



**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS**  
**CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES**

**Giovanni Ferreira de Souza**

***ARPARADORES***

**entre ares e lugares**

**Niterói**

**2016**

Giovanni Ferreira de Souza

***ARPARADORES: entre ares e lugares***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Linha de Pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos

Orientador: Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão

Niterói

2016

Giovanni Ferreira de Souza

***ARPARADORES: entre ares e lugares***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Presidente: **Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão**

Universidade Federal Fluminense (UFF)

---

**Prof. Dr. Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara**

Universidade Federal Fluminense (UFF)

---

**Profa. Dra. Sonia Salcedo Del Castillo**

Fundação Nacional de Arte (FUNARTE)

*Dedico esta pesquisa à minha mãe, Julia.*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Luciano Vinhosa, por sua pronta atenção, a liberdade e a confiança conferidas a esta dissertação.

À Sonia Del Castillo e ao Luiz Guilherme Vergara, por suas sugestões que enriqueceram o estudo.

À professora Mônica Zielinsky pela amável torcida.

Às queridas Caroline, Karine, Marcelle e Priscila por todas as conversas e trocas proveitosas que tornaram o percurso do mestrado agradável.

Aos espaços expositivos pela concretização das propostas artísticas.

A todos os participantes, envolvidos ou envoltos, dos *Arparadores* pela colaboração.

Ao ar por me envolver em sopros de criatividade e aos lugares pelas surpresas indispensáveis.

Aos meus familiares e amigos pelos incentivos.

Às minhas amadas irmã e sobrinha, Gisele e Giullia, pelo afeto desmedido.

Aos meus pais pelo amor sem limites, fonte de coragem para meus passos.

Ao Christian por ser a luz dos meus dias.

## RESUMO

O objetivo do estudo é analisar a série de instalações *Arparadores* por meio da relação entre seu material – a fita adesiva – e os locais de sua apresentação. A pesquisa é construída pela prática artística e por referenciais teóricos que se entrecruzam no desenvolvimento do processo criativo. Sua abordagem é descrita por meio de experiências pessoais, substanciadas por um aporte conceitual, que delineiam uma linha de raciocínio para o texto. O desejo inicial de tornar visível o “ar” se refez pelas adaptações durante as montagens, o que transformou a ligação do “lugar” (o espaço expositivo) com o objeto visual (a fita) no principal interesse.

Palavras-chave: Instalação; Ar; Lugar; Experiência.

## ***ABSTRACT***

The objective of this study is to analyze the *Arparadores* series installations through the relation between its material - adhesive tape - and the sites of its presentation. The research is constructed by artistic practice and theoretical frameworks that are interwoven in the development of the creative process. Its approach is described through personal experience, substantiated by a conceptual contribution, which delineate a line of reasoning to the text. The initial desire to make visible the "air" was remade by adjustments during the mounts, which transformed the connection of "place" (exhibition space) with the visual object (the tape) in the main interest.

Keywords: Installation; Air; Place; Experience.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>sem título</i> , 2005	16
Figura 2 - <i>sem título</i> , 2005	16
Figura 3 - <i>sem título</i> , série <i>empacotamento</i> , 2006	18
Figura 4 - <i>sem título</i> , série <i>incisões</i> , 2007	18
Figura 5 - <i>Iciclo</i> , 2007	18
Figura 6 - Waltercio Caldas, <i>O ar mais próximo</i> , 1991	20
Figura 7 - <i>sem título</i> , 2008	20
Figura 8 - Fred Sandback, <i>esboço</i> , 1969	22
Figura 9 - Fred Sandback, <i>Sculptural Study, Five-part Construction</i> , 2001	22
Figura 10 - <i>Ó em metro</i> , série <i>Ó</i> , 2007	24
Figura 11 - <i>sem título</i> , 2008, experimento 12 – hall do 4º andar IA	24
Figura 12 - <i>Conjunto MAB</i> , série <i>arparadores</i> , 2010 – Museu de Arte de Blumenau	24
Figura 13 - Tatlin, <i>Relevo de canto</i> , 1915	28
Figura 14 - Kurt Schwitters, <i>Merzbau</i> , 1923–1943	28
Figura 15 - Marcel Duchamp, <i>Porta II</i> , 1927	28
Figura 16 - Carl Andre, <i>Equivalent VIII</i> , 1966	31
Figura 17 - Donald Judd, <i>sem título</i> , 1969	31
Figura 18 - Dan Flavin, <i>sem título</i> , 1987	31
Figura 19 - Robert Morris, <i>Three L Beams</i> , 1965	36
Figura 20 - Robert Morris, <i>sem título</i> , 1965	36
Figura 21 - <i>sem título</i> , série <i>arparadores</i> , 2008 – Galeria Xico Stockinger	38
Figura 22 - <i>sem título</i> , série <i>arparadores</i> , 2010 – Parque Francisco Rizzo	38
Figura 23 - Daniel Buren, <i>Esculturas no Palais Royal</i> , 1986	38
Figura 24 - <i>Marco-zero</i> , série <i>arparadores</i> , 2013 – Casa de Cultura Dide Brandão	43
Figura 25 - <i>Conjunto GAM</i> , série <i>arparadores</i> , 2011 – Galeria Augusto Meyer	43
Figura 26 - <i>Roseiral</i> , série <i>arparadores</i> , 2009 – Parque Farroupilha	43
Figura 27 - <i>Conjunto DMAE</i> , série <i>arparadores</i> , 2009 – Galeria de Arte do DMAE	45
Figura 28 - Ana Tavares, projeto gráfico da interferência, 2002	45
Figura 29 - <i>Conjunto DMAE</i> , série <i>fitados</i> , 2009	48
Figura 30 - <i>Conjunto Pinacoteca</i> , série <i>arparadores</i> , 2010 – Pinacoteca Barão de Santo Ângelo	48
Figura 31 - <i>Conjunto Pinacoteca</i> , série <i>arparadores</i> , 2010 – Pinacoteca Barão de Santo	

Ângelo	48
Figura 32 - <i>sem título</i> , série <i>arparadores</i> , 2009 – Instituto Tomie Ohtake	67
Figura 33 - <i>Conjunto 34</i> , série <i>arparadores</i> , 2014 – Casarão 34	67
Figura 34 - <i>Conjunto GAP</i> , série <i>arparadores</i> , 2015 – Galeria Archidy Picado	67
Figura 35 - Tatlin, <i>Monumento à Terceira Internacional</i> , 1919-1920	108
Figura 36 - esboço do <i>Conjunto Proex</i> , série <i>arparadores</i> , 2013	117
Figura 37 - desenho gráfico do <i>Conjunto De Bona</i> , série <i>arparadores</i> , 2013	117
Figura 38 - desenho gráfico do <i>Conjunto Pinacoteca</i> , série <i>arparadores</i> , 2010	117
Figura 39 - <i>sem título</i> , série <i>arparadores</i> , 2009 – Instituto Tomie Ohtake	118
Figura 40 - desenho gráfico de <i>sem título</i> , série <i>arparadores</i> , 2009	118
Figura 41 - <i>Conjunto 34</i> , série <i>fitados</i> , 2015	121
Figura 42 - <i>Conjunto Asas</i> , série <i>fitados</i> , 2009	121

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
-------------------	-----------

<b>1. A CONSTRUÇÃO PRÁTICA DO PROCESSO</b>	<b>14</b>
--	-----------

1.1	RAÍZES DE UM PROCESSO	14
-----	-----------------------	----

1.2	DO IDEAL NA PRÁTICA	21
-----	---------------------	----

### CADERNOS DE AR

<b>2. DA CONSTRUÇÃO À APREENSÃO</b>	<b>50</b>
-------------------------------------	-----------

2.1	A EXPERIÊNCIA COM O MUNDO	52
-----	---------------------------	----

2.2	ESPAÇO-LUGAR	68
-----	--------------	----

2.3	TERRITÓRIO ARTÍSTICO	90
-----	----------------------	----

### INTERCALAÇÕES DO LUGAR

<b>3. ARPARADORES</b>	<b>102</b>
-----------------------	------------

3.1	ARQUIVO	116
-----	---------	-----

3.2	ESPAÇO <i>ENTRE</i>	122
-----	---------------------	-----

3.3	AS DOBRAS DO ESPAÇO	126
-----	---------------------	-----

3.4	PORTIFÓLIO <i>ARPARADORES</i>	132
-----	-------------------------------	-----

3.

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>144</b>
-----------------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>146</b>
---------------------	------------

<b>ANEXO B – NOTAS DE MONTAGEM</b>	<b>152</b>
------------------------------------	------------

## INTRODUÇÃO

A pesquisa busca explicitar a série de instalações *Arparadores* com a sua reflexão teórica. O estudo trata da ligação entre objeto de arte e o local de sua exposição, é construído por minha prática como artista e suportado por referenciais artísticos e teóricos que se entrecruzam com o desenvolvimento do processo criativo. Seu entendimento é descrito por meio de experiências pessoais, substanciadas por um aporte histórico, que delineiam uma linha de pensamento que foi/vai conduzindo o/este trabalho. O processo se iniciou com o desejo de materializar o ar no espaço, mas a contingência de montagem foi subvertendo o ideal, transformando a relação do “lugar” com o material – a fita – no grande potencial de interesse.

A configuração de meu fazer artístico é articulada entre a prática e a proposição, uma discordando da outra em um embate que vai constituindo todo o trabalho. Embate este, no sentido de enfrentamento de ideias e suas possíveis concretizações, como transformação de algo projetado que ao tornar-se factível se impõe ao conceito e o redimensiona enquanto “ente” construído no mundo. Através de pensamentos, lembranças e dúvidas eu vou descrevendo a trajetória que se conflagrou como proposta de trabalho. Estabeleço uma reflexão teórica simultaneamente à experiência prática, comparando-as e relativizando o que cada uma contribuiu para o seu desenvolvimento em conjunto. Também, ressalto a divisão que o trabalho foi recebendo, sendo cada etapa fundamental na construção de sua totalidade.

Ao longo de muitos experimentos em ateliê, descobri um profundo interesse pelas “formas” do *ar*, em dar-lhes visibilidade; e, depois de algumas tentativas de *amarrar* tal elemento, foram surgindo novas problemáticas. A conformação do trabalho em relação ao seu local de instalação, a rearticulação dos espaços diante do objeto, a participação do espectador no seu “meio”, a operação crítica inferida à conjuntura específica; implicações essas que foram transformando o objetivo inicial numa contextualização criativa mais potente. A proposição passou a ser delineada por tal prática; de um trabalho a outro significações foram surgindo, confluindo num ideal ainda mais forte.

Desde o intuito de tornar visível o ar, passando pelas adaptações ocorridas durante as montagens, até alcançar as proposições específicas, o processo foi rearticulando-se. A proposta do trabalho transformou-se na relação intrincada da intervenção com o seu espaço físico. Isso fez do interesse não apenas uma apreensão da arquitetura, tampouco um olhar para o objeto, e sim concentrou sua significação no conjunto criado: objeto visual + entorno do lugar. Tanto no ambiente interno quanto externo, a simples operação artística torna-se um

instrumento visual que evidencia o espaço “entre” esses dois elementos. Configura-se numa situação que desconcerta tanto a exposição como o projeto do trabalho, estabelecendo uma correspondência entre algo permanente e algo provisório. Uma tensão que coloca o lócus em estado de sítio. Evento que *acorda* o lugar revelando nele um território artístico.

Nos meandros deste estudo, algumas questões se tornaram indispensáveis. Do mesmo modo que problematizaram demandas do trabalho, também o figuraram e transfiguraram em outras tantas. Dessas, o entendimento de uma pesquisa em arte e de sua possível base para outras investigações artísticas e teóricas. O processo criativo como minha própria apreensão, mas também, uma conjugação de tantas outras como suporte conceitual deste projeto. A participação dos indivíduos, envolvidos ou envoltos pelas instalações, como modo de compreensão do acontecimento, do trabalho constituído pela relação dos sujeitos no/pelo espaço. O papel fundante da conceituação do “lugar” dentro da dinâmica de elaboração deste estudo. Enfim, de todos esses questionamentos e investigações se faz esta pesquisa e se transubstanciou a série de instalações *Arparadores*.

Para tanto, estabeleço o estudo em três partes. No primeiro capítulo “A Construção Prática do Processo”, aponto as origens do trabalho e a sua trajetória constitutiva enquanto prática e reflexão. A segunda parte, “Da Construção à Apreensão”, é dividida em três enfoques: a visão de mundo segundo o pensamento de Merleau-Ponty, “a experiência com o mundo”; alguns apontamentos acerca do lugar como problemática conceitual, “espaço-lugar”; e o terceiro como delimitação simbólica do “território artístico”. Na terceira parte, “*Arparadores*”, apresento o processo já configurado, enumero suas etapas de produção e as analiso com o intuito de engendrar o conjunto dos trabalhos ao seu fazer artístico, finalizo com um ensaio visual da série. Em anexo, listo as “notas de montagem” pontuando detalhes de cada instalação. Além das três partições, entreponho outras duas dimensões à escrita deste texto: “Cadernos de Ar” e “Intercalações do Lugar”, espaços poéticos que dão voz aos “lugares” e que buscam avultar e avolumar o “ar” por entre as páginas.

É possível um acontecimento ser capaz de reestruturar um ambiente a ponto de ampliar a sua percepção? Como uma intervenção pode apreender novos olhares para um “lugar” esquecido, subjugado? De que maneira essa situação temporária pode suscitar questionamentos, implica experimentações? Que possibilidades distintas essa interferência pode causar após sua retirada? E essa intromissão foi importante para quê? Lugar!

Vês o ar?

Eu o vejo. Converso com ele. Nele escrevo, desenho. É como se eu entendesse os corpos e os objetos no mundo por meio de seus intervalos, por entre seus volumes vazios.

O ar é vazio aos olhos, não visto, mas é sentido pelo corpo que o atravessa, tenciona-o sem cessar. Ele envolve a tudo e movimenta, alimenta a vida. É existência dinâmica, composta e recomposta em processo infinito. Senti-lo ao respirar, ao abrir de uma janela por meio do vento – sua tenaz velocidade, ao bocejar nas mãos, ao soprar um balão; sim! Senti-lo assim é possível. Vê-lo, só e mais plenamente pela imaginação.

Por que não vislumbrá-lo pelos olhos? Materializá-lo na mente? E como fazê-lo? Como fazê-lo vulto, aparente? E como torná-lo um objeto que é visto e que, portanto, também vê? Ar!

Neste lugar, convido-te a virar a próxima página movimentando e desenhando o/no “ar”, criando teu próprio “lugar”.

## 1. A CONSTRUÇÃO PRÁTICA DO PROCESSO

Compreender o meu processo de trabalho a ponto de explicitá-lo em uma pesquisa é uma tarefa complexa, árdua. Eu o percebo instintivamente, porém colocá-lo em discussão é uma atividade que me desperta questionamentos, suscita novas investigações. Isso se deve ao fato de que, enquanto agente do trabalho, faz-se difícil alcançar o distanciamento necessário para a visualização de toda a sua articulação no processo. O envolvimento com a prática domina-me de maneira a direcionar todos os meus procedimentos nesse sentido, sendo impossível apreender toda a contextualização do processo na dinâmica de sua realização factual. Talvez, pela complexidade, a minha experiência seja renovada, os muitos percursos artísticos se refaçam e a análise, que se sucederá, transforme-se em outra dimensão da arte.

O intuito deste texto é, por conseguinte, pensar as ideias e os conceitos a respeito de meu trabalho como um engendramento de prática artística e sua investigação reflexiva. E, desse modo, a pesquisa em arte aqui, pretensiosamente, almeja servir como meio de análise a outros possíveis estudos. Por meio de ideais, lembranças e inquietações que foram surgindo ao longo de minha trajetória, busquei estabelecer uma linha de pensamento que descrevesse o que eu desejo desenvolver com o trabalho, e o que este pode oferecer como saberes em arte. Nesse objetivo, divido este capítulo em dois enfoques de estudo: das “raízes de um processo” que se delineou à proposição configurada “do ideal na prática”. Sei que neste momento não atinjo todas as respostas à minha pesquisa prática, mas continuarei buscando-as e a questionando sempre.

### 1.1 RAÍZES DE UM PROCESSO

Em 2005, durante um exercício de aula na faculdade, foi proposta aos alunos a escolha de dois objetos e/ou materiais para que se desenvolvessem, a partir deles, uma série de trabalhos. O termo “série” logo me remeteu às progressões matemáticas; e, como em uma progressão, tratava-se de um trabalho após o outro, que mudava, mas estabelecia uma dependência entre seus elementos. Os eleitos nessa empreitada foram dois velhos conhecidos meus, a caixa de papelão e o arame. Lembro minha escolha imediata pelo papelão; dita a proposta, olhei para o lado e lá estava a minha boa companheira, a caixa de papelão.

Grande parte da minha infância foi vivenciada enquanto eu entrava e saía de caixas de papelão, empacotando alguma coisa ou a mim mesmo. Debruçava-me à noite sobre

as minhas cartolinas e fazia projetos de armaduras inspirados em meus heróis japoneses (Jaspion, Jiraya, Jiban, Cybercops, etc.) e durante o dia eu colocava os planos em prática. Fixava o papelão com fitas e revestia as “armaduras” com papel alumínio, entre tantos outros materiais<sup>1</sup> e invencionices. Era um tormento para minha família, pois eu empregava a fita isolante do meu pai, os adesivos da minha irmã [aliás, ela fazia o papel dos meus inimigos ou de algum monstro com quem eu lutava nas brincadeiras], os rolos de lã da minha mãe. Enfim, todo o aparato que estivesse ao alcance dos meus olhos, e o de menos era eu me empoleirar nos móveis e estruturas da casa.

Voltando ao exercício da faculdade. Cheguei em casa (com uma caixa de baixo do braço) pensando em outro objeto, quando vejo meu pai de pé, sobre a mesa, com um rolo de arame envolto ao braço arrumando o lustre. Aí estava decidido, o bendito arame, elemento que tanto presenciei ao longo de inúmeras gambiarras que meu pai fizera nos consertos de nossa casa. Meu pai sempre resolveu/resolve tudo com um pedaço de arame e uma tira de fita isolante; meu primeiro e grande mestre.

Escolhidos os dois elementos, iniciei uma série de desenhos de representação, estabelecendo relações entre os dois; essas composições traziam tanto aspectos formais como dinâmicos dos materiais. No dia da apresentação, trouxe todos os desenhos, e eram muitos, juntamente com os seus modelos: a caixa de papelão e o rolo de arame. Ocupei o chão da sala quase por inteiro com a disposição dos desenhos e acima deles, no teto, enrolei o arame pendurando nele a caixa de papelão. Até então eu não havia me conscientizado sobre a importância do modelo e da representação colocados juntos, mas quando eu os dispus daquele modo parecia que um estalo norteava-me para os objetos. O interesse na hora voltou-se para os modelos e não para os seus desenhos. Na minha defesa do trabalho, inclusive, eu os subjuguéi e me detive na caixa e no arame, salientando aquela arrumação dos materiais, dando àquele fato maior relevância do exercício (figura 1).

Desse experimento em diante, passei a trabalhar com os materiais: papelão e arame. Desenvolvi vários trabalhos misturando os dois elementos; rasgando e costurando o papelão com o arame, exercícios e mais exercícios que exploravam uma relação dinâmica entre os materiais (figura 2). Pouco a pouco o arame foi sendo encolhido nos trabalhos, até que o interesse se firmou apenas no papelão. Nos trabalhos seguintes explorei o material, tanto nas suas características formais quanto nas suas aplicações no dia a dia. Foram representações da matéria, jogos com os signos das embalagens, inserções do material em contextos

---

<sup>1</sup> Importante pontuar o meu interesse por objetos “em rolo”: fitas, fios, arames, bobinas, etc.. Desde sempre tive fixação por pequenas linhas que ao se desenrolarem avolumam-se, construindo algo em grande formato a partir de um pequeno material.

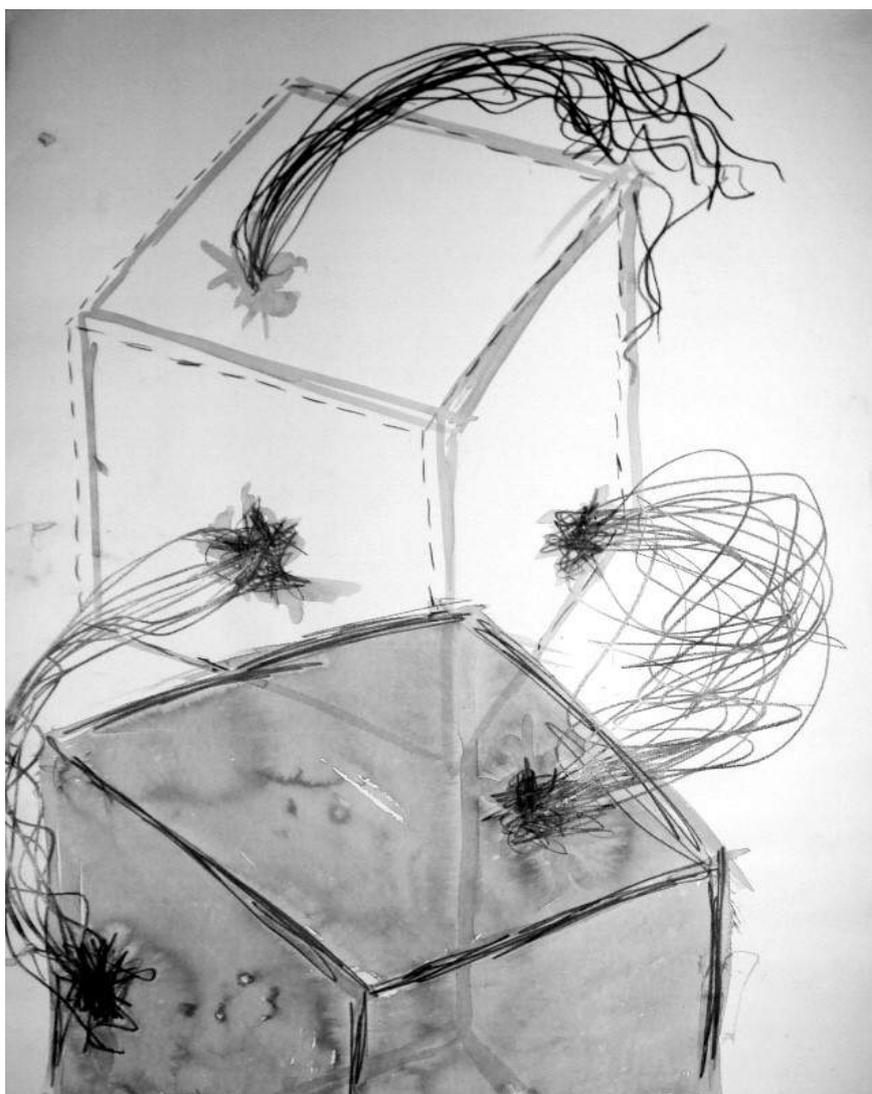


Figura 1: *sem título*, 2005 | 1,2 x 0,9 m | papel, nanquim e PVA



Figura 2: *sem título*, 2005 | 0,45 x 1,1 m | papelão, arame, PVA, nanquim e cola

inapropriados ao seu uso, chegando a registros fotográficos da “atuação” do material dentro do seu ciclo de uso e/ou importância (figuras 3 e 4).

Dos muitos experimentos dedicados ao papelão, eu comecei a me interessar pela fita que empacotava as caixas. Tal interesse foi modificando a minha produção artística; uma mudança que transformaria a simples representação de objetos numa relação imbricada entre forma e conteúdo. As descolagens e colagens das fitas nas caixas produziram alguns trabalhos que ultrapassaram a forma do material, explorando uma interação minha mais sensorial com a matéria do papelão. O ruído da descolagem da fita, o rasgo do papel, as dobraduras das caixas foram me influenciando na representação formal desses experimentos (figura 5). Era um novo interesse, mas a sua realização parecia conformá-los a meros exercícios de percepção do material. Não conseguia compreender os experimentos como parte, ou como o próprio trabalho, e continuava tratando-os como estudos para um plano de representação.

Nessa etapa, parecia que eu encontrava um bloqueio no entendimento das minhas intenções de trabalho. Tudo aquilo que eu pensava em relação a ele acabava sendo conformado no plano do papel. Produzi representações em série, do papelão e seus “derivados”. Esses procedimentos de estetização das ideias estavam me incomodando. Não conseguia tratar com seriedade as proposições e não era mais possível artificializá-las em exercícios estéticos ineficazes; apenas em aplicações decorativas do material à ideia proposta.

Do conflito assim estabelecido, resolvi mensurar o que estava fazendo, comparar os resultados obtidos aos meus propósitos. Dessa maneira, busquei compreender o que me interessava de verdade enquanto prática, o que a sua realização implicaria em soluções satisfatórias para essa compreensão e o que construiria trabalhos que não perdessem seus ideais ao longo de sua constituição formal. Desde o exercício do papelão e do arame eu pude identificar um interesse, não pela representação do objeto, e sim pelo seu potencial de formulação de ideias, sobre o modo como a própria matéria poderia concentrar as proposições de trabalho. Dessa constatação, minha prática passou a ser conformada por certa disciplina, um cuidado constante para não desviar-se do propósito central. E por muitas vezes eu me encontrava “decorando” as propostas de trabalho. Uma etapa bem conflitante, mas fundamental para o entendimento deste processo.

Em junho de 2008, retornei aos testes com a fita e a caixa de papelão. Repeti mais uma vez os procedimentos de descolagem da fita no papel, de novo o ruído e a conformação desse experimento. Gravei todos os testes e, depois, visualizando-os fiquei intrigado com a forma da caixa e a amarração da fita, reduzi o volume e repetidamente percebi a fita contornando a caixa, avançando e retrocedendo o vídeo, colando e descolando a fita na

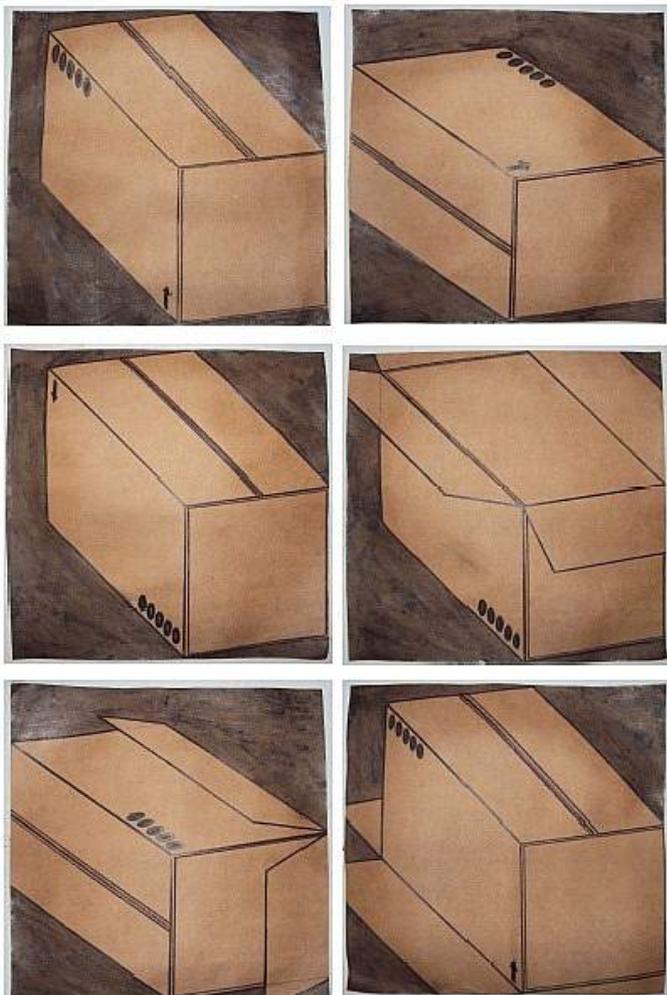


Figura 3: *sem título*, série *empacotamento*, 2006  
0,4 x 0,4 m cada | papelão e nanquim



Figura 4: *sem título*, série *incisões*, 2007  
1,1 x 0,8 m | papelão, nanquim, verniz, grafite e PVA



Figura 5: *Iciclo*, 2007 | fotografia

superfície da caixa. Aquele momento foi mágico para mim, e imediatamente pensei na experiência esdrúxula que tive com a obra *O ar mais próximo*<sup>2</sup> (figura 6), de Waltercio Caldas.

Lembro caminhar entre os fios de lã suspensos no espaço da exposição, a minha ironia ao assoprar os fios; eu estava irritado com aquilo que vira. Na saída, li a etiqueta com o título *O ar mais próximo* e, ao me virar, enquadrei a obra pelo recorte da porta; tive a impressão naquele exato momento como se os fios de lã amarrassem o ar. Visualizei este como uma peça de queijo provolone, amarrado por fios de barbante. O estranhamento inquietou-me, por alguns dias fiquei imaginando desenhos e formatos para o ar, avultando-o entre as vistas que eu dimensionava pelos ambientes. Passei de um irônico sopro a uma admiração por aquela obra. Waltercio Caldas a comenta:

Essas esculturas apresentam-se como corpos delicados, quase imateriais, rondando perigosamente sua própria existência. Não se oferecem facilmente. Não são volumes evidentes que, à maneira das tradicionais esculturas construídas de matéria e opacidade, abrem clareiras na vacuidade do espaço. É como se a matéria de que são feitas desejasse e se confundisse com o ar mais próximo. (apud FARIAS, 2002, p. 31)

O episódio do ar/queijo amarrado ficou fixado em minha mente e, no momento da gravação da fita envolvendo a caixa, fez todo o sentido; a experiência elucidou-me um novo interesse. A caixa sumiu igualmente ao queijo e, assim como os fios, as fitas adesivas ficaram sozinhas contornando o ar, amarrando aquele paralelepípedo aéreo, construído de um vazio que para mim transbordava de cheio. O ar avolumou-se (e avoluma-se) de uma forma tão intensa entre as transparências da fita que o interesse por essa amarração se tornara proeminente naquele momento.

Daí em diante, o ar, o vazio que é cheio e a fita adesiva transparente passaram a ser meus objetos de desejo. Fiquei alguns dias perdido pensando como tornaria este desejo realizável, colocá-lo-ia em prática. Mais uma vez recorri aos planos de representação da ideia, mais uma vez estava estetizando um resultado frustrado de concretizar o propósito do trabalho (figura 7). Encorajado pelas palavras do professor Flávio Gonçalves, durante a disciplina de *Criativo I* (setembro de 2008), a pensar o que me interessava de fato, o que realmente corresponderia ao trabalho, a desprender-me de exercícios decorativos da proposta.

Com esse propósito voltei a repensar o objeto de desejo que eu havia descoberto, a respeito do “ar”, acima de tudo. Lembrei minha infância, a primeira série na escola; os

<sup>2</sup> Experiência ocorrida durante a 6ª Bienal do Mercosul (2007), em Porto Alegre. É importante comentar o formato da mostra *Conversas*: um dos galpões no cais do porto foi dividido em “cubos brancos”. Cada espaço tinha a obra de um artista âncora juntamente a outros trabalhos que dialogassem entre si. Essa configuração proporcionou o único recorte, a porta, e da diferença entre a sala e o local da exposição pude estabelecer tal enquadramento.



Figura 6: Waltercio Caldas, *O ar mais próximo*, 1991

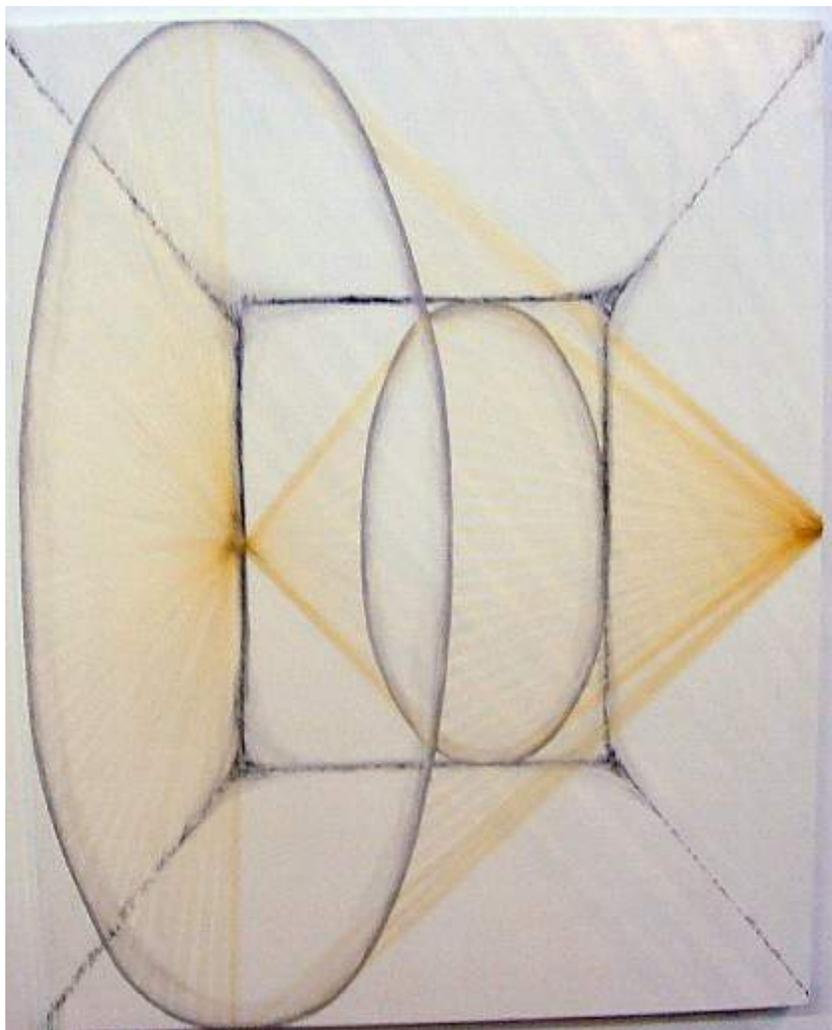


Figura 7: *sem título*, 2008 | 1,4 x 1,1 m | madeira, fita adesiva, grafite e PVA

exercícios de matemática, nos quais, durante as avaliações, eu costumava tracejar no ar os “pauzinhos” correspondentes às operações de soma e subtração. Recordo-me claramente quando eu *riscava* dez tracinhos e passava um *risco* por cima de todos fechando a dezena, abaixo eu fazia outra sequência, conforme a necessidade da operação, tudo tracejado no ar.

Lembro a professora Olga [minha segunda professora após a especial e primeira professora do jardim de infância Valdomira] a me perguntar o que eu estava fazendo. Eu respondi que contava as carreiras daquela maneira. Ela perguntou por que eu não fazia na folha de papel, e eu respondi que não gostava de sujar o papel e que, além disso, eu enxergava melhor. Sorrindo ela perguntou se eu não me perdia nas contas, se não esqueceria as carreiras dos tais “pauzinhos”. Eu prontamente respondi que não e mostrei a ela como eu fazia as contagens do exercício no ar. Agora, agradeço muito à professora Olga por ter respeitado a maneira como eu resolvia o problema, pela atenção dedicada a seus alunos e pela compreensão do meu perfil diferenciado de aprender.

## 1.2 DO IDEAL NA PRÁTICA

Reunindo as investigações plásticas a todas essas lembranças, sobretudo, o episódio da caixa pendurada, comecei a tarefa de construir esses contornos para o ar. O propósito parecia estabelecido, o ideal de materializar o ar se tornaria meu objetivo central. No entanto, colocá-lo em prática transformaria toda a sua importância dentro do processo; a conformação física da ideia perderia a sua potencialidade diante do seu entorno. O lugar de montagem e o objeto passariam a interpenetrar-se, e o contorno do ar acabaria se tornando matéria dessa relação. Nesse percurso, cito alguns referenciais artísticos e teóricos que são cruzados com o desenvolvimento e com a reflexão apreendida das muitas feitura do trabalho.

Iniciei uma sequência de experimentos com fita adesiva transparente de empacotamento, a mesma das caixas de papelão, agora sozinha no trabalho, buscando uma configuração que se aproximasse do ideal de amarrar o ar. Nesse período, tomei conhecimento da obra de Fred Sandback (figuras 8 e 9), que aliada à obra e aos escritos de Waltercio Caldas, proporcionaram uma ampliação do meu entendimento a respeito do espaço atmosférico – do ar – como possibilidade material do trabalho. O ar é tomado aqui como a matéria invisível que dá fundo, preenche e envolve a existência de qualquer ser ou coisa, geralmente concebida pela noção filosófica de “vazio” e comprovadamente constituída pela ciência através da análise da

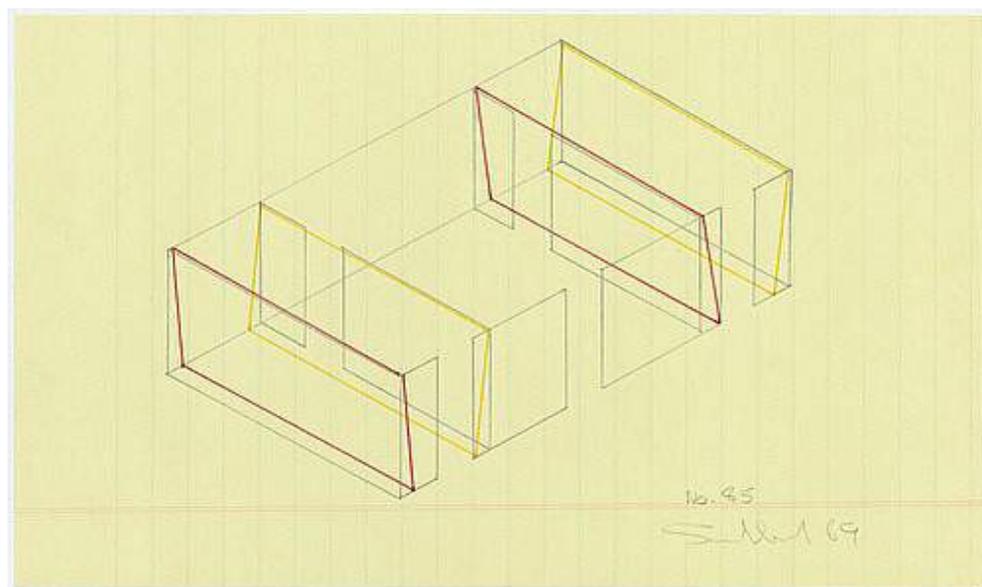


Figura 8: Fred Sandback, *esboço*, 1969

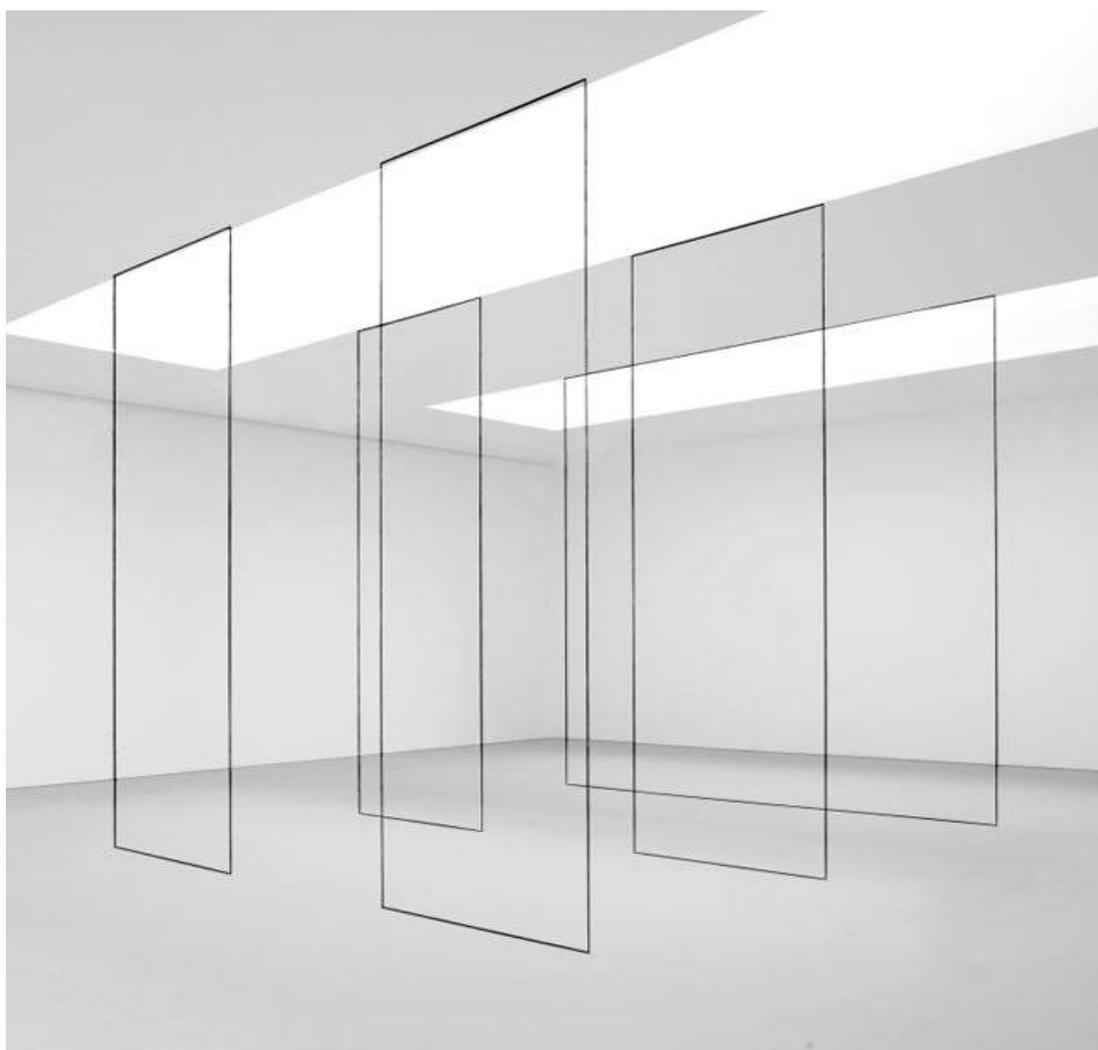


Figura 9: Fred Sandback, *Sculptural Study, Five-part Construction*, 2001

atmosfera como “ar”. Aliás, as minhas intenções em materializar o ar de algum modo são bem elucidadas nas palavras do artista Waltercio Caldas:

Cada artista tem uma maneira diferente de “ver” o ar e de dar-lhe uma forma. Minha expectativa poética em relação ao ar é que ele reverbere e tilinte como um corpo sólido. Minha intenção é fazer com que o ar seja o mais visível possível, quase um som que necessita de um corpo transparente, fundamental. Um ar óptico. (apud HONÓRIO, 2006, p. 29)

As construções geométricas foram se desenvolvendo no espaço, inicialmente paralelepípedos em função do formato da caixa de papelão. Eu esticava fios de poliamida para servirem de estrutura ao revestimento feito com a fita, material todo transparente, uma regra na construção do trabalho. Regra imposta por mim no sentido de persistência do ideal. Como o “aparecer” do ar para mim se clarificou pela materialidade transparente, eu, assim, a impus como única qualidade formal na produção dos experimentos. Naquele período, isso parecia tolo, mas diante do desenvolvimento seguinte fez toda a diferença.

O primeiro experimento tinha a estrutura toda coberta pela fita, perdia a noção de ar amarrado, tornando-se um sólido pseudotransparente. A transparência não ficava tão evidente, e o brilho do material intensificava a solidez da forma, delimitando uma visualidade diáfana. Para tanto, resolvi fragmentar o revestimento, operando com uma camada de fita e outra de vazio/ar; solução inspirada num trabalho anterior, *Ó em metro*<sup>3</sup> (figura 10). Essas amarrações escultóricas pareciam concentrar o ar numa área marcada, ora o contorno da fita como o positivo da matéria e o ar como o negativo, ora vice-versa (figura 11).

Durante esses experimentos foi surgindo uma nova problemática: a conformação do trabalho em relação ao seu local de exposição. Do esboço inicial à sua concretização, a proposta sofria alterações muitas vezes drásticas, configurando-se em outra que não era a desejada de antemão. Um tamanho era proposto, mas a altura da sala dificultava a fixação da sua estrutura, o que alterava sua escala. A própria materialidade foi sofrendo adequações dependendo de vários fatores do ambiente como a iluminação e a ventilação. A fita, por ser um material frágil, foi recebendo diferentes readaptações em sua fixação. É fundamental, além disso, mencionar os aspectos cinestésicos ao redor do trabalho; algumas instalações ocuparam salas por inteiro, impossibilitando o contato com o visitante (figura 12). A fruição também deveria ser pensada quando uma prática envolve espaços de circulação.

Enfim, a complexidade da realização formal estava instaurada, dificultada, necessitando de uma solução que viabilizasse não somente o processo de montagem, mas o

---

3 *Ó em metro*, instalação a partir de desenhos feitos em bobina de calculadora e bobina de fax, com projeção de imagem; a montagem é feita intercalando paralelamente as faixas de desenho e as faixas de vazio.



Figura 10: *Ó em metro*, série *Ó*, 2007



Figura 11: *sem título*, 2008 | experimento 12 | hall do 4º andar IA



Figura 12: *Conjunto MAB*, série *arparadores*, 2010 | 2,5 x 5,5 x 7 m  
arame e fita adesiva | Museu de Arte de Blumenau – Blumenau/SC

conjunto do trabalho, que deveria ser todo repensado e reconfigurado. Acerca disso, do transfigurar do “comum” à arte e desta ao mundo, Arthur Danto (2006, p. 12) reflete, “algumas vezes mudamos o mundo para que ele se encaixe em nossas representações; e outras vezes mudamos nossas representações para que elas se encaixem no mundo”. Nesse ínterim, comecei a perceber um potencial do “fazer” artístico implicado diretamente em seus meios de apresentação, ou seja, a sala de exposição em rearranjo do trabalho artístico. No entanto, essa dimensão me era difusa tendo em vista a minha “bagagem” teórica da arte com a tradicionalmente prática de ateliê.

As dificuldades de montagem foram sendo resolvidas quando eu comecei a me preocupar com todas as etapas, a colocar em “perspectiva” todo o seu processo de viabilização, desde sua ideia inicial até a sua configuração real. A perspectiva aqui é empregada como uma amplitude de demandas, como uma visualização dos vários estágios com os quais o trabalho se constituirá. Espécie de organização que serviu para que eu pudesse medir as possibilidades de desvio, o que estruturaria melhor os procedimentos de sua possível realização. O trabalho passava a depender de um roteiro traçado pelo seu projeto. Contudo, eu ainda não relativizava as especificidades físicas dos espaços expositivos como configurantes da matéria artística. Aí, já se estabelecia uma ligação com a arquitetura no modo de desempenhar a prática de trabalho: o projeto.

O processo de criação das instalações se utilizou dos meios com os quais a arquitetura trabalha, ou seja, desde os projetos iniciais essa relação se apresenta, pois em ambas as instâncias uma pretensão é compartilhada: a constituição de “lugares”. Os croquis, os simples desenhos rascunhados, as articulações entre os projetos e suas montagens, as surpresas diante dos lócus específicos que transfiguram os trabalhos em outros formatos/conceitos, etc.; enfim, todas essas demandas são dos “fazeres” da arquitetura, e aí já reside a ligação conceitual. A arte aqui se pauta do “metiê” da arquitetura, campo que já constituiu o artístico e que de certo ponto não o abandonou por completo, visto que as transformações da produção tridimensional o consubstanciam, de modo que a própria categoria “instalação” carrega em seu cerne esse diálogo criador dos lugares artísticos.

Nessa abordagem, é importante destacar alguns elementos precursores da “instalação”, e por consequência do binômio arte-arquitetura, visto que a construção do processo em *Arparadores* se desenvolve enriquecida por tais transformações. Assim, analiso as implicações à medida que as fui percebendo como condicionantes do meu fazer artístico. Como procedimento: trago ao estudo algumas obras instigantes; relaciono o ápice atingido pela produção minimalista exemplificando com maior atenção a obra do artista Robert Morris

e sua contribuição para se pensar a experiência do espectador; aponto algumas alterações que desenvolveram a prática da instalação como o *site specific* e o *in situ* – a partir dos escritos e da obra do artista Daniel Buren; além de outros pesquisadores que contribuíram para se pensar a produção tridimensional num campo ampliado.

No texto *Instalação: campo de relações* (2004), a artista visual e professora Elaine Tedesco traça um percurso de conceituação por entre poéticas que incorporam o lócus no qual a obra se insere ou se adapta, criando um campo de relações com a arquitetura. Nessa via, a autora aponta a problemática em definir tais produções e as relaciona conforme as suas “nomeações” recebidas, constatando que o termo “instalação”<sup>4</sup> até os anos 1980 não era concebido de maneira clara como na atualidade. Numa abordagem genérica, Tedesco discorre sobre o que poderia tratar-se esta categoria artística:

Instalação é uma proposta artística penetrável, herança das ambientações, mas isso nem sempre ocorre, existem propostas de instalação nas quais seria impossível entrar. Algumas instalações são remontáveis exatamente como foram projetadas e outras reconsiderando o novo contexto. Nesse sentido, retomam a essência da escultura móvel, transportável, acrescentando-lhe a possibilidade de ser desmontada, mantendo assim a possibilidade de nomadismo do objeto artístico. Nas operações com a instalação, o artista implica simultaneamente sua proposta e o lugar onde se situa; depois, a duração estende-a ao curso da vida, um determinado local é temporariamente transformado, mas o que seriam dessas reordenações espaciais se não fossem os sujeitos que a vivenciam? As instalações são proposições espaço/temporais que evidenciam o caráter de experiência da arte. (2004, p. 7/8)

Em importante estudo *A Escultura no Campo Ampliado* (1979), Rosalind Krauss aponta o início do rearranjo da categoria escultura. Nesse texto, a autora dimensiona as transformações que a escultura sofreu ao longo do modernismo, principalmente, no período posterior aos anos 1960; pontuando o caráter não ontológico que a produção escultórica evidenciava ao abandonar o pedestal e a qualificação de monumento histórico. Sua reflexão coloca a escultura como uma classificação artística entre o que não é pintura (bidimensional) e o que não é arquitetura ou não faz parte da paisagem (vista a partir de trabalhos em locais externos), conflagrando, assim, a sua noção de “campo ampliado”. Ela afirma que o trabalho em arte (de quaisquer meios plásticos de expressão) configurado entre esses lócus arquiteturais pauta-se por uma experiência, por um processo de mapeamento das condições abstratas de abertura e fechamento do espaço dado (2012, p. 136).

---

4 Fernanda Junqueira aponta, no texto *Sobre o conceito de instalação* (1996), que o termo “instalação” inicialmente foi utilizado nos Estados Unidos, durante os anos 1960, e sua definição era aplicada a fotografias da vista geral de exposições – *instalation view*; presente em catálogos e impressos daquele período (p. 552-553).

Da trama entre negações e afirmações em que se encontrava a “escultura” à ampliação conceitual encampada por Krauss foi se estabelecendo o conceito e a nomenclatura “instalação”. Esses “caminhos”<sup>5</sup> turvos da produção tridimensional na relação com a arquitetura encontram suas raízes no início do século XX com o construtivismo, o futurismo e o cubismo, passando pelas transfigurações do *dada* e do surrealismo até a ampla sorte dos experimentalismos durante os anos 1960/70. Percurso que deflagrou uma crise à estética do modernismo vigente alcançando a sua total consumação formalista com a *Minimal*.

Além da separação destas duas disciplinas em campos de finalidades particulares, a arte passava por um período de afirmação de sua linguagem, do *medium*, o que conferia à prática da então “escultura” características demarcadoras. Na primeira metade do século XX, a escultura já havia rompido algumas barreiras, como a decadência do monumento e de seu suporte-pedestal, avançava pelo espaço físico do museu/galeria (o que por si considerava uma relação ao menos de “figura e fundo”) e já se utilizava de procedimentos afastados de um eixo interior para a superfície, para a externalidade das formas. Não obstante, na medida em que estes procedimentos foram se desdobrando pelo espaço expositivo, outras dimensões foram criando *corpo* nas relações com o trabalho. A escultura passou a dispor uma infinidade de materiais que criavam percursos por entre a arte, e neste “entre” se confluía a arquitetura, outra dimensão física que possibilitaria novas percepções à fruição do elemento artístico.

Obras como: *Relevo de canto* (1915) de Tatlin, feita com materiais diversos estruturados perpendicularmente entre duas paredes unidas por um canto (KRAUSS, 2007, p. 68/69). *Merzbau* (1923–1943) de Kurt Schwitters, uma das primeiras construções artísticas que se propuseram em processo contínuo, em local específico, ultrapassando a simples ligação espacial para se redimensionar no tempo, em sua duração<sup>6</sup> (O'DOHERTY, 2002, p.43). *Porta II* (1927) de Marcel Duchamp, uma porta instalada no canto do apartamento do artista em Paris, construção ambígua, abre e fecha simultaneamente criando um paradoxo à funcionalidade do elemento arquitetônico (TEDESCO, 2004, p. 5). Estas obras (figuras 13, 14 e 15) se interpõem com os lócus que as recebem. Em potência, a ligação com a arquitetura é imbricada de tal maneira que não se pode identificar onde começa e onde termina, nem a arte, nem o espaço em que esta se insere.

---

5 Rosalind Krauss desenvolve com mais referências e desdobramentos os *Caminhos da Escultura Moderna*. Este livro é uma das bases desta pesquisa. Longe de um alinhamento histórico, a autora apresenta uma costura por seus “estudos de caso” percorrendo “caminhos” instigantes pela produção tridimensional do século XX. KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

6 Além do objetivo do artista que propunha uma continuidade à obra, durou apenas 20 anos, pois fora destruída durante a segunda guerra mundial.

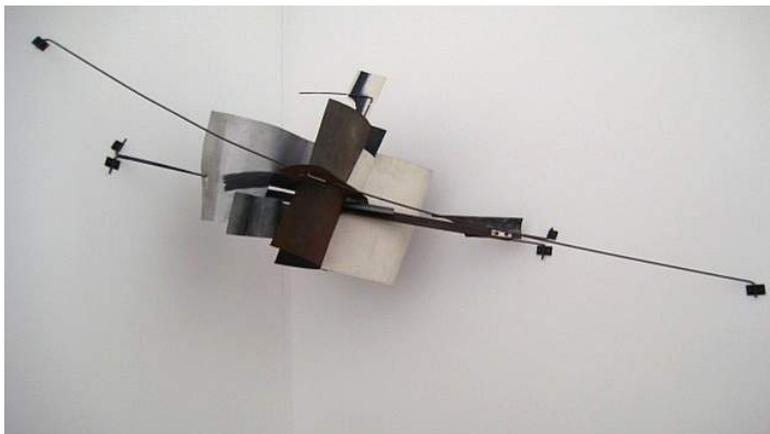


Figura 13: Tatlin, *Relevo de canto*, 1915



Figura 14: Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923–1943

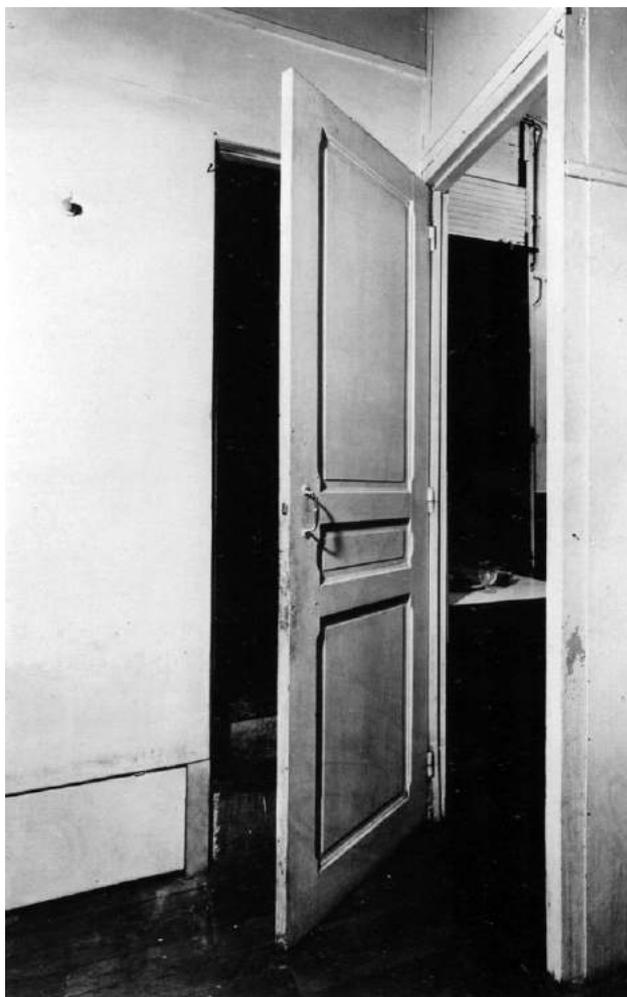


Figura 15: Marcel Duchamp, *Porta II*, 1927

Nessas produções há uma adaptação mútua que reverbera mais que uma nova componente da obra – como se a arquitetura fosse apenas material de trabalho, é muito mais, apresenta-se enquanto “meio” equacionador de ambas as instâncias. Durante o modernismo, compreender tal “meio” enquanto prática e fruição ainda era um processo difuso e só encontraria seu solo forte com a ampla produção tridimensional dos minimalistas, que ao introduzir a participação do público no espaço das obras possibilitou outra dimensão à arte: o tempo da experiência artística.

Nesse rumo, o uso da arquitetura e da arte no mesmo espaço como criação e recepção se tornaria uma questão forte na minha prática de trabalho. A ligação despertaria a partir do entendimento de exemplos como estes um olhar meu mais horizontal em que a obra é vista a partir da sala de exposição e esta é vista a partir daquela. Nesse duplo distanciamento, que simultaneamente torna-se um entrelaçamento, os elementos arquiteturais não poderiam estar despercebidos, aí residiria uma intuição que a frente se tornará um eixo na feitura dos projetos *Arparadores*.

Nesse processo, as primeiras “esculturas efêmeras”<sup>7</sup> de fita adesiva foram projetadas, testadas e finalmente montadas. No entanto, poucas dessas construções escultóricas não sofreram alterações em relação ao espaço expositivo, o que demandaria outras conformações. O projeto sempre necessitava de algumas mudanças por uma coluna no meio da sala, por aberturas que desconcertavam a sua visibilidade, pela iluminação pendente, pela ventilação excessiva, pelo trânsito dos visitantes; ou seja, do conflito do trabalho com o ambiente<sup>8</sup> e do ambiente com o trabalho. Um projeto estrutural não dava conta das especificidades do lugar, seria necessária uma análise mais apurada do lócus que o objeto artístico pretensamente almejava interferir, instalar-se.

Da idealização de uma “forma” para o ar, de sua projetividade geométrica, confrontada diante do “inacessível” instalar; ideia e ambiente não se combinavam, tampouco se combinariam sem que antes fossem esmiuçados, elaborados em conjunto como a “tal forma” do objeto artístico. O modo anterior de produção foi se tornando insustentável. Eu passava mais tempo entretido com as adaptações nas montagens do que com a criação de suas propostas. O projeto passou a ser como um rascunho, visto que não ordenava o trabalho, e a sua montagem assumiu o papel de reestruturá-lo conforme as necessidades da sala de

---

7 Pontuo essas configurações do trabalho como “esculturas efêmeras” porque os formatos ainda pretendiam serem desmontados, transportados e repetidos em igual projeto em outras mostras; pretensão derrubada ante o contexto de montagem que se conflagraria adiante.

8 O termo “ambiente” é oportuno por tratar-se de um espaço que conjuga características físicas e contextuais, o que ocasionava um conflito com o suposta escultura que pretendia se instalar como algo fechado em si.

exposição. Mais uma vez a prática de antemão não se alinhava ao espaço físico, neste “meio” entre arte e arquitetura, não poderia pensar um trabalho à distância, amparado somente por uma planta baixa. Sobre o planejamento e sua concretização espacial, Donald Judd responde:

Mesmo que você possa planejar a coisa toda com antecedência, você só sabe como ela é depois que ela estiver lá. Você pode ter-se enganado completamente, mas só vai saber disso depois de ter tido o trabalho de construir essa coisa. [...] Pode-se pensar nela para o resto da vida, em todas as versões possíveis, mas ela não é nada enquanto não se tornar visível. (JUDD, STELLA, 2006, p. 135)<sup>9</sup>

Neste mesmo “meio” propulsor, a *Minimal* se alicerçou com seus artistas – Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris, entre outros – apresentando obras estruturalmente geométricas com superfícies planas, de materiais simples, cujas características de neutralidade e literalidade se investiam no intento de esgotar o ilusionismo atrelado à arte de então. Estas obras (figuras 16, 17 e 18) eram dispostas em arranjos sequenciais pelo espaço expositivo, sem finalidades objetivas, feitas de elementos industriais na maioria de uso da construção civil, sem a manipulação dos artistas; todas essas premissas evidenciavam uma redução a qualquer método de composição relacional (KRAUSS, 2007, p. 300).

Ao rejeitar o ilusionismo em seus discursos os artistas da *Minimal* – sobre todos Judd – firmavam um compromisso ético com sua prática artística, como escreveu Barbara Rose: “qualquer disjunção entre aparência e realidade, tal como o ilusionismo, que distorce os fatos, é sentida como uma afronta à verdade, pois o pragmatismo equipara a verdade aos fatos físicos tal como são experimentados” (apud ARCHER, 2012, p. 50). A produção minimalista veio fechar a crise da representação que envolvia o modernismo, provocava o espectador e questionava os espaços interiores dos museus, instituições que detinham o papel em expressar a memória da infraestrutura cultural em formação (FLORES, 2007, p. 25-26).

Naquele período de ruptura, é importante apontar a influência do pensamento de Wittgenstein sobre os minimalistas. Conforme Flores (2007), seja o conceito de “linguagem” apresentado pelo filósofo, seja a *Minimal*, ambos se colocaram como uma reação: o primeiro opõe-se à linguagem da filosofia tradicional motivado por esta enunciar “proposições filosóficas”, enunciar fatos não denotativos da experiência real; a segunda como crítica à complexidade da arte então estabelecida, em especial a catarse autobiográfica e subjetivista do expressionismo abstrato. Estas duas reações, apesar de não partilharem dos mesmos objetivos, têm pressupostos comuns que atravessam a natureza dos objetos e a própria linguagem construída a partir deles. A produção minimalista alimenta-se de muitas premissas do *Tratado*

<sup>9</sup> Resposta dada durante a entrevista feita pelo crítico Bruce Glazer aos artistas Frank Stella e Donald Judd, em 1964. Reproduzida em *Questões para Stella e Judd*, 1966. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas*, anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.



Figura 16: Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966



Figura 17: Donald Judd, *sem título*, 1969



Figura 18: Dan Flavin, *sem título*, 1987 (projeto de cor: Donald Judd)

*Lógico-Filosófico*<sup>10</sup> de Wittgenstein, haja vista a grande divulgação da obra nos anos 1960 (FLORES, 2007, p. 29).

A linguagem minimalista não pretendia mais que explicitar o meio, retirando-o de qualquer realidade externada que lhe remeta “sentidos”, e exigia a presença física do espectador para vivenciar seus objetos, sem apelos à contemplação, pois “se valiam de elementos aos quais nenhum tipo específico de conteúdo fora conferido” (KRAUSS, 2007, p. 298). O espaço da obra minimalista é “real”, coextensivo do objeto por ele alinhado, ampliado além de museus e galerias para outros espaços cotidianos: interiores arquitetônicos ou paisagens externas, de trânsito ou de paragem. Ao explorar e transitar por terrenos vivos (sem perder o caráter institucional), a produção da *Minimal* subverteu a lógica do “cubo branco”, desmistificando seu conceito de espaço neutro ideal, já que, durante a fruição, o visitante passou a perceber através dos limites físicos daqueles objetos opacos os contornos e volumes do espaço que os envolve: o espaço “real”, do mundo (JUNQUEIRA, 1996, p. 559). Sobre os objetos de Judd, Cauquelin (2005) comenta:

Trata-se de um jogo de espaço, de simples posicionamentos e não mais de proposições. [...] Ele [Judd] renuncia desde logo à não-opticidade, para construir arquiteturas visíveis que se expressam por si, estabelecendo as regras de sua percepção. O espaço e o tempo se tornam as categorias principais, não tanto como suportes vazios e formais do trabalho, mas como sua própria substância. (p. 139)

Dessa maneira, operou-se um desvio na estrutura de composição escultórica: da concepção racionalista, cujo centro interior carregaria metaforicamente uma energia vital expressa através de sua superfície; passando pela lógica construtiva e seus centros revelados que continuavam indicando a mesma potência internalizada na forma; para a totalidade exterior da obra minimalista que, sem expressividade e imersa no espaço “real”, pela cinestesia corporal do visitante almejava descobrir “como é o mundo” (KRAUSS, 2007, p. 303). Essa curva operada pela *Minimal* desestabilizou o formalismo e retirou a ordem racionalista que circunscrevia a escultura num arcabouço alimentado essencialmente pelo centro, explodindo-o para o “meio”, para o intervalo entre limites de elementos artísticos e de seus espaços de exposição. Para Krauss, tal curva é no sentido de uma linguagem originária:

Essa questão da linguagem e do significado ajuda-nos, por analogia, a perceber o lado positivo da produção minimalista, pois, ao se recusarem a dotar a obra de um centro ou um interior ilusionistas, os artistas minimalistas estão

10 O modelo lógico-filosófico de Wittgenstein tem premissas como: “1. O objeto é simples”; “2. Os objetos são incolores”; “3. Espaço, tempo e cor (coloração) são formas dos objetos”; “4. A proposição é uma imagem da realidade. A proposição é um modelo da realidade tal como nós a pensamos” (FLORES, 2007, p. 29); entre tantas exploradas pela *Minimal* e claramente descritas por Judd em seu texto *Objetos Específicos*, de 1965.

simplesmente reavaliando a lógica de uma *fonte* particular de significado e não negando um significado ao objeto estético em absoluto. Estão reivindicando que o significado seja visto como originário – para entendermos a analogia com a linguagem – de um espaço público e não privado. (2007, p. 313)

Didi-Huberman contrapõe as obras minimalistas à constatação do declínio da aura vislumbrado por Walter Benjamin<sup>11</sup> e reflete que, embora sejam modernas, estas obras instauram outra maneira de existência à aura: “a experiência visual aurática” (1998, p. 169). O paradoxo dos objetos minimalistas se evidenciaria de um lado em sua especificidade formal afastada de qualquer ilusionismo, “de outro, sua irresistível vocação a uma *presença* obtida por um jogo – fatalmente equívoco – sobre as dimensões do objeto ou seu pôr-se em situação face ao espectador” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.71)<sup>12</sup>. O pensador trata tal paradoxo como a aura de uma situação, a distância espacial entre o objeto artístico e o seu experienciador, na qual um olha para o outro:

Só pode ser compreendida na dinâmica de um lugar constantemente inquieto, operador de uma constante inquietude visual: um lugar feito para colocar o olhar numa *dupla distância* nunca apaziguada. Assim, o trabalho da interioridade “aberta” e das superfícies não obstante impecáveis das esculturas minimalistas faz sistema com o trabalho dialético, aliás discernível, de um *jogo sobre os limites* do objeto: muitos paralelepípedos minimalistas – os de Judd, de Morris e de Larry Bell, em particular – inquietam suas próprias e tão bem definidas *arestas* por uma escolha dos materiais (o espelho, o plexiglas ou o esmalte) que tende a produzir visualmente o efeito de uma *ilimitação* do objeto, quando este capta e recolhe *nele* as imagens de um espaço, e mesmo corpos espectadores, que se acham *em torno dele*. (1998, p. 139/141)

O lócus da arte tornou-se receptáculo e matéria de trabalho, espaço de apresentação e espaço de criação das instalações *Arparadores*. Nesse processo, uma nova questão se colocou: a participação do espectador. “Qual a relação com o espectador tal obra induz? Qual mundo, qual ‘espaço mental’ ela constitui, e quais procedimentos ela coloca em jogo para regular a percepção que temos dela?” (DURAND, apud HUCHET, 2006, p. 27). Para que a proposta de um trabalho se instale em determinada sala de exposição é necessário considerar a interação dos seus visitantes, seus padrões de fluxos e de fixos, reconfigurando

11 Referência às transformações acerca da aura da obra de arte apresentadas em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. No ensaio de 1936, Benjamin trata a aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” e segue identificando o “declínio atual da [daquela] aura” evidenciado pelas “massas modernas com sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade”. Nessa derrocada, o autor reflete: “retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar 'o semelhante no mundo' é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único” (p. 170). BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

12 Didi-Huberman toma por qualidade o paradoxo depreciativo apontado por Michael Fried sobre a “presença” que os objetos minimalistas implicariam, tencionando tal qualidade paradoxal como uma possibilidade de transformação do conceito de aura avultado por Benjamin.

de modo que transforme, mas não impossibilite a experiência. Preocupação que vai além do deslocamento físico, que possibilita uma relação dialética entre o trabalho e o espectador. Tal diálogo no contexto das obras minimalistas – anos 1960 – deflagrou uma nebulosa crítica de que o teatro estaria invadindo o campo da arte.

Ao contexto cênico presente na produção minimalista, que Michael Fried impôs sua crítica – no texto *Art and Objecthood* (1967) – condenando esses trabalhos por serem antitéticos, literais e se colocarem externados do foro artístico, contrariamente ao que ele creditava definir a qualidade da arte ideal: exemplarmente pictórica. Fried fundamentava seu argumento na consideração de que a *Minimal* estaria sobejando uma espécie de negação à arte, pois o que residiria *entre* as artes plásticas seria teatro, e o que diferiria a escultura do teatro seria o conceito de tempo. Para ele, dimensionar a experiência temporal da escultura com o tempo real pressupunha um reposicionamento das artes plásticas em direção ao teatro (1967, p. 139). O que fica evidente era a preocupação do crítico com a manutenção das categorias artísticas, as quais davam ao modernismo vigente<sup>13</sup> – leia-se o redesenhado pelos postulados de Clement Greenberg – o estatuto de arte superior.

Fried referia-se especialmente a obra de Robert Morris<sup>14</sup> que operava na abertura ao espaço envolvente dando ao objeto artístico o caráter infundável da experiência humana, diferente dos *Specific Objects* de Judd ou mesmo do minimalismo teorizado inicialmente por estes artistas que embora fosse literal concentrava-se na redução aos materiais (FLORES, 2007, p. 34). A essa relação da obra com o contexto exterior, o crítico apelidou de “teatralidade”, que, para ele, tanto distanciava o espectador como o transformava em sujeito e

13 A preocupação daquela nova produção dos anos 1960 era libertar a arte de todas as amarras impostas pelas categorias artísticas. A arte passava por uma espécie de “limpeza” de seu conteúdo expressivo internalizado na forma, configurando uma das principais mudanças no desenvolvimento do modernismo.

Em oposição estava o crítico Clement Greenberg, que ao circunscrever o “seu” modernismo, defendia o purismo estético de uma arte não objetiva ou abstrata, conferindo ao *medium* e às qualidades físicas da pintura o estatuto de obra exemplar. Não simplesmente, para isso, ele traçou uma genealogia historicista da arte que culminava no expressionismo abstrato norte-americano, encimando-o como o desenvolvimento artístico máximo (FRASCINA; HARRIS; HARRISON; WOOD, 1998, p. 170). Alicerçado na ideia de que essa ruptura coincidiu com o período no qual as artes plásticas se desprenderam da literatura e do seu conteúdo temático, tomando a música como inspiração por ser a arte da pura forma. Ainda que, os postulados do crítico tenham perdurado e de algum modo solapado a importância de obras como a de Morris naquele período, não conseguiram manter-se. Posteriormente, essa produção experimental recebeu a atenção merecida, sendo reportada sua importância norteadora da arte que se seguiria confluindo para o que se chama arte contemporânea.

14 A trajetória artística de Robert Morris se inicia nos anos 1950 por uma pintura fortemente influenciada pelo então expressionismo abstrato. Já no final daquela década, Morris se forma em engenharia ao mesmo tempo em que frequenta cursos livres de teatro e dança. Nos anos 1960, envolve-se com a cena experimental de Nova York, na qual transitou por *happenings*, por eventos *Fluxus* e toda uma diversificada produção imbuída com a ruptura das classificações e rótulos característicos ao modernismo vigente. Essa experiência por diversos meios artísticos fez da produção escultórica de Morris algo consubstanciador, confluindo para a perda de uma essência formal da obra de arte como também para a supressão de uma anuência categórica a qual toda a arte era vinculada até então.

a obra em objeto. Longe de seu caráter de rechaço, a crítica virou por oposição um dos fundamentos da ruptura com as convenções impostas pelo modernismo, fazendo do “teatral” o artifício transgressor de obras tridimensionais, como as de Morris, e diferenciador à grande parte da produção futura. Acerca disso, Krauss reflete:

Fried afirmara que a teatralidade deve atuar em detrimento da escultura – turvando o sentido da natureza singular da escultura, privando-a, dessa forma, de um significado que era *escultural* e privando-a, ao mesmo tempo, de seriedade. Porém, a escultura que acabo de abordar<sup>15</sup> baseia-se numa impressão da insuficiência do que *era* a escultura, porque fundamentada em um mito idealista. E ao tentar descobrir o que a escultura *é*, ou o que pode ser ela, utilizou-se do teatro e de sua relação com o contexto do observador como uma ferramenta para destruir, investigar e reconstruir. (2007, p. 289)

Para Morris, produção e recepção passaram a completar-se, os meios pelos quais a obra é feita e os fins pelos quais é apreendida tornaram-se condensados em um mesmo construto sensível. O artista fala de uma maior consciência do espectador diante de uma obra em contexto espacial, sendo a relação entre ambos “ser” e “coisa” o grande potencial de imanência da arte (2006, p. 402-406). A obra configurada para o espaço de exposição se torna mais dialógica, possibilitando uma particular apreensão do visitante, que media sua compreensão acerca da situação ali imposta por meio de seu andar “entre” “coisas”, seu dispender pelo espaço. A respeito da obra de Morris (figuras 19 e 20), Krauss pontua:

As vigas em L de Morris funcionam como uma espécie de cognato dessa franca dependência da intenção e do significado com relação ao corpo no momento em que desponta no mundo em cada particularidade externa de seus movimentos e gestos – isto é, do eu que se faz entender apenas na experiência. (2007, p. 319)

A capacidade inteligível da obra de Morris se encontra na aguda relativização entre o visitante e o objeto transposto em terreno de experimentação. Há nesse entremeio obra-espaco-sujeito o impulso para uma inteligência primordial referida ao corpo do espectador, uma potência que o faz pensar pelo seu deslocamento físico e não uma significação apenas reflexiva dada por uma consciência pré-estabelecida. A relação espacial é delineada pelo caráter temporário da experiência artística, por sua situação criativa posta no tempo, “a única dimensão literal do pensamento” (MORRIS, 2006, p. 409). É a partir dessa experiência que desponta o significado escultural de seus poliedros. Desse liame, decorre o conceito maior da existência de qualquer arte espacial, e nessa via que eu passaria a

---

<sup>15</sup> Krauss refere-se a múltiplas obras escultóricas que pressupõem a teatralidade em seus fundamentos, tais como os poliedros de Morris, exemplificadas no capítulo 6, *Balés Mecânicos: luz, movimento e teatro*, p. 241-289. In: KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.



Figura 19: Robert Morris, *Three L Beams*, 1965

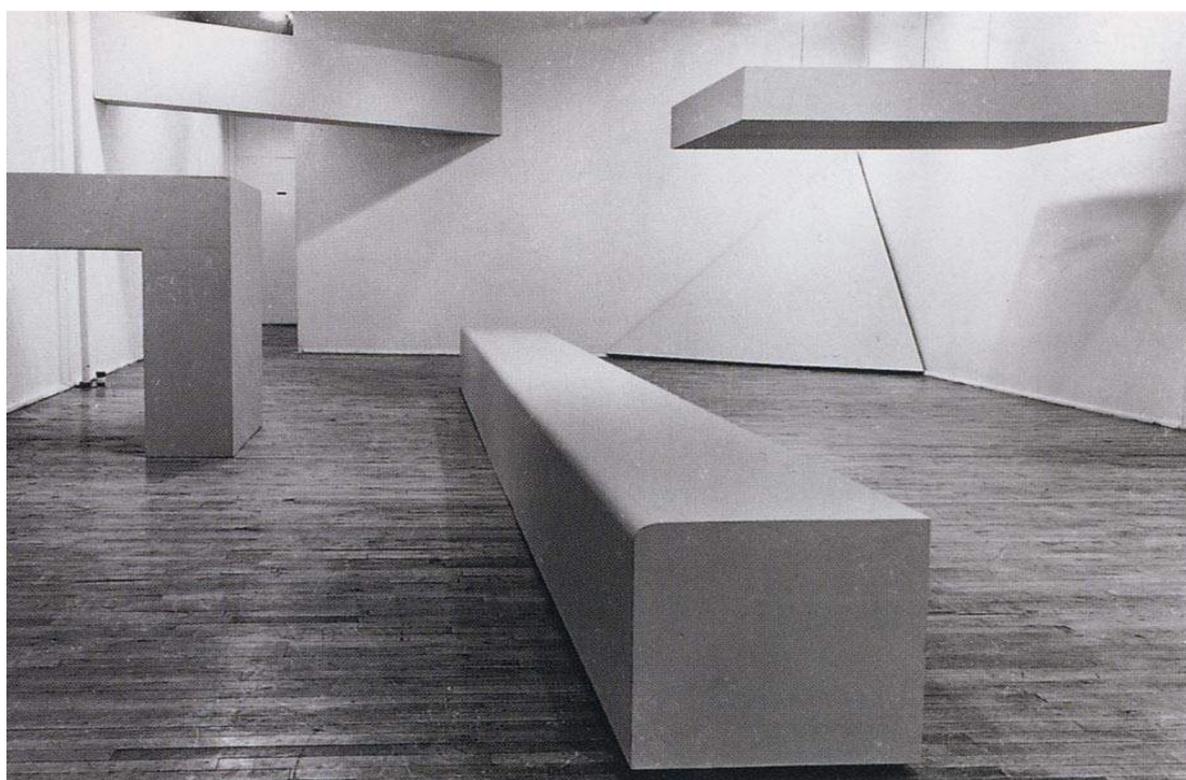


Figura 20: Robert Morris, *sem título*, 1965

desenvolver minhas instalações. Suas configurações plásticas passaram a ser trabalhadas por mim como endereçamento da capacidade inteligível em direção aos espectadores, bem à concepção de Jacques Rancière, em *O Espectador Emancipado* (2012). A respeito da fruição de seus poliedros, Morris escreve:

Os atos físicos de ver e experimentar essas estruturas excêntricas são, de modo mais completo, uma função do tempo, e algumas vezes é necessário um grande esforço para se mover através delas. O conhecimento desses espaços é menos visual e mais cinestésico-temporal do que em relação às construções que têm *gestalts*, como formas exteriores e interiores. Qualquer coisa que é conhecida mais pelo comportamento do que pela imagem encontra-se mais ligada ao tempo, constitui mais uma função da duração do que daquilo que pode ser apreendido como um todo estático. (2006, p. 412)

Nesse raciocínio, o processo de criação de *Arparadores*, que primeiramente seria uma escultura transitória, passou a ser conformado como instalação irrepitível, e a adaptação ao lócus expositivo se tornou um pensamento condicionante do trabalho (figuras 21 e 22). Ainda que possa ser montado em outros ambientes, tanto sua estruturação física na arquitetura quanto sua contextualização específica não se repetirão, transformando um projeto inicial a cada montagem. A adaptação de um mesmo processo a diferentes espaços e contextos passou a me despertar interesse, era uma maneira de desenhar esquemas geométricos a partir dos próprios ares dos lugares. Tal possibilidade foi se distanciando dos objetivos iniciais, o que me fez perceber na “adaptabilidade” uma potência que a prática necessitava experimentar.

Nessa via de adaptações do processo, o trabalho encontra suporte, mais uma vez, na prática da “instalação”. Segundo Leprun: “A instalação é uma resposta adaptada, efêmera, frequentemente transformável, que ordena, exhibe e constrói uma verdadeira sociabilidade plástica” (1999, p. 21). Considero tal concepção presente ao longo deste processo, visto que a configuração final de cada trabalho meu sempre sofreu alguma adaptação ao seu local de montagem, sendo este muitas vezes transformador da proposta; afora o trabalho colocar-se como um “meio” propulsor à interação dos sujeitos. Sobre tal período de criação tomo emprestado as palavras do artista Daniel Buren (2006), que são elucidadoras:

Essa relação leva, portanto, a dois problemas indissolúveis, embora aparentemente contraditórios: [primeiro] revelação do próprio lugar como novo espaço a ser decifrado; [segundo] questionamento da própria proposição, na medida em que sua repetição em “contextos” diferentes, sua visibilidade sob diferentes pontos de vista, nos faz voltar à proposição essencial: o que é dado ao olhar? Qual é sua natureza? (p. 259)

É importante nessa fase citar a obra (figura 23) e o posicionamento político de Buren, referencial que me proporcionou um aprofundamento das questões centrais do meu



Figura 21: *sem título, série arparadores*, 2008  
4 x 3 x 3 m | fio de poliamida e fita adesiva  
Galeria Xico Stockinger | Porto Alegre/RS



Figura 22: *sem título, série arparadores*, 2010  
arame e fita adesiva | Parque Francisco Rizzo – Embu/SP



Figura 23: Daniel Buren, *Esculturas no Palais Royal*, 1986

processo criativo, problematizando o trabalho além dos aspectos formais, apontando para a sua importância ideológica dentro de um sistema da arte. A ideologia que me refiro estaria imbricada na interferência proporcionada pelo trabalho; uma reflexão minha deveria conferir na materialização do objeto algum potencial crítico, pensando de que modo a instituição o recebe, quais as implicações inerentes à circulação desses projetos pelos “lugares da arte”.

Buren pensa e escreve sobre as possibilidades de apresentação e inserção da obra de arte de maneira crítica, referindo-se ao sistema das artes visuais como condicionante da produção artística. Para ele, “o trabalho que leva em consideração o lugar no qual mostra-se/expõe-se, não poderá ser transportado para outro lugar e deverá desaparecer após a exposição” (2001, p. 170). O artista trata a inseparabilidade entre obra e lugar como um potencial de ação, de posicionamento, ao passo que o lugar não é apenas físico, é também contexto e acarreta significação. As características físicas e as implicações institucionais são tensionadas por ele de modo que se estabeleça uma crise dialética entre a função do museu e a função da arte. A definição do *in situ* carrega tais premissas:

Empregado por acompanhar meu trabalho depois de uma quinzena de anos, esta denominação não quer somente dizer que o trabalho está situado ou em situação, mas que sua relação com o lugar é também incômoda, que implica ele mesmo e ao lugar no qual se encontra. A palavra trabalho se torna extremamente ambígua e, no entanto, ela leva a compreender um senso ativo: “um certo trabalho é efetuado aqui” e não dentro de uma noção de resultados: “um trabalho foi feito”. (BUREN, apud POINSOT, 1986, p.326)<sup>16</sup>

O conceito de *site specific* como obra preparada para seu lócus expositivo, para transfigurá-lo em outras dimensões sensoriais, já aponta tais imbricações contextuais. O lugar da arte não mais seria tomado apenas por sua localização, o receptáculo da matéria sensível, mas também se tornaria parte integrante dessa relação espacial. Para Rosalyn Deutsche, existem dois modelos distintos de *site specific*: o assimilativo, uma integração do trabalho ao ambiente físico; e o intervencionista, uma intervenção crítica na ordem existente do lócus (apud KWON, 1997, p.184). A apresentação artística passou a translocar outros meios e espaços de exposição, trazendo a arte para a realidade do mundo, como aponta Miwon Kwon:

Depois da arte *site specific*, [...] o espaço estéril e idealista puro dos modernismos dominantes foi radicalmente deslocado pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano. O espaço de arte não era mais percebido como lacuna, *tabula rasa*, mas como espaço *real*. (1997, p. 86)

---

<sup>16</sup> Tradução minha a partir do texto do catálogo da Bienal de Paris, 1985. O artista responde à polêmica causada por sua obra, porque esta se apropriava da galeria por inteiro, absorvendo para o seu próprio contexto todas as obras que participavam da mostra coletiva. A partir deste trecho, todas as traduções desta dissertação são minhas.

O artista Robert Irwin escreve, no texto *Being and Circumstance: notes toward a conditional art* (1985), que uma obra realizada em determinado lugar deve partir de duas condições necessárias: “o ser e a circunstância”. O contexto no qual o trabalho se faz é que permite a sua razão de “ser”, e uma profunda investigação do lugar ao qual se destina dará a “circunstância” escultural a tal obra. Ao tratar o seu *site conditioned*, ele nega as referências particulares do artista como constituição plástica do trabalho, o que evidencia a substituição de uma identidade própria do artista na criação por uma identificação mais estritamente relacionada com o lugar (1985, p. 26). Os elementos artísticos devem, conforme Irwin, ser recondicionados em detrimento do contexto de cada lócus interferido.

Nesse entendimento, já percebia uma inclinação do meu processo criativo em operar o mesmo instrumento visual de modo repetido. Passei a pensar mais a interligação das fitas com a área expositiva, de que maneiras tal repetição se diferenciaria na dinâmica de contextos específicos. Isso se tornou mais um indício da abertura das instalações para uma revigorante completude do visitante, como se a operação opaca de meu trabalho não quisesse informar “algo artístico” próprio e sim se colocasse em estrutura de percepção, inteligível para seus fruidores.

Segundo Kwon, a garantia de uma relação específica entre o trabalho artístico e o seu lugar (*site*) está no reconhecimento de sua impermanência móvel, de sua experimentação como situação irrepitível e evanescente. “O trabalho não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência” (KWON, 1997, p.170/171). Dessa análise e para que essa situação se configure no meu trabalho, é necessário um conhecimento preestabelecido do lugar específico por parte dos espectadores, do contrário duas possibilidades de apreensão serão colocadas em questão: a primeira como *alteração*, transformar o lugar em outro com a intervenção; e a segunda como um jogo de *adaptação*, fazer o ambiente e sua instalação relacionais, onde se percebe um a partir do outro.

O interesse voltou-se, nesse sentido, em buscar operações de trabalho que dessem uma forma para o ar ao mesmo tempo em que transgredissem a contingência do lugar. Da insatisfação anterior com trabalhos que *brigavam* com seus espaços, que acabavam indiferentes à sua proposta central em detrimento de uma maior acomodação às suas montagens. Desses embates, eu percebi que as proposições artísticas deveriam ser pensadas diretamente em seu local de apresentação. As faixas de fita não mais seriam apenas arranjos geométricos, estes se avolumariam pelo espaço, problematizando-o, recompondo-o de modo

estrutural em outras maneiras de percepção, de vivência desses ambientes da arte. Ideia e realização formal partiriam do próprio lócus expositivo.

O lócus expositivo como “o lugar da arte” passou por mudanças ao longo da história, tanto pela transformação da sociedade quanto pelas conformações impostas pelo campo artístico. Tais modificações não implicaram apenas os modos de fruição do objeto de arte, mas também suas arquiteturas e seus processos de exposição, que passaram por redimensionamentos seja em virtude de processos artísticos renovadores, seja em detrimento de políticas econômicas do sistema da arte. Acerca disso, no texto *O espaço da arte contemporânea* (2007), Fernando Cocchiaralle explica:

A arquitetura de áreas expositivas vem sendo adequada aos novos conceitos e repertórios que alteram e seguem alterando o rumo da produção artística e das teorias de arte desde o século XVIII. Dos ateliês e museus influenciados pelo Iluminismo, nos quais os quadros recobriam, de alto a baixo, qual uma coleção de insetos ou de mineralogia, as paredes dessas recém-criadas áreas expositivas; passando pelo cubo branco modernista, cuja neutralidade podia acolher, sem quaisquer interferências, a pureza formal das obras de arte; até a apropriação recente de espaços concebidos e projetados originalmente para atividades com funções estranhas à arte, temos, sempre, o entrelaçamento entre as questões e as necessidades da produção artística e as características espaciais da arquitetura nas quais é exibida. (p. 181)

Para compreender e delimitar o território da arte é necessário pensá-lo a partir de seu lugar físico e simbólico. O museu ou a galeria são exemplos comuns de instituições artísticas que se prestam a resguardar e expor obras de arte. Porém, esses espaços institucionalizados somam outras atribuições no campo artístico, são ferramentas de “valor”<sup>17</sup> que definem a “existência” da arte. Esse ditame ocorre porque o objeto de arte necessita passar por tais instituições como validação da prática artística, o que é evidente numa sistemática da arte implicada pelos meios de produção, capitalização e recepção. Nesses jogos de certificação da matéria artística, as obras imbricadas aos espaços expositivos se potencializam enquanto prática, pois, a fim de que estes trabalhos se perpetuem, determinados acordos precisam ser acertados. Artista e instituição estabelecem critérios de realização, o primeiro com demandas das proposições artísticas, a segunda com as regulamentações de usos e fins do espaço. Pontuo este território artístico como demarcação simbólica porque, como

---

17 Bem empregada aqui é a distinção disposta por Benjamin entre o “valor de culto” e o “valor de exposição” da obra de arte. O primeiro pressupõe que as obras serviriam como instrumentos da magia, que devem ser resguardadas, quase secretamente, para o uso ritual. O segundo se apresentaria por seu potencial de *exponibilidade* e se tornaria suscetível a outras funções, como a *artística*, “a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária” (p. 172-174). BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

será tratado a frente, tais acordos atravessam a minha prática em arte e tangenciam a configuração plástica da série de instalações *Arparadores*.

No livro *Cenário da Arquitetura da Arte* (2008), Sonia Salcedo Del Castillo argumenta que as exposições estão mais inclinadas ao âmbito das práticas artísticas, visto que seus conceitos teóricos e críticos se delineiam conjuntamente às suas disposições pelo espaço físico. Discorre sobre o desenvolvimento dos métodos expositivos ao pontuar obras ímpares que submeteram novas concepções de exposição. Identifica na produção minimalista uma estreita relação com a prática expositiva, embora ocorra em vias contrárias, porque ambas se estabelecem na interdependência entre obra e espaço. Nesta relação, Castillo constitui o conceito de “tetradimensionalidade”: “o inter-relacionamento entre obra, sujeito, espaço e tempo de fruição”, este conceito é posto em dois campos de investigação de sua análise: “a questão do espaço como lugar” e “a questão do sujeito (artista ou fruidor) como lugar” (2008, p. 164). Avança na abordagem aproximando os conceitos e práticas da “instalação” às concepções expositivas:

Essa elasticidade conceitual da “instalação”, que na verdade não qualifica sua obra, parecendo ser na verdade sua condição para existir e um indicador da transformação do caráter dos espaços institucionais – museus e galerias – em espaços de transição, aponta outra semelhança entre os procedimentos por ela utilizados na elaboração de sua totalidade e os adotados para a obtenção do todo expositivo. Nesses dois casos, exige-se uma totalidade elaborada tanto a partir de um sentido inicial quanto de uma dialética constante com o espaço em que a obra será instalada e/ou montada, e que só se concretiza com a experiência perceptiva do espectador, envolvendo não apenas a relação de sua presença perceptiva com a obra instalada, como o embate dessa relação com o espaço por ela ocupado. (CASTILLO, 2008, p. 181)

Dessa maneira, o objeto artístico e sua dimensão expositiva tornaram-se a mesma prática de trabalho. O meu processo criativo transformou-se, passando a investir na capacidade espacial de um lugar específico, tanto na galeria tradicional quanto em terrenos não comuns a prática artística; seja num espaço urbano (figura 24), seja numa clausura arquitetural (figura 25), ou numa paisagem exterior (figura 26). A espacialização das fitas se reconfigurou em uma situação que opera criticamente a condição de invisibilidade do seu local de apresentação. Para se analisar obras concebidas para o evento da arte, o conceito de “cerimônia de exposição”, problematizado por Huchet e explicitado por Licht, é pertinente:

O espaço é agora considerado como um ingrediente ativo, a ser não apenas representado, mas conformado [*shaped*] e tornado característico pelo artista, capaz de envolver e mergulhar o observador e a arte numa situação de maior porte [*of greater scope*] e escala. De fato, o espectador agora entra no espaço interior da obra de arte [...] e se lhe é apresentado um conjunto de condições em vez de um objeto acabado. [...] o artista é livre para influenciar, determinar e



Figura 24: *Marco-zero*, série *arparadores*, 2013 | foto: Yolanda Cipriano  
areia e fita adesiva | Passagem em frente Casa de Cultura Dide Brandão - Itajaí/SC

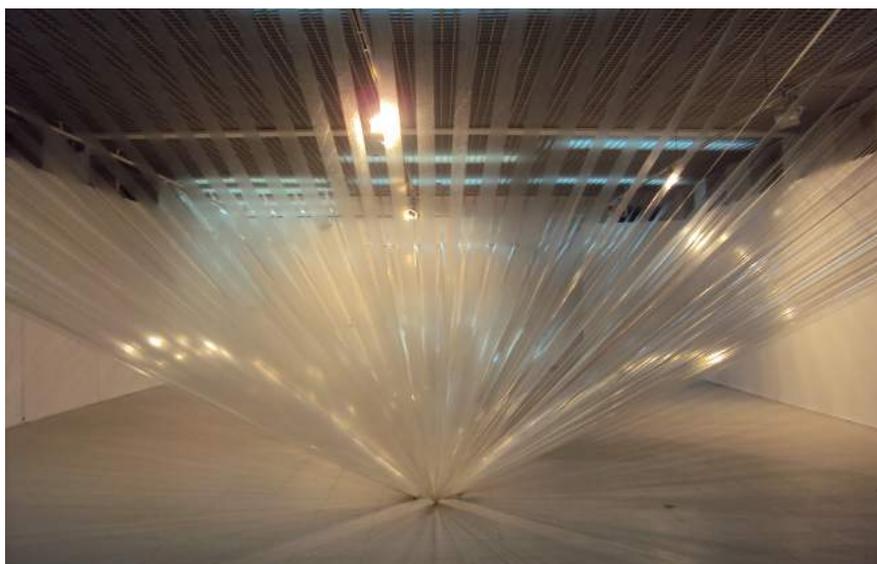


Figura 25: *Conjunto GAM*, série *arparadores*, 2011 | barra chata e fita adesiva  
Galeria Augusto Meyer – Porto Alegre/RS



Figura 26: *Roseiral*, série *arparadores*, 2009 | fita adesiva  
Parque Farroupilha – Porto Alegre/RS

inclusive governar as sensações do observador. A presença humana e a percepção do contexto espacial tornaram-se materiais da arte. (LICHT, apud HUCHET, 2006, p. 31)

Huchet cita dois aspectos da “cerimônia de exposição” enquanto processo de construção da obra de arte: o primeiro, a genialidade espacial, o desvendar das potencialidades dinâmicas do espaço e o modo com o qual o artista viabiliza sua materialização; o segundo, o ato de expor moderno, desde Duchamp com suas provocações lançadas às instituições artísticas no início do século XX (2006, p. 21). Licht aponta a potência artística delimitada pelo entre-espaço das “instalações”, dimensionando o conjunto fortuito de apreensões que tais obras constituem ao conjugar o contexto expositivo e a presença humana como componentes de materialidade da arte (apud HUCHET, 2006, p. 31/32). Segundo Adolfo Montejo Navas (2009), a manifestação plástica da “instalação” estabelece uma conjugação espacial, transfigurando o lugar de exposição e o objeto ali montado em outros lugares – agora não só da, mas também na arte – passíveis de imensuráveis entendimentos e percepções. “Trabalho e lugar não se diferenciam, se interpenetram” (NAVAS, 2009, p. 61).

Nessa abordagem, para James Elkins (s/d, p. 8), uma “instalação” é satisfatória quando controla o espaço, relatando-o e o questionando conforme às suas peculiaridades; já o insucesso de um projeto se evidenciaria em sua “indiferença”, por sua “desconexão” com o entorno. Isso se confirmou com maior impacto quando resolvi pensar a constituição do trabalho relacionando a trama geométrica juntamente às componentes físicas e contextuais do local de exposição (figura 27). O trabalho torna-se uma interferência crítica na conformação estável do ambiente, configurando-se numa potência que desestabiliza a sua funcionalidade ao conjugar caracteres despercebidos da arquitetura com os feixes de ar, de cola, de plástico e de luz. Como a intervenção da artista Ana Tavares (figura 28), no Projeto Arte/Cidade Zona Leste (2002):

A proposta visa romper esta sistemática do acesso e da percepção. Trata-se da instalação de um conjunto de passarelas e escadas que interliguem as diversas áreas existentes nos andares e, através de aberturas feitas nas lajes, os diferentes pisos entre si. Instaurando um dispositivo de circulação inteiramente distinto daquele imposto pela estrutura arquitetônica. O percurso criado não pretende oferecer acesso aos locais. Pelo contrário, trata de evidenciar a impossibilidade de acesso físico a lugares específicos e, ao mesmo tempo, proporcionar uma visão ampliada da arquitetura. O conjunto deve criar uma rede ilógica de tráfego, deslocando o visitante de seu ponto de vista usual e proporcionando-lhe uma distinta experiência espacial. (s/d, s/p.)



Figura 27: *Conjunto DMAE*, série *arparadores*, 2009 | foto: Juliana Lima | fita adesiva  
Galeria de Arte do DMAE – Porto Alegre/RS

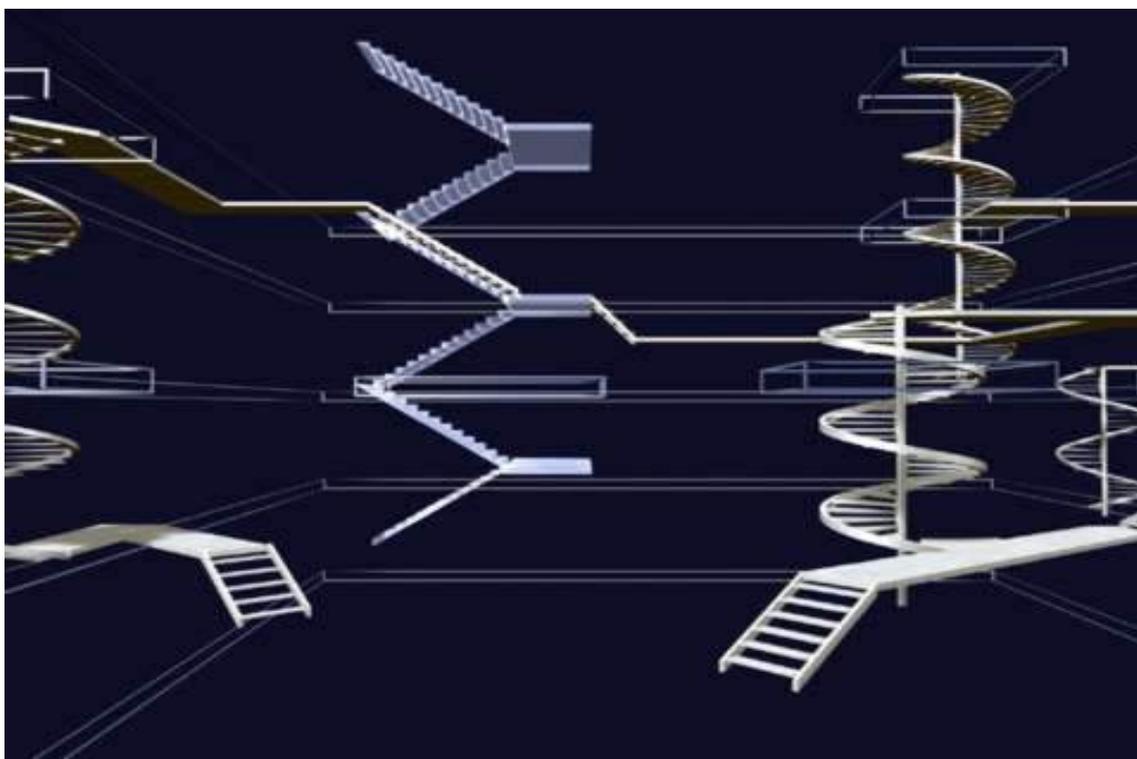


Figura 28: Ana Tavares, projeto gráfico da interferência, 2002 | Arte/cidade – Zona Leste, São Paulo/SP

O comentário sobre a obra de Tavares explicita um dos maiores potenciais de trabalhos em contextos específicos: a dinamização do espaço enquanto acomodação perceptiva. O transcorrer cotidiano estabelece um conjunto de relações com determinado lócus, fazendo deste um ambiente de “acomodamento” sensorial, ou seja, configura-se por certa apatia perceptiva, pela diversa sobreposição das mesmas relações espaciais que os sujeitos desempenham. Um caminho entre a casa e o trabalho, a sala do emprego, o quarto de dormir, o mercado e seu corredor de congelados; ambos são exemplos de lugares que passam despercebidos pela rotina do dia a dia. E por terem as repetitivas experiências espaciais tornam-se diametralmente invisíveis, imperceptíveis.

Por que não se pensar o lócus da arte do mesmo modo, já que tanto a repetição do modelo de exposição quanto à costumeira forma de visitação denotam a este certa incapacidade sensorial. Visita-se um museu, uma galeria ou um “evento”<sup>18</sup> com postura e concepção pré-definida daquilo que será visualizado, o que denota uma experimenta o inócua do trabalho mostrado e mais ainda do seu local de apresenta o.   nesse interregno que um trabalho específico se posiciona latente, redimensionando o espaço a outras vivências, reatualizando a percepção com o lugar. Espaços com usos segregados são reestruturados recebendo novas possibilidades de fluxo; o meu trabalho se fez nesse meio articulando diferentes maneiras de intera o e visualiza o do seu entorno.  reas inativas de determinado lugar são reanimadas recebendo por imposi o alguma visibilidade dentro do contexto espacial do trabalho. Como escreveu Ligia Canongia (2005):

O sentido do objeto nasce no e do espaço público, instituindo uma interdependência notável entre o objeto e o lugar. O próprio conceito de “instala o” que temos hoje parte do pressuposto dessa rela o necessária entre o acontecimento formal propriamente dito e o lugar de sua apresenta o. (p. 65)

O encontro com o lugar se propõe a analisar sua sistemática usual, o apagamento do seu aparato físico ou de sua dimensão em convivência espacial, o que operar  certa instabilidade desconcertante. O objetivo de minhas interferências passou a considerar a dinamiza o do espaço, ampliando o foco a qualquer lócus que a fita adesiva venha a conectar-se. Poderia interferir numa praça, numa residência qualquer, numa montanha, num poste de ilumina o, num lago; o que importa nessa possível interven o não   apenas o espaço físico em si, sua localiza o ou simbologia impregnada, mas como essa interrup o pode reanim -lo, descontextualiz -lo.

O potencial de ativa o do objeto artístico  , no entanto, reduzido gradativamente

---

18 Defino “evento” as mostras de arte que são deslocadas do museu, mas continuam carregando o contexto da institui o artística.

em sua duração, com o tempo de exposição. O lócus acaba por incorporar as fitas à sua dinâmica, tornando a sua convivência saturada. Isso ocorre porque a visualização contínua de um acontecimento acaba retirando a sua importância, tornando-o, como o estágio anterior à intervenção, indiferente a percepção cotidiana. Para apreender a capacidade de ativação, é necessário que se retire a materialidade instalada, assimilando características próprias do lugar que o trabalho fez aparecer. Com isso, estabelece-se uma relevância crítica entre um estado de apatia anterior e a situação experimentada durante a interferência, dessa comparação insurgem outros olhares para esse lugar e se evidencia a riqueza de operações artísticas, como as de *Arparadores*, pautadas por seu caráter efêmero e irrepitível.

Com o desenvolvimento da série, a convivência do objeto com os visitantes pelo ambiente expositivo me despertou outras maneiras de percepção da presença do ar. A matéria da fita foi acumulando resíduos do espaço atmosférico que, através de sua cola, foram sendo resguardados. Não somente os componentes do ar, que se materializam na poeira, como também a ação da atmosfera do lugar, sua ventilação, sua temperatura, os percursos dos sujeitos que por entre fitas se estabeleceram; tudo isso foi se intensificando, desprendendo-se e criando um corpo matérico sobre o trabalho. Eu montava um sólido geométrico através das estruturas ortogonais do espaço, configurando no ambiente uma situação de vivência, de visual limpo, brilhante; e com o passar do tempo esse estado de pureza inicial se perdia. Um mês de exposição e lá estava a instalação conformada ao lugar, envelhecida, suja, sua forma alargada pelo tempo.

A passagem do tempo parecia me induzir a algo mais no trabalho, sobressaía a amarração do espaço como um resguardo daquela situação ali configurada. Eu necessitava dar um sentido àquela matéria que seria descartada ao fim de sua interferência, precisava guardá-la e incorporá-la ao processo. A partir dessa constatação e daqueles primeiros experimentos com fita e verniz, iniciei os desenhos/colagens com o descarte da instalação, série de título *fitados* (figura 29). Esses trabalhos são articulações de desenho entre os projetos e a colagem das fitas-resíduo da respectiva interferência, composições que, para mim, são como documentos visuais da situação temporária imposta ao lugar.

O meu trabalho, assim, passou a configurar-se no lugar, para o lugar, é o próprio lugar (figuras 30 e 31). Uma situação que abala as estruturas do ambiente que ali se inaugura, como escreveu Paulo Sérgio Duarte (2001, p. 44): “Ali é ‘o’ lugar da escultura, não poderia ser outro, pois ela fundou esse lugar, e, ali instalada, praticamente o inaugurou”. O conjunto provisório se transforma em instrumento visual, ativa um campo de ação dando à percepção o



Figura 29: *Conjunto DMAE*, série *fitados*, 2009 | 0,9 x 1,3 m | papel, fitas-resíduo e cola



Figura 30: *Conjunto Pinacoteca*, série *arparadores*, 2010 | barra chata e fita adesiva | foto: Túlio Pinto | Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Porto Alegre/RS

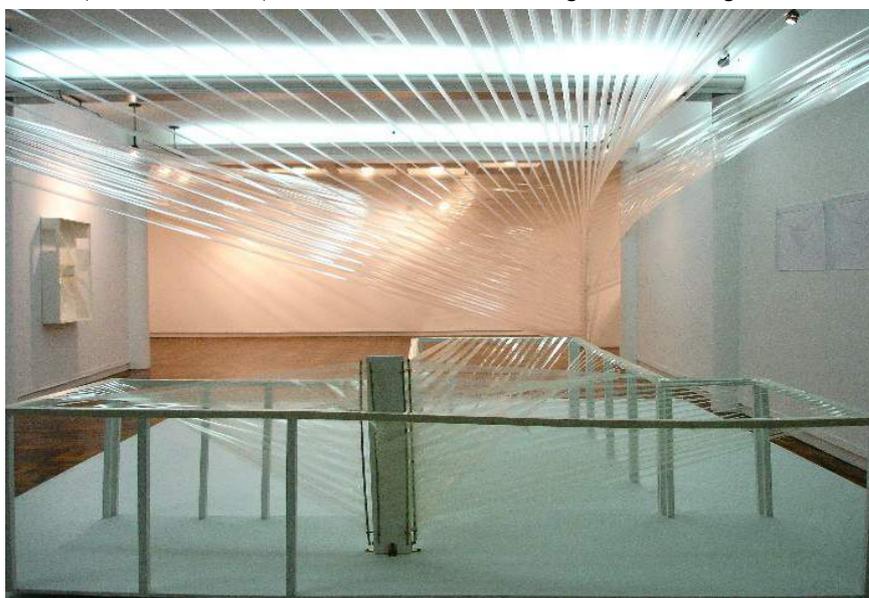


Figura 31: *Conjunto Pinacoteca*, série *arparadores*, 2010 | barra chata e fita adesiva | foto: Túlio Pinto | Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Porto Alegre/RS

presságio de uma reconfiguração iminente. Um intervalo entre limites, de tempo e espaço, que desenha pelo ar avolumando-o substancial e imaginariamente no lugar. E é desse modo que eu fui operacionalizando o fazer artístico da série *Arparadores*.



# CADERNOS DE AR

silêncio aos olhos  
volume à mente

esqueça-te por instantes de folhear estas páginas  
talvez o que te proponho seja mais intenso

estou te envolvendo  
percorro-te todo o corpo  
adentro tuas células  
movimento os teus pulmões

respira-me profundamente  
fecha os olhos e pensa vazio  
vazios são cheios de mim  
transbordam-me em ebulição constante

tu também és preenchido de mim  
esvazia a cabeça que eu me avulto a ti

abre os olhos  
que eu desejo te tocar a mente

ar-ar

## 2. DA CONSTRUÇÃO À APREENSÃO

A questão do lugar e de sua relação com o experienciador, sua compreensão como demarcador da prática e da poética de meu trabalho artístico, surgiram como interesse durante minha própria história acadêmica. Inúmeros questionamentos foram se articulando durante a elaboração do projeto de pesquisa, cujo enraizamento advém do trabalho de conclusão *Em Estado de Sítio: no lugar, para o lugar, é o lugar*<sup>19</sup>, defendido em 2010 como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O interesse se debruçou (e debruça-se) diante da busca por uma reflexão apurada de meu fazer artístico, de um anseio em dar-lhe um entendimento maior. Primeiramente, para mim mesmo, como própria apreensão na tentativa de esmiuçar os muitos trabalhos realizados, suas relações de correspondência e seus desdobramentos num arquivo de situações irrepetíveis. Segundo, enquanto pesquisador da arte, de que maneira este estudo poderia alavancar outras questões, proporcionar possíveis métodos de compreensão da prática artística e de sua relativização no âmbito da pesquisa acadêmica.

À medida que o meu processo artístico já estava configurado na produção das instalações, minha principal preocupação era desdobrá-lo em possíveis enfoques de análise. Nesse sentido, este capítulo se propõe como uma dimensão questionadora de *Arparadores*. Minha intenção é, por meio da apreensão dos trabalhos já construídos, pensar a estrutura desta dissertação. Assim, partindo da categoria instalação, o que esta implica? Qual sua relação com o espaço? O que é o espaço? Como se pensa o espaço? O que é o lugar do objeto artístico relacionado com a sala de exposição? O que é lugar? Como funciona esse ambiente expositivo? Quem o constitui? De que maneira meus projetos se configuram nesse ambiente? Qual o objetivo desses trabalhos? Qual a experiência que se propõem? O que é experiência? Como esta se apresenta em concretude no processo?

Das muitas questões que se desenrolaram ao longo desse processo, sobressaía-se a problemática em definir o “lugar” que me refiro inseparável do objeto artístico. E, dessa forma, como encontraria referenciais que pudessem estabelecer um enlace entre as várias inferências minhas acerca do espaço atmosférico como matéria, da relação com o local de exposição e com o “território artístico”, da transposição das instalações em outros trabalhos, da situação estabelecida nos lócus específicos e de suas interligações enquanto série de trabalhos. Enfim, precisava de uma definição, de como todos esses conceitos (espaço, lugar,

---

<sup>19</sup> Trata-se do primeiro projeto de sítio específico que eu desenvolvi dentro da série *Arparadores*, para o contexto da Pinacoteca Barão do Santo Ângelo, em Porto Alegre/RS.

local, território, etc.) seriam apresentados de modo coeso tanto às implicações do campo científico quanto às transcorrências ante o meu objeto de estudo.

De muitas leituras a respeito, pude concluir que tais conceitos eram ainda mais desafiadores, tendo em perspectiva infundáveis apreensões na totalidade dos teóricos por mim analisados. Diante do debate teórico acerca de uma definição de “lugar”, acabei estruturando esta pesquisa de modo que entrassem na discussão diferentes pontos-de-vista. Delineei um caminho epistemológico que me alicerçasse na reflexão, não como um roteiro para direcionar, mas como um saber em abordagens múltiplas, em conjunto de ideias e apontamentos que instigam um trânsito pelas relações entre os sujeitos e os objetos no mundo. Desse modo, pude fazer conexões entre teorias e reflexões próprias sem delimitar uma postura clássica do estudo científico na qual o mundo é fechado em respostas fundantes. Pelo contrário, busquei elucidar minhas ideias de modo que fragmentasse tanto o processo aqui estudado quanto sua elaboração nesta pesquisa, objetivando a apreensão de meus pensamentos e também a abertura para outras aferições.

Com essa amostragem não almejava um compêndio de definições para as categorias espaciais, mas sim um meio de compreensão que se estabelecesse durante a leitura. Assim como em meus trabalhos plásticos, este estudo objetiva múltiplas visões através de constatações e contrariedades no decorrer de sua relativização. Percurso dinâmico de compreensão que se propõe a alargar suas lacunas e ideais, evitando um objeto formatado e fechado em si. Pretendo, ao contrário, que seja um catalisador de possíveis interesses e discordâncias. Faço o recorte deste estudo do mesmo modo em que apresento minhas instalações, como “possibilitador” de experiências, de contato entre o objeto (de arte e de seu estudo) e o seu experimentador.

Para tanto, divido este capítulo em três enfoques. No primeiro, “a experiência com o mundo”, busquei na fenomenologia-existencialista de Maurice Merleau-Ponty clarear a questão da experiência. No segundo, “espaço-lugar”, pesquisei alguns teóricos e pensadores de diferentes campos científicos que contribuem conceitualmente sobre o debate das categorias espaciais, direcionando o foco ao âmbito artístico. No terceiro, “território artístico”, estabeleço uma trama de autores que me auxiliam a delimitar este terreno simbólico que enreda a arte como um todo. Todos os estudos oferecem em contrapartida um aparato de apreensão, um modo de coexistência entre a relação dos conceitos apresentados e sua consubstanciação diante do *corpus* teórico-prático que esta reflexão almeja evidenciar.

## 2.1 A EXPERIÊNCIA COM O MUNDO

Um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo devem não apenas criar e exprimir uma ideia, mas ainda despertar as experiências que a enraizarão nas outras consciências. Se a obra é bem-sucedida, ela tem o estranho poder de ensinar-se ela mesma. Seguindo as indicações do quadro ou do livro, fazendo comparações, esbarrando de um lado e de outro, guiados pela clareza confusa de um estilo, o leitor ou o espectador acabam por redescobrir o que lhes quiseram comunicar. O pintor pôde apenas construir uma imagem. Cabe esperar que essa imagem se anime para os outros. Então, a obra de arte terá juntado vidas separadas, não existirá mais apenas numa delas como um sonho tenaz ou um delírio persistente, ou no espaço como uma tela colorida: ela habitará indivisa em vários espíritos, presumivelmente em todo espírito possível, como uma aquisição para sempre. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 140)

Desde o princípio da pesquisa, existia um interesse profundo em me dedicar ao pensamento de Maurice Merleau-Ponty, principalmente, a *Fenomenologia da Percepção* (lançada em 1945). Seus estudos para mim sempre carregaram aspectos processuais de grande valor, os quais são basilares para a compreensão do meu fazer artístico. No entanto, durante o aprofundamento da pesquisa pude perceber que além de esmiuçar a prática artística por meio de minha experiência como “fazedor” da arte seu pensamento poderia apontar outra direção, algo que para mim antes não era percebido: a experiência do *outro* com o mundo. De que maneira outros indivíduos se relacionariam com o trabalho, e como isso poderia se dar diante do contexto das instalações como matéria de estudo.

A escrita deste pensador é conduzida por uma abordagem múltipla que por vezes deixa o leitor perdido, à medida que um assunto é sucedido por outro sem muito aviso e do mesmo modo pode reaparecer inesperadamente. A totalidade de seu pensamento está presente no decorrer da leitura, sempre insinuada entre todos os assuntos que a atravessam. Não como uma resposta fundamental que finalizará o raciocínio, mas como um intermitente pensar em várias vias, de diferentes intensidades, que sem destino acertado se assenta em sentidos preciosos. Seu estilo ensaístico se assemelha à própria estrutura da percepção que ele mesmo concebeu. É um pensamento vivo que se permite refletir a todo percurso dos vocábulos. De elipses a digressões, compõe-se um texto que sucessivamente se faz simultâneo, e dessa oposição brota um pensar em atmosfera, no qual o futuro se transforma em passado por toda a ação que os questiona num presente.

Para desenvolver este segmento dedicado a seu pensamento, estabeleci um apanhado de temas e questões que se entrelaçam por algumas de suas obras. O “campo perceptivo”, a crítica aos “prejuízos clássicos”, a “experiência”, o “mundo percebido”, o “ser-no-mundo”, a relação com o “outrem”, o “espaço”, entre outros assuntos que me despertam

mais dúvidas do que respostas; e assim se faz rico o estudo deste filósofo, por colocar os leitores diante de questionamentos sempre singulares. Este estudo pretende, então, construir um caminho por entre tais assuntos; no embaralhamento dessas questões desejo avultar muito do que se problematiza em meu fazer artístico, como também, das minhas intuições daquilo que os *Arparadores* possam despertar de experiências enquanto situações artísticas.

As obras escolhidas foram: *Fenomenologia da Percepção* (1999), pelo desenvolvimento profundo de todos esses temas e também por me apresentar tantos outros; *O olho e o espírito* (2013), o último trabalho finalizado pelo pensador, discorre por três ensaios belíssimos que se propõem a tratar da pintura, porém, descortinam uma densa trama filosófica; *A prosa do mundo* (2012), um rearranjo de trabalhos anteriores e inacabados no qual o autor almejava constituir uma ontologia da verdade; *O homem e a comunicação* (1974), fundamental para a compreensão do binômio corpo-consciência e da comunicação entre os sujeitos; *O primado da percepção e suas consequências filosóficas* (1990), na qual a abordagem é dividida em dois momentos do pensador, o início de sua pesquisa sobre a natureza da percepção e o amadurecimento disso transferindo a certeza da ideia à “certeza da percepção”. Tais obras são analisadas por meio de recortes que procuram uma noção geral dos temas por mim elencados dentro da filosofia merleau-pontyana. Nesse processo, recorro a alguns pesquisadores que me auxiliaram a depreender todas essas questões da densa filosofia deste pensador.

A obra *Fenomenologia da Percepção* influenciou com grande eloquência a produção artística que procedeu os anos 1950, muito mais do que seus ensaios dedicados à arte – à pintura sobretudo. Ainda que os assuntos não se atenham ao domínio artístico, esta obra instigou um campo fenomenológico tanto na prática quanto na recepção da arte, dando ao corpo e sua relação com o espaço um potencial de grande sensibilidade. Nesse sentido, o sujeito da percepção pode ser repensado como espectador e o circunscrito ao mundo percebido pode ser redimensionado à obra de arte. Fazer pensar um corpo – dotá-lo de ação – num espaço verdadeiro, colocando-o em uma inteligência posta e repostada na experiência originária. Nessa via, em que espírito e corpo se compõem em único “ser” se encaminha a maior contribuição deste pensador. Acerca disso, ele pontua o composto corpo-alma:

O corpo é para a alma seu espaço natal e a matriz de qualquer outro espaço existente. Assim a visão se desdobra: há a visão sobre a qual reflito, não posso pensá-la de outro modo senão como pensamento, inspeção do Espírito, julgamento, leitura de signos. E há a visão que se efetua, pensamento honorário ou instituído, esmagado num corpo seu, visão da qual não se pode ter ideia senão exercendo-a, e que introduz, entre o espaço e o pensamento, a ordem autônoma do composto de alma e de corpo. O enigma da visão não é eliminado:

é transferido do “pensamento de ver” à visão em ato. (2013, p. 37)

A fenomenologia existencialista de Merleau-Ponty tem como base de seu pensamento a experiência dos sujeitos com o mundo, amparando sua importância na percepção instigada pela experimentação do espaço no tempo. É um estudo das essências que almeja a compreensão do sujeito e das coisas por meio de seu “existir” no mundo. “É a ambição de uma filosofia que seja uma ‘ciência exata’, mas é também um relato do espaço, do tempo, do mundo ‘vivos’” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1). Para o autor, essa vertente filosófica não cessa em si as respostas aos questionamentos do mundo, visto que não há um ponto inicial – fonte de sentido que a filosofia e a ciência clássicas almejaram fundar, mas é um “meio” de interrogação do mundo. Sabe-se que Merleau-Ponty se inspirou na matriz fenomenológica de Husserl, motivo pelo qual seu pensamento demonstra a convicção de que todos os problemas da filosofia devem ser submetidos novamente ao exame da percepção.

Para abordar a questão da percepção, em sua *Fenomenologia*, Merleau-Ponty recorreu a uma descrição minuciosa do contato de seu próprio corpo com um simples cubo. O cubo – cuja compreensão genérica possui seis lados idênticos – torna-se elementar para que se reflita o valor que o pensador denota à experiência perceptiva como potência da verdade; além disso, já elucida o foco de sua crítica aos “prejuízos clássicos”. Nesse exemplo, certo corpo vê o cubo sob ângulos distintos, em tempos diferentes, jamais consegue visualizá-lo em sua totalidade objetiva. No entanto, não vê-lo por inteiro, porque “o cubo com seis faces iguais é não apenas invisível, mas ainda impensável”, não significa não poder concebê-lo, é sim outra maneira de ver, é percebê-lo! A percepção se propõe paulatinamente a investigar o objeto de variadas maneiras, desconstruindo suas vistas para reconstruí-las em um cubo possível através da experiência (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 275). O pensador descreve:

A medida que giro em torno dele, vejo a face frontal, que era um quadrado, deformar-se, depois desaparecer, enquanto os outros lados aparecem e tornam-se cada um, por sua vez, quadrados. Mas para mim o desenrolar dessa experiência é apenas a ocasião de pensar o cubo total com suas seis faces iguais e simultâneas, a estrutura inteligível que lhe dá razão. E, mesmo para que minha caminhada em torno do cubo motive o juízo “eis um cubo”, é preciso que meus deslocamentos estejam eles mesmos localizados no espaço objetivo e, longe de a experiência do movimento próprio condicionar a posição de um objeto, ao contrário é pensando meu próprio corpo como um objeto móvel que posso decifrar a aparência perceptiva e construir o cubo verdadeiro. (1999, p. 274)

O simples exemplo do filósofo apresenta duas vias possíveis de compreensão para o objeto. A primeira seria o entendimento do cubo comumente instalado na cultura, no qual todo cubo por lógica tem seis lados, sendo indiferente afastá-lo de seu espaço objetivo,

ou seja, é um corpo que experimenta algo condicionado por um juízo pré-estabelecido; tal noção dissocia o sujeito do objeto e fundamenta-se por uma teoria normatizante. A segunda é concebida a partir da relação própria do corpo-sujeito com o objeto em movimento, que ao girar o cubo o redimensiona para além do culturalmente instituído, assim, desvela-se uma aparência perceptiva, e, por conseguinte, o objeto constitui-se em seu caráter de verdade. É nessa segunda possibilidade que Merleau-Ponty posiciona seu pensamento fenomenológico, revelando no campo perceptivo um corpo-sujeito que se compromete com o verdadeiro do mundo. Sobre esse contato do corpo com o mundo, o filósofo reflete:

[...] se o corpo não é um objeto transparente e não nos é dado por sua lei de constituição assim como o círculo ao geômetra, se ele é uma unidade expressiva que só quando assumida se pode aprender a conhecer, então essa estrutura vai comunicar-se ao mundo sensível. A teoria do esquema corporal é implicitamente uma teoria da percepção. Nós reaprendemos a sentir nosso corpo, reencontramos, sob o saber objetivo e distante do corpo, este outro saber que temos dele porque ele está sempre conosco e porque nós somos corpo. Da mesma maneira, será preciso despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo com nosso corpo. Mas, retomando assim o contato com o corpo e com o mundo, é também a nós mesmos que iremos reencontrar, já que, se percebemos com nosso corpo, o corpo é um eu natural e como que o sujeito da percepção. (1999, p. 277/278)

O autor abandona a cisão entre o sujeito e o objeto reconduzindo o corpo e a consciência para um mesmo “ser” que percebe o mundo e as coisas que nele figuram. “Ser” de troca de experiências, de coexistência com outros “seres”, em processo relacional dos sentidos corporais, dos juízos culturais e de intenções subjetivas que transforma o mundo em ação fenomenológica constante. “O mundo está já constituído, mas também não está nunca completamente constituído. Sob o primeiro aspecto, somos solicitados, sob o segundo somos abertos a uma infinidade de possíveis” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 608). Para Merleau-Ponty, o “mundo percebido” pressupõe um campo imanente capaz de desvendá-lo através da vivência do “ser”, corroborada pela presença dos fatos. Desse modo, apenas a percepção é capaz de responder às dúvidas inerentes à existência. E não é a percepção cotidiana, pois esta se move pelo já percebido de uma cultura pré-estabelecida. É sim um “algo” perceptivo que olha as coisas como se fosse pela primeira vez. É olhar o mundo pela raiz. Desaprender para aprender novamente. É dar a algo a potência de ocorrer de muitas maneiras, fundando-se a cada particular experiência. Para o pensador, a “percepção originária” se revela como:

A percepção originária é uma experiência não-tética, pré-objetiva e pré-consciente. Digamos então *provisoriamente* que existe somente uma matéria de conhecimento possível. De cada ponto do campo primordial partem intenções, vazias e determinadas; efetuando essas intenções, a análise chegará ao objeto de

ciência, à sensação enquanto fenômeno privado, e ao sujeito puro que põe um e outro. Esses três termos só estão no horizonte da experiência primordial. É na experiência da coisa que se fundará o ideal reflexivo do pensamento tético. Portanto, a própria reflexão só apreende seu sentido pleno se menciona o fundo irrefletido que ela pressupõe, do qual tira proveito, e que constitui para ela como que um passado original, um passado que nunca foi presente. (1999, p. 325)

O pensador elucidava – já no início de seu livro (1999) – como “prejuízos clássicos” sua crítica ao modo pelo qual a ciência fora construída. Nestes prejuízos ele problematiza a concepção clássica da ciência e da tradição filosófica em aferir o mundo e dessa forma elaborar suas conceituações, estreitando os indivíduos e os espaços de vivência a construtos homogeneizantes (1999, p. 23-34). Ele propõe um retorno aos “fenômenos”, como retomada das sensações primordiais do humano e de suas interpelações enquanto contextos específicos da experiência. O autor critica a “pura impressão”, já que esta denota um afastamento do fato vivenciado, sendo mais uma reflexão posterior e menos a relação entre o movimento do corpo e sua relativização subjetiva pela consciência. Sobre o campo de relação perceptivo, ele afirma sua renúncia a ideia da impressão pura:

O "algo" perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um "campo". Uma superfície verdadeiramente homogênea, não oferecendo *nada para se perceber, não pode ser dada a nenhuma percepção*. Somente a estrutura da percepção efetiva pode ensinar-nos o que é perceber. Portanto, a pura impressão não apenas é inencontrável, mas imperceptível e portanto impensável como momento da percepção. Se a introduzem, é porque, em vez de estarem atentos à experiência perceptiva, a esquecem em benefício do objeto percebido. Um campo visual não é feito de visões locais. Mas o objeto visto é feito de fragmentos de matéria e os pontos do espaço são exteriores uns aos outros. Um dado perceptivo isolado é inconcebível, se ao menos fazemos a experiência mental de percebê-lo. Mas no mundo existem objetos isolados ou vazios físicos.

Renunciarei portanto a definir a sensação pela impressão pura. (1999, p. 24/25)

O campo fenomenal de relação do homem com o mundo, que o autor aponta, contrapõe-se ao modo com o qual a filosofia e a ciência clássicas constroem o conhecimento. A tradição filosófica moderna, iniciada pelo pensamento cartesiano, instituiu a cisão entre o sujeito e o objeto, separando o corpo de sua alma, isolando-os em dois blocos de estudo. O corpo fora tratado como máquina exterior movida por partes desconexas; a alma, como pura interioridade fechada em si mesma. Isso afastou a consciência do corpo, ambos se tornaram operações opostas do pensamento. “Um cartesiano não se vê no espelho: vê um manequim, um 'exterior' do qual tudo faz supor que os outros o vejam do mesmo modo, mas que, para ele próprio como para os outros, não é uma carne” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 29). Já a ciência tradicional, fundada na objetividade pura, os divide em objetos determinados de estudo, crismando quaisquer remições para a realidade que se apresenta no mundo. Tais concepções

clássicas se estabeleceram como projeto de posse intelectual do mundo, exemplificado por representações construídas pelo *sujeito do conhecimento* (CHAUI, 2010, p. 267).

Entretanto, Merleau-Ponty não constrói sua noção de “mundo percebido” e tampouco posiciona a percepção como método em oposição ao pensamento clássico. O “mundo percebido” busca sim um retorno ao solo originário do humano, à eminente necessidade de interrogar-se o mundo, qualidade que a tradição filosófico-científica tratou de solapar (CHAUI, 2010, p. 267-269). Para o autor, toda construção de conhecimento do mundo deve se dar por indagações e vivências específicas do problema em questão. “O mundo percebido seria o fundo sempre pressuposto por toda racionalidade, todo o valor e toda existência. Uma concepção deste gênero não destrói nem a racionalidade, nem o absoluto. Busca fazê-los descer a terra” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 42).

O convite do pensador para “descer à terra” almeja um reposicionamento da filosofia e da ciência de então, que se encontravam distanciadas do mundo vivido. É a busca de outro entendimento sobre o mundo que se faz por sua investigação infinita. Uma nova ontologia que propõe abandonar o “pensamento de sobrevoos” e o distanciamento entre corpo e alma, matéria e espírito, mundo e consciência, fato e ideia, sensível e inteligível; “projeto de posse intelectual do mundo” instaurado pela tradição moderna da filosofia e da ciência (CHAUI, 2010, p. 267). Sobre tal “pensamento”, o filósofo reflete:

É preciso que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevoos, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num “há” prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos. É preciso que com meu corpo despertem os *corpos associados*, os “outros”, que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me frequentam, que frequento, com os quais frequento um único ser atual, presente, como animal nenhum frequentou os de sua espécie, seu território ou seu meio. Nessa historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, voltará a ser filosofia... (2013, p. 17)

As sensações para Merleau-Ponty são as vias de confluência que possibilitam a experiência no campo perceptivo. Para ele, estas são as concepções mais confusas ante as inúmeras abordagens científicas, por exemplo, o modo encapsulador com o qual a “antiga” psicologia define as “sensações”. “A antiga psicologia postulava como dados primeiros da consciência as sensações, que se supunha corresponderem termo a termo às excitações locais dos aparelhos sensoriais, de tal modo que uma determinada excitação produzisse sempre a mesma sensação” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 24). A definição do pensador se refere

justamente ao modo como “aquela” psicologia abordava as sensações, como se estas só respondessem aos estímulos fisiológicos do corpo humano, sendo tratadas como conceitos restritos e passíveis de outras ocorrências, moderadas apenas pela intensidade. Para ele, isso retira toda a ambiguidade e a insurgência que o campo fenomenal acarretaria (1990, p. 24-26). Sua crítica recai sobre a maneira como esses conceitos foram instrumentalizados pela psicologia, entre outros campos do conhecimento, definindo um modelo mental que isola o sujeito de seu contexto no mundo, como se todos os homens agissem mediados somente por seus instintos.

Merleau-Ponty aponta o estudo problemático das sensações como um dos prejuízos mais evidentes da tradição filosófica. Sua crítica recai sobre a objetivação de algo impalpável como a sensação, sobretudo, quando sua concepção se afasta do sujeito que a vivenciou, definida por uma consciência tardia de os sentidos que a tornaram possível. Para ele, toda experiência em dado momento produz determinadas e irrepetíveis sensações que são atravessadas pela subjetividade do indivíduo. Todas as sensações são conduzidas e repostas por processos perceptivos desencadeados na relação do sujeito pelo espaço. Em referência à maneira como o empirismo – a corrente filosófica que o pensador mais problematizara – definiu a sensação como um objeto de subjetividade, ele aponta: “A qualidade determinada, pela qual o empirismo queria definir a sensação, é um objeto, não um elemento da consciência, e é o objeto tardio de uma consciência científica. Por esses dois motivos, ela mais mascara a subjetividade do que a revela” (1999, p. 28).

O pensador incute sua crítica ao modo objetivo que a visão clássica da ciência induz a apreensão do mundo, escamoteando toda uma gama de inferências das sensações advindas da correspondência direta entre corpo e consciência. Segundo Merleau-Ponty, como pesquisa científica ou pensamento filosófico, a objetivação das sensações em complexos uniformes faz perder todo um entrelace de fenômenos indeterminados. Tais prejuízos se intensificam como problemática se o “sentir”, como objeto de estudo científico, for separado do seu acontecimento presente. “Precisamos reconhecer o indeterminado como um fenômeno positivo. E nessa atmosfera que se apresenta a qualidade. O sentido que ela contém é um sentido equívoco, trata-se antes de um valor expressivo que de uma significação lógica” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 27/28). É entre os fenômenos indeterminados, que o autor aponta o campo dos infinitos “acontecimentos”, reconhecendo no equívoco uma complexidade capaz de enriquecer a experiência.

Nessa atmosfera imprevisível, há uma costura de sentidos múltiplos que não retira da vivência os aspectos positivos que os fenômenos indeterminados propiciam. Mesmo que

isso se dê de maneira equivocada o compromisso é com uma expressividade factível e não com uma análise lógica posterior ao momento vivido. O “mundo percebido” de Merleau-Ponty instiga para cada problema ou dúvida novas demandas de respostas, em processo contínuo de averiguação dos fatos e dos componentes indeterminados que qualificam, diferenciam cada experiência com o mundo. Dessa maneira, sua filosofia não se mostra intocável, pelo contrário, questioná-la é um de seus fundamentos, visto que é por seu caráter de incompletudes que faz avançar-se de uma ação presente a outra.

Na busca de outras formas de estudo, Merleau-Ponty evidencia na abordagem perceptiva uma imprescindível maneira de aproximação do ser humano com o mundo que o rodeia. Desse modo, ao passo que vai apresentando sua fenomenologia, ele aponta ser esta uma concepção de ciência que direciona sua atenção à realidade tal como é em tempo vivido. Abre o caminho à participação do ser humano no complexo mundo vivo e, por isso, considera ambos como entidades interdependentes, marcadas por um campo de influências capazes de se ativar e reestruturar dinamicamente. Sobre o “conteúdo” da projeção do sujeito no mundo:

Não pensamos aqui nessa projeção dos psicólogos que faz transbordar a experiência de nós mesmos ou do corpo num mundo exterior que não teria com ela nenhuma relação de princípio. Ao contrário, procuramos despertar uma relação carnal com o mundo e com o outro, que não é um acidente proveniente de fora em direção a um puro sujeito de conhecimento (como este poderia recebê-lo nele mesmo?), “um conteúdo” de experiência entre muitos outros, mas nossa inserção primeira no mundo e no verdadeiro. (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 226/227)

Para entender a ligação entre a percepção e a verdade que Merleau-Ponty defende é indispensável apontar em seus escritos o anseio de um método profícuo de estudo da vida, capaz de amparar outras formas de se pensar o conhecimento e a ciência. Para o autor, o conhecimento do mundo se faz em potência, na medida em que se estrutura e se desfaz pelo intercalar de sujeitos, suas dúvidas e pensamentos que se confluem em dinâmica temporalidade, necessitando ser repensado a cada momento e lócus específicos. Dessa maneira, a construção de quaisquer conhecimentos demandaria (mais de um, no mínimo) olhares atentos e posturas integralizadoras da situação (não de um objeto) de estudo. O filósofo reconduz a constituição de “sentidos” da vida para a experiência dos sujeitos, o que dá a “sensação” o seu papel de instrumento do campo perceptivo.

A projeção das recordações, para Merleau-Ponty, não possui caráter acumulativo, tampouco faz da sensação um complexo arquivador e ajustador do tempo presente. Nesse sentido, “o conhecimento aparece como um sistema de substituições em que uma impressão anuncia outras sem nunca dar razão delas (...). A significação do percebido é apenas uma

constelação de imagens que começam a reaparecer sem razão” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 38). A memória constitui a sensação ao passo que esta se interconecta com o relacional do espaço, sendo apenas mais uma interrogação diante dos fenômenos percebidos, e estes não poderiam ser pautados pela interveniência de quaisquer racionalidades extemporâneas ao momento específico ou por associações de uma consciência pré-determinada.

Para o pensador, as projeções e associações da memória são sempre parte integrante de cada percepção que as ativou, nunca o resultado de um processo perceptivo. Com isso, o autor transferiu o sujeito do modelo tipologista que a ciência o incutiu, o qual definira os “tipos humanos” com seus comportamentos previsíveis (1999, p. 27-34). As sensações só podem ser definidas pela ação do sujeito, rearticulando a sua subjetividade em cada instante de vivência, direcionando-o para um *realizar*<sup>20</sup> no mundo. Sobre o horizonte que faz aparecer as sensações, o pensador pontua:

A sensação não admite outra filosofia senão o nominalismo, quer dizer, a redução do *sentido* ao *contra-senso* da semelhança confusa, ou ao *não-senso* da associação por contiguidade.

Ora, as sensações e as imagens que deveriam iniciar e terminar todo conhecimento aparecem sempre em um horizonte de sentido, e a significação do percebido, longe de resultar de uma associação, está ao contrário pressuposta em todas as associações, quer se trate da sinopse de uma figura presente ou da evocação de experiências antigas. (1999, p. 38)

O pensamento de Merleau-Ponty conduz à noção de realidade uma amplitude temporal, estrutura viva que conjuga diferentes inserções da consciência num processo dinâmico de apreensão, dando um caráter mais aditivo, transposto de vivência em vivência. “A realidade não é uma aparência privilegiada que permaneceria sob as outras, ela é a armação de relações às quais todas as aparências satisfazem” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 403). Dessa maneira, é em meio ao “mundo percebido” que a realidade passa a constituir-se de várias perspectivas subjetivas, superpostas num horizonte plural. Os sujeitos conspiram seus viveres, o que se apresenta como materialidade temporal, como uma massa flutuante de aparências contíguas. “O 'real' é este meio em que cada coisa é não apenas inseparável das outras, mas de alguma maneira sinônima das outras, em que os 'aspectos' se significam uns aos outros em uma equivalência absoluta” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 433). O campo perceptivo conduz a relação desses vivenciadores por uma coadunação de experiências espaço-temporais. Segundo Merleau-Ponty, a realidade nunca se apresenta pela soma de tempos presentes, é sim um processo de articulação entre situações subjetivas:

---

<sup>20</sup> “Realizar” é empregado pelo processo de materializar algo, torná-lo realidade factual.

Não posso conceber o mundo como uma soma de coisas, nem o tempo como uma soma de "agoras" pontuais, já que cada coisa só pode oferecer-se com suas determinações plenas se as outras coisas recuam para o indefinido dos longínquos, que cada presente só pode oferecer-se em sua realidade excluindo a presença simultânea dos presentes anteriores e posteriores, e já que assim uma soma de coisas ou uma soma de presentes é um não-senso. As coisas e os instantes só podem articular-se uns aos outros para formar um mundo através deste ser ambíguo que chamamos de subjetividade, só podem tornar-se co-presentes de um certo ponto de vista e em intenção. (1999, p. 443)

Para se pensar o papel dos *outros*, em Merleau-Ponty, é necessário que se compreenda alguns conceitos fundantes da “percepção”, sobretudo, a comunicação. Os “sentidos” seriam, para o autor, como articulações entre o mundo e os sujeitos, e a junção de todas as sensações por estes experienciadas adquirem importância enquanto construção da realidade. Daí a relevância conspícua que o pensador depreende da comunicação entre os “sentidos” e os *outros* – entendidos em sentido amplo: instituições, organizações, coletivos, como também sujeitos em suas singularidades. Ao perceber, o sujeito estabelece uma ligação entre seus sentidos, nisso já reside certa comunicação, que ainda passará pela inter-relação com outrem. Não há, entretanto, uma soma de sentidos com as apreensões de outro sujeito, há sim uma “comunicação” que configura certo campo relacional entre todos esses fenômenos, sem que para isso se atinja alguma harmonia. Para o autor, a comunicação configurada – entre os sujeitos e seus sentidos – já delimita a importância constitutiva do espaço:

Se uma sensação não fosse sensação de algo, ela seria um nada de sensação, e "coisas" no sentido mais geral da palavra, por exemplo qualidades definidas, só se esboçam na massa confusa das impressões se esta é posta em perspectiva e coordenada pelo espaço. Assim, todos os sentidos devem ser espaciais se eles devem fazer-nos ter acesso a uma forma qualquer do ser, quer dizer, se eles são sentidos. E, pela mesma necessidade, é preciso que todos eles se abram ao mesmo espaço, sem o que os seres sensoriais com os quais eles nos fazem comunicar só existiriam para os sentidos dos quais eles dependem [...], faltaria-lhes a plenitude do ser e não poderíamos verdadeiramente ter consciência deles, quer dizer, pô-los como seres verdadeiros. (1999, p. 293)

Acerca do pensamento merleau-pontyano (2006), Matusalém Duarte aponta que o “mundo percebido” concebido pelo pensador constrói-se à medida que se configura um enlace de subjetividades, e que a translocação dessas experiências diversas em um mesmo conjunto se mostra como realidade do mundo. Para o autor, tal enlace é o caminho para se analisar o conceito da intersubjetividade, ainda que tal noção não apareça definida nas obras de Merleau-Ponty, “compreender seu pensamento sobre a percepção espacial e a concepção de mundo como 'mundo-percebido' passa a ser a base para buscarmos elementos para se pensar a intersubjetividade, entendida inicialmente como processo de construção da realidade social” (2006, p. 16). A complexidade de conceber a realidade se intensifica numa dinâmica sem

demarcação de tempo, para o autor:

O mundo diante dos nossos sentidos a cada dia se torna mais complexo, com relações que estão se intensificando e se diversificando. Estas relações vão tecendo a realidade e, dentro delas, os sujeitos vão se posicionando, se interagindo, explodindo em perguntas que demandam respostas. Estamos imersos nesta complexidade e, através da percepção e de outros contatos com o mundo vamos tomando parte dele, compondo-o ao mesmo tempo em que ele vai tornando-se parte de nós. (DUARTE, 2006, p. 13)

A dialética entre os sujeitos, que o pensamento merleau-pontyano se refere, atenta-se para uma coexistência que constitui e habita o mundo. O acontecimento conspirado pelos sujeitos em tempo e espaço específicos se torna a sua realidade factual, a situação de vivências subjetivas compartilhadas. “Qualquer visão de um objeto por mim reitera-se instantaneamente entre todos os objetos do mundo que são apreendidos como coexistentes, porque cada um deles é tudo aquilo que os outros 'veem' dele” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 105). Para o autor, a percepção de qualquer sujeito depende de uma resposta do outro em convivência, resposta contida na linguagem estabelecida entre ambos (1974, p. 142-143). A comunicação seria uma espécie de elo subjetivo, apreendido em processo de redução de “sentido”, de “contrassenso”, seja pela semelhança confusa, seja pela associação do “não senso” que se desenvolve contiguamente (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 38). Para Chauí (2010), a respeito do pensamento merleau-pontyano, a comunicação é inerente a existência, já que todo “ser” compõe o mesmo estofado do mundo. A autora escreveu:

A experiência é o que em nós se vê quando vemos, o que em nós se fala quando falamos, o que em nós se pensa quando pensamos.  
Abraçados e enlaçados, espírito selvagem e ser bruto são a polpa carnal do mundo, carne de nosso corpo e carne das coisas. Habitadas por significações ou “significações encarnadas”, as coisas do mundo possuem interior e são fulgurações de sentido; [...] elas e nós participamos da mesma *carne*.  
A *carne do mundo* é o *quiasma* ou o entrecruzamento do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável, cujas diferenciação, comunicação e reversibilidade se fazem por si mesmas como estofado do mundo. Nós e as coisas nos comunicamos, diz Merleau-Ponty, porque somos feitos do mesmo estofado carnal. (2010, p. 272)

O pensamento de Merleau-Ponty compreende o “mundo” num processo encarnado em que seres e coisas coabitam o mesmo meio vivo. A percepção seria a força motora que acessa a verdade do mundo. Mundo só é verdadeiramente “mundo” quando é “mundo-percebido”, quando é visto a partir da experiência – sempre inacabada – dos seres e das coisas pelo *espaço*. Ele é enfático ao afirmar que toda percepção é espacial, que não existe outro meio no qual o campo fenomenal possa se ativar que não seja pelo espaço – o mesmo que o tornou possível (1999, p. 298). A apreensão espacial é imprescindível para se ter

qualquer “encontro” com o mundo, para dotá-lo de um ato verdadeiro. O espaço é a condição para tal contato, é a potência fundamental da percepção:

O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões. Portanto, ou eu não reflito, vivo nas coisas e considero vagamente o espaço ora como o ambiente das coisas, ora como seu atributo comum, ou então eu reflito, retomo o espaço em sua fonte, penso atualmente as relações que estão sob essa palavra, e percebo então que elas só vivem por um sujeito que as trace e as suporte, passo do espaço espacializado ao espaço espacializante. No primeiro caso, meu corpo e as coisas, suas relações concretas segundo o alto e o baixo, a direita e a esquerda, o próximo e o distante podem aparecer-me como uma multiplicidade irreduzível; no segundo caso, descubro uma capacidade única e indivisível de traçar o espaço. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 328)

Nesse trecho o pensador divide a abordagem do espaço em dois casos: no primeiro, ele descreve o espaço físico “com suas regiões diferentemente qualificadas”, no qual os sujeitos e as coisas se posicionam; no segundo, descreve o espaço geométrico de dimensões variáveis, de espacialidade homogênea e isotrópica, no qual pensar uma pura mudança de lugar não modificaria em nada o móbil, “e por conseguinte uma pura *posição*, distinta da *situação* do objeto em seu contexto concreto” (1999, p. 328). Tal diferenciação parece confusa, e isso o filósofo mesmo aponta: “essa distinção se embaralha no plano do próprio saber científico, nas concepções modernas do espaço”. No entanto, a noção de espaço do pensamento merleau-pontyano não pode ser tomada por um somatório de arranjos métricos, nem de percepções sem significações ímpares, muito menos como um fundo vazio no qual se dispõem os objetos. O espaço para ele é um “meio” existencial e só pode ser concebido enquanto “experiência do espaço”.

Ao confrontar as concepções modernas de espaço com a sua noção de “experiência do espaço”, Merleau-Ponty recorreu a Kant, quem tratara a “experiência” como a última instância de todos os conhecimentos do espaço. Contudo, Merleau-Ponty adverte que tal entendimento de espaço não se propõe a mera relação de “continente e conteúdo”, pois esta só existiria entre objetos; também não pode ser visto numa relação de inclusão lógica, como a estabelecida entre o indivíduo e a classe, visto que o espaço antecede “às suas pretensas partes, que sempre são recortadas nele” (1999, p. 327/328). “É um espaço contado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo seu envoltório exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Pensando bem, o mundo está ao redor de mim, não diante de mim” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 39). Sua noção de “ser-no-

mundo” é fundamental para que se compreenda o espaço pela experiência:

O mundo é inseparável do sujeito, mas de um sujeito que não é senão projeto do mundo, e o sujeito é inseparável do mundo, mas de um mundo que ele mesmo projeta. O sujeito é ser-no-mundo, e o mundo permanece "subjetivo", já que sua textura e suas articulações são desenhadas pelo movimento de transcendência do sujeito. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 576)

É na perspectiva de um “ser-no-mundo” que a percepção se distende e, assim, simultaneamente se espacializa. Esses atos de espacialização constituem um mundo subjetivo – que o pensador concebe enquanto mundo verdadeiro – e sua concretude é amparada nas situações criadas pelo ser desse mundo. “O sentido da ação não se esgota na situação que a causou, nem em algum vago juízo de valor, ela permanece exemplar e sobreviverá em outras situações, sob outra aparência. Ela abre um campo, às vezes institui um mundo, de qualquer modo delinea um futuro” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 106). Acerca do pensamento merleau-pontyano, Maria Aparecida Bicudo (2000) aponta a “situação” como a relativização entre os sujeitos e o espaço: “Não nos é dado podermos nos retirar do mundo para uma percepção sem mundo. É em *situação* que percebemos o *espaço*, de onde ele nos aparece em situações específicas” (p. 44, grifo meu).

Dessa relação primordial entre percepção e espaço, em Merleau-Ponty, pode-se fundamentar o papel da “situação” como a concretude de um fato específico. Assim, o entendimento de espaço com a contribuição do pensador ganhou importância enquanto campo relacional, mediação dos sentidos e da construção de um elo intersubjetivo. “Precisamos de um absoluto no relativo, de um espaço que não escorregue nas aparências, que se ancore nelas e se faça solidário a elas”, diz Merleau-Ponty, que possa “sobreviver à subversão das aparências. Precisamos investigar a experiência originária do espaço para além da distinção entre a forma e o conteúdo” (1999, p. 334). Para Merleau-Ponty, cada ser se mostra num processo encarnado com o mundo, demandando a presença do outro como uma autenticação de si mesmo e, por conseguinte, da experiência vivida (1974, p. 142-143). “Tudo nos reenvia às relações orgânicas entre o sujeito e o espaço, a esse poder do sujeito sobre seu mundo que é a origem do espaço” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 338). O ser é sempre ser-no-mundo e com os *outros*, e isso se *realiza* em construção e percepção do espaço. O pensador conclui:

Portanto, tenho consciência de apreender pela audição e sobretudo pela visão um sistema de fenômenos que não constitui apenas um espetáculo privado, mas que é o único possível para mim e mesmo para outrem, e é isso que denominamos o real. O mundo percebido não é apenas meu mundo, é nele que vejo desenhar-se as condutas de outrem, elas também o visam e ele é o correlativo, não somente de minha consciência, mas ainda de toda consciência que eu possa encontrar. (1999, p. 453)

Do pensamento merleau-pontyano pode-se apreender um compromisso incorruptível com o verdadeiro, talvez seja essa sua incursão mais complexa e, por assim, inacabada (ou abandonada), conforme aponta Claude Lefort no prefácio de *A Prosa do Mundo*<sup>21</sup>. De seus escritos, mais que teorias da verdade por métodos da percepção, pode-se compreender a busca incessante de uma atualização dos fatos, de uma imanência da vida que obriga aos sujeitos viventes (e por desdobramento, pensantes) se posicionarem no/pelo mundo, questionando-o sempre. É a entrega do mundo ao seu terreno originário, espaço como “meio” de experimentação dos corpos-sujeitos e, portanto, de conhecimento, de construção e de reconstrução das realidades vividas. É sempre *a experiência com o mundo*.

\* \* \*

O que não é substituível na obra de arte, o que a torna muito mais do que um meio de prazer: um órgão do espírito, cujo análogo se encontra em todo pensamento filosófico ou político quando positivo, é ela conter, mais do que ideias, *matrizes de ideias*, é nos fornecer emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver, é, justamente porque se instala e nos instala num mundo cuja chave não temos, ensinar-nos a ver e finalmente fazer-nos pensar como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 113)

O pensamento de Merleau-Ponty buscou clarear o papel da série *Arparadores* como possibilidade de conhecimento do mundo por sua experimentação espacial. A construção de cada projeto artístico se propôs a essa relação espaço-temporal, a pôr o terreno da arte como proposta de interação dos sujeitos pelos entremeios do trabalho. Situa a apreensão dos fenômenos pelos experienciadores, configurando mais que uma fruição da/na arte, e sim, coloca cada *Arparador* em situação de compreensão do mundo, de construção das realidades da vida a partir do encontro artístico.

O componente indeterminado que Merleau-Ponty reconhece ser um fenômeno positivo confluiu na realização desta série de instalações, e sua constatação se torna complexa neste estudo. O entendimento fenomenológico de meu processo artístico se perde na medida em que eu não pude assimilá-lo no tocar de sua construção. O distanciamento – método clássico – é problematizado pelo pensador como um prejuízo ao fato em si, pois nega as qualidades expressivas presentes na experiência. Isso retira os equívocos da análise, relatando e definindo como significação lógica apenas os dados acertados. Portanto, um afastamento do

---

21 Claude Lefort, responsável pela organização dos textos, assina o prefácio do livro. LEFORT. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 9-23)

contexto específico por si faz perder uma infinidade de fenômenos indeterminados que influenciaram na realização dos *Arparadores*.

A feitura das muitas montagens, seus projetos e adaptações, suas articulações em outros tantos trabalhos; enfim, a série como um todo demandou uma entrega permanente em seu “fazer”, o que me impossibilitou uma reflexão imediata à sua constituição. No entanto, o campo fenomenal que a *Fenomenologia da Percepção* se refere confluuiu-se ante essa prática, configurando em minha experiência com o todo do trabalho um arcabouço de relações contextuais que dimensiona o processo de criação. Embora, minha análise aqui seja por rememoração, tanto em relação aos lócus específicos das instalações quanto à troca de vivências entre as pessoas com as quais convivi, há nesses entremeios um interesse meu na experiência propiciada pelo trabalho. E é por essa razão que recorri à filosofia merleau-pontyana, por sua abordagem inquietante do mundo – e no caso especial do espaço – pelos caminhos da experiência.

A situação de estar vivenciando o mesmo contexto espacial, de partilhar a situação encarnada a qual o meu trabalho artístico se propôs, fez dos visitantes cúmplices do objeto instalado, como também os colocou em extensão um do outro. Cada ação e correspondente percepção nos espaços possibilitados pelos *Arparadores* almejou esta situação de troca, de conhecimento espacial, de sobreposições subjetivas da experiência por entre a arte (figuras 32, 33 e 34). O papel do *outro* – dos sujeitos em relação às minhas instalações – se torna uma das componentes mais enriquecedoras deste processo artístico, tanto em sua elaboração quanto em sua fruição. E isso não poderia encontrar modo mais profícuo de reflexão que não fosse o campo perceptivo de Merleau-Ponty, de sua maneira de compreender o mundo, relacionando-o aos encontros dos sujeitos que de natureza igual o constituem.

Há um olhar que evidencia esses encontros, visão que de certa maneira afirma a relativização desta pesquisa. A minha prática se fez, apropriou-se, de tal confluência e não poderia ser amostrada com maior propriedade senão com o aporte de sua apreensão. A pesquisa aqui é quase como um descolar dos acontecimentos experimentados por mim e por inúmeros agentes. Perspectiva dos muitos momentos do trabalho prático que, não obstante, busca deter-se na experimentação que as instalações *Arparadores* proporcionaram em inúmeras situações, em suas coexistências artísticas. Algo que se transformou (e transforma-se aqui) frente aos inúmeros contextos e inferências no corpo do trabalho, um amálgama de espaços, tempos, experiências.



Figura 32: *sem título*, série *arparadores*, 2009 | foto: Manoela Oliveira  
5 x 5 x 6 m | barra chata e fita adesiva | Instituto Tomie Ohtake – São Paulo/SP



Figura 33: *Conjunto 34*, série *arparadores*, 2014 | foto: Christian Melo  
fita adesiva | Casarão 34 – João Pessoa/PB



Figura 34: *Conjunto GAP*, série *arparadores*, 2015 | foto: Therecles Silva  
fio de poliamida e fita adesiva | Galeria Archidy Picado – João Pessoa/PB

## 2.2 ESPAÇO-LUGAR

O segundo enfoque busca evidenciar o “lugar” ao qual me refiro como inseparável do objeto artístico dentro da complexidade da série *Arparadores*. Trata do desafio em estabelecer uma costura de conceitos espaciais que deem corpo a tal “lugar”. Que colaborem no entendimento de minhas intenções: sobre o espaço atmosférico como matéria; sobre a relação com o local de exposição e, portanto, com o “território artístico”; sobre a estrutura arquitetônica em entrelace com as fitas; sobre a transposição das vivências das instalações para outros trabalhos; sobre a situação estabelecida nos lócus específicos e de suas interligações enquanto série de trabalhos. Não obstante, a problemática de tais definições se conflagraria ainda mais diante de sua pesquisa, uma vez que o seu debate recorrente só faz ampliar o número de conceituações a respeito do *lugar*.

A fim de tecer um raciocínio com os conceitos de espaço, lugar, local, território, evento, situação, entre outros por mim apontados no decorrer da pesquisa, recorri, primeiramente, a um caminho que descrevesse ideias. Uma conceituação em perspectiva tornou-se apropriada, pois pude traçar um recorte teórico fundamentado à coesão da prática, implicando uma abordagem dessas duas instâncias vistas normalmente separadas. Dos estudos a respeito, pude concluir que tais conceitos eram ainda mais instigantes, tendo em vista variadas concepções teórico-científicas. Diante dos impasses conceituais por uma definição de “lugar”, acabei estruturando este seguimento de modo que fossem analisados os diferentes referenciais e suas possíveis conexões com o processo de criação. Dessa maneira, divido este subcapítulo nas seguintes perguntas: “Para a geografia, espaço e lugar são?” e “O que os espaços são? O que são para a arte?”. Questionamentos que se apresentaram inseridos nas demandas de realização da série *Arparadores* e continuam emergindo a partir desta dissertação.

O que seria então o “espaço”? O que descreveria o “lugar”? O que diferencia um termo do outro? Ambas categorias espaciais, estes dois termos se fundem e se confundem dentre os muitos estudos teórico-científicos. A geografia os tem por objeto de estudo, trata dos espaços, de medi-los. Define os lugares, apresentando as características físicas e humanas que os configuram. A filosofia, a antropologia e a sociologia os problematizam enquanto terreno dos acontecimentos, da construção das realidades do mundo. E, nessa via múltipla de conceituação, de que maneira tais termos se encontram relacionados ao campo artístico, apresentam-se nas práticas da arte?

Para a geografia, espaço e lugar são?

“O lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro” (TUAN, 1983, p. 3). A máxima do geógrafo Yi Fu-Tuan já aponta para noções com as quais gostaria de estabelecer um diálogo. A problemática em compreender os dois conceitos espaciais se torna fundamental entre os estudos da geografia, sobretudo, a corrente humanista. A geografia é a ciência que tem por objeto de estudo o espaço, pesquisando sua estrutura física e social de modo que se estabeleça um conjunto de relações entre os espaços medidos e suas configurações humanas. Campo de estudo que primeiramente se ateu à delimitação territorial, descrevendo os espaços através de suas características físicas e climáticas. Não obstante, a partir da inserção do ser humano enquanto agente causal da transformação ativa, a geografia passou a considerar outros fatores na conflagração de suas “marcações” espaciais. A noção de “lugar” redirecionou os estudos na medida em que sua incorporação como categoria espacial pôde estabelecer um campo de relações mais dinâmico diante da complexidade que o mundo vivencia na contemporaneidade.

A escolha pelo viés humanista da geografia aqui se torna indispensável. Interessame, no caso, deter-me sobre suas teorias que tomam o “lugar” como instância da experiência de vida. A perspectiva geográfica clássica objetifica o espaço, atribuindo-lhe dimensões macroestruturais, deixando de fora os componentes humanos. Pauta-se apenas em sua conformação isotrópica delimitada nas subdivisões do mundo enquanto “territórios” e “regiões” (AMORIM FILHO, 1987, p. 14-16). A concepção de lugar como espaço de vivência passa a reestruturar os estudos recentes, considerando a presença humana como fator determinante na construção do espaço. Atribui aos espaços naturais componentes culturais associados às experiências da vida cotidiana. Relativiza as determinantes geofísicas a partir de realidades sociais e culturais que são capazes de transformar o meio natural.

Embora o apanhado de estudos sobre a geografia humana não seja de fácil cronologia, o que se depreende de suas concepções é, primeiramente, seu contato interdisciplinar com a história, a sociologia, a política, a psicologia e a filosofia. Tal contato considera o entendimento do mundo a partir da convivência humana (CORRÊA, 1995, p. 29-31). Para Amorim Filho (1987), a geografia dita tradicional apresentava algumas limitações em suas teorias, como o aspecto estruturalista que organizava o espaço em totalidades excludentes, solapando as características sociais. Com efeito, tudo que se diferenciava do espaço estéril comum era simplesmente retirado da análise. A valorização do sistema econômico enquanto fator limitador, como se os indivíduos não tivessem escolhas e direitos

ante as demandas do mercado, atribuía à realidade da sociedade um caráter reducionista por apresentar só um modo de análise (1987, p. 15-17). Segundo o autor, o campo humanista possibilitou um aprofundamento sobre o espaço geográfico, já que passou a considerar a vida dos grupos humanos e suas diferenças culturais inseparáveis dos modos de produzir os espaços. Assim, o estudo posterior do espaço e sua conseqüente territorialização passou a considerar as componentes humanas. É nesse ínterim que o “lugar” se avulta em importância. As diferenças entre esses dois conceitos aqui se fazem pertinentes, encontram nos entremeios com a geografia seu lugar nesta pesquisa.

A geografia estuda o “espaço” e passou a relativizar este por seus “lugares”. Passou a dividir/diferenciar os “espaços” pelas características que os seus respectivos “lugares” apresentam. O lugar se torna uma subcategoria do espaço, não em sentido de segregação ou de poder, mas em suas especificidades, como se os lugares fragmentassem os espaços, criando no território físico uma espécie de trama espacial. Neste sentido, vai de encontro às vastidões uniformes que as “antigas” geografias física e estatística buscavam descrever ou quantificar.

É importante salientar a diversificação metodológica que a geografia humana agregou a seu campo de conhecimento, principalmente, sua aproximação com a fenomenologia. A concepção dos espaços através das especificidades dos lugares passou a dimensionar outras abordagens para suas “marcações” territoriais, estas incorporaram parâmetros da experiência do mundo vivido, ampliando a compreensão para além das simples aferições climáticas e geológicas ou das repartições geopolíticas. Os estudos do geógrafo Yi-Fu Tuan, por exemplo, avançam na compreensão do espaço regional, imbricando-o ao fator humano. Além disso, a própria dinâmica de transformação dos espaços urbanos é compreendida como resultados combinados entre as limitações do sítio geográfico, as imposições das políticas de planejamento urbano, as contingências econômicas e as forças de resistência dos excluídos. A geografia urbana, com seus espaços e lugares, só pode ser considerada sob esse cenário de tensões (SANTOS, 2006).

O geógrafo Milton Santos (1926-2001) se destacou, no Brasil, como um dos críticos fortes dos parâmetros ultrapassados da geografia quantitativa. Para Santos, o espaço e a sociedade se encontram inter-relacionados na mesma conceitualização; o espaço é definido como o modo de produção praticado pela sociedade, ambos são conceitos interdependentes. A maior contribuição deste autor ao campo da geografia foi retomar o caráter historicista em sua abordagem, além de introduzir à crítica um dinamismo circunscrito nas análises espaciais; postura que passou a evitar deturpações do conhecimento dos fatos em detrimento dos

objetivos de uma classe dominante (DUARTE, 2006, p. 140).

Yi-Fu Tuan, teórico que particularmente me interessa para este estudo, estabeleceu importante relação entre os métodos fenomenológicos e a pesquisa em geografia, destacando a complexidade espacial por meio da experiência de mundo, das interações dos indivíduos e seus ambientes de convivência. Em *Espaço e Lugar* (1983) o autor interliga estes dois conceitos e aponta a sua interdependência notável como possível apreensão da realidade do mundo. Para Tuan, o espaço é dado à estreita interação entre os sujeitos e seus ambientes. Das experiências vividas no espaço materializam-se os “lugares” que são continuamente transfigurados pelos modos de sentir e agir dos sujeitos em relação com o espaço. “Espaço é mais abstrato que lugar. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (1983, p. 6).

Nesse ponto se estabelece dois parâmetros a estes conceitos, que remetem a máxima inicial deste enfoque trazida por Tuan. O primeiro pontua o “espaço” como o terreno dado, algo como a concepção clássica de Galileu, que trata do espaço como o cosmos, livre a infinitas aproximações e, concernentemente, desbravamentos, demarcações. O segundo denota ao “lugar” o potencial de espacialidade, a característica fundante que instaura a realidade ao lócus, delimitando sua particularidade em meio ao infinito espaço. Desse modo, poderia se situar que os sujeitos vivem no espaço, mas se reconhecem em seu lugar. Aí reside a segurança com a qual Tuan caracteriza o “lugar”, como também figura a liberdade como o cerne do “espaço”. Os indivíduos almejam desbravar os espaços e paradoxalmente só os vislumbram em “verdade” na medida em que os “lugarizam”, tornam-os seguros por suas experiências vividas, palpáveis somente enquanto “lugares”.

Em outra obra, *Topofilia* (1980), Tuan destaca o papel dos sentidos interligados dos sujeitos pela vivência espacial no mundo, elaborando dois conceitos-chave para o entendimento das diferenças entre espaço e lugar. O primeiro, “topofilia”, trata-se da identificação dos sujeitos com seu espaço de vida, envolvendo sentimentos de ligação quase naturais com sua comunidade; em resumo, é o sentir-se parte de um lugar, de um lar. O segundo, “topofobia”, seria a não identificação com o espaço que se vivencia, ao contrário da topofilia, trata-se de um sentimento de negação do ambiente, no sentido de não pertencimento (1980, p. 10-21).

O autor depreende das relações humanas os fatores que demarcam os espaços e, do mesmo, conspiram-se em lugares. Tuan trouxe à geografia um debruçar-se sobre os sentimentos humanos, e isso relacionado diretamente ao tempo presente como forma de análise do mundo e de seus espaços de convívio. Para ele, lugar e espaço envolvem termos

familiares que são dependentes mutuamente e que, portanto, confundem-se:

Espaço e Lugar são termos familiares que indicam experiências comuns. Vivemos no espaço. Não há lugar para outro edifício no lote. As Grandes Planícies dão sensação de espaciosidade. O lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro. Não há lugar como o lar. O que é lar? É a velha casa, o velho bairro, a velha cidade ou a pátria. Os geógrafos estudam os lugares. Os planejadores gostam de evocar “um sentido de lugar”. Estas são expressões comuns. Tempo e lugar são componentes básicos do mundo vivo, nós os admitimos como certos. Quando, no entanto, pensamos sobre eles, podem assumir significados inesperados e levantam questões que não nos ocorreria indagar. (1983, p. 3)

O “espaço” se apresenta, sob o ponto de vista de Tuan, como terreno matriz da convivência humana, fluxo de intercalações do dia a dia às experiências que os indivíduos trocam, por meio de seus sentimentos e pensamentos, construindo as possíveis situações de realidade no mundo. Já o “lugar” seria o amálgama dessas relações espaciais, e sua concretude se manifestaria num conjunto superposto de situações vividas, como um “espírito” avultador de significados do vivenciar humano e de sua identificação partilhada enquanto existência que se mantém no tempo (TUAN, 1983, p. 09).

### O que os espaços são? O que são para a arte?

Do solo forte da geografia, as noções de espaço e lugar passam em outras vias de rica abordagem pelas humanidades. A filosofia, a antropologia e a sociologia, por exemplo, tratam estas noções enquanto construção das realidades do mundo, e suas conceituações neste estudo são a tentativa de um apanhado comum a vários pensadores que, entretanto, problematizam-nas por caminhos diversos. Claramente, para esta pesquisa, tais caminhos são apontados na trilha do campo artístico, já que esses vocábulos – espaço, lugar, local, etc. – são objeto de grande investigação tanto na prática da arte quanto em seus ensaios teóricos.

Desde a produção minimalista, como visto no capítulo anterior, o “espaço” passou a figurar como elemento constituinte da obra de arte. Tal componente estrutural – seja “meio” ou “receptáculo” da matéria sensível – transfigurou-se em seu aspecto real da experiência dos espectadores, e sua significação passou a ser delineada pela duração do binômio espaço-tempo. A transformação que a *Minimal* operacionalizara na prática artística que se segue na contemporaneidade foi justamente ter introduzido o espaço real como meio equacionador da experiência com a arte. Nesta duração, o tempo-experiência implica a cada sujeito-fruidor uma individualidade, ou seja, desta relação única se cria um diálogo com o espaço. O músico John Cage já vislumbrava um espaço vivo que se redimensiona a cada contato humano:

Onde não parece haver nenhum espaço, saiba que não sabemos mais o que é espaço. Tenha fé, o espaço está lá, dando às pessoas a chance de renovar sua maneira de reconhecê-lo, não importa por que meios, psíquicos, somáticos, ou meios que envolvam extensões de ambos. As pessoas ainda pedem definições, mas agora é tranquilo que nada pode ser definido. Muito menos a arte, seus propósitos, etc. Não estamos certos nem sobre cenouras... (1985, p. 5)

Em outra perspectiva, os processos artísticos na atualidade passam por diferentes espaços, dimensionam lugares ímpares e transitam por locais específicos. A pós-modernidade evidencia uma tendência à homogeneização da cultura, suprimindo tradições, histórias e identidades em função de uma cultura global. Por outro lado, a globalização em seu deslocamento intermitente desperta o interesse pelas diferenças humanas, pela alteridade, articulando uma identidade cultural entre o local e o global (HALL, 2000, p. 75/78). Desde a modernidade, há uma dissociação entre espaço e lugar que busca um alinhamento de tempo e espaço em escala mundial, o que separa a particularidade local de seu tempo presente ocasionando um complexo esvaziamento do espaço (GIDDENS, 1991, p. 27). O padrão de tempo global retira as especificidades do lugar em detrimento de um espaço não relacional, homogêneo. Sob a visão de Anthony Giddens, assim, desenvolve-se o “espaço vazio”:

O desenvolvimento de “espaço vazio” pode ser compreendido em termos da separação entre espaço e lugar. [...] “Lugar” é melhor conceitualizado por meio da ideia de localidade, que se refere ao cenário físico da atividade social como situado geograficamente. Nas sociedades pré-modernas, espaço e tempo coincidem amplamente, na medida em que as dimensões espaciais da vida social são, para a maioria da população, e para quase todos os efeitos, dominadas pela “presença” – por atividades localizadas. O advento da modernidade arranca crescentemente o espaço do tempo fomentando relações entre outros “ausentes”, localmente distantes de qualquer situação dada ou interação face a face. (1991, p.26)

A padronização do tempo na modernidade seria, conforme Giddens, a pré-condição para que se configure o esvaziamento do espaço. Ao traçar um apanhado histórico, o autor descreve o vínculo entre tempo e lugar nas culturas pré-modernas, nas quais a temporalidade era diretamente implicada pelas atividades cotidianas. Com a mecanização de medida do tempo (a invenção do relógio e a configuração do calendário) e a decorrente demarcação do espaço em escala universal, o local passou a ser visto como múltiplo, desfazendo-se de seus contextos específicos em favor de um espaço homogeneizado, contínuo, que interliga distâncias sem estabelecer ligação com as características de determinada cultura (GIDDENS, 1991, p. 27/28). Segundo Giddens, esses espaços em face global perdem suas identidades culturais e se mostram mais como “espaços vazios”.

Para essas implicações no âmbito artístico, a artista e professora Anna Barros

(1998) aponta a necessidade de uma revisão dos vocábulos “lugar” e “local” na teoria da arte. Segundo ela, estes termos “pedem uma nova conceituação, invejosos da importância dada ao vocábulo espaço durante este século [século XX]” e segue refletindo, “é como se o multiculturalismo conscientizado no pós-modernismo e a globalização crescente tornassem imprescindível uma redefinição desses termos” (1998, p. 33). A autora também alerta que para um artista: “essa noção de local se amplia para terras em que a imaginação poética imprime organizações, (...) em geral percebidas emotivamente de forma mais aguda e que são confrontadas constantemente com as do local como socioculturais, o que cria uma tensão aguda” (1998, p. 33). Nessa abordagem, ela relaciona tais conceitos:

O nomadismo, real e virtual, do ser humano atual demanda um ponto definido por coordenadas pessoais, que ele pode transportar ou dentro do qual ele mesmo se transporta. Este seria o lugar que, com suas frágeis paredes, poderia absorver por osmose o local, um espaço já humanizado e possuindo uma narrativa histórica própria, com características mais amplas do que as do primeiro, mas que pode ainda ocasionar uma reação em direção contrária, invadindo o espaço mais geral. A isso soma-se o conteúdo da memória que faz de um lugar uma multiplicidade de locais. (1998, p. 33)

A crítica de arte Lucy Lippard sugere, no livro *The Lure of the Local, Senses of Place on a Multicentered Society* (1994), que o vocábulo acertado para se pensar o contexto de uma obra de arte é sempre “lugar” em vez de “espaço” e segue diferenciando-os por questões que envolvem a memória e a imaginação. Para ela, o lugar é definido como um lócus de desejo, constitui-se pelas particularidades dos sujeitos, de suas memórias e sentimentos de pertencimento. Já o espaço é uma espécie de lócus em potência criativa, fundo originário que na presença da imaginação se criam os lugares. Além disso, Lippard define local por uma circunscrição entre peculiaridades dos habitantes e localização geográfica; numa reavaliação do termo “nativo” que o distancia do primitivo e vai em direção a uma identificação com o contexto cultural de grupos sociais (1994, p. 9). Segundo a autora, o papel da arte é criar para o espaço uma narrativa histórica, dotá-lo de linguagem capaz de instigar o imaginário no espectador a fim de que este o transforme em seu próprio lugar.

Isso se aproxima da relativização imaginária que o sociólogo Francastel atribui à noção de representação na arte. Nos ensaios de *A Realidade Figurativa* (1973), ele traça relações teóricas da arte com a sociologia e a história numa abordagem entre técnica e linguagem artísticas. Para ele, o espaço é uma experiência imaginária e, por conseguinte, não existe uma representação espacial mais acertada do que outra. Tais representações do espaço são construídas em processo contínuo da sociedade que as torna possíveis, ou seja, trata-se de uma relação concebida a partir de muitos ajustes, comprometida muito mais com um porvir

do que algo já instalado na cultura. No intento de uma epistemologia da criação imaginária sob o olhar das artes, o sociólogo busca evidenciar uma estrutura social que dá à realidade uma componente inventiva particularizada, desprendida de elementos convencionais que se localizam em qualquer contexto cultural. Dessa maneira, Francastel toma a criação artística como meio imaginário que será transcendido durante a recepção. Conforme sua análise, “o artista forja em parte seu instrumento todas as vezes que realiza uma obra. A cada feita ele inventa os termos e a relação dos elementos simultaneamente” (1973, p. 116). A respeito do papel do artista no processo de criação, ele supõe:

Nenhuma disciplina é mais apta que a disciplina dos artistas a nos oferecer um meio de penetrar mais profundamente nas energias da vida do espírito, tomada não em si como uma realidade intrínseca, mas no exato momento em que se insere numa matéria para impor-lhe uma ordem de modo algum sobrenatural mas imaginária. (1973, p. 14)

Na visão de Francastel, a figura do artista inventa a estrutura social de sua arte a fim de que esta seja reinventada, completada imaginariamente pelos fruidores. Em tal estrutura, por conseguinte, o espaço se localiza em cada ser social assim como cada ser encontra-se nele, e o que ele anima responde a um investimento recíproco do ser no cosmo e do cosmo no ser. Para ele, não há o desejo de agrupar todas as significações numa mesma forma ou perspectiva generalizante do espaço e do mundo. Assim, o espaço construído pelo artista é um sistema parcial, particular, polêmico e utópico que designa a potência do “realizável”, mais do que algo realizado. É o pôr em jogo da arte o caráter socializante, apostando numa realidade de mundo diversa. Daí o ponto alto de sua sociologia da arte, a conotação de uma realidade artística por meio da experiência imaginária, o que esta deixa o espaço mostrar durante. Sua capacidade subversiva está em reencontrar as matrizes que fazem do imaginário um questionamento das convenções naturalizadas na cultura e que preparam o espaço como instrumento de uma revolução permanente (DUVIGNAUD, 2007, p. 200).

Apesar de os termos “espaço” e “lugar” terem passado por definições específicas desde os filósofos gregos, faz-se necessário aqui tecer um caminho pertinente ao âmbito artístico, trilha delineada acima de tudo no pensamento filosófico. A virada no entendimento do espaço físico como lugar praticado, ou seja, da subdivisão homogênea do espaço geométrico tradicional para a noção de lugar concebido pela convivência humana, possibilitou novas abordagens destes termos enquanto prática artística. Nessa via, trago à discussão alguns pensadores que definiram estes conceitos-chave para o estudo dos *Arparadores*.

Edward Casey apresenta, no livro *The Fate of Place. A Philosophical History* (1997), um estudo abrangente de conceituações acerca do espaço e do lugar. Além de mostrar

várias abordagens<sup>22</sup> de muitos autores, o livro é extremamente sensível às lacunas e às falhas deixadas pela história do pensamento em sua complexidade de definir estes conceitos. Sua questão central é a negligência do “lugar” em favor do “espaço”, presente até o final do século XVIII. Não obstante, o filósofo avança na análise com um ressurgimento para o conceito de lugar, tratando-o numa estrutura móvel de estudo – que se pode dizer semelhante a sua conceituação do lugar – num processo dinâmico de fazer, desfazer e refazer. “O ponto comum a todos esses redescobridores da importância do lugar está na convicção de que ele próprio não é uma coisa fixa: ele não possui uma essência contínua” (CASEY, 1997, p. 286).

Para Casey, o lugar é associado a organismos vivos, particularmente ao corpo humano, em processo de individuação. Tal processo denota a cada indivíduo uma apreensão única de seus próprios lugares. Tem uma estrutura dimensional, não formal, elaborada em seu estado de incorporação de atributos, na dependência infundável que faz do movimento dos sujeitos sua substância e suas evidências. O pensador denomina este processo de *implacement*, criando uma espécie de quadro cultural para o sentido de “lugar”, quadro que se transforma com a facticidade da vida. Assim, o lugar se torna social porque já é cultural, e é numa cultura compartilhada que se molda qualquer lugar. No intento de criar uma ontologia para o seu *implacement*, o autor pensa a virada do lugar como:

O lugar emerge novamente convocando um reconhecimento à estrutura rizomática do *implacement* e aos variados modos pelos quais ele aparece nos cenários humanos e não humanos [na *internet*]. O que está em jogo não é uma simples multiplicidade, mas sim uma heterogeneidade radical do lugar. Por outro lado, lugar não é uma entidade – como uma fundação tem que ser – mas sim, eventual, algo em processo, que não se pode enclausurar numa coisa ou a uma única localização. O lugar está em toda parte, não só aqui ou ali, mas em todos os lugares. Sua primazia consiste em sua omnipresença, sua contínua inclusão em envoltórios ainda mais expansivos. (CASEY, 1997, p. 337)

Para avançar na trama conceitual engendrada por Casey, o que seria o espaço? Quais são os espaços? De que tipos? Michel Foucault abre sua conferência, *Outros Espaços* (1967), oferecendo o espaço como pano de fundo para se pensar a conjuntura do século XX. Discorre que o século XIX foi marcado pelo estudo da história, por um obcecado tempo cronológico, e que o século XX “seria talvez de preferência a época do espaço”. Um espaço mediado pela técnica, do simultâneo, “da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso”. Pois, o mundo se experimenta “menos como uma grande via que se

22 Casey analisa vários autores como método de conceituação do “lugar”. Nas seguintes abordagens: histórica com Braudel e Foucault; natural com Berry e Snyder; político com Lefebvre e Nancy; geográfica com Relph e Tuan; sociológica com Arendt, Benjamin e Walter; de gênero com Irigaray; nômade com Deleuze e Guatari; arquitetônica com Derrida, Eisenman e Tschumi; imaginária poética com Bachelard e Otto; religiosa com Irigaray e Nancy; etc. (CASEY, 1997).

desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama” (FOUCAULT, 1984, p. 411).

O filósofo pontua o *espaço de localização* – o espaço da Idade Média – como um conjunto hierarquizado de lugares: sagrados e profanos, protegidos e sem defesa, urbanos e rurais; e que, a partir da noção de infinito de Galileu, a *extensão* passa a tomar a noção da simples *localização*. E segue sua análise: “Atualmente, o posicionamento substitui a extensão, (...) é definido pelas relações de vizinhança” que tratam tanto de questões demográficas quanto de condições que possibilitem a circulação e as localizações necessárias a determinada população (1984, p. 412/413).

Segundo Foucault, apesar de o espaço contemporâneo ser determinado pela técnica ainda persiste “uma secreta sacralização” prática do espaço, mesmo que Galileu tenha promovido algum avanço de certa dessacralização teórica. Assim, a vida continuaria comandada por oposições que a sociedade tem por naturalizadas, por exemplo, entre o espaço público e o privado, entre o espaço do trabalho e o de lazer, etc. (FOUCAULT, 1984, p. 413). O pensador recusa a ideia de espaço como receptáculo neutro:

O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo. Dito de outra forma, não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e as coisas. Não vivemos no interior de um vazio que se encheria de cores com diferentes reflexos, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos. (1984, p. 414)

Ao prosseguir no entendimento do espaço heterogêneo, Foucault discorre acerca de diferentes posicionamentos que se caracterizariam por “outros espaços”. Porém, os que interessam à sua análise são “alguns dentre eles que têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles (...) invertem o conjunto de relações (...) por eles designadas, refletidas ou pensadas” (1984, p. 414). Esses espaços são divididos em dois grandes tipos, “as utopias” e “as heterotopias”:

As utopias são os posicionamentos sem lugar real. [...] que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade, mas de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irrealis. [...]

[As heterotopias são os] lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contrapositionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados,

contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 1984, p. 414/415)

O pensador subdivide as heterotopias em: *heterotopias de crise*, constituída por lugares sagrados ou proibidos (por exemplo: nas sociedades primitivas, as mulheres eram isoladas ou colocadas em outros espaços durante o período de menstruação), na atualidade, desaparecem e são substituídas pelas: *heterotopias de desvio*, constituída pelo isolamento de “indivíduos cujo comportamento se desvia em relação à média ou à norma exigida” (por exemplo: casas de repouso e prisões) (1984, p. 416). Cada heterotopia pode ter único funcionamento ou múltiplos segundo a sincronia da cultura na qual se encontra. Tem o poder de justapor em um só lugar real vários posicionamentos que são em si incompatíveis (exemplo: o teatro e suas séries de lugares-espetáculos distintos uns dos outros), são ligadas ao tempo (heterocronias) e se põem a funcionar quando os homens estão em uma espécie de ruptura com as tradições do seu tempo (1984, p. 418). Além disso, o autor traça a “experiência mista” que entrecruza simultaneamente utopia e heterotopia, por exemplo:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. [...] que me permite me olhar lá onde estou ausente [...] é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou. (1984, p. 415)

Na trilha desses *outros espaços*, Marc Augé trata, em *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade* (1994), sobre o próprio status da antropologia na contemporaneidade e indaga quais seriam os possíveis métodos de apreensão da complexidade em que as sociedades se encontram. Augé indica uma mudança que desloca a discussão do método para o objeto, que era “distante” e “exótico”, o que convergiria para o que ele chama de “antropologia do próximo”. Nessa transformação, o antropólogo aponta três fatores que denotam novas formas de organização da sociedade e que dão corpo ao conceito de seus “não-lugares”, sua hipótese de lugares produzidos pela supermodernidade.

O primeiro fator é um novo entendimento de tempo. A frustração do progresso humano, diante de guerras e de toda a violência; a multiplicidade e a rapidez da atualidade tornam tudo acontecimento – o ontem necessariamente já é História – e que por os fatos serem tantos, nada é acontecimento. Isso dimensiona para um mesmo objeto múltiplas possibilidades de análise. “Essa necessidade de dar um sentido ao presente, senão ao passado, é o resgate da superabundância factual que corresponde a uma situação que poderíamos dizer

de supermodernidade para dar conta de sua modalidade essencial: o excesso” (AUGÉ, 1994, p.32). O segundo fator é a constante transformação do espaço. O mercado globalizado, a mobilidade e o intenso fluxo de informação dão a sensação de que o mundo encolheu. Hoje, tem-se a impressão de estar em todos os lugares, ainda que naqueles mais longínquos. Isso acarreta inúmeras alterações sociais como a concentração urbana, as migrações e a produção de não-lugares – espaços de passagem incapazes de estabelecer qualquer tipo de identidade (AUGÉ, 1994, p. 73). O terceiro fator é uma espécie de identidade global<sup>23</sup>. Todos esses fatores enfraquecem as referências coletivas, ocasionando um individualismo exacerbado, sem relações de identificação. Augé discorre sobre o dinâmico deslocamento entre os lugares de identidade e os lugares de passagem – os “não-lugares”:

Se um lugar pode ser definido como identitário, relacional e histórico, um espaço que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar, num mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam em modalidades luxuosas ou desumanas pontos de trânsito e ocupações provisórias ou a perenidade que apodrece. O mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero. Acrescentemos que existe evidentemente o não-lugar como lugar, ele nunca existe sob uma forma pura, lugares se recompõem nele, relações se reconstituem nele. O lugar e o não-lugar são antes polaridades fugidias; o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente. Palimpsestos, em que se reinscrevem sem cessar o jogo embaralhado da identidade e da relação. (1994, p. 73)

Além disso, Augé analisa o espaço antropológico, que é necessariamente identitário por trazer em si o lugar de nascimento, do lar. É fomentador de relações interpessoais e move-se em tempo e espaço definidos numa ligação histórica de pertencimento, pois “é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa” (AUGÉ, 1994, p. 51). Em oposição, os não-lugares descortinam um mundo provisório e efêmero, comprometido com o transitório e com a solidão. Não são identitários, relacionais ou históricos, e sim podem ser definidos como uma nova configuração social, característica de uma época de superabundância espacial, tempos intermitentes e individualização das referências. Embora estejam localizados geograficamente, têm a mesma conformação física em quaisquer locais. São exemplos de não-lugares: aeroportos, vias expressas, salas de espera, estações de metrô, campos de refugiados, supermercados, *shoppings*... Sobre as duas realidades do não-lugar, Augé pontua:

Vê-se bem que por “não-lugar” designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses

---

23 O que se aproxima da noção de cultura global homogeneizada de Stuart Hall (HALL, 2000).

espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não-lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária. (1994, p.87)

Em outro sentido, Michel de Certeau já havia aventado, em seu livro *L'invention du quotidien* (1990), os não-lugares como espécie de passagens linguísticas (caminhos) por entre lugares, narrativas espaciais. É sob seus “relatos de espaço” que o autor estabelece uma rica distinção entre espaço e lugar, dando aos conceitos uma integralidade narrativa. “Os relatos poderiam igualmente ter esse belo nome: todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem em um só conjunto; a partir deles são feitas frases e itinerários. São percursos de espaços” (CERTEAU, 1990, p. 170). Nessa visão, o autor equipara as estruturas narrativas às sintaxes espaciais, pois todo relato, para ele, seria uma prática do espaço. Certeau pontua que antigamente as práticas significantes foram definidas após uma sistematização linguística e hoje as práticas espacializantes se configuram, do mesmo modo, depois de uma codificação espacial (1990, p. 172). No entanto, ele direciona uma inversão para sua análise, passando das estruturas às ações. É somente a partir de “ações narrativas” que, para ele, pode-se precisar algumas formas elementares das práticas espaciais, e segue apresentando a diferença entre espaço e lugar:

Um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual os elementos são distribuídos em relações de coexistência. Encontra-se, assim, excluída a possibilidade de duas coisas ocuparem o mesmo lugar. Ai impera a lei do “próprio”: os elementos considerados se posicionam uns *ao lado* dos outros, cada um situado num “próprio” e distinto lugar que o define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. [...] Há *espaço* desde que se considere vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. [...] O espaço estaria em relação ao lugar da mesma maneira que a palavra quando é pronunciada. [...] Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. (1990, p. 172/173)

Certeau ampara seu ponto de vista em Merleau-Ponty ao traçar a distinção entre um espaço “geométrico” e um “espaço antropológico”. Dessa maneira, o entendimento do espaço remeteria a uma ligação singular com o mundo, ao dimensionamento existencial de um lugar habitado (CERTEAU, 1990, p. 173). A oposição entre “lugar” e “espaço” denota duas determinações: primeira, o “estar aí” de um objeto, que seria a lei de fundação para um “lugar”; segunda, por “operações”, que, atribuídas a qualquer ser (pedra, árvore ou um humano), especificam “espaços” pelas ações de *sujeitos* históricos. O autor pontua o papel dos deslocamentos (caminhos e ações) dos sujeitos como condição à produção de um espaço e a sua associação enquanto história. Entre tais determinantes encontram-se passagens, meios que

transformam espaços em lugares e vice-versa, subvertendo-os, e são os relatos – elementares – que trabalham sem cessar nessa transformação (CERTEAU, 1990, p. 174).

A ligação entre os relatos de espaço e a fundação de lugares, concebida por Certeau, é o caminho para se pensar a trama entre os conceitos espaço e lugar nesta pesquisa. O percurso é do genérico e infinito “espaço”, fundo existencial à vida, aos singulares e vivos “lugares”, narrativas pelas quais os corpos-sujeitos agem, ativam e reativam o espaço. Ao tratar a interação como meio de apreender, de um saber-fazer, Certeau direciona aos corpos uma capacidade de compreender a vida, seus espaços e trânsitos. É no caminhar dos corpos que se pode assimilar a contribuição deste pensador para problematizar os conceitos espaciais. Em seu pensamento (posicionamento), percebe-se a direção para um corpo que ao movimentar-se descobre o mundo, seus intervalos mínimos, e em seguida compartilha essas vivências pelos relatos, é nessas narrativas espacializantes que se criam e recriam os espaços em seus lugares. Enfim, a condição paradoxal do “espaço” se encontra em fazer-se “lugar”. Para Certeau, o corpo se movimenta pelo “espaço” constituindo um “lugar”, um torna-se o outro. “Espaço” só é prática enquanto “lugar”; o primeiro está suspenso imaginariamente, o segundo se faz, desfaz e se refaz faticamente em ações corporais e ficcionalmente em suas narrações!

Do “próprio do lugar” em Certeau, qual seria o “próprio do espaço”? Em sua conferência *A arte e o espaço* (1969), Heidegger toma a escultura como tema para sua investigação sobre “o próprio do espaço”. A reflexão trazida pelo pensador é fundamental porque almeja uma ontologia para o “espaço”, separando-o da simples conceituação que o aproxima da ideia de “lugar”. A questão do espaço é direcionada – como boa parte do pensamento heideggeriano – para uma constituição do “ser”. De que maneira pode-se dar sentido a um “ser” de tamanha abstração? Em sua “presença” não há possibilidade de se desviar. Ao seu “fundo” de mistério não se pode retornar, pois seu estágio anterior já não existe mais (HEIDEGGER, 1969, p. 98). Ainda que Heidegger tenha pensado o espaço em sua vinculação com a noção de lugar em análises anteriores, conferindo ao termo “lugar” concretude e sentido, o “espaço” sempre parecia se colocar como um enigma, como um desafio filosófico (SARAMAGO, 2008, p. 61). Nesta conferência, estes termos se apresentam inseparáveis em sua reciprocidade, porém, em sentidos distintos, implicando não somente o fator tempo, mas também a própria linguagem. Como pontua o pensador, o conceito de espaço deve ser tomado a partir do próprio espaço:

A questão, o que é o espaço enquanto espaço, ainda não é questionada e menos ainda respondida. Permanece indeciso de que modo o espaço é e se lhe pode

corresponder um ser.

Pertence o espaço aos fenômenos originários. [...] Pois atrás do espaço, assim, parece, já não existe nada a que pudesse ser reconduzido. Diante dele, não existe desvio possível para uma outra coisa. O próprio do espaço deve mostrar-se a partir dele mesmo. O que ele é ainda se deixa dizer? (1969, p. 99)

A reflexão acerca do espaço toma por base de raciocínio as formas da escultura que, enquanto corpos, ocupariam espaço. Segundo Heidegger: “As formas da escultura são corpos. Seu material, composto de diferentes matérias, estrutura-se variadamente. A formação ocorre num delimitar, como um incluir e excluir limites. Com isso entra em jogo o espaço” (1969, p. 97). O espaço é ocupado pela forma escultural, delimitado por esse volume que o invade, pelo vazio que envolve tal forma. “O corpo escultural corporifica algo. Corporifica ele o espaço?” A pergunta do filósofo se propõe mais por sua afirmação, como se o espaço se materializasse no negativo da escultura, e ele segue questionando: “Será então a escultura (...) uma dominação do espaço? Será que assim a escultura corresponderia à conquista científica do espaço?” (1969, p. 97/98).

A partir destas questões pode-se depreender algumas assertivas: o “algo” corporificado pela escultura por si daria alguma concretude para “o próprio do espaço”; ao mostrar-se como corpos tridimensionais, as esculturas também instalariam seus próprios espaços; dessa apropriação mútua entre espaço e escultura se atribuiria à arte a descoberta de um “ser” ao espaço, possibilidade que o pensador propõe em oposição ao espaço objetivado pela ciência. Ele questiona se a visão moderna de um espaço homogêneo e estéril (da cosmologia, da física, da matemática) seria a única possibilidade de um verdadeiro espaço e segue indagando diferentes práticas de espaço:

O espaço – aquele uniforme, onde nenhuma das possíveis posições é privilegiada, válido em qualquer direção, mas imperceptível aos sentidos? [...]

E o espaço dos projetos técnicos da física, ou qualquer que seja sua determinação ulterior, pode pretender-se o único espaço verdadeiro? Em comparação com todos os outros espaços diferentemente estruturados, o espaço artístico, o espaço das ações e deslocamentos cotidianos, serão apenas formas primitivas do sujeito, derivações do único espaço cósmico objetivo?

No entanto, o que isso significaria se a objetividade do espaço objetivo do mundo permanecesse inevitavelmente o correlato da subjetividade de uma consciência, estranho aos séculos que precederam a modernidade europeia?

[...] Mesmo se reconhecêssemos a diversidade das experiências passadas, obteríamos já com isso uma visão penetrante do próprio do espaço? (1969, p. 98/99)

Essa série de questionamentos dos “possíveis” espaços reforça o enigma que o pensador incuti a esse “ser” intangível que é o espaço. Para ele, as noções de lugar, localidade ou região são tão adequadas por suas circunstâncias fenomenológicas, porém, mostram-se

embaralhadas se forem vinculadas a uma conceituação do espaço. Segundo Saramago (2008, p. 66), o “espaço” (no singular) sob a visão heideggeriana é homogêneo (desprovido da diversidade das paisagens do mundo), atemporal (sem necessidade de marcações ou de alguma inclusão cronológica), sem destinos; sua materialidade é invisível e intangível, embora seja facilmente objetivada pelas ciências exatas. Heidegger pensa o “espaço” como fundo existencial; nesse sentido, é pertinente compreender o uso do termo “espaço” no singular e no plural, atentamente diferenciado pelo filósofo, pois, em sua análise, na concretude dos lugares do mundo há “espaços”, mas nunca o “espaço”, o que reafirma o seu caráter enigmático.

Heidegger contrapõe a abordagem técnico-científica do espaço a essa conquista de um corpo-espaço avultada pela arte. Para ele, enquanto o objeto artístico se mostra verdadeiro em sua materialidade num espaço próprio, a ciência teoriza um espaço uniforme que se demonstra muitas vezes incompatível com a realidade vivida. Esta oposição é amparada entre reflexões anteriores do filósofo acerca da origem da obra de arte, entendida em seu pensamento como “lugar do acontecimento da verdade”. Nesta conferência de 1969, o autor atribui à escultura essa premissa de “verdade” e ainda reforça que isso aconteceria num “espaço autêntico”. Como toda abordagem fenomenológica, sua crítica recai sobre a teoria tradicional, cujo processo de investigação almeja desde o princípio a definição estrita dos seres e das coisas, transformando tudo em objeto lógico, em modelos explicativos (CASANOVA, 2010, p. 164/165). Para o pensador, a questão não é nunca explicar, mas sempre dar ao “ser-aí” o horizonte mesmo de mostração dos entes. Sobre o caráter de verdade que Heidegger aponta ter a obra de arte, Casanova (2010) reflete:

Ao falar do pôr-se-em-obra *da verdade*, Heidegger está buscando escapar de todo e qualquer elemento subjetivista na atividade artística. Não é o artista que decide o que a verdade a cada vez é, como ela se determina historicamente. O artista é aqui aquele que se deixa antes apropriar pela história para que essa história mesma fale no interior da obra. Nesse sentido, é a verdade que se põe aqui em obra e a obra é, assim, obra *da verdade*. (p. 173/174)

Em busca de uma verdade para “o espaço”, o pensador recorre à linguagem, perguntando: “O próprio do espaço deve mostrar-se a partir dele mesmo. O que ele é ainda se deixa dizer?” (1969, p. 99). Como um retorno à origem do termo, ele reflete o significado por um espaçar, trazer para o livre, instalar uma abertura para o humano. Espaçar é “dar-espaço”, oferece-se como livre doação de lugares, é a instalação da localidade ao habitar. Assim, o espaço ou “dar-espaço” implica em sua análise outros conceitos: o lugar, a localidade e a região; complexos em sua imbricada ligação, Heidegger os relaciona:

A pergunta se impõe: os lugares são primeiramente e apenas resultado e consequência do dar-espaço? Ou o dar-espaço recebe o que tem de próprio da vigência dos lugares reunidos? Neste caso, deveríamos procurar o próprio do espaçar na fundação da localidade, deveríamos pensar a localidade como o jogo recíproco de lugares.

Deveríamos, em seguida, considerar para quê e como esse jogo recebe da vastidão livre da região a indicação para o mútuo pertencer das coisas. Deveríamos apreender que as coisas são em si mesmas lugares e não apenas pertencem a um lugar.

Neste caso, seríamos forçados, ao longo do tempo, a aceitar um fato estranho: o lugar não se encontra no interior de um espaço dado à maneira do espaço físico-técnico. Ao contrário, é esse que se desdobra a partir da vigência de lugares numa região. (1969, p. 102)

O “espaço” não é apenas uma constituição de lugares, jamais se mostra numa coisa em si, ou se configura em algo que se possa figurar permanentemente, é sim um fundo flutuante que se ativa e reativa num “fazer-espaço”. Para Heidegger, o “espaço” só pode ser compreendido na dinâmica das práticas espacializantes, é sempre verbo: fazer-espaço, dar-espaço, instalar-espaço... O “espaço” – espaciar – se faz a cada reunião de lugares, pela vigência desse encontro recíproco de lugares, que funda a própria localidade com seus caracteres familiares reconhecidos na região. O fazer-espaço num determinado lócus implica em conferir-lhe uma parcela de vida, visto que um espaço só existe mediante um conjunto de relações entre um ambiente físico e seus habitantes. Fazer espaço é *acordar* os lugares, bem explicitado pelas palavras do filósofo:

Na palavra espaço, está contido o fazer – e deixar – espaço. Isso significa desmatar, preparar o terreno. Fazer-espaço é livre doação de lugares. No fazer espaços se expressa e se esconde ao mesmo tempo um acontecer. Como se dá o fazer e deixar espaço? É um dispor e pôr em ordem, e isso, por sua vez, no dúplice modo de acordar [harmonizar] o acesso e do instalar. Fazer-espaço é o acontecimento que acorda os lugares. (1969, p. 102)

No pensamento heideggeriano, as coisas são em si mesmas lugares e instalam seus espaços, referenciados por seus usos e fins dentro de uma região. As obras de arte se configuram, também, em si mesmas, instalando seus próprios espaços, tornam-se, então, um ser “obra-lugar”. Outrossim, as esculturas incorporam em si lugares, instalando-os, e dão abertura a partir de si aos seus próprios espaços. Assim, cada escultura instala uma localidade, permanecendo como “um volume acabado” e em si mesmo, abre e guarda uma região dando a liberdade de referências para os sujeitos que se perceberem em seus meios e arredores. Heidegger pontua:

O jogo entrelaçado de arte e espaço deveria ser pensado como experiência de lugar e região. A arte como escultura: nenhuma apropriação do espaço. A escultura não seria uma discussão com o espaço.

A escultura seria a in-corporação de lugares que, abrindo e guardando uma região, mantém consigo uma liberdade, que concede a cada coisa demorar-se e ao homem o habitar em meio às coisas. (1969, p. 103)

A escultura é, segundo Heidegger, um dinâmico entrelaçamento de arte e espaço, não que a escultura (a arte) domine “o espaço” geral (fundo existencial), assim, revelando-o, não! O que concerne a esse jogo arte-espaço é o instaurar de “o espaço” na própria configuração da escultura. O pensador percebe nessa analogia com a escultura toda a problemática existencial do ser “espaço”, porque, ao mostrar-se como horizonte constituinte, revela-se em sua presença fatídica o caráter de verdade desse jogo (1969, p. 104). Heidegger encaminha o fim de seu argumento apontando que:

A escultura: incorporação da verdade do ser como obra instauradora de lugares. Já uma visão cuidadosa do próprio desta arte nos permite presumir que a verdade, enquanto desvelamento do ser, não se dá apenas nem necessariamente como incorporação. Goethe diz: “Não é sempre necessário que o verdadeiro adquira corpo; já basta que plane como espírito e provoque harmonia; que, como o toque dos sinos, se espraie nos ares, sorrindo em sua gravidade.” (1969, p. 104/105)

O desvelamento do “ser” da escultura está além de sua estrutura formal, pode ser compreendido por suas relações contextuais: os materiais em contato com a incidência de luz, a volumetria e seus recortes pelo vazio ou até mesmo sem suporte plástico. O caráter verdadeiro da escultura não é atestado apenas por um corpo ou necessita de uma objetivação física; é sim no encontro com o próprio dessa arte – com a sua linguagem – que a verdade se materializa pelo ar, pelo som ou mesmo pelos pensamentos. Mais que corporificação, a verdade da escultura é a confluência entre lugar, espaço e o dizer da linguagem, na qual estes três elementos se vinculam simultaneamente na presença humana. Aí está a profunda relação que o pensador concebe entre *A arte e o espaço*, o fenômeno originário: “Pois atrás do espaço, assim, parece, já não existe nada a que pudesse ser reconduzido. Diante dele, não existe desvio possível para uma outra coisa. O próprio do espaço deve mostrar-se a partir dele mesmo. O que ele é ainda se deixa dizer?” (1969, p. 99).

\* \* \*

O desenvolvimento do processo em *Arparadores* gerou uma problematização acerca das concepções de “espaço” e “lugar”. Os termos espaciais usados por mim na realização das instalações necessitavam de uma articulação conceitual que compreendesse suas inferências neste estudo. Durante esta escrita, eu me embaralhei tentando defini-los, pensando o que seria o “espaço” contido, projetado e intuído em cada projeto; e, já montado, como seria o “lugar” configurado pelas fitas. Para tanto, busquei evidenciar neste enfoque um

caminho entre autores, estudos e análises próprias que apresentasse o “espaço” e o “lugar” com os quais me refiro presentes, aliás, presentificadores no trabalho.

Nessa perspectiva, recorri à geografia humana, dando atenção aos estudos de Tuan, que para mim são basilares ao entendimento do espaço e de seu dimensionamento a “lugares”. Apresentei alguns autores que trazem outras vias de raciocínio, ao mesmo tempo em que separam em conceituações diversas implicaram-nas em outras tantas, sempre debruçando a pertinência de minha discussão no campo artístico. Estabeleci uma trama inspirada nas diversas abordagens de Casey e, portanto, enredei concepções de Foucault, Augé, Certeau e Heidegger. Com isso, busquei primeiramente um entendimento próprio sobre o que se tratariam tais termos e, como intuito maior, desejei definir minhas particulares definições.

As associações de espaço-liberdade e lugar-segurança são, nos estudos de Tuan, fundamentais para se pensar a prática e a recepção dos *Arparadores*. A cada projeto, eu almejava uma dominação do espaço, e na medida em que eu o desenhava uma intuição acerca de suas qualidades espaciais ia me conduzindo. Aí se faz pertinente a ideia de Tuan de um espaço livre, disponível a configurações infinitas nas projeções geométricas que eu fui estabelecendo por entre os lócus expositivos. Posso dizer na altura da investigação que o ideal em dar concretude para o ar está alinhado com o sentimento de liberdade que Tuan atribui à noção de “espaço”. O ar e o espaço livre tornam-se equivalentes nesta pesquisa justamente por sua invisibilidade que os transfigura numa presença mais potente, em um mistério que envolve a existência no mundo. Lidar com tal matéria não visível é a graça e o intuito de todos os projetos, pôr em prática uma espacialidade geometricamente idealizada, questionar sua materialidade. Os croquis se transfiguraram ao se transportarem das linhas do projeto e alcançarem, já em linhas de fita adesiva, as estruturas arquetônicas. A montagem é como um desafio para o plano idealizado do “espaço”, é quando se coloca em prova física o desejo do livre espaço e concomitantemente se tangencia o propósito de corpo para o ar. A partir dessas premissas, talvez ambos devessem ser tomados por única dimensão nas relações com estes trabalhos.

Por outro lado, ao concretizar-se na instalação o processo se abre para outros espaços que não são os desejados por mim, relacionados às experiências dos espectadores. Nesse sentido, o espaço trabalhado no processo de criação é *lugarizado*, bem à concepção de Tuan. O “lugar” é, segundo o geógrafo, uma experiência de vida. A fruição das instalações possibilita situações de vivência por entre a arte, de conhecimento do espaço – e do ar – através do próprio corpo dos visitantes. Aí se institui a segurança que Tuan atribui ao “lugar”;

a cada vivenciar do trabalho certo espectador se conduz por sua experiência com o “espaço” e ao dominá-lo dentro da arte o torna “lugar”, dá-lhe a sua particularidade, tornando-o seguro, o seu “lugar” *Arparadores*. Desse ínterim, posiciono a figura do “lugar”<sup>24</sup> como a constituição do trabalho pela experiência do receptor. Amparado nas estruturas e visualidades que recorta o espaço pelo entrecruzar das faixas adesivas, mensurado por sua atividade humana, pela interação dos sujeitos que vivenciaram os trabalhos; por tudo isso se avultam os “lugares”. O conjunto dessas relações espaciais se torna “os lugares *Arparadores*”.

A diferença entre estes termos se faz indispensável na virada do lugar sobre o espaço delineada por Casey. O que se torna rico compreender o “espaço” sob a visão particular do espectador, vista, por assim dizer, em “lugar”. As muitas abordagens de Casey contribuíram para que eu percebesse essa estrutura rizomática do “lugar” nas instalações, tratá-la por sua não fixidez, seu processo aberto de fruição, sua omnipresença, intangibilidade e heterogeneidade radical. Assim, o desejo inicial de dominar o espaço se desdobrou em algo que não cabia um domínio meu. Os *Arparadores* se mostraram como uma estrutura de lugares possíveis, como algo propulsor de experiências espaciais.

Dessa forma, pensar a noção de espaço amparada unicamente no aspecto geométrico e na dimensão física do instalar das fitas já não me bastava como objetivo de abordagem. Desde o início do processo, eu percebia o entre-espaço das galerias como espaços plenos de ar, como potência criativa deste ente invisível, e, portanto, impossível de pensá-lo a partir de uma ideia de vacuidade. Nesse sentido, a negação de Foucault de um espaço enquanto receptáculo neutro me reconduz a tal liberdade de mexer com os espaços e o ares nas instalações e também corrobora uma compreensão ampliada dos “lugares” configurados pelas fitas. O espaço para este filósofo é tomado por posicionamento. Suas heterotopias se põem contrárias aos posicionamentos comuns, espécie de lugares que estão fora de todos os lugares ou ainda justapõem-se em único lócus real. O que se aproxima dos *Arparadores*, que na sala de exposição se constituem e se reconstituem em “lugares” movidos pela experiência. Além disso, sua concepção espacial da “experiência mista” serve para se pensar o elemento especular que as fitas criam, tanto na presença física de um corpo que se vê nas superfícies plásticas quanto em sua recondução imaginária pela ambiência virtual que tal reflexividade sustenta.

A partir dos *outros espaços* de Foucault, tomo o rumo artístico pela antropologia e pela sociologia. Em tal percurso, os não-lugares de Augé se constituem nos espaços

<sup>24</sup> A partir deste ponto, o termo “lugar” posto entre aspas define o lócus de *Arparadores*, a situação que a instalação propõe a determinado ambiente na relação estrita com o espectador. Diferente de lugar que aparece em dimensões outras ao longo do texto como localização ou subdivisão espacial.

esvaziados de Giddens como também são característicos de uma padronização que homogeniza o espaço, conforme Hall. Essa percepção de esvaziamento está implicada nas interferências dos *Arparadores*, como aspecto de reconfiguração espacial. A sobreposição de posicionamentos recorrentes diante dos lócus expositivos levou-me a considerar que as instalações deveriam se tornar uma espécie de ativação de tal percepção inócua. Os não-lugares expositivos passariam a se *lugarizar* no encontro originário com o trabalho. Em mesma via, o vazio do espaço deve ser tomado por sua concretude misteriosa, por sua vacuidade visual tangenciada no delimitar das transparências e no toque sutil de ares que a atravessam compondo-a.

Nesse raciocínio, o direcionamento de Lippard para o termo “lugar” se objetifica como constituição espacial da arte. A insipiência de uma mera instalação composta da articulação geométrica na arquitetura seria um caminho de abordagem sem coesão tanto com a prática do trabalho quanto em seu redimensionamento pela experiência. Quando a crítica supõe o “lugar” explorado pela arte como um lócus de memória e imaginação, ela denota à concepção dessas práticas uma completude depreendida do vivenciar dos receptores. Como se o objeto instalado necessitasse de um conteúdo particular para se concretizar enquanto “objeto artístico”. Aí reside, mais uma vez, a abertura de um conhecimento do objeto, de uma representação individual dos *Arparadores* por cada sujeito que os experimentou. Isso se aproxima da relativização imaginária que o sociólogo Francastel atribui à representação na arte enquanto noção particularizada. Ao refletir o processo, retraço todas essas relações e ambiciono neste estudo dimensionar através de suas leituras muitas das representações concebidas pelo experienciar destes trabalhos.

Para compreender tais representações do espaço nas instalações, *os relatos de espaço* de Certeau foram indispensáveis como materialidade ficcional da experiência configurada nesses lócus artísticos. Retiro das palavras deste pensador a importância do conjunto de relatos que reúne os espaços *Arparadores*, pois as narrações depreendidas das situações artísticas atravessaram e organizaram seus “lugares”. Essas relações espaço-temporais engendraram simultaneamente percursos de pensamento e fabulações de posicionamento. De suas concepções, pude pensar que o corpo ao deslocar-se pelas fitas traça seus itinerários, suas próprias espacialidades da arte, como também, pude notar duas dimensões de linguagem para este estudo: além da forma plástica inserida na arquitetura, há uma concretude conceitual ligada às narrativas dos espectadores. Afora isso, sob seu ponto de vista, a condição paradoxal de minhas intenções em dar forma ao “espaço” se encontra justamente em sua prática tornar-se “lugar”. Desse modo, o “espaço” das instalações está

suspensão imaginariamente, tanto para mim no processo de criação quanto na recriação dos experienciadores. E o “lugar” se faz, desfaz e se refaz pela atividade dessas experimentações e se aventa ficcionalmente por suas narrações.

O pensamento de Heidegger foi orientador para que eu compreendesse o “próprio do espaço”, tanto na constituição física pela arte quanto pelo caráter enigmático de sua existência. Segundo o filósofo, pensar o “espaço” é questioná-lo, deixá-lo dizer o que é. Da mesma maneira, pude refletir o processo criativo das instalações dando às características dos espaços uma potência de criação, algo vivo que me guiou em suas feitura e serve de ferramenta conceitual nesta leitura. Não me refiro às componentes físicas das áreas expositivas como materializações do “espaço”, refiro-me às intuições que esse fundo existencial me proporcionou direcionando, criativamente, suas possibilidades em tornar-se concreto.

A concepção heideggeriana do “fazer-espaço” da escultura foi fundamental para entender a configuração espacial dos *Arparadores*. Segundo ele, a arte da escultura ao fundar um lócus real – porquanto verdadeiro que se faz – delimita também seu “próprio espaço”. Nesse sentido, as formas tracejadas pelas fitas adesivas se recortam igualmente contra o “componente vazio” que preenche o interior do lócus expositivo, incorporando-o em sua constituição. E posso claramente ir além da diferenciação entre cheio e vazio, porque as instalações se articularam numa ligação entre essas atmosferas tratadas por Heidegger como presentificadoras do “espaço”. Aí se assenta meu ideal de corporificar o ar. Assim como a visão heideggeriana de um corpo à escultura, o *corpus* formal destes trabalhos torna os vazios do espaço tão (ou mais) substanciais quanto a matéria das fitas. Os *Arparadores* se “fizeram-espaços” entre os lócus de exposição, refeitos em outros meios de apreensão de seus “espaços” ao mesmo tempo em que questionaram “o próprio do espaço”.

A situação engendrada nas instalações se faz por todas essas dimensões: entre faixas de ar e faixas de fita, entre espaços intuídos e espaços descobertos, entre lugares físicos e lugares poéticos, entre posicionamentos dos corpos e relatos imaginários, entre realização prática e relativização teórica. Entrelaces espaço-temporais aqui transsubstanciados em outro lócus de trabalho, materializado em palavras. Os *Arparadores* se constituíram na transformação do espaço dado ao “próprio espaço”, e na experiência dos sujeitos se configuraram seus “lugares”. Cada projeto possibilitou esse mesmo processo, conspirou situações variadas de conhecimento do espaço e de relações humanas com o mundo, tudo alicerçado pelo terreno sensível da arte.

## 2.3 TERRITÓRIO ARTÍSTICO

O lugar da obra seria então a obra ela própria. Dito de outro modo, a obra não teria lugar fora de si mesma. Mas a obra não existe senão em determinados lugares – repetitivos porque sempre os mesmos – Museus, Galerias. Isto significa que fora destes lugares fundamentalmente a obra não tem lugar. Estes lugares não são quaisquer lugares: como sabemos eles são unívocos. (BUREN, apud JESUS, 2015, p. 1)

As instalações *Arparadores* se realizaram dentro de um ambiente de exposição ou de evento de arte, toda sua série de trabalhos se inseriu em contextos específicos, relacionada aos diferentes lócus de intervenção. Por outro lado, para além do uso da fita adesiva, nestas realizações plásticas uma característica comum se torna evidente e configura a sua totalidade: o “território artístico”. E não quero parecer redundante, visto que toda obra obviamente se apresenta num ambiente da arte ou por esta “batizado” temporariamente. Porém, o que é relevante neste tópico concerne justamente por tal ambiente compor a obra, o que recompõe o sentido de ambos mutuamente. Há nessa estreita ligação um território demarcado por agentes que influenciaram o processo de trabalho, o que não se vincula apenas ao “território” dos *Arparadores*, mas também serve de discussão sobre essa zona constituída de sujeitos que tencionam o fazer artístico, apresentando, por isso, parte dos trâmites articulados em uma sistemática da arte que se enreda da prática à recepção.

A partir disso, pode-se considerar uma transfiguração do território da arte, isso enquanto redimensionamento espacial pela compartimentação geométrica e também por disposição ideológica, crítica da sacralização e da insipiência com a qual esses lócus artísticos se conflagram. Como entendimento do ambiente da arte e de seu papel simbólico se faz necessário uma compreensão do conceito de “território”, uma apreensão dos limites com os quais tal termo é empregado dentro deste estudo. Além disso, considero oportuno pontuar algumas questões evidenciadas ao longo das montagens *Arparadores*, em que implicaram “acordos de trabalho” entre a maneira com a qual certo projeto desejava interferir no espaço expositivo e o modo com o qual a instituição artística disponibilizou recebê-lo, ou seja, as tratativas que envolveram o processo das instalações.

O termo “território” – concebido usualmente pela geografia – carrega em si todo um pesado fardo que remonta as divisões espaciais por questões políticas e econômicas, fardo impregnado diante dos muitos conflitos e problemáticas que o mundo vivenciou/vivencia tanto pela conquista territorial quanto pelo estreitamento de suas fronteiras pelo debate local-global (SANTOS, 2006, p. 182). Tais implicações se problematizam diante da globalização

que de certa maneira tenta remontar o mundo em um campo de ação homogêneo, configurado pelo enfraquecimento do estado-nação e da ampla rede de conexão que a comunicação – sobretudo a internet – possibilitou. Duas instâncias que rearticulam os territórios em pontos de encontro, econômicos ou interconectados (SANTOS, 2006, p. 186-187).

O “território” enquanto demarcação espacial, que estabelece fronteiras precisas delimitadas pela política, pela economia e pela cultura de modo que se configure certo controle dos indivíduos e de suas possíveis ações nesses limites, continua a ser a concepção frequente. O que não impossibilita, contudo, seu redimensionamento conceitual para outros campos de ação, como por exemplo sua identificação com o conceito de “lugar”. Ao passo que um lugar é definido pelo conjunto de relações entre os sujeitos e destes em interação com o espaço, instaura-se uma atmosfera de “identidade”. Característica essa que não pretende se manifestar em semelhança de compreensões ou ideais, ou seja, como meio equalizador de concepções da realidade; mas sim, um “território” de conspiração, de confluência entre afeições e interesses em comum, mesmo que estes se apresentem em contenda.

A respeito dessa demarcação conceitual, o artista e professor Luciano Vinhosa discorre, no texto *Território: um evento que dá lugar à experiência estética* (2008), uma particular definição para o termo “território” relacionando olhar e corpo durante seus passeios urbanos. O autor estabelece um diálogo entre a noção genérica de território e outros conceitos de espaço, sítio e lugar, o que possibilita a análise de seus “agenciamentos territoriais” – certos agrupamentos de objetos dispostos por usuários de cidades como apropriação do espaço público. Além da reflexão estética direcionada pelo seu caminhar urbano, sua abordagem redefine essas concepções usuais a geometria, geografia e cartografia numa perspectiva fenomenológica, tendo em vista a implicação do corpo no contato com tais territórios agenciados (2008, p. 86). Com isso, Vinhosa avança na discussão de tais termos que tornaram possíveis o seu encontro com esses agenciamentos, concebendo a noção de território que neste estudo contribui de modo ímpar:

Ainda que o território se caracterize pela presença de limites, no caso um tipo de membrana imaginária que o separa do meio ambiente em geral, eu o defino como evento onde a experiência tem lugar. Dito de outra forma, a noção de território reporta-se ao ato que faz, repentinamente, do outro o sujeito de minha consciência, tão logo ele se constitua uma resistência a meu eu. Diferente de mim, o território é uma exterioridade em oposição à minha interioridade. Sou levado a constatar que uma zona intersticial nos separa ao mesmo tempo em que nos implica. Mais do que distanciar dois indivíduos, isolando-os, essa zona arbitra os parâmetros da relação. Assim, a experiência territorial nos faz tomar consciência simultaneamente do limite do outro, de nosso próprio limite e do meio ambiente que nos abraça. (VINHOSA, 2008, p. 87)

A membrana imaginária que separa territórios do ambiente em geral, conforme Vinhosa pontua, apresenta-se como uma zona relacional entre sujeitos e interesses. Dessa forma, o ambiente pode ser pensado a partir de um campo no qual vários territórios se conflagram a todo instante, fazendo com que os sujeitos se apercebam uns aos outros através dos interstícios que os relacionam. Muito mais do que zonas demarcadas, os territórios se mostram dinâmicos, ativam-se, desativam-se e se reativam segundo as implicações dos indivíduos que os delineiam. Ou seja, os territórios estão integralmente ligados a culturas específicas, com assuntos em comum, e articulam a sociedade numa ampla rede de atravessamentos simbólicos.

Com tal sentido o “território” é empregado neste estudo, pautado não apenas por sua demarcação espacial a certo grupo social, mas também por seu interregno simbólico, seu papel dinamizador das relações entre os indivíduos e a sociedade. É pela concepção de território enquanto campo circunscrito<sup>25</sup> de interesses que eu gostaria de estruturar o entendimento deste enfoque do “artístico”, como alicerce comum para os indivíduos que se ocupam da arte. Sujeitos atuantes no âmbito artístico, que participam da fruição ou da feitura da arte; agentes que, todavia, não precisam dividir seus hábitos ou gostos, e sim compartilham algum interesse pela matéria sensível, pela arte.

Outro aspecto importante do território da arte se apresenta na pesada carga atribuída às instituições artísticas. Os espaços artísticos – apontados ao longo da história da arte – serviram como equipamentos ideológicos dos sistemas correntes, sobretudo no período pós-guerra encontraram seu ápice com o modelo cultural norte-americano que através do capitalismo disseminou suas estruturas museológicas perfeitas (BELTING, 2006, p. 60). “Embora um dos efeitos da Segunda Guerra Mundial tenha sido o novo traçado geográfico [geopolítico] e intelectual dos mapas [territórios do globo], outro efeito foi o de alterar os fundamentos das opções políticas e estéticas, em sentidos diferentes na Europa e nos Estados Unidos” (FRASCINA, 1998, p. 124). Dessa forma, o modelo do “cubo branco” se instituiu pelo mundo como o ambiente perfeito da “grande” arte [norte-americana], torna-se um lugar sem local, sem medidas identitárias (O'DOHERTY, 2002, p. 91). Essa tendência por imposição equipara as instituições de arte numa mesma identificação neoliberalista, corroborando um alinhamento conceitual de prática e recepção em termos de capital financeiro e simbólico. O'Doherty metaforicamente elucida:

---

25 O circunscrito toma bem aproveitada a noção de “campo artístico”, de Pierre Bourdieu, centrada justamente na estrutura de posições objetivas e relações invisíveis de poder que unem os agentes em contenda. O campo artístico para ele é marcado por competição agônica e imposição simbólica. (BOURDIEU, 1989)

O pedestal desmoronou, deixando o espectador mergulhado num espaço de parede a parede. Assim que a moldura sumiu, o espaço se espalhou pela parede, gerando turbulência nos cantos. A colagem despreendeu-se do quadro e se acomodou no chão com a naturalidade de um pedinte. O novo deus espaço amplo, homogêneo, fluiu facilmente por todos os lados da galeria. Todos os empecilhos foram removidos, exceto a “arte”. [...] As paredes tornaram-se chão; o chão, um pedestal; os cantos, vórtices; o teto, um céu... (2002, p. 101)

Brian O'Doherty investiga, no livro *No interior do cubo branco* (2002), este modelo idealizado de espaço modernista: o “cubo branco” – galerias, museus, salas de exposição institucionalizadas, ou ainda os autodenominados espaços “alternativos” quando partilham do mesmo jogo de inserção. Tal modelo se baseia na capacidade de redução da estrutura arquitetônica neutralizando-a para que a leitura do objeto artístico possa ser apreendida sem interferências exteriores. O autor traça uma série de apontamentos críticos acerca das relações visíveis e intrínsecas que se deflagram dentro destes espaços, proporcionando uma perspectiva de inserção das obras de arte a partir do modernismo. De modo geral, ele critica justamente o contexto pré-ordenado do “cubo branco” apontando seus efeitos sobre a arte como um todo. Para O'Doherty, a galeria ideal se apodera do objeto, tornando-se ele próprio, ou seja, mais importante do que a obra é o ambiente que a evidencia. “O conteúdo da parede torna-se mais e mais rico (talvez um colecionador devesse comprar uma galeria 'vazia')” (2002, p. 90). Segundo ele, isso faz com que os espectadores mudem sua postura para sentirem-se aceitos nestes ambientes, da mesma forma, a produção das obras se condiciona para fazer parte desse sistema. Sobre o contexto de tal projeto modernista, o autor pontua:

A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é “arte”. A obra isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. (2002, p. 3)

Como um texto de artista, suas colocações são tomadas a partir de uma posição paradoxal, da experiência de quem produz uma obra e deseja inseri-la neste espaço normativo da arte. Dessa maneira, os quatro ensaios do autor apontam, com certa ironia, para as contradições do sistema da arte, pontuando as relações que subordinam o ambiente artístico. Segundo O'Doherty, a arte se enreda numa complexa trama, constituída de certas instâncias – produção, recepção, coleção, curadoria e crítica – que são inclinadas a fazer parte deste jogo regido por entre os ditos espaços “ideais”. Além disso, ele apresenta exemplos de processos artísticos que subvertem os valores de tal sistemática, que transcendem a ideologia do “cubo branco”, fazendo deste um terreno de experimentação no qual o objeto artístico se soma ao

espaço, desdobra-o por meio de interferências, problematizando os paradigmas de neutralidade deste ambiente sacralizado e distanciado da realidade do mundo.

Afora a subserviência ao sistema mercantil, as instituições artísticas foram se sobrepondo como estruturas de reificação de ideários da arte, configurando um ambiente hermético de difícil assimilação, como se tudo que lá estiver presente se tornasse sagrado, “batizado” pela aura artística. Isso de fato cada vez mais afastou o público de uma aproximação efetiva do conteúdo da obra de arte. Paradoxalmente, esse afastamento cognitivo do público – reduzido a experta configuração de “entendidos” da arte – serviu ainda mais como mecanismo mercantil, transformando a potência artística em mais uma moeda de troca (CAUQUELIN, 2005, p. 13). Atualmente, o público se amplia desmesuradamente diante da espetacularização da arte e da cultura, quase como uma consumação do modelo museológico constituído na modernidade que operacionaliza a matéria sensível por vias do capital. “O Olho pode ser treinado de certo modo, e o Espectador, não. (...) Às vezes o olho deixa de perceber... Nem sempre previsível, sabe-se que ele engana. Tem dificuldade com o conteúdo, a última coisa que o Olho quer ver” (O'DOHERTY, 2002, p. 40). O capital simbólico parece carecer de atenção diante da supressão de uma cultura neoliberal pautada na comercialização da aparência e da ilusão fugidia.

Nesse ponto de vista, a referência inicial deste enfoque (escrita em 1977) na qual Buren pontua que o lugar da arte não é um “lugar qualquer”, pois existe uma equivalência entre seus lócus expositivos delimitando uma rede simbólica transcendente ao simples fundo da matéria sensível. Para ele, tal elo institucionalizante convencionou o objeto artístico a práticas inócuas em termos de conteúdo sensível, que se eclipsam ainda mais se confrontadas em sua recepção. Isso implica uma adesão da obra de arte ante um jogo ideológico, envolvendo prática artística, meios de exibição e políticas de endereçamento da fruição. Segundo Buren, sua produção artística se constituiu em situações estéticas que problematizaram, tencionaram tal jogo, fazendo diametralmente seus receptores cientes das implicações do campo artístico.

A disposição crítica que este artista impôs ao seu processo de trabalho não almejava depreciar as instituições da arte, tampouco criar em sua prática certo relativismo reduzido a mero instrumento visual<sup>26</sup>, sem componentes estéticos de relevância, e sim buscava evidenciar o sistema em que esse processo circulava, contribuindo para que o público pudesse

26 A concepção de suas instalações fazia parte da tentativa de expandir seu trabalho em direção a uma postura crítica em relação aos locais especializados de circulação da arte. Suas obras mantinham um estreito compromisso com a redução da pintura; assim, suas listras coloridas sobre tecido se tornaram aquilo que ele chamava de “ferramenta visual”, aplicadas a qualquer superfície: tela, cartaz, vidros, paredes, entre tantas outras. (JESUS, 2015, p. 3)

refletir sobre a arte num dimensionamento ampliado para além do valor artístico presentificado na obra de arte (BUREN, 2012, p.160). Em síntese, Buren procurava mostrar que o local de exposição, já institucionalizado nos espaços especializados de museus e galerias, é um lócus ideológico e materialmente construído através de um projeto cênico e arquitetônico preestabelecido:

Um número considerável de obras de arte (as mais exclusivamente idealistas, *ready-made* de todos os tipos) “só existe” porque o lugar onde são vistos é subentendido, mera decorrência. O lugar toma uma importância considerável, pela sua fixidez, sua inevitabilidade, ele se torna o “quadro” (e o conforto que ele supõe) no momento mesmo quando nos querem fazer acreditar que o que se passa em seu interior explode todos os quadros (carcaças) existentes para atingir a pura “liberdade”. (BUREN, 2012, p. 86)

A questão central de Buren – formulada no início dos anos 1970 – concerne à suposta “liberdade” que o artista teria dentro do sistema da arte. Tal “liberdade” era aparentemente demonstrada através de proposições artísticas transformadoras, a partir dos anos 1960, exemplificadas pela produção da *Minimal*, da *land art* e da ampla conceitual. Entretanto, conforme pontua Jesus (2015, p. 5), a atenção de Buren se concentrava na problematização “do espaço físico e das forças simbólicas que constituem o quadro cultural do museu/galeria”. Para Jesus, o comprometimento da prática-crítica de Buren se constituiu em duas instâncias problemáticas das instituições:

Em primeiro lugar a arquitetura será compreendida como um dos fatores fundamentais para o surgimento e fruição de uma obra de arte e, portanto, entendida como o quadro cultural onde o sistema da arte se desenvolve “abrigado das intempéries”. Em segundo lugar dentro deste quadro arquitetônico, a organização dos objetos expostos é sustentada por um discurso museográfico específico: a história da arte. Assim, o museu de arte cumpriria uma dupla função: a de produzir um ponto de vista único sobre os objetos e garantir a eles um lugar seguro. No interior dos museus, a obra de arte se consolidaria como um objeto seguro, tanto do ponto de vista material (alimentando a ilusão de eternidade da obra de arte), quanto sobre os valores e os sentidos dos objetos, controlados por um discurso específico, com seus portavozes autorizados. (2015, p. 5)

Nessa sistemática das instituições artísticas, Buren aborda o espaço fornecido pelo museu como elemento constituinte dos limites culturais requeridos para o funcionamento da arte. Tal elemento alia-se a galeria, a crítica e a figura do artista configurando aquilo que Buren denominou “pilar do sistema” (JESUS, 2015, p. 6). Segundo o artista, não é apenas os elementos formadores das instituições que trabalham contra a criação artística: “não é somente o Museu, a Galeria, nem mesmo o crítico, esse parasita, isto que em uma palavra alguns chamam o 'sistema', mas sim a horda de seguidores de modas, os eunucos do

pensamento, os reacionários patenteados: os artistas que a seu nível representam no poder a força que o perpetua” (BUREN, 2012, p. 552). Muitas são as figuras que constroem a arte numa sistemática de produção e recepção atrelada a ideários do capital, e, dessa maneira, os artistas e todas essas figuras precisam se dar conta da implicação de suas “práticas”.

No entanto, o objetivo desse recorte do *território artístico* não se encontra direcionado ao debate crítico das instituições, tendo em vista seu esgotamento perante as infindáveis transformações que a arte vem experimentando desde os anos 1960 até a contemporaneidade. Isso se torna ainda mais complexo diante da realidade das instituições brasileiras, que, no caso em questão, são abordadas de modo particular, implicando muitas dessas características em suas estruturas, além de outras problemáticas de gestão cultural e financeira. Todas as “cargas” aqui apontadas ao ambiente da arte adquirem fundamento como possibilidades de concretude conceitual da obra. Ao desviar deste debate, não pretendo retirar o potencial crítico de meus trabalhos em relação aos “espaços artísticos”, apenas quero retomar a base inaugural do terreno da arte, já que, para mim, todo o lugar ensimesma-se em caracteres específicos, e de certa maneira a neutralidade arquitetural não é tão “neutralizante”, como também, não reside um imperativo da arte que se sobreponha diante das subjetividades dos experienciadores. Para mim, nem a instituição é tão perversa e alienante, tampouco os sujeitos participantes – artistas, espectadores, entre outros – são tão ingênuos como se costuma apontar ou ler nas páginas de arte.

Dessa maneira, posiciono a discussão acerca do *território artístico* em um terreno que a trata como outra base fundamental do processo em *Arparadores*. As qualidades neutrais, o ambiente fechado que a arte configura, sua dificuldade de fruição que demanda um conhecimento pré-concebido do “artístico”, as estruturas físicas e as normatizações de seus espaços que mantêm uma atmosfera de “não toque” e “não discuta” porque é “da arte” e pronto; todos esses caracteres do território da arte, o conjunto de *Arparadores* se propõe a problematizar. Nesse caminho, necessariamente, colocam-se diversificadas demandas que atravessam a prática de trabalho. Desde o processo de seleção das obras até a sua feita, muitos ditames têm de ser providenciados, passando pela aprovação e alteração tanto em formatação plástica quanto conceitualmente na maneira que o projeto será recebido. Assim, tento estabelecer uma articulação entre a minha prática de trabalho e sua adaptabilidade ante o território simbólico das instituições que o constituiu, perpassando questões que consubstanciam esse terreno suspenso de relações da arte.

As instituições artísticas enquanto clausuras “reais” destinadas à arte estão diretamente relacionadas com a situação sociocultural das exposições e não podem ser

compreendidas como a própria obra que se faz fragmento de uma totalidade, sendo, portanto, constituída de vários lugares dentro de um lócus específico. As exposições de arte possuem características formais e conceituais, as quais são consideradas em suas montagens pelos recortes entre a matéria da obra de arte e seus aparatos expositivos, os quais muitas vezes funcionam contiguamente a feitura de tais obras e outras tantas se criam na própria prática da exposição. Nesse sentido, entram em jogo acertos que demarcam essa relação obra-mostra, aspectos do fazer-expor que embaralham práticas da arte num mesmo lócus. Isso por sua vez denota um campo de considerações que tanto eleva a exposição à modalidade de prática artística – conforme referência de Castillo pontuada no capítulo anterior – quanto retorce o fazer artístico à maneira de apresentá-lo.

O campo de relações da proposição à recepção envolve uma interdependência entre obra e espaço expositivo, seja pela melhor visibilidade da matéria sensível, seja pela própria constituição do objeto artístico que se ampara – incorpora-se – ao seu lócus de apresentação. É nesse íterim que o jogo de acertos se estabelece confluindo um diálogo entre os fazedores da arte – entendidos por artistas, curadores, montadores, iluminadores, seguranças, entre outros. Nessa perspectiva, são muitas as dimensões humanas que operam a matéria artística. Inicia-se pela busca do material acertado, o que envolve as mais variadas pesquisas plásticas e da mesma maneira um grupo diverso de profissionais especializados em suas características formais; a partir disso, já pode-se apontar algumas necessidades estruturais concernentes ao mais proveitoso método de expor. Depois, os modos de circulação das obras delineiam outros caminhos que envolvem desde a componente conceitual-formal da obra – cujo potencial será tencionado pelo curador da exposição – até a equipe de montagem que muitas vezes escolhe os componentes expográficos para exibi-las. Com isso, há de se constatar uma transfiguração da arte quando se percorre esse caminho entre prática e recepção, via essa que ainda se propõe a outras “chegadas” durante a fruição dos possíveis receptores. Todas essas componentes humanas conspiram o *corpus* artístico e também delimitam um campo simbólico, um território de influências mútuas para a arte.

Nessa abordagem entre prática e recepção da arte, Castillo (2008) aponta o exercício da curadoria como elemento significativo da configuração de exposição contemporânea. Para a autora, a figura do curador determina o conteúdo de uma mostra, conferindo certo “fio condutor” que interliga variadas obras num nexos expositivo, estabelecido seja por características visuais, seja por termos conceituais depreendidos da própria relação de obras. Essa função da curadoria evidencia um processo constituinte que dará coesão integralizadora à mostra, desde a unidade interna *de conjunto nas* obras –

concebida pela lógica do curador – até alcançar a unidade externa *do conjunto das obras* – constatada em sua montagem (CASTILLO, 2008, p. 299/300). Tal unidade se estabelece a partir de propósitos específicos, dando à mostra uma ênfase pré-concebida, o que pode acarretar implicações na recepção das obras. Assim, segundo a autora:

Essa unidade interna e externa de que necessitam a concepção e a montagem expositiva depende, entretanto, da ênfase que se pretende dar à mostra, e isso pertence a uma subjetividade ligada não só aos propósitos da curadoria, mas à finalidade da exposição. Ressalta-se, porém, [...] que tal procedimento pode interferir na fruição artística. Por vezes, o tema preestabelecido pela curadoria pode estimular o espectador a tecer analogias entre os objetos expostos, buscando identificar os nexos que os reuniram. (2008, p. 300)

Tal interferência torna-se mais evidente dentro de práticas artísticas que dependem da articulação no espaço de exposição, como são as práticas da instalação. Duas vias são concebidas em termos de exibição da arte: os objetos formatados em si, tradicionalmente, compreendidos em bidimensionais por pinturas, gravuras, desenhos e fotografias ou tridimensionais por esculturas e objetos; outros configuram um entrelace de operação artística e sala expositiva como *performances*, instalações, vídeoinstalações, etc.. Na primeira, a exposição demanda um aparato de visibilidade, das melhores formas a fim de que essas obras sejam apresentadas, preocupando-se com aspectos do tipo de chassis, molduras, mesas, módulos; enfim, todo o mobiliário que denote a inteireza da obra em sua própria materialidade física. Na segunda, inversamente, as *performances* são apresentadas em redimensionamentos espaciais, nos quais corpo (do artista ou de outrem) e proposta artística se rearticulam em detrimento de uma encenação presentificada no lócus de exibição; já as instalações demandam, em geral, um conjugar expositivo, elas são elaboradas em conjunto com suas montagens, ou seja, são também pensadas em relação com a exposição, configurando um diálogo entre a matéria artística, o espaço que esta se instalará e a maneira como será recebida pelo público.

Se na primeira os métodos expositivos podem contribuir para uma melhor maneira de recepção das obras, confluindo muitas vezes numa valoração extrassensível da arte, na segunda tais meios de exibição são ainda mais imbricados porque constituem a *forma* artística, o que confere à obra um aspecto constituinte mais cauteloso em relação ao território simbólico que a configura. Em ambas tal disposição aos aparatos expositivos corrobora o potencial de exponibilidade, conforme pressupôs Benjamin, de que muitas vezes importa menos o conteúdo das obras expostas do que o modo como elas serão exibidas, deixando seu “valor artístico” de lado em função de uma qualidade referente à mostra. Isso, por sua vez,

retoma a fase madura da produção de Duchamp marcada por sua obsessão em perguntar: “o que 'faz' uma obra de arte?” (KRAUSS, 2007, p. 88). Tal questionamento se assemelha à prática-crítica de Buren, que denota às proposições artísticas tencionamentos num sentido mais alargado, explicitando um alinhamento de prática e exibição por meio do encontro com o receptor. Nessa perspectiva, há uma articulação entre a proposição do artista, seu potencial de exponibilidade como vetor expositivo e o alcance da fruição pelo público. Sob meu olhar, é desse jogo entrelaçado de sujeitos e práticas que o território artístico se conflui.

Nessa via, penso ser indispensável para este estudo uma relativização desses trâmites, visto que meu processo de trabalho se constituiu, criando e recriando ante esses sujeitos que o influenciaram de algum modo. Não considero apenas a minha parte integralizadora dos *Arparadores*, já que me coloco enquanto coordenador da prática. Também não quero com esse diálogo endereçar a autoria das instalações a outros sujeitos, quero sim apontar que *outros sujeitos* foram indispensáveis para a concretização dos projetos, foram (e são) participantes do campo de relações subjetivas do processo. Nessa abordagem, gostaria de pontuar de que maneira o *território artístico* é pensado e reelaborado no presente estudo.

A cada projeto *Arparadores* muitos foram os encontros com outros sujeitos que de alguma maneira partilharam do processo. A série é composta de vinte e oito (28) projetos de instalação que foram realizados, poucos continuam em projetos imaginários, além de alguns mais que se reformularam a tal ponto que se tornaram outros trabalhos. Numa dinâmica do processo já constituído, algumas etapas foram se evidenciando. Desde a seleção que possibilitou cada projeto, passando pelas visitas aos locais e suas qualidades expositivas específicas, as muitas demandas e alterações das montagens, o período das mostras na relação com o lugar configurado e com a recepção do público, as desmontagens e as articulações do resíduo das fitas para o plano das colagens. Todas essas etapas me possibilitaram inúmeras trocas com muitas pessoas, colaborando para que transformações atravessassem as feitura dos projetos. É com essas relações que eu quero estabelecer um diálogo delimitando o *território artístico* dos *Arparadores*.

Relembrar os projetos desta série, revendo-os, faz-me notar que o próprio processo de seleção é um elemento constituinte do trabalho. Na medida em que eu me propus a articular o procedimento da fita diretamente no local de exposição, o processo passaria a almejar o maior número de espaços artísticos a fim de se instalar. Em busca desses espaços, encontrei nos processos de pauta de exposições, de prêmios e de salões de arte a possibilidade de realização das instalações. Todos os projetos foram elaborados em função de um edital de seleção, certame comum dentro das políticas culturais das instituições brasileiras (públicas ou

privadas), sendo elaborado por seus responsáveis.

Tal processo seletivo impõe várias normas do tipo: usos do espaço expositivo, com caracteres de suas arquiteturas; restrições a determinados materiais que compõem as obras; tamanhos e formatos; presença do artista para montagens e desmontagens em determinados trabalhos (no caso das instalações em específico); indicações de público; entre tantos outros comuns a maioria dos editais que eu participei. Desde a leitura dessas especificações, passando pela pesquisa do espaço expositivo, até o encontro com o curador ou o responsável dos museus ou das galerias, tais normas fazem parte da concepção dos projetos *Arparadores* dando forma às possíveis montagens. Embora todos os projetos tenham sido desenhados e redesenhados por mim, esses sujeitos e suas exigências atravessaram as configurações dos trabalhos, denotando assim um campo de influências em suas práticas.

Ao explorar a planta baixa junto a imagens de determinada sala, evidências de suas arquiteturas já se mostravam, sendo todavia reguladas pelo ditames do referido edital. Os projetos eram concebidos nesses entremeios das qualidades arquiteturais e as especificidades do regulamento, dando escala às suas dimensões e materialidade por suas componentes físicas. Depois de aprovado no certame, na grande maioria mostras coletivas, o projeto passaria a ser rearticulado no entendimento com o curador, o que estabeleceria relações com outras obras na mesma exposição. O curador me indicaria o espaço disponível para montar o trabalho, e com ele eu tinha de tratar sobre alterações do formato e possíveis mudanças tanto do projeto quanto do lócus mais indicado para sua instalação.

Além dessa figura, nesses processos de montagem, outros sujeitos apontavam novas demandas que reordenavam o projeto. Artistas que dividiam o mesmo espaço sugeriam adaptações, às vezes por opinião outras por melhor adequação de suas próprias propostas, o que é bastante compreensível diante dos grandes formatos de minhas instalações. Os funcionários das instituições sempre contribuíram com informações preciosas das salas, relatando características de infraestrutura, desde problemas a aspectos da incidência de luz, a respeito do fluxo de visitantes; dados que reelaboraram muito dos projetos criando um trabalho mais alinhado com a dinâmica viva dos ambientes.

Todos esses sujeitos conspiraram com o meu processo artístico mesmo que de modo involuntário, contribuindo para uma reordenação dos *Arparadores*. Não pontuo esses participantes, as especificidades das instituições e as inúmeras normatizações exigidas nos editais como pontos negativos do processo, pelo contrário, acredito que isso o reponha numa amplitude poética, qualidade que rearticula os projetos num terreno diametralmente humano em que vários sujeitos partilham de suas feitura. Já ciente das implicações do sistema da arte

na própria configuração de meu processo de trabalho, analiso tal *território artístico* como um redimensionamento da prática de ateliê, no qual muitas pessoas e lugares se transpassaram firmando uma série de instalações rica de experiências espaciais e humanas. Diferente de uma relativização da sistemática da arte que buscava camuflar e aderir a seus trâmites, a série *Arparadores* a tenciona num sentido positivo que se aproveita de seus meandros para constituir um processo artístico mais elástico, compartilhando ideias e saberes.

O *território artístico* concebido a cada montagem dessa operação se transfigura, confluindo-se de suas “cargas artísticas” como campo de influências mútuas. O espaço da arte transposto pelas instalações *Arparadores* busca evidenciar situações de vivência do mundo, ainda que no “mundo da arte”<sup>27</sup> se os “insistentes” aqui dispenderem e assim o fazem de modo acertado. Almeja realizar-se no mundo através de sua apreensão, de seu experimentar espacial. Isso proporciona a cada participante a sua experiência do “lugar” e, por conseguinte, a sua própria percepção do “território” da arte.

---

27 Em referência a Danto, *O mundo da arte*, artigo publicado em 1964.

## INTERCALAÇÕES DO LUGAR

*Sou um lugar. Um lugar de passagem, quase uma praça, um entre-espacos. Minha localização é uma rua fechada para carros, rua de comércio, em frente a um prédio antigo, uma casa de cultura que fica aberta de terça a domingo. Sou todo pavimentado, tenho uma iluminação antiga, tenho algumas árvores e poucos vasos com flores. Sou belo e cuidado. Por mim passam muitas pessoas todos os dias. Pessoas trabalham nos meus arredores, poucos moram por aqui, é o centro da cidade. Algumas vêm todo dia, outras de quando em quando. Vão às lojas, à igreja ao lado, compram bilhetes de loteria com um senhor que está sempre por mim. Muita gente fica sentada nos meus bancos e canteiros. Namoram, conversam, comem lanches e tomam muito sorvete. Estacionam carros em mim, ainda que seja proibido! No geral, sou um caminho entre destinos: casa para trabalho, casa para lazer, casa para passear, enfim... No fim do ano, decoram a cidade para o natal; nada me é investido muito, pois sou de passagem.*

*De repente, algo se transfigura. Um caminhão estaciona e descarrega muita areia, bem no meu centro, um monte sobre uma placa de informação que eu tenho em mim. Passa um dia, e um homem começa a esticar fitas entre meus postes de iluminação. Ele vai e volta, sobre a areia, estirando as fitas. Termina. Meus postes se curvam pela força do estiramento. O mesmo homem, no outro dia, espalha todo o monte de areia, formando um círculo de terra. Virei um espaço delimitado pela areia e marcado por essa trama de fita. Brilha à noite! Não ocorre nada durante a madrugada, mas amanhecendo iniciou-se a confusão. Conversavam entre si, as pessoas que por mim passam, sobre o que seria 'aquilo'? 'Não tem nome ou placa informando?' O estacionamento acabou mesmo, isso até me deixou contente, afinal eu não fui feito para carros e gostaria de respeito! O desvio de caminhos dos passantes foi o que me intrigou. As pessoas desviavam de mim, não pude as ver do mesmo modo, assim como elas foram obrigadas a me ver sob outro ponto de vista. E elas reclamavam por ter que desviarem daquilo que fez o homem, 'aquele'. Alguns até gostavam e elogiavam, mas foram poucos, a maioria não compreendia o que era de fato 'aquilo' que fizera comigo. Começaram a puxar as fitas, bater de propósito. A situação começou a ficar tensa, queriam a costureira 'passagem' de volta. Não demorou muito veio outro caminhão e retirou a areia, foi numa segunda-feira, justo quando a casa de cultura estava fechada.*

*Até hoje fico pensando o que teria sido 'aquilo' que me conformou tal situação de conflito. Certo é que me diverti com os motoristas irritados, com as pessoas caminhando mais por mim (contornavam; de retas e diagonais, as trilhas passaram a circulares e até mesmo quadráticas), com as conversações à minha volta. De caminho, passagem a outros lugares passei a ser um espaço de paragem, um 'lugar' ativo, falavam sobre mim, tornei-me o assunto naquele momento. Poxa! Até mesmo para um lugar é bom sair da rotina.*

<https://www.google.com.br/maps/place/R.+Herc%C3%ADlio+Luz,+17+-+Centro,+Itaja%C3%AD+-+SC,+88301-001/@-26.9066969,-48.663003,17z/data=!4m15!1m12!4m11!1m3!2m2!1d-48.6604733!2d-26.9064856!1m6!1m2!1s0x94d8cc72e554c543:0x7dfbc68483250084!2sCasa+da+Cultura+Dide+Brand%C3%A3o+-+R.+Herc%C3%ADlio+Luz,+323+-+Centro,+Itaja%C3%AD+-+SC,+Brasil!2m2!1d-48.660818!2d-26.906921!3m1!1s0x94d8cc72f4829cbd:0x1e3a293d45b3b17c?hl=pt-BR>

## INTERCALAÇÕES DO LUGAR

*Pinacoteca é meu nome. Sou uma galeria de arte. Tenho muitos anos de vida dedicados a receber todo o tipo de obra de arte. Fico dentro de um prédio que é espaço de estudo e fruição de muitas manifestações artísticas, instituto de artes e música. Estou no segundo pavimento, um antes da biblioteca, que tanto me pesa nos ombros. Tenho a forma de um 'L'. Duas portas. Janelas, eu até tenho, mas estão tampadas por placas de madeira. Uma imponente coluna que me atravessa o caminho; ela está aqui a pouco tempo, colocaram-na porque meu teto estava em risco de desabar devido ao peso da biblioteca, 'essa' aí de cima. Meu chão é lindíssimo, todo recortado por belos tacos em quatro tons de madeira. Minhas paredes são brancas, aliás, sou pintada e repintada quase todos os meses. No alto de todas as paredes, tenho barras de metal que um dia serviram para pendurar obras, mas isso já se foi, ninguém as usa mais, ninguém as vê mais. Meu teto é todo emoldurado por nichos de gesso com globos de vidro e inúmeras lâmpadas pendentes que brilham intensamente. Não moram pessoas em mim, não sou muito frequentada. Alguns alunos caminham por mim, de vez em quando aparece alguém diferente. Sou mais usada para apresentarem 'coisas', essas 'coisas' da arte. Entram aqui, furam minhas paredes, sujaram meu piso e mexem muito em minhas luzes. Depois, começam as visitas, claro, para verem as 'coisas', a mim ninguém vê ou comenta; outro dia mesmo, ouvi falarem que sou neutra e silenciosa. Imaginem! Só sei que vêm aqui, caminham pelos meios com cuidado para não tocarem nas 'coisas', tem sempre alguém dizendo para não mexerem nessas 'coisas'.*

*Certo fim de semana, aconteceu algo diferente. E olha que nada passa por aqui aos sábados e domingos, fico toda apagada e fechada. Um homem chegou com caixas de papelão, barras de arame e algumas ferramentas. Fiquei preocupada, mas aquilo me animou, não aguento passar todos os fins de semana trancada, sem fazer nada. Ele, o homem, começou a desenhar, olhava para meus detalhes e media muito. Por último, começou a furar minha coluna. Foi muito esquisito, pois nada fazem com a coluna, pelo contrário, só dizem que ela atrapalha a visualização das 'coisas'. Depois, ele limpou todas as minhas barras de metal. Adorei, elas não viam um trato há anos. No domingo, ele voltou e começou a desenrolar fitas em mim, da coluna à barra, da coluna à barra, da coluna à barra... passou o dia inteiro fazendo isso e parou. Segunda-feira, novamente, passou o dia enrolando fita por entre mim, sempre, da coluna à barra, da coluna à barra... e acabou. Fiquei toda amarrada, cheia de volumes e reflexos múltiplos. O homem regulou todas as minhas luzes, eu nunca brilhara tanto. Cada vez mais volumes se criavam pelos meus intervalos.*

*No outro dia, iniciou-se as 'visitações'. Todos entravam e ficavam intrigados, reclamavam, pois não podiam caminhar. Tinha fita por toda a parte, se não se curvassem não podiam andar pelos meus meios. Aí que algumas pessoas perceberam que podiam transitar pelos meus cantos, que deveriam encostar em minhas paredes. Fui percorrida de diferentes maneiras. Fizeram muitos comentários sobre mim. Até enxergaram meus lindos piso e teto pelo reflexo da fita e me elogiaram. Diziam que havia uma tensão entre a minha coluna exuberante e meus tubos de metal, que também levaram créditos, foram notados. Tinham a capacidade de perguntar para que eles serviam... Eu mereço ouvir tamanha desatenção sobre minhas estruturas? Ah! Deixa para lá, o importante é que conversaram sobre mim, mexeram em mim, e isso fora por mim e não pelas 'coisas'. As inúmeras fitas me deram um 'up' naquele período.*

### 3. *ARPARADORES*

Do caminho de erros acertados construído pela prática artística, as instalações *Arparadores* passaram a ser configuradas pelo espaço de sua apresentação, dependendo, em primeiro passo, de uma investigação das potencialidades criativas que tal ambiente proporcionaria. Do cruzamento do meu desejo em tornar o ar visível, amarrando-o, com as especificidades do lócus expositivo, desse liame que o trabalho insurge crítica e materialmente como “lugar”. Com o processo já figurado, suas etapas são fonte imprescindível desta análise por esmiuçarem alguns detalhes plásticos apontando seu conteúdo conceitual. Em cada projeto, uma série de levantamentos foram desenvolvidos, anotações visuais, ideias práticas do trabalho. A produção desses documentos auxiliou os procedimentos de montagem ao mesmo tempo em que compôs um arquivo de estudos da intervenção. No primeiro capítulo, trilhei o caminho das raízes ao desenvolvimento do processo; no segundo, procurei compreender os conceitos deste estudo; já, nesta parte, quero apresentar a série de instalações em sua configuração final. Dessa maneira, tenho de responder primeiramente o que são os *Arparadores*?

Os paradores de ar são estruturas demarcadoras de um território. Sem a pretensão de destacar apenas essas balizas do ar, mas sim tornar visível o volume envolvido por elas. É um modo de fixar, de sobressair, o imperceptível ar criando uma tensão entre elementos físicos e imaginários. As faixas paralelas – delicadas em matéria e firmes em sua interferência articuladora – contornam o vazio e dissolvem-se no próprio ambiente, delimitando um entre-espaço que amplia a percepção do seu entorno. Cada instalação é uma sequência de faixas que recorta o ar construindo sólidos geométricos que se espraiam ao alcançar interiormente paredes, piso e teto de sua arquitetura ou exteriormente os equipamentos urbanos. Essas retas são materializadas por fitas adesivas transparentes, que assumem características brilhantes e reflexivas, projetando-se como linhas de um desenho pacientemente elaborado. Justapostos e em abundância, esses filamentos instauram uma nova relação entre o ambiente arquitetônico e o espectador, convidado a se movimentar nesses lugares quase impossíveis de serem vivenciados, a não ser pelos olhos e, naturalmente, pela imaginação. Ali, onde antes o corpo poderia se deslocar, agora reside uma complexa urdidura, que recompõe a circulação usual e fixa fragmentos muitas vezes imperceptíveis, registros do próprio transcorrer do tempo.

A série é composta de vinte e oito (28) trabalhos divididos em seis (6) propostas individuais e vinte e duas (22) coletivas. Dentre as individuais: cinco (5) correspondem a conjuntos de trabalho, ou seja, cada exposição apresentou uma instalação e seu respectivo

material de arquivo: desenhos, croquis, maquetes e projetos; sendo a outra apresentada em única (1) instalação que interligava o interior da Galeria Quirino Campofiorito com o seu entorno no Campo de São Bento, em Niterói/RJ. Das coletivas: dezessete (17) foram apenas instalações, sendo doze (12) intervenções em espaços interiores e cinco (5) em áreas externas; as outras cinco (5) foram outros arranjos dos trabalhos, ou registros de alguma interferência já desmontada, ou recortes de projetos (maquetes e desenhos) não realizados.

Algumas partes do conjunto não foram exibidas com sua respectiva interferência, outras mostraram detalhes de processos já desmontados ou nunca realizados e poucas afiguraram o *corpus* formal de seu processo. Nesse sentido, a subdivisão da série acima descrita se faz pertinente para que se compreenda a construção do processo – conforme reportada no primeiro capítulo – por suas diferenças formais e também para afirmar sua configuração final no conjunto de cada trabalho.

Durante o processo são relacionadas etapas que direcionam a sua realização, períodos de criação artística, de compreensão do trabalho como um todo. A divisão foi feita por mim de maneira sistemática objetivando uma demanda própria a cada parte. As etapas são: espaço expositivo; arquivo; montagem; situação; desmontagem; desenhos finais com o resíduo. Cada etapa possui importância e força individual, não obstante, potencializa-se como conjunto de trabalho. Fazer essas partes se articularem no “todo” *Arparadores* é uma problemática que eu pretendo consubstanciar através deste enfoque, conferindo a relevância que eu imponho ao trabalho visto nos meandros de seu processo.

Cada trabalho se originou na procura do espaço expositivo. Todos os projetos se realizaram diante de uma instituição artística, foram selecionados em pautas de exibição ou premiações de artes visuais. Nesses trâmites, eu elaborava cada projeto relacionando informações destes espaços, como fotografias e planta baixa; a partir daí se iniciava o seu arquivo específico. Já aprovado, eu reelaborava o projeto ante as características físicas e contextuais da sala ou área de sua apresentação; nessa adaptação, a montagem era um período de criação conjunta em que vários sujeitos contribuíam para sua configuração formal. Depois o tempo de exposição, a situação constituída na instalação através da presença dos visitantes; além das percepções individuais acerca do trabalho, esse fluxo vivo ia se acumulando na matéria da fita. E o final com a desmontagem, o uso do resíduo articulado nas colagens.

O processo dos *Arparadores* foi conduzido pelo espaço de exposição, remodelado para além da recepção como espaço de criação da série. Mesmo que as propostas aqui enumeradas apresentem diferentes disposições em suas exibições, este processo norteou toda a prática, desde o plano de geometrias intuídas pelas arquiteturas até a inserção física nas

montagens. Nesse ambiente de dupla funcionalidade da arte, eu buscava através de projeções geométricas entrelaçar as estruturas ortogonais com as linhas de fita transparente, sempre pensando em construir corpos sólidos de ar. Nessas projetividades, o papel da geometria se consolidou mais por pensamento inventivo de que uma ordenação do espaço proposto. Da mesma forma, as montagens rearticularam seus espaços ao coisificá-los com o objeto instalado, fazendo da situação configurada um embaralhamento no qual não se sabia onde começava ou terminava a arte, tampouco a arquitetura ou a urbe. Das dobras do espaço às situações configuradas, como foi abrir o processo para *o outro*? Como os contextos desta série acolheram e fizeram desses sujeitos os protagonistas da linguagem?

A dimensão exacerbada das instalações está contida na própria proposição do trabalho por uma imposição de presença. Amplio o seu tamanho a ponto de tomar quase por inteiro a área de sua exposição, o que por si só faz borrar os limites tanto de minha arte quanto de o lócus que a recebe. Também, é a ambição de envolver o visitante a fim de que não possa escapar da experiência. Nesse intento, é preciso considerar o modo como idealizo essa materialização física, meus interesses e minhas surpresas na sua operacionalização. Para resumir a dimensão<sup>28</sup> pela presença, faço uso das palavras de Waltercio Caldas: “Tendo a acreditar que o significado é a capacidade que o objeto tem de preservar sua capacidade de aparecer; capacidade que ele próprio produz com uma energia inventada de presença” (apud HONÓRIO, 2006, p. 30). O paradoxo da dimensão destes trabalhos intriga justamente por seu grande formato em presença suscitar aquilo que não é visto. É por fazer ver através de suas numerosas fitas certa ausência que se propõe um dos eixos conceituais desta série. Merleau-Ponty ajuda-me nessa elucidação:

Qualquer coisa visual, por mais individuada que seja, funciona também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do ser. Isso quer dizer, finalmente, que o próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como certa ausência. (2013, p. 53)

Cada projeto pautou-se por uma investigação das espacialidades do lócus expositivo, elaborado por muitos estudos de suas geometrias, que, para mim, encontravam-se já ali, necessitando apenas serem conectadas pelos arranjos de fita. O entendimento do espaço geométrico é, nesse raciocínio, tomado por sua capacidade de mensurar o elemento vazio, que, ao ser tramado pela operação do trabalho, mostrava-se como potência imaginária. Nesse sentido, as representações desses esquemas matemáticos já se inclinavam como demandas das

---

<sup>28</sup> O termo é tomado aqui por seu sentido duplo, tanto o grande formato físico quanto seu dimensionamento imaginativo.

montagens. Sobre o modo como o estudo da perspectiva possibilitou a medição dos vazios do espaço, Kirschbaum (2004) escreve:

Esse sistema, estruturado a partir da descoberta da perspectiva, permitiu a medição dos objetos no espaço, mas a grande inovação foi que ele servia à medição dos vazios. Era impossível medi-los anteriormente e provavelmente muito difícil de entendê-los para um indivíduo anterior ao Renascimento, ainda baseado e influenciado pelas percepções e medos da Antiguidade. No Renascimento, os indivíduos estavam, pelo contrário, prontos para desbravar novos mundos e cobrir as áreas vazias dos mapas e do conhecimento. (p.194/195)<sup>29</sup>

Na elaboração dos projetos *Arparadores*, a geometria foi usada primeiro pelo meu interesse pela matemática, segundo para elucidar ideias acerca da abstração, colocá-las em prática dimensionando no plano do papel os possíveis desenhos pelos ares. A matemática é a ciência capaz de planejar o espaço e pô-lo em provas teórico-abstratas. Isso contribuiu para que eu ao desenhar um trabalho pudesse simultaneamente vislumbrar a sua feitura, coordenar sua formalização espacial. Além disso, esse investimento na geometria me possibilitou a produção de numerosos desenhos que, mesmo sendo configurações abstratas, são outros componentes de meu fazer artístico, tanto no conjunto de suas instalações colaborando na compreensão do visitante, quanto em suas qualidades representativas em particular.

Os arranjos espaciais baseados em modelos matemáticos complexos, claramente, evidenciavam uma predileção minha para que tais trabalhos se mostrassem por sua estrutura inteligível de construção. Afora servirem para meu entendimento particular na concepção, essas construções denotavam um “modo matemático de pensar”<sup>30</sup> redirecionado aos seus experimentadores. Eu compreendo este modo como uma ligação entre o conhecimento científico da matemática e a minha intuição artística diante do espaço expositivo. Como se a geometria – suas linhas e superfícies – fosse um fundamento existencial de qualquer forma por dar concretude hipotética aos sólidos aerados que eu desejava fazer aparentes.

O papel da geometria determinou, sobremaneira, um pensamento inventivo na constituição dos projetos. Ao percorrer as plantas baixas ou vistas fotográficas, eu percebia os volumes geométricos como vultos do ar, como intuição das possíveis materializações dos *Arparadores*. Essas formas intuídas criavam uma tensão entre o que eu poderia realizar com os elementos que tinha do lócus e as possibilidades que elas logravam produzir apesar da

29 No texto *Sistemas técnicos de representação na arte contemporânea* (2004), Michal Kirschbaum faz importante estudo sobre a representação espacial na arte contemporânea, desde uma análise do espaço bidimensional até os sistemas técnicos empregados em projetos artísticos, o que ele chama “arte no processo”. In: CATTANI, Icleia B. Mestiçagens na arte contemporânea. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

30 Parafraseando Krauss, que usa a mesma colocação a respeito da prática escultórica de Max Bill, fortemente influenciada pelos ideais construtivistas. (2007, p. 81)

minha deliberação. Eu as conduzi, não as comandi. Contudo, é importante apontar o caráter antirracionalista das instalações, porque a ordem existente se deteve no plano da ideia, o que não se concretizou pela transposição nas montagens.

A ordem serviu como planejamento do processo; já instalado, as formas geométricas perdem tal ordenação por fragmentarem-se pelo então espaço real. A materialidade da fita recortava o espaço em feixes de luz que redimensionam a sua apreensão intermitentemente. Ainda que a série encontre suas matrizes no construtivismo por tal ideal racionalista presente em seu planejamento, isso se desfez diante de seu propósito maior: a experiência do espectador pela trama espacial. Em busca de pontuar as semelhanças e discordâncias, recorro a Krauss, quem aborda estas matrizes artísticas apontando o seu significado escultural:

Tal posição [...] pode ser sintetizada como uma concepção da escultura como instrumento investigativo a serviço do conhecimento. A ambição de homens como Gabo, Lissitzky, Moholy-Nagy ou Bill é dominar a matéria mediante uma apreensão projetiva e conceitual da forma. A estratégia deles consiste, repetidamente, em construir o objeto a partir do que se afigura como um núcleo gerador. Sua insistência na simetria, promovida pelo uso desse núcleo, dá origem à sensação de que o observador estacionário pode apreender a obra inteira em uma percepção única, conceitualmente expandida. Objeto analítico em si mesmo, a escultura é compreendida como uma obra que modela, via reflexão, a inteligência analítica tanto do observador como do criador. E a produção do modelo é compreendida como a própria meta do fazer da escultura. (2007, p. 83)

Os ideais construtivistas afirmam uma aguda capacidade inteligível do objeto – arquitetônico ou escultórico – amparada muito mais num espaço mental de que quaisquer remições às qualidades de seus materiais. Suas esculturas partem da ideia de um núcleo gerador que alcançaria a superfície da forma evidenciando sua inteireza perceptiva por meio de reflexão posterior. Como se o seu observador dessa maneira pudesse captar o modelo idealizado pelo artista. Trago à via essas premissas do construtivismo por serem em parte integrantes no processo dos *Arparadores*, em outra por oposição, por notar que a configuração física nas instalações demonstrou um conhecimento do arranjo artístico voltado para uma inteligência circunscrita entre corpo e mente.

As idealizações fazem parte da projetividade das instalações por todo o período de criação que os desenhos propiciaram. Conjugando linhas e superfícies pelos elementos físicos dos lócus de exposição foi uma grata referência ao modo de produção racionalista do construtivismo. Nos entremeios do trabalho instalado, porém, a realização formal configurava outras relações cinestésicas com o corpo do espectador. Os observadores não podiam

visualizar uma forma integral transparente que se constituiria do centro às películas circulantes, pelo contrário! Eles a percebiam pela qualidade dessas transparências e diametralmente solidificavam imaginariamente os vazios que as enchiam. Não há um foco central que emanaria os feixes de fita, há sim linhas matéricas que costuram o espaço através de suas arquiteturas, emoldurando os ares por onde elas circulam. Todas essas características aqui pontuadas refutam tanto algum formalismo figurante quanto alguma ordem racionalista presentes na série. Mais uma vez, entrego à prática a capacidade conceitual de um processo criativo em contínuo. Nesse ponto de vista, o observador se torna também um corpo que vê e se movimenta pelas fitas, apercebe-se rodeado por elas, vê-se pelos reflexos recortados, e dessa complexa relação constrói em pensamentos seu próprio “lugar” no/do trabalho.

Em direção parecida, e contrariando a síntese de visão e experiência única dos ideais construtivistas, torno a fazer referência à obra de Tatlin pela maneira com a qual se aproxima de minha produção sua concepção de estrutura tridimensional, além de seu olhar comprometido com “uma cultura dos materiais”<sup>31</sup>. Seu projeto (figura 35) para o *Monumento à Terceira Internacional* (1919-1920) é elucidativo das discordâncias acima pontuadas, conforme Krauss, por duas constatações: primeira, sua estruturação parte do exterior do objeto porquanto seu interior é removido, a lógica é figurada em sua superfície material, o que resolve a cisão dualista entre interior e exterior, unindo visualmente o significado do envoltório externo e o centro experiencial da obra; segunda, diferente de um tempo sintético conjugado por superposições perceptivas, sua torre estaria comprometida com a experiência do tempo real (2007, p. 75/77). Aliado ao seu *Relevo de Canto*, este exemplo reforça – aqui pensado com os *Arparadores* – a premissa de que seu arranjo formal tem “uma continuidade em relação ao espaço do mundo e depende deste para ter um significado” (KRAUSS, 2007, p. 67). Krauss descreve em detalhes esta obra de Tatlin:

Tatlin concebeu sua torre, que deveria ter um terço a mais de altura que a Torre Eiffel, como um revestimento externo de vigas de aço envolvendo três grandes volumes de vidro sobrepostos que funcionariam como salas de reunião e escritórios. A parte externa da torre foi projetada na forma de duas espirais ascendentes entrelaçadas, cujo aspecto visual corresponderia ao movimento de rotação dos volumes que deveriam sustentar, e o complementar. Tatlin planejou que o volume inferior, que seria um gigantesco tambor de vidro, giraria lentamente, à velocidade de uma rotação completa por ano; o volume seguinte, de forma piramidal, descreveria uma rotação completa a cada mês, enquanto o volume superior – um salão cilíndrico coroado por um hemisfério – faria uma rotação completa a cada dia. (2007, p. 75/76)

---

<sup>31</sup> Tatlin denominou “uma cultura dos materiais” ao indicar que a forma da obra dependeria das exigências sustentadas por sua matéria. (apud KRAUSS, 2007, p. 70)



Figura 35: Tatlin, *Monumento à Terceira Internacional*, 1919-1920 (maquete do projeto)

Outro aspecto transformador de meus projetos também se reporta às montagens: a coisificação do espaço expositivo pela articulação das fitas. O desenho projetivo dá à instalação a falsa noção de objeto, o que não se tornava possível em sua adaptação na arquitetura. Já no procedimento de montagem eu me perdi diversas vezes identificando nos croquis a posição acertada de estiramento das fitas. Isso por rotina acabou se evidenciando como prática, passei a tomar os planos geométricos como “noções” a serem postas à prova no espaço real. O que é bem diferente de algum ideal racionalista de “geometria imediata e legível”<sup>32</sup>. Na trama engendrada mediante o trabalho montado, embaralhava-se qualquer tipo de visão totalizante do objeto. Nessa percepção, não se poderia saber onde começava ou terminava a arte, muito menos como era a arquitetura. A apreensão retiniana de figura e fundo se tencionava diante da “coisa” que o trabalho configurava, porque o dispender espacial por seus intervalos não permitia uma completude visual que lhe desse inteireza. Então, qual seria a fronteira destas tramas?

Em sua conferência *Construir, Habitar, Pensar* (1951), Heidegger traça um pensamento sobre o “construir” por meio do “habitar”. Além de uma relação de meios e fins, construir deve ser pensado pela essência do habitar. Ele retoma esses processos por sua correspondência conceitual, visto que nas raízes do antigo alemão ambos possuíam o mesmo significado. A partir disso, questiona o que seria uma “coisa construída”, exemplificando-a por uma ponte. Para ele, a ponte enquanto “coisa” é um lugar que estancia certo espaço interligando outros dois – as margens. “O espaço estanciado pela ponte contém vários lugares, alguns mais próximos e outros mais distantes da ponte. Esses lugares podem, certamente, ser fixados como simples posições entre as quais subsiste um intervalo mensurável. Um intervalo foi sempre espaçado mediante meras posições” (2012, p. 134). Nessa via, dentre as posições surgem “os lugares”, sempre *através da ponte*. Heidegger reflete:

A ponte é, sem dúvida, uma coisa com características *próprias*. Ela reúne integrando a quadratura<sup>33</sup> de *tal* modo que lhe propicia *estância e circunstância*. Mas somente isso que em *si mesmo* é um lugar, pode dar espaço a uma estância e circunstância. O lugar não está simplesmente dado antes da ponte. Sem dúvida, antes da ponte existir, existem ao longo do rio muitas posições que podem ser ocupadas por alguma coisa. Dentre essas muitas posições, uma pode se tornar um lugar e, isso, *através da ponte*. A ponte não se situa num lugar. É da própria ponte que surge um lugar. A ponte é uma coisa. A ponte reúne integrando a quadratura, mas reúne integrando no modo de propiciar à quadratura estância e circunstância. A partir dessa circunstância determinam-se os lugares e os

32 Questiono aqui as premissas apontadas por Krauss acerca da lógica construtivista das obras de Gabo e Pevsner (2007, p. 71).

33 "Sobre essa terra" estão os mortais, "sob o céu" permanecem “diante dos deuses”, e isso é o pertencimento à “comunidade dos homens”. Para Heidegger, os quatro: a terra, o céu, os divinos e os mortais, pertencem um ao outro numa unidade originária da existência: a *quadratura*. (2012, p. 129)

caminhos pelos quais se arruma, se dá espaço a um espaço. (2012, p. 133)

Para Heidegger, a ponte é uma “coisa” não com o sentido de um objeto ou de uma simples representação, mas sim por instalar intervalos espacializantes que não possuem limites precisos, ao passo que são posições circunstanciais. “O limite não é onde uma coisa termina, mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa *dá início à sua essência*” (2012, p. 134). É um processo de coisificação por reunir e recolher em sua unidade as diferenças de posições que a constroem pelo seu habitar. A ponte propõe-se como elemento interligante de duas margens, porém, estas só se constituem “margens” pela travessia, pelas disposições espaciais em sua direção. Na ponte, as duas margens do rio se unem, enquanto permanecem duas. Sua estrutura suspensa liga e separa simultaneamente a fronteira. No plano superior, permite-se o fluxo entre os terrenos, abaixo dele, seus pilares e arcadas emolduram os vãos que permitem o fluxo do rio. O pensador discorre sobre tal *espaço-entre*:

Enquanto intervalo, enquanto estádio é aquilo que se diz com a palavra latina "*spatium*", ou seja, um espaço-entre. É assim que proximidade e distância podem se tornar simples distanciamentos entre homens e coisas, intervalos de um espaço-entre. Num espaço representado meramente como *spatium*, a ponte se mostra como uma coisa qualquer que ocupa uma posição, a qual pode ser a todo momento ocupada por qualquer outra coisa ou até mesmo substituída por uma mera demarcação. Mas isso só não basta. Do espaço entendido como um espaço entre extraem-se as relações de altura, largura, profundidade. Isso que assim se extrai, em latim o *abstractum*, costuma-se representar como a pura multiplicidade das três dimensões. Mas o que dá espaço a essa multiplicidade não se deixa determinar por intervalos. O que dá espaço não é mais nenhum *spatium*, e sim somente uma *extensio* – extensão. Como *extensio*, o espaço ainda se deixa abstrair mais uma vez, a saber, em relações analíticas e algébricas. Estas dão espaço à possibilidade de uma construção puramente matemática de uma multiplicidade de quantas dimensões se queira. (2012, p. 135)

Além de prestar-se por sua rica concepção da natureza do “espaço”, a reflexão de Heidegger sobre a ponte serve para se pensar, do ponto de vista de sua experimentação, como é intangível uma percepção integral de qualquer “coisa construída”. A construção é, em seu pensamento, muito mais relacionada a uma questão de essência presentificada no mundo do que uma definição fundante – e generalizante – conferida a qualquer forma concreta. Contudo, ele alerta: “se a ponte não fosse apenas ponte, ela não seria uma coisa” (2012, p. 133). As partes instaladas na cultura humana são os meios que possibilitam a “coisa”, ou seja, toda a configuração que engendra a ponte também constrói a sua linguagem. As palavras de Heidegger são um apelo para indagar o que a própria linguagem suscita, sob o modo do filósofo, *o que ela diz?*

Nessa perspectiva, é mais pertinente pensar o construir as “coisas” *Arparadores* por seu habitar. “A essência de construir é deixar-habitar” (HEIDEGGER, 2012, p. 139). O

que *dizem* então os *Arparadores*? Se na elaboração dos projetos pude extrair incontáveis abstrações através de uma idealização da “extensão” que preencheria a sala expositiva, nas instalações, a “coisa construída” se articulava de outras maneiras. O objeto se apresenta recortado no espaço-entre, agarrado em suas ortogonalidades físicas, saltitando-se pelos reflexos brilhantes de luz e se obscurecendo na sua falta. Há um jogo duplo dentro desse arranjo instalado em que planos tornam-se especializados e arquiteturas se redesenham. Ao passo que certo corpo se desloca por entre desenhos tridimensionais de fita, recortam-se seus intervalos e simultaneamente se planificam inúmeras vistas geométricas. Desse modo, a múltipla abstração projetada da “extensão” se ampliou pelas revigorantes espacializações do “espaço-entre”, sempre mediadas pelas posições de quem as vivenciou. Conhecer tal coisa é evidentemente um empenho mais corporal do que visual, aliás, parece-me uma capacidade que envolve corpo e consciência no mesmo complexo sensível.

A “coisa” se mostrou, nesse caminho, mais pelo posicionamento de um corpo que busca, embora inconscientemente, mas sempre tacitamente, suas particulares nuances de “dentro” e “fora” desta arte. Ao traçar esquemas matematicamente espaciais com os intervalos dos limites arquitetônicos, eu não poderia de antemão mensurar essas profícuas posições da experiência, tampouco imaginar como a materialidade da fita se comportaria dependendo da densidade destes esquemas. Com certeza, a cada situação dos *Arparadores* eu pude acreditar que sua linguagem ia sendo revigorada para mim na medida em que se criava para o outro. A essência de construir tal arte foi abri-la a esse processo construtivo, foi *deixar-habitar* seus meios e arredores para que assim seus experienciadores construam seus “lugares” reconstruindo aqueles pensados por mim. Emprego as bem-vindas palavras de Merleau-Ponty:

A obra consumada não é portanto aquela que existe em si como uma coisa, mas aquela que atinge seu espectador, convida-o a recomençar o gesto que a criou e, pulando os intermediários, sem outro guia além do movimento da linha inventada, do traçado quase incorpóreo, a reunir-se ao mundo silencioso do pintor, a partir daí proferido e acessível. (2013, p. 76/77)

O domínio das espacialidades do projeto não se pôs de modo algum como um ordenamento referencial, muito menos planejou uma apreensão mais acertada do trabalho. A operação de estirar fitas almejou por sua simplicidade poética tornar-se uma complexidade cinestésica. Os atos de experimentar estas situações artísticas foram, assim como suas montagens para mim, primeiro intuitivos depois inteligíveis. Nesse entendimento, a oposição entre inteligência e intuição de Henri Bergson é potencializadora: a primeira, conhecimento científico posterior; a segunda, esforço filosófico pelo ato em si (BERGSON, 2006b, p.

29/31)<sup>34</sup>. Aí sobrepõe-se a qualquer inteligência pré-estética a força da intuição que eu atribuo a este processo. Sob o pensamento bergsoniano, o tempo mensurado pela experiência abre um processo:

[...] ao acrescentar uma dimensão ao espaço em que nos encontramos, pode-se sem dúvida figurar por meio de uma *coisa*, nesse novo Espaço, um *processo* ou *dever* constatado no antigo. Mas como substituímos o que percebemos *fazendo-se* por algo *já feito*, por um lado eliminamos o *dever* inerente ao tempo, e, por outro, introduzimos a possibilidade de uma infinidade de outros processos por meio dos quais a coisa também poderia ter sido constituída. (BERGSON, 2006a, p. 173)

Isso direciona à duração da ação a sua capacidade intelectual. Um corpo-consciência se movimenta mensurando seus próprios espaços e os concebe ao intuí-los em seu particularizado tempo. “O que visa a arte, a não ser nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência?” (BERGSON, 2006b, p. 155). Denotar ao tempo da experiência – a sua duração – é, para mim, a função desta arte: “uma continuidade de invenção e criação” (BERGSON, 2006a, p. 180). Por conseguinte, tudo, por mais esmiuçado que eu discorra neste estudo, será fragmento intelectualizado – quer o que eu vivenciara, quer o que os outros vivenciaram – da dimensão intuitiva, sendo só o contato imediato capaz de sustentar alguma totalidade conceitual; não obstante, tento aqui consubstanciar o máximo de fragmentos que ao raciocínio couber. Segundo Bergson, o fundamento do tempo real – duração – é:

O tempo é para mim o que há de mais real e de mais necessário; é a condição fundamental da ação – que estou dizendo? É a própria ação; e minha obrigação de vivê-lo, minha impossibilidade de alguma vez saltar o intervalo de tempo por vir, bastaria para me demonstrar – caso não tivesse o sentimento imediato disso – que o porvir é realmente aberto, imprevisível, indeterminado. (2006a, p. 180)

Para continuar a trilha deste estudo, tendo passado pelos meios de idealização, aventado algumas surpresas nas montagens e acima de tudo nos modos de recepção, quero abordar o material que tornou possível os *Arparadores*: a fita. Sua transparência deixa revelar o entorno, forma uma camada que não *segura* o olhar, faz ultrapassá-lo além de sua conformação física. O brilho revelado pela iluminação do ambiente acaba contribuindo para uma inebriante percepção, deixando as fitas presas às estruturas do espaço, mas livres a espacialidades visuais. A tensão gerada pelo estiramento das fitas, de ponto a ponto do ambiente, contrasta com a sua fragilidade. O aspecto fragmentado sequencial das faixas

34 Na abordagem, utilizei o texto *O pensamento e o movente* (1934) no qual Bergson delimita esta oposição, visto que em *Duração e simultaneidade* (1922) o filósofo se reporta à intuição apenas como método da experiência imediata. Pontuo esta nota porque as edições referidas são do mesmo ano, 2006, o que pode confundir a costura dos sentidos neste estudo.

materializa o espaço interior da amarração, e nesses recortes de fita e vazio o ar circula, agregando-se na cola destas faixas adesivas, condensando a matéria numa relação espaço-temporal. A trama das faixas é como um respiro do lócus em relação à interferência e vice-versa; ambos pulsando juntos, movimentando esse estado temporário.

As propriedades da fita são indissociáveis da materialidade dos *paradores de ar*, são a matriz de seu arcabouço físico e sobremaneira conceitual. Quaisquer outros materiais (pregos de aço, fio de poliamida, arame galvanizado, pitões de alumínio, pinos de ferro, etc.) não se puseram nessa importância, foram tão somente o anteparo de sustentação da fita adesiva. A fita é feita de plástico com uma camada fina de cola – sistema *hot-melt* de colagem via pressão e calor; seus rolos têm quarenta e cinco (45) metros de comprimento, quatro vírgula cinco (4,5) centímetros de largura e menos de um (1) milímetro de espessura; tem propriedades físicas de densidade e resistência e qualidades sensoriais de leveza, refletividade, translucidez e “transparência”; serve genericamente ao empacotamento de caixas. Por que não *empacotar* o ar?

A imposição de seu uso foi, conforme relatado no capítulo anterior, devido a uma experiência minha com a fita, de uma intuição minha em dar concretude visual para o “ar”. Sua matéria transparente dá a impressão de borrar os limites do espaço atmosférico, sendo tais demarcações imaginariamente concluídas. A diferença entre os termos “translúcido” e “transparente” é profícua para que os vultos de ar tenham sido possíveis. A transparência das fitas possibilita ver reminiscências desse fundo existencial no espaço-entre, torna-o aparente. A translucidez construída pela superposição de fitas empenha uma visibilidade mais difusa, fazendo da massa de cola um elemento de cor. Se fosse totalmente translúcida, a matéria perderia sua visualidade sensorial figurando num arranjo diáfano, ou branco, ou amarelado, dependendo da densidade de fita empregada. Se fosse totalmente transparente sumiria dando a impressão de que nada ali existiria.

A profundidade conceitual dessas transparências foi dar as condições ao “ver”. As fitas funcionam como um instrumento da visão, por se colocarem como um anteparo que *faz ver através*. Assim, a visibilidade desta série pode ser pensada nos seguintes meios de disposição do material: *translúcidos* nas massas de fitas que os eixos arquitetônicos recolhem em alguns arranjos; *transparentes* na grande maioria por evidenciar os intervalos dos entre-espaços alternando faixas de plástico e faixas de vazio; *virtuais* pela multiplicidade de reflexos de luz que a fita irradia ao se tornar especular. Tal exploração conceitual do material se articulou no fazer-ver do espectador as estruturas *físicas* da arquitetura, ativando-as pela arte, e as *imaginárias* da arte, mediadas pelo deslocamento dos corpos.

A fita como reta, de um ponto ao outro, torna-se uma metáfora do vazio. Cada instalação se dispôs por linhas de vazio, linhas de sopro, e sua matéria foi evidenciada muito mais pela luz que a faz visível. Nesse processo, privilegia-se a realidade material e a transparência estrutural da obra, concebendo a luz do lócus expositivo como mais um elemento disponível à criação poética. A luz é invisível, mas não é imaterial porque é real, tem qualidades e propriedades físicas (cor, intensidade, energia, velocidade), muda de acordo com o meio em que se propaga. Na perspectiva de seu mistério, a definição física da luz como irradiação de ondas eletromagnéticas (energia) seria interpretada como intangível. Contudo, nos *Arparadores* se trabalha a luz empiricamente como matéria, como mais um componente específico que ingressa na realização de seus arranjos espaciais.

Todo e qualquer material só é visível necessariamente pela projeção de luz em sua superfície. O que se define "luz" é energia em forma de radiação. Ambas são invisíveis – luz e fita – até interagirem na mesma relação material que se engendra na situação do trabalho. Ao se irradiar pelas superfícies plásticas, a luz cria corpo matérico, torna-se visível ao mesmo tempo em que torna as fitas visíveis. Desse modo, a visibilidade da luz se condiciona à existência do material, e igualmente a visibilidade do material se condiciona à existência da luz. Isso cria na instalação uma atmosfera em que são tramados feixes de luz, de sombra, de brilho, de transparência, de plástico, de cola. É a partir destas tramas físico-sensoriais que se avolumam os sólidos de ar e que se reativam os elementos arquiteturais, tudo relativizado pela experimentação do espectador.

Além disso, a luz transforma a superfície das fitas em múltiplos espelhos. Ao se deslocar por entre os *Arparadores* se vê pulular em seus reflexos as fontes luminosas do espaço expositivo. Nessa multiplicidade especular, abrem-se outros espaços visuais do trabalho, criando uma atmosfera virtual. Pelos reflexos, os visitantes percebem a arquitetura fragmentada ao mesmo tempo em que veem refletidos seus próprios corpos, o que empreende outras dimensões virtuais às já configuradas estruturas físicas. No entanto, a refletividade é apenas um dos aspectos que qualificam as instalações, se as compreendessem totalmente com vários pontos de luz artificial o meio externo eclipsaria o seu interior, porque os múltiplos pontos de luz se anulariam iluminando suas sombras mutuamente.

Tal interferência não estabeleceria a relação conspícua entre o objeto e sua área de exposição, impedindo que as outras qualidades da fita pudessem atuar na constituição do trabalho. Nesse entendimento, estes arranjos de fita extrapolam os espaços reais. Pelas transparências se controla o invisível, o vazio-ar, tornando-o visível. Pelos reflexos se materializa o irreal, transfigurando o contexto físico em dimensionamentos possíveis,

circunscritos na presença de corpos que transitam no espaço real se realocando concomitantemente em outros entre-espacos virtuais. A luz é mais um instrumento para tornar palpável o imaterial destes trabalhos. Buren (2001) elucida:

Ele não é mais a obra para se ver, para se olhar, mas o elemento que permite ver, permite olhar também outra coisa. Instrumento visual que não concentra mais os olhares (convergentes) unicamente sobre si (como o quadro), mas sobre o que lhe permite estar aqui. Instrumento para o olhar, seus limites se desenham nos limites do campo de visão. (p. 141)

Nesse rumo, sobre a visualidade do trabalho, resalto a sua relevância na experiência com o visitante, na sedução que a forma desperta ao seu experimentador, porque, *em estado de chamar a atenção*, a configuração física instiga a sua percepção. A sua beleza cambiante entra como matéria da interferência, como possibilidade de sua fruição. Para Aristóteles, as coisas belas da vida são menos os objetos produzidos por quaisquer tipo de arte do que as melhores e mais felizes ações humanas, principalmente as que dizem respeito à contemplação (apud SANTORO, 2010, p. 47). Desse jeito, distinguir a beleza desta série em duas vias complementares é indispensável. Claramente o arranjo de fitas se mostra belo no sentido completo de tal termo, não por isso a situação configurada não depreende belos encontros por entre suas brilhantes estruturas. Mais que evidenciar uma forma de beleza impactante, eu desejei estes encontros, quis maravilhar os imaginários dos sujeitos que se envolveram nestas elegantes situações artísticas. Resumo minha intenção acerca da visualidade nas acertadas palavras de Buren:

Se é bonito, tanto melhor. Como todo mundo sabe, o que cria a beleza eminentemente misteriosa, pode ajudar a compreensão. Isto não pode ser negativo. O que é negativo é a beleza por ela, mas neste caso, trata-se ainda de beleza? Não acredito. Dito isso, tanto melhor se o produto ainda por cima é bonito, isso faz parte do luxo e da generosidade. A beleza, como “instrumento visual”, não é o objetivo do trabalho, mas um dos seus meios. (2001, p. 141)

Em busca de clarear o conjunto dentro deste processo, subdivido este capítulo em quatro partes. Na primeira, procuro esmiuçar o papel do “arquivo”, sua importância durante a exposição e, principalmente, como documentação do processo. Além disso, relaciono a transformação do resíduo das fitas, a transposição do tridimensional ao plano das colagens. Na segunda, tento avolumar pelo “espaço-entre” a questão do “ar” traçando algumas considerações sobre visibilidade, presença e perda, vazio e cheio; e de como isso se avulta em materialidade nas instalações. Na terceira, “as dobras do espaço”, busco explicitar a dinâmica do espaço em seu dobrar e desdobrar-se tanto pelo ar quanto pela sequência de trabalhos. Por fim, apresento um ensaio visual da série *Arparadores*.

### 3.1 ARQUIVO

A concepção das instalações *Arparadores* já é, para mim, conformada no seu projeto, *do plano ao espaço*, na importância que o objeto desempenhará quando intervier no mundo. Desde o primeiro esboço (figura 36), o processo já começa a mensurar essa necessidade em tornar-se um acontecimento concreto. Os esboços, os croquis, a maquete, as vistas partidas, a ficha técnica, entre outras maneiras de representar um projeto são para mim como “pensamentos práticos”, estabelecem relações entre a primeira idealização até uma possível materialização. Estudos que vão além de mero roteiro, tornando-se elementos esmiuçadores, o peso e a medida que configuram o construto final. Documentos que figuram a existência de um desígnio e que, após o tempo de exibição da instalação, tornam-se comprovantes de todo o processo, como também servem de outros possíveis meios de exposição.

O arquivo dos *Arparadores* articula desde um simples roteiro até sua dimensão técnica. A etapa final, do estabelecimento físico, muitas vezes não consegue apreender toda a sua estruturação, seja pela exacerbação da interferência que se impõe diante do lugar, seja pelo caráter fenomenológico da situação imposta diante do visualizador. Nesse sentido, um desenho do projeto é capaz de orientar uma visão ampla de sua conformação física e inventiva. Todos os desenhos que acompanham o projeto, depois do término da intervenção, acabam colaborando para a preservação de seu acontecimento físico (figuras 37 e 38). Mais do que certidões de nascimento e óbito, são sim certificações de existência da situação gerada pelo trabalho. Enquanto as fotografias se detêm à forma e à interação com o lugar, os desenhos do projeto materializam as ideias num programa de construção da instalação.

Os registros fotográficos são, assim como a experiência do visitante, rapidamente desviados pelo poder de sedução que a fita desempenha. Os recortes visuais que a forma produz são múltiplos, de um lado a outro se perde a noção da totalidade, cada parte parece derrubar a outra, formando um jogo de ângulos percorridos visual e fisicamente. E essa experiência fragmentada faz da compreensão do trabalho algo desconcertante, sendo necessário, para mim, um material de apoio que concentre mais objetivamente a intervenção no lugar (figuras 39 e 40), que lhe dê inteireza. Função que a fotografia documental única não oferece, sendo a sua capacidade limitada ao recorte visual que secciona a forma instalada,

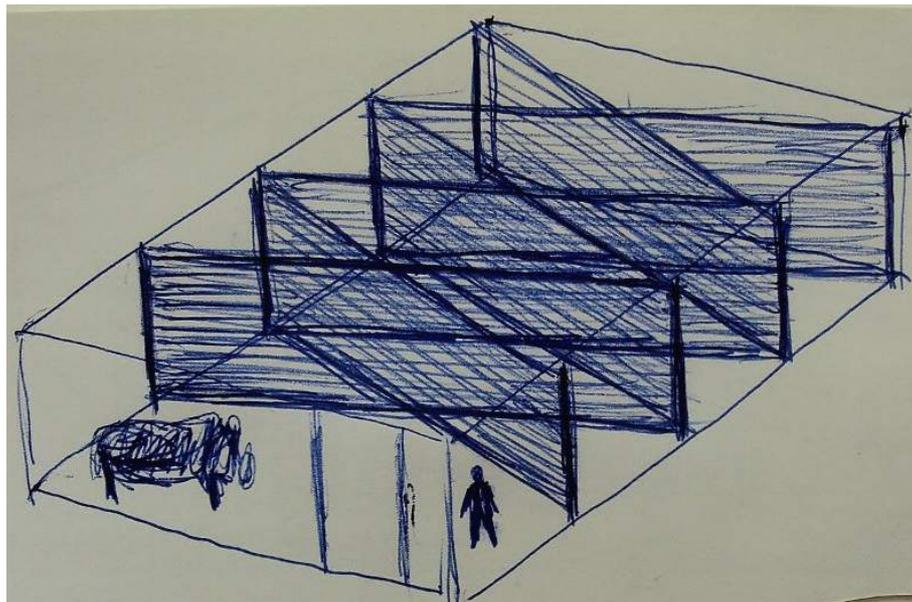


Figura 36: esboço do *Conjunto Proex*, série *arparadores*, 2013

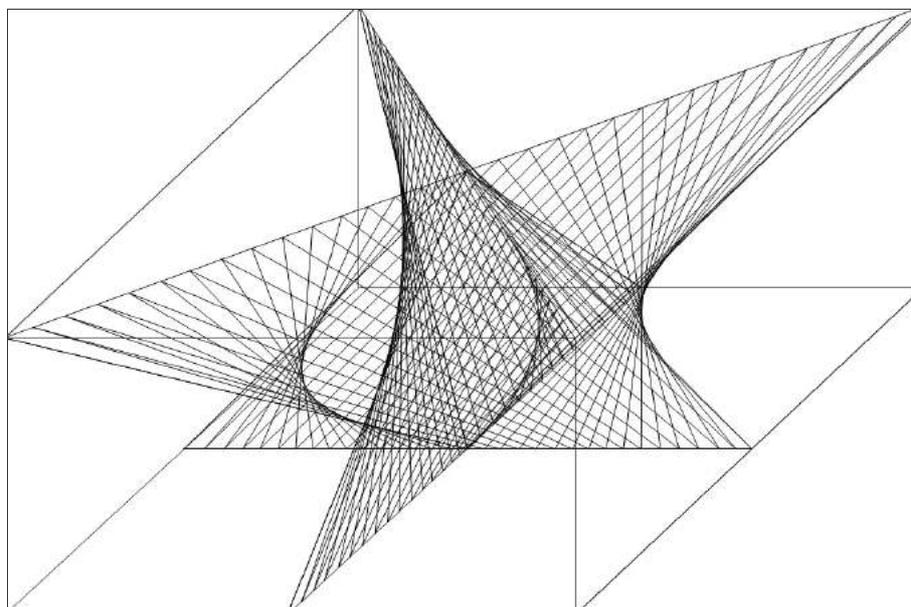


Figura 37: desenho gráfico do *Conjunto De Bona*, série *arparadores*, 2013

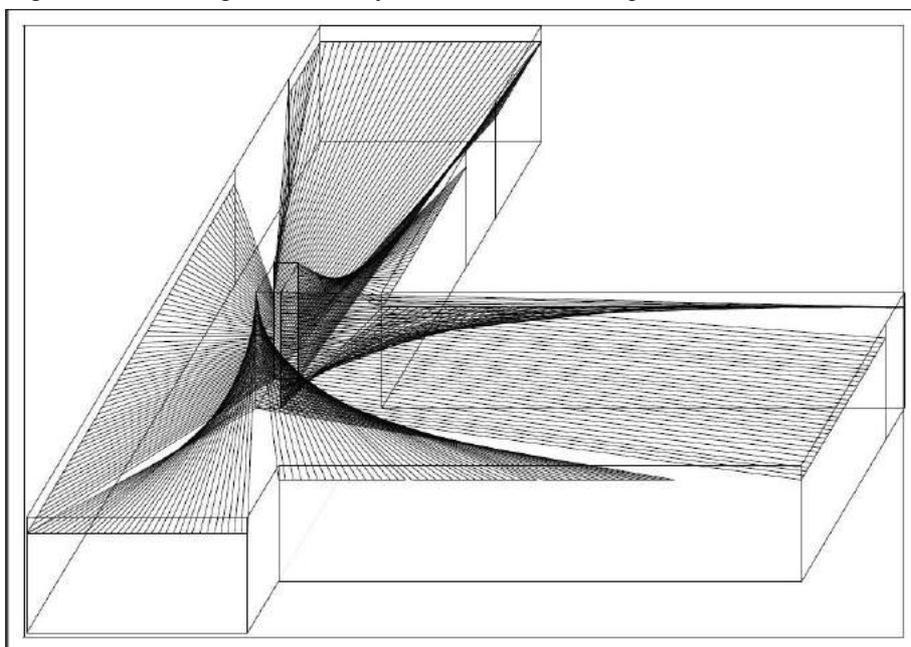


Figura 38: desenho gráfico do *Conjunto Pinacoteca*, série *arparadores*, 2010



Figura 39: *sem título*, série *arparadores*, 2009 | foto: Manoela Oliveira  
5 x 6 m | barra chata e fita adesiva | Instituto Tomie Ohtake – São Paulo/SP

5 x

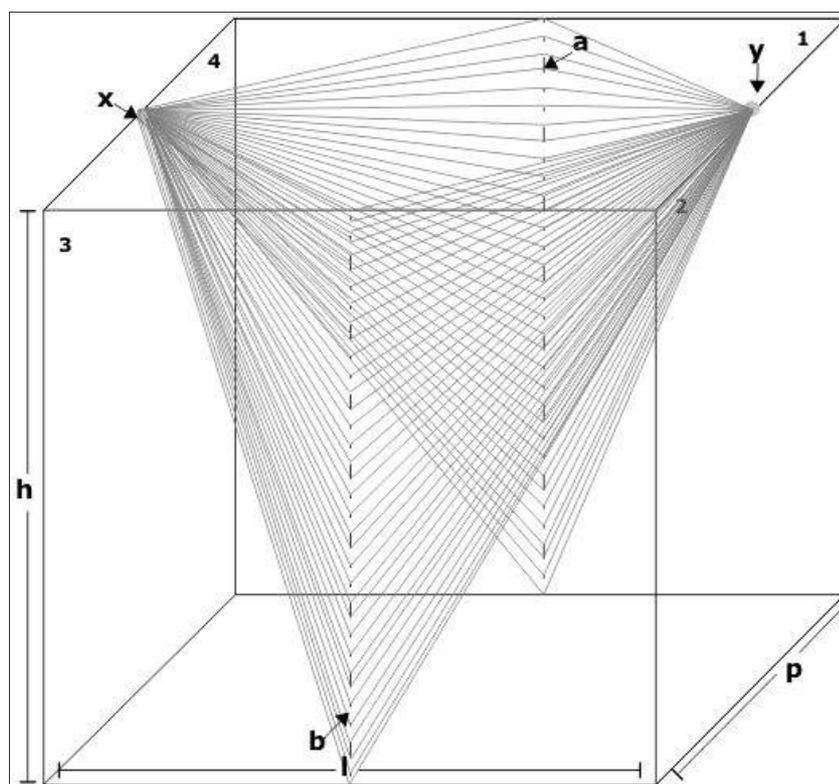


Figura 40: *sem título*, série *arparadores*, 2009 (desenho gráfico)  
Instituto Tomie Ohtake – São Paulo/SP

além da refletividade da fita que extrapola um brilho irreal no recorte fotográfico. Sobre a visualização em conjunto desses meios plásticos, Sylviane Leprun (1999, p. 22) pontua:

O papel plástico e didático do desenho na percepção e restituição do espaço na/da instalação é fundamental. É uma escrita que constrói, estrutura o programa, o roteiro da peça. O reajuste *in loco*. Materiais de trabalho, os esboços constituem o sedimento, a origem da obra. Arquivos no sentido literal do termo, a matéria desenhada dá a peça (no sentido em que a instalação é uma encenação) sua dimensão antropológica.

Não considero a instalação física como um trabalho em si, e sim a finalização de um processo que se iniciou com o primeiro esboço, tornando-se cada etapa importante a esse estabelecimento. A compartição do processo deve ser contabilizada, a cada procedimento, como um todo e o todo como o próprio trabalho. Os desenhos são sim ilustrações, mas ilustrações da ideia, do pensamento que a proposição do trabalho carrega. Já, o conjunto de todos esses meios de amostragem, concentra um consenso decorrente do próprio processo, todas as mudanças, os desvios, os avanços que evoluíram ao objeto instalado. Além disso, serviu como matéria de estudo e formatação das colagens, meio de consubstanciação entre desenhos, fotografias e o resíduo da fita em outros possíveis formatos de apresentação.

Os diferentes modos de visualização do processo foram dispostos com proveito, de maneira cronológica, organizando os documentos conforme a operacionalização do projeto. A linha do tempo – detalhada pela documentação – passou a dimensionar o andamento e a espacialização da interferência na sala de exposição. Os desenhos se tornaram, assim, uma espécie de glossário bem resolvido do processo dos *Arparadores*. Acerca disso, Leprun explicita:

Croquis, esboço e desenho preparatório, são outros vocábulos profissionais que introduzem/imiscuem-se no espaço da instalação, permitindo medir a parte de aleatório do projeto, mas também a necessidade de dominar o espaço, a fim de alcançar o efeito convencionado e desejado. (1999, p. 22)

Esses vocábulos dos *Arparadores* preservam muito da elaboração plástica e conceitual do processo, o que colaborou como ferramenta de análise. Além disso, são outras maneiras de apresentação de suas respectivas instalações, pois se fazem ricos por suas qualidades plásticas individualizadas. Mostrar as partes de determinado projeto, ou de possíveis recortes que ponham em conjunto desenhos e documentos, é mais uma dimensão do trabalho, que aliada às colagens, delinea um percurso das etapas do processo; suas formulações e desdobramentos em oportunas reconfigurações expositivas. Tais disposições encontram certa afluência nos conceitos de *site* e *nonsite* do artista Robert Smithson, durante

sua produção nos anos 1970, como pontua Tedesco (2004):

Robert Smithson nomeou dois conceitos operacionais complementares *site* e *nonsite*. Na definição desses conceitos, o artista procurou estabelecer ligações e extensões entre o lugar no qual se situa a obra (em uma situação extragaleria) e os elementos (mapas, desenhos, fotografias, filmes, pedras), que, deslocados deste local físico, desdobram-na e completam-na. A "obra" é tanto a intervenção na paisagem (*site*) como o filme sobre ela, os mapas, fotos e desenhos organizados na galeria (*nonsite*). Smithson reflete sobre questões fundamentais a respeito das propostas extragaleras, como o pensamento sobre o registro, sobre a duração e transformação de seus trabalhos, sobre o deslocamento (dos observadores, quando em contato com a obra) e da obra (para que chegue aos observadores que não a vivenciam diretamente), a incorporação de uma atitude poética diante da elaboração do que seja o documento, tornando-o também obra. (p. 5/6)

A feitura dos documentos é um período de pesquisa artística que estrutura toda a produção do trabalho, que põe em estudo a sua condição aleatória, sem deixar de ser um objeto de criatividade ímpar. Contudo, faz-se indispensável ressaltar o caráter de incerteza do projeto, conforme Buren aponta, “o que é decisivo só a realização virá indicar visualmente (praticamente) o que esse trabalho quer dizer (teoricamente), ressaltando então, as distâncias entre uma hipótese de trabalho e sua realização” (apud LEPRUN, 1999, p. 23). Diferentemente de uma separação dessas instâncias no processo, eu penso o arquivo por sua ambiguidade plástica. Ao mesmo tempo em que ultrapassa a maneira convencional de uma representação teórica para se enquadrar no conjunto de trabalho, é também elemento da arte quando separado em desenhos, objetos, colagens, entre outros. Material criativo que se torna dimensão antropológica, tanto em produção (antes), em instalação (durante), como em memória (depois), a comprovação documental da determinada situação.

A finalização de cada conjunto de trabalho se abre para outra produção de seu arquivo. Após a desmontagem, o material retirado da instalação é reelaborado em outro dimensionamento de sua situação artística, *do espaço ao plano*. A desinstalação do trabalho possibilita uma organização deste material, uma seleção de fitas que apresente certo corpo contextual da interferência. A passagem de um determinado tempo é retida na cola das fitas transparentes, sendo a presença humana responsável pelo fluxo dessa matéria. A partir de tais registros monto desenhos-colagens que adquirem certa parcela da atmosfera desses lugares vivenciados (figuras 41 e 42). *Arparador* se torna a marcação do espaço e a impressão de tudo que transitou e envolveu o ambiente durante um intervalo de tempo.

Como procedimento, eu transponho o resíduo das fitas em colagens, numa composição entre projetos e fotografias, desenvolvendo a passagem do tridimensional para o

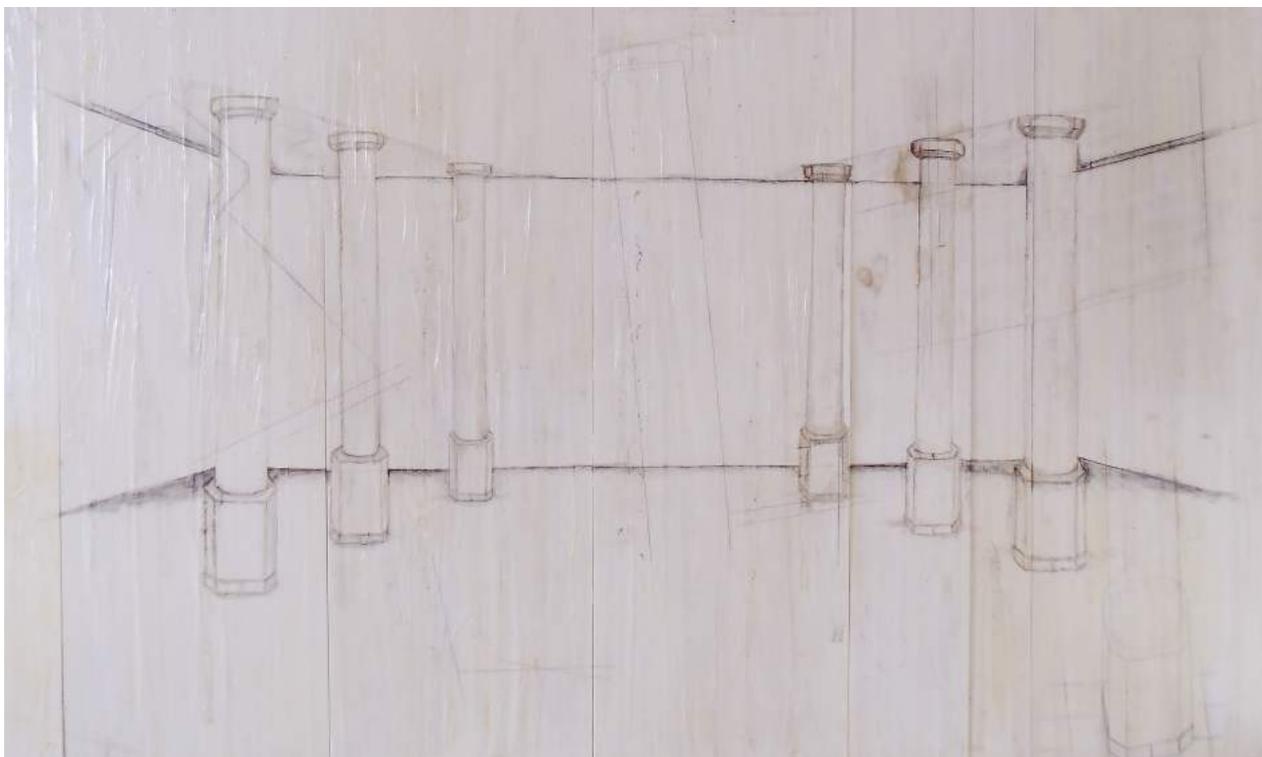


Figura 41: *Conjunto 34*, série *fitados*, 2015 | 2,1 x 3,8 m | madeira, fitas-resíduo, cola e verniz incolor



Figura 42: *Conjunto Asas*, série *fitados*, 2009 | 0,9 x 1,3 m | papel, fitas-resíduo, cola e verniz incolor

plano em forma de retorno ao seu esboço inicial. Este período de finalização de cada conjunto se configurou, com o decorrer da série, em outro recorte particular de meu fazer artístico, em outra série destas colagens. Nomeie a série de *Fitados* pelo emprego representativo da matéria, como também por perceber nas fitas as figurações de suas respectivas situações engendradas. Os arquivos *Arparadores* se constituíram, assim, desse processo de reversibilidade: do plano ao espaço e do espaço ao plano, foram e são escrituras de um acontecimento artístico.

### 3.2 ESPAÇO *ENTRE*, O AR

Ou seja, coisas a ver de longe e a tocar de perto coisas que se quer ou não se podem acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e onde reentrar. Ou seja, volumes dotados de vazios. Precisemos ainda a questão: o que seria portanto um volume – um volume, um corpo já – que mostrasse a perda de um corpo? O que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha? (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35)

A citação de Georges Didi-Huberman problematiza o visível e o invisível em torno dos corpos e destes em seu meio de vida. De que maneira se sustentaria uma proposta artística que evidenciasse algo intangível, tanto pela visão quanto por outros sentidos? No trecho, além de estruturar seu pensamento sobre *Ulisses* de James Joyce, faz referência à desmaterialização da obra de arte tomando como exemplo o contexto da vanguarda americana dos anos 1950, sobretudo, sua menção ao trabalho do artista Jasper Johns – quem “podia reivindicar produzir 'um objeto que falasse da perda, da destruição, do desaparecimento dos objetos'... E talvez tivesse sido melhor dizer: *um objeto visual que mostrasse a perda, a destruição, o desaparecimento dos objetos ou dos corpos*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34/35).

Didi-Huberman trata, em *O Que Vemos, O Que nos Olha* (1998), não apenas do “visto”, mas também do “dado a ver, a sentir”, estabelecendo um intervalo entre cheio e vazio, perda e presença. Seu conceito de “obra de perda” traz como cerne uma equivalência entre o que de fato é visto e o que se rememora, avulta-se em lembrança. Isso, portanto, manifesta-se em conjugação com o factível, refutando a ideia de que “ali” no confrontar da obra se objetivaria o seu “ver” apenas em sua literalidade formal. Para o autor, configura-se como um trabalho do “sintoma” em que o visível é suportado e remetido a sua não presença, o que, por conseguinte, remonta a uma questão de “ser” da obra de arte, de uma “aura” que se

entrecruza pela obra e seu experienciador. “Ver” seria essa situação sintomática entre objeto que conflagra uma perda, uma não presença, e sua propulsão em visibilidade do pensamento (1998, p. 29-38). O filósofo pontua que “não há que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar” (1998, p.71). A inquietude do “ver” está implicada pelo que se “dar a ver”, sempre uma ação subjetiva:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77)

O vazio – essa não presença – e seu “avolumar-se” se colocam inelutavelmente ao olhar por meio das evidências que a obra apresenta, confluindo em um “corpo” do invisível, esvaziado de matéria física, mas cheio da imaginação. É neste “espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado” que se avulta a “aura”, é essa “dupla distância” que afasta a arte da “crença” e do “poder da distância” que envolviam o pensamento de Benjamin, conforme referido no primeiro capítulo (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.147). Tal imaginação é o componente matérico da poesia em *Arparadores*. Aproprio-me das palavras de Didi-Huberman:

Eis, em todo caso, o que permanece difícil de pensar: que um volume geométrico possa inquietar nosso ver e nos olhar desde seu fundo de humanidade fugaz; desde sua estatura e desde sua dessemelhança visual que opera uma perda e faz o visível voar em pedaços. Eis a dupla distância que devemos tentar compreender. (1998, p. 146)

A arte delineada pelo relato de Didi-Huberman denota um processo de reconciliação com o mundo. É mundo. Tal experiência em espaço e tempo, é corroborada pela chancela que qualquer “ser” ou “coisa” no mundo passa, à medida que se confronta com as leis da natureza e acima de tudo com os corpos que por ela se apercebem. Para Martin Seel (1993, p. 58), já liberta da ilusão e da aparência de alguma representatividade do mundo, a obra de arte transfigura-se em parte do mundo, integrando em sua linguagem implícita a forma constitutiva de seu *aparecer* enquanto “coisa”. O autor elucidava:

Antes de a obra de arte poder ser entendida como promotora do *Ser* ou da aparência, antes de lhe poderem ser atribuídos um sentido ou uma função, ela tem de ser percebida no *modus* do seu aparecer. [...] É decisivo que se entenda este aparecer da obra de arte não como o aparecer de alguma coisa, mas sim como o aparecer de *si própria*. (SEEL, 1993, p. 58)

A oposição entre o real e a representação parece reduzir-se diante das inúmeras transformações ocorridas pelo desenvolvimento dos meios tecnológicos, a partir do século XX. O conflito imagem e real sempre foi alimentado no pensamento da arte, o que proporcionou uma diversificada apreensão do fazer artístico tanto na revelação do ser das coisas quanto na afirmação de sua própria aparência. O dualismo clássico entre “ser” e “aparência” estabelecido por Platão mais uma vez foi reestruturado nas artes pela produção minimalista, que, no cenário efervescente e multidisciplinar dos anos 1960, encimou o princípio do *aparecer* em primeiro plano, anterior à *mimesis* ou à ontologia, fazendo do contexto material constitutivo da arte (FLORES, 2007, p. 6). Nesse sentido, é preciso tomar este contexto – o espaço de exposição – como parte construtiva de tal arte.

É este espaço que se apresenta criativo na configuração dos *Arparadores*, e nele a maior presença, o que “ali” mais se movimenta, é aquilo que não se pode ver, o ar. As instalações desejam mostrar este elemento invisível, colocam-se como limites sutis para ele. O ar do ambiente parece embaçar contornos através das múltiplas espacializações que as faixas de fita produzem. Tais contornos levemente construídos pelo olhar diante da situação vão criando infinitas espacialidades do vazio. A alternância entre faixa de fita e faixa de vazio e sua reverberação pelo espaço atmosférico fazem do espaço *entre* uma tensão entre realidade e imaginação. Uma relação entre o visto e o proposto a ver, matéria da situação, como salienta Duarte ao comentar as obras de Waltercio Caldas:

O ar que as cerca ou que as atravessa parece expressivo, como os intervalos de silêncio numa composição musical. Como se o trabalho também se construísse ao lado, e não só onde ele se encontra. O ar e o vazio, ao contrário de “representações” do nada, adquirem o estatuto de material da obra, muitas vezes o mais abundante. (2001, p. 76)

Em *O ar e os sonhos* (2001), Bachelard discorre uma rica costura entre propriedades materiais e sensoriais acerca do elemento “ar”. Como parte de seu projeto materialista de imaginação poética, o pensador direciona seu ponto de vista a certa desmaterialização do ar, reelaborando seu entendimento numa ligação com o movimento da matéria. Para ele, “o ar é uma matéria pobre. Em compensação, porém, com o ar teremos uma grande vantagem, referente à imaginação dinâmica. Efetivamente, com o ar o movimento supera a substância. Não há substância senão quando há movimento” (BACHELARD, 2001, p. 9). Nessa perspectiva, relativizar este elemento apenas por sua matéria, cristalizando-o num objeto quantificado, é deixar sua potencialidade perceptiva de lado, porque “a imaginação substancial do ar só é verdadeiramente ativa numa dinâmica de desmaterialização” (BACHELARD, 2001, p. 165).

Nos *Arparadores*, o movimento dimensiona certo corpo para o ar, na medida em que o faz “ser” pelo caminhar entre transparências. É por esses deslocamentos que os vultos aéreos se fixaram na imaginação de seus experienciadores. O ar sopra os espaços intermitentemente, envolve os corpos e se materializa em seus pensamentos. Bachelard elucida: “a imaginação dinâmica ganha então a dianteira sobre a imaginação material. O movimento imaginado, desacelerando-se, cria o ser terrestre; o movimento imaginado, acelerando-se, cria o ser aéreo” (BACHELARD, 2001, p. 109). Pensar meu ideal de delimitar o ar, nesse entendimento, amplia-se pela vivacidade de seu movimento, é por tal dinamismo que suas imagens se criam a mim e se recriam aos outros: “o ar turbilhante cria as estrelas, o grito produz imagens, o grito gera a palavra, o pensamento” (BACHELARD, 2001, p. 233).

O ar é a matéria em abundância, é requerido vê-lo, desenhá-lo por entre fitas; no entanto, sua dimensão é poeticamente imaginária, sensivelmente avultada aos olhos do visitante pela interação espacial e correspondente idealização mental. A fita se torna um instrumento da visão, um meio de materialização do ar. Na amarração proposta em *Arparadores*, constrói-se outro tipo de volume, um volume vazio do visível. Nessa via, é preciso estabelecer qual seria a ligação para mim entre “ar” e “vazio”, primeiramente, o que seria o vazio? Afinal, o que inquieta a existência é a incerteza da ação, o que move o mundo, o fluxo, o “vazio”:

Trinta raios convergentes, unidos ao meio, formam a roda, mas é seu vazio que move o carro. O vaso é feito de argila, mas é seu vazio que o torna útil. Abrem-se portas, e janelas nas paredes de uma casa, mas é seu vazio que a torna habitável. O ser é eficiente, mas a utilidade está no não-ser. (ROHMANN, 2000, p. 382)

Sob diversas constatações, Aristóteles foi enfático de que o vazio é inconcebível do ponto de vista físico. O vazio aristotélico poderia ser tomado a partir de um lugar no qual as leis da natureza não operam. Para ele, isso apenas seria apreensível se existisse um lócus sem matéria, “a teoria de que o vazio existe envolve a existência de lugar: poder-se-ia definir o vazio como o lugar desprovido de corpo” (ARISTÓTELES, Livro IV, Parte 1); porém, conforme suas próprias refutações, ele atesta a impossibilidade de se isolar qualquer corpo do contato com as leis da natureza. Então, como tal receptáculo esvaziado seria concebido ou ao menos visto?

Aristóteles abriu o caminho para questionar os vazios, sua negação foi sendo reforçada ao longo do pensamento ocidental, pela concepção de que mesmo esvaziado aparentemente o espaço ainda estaria preenchido por alguma substância imperceptível – tese forte da filosofia leibniziana, por exemplo. Com os avanços da ciência, muitos foram os

experimentos com vácuos artificiais que provaram alguma evidência a tal elemento imaterial. Pelo rumo da arte, o vazio é pensado aqui por tal substância inquietante, porquanto sem matéria sua apreensão se torna possível cinestésica ou imaginariamente. Como reflete Martino (2004), “o vazio é cheio”:

O vazio é entendido aqui como o espaço da fissura, do corte onde a visão se adentra para uma camada presente em um muro, essa incisão se rebela contra a aspereza e a dureza do muro, criando um universo próprio, um lugar tão denso como o buraco negro, aquele que engole tudo e ao mesmo tempo nada contém, formando então um vazio reflexivo, um espasmo, no qual a própria noção de existência se torna fragmentada em capítulos. (p. 23)

Ao refletir sobre o vazio, seja pela prática das instalações, seja por este estudo, eu tive a intenção de preencher de “formas” tal elemento imaterial, quis mensurá-lo pelas geometrias e também dobrá-lo pelo espaço-entre. A diferença entre “vazio” e “ar” se fez em importância mais por suas proximidades; o primeiro misterioso, o segundo invisível aos olhos, mas notadamente tangível aos corpos. O ar é vivo, circunda a tudo, é sempre possível senti-lo e recompô-lo criativamente através das fitas. Apresenta-se muito mais por ser um processo ininterrupto do que suas reminiscências materiais. Já o vazio é o fundo inalcançável pelos olhos no mundo, mas presente imaginariamente em sua constituição. Toda existência pode ser remetida a ele, à medida que se projeta qualquer domínio do espaço. Pensar o vazio nesta pesquisa é análogo a tal domínio. Os *Arparadores* foram, e são, um desejo em dobrar, desdobrar e redobrar os vazios do espaço. Sob a proposta de *leveza*, em Calvino (2007), concluo este enfoque dedicado ao *entre* e revisito tais espaços *voando*:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos... (CALVINO, 2007, p. 19)

### 3.3 AS DOBRAS DO ESPAÇO

Durante a hora seguinte, quando a doce brisa da manhã refrescou um pouco, a nuvem de poeira ampliou-se e tomou aparência de imensos cortinados aéreos, com suas abas pesadas caindo do céu sobre a terra: e em certos lugares, ali onde os turbilhões da brisa agitavam as dobras dessas cortinas aéreas, apareciam rasgos que tomavam às vezes a forma de arcos, de pórticos e de janelas pelas quais, levemente, começavam a se desenhar as cabeças de camelos encimados por formas humanas; e, por momentos, o movimento de homens e de cavalos

que avançam desprega-se desordenadamente; depois, através de outras aberturas ou perspectivas, aparecia ao longe o brilho de armas polidas. Mas, por vezes, quando o vento enfraquecia-se ou se acalmava, todas essas aberturas de variadas formas, presentes no véu fúnebre da bruma, fechavam-se, e a procissão inteira desaparecia por um instante, ao passo que o crescente estrondo, os clamores, os gritos e os gemidos, que emanavam de miríades de homens furiosos, revelavam, numa língua que não se podia desconhecer, o que se passava atrás dessa tela de nuvem. (QUINCEY, apud DELEUZE, 2013, p. 162/163)

Neste percurso poético, como pensar as “dobras do espaço” em *Arparadores?* Gilles Deleuze defende, em *A Dobra: Leibniz e o Barroco* (2013), uma nova compreensão sobre o barroco, afastando-o do tempo histórico e abordando-o por seu potencial estético, o que permite reexaminá-lo em vários períodos da história da arte. Sua reflexão parte de um paralelo entre a construção barroca e a tese leibniziana da “mônada” – sujeito. Como os dois andares da casa barroca, corpo e alma são distintos e ao mesmo tempo inseparáveis, ambos estabelecem uma correspondência “entre as redobras da matéria e as dobras na alma” (DELEUZE, 2013, p. 15). O andar de cima dobra-se sobre o de baixo, redobrando-o; igualmente, a alma dobra-se sobre o corpo, atualizando-o. Assim, alma e corpo expressam uma mesma coisa, o mundo: “o mundo com apenas dois andares, andares separados pela dobra que repercute dos dois lados segundo um regime diferente, é a contribuição barroca por excelência” (DELEUZE, 2013, p. 57). Nesse intento, o conceito deleuziano de *dobra* possibilita analisar o barroco não pela totalidade de uma obra, mas por sua função operatória. E Deleuze assim o faz conjugando substancialmente suas variações materiais e espirituais:

O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: há todas as dobras do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito. (DELEUZE, 2013, p. 13)

O período estilístico do barroco compreende a virada do século XVII para o XVIII, sua produção artística proporcionou um desvio aos ideais de perfeição e harmonia do renascimento. Longe da pejorativa extravagância encimada pela história da arte, Deleuze aborda o barroco como uma transição, “a última tentativa de reconstituir uma razão clássica, repartindo as divergências em outros tantos mundos possíveis e fazendo das impossibilidades<sup>35</sup> outras tantas fronteiras entre os mundos” (DELEUZE, 2013, p. 143). A expressão barroca não tinha um projeto de criação, sendo apenas conduzida por um traço: a dobra. É este traço que torna possível o processo “da obra infinita”, para dar ao mesmo

35 Segundo Deleuze, “impossibilidade em Leibniz é uma correlação original irreduzível a qualquer forma de contradição. É uma diferença e não uma negação” (DELEUZE, 2013, p. 106).

mundo outro *ornamento*, restaurar a gênese de princípios e de direções que incide na mutabilidade da matéria. Conforme Deleuze, esse processo se refere a dois polos:

Um, rumo ao qual todos os princípios redobram-se conjuntamente; outro, rumo ao qual todos eles, ao contrário, desdobram-se, distinguindo suas zonas. Esses dois polos são os seguintes: *Tudo é sempre a mesma coisa, Há um só e mesmo Fundo*; e *Tudo se distingue pelo grau, Tudo difere pela maneira...* São esses os dois princípios dos princípios. É que nenhuma filosofia levou tão longe a afirmação de um só e mesmo mundo e de uma diferença ou variedade infinitas nesse mundo. (DELEUZE, 2013, p. 103, grifo meu)

Por conseguinte, o processo da dobra ao infinito torna-se múltiplo por possuir muitas partes que igualmente se dobram em outras tantas. A essa continuação ou extensão da dobra, Deleuze nomeia *desdobra*. “Quando a dobra deixa de ser representada para tornar-se 'método', operação, ato, a desdobra vem a ser o resultado do ato que se expressa precisamente dessa maneira” (DELEUZE, 2013, p. 69). O objeto barroco “é reportado não mais a um molde espacial, isto é, a uma relação forma-matéria, mas a uma modulação temporal que implica tanto a inserção da matéria em uma variação contínua como um desenvolvimento contínuo da forma” (DELEUZE, 2013, p. 39). Segundo Deleuze, se o objeto muda de estatuto por adquirir infinitos desdobramentos em sua matéria, o mesmo acontece ao sujeito – a mônada para ser justo à filosofia leibniziana, que deve assumir sua própria perspectiva em relação a variação do objeto. Deleuze elucida:

É verdade que em todos os casos o mundo só existe dobrado nas mônadas que o expressam e que ele só se desdobra virtualmente como o horizonte comum de todas as mônadas ou como a lei exterior da série que elas incluem. Mas, num sentido mais restrito, num sentido intrínseco, pode-se dizer que uma mônada, quando chamada a “viver” e, mais ainda, quando chamada à razão, desdobra em si própria essa região do mundo que corresponde a sua zona de inclusa iluminada: ela é chamada a “desenvolver todas as suas percepções”, sendo essa sua tarefa. (DELEUZE, 2013, p. 131)

A dobra dá a sensação de ver além daquilo que está representado, é alucinatória. Funciona por conjunto de representações. Não deixa discernir onde termina e onde começa o traço seguinte. A dobra curva a matéria na alma antes que se perceba. Deleuze afirma que para Leibniz, “a relação da pequena percepção com a percepção consciente é não de parte a todo mas de *ordinário a relevante ou notável*: 'O que é relevante deve ser composto de partes que não o são.'” (DELEUZE, 2013, p. 152). A matéria só se redobra e desdobra através da dobra compreendida na alma. “O essencial da mônada é ter um *fundo sombrio*: dele ela tira tudo, e nada vem de fora ou vai para fora” (DELEUZE, 2013, p. 54). Nesse sentido, a percepção se torna possível, em Deleuze, apenas nas dobras, na poeira remanescente de qualquer matéria que se clareia na alma:

Dizer que percebemos sempre nas dobras significa que apreendemos figuras sem objeto, apreendemos através da poeira sem objeto que as próprias figuras soerguem do fundo, poeira que torna a cair deixando as figuras um momento à vista. Vejo a dobra das coisas através da poeira que elas levantam e cujas dobras afasto. (DELEUZE, 2013, p. 162)

Se cada mônada compõe um mundo intrínseco, sem aberturas que estabeleçam ligação do interior com o exterior, é evidente que o seu fundo sombrio se torna a origem e o fim deste mundo particular. Contudo, do fundo escuro brota sem cessar uma “zona clara e distinta” que permite a expressão do espírito e que requisita a existência de um corpo. “Outrossim, o claro imerge no obscuro e não para de nele imergir: ele é claro-obsuro por natureza, é desenvolvimento do obscuro, é *mais ou menos* claro, tal como o sensível o revela” (DELEUZE, 2013, p. 156). O corpo é o encarregado de percorrer o lado de fora, de fazer contato com os outros corpos, ao mesmo tempo em que alimenta a alma de percepções (DELEUZE, 2013, p. 147/148). Por isso, o objeto muda segundo a subjetividade que o confronta:

O objeto físico e o espaço matemático remetem, ambos, a uma psicologia transcendental (diferencial e genética) da percepção. O espaço-tempo deixa de ser um dado puro para se tornar o conjunto ou o nexos das relações diferenciais no sujeito, e o próprio objeto deixa de ser um dado empírico para se tornar o produto dessas relações na percepção consciente. (DELEUZE, 2013, p. 153/154)

Sob o pensamento deleuziano, essa função operatória do barroco em levar ao infinito se torna exemplar a qualquer criação. A dobra é o contínuo do mundo: “porque se trata sempre de dobrar, desdobrar, redobrar” (DELEUZE, 2013, p. 236). Nesse entendimento, os *Arparadores* se mostram como dobras do espaço, seja do ponto de vista da matéria fazendo “dobraduras” pela área expositiva, seja pelas subjetivas dobras que cada visitante avultou em pensamento ao se encontrar com determinada instalação. Na medida em que a operação de tramar fitas foi sendo repetida, métodos de criação se desenvolveram, e também uma continuidade de cada trabalho foi sendo sobreposta num corpo substancial da série. Em cada trabalho, o processo de dobra se engendrou: na montagem, a fita parte, reparte-se, replica-se pelo espaço expositivo; do mesmo jeito, este espaço físico (interno ou externo) se dobra, desdobra-se, para se redobrar em outro espaço; já ajustados na mesma “coisa construída” dão prosseguimento ao dobrar-se durante a participação do espectador. Seguindo a reflexão de Deleuze, aí se aplica o princípio da similitude:

O pensamento barroco deu, com efeito, uma importância particular à distinção de várias ordens de infinito. Em primeiro lugar, se as formas absolutas constituem Deus como infinito por si, que exclui todo e partes, a ideia da criação

remete a um segundo infinito, pela causa. *É esse infinito pela causa que constitui todos e partes*, sem que haja um todo maior ou uma parte menor. Já não é um conjunto, mas uma série que não tem termo último nem limite. [...] cada termo da série, que forma um todo para os precedentes e uma parte para os seguintes, é definido por dois ou vários termos simples, termos que contraem uma relação assinalável sob essa nova função e que, então, já não desempenham o papel de partes, mas de *requisitos*, de razões ou de elementos constituintes. [...] Basta compreender que todo e partes (e similitude) não são já relações, mas são a fórmula principiadora de um infinito derivado, uma espécie de matéria inteligível para toda relação possível: então os termos primitivos, sem relação em si mesmos, *contraem relações* ao se tornarem requisitos ou definidores do derivado, isto é, formadores dessa matéria. (DELEUZE, 2013, p. 83/84)

E este processo se repetiu. Cada trabalho influenciou o próximo, dobrou-se, desdobrou-se, redobrou-se até o seguinte. A série se constituiu e se reconstituiu de dobras e desdobramentos. “Há extensão quando um elemento estende-se sobre os seguintes, de tal maneira que ele é um todo, e os seguintes, suas partes. Tal conexão todo-partes forma uma série infinita que não tem último termo nem limite (se forem negligenciados os limites dos nossos sentidos)” (DELEUZE, 2013, p. 135). Assim como a dobra deleuziana, a fita se coloca como uma unidade substancial que dá continuidade a criação. De fita em fita, a série *Arparadores* se constituiu plena por sua operação simples, criando formulações que se repetiram, mas nunca se refizeram igualmente. Dessa forma, cada instalação operou uma dobra, e de uma à outra a série se desdobrou:

Dobras sobre dobras, é esse o estatuto dos dois modos de percepção ou dos dois processos, o microscópico e o macroscópico. Eis por que a desdobra nunca é o contrário da dobra, mas é o movimento que vai de umas dobras às outras. Algumas vezes, desdobrar significa que desenvolvo, que desfazo as dobras infinitamente pequenas que não param de agitar o fundo, mas para traçar uma grande dobra sobre a qual aparecem formas, sendo esta a operação da vigília: projeto o mundo “sobre a superfície de uma dobradura”... (DELEUZE, 2013, p. 160/161)

Nesse horizonte sem limites, ainda que a série cesse seus arranjos plásticos, há um infinito já disparado pelo estiramento inicial da fita. Ao lançar o primeiro feixe pelo ar, o gesto se desencadeou, abriu-se a fissura da criação. O primeiro andar (a arquitetura) se atrelou ao segundo (a fita), um torcendo-se sobre o outro, no outro, numa relação intrincada com o espaço. Já em contexto de exposição, o gesto é entregue para outros dimensionamentos particularizados. A fita é dobrada mais e mais nos corpos que a percebem, e nas almas que as vislumbram como linhas de ar, como metáforas daquilo que não é visto no ambiente. Do fundo sombrio de meus ideais e incertezas, eu fui conduzindo cada proposta, clareando a cada configuração pelo espaço real a força conceitual que constitui a série *Arparadores*. “A matéria que revela sua textura torna-se material, assim como se torna força a forma que revela suas

dobras” (DELEUZE, 2013, p. 68). De certa maneira, entre-dobras já persistem verbalizadas neste estudo, como também, os ares – a matéria mais abundante – seguem vivos seus fluxos ininterruptos através dos lócus que a fita figurou. O processo de dobrar o espaço se instaurou, e só o infinito é o limite de tal arte.

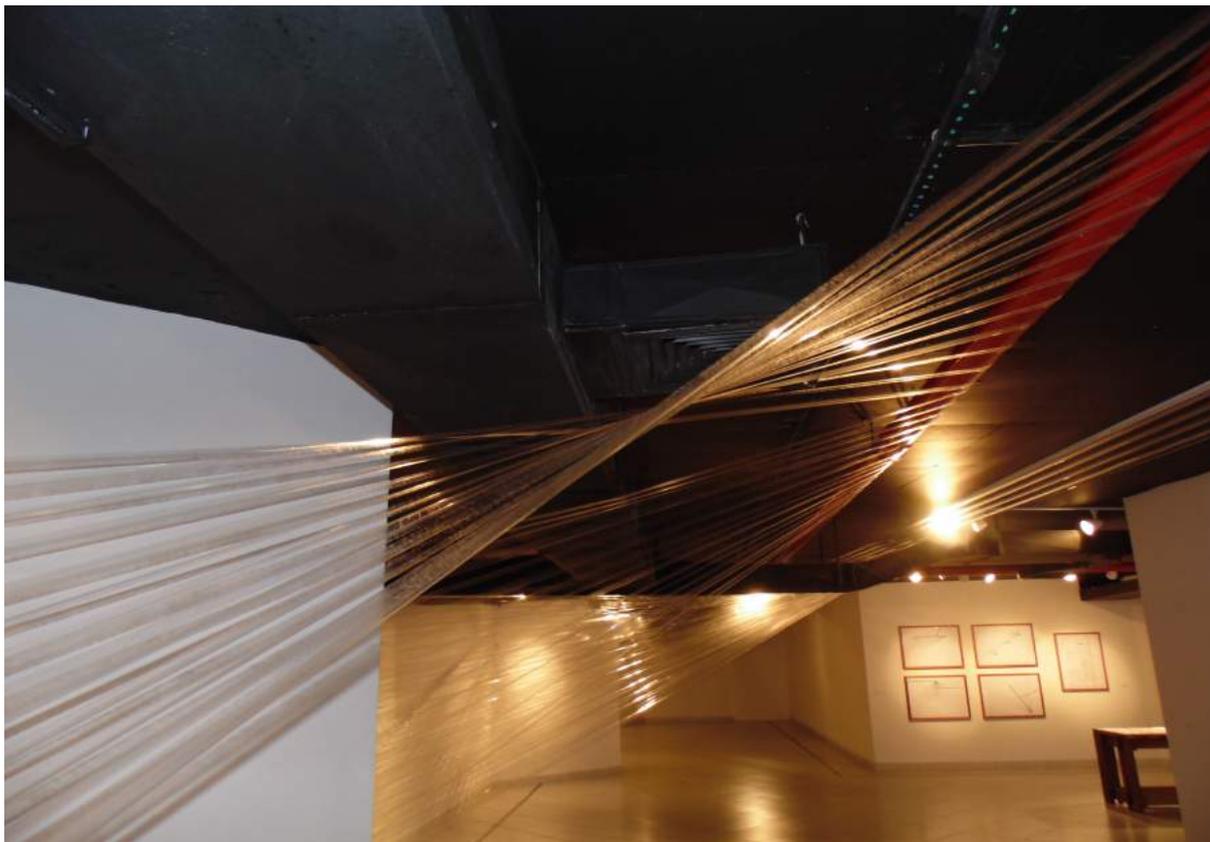
3.4 PORTIFÓLIO *ARPARADORES*

*Conjunto GAP, série arparadores, 2015*

dimensões específicas | fio de poliamida, pregos e fita adesiva

Galeria Archidy Picado | João Pessoa/PB

fotos: Thercles Silva, Christian Melo



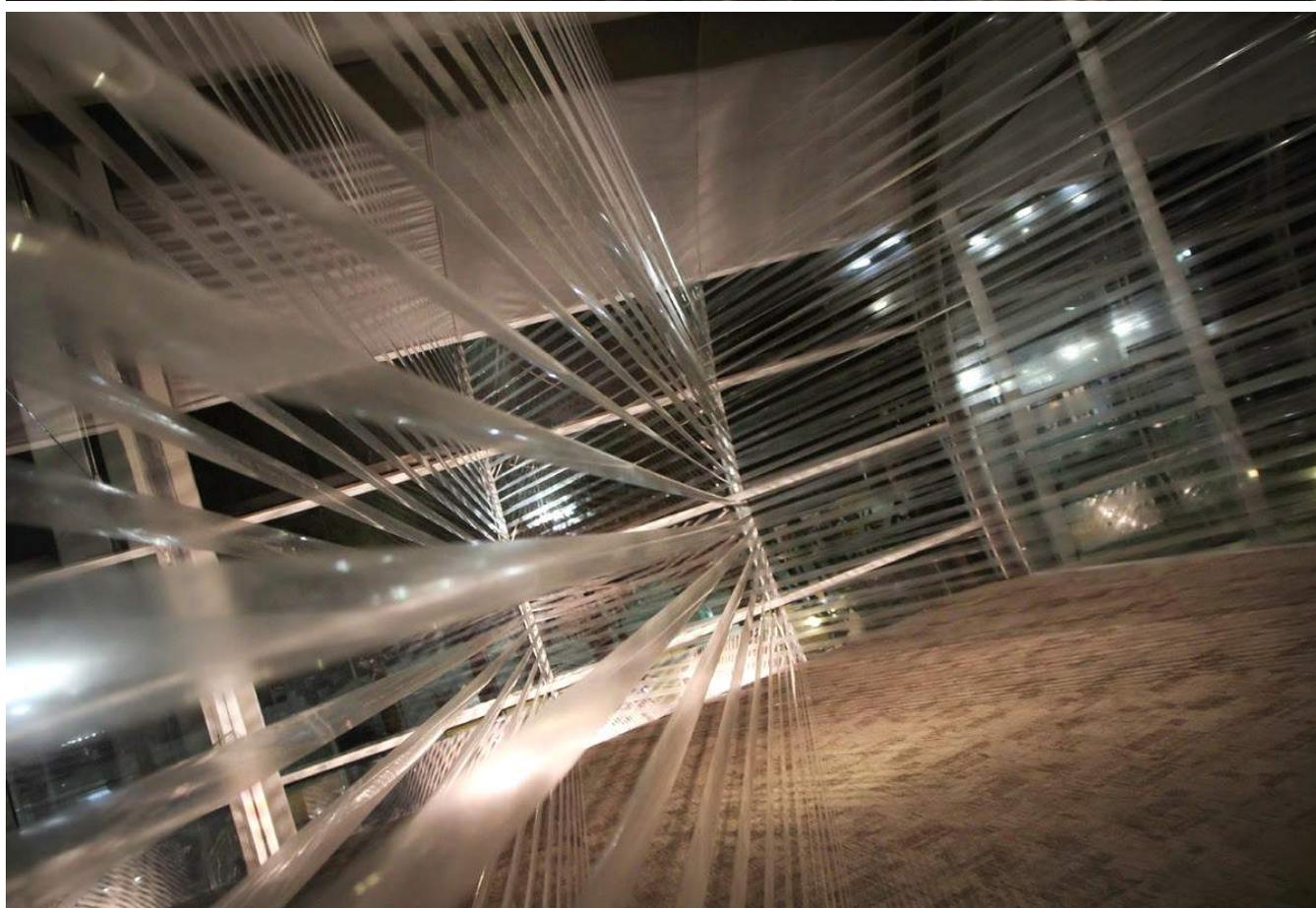
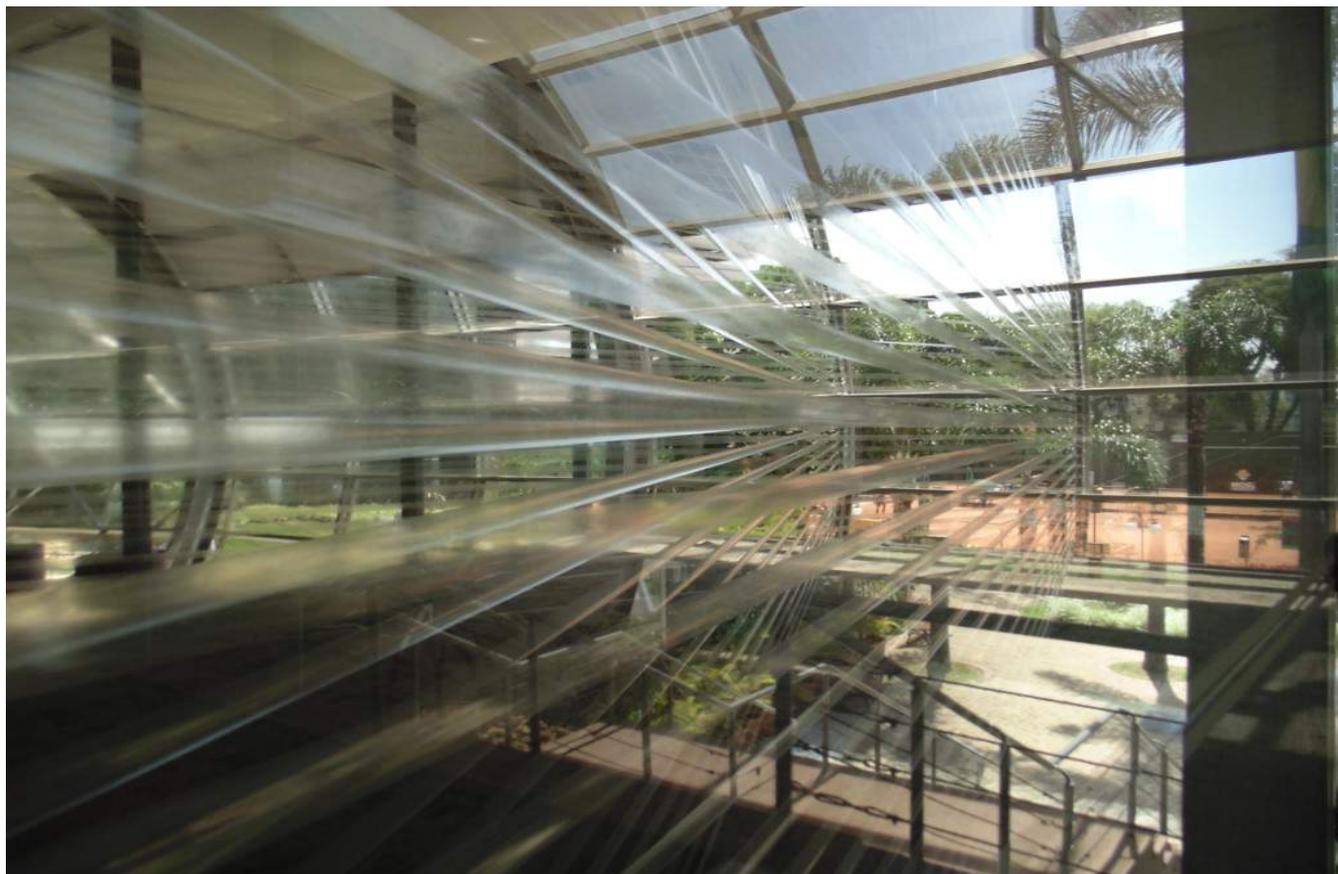
*Conjunto GAP, série arparadores, 2015*  
dimensões específicas | fio de poliamida, pregos e fita adesiva  
Galeria Archidy Picado | João Pessoa/PB

fotos: Christian Melo



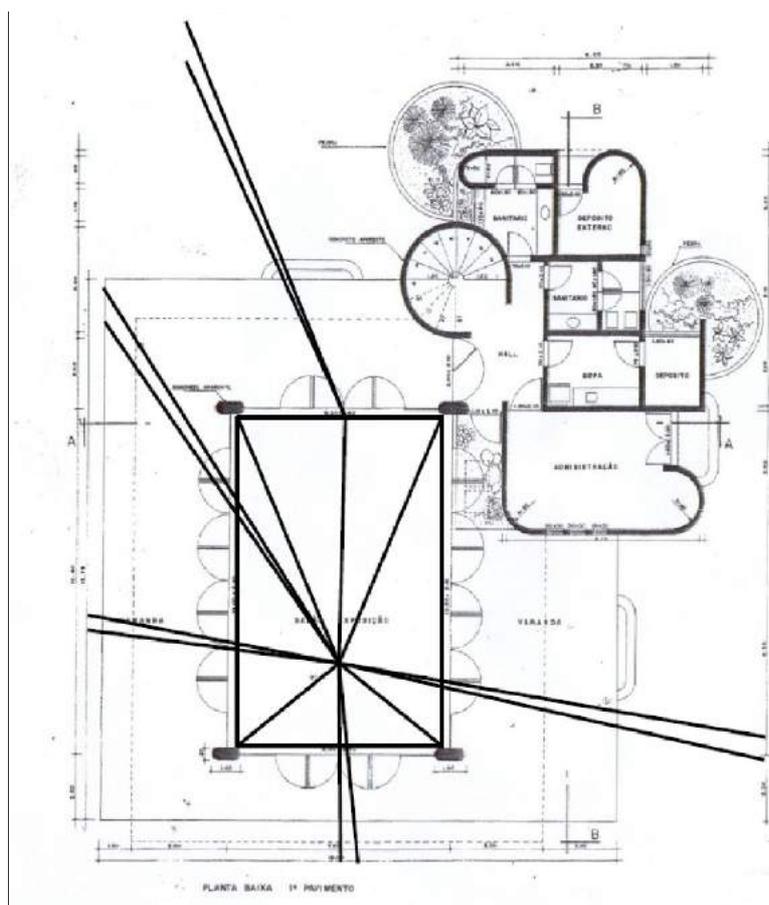
*Conjunto 34, série arparadores, 2014*  
dimensões específicas | fita adesiva  
Casarão 34 | João Pessoa/PB

fotos: Christian Melo



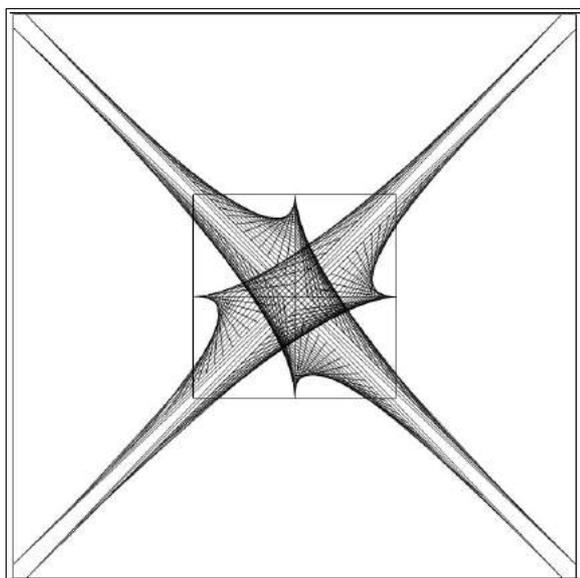
*Sem título, série arparadores*

2014 | dimensões específicas | fita adesiva  
Centro de Eventos Curitibaano | Curitiba/PR



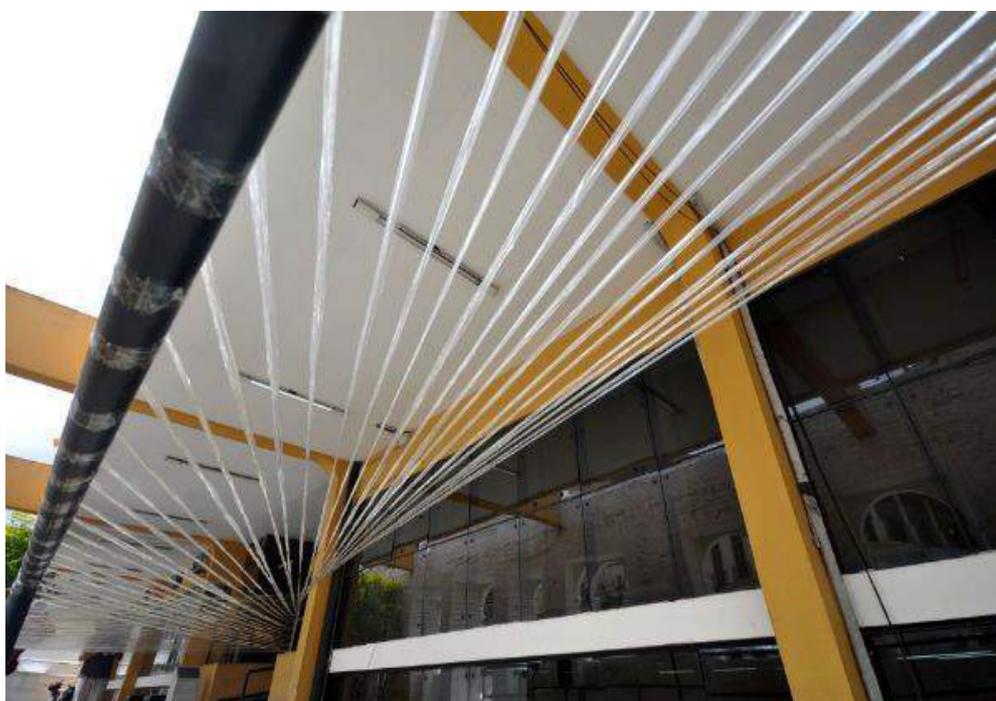
*Conjunto Campo, série arparadores*

2014 | dimensões específicas  
 fio de poliamida, arame, pregos e fita adesiva  
 Galeria Quirino Campofiorito | Niterói/RJ



*Conjunto De Bona, série arparadores*

2013 | dimensões específicas  
 fio de poliamida, pregos e fita adesiva  
 Galeria Theodoro De Bona  
 Museu de Arte Contemporânea do Paraná  
 Curitiba/PR



*Sem título, série arparadores*

2013 | dimensões específicas | fio de poliamida, pregos e fita adesiva  
Galeria de Arte da Funcarte | Natal/RN

foto: Magnus Nascimento



*Conjunto Macrs, série arparadores*

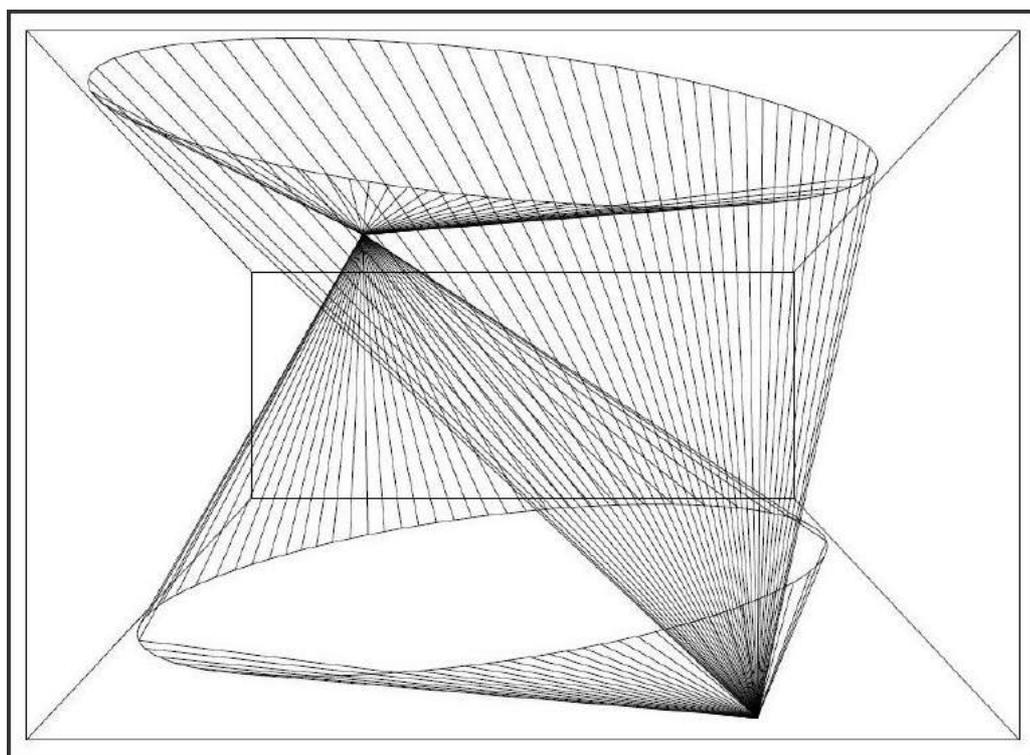
2013 | dimensões específicas | fita adesiva

Galeria Xico Stockinger, Museu de Arte Contemporânea do RS | Porto Alegre/RS



*Sem título, série arparadores*

2013 | dimensões específicas | fita adesiva  
Galeria Subte | Montevidéu/Uruguai

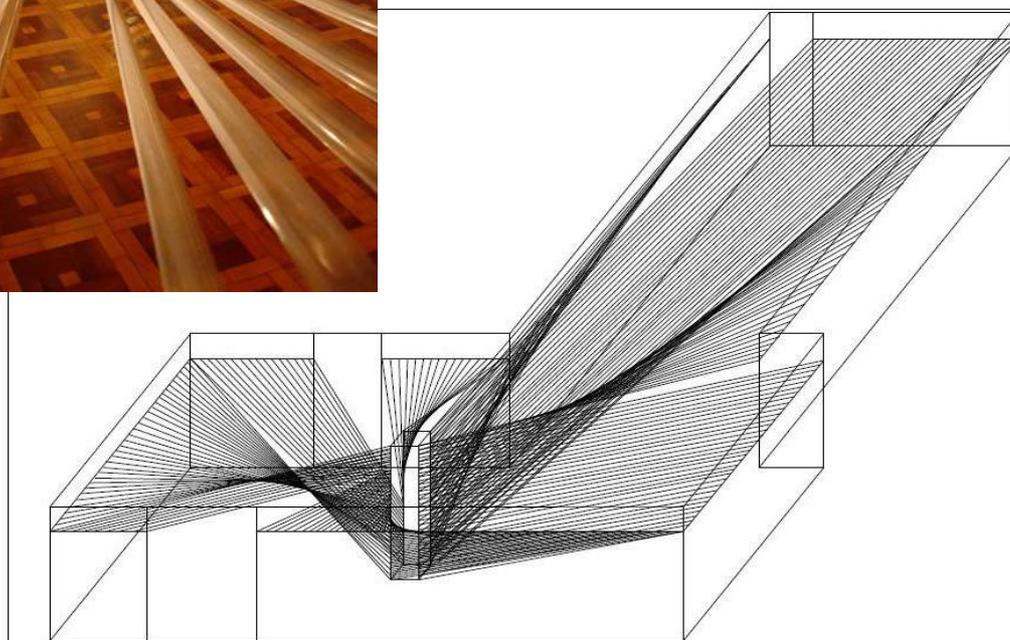


*Conjunto Subterrânea, série arparadores*  
2010 | dimensões específicas | arame, parafusos e fita adesiva  
Ateliê Subterrânea | Porto Alegre/RS



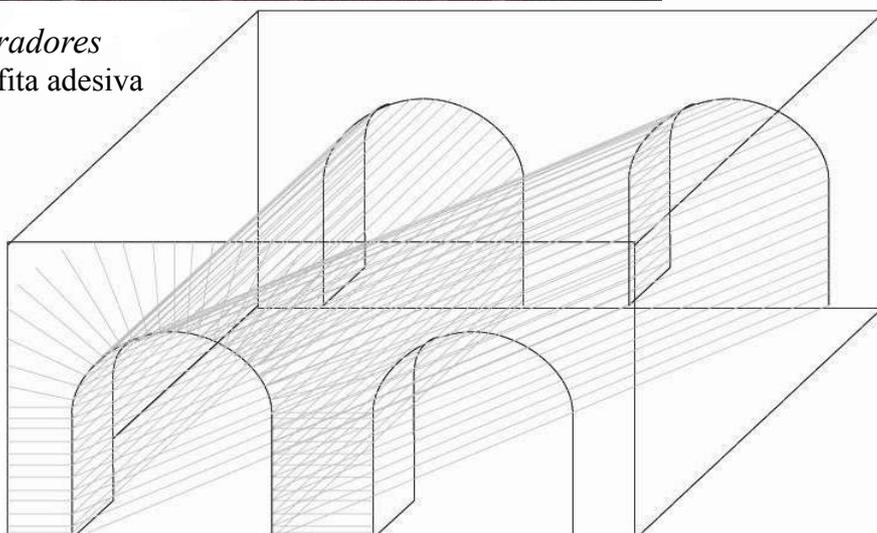
*Conjunto Pinacoteca, série arparadores*

Junho de 2010 | dimensões específicas  
barra chata, parafusos e fita adesiva  
Pinacoteca Barão do Santo Ângelo | Porto  
Alegre/RS fotos: Túlio Pinto





*Conjunto DMAE, série arparadores*  
2009 | dimensões específicas | fita adesiva  
Galeria de Arte do DMAE  
Porto Alegre/RS  
foto: Rodrigo Uriartt



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo foi importante pelo enriquecimento de minha prática artística, para uma compreensão particular do processo, e como ferramenta para outras investigações plásticas e conceituais. Durante a pesquisa pude perceber novos interesses e demandas que o fazer instintivo não oportunizara. Surgiram vários questionamentos que o trabalho necessitava responder, tanto em suas idealizações quanto em suas concretizações formais. Discordâncias e constatações que imbricaram-se na configuração final da série *Arparadores*, no meu interesse pelo potencial de espacialização de lugares específicos. Nesse sentido, esta dissertação foi fundamental e transformadora.

Ao analisar as instalações, pude compreender a dinâmica de uma pesquisa em arte, que, para mim, era constituída de trabalhos prontos, que se sucediam estabelecendo relações ou discordando completamente. E, através deste estudo, percebi uma conexão que visa, além de obras concretas, problematizar questões conceituais dentro de uma produção plástica. A prática artística passou a ser delineada por tais conceitos e tencionada pelas resultantes físicas de suas evidências poéticas. Por isso, tomei o rumo de uma construção do processo; julguei que mostrar em detalhes, erros e acertos, seria a maneira mais instigante como método de reflexão, superior a qualquer afirmação de objetos já finalizados.

O primeiro capítulo trouxe as raízes de meus ideais e a trajetória que buscava pô-los em prática. Iniciei com exercícios aleatórios de representação. Constatei um interesse pelas formas aéreas e elaborei experimentos com esse intento. Inúmeros foram os projetos que pretendiam se tornar sólidos de ar. Entretanto, a adequação pelo espaço “real” de exposição os confrontou em algumas problemáticas. Passei um período tentando adaptar fitas e planos geométricos nas montagens, por vezes consegui, por outras não. Para tanto, foi importante relacionar o papel da arquitetura, refletir sobre as componentes estruturais dos lócus expositivos que as fitas se propuseram a interferir. Da mesma maneira, foram indispensáveis as noções da categoria “instalação”, como também do apanhado teórico que discorre sobre o desenvolvimento da produção tridimensional.

Nesse caminho, um interesse norteador se evidenciou na prática das instalações: o lugar. Acima de qualquer outro desejo meu, o lugar se impunha, manifestava-se de maneira potencial. Dar sentido a tal elemento, mexer com lugares, construir arranjos espaciais que já foram, são e serão lugares. Interferências provisórias que se proponham a explicitar um jogo entre arte e arquitetura. A partir disso, passei a esmiuçar detalhes dos espaços de exposição como matéria configurante a cada projeto. Nessa investigação, além de minhas intuições

sobre as formas geométricas disponíveis, percebi que existia uma força que recriava minhas proposições artísticas na medida em que se posicionava pelos intervalos das fitas: a presença humana. O fluxo dos visitantes atravessava a criação dos *Arparadores*.

Dessa apreensão, escolhi uma abordagem que discutisse não apenas o contexto de minhas instalações, que pudesse servir de base para se pensar qualquer obra de arte ou ente construído no mundo. O segundo capítulo objetivou tal discussão conceitual, um intervalo entre a constituição do processo e a sua configuração final. O pensamento de Merleau-Ponty foi fundamental para se compreender a experiência humana num sentido ampliado. Além de refletir acerca do espaço, sua fenomenologia foi fonte de abertura por tomar o “outro” como protagonista da linguagem dos *Arparadores*. No mesmo rumo, com várias noções espaciais busquei um entendimento para o “lugar” que pontuo estar imbricado aos trabalhos. Também, delimito o território artístico em suas implicações simbólicas ao mesmo tempo em que demonstrei suas potencialidades criativas, características que denotam um dinamismo humano à realização de meus projetos. Tracei esse percurso conceitual por considerar o espaço das instalações parte de tal mundo que se cria e se recria intermitentemente pela ação humana.

No terceiro capítulo, apresentei o processo já configurado por etapas e analisei o arquivo de desenhos e as montagens das instalações – com mais detalhes no anexo “notas de montagem”. Afora a parte prática, relacionei o ar e o vazio, qual foi a pertinência desses elementos poéticos nos *Arparadores*. Para fechar o estudo, procurei dimensionar a “série” como um *todo-partes*, já que a operação artística se dobra pelos espaços constituindo-se de desdobramentos plásticos que interligam o processo numa continuidade e simultaneamente se mostram em trabalhos particularizados. Desse modo, tomei a “fita” enquanto metáfora dessa função operatória por entre os lócus expositivos.

Como projeto futuro, divido a atual conformação de meu processo artístico em dois interesses: a exploração do “espaço entre” por outros materiais além da fita, numa persistência em relação ao “ar”; e o “lugar”, as possibilidades que diferentes lócus podem proporcionar enquanto concretude material. Desse último, desejo um desenvolvimento que supere a interação geométrico-espacial, que possibilite uma investigação mais geográfica e antropológica dos lugares. Minha intenção aponta para um deslocamento entre lugares distintos, talvez um itinerário que os rearticule numa espécie de “arqueologia poética”. Materializar esses mapeamentos pela arte eu ainda não sei de que forma, mas a ideia está lançada. De fazer espaço num lugar, eu passarei a pensar lugares, discutir seus espaços, recriando-os. Entre ares e lugares, a imaginação é sempre a matéria mais inquietante.

## BIBLIOGRAFIA

AMORIM FILHO, Oswaldo Bueno. *O contexto teórico do desenvolvimento dos estudos humanísticos e perceptivos na Geografia*. In: *Percepção ambiental: contexto teórico e aplicações ao tema urbano*. Belo Horizonte: UFMG, n. 5, p. 9-20, 1987.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Livro IV, Parte 1.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. Tradução: Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Tradução: Antonio de Pádua Danesi.

BARROS, Anna. *Espaço, lugar e local*. In: *Revista USP*. São Paulo, n. 40, p. 32-45, 1998.

BATTCKOCK, Gregory. *Minimal Art: a critical anthology*. Califórnia: University of California Press, 1995.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade [1922]*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Tradução: Cláudia Berliner.

\_\_\_\_\_. *O pensamento e o movente [1934]*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Tradução: Bento Prado Neto.

BICUDO, Maria Aparecida. *Fenomenologia: confrontos e avanços*. São Paulo: Cortez, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *Três estados do campo*. In: *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *A institucionalização da anomia*. In: *O poder simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro, Difel/Bertrand Brasil. 1989.

BUREN, Daniel. *Advertência [1969]*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. *Les Écrits [1965-2012]*. volume I. Paris: Flammarion, 2012.

\_\_\_\_\_. *Textos e entrevistas escolhidos [1967-2000]*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, Paulo Sérgio Duarte (org.), 2001.

\_\_\_\_\_. Disponível em: <<http://www.danielburen.com>>

CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985.

CALDAS, Waltercio. Disponível em: <<http://www.walterciocaldas.com.br>>

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Tradução: Ivo Barroso.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CASANOVA, Marco Antonio. *Heidegger e o acontecimento poético da verdade*. In: HADDOCK-LOBO, Rafael. *Os Filósofos e a Arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

CASEY, Edward. *The Fate of Place. A Philosophical History*. Berkeley: University of California Press, 1997.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1990.

CHAUI, Marilena. *Merleau-Ponty, o que as artes ensinam à filosofia*. In: HADDOCK-LOBO, Rafael. *Os Filósofos e a Arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

COCCHIARALLE, Fernando. *O espaço da arte contemporânea*. In: CANTON, Katia. PESSOA, Fernando [orgs.]. *Sentidos e arte contemporânea*. Vitória: Vale, 2007.

CORRÊA, Roberto Lobato. *Espaço, um conceito-chave da Geografia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

DANTO, Arthur C.. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. *O mundo da arte [1964]*. In: Artefilosofia. Ouro Preto: UFOP, 2006.

Tradução: Rodrigo Duarte.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 2013. Tradução: Luiz B. L. Orlandi.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. Tradução: Paulo Neves.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

DUARTE, Matusalém de Brito. *Leituras do “lugar-mundo-vivido” e do “lugar-território” a partir da intersubjetividade*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Geociências (UFMG). Minas Gerais, 2006.

DUVIGNAUD, Jean. *Francastel e Panofsky: o espaço como problema*. In: Arte e Ensaio. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 15, p. 196-201, 2007. Tradução: Rosza W. Vel Zoladz.

ELKINS, James. *The poetics of perspective*. Ithaca: Cornell University, 1994.

\_\_\_\_\_. *Instalation objects in their settings from ancient tombs to comteporary art*. Polígrafo In: The School Art Institute of Chigago. (s/d).

FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.

FLORES, Victor Manuel Esteves. *Minimalismo e Pós-minimalismo*. Livros LabCom, 2007. Disponível em: <<http://www.labcom.ubi.pt/livros/labcom>>

FOUCAULT, Michel. *Outros espaços [1967]*. In: Ditos e Escritos III. Rio de Janeiro: Forense, 1984. (p. 411-422).

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1973.

FRASCINA, Francis. *A política da representação*. In: WOOD, Paul. Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

FRIED, Michael. *Art and Objecthood [1967]*. In: BATTCKOCK, Gregory. Minimal Art: a critical anthology. Califórnia: University of California Press, 1995. (p.116-147).

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991. Tradução: Raul Fiker.

HALL, Edward. *A dimensão oculta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *A arte e o espaço [1969]*. In: CAVALCANTE, Márcia de Sá. O espaço-entre poesia e pensamento. Série Teses. Rio de Janeiro: UFRJ, 1986. Tradução: Márcia de Sá Cavalcante.

\_\_\_\_\_. *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012. Tradução: Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia de Sá Cavalcante.

HONÓRIO, Thiago. *Ensaio*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). São Paulo, 2006.

HUCHET, Stéphane. *A instalação em situação*. In: Concepções contemporâneas da arte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

IRWIN, Robert. *Being and Circunstance: notes toward a conditional art*. San Francisco: The Lapis Press, 1985.

JESUS, Tiago Machado de. *O trabalho in situ de Daniel Buren e as sanções no museu*. In: Revista Contemporâneos, n. 13, 2015.

JUDD, Donald. STELLA, Frank. *Questões para Stella e Judd*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. *Objetos específicos [1965]*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

JUNQUEIRA, Fernanda. *Sobre o conceito de instalação*. Rio de Janeiro, Revista Gávea, n.14, 1996.

KIRSCHBAUM, Michal. *Sistemas técnicos de representação na arte contemporânea [2004]*. In: CATTANI, Iceleia B. Mestiçagens na arte contemporânea. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

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

\_\_\_\_\_. *A escultura no campo ampliado [1979]*. In: Arte e Ensaio, 2012. Tradução: Elizabeth Carbone Baez.

KWON, Miwon. *One place after another*. In: Revista October 80, spring, 1997. Tradução:

Jorge Menna Barreto.

LEPRUN, Sylviane. *Sobre maneiras de instalações*. In: Porto arte: revista de artes visuais, v. 10, 1999.

LIPPARD, Lucy. *The Lure of the Local: senses of place on a multicentered society*. Nova York: New Press, 1994.

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Madri: Biblioteca Mondadori, 1990.

MARTINO, Marlen Batista De. *Do vazio ao labirinto: o espaço e a arte contemporânea*. Dissertação (mestrado) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina (CFCH/ UFSC). Florianópolis, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *O homem e a comunicação*. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

\_\_\_\_\_. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas: Papirus, 1990.

\_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MORRIS, Robert. *O tempo presente do espaço [1978]*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Obra e lugar: outras relações estéticas*. In: Revista DASartes, n. 2, Rio de Janeiro: O Selo, 2009.

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

POINSOT, Jean-Marc. *In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine. Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris: Centre Georges Pompidou, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROHMANN, Chris. *O livro das ideias*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

SANDBACK, Fred. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artist/14859/fred->

[sandback.html](#)>

SANTORO, Fernando. *Aristóteles e a arte poética*. In: HADDOCK-LOBO, Rafael. Os Filósofos e a Arte. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP, 2006.

SARAMAGO, Ligia. *Sobre A arte e o espaço de Martin Heidegger*. In: Revista Artefilosofia, n.5, Ouro Preto: Tessitura, 2008.

SEEL, Martin. *Antes da aparência vem o aparecer. Notas para uma estética dos meios*. In: Interactividades. Volume V, p. 57-70, 1993.

TAVARES, Ana Maria. Disponível em:  
<[http://www.pucsp.br/artecidade/novo/txcurador\\_tavares.htm](http://www.pucsp.br/artecidade/novo/txcurador_tavares.htm)>

TEDESCO, Elaine. *Instalação: campo de relações*. Porto Alegre, 2004. Texto disponível em:  
<<http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>>

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

\_\_\_\_\_. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel, 1980.

VINHOSA, Luciano. *Território: um evento que dá lugar à experiência estética*. In: Arte e Ensaio. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 16, p. 82-91, 2008.

WOOD, Paul. (org.) *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

## ANEXO – NOTAS DE MONTAGEM

A experiência de instalar os *Arparadores* contribuiu à prática por seu enriquecimento poético no domínio do metiê e também por se apresentar como fonte de estudo, síntese do processo. Nestas notas, listo dados específicos de cada proposta juntamente a seus respectivos procedimentos de montagem. Com isso, pretendo demonstrar a maneira com a qual preparei cada instalação, pontuando detalhes físicos da arquitetura que a formularam, meu olhar acerca das geometrias configuradas por entre os lócus expositivos e alguns apontamentos contextuais que transformaram cada projeto após sua construção final.

***Sem título, série Arparadores*** | 2008 | 4 x 3 x 3 m | 35 m de fio de poliamida, 4 parafusos/pitões e 20 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, trena, furadeira e tesoura | Galeria Xico Stockinger | Porto Alegre/RS. (figura 21, p. 38)

Procedimentos de montagem:

Estrutura: demarca-se os pontos *a*, *b*, *c*, *d* no gradil do teto formando um quadrado de 3 x 3 m; depois, fixa-se os pitões no ponto *x* centralizado no piso perpendicularmente ao quadrado do teto; a partir deles, amarra-se os fios de poliamida percorrendo toda a extensão, formando uma pirâmide invertida com quatro arestas *ax*, *bx*, *cx*, *dx*;

Revestimento: com a fita adesiva é feito o contorno, partindo de *ax* a *bx*; repete-se a sequência alternando faixa de fita e faixa de vazio, completando a extensão das linhas paralelas; repete-se o processo nos três triângulos seguintes terminando de *dx* a *ax*; são 50 faixas de fita e 50 faixas de vazio para cada triângulo, totalizando 200 faixas de fita e 200 faixas de vazio.

Nota: A pirâmide invertida foi desenhada como um espelhamento da estrutura metálica do teto, relacionando as paredes laterais de vidro nos múltiplos reflexos da fita.

***Conjunto 43, série Arparadores*** | 2008 | dimensões específicas | 32 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, trena e tesoura | Instituto de Artes da UFRGS | Porto Alegre/RS.

Procedimentos de montagem:

Estrutura: demarca-se as linhas *a* e *b* na tubulação elétrica (tubos plásticos de alta resistência) formando uma quina na parede 1; depois, demarca-se a linha *x* na única coluna cilíndrica que divide a parede 3; as paredes 1 e 3 são paralelas;

Revestimento: com a fita adesiva é feito o contorno, partindo do fim de *b*, no alto da parede 1, até alcançar a base de *x*, na coluna; a sequência alterna faixa de fita e faixa de vazio, entrelaçando as linhas diagonais; repete-se o processo terminando a estrutura do fim de *a* até alcançar o alto de *x*, fim da extensão da coluna; são 112 faixas de fita e 112 faixas de vazio.

Nota: O desenho das fitas interligava elementos arquitetônicos despercebidos da sala, coluna e tubulação elétrica, fazendo as duas paredes conectadas dobrarem o espaço.

***Conjunto DMAE, série Arparadores*** | 2009 | dimensões específicas | 72 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, trena e tesoura | Galeria de Arte do DMAE | Porto Alegre/RS. (portifólio, p. 143)

Procedimentos de montagem:

Estrutura: demarca-se as linhas *a*, *b*, *c*, *d* em quatro arcos, delimitando o espaço entre seis colunas;

Revestimento: com a fita adesiva é feito o contorno, partindo do centro do arco *a* em direção ao centro do arco *c*, no alto; depois, do centro do arco *b* até o arco *d*; a sequência alterna faixa

de fita e faixa de vazio, entrelaçando as linhas paralelamente em diagonal; repete-se o processo terminando da base de  $b$  até alcançar a base de  $d$ ; são 368 faixas de fita e 368 faixas de vazio.

Nota: Os vãos entre os arcos da sala serviam antigamente como reservatório de água. Sua disposição segmentada paralelamente é transposta com o atravessamento diagonal que inverte o fluxo (agora dos visitantes da galeria). O efeito da iluminação contribuiu para uma atmosfera inebriante; os escuros junto ao teto, as luzes difusas nos arredores e o brilho intenso em seu intervalo transformaram as fitas em uma conexão tubular cintilante de luz.

**Sem título, série Arparadores** | 2009 | 5 x 5 x 6 m | 10 m de barra chata, 52 parafusos, 2 pinos de alumínio e 55 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, trena, furadeira, alicate e tesoura | Instituto Tomie Ohtake | São Paulo/SP. (figuras: 32, p. 67 - 39, p. 118)

Procedimentos de montagem:

Estrutura: demarca-se as linhas  $a$  e  $b$  nas paredes paralelas 1 e 3 e os pontos  $x$  e  $y$  nas vigas de sustentação do teto, formando um quadrado entre as extremidades de  $a$  e  $b$  (no alto) e os pontos  $x$  e  $y$ ; depois, fixa-se, respectivamente, as barras chatas em  $a$  e  $b$  e os pinos em  $x$  e  $y$ ;

Revestimento: divide-se o quadrado em quatro segmentos  $ax$ ,  $ay$ ,  $bx$ ,  $by$  (triângulos retângulos); com a fita adesiva é feito o contorno, do alto de  $a$  até o ponto  $x$ , alternando faixa de fita e faixa de vazio, até completar o segmento  $ax$ ; repete-se o processo em  $ay$ ,  $bx$ ,  $by$ , completando da base de  $b$  até  $y$ ; são 110 faixas de fita e 110 faixas de vazio para cada triângulo retângulo, totalizando 440 faixas de fita e 440 faixas de vazio.

Nota: O enquadramento do trabalho e sua especial iluminação possibilitaram com que uma extensa projeção de sombras invadissem o espaço expositivo, fazendo as fitas tilintarem como uma pedra preciosa, obscurecerem-se em vultos nublados pelas paredes brancas e movimentarem-se pela dinâmica das saídas de ar condicionado.

**Roseiral, série Arparadores** | 2009 | dimensões específicas | 148 rolos de fita adesiva | equipamentos: escadas, trena e tesoura | Oi Expressões, Parque Farroupilha, Praça do Roseiral | Porto Alegre/RS. (figura 26, p. 43)

Procedimentos de montagem:

Estrutura: demarca-se as linhas  $a$ ,  $b$ ,  $c$ ,  $d$  nos quatro postes de iluminação da praça (4 m de altura cada), formando o quadrante 1; demarca-se outras quatro linhas  $e$ ,  $f$ ,  $g$ ,  $h$  no alto de outros quatro postes de iluminação (8 m de altura cada), formando o quadrante 2, que sobreposto ao primeiro forma uma estrela de oito pontas; no meio da praça, demarca-se o ponto  $x$  na viga de sustentação do chafariz, bem ao centro da estrela;

Revestimento: divide-se o quadrante 1 em quatro segmentos  $ax$ ,  $bx$ ,  $cx$ ,  $dx$  (triângulos); com a fita adesiva é feito o contorno, do alto de  $a$  até  $x$ , alternando faixa de fita e faixa de vazio, até completar o segmento  $ax$ ; repete-se o processo em  $bx$ ,  $cx$ ,  $dx$ , completando da base de  $d$  até  $x$ ; depois, divide-se o quadrante 2 em quatro segmentos  $ex$ ,  $fx$ ,  $gx$ ,  $hx$  (triângulos), repetindo o processo do alto de  $e$  até  $x$ , completando de  $h$  até  $x$ ; são 24 faixas de fita e 24 faixas de vazio para cada triângulo do quadrante 1, totalizando 96 faixas de fita e 96 faixas de vazio; e 8 faixas de fita e 8 faixas de vazio para cada triângulo do quadrante 2, totalizando 32 faixas de fita e 32 faixas de vazio.

Nota: O formato da praça traça planos quadráticos a partir de quatro divisões exteriores e do ponto central (o chafariz) fazendo de seus passeios um jogo de planos retos em direção ao centro. O arranjo de fitas traçou uma espécie de demarcação poética desta localização; como num mapa, tracei um  $x$  e depois outro fechando a área. A orientação das faixas de fita tomou rumos opostos; atravessei fitas por onde os passantes andariam retilineamente, dando direcionamentos transversais, e por onde atravessariam a praça por suas diagonais dispus faixas que interromperam o fluxo, fazendo com que os caminhos fossem ou pelos contornos ou em ziguezague. Outro detalhe, foi a atmosfera de dia nublado; por vezes chovia fino, garoava cobrindo as fitas de gotículas que faziam os reflexos do espaço uma experiência

mágica.

**Asas do Jardim, série Arparadores** | 2009 | dimensões específicas | 1 braçadeira de alumínio, 8 parafusos e 40 rolos de fita adesiva | equipamentos: escadas, trena, furadeira e tesoura | Jardim da Koralle | Porto Alegre/RS.

Procedimentos de montagem:

Estrutura: Demarca-se duas linhas  $a$  e  $b$  (4,20 de altura cada) nos dois tubos da parede lateral (sustentação das calhas da Koralle), suspensos a 2,35 m do chão, o que forma duas retas verticais paralelas distanciadas por 6,7 m; no meio do muro (frontal à parede lateral), fixa-se a braçadeira  $x$  bem ao centro;

Revestimento: com a fita adesiva é feito o contorno do alto de  $a$  até  $x$ , alternando faixa de fita e faixa de vazio, completando o segmento  $ax$  (triângulo retângulo); repete-se o processo de  $b$  a  $x$ , completando o triângulo retângulo  $bx$ ; são 58 faixas de fita e 58 faixas de vazio para cada triângulo, totalizando 116 faixas de fita e 116 faixas de vazio.

Nota: As asas de fita saltavam do muro coberto de verde em direção às paredes da arquitetura antiga. A simetria das faixas transparentes evidenciou um intervalo dessa relação, um volume iluminado pelo sol entre os elementos do jardim e da construção. Nos reflexos, estes elementos figuravam recortados e recombinados em novos arranjos visuais.

**Sem título, série Arparadores** | 2009 | dimensões específicas | 75 m de arame galvanizado, 212 parafusos/pitões e 150 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, trena, furadeira, alicate e tesoura | Museu de Arte Contemporânea do MS | Campo Grande/MS.

Procedimentos de montagem:

Estrutura: demarca-se as linhas sinuosas  $a$  e  $b$  na parede cilíndrica, de maneira inversa formando quatro semielipses; depois, são fixados os pitões e o arame em toda a extensão destas linhas;

Revestimento: com a fita adesiva é feito o contorno, partindo da extremidade superior de  $a$  até  $b$ ; repete-se o processo na sequência alternando faixa de fita e faixa de vazio, terminando toda a extensão das linhas sinuosas na extremidade inferior  $ab$ ; são 650 faixas de fita e 650 faixas de vazio para cada semielipse, totalizando 2600 faixas de fita e 2600 faixas de vazio.

Nota: A grandiosidade deste projeto se deve à configuração da sala. Com pé direito superior a 10 m, a sala cilíndrica é recortada por uma rampa sinuosa que vai de um pavimento a outro do museu, o que possibilitava uma experimentação desde as alturas do trabalho até alcançar o piso inferior. Caminhada entre fitas que circulava o ambiente movimentando corpos e infinitos entre-espacos visuais nos reflexos da fita. Além disso, as muitas janelas espraiavam pontuais raios de sol que conjugados às sombras do espaço colaboravam na criação da rica atmosfera.

**Conjunto MAB, série Arparadores** | 2010 | 2,5 x 5,5 x 7 m | 27 m de arame galvanizado, 62 parafusos/pitões e 74 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, trena, furadeira, alicate e tesoura | Museu de Arte de Blumenau | Blumenau/SC. (figura 12, p. 24)

Procedimentos de montagem:

Estrutura: demarca-se as linhas  $a$  e  $b$  na parede 1 e as linhas  $c$  e  $d$  na parede 3, formando um X em 1 e um quadrante em 3; depois, fixa-se o arame com os pitões nestas linhas;

Revestimento: com a fita adesiva é feito o contorno, do alto de  $a$  até a base de  $c$ , alternando faixa de fita e faixa de vazio, até completar o segmento  $ac$ , da base de  $a$  até o alto de  $c$ ; repete-se o processo em  $bd$ , completando da base de  $b$  até o alto de  $d$ ; são 212 faixas de fita e 212 faixas de vazio para cada segmento, totalizando 424 faixas de fita e 424 faixas de vazio.

Nota: A instalação tomou a sala por inteiro, não percebi que o projeto neste espaço se tornaria uma trama em que os visitantes não poderiam entrar. O resultado podia ser visto por meio de uma abertura lateral. Os mais ousados por vezes abaixavam-se entre as fitas e arrumavam seus caminhos pelo trabalho.

**Conjunto Pinacoteca, série Arparadores** | 2010 | dimensões específicas | 25 m de barra chata, 56 parafusos e 165 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, furadeira, trena e tesoura | Pinacoteca Barão do Santo Ângelo | Porto Alegre/RS. (portifólio, p. 142)

Procedimentos de montagem:

Estrutura: demarca-se sete linhas (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) nas laterais da única coluna da galeria; nestas, fixa-se, respectivamente, as barras chatas; depois, demarca-se as sete barras (de uso comum à sustentação de quadros) já instaladas no alto das sete paredes da pinacoteca (*a, b, c, d, e, f, g*), cada uma tem sua medida específica;

Revestimento: divide-se a estrutura em sete segmentos *1a, 2b, 3c, 4d, 5e, 6f, 7g*; com a fita adesiva é feito o contorno, do alto de *a* até o alto de 1, alternando faixa de fita e faixa de vazio, até completar o segmento *1a*; repete-se o processo em todos os segmentos, completando do alto de *g* até a base de 7; são 1345 faixas de fita e 1345 faixas de vazio para todos os segmentos.

Nota: A pinacoteca esvaziada de objetos por si já se mostra um atrativo à percepção. O desenho do piso, a grade de gesso no teto, sua iluminação por globos de vidro, o formato em L, a única coluna onipresente; todos elementos que fazem de sua estrutura arquitetônica uma experiência e tanto. As fitas remexeram a galeria desdobrando-se em feixes de luz e ar, ativando as barras sem uso, revolvendo-as através da coluna. Isso fez o fluxo rotineiro de visitaçao do espaço, sempre pelo meio, tomar outras direções. Ou os corpos quase se ajustavam às paredes ou se agachavam junto ao lindo piso geométrico de tacos.

**Conjunto Subterrânea, série Arparadores** | 2010 | dimensões específicas | 1 rolo de 30 metros de arame, 2 pinos de alumínio, 65 parafusos/pitões e 45 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, trena, furadeira e tesoura | Ateliê Subterrânea | Porto Alegre/RS. (portifólio, p. 141)

Procedimentos de montagem:

Estrutura: demarca-se as elipses *a* e *b* no teto e no piso, o ponto *x* no centro superior do teto, e o ponto *y* no centro inferior do piso; depois, fixa-se, respectivamente, o arame em *a* e *b* e os pinos *x* e *y*;

Revestimento: divide-se as elipses *a* e *b* em duas diagonais 2 e 4, obtendo quatro semielipses: *ax, ay, bx* e *by*; com a fita adesiva é feito o contorno, de *x* a *bx*, alternando faixa de fita e faixa de vazio, até completar a semielipse *bx*; repete-se o processo em *y-ay, x-ax* completando em *y-by*; são 130 faixas de fita e 130 faixas de vazio para cada semielipse, totalizando 520 faixas de fita e 520 faixas de vazio.

Nota: Um dos poucos projetos iniciais que não tinham em sua idealização componentes da arquitetura, conservou o mesmo arranjo do planejamento à montagem. As elipses conectadas por fitas estabeleceram dois interessantes recortes visuais: por um lado, a firmeza das fitas e o brilho das luzes interiores intensificaram a solidez de algo a se ver, deram limites quase precisos às tramas geométricas; do outro, a luz exterior invadia a sala através de suas vidraças, o que durante o dia enfatizava a sutileza das transparências, à noite tornava as fitas espelhos refletindo as intermitentes e coloridas luzes presentes no trânsito da rua em frente.

**Sem título, série Arparadores** | 2010 | dimensões específicas | 25 m de arame galvanizado, 112 parafusos/pitões e 90 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, trena, furadeira, alicate e tesoura | Parque Francisco Rizzo | Embu das Artes/SP. (figura 22, p. 38)

Procedimentos de montagem:

Estrutura: demarca-se as linhas sinuosas *a* e *b* nas paredes paralelas 1 e 2, respectivamente, de maneira inversa formando quatro semielipses; depois, fixa-se os pitões e o arame em toda a extensão das linhas *a* e *b*;

Revestimento: com a fita adesiva, parte-se da extremidade superior de *a* até a superior de *b*; repete-se o processo na sequência alternando faixa de fita e faixa de vazio, completando toda a extensão das linhas sinuosas nas extremidades inferiores; são 175 faixas de fita e 175 faixas

de vazio para cada semi-elipse, totalizando 700 faixas de fita e 700 faixas de vazio.

Nota: As linhas sinuosas foram instaladas em paredes paralelas contornando quatro das cinco aberturas do galpão de exposição. Com a fita estabeleci uma trama que ligava as duas linhas criando uma onda espacial que dobrava o espaço. Isso impossibilitava a circulação no resto da sala; quem entrasse por uma destas aberturas do trabalho ou sairia na porta correspondente deslocando-se pelo túnel desenhado com fita, ou teria de abaixar-se ondulando seu corpo pelas dobras do espaço.

**Conjunto GAM, série Arparadores** | 2011 | dimensões específicas | 9 m de barra chata de alumínio, 3 m de arame galvanizado, 55 parafusos e 170 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, furadeira, trena, alicate e tesoura | Galeria Augusto Meyer, Casa de Cultura Mário Quintana | Porto Alegre/RS. (figura 25, p. 43)

Procedimentos de montagem:

Estrutura: demarca-se o retângulo  $a$  no gradil do teto, depois, instala-se outro retângulo  $b$  (1,5 x 3 m) de barra chata na parede de fundo da galeria; no piso (parte frontal), fixa-se quatro braçadeiras de arame, formando um quadrante  $x$ ;

Revestimento: com a fita adesiva é feito o contorno, de ponta a ponta do retângulo  $a$ , sequencialmente, alternando faixa de fita e faixa de vazio, completa-se cada lateral do retângulo  $a$  até alcançar  $x$ , criando uma pirâmide invertida; repete-se o processo de  $b$  até  $x$ ; são 1040 faixas de fita e 1040 faixas de vazio para  $a$  e 272 faixas de fita e 272 faixas de vazio para  $b$ , totalizando 1312 faixas de fita e 1312 faixas de vazio.

Nota: O primeiro projeto em que convidei os visitantes a intervirem nas fitas fixando o que quisessem nas faixas adesivas. Com o tempo de exposição, a forma piramidal limpa e brilhante tornou-se adensada por elementos subjetivos; de recados, pedidos e cartas a objetos diversos, transformou-se numa espécie de fonte dos desejos. O meu objeto de fixação – a fita – passou a ser um meio de fixação, de encontro para aquele público que vivenciou a instalação.

**Transpassagem, série Arparadores** | 2011 | dimensões específicas | 105 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, trena e tesoura | Museu de Arte de Londrina | Londrina/PR.

Procedimentos de montagem:

Estrutura: demarca-se dez vigas sustentadoras (as colunas do antigo terminal rodoviário) formando cinco pares;

Revestimento: com a fita adesiva é feito o contorno, partindo da extremidade superior de 10 até a superior de 7; depois, de 9 a 8; repete-se o processo na sequência alternando faixa de fita e faixa de vazio até alcançar o piso, completando toda a extensão na respectiva sequência: 8-5 e 7-6, 6-3 e 5-4, 4-1 e 3-2; são 120 faixas de fita e 120 faixas de vazio entre cada intervalo, totalizando 480 faixas de fita e 480 faixas de vazio.

Nota: No antigo terminal rodoviário de Londrina, a grande instalação tramou de forma simples as colunas de concreto que antigamente subdividiam os boxes de ônibus, formando uma não passagem. Por ser um terreno aberto e ligado às redondezas do centro da cidade, a surpresa do trabalho foi trazer mais um ruído àquela atmosfera. O barulho do trânsito e as falas dos pedestres se misturavam aos sons produzidos pelas fitas, com a força do vento que as fazia estalar o espaço.

**Conjunto MACRS, série Arparadores** | 2013 | dimensões específicas | 45 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, trena e tesoura | Galeria Xico Stockinger, Museu de Arte Contemporânea do RS | Porto Alegre/RS. (portifólio, p. 139)

Procedimentos de montagem:

Estrutura: demarca-se as áreas  $a$  e  $b$  nas tesouras metálicas do teto, os pontos  $x$  e  $y$  nos corrimãos, respectivamente;

**Revestimento:** divide-se os quadrados  $a$  e  $b$  em seus quatro lados, obtendo oito laterais; com a fita adesiva é feito o contorno, de  $x$  a  $b$ , alternando faixa de fita e faixa de vazio, até completar a extensão  $bx$ ; repete-se o processo em  $ay$  completando de  $y$  a  $a$ ; são 75 faixas de fita e 75 faixas de vazio para cada lado das pirâmides invertidas  $a$  e  $b$ , totalizando 600 faixas de fita e 600 faixas de vazio.

**Nota:** Este projeto foi uma referência à pirâmide invertida apresentada no Salão Jovem Artista de 2008, redesenhada e duplicada, configurando uma ligação mais estrita com a galeria. Partindo da estrutura metálica do teto não mais como um desenho que lembra, mas se faz por sua arquitetura.

**Marco-zero, série Arparadores** | 2013 | dimensões específicas | 45 m<sup>3</sup> de areia e 133 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, enxada, ancinho, trena e tesoura | Casa de Cultura Dide Brandão (área da fachada) | Itajaí/SC. (figura 24, p. 43)

**Procedimentos de montagem:**

**Estrutura:** demarca-se o círculo  $x$ , no chão, a partir da placa central ( $y$ ) da área; depois, delimita-se os três postes de iluminação  $a$ ,  $b$ ,  $c$  formando um triângulo com eixo em  $y$ ;

**Revestimento:** com a fita adesiva é feito o contorno, do alto de  $a$  a  $y$ , alternando faixa de fita e faixa de vazio, sempre girando entre os postes até completar a extensão  $ay$  (triângulo); repete-se o processo em  $by$  e  $cy$ ; são 234 faixas de fita e 234 faixas de vazio para cada segmento, totalizando 712 faixas de fita e 712 faixas de vazio; depois, espalha-se a areia por toda a demarcação do círculo  $x$ .

**Nota:** A proposta foi um marco-zero poético para uma cidade imaginária. Sobre um círculo de areia entre postes e placa, numa área de passagem do centro de Itajaí, tramei o arranjo de fitas. Mais do que seu formato ou de seu objetivo simbólico, o trabalho atravessava a dinâmica dos passantes, intrigava a alguns e incomodava a muitos outros que costumavam deslocar-se livremente por aquele local. Sob tal contexto, os “avisados” da arte e os “desavisados” passantes foram transfigurados a público do acontecimento. Nesse sentido, melhor que esmiuçar detalhes de sua configuração espacial, é pontuar sua situação<sup>36</sup>. O trabalho serviu para questionar qual seria o papel de uma intervenção artística no espaço público e também para se pensar a função da instituição como validação daquele objeto estranho à cidade.

**Sem título, série Arparadores** | 2013 | dimensões específicas | 2 m de arame galvanizado, 45 m de fio de poliamida, 95 pregos de aço e 92 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, trena, martelo e tesoura | Galeria de Arte da Funcarte | Natal/RN. (portifólio, p. 138)

**Procedimentos de montagem:**

**Estrutura:** demarca-se o retângulo  $x$  (laterais 1,2,3,4) na parede 2, fixando os fios de poliamida para sustentação; no alto da parede 3, fixa-se duas braçadeiras de arame ( $y$ );

**Revestimento:** com a fita adesiva é feito o contorno, do alto de 1 a  $y$ , alternando faixa de fita e faixa de vazio, até completar a extensão  $1y$  (triângulo retângulo); repete-se o processo em  $2y$ ,  $3y$ ,  $4y$ , formando uma pirâmide de lado; depois, das laterais 3 e 4 estira-se mais faixas de fita em direção à parede de vidro (frente da galeria) espalhando-se, já no exterior, por barras de metal que limitam o terreno; são 425 faixas de fita e 425 faixas de vazio para o interior e 155 faixas de fita e 155 faixas de vazio para o exterior.

**Nota:** A proposta estabelecia uma ligação entre as estruturas arquiteturais do interior e o

<sup>36</sup> O entre-espaço de *Marco-zero* interferiu transformando o fluxo daquele local. Operação que desestabilizou a relação proxêmica dos indivíduos, habituados por distanciamentos mecânicos e introjetados em seus corpos pelos hábitos cotidianos. Segundo Edward Hall, no livro *A Dimensão Oculta* (1981), a “proxêmica” define as maneiras como os corpos se colocam uns em relação aos outros, como se movimentam e ocupam o espaço envolvente. A comunicação estabelecida entre si, a distância entre os corpos, a orientação do corpo e do rosto, a forma como se tocam ou se evitam, o modo como se dispõem e se posicionam entre os objetos e os espaços. A alteração multidimensional do espaço explica a tensão gerada entre os passantes, fazendo com que eles saíssem de sincronia com suas rotinas.

cercamento exterior da galeria. As fitas foram transpostas através dos mínimos vãos da fachada de vidro alcançando as barras de ferro que cercam o terreno. Durante a montagem, a quantidade de fita empregada foi tanta que a tensão entre a parede interna e os tubos da cerca fez com que o revestimento de madeira desprendesse quase por inteiro.

**Sem título, série Arparadores** | 2013 | 3,45 x 5,2 x 7 | 42 m de fio de poliamida, 210 pregos de aço e 72 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, trena, martelo e tesoura | Galeria de Arte da Proex | Ponta Grossa/PR. (figura 36, p. 117)

Procedimentos de montagem:

Estrutura: demarca-se as linhas *a, b, c, d* na parede 2 e as linhas *e, f, g, h* na parede 4, nestas linhas, fixa-se os fios de poliamida com os pregos de aço;

Revestimento: com a fita adesiva é feito o contorno, do alto de *d* até o alto de *f*, alternando faixa de fita e faixa de vazio; depois, do alto de *e* até o alto de *c*, sempre tramando as linhas, alternadamente, até completar o segmento da base de *a* até a base de *g* e da base de *b* até a base de *h*; são 28 faixas de fita e 28 faixas de vazio para cada segmento, totalizando 168 faixas de fita e 168 faixas de vazio.

Nota: A sala possui única abertura que fazia o visitante ter um percurso mais frontal na densa trama de fitas paralelas. Contudo, por fora da galeria, através de suas janelas localizadas bem na parte superior, podia se ter outros recortes visuais da instalação ao subir ou descer as escadas que conduziam tais experiências. Enquadrada pelos retângulos transparentes das janelas, a trama ganhava inúmeras replicações do espaço vistos de cima.

**Conjunto De Bona, série Arparadores** | 2013 | dimensões específicas | 200 m de fio de poliamida, 265 pregos de aço e 152 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, trena, martelo e tesoura | Galeria Theodoro De Bona, Museu de Arte Contemporânea do Paraná | Curitiba/PR. (portifólio, p. 137)

Procedimentos de montagem:

Estrutura: demarca-se as linhas *a* e *b* na parede 1 e as linhas *c* e *d* na parede 2, nestas linhas, fixa-se o fio de poliamida formando os dois quadrantes paralelos;

Revestimento: com a fita adesiva é feito o contorno, partindo da extremidade superior *a* até o início de *c*, sequencialmente, alternando uma faixa de fita e uma faixa de vazio, completando da extremidade inferior de *a* até o final de *c*; repete-se o mesmo processo de *b* a *d*; totalizando 1380 faixas de fita e 1380 faixas de vazio.

Nota: A instalação tomou a sala por inteiro, traçando diversas parábolas de fita. A altura da galeria e sua magnífica claraboia contribuíram para uma diversificada projeção de luzes naturais sobre as faixas plásticas, transfigurando a trama a todo o instante. Na parte inferior, a sutileza de sombras e transparências enfatizavam o vazio do espaço, o caminhar por baixo das fitas proporcionava toda uma multiplicidade de luzes; na superior, através das janelas do antigo casario que abriga o museu, o trabalho ganhava um brilho furta-cor fazendo perder suas transparências; visto de cima, o arranjo passou a uma brilhante trama de cores.

**Conjunto Campo, série Arparadores** | 2014 | dimensões específicas | 145 m de fio de poliamida, 4 m de arame galvanizado, 18 parafusos, 185 pregos e 142 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, trena, furadeira, martelo e tesoura | Galeria Quirino Campofiorito, Campo de São Bento | Niterói/RJ. (portifólio, p. 136)

Procedimentos de montagem :

Estrutura: instala-se os fios de poliamida no formato de um retângulo junto às vigas do teto e o gancho sustentador no piso, demarca-se outro retângulo na parede de vidro; delimitando dois retângulos reversos e o ponto de conexão das fitas no piso; na parte externa da galeria, prepara-se cinco balizas de sustentação, três são barras de cercamento do terreno e duas são postes de iluminação;

Revestimento: com a fita adesiva é feito o contorno, partindo de ponta a ponta,

sequencialmente, alternando faixa de fita e faixa de vazio, completando a extensão em cada parede da galeria; repete-se o mesmo processo da extremidade até alcançar as cinco balizas exteriores, nas quais ainda são coladas folhas secas e outras matérias orgânicas presentes no entorno; totalizando 1215 faixas de fita e 1215 faixas de vazio.

Nota: A disposição da galeria – por suas paredes em vidro – em relação ao Campo de São Bento fez com que o trabalho fosse visto de longe, como um sólido brilhante. O contato próximo com as fitas, no interior, evidenciava as estruturas do espaço, a ligação com o entorno, como também, a impressão de um volume demarcado. Já da perspectiva externa, a galeria se tornava um objeto, uma pirâmide invertida que refletia seus arredores durante o dia e brilhava intensamente a cada fim de tarde.

**Sem título, série Arparadores** | 2014 | dimensões específicas | 75 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, trena e tesoura | Centro de Eventos Curitiba | Curitiba/PR. (portifólio, p. 135)

Procedimentos de montagem:

Estrutura: demarca-se as linhas  $a$ ,  $b$  na parede de fundo (nas estruturas metálicas) e as linhas  $c$ ,  $d$  nas quinas das paredes frontais;

Revestimento: com a fita adesiva é feito o contorno, alternando faixa de fita e faixa de vazio, primeiro, de  $a$  a  $d$  (retângulo 1), repetindo o mesmo de  $b$  a  $c$ ; depois, do alto de  $a$  até o alto de  $c$ , seguindo, do alto de  $b$  até o alto de  $d$ , sempre tramando as linhas, alternadamente, até completar o segmento da base de  $a$  até a base de  $c$  e de  $b$  até  $d$ ; são 44 faixas de fita e 44 faixas de vazio para cada segmento, totalizando 176 faixas de fita e 176 faixas de vazio.

Nota: O vidro das paredes do espaço expositivo e a iluminação específica fizeram o trabalho se multiplicar em reflexos, abrindo infinitos entre-espaços visuais nos espelhamentos das vidraças e intensificando feixes de luz por entre os reflexos. A sobriedade do piso e do teto ampliaram essa atmosfera recortando uma perspectiva horizontalizada da instalação.

**Conjunto 34, série Arparadores** | 2014 | dimensões específicas | 60 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, trena e tesoura | Casarão 34 | João Pessoa/PB. (portifólio, p. 134)

Procedimentos de montagem:

Estrutura: demarca-se a área entre as quatro últimas colunas  $a$ ,  $c$ ,  $b$ ,  $d$ , dividindo-os em dois segmentos correspondentes  $ac$  e  $bd$ ;

Revestimento: com a fita adesiva é feito o contorno, de  $a$  a  $c$ , alternando faixa de fita e faixa de vazio; repete-se o processo em  $bd$ , sempre intercalando uma sequência  $ac$  a outra  $bd$ , até completar a extensão quadrática; são 78 faixas de fita e 78 faixas de vazio para cada lado dos paralelepípedos tramados entre as colunas, totalizando 312 faixas de fita e 312 faixas de vazio.

Nota: Sempre em evidência, as clássicas colunas ganharam nova função, de sustentação à arquitetura passaram a dividir, a compor uma trama que delimitava aquele espaço de circulação. As colunas se transfiguraram em paredes quase transparentes ao se projetarem pelas linhas delicadas de fita adesiva.

**Conjunto GAP, série Arparadores** | 2015 | dimensões específicas | 300 m de fio de poliamida, 250 pregos de aço e 156 rolos de fita adesiva | equipamentos: escada, trena, martelo e tesoura | Galeria Archidy Picado, Funesc | João Pessoa/PB. (portifólio, p. 132-133)

Procedimentos de montagem:

Estrutura: delimita-se os três retângulos ( $a$ ,  $b$ ,  $c$ ) presentes entre as quatro colunas (triangulares) de sustentação do prédio (maior parede da galeria), nestes, fixa-se os fios de poliamida com os pregos; no intervalo entre as duas colunas do meio, separa-se quatro linhas verticais (1, 2, 3, 4) dos retângulos: a final de  $a$ , a primeira e a final de  $b$ , e a primeira de  $c$ ; junto ao teto, na tubulação vermelha (sistema hidráulico anti-incêndio) demarca-se três pontos ( $x$ ,  $y$ ,  $z$ ) bem centralizados aos retângulos e quatro linhas horizontais, duas entre  $xy$  (5 e 6) e

duas entre  $yz$  (7 e 8);

Revestimento: com a fita adesiva é feito o contorno, faixa de fita e faixa de vazio, da horizontal superior de  $a$  até  $x$ , completando da vertical de  $a$  é  $x$ ; repete-se o mesmo de  $ba$   $y$  de  $c$   $z$ , formando os três sólidos piramidais; depois, de 1 a 5, de 2 a 6, de 3 a 7 e de 4 a 8, formando as quatro parábolas intercaladas; são 238 faixas de fita e 238 faixas de vazio para cada sólido piramidal e 28 faixas de fita e 28 faixas de vazio para cada parábola, totalizando 826 faixas de fita e 826 faixas de vazio.

Nota: O projeto inicial fazia referência às estruturas metálicas (formas piramidais) que recobrem o espaço cultural da Funesc, onde se localiza a galeria. Após uma reforma, contudo, o forro de gesso da galeria foi retirado, fazendo a tubulação elétrica, hidráulica e o sistema de ar condicionado aparentes; o teto era branco e passou a preto recoberto de conexões em preto e vermelho; o que para mim serviu de inspiração. As colunas da sala que saem das paredes como quinas e a forma em pirâmide invertida foram mantidas no arranjo, apenas mudei suas conexões; não instalei ganchos para ligar as faixas, usei a tubulação vermelha, o que deu um ajustamento perfeito do projeto à galeria. Dois pontos fortes se firmaram na montagem, as massas de fita que estas conexões constituíram e um pequeno vazamento de água que gotejava por entre as fitas, fazendo parte do trabalho ficar cheia de gotículas de água.