

Luciana Paiva Pinheiro

Precário
Fragilidade e instabilidade na imagem

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Linha de investigação: Poéticas Contemporâneas
Orientador: Prof. Dr. Geraldo Orthof

Brasília
2010

*No-thing we are
Nothing will be
I see you are I tell you be
No-thing to see
I see you are I tell you see
Nothing to be
For nothing we are
And nothing will be*

Francis Alÿs

Agradecimentos

A minha família, principalmente ao meu irmão Marcos Pinheiro, que me faz lembrar a “desimportância” de tudo isso.

Aos professores que me acompanharam durante o curso, especialmente Karina Dias e Pedro Alvim, pela generosidade que demonstraram ao contribuírem com esta pesquisa.

A meu orientador, Gê Orthof pelo “alpino-parangolé” e outras lições de grandeza.

Aos queridos Allan de Lana, Alessandra Valle, Átila Regiani, Juliano Moraes, Matias Monteiro e Yana Tamayo por todas as contribuições, os momentos de cumplicidade e por influenciarem, cada um ao seu modo, as escolhas tomadas ao longo desta pesquisa.

A João Angelini pela atenção e companhia de sempre.

Resumo

Certas propostas poéticas parecem potencializar-se a partir de sua própria indeterminação e fragilidade. A vertigem, a efemeridade, a noção de redução e a utilização do trivial como tema e substância são possibilidades que nos conduzem a pensar sobre os limites da própria experiência visual. A instalação *All*, desenvolvida entre 2008 e 2009 é apresentada como o ponto de partida e convergência das questões abordadas.

Abstract

Some poetic propositions seem to be enhanced by means of their own fragility and indetermination. Vertigo, transitorily, the notion of reduction and procedures that involved the trivial are presented in this text as possibilities that enable us to reflect onto the boundaries of visual experience itself. The installation All, developed throughout 2008 and 2009, is presented both as a starting point, as well as a point of convergence to the themes developed.

Palavras-chave: artes visuais, arte contemporânea, instalação, precariedade, fragilidade.

Sumário

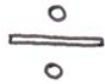
6	Sumário de imagens
8	Memorial
23	Apresentação
29	Instabilidades Verticalização e vulnerabilidade
41	Durações provisórias Fracasso e entropia
56	Movimento Mínimo O deserto é mais
70	Porque isto não é nada? Ou como aferir vulnerabilidades...
82	Considerações finais
85	Bibliografia
89	Anexos

Sumário de imagens

Imagem	Fonte	Página
Figura 1: Bas Jan Ader. <i>Nightfall</i> , 1971. (still do video)	http://www.basjanader.com/works/nightfall.php	29
Figura 2: Yoko Ono. <i>Half a room</i> , 1967.	ONO, 1999. P. 92	32
Figura 3: Bas Jan Ader. <i>Broken Fall (geometric)</i> , 1971.	http://www.basjanader.com/	35
Figura 4: Bas Jan Ader. <i>Broken Fall (organic)</i> , 1971.	http://www.basjanader.com/	35
Figura 5: Robert Morris. <i>Two Columns</i> , 1961/73.	BATCHELOR, 2001.	37
Figura 6: Richard Serra, <i>Stacked Steels Slabs</i> , 1969.	KRAUSS, 2001. P. 329	37
Figura 7: Carl Andre. <i>Steel Row</i> , 1967.	http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4978868	37
Figura 8: Francis Alÿs, 1996. <i>If you are a typical spectator, what you are really doing is waiting for the accident to happen.</i> (video)	MEDINA, 2007. P. 15.	39
Figura 9: Francis Alys, 2000. <i>The last Clown.</i> (animação)	MEDINA, 2007. P. 30.	39
Figura 10: Giusseppe Penone. <i>Rovesciare i propri occhi [To reverse one's eyes]</i> , 1970.	CHRISTOV-BAKARGIEV, 2005.	41
Figura 11: Sol LeWitt. <i>Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value</i> , 1968.	http://www.moonbasenagano.com/moonbase1/Holes_and_Digs.html	43
Figura 12: Giovanni Anselmo. <i>Invisible</i> , 1970	http://produccioncientifica.blogspot.com/2009/06/imagenes-de-leblond-arte-y-ciencia.html	46
Figura 13: Gordon Matta-Clark. <i>Splitting: Exterior (in 6 parts)</i> , 1974.	http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=4949DE400C005875C6B3A858E3694BE6	47
Figura 14: Lucio Fontana. <i>Concetto Spaziale Attesa</i> , 1965. 61x50 cm	FONTANA, 2001.	47
Figura 15: detalhe das ranhuras da embalagem de chocolate Alpino utilizada na instalação <i>All</i>	(arquivo da autora)	52
Figura 16: Francis Alÿs, <i>Bolero</i> , 2007. (vista geral)	http://www.davidzwirner.com/	53
Figura 17: Francis Alÿs, <i>Bolero</i> , 2007. (vista geral)	http://www.designboom.com/snapshot/gallery.php?SNAPS_HOT_ID=8&GALLERY_ID=318	53
Figura 18: Francis Alÿs, <i>Bolero</i> , 2007. (detalhe)	Idem anterior	53
Figura 19: Francis Alÿs, <i>Bolero</i> , 2007. (detalhe)	Idem anterior	53
Figura 20: Jorge Macchi <i>Antártida 2</i> , 2003.	PÉREZ-BARREIRO, 2007. P. 111	56
Figura 21: Jorge Macchi <i>Horizonte</i> , 2002.	http://www.jorgemacchi.com/	57

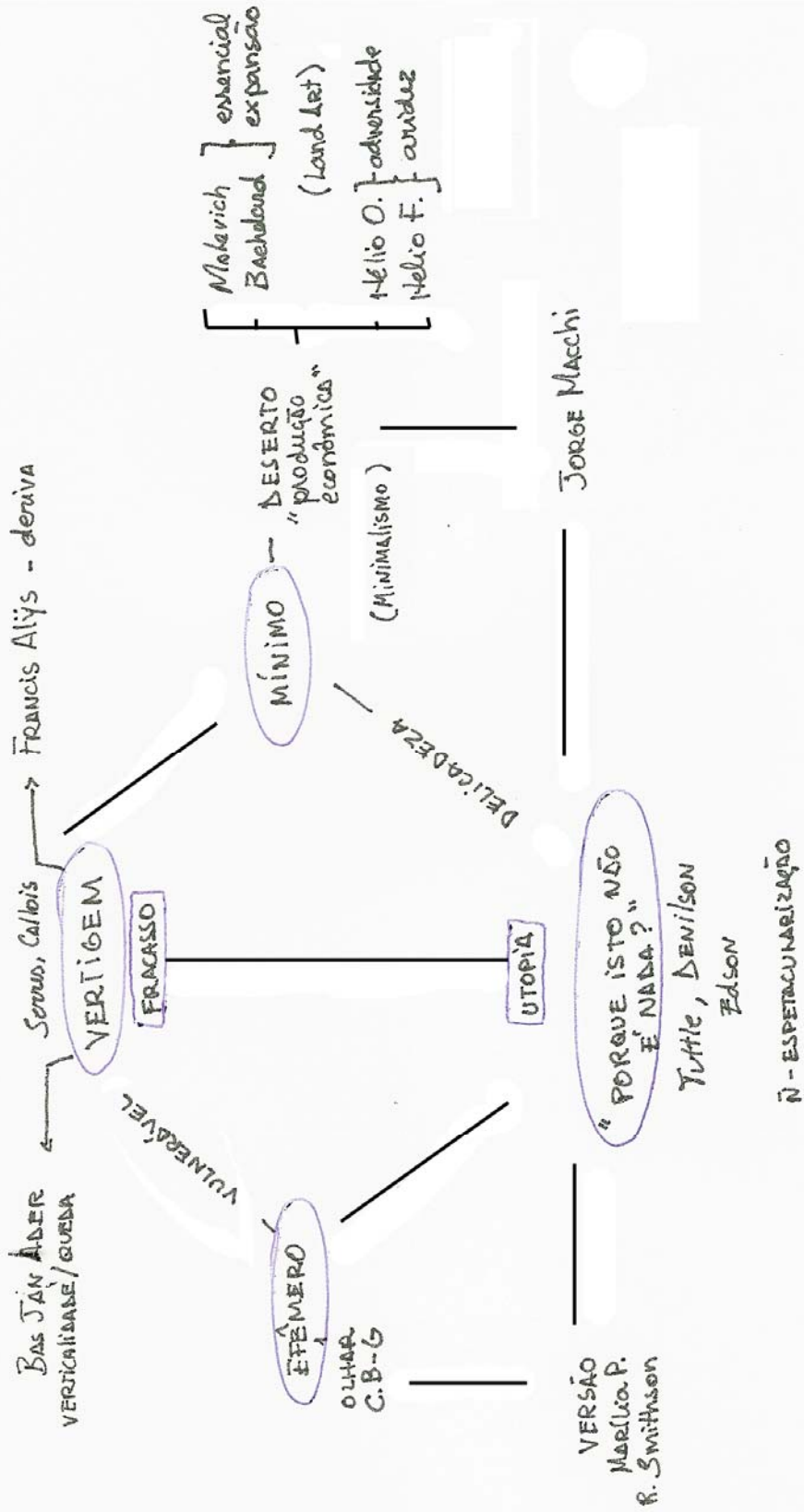
Figura 22: Jorge Macchi <i>Horizonte</i> , 2002. (detalhe)	http://www.jorgemacchi.com/	57
Figura 23: Marcel Duchamp <i>Porte-bouteilles [bottle rack]</i> , 1914/64.	http://www.artnet.com/magazine/features/naumann/naumann6-15-6.asp	58
Figura 24: Kazímir Maliévich <i>Black Square</i> , 1913.	http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/malevich/sup/malevich.black-square.jpg	58
Figura 25: Felix Gonzales-Torres. <i>Untitled (a corner of Baci)</i> , 1990.	http://www.moca.org/pc/viewArtWork.php?id=23	60
Figura 26: Felix Gonzales-Torres. <i>Untitled</i> , 1992.	(arquivo da autora)	60
Figura 27: Luciana Paiva. <i>ALL</i> , 2009. (detalhe da instalação)	(arquivo da autora)	61
Figura 28: Kasemir Maliévich <i>Branco sobre branco</i> , 1918	http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=80385	64
Figura 29: Mira Schendel <i>Sem título</i> , 1964.	MARQUES, 2001.	64
Figura 30: Richard Tuttle <i>1st wire bridge</i> , 1971.	http://www.pbs.org/art21/slideshow/popup.php?slide=743	64
Figura 31: Richard Tuttle. <i>Rope piece</i> . 1974. (Vista da exposição)	http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/artists/record.html?record=3	65
Figura 32: Richard Tuttle. <i>Ten kinds of memory</i> , 1974.	Idem anterior	65
Figura 33: Guillaume Apollinaire. <i>Voyage</i> , 1915.	APOLLINAIRE, 2008. P.29	69
Figura 34: Mira Schendell. <i>Sem título</i> , 1965.	DIAS, 2009.	69
Figura 35: Luciana Paiva <i>All</i> , 2009. (detalhe)	(arquivo da autora)	70
Figura 36: Kurt Schwitters <i>Merzbau</i> , 1923 – 1943.	O'DOHERTY, 2002. P. 42.	72
Figura 37: Rivane Neuenschwander <i>One thousand and one possible nights</i> , 2006.	http://www.artnet.com/artist/423817114/rivane-neuenschwander.html	77
Figura 38: Diether Roth <i>Stupidogramm</i> , 1962	http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5042&page_number=3&template_id=1&sort_order=1	79
Figura 39: Yoko Ono <i>Cloud Piece</i> , 1963.	http://www.flickr.com/photos/yokoonoofficial/2892700985/	79

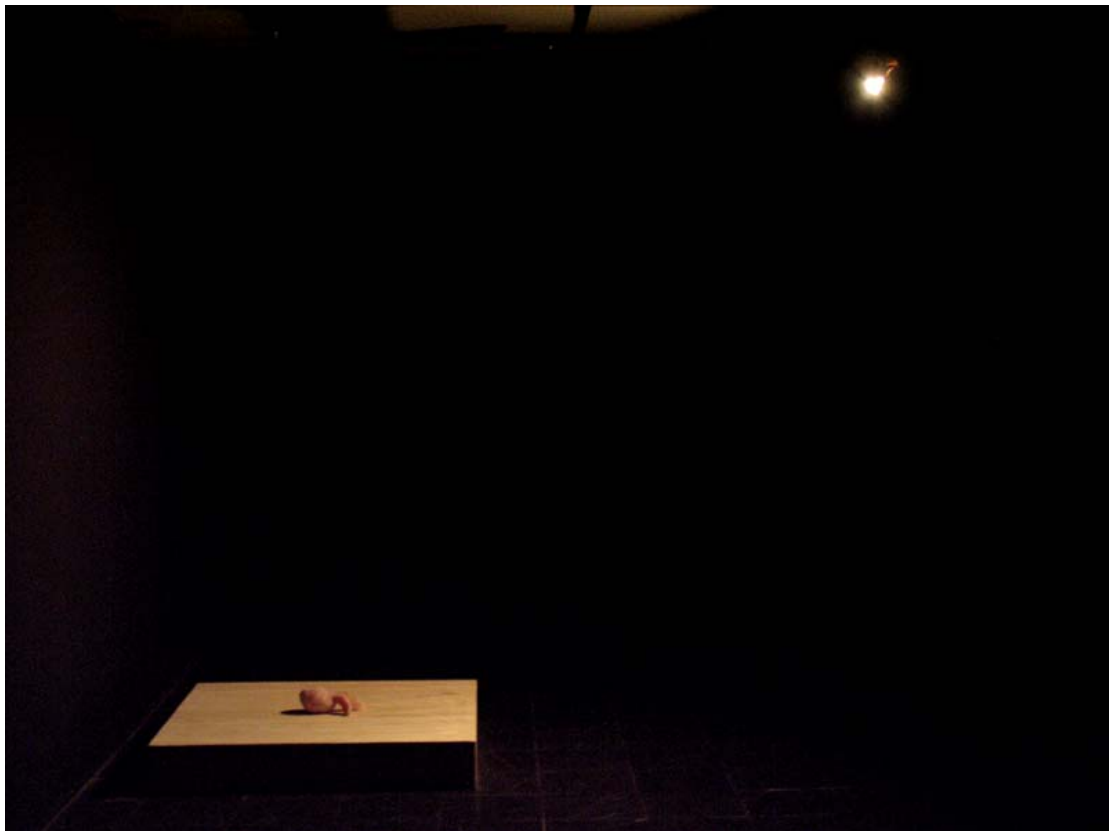
Memorial



As questões abordadas na presente pesquisa e organizadas inicialmente no esquema a seguir surgiram simultaneamente à produção realizada a partir do ano de 2006, um ano antes do ingresso no curso de Mestrado em Arte. A instalação *Toca* (em parceria com Matias Monteiro) inaugura o conjunto de obras que direcionaram o percurso das questões referentes ao projeto. As imagens apresentadas a seguir seguem a ordem cronológica de exposição das obras e são acompanhadas de trechos de textos meus e de colegas sobre as mesmas. A instalação *ALL*, que teve sua primeira montagem no ano de 2009, é pensada ao longo da pesquisa como o ponto de convergência das principais questões que desejo discutir.

PRECARIEMADE (ESQUEMA)





Toca
(parceria com Matias Monteiro)
Instalação/ Brinquedo de pelúcia costurado, base de madeira e sala escura. Dimensões variáveis, 2007.
Galeria Subsolo – Casa de Cultura da América Latina, CAL.
Foto: Allan de Lana

Esse coelho, oclusão de pelúcia, volta-se para si, perdido na imensidão da sala escura. A Galeria da Casa da Cultura da América Latina (que, momentaneamente, se converte em seu cárcere) é alcançada em um jogo de escadas. É necessário descender (origem/abaixo).

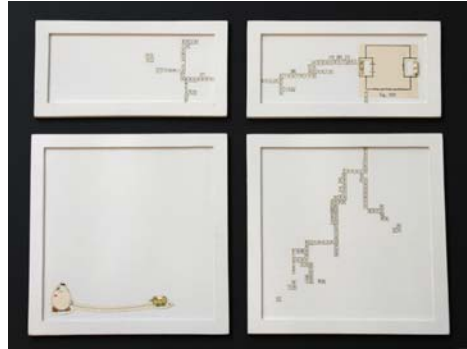
O descer da escada se dá em uma série de quedas calculadas, um movimento quase involuntário, resposta do meu corpo na busca de preencher os vazios arquitetônicos, escoando em virtude da gravidade pela consecução de degraus... um movimento assim, tão banal, tão corriqueiro, não mereceria sequer um momento de reflexão. O jogo de consecução de pés e pernas, a cadência do som desenfreado de passos, o toque vacilante no corrimão, se convertem no mais tolo dos movimentos (ou menos que um movimento).

Descendo, chego a toca do coelho. É apenas na decadência que eu a alcanço. Uma vez lá, me faço invasor. Temo o negro, mas entro na sala. A única fonte luminosa volta-se para o coelho, inicialmente protegido da visão do visitante pela pilastra que se faz anteparo ao olhar. É necessário uma aproximação. Passos vacilantes (como sempre são os deslocamentos no escuro); o breu não é total, é mera penumbra, suficiente para inquietar o andar.

Então eu o vejo. Já não me resta escapatória desse pequeno sistema patológico, tão compacto e perturbador. E a mim, pede-se que eu o suporte, que o aprecie, ou ao menos, que o veja. Mas não há nada a ver. Não há nada a saber, não há o que presenciar a não ser um ato de resistência, um gesto que se imobiliza, um movimento potencial.

Algo vai acontecer, mas nada de fato acontece... a mim, só resta a abnegação moral e o embaraçar das pernas ao subir as escadas.

Luciana Paiva e Matias Monteiro, 2006.



Quando criança, eu fugi
Instalação. Recortes de palavra cruzada e MDF. 2008.
Exposição *Play rePlay*. Espaço Cultural Marcantonio Vilaça – TCU.
Fotos: João Angelini

Cada obra é um artifício secreto, um labirinto sem saída. Um aglomerado de respostas sem perguntas. Babel muda (em sua polifonia incessante).

Fugir não busca encontrar um lugar. Ou melhor: fugir busca encontrar lugar nenhum que me caiba.

Luciana Paiva
Trecho de *Sobre fugir - ou como nunca estamos onde estamos*. 2008.
(Realizado na ocasião da exposição).



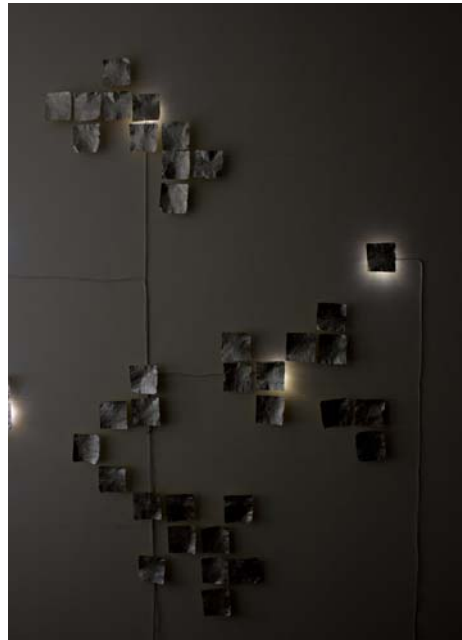
Pequenas Distâncias
Instalação/ 3 monitores LCD, 435 papéis A5 e pregos de aço. 2008.
Galeria Fayga Ostrower – Funarte.
Foto: Sylvana Lobo



Still das animações que compõem a vídeo-instalação **Pequenas Distâncias**:
O espaço entre duas coisas quaisquer é mínimo e eterno, 9"
Partir em Azul, 25"
Algo se esvai, 21"

“O muro [na animação *O espaço entre duas coisas quaisquer é mínimo e eterno* que integra a vídeo-instalação *Pequenas Distâncias*] se mostra como o litoral que une os heterogêneos e denuncia uma relação intrincada e de difícil separação com o outro. Poderíamos então conceber o muro como uma fita de Moebius em que os dois personagens da animação caminhassem cada um de um lado da fita e finalmente constatassem, ao longo dessa caminhada, só haver um lado, na verdade. Contudo, caminhariam eternamente sem nunca se encontrarem. Como se conjugassem e distinguissem ambos os lados, comprovando a descontinuidade existente entre eles ao mesmo tempo em que promove seu encontro.”

Juliano Moraes
Sombra e Cisão: a rasura e outras reescritas da paisagem,
dissertação de Mestrado – UnB, 2009.

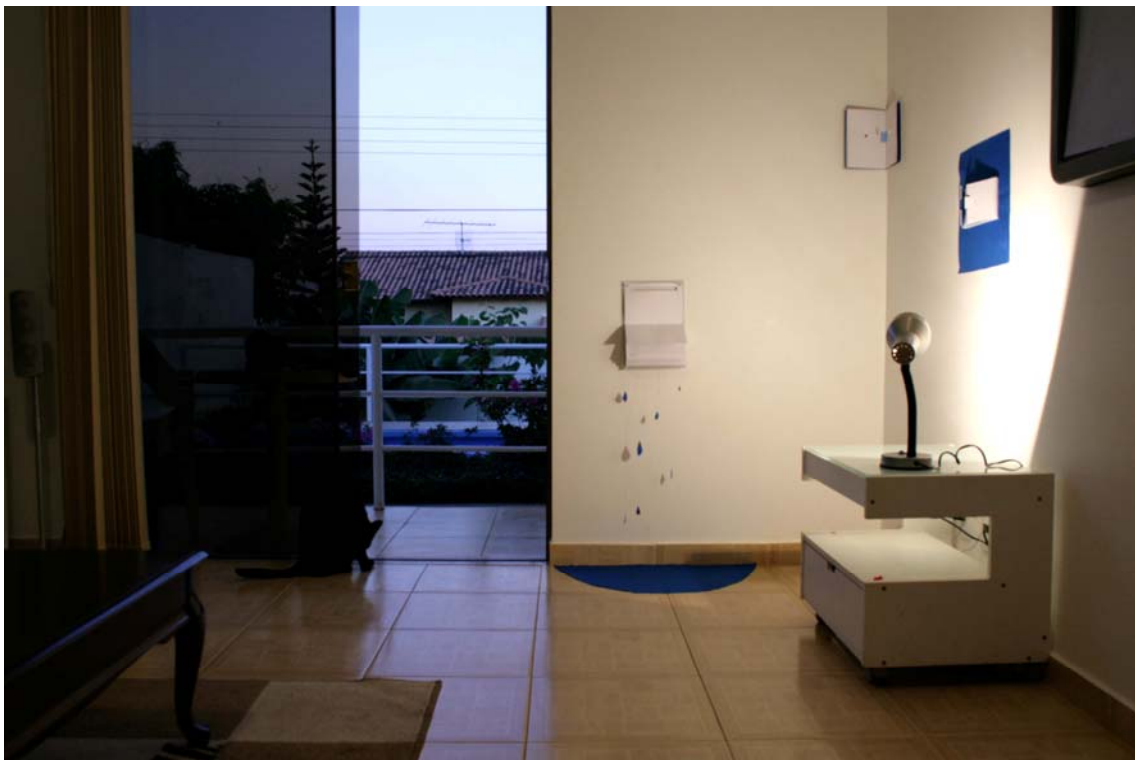
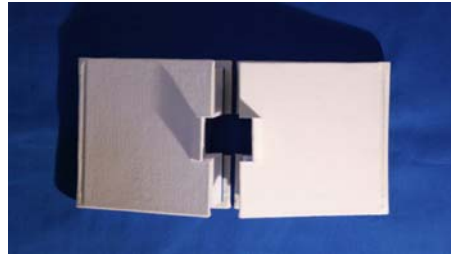


All
Instalação. Embalagens de chocolate *Alpino*, alfinetes, fio branco e luzes de *led*. 2009.

“As dezenas de pequenos papéis laminados, dispostos de forma tão delicada sobre a parede, encobrimdo (ou eclipsando) minúsculas fontes luminosas, possui uma singeleza rudimentar: Percebemos seus fios, seus apoios, as pequenas fissuras na finíssima película metálica. Luciana convida-nos a uma poética da precariedade, da banalidade.

Depois de algum tempo de observação cuidadosa, identifica-se essa nebulosa metálica como sendo composta de pequenas embalagens de bombom cuidadosamente abertas e desamarrotadas (não outro senão o chocolate *Alpino*, com sua superfície dourada e seu pequeno monte omitidos contra a parede; uma clara alusão ao desejo de ascensão e os riscos da vertigem). O universo (aquele que realmente vale a pena ser visto) pode ser obtido das formas mais simples: velhas impressões em um livro antigo nos fazem astrônomos, algumas bolas de isopor já bastam para que o estudante prodigioso simule as elipses planetárias. Por vezes o encantamento da simplicidade nos passa despercebido frente a nossa eterna expectativa pelo espetáculo. Amar um material descartado, viver em suas imperfeições é um procedimento extremamente afetoso e difícil de exercitar. Por vezes, o finíssimo metal parece demasiado áspero a nosso olhar domesticado.”

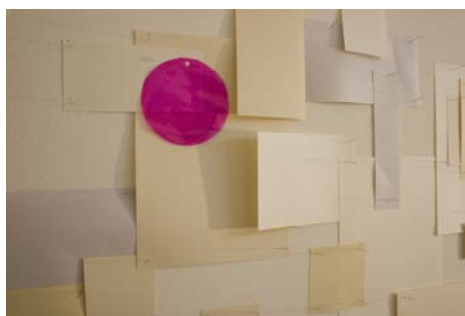
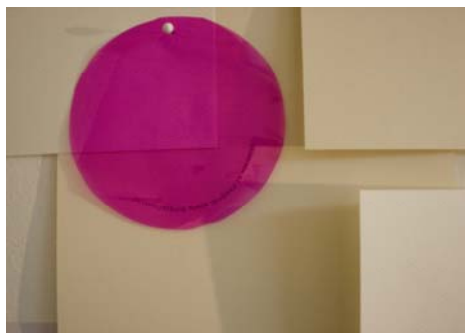
Matias Monteiro
FALL, 2009.
(Texto completo em anexo)



Partir em Azul
Instalação. Livros, recortes de papel e tecido azul. Dimensões variáveis, 2009.
Exposição Moradas do Íntimo: Casa da Neila e Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - TCU.
Foto: Junior Aragão

O livro é uma miniatura de canto, reproduz uma arquitetura semi-habitável. Ao abri-lo cerco meu campo de visão envolvendo-o por uma imagem-livro. Interesse-me pelo livro na medida em que ele se tornou uma estrutura simples, compacta e portátil. A imagem que não me cabe, mas que carrego como morada nômade e habitação solitária. O livro como uma aresta para o olhar.

Luciana Paiva
Trecho de *Arquiteturas frágeis, grafias errantes: algumas passagens entre o livro e a morada*, 2009.
(Realizado na ocasião da exposição).



Peça da Montanha
(parceria com Matias Monteiro)
Instalação. Papéis, celofane e alfinetes. Dimensões variáveis, 2009.

Paisagem simples

*His self and the sun are one
And his poems, although makings of his self
Were no less makings of the sun.*
[Wallace Stevens, The planet on the table]

O que o papel permite
a leveza eterna do possível
a criação suspensa
o vazio
claro da luz
a superfície suprema que matiza
a quimera louca dos sentidos.

O que o papel sentido permite
o parentesco do branco com a parede
e o vento consagrado
em redes de sonho e línguas de sombra
e de infinito contido.

O que o papel permite
não permite
que a atenção se desorganize
e que nosso corpo não se atire
na paisagem aprimorada e sentida
que só o engenho raro e simples
de Luciana Paiva e Matias
poderiam de fato permitir.

E. Assis, 2009.

Retirado de: <http://passarosachados.blogspot.com/2009/08/paisagem-simples.html>

Apresentação

*O ato criativo adquire necessariamente
uma potência crítica e de desequilíbrio
dos saberes vigentes.*
Edson de Sousa

As considerações a seguir partem de questões que perpassam minha produção poética realizada a partir do ano de 2006 e apresenta a instalação *All*, elaborada durante o curso de Mestrado em Arte, como o ponto de convergência da abordagem realizada na presente pesquisa. A instalação consiste na apropriação de papéis laminados utilizados para embalar chocolate *Alpino* e na disposição dos mesmos na parede com focos de luz em alguns pontos, sob os papéis. Cada embalagem, cuidadosamente esticada para que fique no formato quadrado, é disposta com a face dourada virada para a parede de modo a produzir um reflexo amarelado nas áreas iluminadas. Além disso, é possível entrever alguns focos de luz por pequenos furos provocados pela manipulação dos papéis, sendo que, a visualização desse detalhe ocorre somente com a proximidade em direção a cada módulo específico.

A utilização de um material industrial reaproveitado, o deslocamento desse material para o espaço da galeria e sua reconfiguração poética no contexto da instalação suscita o levantamento de considerações a respeito da valorização de instâncias efêmeras, banais e frágeis em propostas artísticas. A pesquisa parte do princípio de que detalhes mínimos do cotidiano podem ser reconfigurados e potencializados ao serem apresentados fora de seu contexto. Neste sentido, o espaço expositivo (a galeria, o museu ou outro lugar que possa comportar a proposta) funciona como um dispositivo de isolamento desses detalhes, atuando como uma espécie de lente de aumento que irá propiciar um foco de atenção específico aos elementos selecionados.

Procurou-se estabelecer relações e aproximações com artistas contemporâneos, particularmente com as obras do argentino Jorge Macchi (1963) e do belga-mexicano Francis Alÿs (1959), cujas táticas utilizadas aproximam-se da empregada em *All*, bem como em realizar pontes através da História da Arte que auxiliem parte das questões levantadas. Embora não nos interesse a análise de um movimento ou período em particular, nosso campo de investigação permeia questões próximas a de movimentos que surgem a partir da década de 60, como o Minimalismo, a Arte Povera, a Arte Conceitual e o grupo Fluxus retornando também a relevância das proposições de Marcel Duchamp (1887-1968) e Kasemir Maliévich (1878-1935).

As escolhas tomadas estão conectadas a partir de uma constelação de noções iniciais que delimitam o universo de interesse desta pesquisa. Os capítulos foram desmembrados em quatro possibilidades de investigação: a vertigem, a efemeridade, a noção de redução formal e a escolha do trivial ou banal como tema e substância. Essas proposições, por sua vez, foram reunidas em uma temática comum que optamos por nomear de “precariedade”.

O termo “precário” carrega pelo menos duas definições que contribuem para o ponto de vista aqui apresentado. A primeira é sua definição por equivalentes sinonímicos que o relaciona a uma idéia de fragilidade e instabilidade. Mas, além de seu uso habitual, *precário* também pode ser compreendido em sua acepção etimológica como “aquele que pede ou suplica”¹. Essa definição contribui para pensarmos em uma relação fenomenológica que estaria baseada na “convocação” por algumas propostas artísticas de uma atenção solícita e um olhar desperto para detalhes quase imperceptíveis. Precário não estaria, nesse sentido, vinculado a escolhas determinadas pela insuficiência do meio (como as soluções conhecidas por “gambiarras”)

¹ *PRECARIOUS* In: *Merriam-Webster Online*. Disponível em: <http://www.merriam-webster.com/>

relacionando a produção artística a um contexto social adverso ². Ao contrário, a contingência do precário sugere a iminência de um risco que nos parece indissociável do caráter de urgência da produção artística³. Deste modo, essa “convocação” que identificamos no termo nos sugere escolhas determinadas por uma vontade de precisão e, por conseguinte, pela iminência da dúvida e do fracasso contidos nessa tentativa.

A imagem precária que desejamos evocar é um convite ao que convoca nosso olhar e reivindica nossos afetos, sendo necessárias disponibilidade e atenção para realizar esse encontro. O movimento proposto é, portanto, o de atentar-se para uma experiência afetiva e particular propiciada pela relação de cumplicidade entre obra e observador.

Os capítulos que se seguem podem ser apresentados de forma independente, pois cada um vincula-se a um tema específico, embora as questões acabem por reverberar umas nas outras. A construção de cada capítulo se deu em um processo quase simultâneo que parte da estrutura visual evidenciada no esquema inicial (P.8). O esquema mantém semelhanças com a própria organização da instalação *All*, que dispõe de fios que conectam cada nicho formado pelos módulos de papéis. Do mesmo modo, cada capítulo configura-se como uma constelação de palavras que gravitam em torno do vocabulário apresentado no esquema inicial.

² Embora não nos interesse uma abordagem social vinculada a um contexto local específico, sugerimos sobre esse aspecto a dissertação de Yana Tamayo (SOTOMAYOR, Yana Tamayo. **Utopia e construção: melancolia e sobrevivência na arte contemporânea brasileira.** Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, 2009), principalmente o capítulo em que se dedica a refletir sobre a produção de Rivane Neuenschwander a partir da indagação de que a melancolia presente nas proposições da artista podem sugerir uma forma de lidar com o fracasso do projeto moderno brasileiro. Se por um lado Yana nos atenta a respeito da utilização de um discurso que, por vezes, insere esse tipo de produção no contexto internacional de um “‘outro’ tropical, pobre e ingênuo” (p. 142), por outro, nos mostra a importância de contextualizar a obra da artista em relação às “(...) utopias construtivas que guiaram as políticas e artes plásticas nos anos 50 e 60 no Brasil.” (p. 161).

³ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P. 15

Essa estrutura revela, portanto, duas características importantes da pesquisa em questão. A primeira é a relação entre palavra e imagem que se faz presente não de modo literal (a reflexão como uma tradução da proposta visual), e sim partindo de uma estrutura visual do próprio texto. A segunda é uma dimensão de constelação na organização desse pensamento, ou seja, propor sentidos que gravitam em torno das idéias centrais, mas que não estão fixos e podem evidenciar outras conexões, difíceis de serem demonstradas de modo linear.

Partimos, portanto, desse nosso posicionamento instável no mundo explorado brevemente na noção de vertigem. Por ser um ponto de partida que evoca um posicionamento incerto e levando em consideração nossa condição como seres “descentrados”⁴, a vertigem nos parece ideal para o início de uma investigação teórica. Se, a partir do século XX, o desenvolvimento da psicanálise nos aponta que o homem já não pode fazer de si a medida do mundo, esse fracasso de um centro no sujeito acaba por indicar outros caminhos a serem explorados; o mundo investigado a partir do próprio corpo como território estrangeiro. A fragilidade do corpo e sua exposição no mundo a situações que fogem ao seu controle geram formas de experimentação que constituirão questões inesgotáveis para a arte contemporânea, pois: “É justamente à margem que uma nova possibilidade de centro se viabiliza, um centro instável, uma paisagem grávida de diferentes centros (...)”.⁵

O capítulo seguinte explora a noção de efemeridade sob o ponto de vista de propostas de “desmaterialização” do objeto artístico. Essas propostas, além de nos interessarem por lidarem com a impermanência e fragilidade da matéria e com aspectos processuais das obras, foram escolhidas também por seu caráter utópico. A precariedade

⁴ PANITZ, Marília. *A circulação como medida*. In ORTHOF, Gê; PANITZ, Marília, **Centro Excêntrico**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. P. 11

⁵ ORTHOF, Gê. *Pequeno tratado excêntrico sobre as ima(r)gens*. Id. P.9.

como temporalidade provisória indica um fracasso da tentativa de manutenção de sistemas fixos e a necessidade de repensá-los. Deste modo, a condição de invisibilidade e indeterminação é um ponto de partida para se pensar na reconfiguração da própria visualidade.

A noção de redução apresentada no terceiro capítulo lida com propostas que partem da economia de objetos ou de ações conduzindo a uma atenção disponível ao detalhe. Como observa Barbara Rose (1938) o mínimo irreduzível está vinculado tanto à indiferença dos *readymades* de Duchamp quanto à síntese formal de conteúdo utópico do quadrado negro sobre fundo branco de Malévich. É a partir daqui que algumas aproximações formais com a instalação *All* tornam-se mais evidentes, como a utilização do quadrado como forma, a gestualidade da manipulação do papel que confere marcas à sua superfície e a composição dos módulos no espaço expositivo.

O último capítulo dá continuidade às ponderações sobre uma atenção direcionada aos pormenores do cotidiano. Ao lidar com uma aproximação entre arte e vida revelando detalhes submersos no cotidiano e propondo ações banais, a arte nos apresenta uma possibilidade de reinvenção deste mundo a partir de suas particularidades ínfimas e de sua densidade poética. O imperceptível e o banal contidos em determinadas propostas e ações pode conduzir à percepção ilimitada da experimentação visual do mundo. Podemos dizer que essas possibilidades estão em toda parte e algumas propostas artísticas apresentam-se como um “desvelamento” dessa dimensão de segredo contida nas coisas. Como nos mostra Michel de Certeau, “(...) as escrituras dessas lógicas diferentes são colocadas em lugares tão evidentes que nem aparecem”⁶, como a “carta roubada” no conto de Edgar Allan Poe estava escondida no local mais óbvio, na superfície.⁷

⁶ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. RJ: Vozes, 2002. P.49.

⁷ POE, E. A. **Carta roubada e outras histórias de crime (a)**. L&PM Editores, 2003.

A arte apresenta-se, portanto, como um campo de incerteza e possibilidades, onde a visão converte-se em imprecisão de limites e contornos, os materiais podem reivindicar sua desintegração e a obra em si adquire uma pluralidade de sentidos possíveis. Em suma, um espaço de constante questionamento onde é possível “(...) esburacar o véu de cegueira que a racionalização e o tecnicismo contemporâneo nos impõem.”⁸. As propostas artísticas tornam-se uma passagem, uma abertura para um espaço não-acabado, vertiginoso e incerto; um espaço potencial que permite reconsiderar nossas certezas firmando-se como um campo onde ainda é possível assumir o risco do devaneio.

⁸ SOUSA, Edson Luiz André. **Uma invenção da Utopia**. SP: Lumme Editor, 2007. P. 35

I



Fig 1: Bas Jan Ader. *Nightfall*, 1971.

Cap. 1: Instabilidades

Verticalização e vulnerabilidade

Ao erguer-se o lado frágil se expõe.

Michel Serres

É a partir do corpo, este lugar inseguro e instável, que lançamos nosso olhar para o mundo. A verticalização humana pode ser entendida como um posicionamento incerto que estabelece uma situação de risco constante. Ao invés de manter seus membros fixos ao chão, como os demais mamíferos quadrúpedes, o homem buscou erguer-se em uma atitude a princípio contraditória, dado que, como nos aponta Michel Serres⁹, a verticalização do corpo coloca os órgãos mais frágeis em exposição constante e, simultaneamente, o reposiciona em uma situação de busca de equilíbrio.

Porém, para Serres, é justamente essa atitude de enfrentamento de uma possibilidade de risco iminente que irá conduzir a uma potencialização do corpo. A valorização das condições frágeis desse corpo inaugura um tipo de conhecimento dinâmico e vivo que constitui a base das relações estabelecidas com a noção de precariedade.

Misteriosa e freqüentemente o corpo pode destruir os efeitos dessas leis da estática. Ao exercer seu papel fora do equilíbrio, ao afrontar seus limites ele consegue estabelecer na instabilidade uma outra estabilidade de nível mais complexo.¹⁰

Essa situação nos leva a pensar em uma espécie de inversão na lógica de aprendizagem onde são criadas condições desfavoráveis em busca de resoluções novas. O uso extremo do corpo conduz a uma capacidade de readaptação do mesmo, em um exercício constante de aprendizagem e fortalecimento. Este tipo de conhecimento

⁹ SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. RJ: Bertrand Brasil, 2004.

¹⁰ Id. P. 47

desenvolvido é, para Serres, específico do corpo humano e deve ser redimensionado em relação a uma valorização excessiva de um conhecimento racional ou científico que, por vezes, torna-se uma fórmula repetitiva e engessada.

Temos, portanto, em Serres, duas noções centrais que nos interessa a respeito da verticalização do corpo: a primeira é a exposição do lado mais frágil, do lado que estava protegido e que se coloca em relação de horizontalidade e embate com o mundo; a segunda é a condição vertiginosa e instável que o posicionamento ereto cria, possibilitando outro tipo de deslocamento e visão.

A exposição da fragilidade, muitas vezes representada pela idéia de uma ferida, uma quebra ou um fracasso¹¹ parece estar contida na origem mesma do entendimento da nossa condição de indivíduos. Esse fracasso inicial nos remete ao Mito dos Andróginos onde o ideal de uma unidade compartilhada mostra-se insustentável, gerando a quebra física dos corpos¹². O mito pretende explicar as origens do amor no discurso de Aristófanes, mas nos traz também uma imagem interessante para pensarmos a “individualidade descontínua”¹³ dos seres gerados a partir da quebra: estes seres possuem um lado interior que antes estava unido a sua metade e que se torna exposto ao mundo e ao olhar dos outros, mesmo daqueles que não são sua metade original.

A incompletude radical apresentada no “Meio Quarto” de Yoko Ono (fig. 2) gera desconforto e estranhamento ao associar a idéia de um ambiente domiciliar a um

¹¹ Cabe lembrar que a origem etimológica da palavra “fracasso” está vinculada à quebra física. A palavra parece ter surgido da união entre duas outras do latim: *frangere* (quebrar) e *quassare* (despedaçar), que daria algo como *fra-quassare*. Em italiano *fracassus* não indica uma perda, como em português, mas uma quebra física. (adaptação do estudo etimológico de: SALLES, M. F. W. **Dentro do Dentro - Os Nomes das Coisas**. Ed. Mercury, 2002.)

¹² Esta alegoria sobre a origem do amor conta que, inicialmente, a humanidade era formada por seres unos e circulares que, ao serem expulsos do Olimpo, caindo do alto, partiram-se em duas metades. (PLATÃO, **Diálogos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.)

¹³ Georges Bataille cita a violência desta condição de descontinuidade aludindo ao parto como provocador de um dilaceramento súbito e agressivo da unidade original, compartilhada com o outro. (BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Editora Arx, 2004.)

espaço composto por objetos não-funcionais que impossibilitam o conforto destinado a este espaço de intimidade. Além disso, a artista propõe uma relação simétrica entre estes objetos fracionados e o nosso próprio corpo: “Alguém disse que eu também deveria colocar uma meia pessoa na apresentação. Mas nós já somos pela metade.”¹⁴



Fig. 2: Yoko Ono. *Half a room*, 1967.

A quebra em Yoko Ono nos revela esse interior das coisas que, aberto, torna-se também superfície, planifica-se, mas não nos conforta. A fissura que expõe o interior apresenta-se como a imagem de um abismo raso que afronta o centro dessa verticalidade corporal estabelecida. E, depois do primeiro corte nada garante que cada parte não venha, subitamente, repartir-se em outras. Porém, como nos aponta Francis Ponge, o olhar vertiginoso não precisa sequer de uma fissura explícita para se entregar. Aquele que chega à beira do precipício olha para o que está mais próximo, um pedregulho, por exemplo: “Mas acontece que o pedregulho se entreabre, por sua vez, e se torna também um precipício.”¹⁵

¹⁴ ONO, Yoko. *Algumas notas da apresentação Lisson Galery, 1967* In. ONO, Yoko. **Árvores do desejo para o Brasil**. Fundação Banco do Brasil, 1998. P.91

¹⁵ PONGE, Francis. **Métodos**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. P.107

Assim como a exposição do interior em *Half a room*, Ponge nos mostra que o risco reside na proximidade excessiva com o objeto. Esse “partir das coisas”¹⁶ presente no próprio método criativo do poeta, adquire aqui o sentido de cisão e também de distanciamento. Inevitavelmente, as coisas se partem.

A vertigem parece surgir, portanto, no limite contraditório que gera “(...) um fascínio angustiante que faz o sujeito aproximar-se e ao mesmo tempo distanciar-se disso que cai.”¹⁷ Fascínio catalogado por Roger Callois como uma das vertentes do jogo, a qual nomeia de jogos de *Ilinx* e que possuem como princípio uma busca de destruição da estabilidade da percepção¹⁸. A vertigem estaria presente desde a brincadeira infantil de girar ao redor de seu próprio eixo para posteriormente experimentar o estado de restauração do equilíbrio, até os estados de êxtase e transe provocados em diversos ritos religiosos. Entre um extremo e outro, Callois nos mostra como a vertigem se coloca como uma busca presente no cotidiano:

Os homens, depois do *pião*, do *milho de ouro*, do *escorrega*, do *carrossel* e do *baloço* de sua infância, dispõem dos efeitos da embriaguez e de determinadas danças, que vão desde o turbilhão insidioso mais mundano da valsa, até outras furibundas, trepidantes e convulsivas formas de gesticulação. Retiram prazer semelhante do atordoamento provocado por uma velocidade extrema (...). Não deve, pois, surpreender, que se tenha esperado pela era industrial para ver a vertigem tornar-se, verdadeiramente, uma categoria de jogo, ao alcance de uma multidão ávida, através de milhares de implacáveis aparelhos instalados em feiras e parques de diversões.¹⁹

¹⁶ “*Le parti pris de choses*” é o título de um livro de poemas de Francis Ponge (1899-1988). A expressão também é utilizada pelo autor para explicar parte de seu método criativo. (PONGE, 1997.).

¹⁷ RIVERA, Tânia. *Vertigens da Imagem. Sujeito, cinema e arte*. In: RIVERA, Tânia; SAFATLE, Vladimir. [org.] **Sobre arte e psicanálise**. São Paulo: Escuta, 2006. P.161.

¹⁸ CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Lisboa: Cotovia, 1990.

¹⁹ Id. P.46

Apesar de seu caráter lúdico, a experiência vertiginosa apontada por Callois é provavelmente aquela que atinge os níveis mais arriscados, até porque não dispõe de outro jogador como parâmetro. Podemos dizer, portanto, que aquele disposto a entregar-se a essa modalidade de jogo assume, simultaneamente, o prazer do vitorioso e o fracasso do perdedor.

A sensação vertiginosa inebriante está acompanhada de uma perda de sentidos, de uma instabilidade desse corpo ereto que assegurou nossa tomada de posição enquanto seres “racionais”, distintos dos demais animais.²⁰ Por vezes, a verticalização parece sugerir uma tentativa fracassada de ascensão que também pode ser tomada em suas metáforas morais ou espirituais.

As proposições do artista Bas Jan Ader²¹ surgem dessa tensão constante entre ascensão e queda onde a assimilação dessa impossibilidade converte a obra do artista em um conjunto de imagens que nos remetem ao destino de Ícaro. O artista propõe a reformulação insistente de sua própria queda em diferentes suportes e, por vezes, apenas sugerida por outras ações que não a queda física em si, apresentando uma afronta constante do corpo à lógica da própria vida.

²⁰ Segundo Gaston Bachelard, a vertigem está relacionada a um medo da queda que remonta aos nossos antepassados arborícolas, que, ao dormirem no alto das árvores mantinham-se alerta em relação aos predadores. (BACHELARD, **O Ar e os Sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001. P. 91/2)

²¹ Bas Jan Ader, artista holandês, nasceu em 1942 e perdeu-se no mar em 1975.



Fig. 3: Bas Jan Ader. *Broken Fall (geometric)*, 1971.



Fig. 4: Bas Jan Ader. *Broken Fall (organic)*, 1971.

A repetição, presente como temática e ação na obra de Ader pode ser vinculada à idéia de “uma coisa após a outra” utilizada como estratégia por Donald Judd e outros artistas da década de 60²² para quebrar o equilíbrio da composição relacional atrelada a uma tradição pictórica europeia da qual desejavam estabelecer distinções.

[A repetição] Tratava-se, afirmaram, de uma estratégia para escapar à composição relacional que identificavam com a arte europeia. “A concepção deles baseia-se toda no equilíbrio”, observou Stella com respeito ao formalismo Europeu. “Você faz uma coisa num canto e a equilibra no outro canto”. Ao explicar os motivos porque se opunha à composição relacional, Judd reforçou: “É que eles estão ligados a uma filosofia racionalista (...). Toda essa arte está baseada em sistemas construídos de antemão, sistemas apriorísticos; eles expressam um determinado tipo de pensamento e lógica amplamente desacreditados hoje em dia como meios de descobrir como é o mundo”²³.

Este grupo também procurava desvencilhar-se de um pensamento voltado para a idéia do artista como “centro” original da expressão da obra, abrindo o trabalho para a percepção de diferentes pontos de vista. A quebra do princípio de verticalidade na escultura²⁴, amplamente apresentada, por exemplo, nas colunas de Robert Morris e na obra de Carl Andre, demonstram claramente a preocupação desses artistas em estabelecer outra forma de relação entre o espectador e o objeto fundada, essencialmente, na relação entre esse corpo e a percepção do espaço que o circunda. Rosalind Krauss nos aponta a forte influência das idéias de Merleau-Ponty e de sua *Fenomenologia da percepção* (1942) na construção desse pensamento. Por mais que a estrutura e dimensão dos objetos apresentados seja a mesma, “(...) é impossível enxergá-

²² Principalmente ao grupo de artistas nomeado de Minimalistas. Essa foi a denominação dada pelos críticos da época à produção de um grupo composto principalmente por Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin e Carl Andre, que durante a década de 60 realizavam trabalhos com características em comum, mas não chegavam a se considerar um grupo, sendo que cada um desenvolveu suas próprias teorias.

²³ KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. P. 292/3

²⁴ O esboço desta intenção já se apresentava na incorporação (ou perda) da base nas esculturas de Constantin Brancusi (1876-1957).

los como uma mesma forma”²⁵ e transcender a percepção do objeto do espaço onde se insere.

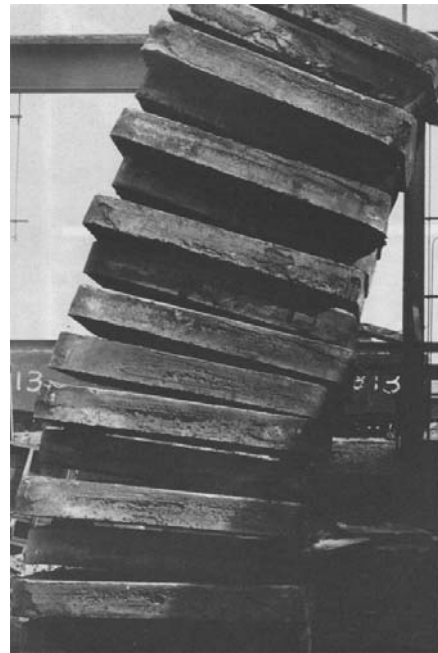
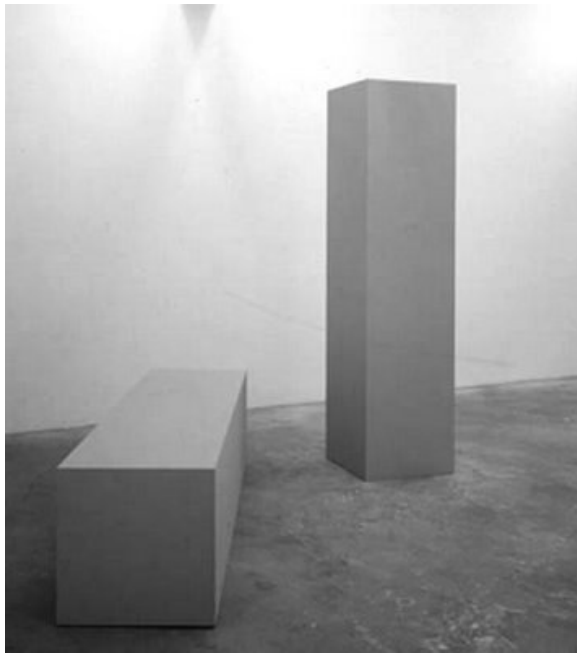


Fig. 5: Robert Morris. *Two Columns*, 1961/73.

Fig. 6: Richard Serra, *Stacked Steels Slabs*, 1969.



Fig. 7: Carl Andre. *Stell Row*, 1967.

²⁵ KRAUSS, 1998. P. 319

A repetição, a horizontalidade e a idéia de uma percepção do objeto desvencilhada da emoção biográfica do autor são estratégias utilizadas por esses artistas e incorporadas por toda uma geração posterior (da qual podemos incluir Bas Jan Ader) que vem “(...) declarar a excentricidade da posição que ocupamos relativamente a nossos centros físicos e psicológicos”.²⁶

Portanto, é por meio dessa horizontalidade na apresentação do objeto e do movimento, da cadência do corpo no espaço, capaz de apreender diferentes pontos de vista, que se inaugura no campo das artes visuais o que alguns teóricos irão chamar de “nova sensibilidade”²⁷. Segundo a proposição desses artistas, a decadência do objeto pode gerar uma nova cadência, uma continuidade às estratégias e proposições para o olhar.

O equilíbrio não surge da rigidez, mas do ato de colocar-se em movimento, *em direção a*, em situação de risco²⁸. Esse risco pode surgir no simples ato de caminhar. O vagabundo (aquele que vaga), não objetiva um caminho específico, não utiliza seus pés para chegar a algum lugar. Ao contrário, está à deriva. É o caminho que constrói seu percurso. Essa imprecisão do ato de andar acaba por incorporar o instantâneo e o acidental. Segundo Tânia Rivera, não é por acaso que a incorporação do acaso na imagem, principalmente pela descoberta do instantâneo fotográfico, coincide com o desenvolvimento da psicanálise e a noção de que somos seres descentrados. Na passagem do séc. XIX para o XX a imagem perde seu estatuto de precisão visível e começa a formar-se justamente pelo movimento e pela incerteza do visível²⁹.

²⁶ Id. P. 334

²⁷ Refiro-me principalmente à Barbara Rose em seu ensaio *ABC ART* (1975), que identifica nesse grupo de artistas uma sensibilidade posterior ao expressionismo-abstrato caracterizada por uma busca de neutralidade e da eliminação de um teor emocional exagerado.

²⁸ SERRES, 2004. P.128/129.

²⁹ RIVERA In: RIVERA; SAFATLE, 2006. P. 150.



Fig. 8: *If you are a typical spectator, what you are really doing is waiting for the accident to happen*
Francis Alÿs, 1996. (video)



Fig. 9: *The last Clown.*
Francis Alÿs, 2000. (animação)

A maioria dos trabalhos do artista Francis Alÿs parte da ação de caminhar pela cidade e observar seu comportamento deixando que os elementos externos interfiram acidentalmente em seu percurso. Em “*If you are a typical spectator, what you are doing is waiting for the accident to happen*” (fig. 8) Alÿs propõe-se a filmar uma garrafa *pet* em um grande centro urbano sem interferir no que observa (partindo do pressuposto de que observar já é uma interferência). Ao seguir as modificações de posicionamento da garrafa provocadas pela ação dos transeuntes, do vento e demais condições, Alÿs acabou por ser atropelado. O acidente direcionado à coisa observada ocorreu, na verdade, com o observador, alterando completamente a expectativa do percurso inicial. Para o artista, este *estar-na-cidade* oferece justamente a chance dos acidentes acontecerem, desde um simples tropeço a um risco de vida. E o que está em jogo é justamente essa tomada de posição ativa no espaço, criando situações imprevistas, que fogem ao controle e que geram, pela imprecisão, uma forma legítima de experimentação³⁰.

³⁰ É importante ressaltar aqui a aproximação das propostas do artista Francis Alÿs à idéia de *deriva* desenvolvida pelos Situacionistas a partir da década de 50. (ver BERENSTEIN, Paola. [org.] **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. RJ: Casa da Palavra. 2003).

A ação de caminhar em Alÿs e, principalmente, a restauração dessa ação perante os acidentes de percurso nos indica a resistência à gravidade; a subversão do peso corporal ao qual, por vezes, só resta assumir sua incoerência irônica gerando uma não-gravidade que também pode ser pensada como provocadora do riso. Talvez seja possível converter as metáforas moral e espiritual da ascensão em uma metáfora da banalidade, de um gesto tolo que, por sua repetição, acaba por adquirir outra espessura. A busca de verticalidade surge, então, como um “instinto de leveza”³¹ do qual Gaston Bachelard nos fala. Viver verticalmente seria viver contra o peso, em oposição à rigidez do cotidiano e em direção a uma restauração constante da capacidade de sonhar.

O desequilíbrio, a fragilidade e o descontrole são, acima de tudo, elementos subversivos que propiciam as condições ideais para a busca de limites, ou melhor, de extrapolação dos limites impostos. Segundo Edson de Souza “(...) são estes tropeços que ainda restauram nossa humanidade e nos provocam o pensamento como pequenas pausas diante da fúria do bom funcionamento”³². As propostas artísticas estariam, portanto, carregadas de um esvaziamento de sentido completo ao apresentarem na imprecisão um significado ilógico ou inacabado oposto ao oferecido pelo mundo espetacular midiático.

³¹ Ao analisar as imagens poéticas do ar Gaston Bachelard relaciona a verticalização humana a certa “tendência” para o sonho. (BACHELARD, 2001.)

³² SOUSA, 2007. P12.

II



Fig. 10: Giuseppe Penone. *Rovesciare i propri occhi* [*To reverse one's eyes*], 1970.

Cap 2: Durações provisórias

Fracasso e entropia

*Once a perceptual change is made,
one does not look at it but uses it to see the world.*

Robert Morris

A incorporação de materiais efêmeros em propostas artísticas e a refutação da teoria do belo único e eterno expressa na tradição do pensamento filosófico começam a surgir em meados do século XIX, sendo que Charles Baudelaire irá nomear esse olhar comprometido com a velocidade das transformações cotidianas e capaz de extrair o eterno do transitório de “Modernidade”³³. Porém, é a partir da década de 60 que a produção artística passa a incorporar cada vez mais a noção de efemeridade e a forçar os limites de apreensão do mundo visível. A extrema velocidade de reprodução e circulação das imagens e a tendência a uma “desmaterialização”³⁴ do objeto de arte parecem assumir limites extremos a partir desse período.

Segundo Lucy Lippard, os artistas norte-americanos da década de 60 e 70 vinculados à noção de redução, chamados de Minimalistas, aliavam-se em torno da idéia de tabula rasa e buscavam redefinir os parâmetros para a arte de acordo com alguns ideais utópicos que desejavam estender à sociedade³⁵. Se, por um lado, a relevância social dessas implicações pode ser complicada de se determinar, por outro, as mudanças almejadas geraram novas possibilidades e definições para as propostas artísticas.

³³ BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

³⁴ O termo “desmaterialização” é utilizado aqui no sentido definido por Lucy Lippard em seu artigo “*The dematerialization of art*” (1968) para definir propostas artísticas iniciadas na década de 60 onde a forma material era menos importante do que a idéia ou propostas que buscavam questionar as formas de produção usuais em arte.

³⁵ “*The Word Minimal suggest a tabula rasa – or rather the failed attempt at a clean slate, a utopian wish of the times that never came true but it was important for the goals and the desires it provoked.*” (LIPPARD, Lucy R. **Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, a cross-reference book of information on some esthetic boundaries**. London: Studio Vista, 1997. P. viii)

*Under attack is the rationalistic notion that art is a form of work that results in a finished product. (...) What art now has in its hands is mutable stuff which need not arrive at the point of being finalized with respect to either time or space. The notion that work is an irreversible process ending in a static icon-object no longer has much relevance.*³⁶



Fig 11: Sol LeWitt. *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value*, 1968.

A minimização ou renúncia do objeto de arte único e imutável implicou, por exemplo, na renúncia da autoria única e colocou em cheque o sistema de avaliação comercial das obras, dentre outras conseqüências ideológicas. O objeto em si torna-se menos importante do que sua desapareção, do que a experiência do espectador, os processos que envolvem sua elaboração e, inclusive, a própria idéia que o gerou:

³⁶ “Ataca-se a noção racionalista de que a arte é um fazer que resulta em um produto acabado. (...) O que a arte tem agora em suas mãos é substância mutável que não precisa chegar ao ponto de ser finalizada em relação tanto ao tempo quanto ao espaço. A noção de que a obra é um processo irreversível que resulta em um objeto-ícone estático não tem mais muita relevância.” MORRIS, Robert. *Notes on Sculpture 4: Beyond Objects*, 1969. In HARRISON, Charles. WOOD, Paul. *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden, MA: Blackwell, 2003. P.884/5. (tradução livre)

A própria idéia, mesmo no caso de não se tornar algo visível, é um trabalho de arte tanto quanto qualquer produto terminado. Todos os passos intermediários - rabiscos, rascunhos, desenhos, trabalhos malsucedidos, modelos, estudos, pensamentos, conversas – interessam. Os passos que mostram o processo do artista às vezes são mais interessantes do que o produto final.³⁷

O terreno das artes visuais torna-se, gradativamente, um campo fértil para se explorar a noção de invisibilidade. Mesmo as propostas que buscaram expor as incoerências do sistema produtivo e artístico a partir dos próprios materiais, evidenciaram, por meio da fragilidade e efemeridade, possibilidades poéticas direcionadas para além do que o objeto representava.

O conceito de entropia adotado como mote por Robert Smithson (1938-1973) surge aqui como referencial da subversão de valores que os próprios materiais feitos pela indústria para durarem podem conter, revelando o fracasso do ideal estético que o desenvolvimento industrial almejou. Entre as diversas apreensões do significado de entropia apontadas por Yve-Alain Bois em *Formeless*³⁸, a noção daquilo que está fora de uso e de consumo parece ter sido especialmente atentada na produção de Smithson, colocando em cheque os valores de permanência e de uma racionalidade produtiva.

Na mente tecnológica a ferrugem evoca um medo de desuso, inatividade, entropia e ruína. O porquê de o aço ser valorizado e a ferrugem não, têm origem em um valor tecnológico e não artístico.³⁹

³⁷ LEWITT, Sol. *Parágrafos sobre arte conceitual*, 1967. COTRIM, Cecília. FERREIRA, Glória. [orgs.]. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

³⁸BOIS, Yve-alain; KRAUSS, Rosalind E. *Formless: A user' guide*. New york: Zone Books, 1997. P.39.

³⁹ SMITHSON, Robert. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. 1968. In HARRISON; WOOD, 2003. P.189.

Ao utilizar o termo “pulverização” para referir-se aos processos não-resistentes da matéria, Smithson resgata a idéia de fragmentação e desintegração apresentadas na pintura pelo Futurismo e Cubismo e o re-atualiza no próprio objeto. O termo, utilizado pejorativamente pelo filósofo russo Nikolai Berdiaév em 1918 para referir-se à imagem fracionada apresentada na produção cubista⁴⁰ adquire na concepção de Smithson a profundidade física dos materiais, da constituição das coisas, já que “(...) nenhum material é sólido, todos eles contêm cavernas e fissuras.”⁴¹ Percebemos, portanto, como a obstinação pela resistência da matéria é uma ilusão. Nada resiste de fato na materialidade que Smithson nos oferece e, ainda assim, essa “perda irrecuperável”⁴² só pode ser aferida ao lidar com os processos referentes à própria matéria.

Lidar com a materialidade nesses termos também foi o interesse de um grupo de artistas italianos da década de 60 cuja produção foi nomeada de Arte Povera. Ao utilizar materiais ditos “pobres” e colocar lado a lado produtos manufaturados e materiais orgânicos, esses artistas, de modo geral, buscavam “(...) *to maximize the experience of beauty with a minimum of linguistic transformation and cultural imposition.*”⁴³ Apoiados nos mesmos ideais que guiaram as manifestações de maio de 68, o grupo havia percebido que a tradição e o consumo haviam gerado controle e não liberdade; restava ao artista negar sua posição de “produtor” que aproximava suas atitudes da lógica do sistema que desejava subverter e repensar suas estratégias de apresentação do mundo visto.

⁴⁰ Kasemir Maliévich aponta o uso pejorativo do termo “pulverização” e também o adota para referir-se a esse tipo de imagem, pela qual também se interessava. MALIEVICH, Kazimir. **Dos novos sistemas da arte**. São Paulo: Hedra, 2007. P. 27.

⁴¹ SMITHSON, Robert. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. 1968. In HARRISON; WOOD, 2003. P.189

⁴² “*Entropy is a sinking, a spoiling, but perhaps also an irrecoverable waste*” BOIS, Yve-alain; KRAUSS, Rosalind E. **Formless: A user' guide**. New york: Zone Books, 1997. P.55.

⁴³ “(...) maximizar a experiência do belo com o mínimo de transformações linguísticas e imposições culturais”. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. **Arte Povera (Themes and movements)**. Phaidon Press Ltd, 2005. P.19. (tradução livre)



Fig. 12: Giovanni Anselmo. *Invisible*, 1970.

Entretanto, talvez Giuseppe Penone (1947) tenha sido um dos únicos artistas vinculado ao movimento a efetivamente opor-se à ótica da produção ao inverter a lógica da própria visão cegando-se com lentes espelhadas (fig. 10). A ação de Penone nos indica uma necessidade de esvaziamento e de reconfiguração de nossas próprias imagens, onde a simples negação das imposições visuais externas acaba por adquirir uma dimensão profundamente política.

Tal esvaziamento ou negação de uma produtividade direcionada por uma lógica de um sistema que se mostrava ineficiente em vários aspectos também é colocada de forma evidente nas interferências realizadas por Gordon Matta Clark (1943-1978) em casas populares prestes a serem demolidas e em outras construções obsoletas. Assim como os diversos cortes e furos realizados na tela por Lucio Fontana (1899-1968). Ao cingir e elipsar a planaridade do campo pictórico, Fontana gera um esvaziamento que tem como consequência revelar a potencialidade do ato artístico para além do objeto.



Fig. 13: Gordon Matta-Clark. *Splitting: Exterior (in 6 parts)*, 1974.

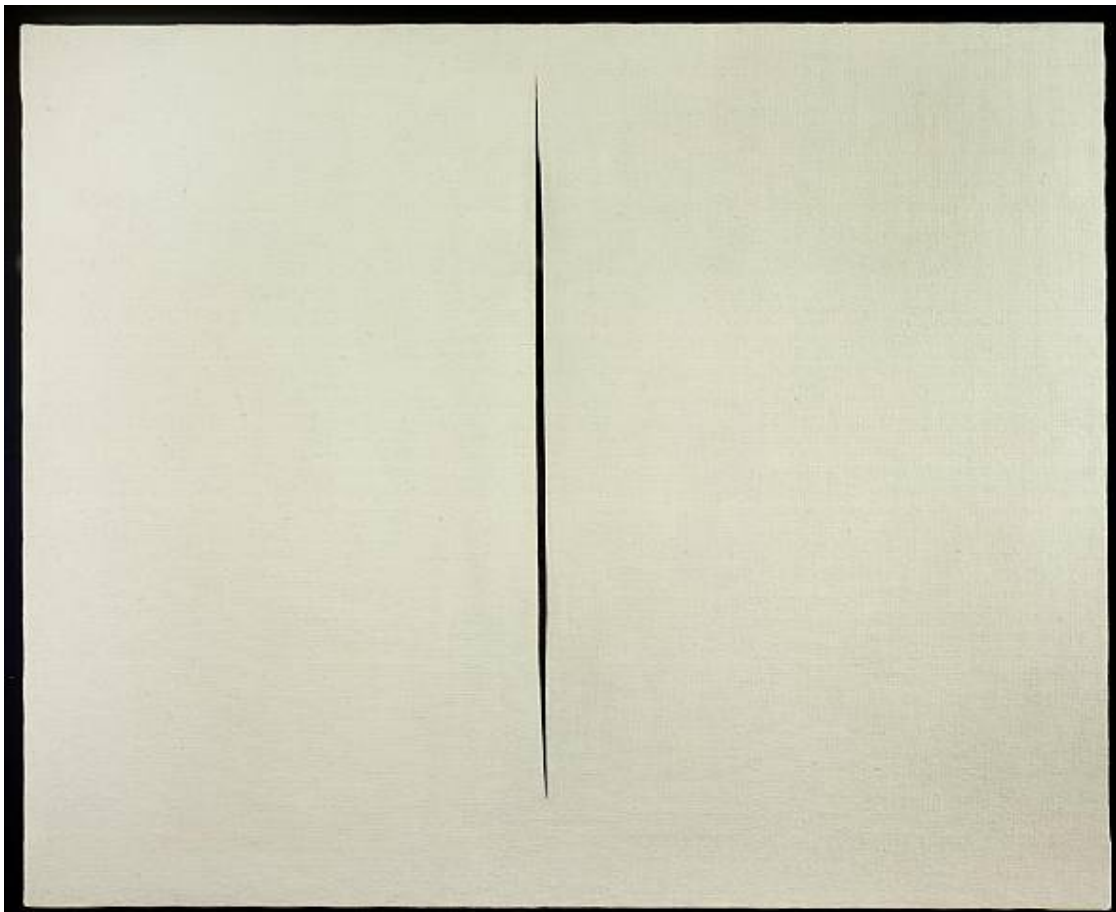


Fig. 14: Lucio Fontana. *Concetto Spaziale Attesa*, 1965. 61x50 cm

Se a arte utópica da década de 60 mostrou-se incapaz de lidar com certas instâncias políticas e ideológicas da sociedade, sendo moldada e abarcada pelas instituições que rejeitava, por outro lado, ao se opor a uma visão mecanicista as propostas de desmaterialização do objeto de arte evidenciaram a irreversibilidade de alguns processos, e isso inclui as mudanças que ocorriam no universo da arte e que, inevitavelmente, estabeleciam novos referenciais.

Segundo Maurice Blanchot existe uma espécie de fenda entre o mundo das coisas comuns que servem às nossas necessidades e o espaço em que elas tornam-se outras coisas e revelam possibilidades poéticas. Deste modo, por mais que se mostre em condições perfeitas, os objetos e propostas artísticas estão sempre em uma posição de deslocamento que pode aludir a seu uso cotidiano, mas ao mesmo tempo desvinculam-se da noção habitual que tínhamos deles.

(...) um utensílio danificado torna-se a sua imagem (e, por vezes, um objeto estético: ‘esses objetos obsoletos, fragmentados, inutilizáveis, quase incompreensíveis e perversos’ que Breton amava). Nesse caso, o utensílio, não mais desaparecendo no seu uso, *aparece*. . Essa aparência do objeto é a da semelhança e do reflexo: se se preferir, o seu duplo. A categoria da arte está ligada a essa possibilidade para os objetos de ‘aparecer’, isto é, de abandonar à pura e simples semelhança por trás da qual nada existe – exceto o ser. Só aparece o que se entregou à imagem, e tudo o que aparece é, nesse sentido, imaginário. ⁴⁴

Neste sentido, talvez fosse necessário renomear as coisas que se tornam obsoletas, pois, como nos mostra Peter Stillman, personagem do romance de Paul Auster, o abandono dos mesmos revela nossa incompreensão e estagnação perante o caráter efêmero e transitório das coisas.

⁴⁴BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. P.206.

(...) O que se passa quando uma coisa não cumpre mais sua função. Continua ela sendo a mesma coisa ou ela passa a ser outra? Se você retira o pano de um guarda chuva, permanece ele sendo um guarda chuva? (...) Em geral, a gente assim o chama. No máximo, nós dizemos: um guarda chuva estragado. Em minha opinião isso é um grave erro, é a origem de todas as nossas incomodações. Na medida em que ela não possa mais cumprir suas funções, o guarda chuva não é mais um guarda chuva. Ele pode parecer um; ele pode ter sido um guarda chuva, mas agora ele se transformou em outra coisa. Ora, o nome continuou o mesmo. Por conseqüência, ele não pode exprimir a mesma coisa. Ele é impreciso. Ele é falso. Ele esconde aquilo que deveria revelar.⁴⁵

Ora, o objeto que perde sua função original é abandonado porque se torna análogo a um corpo morto, que, por sinal, recebe outro nome: cadáver. Ter de renomear as coisas que não nos servem mais seria um constante reconhecimento dessa condição transitória de nosso próprio corpo.

Assumir a efemeridade não implica, portanto, em abdicar das coisas, mas talvez em renomeá-las. A recuperação do obsoleto se daria pela adoção de outro ponto de vista. Em seu ensaio sobre a transitoriedade, Sigmund Freud relata a recusa de um amigo poeta em acreditar que toda a beleza do mundo esteja fadada à desapareição, constatação que acaba por impedi-lo de admirar a beleza das coisas. No entanto, para Freud a equação lógica deveria ocorrer de modo inverso, pois a limitação da experiência elevaria sua importância, principalmente se levarmos em consideração sua particularidade:

Realmente, talvez chegue o dia em que os quadros e estátuas que hoje admiramos venham a ficar reduzidos a pó, ou que nos possa suceder uma raça de homens que venha a não mais compreender as obras de nossos poetas e pensadores, ou talvez até mesmo sobrevenha uma era geológica na qual cesse toda vida animada sobre a Terra; visto, contudo, que o valor de toda essa

⁴⁵ AUSTER, Paul. **A trilogia de Nova York**: cidade de vidro, fantasma, o quarto fechado. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

beleza e perfeição é determinado somente por sua significação para nossa própria vida emocional, não precisa sobreviver a nós, independentemente, portanto, da duração absoluta.⁴⁶

Ao falar sobre a estética da efemeridade Cristine Buci-Glucksmann nos apresenta uma visão da transição entre valores de permanência que permeavam o objeto artístico vinculado ao desejo humano de perpetuar-se por meio da cultura e uma reconfiguração desses valores na sociedade atual⁴⁷. Segundo a autora, uma série de instabilidades mundiais gerou uma espécie de confusão ou exagero do olhar (“*la folie du voir*”) que determina uma relação de limite extremo e vertiginoso com as imagens. Embora essa perspectiva indique o fracasso inevitável do nosso olhar perante a necessidade de captura do que lhe é oferecido, “*comme si cette conscience de l'éphémère était devenue la perception d'un social précaire et sans projet*”⁴⁸, Buci-Glucksmann nos aponta para um aspecto positivo da efemeridade que irá nomear de “efêmero cósmico” sugerindo uma relação de leveza e fluidez com o mundo visto em contraposição à melancolia que permeia a consciência de impermanência e transitoriedade no pensamento ocidental.

Por vezes, a apreensão de uma imagem esquecida tem o poder de reconfigurar, por um instante, esse presente convertido em espetáculo, pensando aqui na relação que a palavra “espetáculo” possui com “espelhismo” sugerindo uma idéia de multiplicação ao infinito de imagens e de transformação do mundo visível em um caleidoscópio onde já não sabemos ao certo onde nos fixar. A efemeridade cósmica ou aérea que Buci-Glucksmann nos apresenta e que remonta também à filosofia “ascendente” de Gaston

⁴⁶ FREUD, Sigmund. *Sobre a transitoriedade* In FREUD Sigmund. **Obras Completas**. 1916 [1915] VOL. XIV

⁴⁷ BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Esthétique de l'éphémère*. Galilée, 2003.

⁴⁸ “(...) como se essa consciência do efêmero trouxesse a percepção de um social precário e sem projeto.” Id, P.17.

Bachelard ⁴⁹ surge, portanto, como uma nova possibilidade temporal de apreensão do mundo visto:

L'éphémère ne se réduit donc pas au présent sacralisé de nos sociétés. Car il implique une sorte de capture-accueil du temps, de ses modulations infimes qui animent le présent, lui donnent sa tonalité, sa 'nuance', et recréent ses passages et ses fragilités. Dans cet art de l'attention et de l'attente, (...) une exploration transversale des sensibilités (...) ⁵⁰

Portanto, identificamos na noção de efemeridade não apenas uma alusão aos movimentos e artistas que se preocuparam com a inserção de materiais que invertessem a lógica da duração expressa na tradição anterior, mas também como uma noção vinculada à atenção disponível ao detalhe, ao mais inapreensível dos detalhes capaz de nos lançar em uma relação temporal que, talvez possamos dizer, esteja mais comprometida com um tempo afetivo do que com um tempo histórico ou social.

Se nosso coração fosse amplo o bastante para amar a vida em seus pormenores, veríamos que todos os instantes são a um tempo doadores e espoliadores e que uma novidade recente ou trágica, sempre repentina, não cessa de ilustrar a descontinuidade essencial do Tempo.⁵¹

Desse modo, tornar o detalhe invisível em visível surge como possibilidade de instaurar outro tempo para a obra, onde o interesse não está mais direcionado para o deslocamento ou supressão do objeto, tanto quanto para o deslocamento do espectador para esse tempo afetivo. Nesse sentido, a miniatura surge como recurso de aproximação

⁴⁹ BACHELARD, 2001.

⁵⁰ “O efêmero não se reduz, portanto, ao presente sacralizado de nossa sociedade. Visto que, ele implica em uma sorte de capturas-acolhidas do tempo, de modulações ínfimas que apreciam o presente, entregam-se as tonalidades, as “nuances” e recria suas passagens e fragilidades. Por meio dessa arte da atenção e da espera (...) uma exploração transversal das sensibilitades (...)” BUCI-GLUCKSMANN, 2003. P.65 (tradução livre).

⁵¹ BACHELARD, **Intuição do instante**. São Paulo: Editora Verus, 2007. P.20

do espectador, exigindo disponibilidade física e atenção; instaurando, assim, uma temporalidade não produtiva.



Fig. 15: detalhe das ranhuras da embalagem de chocolate Alpino utilizada na instalação *All*. (arquivo do autor).

Ao realizar caminhadas em um dos maiores centros urbanos do mundo, a Cidade do México, o artista Francis Alÿs parece alcançar esses atravessamentos temporais ao resgatar detalhes e imagens que se tornaram praticamente invisíveis, seja pela relação de escala em comparação à estrutura monstruosa da cidade, seja pelo próprio esquecimento. Em sua instalação *Bolero* (fig. 12 a 16) Alÿs nos relembra de uma personagem praticamente extinta que habita o cenário da cidade: o engraxate. Essa figura, que aparece em vários de seus trabalhos, tem um lugar central na instalação que consiste em uma animação onde Alÿs concede uma dança ao par de mãos do engraxate. Juntamente ao vídeo (ver DVD em anexo) que transcorre em *looping* em uma sala acompanhado de uma composição sonora feita pelo artista são apresentados emoldurados todos os desenhos que compõem a animação, além de parte significativa dos rascunhos e de outros elementos que traçam o percurso de elaboração da animação final (a que vemos no vídeo).

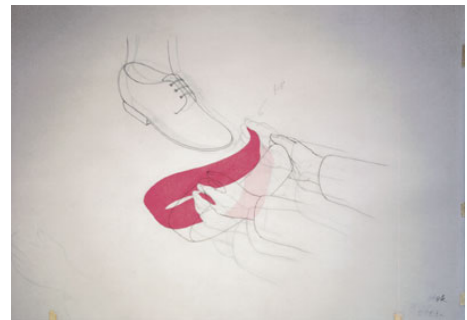


Fig 16 e 17 (esquerda): Francis Alÿs, *Bolero*, 2007. (vista geral)

Fig. 18 e 19 (direita): Francis Alÿs, *Bolero*, 2007. (detalhes)

Diversos aspectos apresentados na instalação de Alÿs nos interessam aqui. Em primeiro lugar, a temática da animação *Bolero*, uma delicada homenagem à figura do engraxate que se dedica ao ofício de lustrar os pés das pessoas. Pés que, por vezes, dançam em seus sapatos lustrosos e disfarçam a queda eminente – “*No-thing we are*”. A imagem desse trabalhador traz uma sensação que parece nos conduzir a outro tempo, onde os pés eram idolatrados em pequenos caixotes e onde o contato com a passagem do desgastado para o lustrado e do lustrado novamente para o desgastado reavivava uma proximidade maior com nossa condição temporária e efêmera.

Percepção semelhante nos é narrada por Edson de Sousa que ao adentrar em uma sapataria depara-se com um cenário de resistência onde o trabalhador que ali reside, o sapateiro, vive de e para os objetos imperfeitos e estragados que conserta. A coexistência de condições divergentes (viver/estragar) que este espaço proporciona nos desperta, segundo Sousa, da “paralisia de um ideal que se esqueceu de nós”⁵²:

Entrar em uma sapataria talvez seja uma das experiências mais contundentes da imperfeição do mundo. Os sapatos em desordem, o cenário precário e sublime resistindo a velocidade do capital e das mercadorias, o pó, o cheiro de graxa nos lembrando uma outra química de tempo. Os pequenos espaços das sapatarias ainda resistem ao *layout clean* da arquitetura das vitrines coloridas onde tudo parece estar no lugar. Ali, nos lembramos que o corpo tem feridas e cicatrizes, que a vida está cheia de curativos, que os sonhos envelhecem e que inevitavelmente os objetos estragam.⁵³

Aqui, pensamos também no título do trabalho (*Bolero*) e na pequena subversão que Alÿs provoca ao relacionar o movimento da dança ao ofício repetitivo, quase maquinal que as mãos do engraxate executam. Para Paul Valéry a dança nos possibilita descobrir uma “utilidade de segunda ordem” para nossos membros, sendo que dançar

⁵² SOUSA, 2007.

⁵³ Id, p. 11/12.

não almeja um objetivo, não é um ato determinado como seria utilizar os pés para chegar a um lugar específico. Dançar para ele é quase um desequilíbrio.⁵⁴ Portanto, o valor da dança que considera análogo ao da poesia (e estendemos aqui para todas as formas poéticas de relação com o mundo) estaria justamente na subversão da funcionalidade original destinada aos membros. Essa subversão de uma função encontra seu correspondente na idéia de que os objetos estragam, desgastam-se e apontam para uma simetria com a nossa própria existência efêmera.

A afirmação sobre o cambaleante de Valéry nos indica que a busca poética se propõe enquanto um desafio ao equilíbrio. É preciso fragilizar as estruturas rígidas. Por vezes, lembrar de olhar para baixo e experimentar a vertigem. Essa experiência nos mostra que a busca poética não possui, a princípio, nenhum compromisso com a funcionalidade. Mas, indo um pouco além, a experiência poética não possui compromisso com uma temporalidade linear pré-estabelecida e com um tipo de produção determinada por outras instâncias da sociedade. Logicamente, não queremos desvincular ingenuamente a produção artística de seu tempo e de sua cultura, mas pensar neste ideal utópico e libertário talvez sempre tenha sido uma das possibilidades que a arte nos apresentou.

⁵⁴VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999. P. 216.

III



Fig. 20: Jorge Macchi. *Antártida 2*, 2003.

Cap. 3: Movimento Mínimo

O deserto é mais

*Sou partidário do movimento mínimo,
da menor alteração que provoca a maior revolução
na percepção da realidade.*

Jorge Macchi

Ao falar sobre sua produção, o artista argentino Jorge Macchi resume, em parte, a relação que deseja que o espectador mantenha com seus trabalhos: a de um aspecto íntimo ou individual, próxima daquela estabelecida com um livro⁵⁵. Para o artista essa e outras táticas, como lidar com mínimos deslocamentos, pequenos acasos cotidianos e alterações quase imperceptíveis no espaço expositivo, potencializa a percepção em um sentido praticamente oposto ao da espetacularização.

Con respecto a la escala de las obras, en general no trabajo con la espectacularidad, tiendo a una arte íntimo, que logre una conexión fuerte, casi individual con el espectador. No tengo muy claro el por qué, pero me gustaría que el espectador tuviera con algunas de mis obras la relación que podría establecer con un libro.

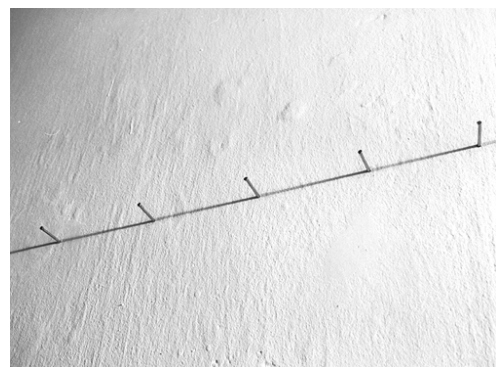


Fig. 21 e 22: Jorge Macchi
Horizonte, 2002.

⁵⁵ “Com respeito à escala das obras, em geral não trabalho com a espetacularidade, tendo à uma arte íntima, que alcance uma conexão forte, quase individual com o espectador. Não tenho muito claro o porquê, mas eu gostaria que o espectador tivesse com algumas de minhas obras a relação que poderia estabelecer com um livro.” Entrevista concedida pelo artista à Ana Paula Cohen na ocasião da XXVI Bienal de São Paulo. Disponível em: <<http://www.jorgemacchi.com/cast/tex01.htm>>

Para o artista, a relação de escala das obras é, portanto, um fator decisivo para o tipo de relação que se deseja propiciar. A escolha por uma escala reduzida de apresentação de suas propostas, bem como por uma economia de elementos irá gerar uma atenção direcionada ao detalhe e uma relação íntima com o trabalho.

Podemos identificar certos antecedentes da relação proposta por Macchi a partir de noções históricas na arte. Segundo Barbara Rose a idéia de “mínimo irreduzível” é iniciada pelas questões lançadas por Kasemir Maliévitch e Marcel Duchamp que irão influenciar toda uma geração de artistas preocupada com a simplicidade da redução e uma aproximação com o mundo das coisas:

“It’s important to keep in mind that both Duchamp’s and Malevich’s decisions were renunciations – on Duchamp’s part, of the notion of the uniqueness of the art object and its differentiation from common objects, and on Malevich’s part, a renunciation of the notion that art must be complex.”⁵⁶



Fig. 23: Marcel Duchamp
Porte-bouteilles [bottle rack], 1914/64.

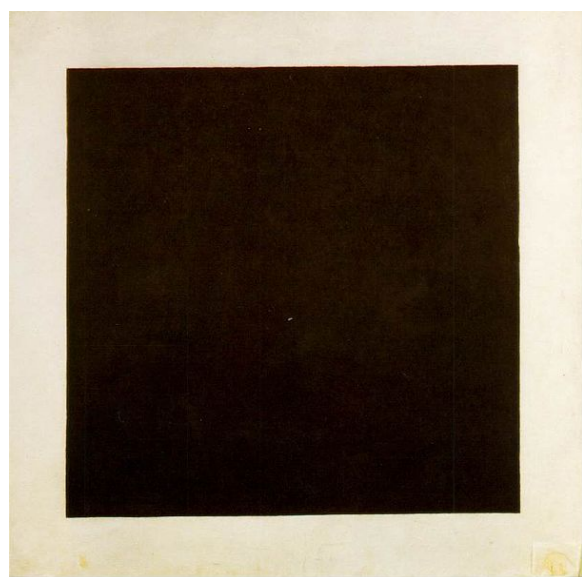


Fig. 24: Kazimir Maliévitch
Black Square, 1913.

⁵⁶ “É importante manter em mente que tanto a decisão de Duchamp quanto a de Malevich foram renúncias – por parte de Duchamp, do caráter único do objeto de arte e sua diferenciação dos objetos comuns, e por parte de Malevich, uma renúncia da noção de que a arte deve ser complexa.” ROSE, Barbara. *A B C ART*. October, 1965. P. 277. (tradução livre).

A influência dessas decisões reverbera na produção dos artistas Minimalistas, citados anteriormente (ver cap. 1) e que se apresenta como fundamental para chegarmos ao conceito de “mínimo” que queremos utilizar aqui, principalmente pela busca em se estabelecer outra forma de relação entre o espectador, o objeto e o espaço onde se inserem. Além disso, havia a necessidade por parte desses artistas em contrapor-se ao expressionismo abstrato propondo uma arte que se apresentasse de maneira impessoal e que, de certo modo, neutralizasse o “eu” do artista, acentuando assim a experiência do espectador.

O “movimento mínimo” proposto por Macchi segue essa vertente que aposta em uma força equivalente e oposta à do expressionismo abstrato ou à idéia de uma arte grandiosa e imponente. Entretanto, para Macchi, o que está em questão é fundamentalmente uma carga afetiva atribuída ao material. O gesto é sintético, reduz-se a uma escolha, e o afeto contido em cada escolha potencializa-se por implicar em várias renúncias:

Mirar y seleccionar, ese es mi trabajo. En la medida en que el objeto está cambiado de contexto, de función, de escala y hay una oscuridad alrededor, uno centra la atención inmediatamente en él y tiene otra significación. Por supuesto que no es un método mío: desde Duchamp eso es moneda corriente en el arte contemporáneo. El trabajo de todo artista es un trabajo de selección: un pintor que está delante de su tela elige constantemente colores. A mí no me gusta elegir colores, prefiero elegir determinadas formas u objetos que me llamen la atención.⁵⁷

⁵⁷ “Olhar e selecionar, esse é o meu trabalho. Na medida em que o objeto está fora de contexto, de função, de escala e existe uma obscuridade ao redor, pode-se imediatamente centrar a atenção nele e ter outra significação. Certamente, este não é um método meu: desde Duchamp isso é moeda corrente na arte contemporânea. O trabalho de todo artista é um trabalho de seleção: um pintor diante de sua tela elege constantemente as cores. Eu não gosto de eleger cores, prefiro eleger determinadas formas ou objetos que me chamem a atenção.” MACCHI, Jorge. *Mais por menos* Dez. 2004. Disponível em: <http://www.jorgemacchi.com/> (tradução livre).

A instalação *ALL*, realizada durante o curso de Mestrado em Arte, parte dessa mesma noção de seleção proposta por Macchi. Os módulos quadrados que compõem o trabalho são papéis laminados reutilizados. A busca de variação na repetição, a utilização de um material produzido de forma industrial e a ocupação do espaço da galeria são algumas das características que podem ser mencionadas em relação ao legado minimalista. Porém, em *All* o gesto é potencializado como escolha afetiva.

O artista Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) se vale de deslocamentos e propostas de ações sintéticas que acabam por nos inserir em um contexto de conteúdos extremamente densos e pessoais. A efetividade das propostas aparentemente simples do artista muitas vezes está vinculada às ações legadas ao próprio espectador. Este é o caso de *Untitled (A Corner of Baci)* onde o volume de bombons deixados no canto da parede, correspondente ao peso de seu parceiro falecido, diminui à medida em que os visitantes podem pegá-los para si. Além disso, nos interessa pontuar a proximidade da utilização de materiais em relação à instalação *All* bem como a disposição dos mesmos no espaço expositivo gerando tensionamentos entre a presença do espectador e o espaço ao redor.



Fig. 25: Felix Gonzales-Torres.
Untitled (a corner of Baci), 1990.



Fig. 26: Felix Gonzales-Torres.
Untitled, 1992.

Em *All*, a maneira pouco virtuosística de lidar com o material demonstra que o gesto que nos interessa é trivial, capturado no horizonte efêmero do cotidiano. A precariedade do papel laminado reaproveitado torna-se necessária para sua potencialização, para a passagem do ordinário uso de embalagem à invenção deste papel como retalho de um céu, embalagem de luz que forma suas próprias constelações. Não se trata, portanto, apenas de evidenciar as variações visuais de cada módulo, os rasgos e amassados de sua superfície frágil. O irresistível das propriedades que o material apresenta é que, se formos capazes de seguir suas marcas, de ler suas “digitais”, percebemos que elas sugerem uma conjuntura estelar própria inventada a partir da percepção de um cotidiano banal, mas secretamente fantástico.

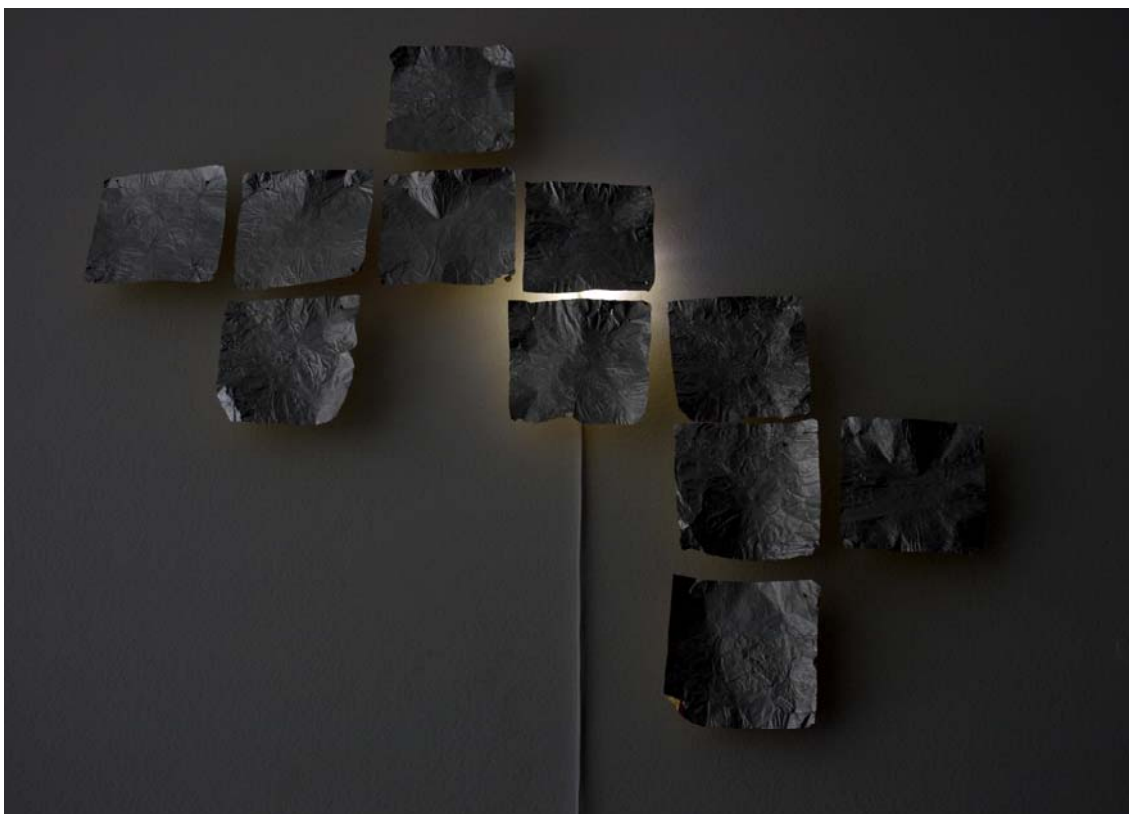


Fig. 27: Luciana Paiva. *ALL*, 2009. (detalhe da instalação)

A repetição do quadrado como superfície, rearranjado no espaço expositivo, também nos remete a busca de uma simplicidade da forma, sendo que, como nos aponta Robert Morris: “*Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience.*”⁵⁸ Desde Malévitch que a forma quadrada surge como símbolo de máxima redução, sendo que, para o pensamento suprematista⁵⁹ é justamente essa representação não-objetiva quase didaticamente encontrada na forma do quadrado (que se contrapõe às formas orgânicas encontradas na natureza) que livra a arte de uma representação ilusionista e permite a percepção do que é realmente essencial: o sentimento. Posteriormente, como o próprio Malévitch já apontava, a simplicidade do quadrado salta do plano pictórico e suas possibilidades continuam a ser exploradas de várias formas.

Para esclarecer sua idéia de não-objetividade Malévitch utiliza a imagem do “(...) ‘deserto’, no qual nada além do sentimento pode ser reconhecido”⁶⁰. Nesse momento o deserto representa um esvaziamento necessário para o surgimento de novas possibilidades pictóricas a serem exploradas. A imagem do deserto (que será posteriormente reutilizada inúmeras vezes por outros artistas como metáfora e como espaço de produção) carrega o conteúdo almejado, pois parte-se do princípio de que é um espaço teoricamente vazio, ou ainda, “cheio de ausências”⁶¹. Uma imagem que, por sua eficácia, pode conter qualquer outra.

⁵⁸ “Simplicidade da forma não se iguala necessariamente à simplicidade da experiência.” MORRIS. In. HARRISON; WOOD, 2003. P. 830. (tradução livre)

⁵⁹ “Suprematismo” ou “novo realismo pictórico” são as denominações do movimento criado por Malévitch, Olga Rózanova e Ivan Kliun em 1915. As composições suprematistas propõem um distanciamento da pintura figurativa baseando-se principalmente na idéia de “economia” e “não-objetividade”. (MALIÉVITCH, 2007).

⁶⁰ MALEVICH, Kasimir. *Suprematismo*. In. CHIPPI, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. P. 345

⁶¹ MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. P.22

Para nós é importante resgatar aqui o deserto como espaço potencial onde ainda cabe produzir imagens sem a interferência dos excessos de um mundo dominado por imagens esvaziadas. O artista Hélio Ferverza nos apresenta a condição desse esvaziamento atual pensando na desertificação como nesses “espaços de grande adversidade e aridez” que conformariam a produção de arte a um tipo de produção econômica vinculada ao capital multinacional ⁶². Ferverza utiliza a metáfora do deserto resgatando o sentido de adversidade mencionado por Hélio Oiticica (1937-1980) para indicar a condição da vanguarda brasileira, bem como sua proposta de reconfiguração ⁶³. Essas imagens acrescentam, portanto, ao sentido que nos interessa aqui; resgatar o deserto como imagem utópica, como uma paisagem “inacabada” ⁶⁴. Não mais como uma metáfora da tábula rasa e sim como paisagem receptora que se reapresenta a cada nova experiência. ⁶⁵.

Nesse sentido, nos aproximamos das considerações de Gaston Bachelard que apresenta na noção de deserto a medida da expansão de um universo íntimo. Uma “interiorização do deserto” não corresponderia a um vazio interior ou a uma escassez de recursos, ao contrário, a imensidão contida nessa imagem remete a nossa “consciência imaginante”. O deserto seria, portanto, um espaço vazio em potencial para aquele que se arrisca a imaginá-lo. ⁶⁶

⁶² FERVENZA, Hélio. **O + é deserto**. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

⁶³ “DA ADVERSIDADE VIVEMOS!”. OITICICA, Hélio. *Esquema geral da Nova Objetividade*, 1967. In COTRIM; FERREIRA. [orgs.]. 2006. P. 168.

⁶⁴ “(...) toda obra de arte teve e ainda tem uma janela utópica por onde podemos ver uma paisagem no processo de constituição.” Apud JIMENEZ In SOUSA, 2007. P. 33

⁶⁵ Aqui, também podemos pensar no deserto como em um espaço acolhedor de todas as utopias, heterotópico, portanto, no sentido definido por Foucault. FOUCAULT, Michael. *Of other Spaces* (1967), Heterotopias. Disponível: <<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>>

⁶⁶ “A imensidão do deserto vivido repercute numa intensidade do ser íntimo” BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P.209.

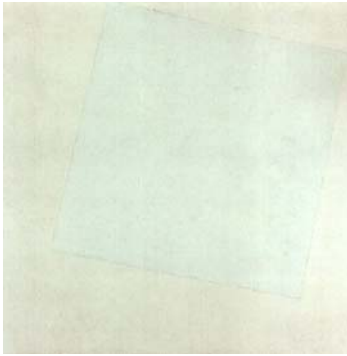


Fig. 28: Kasemir Maliévich
Branco sobre branco, 1918.

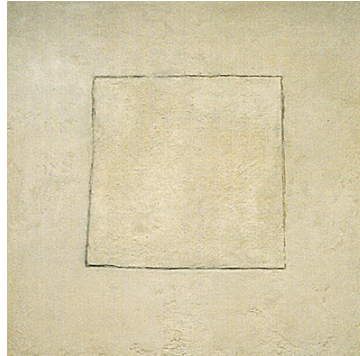


Fig. 29: Mira Schendel
Sem título, 1964.

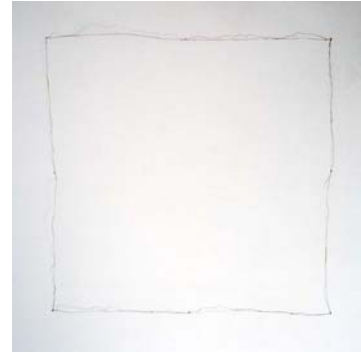


Fig 30: Richard Tuttle
1st wire bridge, 1971.

É partindo da noção de um “esvaziamento” como espaço potencial e do quadrado como símbolo de máxima redução que podemos colocar as imagens acima em uma mesma perspectiva. Mira Schendel utiliza-se muito bem dessa noção de um vazio potencial e de um espaço não-objetivo e não-figurativo aberto por Maliévich tempos atrás. Embora recusasse ser enquadrada nos grupos de sua época, sua obra parte de uma linha formal construtiva explorada pelos concretistas brasileiros, mas “(...) em lugar da positividade concreta há um certo ceticismo difuso, talvez um pessimismo sutil. Seus trabalhos são densos, austeros, preservam o sujeito no limite de sua expressividade mínima.”⁶⁷. Assim, acaba por aproximar-se muito mais de uma organicidade não-racional e espiritual que despontava como oposição ao pensamento concretista e que aponta afinidades com o Neoconcretismo⁶⁸.

Ao marcar o quadrado na superfície pictórica emplastada de tinta a artista resgata, por meio de uma alteração sutil, um espaço de intimidade dentro do próprio

⁶⁷ MARQUES, 2001. P. 21

⁶⁸ “A ruptura neoconcreta na arte brasileira data de março de 1959, com a publicação do *Manifesto Neoconcreto* pelo grupo de mesmo nome, e deve ser compreendida a partir do movimento concreto no país, que remonta ao início da década de 1950 e aos artistas do Grupo Frente, no Rio de Janeiro, e do Grupo Ruptura, em São Paulo”. NEOCONCRETISMO In: Enciclopédia Itaú Cultural de artes visuais. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/>.

quadro, pois seu traço trêmulo é fronteira, demarca um limite que não precisa mais remeter-se ao da tela, mas que reverbera na intimidade da própria artista. Em seus trabalhos o “(...) vazio que evoca o absoluto, o tempo imanente e eterno, contrasta com a efemeridade do gesto inacabado”⁶⁹. Trata-se, portanto, de acrescentar um ponto de menos virtuoso em relação ao gesto e intencionalidade do artista.

Nesse sentido, a “ponte” de Richard Tuttle - uma linha de arame disposta a alguns centímetros da parede em um formato quadrado - conecta-se intimamente com isto que “(...) na aparente fragilidade consegue garantir uma sustentação arquitetônica” da obra de Mira Schendel. A delicadeza de *First Wire Bridge* nos faz atentar justamente para um espaço intermediário, entre objeto e sombra projetada. O vazio delimitado pelo arame revela a sombra projetada na parede. Além disso, a disposição quase imperceptível do trabalho no espaço expositivo exige um olhar extremamente atento.

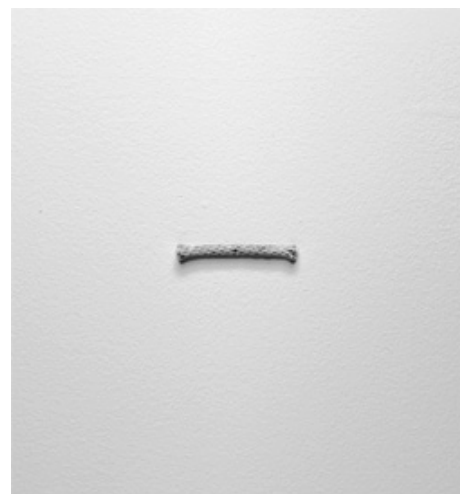
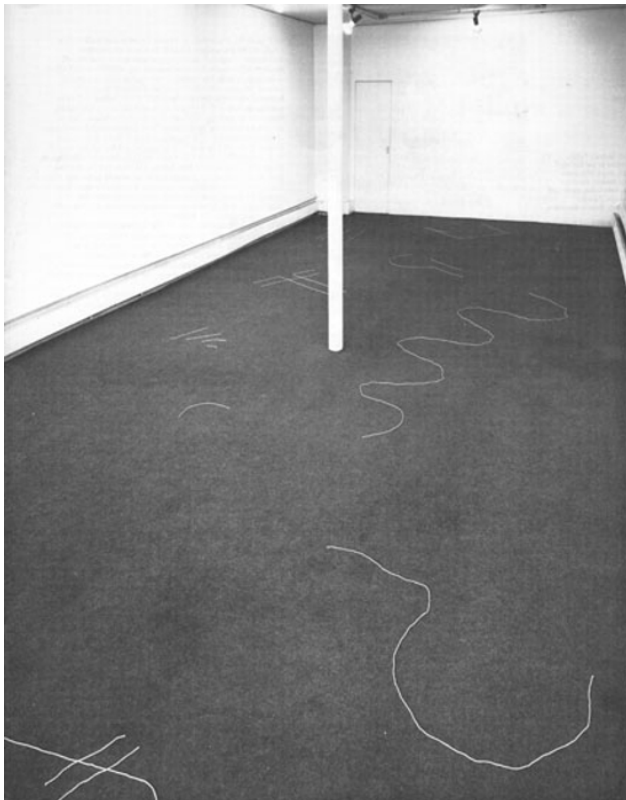


Fig .31 (acima): Richard Tuttle.
Rope piece. 1974.

Fig. 32 (ao lado): Richard Tuttle.
Ten kinds of memory, 1974.
(Vista da exposição)

⁶⁹ MARQUES, 2001. P. 29

A tática de Tuttle acaba por transformar o próprio espaço de exposição em um local esvaziado, onde o espectador é convocado a estar atento à mínima alteração correndo o risco, caso não esteja realmente disponível, de perder seus referenciais.⁷⁰ Isso se dá não apenas pela simplicidade da estrutura em questão, mas, principalmente, pela escala reduzida do trabalho que acaba por ampliar o espaço ao redor. O observador converte-se, portanto, neste ser atento que observa os detalhes e que precisa estabelecer uma relação de proximidade com o que observa.

Em *ALL*, assim como em outros trabalhos produzidos anteriormente ao curso de Mestrado, essa proximidade também é convocada. Se, à primeira vista, uma visão distanciada sugere uma composição de arranjos constelares (pelo reflexo produzido em alguns pontos) e geometrizados (pelo formato quadrado e repetitivo da embalagem), com a aproximação percebe-se que cada embalagem iluminada também se revela enquanto um pequeno nicho estrelado. A idéia de repetição evidente na disposição modular dos papéis reaparece na imagem de pequenos nichos contidos em um outro, maior. De certo modo, o detalhe acaba por conter o todo, tornando a alternância entre próximo e distante um jogo circular e reafirmando a necessidade de atenção ao detalhe e ao ínfimo. Pois, “(...) apenas ao concentrarmos o olhar sobre algo que parece insignificante, é que o seu significado cósmico e sua capacidade de desestabilizar expectativas ganham vida.”⁷¹.

Mas, se o detalhe pode potencializar-se e expandir-se, a imensidão, por sua vez, também aponta para o ínfimo. Retomando as noções apresentadas por Bachelard, percebemos que o próximo e o distante, o pequeno e o imenso, são noções que realizam

⁷⁰ Na ocasião da 25ª Bienal de São Paulo (2003) a artista Ana Miguel nos fala do deserto como este espaço extremamente extenso onde é necessário o máximo da nossa atenção para que o mínimo detalhe seja percebido.

⁷¹ PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. **Jorge Macchi: exposição monográfica**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007. P. 36

uma sutil alternância conciliando situações que a princípio parecem contraditórias, mas que se tornam possíveis se imaginadas. A miniatura concentra um poder imaginativo e possui uma capacidade de expansão; a imensidão, por sua vez, apresenta um horizonte que reverbera no íntimo e converge para o centro.⁷²

O sintetismo das representações visuais do infinito pode ser representado pela adoção do zero como condição de produção. Essa idéia de tábula rasa expressa nas exposições supematistas não se configura apenas como negação da arte anterior, “(...) o zero é uma condição para que a seqüência de números se estabeleça. (...) um espaço neutro onde o apagamento das formas é a fonte das formas inéditas da arte.”⁷³ Do mesmo modo, o branco sugere a ausência de visibilidade, mesmo que contraditoriamente, sugerindo uma visibilidade mínima. É essa possibilidade (ou impossibilidade) de tencionar a experiência da visão que parece atentada na obra de alguns artistas, como Tuttle:

*If you're going to be a visual artist, then there has to be something in the work that accounts for the possibility of the invisible, the opposite of the visual experience. That's why it's not like a table or a car or something. I think that that might even be hard for people because most of our visual experiences are of tables. It has no business being anything else but a table. But a painting or a sculpture really exists somewhere between itself, what it is, and what it is not, you know, the very thing. And how the artist engineers or manages that is the question.*⁷⁴

⁷² Estas idéias são apresentadas especificamente nos capítulos “A Miniatura” e “Imensidão Íntima”. BACHELARD, 2003.

⁷³ CAUQUELIN, Anne. **Freqüentar os Incorporais**: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins, 2008. P. 84

⁷⁴ “Se você vai se tornar um artista visual, então, tem de haver alguma coisa no trabalho que conte com a possibilidade do invisível, o oposto da experiência visual. É por isso que não é como uma mesa ou um carro, ou qualquer coisa. Eu acho que isso pode ser difícil para as pessoas porque a maioria das nossas experiências visuais são de mesas. Não há problema em ser nada além de uma mesa. Mas uma pintura ou escultura realmente existe a meio caminho de si mesma, o que é, o que não é, você sabe, aquilo mesmo. E como o artista inventa ou conduz é que é a questão.” Richard Tuttle In: <<http://www.pbs.org/art21/slideshow/?slide=743&artindex=163>> (tradução livre)

Podemos aqui pensar nos primeiros experimentos visuais da poesia concedidos a Stéphane Mallarmé em seu poema *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*⁷⁵ onde a alteração da disposição usual dos versos na página gera espaçamentos que possibilitam novas conexões entre os versos. O branco da página é condição para que os olhos possam transitar entre esses espaços constituindo novos sentidos. O “arejamento” da página é oferecido, portanto, ao leitor⁷⁶.

Da mesma forma, porém obtendo resultados mais literais – representando visualmente com a escrita o conteúdo do texto - os caligramas de Guillaume Apollinaire irão potencializar a visualidade do poema ao alterar o espaço das páginas e a disposição das letras. Em “Viagem” (1915) a pequena paisagem formada pelas frases dissolve-se aos poucos em palavras-constelações que aludem ao céu do poema.⁷⁷

A relação estabelecida aqui nos remete, portanto, ao espaço da parede como uma expansão da página. Em *All* a disposição dos módulos segue essa não-linearidade, alternando vazios e pequenos grupos de módulos quadrados. Embora a palavra esteja omitida (pois o lado dourado da embalagem que contém as informações está virado para a parede), nos interessa a palavra como estrutura, e, principalmente, essa possibilidade constelar de disposição dos módulos que se assemelham a esses poemas visuais.

⁷⁵ MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. (1954) In CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Mallarmé**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

⁷⁶ A utilização dos espaços em branco no poema é análoga aos experimentos sonoros de John Cage (1912-1992), especialmente sua peça *4'33"* (1952) onde o pianista a executa sem tocar, apenas sentado diante do instrumento marcando o tempo necessário. O silêncio proposto em sua peça acaba por evidenciar a variedade de sons/ruídos produzidos no ambiente pelos próprios espectadores.

⁷⁷ “*La douce nuit lunaire et pleine d'étoiles. C'est ton visage que je ne vois plus*” (A doce noite lunar e cheia de estrelas. É o teu rosto que não vejo mais.) APOLLINAIRE, Guillaume. **Caligramas**. Org: Álvaro Faleiros. Brasília, DF: Editora UnB, 2008. P. 31.

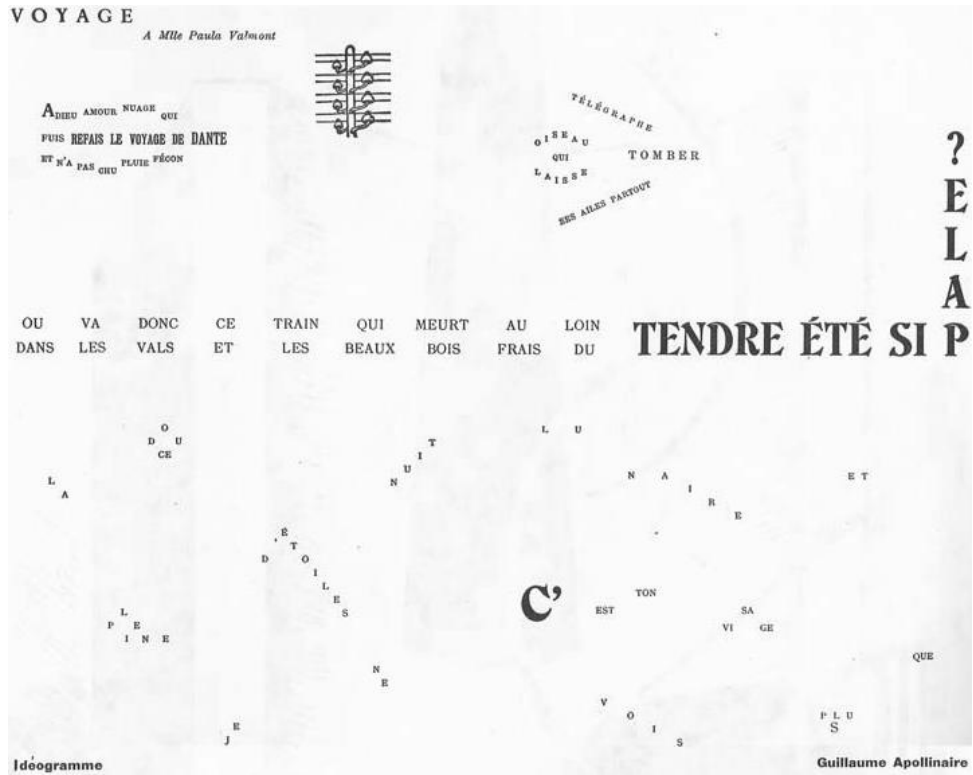


Fig 33: Guillaume Apollinaire. *Voyage*, 1915.



Fig. 34: Luciana Paiva, *All*, 2009 (detalhe da instalação no Centro Cultural Tomie Ohtake – SP)

IV

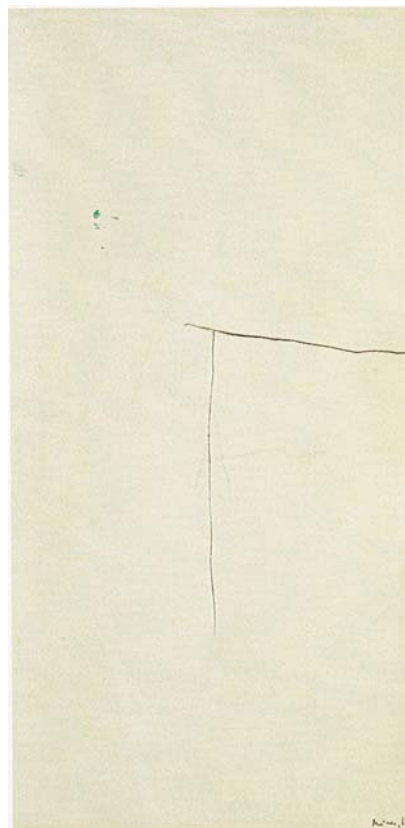


Fig. 35: Mira Schendell. Sem título, 1965.

Capítulo 4: Porque isto não é nada?

Ou como aferir vulnerabilidades... *

I believe in a magic that is possible.

Dario Robleto

O olhar atento é como uma ponte que pode nos conduzir ao segredo escondido nas superfícies que nos cercam. O deslocamento desses detalhes para o contexto da galeria gera um caminho de mão dupla, pois acabamos por transpor essa nova relação estabelecida com as coisas de volta para o cotidiano.

Ao encontrar em seu caminho uma estrutura que parece um aglomerado de materiais sem sentido lógico no sistema dos objetos que tem propósitos funcionais, Richard Tuttle pergunta-se: “Porque isto não é nada?”⁷⁸. O que existe naquela superfície que captura o olhar? O que falta para que o olhar lançado sobre isto que nomeamos de nada, pela simples falta de habilidade ou de necessidade de um nome, possa concretizar-se como um ato artístico?

Recolher o objeto que instiga seu interesse e levá-lo ao ateliê aguardando o momento de utilizá-lo e transformá-lo é uma prática compartilhada por uma genealogia de artistas. Como por exemplo, por Kurt Schwitters (1887 – 1948) na construção da *Merzbaun* que partia de um princípio colecionista de fragmentos do ordinário e prosaico imbuindo-os de outra potência visível ao apresentá-los no contexto de seu ateliê.⁷⁹

* Título e subtítulo fazem referência, respectivamente, à fala do artista Richard Tuttle e ao título do trabalho de Gê Orthof: “Instrumentos para aferir vulnerabilidades: órbitas kleptorianas” (2004).

⁷⁸ Fala do artista retirada do vídeo **Richard Tuttle: Never Not an Artist**. Dir: Chris Maybach. *Twelve Films*, 2005.

⁷⁹ “A transformação dos objetos é contextual, uma questão de recolocação.” O’DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. SP: Martins Fontes, 2002. P. 45



Fig. 36: Kurt Schwitters, *Merzbau*. Iniciada em 1923 - destruída em 1943, Alemanha.

Essas práticas artísticas estão próximas do que Michel de Certeau irá chamar de “cultura do ordinário”⁸⁰ pois tem o poder de confundir-se com o comum ao mesmo tempo em que se destacam dele. Ao contrário da cultura de massa que tende à homogeneização, uma cultura ordinária parte da reconfiguração daquilo que é apresentado como acabado e finalizado, ressaltando o singular de cada ato cotidiano. Nesse sentido, essas práticas são como o “(...) gesto poético que dobra ao seu desejo o uso da língua comum num reemprego transformante.”⁸¹ e atuam tanto no campo tático quanto no lingüístico por meio de manipulações e deslocamentos que transformam o habitual em invenção.

As maneiras de caminhar pela cidade, ler um livro ou habitar um espaço são práticas empregadas no cotidiano relatadas por Certeau como capazes de provocar fissuras no habitual e, nesse sentido, aproximam-se da tática de apropriação e deslocamento de objetos industriais para o espaço expositivo utilizada por diversos artistas desde Duchamp:

Apropriar-se das informações, colocá-las em série, montá-las de acordo com o gosto de cada um é apoderar-se de um saber e com isso mudar de direção a força de imposição do totalmente feito e totalmente organizado. É traçar o próprio caminho da resistência do sistema social com operações quase invisíveis e quase inomináveis.⁸²

Se por um lado Duchamp reivindicava por meio dos *readymades* a indiferença do objeto de arte em relação ao objeto comum afirmando que suas escolhas não se baseavam no deleite estético e sim na anestesia ou abstenção de um juízo de gosto⁸³,

⁸⁰ CERTEAU, 2002.

⁸¹ CERTEAU; GIARD; MAYOL. GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**: 2. Morar, cozinhar. RJ: Vozes, 2003. P. 339

⁸² Id, p. 340.

⁸³ “A point which I want very much to establish is that the choice of these ‘readymades’ was never dictated by aesthetic delectation. This choice was based on a reaction of visual indifference with at the

por outro, irá afirmar o caráter diferencial de um objeto industrial específico em relação aos demais, evidenciando a mínima separação que o faz ser outro e não o mesmo objeto:

Nota 35 “*séparation infra-mince*

2 formes embouties dans / Le même moule (?) diffèrent / entre elles / d’une valeur séparative infra / mince –

*Touts les identiques aussi / identiques qu’ils soient, (et / plus ils sont identiques) se / rapprochent de cette / difference séparative infra / mince”*⁸⁴

Portanto, se os *readymades* recusam a singularidade, isso não é suficiente para fazê-los idênticos aos demais objetos de sua série. A indistinção aparente entre duas coisas converte-se em uma diferenciação entre essas duas coisas. E essa diferença qualificada de *inframince*⁸⁵ é tão maior quanto menos formos capazes de identificá-la. Nossa incapacidade de diferenciação, apontada de forma irônica por Duchamp, acaba por indicar uma dimensão de segredo contida nas superfícies que nos cercam. Distanciamentos mínimos, nuances temporais quase imperceptíveis e encontros sutis são detalhes revelados em suas descrições que reservam uma qualidade misteriosa nessas pequenas percepções. Qualificar situações de *infra-mince* é buscar uma possibilidade de revelá-las, destacá-las das demais ações e sensações do mundo. Se não é possível estabelecer um limite para nosso encantamento com esses detalhes, Duchamp nos mostra que é necessário delimitá-lo.

same time a total absence of good or bad taste... In fact a complete anaesthesia.” DUCHAMP, Marcel. *Apropos of ‘readymades’* 1961. In EVANS, David. *Appropriation (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)* MIT Press, 2009. P. 40.

⁸⁴ “separação infra-fino

2 formas moldadas em / um mesmo molde (?) que diferem / entre si / por um valor separativo infra / fino Todos os ‘idênticos’ por mais / idênticos que sejam, (e / quanto mais idênticos são) / aproximam-se dessa / diferença separativa infra / fino”. DUCHAMP, Marcel. **Notas**. Madrid: Tecnos, 1998. P. 34 (tradução livre)

⁸⁵ “(...) *infra-mince* seria o atributo ou adjetivo constituído por Marcel Duchamp para proposições estéticas, jogos semânticos, jogos com a linguagem, para o conjunto de sensações sutis que constituem suas 46 notas”. FRANCA, Patrícia. *L’Infra-mince, Zona de Sombra e o tempo do entre-deois*. In: Porto Arte. Revista de Artes Visuais, vol. 9, n 16, Porto Alegre: Instituto de Artes - UFRGS, 1999.

Disponível em:<<http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/>>

A delimitação não garante, entretanto, a comprovação imediata do universo *inframince*. Cada uma das descrições só pode ser aferida pela memória ou imaginação. É a lembrança que temos da vivência de uma situação semelhante ou a projeção das possibilidades apresentadas evocando relações sensoriais e temporais que conhecemos que nos possibilita compreender a “dimensão infinitesimal”⁸⁶ dessa qualidade.

“(…) reintoilage (opération pouvant / servir dans l’exploitation des infra minces

Mode: l’état actif et non pas le / résultat – l’état actif ne donnant / aucun intérêt au résultat / étant différent si le meme état / actif / est répété.

Mode: expériences. – le résultat ne / devant pas être gardé – ne présentant aucun / intérêt –

Non-échange”⁸⁷

Neste ponto, o preciosismo das descrições duchampianas guarda certa ironia em relação ao processo de observação científica. O olhar seletivo aproxima a postura do artista à do “homem da lupa” definido por Bachelard como aquele indivíduo capaz de “acolher o detalhe despercebido e dominá-lo”.⁸⁸ A atenção cativa pelas pequenas coisas o situa a meio passo do cientista e da criança e é essa postura que o confere a possibilidade de redescobrir o mundo a partir de suas particularidades minúsculas, do pormenor e do acaso. Porém, ao contrário do cientista o que está em jogo não é o resultado, mas a observação. Desse modo, “O poeta, como tantos outros, sonha atrás da vidraça. Mas no próprio vidro descobre uma pequena irregularidade que vai propagar a irregularidade do universo”.⁸⁹

Essa observação atenta da qual Bachelard nos fala, capaz de estimular o colecionismo dos detalhes observados é um dos princípios que pode ser apontado na

⁸⁶ Id.

⁸⁷ (...) troca da tela de uma pintura (operação que pode / servir na exploração dos infra finos

Modo: o estado ativo e não o / resultado – o estado ativo não demonstra / nenhum interesse no resultado – o resultado / é diferente se o mesmo estado / ativo / é repetido.

Modo: experimentos. – o resultado não / deve ser guardado – precisa de / interesse – Não-intercambio”. DUCHAMP, 1998. P.26 (tradução livre)

⁸⁸ BACHELARD, 2003. P. 165

⁸⁹ Id, p. 165.

constituição da instalação *All* e que já despontava como tática em propostas anteriores – como *Quando criança eu fugi* onde recortes de respostas de palavras cruzadas compõem a instalação. O processo metódico de abrir e esticar o papel inevitavelmente confere marcas, pequenos rasgos e furos à fina película que constitui as embalagens do chocolate. Ao longo do ano de 2008 essas variações foram observadas e o papel foi armazenado aos poucos, logo após o consumo de cada chocolate comprado. Por fim, o conjunto formado resultou na primeira montagem da instalação que preserva, simultaneamente, a repetição da forma quadrada e as variações dos detalhes conferidos pela manipulação do papel.

É precisamente a atenção direcionada ao objeto que antes seria “(...) destinado ao descarte (por ser perecível) ou ao esquecimento (por ser comum)”⁹⁰ que o transforma em algo singular. Ao falar sobre a obra de Rivane Neuenschwander, Moacir dos Anjos nos mostra que a artista estrutura seus trabalhos como uma “coleção de pequenas coisas do mundo”⁹¹. Utilizando-se de elementos como restos de comida, materiais descartáveis, poeira, entre outros vestígios quase imperceptíveis a artista realiza ou propõe ações simples e efêmeras. Por vezes, a repetição de uma ação, gerando variações sobre um mesmo tema, suporte ou conteúdo é o que irá atribuir o caráter colecionista de sua obra. Este é o caso de *One thousand and one possible nights* (Fig. 37) onde os furos realizados pela artista em folhas negras aludem a rearranjos de constelações. A ação repetitiva de furar o papel gera variações incalculáveis, parte delas organizadas pela artista como uma exposição de “resultados” obtidos a partir de seu processo.

⁹⁰ ANJOS, Moacir dos. *Olhar a poeira, por exemplo*. Texto da exposição da artista Rivane Neuschewander no MAMAM, Recife. 2003.

Disponível em: <http://www.mamam.art.br/mam_exposicoes/rivane.htm>

⁹¹ Id.

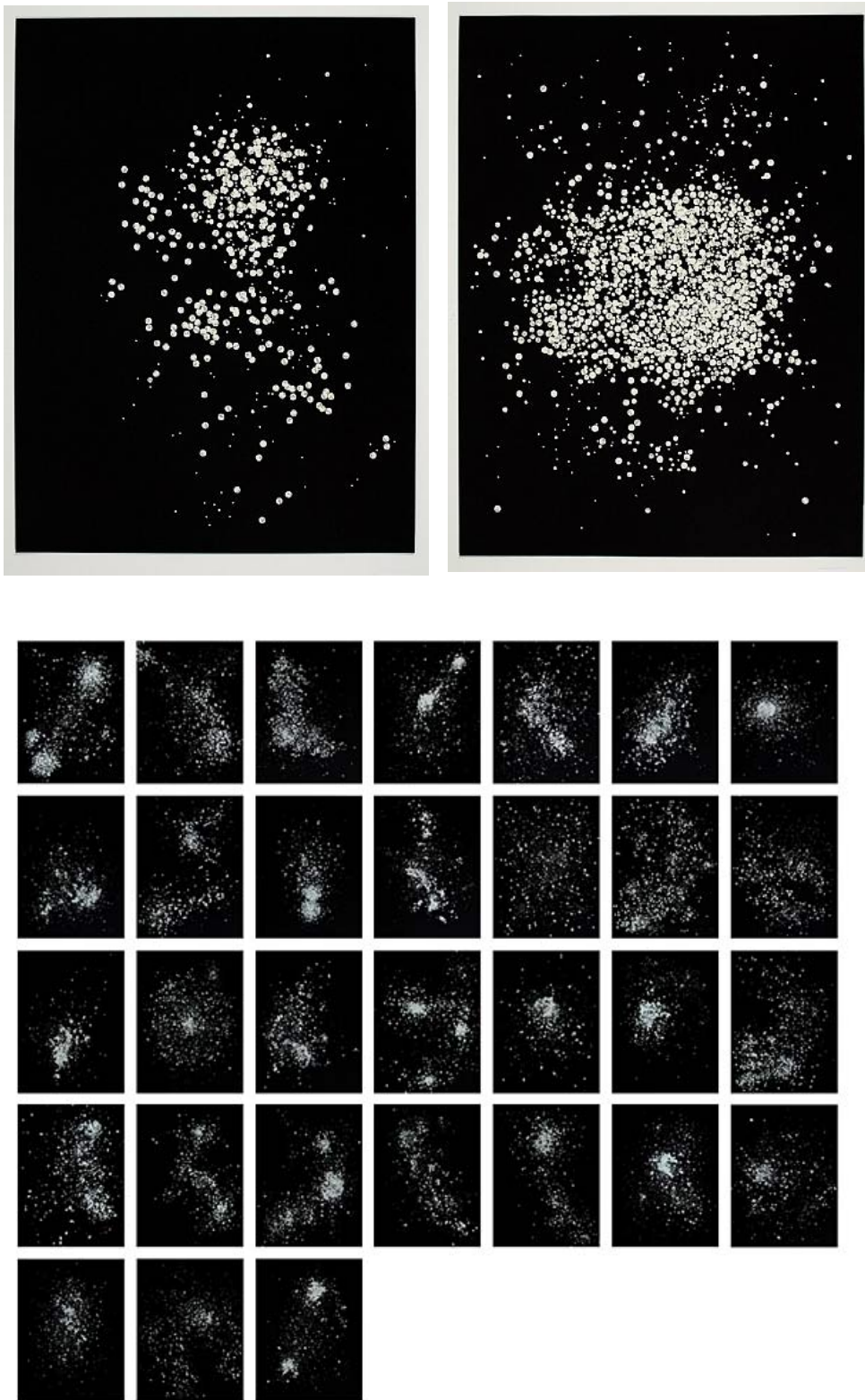


Fig. 37: Rivane Neuenschwander, *One thousand of possible nights*. 2006.

A ação de Rivane também nos sugere certa ironia com o processo de observação científica que remonta às cuidadosas anotações duchampianas a respeito da qualidade *inframince*. A catalogação das posições estelares no “céu” sugerido pela artista não tem uma comprovação astronômica, porém, a repetição insistente do processo torna-se suficiente para que a alusão seja perfeitamente convincente. Em outras propostas – como, por exemplo, *O trabalho dos dias* (1998-2000) onde a poeira e os vestígios de presenças das pessoas são capturados em papel adesivo fixado no espaço expositivo – somos colocados frente a frente com elementos que não estamos habituados a observar isoladamente. A apresentação árida e incisiva desses elementos e processos outrora submersos no cotidiano acaba por converter o banal em fantástico.⁹²

Retornamos, neste ponto, à pergunta inicial lançada por Richard Tuttle: “Por que isso não é nada?”. O que haveria de tão extraordinário no comum? A questão de Tuttle parece sintetizar a preocupação de um grande grupo de artistas da década de 60 que buscaram tensionar os limites entre arte e vida, limites esses que, como vimos, já se apresentavam bem mais tênues desde as vanguardas européias, principalmente com os experimentos dadaístas que inauguram a idéia de anti-arte.

Arthur Danto (1924) nos coloca como a diferenciação entre práticas cotidianas e propostas artísticas constituem uma questão filosófica central na arte, e como essas preocupações atingiram manifestações extremamente radicais, como as experimentações do grupo Fluxus:

Nesses anos cruciais, especialmente em Nova Iorque e suas redondezas, o lugar-comum da experiência cotidiana tinha começado a passar por um tipo de transfiguração na consciência artística. Surgia a idéia de

⁹² Aqui cabe lembrar da extensa catalogação de excreções corporais realizada por Gilbert & George (1942 e 1943) evidenciada em diversas de suas séries fotográficas, como em *Coming* (1975) onde exibem imagens de sêmem humano. Segundo a fala dos artistas, ao olhar a ampliação das amostras desses resíduos começamos a ver belas imagens de flores. **Gilbert and George: Daytripping**. Dir: Ian McDonald. Anglia Television, 1992. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=EAcpdwOI0pU>>

que nada externo faria distinguir uma obra de arte dos objetos ou eventos mais comuns – que uma dança pode coincidir em nada mais extraordinário que ficar imóvel; que qualquer coisa que alguém escute poderia ser música – até o silêncio. (...) A qualquer momento que o clima permitisse, um grupo se reuniria para apresentar o *Winter Carol* (Cântico de Natal) de Dick Higgins (1959), escutando a neve cair por um período de tempo preestabelecido. O que poderia ser mais mágico? ⁹³

Fluxus partilhava de características comuns a outros movimentos, como por exemplo, a utilização de materiais comuns empregada pelos Minimalistas, entretanto suas proposições e a própria constituição indefinida e diversa do grupo aponta para a total indistinção de fronteiras entre arte e vida que se baseava tanto nos conceitos da filosofia Zen-budista, quanto nas correntes anti-arte lançadas por seus antecessores. Ambos os caminhos convergiam para a idéia de que “O cotidiano é maravilhoso o bastante” ⁹⁴ e talvez fosse suficiente por si só.

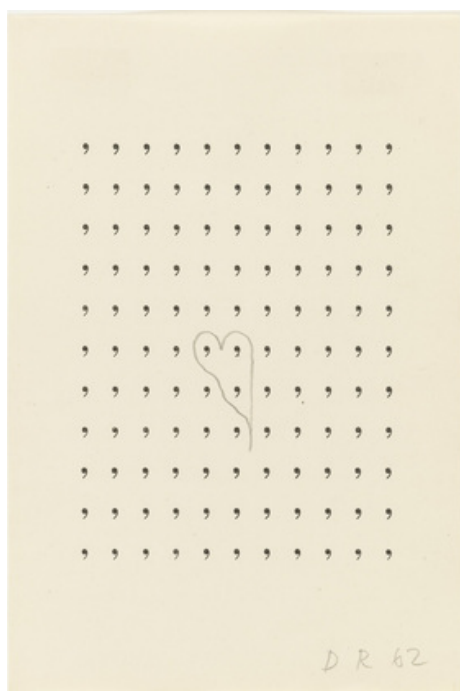


Fig. 38: Diether Roth
Stupidogramm, 1962.

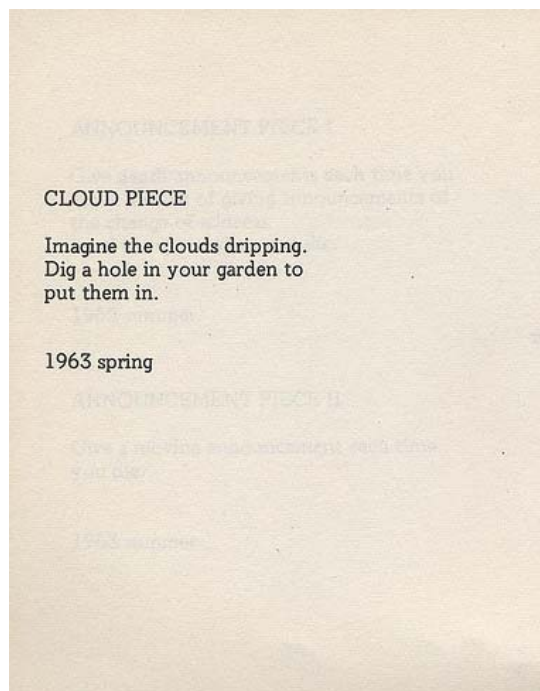


Fig. 39: Yoko Ono
Cloud piece, 1963.

⁹³ DANTO, Arthur C. *O Mundo como armazém: Fluxus e Filosofia*. In HENDRICKS, Jon. **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. Rio de Janeiro: Centro. Cultural do Banco do Brasil, 2002. P.24

⁹⁴ Id, p. 26.

Se o homem pudesse ter uma experiência do mundo, o mundo concreto que o cerca, da mesma maneira que tem a experiência da arte, não haveria a necessidade da arte, artistas e elementos igualmente não produtivos.⁹⁵

Talvez Fluxus responda (ou confirme) a dúvida de Tuttle ao mostrar da maneira mais contundente possível que a questão não está no objeto em si, mas naquilo que pode ser alterado ao percebermos algo como arte. A interrogação de Tuttle é o que converte o nada em possibilidade assim como a linha do desenho de Mira Schendel teria a “função” de apenas “ativar o vazio”⁹⁶, nas palavras da própria artista.

Podemos pensar aqui em uma inversão da tautologia minimalista representada pela máxima “o que você vê é o que você vê”⁹⁷ de Frank Stella para uma perspectiva Fluxus que estaria mais próxima de “o que você vê é *como* você vê”. Dentro dessa lógica não haveria, portanto, limites externos ou hierarquizações possíveis para a percepção do que é arte.

Um grande artista pode fazer arte simplesmente ao lançar um olhar. Uma série de olhares poderia ser tão sólida quanto qualquer coisa ou lugar, mas a sociedade continua a privar o artista de sua “arte de ver”.⁹⁸

A arte nos surge como a possibilidade de manter os segredos em suspensão para habitá-los quando se desejar. Por mais que toda proposta possa ser institucionalizada e abarcada por sistemas sociais que tentem compreender e atribuí-lhe uma função (social, cultural, comercial), as táticas de reestruturação desses sistemas lógicos são inesgotáveis

⁹⁵ Fala de Georges Maciunas. Id, p.25.

⁹⁶ MARQUES, 2001. P. 29.

⁹⁷ “*What you see is what you see*”. STELLA *apud* ROSE, 1965.

⁹⁸ SMITHSON, Robert. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, 1968. In. COTRIM; FERREIRA, 2006. P. 197.

e as “produções silenciosas”⁹⁹ são ilimitadas, pois obedecem a uma mecânica do desejo.

Podemos, portanto, pensar que para além da materialidade física proposta, nenhum trabalho existe de fato fora do que articulamos como versão sobre ele. Nenhum trabalho exclui a memória, o instante em que o vemos e a construção individual que somos. O que fazemos é apenas compartilhar as mesmas superfícies e aferir as marcas que possibilitam redescobrir o cotidiano e dotá-lo de novas possibilidades.

⁹⁹ CERTEAU, 2002. P. 48.

Considerações finais

*I never fall apart,
because I never fall together.*

Andy Wahol

Não podemos compreender de imediato coisas
que são feitas para serem compreendidas
indefinidamente.

Francis Ponge

A presente pesquisa buscou abordar alguns aspectos de interesse na arte contemporânea que foram levantados a partir da minha produção desenvolvida e apresentada recentemente.

Optamos pela construção de um “vocabulário” que reunisse questões e temáticas centrais para que fosse possível explorá-lo como um mapa. Seguindo as direções iniciais percorremos caminhos já conhecidos, mas também fomos conduzidos a realizar desvios na rota principal que, aos poucos, foram incorporados como parte do percurso.

Essa vontade de percorrer as questões ou ser conduzido por elas, sem visar atingir um objetivo e sim como experimentação do próprio percurso, já desponta no primeiro capítulo com a noção de vertigem e vulnerabilidade. Se “Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio.”¹⁰⁰, nosso texto apresenta-se como não mais que um andar vacilante.

Não nos interessa a construção de um conhecimento solidificado e estruturado como um prédio com vários pavimentos de onde podemos olhar o mundo por cima e à distância. Ao contrário, nossa investigação propõe-se como um percurso horizontal, que nos leva a esbarrar em questões ou tropeçar em problemas que serão incorporados; assim como tantas vezes os artistas fizeram com os objetos encontrados em seus percursos. A dúvida é, aqui, uma contingência difícil de eliminar, é a matéria mesma do

¹⁰⁰ CERTEAU, 2002. P.183

fazer artístico e de sua reflexão. A vontade do mínimo e do necessário é a vontade de que o alvo seja eliminado e reste apenas seu centro. Mas aí talvez, nossa busca já não tenha tanta graça.

A abordagem de propostas contemporâneas que apresentassem uma potencialidade desestabilizadora ao demonstrarem certa fragilidade em sua constituição, nos levou a ficar frente a frente com a própria produção em uma posição, por vezes, pouco confortável. Essa proximidade demasiada com nosso “objeto de pesquisa” nem sempre conduziu a um ponto de vista geral e amplo. Entretanto essa é apenas uma das camadas que podemos remover da película que se impõe frente aos nossos olhos.

Não sabemos, portanto, prever ao certo onde esse percurso em construção irá conduzir as novas questões. Entretanto, podemos apontar brevemente algumas dessas questões.

Em vários momentos a noção de fragilidade e de detalhes ínfimos que possuem uma potencialidade a ser revelada gerou indagações a respeito da necessidade de inversão dessa condição e, principalmente da necessidade dessa inversão ser realizada por meio do que entendemos como arte. Uma total eliminação dessa dualidade também não resolve nosso problema, visto que, a indistinção dos limites entre arte e vida nos parece (ainda) uma utopia.

De todo modo, a observação de detalhes ínfimos e a reflexão sobre processos que lidam com esse tipo de deslocamento nos deixaram no horizonte a vontade de aprofundar o caráter absurdo contido no cotidiano. A aproximação entre arte e vida nos conduziu a uma percepção da vida como este campo do absurdo, da incoerência, cada um de seus detalhes - independentemente se são apresentados de forma quase imperceptível ou como obviedades - nos parecem apenas elementos que nos adaptamos a compreender dentro de um conjunto. Como nos coloca Francis Ponge, “Não se trata de arranjar as

coisas. (...) As coisas é que precisam nos desarranjar”.¹⁰¹ Essa será, portanto, uma tarefa contínua. Não apenas deslocar objetos e propor reestruturações, mas esperar que as coisas nos desloquem e nos lancem continuamente para as bordas de nossa zona de conforto.

¹⁰¹ PONGE, 1997. P. 118.

BIBLIOGRAFIA

- APOLLINAIRE, Guillaume. **Caligramas**. Org: Álvaro Faleiros. Brasília, DF: Editora UnB, 2008.
- AUSTER, Paul. **A trilogia de Nova York: cidade de vidro, fantasma, o quarto fechado**. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **O Ar e os Sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **Intuição do instante**. São Paulo: Editora Verus, 2007.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Editora Arx, 2004.
- BATCHELOR, David. **Minimalismo**. SP: Cosac Naify Edições, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. SP: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol. I.)
- BERENSTEIN, Paola. [org.] **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. RJ: Casa da Palavra. 2003
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. *The writing of the disaster*. trans. Ann Smock. University of Nebraska Press, 1995.
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. *Esthétique de l'éphémère*. Galilée, 2003.
- CALLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Lisboa: Cotovia, 1990.
- CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Mallarmé**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- CAUQUELIN, Anne. **Freqüentar os Incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins, 2008.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. RJ: Vozes, 2002.
- _____; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar**. RJ: Vozes, 2003.
- CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COTRIM, Cecília. FERREIRA, Glória. [orgs.]. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**; trad. Estela dos Santos Abreu – RJ: Contraponto, 1997.
- DUCHAMP, Marcel. **Notas**. Trad. Maria Dolores Díaz Vaillagou. Madrid: Tecnos, 1998.
- EVANS, David. *Appropriation (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)* MIT Press, 2009.
- FERVENZA, Hélio. **O + é deserto**. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.
- FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. 1916 [1915] VOL. XIV
- GILL, Carolyn Bailey (ed.) **Maurice blanchot: The demand of writing**. London: Routledge, 1996.
- HARRISON, Charles. WOOD, Paul. *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden, MA: Blackwell, 2003.
- KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LIPPARD, Lucy R. *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. London: Studio Vista
- LOPES, Denilson. **A Delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Editora da Universidade de Brasília: Finatec, 2007.
- MALIÉVITCH, Kazímir. **Dos novos sistemas da arte**. [trad. Cristina Dunaeva] São Paulo: Hedra, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. SP: Martins Fontes, 2002.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PLATÃO. **Diálogos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- POE, E. A. **Carta roubada e outras histórias de crime (a)**. L&PM Editores, 2003.
- PONGE, Francis. **Métodos**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- RIVERA, Tânia; SAFATLE, Vladimir. [org.] **Sobre arte e psicanálise**. São Paulo: Escuta, 2006.
- SALLES, M. F. W. **Dentro do Dentro - Os Nomes das Coisas**. Ed. Mercuryo, 2002.
- SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. RJ: Bertrand Brasil, 2004.
- SOUSA, Edson Luiz André. **Uma invenção da Utopia**. SP: Lumme Editor, 2007.

STOICHITA, Vitor I. *Short History of the Shadow* (a). Reaktion Books - Essays in Art and Culture. 1997.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WAJCMAN, Gárrard. *Fenêtre: Chroniques du regard et de l'intime*. Verdier, 2004.

Dissertações:

FERREIRA, Matias Monteiro. *Infans, (Im)pertinências do infantil na imagem*. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Arte, 2009.

MORAES, Juliano Ribeiro de. **Sombra e cisão: a rasura e outras reescritas da paisagem**. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, 2009.

MÜLLER, Adalberto. **Palavra poética e o desvelamento das coisas: Uma leitura de João Cabral e Francis Ponge** (a). Brasília, 1996.

PANITZ, Marília **As escritas da imagem em arte: da obra ao olhar, do olhar à obra**. Brasília, 2001.

SOTOMAYOR, Yana Tamayo. **Utopia e construção: melancolia e sobrevivência na arte contemporânea brasileira**. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, 2009.

Artigos:

ROSE, Barbara. *A B C ART*. October, 1965.

SOUSA, Edson Luiz André. *Escrita das utopias: litoral, literal, litoral*. Colóquio Internacional de Escrita e Psicanálise – UERJ, 2006.

Catálogos:

BOIS, Yve-alain; KRAUSS, Rosalind E. *Formless: A user' guide*. New york: Zone Books, 1997.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. **Arte Povera (Themes and movements)**. Phaidon Press Ltd, 2005.

DIAS, Geraldo de Souza. **Mira Schendel: do espiritual à corporeidade**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Kurt Schwitters 1887/1948 – O artista MERZ./ apresentação: Sprengel Museum Hannover, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Oscar Niemeyer PR e Goethe Institut, 2007.

HENDRICKS, Jon. **O que é Fluxus? O que não é! O porquê.** Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2002.

MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MEDINA, Cuauhtémoc. **Francis Alÿs.** Phaidon Press Ltd., 2007.

ONO, Yoko. **Árvores do desejo para o Brasil.** Fundação Banco do Brasil, 1998.

ORTHOFF, G.; PANITZ, M. **Centro Excêntrico.** Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. **Jorge Macchi: exposição monográfica.** Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

Vídeos:

Representação Brasileira - 25ª Bienal de São Paulo: Iconografias Metropolitanas.

Dir: Cacá Vicalvi. 2003. 96 min.

Richard Tuttle: *Never Not an Artist.* Dir: Chris Maybach. *Twelve Films*, 2005. 32 minutos.

Artigos, entrevistas e sites na internet:

ANJOS, Moacir dos. *Olhar a poeira, por exemplo.* Texto da exposição da artista Rivane Neuschwander no MAMAM, Recife. 2003. Disponível em:

<http://www.mamam.art.br/mam_exposicoes/rivane.htm>

FRANCA, Patrícia. *L'Infra-mince, Zona de Sombra e o tempo do entre-dois.* In: Porto Arte. Revista de Artes Visuais, vol. 9, n 16, Porto Alegre: Instituto de Artes - UFRGS, 1999. Disponível em:

<<http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/>>

MACCHI, Jorge. *Mais por menos* (entrevista concedida pelo artista à Ana Paula Cohen na ocasião da XXIV Bienal de São Paulo. Dez. 2004. Disponível em:

<<http://www.jorgemacchi.com/>>

Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/>>

Anexos 1: texto de apresentação de Matias Monteiro para a instalação *All*.

FALL

por Matias Monteiro

*I want to do a piece where I go to the alps and talk to a mountain.
The mountain will talk of things which are necessary and always true, and I shall
talk of things which are sometimes, accidentally true*
Bas Jan Ader

Quando criança, um velho livro de astronomia fora o suficiente. Decidi, aos 7 anos que queria ser astrônomo. Poderiam me perguntar: “porque não astronauta?” (algum inquisidor de clichês pueris sem dúvida o faria, caso eu não tivesse tomado a precaução de, pela maior parte, manter minha convicção secreta). Ora, o espaço parecia-me muito hostil e, certamente, continha distâncias muito tediosas; além disso, um astrônomo razoavelmente aparelhado seria capaz, com seus dois pés fincados no chão, de contemplar aquilo que um astronauta jamais experimentaria. Com um simples folhear de páginas eu estava nos grandes planetas gasosos de nosso sistema solar, nas superfícies rochosas e acidentadas dos asteróides, no luminescente rastro de um cometa apressado. Abandonava-me confortavelmente em uma poltrona reclinada no planetário e estava pronto para realizar minhas explorações intergalácticas. Embora houvesse empecilhos de ordem cognitiva naquele momento (por mais que tentasse não parecia ser capaz de conceber o infinito, dificuldade que, eu imaginava, seria resolvida a seu tempo), eu estava decidido: Sim, seria um astrônomo, e poderia *ver* o cosmos, e isso me bastaria.

Pois, vejam vocês, para algumas crianças ver já basta. Os corpos celestes enviavam-me solícitos sua luz, desejavam ser vistos, eram verdadeiros exibicionistas. O mundo está desperto para a inteligência pueril; animasse mediante a visão da criança por saber que “nenhum aspecto da vida [lhe] é indiferente”¹⁰². Devemos aprender a *bailar con las cosas*¹⁰³ ou, ao menos a jogar com elas¹⁰⁴.

Obviamente o desejo de ser astrônomo não se concretizou (resta ainda um interesse amador, como um deslumbre e um encantamento nostálgico), mas, o desejo de ver, esse permaneceu; e um dia eu descobri que minha vocação era a de ser um observador, um apreciador e, nos casos mais radicais, um fruidor.

Talvez nada disso seja necessário para escrever algumas poucas linhas sobre a instalação *All*, de Luciana Paiva. Mas no campo das artes não tratamos de necessidades, mas,

¹⁰² BAUDELAIRE, Charles. Sobre a Modernidade. 2007. p. 20.

¹⁰³ TSULTRIM em Conferência realizada em Brasília em 15/12/2008.

¹⁰⁴ “En el reino de las cosas el niño viene a ser una cosa más, que juega con ellas. El hombre no. El hombre es el amo que dice al objeto: ‘¡Yo te pongo aquí!’”. En cambio, en el juego del niño, es el objeto el que ruega: ‘Ponme aquí’. ZAFFARONI, Raúl. *Apud*: PELUFFO, Gabriel. Em: PORTER, Liliana: 2003. p. 169.

como argumenta Merleau Ponty¹⁰⁵, de urgências. Foi mediante a esse olhar, instruído pelos grandes eventos astronômicos, que eu vira a obra em questão.

A montagem pareceu-me excepcionalmente simples (e, portanto, podemos supor que envolva um processo rigorosamente complexo, pois, assim costuma ocorrer com as coisas que nos parecem simples); uma instalação modular diretamente realizada sobre a parede de uma sala em penumbra. Essa formatação (módulo sobre parede) parece ser a tônica dominante da obra de Luciana Paiva, ao menos de suas obras mais recentes. Em 2008 realizou duas instalações com soluções bastante próximas: *Quando criança, eu fugi* e *Pequenas distâncias*. Não apenas essas três obras compartilham apresentações análogas, também é possível através delas perceber uma sutil mudança no foco de interesse da artista no que concerne um de seus temas recorrentes: o uso da palavra escrita.

Se *Quando criança, eu fugi* é formada por um jogo associativo de palavras (ao modo surrealista), *Pequenas distâncias* apresenta-nos grafismos secretos que se sugerem como ideogramas, criptografias, símbolos matemáticos, etc., para, por fim, revelarem-se como inscritos em um processo narrativo. Em *All* a palavra não está mais apresentada (a não ser pelo alusivo e sutil título da obra). Luciana parece se desvencilhar da palavra como registro escrito para abordar, então, a linguagem como estrutura. O que está em questão em *All* é essa composição (poderíamos dizê-la melódica) que se revela na repetição e alternância de padrões, no exercício de uma insignificância (ou uma insignificação) que lhe é própria.

As dezenas de pequenos papéis laminados, dispostos de forma tão delicada sobre a parede, encobrando (ou eclipsando) minúsculas fontes luminosas, possui uma singeleza rudimentar: Percebemos seus fios, seus apoios, as pequenas fissuras na finíssima película metálica. Luciana convida-nos a uma poética da precariedade, da banalidade.

Depois de algum tempo de observação cuidadosa, identifica-se essa nebulosa metálica como sendo composta de pequenas embalagens de bombom cuidadosamente abertas e desamarrotadas (não outro senão o chocolate *Alpino*, com sua superfície dourada e seu pequeno monte omitidos contra a parede; uma clara alusão ao desejo de ascensão e os riscos da vertigem). O universo (aquele que realmente vale a pena ser visto) pode ser obtido das formas mais simples: velhas impressões em um livro antigo nos fazem astrônomos, algumas bolas de isopor já bastam para que o estudante prodigioso simule as elipses planetárias. Por vezes o encantamento da simplicidade nos passa despercebido frente a nossa eterna expectativa pelo espetáculo. Amar um material descartado, viver em suas imperfeições é um procedimento extremamente afetuoso e difícil de exercitar. Por vezes o finíssimo metal parece demasiado áspero a nosso olhar domesticado.

¹⁰⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. 2004. p. 15.

Luciana propõe-nos que exercitemos essa capacidade de sonhar; revela-nos que “Uma série de olhares poderia ser tão sólida quanto qualquer coisa ou lugar (...)”¹⁰⁶. Devolve-nos essa capacidade (tão valorizada por Baudelaire) de surpreendermos com o cotidiano e com o banal; e de ver estrelas, aonde quer que elas apareçam.

Matias Monteiro é mestre em Arte na linha de pesquisa de Poéticas Contemporâneas pela
Universidade de Brasília.

Brasília, 2009.

¹⁰⁶ SMITHSON, Robert. Em: CONTRIM, Cecília, FERREIRA, Glória, p196.