

Objeto - Matéria - em passagem

Cainan Rodrigues Neiva

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Artes

Objeto - matéria - em passagem

Orientando
Cainan Rodrigues Neiva

Orientadora
Prof.[a] Dra. Iracema de Almeida Lecourt



Universidade de Brasília



INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTE APRESENTADA AOS
PROFESSORES:

x Iracema Lecourt

Professor (a) Dr. (a). Iracema de Almeida Lecourt (VIS/UnB)
ORIENTADOR (A)

Luisa Gunther

Professor (a) Dr. (a). Luisa Gunther (VIS/UnB)
MEMBRO INTERNO

marcos a. fernandes

Professor (a) Dr. (a). Marcos Aurélio Fernandes (FIL/UnB)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília-DF, quarta-feira, julho 10, 2019

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do
Instituto de Artes / UnB.

Agradecimentos

A todas as pessoas que participaram, acreditaram, e fortaleceram minha confiança de que era possível construir este trabalho.

Minha mais profunda e sincera gratidão.

Sumário

Lista de Figuras. Pg. 6

Resumo Pg. 7

Introdução. Pg. 9

Parte 1 : Móvel. Pg. 12

Parte 2 : Situar. Pg. 32

Parte 3 : (Re)voltar. Pg. 43

Parte 4 : Móvel - Situar - (Re)voltar. Pg. 55

1.1 : Residir - Resquício. Pg. 57

1.2 : Situar. Pg. 61

1.3 : Barrar. Pg. 67

1.4 : Embarcar. Pg. 72

Considerações sobre o percurso. Pg.77

Bibliografia. Pg. 83

Lista de figuras

- Fig.1:** Adrián Villar Rojas, Los teatros de saturno, 2014. Página 8
- Fig.2 :** Lygia Clark, Ping-pong, 1966. Página 17
- Fig.3 :** Lygia Clark, Máscara Abismo com tapa-olhos, 1968. Página 19
- Fig.4 :** Lygia Clark, Bicho "Em Si", 1962. Página 21
- Fig.5 :** Lygia Clark, Bicho Ponta, 1960. Página 21
- Fig.6 :** Lygia Clark, Linear, 1960. Página 21
- Fig.7 :** Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974. Página 24
- Fig.8 :** Gordon Matta-Clark, Circus or The Caribbean Orange, 1978. Página 27
- Fig.9 :** Gordon Matta-Clark, Circus or The Caribbean Orange, 1978. Página 27
- Fig.10 :** Gordon Matta-Clark, *Bingo*, 1974. Página 29
- Fig.11 :** Giuseppe Penone, *Repeating the forest* (1980-2014). Página 33
- Fig.12 :** Giuseppe Penone, Essere Fiume(I), 1980 Página 36
- Fig.13 :** Kishio Suga, Placement of Condition, 1973/1998. Página 39
- Fig.14 :** Kishio Suga, Space - Order, 1974. Página 41
- Fig.15:** Bispo do Rosário, Rolo, Orfa, s/data. Página 44
- Fig.16:** Bispo do Rosário, Vinte e Um Veleiros, s.d. Página 46
- Fig.17 :** Doris Salcedo, Untitled Works, 1989-2008. Página 49
- Fig.18:** Doris Salcedo, Plegaria Muda, 2008-2010. Página 52
- Fig.19:** Cainan Rodrigues, Residir, 2016. Página 57
- Fig.20:** Cainan Rodrigues, série situações. 2016. Página 61
- Fig. 21:** Cainan Rodrigues, série situações. 2016. Página 61
- Fig. 22:** Cainan Rodrigues, série situações. 2019. Página 62
- Fig. 23:** Cainan Rodrigues, série situações. 2017. Página 62
- Fig.24:** Cainan Rodrigues, Barragem, 2016. Página 67
- Fig.25:** Doris Salcedo, Sem Título, 2003. Página 71
- Fig.26 :** Cainan Rodrigues, Embarcações, 2017. Página 72

Resumo

O texto a seguir reúne os trabalhos de diferentes artistas: Lygia Clark, Gordon Matta-Clark, Giuseppe Penone, Kishio Suga, Bispo do Rosário, Doris Salcedo e meu próprio trabalho, e os posiciona sob termos guarda-chuva que buscam observar na produção destes artistas meios de deslocar e reconfigurar a relação corpo/mundo/objeto. Propõe-se uma reflexão sobre as coisas como um ponto de acesso e reestruturação da moldura simbólica que dá sentido ao lugar.

Palavras chave: arte contemporânea, escultura, instalação, objeto encontrado

Résumé

Le texte suivant rassemble les travaux de différents artistes: Lygia Clark, Gordon Matta-Clark, Giuseppe Penone, Kishio Suga, évêque de Rosario, Doris Salcedo et mon propre travail, et les positionne dans des termes généraux qu'ils cherchent à observer dans la production de ces œuvres. artistes signifie déplacer et reconfigurer la relation corps / monde / objet. Il propose une réflexion sur les choses en tant que point d'accès et de restructuration du cadre symbolique qui donne sens au lieu.

Mots-clés: art contemporain, sculpture, installation, objet trouvé

Summary

The following text brings together the work of different artists: Lygia Clark, Gordon Matta-Clark, Giuseppe Penone, Kishio Suga, Bishop of Rosario, Doris Salcedo and my own work, and positions them under umbrella terms that seek to observe in the production of these artists means to shift and reconfigure the body/world/object relationship. It proposes a reflection on things as a point of access and restructuring of the symbolic frame that gives meaning to the place.

Keywords: contemporary art, sculpture, installation, found object



Fig.1: Adrián Villar Rojas, Los teatros de saturno, 2014. Kurimanzutto, Cidade do México.

“Eu faço coisas quadridimensionais, porque eu sou um animal humano vivendo em um mundo que possui quatro dimensões (incluindo o tempo), assim como um sapateiro, um médico, ou um marinheiro operam no mesmo mundo quadridimensional, e por isso são também escultores. Mas o mesmo vale para a larva que se transforma em borboleta ou o cachorro mastigando ossos no tapete. Jorge Luis Borges diz que “ não haverá nada que não seja uma nuvem”, referindo-se a essência mutável das “coisas”. Eu adicionaria que, não há coisa alguma que não seja ao mesmo tempo escultor e escultura.” (Adrian Villar Rojas, tradução minha)¹

¹ I do four-dimensional “things” because I am a human animal living in a world that has four dimensions (including time), just as a shoemaker, a doctor or a sailor operate in that same four-dimensional world and thus are also sculptors. But the same goes for the larva that becomes a butterfly or the dog chewing bones on a carpet. Jorge Luis Borges says that “there will be nothing that is not a cloud”, referring to the changing essence of “things”. I would add that there is not a single thing that is not both a sculptor and a sculpture.(ROJAS, MousseMagazine, 2016)

Introdução

Para introduzir este trabalho, é necessário antes demarcar o lugar de onde fala o escritor dele, pois é no atrito entre o lugar que ocupo e as coisas que me ocupam que surgem as inquietações que movem a escrita. É no papel de artista plástico, da interação pessoal com as coisas, construindo, coletando, montando, que dá-se início a uma investigação prática sobre a identidade dos objetos, da matéria, das coisas e, conseqüentemente, do corpo. É desse contato entre corpo e objeto, objeto e mundo, corpo e mundo, que passa-se a questionar sobre os processos que posicionam, delineiam e articulam as coisas no mundo. Investigam-se os meios que as relações têm de estabelecer o lugar ocupado pelas coisas e pelos indivíduos. O modo como os *sentidos*, os afetos constroem a distribuição espacial. É a partir dessas pulsões que se dá o (des)envolvimento deste texto.

O título deste trabalho expressa a necessidade de circundar abordagens relativas à matéria e aos objetos, através das obras de certos artistas. Investiga-se, em tais abordagens, algo que é encapsulado nesta pesquisa na palavra *passagem*. Cada modo de aproximação e contato desloca e articula corpo-matéria/objeto-mundo. Trânsitos, métodos de operar as coisas como forma de aproximar, adentrar, investigar, (re)voltar, enfim pôr em movimento através da plasticidade das coisas um outro sentido de mundo, uma outra forma de estar. Passagem é, então, ao mesmo tempo o deslocamento e a transformação dos objetos/matéria. A transição de sentidos que advém da relação corpo/matéria/mundo.

A passagem indica talvez um além, um outro, e talvez esse outro seja exatamente a travessia a ser feita, através do objeto, da matéria, do mundo. O indivíduo se encontra, indaga a si mesmo, transforma-se, escava-se, retorna a si.

Apresentados nesta pesquisa estão trabalhos que, pelo deslocamento de objetos e de matéria, buscam reconfigurar modos de percepção. Eles mobilizam a

dúvida, a vontade de (re)conhecer o mundo, de buscar brechas através das quais o mundo pode ser visto como outro, torná-lo estrangeiro numa vontade de reencontrá-lo.

A primeira parte desta dissertação intitula-se *Móvel*. Aqui, essa palavra é associada à noção de passagem, *de mobilidade*. A partir de certos trabalhos de Lygia Clark e de Gordon Matta Clark, observa-se como os objetos podem atuar como forças motivadoras para as relações estabelecidas com o mundo e com o corpo. Ao mesmo tempo, o modo como o indivíduo se relaciona com eles reflete na estruturação de uma “moldura” simbólica pela qual se percebe o mundo. De modo que é, então, pela ruptura, o corte, a vertigem, que esses artistas buscam abrir brechas, colocando em suspenso a solidez de percepções do familiar e do comum.

Na segunda parte do trabalho nomeada *Situar*, estudam-se algumas obras de Giuseppe Penone e Kishio Suga. Em seus trabalhos, investiga-se como ao, aproximar-se dos “fluxos materiais”, do estado de existência das coisas, ambos os artistas revêem o papel humano nos processos que compõem e significam o mundo. Enquanto Penone mergulha em percursos materiais, investigando os rastros de formação de pedras, vegetais, uma ancestralidade elementar - operando com a pele, os rios, as montanhas e o vento - percebe nesses elementos relações entre a respiração e o esculpir, entre os gestos do ser e gestos vegetais, minerais. Penone situa sua prática artística no fluxo que dá forma às coisas, nos processos que as atravessam, dando sentidos ao corpo e as formas dos corpos. Kishio Suga intermedia situações entre as coisas com o intuito de extremar suas existências, de perceber as qualidades e capacidades materiais de sua sustentação, e equilíbrio. A relação entre as coisas é também um meio de apresentá-las como seres em si. Ao sair da posição de produtor, para a posição de propositor, o artista busca atestar a independência das coisas, e sua irredutibilidade às determinações humanas.

A terceira parte desta dissertação é intitulada *(Re)voltar* e torna-se visível aqui nos trabalhos de Bispo do Rosário e Doris Salcedo. Interessa explorar como processos de descontextualização, de fragmentação e transformação de objetos cotidianos possibilitam outras camadas de sentidos. Sobreposições, costuras e mutações desses objetos cotidianos em “portadores de um mundo velado”. Se os objetos são capazes de carregar sentidos e afetos, relacionados a nossa estrutura simbólica, sobrepor e operar transformações sobre eles é também reorganizar a carga que eles portam, é justapor outros modos de visibilidade.

A quarta parte do trabalho reúne os diferentes aspectos da *Passagem*, evidenciados nas partes anteriores e relacionando-os a minha própria realização artística. Aqui, o trabalho tornado pensamento escrito frequenta pulsões, brechas, pontos de contato com as noções de como os objetos, a matéria, mobilizam as relações entre corpo/mundo. De como o fluxo material que os forma impossibilita que objetos e matéria sejam reduzidos ao uso que se faz deles, a presença do indivíduo. E de como, ao estabelecer outros modos de relações com as coisas, abrem-se espaços, meios de desconstruir as relações de visibilidade e invisibilidade que organizam a relação com os lugares. Nessa parte, coloco-me fora de minha prática, percorrendo uma espécie de espiral, sem início nem fim, onde a pesquisa dá espaço para uma narrativa sobre o trabalho, do mesmo modo que as obras por mim realizadas deram lugar à pesquisa.

Nessa passagem, reconstroem-se vontades primeiras, desejos e inquietações, forças moventes dos trabalhos, agora transformadas, revistas, ressoadas através das páginas do texto a seguir.

Móvel

Mobilidade

Morar

Mostrar

Motivo

Começar assim, invocando o deslocamento, ou a potência de um deslocamento, visa apontar para forças moventes e de trânsito, contidas nas palavras listadas. Mas há também uma ocupação, no sentido de que são coisas ou modos que se dão ao ou em movimento. Uma provocação ambígua entre o *móvel* como mobília e como mover entre o *morar* como fixar-se ou como estar em meio ao trânsito das coisas, habitar; entre indicar, reter, provocar e estar em movimento.

Apresenta-se o objeto pensado como força *móvel*, de trânsito e de *motivo*, no sentido de uma pulsão, não de uma justificativa. O *motivo* seria, aqui, não aquilo que impulsiona, a razão ou causa, mas a potência de movimento, a partir dele. O objeto seria, então, *móvel*, mobília e movente, capaz de relacionar-se com o movimento, de ser motivado. O que pretende-se incitar, nestas mesmas palavras, é essa mobilidade material, essa matéria movente, onde nada repousa, mas desloca-se constantemente.

Há a relação com os objetos, e essa relação só parece possível porque os objetos também se relacionam entre si. É através deles que realizam-se as ações, transformam-se os espaços e os corpos, eles agenciam uma construção do espaço e, junto disso, a construção como indivíduo. Enquanto humanidade, realizamos-nos através deles.

Essa realização e relação com os objetos se dá por características próprias deles. E é vivendo eles, vivendo através deles, atravessando e habitando suas qualidades que nos encontramos, que encontramos uma referência. Ou, como coloca Merleau-Ponty (2013,p.20) : “Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa .” É o espelhamento possível com tudo aquilo que habita o mundo.

E é pela experiência de estar situado no mundo que se relacionam as coisas e as pessoas, por este aspecto coisal que possuem pessoas e coisas. Vê-se, em tudo aquilo que habita, que mora, ou seja, que se retém no mundo uma referência para a condição de estar, todos juntos, lado a lado nessa condição. Enxerga-se nas coisas referências da condição de estar no mundo, que é relativa à maneira como se habita. Por meio das experiências, atravessa-se e se é atravessado pelas coisas. Habita-se as coisas ao mesmo tempo que por elas se é habitado.

O armário e sua prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm como nós, para nós, por nós, uma intimidade. (BACHELARD, 1978, p. 248).

Porém, existe algo que habita as coisas próprio a seu ser. Algo não no sentido daquilo que propositalmente deposita-se nelas, mas que só elas podem carregar. Talvez sejam seus traços e marcas de formação, o percurso singular de cada coisa no mundo, sua gênese e desenvolvimento, seu modo de estar. Algo que se pode tocar, viver, perceber, mas não produzir.

Os objetos abrem e ampliam um encontro com o íntimo, com todo o espaço da experiência, do habitar que se resguarda dentro. Não um dentro da dissecação, que pode ser desmembrado e visto a “olho nu”, um dentro da imaginação, da vivência enquanto sentimento de estar, da experiência espacial enquanto percepção avassaladora da relação corpo-mundo.

A morada do íntimo é frequentada pelas pessoas através dos objetos, dentro e fora eles guiam em direção a essa experiência interior, do abrigo, daquilo que, em um lugar, acolhe e recolhe o estar.

Assim como moramos, algo também mora em nós, ou seja, algo do mundo se detém no interior e, assim como os objetos, portamos rastros dessa formação, de um devir do ser em meio às coisas, de um ser em contato com elas. O corpo é constantemente invadido e reconfigurado a partir dessa experiência, que jorra e simultaneamente absorve o mundo, que não é mero suporte, mas um trânsito de fluxos materiais em formação. Isso que carregamos, esse “mundo interior” é, e somente é, através dessa circulação. É ela que ergue esse interior e que constantemente o afeta, de maneira que nem fora nem dentro aguardam, mas se movem inquietamente, quase colocando sob suspeita a fina camada que os separa.

[...] que a visão é espelho ou concentração do universo,... que a mesma coisa se encontra lá no cerne do mundo e aqui no cerne da visão, a mesma ou, se preferirem, uma coisa *semelhante*, mas segundo uma similitude eficaz, que é parente, gênese, metamorfose do ser em sua visão. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 24).

Percebo uma impressão de pele sobre esse entre, sobre esse limite que desenha o aqui do corpo e o lá do mundo. *Merleau-Ponty* vê no desenhar desse limite algo poroso, aberturas penetráveis, pontos de contato e troca, entre corpo e mundo. Essa *concentração*, esse *espelho*, é a respiração e a transpiração, na qual o mundo se mostra vazando para dentro e para fora. É como se o mundo, através de nós se olhasse. E ali olhando-se, nesse *circuito aberto*, nos vemos mundo, em seu corpo, transpirando em sua pele.

No mundo e em meio aos objetos performam-se tantos tipos de operações frias, dissecando as coisas em suas partes, buscando suas funções, exigindo do meio e de seus elementos que se execute um papel. Executando então,

limando do mundo e dos objetos seus poros², distanciando-se, num pensamento científico e utilitário de sobrevoos, como coloca *Merleau-Ponty*. A reivindicação por um olhar situado no aqui do mundo parte desse impulso de reposicionar o corpo, de mobilizá-lo e percebê-lo poroso, atravessado e afetado pelas coisas e lugares, num corpo-a-corpo com eles.

Antes de olhar para o objeto, e para os objetos providos pelos artistas, gostaria de propor um olhar para a palavra *objeto*. Em sua raiz latina, a palavra objeto é formada por *ob-*, à frente de, e *jacere*, atirar, jogar, como algo lançado à frente. A palavra *jazer* traz também o sentido de estender-se, estar deitado. A palavra *objeto* guarda o sentido de uma ação, de um lançamento que se estende à frente. E é esse corpo lançado, corpo que cai e se estende, que quer-se olhar durante este trabalho, em relação à palavra *objeto*. Olhar para essa ação “desempenhada pelo objeto”, e o impacto que tal ato pode produzir, pois pode-se supor que de um lançamento há queda e, na queda, um choque contra a superfície. Nesse sentido, propõe-se o objeto não como ativo, tampouco passivo, mas movente, um movimento continuado, extenso, à frente.

Direciono assim, meu olhar a certos objetos e situações realizadas pela artista brasileira Lygia Clark, participante do movimento Neoconcreto, sobretudo para os métodos de construção empregados em seus trabalhos, como uma forma de refletir sobre esse impacto direto do objeto sobre o corpo.

“Eles (os artistas Neoconcretos) tinham uma noção não instrumental do espaço, um desejo de magnetizá-lo, de torná-lo um campo de projeção e envolvimento em um registro quase erótico.” (BRITO, 1999, p. 81 e 82, tradução minha).³

² Utilizo a palavra poro para pensar um ponto de contato, local através do qual o mundo toca o corpo e o corpo vaza para o mundo. *Limar* os poros, seria talvez, impedir, ocultar este trânsito, esse meio de passagem.

³ They had a non-instrumental notion of space, a wish to magnetise it, to make it a field of projection and involvement in an almost erotic register.

É na vontade de um face-a-face com o mundo, de um corpo e espaço imbricados que Lygia-Clark declara para a revista Veja em 1980 ter “começado com a geometria, porém procurando um espaço orgânico no qual se pudesse entrar no quadro” (BRETT, 1998,p.39). *Espaço orgânico, espaço-corpo*, numa vontade literal de entrar, de motivar um espaço, uma superfície, mobilizando formas e objetos de encontro a um espaço/corpo vivo.

Ao incorporar o espaço vivencial do participante a obra deixa de estar no espaço para ser no espaço. Ganha qualidade de corpo, no sentido conferido por Merleau-Ponty, pois o espaço é sua dimensão ontológica. O espaço deixa de ser referenciado por suas características geométricas, mas distingüido como um certo entorno onde a ação se processa.(SPERLING, 2015,p.28)

Ao pensar a *magnetização* do espaço, essa atração e repulsão, esse campo ativo e envolvente, percebe-se que há, entre corpo e espaço, nas formas, uma pulsão, um envolvimento de carne. Uma vontade de superfície ativa, superfície-pele. Interessa pensar nessa atração e envolvimento pela palavra *poro* e a transpiração, numa vontade de refletir sobre o trânsito, o toque e as relações espaciais por meio da figura da pele, assim aproximando o funcionamento do corpo e dos lugares, criando uma atmosfera turva sobre o limite entre eles. Aponta-se, então para a possibilidade de que, à medida que se desentramentaliza o espaço, os lugares e a coisas, abrimos caminho para tatear o “corpo” do lugar como um campo vivo e pulsante de relações.

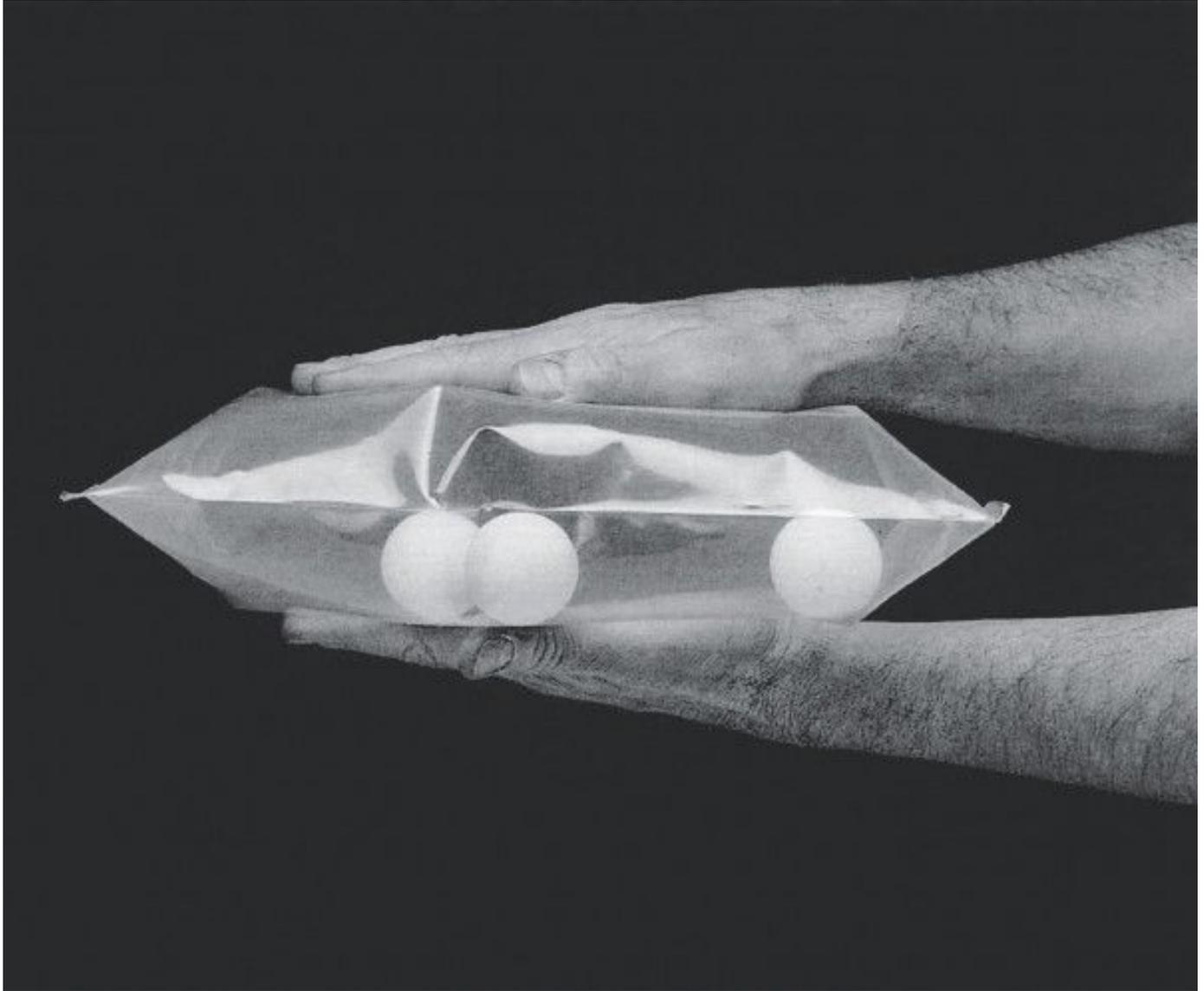


Fig.2: Lygia Clark, Ping-pong, 1966, composto por bolas de ping pong e uma bolsa de plástico. Crédito: Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark", Rio de Janeiro

Instabilizar o indivíduo, o ser, remexê-lo através de um mundo pulsante, de formas sensíveis, de um corpo habitante e em contato. O objeto, na obra de Lygia, vai aos poucos em sua trajetória se aproximando, saindo do plano e entrando em contato com o corpo. Ele passa a mobilizar o contato, mediar e participar de um encontro com o corpo, com os corpos.

Através de pequenos objetos sem valor como elásticos, pedras, sacos plásticos, formulo objetos sensoriais cujo toque provoca sensações que identifico imediatamente como o corpo. Daí o nome “nostalgia do corpo”, fase analítica em que decompõho o corpo em partes, mutilando-o para reconhecê-lo através do toque com grande sensualidade.

(FERREIRA, COTRIM, 2006, p.350)

O uso de objetos cotidianos, objetos que moram conosco, é uma primeira dimensão do toque e da mobilização provocados por Lygia Clark. Um deslocamento, um reencontro com esses objetos e a própria intimidade que circunda o habitar são revisitados a partir dessas formulações que buscam uma identificação com o corpo, que buscam mostrá-lo novamente.

Decompondo o corpo, suas sensibilidades, suas partes, remontando talvez um novo corpo, ou buscando uma nova corporeidade, que se toca, se sente. “Era do objeto que emanavam estados corporais específicos, (...)” (STRATICO, 2012, p.142.),=. Trata-se de encontrar o corpo através do objeto, suas texturas, pesos e cheiros; um corpo fragmentado que se reúne, aglutina-se momentaneamente aos objetos, que religam um corpo-mundo.

Objetos de passagem, de travessia, de respiração, uma multiplicidade de objetos foram compostos por Lygia para atingir o corpo, penetrar suas entranhas, avivar os sentidos, resgatar memórias, resgatar talvez o imemorial, recobrar o corpo. Os objetos penetram simultaneamente o mundo e o corpo e os lança, colocando-os para serem vistos, sentidos novamente.



Fig.3: Lygia Clark, Máscara Abismo com tapa-olhos, 1968, composta por uma tela, elásticos, bolsa de nylon e uma pedra. Crédito: Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, Rio de Janeiro. Foto: Sergio Gerardo Zalis, 1986.

Em “Máscaras-abismo”, Lygia constrói objetos que vestem e revestem o corpo. Cria, através de texturas, pesos e cheiros, máscaras que bloqueiam e ao mesmo tempo estimulam os sentidos, num movimento de restrição e ampliação. Segundo Brett (1998) “liberando os participantes da forma externa, do poder hipnótico da imagem, e de significados únicos, revela-se dentro deles um espaço de possibilidades e projeção imaginativa”. As formas externas das quais são liberados os que vestem essas máscaras são tanto as do mundo, quanto as de si. Perder-se ou

adentrar essas máscaras parece provocar uma multiplicação do possível, do real e do indivíduo.

Perdendo as restrições de significado, perdendo os percursos pré-definidos de si, pode-se, através do trabalho, entrar em contato com um abismo de sentidos. O revestir dessas máscaras tenta pôr em contato, *mobilizar* a imaginação do corpo, do toque, estimulando mesmo que pela obstrução (no caso da visão), a potência que os sentidos têm de precipitar múltiplos mundos, e não somente de captar o *real*, singular, sentença dos significados sólidos. É no envolvimento corpo-mundo que se constroem os significados, onde um não remete à sentença do outro, mas à sua proliferação.

O limite parece agir nesse trabalho de Lygia como uma ativação da dúvida, da necessidade de tatear e indagar o mundo através do corpo. Uma dúvida que, através do contato, indaga a própria consistência e composição do corpo que toca. Como coloca Heidegger (1954), “O limite não é onde uma coisa termina mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa *dá início a sua essência*”. Ao fazer tocar as coisas e o corpo, revestindo-o, mascarando seus contornos, as *Máscaras-abismo* colidem, fazendo aderir corpo e mundo num envolvimento mútuo, onde sujeito e objeto se fundem, ambos sujeitados, ambos lançados ao mundo.



Fig.4: Lygia Clark, Bicho "Em Si", 1962, escultura em alumínio. Dimensões: 20 × 22 × 15 cm.
Galeria Natalie Seroussi.



Fig.5: Lygia Clark, Bicho Ponta, 1960, escultura em alumínio. Dimensões: 69 × 69 × 49 cm
Bergamin & Gomide

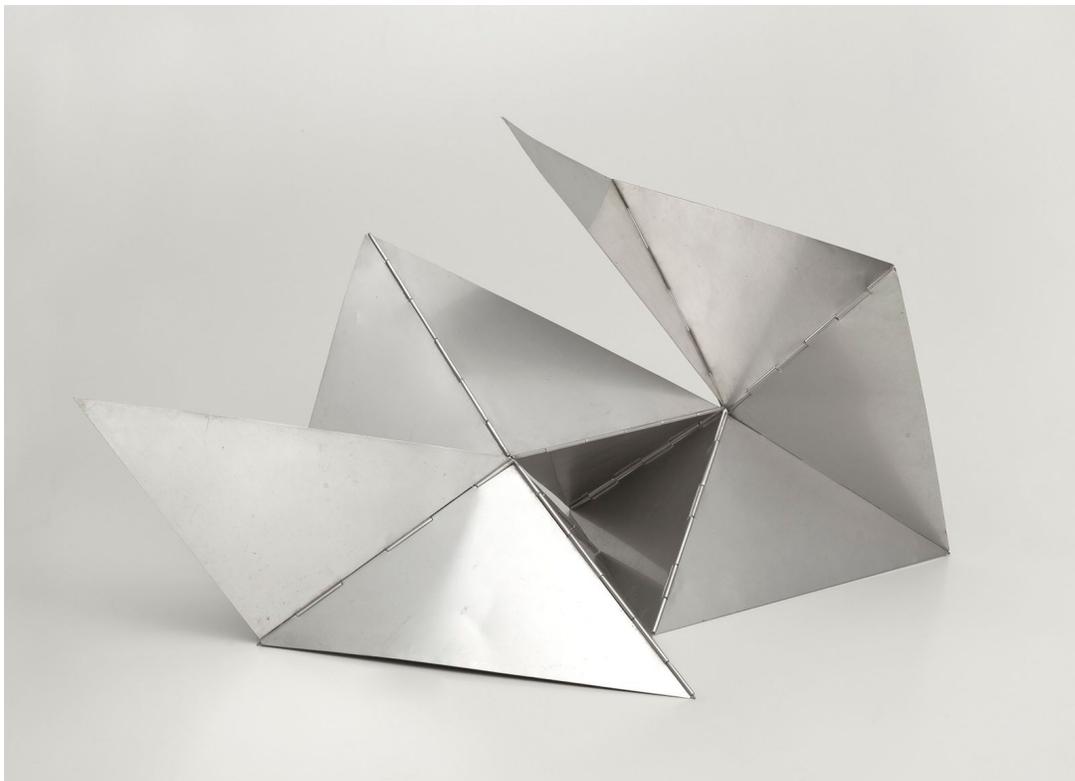


Fig.6: Lygia Clark, Linear, 1960, escultura em alumínio. Dimensões: 86 × 66 × 36 cm.
Bergamin & Gomide

O “Bicho” não tem avesso.

Cada “Bicho” é uma entidade orgânica que se revela totalmente dentro de seu tempo interior de expressão. Ele tem afinidade com o caramujo e a concha. É um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o “Bicho” não há passividade, nem sua nem dele.(Clark, Lygia, 1960, p.01)

Em “Bichos”, 1960, de Lygia Clark, não é a identificação das texturas e cheiros com o corpo que são pensados, como é nas “Máscaras”. Não é o corpo decomposto, mas um corpo íntegro, manipulável, móvel. Aqui se está frente à frente com um outro ser, o *bicho*, e essa evocação animal atrela uma vitalidade à obra. Não são corpos que se fundem, mas que se encaram, que se propõem ao toque e manipulação pelas mãos, e a uma modificação de suas estruturas. A ação desestabiliza a forma, tornando-se parte integrante de sua composição, pois a forma é viva.

O ato do participante, ativador deste novo campo artístico, que é a experiência, por sua vez altera as variáveis tempo e espaço da “obra” artística para o tempo-espaço situado da própria experiência. (SPERLING, 2015, p.28)

Quando surgiu, os “Bichos, 1960, de Lygia Clark, colocavam-se diante do visitante como objetos alcançáveis, lançados à experiência do fruidor, vulneráveis a seu toque, disponíveis, abertas a novas formas, mesmo que, posteriormente, tenham sido domesticados, como tantas outras obras. Foi uma obra pensada para estar diante do visitante como algo alcançável, num momento de necessidade dos artistas de tornar seus trabalhos parte da vida, amalgamando o sentido da obra com a experiência vivida. A existência dos “Bichos”, 1960, no tempo e no espaço, depende dos visitantes, essa re-união faz da obra um objeto vivo no espaço, um elemento cambiante.

Lygia Clark relata que do Caminhando, “a experiência de um tempo sem

limite e de um espaço contínuo”, nasceram algumas tentativas arquiteturais, como possibilidades de ligações com o mundo coletivo, criações de um espaço-tempo novo, concreto.(SPERLING, 2015,p.28)

É a expressão de uma vontade de um outro lugar, de um outro corpo, conectado, emaranhado ao mundo. Uma reintrodução de ambos corpo e espaço, e de suas potências de transformação da forma, em seu sentido amplo.

Ao trazer estes trabalhos de Lygia Clark, situa-se aqui um eixo de sua produção que, através de diferentes métodos de trabalho, tentava provocar o corpo a reconhecer sua ação e situação de estar no mundo como um ato transformador. “Pela ação, “o tempo se espacializa, o espaço se temporaliza”, o que significa a estruturação de uma totalidade espaço-tempo concernente à experiência” (SPERLING, 2015, p.28).

Essas tentativas *arquiteturais* de Lygia, são a forma que a artista encontrou de provocar os modos de estar e encarar o espaço não como um objeto fixo e dado que devemos contornar, contemplar, refletir e construir sobre, mas como algo da experiência, uma forma de experienciar corpo e espaço como entidades indissociáveis e em última instância transformadores um do outro. Uma tentativa de provocar uma experiência instável de espaço-corpo-objeto, mobilizar uma forma de habitar que não simplesmente constrói por sobre o espaço e tampouco afeta somente a superfície do corpo, mas o cerne. “O espaço arquitetural, [...], é aquele que a artista passa a habitar com os Bichos, espaço topológico que se estrutura por relações entre corpos e porções do espaço.” (SPERLING, 2015, p.29)

Para continuar a abordar tais questões a partir de outra perspectiva, observa-se também o trabalho de outro artista, Gordon Matta-Clark, que guarda nenhum parentesco com Lygia Clark e pode ampliar o campo das discussões aqui apresentadas. Gordon Matta-Clark traz um trabalho que, de outro modo, mobiliza ou põe em questão noções de espaço, de lugar e de superfície, através de outros métodos. Artista e arquiteto norte americano, serve-se de métodos de trabalho que abordam a estrutura física do espaço, da arquitetura, das paredes e elevações. O artista coloca em questão uma suposta estabilidade e consistência arquitetônicas, e também o próprio sistema empregado de ordenação do espaço.



Fig.7: Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974, fotografia colorida. Dimensões: 680 x 990 mm
Estate of Gordon Matta-Clark, GMCT1051 © ARS, NY and DACS, London, 2007

Normalmente o que me interessa é fazer um gesto que, de uma forma bem simples, complica a área visual na qual eu trabalho. Olhando através do corte, olhando as beiras do corte, deveria criar claramente um novo sentido de espaço. Mas o corte deve também revelar uma porção da construção existente, simplesmente como algo que existe. (Matta-Clark, entrevistado por Judith Russi Kirshner, 1978, p.392, apud, WALKER; STEPHEN, 2009,p.15, tradução minha)⁴

Essa “complicação da área visual”, pode ser vista no trabalho de Matta-Clark como uma forma de pôr em dúvida, de ativar outras percepções e abordagens em relação ao espaço, tornando-o uma área turva de experiências, (des)organizando o espaço dado, prédios, paredes, ruas, como uma forma única de se situar no espaço. Adicionando, assim, um caráter vertiginoso à experiência espacial. Trata-se de uma desfamiliarização, ou um confronto direto com o familiar, colocando-o em questão. Os cortes feitos pelo artista em prédios e casas não são somente uma provocação estrutural do espaço comum, mas uma forma de evidenciar que essas construções são somente isso, algo construído, uma estrutura, um sistema de organização, e não o lugar em si. É como expor as vísceras de um prédio, revelando sua constituição e com isso revelando tudo aquilo que ele sustenta, permite, e ao mesmo tempo impede, controla.

Os cortes feitos por Matta-Clark parecem agir de um modo disruptivo no espaço construído, perturbando seu funcionamento, rearquitetando a forma como se aborda e se dá sentido ao espaço. Os cortes atingem a estrutura fundante da construção, suas paredes e bases, fazendo com que a casa deslize, se incline, abrindo o espaço resguardado por seus limites. Porém, a ação do artista é feita com precisão, não afetando de forma completamente destrutiva a estrutura da edificação, mas dando brecha a uma nova articulação entre interior e exterior. A ação de Matta-Clark perturba o ato de construir em si, questionando sobre as formas de edificação e como elas

⁴ Usually the thing that interests me is to make a gesture that in a very simple way complicates the visual area I'm working in. Looking through the cut, looking at the edges of the cut, should create a clearly new sense of space. But the cut also must reveal a portion of the existing building system, simply as that which exists.

interferem no habitar. E é pela palavra *habitar* que inicia-se a abordagem à obra de Matta-Clark.

A maneira como tu és e eu sou, o modo segundo o qual *somos* homens sobre essa terra é o *Buan*, o habitar.[...] A antiga palavra *bauen* (construir) diz que o homem é à medida que *habita*. A palavra *bauen* (construir), porém, significa *ao mesmo tempo*: proteger e cultivar, a saber, cultivar o campo, cultivar a vinha.(HEIDEGGER, 1954, p.2, grifo do autor)

A palavra *construir* resguarda em seu sentido tanto o edificar quanto o cultivar, então, se *habitar* e *construir* indicam o modo pelo qual somos, pode-se olhar para o trabalho de Matta-Clark como um modo muito direto de interferir sobre a edificação para refletir sobre o que esse modo de edificar permite, e a que ele dá espaço.

Os modos de construir articulam um sistema espacial específico, e os trabalhos de Matta-Clark atingem esse sistema de organização numa reflexão sobre o que ele cultiva, e qual a medida que essas construções lançam sobre o nosso habitar. Se o habitar diz sobre o modo como se é no mundo, existe no construir uma questão identitária, pois a forma com a qual se cultiva o espaço é também a forma que se dá ao seu ser. Essa identificação entre o construir e o ser assume um lugar interessante na obra de Matta-Clark, pois seu trabalho reside entre o desfazer e o fazer, criando um lugar turvo pelo qual se pode olhar para o construir a partir dessas brechas entre as pessoas e o espaço, e, olhando para esse entre-meios, para essa brecha, abre-se o construir possível, o ser possível, a construção de outras formas de habitar.



Fig.8 : Gordon Matta-Clark, Circus or The Caribbean Orange, 1978. Dimensões: 62.2 × 175.3 cm



Fig.9 : Gordon Matta-Clark, Circus or The Caribbean Orange, 1978. Dimensões : 100.3 x 75.9 cm

Essas colagens provém de uma mesma situação, são geradas a partir do trabalho de corte dos edifícios, e fica claro que o interesse de Matta-Clark por essas imagens não é puramente de registro. Obviamente não se trata de um interesse em apresentar o trabalho que foi realizado. Mas trata-se de uma tentativa de continuar, através do suporte da fotografia, a vertigem, a desorientação e a sensação de

ambiguidade, provocadas pelos cortes feitos nas construções. Aqui o ato de revelar através das fotos é também um ato confuso, duvidoso, oblíquo. As fotos como os prédios são cortadas, e (re)montadas, como na segunda imagem, de forma a estabelecer um outro espaço, diferente daquele que poderia ser visto ao vivo no prédio

que foi cortado. É como uma visão simultânea e embaralhada de diferentes ângulos do mesmo trabalho, ou como na primeira imagem da página anterior, uma espécie de panorama fragmentado. As fotos, assim como os cortes feitos nos prédios, não são de fácil digestão, não se entregam com clareza, não respondem a um ato, mas questionam, através de sua presença, como abordar a própria obra. Nesses trabalhos de foto-colagem o ato de mostrar, de pôr algo em vista, não é um ato explicativo, mas um ato turvo e emaranhado, uma forma de lançar no visto uma pergunta ao invés de uma afirmação.

Os cortes impõem um novo modo de comportamento, uma reação nova aos espaços da construção. Sequências familiares dos espaços e movimento são trocadas por novas possibilidades que simultaneamente expandem o espaço visual contido e através da construção, e que expande ao mesmo tempo que restringe os espaços fisicamente acessíveis nos limites da percepção, e a existência de outros tipos de espaço.⁵ (WALKER, STEPHEN, 2009, p.17-18, tradução minha)

Pode-se pensar que os cortes feitos nos prédios e nas fotos, são também uma espécie de inserção, uma inserção pela remoção, pois os cortes abrem espaço, abrem no espaço lugar para outras possibilidades, abrem outros lugares possíveis. Algo vaza para dentro dessas construções e colagens a partir dos cortes e montagens, a estranheza de novos desenhos e vazios, criando uma familiaridade momentaneamente suspensa, posta a investigar a si mesma para compreender o lugar. Uma espécie de expansão do espaço, onde o conhecido precisa buscar fora de seus limites algo para (re)conhecer-se. Os cortes interrompem e simultaneamente abrem, estão contidos na arquitetura mas ao mesmo tempo a atravessam, retiram do domínio da arquitetura, do construído, a experiência espacial do lugar. É através daquilo que vaza, ultrapassa o limite dado pela superfície, que o interior se mostra.

⁵ The cuts impose a new mode of behaviour, a new reaction to the spaces of the building. Familiar sequences of spaces and movements are replaced with new possibilities that simultaneously expand the visual space within and through the building, and both expand and restrict its physically accessible spaces on the limits of perception, and the existence of other kinds of space.



Fig.10: Gordon Matta-Clark, *Bingo*, 1974. Dimensões: 175.3 x 779.8 x 25.4 cm.

No processo de trabalho de Matta-Clark há uma incessante revisitação e multiplicação de materiais gerados a partir de uma ação, desde visitas públicas aos locais recortados, vídeos, foto-colagens, a fragmentos das construções recortadas expostos como na imagem acima. Cada uma dessas incursões em diferentes mídias por parte do artista gera fragmentos de um trabalho sempre incompleto, de forma que não há uma experiência “completa” da obra em nenhuma instância. É um trabalho esguio cuja forma sempre escapa. É interessante pensar nos meios que esse artista encontra de dar continuidade aos processos de reflexão e construção sobre um

determinado trabalho, ao mesmo tempo escapando, se pode-se assim dizer, de ter sua obra completamente contida por qualquer espaço ou instituição. O interessante dessa atitude é que ela dá continuidade à fragmentação presente no trabalho do artista, e aponta para uma forma de ver o *lugar* como algo que não pode ser contido, nem pelo espaço e suas configurações, nem pelas construções que o permeiam, e tampouco pelas pessoas que o habitam. Assim como o trabalho de Matta-Clark, defende-se que o *lugar* escapa, é turvo a qualquer abordagem direta que busque seu sentido, e se multiplica a cada tentativa de dar-lhe forma.

Parece possível aqui delinear, de forma sutil, algumas proximidades entre os trabalhos de Lygia Clark e Gordon Matta-Clark. Pode-se dizer que ambos tentam mergulhar na superfície, Lygia em busca deste *espaço orgânico* através do qual fosse possível entrar no quadro, e Matta-Clark através de cortes e montagens que pudessem revelar a fragilidade da superfície, suas inconsistências e ambiguidades, e abrir, assim, um espaço outro, um novo espaço de experiências.

[...]entendimento que Lygia Clark constrói de arquitetura. Como possibilidade de superação de um *espaço continente permanente*, que recebe o corpo como conteúdo (*espaço arquitetônico*), ela investiga o espaço-estrutura efêmero, sempre transformado pela experiência livre do corpo (*espaço arquitetural*). (SPERLING, 2015, p.29)

Observa-se a experiência livre do corpo, a experiência como (co)formadora do lugar, nesses trabalhos que tentam atravessar o construído para esbarrar na vida, que buscam deixar na mão do indivíduo a habilidade de experimentar e questionar a estrutura que o contém. O familiar que, através dos objetos usados por Lygia, reconfigura-se, torna-se estranho e reveste o conhecido de um abismo do possível. Enquanto, em Matta-Clark, o familiar se torna um fio condutor para abrir espaço à vertigem, à dúvida, e ao questionamento sobre uma estrutura de *progresso* enclausuradora e violenta dentro *sonho americano*. Nos trabalhos de ambos artistas, o

conhecido vai sendo reconfigurado, mostrado, vazado, mobilizado a abrir seus poros e deixar entrar o mundo vedado pelas superfícies que o constituem.

Situar

Fixar

Marcar

Sinalizar

Aderir

A sequência de palavras acima situa um recorte para olhar alguns dos modos que o corpo tem de se relacionar com a matéria do mundo, e, simultaneamente, o modo como o mundo se imprime no corpo. Se na seção anterior tratou-se do turvo limite entre corpo-objeto-espaco e de como a experiência é também o reconhecimento do mundo-corpo mutável, móvel, a questão que ronda esta parte trata do gesto como um sinal do corpo que toca e é tocado, e simultaneamente como a aderência entre as coisas é o meio que a matéria tem de vir a ser, de relacionar-se. O quanto o corpo, a cada movimento, deposita-se e captura o mundo que o rodeia e constitui e o que as marcas depositadas no lugar dizem sobre os processos que o constituem. Talvez, de forma mais nuclear, a questão seja: o que é uma marca? E o que é marcado?

A visualidade dessas questões se mostra no trabalho do artista Giuseppe Penone⁶. Inscrito na *Arte Póvera* italiana, Penone recorre à natureza primeira, à matéria mineral, vegetal, revendo aspectos fundantes da produção escultórica, indagando-se sobre os percursos de “desenvolvimento” da nossa cultura visual no Ocidente. O artista reposiciona as questões humanas em relação à matéria, ao corpo do mundo, rios, montanhas, árvores, ventos. Em um momento de intensa produção industrial, de uma imensa virada dos materiais e do pensamento produzido pela sociedade ocidental, Penone se volta para uma matéria basal, revendo através dela seu corpo, sua história, seu tempo, sua cultura.

⁶ Penone foi parte de um pensamento plástico intitulado Arte Póvera, o termo foi usado pelo crítico e curador italiano Germano Celant em diversos textos a partir de 1967, para pensar diversas produções plásticas que recorriam a meios não tradicionais para realizar sua produção plástica, a *pobreza* do termo é um distanciamento, ou uma nova forma de produzir, diferente, apesar de tantas vezes em diálogo com os meios preciosos a arte.



Fig.11: Giuseppe Penone, *Repeating the forest* (1980-2014). vista da instalação, Musée de Grenoble 2014. Photo © Archivio Penone

O espaço nos antecede. O espaço antecedeu nossos ancestrais. O espaço prosseguirá depois de nós. [...] Criar uma escultura, é um gesto vegetal; é o rastro, o percurso, a aderência em potência, o fóssil do gesto feito, a ação imóvel, a espera [...] (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 64).⁷

O mundo atravessa as pessoas, transcorre sua existência e, enquanto humanos, vivem a passagem do mundo por elas em uma temporalidade particular. É na relação entre esse tempo humano e o tempo vegetal que Penone percorre e esculpe a madeira para encontrar, fazer “crescer” em seu centro uma árvore. Um encontro de temporalidades diversas nos anéis que marcam os anos de crescimento

⁷ PENONE (1979 e 1985), citado por CELANT, p.116 e 158 apud, DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 64.

dessas árvores, Penone encontra um rastro do tempo vegetal e, no esculpir, ele pode “reconciliar o tempo de vida humano e vegetal através do contato com o material”⁸ (PENONE, 2015, tradução minha). Esculpir pode ser visto nesse trabalho do artista como um meio de aderir à temporalidade vegetal, uma forma de ir ao encontro da árvore, de seus rastros, seus veios, e tatear o processo escultórico que dá a forma de ser do vegetal.

A palavra aderir remete a uma ligação que parece repousar sobre um limite, sendo ele a própria marca, que é indício do tempo e do modo de transformação de cada ser. Como uma espécie de pele, a marca é um ponto de trânsito, de contato. “Entre o “eu” e o “espaço”, só há minha pele [...], um porta-impressões do mundo ao redor que me esculpe.” (Penone, 1970 apud Didi-Huberman, 2009, p.70). É no fino limite que estabelece o eu, na pele, esta que tateia e sente o mundo, é nela que o mundo marca suas impressões, é através dela que veem-se as marcas do tempo, da passagem do espaço pelos seres. Sendo aos poucos lapidados, os vincos marcados contam uma história tátil, uma marca silenciosa, uma fala que só a pele e o espaço compreendem. Pode-se pensar: qual seria a escultura do mundo? Como o mundo marca, adere aquilo que está em seu meio? Seriam os seres, assim como as montanhas e rios, gestos do mundo?

Estar no mundo, ser em seu meio, é tomar parte no processo que forma o mundo, é esse vir a ser da forma que nunca cessa. O gesto de esculpir não dá forma às coisas, mas toma parte em sua formação.

[...] onde quer que encontremos matéria, esta é “matéria em movimento, em fluxo, em variação”; e a consequência, continuam eles (Deleuze e Guattari), é que “essa matéria-fluxo só pode ser *seguida*”.(Deleuze e Guattari, 2004, p.451, grifo dos autores, apud, Ingold, 2012, p.35)

⁸ [...]the reconciliation of human and vegetal lives pans through contact with the material;(GIUSEPPE, Penone. Force of Nature: Interview with Giuseppe Penone, entrevista concedida a Thomas Marks, setembro, 2015.)

Parece possível pensar o método de trabalho de Penone a partir desse movimento de seguir a matéria, de acompanhar o fluxo das coisas em seu processo de formação. É possível perceber o próprio corpo do artista como corpo-matéria no mundo, e seus gestos aderindo aos fluxos materiais em transformação, seguindo um gestar constante da matéria e do corpo. Merleau-Ponty diz que os objetos técnicos, ferramentas, surgem no circuito aberto do corpo vidente ao corpo visível, e toda técnica seria, assim, “técnica do corpo” (Merleau-ponty, 2013, p.26), técnica como esse movimento de um corpo extenso e imerso, corpo-mundo-matéria em trânsito. O fazer, o gesto e a técnica se formam no fluxo das coisas, fazem-se saber a partir do modo como as coisas transitam e se transformam, e de como o movimento se dá em relação a elas, não a partir de uma maquinação mental, mas talvez de uma maquinação material. O que seria da técnica não fosse a pele porosa que transpira e absorve o mundo.

“O rio carrega a montanha. O rio é o veículo da montanha. Os golpes, os choques, as mutilações violentas que o rio inflige às rochas maiores, nelas batendo com as pedras menores, a infiltração das águas nos leitos miúdos, nas falhas, destacam pedaços de blocos. Tudo serve para esboçar a forma...”

“Impossível imaginar, impossível trabalhar a pedra segundo um modo diferente desse que o rio usa. O prego, o gradim, a tesoura, o abrasivo, a lixa, estas são as ferramentas do rio.” (Didi-Huberman, 2009, p.49).⁹

⁹ PENONE, 1980, citado por CELANT, p.110 apud Didi-Huberman, 2009, p.49.



Fig.12 : Giuseppe Penone, Essere Fiume(I),1980. Pedra natural e pedra esculpida. Dimensões: 40 x 40 x 50 cm (cada). Marian Goodman Gallery,2017.

Nesse trabalho, Penone recolhe uma pedra no leito de um rio, trabalhada e formada pelos movimentos do rio, pelos choques com outras pedras, pelo tempo e espaço que percorreram o seu corpo. A outra pedra ele recolhe também da natureza, de um local próximo à primeira, na montanha acima do rio, mas essa ele mesmo esculpe, com as *ferramentas do rio*, ao modo dele, pelo choque, atrito, desbastando e polindo, e aproximando-se da primeira pedra recolhida. Através desse processo, trabalhando ao modo do rio, *Essere Fiume (ser rio)*, sendo ao modo do rio, Penone investiga “não uma *mimêsis*, mas uma ontogênese material da forma, uma *dynamis* do próprio rio.” (Penone, 1980 apud Didi-Huberman, 2009. p.47). Trata-se de uma potência do rio de gerar, dar forma, formar o material e sua identidade. Essa é uma

questão forte em seu trabalho, pois essa aderência aos modos da natureza que constroem a identidade, a forma material das coisas, é também uma investigação de sua própria identidade e do fazer escultórico. O rio marca, deixa suas impressões na pedra; esse ser rio está presente na identidade da pedra.

Processos de permeabilidade, de aderência, em sumo, de contato, formam a identidade das coisas. A presença do rio está ali na pedra não por uma subordinação, mas pelo contato, um contato próprio do rio, e que a superfície da pedra capta. A pele, a superfície, é este ponto pelo qual as coisas vazam, dentro e fora transitam em seu meio.

Este entre-lugar em que a pele se encontra a torna uma potência receptiva irreduzível tanto ao corpo de que é pele, quanto ao mundo com o qual coloca este corpo em contato. Ou seja, esta pele pesquisada por Penone é aquilo que permite o nosso devir sensível para o mundo e o devir sensível do mundo para nós. É um meio, um espaço intermediário – no qual não há possibilidade de distinção entre fora e dentro, homem e natureza, sujeito e objeto. (DAYRELL,2013, p.140-141.)

Essa superfície pele é, então, ponto de trânsito, passagem sensível, local onde as coisas se tocam. Esculpir a pedra ao modo do rio, tocar como o rio toca, parece ser uma forma de ver no gesto, não um ato que produz, mas um ato de identificação entre corpo e rio, é perceber o processo de dar forma como o meio que o mundo tem de tocar-se. O toque, a aderência, o situar-se no mundo como processos pertencentes ao fluxo material.

Situar não é um ato, ou uma determinação humana, é o modo do mundo de retornar a si, é a operação que ocorre no encontro entre tudo aquilo que habita. A pele, a superfície, as camadas que abrem o ser das coisas ao mundo, são os territórios no qual o mundo faz seu lar. Ser rio, é perceber um corpo que adere aos percursos do mundo, que, inscrito nele, marca, ao modo das coisas do mundo, tocando.

A percepção de um corpo aderente ao mundo, entrelaçado em seu fluxo, pode ser vista também na obra do artista Kishio Suga, mas em seu trabalho é possível perceber um outro modo de abordar essa aderência, a noção de pertencimento, situação e marca. De acordo com Kishio Suga (1970,p.3), para compreender o estado de existência de uma coisa em seu limite extremo é necessário ver a ação humana como intermediária. Pode-se pensar então que a noção de fazer é substituída pela noção de uma mediação, de uma ação que situa as coisas, não para modificá-las, mas para fazê-las serem vistas em sua inteireza concreta e material. Em Kishio Suga, a preocupação parece ser criar meios de tornar visível a existência das coisas, através dos meios que a coisa têm de se mostrar. Não se trata necessariamente uma gênese como visto anteriormente em Giuseppe Penone, pois aqui não é o rastro da coisa que é seguido como uma forma de acompanhar o fluxo material. Kishio Suga reconhece esse fluxo, compreende que cada coisa possui a história de seu movimento. Grande parte de sua obra tenta apresentar as coisas latentes, combinadas ou simplesmente justapostas umas às outras. Um meio de mostrar o modo de existência de cada coisa, e a situação específica que elas estabelecem entre si, articulando uma relação outra entre as noções de lugar, coisa e indivíduo. Numa tentativa de distanciar a coisa de sua noção comum, para que ela possa finalmente ser vista para além de um *objeto que vive uma existência objetiva*.¹⁰

¹⁰ [...] nós estamos acostumados a ver a coisa(mono) como objetos de uma existência objetiva baseados em nos posicionarmos como sujeitos.(Suga, Kishio, Existence Beyond Condition, 1970, p.5, tradução minha). [...]we were accustomed to seeing mono as objects of objective existence based on positioning ourselves as subjects.



Fig. 13 : Kishio Suga, Placement of Condition, 1973/1998, pedra oya e fios. Dimensão variável. Vista da instalação, Kanagawa Prefectural Gallery, Yokohama, 1998

“Transpor uma coisa “que existe” para seu estado de existência mais extremo, fazer passar do estado de coisas comuns que reconhecemos habitualmente para um estado de “existência” onde cada uma delas adquire uma independência, não seria esse o caminho que nos permitiria ultrapassar o sentimento de que os homens criam os objetos?” (Kishio Suga, apud, FERREIRA, COTRIM, 2006 pg 289).

Em *Placement of Condition*, Kishio Suga articula blocos de pedra e fios, de modo a estabelecer um equilíbrio a partir dessa interação. Vê-se uma frágil sustentação desses objetos. Os materiais em si não são transformados, a proposta do trabalho é o modo como eles sustentam sua presente situação, ou seja, a relação entre eles é posta numa condição específica onde cada material se sustenta e retém uma

formação. A existência das coisas não é dependente, mas faz com que seja possível novas interações e transformação de seu estado.

Seria possível seguir o percurso dessa pedra até seu último grão de poeira e ali ainda estaria a pedra em outro momento de sua transformação, viva e pulsante. “Ser presente é o reconhecimento de uma condição, mas existir é a própria compreensão de algo que existe materialmente.”(SUGA,1970, p.3)¹¹. A presença para Kishio Suga é algo que depende daquilo que a torna presente, e que também pode estar ausente, algo que o artista relaciona com a noção do fazer criador que torna presente algo novo.

Em seu método, Kishio Suga tenta apresentar uma característica da coisa como um fenômeno, um acontecimento que se dá a partir dela mesma. E, com isso, também perceber “o lugar” como a reunião da existência das diversas coisas interagindo em seu meio, relacionando-se. A aderência, nesse sentido, ou seja, a forma que as coisas têm de se relacionar, é uma propriedade inerente a cada coisa, e as marcas, os sinais dessa ligação se dão a partir do contato e das situações dentro percurso de cada coisa através de sua existência, seu processo de formação.

¹¹ Tradução realizada por mim do inglês para o português para esta dissertação

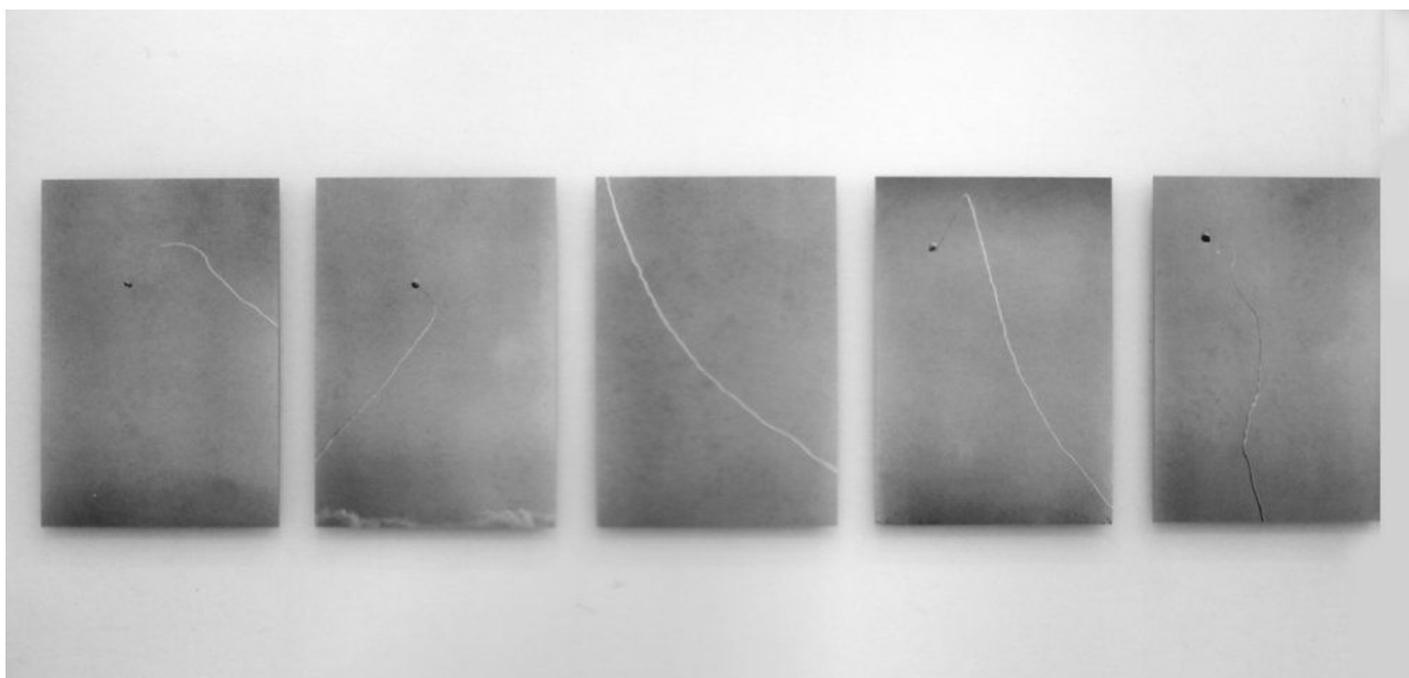


Fig.14 : Kishio Suga, Space - Order, 1974, fotografia. Dimensões : 53 x 36 cm (cada)

O trabalho acima apresenta de maneira lúdica o modo como se dão as experimentações desse artista. Em *Space - Order*, Suga amarra uma pedra em um fio e a lança para cima, fotografando diferentes momentos dessa trajetória. Existe aí um caráter aleatório, a ordem não se dá a partir de um controle, mas de um acontecimento provocado pelas características materiais dos objetos. Ao propor a palavra *ordem* nesse trabalho, Kishio Suga evidencia um espaço que é formado por uma dinâmica das coisas que estão em seu meio, que, numa espécie de improviso, se chocam, se conectam. Por improviso entende-se como coloca Tim Ingold (2008, p.38) “Improvisar é seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos”. Podemos pensar a partir do *improviso* um acontecimento que não parte necessariamente do artista, que o produziria, mas de algo que surge entre esses elementos que se encontram. Entre o corpo, a pedra e fio algo acontece, uma ordenação momentânea.

Tanto nas obras apresentadas de Giuseppe Penone, quanto de Kishio Suga, é possível notar uma necessidade de evidenciar os fluxos e processos próprios aos materiais. O desejo de ver nesse caráter coisal do corpo e das coisas uma aderência ao mundo. As palavras que anunciam este trecho específico do texto - *situar, fixar, marcar e aderir* - expressam o interesse em destituir do domínio humano as ações que (trans)formam o espaço. Constituem uma tentativa de reconhecer o fluxo do mundo a partir das coisas que compõem e conformam seu meio.

(Re)voltar

Ressoar

Retornar

Retomar

Repartir

Concentra-se aqui no gesto de transpor as coisas. Em ações que quebram, repartem certas interações no lugar, mas que também retornam, retomam, conduzem as coisas a uma outra possibilidade de expressão e configuração. Ações que tumultuam uma determinada organização, e que, ao mesmo tempo abrem, trazem à vista o que essa organização configura, impõe; (re)voltam o lugar.

A organização de um lugar, mais precisamente, a organização de um lugar íntimo, pode ser tida como uma atividade de ressonância. Compreende-se que organizar um lugar específico, é propor um emaranhado de relações, é imergir-se numa espécie de ritual com as coisas e o espaço. Longe de ser uma atividade somente funcional e simplesmente decorativa, é um modo de dar sentido, através das coisas, à um espaço específico, magnetizando-o, (re)movendo o espaço.

O sentido que o objeto pode vir a ter depende da relação sujeito/mundo. O mundo é a moldura simbólica e material na qual nos movemos e emoções não existem descoladas dos objetos. Todo objeto cede parte de sua completude física à imaginação emocional, e toda intencionalidade emocional recorre à matéria física dos objetos para ganhar consistência e durabilidade culturais. (VILLAÇA, 2016, p.33)

O sentido, os percursos simbólicos desempenhados pelo objeto são relativos a um emaranhado de relações. É possível pensar o sentido como rumo, caminho, percurso, e também a partir do sentir, dessa forma, o sentido parece ser um caminho de afetos. A consistência do sentido é constituída a medida que cedem, as pessoas e os objetos, parte de seu ser. O sentido, então, é um ato de doação e deposição, é algo que surge a partir do contato, mas que não se limita a ele, pois o

sentido não é um produto do contato, mas o que vaza dele. Não se dá sentido, se doa a ele.

Conceituado como artista ou não, Bispo do Rosário (re)voltou o mundo das coisas. Tornou a apresentá-lo a partir de uma organização outra, deslocada, recodificando as coisas do mundo, sua história e seus símbolos. Doando-se ao sentido de um mundo novo. Bispo do Rosário foi inscrito pelas artes num tipo de produção chamado “Arte Bruta”¹². Coletava objetos de todo tipo, objetos dispersos no lugar onde habitava, usando inclusive pedaços de tecidos de sua própria roupa, transformando as coisas em objetos sagrados para ele.



Fig.15: Bispo do Rosário, Rolo, Orfa, s/data.

¹² A expressão *Art Brut* (Arte Bruta) foi criada pelo pintor francês Jean Dubuffet (1901-1985) em 1947, com o objetivo de caracterizar o trabalho produzido fora do sistema tradicional e profissional da arte (pelo que é também conhecido por *Outsider Art*), que o artista considerava mais autêntico e verdadeiro que o dos artistas eruditos. Desta forma, o conceito de Arte Bruta pretendia englobar produções muito diversificadas realizadas por crianças, por doentes mentais e por criminosos, que apresentavam em comum um carácter espontâneo e imaginativo. Englobava também algumas realizações de carácter público e coletivo, como o graffiti.

“Em cada casa que morava, cada cômodo que ocupava era transformado num lugar sagrado.” (DANTAS, 2009, p.47). De certo modo, o ser humano opera essa conversão no lugar que habita, no lugar que é íntimo; são nesses lugares que se permite transformar o sentido das coisas. Bispo do Rosário encontrava nessa intimidade um lugar que o religava a si e a seu propósito. No espaço íntimo, encontra-se sempre vestígios de uma passagem, partes do habitar, depositados num espaço.

“Quando estava com 29 anos (*Bispo*), um acontecimento mudou sua vida: sete anjos lhe anunciaram que havia sido escolhido por Deus para julgar os bons e os maus e para recriar o mundo para o Dia do Juízo Final [...]” (DANTAS, 2009, p. 14,15). E recriar o mundo foi de fato o que ele fez, não por um sentido mimético, mas por uma apropriação. “Bispo potencializava as coisas que na nossa sociedade tinham tido suas forças mágicas extraídas pelo desencantamento do mundo” (DANTAS, 2009, p.143). Deslocando, reapropriando e revestindo objetos de cargas e escritas simbólicas, Bispo configurou, ordenou o mundo através de si, através de seu corpo, um método que pode ser encontrado em diversas produções na arte contemporânea. Quando se ordena o espaço não se designa simplesmente uma formatação externa a si, mas se organiza a si mesmo através dele, doando-se ao sentido depositado naquele espaço. Inventariando e catalogando o mundo, Bispo o apresentava, tornava-o visível e a si mesmo também.

os objetos emanam esse mundo, e é através deles que se pode tatear o percurso de Bispo.

Miniaturas que permitem a minha transformação, isso tudo é material existente na terra dos homens. Minha missão é essa, conseguir isso que eu tenho, para no dia próximo eu representar a existência da Terra. É o significado da minha vida. (Dantas, 2009, p.89).¹³

A transformação desempenhada por Bispo é um verdadeiro ritual de passagem, onde os objetos abandonam o mundo dos homens e o sentido neles depositados para assumir, receber um sentido outro.

Todo rito de passagem consiste numa experiência simbólica da morte e do renascimento porque implica mudança radical de regime ontológico e de estatuto social; em cada um desses casos, se trata, sempre, de uma iniciação.[...]. Com a "iniciação" passa-se da morte de fato a uma morte simbólica; a oposição entre nascimento e morte é desfeita, estes agem um sobre o outro, ocorre uma espécie de troca, de reversibilidade simbólica (DANTAS, 2009, p.71).¹⁴

É possível pensar, a partir dessa *passagem*, no quão maleável podem ser os sistemas de relações que constituem os lugares. Ao fazer os objetos ocuparem um lugar diferente no mundo, ao se fazer ocupar um lugar outro, Bispo articula um rito onde cada coisa constitui um sistema de afetos, de sentidos, a partir do qual o mundo é repensado. Esse método de trabalho não é específico a Arthur Bispo do Rosário, encontram-se relações entre ele e os trabalhos citados anteriormente nesta pesquisa, pois parece possível pensar nas máscaras de Lygia como um ritual de passagem, tanto das coisas que constituem a máscara, como na experiência de vesti-las.

Os objetos criados por Bispo não se prestam a uma mera contemplação ou alguma utilização, eles deflagram o mundo criado por Bispo, materializam-se e conduzem à presença simbólica de objetos ritualísticos.

¹³ Rosário apud Hidalgo, 1996 in Dantas, 2009 p.89

¹⁴ (Baudrillard, op. cit., apud, DANTAS, 2009, p.71).

Trata-se de um gesto circular, pois, na medida em que Arthur Bispo do Rosário cria, conduz aqueles objetos ao mundo a ser apresentado por ele, os objetos o conduzem, permitindo sua *transformação*. Ele e os objetos seriam os representantes da terra, os que cumpririam essa missão dada a Bispo. Algo colocado por Perniola (2000, p.34) é de particular interesse aqui: o novo não nasce senão através de imperceptíveis transformações do velho, mínimos desvios do conhecido, trânsitos “do mesmo para o mesmo”. São desses desvios, dessa transformação do velho mundo dos homens que o mundo ordenado por Bispo surge, é a partir desta correspondência reconfigurada por ele que se identifica o novo. Um retorno, um ato que conduz o mundo novamente a si mesmo, porém esse si desviado através do Bispo, esse agente que (re)volta o mundo, que faz o mundo verter-se novamente através de seus gestos. Um ato criador e ao mesmo tempo um ato receptivo, ele recebe esse mundo em seu ser, o mundo o atravessa, e, nesse atravessar, reconfigura-se através dele em outro, o mesmo transformado, um mundo retornado a si. Esse pensamento não tenta advogar nem pela lucidez nem pela loucura, mas por um processo de passagem.

O mundo atravessando o corpo do indivíduo o transpassa, perfura, atravessa, e, nessa travessia, o mundo retorna a si. Porém, de forma alguma isso anula o gesto criador e ordenador do mundo de Bispo, mas situa uma dupla passagem. O corpo investido de Bispo que atravessa as coisas por ele coletadas, as reconfigura, as faz novas coisas de um novo mundo, aproximadas, ressonantes do mundo que ele almejava erigir. E o mundo atravessa o corpo do Bispo, que o reconfigura, o torna outro, novo em si, desvio de si mesmo, um indivíduo reconduzido a si através do mundo.

É nessa dupla passagem que o trabalho desenvolvido por Bispo ergue um novo mundo, e que esse mundo ergue um novo Bispo. Ambos trabalho e trabalhador são meios de passagem, um é meio do outro, ponto de travessia. Meio pelo qual as coisas retornam a si, desviadas, transformadas, “do mesmo para o mesmo”, através do outro.

Para continuar a reflexão iniciada neste trecho, ou melhor, para retomá-la a partir de outro contexto, propõe-se olhar para o trabalho da artista colombiana Doris Salcedo. Em alguns de seus trabalhos, Doris Salcedo desloca objetos cotidianos e os transforma em um meio através do qual a perda, o luto, a ausência de tantas vidas perdidas para a violência, podem emergir da obscuridade. Ao mesmo tempo, sem que nada seja de fato revelado, é através da ausência que algo se torna presente. Talvez o trabalho da artista seja um meio de velar. Ela se utiliza dos objetos deslocados como forma de rastro ou evidência de uma ausência, objetos que se tornam estranhos, estrangeiros ao mundo.



Fig.17: Doris Salcedo, *Untitled Works*, 1989-2008. Guggenheim Museum, 2015

O trabalho dela (Salcedo) traz à vista aquilo que resiste à visibilidade de formas tangíveis. Ele confronta o espectador com formas de desfazer que nos convidam a perguntar o que levou à desfuncionalização dos objetos à nossa frente, a sua perda de uso e sentido; o que tornou o espaço que eles ocuparam em algum momento inabitável. (MORENO, 2010, p.97, tradução minha).¹⁵

Ao desapropriar o uso dos objetos e deslocá-los, um desmembramento ocorre, tornando os objetos inacessíveis ao uso. Se o sentido das coisas vem de sua conjugação com o corpo e o mundo, a inacessibilidade rasga esse sentido, esse deslocamento deixa o objeto aberto, vazado a outros sentidos. Objetos desterritorializados, rompidos, rastros de um corpo anônimo. Essa fragmentação no trabalho de Salcedo expõe uma cicatriz, um rompimento. É exatamente o sentido derivado das relações usuais através dos objetos que se desfaz, e eles ficam ali como que suspensos, vagando em um aguardo ou na constatação de uma impossibilidade, o retorno.

Nesse trabalho, a artista funde alguns objetos em outros, eles se atravessam e são selados com concreto, o que os torna impenetráveis; esses objetos que remetem ao espaço de uma casa se tornam silenciosos, não se abrem ao olhar, não são somente desfuncionalizados, mas são quase obliterados, como itens pertencentes a uma escavação. Existe uma estranheza em sua presença, onde eles parecem ser quase engolidos pelo concreto, os armários se tornam como paredes, estabelecem um limite espacial sólido.

As características dos objetos são interrompidas de forma que parece impossível de recuperá-las e, se fosse possível, o buraco criado aí pelo concreto deixaria somente um vazio. Esses objetos são então preenchidos por algo que sela um rompimento irrecuperável, um vazio preenchido pelo isolamento. É como se os próprios

¹⁵ Her work brings into view that which resists visibility in tangible ways. It confronts the spectator with forms of undoing that invite one to ask what led to the dysfunctionality of the objects before us, to their loss of use and meaning; what made the space they once occupied uninhabitable.

vestígios que revelariam as partes quebradas dos objetos estivessem encobertos, suas marcas de uso e desuso tornam-se ausentes. Eles não permitem saber sobre sua história, estão velados. O aparente bom estado dos objetos levanta mais dúvidas sobre o que levou esses objetos até aí, do que respostas. Não aparentam ser objetos prestes a ser descartados, e isso somente amplia uma inquietação ao observar o trabalho de Salcedo. O que pode-se perceber é uma familiaridade que permite criar uma relação com esses objetos, que se tornam marcas reconhecíveis de um lugar não identificável.

Em alguns dos trabalhos com objetos, Doris Salcedo incrusta, atrela elementos orgânicos, pedaços de ossos, cabelos ou objetos de uso pessoal como roupas e sapatos. No trabalho acima, isso ocorre com roupas, porém as fotos não necessariamente evidenciam essa presença. Mesmo ao vivo, a identificação dos objetos que estão incrustados depende de uma aproximação cuidadosa. São objetos que parecem estar em processo de desaparecimento, perdendo-se em meio ao cimento que parece prosseguir soterrando tudo a sua volta. Por vezes, os objetos pessoais de alguém são as coisas que permitem lembrar das pessoas, quando elas se foram. O aparente desaparecimento desses objetos no trabalho de Doris Salcedo indica uma memória que vai se esvaindo, como se os últimos resquícios que permitem a ligação com uma ausência estivessem desaparecendo. O trabalho evidencia a fragmentação, a impossibilidade de uma apreensão total; os objetos são turvos dentro de um limite que é possível se aproximar, mas impõem, ao mesmo, tempo uma distância incontornável.

O próprio título do trabalho, ou, no caso, a falta dele, é um atestado curioso do deslocamento, pois o chamamento, o nome, a palavra que talvez permitiria algum acesso aos objetos, é substituído pela evidência de uma falta, *trabalhos sem título*.



Fig.18: Doris Salcedo, Plegaria Muda, 2008-2010. Dimensões: 164.15 cm x 214.63 cm x 60.96 cm. Estação da Pinacoteca - SP, 2013, vista da instalação.

No trabalho acima, cujo o título pode ser traduzido como “Oração Muda”, Doris Salcedo empilha mesas uma sobre a outra e, entre elas, um bloco de terra. Um conjunto de 120 mesas é disposto pelo espaço expositivo, colocadas de forma que o uso delas se torna inviável. Põe-se a contemplar e vagar por entre esses objetos que se fecham em si, porém, entre as frestas de madeira, crescem vegetais, uma manifestação lenta e delicada de vida, um acontecimento cujo o processo pode-se perceber mas não necessariamente acompanhar. As mesas parecem fechar a terra, prendendo-a em seu meio, velando sua inteireza. Ao mesmo tempo elas se tornam suporte para aquilo que, através da terra, manifesta-se: os vegetais.

Plegaria Muda procura confrontar-nos com o pesar contido e não elaborado, com a morte violenta quando reduzida à sua total insignificância e que faz parte de uma realidade silenciada como estratégia de guerra. Considero que a Colômbia é o país da morte insepulta, da vala comum e dos mortos anônimos. É, por isso, importante distinguir cada túmulo de forma individual, para assim articular uma estratégia estética que permita reconhecer o valor de cada vida perdida e a singularidade irredutível de cada túmulo.(SALCEDO, apud, revista arte|ref, 2012.)

O título do trabalho *Plegaria Muda* (Oração Muda), indica uma fala, uma súplica não formulada. Ao transformar as mesas e a terra nessa espécie de túmulo, a artista desloca objetos que habitam um ambiente íntimo e os torna recipientes, meios pelo qual seja possível singularizar as inúmeras mortes geradas pela violência. A mesa pode ser vista como um lugar de reunião, assim como os túmulos que são o local que as pessoas se reúnem como seus mortos, um lugar sagrado. Esse trabalho reúne, em volta de uma ausência que a violência quis esconder, uma espécie de velório que nunca pode existir, e coloca cada participante como um integrante desse momento de reconhecimento das inúmeras vidas perdidas para uma violência absurda e diária em diversos lugares do mundo. A mesa é, nesse trabalho um objeto ambíguo, que obstrui e revela, que separa e reúne, que encerra e dá continuidade.

Se as palavras que intitulam este trecho podem se relacionar com o trabalho de Doris Salcedo de alguma forma, talvez seja através de uma interrupção, dessa veladura, re--tomar, re--voltar, re--partir, onde aquilo que (re)torna encontra um abismo, um vazio. Porém o trabalho parece permitir que essas coisas que estão veladas apareçam, não se mostrando completamente, mas se (re)velando. Se algo emerge no trabalho, é esse encontro com algo que parece estar desaparecendo. Então, retomar parece ser tomar mesmo que sejam os rastros da ausência.

A junção desses artistas tão distintos dentro desta pesquisa não parte de uma vontade de forçar semelhanças, mas de notar em seus métodos um fazer que reestrutura, mesmo que de forma fragmentária, um sentido outro para as coisas do cotidiano. Em ambos os casos, objetos são trabalhados, costurados, perfurados,

preenchidos de forma a deflagrar um sentido que não tem necessariamente a ver com seu uso habitual, mas com a carga de sentidos que os objetos podem portar para as pessoas, sentidos que as palavras não alcançam. Se os objetos cedem parte de sua inteireza material à imaginação emocional, como coloca Nízia Villaça, talvez seja esse o processo que está em jogo aqui. Retomar os objetos de uso e reparti-los, fragmentar seu sentido, e transformá-los, para através deles dar lugar a outros afetos, a outros sentidos no mundo. Fazê-los revelar aquilo que os percursos que formam o lugar por vezes escondem.

Móvel - Situar - (Re)voltar

Neste momento do texto, retorno a minha à própria produção artística, tendo sido ela a propulsora dos interesses que geraram a pesquisa transcorrida ao longo deste texto, mas sendo simultaneamente a pesquisa que gera e abre possibilidades de olhar sobre o trabalho visual. As palavras aqui reunidas, colocadas como enunciado para cada parte do corpo do texto, advém da reflexão a partir da prática da minha produção visual, elas surgem como questionamentos, encaminhamentos e provocações que vão balizando o trabalho. Colocar minha produção ao final do texto não é uma pretensão de que este trabalho reúna ou resuma tudo o que foi colocado anteriormente. É, sim, a expressão das pulsões geradas e mencionadas ao longo do texto, que possibilitam brechas e encaminhamentos no percurso da produção visual que vem sendo realizada.

Desenvolver trabalhos visuais com objetos cotidianos, ou através deles, expressa um interesse em voltar-me para certos lugares e coisas que possibilitem tatear a construção de relações entre lugares e indivíduos, e sobre os papéis ocupados pelos objetos nessa relação. Mais do que mediadores, os objetos adensam, eles provocam a construção dos lugares. Trabalhar com eles é talvez olhar através deles para uma possível instabilidade. É reconhecer o quão arredios são os objetos e os lugares, e segui-los traçando percursos que permitam perfurar o espaço.

A princípio, o método utilizado para trabalhar e deslocar os objetos consistiu no empilhamento. Equilibrar de forma precária os objetos em diferentes lugares, fazê-los interagir entre si apoiados em diferentes condições, mas sempre bambos, num fino limite entre o equilíbrio e a queda.

Aos poucos, outros momentos, anteriores e posteriores ao ato de posicionar os objetos, foram ganhando uma importância na pesquisa. O momento de

guardar o material, o momento em que ele cai, o momento de coleta mesmo, de encontro com esses objetos. Cada parte do processo começou a levantar interesses diversos dentro da minha prática, e fui voltando-me cada vez mais para uma vivência desfuncionalizada e aberta aos objetos. Vontade de experienciar uma construção e uma relação espacial outra, alheia ou atravessada, por sobre a organização que os próprios objetos apoiam e sustentam.

Residir - Resquício



Fig.19: Cainan Rodrigues, Residir, 2016.

A imagem acima investiga um marco dentro do processo de trabalho, o momento específico em que as coisas caem, desabam. Seria uma espécie de resquício, as sobras de uma ação, de um gesto que se espalha, desmobiliza-se. A princípio, enquanto raiz de significados, as palavras *residir* e *resíduo* não se encontram, mas em *residir* há um sentido de assentar-se e em *resíduo* um sentido daquilo que remanesce. Parece inevitável não aproximar essas duas palavras, aquilo que resta e aquilo que se assenta. Em certa medida, aquilo que se retém, que fica, é mesmo resto, resquício, talvez não por ser sobra, excesso. Mas, por ser aquilo que, de um encontro, de um ato, remanesce, consegue aderir e assentar-se nas pessoas, nos lugares, nas próprias coisas.

Algo dentro da palavra residir parece indicar a intimidade, residir enquanto o lugar em que funda-se um assentamento. O que interessa olhar aqui, no sentido, nos indícios de intimidade do ato de assentar-se, é a intimidade que se estilhaça, que se espalha, ao invés da intimidade que se recolhe dentro, em algum dentro do corpo ou lugar. Pensando esse íntimo a partir do resíduo, do remanescer, como aquilo que das relações funda uma aproximação por aderir, por se reter de alguma forma, e por espalhar-se. Um resquício que se torna um marco, uma sinalização do contato, não por uma concentração, mas pela dissipação.

Parece possível investigar, a partir do registro acima, algo além do ato/queda, estilhaço, uma certa aproximação dos próprios objetos do pensamento deste residir/resíduo. Ora, os objetos são as coisas que ficam ali no espaço mesmo quando nos ausentamos. Na casa vazia de uma presença, os objetos remanescem. Não parece ser um salto muito distante pensar os objetos como a intimidade estilhaçada, essa intimidade que se assenta, remanesce no espaço. Se há algo na imagem da página anterior que marca o estilhaçamento, um gesto espalhado, esse algo são os objetos.

A experiência que se tem com os objetos parece ser fundada em uma ambiguidade, eles podem ser vistos a partir de uma relação de produção, como desdobramentos e âncoras de uma relação cultural, e simultaneamente, ser uma coisa no mundo, cujo o percurso antecede e prossegue para além da interferência que se faz neles. Em seu caráter coisal, as marcas que se produzem nos objetos são parte de uma identidade em formação contínua, e essa identidade não pertence a lugar algum, ela é índice de passagem, fluxo material, parte inseparável do mundo. Em ambos os aspectos, os objetos permanecem arredios, pois, mesmo vistos como um produto cultural, o seu surgimento é um devir de relações incontrolável. Não são projetos, mas proliferações que irrompem das relações culturais, e aí se precipitam. Os objetos parecem transitar entre a proximidade corporal e o fluxo material, são capazes de

mostrar mais sobre as relações humanas do que se é de dizer sobre eles. Os objetos não podem ser reduzidos à experiência humana, assim como nós eles são no mundo e através dele. Parece, então, existir uma inconformidade na existência dos objetos.

O trabalho trazido nesta parte do texto evidencia para mim a força avassaladora dos objetos no espaço, eles desabam e são engolidos como sedimentos pelo lugar onde se inscrevem, em uma instabilidade que supera a tentativa de estruturar algo. A queda se torna meio de acesso para uma experiência desfuncionalizada dos objetos, uma qualidade física deles em se negar a habitar o limite exercido pela ação. Através das tentativas de propor situações entre os objetos, presencia-se sua sedimentação, para além da força da gravidade. Por um lado, o sedimento resíduo, rastro, e, por outro, o sedimento poeira, terra, matéria inconforme e arredia.

Pensar a queda como um meio de acesso é também assumir a vertigem da queda como parte do processo de criação na arte. É ver nessa experiência de instabilidade um intenso deslocamento, e perceber o quão movediças e vulneráveis as coisas são. Observa-se a queda, então, não como o acontecimento de cair, mas como uma sedimentação das coisas nos lugares. Como um processo sutil que lança as coisas em um estado de constante deslizamento, revolvendo-se nessa queda como uma forma de se localizar e de se reestabelecer no espaço.

Interessa-me enxergar o quão maleável e caótico pode ser o movimento das coisas nos espaços. E pensar o quanto os limites que estão ali estabelecidos e demarcados se encontram num constante conflito para se reafirmar, pois o movimento de transformação e desabamento próprio das coisas provoca essas fronteiras, assim como o movimento dos indivíduos. A manutenção dos limites, das divisões dos lugares, é um esforço que tenta resistir à queda, um exercício de fixação. Ou, talvez, seja exatamente um exercício de desabamento, de tentar segurar com as mãos as coisas que passam.

Tudo é desordem e qualquer reação contra a desordem é da mesma espécie que ela. É porque essa desordem é, aliás, a condição de sua fecundidade: ela contém a promessa, já que essa fecundidade depende mais do inesperado que do esperado, e mais do que ignoramos, do que e por que ignoramos, que daquilo que sabemos. (VALÉRY, 1999, p. 192, apud, DIAS, 2009, p. 275)

Situar



Fig.20: Cainan Rodrigues, série situações. 2016.



Fig. 21: Cainan Rodrigues, série situações. 2016.



Fig. 22: Cainan Rodrigues, série situações. 2019.



Fig. 23: Cainan Rodrigues, série situações. 2017.

A série de fotos acima é um registro de encontros fortuitos com objetos em situações criadas por outras pessoas. As três fotos acima apresentam cadeiras colocadas no espaço externo, aberto, público. A série é uma forma de coletar esses encontros que provocam e apoiam o desenvolvimento da minha pesquisa. Parte de um interesse de perceber uma proximidade entre a prática artística e ações cotidianas que colocam objetos em determinadas situações, por vezes pouco usuais. É investigando esses gestos curiosos, aparentes no cotidiano, que a produção se alimenta, formando uma espécie de arquivo de ações, posições e operações.

Propõe-me a pensar a palavra situação, situar, não através de uma ação que conduz algo a algum lugar ou estado, não a partir de uma linearidade sequencial, cujo o humano é visto como provocador de um acontecimento, mas como uma conjunção de elementos que possibilita o surgimento de uma determinada situação. Pensando a palavra *situação* como uma espécie de assentamento, de precipitação, na qual o encontro entre coisas, lugares e indivíduos (ou não), permite que algo se assente, tome lugar no lugar. Ora, precipitar, assentar é em si um decaimento, um lance, a palavra *situação* é então uma vontade de olhar para esses movimentos de lançar e de precipitar das coisas umas em relação às outras. Se a palavra *situar* diz sobre um posicionamento, interessa pensá-la como a posição em relação à posição, como um acontecimento que articula o modo de estar das coisas num determinado momento.

É interessante aqui posicionar uma distinção, que pode parecer pequena, mas que implica questões que podem ampliar a discussão sobre este trabalho. As fotografias acima são registros de ações de indivíduos em espaços públicos, o que em muitos casos pode-se chamar de intervenção, isso porque usualmente são instituições que possuem autonomia para alterar e deliberar sobre aquilo que é considerado bem, ou espaço público (apesar de vermos no cotidiano diversas ações desempenhadas por indivíduos que interferem no espaço público sem autorização de qualquer tipo por parte

das instituições). Essa distinção é, na prática, um tanto turva, porém ações não sancionadas por instituições no espaço público de uma forma ou de outra transgridem uma norma que busca reger o espaço público a partir de um projeto mais amplo e geral.

O interesse nessa distinção dá-se pois ela estabelece posições aparentemente dissonantes entre público/privado, instituição/indivíduo, e as formas em que altera-se aquilo que é o espaço comum. A série fotográfica *situações* está longe de ser uma grande transgressão do espaço público, ela talvez seja uma adaptação, uma alteração momentânea desses lugares. Porém, o interesse por essas fotos é por uma sensação de proximidade entre indivíduo, coisas e lugar que operam entre si o sentido de um espaço determinado. Trata-se de uma espécie de “escrita” íntima do espaço.

São ações que interferem, de maneira sutil, na ordenação esperada dos lugares, e situam a transformação deles através dos objetos. A presença dos objetos na foto inscreve, mesmo que provisoriamente, uma relação singular com o lugar, estranha à expectativa de um espaço comum urbano organizado a partir de um plano. Na verdade, o ambiente urbano parece ser o próprio colapso de qualquer plano geral, encontra-se diariamente essas intervenções que tornam os lugares distintos, esses ruídos que compõem o ambiente urbano. E isso parece estar na essência desse ambiente, a conjunção de interferências diversas, que se sobrepõem e se desmancham.

A série *situações* é um modo de precipitação, um lance, estratégia que altera, reordena o espaço pertinente aos movimentos dos habitantes ali inscritos. Um resíduo, no seu sentido de remanescer, a presença de um ato específico sedimentado. E aí reside, talvez, a maior diferença entre a ordenação genérica dos espaços, e a situação de um ato sedimentado.

A ordenação geral dos espaços não é uma remanescência, mas uma

permanência, um ato que continua e se estende independentemente de qualquer indivíduo. Um ato que supõe uma possibilidade padrão de articulação entre os seres, que formata de modo “universal” os lugares, repelindo de vários modos as precipitações singulares possíveis.

Se observa-se a organização espacial como um código de conduta social, a ocupação das imagens apresentadas anteriormente seria um modo de inscrição nesse código. E o que esse pensamento possibilita é a noção de que códigos podem não ser compreendidos, podem ser borrados, riscados, ignorados, hackeados. Ora, de forma alguma a ordenação genérica dos lugares é arbitrária. É na verdade uma coerção e imposição de um modo “correto” de ocupar o ambiente, uma forma de destacar, e de tornar estranho e repreensível, qualquer ato considerado incorreto a partir da ordenação proposta.

Os códigos de conduta que regem os espaços públicos não precisam estar à vista. São imposições reforçadas diariamente, desde a infância, o que não quer dizer que elas sejam compreensíveis a todos. Ao contrário, elas excluem e determinam quem e o modo como cada um pode ou não participar de um ambiente, tomar parte em seu meio. Códigos que condicionam a permeabilidade dos lugares, as possibilidades de agir e se articular, coagindo indivíduos e objetos a um modo específico e determinado de habitar.

Pensando nos objetos como uma escrita, uma forma de situar possíveis meios de inscrição no mundo, torna-se possível perceber a potência de um simples deslocamento do objeto. Pois, desarticulando, ou reordenando a posição dos objetos, perfura-se o código de conduta do espaço, criando espaços de precipitação, de remanescência, situações de aderência do indivíduo ao lugar.

Com esses atos perfurantes, atos que inscrevem outras vivências espaciais possíveis, quebra-se a ideia de um espaço íntegro, impessoal e geral, trazendo à vista as formas de habitar de cada indivíduo ali inscrito, um lugar heterogêneo e mutável. Um lugar experienciado por fragmentos, pois essa característica tão amplamente mutável impossibilita uma apreensão completa.

Barrar



Fig.24 : Cainan Rodrigues, Barragem, 2016.

No trabalho acima, utilizam-se alguns materiais, cadeiras e gavetas quebradas, coletados em diversos lugares, para erguer uma espécie de barreira instável em um corredor. O trabalho parte de uma vontade de exercitar uma espécie de “rebeldia” dos objetos, de manipulá-los de modo a impedir a passagem, descobrindo nas características dos objetos meios de impedir não só o uso deles, mas também de obstruir, tumultuar os lugares. Apresenta-se o trabalho dividido em dois momentos, o primeiro à esquerda, da montagem vertical, e o segundo à direita, da organização utilizada para permitir a montagem. No processo de construção desse trabalho a pilha de materiais despencou diversas vezes, fazendo retornar constantemente à organização apresentada na foto da direita, para recomeçar o processo. Porém, à medida em que repetia-se o processo, essa organização já mostrou-se em si uma espécie de barragem, ou ao menos de desvio, que obrigava a passar de uma forma

diferente por aquele lugar, e que nem sempre essa disposição facilitava o acesso às coisas que estavam ali.

Um dos interesses que guiou a construção deste trabalho, foi a tentativa de fazer com que os objetos coletados acompanhassem a posição do muro no qual eles se apoiavam, refletindo a verticalidade e a ideia de limite que ele impõe. É uma tentativa de converter os objetos usados no trabalho em um muro, precário e momentâneo. Ressalta-se essa ideia de conversão, pois, ao tentar imitar a função de um objeto com outro objeto, exercita-se uma característica material das coisas, que é a capacidade de criar múltiplas situações.

Se o muro exerce uma função, que é a de delimitar um espaço, cercar, guardar, impedir, não é necessariamente o material do qual é constituído que capacita essa função, enquanto o material pode implicar na qualidade da função, o exercício dela pode ser desempenhado por vários materiais. Ao criar uma pilha de objetos, que virtualmente, replicam a função do muro, vislumbra-se um muro móvel, frágil, formado por objetos quebrados e descartados, um limite em risco de queda.

Propõe-se como referência para reflexão deste trabalho as obras de Gordon Matta-Clark apresentadas anteriormente no texto (p. 27, 25, 22), porém, como uma referência oblíqua. Se em seus trabalhos Matta-Clark cria impedimentos, buracos e fissuras que obstruem e ao mesmo tempo alteram o modo de relação com o lugar, o que se almeja a partir do trabalho *Barragem*, é criar limites móveis, formados a partir de objetos, diferentemente de Matta-Clark que se utiliza de meios arquitetônicos para alcançar com eles algo que é objeto da arquitetura, o muro. Aqui vêem-se objetos como cadeiras e gavetas, que remetem a uma escala do corpo, sendo usados para alcançar a esfera de uma escala arquitetônica. O fato de que o “muro” de cadeiras despenca, é instável, coloca, de um modo quase cômico, o esforço individual em lidar com as medidas arquitetônicas.

Em diversas situações os objetos são colocados frente à escala arquitetônica. Aqui, no local de onde se escreve, o Distrito Federal, momentos em manifestações populares no qual barricadas foram feitas nas ruas para conter os avanços policiais e permitir a permanência dos manifestantes foram experienciados. Porém, no centro de Brasília, a escala monumental da arquitetura é massiva, e as barricadas surtiram pouco efeito para impedir os avanços policiais e fornecer proteção aos manifestantes. Esse momento marcou a disparidade entre as escalas humana e arquitetônica.

No trabalho apresentado nesta parte do texto, opera-se repetidas vezes esse esforço de alcançar com objetos uma escala arquitetônica, numa proporção menor do que na escala urbana, já que este trabalho foi feito de dentro de uma casa, mas este trabalho não representa, em seu tamanho, a disparidade entre tais escalas. É na sua fragilidade que se torna possível perceber uma distinção física entre construção e objeto. A duração, a temporalidade das duas estruturas, o muro e a pilha de cadeiras é distinta, sua resistência e permanência. As construções conseguem atravessar séculos, enquanto a pilha de cadeiras durava, por vezes, segundos. É claro que os objetos em si, por sua constituição material, também podem ter uma durabilidade extensa, mas a vida que eles habitam e que os habita é transitória.

Barrar, barra, barragem possuem alguns sentidos evocados para pensar o trabalho acima. Barrar pode ser impedir, travar algo ou alguém, pode ser também o processo de transformar algo em barra. Barragem possui também o sentido de obstrução, algo construído para reter o fluxo da água, porém reter e impedir podem apontar sentidos diferentes, reter significa também conservar, preservar algo, enquanto impedir levanta o sentido de deter, conter, de calar. E, por último, barra, em seu sentido geográfico, entrada de baía, entrada de um porto. É através destas reflexões que nomeio o trabalho citado acima.

Propõe-se o título “barragem” como um modo de percorrer as mudanças de estados, escalas e situações que são possíveis através dos objetos. Seja recolhendo, preservando, seja detendo, os objetos se interpõem, estão em meio, constituem nossa passagem, conduzem, mesmo que pelo limite dos movimentos. Aproximá-los da arquitetura, ou propor com os objetos uma situação arquitetônica, é posicioná-los num limite entre o corporal e o monumental, é tentar alcançar através deles, numa ação construtiva, a massividade de uma construção. Finaliza-se, então, essa parte do texto com uma imagem de referência (na página seguinte) que dá visibilidade para a distinção entre as escalas corpo/arquitetura/objeto.



Fig.25: Doris Salcedo, Sem Título, 2003. Intervenção onde mais de 1500 cadeiras foram lançadas entre dois edifícios. Trabalho feito para a Bienal de Istambul.

Embarcar



Fig.26 : Cainan Rodrigues, Embarcações, 2017.

O trabalho acima é composto por gavetas, parafina, arame, um pires quebrado e uma semente de árvore. Utiliza-se a gaveta neste trabalho como recipiente para conter a parafina, criando uma superfície translúcida e irregular. Nessa superfície, deixam-se incrustado pequenos totens feitos de parafina, arame, e dois objetos. As gavetas são, então, suspensas por finos cabos de aço, fazendo com que a obra se

torne sensível ao movimento quando colocada em local aberto (foto na parte superior da página), o vento cria um sutil movimento pendular na obra.

Nesse trabalho, conjugam-se dois materiais, parafina e gavetas, pelo interesse de certas características entre eles que se opõem. A translucidez, leveza e maleabilidade da parafina, e a solidez fibrosa, densa e rígida da gaveta. Tanto a gaveta quanto a parafina são ao mesmo tempo superfície e recipiente, a gaveta acolhe a parafina, e a parafina se espalha pela gaveta, e forma uma estrutura que acolhe um objeto.

Dos objetos coletados, as gavetas são sempre as que mais intrigaram, algo nesta ação de guardar, de esconder as coisas, da existência de um outro lugar onde elas habitam, deslocadas e fora do olhar. Como algo que se afunda no mar e se perde em sua profundidade, algo se retrai, recolhe-se dentro das gavetas que, fechadas, levam para as profundidades do não visto as coisas, criando um outro território.

A suspensão no trabalho acima me leva a uma noção de deriva, de uma flutuação quase marítima, dos limites turvos e imensos do mar. Entre a imensa superfície visível imensurável e a profundidade invisível do mar. As gavetas evocam para mim um estado de perder-se em meio ao mar, flutuar ali sem referência de direção ou porto; no mar se é sempre um pedaço frágil e estrangeiro de matéria. Pedaço, pois faltas ali toda a terra, o chão que completa e engloba o ser. No mar, o chão é profundidade e não assentamento, a terra é longínqua, miragem ou alucinação. No mar, tudo que traz pertencimento, toda a humanidade desaparece, tudo ali nos desidentifica. No mar, se é outro, não por maioria nem imposição, mas por falta, nada ali aproxima, mas lança e relança na imensidão. No mar, confronta-se com seus limites, sua fragilidade.

Através do mar, se pode imaginar uma desapareição e uma travessia, e associadas aqui às gavetas. Nelas, as coisas são colocadas em outro território, resguardadas do ambiente, mergulhadas no local das coisas que se retraem, que são conservadas fora do alcance. Como se guardar as coisas em uma gaveta fosse lançá-las para o não visto, retirá-las, ou retê-las em um casulo.

O que mais me intriga ao olhar para o trabalho, é que a presença dos objetos encravados dentro das gavetas remetem a túmulos. Ao marco de uma ausência, através do qual nos ligamos àquilo que passou, o túmulo como um meio ritualístico de tornar presente a morte, de incorporá-la e dar lugar a ela nos ritos da vida. Vida e morte não se opõem, estão imbricadas. Perniola (2000, p.164)¹⁶ faz uma reflexão sobre como a relação que o recalque da morte, e a percepção dela como algo extrínseco à vida, afeta o modo de viver ocidental moderno. A vida vista como simples presença, como plena positividade, renega as formas de viver a morte, de viver a negatividade essencial que a morte traz. Renega, no fim, a completude do ser, que não é somente positivo, preenchimento, mas também esvaziamento, retração, vazio.

Observa-se, então, nos objetos incrustados no trabalho *Barragem*, uma possibilidade de refletir sobre essa inteireza material, corporal, que se dá no encontro entre preenchimento e vazio, acúmulo e perda, ação e inércia. Um dos objetos cravados no totem de parafina do trabalho é um pires quebrado ao meio, cuja metade ausente está virtualmente presente, como uma forma negativa, um molde impresso na parafina. A totalidade desse objeto está no visto e no não visto, na presença material e na representação da ausência material. Numa sociedade de consumo, o uso das coisas faz com que a “vida” delas seja medida pelo período no qual ela serve a uma função, vida útil. Depois disso os objetos são descartados, “morrem”, pois não

¹⁶ Perniola, Mario; Pensando o ritual sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Studio Nobel, 2000, p.164.

executam mais uma função, tornam-se outra coisa, pedaços, partes, resto. Porém, o uso não encerra o objeto, ele continua presente mesmo que estilhaçado e despedaçado, pois os pedaços ainda são o objeto. A segunda coisa que se encontra incrustada no interior de um pequeno bloco de parafina é uma semente. A semente é como um momento de gestação, invólucro do qual irrompe a planta. Reter uma semente, envolvê-la, de modo a impedir o nascimento, é um meio de observar a vida, ou uma vida possível, não por sua manifestação material, mas pela ausência de vestígios que apontem para um percurso de vida, raízes, galhos, folhas. A semente que se encontra envolvida pela parafina não se dá à vista claramente, é uma penumbra, um vulto instalado em meio ao branco levemente translúcido da parafina. Não é possível identificar a semente, ver sua forma, ela é como um fantasma, a impressão de uma forma turva, tornando-se uma espécie de fóssil, uma marca de existência não identificável, um acontecimento possível.

Associa-se, neste trabalho, a figura tumular às navegações e ao ato de guardar, que retrai, subtrai as coisas do visto. São situações de transitoriedade, de afastamento. O barco e a gaveta são recipientes que colocam as coisas à beira do desaparecimento, retraindo-as para outro território, recipientes que fazem perder as coisas de vista. Vejo as coisas guardadas nas gavetas como testemunhas de uma viagem, de um deslocamento. No interior desse recipiente as coisas (a)guardam uma chegada.

Talvez, o que se resguarda nos objetos e nas experiências, naquilo que se vive através deles, sejam marcas de desaparecimento, gestos retraídos, absorvidos pelas coisas. Como buracos, espaços vazios que delineiam a passagem de algo, marcas negativas de uma ação.

[...]Bachelard (1997) pergunta se não teria sido a morte o primeiro navegador; lembra que antes mesmo de os vivos confiarem-se às águas, teriam colocado o ataúde no mar o ataúde seria, então, a primeira barca e a morte, a primeira viagem. Na opinião de Bachelard, nenhuma utilidade proveniente da navegação poderia ter sido importante o bastante para levar o homem pré-histórico a fazer uma canoa:

Nenhuma utilidade pode legitimar o risco imenso de partir sobre as ondas. Para enfrentar a navegação, é preciso que haja interesses poderosos. Ora, os verdadeiros interesses poderosos são os interesses quiméricos. São os interesses que sonhamos, e não os que calculamos. São os interesses fabulosos. O herói do mar é o herói da morte. O primeiro marujo é o primeiro homem vivo que foi tão corajoso como um morto. (BACHELARD, op. cit., p.76, apud, DANTAS, 2009, p.34-35)

Considerações sobre o percurso

Este momento do texto será um local de inflexão, onde percorre-se o texto em outra direção, dobrando-se sobre ele, refletindo, a partir do percurso da escrita, sobre as pulsões que levaram a estabelecer os eixos que conduzem essa dissertação. A saber: Objeto - matéria em passagem

A primeira questão será abordada através do pensamento de Jacques Rancière, que em seu livro “A partilha do sensível” (2005), onde reflete sobre a estética que reside na base da política. “(essa estética) é um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (p.17). Essa distribuição posiciona os indivíduos e determina as relações a partir do lugar que cada um ocupa. “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o é visto”, determina “o que se diz e quem tem as qualidades para dizer”. As artes, propõe Rancière, atuam como modos de fazer que interferem, modificam essa distribuição, reorganizando e tornando visíveis outras posições.

Todo o percurso do presente texto, supõe que sendo este o modo de ser das artes, uma proposição outra de modos de fazer e distribuir-se pelo espaço. É possível, a partir delas, aproximar-se do cotidiano transversalmente, atravessando seus modos e meios. Porém, em trabalhos como o de Lygia Clark, há uma proposição de interligar a arte à vida, e Rancière questiona em seu texto que essa conexão já existe e que são nos modos de ser da arte que ela se faz. O que Lygia Clark parece propor é uma forma de se produzir na vida, não necessariamente na arte, mas do lugar ocupado por cada um, o ato dessa redistribuição, delegando o fazer, a ativação das obras aos participantes, que vão se tornando, em sua produção, o foco central do fazer.

A artista parece envolver as pessoas de modo que a obra se torna um acontecimento, produzindo “arquiteturas biológicas”, ou seja, espaços provisórios formados a partir da experiência. Essa proposta por parte da artista torna visível a experiência como ato que cria a distribuição dos lugares e dos modos de ser. Evidenciando a dimensão do possível dentro da política, tornando-a não somente um ato positivo, mas negativo, de esvaziamento, de absorção, de experiência e não somente de desígnio. Ao tentar subtrair a relação sujeito/objeto de sua produção, ou ao menos misturar essas instâncias, Lygia Clark busca reconfigurar a oposição de espectador/objeto, tornando todos participantes, produtores de sentido, através do contato, colocando essa estética de se determinar os espaços, não no que está construído, mas naquilo que se experiencia no momento. Parece possível dizer, numa vontade de tornar o ato político, algo que não é um produto, um resultado, mas um devir, um vir a ser que toma forma a partir da interação.

Essa reflexão abre caminho para a segunda questão deste momento do texto. Se a política nomeia, determina as posições e funções, distinguir as coisas entre *matéria*, *objeto* e *coisa* é um modo de fazer com que esses diferentes elementos ocupem diferentes lugares.

O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. Ele é definido por sua própria contrastividade com relação à situação na qual ele se encontra (Heidegger 1971, p. 167). A coisa, por sua vez, é um "acontecer", ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião. (INGOLD, 2012, p.25-44)

O objeto, como já foi colocado anteriormente, é algo lançado adiante, *lançar* e *colocar* são atos distintos. Colocar é pôr algo em seu lugar, e lançar é projetar algo, ao modo que se faz com uma lança, deslocar. Assume-se, então, aqui neste texto, o objeto através do sentido de lançar.

O interesse pelo lance se dá por um aspecto indeterminado que o lance tem. Diferente de dar lugar a algo, lançar propõe um risco de não saber onde algo vai cair, que lugar e identidade aquela coisa vai assumir. Perceber o objeto através desse risco, dessa indeterminação, permite reconhecer um caráter elusivo, esguio do objeto. Tentar dizer sobre o objeto, fixá-lo de qualquer modo, incorre no risco de perdê-lo completamente. Ao tratar a natureza do objeto como algo certo, consumado, ignora-se o fato de que, enquanto coisa, o objeto acontece, desliza, afinal sua natureza é o lance.

Em minha produção, busco despir, deslocar o objeto de seu uso, e observá-lo, manuseá-lo, tateando suas características e disposições, combinando diferentes objetos/matérias, como a parafina, de modo a criar outras situações de ser para o objeto. Mas, talvez o que mais interessa nesses procedimentos seja deixar o objeto ser, abandoná-lo e assistir aos dias e climas percorrendo as suas superfícies. Pode parecer estranho pensar que recolho objetos para abandoná-los, porém, talvez esse seja, para mim, o modo de retirar-lhes a função. Ou seja, não esperar que eles executem ou sirvam para nada, mas que eles simplesmente estejam ali, em sua plenitude material.

À medida em que trabalho os objetos, a intenção é menos utilizá-los como matéria de produção, e mais experienciar junto a eles um acontecimento. Alterá-los, modificar sua forma, é menos um ato de produção, e mais um de combinação. Combinar a gaveta e a parafina, e a assistir o que decorre dessa interação. A intenção não é dar uma forma outra ao objeto, mas de reconhecer, através do objeto, outras formas.

Acesso os objetos através de seu aspecto de coisa, de matéria, não para investigar sua essência, mas para perceber suas transformações, perceber os estados pelo qual o objeto passa, e as situações diversas em que ele pode ser colocado, uma

forma de provocar sua consistência material. Através disso, busca-se experienciar o objeto enquanto acontecimento, algo o qual espaço e tempo modificam, algo que interage, e cuja a inteireza sempre escapa. Nesse processo, torna-se impossível determinar o lugar do objeto, se por lugar se entende função, modo de estar e de interagir com o mundo. É o próprio objeto, e as situações na qual ele se encontra que dizem sobre esse lugar, que não parte de uma determinação, mas de uma interação.

A matéria, dentro dessa abordagem dos objetos e das coisas, aquilo de que algo é feito, a composição das coisas, dificilmente se resume a um só elemento. Dizer que uma cadeira é feita de madeira não encerra a questão do que compõe a cadeira enquanto coisa. A madeira têm um percurso formativo próprio e, após ser cortada, lixada, e convertida na forma de uma cadeira, a madeira ainda é madeira, e a cadeira é composta não só de madeira, mas dos processos que a formam, as relações de construção e posteriores a ela. A composição de algo, aquilo que dá forma às coisas, são processos contínuos e, quando esses processos se encerram, elas deixam de existir. As coisas são, como coloca Tim Ingold, um acontecer. A matéria, nesse sentido, não é a composição, mas um composto de acontecimentos.

A terceira e última questão que se propõe é a da *passagem*. A eterna passagem das coisas, seu acontecer. Um processo de alteração, uma travessia. O uso da palavra *passagem* nesta dissertação busca remeter tanto à morte, quanto aos processos formativos e de deslocamento que alteram, por vezes, de forma total a identidade de algo. Não se pensa, porém, a morte em seu aspecto biológico, derradeiro, mas dentro de um campo simbólico, no qual morte e vida se articulam, negociam o trânsito das coisas. A morte, nesse sentido, como um retorno à vida, como a travessia que as coisas fazem de si para si mesmas. Nesse aspecto, a morte é começo e fim, ela conecta os extremos de uma vida que se dá entre, em passagem. A morte como gênese de outras identidades, outros modos de ser, como retorno a si,

palingenesia.

No título deste trabalho (objetos - matéria em passagem), busca-se criar um jogo de travessias, uma espécie de ritual das coisas. Estabelecer o percurso que as coisas fazem, ou são postas a fazer, em torno de si. O interesse sobre esse jogo é observar através dele um estado transitório da identidade das coisas, dos meios de formar e alterar essa identidade. Um desejo de levantar dúvida sobre o lugar que ocupam objetos e matéria.

A passagem pode ser de matéria a objeto, de objeto a lixo, de lixo à matéria, pode ser também da pedra à poeira, do corpo ao corpo. Isso altera a identidade, ou talvez como se identificam as coisas. Passar, transitar, é o que fazem matéria, objeto e corpo. Eles intervêm uns nos outros, ativam-se e desativam-se, articulam-se e desarticulam-se, dão sentido uns aos outros, se por sentido se pode entender direção, afetação. E o modo como as coisas se afetam termina por transformá-las.

Perceber o lugar das coisas não é um ato de determinação, mas um de afetar e ser afetado por elas, de percorrer com elas e através delas um caminho. E é esse percurso que dá lugar ao lugar das coisas. Como em *Essere fiume* de Giuseppe Penone, onde é o percurso da pedra pelo rio, ou pelo esculpir, que dá forma, dá lugar à pedra. Ou no trabalho de Bispo do Rosário, onde é a coleta, a transformação, das coisas, que as desloca de seus lugares, e torna possível criar através delas um espaço outro, um espaço que o Bispo pode tornar-se ele mesmo. Ou mesmo no trabalho de Doris Salcedo, onde, no ato de transformar a identidade das coisas, ela transforma também o lugar ocupado por histórias que são soterradas e escondidas das vistas, que são deliberadamente tornadas invisíveis pela história, uma história de violências. Ela torna essas histórias visíveis, ou ao menos traz reconhecimento a elas. São formas de tatear, de viver, através das coisas, lugares possíveis. São percursos, deslocamentos,

passagens para um outro modo de ser, um outro regime de visibilidade.

O jogo criado pelo título é, então, um jogo que pontua uma indeterminação. Se o objeto é lance, é impossível saber sobre o seu lugar a não ser lançando-se junto a ele. Se a matéria é fluxo, conjunto de acontecimentos, e a passagem é o trânsito das coisas no mundo, operação de transformação de identidades. O que está proposto no título, a partir desse pensamento, é um lance em um conjunto de acontecimentos que operam a transformação da identidade das coisas. Um jogo que constrói o lugar que as coisas ocupam.

Bibliografia

ART Brüt. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: ItaúCultural,2018.Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3776/art-brut>>. Acesso em: 30 de Out. 2018.

Bachelard, Gaston; Coleção os Pensadores, A poética do Espaço, Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1978.

Basbaum, Ricardo; Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias; Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2001.

Baudrillard, Jean, A troca simbólica e a morte. Edições Loyola, São Paulo, 1996.

Dantas, Marta; Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio, São Paulo, Editora UNESP, 2009.

Dayrell, Marina; Giuseppe Penone: por uma ontologia da pele, Palíndromo / Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Mestrado em Artes Visuais. - v.9., n. 9 (2013) - Florianópolis : UDESC, 2009-.

Derrida, Jacques, Enlouquecer o Subjético, São Paulo: Ateliê Editorial: Fundação Editora da UNESP, 1998.

Dias, Aline, marcas e restos: concentração e organização de vestígios cotidianos. Dissertação(dissertação em artes visuais), Porto Alegre, 2009.

Didi-Huberman, Georges; Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura, Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília, Escritos de artistas: anos 60/70; Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.

GIUSEPPE, Penone. Force of Nature: Interview with Giuseppe Penone, entrevista concedida a Thomas Marks, setembro, 2015. Disponível em : <https://www.apollo-magazine.com/force-of-nature-interview-with-giuseppe-penone/> Acesso em : 05 jun. 2019

Heidegger, Martin, conferência pronunciada por ocasião da "Segunda Reunião de Darmstadt", publicada em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, June 2012. Disponível em : http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002&lng=en&nrm=iso. access on 21 May 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>.

RANCIÈRE, Jacques, *A partilha do sensível*, São Paulo, Editora 34, 2009

Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002.

Morena, Laura, Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal, Vol. 43, No. 2, a special issue: SCULPTURE (June 2010), pp. 95-111

Lemos, André, Rede Communitas com Professor André Lemos, 2014. Disponível em : <<https://www.youtube.com/watch?v=vblcCAvkmrU&t=442s>> Acesso em : 15 out. 2018.

Merleau-Ponty, Maurice; O olho e o espírito; São Paulo, Ed. Cosac Naify Portátil, 2013.

Moreno, Laura Garcia. “‘Troubled Materiality’: The Installations of Doris Salcedo.” *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 43, no. 2, 2010, pp. 95–111. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/44030626.

Naves, Rodrigo; Neoconcretism: Apex and Rupture of the Brazilian Constructivist Project, São Paulo: 2.ed,Cosac & Naify Edições Ltda, 2009.

Nettleton, Taro. “Kishio Suga.”, *ArtReview Asia* 4, no. 2, 2016: 50-55. Disponível em : <https://www.kishiosuga.com/press>

Penone, Giuseppe, Metaphysical conversations with nature: Artist Giuseppe Penone speaks with Curator Jed Morse, 2015. Disponível em : <<https://www.youtube.com/watch?v=zZXyuPYnNpk&t=802s>> Acesso em : 20 out. 2018.

Perniola, Mario, Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo, São Paulo: Studio Nobel, 2000.

Ponge, Francis, A mesa/ La table, Edição bilíngüe. São Paulo: Iluminuras, 2002

Rojas, Villar, Adrián Villar Rojas “Rinascimento” at Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin. Entrevista concedida a Gianluigi Ricuperati. *MousseMagazine*, 2016

SERRA, Alice. Meras Coisas e Artes do Espaço: Desconstrução em Obras. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 39, n. spe, p. 111-132, 2016. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732016000500111&lng=en&nrm=iso>. access on 18 June 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/s0101-31732016000500008>.

Sperling, David Moreno. Corpo + Arte = Arquitetura. Proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, Instituto de Arte/UERJ, v. 1, n. 26, p. 18-35, 2015. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20096/14392>>.

Stratico, Fernando A.. A relação corpo/objeto e o discurso poético das proposições de Lygia Clark. **Estúdio**, Lisboa, v.3, n.5, p.142-147, jun.2012. Disponível em <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582012000100025&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 30 out. 2018.

Suga, Kishio, Existence Beyond Condition, 1970. Disponível em : <https://www.kishiosuga.com/essays>

Suga, Kishio, Latent Infinity, 2015. Disponível em : <https://www.kishiosuga.com/essays>

Tamayo, Yana, Paisagem cambiante|Ensaio para um balé das coisas. Tese(tese em artes visuais), Brasília, DF, 2015

Tedesco, Elaine, Instalação: Campo de Relações, Revista Práxis, vol. 1, enero-junio, 2007, pp. 19-24

Villaça, Nizia, A edição do corpo : tecnociência, artes e moda, São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora Ltda., 2016.

Walker, Stephen, Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and the Attack on Modernism. I.B. Tauris, 2009.