Abstract

This project discusses developments from a research that was initiated in the graduation in Visual Arts. It's a continuation of reflections that have been developed in the field of sculpture, specifically in its relation with matter, body and space. As the main source of this research was chosen the earth element. This work is situated in the perspective of geological formations and transformations processes. A research focused on the physical characteristics of the materials and their specific characteristics. An approach that is related to the mechanics of the soil, the behavior of rock masses, to the large volumes of material affected by physical forces.

Keywords

Sculpture, Matter, Sense, Earth, Containment, Flow.

SUMÁRIO

Lista de Imagens 9

Introdução 12

Capítulo 1 - Os sinais do fazer, a descoberta da matéria 25

1.1 A matéria como experiência e significado da obra 40

1.2 A escolha do elemento terra 57

Capítulo 2 - Primeiras experiências com a terra 65

2.1 Compressão e dispersão 70

2.2 O aspecto geológico do elemento terra 92

2.3 Amontoamento 100

2.4 Aglomeração 115

2.5 Campo ampliado da escultura 136

Capítulo 3 - Matéria e forma 152

3.1 Matéria e espaço 180

Capítulo 4 - Considerações finais 195

4.1 Conclusão 207

Referências Bibliográficas 209

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: *Agesandro, Atenodoro, Polidoro*. Grupo de Laocoonte. Aprox. 40 a.C. Mármore

Figura 2: Auguste Rodin. *As Três Sombras*. 1880. Gesso

Figura 3: Vladimir Tatlin. *Relevo de Canto*. 1915. Ferro, alumínio e madeira

Figura 5: Rodin. *Adão*. 1880. Bronze

Figura 6: Constantin Brancusi. *O Princípio do Mundo*. 1924. Mármore

Figura 7: Serra. *Mão Agarrando o Chumbo*. 1969. Fotogramas

Figura 8: Carl Andre. *Décimo segundo canto de cobre*. 1975. Escultura

Figura 9: Serra. *Placas de Aço Empilhadas*. 1969. Aço

Figuras 10 e 11: *1 Tonelada de Terra Comprimida*. 2014. Terra vermelha

Figura 12: Tony Smith. *Die*. 1962. 183 cm³. Aço

Figura 13: Richard Serra. *Adereço de 1 tonelada (Castelo de cartas)*. 120 cm³. 1969. Chumbo

Figura 14: *Brasília Sedimentada*. 2015. Terra vermelha

Figura 15: *Brasília Sedimentada*. 2015. Terra vermelha

Figura 22: *Sem Título*. 2015. Terra vermelha

Figura 23: Robert Smithson. *Asphalt Rundown*. 1969

Figura 24: *Transportai um punhado de terra todos os dias e fareis uma montanha*. 2015. Aço e terra vermelha

Figura 25: Robert Smithson. *Nonsite*. Oberhausen. 1968

Figura 26: *Sem Título*. 2015. Terra vermelha

Figuras 27, 28, 29 e 30: *Sem Título*. 2015. Terra vermelha

Figura 31. Richard Long. *Avon Mud Circle*. 2004

Figura 32: Richard Long trabalhando em um *Círculo de Lama*

Figura 33: Richard Serra trabalhando em seu estúdio em Gemini

Figura 34: Richard Serra. *Out-of-round X*. 1999

Figuras 35, 36 e 37: *Horizontes do solo*. 2016. Terra vermelha sobre papel canson

Figura 38: Rosalind Krauss, diagrama do campo ampliado da escultura

Figura 39: Robert Smithson. *Partially buried woodshed*. 1970

Figura 40: Michael Heizer. *Double Negative*. 1969

Figura 41: Richard Serra. *Strike*. To Roberta and Judy. 1969-71

Figuras 42 e 43: *Cortes e declives*. Terra vermelha, 2016

Figuras 43, 44 ,45, 46 e 47: *Cortes e declives*. Terra vermelha, 2016

Figuras 48 e 49: Adobe. Imagens retiradas da internet

Figuras 50 e 51: Taipa de pilão. Imagens retiradas da internet

Figuras 52 e 53: Taipa de mão. Imagens retiradas da internet

Figura 54: Richard Serra. *Arco inclinado*. 3,07 m x 36,3 m x 6,4 cm. Aço corten, 1981

Figura 55: *Fluxo e contenção*. Terra vermelha, 2016

Figura 56. Walter De Maria. *The New York Earth Room*, 1977

Figuras 57 e 58: *O princípio da queda*. Terra vermelha, 2016

Figuras 59: *Atlas*. Terra vermelha e concreto, 2016

Introdução

A intenção da escrita e da leitura desta dissertação está relacionada com a ideia de revolver a terra. E as palavras aqui neste estudo funcionariam como mãos embrenhando-se solo adentro, escavando, remexendo, e atravessando diferentes camadas que compõem o volume e a densidade desta pesquisa.

Estratos que são compostos por diferentes formações de pensamentos e distintas formações sedimentares que estão relacionadas com a escolha do elemento terra como objeto de pesquisa inserido no campo das artes visuais, principalmente no campo da escultura.

Esse pensamento se aproxima do que o artista Robert Smithson, em seu artigo *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, nos coloca, que é impossível evitar o pensamento lamacento quando se trata daquilo que ele chama de Geologia Abstrata.

A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais

desgastam rochedos de pensamento, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos de razão... Colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches, tudo isso acontece dentro dos limites fissurados do cérebro. (SMITHSON 1968. In COTRIM; FERREIRA, 2006, 182)

A Geologia Abstrata, para Smithson, trata das profundas afinidades entre os processos da mente e os movimentos da terra, pois ambos estão sujeitos à erosão, a colapsos e desmoronamentos. No mesmo artigo, o artista afirma que os nomes dos minerais e os próprios minerais não diferem, porque no fundo tanto do material quanto da palavra está o começo de um número abissal de fissuras. Se o nome dos minerais e os minerais eles mesmos não diferem uns dos outros, uma erosão da distinção ocorre entre o objeto tornado palavra e a palavra tornada objeto. Para o artista, palavras e rochedos contêm uma linguagem que segue a sintaxe das fendas e rupturas.

O objetivo deste estudo é trabalhar por meio da compreensão da gênese dos solos. Em camadas sólidas, mais ou menos rígidas,

de pouca mobilidade e sedimentadas. Pois, afinal, como o próprio Smithson afirma, todo sólido contém fissuras.

Porém, não devemos restringir aqui a palavra “fissura” apenas em seu sentido de ruptura, mas a abertura que permite a passagem, de um campo de conhecimento a outro, é a possibilidade de estabelecer trocas e contaminações. São as fissuras entre mente e matéria que permitem que a superfície da terra e as ficções da mente possam, enfim, “se desintegrar em regiões distintas da arte”. (SMITHSON, 1968)

Nos capítulos que se seguem, o ato de se propor a entender esta escritura como escavação permite pensar na ação de se criar uma fenda que expõe as camadas que compõem um pensamento sedimentado.

No primeiro capítulo irei abordar como o desejo de representação fiel da natureza humana foi minha primeira motivação e interesse na área da escultura, e de que modo, ao longo do tempo, o desejo da mimese e da metáfora foi sendo deixado de lado por um interesse maior pelas manifestações do fazer, as ferramentas, os

processos construtivos e principalmente pelo confronto com a matéria.

Ainda nesse capítulo será demonstrada a importância da experiência com diversos materiais, dentro do campo da arte contemporânea, onde qualquer material passou a ser considerado de arte. Todos os materiais passaram a ser reconhecidos pelas características específicas que lhes são próprias e, dessa forma, a serem utilizados pelos artistas como sendo o próprio discurso poético da obra.

Dando sequência a este pensamento, no segmento seguinte recorro à leitura do livro *Caminhos da escultura moderna*, de Rosalind Krauss, para exemplificar o entendimento e a compreensão do deslocamento do significado da obra de uma subjetividade privada e interna para a sua superfície externa e pública. Essa noção compreende principalmente a forma como o artista faz da matéria significativa para a compreensão da obra, principalmente a partir das suas qualidades materiais específicas e de suas próprias exigências estruturais. Para isso percorreremos algumas análises de

obras de artistas como Richard Serra, Auguste Rodin, Brancusi e artistas minimalistas como Donald Judd e Carl Andre.

Após essa análise histórica da escultura a partir da interação entre procedimentos, princípios formais, materiais e considerando como estes determinavam e influenciavam no caráter final da obra, eu defino o elemento terra como material de pesquisa inserido em um trabalho baseado em seu caráter físico e propriedades e qualidades específicas: densidade, volume, massa e peso. Neste mesmo segmento será abordado o conceito de *imaginação material* proposto por Gaston Bachelard e sua influência para a construção desta pesquisa. A *imaginação material* de Bachelard trata das qualidades da matéria por meio da metáfora e sublimação dos quatro arquétipos da natureza, a água, o fogo, o ar e a terra, como forças que se tornam meio para a imaginação se realizar como fonte construtiva de imagens. A terra na minha produção artística estaria relacionada à maneira como é compreendida por Bachelard: como resistência, obstáculo, e que provoca o ser humano a agir contra ela e a transformá-la.

No final do primeiro capítulo, uma investigação será aprofundada no que diz respeito às formas como o ser humano trabalha e transforma a matéria. O que compreende a noção da relação entre sujeito e matéria como uma construção mútua. Por conseguinte, será aprofundada a noção de trabalho e de desenvolvimentos técnicos que constituem a base de inúmeras maneiras de vir a trabalhar o material.

A partir daqui faço uma relação com as minhas primeiras experiências com a terra e com alguns procedimentos que determinei como meu campo de interesses relacionados com o elemento terra. Conter, despejar, amontoar e aglomerar se tornam técnicas interessantes para esse tipo de trabalho em que desejo expor o material a partir das suas características específicas e singulares.

No capítulo 2 vou trabalhar principalmente a partir da leitura do livro *Paisagens Críticas – Robert Smithson: Arte, Ciência e Indústria*, de Nelson Brissac Peixoto. Os primeiros trabalhos que conferem a minha produção de terra possuem relação com as obras

e os escritos elaborados por Smithson, principalmente da forma como ele pensa a sua produção por meio da mobilidade, transitoriedade e das transformações e formações geológicas relacionadas com a questão da entropia e a teoria dos fractais, que se traduzem na relação de obras *Sites* e *Nonsites* elaborados pelo artista.

Em seguida vou demonstrar como também é possível identificar nos trabalhos de terra que serão apresentados os princípios da fenomenologia da percepção e da matéria na experiência de encontro entre sujeito-objeto, como unidade que engendra sentidos apreendidos em ato e relativizados ao corpo do sujeito.

Tendo em vista que toda esta pesquisa parte do meu interesse inicial pela área da escultura, após elaborar e pontuar alguns trabalhos da minha produção prática com o elemento terra, traçarei alguns questionamentos sobre o contexto de trabalhar com esse material dentro do campo desse meio de expressão. É claro que esta produção atual tem relação com meus primeiros contatos e

experiências com a matéria e com alguns procedimentos técnicos da escultura tradicional, pois têm se desdobrado, desde o início da minha produção, em questões que são levantadas pelos seus próprios processos de elaboração.

Porém a lógica sedimentar do elemento terra vai contra a lógica da escultura tradicional, relacionada principalmente à ideia de monumento. Pensando na precariedade do elemento terra, me apoio na leitura do texto *A escultura no campo ampliado*, de Rosalind Krauss, como auxílio para elucidar melhor a questão de como o meu trabalho ainda poderia ter relação com o campo desse meio de expressão.

No capítulo 3, o elemento terra será estudado e aprofundado a partir das suas relações com a forma e com o espaço. Cada subcapítulo é referente a uma dessas relações. No primeiro segmento há uma reflexão de como a matéria não é “uma massa passiva” (Focillon, 1943, 56), inerte, ela é atividade e já tem a sua própria forma, que se impõe à forma. Ou seja, as matérias têm uma vocação formal na medida em que são selecionadas pela

adequação, finalidade e facilidade com que podem ser trabalhadas, e, sobretudo, por se prestarem a determinados efeitos a um tratamento em particular.

Será discutido o modo como a construção dos trabalhos de terra aqui elaborados tem familiaridade com algumas técnicas tradicionais de construção civil que também utilizavam a terra como matéria-prima. No entanto, da mesma maneira que o trabalho se aproxima de procedimentos como o do adobe, taipa de pilão e pau a pique, ao mesmo tempo ele se distancia por não possuir um determinismo funcional e não ser construído a partir de valores e constantes. Desta maneira, há em seguida uma reflexão de como a terra adquire propriedades diferentes conforme o tratamento que lhe é dado e a técnica utilizada. É uma matéria que se torna volátil, proporcionando sempre a criação de inéditos.

Após realizar uma análise sobre como a matéria se relaciona com a forma, no segmento seguinte me dedicarei a analisar como o espaço determina e potencializa certas qualidades da matéria, e como esta também configura o sentido espacial de determinado

local. Em seguida, me debruçarei sobre as práticas *Site Specific* e o modo como elas são entendidas como sendo de contextos específicos, pois tratam justamente das condições para a construção de proposições artísticas. Ou seja, analisarei aqui o modo como o significado da obra é uma função da relação do trabalho com a especificidade do lugar em que ele se encontra exposto.

Utilizarei como apoio a leitura de *O Espaço Moderno*, de Alberto Tassinari, tendo como foco o modo como o autor nos coloca que já não cabe mais à obra contemporânea transformar o mundo em arte, mas sim solicitar o espaço comum para se instaurar como arte, sendo o mundo da arte contíguo ao mundo no qual vivemos. Faço uma aproximação com o deslocamento do elemento terra do seu local de origem e pertencimento para um contexto espacial no qual ele será entendido e compreendido como obra de arte.

No capítulo 4, nas considerações finais, busco focar a semiótica do sensível a partir dos estudos de Eric Landowski. De natureza pré-discursiva, me proponho analisar o conceito de estesia, que diz respeito à percepção, aos cinco sentidos do corpo, em sua

capacidade de serem convocados quando em contato com as qualidades da matéria, objetos e sujeitos do mundo. A estesia é entendida como parte sensível do sentido, que engendra o que é para Landowski o sentido-sentido.

Analisarei como a produção do sentido ocorre em ato, pela copresença sensível dos “actantes” em uma situação concreta que ocorre na experiência. “É somente pela mediação da matéria do significante, e finalmente, de seu corpo, que o sujeito constrói suas relações com o mundo circundante enquanto universo de valores e presença de sentidos” (LANDOWSKI, 1996, p. 23). O corpo tocado pela matéria, seja pelo contato agradável ou desagradável, gera sentidos.

Se, de um lado, a semiótica do sensível visa examinar o modo específico com que os sentidos associam-se aos objetos, de outro, Landowski refere-se à necessidade de tratar das formas que a matéria pode tomar:

Mas tratando-se dos poderes que o objeto exerce sobre o sujeito, também deve ser colocado o

projeto, talvez ainda mais ambicioso, de uma semiótica da própria matéria. O objetivo seria o de dar conta dos efeitos de sentido oriundo dos modos de estar dos corpos em geral, ou seja, da morfologia das substâncias naturais ou artificiais com as quais as coisas são feitas - a physis - tanto quanto dos inumeráveis traços sensíveis da “matéria” humana, ou seja, do soma, esse “objeto” capaz, por sua compleição, sua consistência (seu peso, sua textura, seu calor) e sua mobilidade específicas, de significar imediatamente para outro corpo o sentido vivido de seu próprio viver. (LANDOWSKI, 2002, 147-148)

Desta maneira fui me dando conta de como esta escavação até então poderia ser compreendida, em síntese, a partir da minha relação com a matéria e os modos de acordo com os quais uma larga tradição ensinou a manipulá-la, e em como essa mesma tradição comprometeu sua maleabilidade ao fazê-la pesada, lenta e opaca.

Pousei então um olhar mais atento sobre essa matéria revolvida. Agarrei um punhado de terra e o deixei escapar pelas minhas mãos. Questionei o valor desta ação, e me dei conta de um virginal frescor que pertencia a um movimento natural e próprio do

material. Notei como a matéria se revelava mais fecunda e inexplorada, o que me permitiu ser guiado por certas sugestões que pareciam surgir espontaneamente dela. É desta maneira que sigo me embrenhando solo adentro, para melhor determinar as possibilidades e singularidades desse material.

1. Os sinais do fazer, a descoberta da matéria

Esta pesquisa é um desdobramento de incursões realizadas inicialmente no curso de Artes Plásticas da Universidade de Brasília, na área de escultura. Meu primeiro interesse se deu pela representação tridimensional da figura humana a partir da talha e da modelagem. Faço uma relação desse período inicial da minha pesquisa ligado a um pensamento racionalista arraigado na escultura neoclássica. Esse modelo traz dentro de si um pressuposto histórico e narrativo no qual o entendimento obra se desenvolvia. Tratava-se também de um ilusionismo escultural que convertia cada material no significador de outro. Ou seja, esse ilusionismo retirava o objeto escultural de um espaço literal e o inseria dentro de um espaço metafórico.

Vicente Martinez, em seu artigo *Materialidade e Sentido*, nos mostra como na pintura e escultura clássica materiais como a tinta a óleo, o mármore, o bronze têm sido utilizados desde a Renascença para representar e dar forma a vegetações, animais, seres humanos, assim como uma enorme quantidade de outros materiais.



**Figura 1: Agesandro,
Atenodoro, Polidoro.
Grupo de Laocoonte.
Aprox. 40 a.C. Mármore**

O artista manipula e subjuga o material com o qual ele trabalha à vontade de sua representação, para dar forma às coisas do mundo a sua volta.

Esse pensamento do material submetido à dinâmica de uma narrativa representada é reforçado por Umberto Eco no seu artigo *Cores de Ferro*¹. O autor nos coloca como na arte contemporânea se redescobriu o valor da matéria. O que não quer dizer que artistas de outras épocas não compreendiam que os materiais com os quais eles trabalhavam já indicavam formas e resistências singulares. Eco cita, como exemplo, Michelangelo, que costumava dizer que a forma da escultura já se encontrava contida no interior do mármore, de modo que só lhe restava talhar a pedra excedente.

E embora houvesse artistas como Michelangelo, que sabiam dialogar com a matéria e fazer dela a fonte de toda inspiração e invenção de formas, o autor afirma que muito dessa questão material foi ocultado por uma estética idealista da época, em que a

¹ ECO, Umberto – *A definição da arte*. Trad. de José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1995.

invenção artística estava restritamente ligada com as profundidades do espírito, nada tendo a ver com as provocações da realidade física e concreta do mundo.

Nesse sentido, tanto Michelangelo como o escultor Auguste Rodin foram artistas que significaram uma ruptura na minha compreensão dos processos escultóricos que tangenciavam minha produção artística. É interessante analisar aqui principalmente a influência de Rodin na construção e no entendimento dos meus trabalhos como resultado dos seus próprios processos de construção.

Rosalind Krauss, no livro *Caminhos da Escultura Moderna*, vai nos colocar que a carreira de Rodin pode ser compreendida em síntese a partir da obra *A Porta do Inferno*. Trata-se de um relevo criado para um conjunto de portas monumentais que serviriam de entrada a um futuro museu. A obra foi encomendada como uma série de ilustrações da obra literária *Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

A autora nos mostra que *A Porta do Inferno* resiste a todas as tentativas de ser concebida como uma narrativa linear e coerente. Isto ocorre porque muitas das figuras que compõem o monumento são na verdade repetições de um mesmo modelo colocado em posições diferentes.

Um exemplo desta característica diz respeito ao conjunto *As Três Sombras*, situado no topo da Porta, que nada mais é do que a representação tríplice de um mesmo molde, a escultura de Adão, em que três figuras irradiam-se em torno do ponto de encontro em que seus braços esquerdos se encontram.

Dessa forma, Rodin rompe com princípios básicos de composição da escultura neoclássica. O artista provê as três sombras de uma incapacidade de conseguirem criar entre si uma relação de significação. Suas esculturas são na verdade totalmente autorreferentes ao seu próprio processo de criação.



Figura 2: Auguste Rodin. *As Três Sombras*. 1880. Gesso

Tendo Rodin como principal referência na época, tirei partido de alguns procedimentos técnicos como o próprio discurso poético do trabalho. A moldagem e a fundição foram técnicas que utilizei como construção de muitas obras. O molde de uma escultura é um registro da sua própria existência material. Um vazio que precede uma forma, que pode ser preenchido por inúmeros materiais.

Essa pluralidade de possibilidades me permitiu explorar diversas matérias e perceber como as diferentes materialidades eram singulares e dotadas de características específicas. Logo o meu desejo de representação fiel da figura humana foi sendo deixado de lado por um interesse maior pelas manifestações do fazer, as ferramentas, os processos construtivos, os maquinários e métodos primários de fazer contato com a matéria.

O abandono dos modelos representacionais e figurativos me impulsionava cada vez mais a novas explorações no campo das formas possíveis. Da mesma forma como para a maior parte da arte contemporânea a matéria se convertia não apenas no corpo das obras que eram produzidas, mas também em seu fim, o objeto do

seu discurso estético e poético, a escultura para mim começou a se tratar de um discurso sobre os seus próprios processos e materiais que eram utilizados. E essa interrogação dos materiais acabou apontando minha produção para uma casualidade de permitir que os materiais também atuassem por conta própria na construção dos trabalhos.

De acordo com Eco, a obra do pintor renascentista consistia em submeter a matéria à uma força organizadora de uma ideia construtiva. E em relação à obra do artista contemporâneo, o autor nos coloca:

A obra do artista <<matérico>> dos nossos dias, pelo contrário, foi se configurando como uma renúncia aparente a toda forma, a toda organização, a toda sobreposição de intenções, para deixar que o quadro se tornasse um facto natural, um evento físico, uma dádiva do acaso, tal como as figuras que a água do mar desenha sobre a areia, ou que as gotas de chuva gravam na lama. (ECO, 1968-1972, 202)

Vicente Martinez reforça a ideia de como a partir do surgimento das vanguardas, no início do século 20, podemos

observar uma mudança na maneira como os artistas se confrontavam com os materiais. Pintores cubistas, artistas construtivos, surrealistas, dadaístas e futuristas passaram a experimentar novas possibilidades com materiais fora do repertório tradicional utilizado até então. Dessa forma, uma pluralidade de materiais passou a ter identificação como sendo de arte, por complexidades e singularidades que lhe são próprias.

Martinez cita como exemplo *O Relevo de Canto de Parede*, de 1915, de Vladimir Tatlin. Essa obra é uma assemblage construída de fragmentos justapostos de arame, ferro, alumínio e madeira, materiais cuja natureza conserva conotações do seu uso anterior. O relevo de Tatlin representa o que ele próprio denominava uma “cultura dos materiais”², na qual as teorias de produtividade e marxismo fundamentaram os princípios básicos dessa combinação.

² *Cultura dos materiais*, inaugurada por Tatlin, se identificou plenamente com a Revolução, pois seu caráter radicalmente objetivo, materialista, supraindividual, sua assepsia antissubjetiva e sua severidade antidecadentista faziam-no especialmente apto à arte construtivista para ser suporte e expressão da utopia que a Revolução propunha fazer real no mundo.

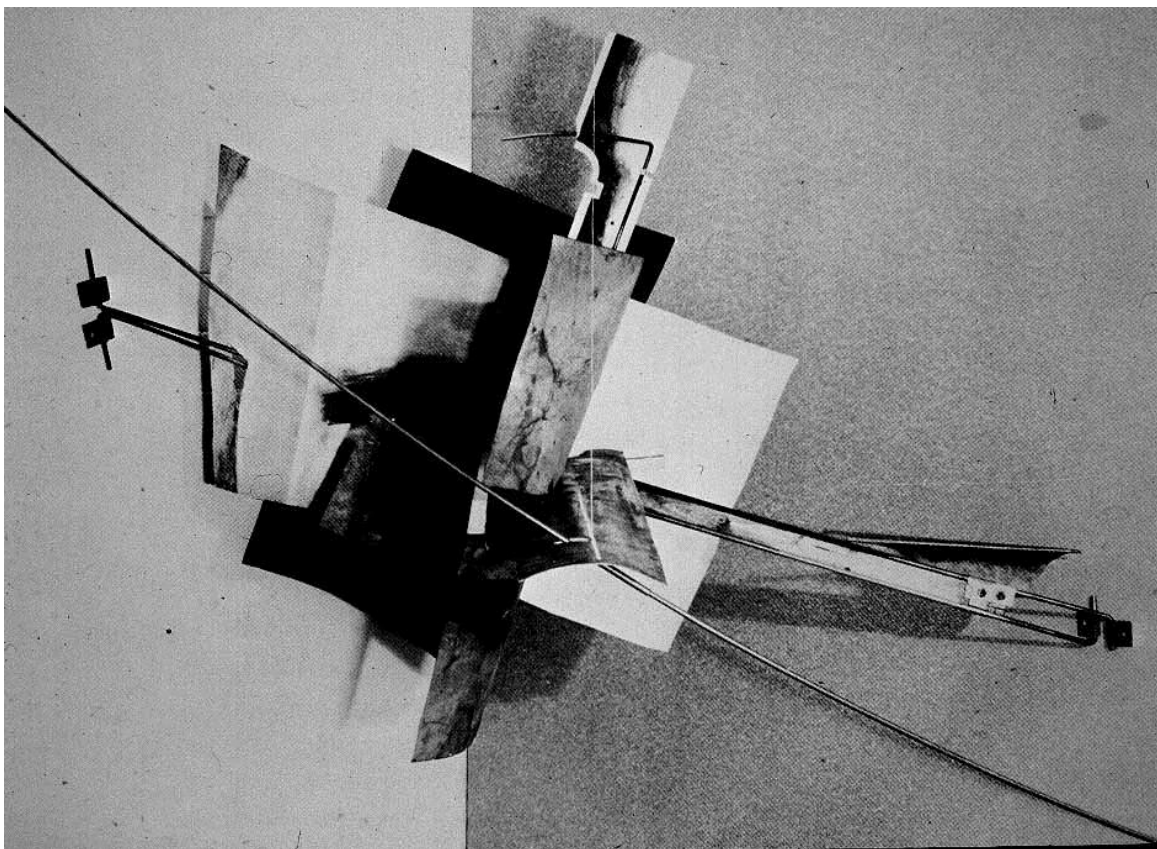


Figura 3: Vladimir Tatlin. *Relievo de Canto*. 1915. Ferro, alumínio e madeira

Tatlin não buscava construir dentro de um espaço figurativo, mas sim dentro de um espaço fático. A presença categórica dos materiais levou-o a apresentar essas construções como coisas reais em um espaço real. Ainda que suas intenções fossem as de um materialismo enfático, essas obras brincam com distintos planos espaciais e com a tensão entre o espaço real e o espaço ilusionista. Os relevos de canto apresentam a transposição recíproca de superfícies e linhas que cortam o espaço e que o compreendem, dividem, retêm e cercam.

Pode-se falar que se tratava de uma arte que trabalhava com os materiais, o volume e a construção, que fabricava e não reproduzia coisas, mas produzia e apresentava coisas com uma existência própria absoluta, sem transcrever temas contidos. Ou seja, a forma dada à obra se dava por exigências estruturais de peso e equilíbrio reais, e os fragmentos utilizados na sua composição funcionavam como símbolos para confirmar a existência dos relevos como objetos e materiais verdadeiros em um mundo concreto e real.

Vicente Martinez elabora uma lista desses novos materiais que começaram a ser utilizados na arte contemporânea:

Borracha, plástico, ferrugem, luz, poeira, talco, vidro, gordura, espelhos, secreções do corpo, urina, fita adesiva, chocolate, materiais industrializados (como alumínio, acrílico, aço escovado), materiais retirados da natureza (como pedras, galhos, folhas, terra, areia, água), como também animais dissecados e ossos, passam a fazer parte do repertório dos materiais utilizados na arte contemporânea. (MARTINEZ, 2009,1318)

A estética contemporânea permitiu pensar em uma revalorização da matéria. Umberto Eco nos conta como se começa a pensar na invenção criadora “[...] relacionada com um universo comprometido e sujo das coisas que se tocam, que se cheiram, que quando caem fazem barulho, que vão para o fundo por causa da inevitável lei da gravidade e que estão sujeitas a desgaste, transformação, decadência e modificação”. (ECO, 1968-1972, 200)

Uma consciência positiva sobre as singularidades da matéria foi tomada pela produção contemporânea. “[...] não há espiritualidade que não se manifeste através de situações corporais

concretas [...] Não pensamos apesar do corpo, mas com o corpo”.
(ECO, 1968-1972, 201)

O artista estuda amorosamente sua matéria, examina-a por inteiro, investiga seu desempenho e resistência; questiona-a e a interpreta para que ela mesma sugira novas e inéditas possibilidades de ser compreendida. O artista para Eco é aquele que se deixa guiar pelas singularidades da matéria, para que seu desenvolvimento natural possa coincidir com as expectativas da obra que se quer construir.

Um exemplo seria o escultor Richard Serra, que incorpora a ferrugem no seu processo de construção de obras. Ele vai trabalhar com o aço corten, que é um tipo de material que tem em sua composição elementos que melhoram suas propriedades anticorrosivas. É muito utilizado na construção civil e uma de suas principais características é a camada de óxido de cor avermelhada que se forma quando ocorre a exposição do aço aos agentes corrosivos do meio ambiente. Quando deixa o aço se corroer, Serra incorpora a ação do tempo sobre a matéria. A ferrugem torna-se

elemento essencial da própria obra acabada. Então a ferrugem, processo que a indústria metalúrgica justamente procura evitar fazendo ligas que aumentem a resistência do aço, é considerada para Richard Serra como propriedade fundamental do metal.

Martinez (2009) nos coloca que cada material possui suas propriedades e qualidades específicas que provocam uma ressonância no nosso corpo, gerando efeitos de sentido singulares. Esses aspectos são fundamentais para o efeito do sentido que se quer construir tendo em vista a forma como a matéria pode ser relacionada com outros elementos, e como ela pode ser orientada e organizada no espaço a partir de sua escala, proporção e volume, gerando efeitos de sentido diferenciado: resistência, tensão, aconchego, opressão, peso e leveza.



**Figura 4: Richard Serra.
Exposição no museu
Guggenheim Bilbao.
1999**

1.1 A matéria como experiência e significado da obra

O meu trabalho começou a se voltar a uma determinada experiência com a matéria relacionada a um fato escultórico específico, de forma que o significado da obra estivesse diretamente relacionado com exigências processuais e materiais da sua própria construção. Esse pensamento pode ser relacionado a partir das reflexões de Rosalind Krauss acerca de um deslocamento do significado da obra, do seu interior para o exterior, que a autora analisa principalmente por meio da produção artística de Rodin, Brancusi, Richard Serra e dos artistas minimalistas como Carl Andre, Donald Judd e outros. É interessante analisar, para os fins desta pesquisa, como o significado da obra desses artistas pode ocorrer a partir da leitura de exigências, qualidades e singularidades dos materiais envolvidos na construção de seus trabalhos.

Krauss (2007) vai nos mostrar que Rodin deixa de relacionar o aspecto superficial do corpo com a sua estrutura interna. Os gestos físicos das figuras humanas produzidas por Rodin não correspondem a um suporte natural e anatômico dos movimentos do

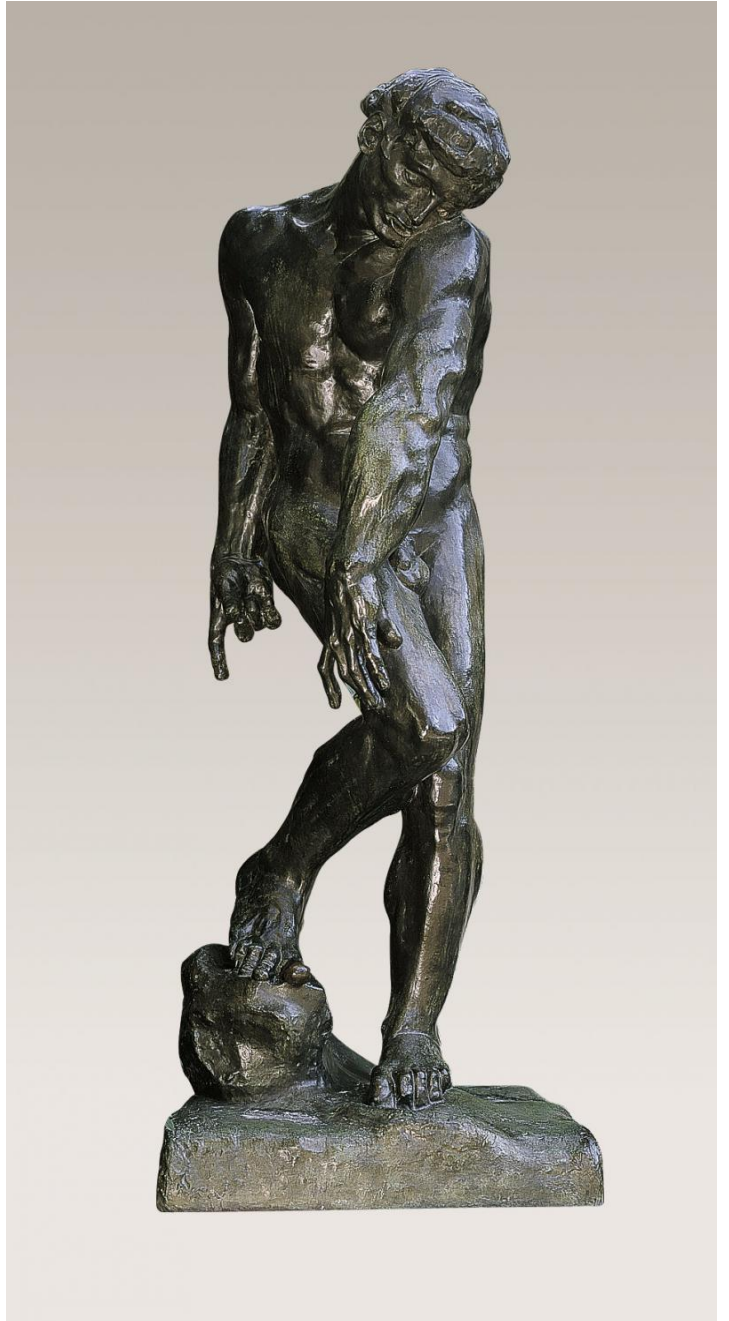


Figura 5: Rodin. *Adão*. 1880. Bronze

corpo humano. Trata-se de uma opacidade gestual que pode ser percebida, por exemplo, pela escultura de Adão. Podemos observar o excessivo alongamento do seu pescoço e o massivo volume do seu ombro. A relação das pernas, uma esticada e outra flexionada, não produz o efeito relacionado ao contraposto em que o peso suportado por uma perna deixa a outra relaxada para formar um leve arco. A autora tece alguns comentários sobre esse corpo completamente tensionado e distendido que considero fundamentais para a compreensão desta pesquisa:

Que causa externa produz essa postura atormentada em Adão? Que arcabouço interno podemos conceber ao observar a figura de fora capaz de explicar as possibilidades de sua distensão? Novamente, sentimo-nos contra um muro de ininteligibilidade. Pois não é como se existisse um ponto de vista diferente que pudéssemos procurar e a partir do qual pudéssemos encontrar essas respostas. Exceto um, e não é exatamente um lugar do qual se deva observar a obra - qualquer obra de Rodin - mas, antes, uma condição. Poderíamos dizer que essa condição é uma crença na manifesta inteligibilidade das superfícies, o que implica renunciar a certas noções de causa, enquanto relacionada ao

significado, ou aceitar a possibilidade de significado sem a prova ou a verificação da causa. Isso significaria aceitar que os próprios efeitos se aplicam a si mesmos - que são significantes, inclusive na ausência do que se poderia considerar o fundamento lógico que lhes dá origem. (KRAUSS, 2007, 33)

Rodin nos oferece gestos em seus trabalhos que não podem ser compreendidos de maneira lógica sem uma experiência nossa anterior reconhecível. Krauss segue seu raciocínio nos colocando a seguinte questão, “[...] e se o significado não depender de uma experiência anterior? E se em vez do significado anteceder a experiência, ele ocorra justamente na experiência? E se o conhecimento de diversas sensações não depender de um conjunto de lembranças sensoriais, mas for inventado de forma singular cada vez que acontece comigo?” (KRAUSS, 2007, 34)

É uma condição que desafia a imagem normal que se tem do eu em uma relação privilegiada com sua consciência. Essa imagem do eu particular e privado que evoca todo um conjunto de significados derivados de experiências privadas às quais cada um de nós tem um acesso subjetivo, e que nos servem para determinar e

identificar, quando em contato com o outro, aquilo que ele quer dizer com seus diferentes gestos e discursos.

Porém, em Rodin, há uma falta de conhecimento prévio reconhecível que nos faz recorrer intelectual e emocionalmente aos gestos e movimentos de suas esculturas e à maneira como elas foram concebidas. Trata-se das forças que dão forma ao seu exterior, que provêm do escultor pelo ato da manipulação da matéria, e da maneira pela qual o artista deixa evidenciado em sua obra seu próprio processo de elaboração e construção.

Trata-se dessa clareza explícita com que as esculturas de Rodin documentam seu processo de criação, onde se evidenciam os acidentes de fundição, como bolhas surgidas no processo de moldagem, orifícios que se dão por bolsas de ar, marcas de dedos que são mantidas como testemunhas visuais da passagem de um estágio a outro. Rodin obriga o espectador a perceber a obra como um todo; a escultura como resultado de um processo, um ato que deu forma à figura ao longo do tempo. De acordo com Krauss, essa superfície do corpo, a fronteira entre o que consideramos interno e

particular e o que reconhecemos como externo e público, é a sede do significado na escultura de Rodin, como também na escultura moderna.

Da mesma forma a autora analisa o trabalho de Constantin Brancusi. A produção do artista envolveu principalmente o entalhamento direto da pedra e da madeira. Os objetos eram sempre polidos até suas superfícies atingirem um acabamento que proporcionasse um reflexo perfeito. Diante de seu trabalho, temos a impressão de estarmos diante de simples cilindros, esferas ou elipsoides que sofreram algum tipo de deformação. A obra de Brancusi ocorre a partir do reconhecimento pelo qual a matéria se insere no espaço mediante a sua forma materializada. A forma ovoide, por exemplo, de o *Princípio do Mundo*, diz respeito a uma forma e ideia preexistentes, um dado pronto de uma experiência anterior reconhecível que antecede o nosso contato com a obra. Uma forma que é apropriada por Brancusi e não por ele



Figura 6: Constatin Brancusi. *O Príncipe do Mundo*. 1924. Mármore

inventada, mas que por meio dela é compreendida pelo artista de forma singular e reinventada a partir do momento em que se torna real e concreta por meio do material de que é construída. Krauss vai nos afirmar que o ato estético gira em torno do deslocamento desse objeto descoberto para um contexto específico em que será interpretado como arte e como um objeto novo e inédito.

A autora segue seu raciocínio afirmando que os trabalhos do minimalismo podem ser encarados como uma renovação e continuação do pensamento destes dois escultores importantes para a história da escultura moderna: Rodin e Brancusi. A produção de ambos representou esse reposicionamento do ponto de origem do significado da obra, de seu núcleo interno para a superfície, sobretudo pelas qualidades específicas dos materiais que eles utilizavam.

Os artistas influenciados pelo minimalismo exploraram as qualidades e as singularidades de diversos novos materiais. Rosalind Krauss (2007) vai nos colocar que os escultores minimalistas, tanto em sua escolha dos materiais como em sua

maneira de compô-los, tinham como objetivo negar o interior das formas como fonte exclusiva de seu significado. Eles tinham consciência de que os materiais eram dotados de uma dinâmica própria, por isso não os interessava dar vida à matéria metaforicamente. Ou seja, o significado da obra não dependia da ilusão do escultor em criar metáforas. Por se recusarem a dotar a obra de arte de um interior ilusionista, a autora conclui que os artistas minimalistas reavaliaram a lógica de uma fonte particular de significado, eles reivindicaram que o significado da obra fosse visto como originário de um espaço público e não privado.

Uma das características desse tipo de abordagem é a exploração de materiais utilizados como módulos de uma estrutura que se repete. Krauss nos explica como existe uma tendência a pensar que o ato de descobrir determinada coisa é conferir a ela uma forma, propor para ela um modelo ou imagem capaz de organizar um arranjo coerente de fenômenos sucessíveis. “Por outro lado, “uma coisa depois da outra” parece o transcurso dos dias, que simplesmente se sucedem um ao outro sem que nada lhes tenha

conferido, uma forma ou uma direção, sem que sejam habitados, vividos ou imbuídos de significado.” (KRAUSS, 2007, 298)

A autora examina que a atração dos minimalistas pela simples repetição se dá como forma para evitar mediações com determinada composição narrativa. Conectar elementos em sequência, sem um início ou uma terminação lógica, equivale a sobrepujar a ideia de um centro do qual as formas estão voltadas ou onde relações são construídas.

Podemos analisar nesse sentido a obra *Mão Agarrando o Chumbo*, de Richard Serra. O vídeo possui três minutos e trata da mão do artista realizando tentativas de agarrar sucessivas tiras metálicas que caem pelo enquadramento da cena. Uma vez ou outra sua mão erra o alvo e deixa o objeto escapar, e por vezes sua mão consegue agarrar o objeto, detendo-o por alguns instantes antes de soltá-lo novamente. Esta é a única pontuação temporal do filme, que retrata esse empenho de realizar uma determinada tarefa repetidas vezes sem considerar o sucesso da ação como um objetivo final. Trata-se apenas de acrescentar uma ação específica após a outra.

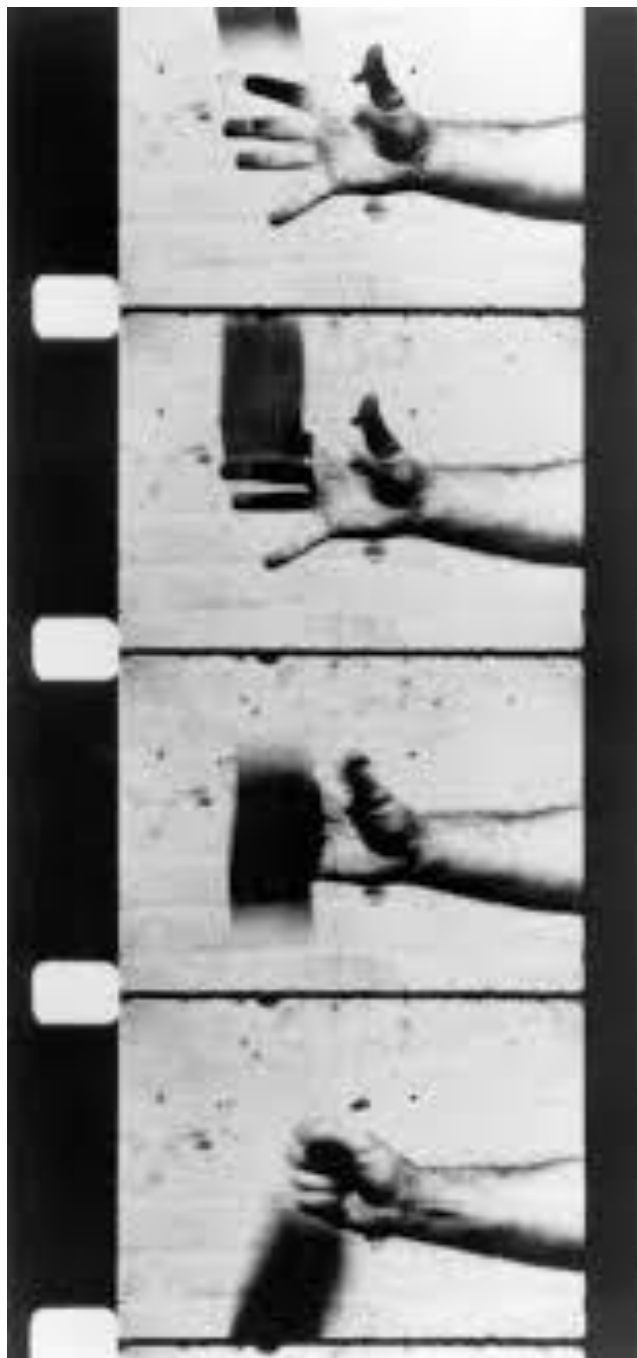


Figura 7. Serra. *Mão Agarrando o Chumbo*. 1969.
Fotogramas.

Krauss (2007), analisando o filme de Serra, faz uma relação com a obra de Rodin e Brancusi. Da mesma maneira que é questionada a ideia de uma necessidade interna de explicação para uma configuração particular de superfícies, a fragmentação do corpo é uma maneira de libertar também o significado de um gesto particular condicionado com um todo coerente.

A autora nos fala de como a ambição do minimalismo, portanto, era realocar as origens do significado de uma obra para o exterior, não mais construindo sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim “[...] na natureza convencional, pública, do que poderíamos denominar espaço cultural”. (KRAUSS, 2007, 323)

Donald Judd, artista minimalista, em seu artigo *Objetos Específicos* nos informa:

A maior parte dos trabalhos envolve novos materiais, sejam invenções recentes ou coisas nunca antes utilizadas em arte [...] Os materiais variam muito e são simplesmente materiais –



Figura 8. Carl Andre. *Décimo segundo canto de cobre*. 1975

fórmica, alumínio, laminados de aço, acrílico, latão vermelho ou comum, e assim por diante. São específicos. Se são utilizados diretamente, são mais específicos. São também usualmente agressivos. Há uma objetividade na identidade inflexível de um material. (JUDD, 2006,104)

No texto *Arte e Objetividade*, o historiador Michael Fried complementa ao dizer que “[...] os materiais não representam, significam ou aludem à coisa nenhuma, são o que são e mais nada [...] deixando que o material em si confronte o indivíduo em toda sua literalidade, sua 'objetividade', sua ausência de qualquer coisa que não seja ele mesmo”. (FRIED, 2002, 143) Carl Andre, por exemplo, explorava o peso real dos materiais que ele utilizava para despojar a escultura de um espaço interno de significação. Uma obra como *Décimo segundo canto de cobre* faz do peso das placas de diferentes metais que são dispostas no chão uma função do próprio material. A partir do caráter bidimensional da obra, Andre leva o espectador a perceber que o espaço interno está sendo espremido para fora do objeto escultural. Dessa forma o artista “[...] elimina todo e qualquer sentido de profundidade ou



**Figura 9: Serra. Placas de Aço
Empilhadas. 1969. Aço**

densidade e, portanto, toda e qualquer sugestão de interior ou centro". (KRAUSS, 2007)

O que enxergamos no trabalho de Andre é o registro do peso do material e das diferentes cores e refletividades de cada placa de metal e das diferentes pressões exercidas por elas sobre o piso, o que expulsa da sua obra qualquer caráter ilusionista.

Dessa mesma maneira, Richard Serra também nos retira a escultura das implicações de um espaço interno significativo explorando o peso real dos materiais. Na obra *Placas de Aço Empilhadas*, Serra vai expulsar qualquer tentativa de ilusionismo material se utilizando do peso e das propriedades evidentes das próprias placas de aço para determinar de dentro da escultura, onde sua composição termina. Pois a obra termina no limite em que o acréscimo de uma única placa ao conjunto acarretaria o desequilíbrio e completa destruição da escultura. Ou seja, existe uma noção de como fazer da composição estrutural dos seus trabalhos uma função das qualidades específicas do próprio material com o qual ele está trabalhando. São artistas como Rodin, Brancusi,

Richard Serra, Carl Andre e outros artistas minimalistas que definiram sua estética como anti-ilusionista, cujo entendimento e conhecimento das suas obras ocorrem a partir da experiência, pelo contato e percepção das suas qualidades materiais, espaciais e pela inteligibilidade de suas superfícies. Krauss defende a tese de que a escultura de seu tempo dá continuidade a esse projeto de compreensão de que a obra passa a ter significado a partir de uma esfera de experiências públicas em que o “eu” é povoado de significados com o mundo exterior, e não mais encerrada em uma consciência essencialmente particular e privada.

Ou seja, os objetos, as formas e os materiais colocados no espaço não mais representam necessariamente as formas e objetos instalados em um mundo metafórico, subjetivo e particular. Eles estão inseridos em um espaço real e concreto do mundo e nos confrontam por meio da sua materialidade e, sobretudo, pelas características singulares que lhes são próprias.

1.2 A escolha do elemento terra

A terra é a matéria mais extensa que qualquer outra coisa no mundo. Trata-se desse material extremamente ordinário que se encontra diretamente abaixo de nossos pés. Nós a escavamos para construir nossas habitações, para plantar e colher nossos alimentos e para enterrar os nossos falecidos. A terra provê nossa subsistência.

A terra se revelou para mim como elemento de pesquisa e interesse a partir da modelagem em barro. A argila provém da decomposição em geral de rochas do tipo cristalina e eruptiva que em um processo longo e lento de decomposição por efeito de intempéries geológicas como vento, chuvas e erosão fragmentam-se da rocha maciça em grãos de variados tamanhos.

A terra tem a propriedade, quando misturada com água em devidas proporções, de apresentar a possibilidade de se tornar um material moldável e completamente generoso em possibilitar novas interações. Quando seca, ela se torna resistente, dura e

fragmentada, porém, basta adicionar água novamente para que ela retorne ao seu estado de plasticidade.

A terra é um material primordial, foi principal matéria-prima das civilizações pós-paleolíticas, utilizada para fabricação de cerâmicas, figuras e amuletos. Na história da escultura, por sua plasticidade, foi amplamente utilizado por inúmeros escultores como meio para conceber modelos e maquetes para se construir esculturas em bronze, mármore e outros materiais.

No presente estudo, meu interesse é fundado em uma intensa experiência da terra que é fim e significativa em si mesma. Ou seja, as obras aqui desenvolvidas são construídas a partir de exigências estruturais de peso, equilíbrio, volume e massa que derivam da sua própria condição plástica e física.

Dispondo o material, em vez de construir. Os materiais se abrem em possibilidades de ação. Trata-se de perceber as possibilidades de atuar em relação às suas qualidades específicas. A ação que busco trabalhando com o elemento terra corresponde ao comportamento do próprio material. Do que deriva uma série de

possíveis ações: deixar cair, suspender, amontoar, sedimentar, depositar, comprimir, fraturar, escavar e inclinar.

A partir da leitura do livro *Paisagens Críticas Robert Smithson: Arte, Ciência e Indústria*, de Nelson Brissac Peixoto, fui me dando conta da existência do que o autor nos coloca, de uma “matéria-movimento”, uma materialidade energética, com qualidades que combinam, por exemplo, com as fibras da madeira que o corte da goiva acompanha ou os desenhos e cores resultantes da ferrugem do aço fundido.

É o fluxo da matéria. Não se trata de uma matéria padronizada, mas sim de matéria que apresenta diferentes graus de resistência e que forma um conjunto de processos materiais inerentes ao próprio material como peso, volume, massa, velocidade ou densidade. Esse fio condutor traçado pelo fluxo da matéria é o phylum maquínico³, que “[...] indica que fluxos não lineares de

³ O phylum maquínico é um conceito concebido por Deleuze e Guattari. Trata-se de matéria não formada, uma matéria em transformação que comporta elementos heterogêneos - singularidades, qualidades, operações, linhagens tecnológicas itinerantes (Deleuze & Guattari, 1997b, p. 229)

energia e matéria espontaneamente geram novas configurações ao atingirem um ponto crítico”. (BRISSAC, 1998, 69)

Brissac vai nos informar que o phylum maquinaico é percorrido por artesãos que seguem os traços do material e percebem procedimentos para criar novos elementos com diferentes propriedades.

O autor revela como o artesão rende-se à matéria, isto é, como a transforma em material, levando-a a um desequilíbrio. Ele segue sua singularidade, atentando para seus traços e, então, concebendo operações que destaquem esses potenciais para obter os efeitos desejados. Assim, o artesão tem de seguir os acidentes e variações de uma determinada peça, deixando que esse material tenha voz na forma final a ser concebida.

Trata-se de uma visão da matéria como ativa, fluida, em movimento. Seguir o movimento da matéria, apreender as propriedades que emergem em momentos críticos do seu fluxo irregular é colaborar com esse intenso potencial. (BRISSAC, 1998, 86)

Dessa maneira assumo um trabalho voltado e baseado no caráter físico do material e de suas propriedades físicas: densidade, volume, massa e espaço. Despejar, amontoar e sedimentar se tornam técnicas interessantes para esse tipo de trabalho em que desejo expor e trabalhar a terra como um artesão que deseja seguir a matéria a partir das suas singularidades.

Grande parte da influência da escolha do elemento terra como objeto de pesquisa surge também a partir da leitura da obra *A terra e os devaneios da vontade*, de Gaston Bachelard. Trata-se de uma obra que compreende e consagra a imaginação da matéria à imaginação dos quatro elementos materiais - a água, a terra, o ar e o fogo -, que as ciências e a filosofia antiga colocaram como base de todas as coisas.

A obra de Bachelard é conhecida por apontar para duas direções. A face diurna, relacionada com uma vertente epistemológica em sinergia diante das conquistas da física no século 20, e a face noturna, a qual nos interessa, especificamente, por dedicar sua atenção à imaginação. Bachelard, ao suscitar as

imagens produzidas pela *imaginação material*, coloca-se em contato direto com as obras literárias, especialmente a poesia. O filósofo, em suas proposições, apresenta uma teoria poética que aponta para a legitimidade dos devaneios da matéria.

É desta maneira que as imagens da terra para Bachelard estariam relacionadas ao mundo do metal e da pedra, da madeira, de todos os materiais que despertam em nós o desejo de trabalhá-las. A terra seria então essa imagem do que oferece resistência. O duro e o mole são os primeiros qualificativos recebidos quando nos confrontamos com o material. E estas são, para o autor, as bases elementares da *imaginação material*. Pois é a partir da imaginação da resistência que atribuímos às coisas que medimos a violência que a nossa vontade exerce contra elas. As matérias diversas, que se estendem entre os polos do duro e do mole, designam numerosos tipos de adversidades. A dureza e a moleza nos conduzem à força. Para o autor, o mundo resistente nos torna seres despertos.

Com o martelo ou a colher de pedreiro na mão, já não estamos sozinhos, temos um adversário, temos algo a fazer. Por pouco que seja, temos, por isso, um destino cósmico. “O Tijolo e a argamassa, diz Melville, encobrem segredos mais profundos que a floresta e a montanha, doce Isabel.” Todos esses objetos resistentes trazem a marca das ambivalências da ajuda e do obstáculo. São seres para dominar. Dão-nos o ser de nossa perícia, o ser de nossa energia. (BACHELARD, pag.16)

Bachelard nos coloca diante da cólera que anima o trabalhador contra a matéria. Essa cólera é uma resposta de violências intencionais, vivida no confronto com a matéria resistente. Essa relação nos faz viver o que Bachelard chama de uma psicologia do contra, que não se contenta com o choque, mas que se promete na dominação sobre o próprio material que revela nossas forças.

No reino da imaginação, pode-se dizer da mesma forma que a resistência real da matéria nos suscita devaneios dinâmicos, e são eles que vão despertar uma resistência adormecida no interior da matéria. Bachelard faz referência a Novalis, que publicou em

Athenaeum algumas páginas que esclarecem essa lei da igualdade de ação e reação transposta à lei da imaginação.

Para Novalis, “em cada contato engendra-se uma substância, cujo efeito dura por todo o tempo que durar o toque”. É o mesmo que dizer que a substância é dotada de nos tocar. Ela nos toca assim como a tocamos, dura ou suavemente. É o ser humano que desperta a matéria, é o contato da mão, o contato dotado de todos os sonhos do tato imaginante que dá vida às qualidades que estão adormecidas na matéria. (BACHELARD, 16)

A *imaginação material* recupera a concretude do mundo, a materialidade presente em toda a experiência poética retira o ser da passividade contemplativa e o coloca em interação ativa com as forças de uma matéria com a qual se relaciona dinamicamente, numa ação transformadora recíproca. Para além de uma relação sujeito-objeto, a terra nesta pesquisa também se torna sujeito: ao mesmo tempo em que a transformo, sou também transformado por ela.

2. Primeiras experiências com a terra

A realidade material nos instrui. Podemos tomar diferentes tipos de flexibilidade e de decisões a partir de matérias distintas. Tornamo-nos manualmente hábeis ao agir no ponto de equilíbrio de nossa força e da resistência do material. Matéria e mão estão unidas a ponto de formar o que Bachelard chama de dualismo energético, que diferente do dualismo clássico, entre sujeito e objeto, não é enfraquecido pela contemplação. A mão que trabalha desperta a matéria para novas possibilidades. As imagens materiais que nós fazemos da matéria são eminentemente ativas.

No pensamento de Bachelard, a filosofia ativa das mãos substitui uma filosofia passiva da arte, desenvolvida desde o pensamento platônico-aristotélico. Ao invés da passividade do corpo a compor o suporte formalista da tradição filosófica, Bachelard aponta para um dualismo energético que se dá entre as mãos e a matéria. As mãos operantes são instrumentos da vontade de poder do artista.

Para trabalhar com determinada matéria, às vezes se faz necessário o uso de alguma ferramenta ou procedimento específico. Bachelard nos aponta que entre a mão e a ferramenta é preciso que se estabeleça entre ela e os dedos que a seguram aquela harmonia que nasce de uma possessão progressiva, de gestos suaves e combinados, de hábitos mútuos. A ferramenta possui um complemento de destruição, um coeficiente de agressão contra a matéria. Ela desperta a necessidade agir contra algo.

Diante disso, Bachelard afirma que os verdadeiros devaneios da vontade são então devaneios apetrechados, devaneios que projetam tarefas sucessivas e bem ordenadas. Elas não absorvem na contemplação do objetivo, daquele que não tem a excitação da matéria efetiva, que não vive a dialética da resistência e da ação.

Assim uma ferramenta deve ser considerada em relação com o seu complemento de matéria, na exata dinâmica do impulso manual e da resistência material. Ela desperta necessariamente um mundo de imagens materiais. E é em função da matéria, de sua

resistência, de sua dureza que se forma uma consciência de intencionalidades.

É desta maneira que se configura o trabalho para Bachelard. Ele recria, pela imaginação, mediante as imagens materiais que o animam, a própria matéria que resiste a seus esforços. O homo faber desfruta a solidez dos materiais básicos e a maleabilidade de todas as matérias que deve vergar. E toda essa fruição já se encontra nas imagens prévias que encorajam ao trabalho. E, por elas, o operário aprecia as qualidades materiais, participa tanto dos seus valores que se pode bem dizer que os conhece geneticamente.

Uma coisa certa para Bachelard é que a era científica nos afasta dos materiais. De fato, a técnica e a indústria criam matérias exatas que respondem a necessidades bem definidas. Por exemplo, a indústria das matérias plásticas nos oferece agora milhares de matérias com características bem determinadas. Mas o problema do trabalho primitivo é completamente diferente. E é este que é adotado, a princípio, para a execução desta pesquisa. Então, é a

matéria que sugere. A terra, entre o rígido e o flexível, o contido e o disperso, possui vontade própria.

Devemos nos dar conta de que a imaginação inteligente das formas impostas pelo trabalho à matéria deve estar acompanhada pelo energetismo de uma imaginação das forças. É desta maneira que, a partir dos meus primeiros contatos e experiências com a terra, notei que há principalmente três maneiras singulares de trabalhar com esse material.

- 1- A primeira tem relação com o princípio da contenção. O conceito de contenção significa conter determinada massa, seja no sentido de escorá-la ou assentá-la em algum recipiente. Os trabalhos são realizados a partir de tentativas de conter o elemento terra, impondo-lhe limites e formas.
- 2- A partir da sua dispersão e amontoamento, existem ações que colaboram com o movimento próprio do material, as quais implicam sempre uma relação implícita com uma massa amorfa, instável e sedimentar.

3- Pela capacidade da terra de aderir e se agregar a diferentes tipos de superfícies, o que me possibilitou pensar o trabalho a partir de reflexões sobre questões pertencentes ao desenho e ao plano bidimensional.

Essas ações são articuladas a partir de três aspectos que envolvem a materialidade do elemento terra. O primeiro tem relação com os aspectos físicos do material, peso, volume, massa e densidade. O segundo tem envolvimento com um caráter geológico do elemento terra e de sua relação com grandes formações e transformações geológicas. E o terceiro aspecto é referente à compreensão da terra em sua dimensão política e social.

É importante pontuar que muitas dessas questões estão sedimentadas ao longo desta pesquisa. Os primeiros trabalhos aqui apresentados respeitam uma ordem na sua própria construção, pois um deriva do outro. Cada solução de uma obra contém a origem de um próximo problema a ser resolvido e de novas questões a serem consideradas e refletidas.

2.1 Compressão e dispersão

Em *1 Tonelada de Terra Comprimida*, a terra é trabalhada a partir da sua compressão. Foi construído um molde de madeira, em formato cúbico de 90 cm³, sem tampa e sem fundo. A terra é previamente umedecida e por camadas ela é depositada e comprimida no molde até completar o seu volume máximo. Após esse processo, o molde é desenformado, restando apenas o cubo de terra. O que me interessa nesta obra é trabalhar o material em relação à gravidade, ao peso e em como a terra consegue se sustentar por conta própria. Junto com a noção de peso existe um sentido implícito de ser capaz ou não de levantá-lo. No entanto, como suspender a terra se ela não oferece resistência o suficiente para se opor à gravidade? Surge a possibilidade de misturar a terra com água. A partir dessa composição a terra se apresenta como uma massa moldável, modelável e plástica. A terra umedecida permite que ela seja compactada e elevada verticalmente. Esse fato ocorre por conta da tensão superficial, derivada da mistura da terra com água, que liga as partículas de terra de forma que elas resistam aos movimentos decorrentes da ação da gravidade a partir da



Figuras 10 e 11: 1 Tonelada de Terra Comprimida. 2014. Terra Vermelha



coesão das suas partículas. A coesão é, geralmente, uma força de atração entre as partículas de um material sólido que se encontram perto umas das outras, sendo, portanto, uma força atrativa entre partículas semelhantes.

No que diz respeito ao objetivo do trabalho, o cubo coloca em princípio a tentativa de conter o elemento terra, porém não se trata de apenas configurar o material em um formato preestabelecido. Considerando a forma cúbica a partir da ciência da geometria, podemos pensar no quanto a sua estabilidade se opõe à relação fragmentada, de pouca coesão do elemento terra. A obra *1 Tonelada de Terra Comprimida*, se articula a partir da tensão entre a forma estruturante e idealizadora geométrica e uma quantidade massiva de material informe, entre a estabilidade do cubo como ideia ordenadora e a sua própria insustentabilidade quando materializada pelo elemento terra.

Didi-Huberman no livro *O que vemos, o que nos olha* questiona sobre a constituição do significado do cubo: “O que é um



Figura 12: Tony Smih.
Die, 1962. 183 cm³. Aço

cubo? Um objeto quase mágico, com efeito. Um objeto a fornecer imagens da maneira mais inesperada e mais rigorosa que existe”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, 88). O autor prossegue sua reflexão analisando as obras minimalistas, nos colocando diante da obra de Tony Smith, *Die*. Um cubo preto em dimensões perfeitas. A palavra “die”, em inglês, pode nos remeter tanto ao pronome pessoal “eu” quanto à palavra “olho”, e é o infinitivo do verbo “morrer”. Além disso, é o singular de “dice”, dados de jogar. Tony Smith, ao intitular sua obra, expandiu interpretações para além da forma.

(...) a mais simples imagem nunca é simples, (...). O que vemos é o que vemos. Por mais minimal que seja, é uma imagem dialética: portadora de uma latência e de uma energética. (...). O cubo de Tony Smith, apesar de seu formalismo extremo – ou melhor, por causa da maneira como seu formalismo se dá a ver, se apresenta –, frustra de antemão uma análise formalista que se considere como pura definição das “especificidades” do objeto. Mas frustra igualmente uma análise iconográfica que quisesse considerá-la a todo custo como “símbolo” ou alegoria no sentido trivial desses termos (ou seja, no sentido dos manuais de iconografia). Diante dele, nosso ver é inquietado. Mas de que maneira

um simples cubo pode chegar a inquietar nosso ver? (DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 95, grifos do autor)

Outro fator importante a se analisar na obra de Smith é a questão da escala. Diferente de *1 Tonelada de Terra Comprimida*, *Die* não oferece uma visão que possibilite ao espectador ver a obra de cima para baixo. A obra nos confronta a partir da mesma linha de horizonte do olhar do observador. Robert Morris, em seu texto *Notes on Sculpture - Part Two*, reproduz uma breve entrevista com o artista:

Q: Why didn't you make it larger so that it would loom over the observer?

A: I was not making a monument.

Q: Then why didn't you make it smaller so that the observer could see over the top?

A: I was not making an object. Tony Smith replies to questions about his six-foot steel cube. (MORRIS, 1968, 228)

É possível assumir que a intenção de Tony Smith era a de realizar uma obra maior que objetos, ou seja, que não estivesse

vinculada à ideia da escultura como peça ornamental e transportável, porém sem utilizar também uma escala arquitetônica monumental como forma de sobrepujar a escala do espectador. A dimensão de 183 cm remete à estatura de uma pessoa comum. É desta maneira que o artista, ao equiparar a escala de seu trabalho ao corpo humano, estabelece relações antropométricas com o seu espectador.

Essa questão da escala será discutida com mais aprofundamento nos capítulos posteriores, onde será refletido o modo como a escala de uma obra se torna um fator relativo dependente também das proporções do espaço em que ela se encontra, da distância que é percebida e da forma como ela é atravessada. Cor, textura, qualidades sensoriais também estão relacionadas com as proporções de uma obra, que podem diminuir ou engrandecer o sentido individual de escala do espectador.

Em *1 Tonelada de Terra Comprimida*, apesar de apresentar a terra compactada e sedimentada em camadas, o cubo não aparenta ser estável. Durante o período de exposição, rachaduras vão sendo

formadas e pequenos deslizamentos de terra ocorrem, de modo que a forma cúbica vai se tornando gradualmente mais imprecisa. O trabalho desmorona, afetado pelas condições climáticas da galeria, pela circulação de pessoas e, sobretudo, pela precariedade do próprio material.

Desta maneira, o que é interessante nessa obra são as fissuras, o fato de que, após o bloco ser desenformado, ele continue em um processo de desmoronamento a partir da maneira que em contato com o ar ele se desestabiliza. O inevitável processo de desmoronamento do cubo de terra cria tensões com as noções de permanência e estabilidade vinculadas à forma do cubo geométrico. O trabalho implica a impossibilidade de sustentação da forma por um tempo prolongado. A realização formal fracassa, destacando a sua impossibilidade, a curta duração da escultura e a instabilidade do elemento terra.

A obra está ligada ao peso, à densidade, à textura, à cor. Alimenta-se da matéria, sem ela não existiria. A terra possui sua própria vocação formal. É dessa maneira que a sua forma bruta

suscita, sugere, propaga outras formas. A estética da forma cúbica em *1 Tonelada de Terra Comprimida* afasta-se de qualquer contaminação com qualquer ideal exterior ao próprio trabalho. A obra parece evidenciar como sempre somos tentados a procurar para o cubo outro sentido que não o do próprio trabalho, e a confundir o conceito de forma com o de imagem, que está vinculado com a representação de algo e, sobretudo, com a construção de signos. O signo significa, enquanto a obra se significa. Vale aqui pausar uma reflexão sobre essa relação sujeito-objeto e suas implicações nos conceitos de percepção e significação para Maurice Merleau-Ponty, contextualizados na fenomenologia da percepção.

Edmund Husserl amplia o conceito de fenômeno, estabelecendo o lema da fenomenologia: “é necessário voltar às coisas mesmas”. *Epoché* seria o contemplar dos objetos como fenômenos em seu estado puro. Sem a vivência concreta e efetiva do mundo, não haveria apreensão e significação. Maurice Merleau-Ponty respaldou sua teoria no comportamento corporal e na percepção. Para esse filósofo, a percepção não gera ilusões, pois perceber é diferente de pensar. A percepção não é causada pelos

objetos sobre nós, nem pelo nosso corpo sobre as coisas, mas é a relação e construção entre ambos que gera significado.

Percepção é um conceito que foi objeto da teoria da forma e da fenomenologia do início do século 20. A percepção até então era considerada como resultante de uma relação de causa e efeito entre os objetos e o nosso corpo. Husserl, ao se perguntar sobre a origem de nossos conhecimentos conscientes, se deparou com a necessidade de analisar a percepção, conceituando com o vocábulo *Einführung*, que seria o perceber e ter consciência daquilo que está sendo sentido no vivenciar de uma experiência específica.

Merleau-Ponty considera a importância do corpo na apreensão do mundo, pois não somos uma consciência reflexiva pura, mas uma consciência encarnada num corpo. Nosso corpo não é apenas natural, como estudam a biologia e a psicologia, pois não somos nem pensamento puro por termos um corpo e nem coisa natural por termos uma consciência. A percepção não é uma reação física e fisiológica a um conjunto de estímulos externos e nem uma ideia formulada pelo próprio sujeito, como teorizou o racionalismo. A

percepção pressupõe uma relação intercorporal em que a interação entre sujeito e objeto, sujeito e sujeito, possibilita dar sentido ao conhecimento. Para o autor, é da relação corpo-mundo que nasce a significação.

A fenomenologia redimensiona a questão do conhecimento, que fora colocado ora só no objeto, ora só no sujeito. A superação da tradição filosófica consistiu na revisão da dicotomia existente entre o sujeito sensível e o sujeito racional.

Da maneira como o formalismo do cubo se dá a ver e se apresenta, acaba que a obra *1 Tonelada de Terra Comprimida* frustra de antemão uma análise formalista e iconográfica. Ou seja, não bastaria reconhecer apenas suas formas (os significantes) para deduzir o seu conteúdo (os significados). O pressuposto do cubo ideal geométrico é substituído pelo cubo criado e materializado pelo elemento terra, que passa a existir em total dependência com relação aos aspectos estruturais do material do qual ele é construído.

Desta maneira, o cubo em *1 Tonelada de Terra Comprimida* se percebe, a cada momento, de maneira diferente, se constituindo como um trabalho distinto a partir das variações da sua transformação. Quando adquire um valor material, ele é em si sugestão de outras formas e significados. É a partir da relação dessa variação de significados de uma mesma forma e da variação de formas de um mesmo significado que a terra, neste trabalho, questiona a solidez e a própria geometria, concebidas idealmente como formas supostas determinantes sobre materiais indeterminados. A constituição do cubo de terra é instável e fragmentada, e demonstra a contínua transformação do significado e sentido das coisas, revelando o movimento sempre contínuo da matéria.

Rosalind Krauss vai fazer uma análise semelhante acerca da obra *Adereço de 1 tonelada (Castelo de cartas)*, de Richard Serra. Krauss infere, como visto no capítulo anterior, que se trata de uma obra que dá continuidade à ideia da escultura em que o seu significado não depende do conceito de um eu interno, particular. A obra de Serra trata também de um cubo, forma que aparenta

pertencer a uma lógica atemporal e não a um significado que ocorre no momento da experiência. De acordo com Krauss, “[...] o objetivo de Serra é justamente invalidar essa atemporalidade, e fazer depender a própria existência da escultura de cada momento passageiro”. (KRAUSS, 2007, 322)

O trabalho compõe-se de quatro placas de chumbo, de 250 kg cada, posicionadas uma contra a outra, criando pontos de contato somente em seus cantos superiores e fazendo deles pontos de equilíbrio da obra. Serra substitui o cubo como “ideia” pelo cubo como real e existente no espaço concreto do mundo, criando a si próprio no tempo, em total dependência com relação aos aspectos estruturais de sua superfície em equilíbrio. E essa percepção converte-se na condição que o significado não precede a experiência, mas ocorre no próprio ato dela.



Figura 13: Richard Serra. *Adereço de 1 tonelada (Castelo de cartas)*. 120 cm³. 1969. Chumbo

Um desdobramento de *1 Tonelada de Terra Comprimida* foi realizado para a exposição *Transborda Brasília*, montada na Caixa Cultural em 2015, sob o título *Brasília Sedimentada*. No entanto, foi construída a partir de uma proposta diferente. A terra seria coletada de todas as Regiões Administrativas que compõem o Distrito Federal e o cubo construído possuiria o volume de 1m³. É interessante pontuar que neste trabalho se inicia uma reflexão sobre a importância do local em que o material é coletado. Existe uma questão sempre recorrente em relação à distância não apenas física, mas também social e econômica, de Brasília com seu entorno. O intuito do trabalho é justamente fazer essa relação das camadas de terra depositadas no molde com as camadas sociais e políticas que compõem o Distrito Federal.

Houve alguns percalços e curiosidades durante o processo de construção e de desmontagem desse trabalho. Os seguintes fatos narrados serviram para demonstrar como o processo de construção da obra nem sempre está sob o controle do desejo consciente ou da premeditação, principalmente em uma proposta em que se deseja trabalhar justamente com as



Figura 14: *Brasília Sedimentada*. 2015. Terra Vermelha



Figura 15: *Brasília Sedimentada*. 2015. Terra Vermelha

singularidades do material e admitir que ele também atue por conta própria.

Para que o cubo de terra mantenha sua forma temporariamente, é necessário que a terra esteja bastante umedecida, para que ocorra liga suficiente durante o processo de compressão. Na primeira tentativa de construção do trabalho, pouca água foi utilizada, o que acabou acarretando o desmoronamento do bloco logo após desenformá-lo. Um curto vídeo que estava sendo realizado capturou o momento de tensão entre a massa informe e as estruturas de contenção. O recipiente não conseguiu formatar o material fragmentado, o que me levou a pensar nas primeiras questões que serviram de ponto de partida inicial para esta pesquisa. Seria possível dar consistência a essas formações de materiais dispersas em desequilíbrio e grande escala? Como apresentar essas situações tumultuadas pelo acúmulo de material desorganizado?

Surge então a possibilidade de se pensar em um trabalho que assuma o desmoronamento do material e que se oponha às técnicas

de formalização. Um trabalho que se define por meio de operações e matérias informes e que, ao contrário de submeter a terra à uma estrutura pré-formatada, assume um processo físico instável, em desequilíbrio. Enquanto *1 Tonelada de Terra Comprimida e Brasília Sedimentada* analisam a matéria ordenada por meio da estratificação e do sucesso de manter o cubo estável temporariamente, o imprevisto que ocorreu durante a montagem da exposição do *Transborda Brasília* foi provocado por meio de pontos de desequilíbrio e inclinações acentuadas. Em vez de estabelecer limites, trabalhar com referências materiais dispersas e deslizamentos intencionais, massas de terra que não seguem fronteiras preconcebidas, operando sempre pela sua completa instabilidade.



Figura 16: Montagem da exposição Transborda Brasília. 2015



Figura 17: Montagem da Exposição Transborda Brasília. 2015

2.2 O aspecto geológico do elemento terra

Faço uma relação do desmoronamento do bloco de terra com a noção de entropia, conceito bastante utilizado pelo artista Robert Smithson. A entropia⁴ promove um retorno às origens da matéria. Uma desagregação relacionada com os processos de acumulação massiva dos materiais. O solo, por exemplo, é constituído de sedimentação e fragmentação. Essa possibilidade de conceber o trabalho por meio da noção de entropia assume um caráter instável, inconsistente do material. “(...) Nenhum material é sólido, todos eles contêm fissuras.” (SMITHSON, 1996). De maneira similar a Smithson, começo a ter interesse em promover acontecimentos que impedem a acomodação ordenada e estável da matéria.

Esse artista trabalha a partir da referência de um mundo em desordem, tumultuado, em um contínuo colapso estrutural. Em seu

⁴ Etimologicamente, o termo entropia se originou a partir do grego *entropêe*, que significa “em mudança”. Entropia é um conceito da termodinâmica que mede a desordem das partículas de um sistema físico.

artigo *Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, Smithson faz referência a uma geologia abstrata, em que a terra está em um processo constante de erosão.

Nelson Brissac Peixoto, em seu livro *Paisagens Críticas*, faz justamente uma análise entre arte, ciência e indústria a partir dos trabalhos de Robert Smithson. O autor nos coloca que Smithson utilizou uma abordagem técnica para fazer contato com a matéria que provém da mineração. O que envolve prospecção, extração e realocação do material. Operações que são determinadas pelas condições geológicas do sítio e são procedimentos básicos da indústria mineral. Smithson buscava compreender o seu trabalho por meio da perspectiva das operações minerárias e industriais e das mudanças geofísicas em grande escala. Sua produção consistia em se atentar para as constantes alterações das características físicas dos materiais. Por conta disso, é um artista de grande interesse desta pesquisa e que vem ao encontro de muitos pensamentos e obras aqui exemplificadas.

Outro acontecimento que corroborou com meu interesse em relação aos aspectos geológicos do elemento terra ocorreu durante a desmontagem da exposição *Transborda Brasília*. O bloco havia se solidificado completamente e tive que me munir de uma enxada e uma marreta para poder desmontá-lo. Houve um registro em vídeo desse processo, que acabou originando a possibilidade de um terceiro trabalho que poderia vir a ser realizado, como performance, vídeo ou fotografia. A maneira como o cubo de terra havia se petrificado pode ser relacionada com o comportamento dos maciços de rocha, a mecânica dos solos e os grandes volumes de material afetados por forças físicas. Faço uma relação do processo de desmontagem do trabalho com o uso do conceito de entropia relacionado aos processos geomorfológicos. Fragmentação, corrosão, desintegração, desmoronamento e deslizamento de rochas se evidenciam por toda a ação de dismantelar o cubo de terra e vão servir de interesse para a construção de obras futuras.

Da mesma forma que Smithson nos coloca que seu interesse estava em colaborar com a entropia, eu compreendo minha ação de demolir o cubo de terra como uma ação colaborativa de

desintegração de estruturas altamente desenvolvidas. “No final das contas, escombros são muitas vezes mais interessantes do que estrutura.” (SMITHSON, 1998, 256)



Figuras 18, 19, 20 e 21:
Desmontagem da
exposição Transborda
Brasília. 2015







2.3 Amontoamento

Começo a assumir o caráter de dispersão e amontoamento do elemento terra que se revela no trabalho a seguir. A obra consiste no descarregamento de 1 tonelada de terra no canto de um cômodo, sendo que a terra dispersada é delimitada por um formato quadrangular, ocupando o total de uma área equivalente a 2 m².

Trata-se de movimentos de dispersão e de queda, em massa que se acumula e se espalha. A forma quadrangular surge com o intuito de ainda estabelecer relação com a ideia de contenção. Ela delimita a área da terra dispersa, criando um equilíbrio entre um massivo informe de matéria e um material ordenado dentro de padrões geométricos preestabelecidos.

A gravidade e o peso se tornam elementos importantes no processo de elaboração desse tipo de ação. A terra, por si mesma, é um material que não é capaz de opor resistência à gravidade. Ao contrário, tudo se estabelece no chão, onde tudo se acumula e se amontoa. Ela é governada pela gravidade e pelo peso.



Figura 22: *Sem Título*. 2015. Terra vermelha

Todos os aspectos do fluxo gravitacional. Todas as coisas se movem por gravidade, todos os movimentos de terra ocorrem através de algum tipo de gravidade. E eles são sobretudo vagarosos. (SMITHSON, 1998, 216)

É um trabalho que reside na resistência da matéria a toda tentativa de contenção, e à gravidade e ao peso; trabalhar concretamente a matéria e contrapô-la ao corpo do espectador, também ele sujeito às mesmas forças.

Nesta obra ainda é possível fazer referência aos fluxos e inundações de erosão coluvial⁵. Derramar refere-se à ação coluvial, em cujos depósitos o solo e os fragmentos rochosos são transportados ao longo das encostas dos morros, sobretudo devido à ação da gravidade, dinâmica que inclui todos os tipos de deslizamentos. Essa experiência se aproxima de alguns trabalhos realizados por Smithson no período entre 1969 e 1971. Nessa

⁵ Erosão decorrente da gravidade. Ocorre em áreas montanhosas de acentuada declividade. Em alguns casos, quando o relevo é muito inclinado, pode ocorrer a movimentação de massas de terra, fenômeno que pode ser intensificado pela saturação dos solos pela água das chuvas.

época, o artista elaborou os procedimentos que seriam desenvolvidos em todas as suas obras posteriores.

Esses trabalhos compreendem dois tipos de abordagem: as obras de fluxo, de deslocamento, e as obras de contenção, de consolidação.

As obras de deslocamento remetem às formações e transformações geológicas que se articulam por meio da erosão que desagrega e deixa fragmentos livres para se dispersarem.

Essas obras são derivadas de uma série de derramamentos, constituídas por operações de escoamento. Esses trabalhos não têm formas preestabelecidas. *Asphalt Rundown* (1969) diz respeito a um despejo de asfalto na encosta erodida de uma pedreira abandonada em Roma. O interesse está no formato que o material adquire ao se enraizar nas fissuras e contornos do chão. A principal referência é o vulcanismo, em que as erupções vulcânicas despejam e depositam novas camadas de sedimentos sobre o terreno. É interessante analisar como neste trabalho a gravidade logo deixa de ter efeito



**Figura 23: Robert
Smithson. *Asphalt
Rundown*. 1969**

sobre o material despejado, e o asfalto, por seu grande poder de aderência, possui um maior coeficiente de fricção e, antes de chegar ao fundo da encosta, se petrifica.

Aqui reside a efetividade conceitual e estética da obra de Smithson. O processo é entrópico. Em *Asphalt Rundown*, o material derramado espalha-se à medida que escorre e perde energia nesse movimento. Segue a encosta abaixo, se dissipando, no que decorre sua rápida solidificação. “É um processo termodinâmico no sentido de que é material quente que é gradualmente esfriado.” (Smithson, 1996, 225).

Como se pode notar, ao trabalhar a terra a partir de ações que têm relação com seu movimento próprio e natural da dispersão e do amontoamento, a referência a uma escala e tempo geológico se torna cada vez mais evidente e manifestada pelos trabalhos aqui desenvolvidos. A obra que segue, por exemplo, gira em torno da questão de como transportar uma montanha de terra. Esse trabalho surgiu a partir de incursões pela cidade de Brasília, onde me deparei com um massivo amontoado de terra vermelha, solidificado, como

grandes rochedos e montanhas sedimentares. Um deles se destacava com uma imponência esmagadora. Logo me pus a escalar, por impulso, em direção aos topos e a coletar o seu material como tentativa de dominar a grandeza e imensidão da montanha.

O trabalho consistiu de uma itinerância sensível, guiada pelas dinâmicas e pelos acontecimentos que determinam as especificidades da configuração da região. Com esse material coletado, eu cheguei à percepção da possibilidade de um objeto, o qual foi construído a partir da seguinte questão: Como suspender e transportar uma montanha de terra? Surge então a possibilidade de compreensão da imensidão esmagadora da montanha pela terra que escapa levemente por entre e sob os dedos das minhas mãos que se fecham ao seu redor.

Este dispositivo tem como função permitir uma leitura fractal do grande pelo pequeno, da imensidão pela intimidade. Trata-se de um recipiente em formato de uma caixa, com três janelas dispostas em suas paredes e uma tampa com um furo localizado no seu meio, onde o material coletado é despejado.



Figura 24: *Transportai um punhado de terra todos os dias e fareis uma montanha.* 2015. Aço e terra vermelha

Deixo a terra escapar pela minha mão. Ela oscila em um abrir e fechar que corresponde ao crescimento e diminuição do monte da terra depositada. Meu ser se engrandece quando penso na ideia de segurar a montanha em minhas mãos. Sedimentos escapam pelos meus dedos e toneladas de terra são estratificadas. A montanha perde sua dureza e milênios de formação geológica se transformam em movimentos incessantes daquilo que aparentava ser constante e imóvel. A terra que escorre pelo orifício da tampa reconfigura a formação da montanha da qual ela foi coletada.

Este trabalho tem uma correspondência específica com a série de *Nonsites* de Robert Smithson e a teoria dos fractais, que consiste em uma ordem e simetria em pequenas e grandes escalas de certos objetos e estruturas geométricas. Vale, neste momento, pausar em uma reflexão sobre a relação do *Site x Nonsite* que permeia em grande parte a produção do artista e que trata de questões que são pertinentes a esta pesquisa, principalmente no que diz respeito à ideia de contenção, dispersão e às referências geológicas e fractais do elemento terra. Essas reflexões são

realizadas a partir das considerações pesquisadas e apontadas por Nelson Brissac.

O *Nonsite* é um recipiente dentro de outro recipiente, a sala de exposição. A área externa é outro contêiner. “A grande escala torna-se pequena, a escala reduzida torna-se grande. Um ponto num mapa se expande para o tamanho do massivo rochoso. Um massivo rochoso se contrai num ponto.” (SMITHSON, 1996, 153).

Os mapas e as fotografias nos *Nonsites* geralmente acompanham os contêineres com amostras minerais em uma relação que a estrutura fractal do cristal serve de parâmetro para o entendimento do trabalho.

As questões de Smithson relacionadas às formas de estruturação encontraram correspondência nas formulações que logo, em meados dos anos 70, Mandelbrot iria desenvolver: a teoria dos fractais.

Os fractais referem-se ao processo físico de agregação, de aglomeração de heterogêneos. É uma teoria muito utilizada para

descrever as formas da natureza e para estudar as formas fragmentadas. A teoria dos fractais confirma que o grau de irregularidade e fragmentação que apresentam é idêntico em todas as escalas. Ela seria elaborada principalmente a partir da análise de fenômenos naturais caracterizados por suas interações dinâmicas e flutuações como ilhas, lagos, montanhas e nuvens.

Eu vou seguidamente para uma área particular; essa é a fase primária. Eu começo de um modo bem primitivo, indo de um ponto a outro. Comecei a fazer essas viagens a sítios específicos em 1965; alguns sítios me atraem mais do que outros - sítios que de algum modo tenham sido desorganizados ou pulverizados. (SMITHSON, 1996, 244)

Smithson fazia estudos da mineralogia desses locais e recolhia amostras. Ele investigava uma região por meio da análise de informações de mapas topográficos e estratigráficos. Dessa forma o artista extrai os materiais escolhidos e os realoca em um dispositivo expositivo. As análises realizadas nos lugares (*Sites*) são então apresentadas em exposições, construídas com material

recolhido, desenhos, cartografia, fotos, textos, constituindo dessa maneira o não lugar (*Nonsites*).

Os *Nonsites* não são uma representação ou registro do que existe no *Site*. O *Nonsite* aponta para um lugar constituído de fragmentos que não pretendem reconstituir sua configuração dos lugares de onde foram recolhidos. Os *Nonsites* funcionam na verdade como uma tentativa de contenção e ordenamento para compreensão desses lugares tomados pelo amontoado desordenado de matéria.

Brissac (1998) enfatiza como os *Nonsites* enfrentam a problemática da observação imediata, com seus mapas fragmentados dos lugares. Todo reconhecimento do território deve ser entendido como reinscrições de mapas, mais do que experiências das quais os mapas seriam instrumentos. Como o *Nonsite* nega a percepção imediata do lugar, Smithson desloca o ponto de vista em função de uma posição física para um confronto material, cartográfico, fotográfico e textual com a obra.

Um exemplo seria a abordagem de uma siderúrgica em Oberhausen. Smithson criou um *Nonsite* com esse mesmo nome, com fotografias, mapas e contêineres de aço com rejeitos do processo de refinamento do aço. O processo de fundição separa alguns componentes do minério e extrai o metal com propriedades mais homogêneas. Mas a escória, de acordo com Smithson, apesar de ser considerada rejeito na produção metalúrgica, é tão básica quanto o material fundido a partir do minério.

Smithson utiliza algumas rochas originárias desse refino e as dispõe pontualmente, de modo que elas se acomodem de modo imprevisível no topo dos recipientes. O empilhamento dentro dos contêineres faz referência a esta característica não consolidada, dispersa, que o material apresenta no Site de onde foi coletado. “Todas essas pedras são equilibradas no *Nonsite*, pode-se ver através do recipiente. As pedras são jogadas umas sobre as outras. É como uma seção transversal do sítio. É uma formação sedimentar.” (SMITHSON, 1996, 220-221)

Este caráter é reforçado pelas próprias características dos recipientes. Eles são vazados e compostos por lâminas horizontais que lembram os estratos sedimentados que constituem a formação do solo e de rochas sedimentares. Os contêineres sustentam o material disperso sem eliminar o caráter fragmentado do material depositado.

No *Nonsite*, o recipiente propicia a contenção do Site. É por isso que, de certa maneira, Smithson diz que o *Nonsite* contém o tumulto e o caos de materiais revolvidos por operações industriais e transformações geológicas do *Site*.



**Figura 25: Robert Smithson. *Nonsite*.
Oberhausen, 1968.**

2.4 Aglomeração

A terra é arremessada contra a parede. A tentativa é de estabelecer uma linha mais retilínea possível. A ação de lançar o material é completamente desprovida de qualquer precisão de arremesso. A terra no momento de colisão se aglomera, assenta e se dispersa sempre de maneira aleatória. Ocasionalmente, a ação de arremessar o material e a forma como ele se esfacela no impacto ocorrem de maneira regular e por vezes resultam de deslizamentos de terra superfície abaixo. Logo, a linha que tinha como objetivo inicial ser o mais uniforme possível acabou por se tornar uma maneira de evidenciar a dificuldade de manter esse material no interior de limites.

A ação descrita acima configura a primeira tentativa e experiência com a terra em relação a sua capacidade de fixação e aglomeração em uma superfície plana, vertical e regular. Nesse tipo de exercício, as relações com a gravidade e o peso se tornam ainda mais intensificadas. Até que ponto poderia vir a aglomerar massa máterica sem que acabasse decorrendo no seu completo



Figura 26: *Sem Título*. 2015. Terra Vermelha

desmoronamento? Até que ponto a gravidade se tornara uma força estruturante? Pois a forma consegue se manter num movimento detido quando as forças gravitacionais estão em equilíbrio. Mas ao mesmo tempo ocorre que a gravidade pode vir a atuar como uma força desestruturante que também ataca a estabilidade da forma. Como operar dentro desse limite? Como manter a tensão em suspensão no limite do equilíbrio? É a partir destas questões e da experiência realizada com a linha de terra sobre a parede que o seguinte trabalho é construído.

O círculo, desde seu conceito até sua estruturação formal, é considerado como uma configuração atemporal e universal. De maneira similar com o trabalho anterior, o intuito é circunscrever a ação de lançamento do elemento terra contra a parede em um formato circular o mais uniforme possível. Da mesma maneira como as obras de compressão apresentadas anteriormente, a intenção é de contestar a própria geometria, idealizadora de formas. Na medida em que a terra umedecida em contato com o ar começa a secar, ela vai se desestruturando, o que acarreta pequenos deslizamentos, fissuras e rachaduras. A obra reforça a constituição



Figuras 27, 28,29 e 30: *Sem Título.*
2015. Terra Vermelha







fragmentária do círculo como forma preconcebida e idealizada que se torna real, concreta e contingente com as qualidades e singularidades próprias do material com que ele é construído.

É imprescindível aqui fazer uma relação com os *Círculos de Lama* de Richard Long. Sua obra surge no deslocamento do seu corpo no espaço e dos elementos que ele transporta, compondo sua produção artística. O artista se interessa pela ligação direta do seu corpo com materiais naturais, como argila, lama, fogo e outros. Sua produção mantém diálogo com formas primárias de fazer contato com a matéria. Cada material escolhido pelo artista guarda a marca de suas passagens.

[...] qualquer material pode resolver o problema. Os materiais são escolhidos, por acaso, de acordo com a sorte que tenho de os encontrar (...) Sou uma espécie de oportunista do meu trabalho, realizando obras em lugares e situações bem diferentes, em vários lugares do mundo. (LONG, 1986, 6)

Em *Círculos de Lama*, o artista banha suas mãos em lama e utiliza seus gestos como pinceladas. É um trabalho realizado

diversas vezes em diferentes escalas e espaços expositivos. O que difere cada círculo é justamente o gesto como cada um é construído. E esse gesto abarca o tipo de lama utilizada, as caminhadas em que o artista recolhe o material, o lugar de exposição e, por fim, sua execução. É caminhando que Long constrói suas obras. Caminhos por lugares que não têm nada de específico, um percurso escolhido simplesmente pelo artista.

É interessante analisar os gestos que envolvem tanto meu trabalho quanto o de Richard Long. O artista faz uso de uma impressão direta, se utilizando da lama mediada diretamente por suas mãos, resultando em um positivo impresso dos seus rastros e ações. O gesto analisado em meu trabalho se configura de maneira semelhante, porém com o intuito de propiciar que a matéria atue também por conta própria, permitindo a completa casualidade e descontrole do material de se dispersar além das bordas da forma circular.



Figura 31. Richard Long. *Avon Mud Circle*. 2004



Figura 32: Richard Long trabalhando em *um Círculo de Lama*.

Esse gesto se aproxima mais da série *Rounds*, de Richard Serra, que tem grande importância e influência nos trabalhos de aglomeração de terra. Os *Rounds* eram trabalhados em uma mesa em que o artista andava em volta para desenhá-los. Serra nos coloca que os respingos quase circulares de bastão oleoso no chão acabaram por chamar sua atenção e a levá-lo a acreditar que eles eram tão interessantes quanto o que ele estava tentando desenhar.

O artista decide então derramar bastão oleoso na frente e no centro do papel e colocar uma tela em cima, de forma a trabalhar do centro para fora, pressionando a tinta do centro e esparramando para as bordas. E, à medida que os trabalhos ficavam maiores, o artista comenta que ia se perdendo a noção da forma construída, o que era para ser um círculo acabava por se tornar oval ou uma figura deformada. O trabalho se concretizava na tentativa de domar o processo e trazer a forma circular novamente sempre que ela chegava muito perto de se dissolver. É interessante notar como esse processo de certa maneira se assemelha com o círculo de terra construído, de permitir que a forma se realize a partir do movimento



Figura 33: Richard Serra trabalhando em seu estúdio em Gemini.



Figura 34: Richard Serra. *Out-of-round X*. 1999

próprio do material e nem tanto pela interferência e mediação direta do artista.

Essas duas experiências aqui apresentadas são na verdade desdobramentos de um pensamento tridimensional. As formas dessas intervenções na parede se originam no indício de um volume, uma aglomeração e um peso. Meu interesse se encontra na maneira como essas figuras parecem querer sair do plano. Elas têm a ver com a noção de gravidade, equilíbrio e massa.

Então, partir desses trabalhos de questões bidimensionais relacionadas ao desenho começa a se tornar do meu interesse. O desenho de certa forma esteve sempre presente no meu processo criativo, principalmente no seu sentido projetivo e de designar formas para o material. No entanto, o desenho é uma linguagem distinta, com seus próprios problemas inerentes e concomitantes. Um campo novo surge de possibilidades de pensar sobre o trabalho quando assumo o desenho como uma linguagem para ser refletida e estudada. Compartilho aqui um pensamento do artista Richard Serra

sobre sua produção bidimensional, com o qual encontro bastante afinidade:

Você pode reduzir o desenho à noção de um esboço ou de um design, essa é uma maneira de se pensar o desenho. Para mim, o desenho é uma manifestação do material sobre o papel, do material impondo forma. Estou interessado num processo no qual a matéria dá forma à forma. Estou interessado na invenção de formas tanto no desenho quanto na escultura. A forma é algo que se metamorfoseia de uma manifestação para outra. Eu tenho de lidar com o processo em relação à materialidade e ver se posso mudar o procedimento, fazer algo que eu não tenha feito antes, que eu não poderia ter previsto e que seja recompensador para mim, e que talvez também o seja para outra pessoa. (SERRA, 2014, 349)

Fui me dando conta da possibilidade de friccionar a terra como forma de estar aglomerando o material sob uma superfície. Foram realizadas algumas experiências com diversos suportes, destaco por ora os exercícios realizados com papel canson.



Figuras 35, 36 e 37: *Sem Título*. 2016. Terra vermelha sobre papel canson





O conhecimento da gênese dos solos favorece a leitura e a compreensão dessas experiências. A formação do solo é constituída de um conjunto de fatores físicos, químicos e biológicos. Ela se inicia com a fragmentação física do material de sua origem, geralmente proveniente de algum tipo de rocha. O tempo do processo de formação do solo é extremamente lento e está inserido dentro de uma escala geológica de séculos ou milênios de trabalho da natureza.

A terra é previamente umedecida, e pelo atrito o material é depositado gerando algum sinal, gesto gráfico visível. Após a primeira aplicação de terra secar, o excesso de material é retirado do papel e uma nova camada de terra é depositada sob sua superfície. Essa ação é repetida inúmeras vezes de forma gestual e desprovida de qualquer intuito de apenas preencher a superfície do papel por completo. Aos poucos, por meio da utilização de algum tipo de instrumento como estilete, buril, formões e régua, o material depositado é suprimido e retirado da superfície por meio de gestos e cortes gráficos precisos como linhas, traços, riscos e hachuras.

O material subtraído revela as camadas de terra que compõem a superfície do papel, de diferentes conteúdos, os quais são assentados e friccionados precariamente uns sobre os outros. As diferenças em profundidade, cor, textura e sedimentos podem ser relacionadas com o que na geologia se denominam horizontes do solo.

As primeiras experiências apresentadas neste capítulo giram em torno da contenção, dispersão e aglomeração, ações que considero como base para o desdobramento do trabalho e o que determinam meu campo de interesses em relação ao elemento terra.

Tendo em vista que o ponto de partida inicial desta pesquisa ocorre pelo meu interesse na área da escultura, é importante considerar a relevância de trabalhar com a terra, material de pouca coesão, sedimentar, efêmero dentro do repertório de materiais escultóricos.

2.5. A escultura no campo ampliado

No decorrer dos anos 60 e 70, começou-se a considerar como “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. O que tornou a compreensão da categoria escultura como extremamente maleável e expansiva”. (KRAUSS, 1984, 129)

Krauss, em seu artigo *A escultura no campo ampliado*, afirma que escultura não é uma categoria universal, mas uma categoria ligada à história, e sua lógica interna é inseparável da lógica do monumento. Nesse sentido, escultura é uma representação simbólica e comemorativa sobre determinado local. No final do século 19 se presenciou o desaparecimento da lógica do monumento por meio, principalmente, da produção artística de Auguste Rodin e Constantin Brancusi. As esculturas de Rodin, como vimos nos capítulos anteriores, eram destituídas de base e se originavam de uma produção subjetiva e autorreferente com relação

aos seus próprios processos de construção. Como analisado aqui anteriormente, a obra *Porta do Inferno*, encomendada a princípio para se tornar um monumento, falha na tentativa pelo fato de não ter sido colocada no local inicialmente planejado e de existirem várias cópias dessa peça em diferentes museus. Na produção de Brancusi a base é assimilada pela escultura como parte intrínseca da sua estrutura, de forma que a escultura se torna móvel, sem local definido para ser instalada. Krauss nos coloca que diante da falta da base, a escultura perdeu seu lugar de reconhecimento e significado que funda sua origem e passa a ser compreendida por meio do que a autora nos coloca da sua condição negativa.

Aproximando essas questões em relação aos trabalhos aqui apresentados construídos de terra, é possível destacar que obras como *1 Tonelada de Terra Comprimida* e *Brasília Sedimentada* se encontram colocadas diretamente no chão. Elas não necessitam de base ou qualquer dispositivo museográfico. O contato direto da obra com o chão revela uma recusa dos trabalhos a serem compreendidos pelos tradicionais modelos expositivos. E a precariedade e transitoriedade do elemento terra, de que são

constituídas, podem ser pensadas, em relação à questão da desterritorialização do espaço monumental abordado por Krauss, como obras que se revelam como antimonumentos, esculturas que absorvem o pedestal para si, e através das qualidades próprias dos seus materiais ou do processo de sua construção expõem sua própria autonomia. “[...] A respeito dos trabalhos encontrados no início dos anos 60, seria mais apropriado dizer que a escultura estava na categoria de terra-de-ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem.” (KRAUSS, 1984, 132)

A escultura se tornou uma combinação de exclusões, ela seria o resultante da soma da não paisagem com a não arquitetura. De acordo com a autora, esses termos expressam uma oposição entre o cultural e o natural, o construído e o não construído, entre os quais a produção escultórica modernista se encontrava atuante (eixo neutro).

Um diagrama é proposto por Krauss. Se os termos não arquitetura e não paisagem são colocados como uma oposição

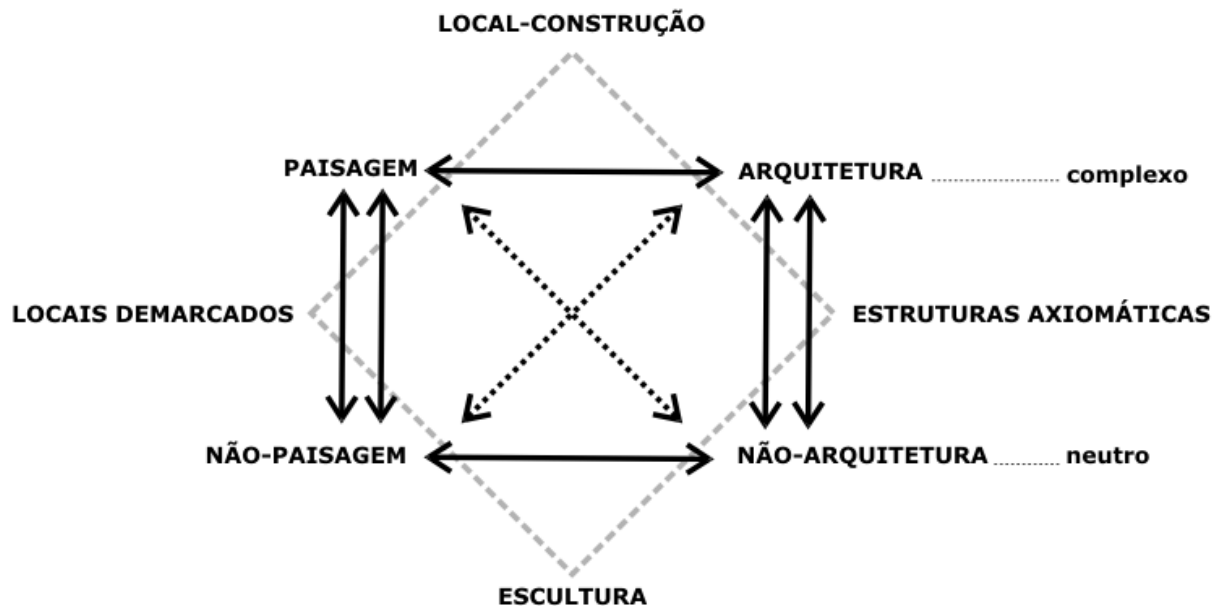


Figura 38: Rosalind Krauss, diagrama do campo ampliado da escultura

lógica, como um par de negativos, podem ser transformados, por inversão, em polos antagônicos expressos de forma positiva. Por expansão lógica, não arquitetura significaria paisagem e não paisagem significaria arquitetura. “Um conjunto de binários é transformado num campo quaternário que simultaneamente tanto espelha como abre a oposição original.” (KRAUSS, 1984, 135)

Os termos arquitetura x paisagem mantêm uma relação de contrariedade. O mesmo equivale para os termos não arquitetura x não paisagem. Entre arquitetura x não paisagem e não paisagem x arquitetura há uma relação de contraditoriedade. Entre os termos não arquitetura e paisagem e não paisagem com arquitetura há uma relação de implicação. Os termos que mantêm entre si uma relação de contrariedade podem ser pensados dentro de um eixo complexo, e os termos que mantêm uma relação de contraditoriedade podem ser estabelecidos a partir de um eixo neutro.

Ao que confere o eixo complexo, Krauss diz que pensar o complexo é admitir no campo da arte dois termos anteriormente a ele restritos: paisagem e arquitetura — termos que, como visto

anteriormente, poderiam servir para definir o escultórico somente na sua condição negativa ou neutra.

Nesse sentido, a mentalidade historicista poderia legitimar Stonehenge, as fileiras de Nazca, as quadras de esporte toltecas, os cemitérios de índios como uma forma prematura ou variante originária da escultura. Mas a autora reforça que esses monumentos faziam parte de um tempo e espaço cultural do qual a escultura era simplesmente outra parte e não a mesma coisa.

A autora responsabiliza a mentalidade historicista na sua diligência de estabelecer um vínculo com o passado dentro de uma lógica linear que justificasse as transformações da produção escultórica. Ela considera que a necessidade de justificar a origem das práticas que marcaram a passagem para a pós-modernidade por meio de relações cronológicas com o passado se dá como forma de abrandar a insegurança que o novo carrega.

Essas relações entre as primeiras manifestações artísticas pré-históricas e a arte contemporânea são discussões recorrentes na teoria da arte. Em *Overlay: Contemporary Art and the Art of*

Prehistory, a crítica de arte norte-americana Lucy Lippard nos coloca diante de algumas repercussões deste assunto. A partir de uma comparação genealógica, Lippard enfatiza as semelhanças e traça paralelos onde algumas práticas da Land Art e da performance se aproximam dos artefatos e monumentos pré-históricos.

Art itself must have begun as nature – not as a imitation of nature, nor as formalized representation of it, but simply as the perception of relationships between humans and the natural world. Visual art, even today, even at its most ephemeral or neutralized, is rooted in matter. Transformation of and communication through matter – the primitive connection with the substance of life, or *prima materia* – is the rightful domain of all artists. (LIPPARD 1983, 40)

A partir de um impulso “primitivista” da modernidade, Lippard busca por semelhanças formais entre a obra de arte e o objeto arqueológico. Temáticas como o feminismo e o ritual, ou o tempo, os mapas e as viagens, são exploradas pela autora como relações entre a pré-história e a arte contemporânea.

As I wrote this book, I found that the bits and pieces of individual and communal beliefs I was

weaving together applied unexpectedly often to my own life and work. Like the artists and perhaps like the ancient peoples I was writing about, I found the cumulative powers of my myth entered my daily round (...) (LIPPARD, 1983, 7)

A autora cita a criação das primeiras intervenções escultóricas do homem sobre a terra. Construções megalíticas na paisagem, que de acordo com Lippard repercutem até as novas concepções artísticas que definiram e redefiniram Land Art como um movimento que recuperou algumas das tipologias de suas construções primitivas. Este retorno às concepções primitivas está fortemente presente pelo próprio espaço natural onde os monumentos megalíticos estão inseridos. A ligação que as obras da Land Art mantêm com o espaço natural selvagem torna-se um fator importante para se relacionarem com a própria natureza e seus fenômenos naturais.

Analisando formalmente os primeiros monumentos megalíticos, é possível identificar, pelas suas diferentes tipologias de construção primitiva, semelhanças que se relacionam diretamente com algumas obras aqui exemplificadas que derivam de um contato

primário com a matéria. As simples operações construtivas empregadas nos primeiros monumentos construídos pelo ser humano, como a apropriação de materiais e seu posterior alinhamento e empilhamento, são verificadas e podem ser relacionadas com a construção dos meus trabalhos realizados com terra, por partirem de um mesmo princípio básico de erguer, suspender e tornar de pé uma quantidade massiva de material.

Voltando ao diagrama proposto por Krauss, observamos como a autora nos coloca que dentro dessa expansão do campo da escultura surgem três categorias: local-construção, locais demarcados e estruturas axiomáticas. Krauss, ao apontar essa relação, situou grande parte da produção artística do final dos anos 60, quando não se sabia ainda ao certo onde encaixar as novas produções em Land Art e Site Specific.

É dessa forma que um trabalho como *Partially Buried Woodshed*, de Smithson, em que o artista propõe soterrar uma construção rústica,



Figura 39: Robert
Smithson. *Partially
buried woodshed*. 1970

sem uso, no campus da universidade de Kent State, Ohio, ganharia permissão de estar incluído dentro do eixo complexo. Um derrame de terra na sequência da série de escoamentos. Uma escavadeira empilhou vinte carregamentos de terra sobre a cabana até quebrar a estrutura central do telhado. A descarga de terra vai até o ponto de ruptura da viga mestra e se detém no ponto crítico do equilíbrio, no limite do completo desmoronamento. A estrutura arquitetônica é confrontada com uma grande massa de material informe, instável. *Partially Buried Woodshed* é uma crítica da arquitetura, ao propor o retorno da edificação à terra, a supressão das diferenças entre interior e exterior, entre arquitetura e paisagem, que constituem a experiência arquitetônica. Uma obra que se instaura dentro do que a autora denomina “local-construção”.

A combinação de paisagem e não paisagem começou a ser explorada no final dos anos 60 pelos artistas da Land Art. O termo “locais demarcados” pode ser usado para identificar trabalhos de artistas que para esta pesquisa são importantes referências. Como, por exemplo, *Spiral Jetty* (1970), de Smithson, e *Double Negative*



Figura 40: Michael Heizer. *Double Negative*. 1969

(1969), de Michael Heizer. São artistas que utilizam a manipulação física dos locais, escavando, empilhando e movendo toneladas de material. Este termo também se aplica a outras formas de demarcação, que podem operar por meio da aplicação de marcas não permanentes como, por exemplo, a obra de Richard Long, que utiliza a fotografia como forma de estabelecer essas marcações.

Richard Serra é um dos artistas que explorou as possibilidades da arquitetura e não arquitetura. Nas estruturas axiomáticas existe uma espécie de intervenção no espaço real da arquitetura. Da mesma forma que a categoria do local demarcado, a fotografia, ou qualquer outro meio de expressão como o desenho, no caso de Serra, pode ser utilizada para essa finalidade. Serra, ao nos colocar sobre o processo de construção da obra *Strike*, nos define as estruturas axiomáticas:

Em *Strike*, eu coloquei uma placa de aço de oito por 24 pés [2,5x7m] de pé numa sala, dividindo um canto ao meio. A obra pode ser vista como linha-plano-linha, conforme você anda ao redor da placa de aço. [...] Depois de *Strike*, eu me envolvi com os tipos de espaço



Figura 41: Richard Serra. *Strike. To Roberta and Judy*.1969-71

que eu podia fazer estruturando espaços internos ou descobrindo um espaço dentro de um lugar. Isso teve um paralelo nos desenhos, porque eles começaram a tomar lugar no espaço da parede. Eu não queria usar o cubo da sala como um contêiner. Queria definir claramente uma outra espécie de interior - um espaço estruturado dentro do espaço dado da sala. Em razão do seu peso, da sua forma, da sua posição, do seu caráter plano e do seu delineamento nas bordas, os desenhos definem certos espaços dentro de um contexto dado. (SERRA, 2014, 53)

Krauss vai concluir que o campo ampliado tem a ver com a noção de espacialidade utilizada na produção artística, culturalmente já praticada no passado, porém inovadora dentro do campo da arte. Ela vê este momento como um ponto de virada no qual o modernismo, com a práxis definida pelo meio de expressão, é deixado para trás.

Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas

em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados. (KRAUSS, 1984, 136)

Dessa maneira encontro minha produção situada dentro desse campo, principalmente no que diz respeito ao que abrange a importância da materialidade do elemento terra e da possibilidade de interação das obras aqui construídas com a ampliação do espaço circundante e da compreensão da escultura como uma experiência mediada pelo corpo, espaço e matéria por meio da qual é incorporada a reunião e mescla de diversos meios de expressão.

3. Matéria e forma

A obra *Cortes e declives* foi construída para o I Salão Mestre D'Armas realizado no Museu Histórico de Planaltina-DF. Trata-se de um desdobramento de obras como *1 Tonelada de Terra Comprimida* e *Brasília Sedimentada*. O cubo de terra é posicionado em inclinação de modo que ele ainda se mantenha em equilíbrio. A ideia inicial deste trabalho parte do princípio de intensificar a relação entre a gravidade, o peso e a precariedade do elemento terra.

O cubo mede 100 cm³ e o seu processo ocorreu como descrito anteriormente, um molde em madeira foi construído e preenchido com terra umedecida e compactada. Porém, ao iniciar o processo de retirada da fôrma, notei a presença de uma leve rachadura que havia se instalado na metade da altura do bloco de terra. Como a abertura da exposição se aproximava, decidi não retirar o molde por completo. Foi uma maneira de conservar o formato cúbico da obra. Mantive as cintas de contenção que havia utilizado para estabilizar o molde durante o processo de compressão do material, cortei as madeiras o máximo que pude e utilizei alguns

artifícios, aglomerando terra por cima, como maneira de escondê-las.

Nesse sentido, ao privilegiar a forma antes do desmoronamento, acredito que fui contra a própria proposta da pesquisa que tenho desenvolvido até então. Uma proposta de permitir o trabalho ruir e de se comportar da maneira como lhe for mais natural possível, sem utilizar ilusionismos e dissimulações. Essa experiência serviu para atestar, sobretudo, a dificuldade em torno da maneira como tento estabelecer limites e designar contornos para esse material que se desloca, desintegra, desmorona e que possui sua própria lógica interna relacionada com uma massa amorfa, instável e sedimentar.

Relaciono esse episódio com o vício da ocularidade, que de acordo com Bachelard fatalmente coloca a imaginação sob o jugo da imaginação formal, ignorando ou menosprezando a material. A imaginação formal para o autor é fundamentada na visão e no formalismo. Embora ela seja importante para a construção da linguagem geométrica e matemática, a elaboração do pensamento

Figuras 42 e 43: *Cortes e declives*. Terra vermelha, 2016





formal representa inevitavelmente uma simplificação do que é realmente sentido e compreendido.

Henri Focillon, no seu artigo *O elogio da mão*, nos mostra que tudo o que se faz sentir com peso, volume, textura, tudo é presa para a mão, é objeto de uma experiência que a visão ou o espírito não podem conduzir por si sós. Para o autor, o mundo exige uma espécie de faro tátil. A visão desliza pelo universo. A mão sabe que o objeto é habitado pelo peso, que possui textura, que é um corpo dotado de singularidades. Superfície, volume, densidade e peso não são fenômenos ópticos. Foi entre os dedos e no ventre da palma das mãos que o ser humano primeiro os conheceu.

O artista prolonga os privilégios da curiosidade infantil muito além dos limites daquela idade. Ele toca, apalpa, estima o peso, mede o espaço, modela a fluidez do ar para nele prefigurar a forma, acaricia a casca e todas as coisas e é a partir da linguagem do tato que compõe a linguagem da visão - um tom quente, um tom frio, um tom pesado, um tom vazio, uma linha dura, uma linha mole. (FOCILLON, 2001)

Isto é, ao ver *Cortes e declives* como apenas representação de um cubo inclinado, acaba resultando em uma operação

desmaterializadora, que intencionalmente omite a matéria ao torná-la apenas objeto de visão, ao vê-la apenas enquanto representação. E esta percepção, na verdade, de acordo com Bachelard, é resultado da postura do ser humano como mero espectador ocioso e passivo do mundo.

Para o autor, só poderemos considerar uma doutrina completa da imaginação humana quando tivermos atribuído às formas a sua exata matéria. O primeiro passo seria combater e superar a hegemonia da visão e das metáforas visuais. E o segundo passo é perceber que a imagem necessita de substância e de forma, no sentido do aprofundamento e do impulso da matéria.

A partir do pensamento de Bachelard, pensar *Cortes e declives* sob o ponto de vista das singularidades do material como peso, textura e, sobretudo, da precariedade do elemento terra, é pensar de maneira dinâmica em oposição à imaginação formal, ao cubo, herdeiro da tradição geométrica e bem adequado aos artifícios da linguagem lógico-matemática. A imaginação formal, centrada no sentido da visão, resulta numa atividade constante de abstração. O

contrário desse formalismo vem a ser a *imaginação material*, em que o ser humano é um ativo mediador da matéria que está em constante fluxo e transformação.

Ao se distanciar da realidade concreta, o formalismo negligencia os aspectos e características particulares dos próprios materiais. Porém, ao acompanhar a obra *Cortes e declives* durante o período de exposição, foi interessante notar o modo como a rachadura foi se tornando gradualmente mais intensa. Devido à ação da gravidade e pela incidência de chuvas na época, as cintas e as madeiras do molde foram cedendo a ponto de o cubo restar nitidamente dividido em duas partes. Contrapondo à contemplação ociosa da vertente formalista, decido optar por permitir ao bloco de terra se desmoronar, uma ação que consistiu em retirar o restante do molde e que apontou para uma vontade transformadora da própria matéria.



Figuras 43, 44 ,45, 46 e 47: *Cortes e declives*. Terra vermelha, 2016









De acordo com Bachelard, a imaginação material, em correspondência com a vontade de criar, manipular, transformar, modificar a matéria, ao lidar com essas forças ativas inerentes do próprio material, se encontra num permanente corpo a corpo com as substâncias do mundo. Sua atitude diante das coisas concretas é sempre operante. Esta é uma das contribuições mais importantes de Bachelard à compreensão do fenômeno poético. A partir da imaginação criadora e ativa, a *imaginação material* revela um novo universo de imagens poéticas: as imagens diretas da matéria.

Essa relação entre forma e matéria pode ser aprofundada quando pensamos no local em que se encontra instalada a obra *Cortes e declives*. O museu no qual o trabalho foi construído se situa no centro histórico de Planaltina, onde ainda é possível encontrar casarões do século 19 em estado de preservação. A Igreja de São Sebastião e o próprio Museu Histórico foram edificadas a cerca de 200 anos por escravos e fazem parte do acervo histórico da cidade. São edificações que foram construídas principalmente com adobe, palha e outros materiais tradicionais da época. A terra como matéria-prima na elevação de alvenarias, de abóbadas e de outros

elementos construtivos tem sido empregada desde o período pré-histórico. No Egito antigo os adobes de terra crua, assentados com finas camadas de areia, eram utilizados na edificação de fortificações e residências.

O termo taipa significa a utilização de solo, argila ou terra como matéria básica de construção. Torna-se interessante para esta pesquisa analisar as semelhanças e realizar comparações entre os trabalhos de terra aqui construídos com essas técnicas tradicionais que utilizavam o mesmo material como matéria-prima.

O adobe é usado na construção civil e considerado um dos antecedentes históricos do tijolo de barro, sendo seu processo construtivo uma forma primária de alvenaria. Adobes são tijolos de terra crua, água e palha e algumas vezes outras fibras vegetais, moldados em fôrmas por processo artesanal ou semi-industrial. Os blocos de adobe possuem dimensões em torno de 0,20 x 0,20 x 0,40 cm. Sua compactação é feita manualmente, em moldes de madeira ou metal. Para fabricação do adobe é necessário, a princípio, preparar a terra que deve ser pouco argilosa e muito arenosa.



Figuras 48 e 49: Adobe. Imagens retiradas da internet



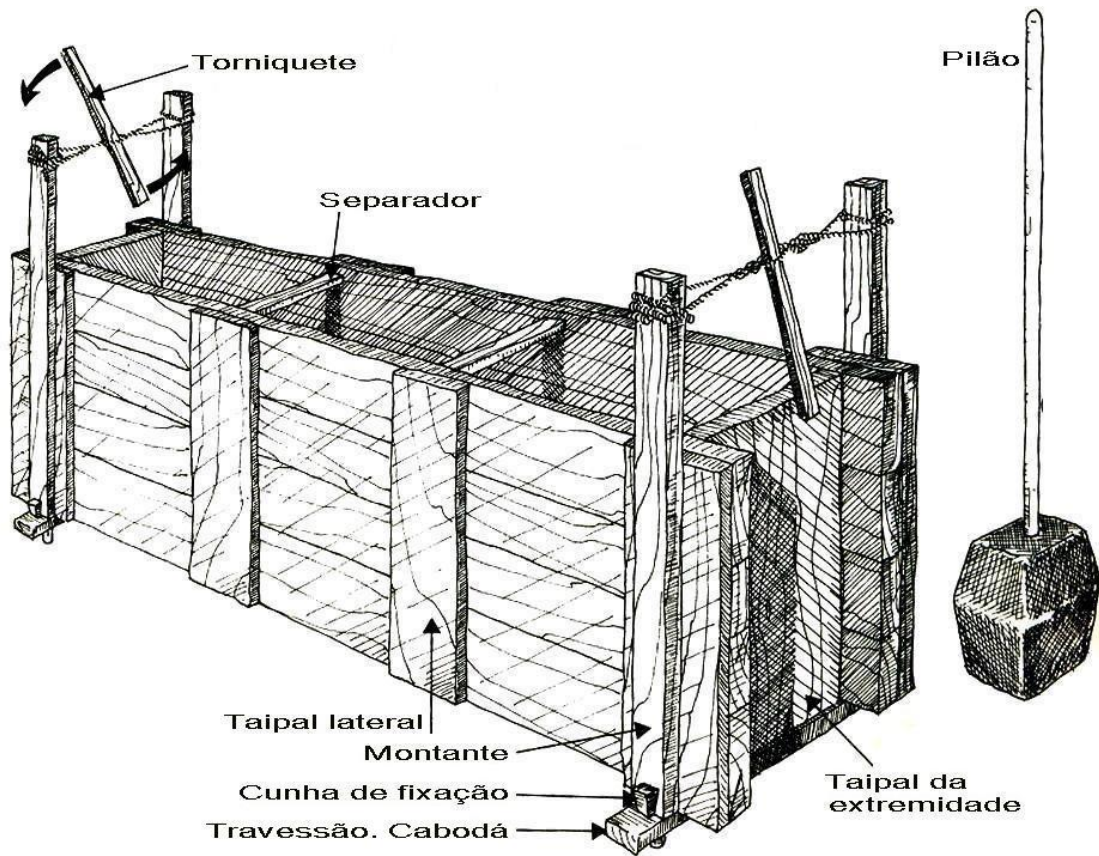
Normalmente ela é misturada com água até que seja obtida uma mistura plástica, à qual podem ser adicionadas palha picada e outras fibras vegetais, ou até mesmo estrume. Após o processo de moldagem, cada bloco de adobe é desenformado, e somente depois eles são postos a secar.

A taipa de pilão recebe esta denominação por ser uma técnica na qual a terra é socada dentro de um molde com o auxílio de uma mão de pilão. A fôrma que sustenta o material durante sua compressão é denominada taipal, molde construído com componentes laterais de madeira, como uma caixa sem tampa e sem fundos. A terra é escolhida pelo próprio taipeiro a partir das propriedades físicas do material e de seu componente construtivo. Os solos preferidos são justamente os vermelhos, vindo a seguir os roxos e os pardos, por apresentarem uma coesão maior entre suas partículas. O material deve estar isento de areias, pedras e outros materiais orgânicos, pois esses podem afetar a resistência final da construção. Por isto, a terra é removida de certa profundidade e também por apresentar normalmente um grau de umidade

satisfatório, não necessitando da adição de água para compor a dosagem correta.

A massa é preparada por meio de esfarelamento do solo, a água é adicionada com precaução para não formar "caroços" e, em seguida, há o amassamento, que pode ser realizado com as mãos ou com os pés. A operação termina após a obtenção de uma massa homogênea. Após o preparo da argamassa de barro, esta é disposta dentro do taipal, em camadas de 10 a 15 centímetros de altura.

As paredes de pau a pique (que dependendo da região e da época também recebem o nome de taipa de sebe; taipa de mão; barro armado; taipa de pescoção e taponá e sopapo) foram muito empregadas em todo o Brasil desde o início da colonização. Elas quase sempre fazem parte de uma estrutura de madeira bastante rígida, formada por esteios, vigas baldrame, flechais e vergas superiores e inferiores. Montada essa trama, a aparência é de uma gaiola, com vãos quadriláteros de 5 a 20 centímetros de lado.



Figuras 50 e 51: Taipa de pilão. Imagens retiradas da internet



Após a amarração da trama, a terra previamente escolhida é transportada até um local onde é preparada a massa, que deve ter uma plasticidade maior que a da massa utilizada na taipa de pilão para poder ser manuseada. Dois trabalhadores taapeiros se colocam em lados opostos da trama e com as mãos pegam uma quantidade de barro, que simultaneamente é prensado contra a trama.

Analisando *Cortes e declives*, podemos afirmar que o material impõe sua própria forma e contesta a noção de determinismo funcional que fundamenta grande parte dos produtos de design e das edificações modernas, ou até mesmo das técnicas de construção de terra listadas acima.

O determinismo funcional entende por matéria aquilo que serve de material ao produto final, que tem em si propriedades específicas para sua construção. Dessa maneira a forma se apresenta como eficácia das suas funções para as quais a matéria oferece suporte e constituição adequados.



Figuras 52 e 53: Taipa de mão. Imagens retiradas da internet



Os materiais de que algo se constitui possuem características específicas próprias, das quais se segue, necessariamente, um conjunto de movimentos determinados. E essas propriedades de cada material, sendo necessariamente para certo tipo de movimento ou repouso, são incorporadas no produto que se constitui de determinada matéria. A partir da técnica, somos nós que fazemos a matéria tornar-se adequada às funções e intenções que definem o produto de que ela é matéria, ou seja, somos nós que, por intervenções, alteramos as propriedades dadas como prévias de uma matéria. Isto é, a técnica orienta nela propriedades que ela mesma não seria capaz de desenvolver, ou que não seria capaz de desenvolver em certas circunstâncias. A matéria já contém por si própria, sem necessidade de intervenção externa, as propriedades relevantes que a tornam possível e apta a executar alguma função predeterminada.

No entanto, analisando do ponto de vista do determinismo funcional, o fato de serem condições necessárias não quer dizer que sejam condições suficientes capazes de explicar plenamente por que o produto final tem certas propriedades, a não ser pela sua

própria função. Por exemplo, a construção de uma parede de taipa de pilão que utiliza terra como matéria-prima se dá por sua função de esconder, proteger e conservar certas coisas. Ou seja, a parede define-se por sua função, a qual exige para sua efetividade um suporte material adequado, com certas características necessárias. E essas características são necessárias sob a condição da função de se efetivar.

É a partir desta noção de causa e efeito que podemos afirmar que na arquitetura, no design e na indústria, a causa final (forma) recebe mais atenção, porque é ela que é a causa da matéria, não o inverso. Isto é, a causa material e suas características específicas estão subordinadas à causa forma-final.

De acordo com Brissac (1998), este tipo de pensamento está vinculado ao ato de diferenciar o princípio básico da ciência e da indústria, que consiste em extrair, estratificar, distinguir a condição original do material em função de propriedades e funções específicas. Porém, em obras como *Cortes e declives*, é adotado um processo primário de fazer contato com a matéria, empregando e

fazendo uso de procedimentos indiferenciados, rompendo com os limites restritos da própria técnica.

Em *Cortes e declives*, não se pode confundir a inércia da massa da compreensão do determinismo funcional com a vida da matéria que não é submissa nem passiva, já que ela é sempre estrutura e ação, ou seja, forma em si mesma, pois a terra está sempre em um processo contínuo de transformação. Como visto anteriormente, o cubo não funciona como um princípio superior que modela uma massa passiva, porque podemos verificar que na obra analisada existe uma concentração, sobretudo no conhecimento da matéria, entendida como matéria própria, por oposição à função: trata-se de matéria já determinada com as propriedades que a tornam capaz de se opor ao formalismo ideal e geométrico.

As contraposições entre a diferenciação tecnológica e os procedimentos indiferenciados adotados nas obras de terra aqui apresentadas se tornam fundamentais. Existe uma preocupação em valorizar os processamentos artesanais que se fazem de acordo com os encadeamentos naturais da matéria, em contraposição com

os modos de transformação que obedecem a um padrão ideal estabelecido pelo caráter funcionalista, modular, industrial e geométrico. Brissac (1998) vai afirmar que tanto a arquitetura como a indústria em geral tornam homogêneo o comportamento dos materiais, desenvolvendo meios para controlar e padronizar suas propriedades. Já as práticas artesanais baseavam-se na dinâmica da matéria: explorar a plasticidade, os pontos críticos do material, nos quais emergem novas propriedades e estruturas.

Nas obras como *Cortes e declives*, *1 Tonelada de Terra Comprimida* e *Brasília Sedimentada*, a utilização da mesma técnica usada na construção das edificações em adobe, taipa de pilão, pau a pique, nos coloca diante de um contraponto do modo como sua intenção se distancia de qualquer pensamento funcionalista e utilitarista. Os procedimentos das obras adotados estão baseados, sobretudo, nos potenciais imanentes de transformação da matéria. A técnica de moldagem da maneira como apropriada nesses trabalhos obstrui o entendimento que implica um pressuposto de forma ordenadora de material.

A homogeneização da matéria, segundo padrões hilemórficos, implica prepará-la para uma forma que lhe é extrínseca. A desintegração da matéria, tal como se pode observar em *Cortes e declives*, destaca o substrato da terra antes de ela ser excessivamente refinada pela indústria para se tornar um material com propriedades constantes e formas invariáveis.

O trabalho surge a partir da orientação da terra para operar segundo os princípios primários de se fazer contato com ela. Opõe-se à arquitetura, à indústria e a qualquer princípio que opera segundo padrões hilemórficos e a partir da homogeneização da matéria. É formado por leis e constantes. *Cortes e declives*, porém, corresponde a um procedimento científico que é formado por operações subordinadas às condições sensíveis da intuição e da construção, que consiste em seguir, buscar singularidades, deixar-se engajar numa alteração contínua de instabilidades e se deixar guiar, sobretudo, pelo fluxo da matéria.

3.1 Matéria e espaço

Na obra *Fluxo e contenção*, um novo elemento começa a se tornar interessante para esta pesquisa: o espaço. Podemos observar nos trabalhos aqui citados anteriormente que devido à quantidade massiva de matéria, ao peso e à precariedade do material, são desprovidos da possibilidade de deslocamento. Ou seja, são obras construídas nos lugares nos quais elas serão expostas. Logo, cada obra possui uma relação muito específica com o seu local de construção, revelando certa familiaridade com a ideia e o conceito de especificidade da localização, o *site-specific*.

Mwon Kwon no seu texto *Um lugar após o outro, anotações sobre o site specificity* afirma que, em um primeiro momento, o *site specific* costumava implicar uma relação física orientada tanto para a arquitetura quanto para a paisagem. O *site* passou a se tornar como uma localização composta por uma combinação singular de elementos físicos constitutivos como comprimento, profundidade, altura, textura, formato das paredes, escala, proporções, iluminação e características topográficas particulares. Ou seja, o *site specific* era

determinado por seu contexto físico-espacial, sendo formalmente determinado ou orientado por ele.

O trabalho site-specific em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho. A (nova-vanguardista) aspiração de exceder as limitações das linguagens tradicionais, como pintura e escultura, tal como seu cenário institucional; o desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto; a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal e vivenciada; e o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que faz circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis - todos esses imperativos juntaram-se no novo apego da arte à realidade do site. (KWON, 2008, 167-168)

“Remover a obra é destruir a obra”. Esta foi uma afirmação de Richard Serra em uma audiência pública realizada para discutir a remoção do *Arco inclinado*, com a qual encontro bastante afinidade em relação à minha produção em terra. A escultura de Serra foi



Figura 54: Richard Serra. *Arco inclinado*. 3,07 m x 36,3 m x 6,4 cm. Aço corten, 1981

encomendada pelo Programa Arte-na-Arquitetura da Administração Geral de Serviços (GSA) e instalada na praça do Edifício Federal Jacob K. Javits, zona sul de Manhattan, em 1981.

Quatro anos depois, um recém-nomeado administrador regional da GSA reavaliou a presença da obra ali, perguntando se ela não poderia ser removida e reajustada para outro lugar. Foram muitos os testemunhos de artistas, funcionários de museu e outras pessoas na audiência, em defesa do argumento de especificidade de localização sugerido pela seguinte afirmação de Serra: “A obra fora concebida para o lugar, erguida no lugar, tornara-se parte integrante do lugar, alterara a própria natureza do lugar. Removida dali, simplesmente deixaria de existir.” Porém, a defesa do *site specific* não foi o suficiente para convencer a oposição ao *Arco inclinado*.

Este episódio em relação a essa obra começa a revelar um modelo diferente de *site specific*. O *site* passou a não ser concebido somente em termos físicos e espaciais, mas como uma estrutura cultural definida pelas próprias instituições de arte. A suposta

neutralidade da galeria/museu, por exemplo, com suas paredes brancas, luz artificial, clima controlado, era percebida como um disfarce institucional a serviço de uma função ideológica. Douglas Crimp no seu livro *Sobre as ruínas do Museu* nos coloca que quando a especificidade da localização foi introduzida pelos artistas minimalistas, se estabeleceu que as coordenadas de percepção permeavam o espectador, a obra e o lugar em que ambos se encontravam. A obra pertencia ao seu local de exposição. Porém, para o autor, a incorporação do lugar dentro do território da percepção da obra conseguiu apenas estender o idealismo da arte para o seu entorno. A localização era considerada específica apenas no seu sentido formal e, portanto, era abstraída e estetizada. O autor vai afirmar que essa incapacidade da arte minimalista de produzir uma crítica plenamente materialista do idealismo modernista, levaria à análise da e à resistência contra a institucionalização da arte dentro do sistema comercial representado pelos espaços como galerias, museus e outros institucionalizados.

Desta maneira Mwon Kwon vai afirmar que o *site* inclui uma esfera de espaços que se inter-relacionam como o ateliê, a galeria, o

museu, a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte, que juntos constituem um sistema de práticas relacionado às pressões sociais, econômicas e políticas. O artista, portanto, ao ser específico a um determinado local, ele revela as maneiras pelas quais as instituições definem o significado da arte e da autonomia das instituições ao tornar aparente sua relação com processos socioeconômicos e políticos da sua atualidade.

Dessa forma, uma condição física de uma localidade específica deixa de ser o elemento principal na concepção de um *site specific*, mais importantes são as intervenções críticas que delimitam a definição, produção, apresentação e disseminação da arte. Indo contra o desejo das instituições e continuando a resistir à mercantilização da arte, o *site specific* então adota estratégias que são imateriais, efêmeras ou antivisuais – informativas, textuais e didáticas. Da mesma maneira como os trabalhos em terra são construídos, eles estão sempre fadados à ruína, a sua relação com o local não está baseada em sua permanência física, mas sim para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente.



Figura 55: *Fluxo e contenção*. Terra vermelha, 2016

Em *Fluxo e contenção*, a obra trata o espaço de acordo com suas necessidades, o define, e chega a recriá-lo conforme for necessário. O espaço é matéria plástica e mutável. As três dimensões não são apenas a localização da escultura, mas são também sua matéria. O espaço deixa de ser apenas um invólucro do trabalho para ser peso total da sua densidade. *Fluxo e contenção* foi construída na galeria da Casa da Cultura da América Latina em Brasília. Trata-se de uma galeria como toda galeria ideal. Ela retira da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é arte e que possam vir a prejudicar sua apreciação. Ou seja, ela mantém certas convenções que são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores.

De acordo com Brian O'Doherty no seu livro *No interior do cubo branco*, a galeria é construída a partir de preceitos muito rigorosos e preestabelecidos. Ela não deve manter contato com o mundo exterior. Não há janelas e as paredes são pintadas de branco. O espaço é o mais neutralizado possível para que a arte possa “assumir vida própria”. Qualquer objeto instalado nesse local pode acabar sendo confundido com uma obra de arte. Não existe o

tempo na galeria. A arte existe numa espécie de eternidade de exposição.

O autor nos informa que o entendimento da galeria desta maneira surge a partir da noção tradicional da pintura como janela, que ao ser colocada na parede, cria nela a profundidade do espaço. Os limites da moldura do próprio quadro remetem aos limites emoldurados da janela. É a borda que se reafirma como limite absoluto na arte da pintura tradicional. Percebe-se muito pouco o espaço fora da pintura. A moldura, para o autor, transforma-se num parêntese.

Com o decorrer do tempo, as bordas começaram a se tornar dissolvidas e as pinturas seguiram pelo caminho da expansão lateral, a moldura foi dispensada e gradativamente passou-se a perceber a borda como a unidade estrutural por meio da qual a pintura começava a dialogar com a parede por trás dela. Elemento ativo em vez de um suporte passivo, a parede para a pintura tornou-se o foco de ideologias opostas, contexto de arte, adquirindo uma riqueza de suporte e conteúdo. Desta maneira, o espaço de arte não

era mais percebido como um espaço neutro, uma lacuna, mas sim como um espaço real e concreto. A obra de arte era para ser experimentada singularmente no local em que ela se encontrava instalada pela presença corporal do espectador, em percepção sensorial, espacial e duração temporal.

O cubo branco tornou-se arte potencial; seu espaço fechado, um meio alquímico. Arte passou a ser o que era colocado lá dentro, retirado e repostado regularmente (...). Concluída a retirada de todo o conteúdo perceptível, a galeria torna-se um espaço nulo, mutável ao infinito. (O'DOHERTY, 2002, 102)

Conclui-se que os aspectos arquitetônicos de um museu/galeria eram considerados mecanismos que ativamente dissociavam o espaço de arte do mundo externo e comum. Porém, do que decorre a ação de deslocar um material ordinário, pertencente do mundo público, como o elemento terra para dentro de uma galeria de arte? De certa maneira, os trabalhos aqui desenvolvidos vão contra a ideia da galeria asséptica sensorial, espacial e temporal. Os limites entre o espaço do mundo comum e o espaço institucional de arte são ultrapassados. A terra possui cheiro,

ela se dispersa e evidencia a passagem do tempo por meio de sua transformação, degradação e precariedade.

A terra como qualquer objeto e material pode despertar diferentes experiências estéticas. Pensando desta maneira, *Fluxo e contenção* possui uma relação de parentesco com a obra *The New York Earth Room*, de Walter De Maria, e com a maneira como Alberto Tassinari analisa esse trabalho no seu livro *O espaço moderno*. Entre a arte e o mundo comum surgem relações de complementaridade. A terra, tanto na obra de Walter De Maria como em *Fluxo e contenção*, não foi apenas deslocada para o espaço da galeria. Ela se espalha como uma matéria que ganha contornos ao preenchê-la. A galeria ganha um diferente aspecto quando acondiciona a terra. O material assimila as paredes e os pilares da sala como partes constituintes do trabalho, tornando-os evidenciados. A terra não possui seu significado reconfigurado, mas apenas é deslocada para um novo contexto.

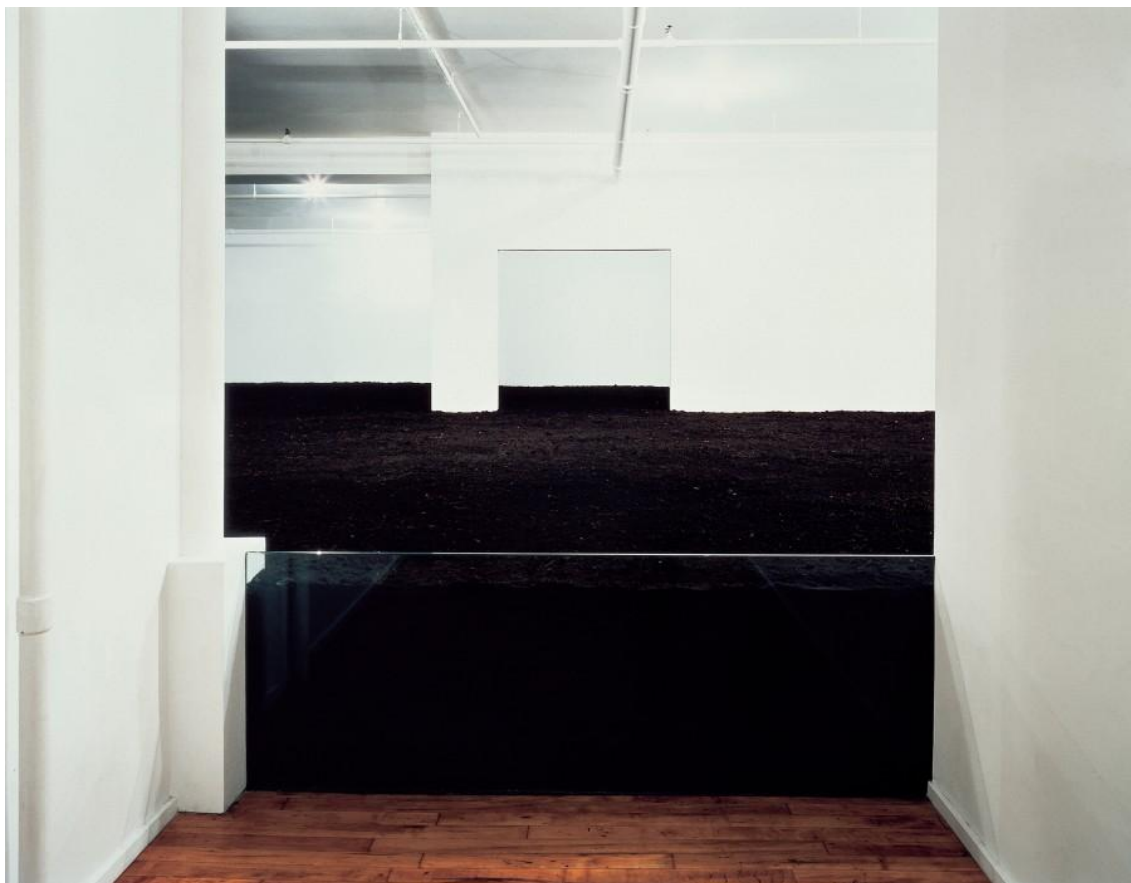


Figura 56: Walter De Maria. *The New York Earth Room*, 1977

Mas da mesma maneira esta duplicidade de contextos e significados ocorre em The New York Earth Room. A terra não deixa de ser terra, mas é recontextualizada. Não só o espaço em comum surge na obra sob o duplo aspecto de ser modificado e ao mesmo tempo permanecer inalterado como também o mundo da obra altera e deixa inalterado o mundo da vida em comum. E o impacto que este massivo amontoado de terra causa é que ele foi de certa maneira controlado pelo artista. O nível da terra baixo ocorre para que não apenas possamos compreender seu volume como também observar sua superfície. A sala não seria ampla o suficiente para conter um elemento natural informe tão poderoso. Basta que mostre meio metro dela para que ela demonstre sua força. No entanto, a sala a contém, e em parte a domestica. The New Yorker Earth Room serve bem de exemplo de que a arte contemporânea não transcende espacialmente o mundo e o espaço em comum, mas antes nasce deles e retorna à vida cotidiana acrescentando-lhe novos sentidos. (TASSINARI, 2001, 87)

Em *Fluxo e contenção* ainda há uma relação com as questões discutidas nesta dissertação no que diz respeito à maneira como os trabalhos de terra aqui são construídos. Neste, especificamente, a obra é construída a partir da compressão do elemento terra e da sua

dispersão. A terra é umedecida, depositada e amontoada a partir de uma escora construída de uma estrutura de madeira e ferro. Após o término do depósito, a escora é retirada, restando uma face plana e regular em equilíbrio com o massivo amontoado sedimentar e informe do material. De fato, essas duas instâncias de sentido do elemento terra, a contenção e a dispersão, fazem mais do que se distinguir em teoria ou se alternar. Em *Fluxo e contenção* elas podem também coexistir em um único e mesmo espaço-tempo. É o que precisamente dá um acréscimo de interesse ao trabalho que estamos examinando, pois são os problemas mesmo colocados pela coexistência entre essas duas instâncias, e mais exatamente pela sua confrontação, que constituíram o propósito desta obra. *Fluxo e contenção* evita se ater aos termos polares, isto é, aos contrários como forma x matéria e contenção x fluxo, mas, em compensação, concentra a atenção nas estratégias de sentido fundadas na exploração do termo chamado justamente complexo, que integra os precedentes, mas também do termo neutro, que torna possível sua superação e, sobretudo, dos termos subcontrários que regem estados instáveis e designam espaços de transição.

É desta maneira que nas experiências já realizadas com as esculturas de terra observou-se um fator importante: a interação com as características espaciais do local onde o trabalho foi realizado abre novas possibilidades de uso do espaço, de forma a colocar o espectador diante de um fato escultórico específico, trabalhando e articulando o espaço de forma a orientá-lo para que o espectador o vivencie e tenha sobre ele e sobre a matéria uma experiência sensorial e sensível. Martinez (2009) nos coloca que quando entramos em um ambiente de exposição, a primeira coisa que nos chama a atenção é como o espaço está configurado. Posteriormente nossos sentidos são despertados e começamos a prestar atenção nas obras, nas suas cores e nos materiais utilizados. As diferentes matérias e a maneira como as diferentes materialidades são relacionadas determinam as características e qualidades do espaço como um todo.

4. Considerações finais

Seria possível um olhar nos trabalhos aqui apresentados capaz de apreender a terra “tal como ela é em si mesma”? Um olhar que ultrapasse a forma pela qual sua aparência faz sentido para os espectadores? Onde o sentido já é preestabelecido e de maneira que possamos saber o que cada obra pode ser e o que deve significar? Como já foi visto anteriormente, é a partir da materialidade do elemento terra, considerado naquilo que ele possui de irredutivelmente único e precário, que se deve procurar localizar as propriedades singulares que o fazem significar.

Isto é, para compreender aquilo que nos interessa, o único meio é tentar resgatar do elemento terra, na sua singularidade e especificidade, os efeitos de sentido resultantes da sua própria organização estrutural. Devido ao fato de que se trata de um material em um processo contínuo de transformação - ruína e desintegração -, poderíamos considerar que os trabalhos aqui apresentados são dotados de um sentido que ainda está por vir e

que só se deixa captar em ato, na experiência de estar fisicamente diante da obra.

Eric Landowski enfoca, em seu texto *Viagens às nascentes do sentido*, o modo como as ciências humanas tradicionalmente se alicerçaram sobre uma dicotomização, privilegiando apenas o sujeito antes do objeto, ou pelo menos o ponto de vista do sujeito, enquanto instância privilegiada de conhecimento. A forma antes da matéria; o significado preferivelmente ao significante e aos dados dos sentidos corporais; o inteligível anteriormente ao sensível. Porém, é somente pela mediação da matéria que o espectador constrói suas relações com as obras que aqui foram apresentadas.

De acordo com Landowski, o sentido não pode ser instalado, como uma coisa, nas coisas. Para o autor, os mais realistas sustentam que, para que o mundo faça sentido, é necessário que não somente os produtos da cultura, mas também os da natureza sejam codificados. Bastará apenas conhecer o código para poder decodificar, sem equívoco, os conteúdos das mensagens de

diversas ordens veiculadas pela própria escritura das coisas e, portanto, para que entre emissores e receptores haja entendimento.

Landowski afirma que adotar essa visão seria esvaziar depressa demais o que ele chama de vivido dos sujeitos, o fazer sentido do nosso ser no mundo. Porém, pensando de forma radicalmente contrária, o sentido novamente tende a desaparecer, quando o objeto desaparece para dar lugar a um sujeito que tende a ocupar todo o espaço de significação. Partindo da ideia de que nada jamais faz sentido, a não ser em função de uma posição determinada de leitura, o autor conclui que é necessário reconhecer a possibilidade do discurso do outro, e que na falta deste postulado, não há diálogo e construção como totalidade de fazer sentido.

Não seria suficiente então postular que o sentido está nos objetos, como a terra está compactada em um formato cúbico como em *Brasília Sedimentada e 1 Tonelada de Terra Comprimida*. Ou seja, não bastaria reconhecer suas formas, os significantes, para deduzir os conteúdos, os significados, que eles recobrem. Seria necessário adotar uma óptica oposta, admitindo que o sentido é algo

que raramente se apresenta desse modo unívoco e imutável. Poderíamos relacionar o sentido da maneira como a terra desmorona, rachaduras vão sendo formadas, deslizamentos de terra ocorrem e sempre de forma imprevisível e irregular. Isto é, o sentido como uma instância que se manifesta antes, à maneira de um fenômeno emergente, fluido e quase aleatório.

A semiótica estrutural procura colocar a questão da emergência do sentido, concentrando-se na dinâmica da própria relação entre sujeito e objeto. O sentido, desta vez, não deverá ser descoberto no meio das coisas ou ser reconhecido nas mensagens codificadas postas em circulação pelo outro. Será preciso construí-lo. Porque, se ele existe, só pode ser semioticamente falando, como produto da colocação em presença de duas instâncias, uma como “sujeito”, outra como “objeto”, mesmo que essas posições sejam, em geral, intercambiáveis.

Trata-se de repensar a questão em termos de significação, aquilo que parecia suficiente colocado como um objeto passivo a ser lido, de repente vai se tornar uma figura inversa, a de um leitor. Em

vez do corpo apenas se prestar a ser traduzido, ele próprio é que agora vai ler e construir seu sentido. Desta maneira a terra nesta pesquisa torna-se semioticamente ativa.

Ou seja, os trabalhos aqui apresentados existem materialmente diante de nós e sentimos que deles emana uma presença, como Landowski afirma: igual à dos verdadeiros corpos. E essa presença material nos convoca. À sua maneira, ela é como se fosse feita para ser experimentada por todos os nossos sentidos, e não apenas exclusivamente pela visão. Pois, do modo como o próprio autor afirma, quando estados corporais ou humores passam, assim, a ser nossos por somente termos sido testemunhas de suas manifestações na aparência do outro, não pode ser por um simples processo de comunicação sígnica. Para Landowski isso também é da ordem do sentido. Neste gênero de transmissão corpo a corpo, certa emoção, ou determinada sensação que é experimentada e figurada no corpo do outro, ao entrar reexperimentada pelo corpo do próprio espectador, o que imediatamente se sente é o sentido mesmo. O sentido é sentido.

O autor vai complementar que é na própria matéria, na infinidade de suas formas, seja como corpos humanos, naturais, orgânicos e inorgânicos, ao serem sentidos, que igualmente significam. Como já foi discutido anteriormente, a matéria tem sentido porque tem orientação: ela indica transformações potenciais, diante das quais nos encontramos sensivelmente comovidos. Daí o interesse teórico de autores como Landowski de empreender uma semiótica da matéria, seja como substância efetivamente em movimento, seja como espaço de metamorfoses virtuais, indissociavelmente objetivas e subjetivas.

O *Princípio da queda*, por exemplo, é uma obra constituída por três blocos de terra inclinados e posicionados em equilíbrio no topo de três blocos de concreto. Podemos analisar nesse trabalho o modo como cada material nos evoca sentidos diferentes. O concreto é esse material duro que oferece resistência. Sua materialidade se revela pela sua textura, densidade e peso. Trata-se de um material conhecido principalmente por ser amplamente utilizado na arquitetura moderna, por meio da fabricação de placas de concreto pré-moldadas. Os três blocos de concreto em *Princípio da queda*, de

início, podem ser confundidos apenas como bases estruturais para os blocos de terra. Porém, a materialidade do concreto passa a cumprir um papel plástico no conjunto da obra. Sua solidez e rigidez tencionam e evidenciam ainda mais o caráter precário, fragmentado e sedimentar dos blocos de terra. Desta maneira, é pelo sentido que o concreto nos comove; que nos damos conta do modo como as bases nessa obra são assimiladas pela escultura como parte intrínseca da sua estrutura.

O concreto revela o modo como a terra não possui vocação à estabilidade no tempo. Pois os blocos de terra não são fundados nem sobre textos nem sobre códigos preestabelecidos que lhes garantam um mínimo de permanência. Não se apoiando sobre nada desse gênero, eles não têm existência a não ser como uma criação que a cada instante é renovada e, portanto, a cada instante mutável.



Figuras 57 e 58: *O princípio da queda*. Terra vermelha, 2016



Utilizando o concreto como um material a ser tensionado e posto em equilíbrio com o elemento terra, destaco a obra *Atlas*, como um trabalho que aponta novos desdobramentos das experiências realizadas e pontuadas nesta dissertação. *Atlas* é um prosseguimento da ideia inicial de *O principio da queda*, aonde as relações de peso e equilíbrio se tornam ainda mais intensificadas. O procedimento estrutural da execução deste trabalho viabilizou a possibilidade de um deslocamento importante em escala e material na minha produção.

Trata-se de um bloco de concreto de 2 metros de altura por 1 metro de largura e 50 centímetros de comprimento, inclinado e apoiado sobre um bloco de terra comprimida de 80 centímetros cúbicos. O apoio ocorre através do encontro de suas arestas. As formas dos blocos são mantidas através do equilíbrio das forças gravitacionais. Trabalhar com a gravidade oferece importantes ensinamentos sobre a dinâmica estrutural de grandes volumes e massas. A capacidade do bloco de terra suportar o peso do concreto requer uma compreensão muito grande sobre sistemas de transferências de forças, energia, compressão do material e



Figuras 59: *Atlas*. Terra vermelha e concreto, 2016

princípios gravitacionais que tem relação ao balanço e inclinação do volume do concreto e da organização topológica da superfície do cubo de terra de suportar seu peso.

Esta compreensão ultrapassa o conhecimento restrito ao senso comum. *Atlas* é uma obra que trata dos princípios mais básicos da engenharia, física e matemática. É desta maneira que percebo que o mestrado serviu como um laboratório de experiências, pois o processo de fatura dos trabalhos ocorreu através, principalmente, de processos empíricos e experimentais. Construir *Atlas* foi um atestado que eu necessito de um amparo de armadores industriais para realizar a tarefa de erigir obras nesse tipo de escala, volume, peso e massa. Os procedimentos empíricos devem ser postos de lado para permitir que novas conexões ocorram e para abrir caminho a possibilidades que ainda não existem.

Atlas também deixa de ser entendida como uma escultura definida exclusivamente por sua estrutura interna. O potencial desta obra é que ela cria o seu próprio lugar e espaço em confronto com o

espaço da galeria. *Atlas* cria seu próprio ambiente, toma seu lugar e produz sua própria situação, divide e redimensiona o espaço expositivo. Cada local tem seus limites, e é dentro destes limites que a escala da obra entra em questão. *Atlas* torna a galeria quase intransitável, justamente por ocupar grande parte do seu espaço físico. É desta maneira, que a forma escultural da obra torna o espaço distinto. *Atlas* direciona o olhar do espectador para a realidade das condições físicas, institucionais e formais do espaço da qual ela está inserida.

4.1 Conclusão

Podemos concluir que é desse ponto de vista que o trabalho aqui desenvolvido partilha exatamente a mesma constituição que o sentido, algo que jamais é dado, nem mesmo posto a descobrir, mas sempre sujeito à construção. Mais ainda, o trabalho não é outra coisa que o sentido, em ato. Sua forma cambiante, do modo como a terra trabalha, não faz mais do que traduzir a maneira específica pela qual o fazer-sentido ocorre de maneira única e irrepetível.

A produção desde o início desta pesquisa respeita um encadeamento natural dos próprios trabalhos. *Atlas* é uma obra que diz respeito a *1 tonelada de terra comprimida* e o trigésimo trabalho poderá sugerir uma idéia completamente diferente. Pode observar que uma solução para determinado trabalho sempre leva a um novo conjunto de problemas para serem solucionados posteriormente. A ideia de escavação proposta para o entendimento desta dissertação pode ser também aproximada com a ideia da produção das obras aqui desenvolvidas.

Uma escavação que não gira em torno de encontrar algum objeto específico. Trata-se apenas do movimento de revolver as camadas, uma após a outra, não esperando encontrar alguma coisa e tornar à vista algo escondido, mas vigilante e atento daquilo que pode surgir. Ou seja, não significa atingir um ponto final de chegada ou de origem, mas sim de constatar que cada estrato atravessado e alcançado serve de substrato para o estrato seguinte, que se revela sempre como mais camadas para serem aprofundadas e cada obra realizada traz a marca dos atravessamentos das escavações anteriores.

Esse movimento em fluxo e contínuo está próximo com a maneira pela qual tento estabelecer limites para o elemento terra que estaria então relacionada a um pretexto, um suporte figurativo: um cubo, uma forma geométrica, levando em conta o lugar e o momento em que o trabalho é construído. Isto é, o suficiente para provocar a construção de um sentido em torno do qual a terra ganha corpo, ou seja, naquilo que ela reúne e se reconhece e se manifesta como uma integridade coesa e viva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Física I e II.* Editora Unicamp, 2009.

BACHELARD, Gaston. *O materialismo racional.* Portugal: Ed. Edições 70, 1990.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças.* São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *O Livro de Areia.* Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

Britto, Marly Bulcão Lassance. *O gozo do conhecimento e da imaginação: François Dagognet diante da ciência e da arte contemporânea.* Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

CAMUS, Albert. *O mito de sísifo.* São Paulo: Record, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Ed. 34, 1998.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOCILLON, Henri. *A Vida das Formas.* Portugal: Ed. Edições 70, Brasil, 2001.

GRAHAN, Dan; in: FERREIRA, Glória, COTRIM, Fernanda [orgs.]. *Escritos de Artistas: anos 60/70,* 2006.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Revista Gávea, nº 1, 1984.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Revista Arte & Ensaios, nº 17, eba/ufrj, dezembro de 2008.

LANDOWSKI, Eric. *Viagens às nascentes do sentido*. In: *Corpo e sentido: A escuta do sensível*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996, p. 21-43.

LEROI-GOURHAN, André. *Evolução e técnicas 1: O homem e a matéria*. Edições 70, Brasil, 2011.

LIPPARD, Lucy R. *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*. New York: Pantheon Books, c1983.

LONG, Richard. Entrevista à Claude Gintz. "Richard Long, la vision, le paysage, le temps". Paris: Art Press, n.104, 1986.

MARTÍNEZ BARRIOS, Vicente. *Materialidade e sentido*. Anais do 18º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas/ANPAP, Salvador, 2009.

MARTÍNEZ BARRIOS, Vicente. *Vicente Martínez: armadilhas para poeira e luz*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MORRIS, Robert. *Notes on sculpture*. Artforum, 1966-69.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens críticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RAMOS, Nuno. *O pão do corvo*. Editora 34, 2001.

SERRA, Richard. *Escritos e entrevistas, 1967-2013*. São Paulo: IMS, 2014.

SMITHSON, Robert. *Selected Writings by Robert Smithson*. Jack Flam, ed. University of California Press, Berkeley: 1996.

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

WITTKOWER, R. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.