

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

*Passagens e desdobramentos entre o repouso e o isolamento na
constituição de uma poética visual*

Elaine Athayde Alves Tedesco

Setembro de 2002

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Título: *Passagens e desdobramentos entre o repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual*

Nome: Elaine Athayde Alves Tedesco

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Poéticas Visuais.

Orientador:
Dr. Hélio Ferverza

Banca Examinadora:
Dra. Blanca Brites
Dr. Edson Luis André de Sousa
Dr. Geraldo Orthof

Mês e ano: Setembro de 2002

Agradecimentos: Elcio Rossini, Lúcia Koch,
Maria Ivone dos Santos, Carlos Pasquetti, Kátia
Prates, Viviane Moura da Rocha, Louise Tedesco
Biz, Jalba Athayde Alves Tedesco, Maria Helena
Bernardes, Vera Mello, Marcos Santos Mello e
Maurício Rossini.

Sumário

Índice das imagens	V
Resumo	IX
Abstract	X
Introdução	1
1 Aparatos para o Sono	17
1.1 Instrumentos de evocação	18
1.2 A dupla passagem a obra em repouso espera o rompimento de seu isolamento	24
2 Cabines para Isolamento	32
2.1 Que lugar é esse?	33
2.2 As Cabines	42
3 O Isolamento no espaço de apresentação	47
3.1 O desdobramento da <i>Cabine</i>	48
3.2 <i>Cabine-nicho</i>	61
3.3 <i>Cabine de Passagem</i>	69
3.4 Colchão para envolver o corpo	73
4 Intervalos - o repouso e o isolamento e a montagem com a inclusão das fotografias	77
4.1 Algumas manobras de atelier estendidas à apresentação: ou os usos que faço da fotografia	78
4.2 Entre o repouso e o isolamento	88
4.3 Para isolamento a dois	93
4.4 Outras versões	100
Considerações Finais	108
Bibliografia	117
Anexos	124
Índice do material anexo	125

Índice das Imagens

Fig. 1.2.3	Elaine Tedesco. Primeiros Esboços para os <i>Aparatos para o Sono</i> . 1990 Fotos originais em <i>slide</i> feitas em estúdio por Evertom Ballardin.	3
Fig. 4a	_____. <i>O Barco</i> . Foto na Galeria Iberê Camargo. Porto Alegre. 1995.	5
Fig. 4b	_____. <i>O Barco II</i> . Foto no Centro Cultural São Paulo. São Paulo 1996	5
Fig. 4c	_____. <i>O Barco II</i> . Foto no Centro Cultural São Paulo. São Paulo 1996.	5
Fig. 5	_____. <i>Sem título</i> . Exposição <i>Sala da Insônia</i> , Galeria Marisa Soibermann, Porto Alegre. 1997.	6
Fig. 6	_____. <i>Salva-vidas</i> . Exposição <i>Sala da Insônia</i> , Galeria Marisa Soibermann, Porto Alegre. 1997.	6
Fig. 7	Louise Bourgeois. <i>Cell III</i> . Impressa em: BERNARDAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich. <i>Louise Bourgeois, destruição do pai, reconstrução do pai, escritos e entrevistas 1923-1997</i> . São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p.205.	12
Fig. 8	Hélio Oiticica. <i>Tropicália</i> . 1968. Foto de Cesar Oiticica Filho, impressa em FIGUEIREDO, Luciano, <i>Hélio Oiticica: obra e estratégia</i> . Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002. p. 46.	12
Fig. 9	Krzysztof Wodziczko. <i>Homeless Vehicle</i> , 1988.	14
Fig. 10	Absalon. <i>Cellules</i> , 1992 impressa em FELDMAN, Melissa. "Absalon : Chisenhale". In revista <i>Art in América</i> , nº10, New York, USA: Brant Art Publications Incorporated, october, 1995. p. 137.	14
Fig. 11	Andrea Zittel. <i>The Confort Zone</i> , 1995. Foto Peter Muscato. ARTFORUM. n.7. Março. 1997. p. 65.	14
Fig. 12	Lucy Orta. <i>Modular Architecture</i> , 1999. VIRILIO, Paul. "Paul Virilio urban armour: observations on the work of Lucy Orta". <i>Dazed 29</i> . London: Dazed & Confused, 1997. p. 72-79.	14
Fig. 13	Elaine Tedesco. <i>Aparatos para o Sono</i> . Foto no Atelier.	20

Fig. 14	_____ . <i>Aparatos para o Sono</i> . Foto no Atelier.	20
Fig. 15	Lygia Clark. <i>Objetos Relacionais</i> . Impressa em GULLAR, Ferreira, PEDROSA, Mário; CLARK, Lygia. <i>Lygia Clark Arte Brasileira Contemporânea</i> . Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1980. p.49.	23
Fig. 16.17	Elaine Tedesco. <i>Objeto vestível</i> . Fotos na Exposição Remetente. Espaço Cultural da ULBRA. Porto Alegre. 1998.	26
Fig. 18.19.20	_____. Sem título. Fotos na Exposição Remetente. Porto Alegre. 1998.	28
Fig. 21	Franz E. Walter. Impressa em CELANT, Germano. <i>Arte Povera, Conceptual, Actual or impossible Art</i> . London: Studio Vista, 1969.	31
Fig. 22	Elaine Tedesco. <i>Ninhos</i> . Salão Piracicaba de Instalações. 1991.	35
Fig. 23	_____. <i>Ninhos em Cinco Movimentos</i> . Exposição Câmaras, Solar dos Câmaras. Porto Alegre. 1992.	35
Fig. 24	_____. Vista Geral da montagem no Mercado Público Central de Porto Alegre. Porto Alegre. 1999.	36
Fig. 25	_____. <i>Cabine para Isolamento</i> . Mercado Público Central de Porto Alegre. Porto Alegre. 1999.	40
Fig. 26	_____. Vista da sala com os outros dois trabalhos que fizeram parte da montagem na II Bienal de Artes Visuais do Mersosul. Porto Alegre, 1999.	41
Fig. 27	Hélio Oiticica. <i>Bólido Cama-1</i> . (1968) Foto Luis Carlos Saldanha. Impressa em OITICICA, Hélio. <i>Aspiro ao grande labirinto</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p.118.	53
Fig. 28	Elaine Tedesco. <i>Cabine para Isolamento (com a cama)</i> II Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Galpões do D.E.P.R.E.C. Porto Alegre. 1999.	54
Fig. 29	Bruce Nauman, <i>Performance Corridor (1969)</i> , impressa no catálogo <i>Bruce Nauman</i> . In BENEZRA, Neal and HALBREICH, Kathy. Mineapolis: Mineapolis Walker Art Center, 1994. p 77.	55
Fig. 30	Elaine Tedesco. <i>Cabine para Isolamento (com a mesa)</i> . Exposição Passagens. Centro Cultural Maria Antônia. São Paulo. 2000.	60

Fig. 31	_____.	<i>Cabine-nicho</i> . Exposição <i>Passagens</i> . 2000.	62
Fig. 32	Robert Morris.	<i>Sem título</i> . 1961. Coleção Leo Castelli Gallery, N.Y. Impressa em DIDI - HUBERMAN, Georges. <i>O que vemos o que nos olha</i> . São Paulo: Editora 34, 1998. p.130.	64
Fig. 33	Ana Maria Tavares,	<i>Relax'o'Visions</i> , Detalhe. Foto impressa no catálogo <i>Ana Maria Tavares Relax'o'Visions</i> . Brito Cimino, MUBE e MAP. 1998.	66
Fig. 34	_____.	<i>Cabine-nicho</i> . Exposição <i>Espaços Assinalados</i> na UNISINOS. Foto Viviane Moura da Rocha.	68
Fig. 35	Bill Viola.	<i>still</i> do vídeo <i>The Passing</i> . In DANTAS, Marcelo. Curador. <i>Bill Viola, território do Invisível</i> . Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil. 1994.	70
Fig. 36	Elaine Tedesco.	Still de vídeo: <i>Cabine de Passagem</i> . 2000.	72
Fig. 37	Lucy Orta,	<i>Modular Identity</i> , 1999. Impressa em VIRILIO, Paul. "Paul Virilio urban armour: observations on the work of Lucy Orta". <i>Dazed 29</i> : London: Dazed & Confused, 1997. p. 72-79.	76
Fig. 38	Elaine Tedesco.	<i>Colchão para envolver o corpo</i> . 2000, foto no atelier.	76
Fig. 39	Vera Chaves Barcellos,	<i>Le Revers du Rêveur</i> . Detalhe Foto impressa no folder da exposição <i>Le Revers du Rêveur</i> . Novo Hamburgo: Pinacoteca da FEEVALE, 1999.	84
Fig. 40	Vera Chaves Barcellos,	<i>Le Revers du Rêveur</i> . Detalhe Foto impressa no folder da exposição <i>Le Revers du Rêveur</i> . Novo Hamburgo: Pinacoteca da FEEVALE, 1999.	85
Fig. 41	Elaine Tedesco.	<i>Sem título</i> . Exposição Documentos de Trabalho. Pinacoteca do Instituto de Artes da U.F.R.G.S. Porto Alegre. 2000.	87
Fig. 42	_____.	<i>Entre o repouso e o isolamento</i> . Detalhe. 2001. Foto no atelier.	91
Fig. 43	_____.	<i>Entre o repouso e o isolamento</i> . 2001. Foto no atelier.	92
Fig. 44	_____.	<i>Para isolamento a dois</i> . Exposição Intervalos, Pinacoteca da FEEVALE. Novo Hamburgo. 2001.	94
Fig. 45	Carlos Pasquetti.	<i>Manhã</i> , 1989. Foto Clovis Dariano.	96

Fig. 46	_____. <i>Energizadores</i> . 1999. Foto Vera Chaves Barcellos. Galeria Obra Aberta.	98
Fig. 47	Elaine Tedesco. <i>Para isolamento a dois</i> . Detalhe.	99
Fig. 48	_____. <i>Sem título</i> . 2001. Foto no atelier.	101
Fig. 49	_____. <i>Sem título</i> . 2001. Foto no atelier.	106
Fig. 50	_____. <i>Sem título</i> . 2001. Foto no atelier.	107
*		

As fotos: 4a,4b,5,6,13,14,16,17,18,19,20,22,23,24,25,26,28,30,31,36,41,42,43,44,47,48,49, são de Elaine Tedesco.

* Observação as numerações de páginas correspondem a edição impressa e no material digital não foram incluídos os anexos.

Resumo

Passagens e desdobramentos entre o repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual é uma reflexão sobre as relações existentes entre noções de repouso e de isolamento. As investigações são feitas através de proposições que envolvem peças tridimensionais, espaço de apresentação e imagens fotográficas criadas no período de 1998 a 2001. A análise focaliza passagens pelo processo de criação e apresentação dos trabalhos realizados, aproximações e distâncias com pensamentos e obras de autores e artistas que tratam da permeabilidade entre proposições tridimensionais e circunstâncias específicas de apresentação. Para isto são vistos conceitos chaves como: espaço, lugar, *não-lugar*; *site-specific*; *site*, *non-site*; *in situ*.

Abstract

Passages and developments between repose and isolation on the constitution of a visual poetics is a reflection about the relations between repose and isolation. The investigations involve three dimensional pieces, display space, and photographic created from 1998 to 2001. The analysis, focuses passages through the creative process of the completed works, distances and proximity with the concepts of others authors and artists who think about passages between the three dimensional propositions and specific circumstances of exhibition. To do it we discuss concepts like: space, site, site-specific, site non-site; in situ.

*Passagens e desdobramentos entre o repouso e o
isolamento na constituição de uma poética visual*

Elaine Tedesco

Setembro de 2002

Introdução

Recentemente, fui a uma cidade do interior, onde existe um pequeno labirinto construído como um jardim. As paredes, não muito altas, são feitas com arbustos. Fomos direto para o labirinto, e lá ficamos durante algumas horas. Minha sobrinha Louise Biz queria muito decifrá-lo, e eu, inicialmente, queria me sentir perdida. O labirinto estava cheio de pessoas procurando como chegar ao centro. Tive a sensação de uma imersão em um espaço onírico. No dia seguinte, quando lá voltamos, o local estava praticamente vazio, e decidi mudar de posição e procurar o caminho para o centro. Depois de algumas tentativas, consegui.

O que considero interessante, nessa passagem, é ver como uma imagem abstrata de um lugar, aparentemente indecifrável, de súbito, transformara-se em uma linha, ou um caminho definido e claro se sobrepondo à imagem anterior.

Uma passagem pode ser um caminho, um percurso, um trajeto, uma estrada, uma porta, uma abertura, um buraco. É um local, *entre outros*, que permite o acesso e trânsito entre diferentes locais. Mas, para que as *passagens* aconteçam é preciso que alguém as atravesse, e essa travessia levará um tempo específico para ser transcorrida. A idéia de caminhada percorre o texto: em um primeiro momento, sou eu que entro em um caminho que não conheço e, portanto, surpreendo-me e estranho a forma; depois, é quem está lendo.

Procurando trazer à pesquisa essa noção de passagem como tempo transcorrido, e que forma o processo de criação, vou fazer um relato de um fato importante para o surgimento de meu trabalho atual. Em 1990, viajei para São Paulo, e fiquei morando lá por nove meses. Viver em outra cidade, sem residência pessoal fixa e trabalho definido, foram alguns dos fatores que relaciono ao princípio das preocupações que norteiam o trabalho atual. Durante aquele ano, observava e vivia o estresse da e na cidade, que se apresentava como um indecifrável labirinto. Foi sentindo a falta do repouso, do aconchego, possibilitados pelo lugar que conhecemos, que comecei a pensar sobre um dos seus efeitos e, algumas vezes, a vivenciá-lo: a insônia.

Impulsionada por essas vivências, desenvolvi, em atelier, os primeiros esboços tridimensionais para trabalhos com a idéia de evocação ao repouso¹, ou falta do mesmo. Considero-os como estudos para a série *Aparatos para o Sono*, 1990. Essa angústia, causada pela vontade de dormir, e ao mesmo tempo não conseguir fazê-lo, desencadeou o interesse por criar, focalizando o meu objeto de desejo: o repouso².

A primeira peça confeccionada foi criada durante uma dessas noites de insônia (fig.1). Era uma pequena peça ovalada, feita com *voil* previamente tingido de cinza.

¹ Ver as idéias do físico inglês Stephen Hawking. In HAWKING, Stephen W. *Uma breve história do tempo, do big bang aos buracos negros*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 38. Na física, o repouso seria a inércia. Que para Aristóteles é o estado "em que estariam todos os corpos se não tivessem sido atingidos por alguma força ou impulso."

² O repouso a que estou referindo-me tem como princípio o corpo humano deitado descansando confortavelmente. O repouso pode ser ainda o estado de ausência de movimento, ou seja, quando forças distintas estão em equilíbrio, é um intervalo no movimento.

Costurei-a, com fios de cobre, em torno de uma manta sintética e, depois, atravessei-a com um prego enferrujado para fixá-la à parede. Os demais trabalhos foram feitos praticamente com os mesmos materiais (*voil* tingido, fios de cobre e, em alguns casos, manta de espuma). Para confeccioná-los, parti de recortes geométricos sobre o tecido (retângulos e ovais), que, depois de costurados, assumiam formas sinuosas. Prontos, faziam evocar imagens de objetos conhecidos (travesseiros, ninhos, endredon, sacos). Planejei apresentá-los suspensos apenas por um ou dois pontos, mantendo a parede como sustentação.

Nesses e outros trabalhos, o corpo humano é o eixo ordenador de minhas propostas. Crio para o corpo do observador, penso em como chegar a ele; que escala escolher, que materiais utilizar. Para isso, parto das referências de meu corpo, seus limites físicos e culturais, tendo como dado a experiência pessoal.

O repouso a que me referia durante esse período de meu trabalho estava estreitamente ligado à percepção de meu corpo deitado enquanto eu me encaminhava para o sono.



Fig. 1. Material: *voil*, fio de cobre e prego. Medidas aproximadas: 25 cm x 35 cm x 10 cm.

Fig. 2. Material: *voil*, fio de cobre. Medidas aproximadas: 120 cm x 50 cm x 20 cm.

Fig. 3. Material: *voil*, fio de cobre e slide. Medidas aproximadas: 15 cm x 30 cm x 8 cm.

Primeiros esboços tridimensionais para os *Aparatos para o Sono*, 1990. Fotos de estúdio: Evertom Ballardín, original em slide 35mm.

Os anos foram passando e o enfoque no repouso tratado em *Aparatos para o Sono* (entre 1993-1994), através da referência a objetos que nos ajudam a dormir, foi sofrendo algumas mudanças.

Em alguns trabalhos, como *O Barco I*, 1995, Galeria Iberê Camargo, e *O Barco II*, Centro Cultural São Paulo, 1996 (fig. 4a, 4b,4c), o repouso relacionava-se com a idéia de perda e repouso eterno. Ambos eram compostos por fotos, obtidas a partir de imagens de pele, anteriormente coletadas em vídeo; e por peças de tecido que faziam uma abstração da imagem da canoa. As fotos com imagens em macro de partes da pele revelavam-se quase abstratas, quando vistas de longe. Já vistas de perto, traziam em sua aparência a noção de afastamento, transcrição, fragmento, perda. As peças em tecido preto, colocadas sobre elipses de tubos de cobre, suspensas, pendiam com peso visual (a cor) e material (o tecido pesava flexionando a estrutura). Elas eram presas ao teto por anzóis e fio de pesca. Essas formas ao longe pareciam planas, só quando chegávamos perto é que o volume, o interior vazio e os anzóis podiam ser percebidos. Os conjuntos que à distância tensionavam a relação entre imagem e objeto, podendo parecer uma montagem aleatória, quando vistos de perto, passavam a adquirir uma coesão, podendo remeter-nos, por pistas, ao pensamento sobre a morte.

Mais tarde, em 1997, em *A Sala da Insônia*, o repouso era tratado pelo ângulo de sua falta. Os trabalhos que constituíam essa exposição mudaram de enfoque, apresentavam-se como massa, como corpos que pendem. Uma das peças (*Sem título* fig.5) era uma esfera confeccionada com 80 metros de tecido branco de lençol para casal torcidos, e ficava situada à frente de *Salva-vidas*, um colchão para casal com capa de nylon preto suspenso à parede por uma balança manual (fig.6). Só havia peso, tensão.

Buscando um melhor entendimento do conceito de repouso, trago a seguir um pouco do pensamento de alguns autores sobre o tema. Para começar recorri ao auxílio da definição do termo segundo o dicionário etimológico. "Repousar – Descansar, sossegar, acalmar, tranquilizar, recostar. Lat. tard. *repausare*, de *re* + *pausare*." "Repouso – Descanso, sossego, calma, tranquilidade. Deverbal de repousar." ³.



Fig. 4a. *O Barco I*. Material: Fotos, tecido, desenho e metal. Medidas aproximadas: 300 cm x 800 cm x 50 cm. Fotografado na Galeria Iberê Camargo, 1995.

³ CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p.3476.

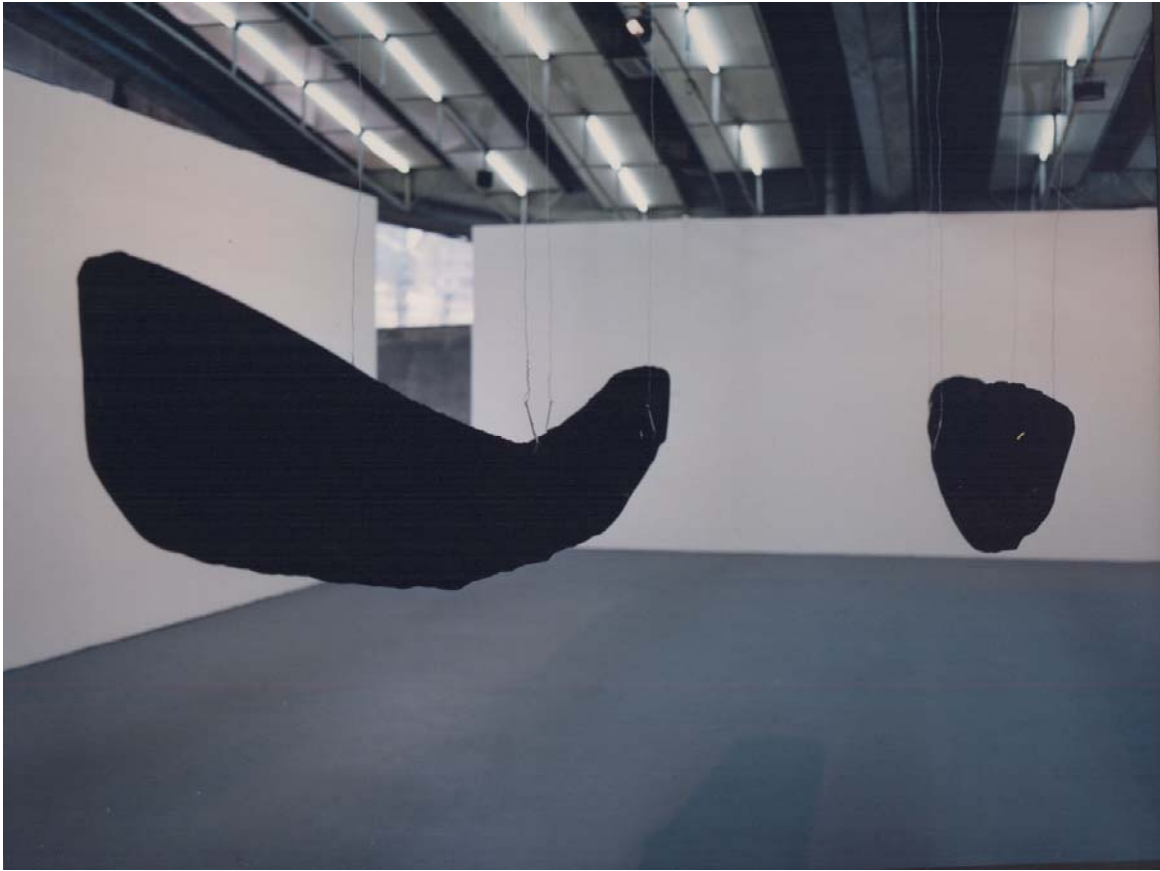


Fig. 4b . *O Barco II*. Material: Fotos, tecido, anzol e metal. Medidas aproximadas: 300 cm x 900 cm x 200 cm. Fotografado no Centro Cultural São Paulo, 1996.

Existem muitos objetos que podem nos auxiliar a repousar: a cama, uma luz baixa, um quarto aconchegante, uma almofada, um sofá, uma poltrona. Além disso, há também várias técnicas de relaxamento e formas de tratamento que podem ajudar as pessoas que sofrem de doenças do sono.

Marcel Mauss, em seu texto *As técnicas corporais*, faz uma extensa lista de como as "técnicas do sono" são práticas com características diversas para várias civilizações, algumas usando instrumentos, como travesseiros, para auxiliar o sono, e outras não. Quando ele se refere ao repouso enuncia: "Vigília: técnicas do repouso. O repouso pode ser um repouso perfeito ou um simples descanso: deitado, acorçado, etc."⁴. Estabelece, assim, na seqüência do texto, uma diferença entre as técnicas do sono e do repouso.

Em *O espaço onírico*, Bachelard inicialmente questiona se "O espaço de nosso sonho é verdadeiramente um espaço de repouso?"⁵. Ele nos faz pensar sobre o espaço do sono como um espaço dinâmico, no qual o espaço do mundo se amortece, perde sua geometria, sendo substituído por um espaço curvo, circular, onde acontece a "diástole e a sístole do espaço noturno ao redor do centro da noite."⁶.

⁴ MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974. p. 225 e 226.

⁵ BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. 159.

⁶ Idem. *Ibidem*. p. 160.



Fig. 5. Sem título, Material: Tecido de algodão. Medidas aproximadas Ø 70cm., 1997.

Fig. 6 . Material: espuma, nylon e metal. Medidas: 200cm/130cm/25cm., 1997.

O repouso foi tratado direta e/ou indiretamente por alguns artistas contemporâneos, como Andy Warhol, no filme *Sleep*, que traz diretamente o sono para a tela - no caso a tela de cinema, tratando não apenas da inclusão da imagem, mas do tempo e movimentos do repouso. Nesse filme, o artista filma um homem dormindo.

"(...) em vários planos fixos (o estômago que respira lentamente, os olhos do ator adormecido que se agitam enquanto ocorrem os sonhos, etc.), de modo a que o estado de sono possa ser vivido como um 'design' dissociado. (...). Constituindo uma descontinuidade, com um ritmo lento, do episódio do sono." ⁷

Assim como outros filmes de Warhol (*Empire* e *Kiss*), da mesma época, é certo que ele propõe um outro ritmo a quem o assiste. Warhol estava realmente interessado nessa questão da duração das imagens. Pensava em propor um ritmo diferente às imagens cinematográficas. Para isso utilizou-se de recursos como filmar em 24 imagens por segundo e projetar 16 imagens por segundo (*Kiss*), dilatando assim as ações e a presença dos atores. *Sleep* também deveria ser projetado à velocidade de 16 imagens por segundo. Eis aí como o autor pensa em nos transportar para um episódio do sono, eu diria um episódio onde nós contemplamos quem dorme, onde somos levados a contemplar as ações de um corpo que repousa. O filme pode nos remeter a nossas experiências de observação do sono de alguém. E se analisarmos algumas dessas experiências constataremos que o sono desse alguém é um repouso ativo, e ele está imerso em seu espaço onírico.

Ainda dentro da idéia de proposição de um outro ritmo, lembramos de algumas contribuições que não só se situam nesse quadro, mas também referem-se à idéia de repouso. Hélio Oiticica com a *Cama-Bólide*, 1967, seus *Ninhos* no fim do *Éden*, *Bólide*

⁷ Segundo Patrick S. Smith o filme em preto e branco rodado em julho de 1963, é um 16mm que deve ser projetado em 16 imagens por segundo, sem áudio, com duração de seis horas, in ANDRADE, José Navarro (org.) Catálogo *Andy Warhol*. Cinemateca Portuguesa: julho, 1990. p. 236.

Cama-1, 1968, e toda sua proposição sobre o que denominou *Crelazer*⁸. Lygia Clark, que desenvolveu com os seus *Objetos Relacionais*⁹ um programa experimental a partir de uma série de objetos por ela manipulados diretamente sobre o corpo do paciente, deitado sobre uma cama muito confortável.

Querendo encontrar as nuances do conceito repouso, pergunto se o ato de dormir também não será um ato de isolamento. Se for, como essa espécie de isolamento provocada pelo dormir poderá ser compartilhada através dos trabalhos a serem criados? Para começar a levantar pistas para essas respostas vejamos os verbetes que podem nos auxiliar a compreender o isolamento: "O mesmo que isolamento, solidão, separação, falta de comunicação com a sociedade, insulamento. Remotamente prende-se ao lat. *insula*, ilha, coisa separada, através do ital. *Isolazione*." ¹⁰. O isolamento, nesse sentido, às vezes, é uma imposição, outras, uma escolha ou um refúgio. Essa definição de isolamento ligada ao afastamento da civilização não me interessa tanto quanto a idéia de isolamento provocado pela civilização, desenvolvida por autores como Valéry, Benjamin e Baudelaire.

Nessa direção do isolamento provocado pela vida urbana, na qual nós podemos identificar uma perda da experiência análoga a perda da experiência de que nos fala Benjamin¹¹. Esse conceito está ligado a situações culturais de vida coletiva onde alguém narra uma estória para o grupo a partir de um ponto de vista que é simultaneamente coletivo e particular, imprimindo à narrativa dados ou elementos de sua própria vivência, existindo assim nessas situações um tempo compartilhado.

A primeira vez que participei da criação de uma proposta de isolamento em meio a uma grande cidade foi numa das atuações do Arte Construtora¹². É bem verdade que a conceituação da intervenção como uma proposta de isolamento é uma visão posterior, parcial e pessoal. Na época, estávamos criando propostas de intervenção para "lugares escolhidos nas cidades" e foi dentro desta proposta que, numa relação de grande cumplicidade durante o processo de criação, eu e um grupo de artistas desenvolvemos uma etapa do projeto *Arte Construtora*, no Parque Modernista em São Paulo, em 1994.

Durante todo o processo de realização, tivemos a oportunidade de vivenciar um isolamento compartilhado.

Nós, os artistas que não residíamos na cidade, participamos da montagem durante as duas semanas que antecederam o evento (os artistas residentes em São Paulo o fizeram por vários meses). Nesse período, deslocávamo-nos para lá, saindo pela manhã e voltando à noite. No trajeto, constatávamos o contraste entre o parque e a cidade, entre nossa imersão no processo de criação e o ritmo da cidade. Foi inicialmente isso que nos fez

⁸ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p.114-115.

⁹ Para Lygia Clark "o objeto relacional não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica, é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define." in MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*, São Paulo: EDUSP, 1992. p. 161.

¹⁰ CUNHA, Antônio Geraldo da. Op. cit. p. 2002.

¹¹ BENJAMIN, Walter. O autor escreve sobre a perda da experiência em "Experiência e pobreza". In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994. (a *erfahrung*, no sentido benjaminiano quer dizer um atravessar no espaço e no tempo, transmite uma idéia temporal ou amplitude espacial).

¹² O *Arte Construtora* foi criado por um grupo de artistas com o propósito de ocupar espaços arquitetônicos e ambientes naturais, com propostas específicas de intervenção e modificações provisórias para os lugares escolhidos. Atuando desde 1992, é formado pelos os artistas: Lúcia Koch, Elaine Tedesco, Elcio Rossini, Marijane Ricacheneisky, Fernando Limberger, Luisa Meyer, Nina Moraes, Jimmy Leroy e Rochelle Costi desde 1996. A cada edição outros artistas são convidados. O grupo auto-gerencia-se desde a escolha do lugar, organizando a produção e captação de recursos. Para a realização dos projetos o grupo também utiliza concorrências públicas e leis de incentivo (as demais informações sobre o Arte Construtora estão no material anexo).

pensar em estarmos *ilhados* num parque praticamente abandonado em plena megalópole. Estávamos vivendo um intervalo, uma ruptura no nosso ritmo habitual, o que nos proporcionava vivermos uma verdadeira experiência compartilhada.

A apresentação dos trabalhos durante um fim de semana, com pouquíssima divulgação, só reforçou essa impressão. Os visitantes que lá compareceram também ficaram imersos por muito tempo, experimentando o local sem pressa. Isso acontecia num tempo muito diverso daquele em que muitas vezes visitamos exposições coletivas estabelecidas num formato já convencionado: salas brancas, iluminação, etiquetas para os trabalhos e texto de apresentação. Não utilizamos etiquetas ou placas indicando percursos ou nome dos trabalhos e artistas, para que a relação entre obras, lugar e espectador não fosse rompida por qualquer espécie de mediação. Havia apenas uma sala índice onde colocamos o nome dos participantes junto a seus objetos e um mapa com as indicações de nossa distribuição espacial. O que consideramos necessário foi, além dos trabalhos feitos com o lugar, dispor toalhas e alimentos para piquenique em algumas partes do parque. Além disso, nós ficamos lá durante todo o tempo, recebendo e acompanhando os visitantes.

Em 1996, quando decidimos produzir¹³ o *Arte Construtora Ilha da Casa da Pólvora*, ficamos literalmente ilhados. Escolhemos como lugar uma ilha que fica em frente ao cais do porto de Porto Alegre, de onde avistamos todo seu perfil sudoeste, mas que, ao mesmo tempo, é praticamente inacessível, porque os barcos ali dificilmente conseguem atracar, devido ao pouco calado e falta de trapiche. A nossa experiência na ilha, durante os meses de produção, foi a de sermos ilhéus numa ilha sem estrutura nenhuma. Lá existiam apenas duas ruínas e algumas casas de pescadores abandonadas. Foi preciso providenciar tudo: água, trapiche, traslado, limpeza, segurança, alimentação, gerador.

Durante a visitação (um fim de semana), muitas pessoas puderam experimentar a viagem até a ilha, uma viagem a um lugar próximo e, ao mesmo tempo, distante. Próximo, porque a ilha ficava logo ali; distante, porque os trabalhos propunham uma abertura no encadeamento das transformações locais, revelando algo que estava latente, mas que só se apresenta pelo trabalho, resultado da relação entre a imaginação dos artistas e o lugar: a ilha visitada era uma outra, e não a que avistamos sempre do cais.

A partir da experiência na Ilha da Casa da Pólvora, que pode ser vista como um projeto coletivo para isolamento coletivo, realizado por um grupo de artistas que pretendia que outras pessoas se deslocassem de barco da cidade à ilha, para lá, isolando-se em grupo, desfrutarem de um outro espaço/tempo. Um espaço/tempo de lazer? Um espaço/tempo dilatado? Um tempo para o espaço imaginário?

O projeto *Arte Construtora Ilha da Casa da Pólvora* nem havia encerrado quando, olhando para os desenhos que eu produzira para um trabalho que lá não realizei, pensei em elaborar o projeto *Cabines para Isolamento e Camas Públicas*, onde pude continuar investigando a idéia de isolamento.

As experiências que me impulsionaram a esta pesquisa foram, de algum modo, influenciadas e sugeridas pelas vivências numa megalópole, o que, a meu ver, torna-se indissociável da idéia de multidão e de labirinto. Por isso trago, a seguir, o pensamento de Charles Baudelaire.

Em *Sobre a modernidade*, Baudelaire escreve sobre um artista que preferiu ficar anônimo. Procura várias maneiras de defini-lo e, numa delas, o descreve assim:

¹³ O *Arte Construtora Ilha da Casa da Pólvora*, criado e produzido por Elcio Rossini e Elaine Tedesco em 1996, foi financiado pelo FUMPROARTE, que é um programa de incentivo a projetos culturais da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

"Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe parecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia." ¹⁴.

Baudelaire está se referindo a um pintor que prefere ser conhecido como um homem do mundo do que como um artista. Vejo na descrição de Baudelaire um fascínio pelas grandes cidades, próprio da metade do século XIX e início do século XX.

E apesar de concordar com a descrição dos efeitos da cidade sobre o sujeito, a minha vontade é de tecer uma certa resistência a esse *reservatório de eletricidade*.

Atualmente, quando caminho pela cidade, constato a presença, cada vez mais intensa, de instrumentos de separação entre as casas e a via pública. É como *armas brandas* (e nem tanto assim), que vejo sistemas de segurança (grades, alarmes, câmeras de vigilância, espelhos, sistemas de RX, detetores de metais, só para citar alguns) entrarem em nossas vidas implantados por empresas públicas e privadas, pelos condomínios e clubes e habitações particulares. Sei que a função de tais aparatos é tornar a vida no interior das habitações aparentemente protegida, proporcionando aos seus habitantes a impressão de segurança. No que se refere às moradias, penso que essa sensação possa proporcionar um certo descanso, favorecendo o repouso e um sono mais tranquilos. Estamos assim vigiados, à revelia, por câmeras, porteiros, alarmes, circuitos fechados e em rede.

Vejo nesse processo uma dupla prisão, se por um lado hoje, as famílias e empresas constroem a sua própria prisão; por outro lado, a rua não é mais o mesmo lugar de convívio e de troca, pretendidos pelos cidadãos de outrora. Andando por ruas repletas de casas cercadas e vigiadas, onde não podemos nos aproximar e entrar - para conversar ou pedir alguma ajuda, pois somos estranhos - constato que ficamos presos na rua. Há aqui uma inversão da função da rua na cidade.

Diante dessa realidade, como tratar, e/ou retratar e ainda resistir a esta falta de liberdade sutilmente proposta por tal aparato através do trabalho de artes visuais?

O fato de criar propostas de isolamento para que os sujeitos repousem e possam criar passagens entre os imaginários (os do autor e os dos visitantes) conferiria aos trabalhos um caráter de resistência? Que tipos de espaço as propostas podem problematizar? O espaço de resistência seria um espaço imaginário?

O trabalho de arte, em alguns casos, anda na contramão, acenando para detalhes nem sempre perceptíveis. E é a partir do enfoque nesses detalhes que ele irá se constituir.

Se por um lado o meu olhar que antecede a criação volta-se para a cidade e alguns de seus efeitos; por outro, o meu olhar que situa o trabalho feito volta-se também para o contexto da arte contemporânea. E, desse contexto, assinalo alguns artistas que pensaram na criação de espaços/obras que, de formas completamente distintas, podemos relacionar com o isolamento como experiência.

¹⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 20.

Podemos citar as *Cells* (refiro-me às numeradas de um a cinco)¹⁵, da artista Louise Bourgeois, como exemplo onde o isolamento é a condição dada ao observador na medida em que só podemos espiar, por frestas, por entre as portas o que se passa.

Em *Cells*, a artista parte de referências de sua memória pessoal, trazendo elementos de sua infância, em formas carregadas de aspectos de domínio coletivo, proporcionando-nos uma experiência solitária e isolada da obra.



Fig. 7. Louise Bourgeois, *Cell II*. 1991-1995. Materiais diversos e medidas variáveis.

E o *Tropicália* de Oiticica que, segundo Guy Bret, conduz-nos à escuridão, propondo-nos vivenciar sensações em ambientes onde nós somos os agentes.

"(...) penetrando-o o espectador chega a um beco sem saída, à escuridão. Ele é bombardeado com imagens, não apenas visuais mas imagens que ele descobre com todos os seus sentidos. Elas se definem como imagens por seleção e isolamento próprios e pela maneira como você é dirigido para elas."¹⁶

No *Tropicália*, não estamos isolados da obra, estamos isolados na obra, nós a penetramos, o isolamento inevitável é a introspecção plurisensorial a que somos levados.



Fig. 8. Hélio Oiticica. *Tropicália*, 1968. Materiais diversos. Exposição Nova Objetividade Brasileira

¹⁵ BERNARDAC, Marie-Laure. *Louise Bourgeois, in Sites of memory*, Células. New York, USA: Flammarion, 1996, p. 126-130.

¹⁶ Depoimento de Guy Bret incluso no livro sobre Hélio Oiticica. In OITICICA, Hélio. Op. cit.

Desde 1990, a produção que faço em arte tem girado em torno de reflexões sobre os objetos inter-relacionados com situações para repouso e/ou ausência do mesmo. Recentemente, de 1998 para cá, procuro relacionar e sobrepor essas reflexões com diferentes conceitos de isolamento. É a partir desses cruzamentos entre o repouso e o isolamento, apontados pela apresentação de trabalhos recentes, que se origina o objeto de estudo deste projeto.

Nessa perspectiva, aponto o problema: Como as noções de repouso e isolamento apresentam-se nas obras? Como são operados os conceitos através dos meios escolhidos? No que resultam? Que espécies de espaços?

No final dos anos 80, quando fiz minha formação em artes plásticas, o circuito das artes apresentava uma pluralidade de linguagens, sendo expostas simultaneamente. No início da década de 90, acompanhamos uma reação dos artistas e do próprio circuito, favorecendo a retomada de questões surgidas na década de 70, como uma maior liberdade em relação aos formatos tradicionais. O rompimento dos limites entre categorias passou a ser operado, em alguns casos, através de binômios como individualidade x pluralidade, público x privado, corpo x tecnologia. Chegamos ao final da década convivendo com uma arte que não se limita mais ao objeto fechado em si mesmo, que busca diálogos mais amplos, envolvendo-se com outros campos do conhecimento. Dentro de um quadro atual, com um razoável número de artistas que, de alguma forma, referiram-se ao repouso ou ao isolamento, vou apenas citar os que, em suas proposições, podem ser relacionados com a operação dos dois simultaneamente: Krzyztof Wodziczko com seu *Homeless Vehicle*, 1988, Absalon com *Cellules*, 1992, Andrea Zittel com *The Comfort Zone*, 1995, e Lucy Orta com *Refuge Wear* e *Modular Architecture*, 1999.

Este projeto não possui a ambição de inclusão efetiva na vida urbana, mas pretende que este conjunto de trabalhos, com a sua inserção em um circuito acadêmico, possa contribuir para uma reflexão singular sobre os processos de criação de trabalhos que desenvolvem plasticamente cruzamentos entre o repouso e o isolamento e a vida contemporânea.



Fig. 9. Krzyztof Wodziczko. *Homeless Vehicle*, 1988.

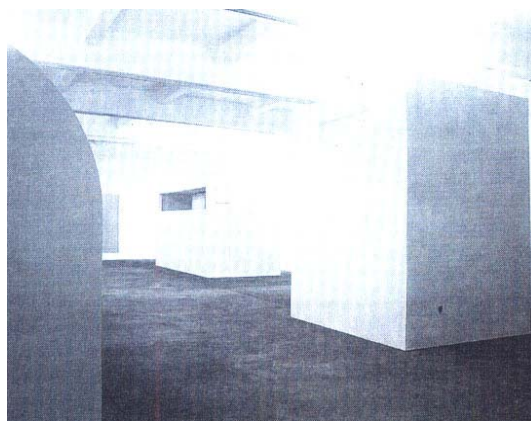


Fig. 10. Absalon. *Cellules*, 1992.

Esta pesquisa é um projeto em artes visuais que se estrutura pela correlação entre a prática do artista (o trabalho de atelier, as exposições das obras e a documentação) e a reflexão teórica, o que resulta na organização racional desse eixo, buscando operacionalizar o funcionamento da estrutura. Isto é feito, a partir de observações e constatações, durante o fluxo do trabalho de criação e do seu cruzamento com as leituras.

O projeto, uma vez desencadeado, é como um processo contínuo, composto por

uma série de etapas, onde alterno criação, documentação, exposição, documentação, reflexão e retomada das intenções da pesquisa. É importante observar que essas nomenclaturas visam a acompanhar as etapas da pesquisa, a fim de sistematizá-la, sendo essas nomenclaturas mais estanques do que os procedimentos em si, pois, sempre que há criação há reflexão, e sempre que há reflexão há recriação, e mesmo na documentação fotográfica ou videográfica há tanto criação quanto reflexão. Para essa estruturação quase orgânica não há propriamente uma seqüência única: primeiro a prática, depois a teoria ou vice e versa. São partes de um único sistema, influenciam-se constantemente.

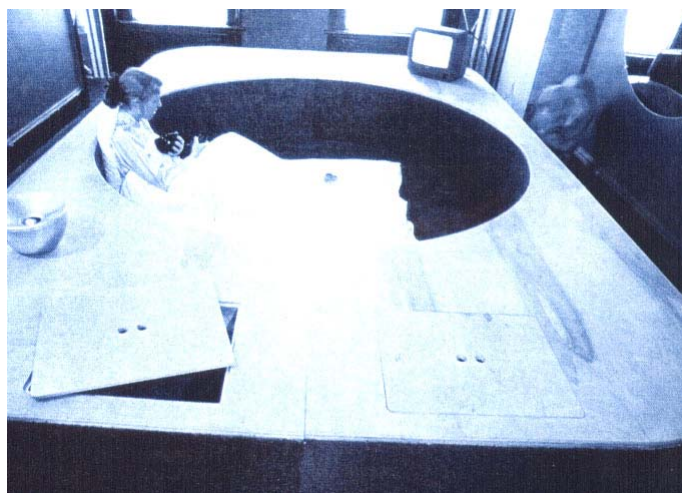


Fig. 11. Andrea Zittel. *The Comfort Zone*, Studio De Andrea Zittel. Protótipo for A-Z Pit Bed, Wood, carpet, foam and rubber, 18x96x10'1". 1995.

As obras produzidas transitam entre escultura, objeto, instalação, fotografia e vídeo, que aqui são recursos utilizados como meios sensíveis, ora individualmente, ora em interconexão, para o desenvolvimento de idéias e pensamentos visuais.

Assim a presente dissertação está dividida da seguinte maneira:

O primeiro capítulo, denominado *Aparatos para o Sono*, está constituído por partes que se complementam, trazendo a referência de trabalhos anteriores, nos quais aparece o desenvolvimento das relações entre o repouso e o isolamento. A primeira parte *Instrumentos de evocação*, é conduzida pelo conjunto de trabalhos *Aparatos para o Sono*; e a segunda *A dupla passagem a obra em repouso espera o rompimento de seu isolamento*, trata dos trabalhos apresentados na exposição *Remetente*, focalizando as diferentes proposições referentes ao corpo e estabelecendo proximidades e distâncias com trabalhos de Lygia Clark e de Franz Walther.

O segundo capítulo, denominado *Cabines para Isolamento*, divide-se em duas partes. Na primeira parte *Que lugar é esse?*, trago referenciais teóricos para o uso do termo lugar, abordo os conceitos de espaço e lugar de Michel de Certeau, o conceito de *não-lugares* de Marc Augé, e de *site-specific*, defendido por Richard Serra e discutido por Daniel Buren. Já na segunda parte *As Cabines*, escrevo sobre o processo de criação da primeira *Cabine para Isolamento*, 1999.

O terceiro capítulo, *O Isolamento no espaço de apresentação – nas relações entre corpo e objeto*, divide-se em quatro partes. A primeira parte, *O desdobramento da Cabine* refere-se a *Cabine*, o isolamento e o repouso com as situações de apresentação. São tecidas

aproximações e afastamentos com abordagens provocadas por trabalhos e depoimentos de Hélio Oiticica e Bruce Nauman, sobre a obra e a sua relação com o espaço de apresentação e a questão de participação. Na segunda parte, analiso outra Cabine a *Cabine-nicho*, cruzando referências com pensamentos de Didi-Hubermann e de obras de Robert Morris e Ana Maria Tavares. Na terceira, trato o repouso da *Cabine* no atelier e das observações em torno do corpo como material para o desdobramento *Cabine de Passagem*, estabeleço relações com o vídeo *The Passing* de Bill Viola. E, na quarta, analiso *Colchão para envolver o corpo*, articulando comparações com trabalhos de Lygia Clark e Lucy Orta

Fig. 12. Lucy Orta. *Modular Architecture*, 1999.



O quarto capítulo, denominado *Intervalos – o repouso e o isolamento e a inclusão das imagens*, traz o desdobramento interno/externo de um dos procedimentos de atelier. O registro fotográfico para documentação de etapas é tornado parte de novos trabalhos. Cada trabalho é uma parte do capítulo. O início aborda o trabalho *Sem título*, com uma fotografia com a escada à beira da lagoa e estabeleço relações com os pensamentos de Philippe Dubois e Robert Smithson, são analisados procedimentos de Vera Chaves Barcellos. A seguir, analiso os trabalhos *Entre o repouso e o isolamento*, onde trato da relação entre foto, objeto e memória e aí faço comentários sobre as *Célula de Roupas* de Louise Bourgeois. Em *Para isolamento a dois*, são estabelecidos cruzamentos com trabalhos de Carlos Pasquetti, e, em *Outras versões: Sem título*, trago a questão da inclusão da imagem fotográfica, o uso dos objetos com ênfase no sentido do gesto, da costura, do revestir e dos materiais empregados, vemos aqui novamente Bourgeois, Tavares e o uso do feltro por Beuys.

Capítulo 1

Aparatos para o Sono

1.1 Instrumentos de evocação

A partir de 1993, em Porto Alegre, retomei o desenvolvimento dos *Aparatos Sono*, trabalhos aos quais já me referi na introdução do presente texto. Criei uma série de novos trabalhos, sem títulos particulares, feitos com tecidos, espuma, penas, tubos e fios de cobre e outros materiais. Eram confeccionados na dimensão do corpo humano, tendo formas que tinham como referência objetos para uso em torno do corpo quando este está deitado na cama: travesseiro, edredon, saco de dormir, colchão.

Considerava que tais trabalhos estivessem em um estado entre estar dormindo e estar acordado: sono solto, sono leve, sono cheio, sono estival, sono das plantas, sono hibernal, sono dos mortos, pegar no sono.

Como o aparato serve para alguma coisa, ele tem uma função, um destino direto. Se possui uma função, logo sugere que em algum momento alguém poderá usá-lo. A idéia era criar um aparato, como um conjunto de peças específicas, para nos facilitar chegar ao sono, mas visto pela perspectiva de quem está em vigília. Ao conceber esse conjunto com uma indicação de função e uso, construía em realidade uma disfunção, um não uso físico. Os *Aparatos para o Sono* eram feitos para *evocarem estados de repouso*. Podemos dizer que se eles tinham uma função, esta era a evocação.

A evocação é um estado psicofísico, onde se traz à lembrança a imaginação, algo que não está de fato diante de nós. Penso que isso pode ser sugerido pela contemplação da obra.

A montagem desses trabalhos trazia uma oposição de sentidos (vertical/ horizontal). Vindo do teto ou da parede, a maior parte das peças ficava suspensa na vertical, evocando o estar na horizontal.

Os *Aparatos para o Sono* foram apresentados na posição vertical, havendo uma equivalência de sentido entre as peças e quem as observava. Considerei que essa equivalência funcionava como um espelho e que, talvez por isso, a suspensão delas conseguiria evocar estados de repouso ligados ao estar deitado.

Para Marcel Mauss, cada sociedade tem sua cultura do dormir, ou melhor, do como levar-se a dormir. São técnicas assessoradas por diferentes instrumentos.

"O que é muito simples é que é possível distinguir as sociedades que nada têm para a dormir, a salvo "a dura", e outros que recorrem a instrumentos. (...) Há povos sem esteira e povos com esteira (Ásia, Oceania, uma parte da América). Há povos de travesseiro e povos sem travesseiro. Há populações que se põem comprimidas em círculo para dormir em torno do fogo, ou mesmo sem fogo. (...) Há, enfim, o sono de pé. Os Masai podem dormir em pé. (...) Há os costumes do cobertor. Povos que dormem cobertos e não cobertos. Existe a maca e a maneira de dormir suspenso." ¹⁷.

¹⁷ MAUSS, Marcel. As técnicas corporais, em: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EDUSP, Volume II, 1974. p. 225.

Mauss aborda essas diferenças sobre a questão das técnicas corporais, técnicas que podem ser aprendidas em cada cultura. Ele afirma que essas técnicas possuem profundas influências e efeitos biológicos.

O ponto de onde parto para escolher os instrumentos de referência para o meu trabalho situa-se numa parte da cultura ocidental, onde os que possuem condições de ter algum conforto utilizam cama, colchão, travesseiros, roupa de cama, cobertores e uma roupa específica para dormir.

Quando fazia referência a objetos conhecidos e que servem ao que denomino *Aparatos para o Sono* (um conjunto de objetos que nos facilitam, nos encaminham para o sono), pensava em confeccionar, intuitivamente, trabalhos que resgatassem a percepção, a impressão de minhas sensações com os referidos objetos. As formas alcançadas eram intencionalmente recriadas a partir do registro dessa "memória do corpo", usando o termo criado por Lygia Clark. Mas aqui a memória do corpo é o material que o artista utiliza como fonte. Nessa série, a idéia, muito distante das proposições clarkianas com seus *Objetos Relacionais*¹⁸, era sugerir ao observador um estado evocativo, ou seja, as imagens/objetos davam-se a contemplar, quase convidando-o a uma rememoração das suas situações de repouso.



Aparatos para o Sono. 1993.

Fotos no atelier.

Fig. 13. Material: Voil, anzol. Medidas: 120 cm x 40 cm x 10cm. Fig. 14. Material: Voil, metal e feltro. Medidas: 270 cm x 200 cm x 10 cm.

¹⁸ Segundo Lygia Clark, "os objetos relacionais não têm especificidade em si, como seu próprio nome indica, é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define". MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark obra trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992. p. 161. A própria artista repensou esta afirmação e em seu depoimento dado ao vídeo *Memória do Corpo*, ela afirma que alguns dos relacionais possuem uma significação mais específica e cita como exemplo uma bucha que para um dos pacientes seria como a pele do pai.

A série *Aparatos para o Sono* (fig. 13 e 14) foi apresentada na exposição *Planos e Planos*, feita em dupla com a artista Marijane Ricacheneisky¹⁹.

Os *Aparatos* criados como objetos autônomos, no espaço de exposição, estabeleciam um diálogo entre eles e os trabalhos de Marijane Ricacheisky, que eram grandes pinturas em guache sobre papel com o céu como tema.

A exposição abriu espaço para os observadores visitantes de um modo imprevisto, talvez porque os meus trabalhos fossem de tecido, por sua forma, sua escala, o conjunto dos fatores, não sei, em geral, as pessoas sentiam-se impelidas a tocá-los. A evocação pretendida tornou-se também um convite, uma provocação. Este dado foi significativo para meu processo, pois, de imediato, não era nada confortável ver os trabalhos sendo manipulados. Isto não estava previsto.

Passando para a posição de observadora de obras de arte, constato que tocar um trabalho é, também, ver com a palma da mão, é ampliar a percepção. Ao tocar num trabalho, aproximamo-nos dele. Tentamos, nessa aproximação, compreendê-lo melhor, trazê-lo para nosso espaço e, ao fazê-lo entramos no espaço da obra. De outra maneira, poderia dizer que o toque, mesmo quando é um gesto impulsivo, pode ser uma tentativa de romper algumas camadas de isolamento existentes entre nós e a obra. Quando isto acontece, afrouxamos os limites entre o espaço da obra e o nosso espaço.

O toque nos meus trabalhos, por parte dos visitantes, continuou ocorrendo nos anos seguintes. Fui registrando mentalmente essas ações, até que cheguei ao ponto de pensar que seria inevitável, para meu processo de criação, passar pela situação de propor, intencionalmente, alguma espécie de oportunidade aos visitantes de *manipularem* os trabalhos; ou seja, eu gostaria de favorecer que eles pudessem, mais do que ver e tocar, agir sobre os trabalhos.

Do olhar, passando pelo toque e chegando à manipulação, estamos diante de diferentes formas de ver a obra. E a cada forma, cada sujeito irá interpretar e intensificar a seu modo.

A questão aqui não é o que acontece com o(s) sujeito(s) que observa(m) a obra, ou ainda como se diferenciam os níveis e formas de relação existentes entre o observar e o participar (contemplação e ação). A questão é: como o artista pensa em utilizar a relação entre a obra e o(s) observador (es), considerando-a como material de trabalho?

Devo lembrar de algumas contribuições locais importantes, realizadas nas décadas de 60-70 no Brasil, que se referem a esse pensar e utilizar a relação entre a obra e o(s) observador(es) como proposta de trabalho. Em uma situação mais conhecida, o movimento *Neoconcreto* e, mais especificamente, Lygia Clark e Hélio Oiticica, buscavam, através de suas poéticas, ampliar as operações plásticas, "rompendo definitivamente a distância inibidora entre a obra e o espectador"²⁰. Considerando-se mais "propositores" do que artistas, suas propostas dirigiam-se ao espectador, propondo-lhes que se tornassem "participadores" e que completassem as suas proposições, sem o que elas não teriam sentido.

¹⁹ Marijane Ricacheneisky é artista plástica, formada pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, vive e trabalha em Porto Alegre. A exposição aconteceu na Galeria Branca da Casa de Cultura Mário Quintana em Porto Alegre (ver anexo).

²⁰ MORAES, Frederico de. *Pequeno roteiro cronológico das invenções de Hélio Oiticica*, impresso avulso, sem data.

Para Lygia Clark: "A arte não é uma mistificação burguesa. O que se transformou é a maneira de comunicar a proposição. Agora são vocês que dão expressão ao meu pensamento, tirando aí a experiência vital que desejam."²¹.

Essa idéia de que a obra seja completada pela experiência vital de quem a observa mantém o trabalho, uma vez inserido no mundo, em constante estado de ação e reação com estes observadores.



Fig. 15 . Lygia Clark, Terapia individual com *Objeto Relacional*, 1975-80, Rio de Janeiro.

De outras formas, as manifestações dos artistas do *Nervo Óptico* e de alguns fundadores do *Espaço NO* em Porto Alegre, nos anos 70, também referiam-se a essa relação entre obra e observador, sugerindo-lhes posturas mais próximas e ativas diante das propostas por eles elaboradas. Foram livros de artistas, cartazes, leituras dramáticas, interferências urbanas, que pretendiam "popularizar e desmistificar o fazer artístico."²². Os artistas participantes do *Nervo Óptico* - Carlos Pasquetti, Mara Alvares, Clóvis Dariano, Telmo Lanes, Carlos Asp e Vera Chaves Barcellos - e do *Espaço NO*²³ introduziram, em suas práticas, o uso de materiais pobres e de fotografias, publicações, performances, apresentação de trabalhos em espaços não convencionais para exposição de obras de arte, intervenções em espaços urbanos, propostas que previam a ação do observador, ambientes, trabalhos com cruzamentos de linguagens.

Nos trabalhos dos grupos citados, as propostas referiam-se a uma flexibilização da postura do público diante dos trabalhos, intencionalmente descolados da aura de obra de arte, podendo ser tocados, compartilhados, penetrados.

Como nos relata Ana Carvalho, alguns artistas

"empregam a superposição de procedimentos e materiais, promovendo uma diluição das fronteiras entre as categorias ("Triacanto" de Dariano Mara Alvares, Pasquetti e Fernanda Cony, apresentada no SAV), exploram o espaço através de "ambiente" (O "Jardim", de Carlos Pasquetti, em 1971), investigam os processos de recepção da imagem ("Testarte", em 1974, de Vera Chaves Barcellos), ou a participação lúdica do espectador, como no "Tríptico para Combinações", realizado por Vera Chaves Barcellos em 1967."²⁴.

São as práticas inclusivas, exercícios de liberdade dados pela *obra aberta* ao observador, que escolhe como agir diante dos trabalhos. Nas exposições de trabalhos de

²¹ Lygia Clark, "Arte, Religiosidade, Espaço-Tempo", 1965 parágrafo 3 impresso em: GULLAR, Ferreira, PEDROSA, Mário e CLARK, Lygia. *Lygia Clark. Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: MEC FUNARTE, 1980, p. 29.

²² Depoimento de Décio Presser, Porto Alegre, maio de 1982, publicado em *Espaço NO*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982, p. 20

²³ Ver a dissertação de Mestrado de Ana Albani de Carvalho. "Centro de Cultura Alternativo Espaço NO" que contou com Carlos Wladimirsky, Cris Vigiano, Vera Chaves Barcellos, Karin Lambrecht Heloisa Shneiders da Silva, Mário Roneld, Ricardo Argemi, Sérgio Sakakiba, Ana Torrano, Milton Kurtz e Regina Coeli como sócios fundadores ". In CARVALHO, Ana Albani de. "Nervo Óptico" e "Espaço NO" a diversidade no campo artístico Porto- Alegrense durante os anos 70". Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994. p. 8.

²⁴ CARVALHO, Ana Albani de. Op. cit. p. 147.

arte que se colocam desta forma, percebo uma articulação entre repouso e isolamento, movimentando-se tanto na obra quanto no observador.

1.2 *A Dupla passagem: A obra em repouso, espera o rompimento de seu isolamento*

Faço agora mais uma passagem temporal: dos *Aparatos para o Sono*, 1993, para a exposição *Remetente*²⁵, 1998, quando os trabalhos já foram criados pensando numa roposta que permitisse a manipulação dos objetos.

Na exposição *Remetente*, a idéia inicial era criar dois ambientes complementares, constituídos por trabalhos que tivessem como partida o corpo, isto feito através da intersecção entre peças de tecido e imagens fotográficas.

A idéia de dois ambientes foi proporcionada pela escolha do lugar em que seriam apresentados os trabalhos, no início do processo de confecção das peças. Então, durante boa parte do processo de atelier, eu já sabia e tinha em mente o lugar onde o apresentaria.

Pensar o lugar significa, saber o que era o prédio antes, onde ele se situa na cidade, o que ele é no momento da exposição, que exposição é essa, qual a estrutura que a constitui, como é especificamente a área a ser ocupada, quais as vizinhanças (os artistas e trabalhos que estarão por perto). Depois disso é que são definidas quais as peças que constituirão o trabalho. Quer dizer, parto de uma idéia, relaciono-a e modifico-a, quando acrescento as informações sobre o lugar, mas a finalização do trabalho fica dependendo da relação direta entre as partes, o que só acontece na montagem.

No caso da exposição *Remetente*, como a idéia inicial estava relacionada ao corpo, pensei em usar como material o tecido, com a intenção de criar objetos que tivessem, latente, a função de envolver o corpo, guardá-lo, abrigá-lo e que fossem flexíveis, manipuláveis. Sem uma forma fixa e com variantes entre o volume fechado e a superfície

aberta, colocavam-se em articulação com o espaço. Essa possibilidade de articulação fica em estado latente até que algum observador os movimente.

Uma das peças apresentadas, o *Objeto vestível*, é feita em tecido (do lado de fora, nylon cinza, e do lado de dentro, microfibras vermelha). E foi construída a partir de um retângulo de 140 cm x 200 cm. Esse retângulo foi costurado em linhas verticais em seis distâncias diferentes, formando sacos, preenchidos com isopor. A parte da frente liga-se à de trás por ganchos, que criam um espaço para que se possa vesti-la, e por ali passar o braço. E também podem servir para suspender a peça: na frente, há dois ganchos pequenos para fechá-la.

²⁵ *Remetente* foi uma exposição idealizada e organizada por um grupo de artistas, que teve a coordenação de Maria Helena Bernardes e Cleber Rocha das Neves. A exposição, em 1998, ocorreu no espaço Cultural da Universidade Luterana do Brasil, no antigo prédio que sediou por muitos anos as lojas Mesbla, no centro antigo da cidade de Porto Alegre. Dessa exposição coletiva organizada por artistas, na qual seis convidam outros seis artistas, que por sua vez convidam mais outros seis artistas, participaram da equipe de concepção Maria Helena Bernardes, Elaine Tedesco, Cleber Rocha das Neves, Telma Waites, Fabiana Rossarola e Laura Fróes. Eu convidei a artista gaúcha Maria Ivone dos Santos que por sua vez convidou a artista francesa Sandrine Rummelhardt. Durante o processo eu e Maria Ivone dos Santos compartilhamos referências e idéias - O projeto *Cabines para Isolamento e Camas Públicas* havia sido encaminhado para uma concorrência e Maria Ivone queria desenvolver uma *Cabina de Projeção* de onde projetaria e disporia fotografias. Sandrine estava trabalhando com retratos. O corpo e as fotografias foram os pontos de convergência de nossas propostas e durante a montagem nós três tivemos a oportunidade de experimentar a criação coletiva de uma instalação com fotos, objetos e imagens. Essa experiência resultou em reverberações para nós três e, em 2001, realizamos uma nova exposição coletiva denominada *Saudade*, sobre a qual escrevo no quarto capítulo (mais informações no anexo).

A peça foi apresentada em uma sala com baixa iluminação, onde, na I Bienal de Artes Visuais do Mercosul²⁶, haviam sido apresentados os *Bichos* de Lygia Clark, para o que foram produzidos uma vitrine horizontal alta e um nicho. Pensando em aproveitar o diálogo com a apresentação das propostas de Clark, criei uma situação na qual, ao mesmo tempo, utilizava uma forma de apresentação museológica e propunha ao observador poder agir sobre as peças.

Os *Bichos* de Lygia Clark foram criados para serem articulados pelo observador, é na ação do sujeito que os movimenta que se dá o trabalho. "A obra se abre para a ação do sujeito, abandona o repouso inerente à escultura tradicional e adquire uma quase vitalidade ao incorporar a mutação como dado ontológico." ²⁷¹¹.

Há, assim, através dessa série de Clark, um abandono ao estado de *repouso* a que habitualmente são condenadas as esculturas. Os *Bichos*, quando articulados, acionam um elemento novo às propostas de movimento cinético²⁸.

O *Objeto vestível*, apresentado em *Remetente*, também ganha movimento e articulação através da relação com o sujeito que o usa.

Formalmente não se parece com os *Bichos*, mais parece um colete de salva-vidas superdimensionado. É um objeto em repouso que, quando manipulado, continua se referindo ao repouso, ao estar seguro e protegido.



Fig.16. 17 . *Objeto vestível*. Material: Nylon e isopor. Medidas: 140 cm x 120 cm x 25 cm (aberto). Fotos no Espaço Cultural da ULBRA durante a exposição *Remetente*, 1998.

O *Objeto vestível* ficou no nicho com a fotografia polaróide ao lado (a imagem era um retrato meu dentro da peça). A inclusão da fotografia, relacionada ao objeto, conferia a peça uma referência de uso, de um uso anterior, logo, de um tempo anterior. Aqui, a fotografia indica-nos simultaneamente uma interpenetração entre documentação, a memória e a possibilidade de uso.

Durante a presente pesquisa, reencontrei referências à obra do artista alemão Franz Ehrard Walther, que, nos anos 60, criou sua obra relacionando corpo, objeto e fotografia de um modo singular. Walther desenvolveu uma série de proposições sob o

²⁶ I Bienal Mercosul, Vertente Concretista, Espaço Cultural da Ulbra, Porto Alegre, 1998.

²⁷ MILLIET, Maria Alice. Op. cit. p. 75.

²⁸ Segundo formulação de Maria Alice Milliet. Op. cit. p. 75.

conceito de *Werksatz* (tradução literal seria "trabalho esboçado"). Segundo definição de Stéphane Huchet,

"São performances em galerias resultantes da experiência que foi feita anteriormente fora das ações hieráticas, apenas sob o olhar dos protagonistas confidenciais da cena e da máquina fotográfica que os registra. (...)

São ações públicas (...) em que o objeto, sempre feito em tela, envolvido, enrolado, dobrado, esperando sua manipulação, é aberto no espaço, desdobrado em todas suas potencialidades, investido por corpos ativos, submetido a uma experiência plástica. Colocadas em ação elas são registradas fotograficamente." ²⁹.

Analisando o texto, penso que Walther, assim como muitos artistas que trabalhavam com *processo*, utilizava a fotografia para registrar esse corte na ação por ele disparada, a fazendo existir como imagem. Essas imagens depois vinham a público junto com os objetos redobrados.

Da ação performática, vivida por ele e os protagonistas, nós podemos ver as imagens escolhidas, instantes formais que, provavelmente, condensam, no seu estado entre instantes, o desdobrar da ação. Ficamos diante das imagens e dos objetos usados. Nesse caso, a imagem não está ali para conferir ao objeto uma referência de uso, mas sim para lhe acrescentar uma ação em um tempo anterior, nos fazendo ver instantes recortados do fluxo da ação.

O repouso foi utilizado como assunto em dois dos trabalhos citados por Stéphane Huchet. São eles *Ummantelung* (roupagem) e *Schlaf* (sono). Segundo Huchet:

"Com *Ummantelung*, Walther propõe dialeticamente o envolvimento do corpo em um saco, por tempo indefinido: repouso da forma e forma do repouso, reversibilidade dos termos quando se trata de melhor preparar o aumento daquilo que as peças para frente e pé já contém: o movimento de relação física para...ou entre... ou com...

(...)

Schlaf, por exemplo é feito de um corpo estendido, repousando. 'Material *Schlaf*. *Schlaf* as form'. O sono como material é 'o sono do material' e 'o sono como forma'. Enunciado sumário, mas sem usar decorum." ³⁰.

Vejo a relação entre repouso e isolamento na obra de Walther da seguinte maneira: nos trabalhos onde o sono ou o repouso são o material, o assunto, parece existir um duplo repouso. Este é enfatizado na forma (a imagem) e no material (o sujeito em ação com os objetos). Já o isolamento no sentido de privado, separado, localizo-o no procedimento escolhido para a realização das performances, onde quem vê é quem realiza.

Voltando à análise das montagens na exposição *Remetente*, a outra proposta para a mesma exposição, ficava em uma sala de formato semicircular e entrada pelos dois lados. Havia um nicho na extremidade plana do semicírculo, ligando as duas entradas

²⁹ HUCHET, Stéphane. "Fenomenologia viva de Franz Walther". In revista *Porto Arte*, Porto Alegre, v.7, n.11, maio, 1996. p. 20-21.

³⁰ HUCHET, Stéphane. Op. cit. p. 22 e 27.



Fig. 18, 19, 20 . *Sem título*, 1998. Material: colchão, tecido e fotos polaróides. Dimensões Variáveis. Exposição *Remetente* Fotos no Espaço Cultural da ULBRA durante a exposição *Remetente*.

Criei um conjunto composto por duas peças, que foram confeccionadas a partir de uma estrutura retangular, em nylon cinza azulado, preenchida com manta para edredon, formando um grande saco. Dentro de cada um dos sacos foram colocados três colchões de solteiro. Eles podiam ser fechados em forma piramidal, parecendo com uma cabana ou uma barraca, criando um espaço interno suficiente para um adulto. Montei-as lado a lado e à frente de três polaróides com imagens da cabeça de um bebê deitado, visto em close pelas costas. Nesse caso, o uso da imagem fotográfica também dialoga com o trabalho de Walther. Na montagem, a relação entre fotografias e objetos é distante, não há uma ligação direta entre imagem e objeto, ambos possuem autonomia. Porém, o repouso é meu material, meu assunto, e aqui a forma repousa de um modo completamente diverso do que em Walther, ou seja, os objetos que são para repousar estão em repouso até que alguém os movimente e as fotografias são imagens do dormir.

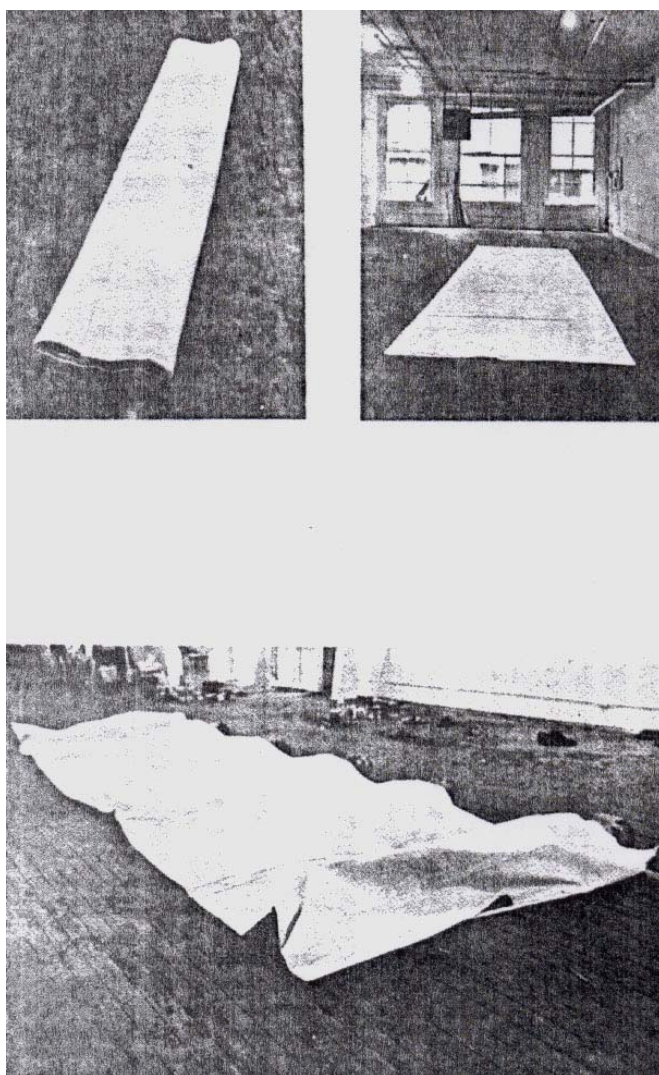


Fig. 21. Franz Ehrard Walther

Estas peças, aparentemente confortáveis e relacionadas ao uso humano, possuíam medidas mínimas para um adulto, objetos para o corpo, mas não apenas para seu conforto como também para sugerir a relação entre conforto e isolamento.

Fique confortável, protegido e isolado, eu pensava. Em semelhante olhar sobre o conforto e o isolamento, encontro a *colocação de* Bachelard ao comentar o que escreve o

pintor Vlaminck a respeito do viver em sua casa tranqüila comparando-se aos animais: "Fisicamente, o ser que acolhe o sentimento do refúgio fecha-se sobre si mesmo, retira-se, encolhe-se, esconde-se, entoca-se."³¹.

O refúgio, o aconchego, proporcionados por estarmos em casa, sobre a cama, protegidos, isolados do caos do confronto com a vida contemporânea, foram evocados durante a criação destes trabalhos.

Acompanhando de perto a visitação, onde alguns observadores declararam que as peças não precisavam ser usadas ou manipuladas para completar a proposta³², pensei que a proposição de manipulação funcionava como uma flexibilização, que tencionava os limites da aura de uma *obra de arte*, a *aura*, que como escreve Benjamin, é a "manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja."³³.

A minha interpretação é que quando o observador age fisicamente sobre as peças de uma proposta, procurando concretamente aproximar-se, rompendo distâncias entre ele e a *obra*, ele simultaneamente sai de seu repouso, tira a *obra* do repouso, isola-se nela e, ao isolar-se, rompe com o isolamento entre os dois. Tira a *obra* de seu isolamento.

Depois da exposição *Remetente*, e no que se refere aos trabalhos desta pesquisa, continuo interessada em desenvolver trabalhos, que, de algum modo, sejam criados com o pensamento de abrigar e/ou conter o corpo, seguindo o princípio de que a forma deva sugerir a possibilidade de uso, mesmo que isso não ocorra.

São trabalhos que, de alguma forma, circunscrevem uma área em torno do corpo de referência (o meu), e propõem ao observador articular uma relação de proximidade e afastamento diante deles. O seu corpo passa a ser, então, a referência, assim, redefinindo o espaço mobilizado entre ambos.

³¹ BACHELARD, Gaston. Op. cit. p. 104.

³² De forma informal vários artistas e visitantes fizeram a observação de que os trabalhos (em forma de barracas) " não precisavam ser tocados", em debate no Instituto Goethe, em Porto Alegre, 1998.

³³ Benjamin estabelece esta definição de aura, considerando a aura de um objeto natural, para melhor aplicar a noção de aura aos objetos históricos. In. BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'água. 1998. p.81.

Capítulo 2

Cabines para Isolamento

2.1 *Que lugar é esse?*

Eu gostaria de situar conceito e uso do termo lugar para, depois, prosseguir com a reflexão sobre as escolhas que faço no modo de definir as organizações e interconexões entre os trabalhos, bem como sua relação com os locais de apresentação.

Michel de Certeau estabelece uma distinção entre espaço e lugar, que se faz oportuno trazer a este estudo. Ele diz que:

"Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência.(...) Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. (...)

O Espaço (...) é de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. (...) é um lugar praticado."³⁴.

Pensar o lugar, agir sobre ele, nele. A ação de meu corpo sobre os materiais, estabelecendo um diálogo com eles (que ocorria no início de minha pesquisa com três dimensões, a partir dos *Ninhos*)³⁵, é exercida com o lugar; com a intenção de vê-lo em movimento, criando assim operações com a significação do espaço. Naqueles trabalhos, as ações de meu corpo sobre o lugar desencadearam no processo de criação uma extensão do modo como habito a casa. A casa *nosso canto no mundo*³⁶ é o lugar de abrigo, de repouso, de pausa para a frenética vida contemporânea. Local de refúgio que constantemente reordeno, refaço.

Os *Ninhos* foram um primeiro desenvolvimento da idéia de evocação do até então projeto *Aparatos para o Sono*. Quando desenvolvi os *Ninhos*, pensava-os como receptáculos de energias, pontos de calor, lugar para repouso imaginário. Eram conjuntos compostos por diversas peças bem pequenas de tamanhos variáveis, feitas com feltro vermelho e arame, que lembravam a forma dos ninhos de pássaros. Entre 1991-1992, apresentei três versões dos *Ninhos*, que vou descrever a seguir.

A primeira aconteceu por ocasião da ocupação da Usina do Gasômetro durante um dia (antes que fosse definitivamente restaurada). Nessa versão, os doze ninhos foram instalados atrás da antiga fornalha, junto a três janelinhas de arco.

A segunda foi planejada para um pavilhão existente junto ao antigo engenho central da cidade de Piracicaba. A montagem foi preparada a partir da escolha do local na planta baixa e descrições ali existentes: uma parede de tijolos aparentes, janelas em arco, um barracão italiano. Na época, eu pensava muito sobre o desconhecido, sobre a viagem, a bagagem cheia de ninhos. Eram oitenta ninhos de feltro vermelho que seriam dispostos em uma mesma parede. Para isso enviei um esboço, mas a colocação das peças foi feita no local, onde eu procurava furos entre os tijolos para fixar os ninhos. A montagem sobre a parede de tijolos à vista provocava a impressão de mimetismo, para o que o som dos

³⁴ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano, 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 201- 202.

³⁵ Trabalhos apresentados em 1991 na Usina do Gasômetro em Porto Alegre; e em maio de 1992 no Salão Piracicaba de Instalações, na cidade de Piracicaba, e também na exposição *Câmaras* no Solar dos Câmara em Porto Alegre.

³⁶ BACHELARD, Gaston. Op. cit. p. 24.

pássaros, o resto do espaço vazio completaram o ambiente. Busquei durante toda a execução pensar o lugar agindo sobre ele, nele.

Para a terceira montagem escolhi o antigo dormitório dos escravos e que atualmente é a biblioteca dos anais da Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul. O local foi escolhido também por essa bagagem histórica e não apenas por sua arquitetura e função atuais, enfim, pelo lugar social que ocupa. Essa versão dos *Ninhos* foi definitiva em relação à disponibilidade e flexibilidade diante das oportunidades de apresentação, eu estava disposta a absorver tudo o que acontecia no local, que se encontrava em fase de mudanças (as estantes estavam sendo trocadas e a disposição dos livros também, exatamente no período da exposição). O título ficou sendo *Ninhos em cinco movimentos*, uma apropriação do lugar e de seus acontecimentos. Os ninhos eram deslocados no espaço simultaneamente às mudanças articuladas pelos funcionários e montadores. Foi um trabalho com o tempo; sugeria que o visitante se reposicionasse diante da seqüência de movimentos fazendo outro movimento com as suas impressões anteriores.

Fig. 22 . *Ninhos*. Material: feltro e arame. Dimensões variáveis. Fotos no Engenho de Piracicaba, 1991.



Fig. 23 . *Ninhos em Cinco Movimentos*. Material: feltro e arame. Dimensões variáveis. Exposição *Câmaras*, Solar dos Câmara, 1992.

Essa opção por trabalhar com lugares, conseqüentemente com os espaços como lugares praticados, tem como contraponto a vivência constante em uma série de não-lugares. Segundo Marc Augé: "Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar."³⁷.

Buscando fundar sua *teoria da Supermodernidade*, Augé objetiva a conceituação dos "não-lugares", colocando-os em oposição ao conceito de lugar antropológico. Os "não-lugares" seriam os espaços de trânsito da contemporaneidade, aeroportos, rodoviárias, estações de metrô, grandes cadeias de supermercados e hotéis, meios de transporte que se opõem ao que seja o lugar.

São locais urbanos que penso se oporem, também, à idéia de casa como um lugar. A casa é o filtro por onde passa o meu olhar sobre a cidade. Posso dizer que a experiência de viver em um mundo repleto de "não-lugares" direciona a minha escolha por trabalhar na contramão. Uso o espaço doméstico como referência para a apreensão da percepção sobre o estresse provocado pela vida contemporânea nas grandes cidades. Os trabalhos têm assim, em seu desenho, a referência de objetos feitos para serem usados no interior das habitações urbanas.

³⁷ AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papius, 1994. p.74.



Fig. 24 . Cabines para Isolamento e Camas Públicas. Mercado Público Central de Porto Alegre. Vista geral, 1999

Tendo esse contraponto entre lugar e não-lugar como raiz que estrutura a obra, passei a criar e apresentar trabalhos estabelecendo a relação entre objetos e lugar, em montagens onde as peças são criadas pensando em uma interdependência entre ambos. Poderíamos, no caso dessas propostas, estabelecer um diálogo com o conceito *site-specific*, especialmente com a defesa feita por Richard Serra durante o debate sobre a retirada do *Tilted Arc* da praça para onde havia sido planejado. Num primeiro momento, vejamos o seu depoimento:

"As obras criadas para um local específico tratam dos componentes ambientais de espaços determinados. A escala, a dimensão e a localização destas obras são determinadas pela topografia do local, seja urbano, paisagem ou recinto arquitetônico. Elas se tornam parte do lugar e reestruturam sua organização tanto em termos conceituais quanto em termos de percepção. Minhas obras nunca decoram, ilustram ou retratam um local.

A especificidade de obras orientadas para um local significa que são concebidas, dependentes e inseparáveis de sua localização. A escala, a dimensão e a localização dos elementos escultóricos resultam de uma análise dos componentes ambientais próprios de um dado contexto."³⁸ .

Nesse diálogo, que passa pela relação entre escultura e lugar, não faço, como Serra, uma reestruturação do lugar em termos conceituais e perceptivos. Em função da verticalidade de suas esculturas, o modo como ele opera com as análises sobre o local exige uma apreciação técnica que irá influenciar no peso, curvatura e dimensão da obra a ser

³⁸ SERRA, Richard. "Tilted Arc destruído". Tradução Célia Euvaldo, *Novos Estudos Cebrap*. SP: Cebrap /26, março, 1990.

O artista Daniel Buren, utilizando como referência seu conceito de *in situ*, tece algumas críticas a este trabalho e principalmente sobre a postura de Richard Serra. Sobre isso ver BUREN, Daniel. *Daniel Buren, textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*. Rio de Janeiro: Centro de arte Hélio Oiticica, Consulado Geral da França no Rio de Janeiro, 2001. p. 170-171.

instalada. Daí a importância da topografia, do impacto ambiental e da arquitetura circundante. O trabalho que faço não é inicialmente pensado como escultura, crio e confecciono objetos. Serra lida com o peso e a gravidade; eu trato mais da leveza e da densidade. Meus objetos relacionam-se com o local de apresentação por um breve período, quando os lugares mantêm um vínculo com seu estado original e, ao mesmo tempo, deslocam-se a partir da disposição dos objetos em seu espaço. É estabelecido assim um estado transitório de relações entre os objetos e o lugar, como se uma fissura os abrisse para um outro espaço-tempo.

Num segundo momento, Serra continua a sua defesa definindo o conceito de *site-specific*,

"As obras para um local específico manifestam invariavelmente um julgamento de valor a cerca do contexto social e político mais amplo de que são parte. Baseadas na interdependência da obra e do lugar, elas abordam o conteúdo e o contexto de seu local criticamente. Uma nova orientação comportamental e perceptiva para um lugar exige um novo ajuste crítico para a experiência que se tem desse local. As obras para local específico engendram primariamente um diálogo com seu entorno"³⁹

Sem entrar no mérito de seus trabalhos, ou buscar a coerência entre suas obras e suas afirmações, vejo a partir das afirmações acima pontos de encontro com o seu pensamento. Acredito que alguns de meus trabalhos processem uma abordagem crítica do conteúdo e contexto para onde são pensados. A nova orientação comportamental de que ele fala é, em seus *site-specific*, um dado físico. Aliás, como em suas esculturas em geral, nas quais a enorme massa dos planos de metal impõe-se sobre nossos corpos como barreiras que precisamos contornar para ultrapassá-las. Se há uma imposição da obra sobre nossos corpos, no que diz respeito à cidade, essa mesma massa metálica mais parece um rasgo na paisagem urbana. Sem ter vivenciado essa obra, prefiro não discorrer sobre a eficácia da reorientação comportamental e sobre que espécie de ajuste crítico ele estava propondo.

Não penso em uma reorientação comportamental, mas penso que os trabalhos possam sugerir um intervalo, como veremos, a seguir, na análise das *Cabines para Isolamento*.

A relação entre lugar e objetos proposta em *Cabines para Isolamento* é mais uma relação de circunstâncias e situações específicas do que de *site-specific*. Elas não são pensadas para uma determinada topografia ou arquitetura. A noção de lugar com a qual estabeleço a constituição da montagem de cada trabalho é pensada a partir de sua ocupação e função atuais, chegando a seus dados antropológicos e históricos.

As exposições que venho realizando nos últimos seis anos evidenciaram que a relação dos objetos com o lugar segue as necessidades do processo. Em função dessa relação, que podemos comparar com um jogo de quebra-cabeças, os objetos passam a ser tratados como peças que compõem a montagem.

Durante as montagens dos trabalhos, para os quais eu produzo algumas peças e planejo a sua disposição, há brechas para modificações. É fundamental estar atenta às peculiaridades imperceptíveis antes do encontro entre peças e lugar. Por isso procuro investigar as relações entre lugar, imagem e corpo no intervalo entre o planejamento e a construção final. Na maioria das vezes, quando eu mesma vou fazer a montagem da exposição, a disposição dos objetos/peças está sujeita a modificações até o último instante

³⁹ SERRA, Richard. Idem, Ibidem.

antes da abertura das visitas. O trabalho (ou tal versão) só fica pronto quando montado, não existindo sem o lugar nem antes, nem depois da exposição.

A minha estratégia é focalizar as implicações entre peças e lugar, pois é a partir daí que se constitui o senso da obra. Esses trabalhos pressupõem que, ao se constituírem com o lugar de apresentação, este seja tencionado temporariamente em sua função. Desse modo, eles não existem sem o lugar. Sendo assim, o que fazer depois da apresentação? Destruir as peças? Guardá-las?

Sobre as relações entre obra e lugar de exposição, Buren estabelece uma rede de definições sobre lugar, museu, obra e arquitetura. Lendo suas *Notas sobre a obra com relação ao lugar onde ela se inscreve, tomadas entre 1967 e 1975*, encontrei algumas notas que vejo cruzadas com essa tensão de que falo.

"Sem escapatória

Articular a obra ao lugar onde ela se encontra (seja este lugar exterior ou interior) é limitá-la material e visualmente, desprovê-la de qualquer possibilidade de escapatória. É também ligar-se a uma realidade dada, onde a própria obra, no caso de um fracasso, se encarregará de criticar, de contradizer, de valorizar, em síntese de problematizar dialeticamente. A acuidade do propósito dependerá da precisão da intervenção.

Tensão-crise. Trata-se muito mais, me parece, de mostrar as implicações imediatas de um dado lugar sobre a obra e, talvez, graças à obra, suas implicações sobre o lugar.

Da tensão assim criada, surgirá dialeticamente a crise entre a função do Museu (arquitetura) e a função da Arte (objeto visual)." ⁴⁰⁸.

Lendo estas notas isoladamente vejo um ponto de encontro com seu pensamento. Quando ele escreve sobre a ligação com uma realidade dada, penso em uma interdependência entre obra e lugar. A obra feita tendo o lugar como um pretexto e sua conseqüente disposição no espaço provocando um deslocamento na ordenação das tensões pré-existentes no lugar. Para ele, a obra irá posicionar-se de modo crítico em relação ao lugar, e esse posicionamento irá afetar as funções de ambos.

No caso de meus trabalhos, a ligação com uma determinada realidade dada acontece da seguinte forma: Em primeiro lugar, parto de uma *impressão* para criar um deslocamento. Esse deslocamento acontece nas peças que são criadas para determinado lugar. Isto porque as peças que produzo possuem como referência objetos utilizados nas residências e mais especificamente nos quartos e nas camas.

A crítica que existe em meus trabalhos não está situada em uma determinada arquitetura ou sistema específico das artes. Quando faço referência a objetos que nos ajudem a repousar, a dormir ou nos proporcionem um certo isolamento, a crítica que faço é à velocidade e à indiferença existentes na vida contemporânea e especialmente nos grandes centros. É um movimento de resistência diante da impotência.

Não podemos esquecer que no caso de Buren, a articulação de que ele fala refere-se a uma dependência entre obra/arquitetura/museu, e que a crítica está centrada nas funções de obra e Museu.

⁴⁰ BUREN, Daniel. Op. cit. p. 93. Sobre o conceito *In situ* ver também o seu depoimento em POISOT, Jean- Marc "In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine" In: *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris: Centre Georges Pompidou, octobre, 1986. p. 326.

2.2 As Cabines

O projeto *Cabines para Isolamento e Camas Públicas*⁴¹ foi pensado como um projeto por duas razões: a primeira, a fim de obter o financiamento para realizar a primeira etapa, e a segunda, porque pretendia para as outras etapas, ainda não definidas, um desenvolvimento prolongado, sem uma delimitação prévia; ou seja, queria que ele fosse um projeto aberto, que incorporasse os acontecimentos e o tempo.

Nas apresentações das *Cabines para Isolamento*, o uso da mesma estrutura que forma as *Cabines* foi explorado em diferentes configurações, ao ser relacionado com os locais de apresentação. Esta determinação redefiniu um dispositivo em meu processo de criação, que é o desdobramento. Termo usado aqui no sentido coloquial, o desenrolar dos acontecimentos com a ligação de uma etapa com a outra. Para o que trago a definição: Desdobrar é "(...) 3. Fracionar ou dividir em grupos; (...) 9. Prolongar-se no espaço ou no tempo(...)"⁴².

Penso o desdobramento no processo de criação como o desenrolar dos acontecimentos, numa sucessão de formas e articulações espaço/temporais que se interpenetram.

Gilles Deleuze, em seu livro *A dobra - Leibniz e o Barroco*, investiga as relações entre o pensamento de Leibniz e a arte barroca, construindo uma extensa definição sobre a dobra. Sem pretender fazer um diálogo direto com o texto dele, considere que algumas de suas definições deveriam ser citadas neste estudo, buscando ampliar o nosso leque de relações. Ele escreve:

"A unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, mas uma simples extremidade da linha. Eis por que as partes da matéria são massas ou agregados, partes tidas como o correlato da força elástica compressiva. A desdobra, portanto, não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até a outra dobra."⁴³

Essa imagem evocada na citação da página anterior vem ao encontro de minha idéia sobre o *Projeto Cabines para Isolamento e Camas Públicas*. Isto porque um projeto aberto é também um labirinto, no qual, quando um trabalho acontece, vai abrindo o espaço para que o outro venha a acontecer. É a desdobra.

Vamos ver, a seguir, como o projeto *Cabines para Isolamento e Camas Públicas* foi sendo desdobrado a partir de sua primeira *Cabine*.

Na apresentação no Mercado Público⁴⁴ de Porto Alegre, composta por três peças, duas *Cabines para Isolamento* e uma *Cama Pública*, procurei levantar as diferentes questões que vinham sendo de meu interesse: - possuir um desenho que transporte ao espaço público referências do espaço doméstico; criar formas que se refiram ao isolamento

⁴¹ *Cabines Para Isolamento e Camas Públicas*, Projeto financiado pelo FUMPROARTE, coordenado e realizado por Elaine Tedesco, apresentado em junho de 1999 no Mercado Público Central de Porto Alegre. Exposição composta por três peças, duas *Cabines para Isolamento* e uma *Cama Pública*.

⁴² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].

⁴³ DELEUZE, Gilles. *A Dobra, Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papius, 1991. p. 18.

⁴⁴ O Mercado Público de Porto Alegre é uma construção em estilo colonial açoriano erguida na década de sessenta do século XIX, projetada pelo eng. alemão Friederich Heydtmann, na época possuía um único pavimento. Foi reformado, na década de 10 do séc. XX e recebeu o segundo pavimento. Na década de 90 foi novamente reformado e tombado como Patrimônio Histórico e Cultural de Porto Alegre.

e ao repouso; possibilitar ao observador que vivencie os trabalhos e a elaboração das peças como sendo *objetos-lugares*.

Jean Baudrillard, em *Le système des objets, de 1968*, estabelece sua investigação sobre os objetos definindo-os a partir "dos processos pelos quais as pessoas entram em relação com eles e da sistemática das condutas e das relações humanas que disso resulta."⁴⁵. Nesse texto, seu olhar está voltado para os objetos domésticos e o modo como suas ordenações espaciais nas distribuições dos espaços da casa refletem as mudanças da vida urbana. Foi onde encontrei sua definição de casa como "sendo a própria casa o equivalente simbólico do corpo humano, cujo poderoso esquema orgânico se generaliza em seguida em um esquema ideal de integração das estruturas sociais."⁴⁶.

Para Baudrillard, a definição de objeto estende-se além do que possa ser criado, produzido, manipulado pelo homem, que tenha como referência a escala humana, sendo móvel e independente, conforma-se em um sistema complexo de relações.

O que denomino *objetos-lugares* são essas produções humanas manipuláveis e que, ao mesmo tempo, podem incluir o sujeito em seu interior, mesmo que, em alguns casos, sejam provisoriamente fixas como as guaritas. Essa denominação *objetos-lugares* origina-se na construção e/ou confecção de objetos para proteger o nosso corpo. A casa é um lugar, o lugar onde habitamos, além de ser o *referente simbólico do corpo humano*, ela é também arquitetura. Se separarmos da casa seus cômodos (hall, corredores, lavabos, lavanderias, sótão), teremos fragmentos de arquitetura, mas se esses fragmentos possuírem autonomia e puderem ser transportados, assim como a arquitetura móvel dos trailers, dos banheiros dos automóveis e dos iates? Sendo assim considero que sejam também objetos, objetos abrangentes que, como a casa, contêm outros objetos e que podem conter e abrigar nossos corpos. Uso a denominação *objetos-lugares* porque esses trabalhos possuem como referência esses elementos urbanos.

Voltando ao projeto *Cabines*, estava interessada no Mercado de uma forma geral, seu público e caracterização de lugar na cidade, e não, especificamente, em algum local arquitetônico do mesmo. Um público amplo, composto, em sua maioria, por não conhecedores de *arte* contemporânea.

Conforme Hannah Arendt, em *A condição humana*, o que é público, que vem a público, denomina-se esfera pública. De onde:

"O termo público denota dois fenômenos intimamente correlatos mas não perfeitamente idênticos. Significa, em primeiro lugar, que tudo que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível. Para nós, a aparência – aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade. (...) Uma vez que a nossa percepção da realidade depende totalmente da aparência, e portanto da existência de uma esfera pública na qual as coisas possam emergir da treva da existência resguardada, até mesmo a meia-luz que ilumina a nossa vida privada e íntima deriva, em última análise, da luz muito mais intensa da esfera pública.

Em segundo lugar, o termo público significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. (...) Antes, tem a ver com o artefato humano, com o produto de mãos humanas, com negócios realizados entre os que, juntos, habitam o mundo feito pelo homem."⁴⁷.

⁴⁵ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p.34

⁴⁶ Idem. *Ibidem*.

⁴⁷ ARENDT, Hannah. *A Condição humana*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. p. 61- 62.

É a partir da relação desses fenômenos que o trabalho articula-se com a situação de apresentação, na exposição algo é dado a ver, ouvir, algo é divulgado, anunciado, exibido, algo torna-se realidade, "emerge da treva". O trabalho é um artefato, um produto, e são necessárias diversas articulações interpessoais para que venha a habitar o mundo em um espaço que é comum a muitas pessoas. Por exemplo, para realizar o projeto *Cabines* foi necessário escrever o projeto, apresentá-lo à concorrência pública e defendê-lo. Depois discutir datas e formas de apresentação com a Secretaria da Indústria e Comércio e entrar em negociações com empresas apoiadoras. Enfim, para que o trabalho saísse do atelier e se tornasse público, para que viesse ao espaço público, foram necessárias, também, diversas articulações com as instâncias públicas.

Os *objetos-lugares* que criei também acionam o que não é público, que é pessoal, mas que vem a público *filtrado* em formas que se referem a objetos de uso em espaços domésticos. E isso é articulado antes da apresentação, no atelier.

O *filtro* consiste em dispor do que vivenciei (nesse caso espaços arquitetônicos e objetos), em uma expressão sem carga biográfica. Há uma procura por conseguir encontrar formas que possam se colocar ao observador em uma experiência direta, presente.

No período em que estava procurando ajustar o planejamento de uma das *Cabines* que seriam realizadas, fui visitar uma casa que minha família tem na praia e, nessa visita, constatei o que faltava na obra. A escada/cabine que eu planejara parecia ser uma escultura na forma de uma escada, com um espaço sob ela, mas ainda não era um objeto/lugar.

Poderia considerar a idéia de reconstituição como cerne do processo de criação desta *Cabine* que, ao ser considerada em seu aspecto estrutural - espaço com o vão da escada, e o nicho embaixo da escada – repete uma estrutura arquitetônica que, certamente, existe em muitas casas.

Este olhar através da casa da infância, para encontrar as cabines na rua, aconteceu durante o processo, como a repetição de um procedimento, muitas vezes presente, enquanto estou desenvolvendo um trabalho. Meu olhar dirige-se ao exterior (o mundo) e, na mesma medida, dirige-se ao interior, às vezes, como neste caso, o *interior* são as memórias, em outras vezes, são as percepções imediatas.

Assim, essa peça é uma espécie de reflexão sobre uma sucessão de vivências com o espaço doméstico, sintetizada de tal modo que se propõe como um *objeto-lugar deslocado*⁴⁸ de seu lugar original (alguma parte da casa) convidando o visitante a uma nova experiência.

Essa mesma *Cabine*, apresenta-se como fragmento, porque a forma final mantém a ausência do lugar de origem, porém sem propor que o mesmo seja reconstituído. O lugar de origem deixa de ser importante, passa a ser substituído por uma certa autonomia que, por sua vez, possibilita ao observador fazer a *sua* construção ou o seu deslocamento.

Ao mesmo tempo, é uma caixa compartimentada em dois cubículos. Trata-se de uma peça de madeira compensada laminada, que tem uma porta na frente, com uma escada dentro, ocupando toda sua extensão e altura, e uma porta atrás, abrindo para um espaço preto peludo, embaixo da escada.

O compartimento, diretamente visível da entrada da sala, era o vão com a escada, um vão vazio, um espaço entre o andar em que estamos e um outro.

⁴⁸ Um objeto-lugar que não exerce sua função original.



Fig. 25 . *Cabine para Isolamento*. Material: madeira e tecido. Dimensões da peça: 275 cm x 216 cm x 100 cm.
Foto no Mercado Público Central de Porto Alegre, 1999.

Mas que outro? Poderia também sugerir a idéia de ascensão. Mas ascensão a onde, a que plano, em que plano, poderia se perguntar "Alice através do espelho"⁴⁹. Ao plano superior do telhado, sim; era o que apresentava, uma aproximação com o plano inclinado do telhado. Já o vão embaixo da escada, o compartimento, com entrada pelo outro lado da *Cabine*, conformava-se como um espaço peludo preto e que permitia um certo abafamento na quantidade de ruídos ao redor. Quando pensei em criá-lo eu procurei reconstruir, buscando capturar, em minha memória, as impressões do estar escondida no escuro, embaixo da escada. Esse canto do trabalho pode proporcionar uma experiência de esconderijo, uma experiência de isolamento.

Benjamin é um autor que explicita em algumas de suas obras a exploração de sua memória sobre a infância. Encontrei entre elas uma passagem significativa para este processo descrito acima.

"A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para exploração do passado; é antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava."⁵⁰

Trato da utilização da memória realmente como um meio, talvez um meio para a construção de uma arqueologia do presente. Podemos sugerir que "quem pretende se aproximar" do próprio presente "deve agir como um homem que escava".

⁴⁹ Título de livro de Lewis Carrol.

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*, Obras Escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.239. No mesmo livro o autor também escreve sobre os esconderijos, ver p. 91.

Capítulo 3

*O Isolamento no espaço de apresentação –
nas relações entre corpo e objeto*

3.1 *O desdobramento da Cabine*

O conjunto apresentado no Mercado Público Central de Porto Alegre inaugurava, em meu processo de criação, uma série de novos procedimentos e eu nem os tinha absorvido completamente. Foram as primeiras peças que planejei e mandei fazer, só as vi prontas um mês antes da apresentação. Foram também os primeiros trabalhos que realizei usando a madeira e que se constituíram em construções de espaços mais rígidos. Encontro aqui ainda a idéia de que, como diz Passeron, "a obra não é nada passiva, e a obra será o produto ambíguo de uma luta entre a subjetividade do artista e as necessidades técnicas do material"¹.

A obra não é nada passiva, mesmo que não seja o artista um artesão, mesmo que ela seja realizada a partir do projeto do artista por um técnico. No caso dos projetos, existe inicialmente um embate entre as idéias iniciais e o projeto, o desenho dessas idéias. Geralmente, é aí que residem minhas primeiras *lutas*. Depois passando para a definição dos materiais e procedimentos - contratação de serviços, transporte dos materiais, produção - as ações normalmente são mais diretivas e, mesmo aí, muitas vezes, existem imprevistos. Especificamente falando do projeto *Cabines para Isolamento e Camas Públicas*, não foi possível vê-lo sendo erguido aos poucos, porque as peças foram executadas a partir da planta, em partes separadas, só se juntando no Mercado Público. A *luta* voltou a ocorrer quando os marceneiros montaram as *Cabines* para serem fotografadas, lá no local onde seriam apresentadas. Foi do embate entre minha subjetividade, as peças e o local, que decidi a disposição exata para a apresentação. Digamos que foi aí que a obra se deu, mostrou-se com peculiaridades previstas e imprevistas, instaurou-se.

Assim, a *Cabine para Isolamento* foi apresentada em uma sala no "osso", como diziam os arquitetos responsáveis pela cedência do local, era uma sala sem revestimento, sem acabamento. O espaço que continha a *Cabine*, em uma proporção semelhante, seria, inicialmente, usado apenas como depósito durante a montagem dos trabalhos, mas, quando percebi as relações entre a *Cabine* e a sala, configurando uma sala dentro da outra, decidi apresentá-la lá mesmo, no centro da sala.

A idéia de isolamento, no caso do trabalho apresentado no Mercado Público, refere-se à possibilidade do observador ver-se, em meio à sua rotina e no meio da cidade, deslocado, retirado, voltado para um tempo que queira, para suas reflexões. Deslocando-se, do isolamento em meio ao coletivo, para um isolamento no meio do coletivo. Muda a qualidade do isolamento.

Em *A sociedade dos indivíduos*, Norbert Elias procura tecer as complexas tramas existentes entre o indivíduo e a sociedade (entre o sujeito e o coletivo em que habita). De onde considero importante acionar seu pensamento sobre o movimento entre as pessoas na cidade:

"E, mesmo a cada momento presente, as pessoas estão num movimento mais ou

¹ PASSERON, René. "Da estética à Poiética", In revista *Porto Arte*. Porto Alegre, Editora da UFRGS: v. 8, p.109, 1997.

menos perceptível. O que une os indivíduos não é cimento. Basta pensarmos no burburinho das ruas das grandes cidades: a maioria das pessoas não se conhece. Uma quase nada tem a ver com as outras. Elas se cruzam aos trancos, cada qual perseguindo suas próprias metas e projetos. Vão e vêm como lhes apraz. Partes de um todo? A palavra "todo" certamente parece deslocada, ao menos se seu sentido for determinado exclusivamente por uma visão de estruturas estáticas ou espacialmente proporcionadas pelas casas, as obras de arte ou os organismos.

Mas há, sem dúvida, um aspecto diferente nesse quadro: funcionando nesse tumulto de gente apressada, apesar de toda a sua liberdade individual de movimento, há também, claramente, uma ordem oculta e não diretamente perceptível pelos sentidos. Cada pessoa nesse turbilhão faz parte de determinado lugar. Tem uma mesa à qual come, uma cama em que dorme; até os famintos e sem teto são produtos e componentes da ordem oculta que subjaz à confusão."².

Olhando para o movimento no centro da cidade, vejo as *Cabines para Isolamento* como um espaço de circulação, por onde passaram diversas pessoas, um local para se separarem do turbilhão, dos trancos, da indiferença.

Esses *objetos-lugares* proporcionam uma experiência de deslocamento, antes de serem parte das estruturas estáticas, são pontos em trânsito. Situados na *ordem oculta*,

como *pseudo-sujeitos*³, talvez também possuam uma função (uma função perdida?). São partes de uma rede em constante movimento.

O isolamento no espaço de apresentação relacionava-se com a idéia de repouso, tratado aqui como retirar-se, ainda que por alguns instantes, do contínuo que é a vida urbana.

A *Cabine* depois de apresentada foi desmontada e retornou ao atelier, onde tornou-se uma peça em repouso. Por um período fiquei em dúvida se deveria mantê-la ou destruí-la. Como abandonar seus fragmentos restantes? Deveria deixá-la se esvaír na memória, em sua documentação e catalogação? Como articular o processo de desconstrução?

No mesmo mês em que levei a *Cabine* para o atelier, recebi um convite para participar da II Bienal de Artes Visuais do Mercosul⁴, para a qual esbocei um projeto que ampliava o espaço peludo e preto existente embaixo da escada, transformando-o em um quarto peludo, mas devido a questões de orçamento não foi possível realizá-lo. Diante dessa impossibilidade, projetei outros trabalhos que, de alguma forma, referiam-se ao apresentado no Mercado Público Central de Porto Alegre. Porém, ao invés de ampliá-lo, desdobravam-no.

A questão era: como isolar-se em plena Bienal?

Alguns dias depois do convite, fomos conhecer o local onde estaria sediada a mostra contemporânea da Bienal. Um galpão antigo, em madeira, com pé direito alto, com grandes portões para o rio, e que, apesar de pertencer a um dos setores administrativos do Estado, estava praticamente abandonado. A presença da ruína e do abandono eram muito marcantes, sugestivas, atraentes, perfeitas para trabalhos específicos para aquela arquitetura. Durante a visita, a curadoria nos apresentou o local, e sua proposta de

² ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 21.

³ Passeron destaca três características da atividade criadora, entre elas conceitua a obra como um pseudo-sujeito, pois com a obra em andamento é possível ao artista estabelecer relações de diálogo com ela. In. Op. cit. p.108.

⁴ II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, ocorrida em Porto Alegre, com Curadoria de Fábio Magalhães e Leonor Amarantes 1999.

abordagem: *neutralizar um pouco* o local colocando sobre as paredes painéis brancos de madeira, dividindo parte do local em *stands* iluminados.

O interesse, depois dessa visita guiada, foi criar um trabalho para pensar sobre essa situação específica de estrutura de exibição, proposta pela curadoria aos galpões. Para começar a trabalhar, procurei recordar como me senti em experiências com as visitas às Bienais de São Paulo, e encontrei o cansaço como um dos estados pelo qual sempre passei. A partir disso, esbocei alguns desenhos (para o projeto) e depois fiz uma seleção.

Propus dois projetos à curadoria. O primeiro, como já mencionei, ficou inviável pelos altos custos e não saiu do texto. O segundo, que foi aprovado, constituía-se em três objetos: uma esfera feita com tecido vermelho torcido, uma escada revestida de astracã preto e uma cabine/armário. Eles estariam localizados em uma sala de aproximadamente altura local x 7m x 9m, com luz da janela que ficava acima dos painéis, e apenas um foco de luz fria centralizado.

Nesse projeto, planejei reconstruir, realmente construir outra vez a *Cabine*, porém configurando-a como uma peça que considerasse a *situação Bienal* como um lugar, e não apenas o local onde seria instalada.

Iniciado o trabalho de execução, dessa vez, decidi que faria parte da mão-de-obra, e que outra parte seria feita sob minha supervisão no meu atelier. Queria voltar a utilizar os procedimentos que permitem um diálogo com a obra durante a feitura: entre eles jogar com o acaso, olhar muitas vezes para o andamento dos objetos e fotografar o andamento. Foi nesse mergulho que escolhi fazer duas escadas e não uma. A sala onde eu trabalhava era pequena pouco iluminada, havia uma porta e um ponto de luz. Muitos procedimentos foram realizados no pátio, e na sala eu mantinha os objetos em construção. As escadas foram realizadas em primeiro lugar. Elas ficavam sobrepostas e ao final praticamente não havia lugar para circulação.

Simultaneamente, projetei a *Cabine para Isolamento* (com a cama) como sendo um lugar para repouso, um repouso não muito confortável e, talvez, um pouco claustrofóbico. Assim, a proposta respondia aos meus desejos e sensações anteriores como observadora de Bienais. Como ela não pôde ser reconstruída no atelier (não havia espaço), sua finalização foi ocorrer na montagem da exposição. Lá, no *stand*, no ambiente Bienal, é que decidi como ela seria.

Da *Cabine para Isolamento* (com a escada), usei parte da estrutura exterior: mantive sua largura e profundidade. A altura foi reduzida, a escada retirada e a porta mais alta reduzida e trocada de lado.

A peça pronta era uma *Cabine* de madeira compensada (210cm x 100cm x 216cm). No forro, havia um recorte de desenho orgânico, preenchido por treliça. Dentro da *Cabine* coloquei uma cama de madeira velha, que ocupava todo o comprimento, deixando um pequeno espaço vazio apenas na lateral da cama. O colchão ficava colado à cama.

A *Cabine para Isolamento* (com a cama) operava algumas tensões simultaneamente. Em primeiro lugar, confrontava-se com a idéia de ser uma sala dentro de um dos *stands* compartimentados pela Bienal. Em segundo lugar, no espaço em que a expus, estabelecia-se uma oposição às duas escadas, que também exibiu na sala.

A colocação das três peças grandes em um compartimento relativamente pequeno conferia um estranhamento à forma de ocupar um espaço de exposição. Isto porque permitia que as peças só pudessem ser vistas de perto, conformando no local uma distribuição de mobiliário doméstico, não preservando nenhuma distância ideal.



Fig. 26 . *Sem título*. À direita - material: madeira e espuma, medidas 160 cm x 60cm x 60cm. A esquerda – material: madeira e astracã, medidas 160 cm x 100 cm x 160 cm. A foto nos dá uma vista do outro lado da sala onde estava a *Cabine* (com a cama) na II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1999.

O isolamento proposto era um refúgio, configurando todo o *stand* como um espaço doméstico deslocado, entulhado, estranho.

A *Cabine para Isolamento* (com a cama) propunha mais uma queda do que uma ascensão. Não havia o que transcender, havia o que ultrapassar.

Os *Ninhos* ou o *Bólide – Cama 1* de Hélio Oiticica, que, a um primeiro olhar, seriam a referência direta ao meu trabalho mais conhecida na arte brasileira, possuem uma diferença fundamental, para Oiticica essas *proposições*, assim como outras do final dos anos sessenta, eram como ele mesmo definiu

"uma espécie de lugar mítico para as sensações, para ações, para a feitura de coisas e construção do cosmos interior de cada um - por isso, proposições "abertas" são dadas e até mesmo materiais brutos e crus para o "fazer coisas" que o participante será capaz de realizar." ⁵.

As cabines que ele criou são cobertas com tecidos opacos ou telados, que nos transmitem uma sensação de aconchego e conforto e cheias de materiais em seu interior. Há uma impressão de liberdade ao habitá-las, além do que são feitas indiscutivelmente para serem usadas. No entanto, há uma distância que não é apenas temporal entre nossas criações. Entendo que, para Oiticica, a idéia de tornar o público "participador" pressupunha, salvo engano, a vivência da proposição de caráter eminentemente sensorial e mítico. Há no percurso do *Éden* algo de iniciação, de descoberta, de apuro dos sentidos, sugerido pela forma do espaço e pela interação com os materiais ali dispostos. Quando penso em repouso e isolamento, mantenho a crença numa articulação por parte do

⁵ Guy Brett depoimento incluso em OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p.116.

observador entre o que seja a obra e a vida. É indiscutível que nas proposições de Oiticica essa articulação também ocorre, e esse é um dado em comum entre sua obra e a minha. As diferenças são que na *Cabine para Isolamento* (com a cama) não há iniciação, há uma sugestão de uso delimitada pela forma e objetos que compõem a proposta: a cabine é baixa e a cama em seu interior ocupa toda sua extensão. Além da cama não há nada mais em seu interior, o uso é por isso mais restrito: entrar e deitar. Refugiar-se.

Fig. 27 . Hélio Oiticica. *Ninhos*, na exposição *Information*, Museum of Modern art, New York City, 1970.





Fig. 28 . *Cabine para Isolamento* (com a cama). Material: Madeira e espuma. Medidas: 210 cm x 216 cm x 100 cm. II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1999.

Durante os anos 60, os convites à participação física dos observadores nas propostas dos artistas difundiram-se e ao mesmo tempo diversificaram-se. É já neste período que encontramos concepções completamente distintas como a *iniciação plurisensorial* das *Cabines* e *Ninhos* de Oiticica e o constrangimento proposto nos *Corredores* de Bruce Nauman.

Vejo algumas das posições de Nauman como referência a essa idéia de oferecer ao observador um convite a um uso restrito do trabalho, especialmente no caso de seus depoimentos sobre o *Performance Corridor*, de 1968.

Sobre a participação dos observadores Nauman declarou, "Esta peça é importante porque me dá a idéia de que você pode fazer uma peça participativa sem que os participantes possam alterar o seu trabalho"⁶.

Para entendermos melhor o ponto de vista de Nauman vou situar melhor o período em que esse trabalho se inscreve na sua produção. No final da década de 60, o artista desenvolve uma série de investigações com meios diversos como fotografia, filme, som e vídeo, criando aproximadamente 25 filmes e vídeos.

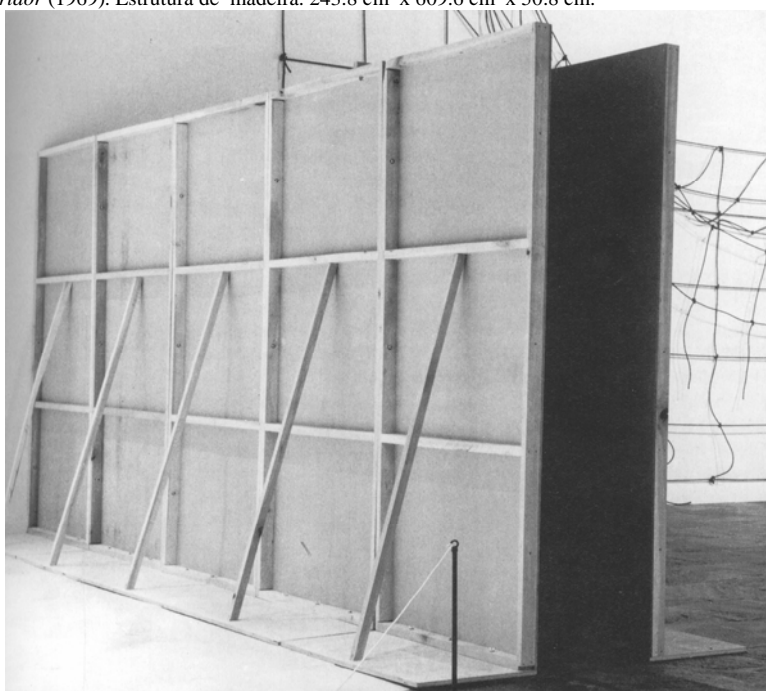
Durante 67 e 68, Nauman interessou-se pelas peças teatrais de Beckett⁷. A troca foi

⁶ Depoimento de Bruce Nauman incluso In BENEZRA, Neal; HALBREICH, Kathy; SCHIMMEL, Paul; STORR, Robert. *BRUCE NAUMAN*. Mineapolis: Mineapolis Walker Art Center, 1994. p. 23. Tradução nossa. " That piece is important because it gave me the idea that you could make a participation piece without the participants being able to alter your work."

realmente intensa, tanto que o nome de Beckett aparece como título em alguns trabalhos: *Untitled (Study for Slow Angle Walk)*, *Beckett Walk Diagram II*, e o vídeo *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* ⁸. Da obra de Beckett, influenciaram-lhe o pensamento obsessivo compulsivo de seus personagens, as repetições que tornam os pequenos absurdos das ações do dia-dia sofríveis. ⁹ É nesse período também que Nauman conhece a bailarina-coreógrafa Meredith Monk e o compositor Steve Reich: tem encontros de trabalho com John Cage, Merce Cunningham e Kartheinz Stockhausen. Eles estavam comprometidos em incorporar o que Cage e Cunningham haviam explorado "incorporando o processo como um elemento integral" ¹⁰.

Ampliando as investigações onde explorava o meio vídeo como forma de tornar o pensamento e ações banais executadas no atelier trabalhos de arte, a convivência com estes outros artistas e suas obras intensificou o interesse de Nauman pela inclusão do tempo e do processo como elementos constitutivos de sua poética.

Fig. 29. Bruce Nauman. *Performance Corridor* (1969). Estrutura de madeira. 243.8 cm x 609.6 cm x 50.8 cm.



Considero um elemento facilitador saber do que se trata o trabalho que deu origem ao desdobramento feito por Nauman para chegar ao *Performance Corridor*, para isso trago a descrição de Neal Benezra sobre o vídeotape *Walk with contrapposto*, 68,

"o videotape mostra o artista indo e vindo parecendo um prisioneiro, suas mãos cruzadas e implicitamente atadas atrás de sua cabeça, monotonamente caminhando no estreito circunscrito espaço do corredor" ¹¹.

⁷ BIRNBAUM, Daniel. "SAMUEL BECKETT/BRUCE NAUMAN". Summer, 2000

http://www.findarticles.com/cf_1/m0268/10_38/65071280/pl/article.jhtml .

⁸ Neal Benezra In BENEZRA, Neal; HALBREICH, Kathy; SCHIMMEL, Paul; STORR, Robert. Op. cit. p. 26.

⁹ BIRNBAUM, Daniel. Op. cit.

¹⁰ BENEZRA, Neal. Idem Ibidem. Ver também a movimentação desenvolvida por Nauman e esses artistas no Black Mountain College, San Francisco, U. S.A. p. 99-102.

¹¹ Tradução nossa, BENEZRA, Neal. Op. cit. p. 28 " The videotape shows the artist in the guise of a prisoner, his hands clasped and implicitly bound behind his head, monotonously pacing in the tightly circumscribed corridor space. "

Performance Corridor foi descrito na época pelo crítico Peter Schjeldahl como "cruel", "um corredor sombrio" que inclui "um desconforto claustrofóbico"¹².

A leitura que Schjeldahl faz de *Performance Corridor* pode ser entendida como um depoimento de um observador que caminhou pelo trabalho, que passou pela experiência.

Bruce Nauman queria limitar situação de participação, penso que para ele a estrutura do espaço poderia dirigir a ação do público, tornando os espontâneos visitantes, *performers* de uma ação pré-determinada.

Devo observar que não vejo o *Performance Corridor* como um espaço para isolamento e repouso, é antes um espaço de circulação fechado, isto porque, apesar de ser um corredor, é apresentado de forma que não pode ser atravessado, não é um corredor que leva a algum outro lugar, é um corredor para ir e vir. Este trabalho caracteriza-se por ser extremamente estreito – 50,8cm - o que acaba por constranger o corpo de quem entra e dificulta o movimento natural do corpo. Apesar da circulação fechada, *Performance Corridor* abre-se, pela ausência de um piso ou teto específicos, para a sala em torno, colocando-se como uma delimitação de área interna.

Se considerarmos que corredores são dispositivos espaciais construídos para conectarem diferentes ambientes na arquitetura, os *Corredores* de Nauman (*Gren-Light Corridor*, *Performance Corridor*, *Two Fans Corridor*, *Corridor Installation*) de algum modo também possuem um vínculo com os espaços que habitamos, uma vez que conectam o espaço da obra com o espaço do mundo por um recurso que é a penetração no interior da obra. A estrutura, estreita, típica de um corredor, é uma passagem. É por sua forma reconhecível que somos levados a entrar, só que, uma vez lá dentro, é como estarmos em uma armadilha onde somos pegos, pois os seus corredores não têm saídas.

Segundo Paul Shimmel:

"a peça mesma começou como um cenário para um vídeo no qual Nauman caminhava de modo afetado indo e vindo no corredor por uma hora. Em Whitney, o público podia interagir com este objeto arquitetônico. O trabalho tinha 96 x 240 x 20 in. era um corredor onde "muitas coisas estranhas aconteceram para qualquer um que caminhou dentro dele". Ele acreditava que podia fazer um trabalho de participação que poderia ser entendido pelo observador como as ações que ele mesmo tinha feito."¹³.

Os corredores de Nauman são espaços de passagem restritos pela dimensão - já que o mais estreito *Gren-Light Corridor* possui 30cm e o mais largo *Corridor Installation* possui 60cm - e vigiados (*Corridor Installation*).

A sua posição é de permitir um uso determinado para que a experiência também seja limitada. Assim como as estruturas dos *Corredores* de Nauman, as minhas *Cabines* também são desmontáveis e feitas com madeira, bem como apresentam propostas de uso mais específicas.

Essa delimitação de área e simultânea abertura para o exterior, assim como a idéia de passagem obstruída, tornam-se mais evidentes em meu trabalho nos próximos desdobramentos da Cabine.

¹² BENEZRA, Neal. Idem Ibidem.

¹³ SHIMMEL, Paul. Op. cit. Tradução nossa. "The piece itself began as the set for a videotape in which Nauman walked up and down the corridor for an hour in a stylized manner. At the Whitney, the audience was allowed to interact with this architectural object. The work was a twenty-foot-long, twenty-inch-wide corridor in which "a lot of strange things happened to anybody who walked into it." He realized that he could make a participatory work that would be as defining for the viewer as the actions he himself had performed."

A escolha por tecer uma relação com o *Performance Corridor* é também porque, neste trabalho de Nauman, evidencia-se o procedimento de desdobramento. Isto foi feito, como nos descreveu Schimmel, a partir da peça criada para ser a estrutura cênica do vídeo *Walk with Contrapposto* (preto e branco, 60 min), que se desdobra em um outro trabalho.

A Bienal estava terminando, em janeiro de 2000, quando recebi um convite para participar de uma exposição denominada *Passagens*¹⁴, que foi criada dentro de um evento maior, sobre Walter Benjamin. Até então, eu pouco conhecia sobre este autor, a exposição foi assim um motivo para construir de novo a *Cabine*, e começar a estudar textos de Walter Benjamin. De saída, fui buscar sua biografia, e encontrei, entre outras coisas, a tragédia de seu fim de vida; a referência ao *Livro das Passagens*, de sua autoria sobre o qual li alguns artigos; e suas reflexões sobre aura e alegoria.



Fig. 30 . *Cabine para Isolamento* (com a mesa). Material: madeira. Medidas: 210 cm x 216 cm x100 cm. Exposição *Passagens*. Centro Cultural Maria Antônia, 2000.

Tomando o título do evento como um pretexto, pensei nas potencialidades ainda não exploradas da *Cabine para Isolamento*, e pensei em transformá-la em um espaço de passagem, porém com a passagem obstruída.

¹⁴ Exposição *Passagens*, com curadoria de Lorenzo Mammi e Cláudia Valadão de Mattos, parte do evento *Passagens de Walter Benjamin* realizado no Centro Universitário Maria Antônia, USP, São Paulo, SP, março de 2000.

Passagem, como já escrevi, pode ser um caminho, uma abertura entre lugares, é um espaço entre outros. Pode ser uma situação de trânsito de deslocamento, pode ser também uma etapa. Quando comecei a elaborar a proposta para a exposição, já havia constatado que estava fazendo o desdobramento da *Cabine*, um desdobramento com passagens em diferentes níveis.

O tempo passara e com ele a *Cabine* havia passado por transformações, situações, estados, formas, pessoas, relações. Já havia atravessado uma trajetória espaço/temporal singular, estava em pleno desdobramento.

A *Cabine* foi desmontada, seus planos separados voltaram ao atelier. Lá chegando, remontei-a em uma sala pequena. Desta vez executei os procedimentos sozinha, usei as paredes da sala como apoio para erguê-la e comecei o trabalho.

A *Cabine* forma-se a partir da junção de planos. São nove chapas de madeira presas umas às outras por parafusos borboleta que ficam aparentes. Essa transparência dos procedimentos de execução, que durante as apresentações esteve visível, revela o potencial de articulação: montar, desmontar, montar outra vez. Toda vez que os planos se juntam, fixando-se uns aos outros, há uma construção. Planos tornam-se paredes, paredes dividem, separam o que está dentro do que está fora, as portas favorecem o trânsito entre estes espaços. Do mesmo modo, a ausência de um piso específico permite que seja permeável ao espaço onde estará inserido. Já a escolha por possuir um forro com tela em madeira delimita o pé direito do interior, mas continua permitindo uma certa comunicação visual entre interior e exterior. Desta vez, a *Cabine* parece uma caixa de montar e desmontar aberta.

Deixei-a vazia em repouso e contemplei-a por vários dias. Nessa contemplação, projetava a imagem de um pequeno corredor (a *Cabine* mede 210cm x 100cm x 216cm e suas portas são baixas, uma mede 150cm e a outra 100cm). Eu só conseguia vê-la por dentro, muito próxima, ou do lado de fora da sala, o que reforçava a imagem de uma porta (a da sala) que dava para um corredor diminuto, compactado.

Que espécie de repouso e isolamento eu estava propondo? Havia algum?

Estava interessada na idéia de obstrução, de limite, de impedimento e, ao mesmo tempo, queria manter uma relação com a imagem de passagem. Para chegar a isso, experimentei diversas combinações, entre a *Cabine* e outros objetos. Por fim, o objeto escolhido para obstruir a passagem foi a própria cama que eu havia usado na Bienal, porém sem a espuma colada, assim, ela mais parecia uma mesa baixa (40cm) de madeira velha, ocupando quase todo o espaço interno.

Percebo que essa etapa foi uma reação à apresentação na Bienal, onde a *Cabine* propunha um refúgio, um canto, um *certo conforto*, mas que poderia também remeter à clausura. Mudando a direção do olhar para a mesma forma, imaginei a clausura tornando-se passagem, por isso uma passagem compacta, obstruída e que pode ser fechada, retornada clausura, sem conforto algum. Um convite a *não repousar*.

A *Cabine para Isolamento* (com a mesa) possui uma imagem ambígua de passagem e relaciona-se com a biografia de Walter Benjamin, mas essa relação só era evidente nas circunstâncias em que foi apresentada: parte de uma exposição coletiva em um evento sobre o autor. Desta forma, a situação com a qual o trabalho constitui-se é o contexto, é para ele que foi pensado.

Em uma coluna na frente da *Cabine*, coloquei uma pequena televisão, dessas que possuem rádio. O aparelho reproduzidor de videocassete ficava situado ao pé da coluna, ambos dispostos sobre suportes de ferro. Quando entrávamos na sala, não a víamos, só escutávamos o som. O vídeo, denominado *Corredores*, propunha uma situação dialética

entre o interior obstruído da *Cabine* e o fluxo constante das imagens de passagens urbanas, corredores de prédios públicos.

Considero importante, que a reflexão fique concentrada nos procedimentos anteriores à apresentação, porque a articulação entre a *Cabine*, o vídeo, as salas de exposições, a outra *Cabine* que fiz e as obras dos outros artistas foi decidida em comum acordo com os curadores da exposição.

Quando o foco de concentração é a criação de uma proposta para determinado contexto, mas a execução das peças finaliza-se no atelier, tudo é definido antes da exposição. Há um isolamento prévio entre a obra e o entorno, ou seja, ocorre uma separação durante a realização, a obra é feita sem pensar o local, o espaço físico onde será exposta, pois ele não é parte do projeto do artista. A relação com o entorno e com o lugar já não pertencem apenas ao artista.

3.2 *Cabine-nicho*

Um trabalho em andamento sugere continuidade e ruptura, seqüência e mudança de direção. De uma cabine montar outra cabine, fazer ainda outra com os materiais restantes de uma segunda, gravar imagens de fatos durante o processo, levar uma outra peça a um lugar ermo para registrar a sua despedida, isso tudo ocorreu durante três meses, em um fluxo onde não há ordem no andamento. As ações e procedimentos sobrepõem-se ao seguirem-se e planificam-se na minha memória. Se é possível pensar nos trabalhos vendo um assunto por vários ângulos e todos em sobreposição, o mesmo não se dá no momento em que vou escrever sobre eles.

Procurando dar conta da complexidade e simultaneidade existentes no processo de criação, passo ao relato e análise de um outro trabalho criado para a exposição *Passagens, a Cabine-nicho*.

Para a elaboração da peça, considere o contexto da exposição *Passagens* e que, por escolha dos curadores, ela seria exposta em uma sala onde estaria sendo projetado o vídeo *The Passing* de Bill Viola.

A estrutura de madeira utilizada para desenvolver o processo da *Cabine-nicho* é resto de uma das *Cabines* apresentadas no Mercado Público de Porto Alegre, em 1999. Resto porque, neste caso, a primeira *Cabine* foi pensada como um trabalho fechado, acabado, encerrado com a apresentação. Considerei que o momento da desmontagem deixara alguns resíduos materiais prontos para serem usados em outras propostas.

Remontei a estrutura de madeira no atelier, porém sem a porta. Explorei diferentes configurações com os planos que a constituem, mantendo-os abertos, entreabertos, sobrepostos, mas, por fim, decidi manter a estrutura fechada. Depois passei a experimentar diversos objetos e materiais dentro dela: bancos, tecidos, arames, ferros, espuma, travesseiros e assim cheguei à lâmpada. Continuei em dúvida sobre as paredes: ficariam nuas ou teriam algum material sobre elas? Isto só foi ser definido durante a montagem da exposição.



Fig. 31. *Cabine-nicho*. Material: madeira, espuma e lâmpada. Medidas: 210 cm x 84 cm x 82 cm. Centro Cultural Maria Antônia.

A *Cabine-nicho*, que pronta parece um nicho fora da parede, um sarcófago aberto e com lâmpada, é uma caixa vertical aberta feita em madeira clara, com as paredes internas em espuma para colchão medicinal, e possui no teto, em mata-junta, uma lâmpada incandescente. O chão é aberto.

A falta de um piso específico, como nas outras Cabines, permite que a sala de exposições entre no trabalho, trazendo uma impressão de continuidade e prolongamento do espaço.

Já a lâmpada no teto e as espumas nas paredes tornam o pequeno nicho um local visualmente quente, separado do entorno. O que é reforçado pelo som, isto porque a espuma possui um relevo muito parecido com o das espumas acústicas. O efeito sonoro que propicia é semelhante. Ao entrarmos na cabine, sentimos que o som se abafa, os ruídos são reduzidos.

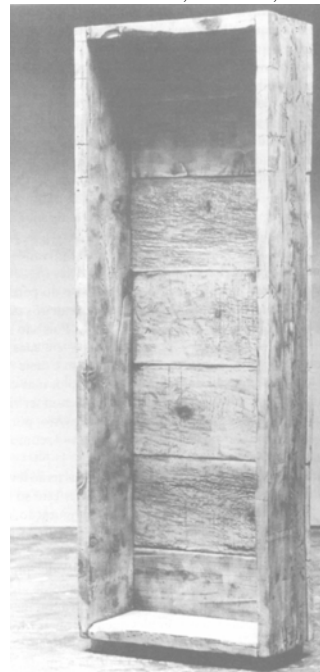
A partir do trabalho de Robert Morris Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, tece uma observação com a qual aproximo minha análise sobre a *Cabine-nicho*: "Quando Robert Morris fabrica uma espécie de ataúde de madeira de seis palmos de comprimento exatamente, é para colocá-lo erguido diante de nós, como um armário embutido a humanos ausentes, ou como uma absurda história a dormir em pé."¹⁵. A leitura que Didi-Huberman faz dirige *Sem título* a uma imagem simbólica e evocativa. Seguindo a sua análise constato o emprego de uma dúvida e uma imagem quase surreal. Vejo no parágrafo acima uma distância em relação ao trabalho de Morris, o autor sobrepõe ao trabalho significações que distanciam *Sem título* do que fisicamente é: uma caixa vertical

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. p.128. Nesta parte do texto o autor refere-se ao trabalho *Sem título*, 1961; fig. 32.

de madeiras seca. Mas, ao mesmo tempo, essa distância e essas imagens ali sobrepostas interessam-me.

Existem diferenças entre as duas propostas, a obra de Morris é para ser apenas contemplada, embora sua presença diante do observador provoque uma interação física fria (a madeira velha, tosca, a pouca profundidade, a total abertura), basta estarmos diante dela. Já a *Cabine-nicho* possui um caráter mais quente (a espuma, a luz, a profundidade), funcionando como um convite a ser penetrada.

Fig. 32. Robert Morris. Sem Título. 1961. Madeira. 188 cm x 63,5 cm x 26,5 cm.



Percebo esta *Cabine-nicho* como um trabalho que teve a exposição *Passagens* como um motivo para sua realização, mas que, ao mesmo tempo, não foi planejada para o espaço físico em que foi mostrada.

Iniciada em janeiro, só ficou pronta na montagem da exposição, em março, mas neste caso, ao ser encerrado o evento, decidi que a *Cabine-nicho* não seria desmontada. Pensei que seria interessante para a pesquisa explorar a sua relação com um local diferente. Isto serviu como instrumento para continuar pensando sobre obra e entorno, no caso da mesma peça ser exposta em circunstâncias distintas.

Em agosto de 2001, apresentei-a na exposição *Lugares Assinalados*¹⁶, na UNISINOS. A montagem em um corredor, após o saguão de entrada da faculdade de Filosofia daquela instituição, trouxe tensões entre obra e entorno bastante interessantes.

Era um largo corredor, entre as salas da diretoria. Aquelas salas são fechadas por painéis de madeira na parte baixa, e vidro a partir de 100cm. Apresentei-a sob uma clarabóia, de costas para o saguão de entrada, de onde o que víamos era uma caixa no meio do corredor.

A sugestão de um espaço de privacidade, mas que, porém, é aberto, estando em frente a salas separadas por vidro - das quais podemos ver o que se passa nas outras salas e do lado de fora delas - em parte redundava o contexto. Era como uma sugestão de "repouso

¹⁶ *Lugares Assinalados*, exposição coletiva com Raquel Stolf, Glaucis de Moraes e Claudia França, organizada por Viviane Moura da Rocha e Ana Carvalho, durante o simpósio *As mulheres e a filosofia*, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, 2001.

e isolamento", ou quem sabe de *dormir em pé* em pleno corredor entre escritórios, como uma metáfora do descanso iluminado.

Sobre espaços que possam proporcionar um intervalo agradável e compartilhado à jornada de trabalho, encontramos o conceito de *átrio*¹⁷ ajustado à vida nas grandes cidades, como sendo um espaço amplo existente na base de prédios comerciais, onde existem lojas, cafeterias, bares, salas de esporte, áreas de repouso. Esta apresentação da *Cabine-nicho* pôde evocar o *átrio*, a falta dele.

A artista Ana Maria Tavares, nos últimos anos, tem operado com a idéia de que o trabalho de arte pode provocar uma experiência de deslocamento e suspensão ao sujeito contemporâneo. Em algumas de suas obras a artista cria o que ela denominou "aparelhos para o campo do corpo" e "estruturas de suporte para um corpo em trânsito" que são trabalhos que têm como referência objetos urbanos. Em *Porto Pampulha e RELAX 'O' VISIONS*, apresentados respectivamente no Museu da Pampulha e no MUBE, Ana Maria Tavares estabelece uma interdependência entre objetos e a arquitetura onde os instala. Segundo Lisette Lagnado,

"Além de dilatar a questão do tempo, Ana Tavares dá continuidade aos trabalhos concebidos para um lugar específico (versão já ampliada da instalação) e introduz a possibilidade de habitação virtual. Nada parece escapar às lentes que conquistaram seu pleno direito à reflexão das superfícies. Em qualquer canto da exposição, o corpo é apreendido e distorcido. A obra pretende vestir partes desse corpo, enquanto seu convite o repele. Toda ideologia sensorial de Hélio Oiticica encontraria aqui seu antônimo. A artista até estabelece uma via de comunicação porque constrói objetos repertoriados dentro do nosso universo cotidiano. Ocorre, no entanto, um conflito às avessas: desconectados de seu circuito original, esses objetos afastam o contato, não mais pela proibição institucionalizada de tocar as obras, mas pela estranheza de sua inserção."¹⁸

Compreendo, a partir dessa leitura, que *Porto Pampulha e RELAX 'O' VISIONS* são obras que nos apartam. Onde se exibem, *transformam* os lugares em outros. Ali nos isolamos por instantes, apartados do espaço-tempo presente. E é quando os objetos dispostos não param de se referir à multidão ausente, que os percebo como fragmentos higienizados de um mundo doente.

Porto Pampulha, trabalho pensado especificamente para a arquitetura Niemeyer do Museu da Pampulha, foi também *desdobrado* em outra exposição, *RELAX 'O' VISIONS*, no MUBE, em São Paulo, dialogando então com a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha. Para essa exposição foram levadas as mesmas peças que constituíam a montagem no Museu da Pampulha e, entre elas, aquelas que a artista denominou "próteses da arquitetura", a *Coluna Niemeyer com seis alças, 1997* e o *Espelho Niemeyer, 1997*. Nesse *desdobramento*, a artista estava interessada em desenvolver o conceito de *site-specific deslocado*¹⁹.

¹⁷ Sobre o *átrio* ler "Pontos de Vista sobre o *átrio*". In MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998. p.213-241.

¹⁸ LAGNADO, Lisette. Texto "Portadores", impresso no catálogo da exposição de Ana Maria Tavares, *Relax'o'Visions*, 1998.

¹⁹ TAVARES, Ana Maria. Ana Tavares é artista plástica, participa de exposições no Brasil e no exterior é professora titular junto a faculdade de artes: E.C.A. na Universidade de São Paulo, Informações sobre o seu objeto de pesquisa: *Armadilhas para os sentidos: uma viagem no tempo-espaço da arte*. Tese de Doutorado em Artes Visuais. São Paulo: USP, 2000, Obtidas no site www.eca.usp/nucleos/cms/folio%20matria%20tavares.htm.



Fig. 33 . Ana Maria Tavares. *RELAX 'O' VISIONS*, 2000.

Uma dessas "próteses de arquitetura", o *Espelho Niemeyer*, cria em seu desdobramento na exposição, no MUBE, uma relação direta com a imagem da própria exposição, possibilitando ao visitante contemplar sua imagem em auto-imersão (ou seria sua imagem em suspensão?).

Nestas propostas de Ana Tavares, o lugar torna-se também um ambiente sonoro. Ao entrarmos no local, ficamos imersos na obra. Isto não ocorre com as *Cabines*. Não há um ambiente sonoro nem a criação de um outro lugar formado por diversos trabalhos individuais dispostos no espaço, como em Tavares. Tanto no caso das *Cabines para Isolamento* como da *Cabine-nicho*, o que ocorre é a disposição de uma ou mais peças (os objetos-lugares) pensadas e expostas em circunstâncias específicas, mas não existe nesses casos nenhuma ambientação e elas não dialogam diretamente com a arquitetura. Aqui não há como ocorrer o mesmo tipo de imersão, as peças antes tensionam-se em relação aos espaços onde estão inseridas.

A experiência, diante de seus trabalhos e diante da *Cabine-nicho* é de viver um intervalo, como diz Tavares "a obra contamina-se pelo entorno"²⁰. Porém, a nossa experiência, penetrando essas propostas, provoca uma *ruptura* temporal. Vivemos o tempo do repouso, do isolamento, do relax ou do lazer, que funcionam como uma suspensão do ritmo de trabalho cotidiano, e penso ser essa suspensão que nos facilita sermos transportados a, então, um outro lugar.

A *Cabine-nicho* acolhe confortavelmente uma pessoa de cada vez. Isso me fez pensar em criar um objeto que tivesse como motivo acolher um corpo, estar, potencialmente, em torno dele, mas mais próximo e ajustado do que as *Cabines*. Foi então que pensei no *Colchão para envolver o corpo*, trabalho que é tratado adiante.

Essa montagem dos trabalhos na exposição *Passagens* foi a primeira a ser feita após o início da presente dissertação e, como tal, provocou uma mudança de abordagem em minha pesquisa plástica recente (as *Cabines*). Foi quando escolhi focalizar as articulações entre o isolamento e o repouso como o centro do projeto, e não a relação entre o isolamento e os espaços de apresentação. Durante essa montagem, também, o processo de atelier adquiriu mais importância do que o projeto prévio, significando um retorno a estratégias que conheço e utilizo há mais tempo. A reflexão sobre o processo e procedimentos de atelier veio para o primeiro plano, tornando-se material para outros trabalhos.

Essa reflexão que é prática e teórica nada mais é, durante o processo, do que um ajuste entre o olhar e o objeto olhado. É deixar-me distrair e esquecer das intenções iniciais, idéias prévias, e prestar mais atenção no que vai acontecendo com o trabalho e com seu entorno. Foi prestando atenção no que acontecia com a *Cabine* em repouso no atelier que comecei o vídeo *Cabine de Passagem*.

Fig. 34. Cabine-nicho, Material: madeira, espuma e lâmpada. Medidas: 21 cm x 84 cm x 82 cm, UNISINOS, 2001.



²⁰ Depoimento da artista em palestra sobre sua obra junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Dia 02 de maio de 2002.

3.3 *Cabine de Passagem – o vídeo*

O início do vídeo *Cabine de Passagem* aconteceu durante o preparo da *Cabine para Isolamento* (com a mesa) realizada para a exposição *Passagens*.

Estava no atelier trabalhando e meu filho Maurício (naquela época com um ano de idade) estava correndo de um lado a outro da *Cabine*, atravessando-a como um corredor de brinquedo. Considerei que havia algo ali que me interessava, mas sem saber exatamente o que, fiquei a observá-lo indo e vindo, abrindo e fechando as portas. Em outro dia, a artista plástica Lúcia Koch ²¹ apareceu por lá e, enquanto conversávamos, o Maurício se pôs a brincar novamente. Durante a conversa, ela comentou que poderia trazer uma câmera de vídeo digital e assim combinamos de gravá-lo num outro dia, o que fizemos na semana seguinte, Lúcia coletou as imagens, enquanto nós brincávamos de desaparecer no corredor. As imagens ficaram guardadas durante seis meses. Em julho, decidi finalizar o vídeo, enfatizando a idéia de passagem e desaparecimento.

Para isso trabalhei na ilha de edição utilizando apenas o efeito de fusão. Selecionei uma determinada seqüência e a sobrepos a ela mesma com um atraso de aproximadamente dois segundos e numa transparência de 50%. Como já havia trabalhado com esse recurso, tinha uma idéia da imagem final. A imagem da *Cabine* fica mais densa e contrastada e sofre alguns desajustes, como se estivesse fora de foco. Isto é provocado pelo desencontro dos dois enquadramentos sucessivos e simultâneos e, ao mesmo tempo, a imagem do menino correndo fica em transparência sobre ela. O áudio foi estendido e distorcido por *slow* e sobreposto também com um intervalo de tempo.

O vídeo apresenta imagens da *Cabine* deitada (foram gravadas mantendo o chão na lateral), com Maurício entrando, aparentemente sobreposto transparente ao fundo da *Cabine* vazia, correndo atrás de si mesmo, sumindo, entrando e assim por diante. Apenas por segundos a minha presença é revelada, sumindo, saindo de costa na porta de trás. O áudio distorcido, revela sua voz dizendo "mãaama".

Na posição horizontal, a imagem chega a seu próprio horizonte. A falta de profundidade e ênfase na superfície reticulada do vídeo enfatizam o limite do horizonte como uma linha de corte e não de profundidade.

O percurso de um roteiro labiríntico provoca uma suspensão do tempo. É um tempo dilatado, isolado, não cronológico.

O vídeo *Cabine de Passagem* apresenta implícito um sentido de desaparecimento como evidência e metáfora de vida: por aqui passamos, está registrado, mas não estamos mais onde tudo aconteceu segundos atrás. O vídeo *Passing*, de Bill Viola, trata com maestria esse fluxo vital. Em seu trabalho, as relações de nascimento (de seu filho) e simultânea morte (de sua mãe) são costuradas por sua própria imagem dormindo um sono agitado por

²¹ Lúcia Koch é artista plástica e Mestre em Artes Visuais pelo PPG em Artes Visuais da UFRGS. Atualmente reside em Porto Alegre e tem participado de exposições nacionais e internacionais. Sua passagem pelo ateliê não foi casual, eu e Koch trabalhávamos no mesmo atelier. A disponibilização para gravar as imagens, também não é casual, durante os anos 80 e 90, nós realizamos trabalhos em parceria entre os quais uma série de vídeos sobre outros artistas, e uma vídeo-instalação: *O sentido noturno*. O vídeo *Cabine de Passagem* é mais uma de nossas produções em parceria (lista de vídeos em parceria no anexo).

lembranças diversas. As imagens em preto e branco tornam as imagens simultaneamente duras e irreais.

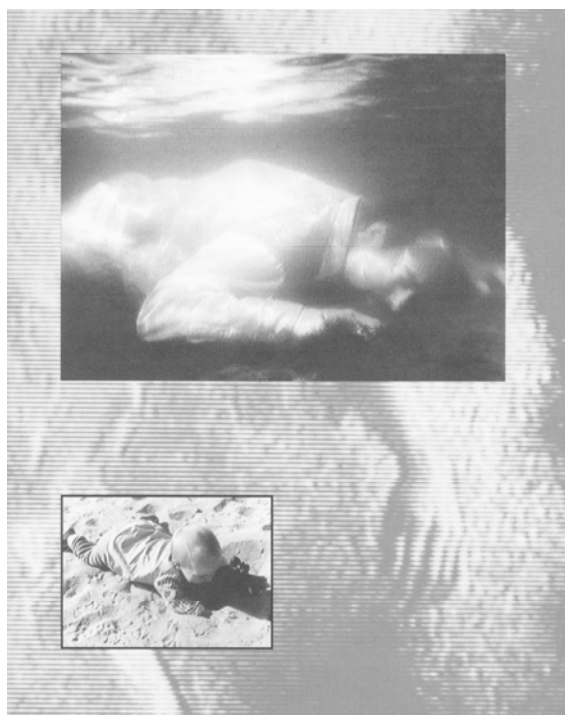


Fig. 35. Bill Viola, *The Passing*, still de vídeo.

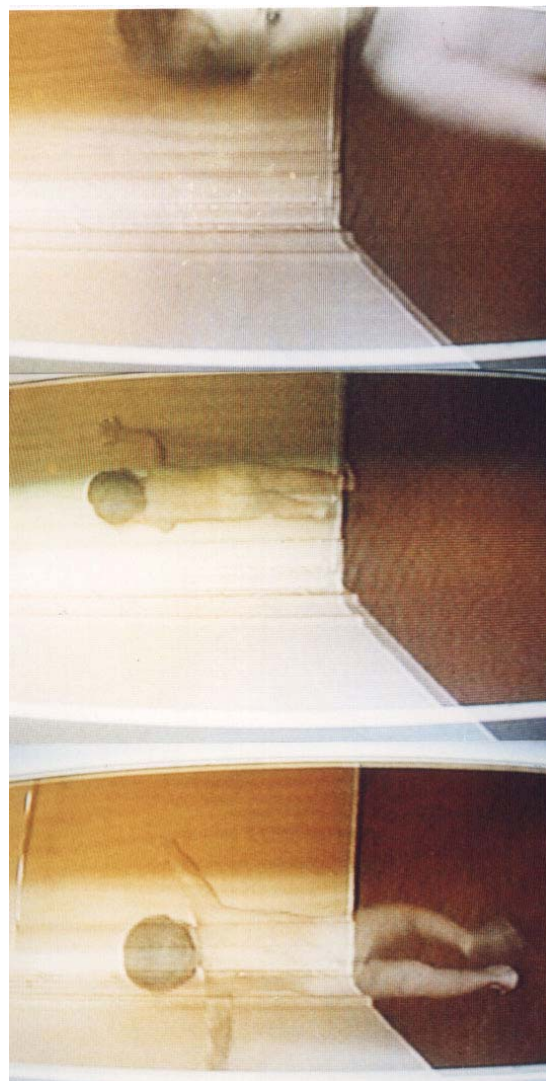


Fig. 36 . *Cabine de Passagem*. Still de vídeo. Beta-cam. 2000.

De modo diverso desse trabalho de Viola, o vídeo *Cabine de Passagem* é em cor e não há uma aparência de dureza ou drama, a posição da imagem na horizontal pode ser relacionada ao dormir.

No vídeo de Bill Viola, há um cruzamento entre isolamento e repouso tratados através da imagem de alguém dormindo, alguém nascendo e alguém morrendo.

Em *Cabine de Passagem*, presença e ausência, isolamento e passagem são contrapontos articulados em conjunto. A seqüência ocorre num espaço fixo e fechado, que toma todo o quadro. Temos aqui o vídeo e a caixa de televisão como a própria cabine de passagem. *Cabine* onde o desaparecimento e reaparecimento da criança que corre e passa, em transparências, chamando a mãe, transferem o jogo vivido ao observador. Durante três minutos, a imagem sugere a certeza de um reaparecimento, provocando uma expectativa, enquanto o áudio, que traz a presença da mãe, nos faz supor algum desenlace como um encontro, mas, ao final, a criança fecha a porta e o vídeo termina. Continuamos em suspensão. Não há repouso só fluxo.

A proposição de transformar a *Cabine* num espaço de passagem opera dois conceitos distintos: o *isolar* que pressupõe separar, ilhar; e a *passagem*, como fluxo, trânsito, penetração.

O próprio atelier serviu de espaço de isolamento e repouso²² para a *Cabine*, trazendo para dentro, ou seja, para o estado anterior às apresentações, uma outra espécie de cruzamento entre os dois conceitos.

Cabine de Passagem pode abrir questões específicas sobre o meio vídeo, mas estas precisarão de um outro estudo. Serão observadas e desenvolvidas as questões que o trabalho suscitou e que de alguma forma articulam o objeto de pesquisa do presente estudo.

O vídeo apontou outra direção para: como o registro do processo de trabalho e as imagens geradas (em vídeo ou foto) por esse registro podem ser materiais para criação de outros trabalhos? Como uma etapa passada pode tornar-se objeto numa montagem presente? Como esses aspectos podem utilizar/relacionar o isolamento e o repouso?

3.4 Colchão para envolver o corpo

Estava pensando em dar continuidade à idéia de objetos para envolver o corpo, sugerida pela *Cabine-nicho* e iniciada com *Objeto vestível* (ver capítulo 1). Intuitivamente, parti da observação de uma brincadeira doméstica com crianças (minha sobrinha e meu filho). Em minha casa, estavam alguns colchões que usei em *Camas Públicas* e sobre os quais nós costumávamos brincar. Um dia em meio a uma dessas brincadeiras (pular, fazer túnel), surgiu a idéia de fazer um sanduíche, dobrando o colchão sobre o corpo. Essa imagem do corpo envolvido pelo colchão, como que sendo abraçado e protegido, foi o motivo gerador para desenvolver as três peças para isolar o corpo, a saber: o saco de dormir para casal (usado em *Para isolamento a dois*), o trabalho em questão (*Colchão*) e o saco vestível (usado em *Entre o repouso e o isolamento*).

A peça é feita de espuma medicinal, revestida com tecido prateado, fecha-se com velcro e duas cintas.

Das peças que desenvolvi para *isolar* o corpo, acredito que esta seja a que está em relação indireta com os *Objetos Relacionais* de Lygia Clark, isto pela capacidade sensorial e introspectiva da proposta, cruzando-se com o que ocorre com os objetos relacionais. Manipulados por Clark sobre o corpo do paciente, tais objetos possibilitavam ao sujeito um contato que, segundo Maria Alice Milliet,

"ressuscita no paciente sensações arcaicas carregadas afetivamente. As revivescências psicossomáticas, provocadas pelo contato com o peso, a temperatura, a textura, o atrito, a sonoridade do 'objeto relacional', reconstituem as relações primeiras do corpo do paciente com o *environment*." ²³

²² Em palestra realizada em 2001, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, a artista Patricia Franca, Dra. pela Universidade Paris I, França, Professora da Universidade Federal de Minas Gerais, declarou que utiliza a noção de *repouso* no atelier para determinar os intervalos a que ficam sujeitas suas pinturas durante o processo de criação. Para isso utiliza um suporte do tipo porta toalhas para descansá-las.

²³ MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992. p.165.
Ver também arquitetura e mobiliário pneumáticos dos anos 60.

O *Colchão para envolver o corpo* também dialoga com uma reconstituição de algumas das primeiras relações com o meio ambiente, que são causadas pelo peso, limite, temperatura, mas neste caso não são as impressões da pele no mundo que vêm à tona, como ocorre com os *Objetos Relacionais*. São as impressões das relações do corpo do sujeito e as mediações entre este e o da mãe que são sugeridas, como as roupas e o abraço entre cobertas. Nesse sentido, o colchão faz as vezes de um outro corpo, que envolve o corpo do sujeito, abrigando-o. Há uma idéia de um novo abrigo no mundo, experimentada pela vivência do conforto e segurança.

O *Colchão para envolver o corpo* é um objeto que pode ser usado por um adulto sozinho ou por duas crianças, porém o modo de vesti-lo aponta para a necessidade de cooperação entre dois sujeitos. O uso do velcro e duas cintas dispostas ao longo da peça dificultam seu fechamento por uma pessoa sozinha. Mas esse uso e manipulação, apesar de não ser mais fácil, também não é impossível. Há a possibilidade de entrar dentro da peça por uma das extremidades do *cilindro* quando ela está fechada.

Este *Colchão* abrigo no mundo estabelece algumas relações com o trabalho da artista Lucy Orta, especialmente com *Modular Architecture* (fig.12). Seu trabalho é um saco com zipper que pode fazer as vezes de saco de dormir ou ainda de barraca ajustada ao corpo, uma barraca vertical, próxima da medida do sujeito. Sua função também é abrigar e proteger o corpo e sua forma a ele se ajusta em suas medidas mínimas, como uma roupa-casa. A idéia dos trabalhos de Lucy Orta não é isolar o corpo, afastando-o dos demais, tanto que estas roupas possuem inscrições que permitem um reconhecimento entre os usuários. Eles apresentam uma reação ao isolamento provocado pela vida urbana. Através de suas propostas, nós podemos identificar um certo retorno às tribos (os bandos urbanos que vão se formando espontaneamente por alguma espécie de identidade), conforme identificou Paul Virilio:

"As roupas de Lucy se emancipam, expandem tentando tornar-se uma casa, um bote pneumático... O vestuário torna-se mais do que mera roupa; ele é um veículo, certamente um veículo de sobrevivência, mas também um veículo que protege contra o anonimato." ²⁴.

Ela possui outras obras onde o sentido é justamente o inverso do isolamento. Envolvidos e conectados por roupas, há uma intenção de ligação entre os sujeitos, funcionando como um elo de união, um vínculo físico, como em *Modular Identity* (fig.37), são roupas que conectam e identificam os grupos.

Um aspecto em comum com o trabalho de Orta é o uso de tecidos sintéticos e costuras industriais que acabam por conferir aos objetos uma imagem próxima a alguns objetos do design contemporâneo, como, por exemplo, barracas e sacos de dormir.

Outro dado que pode aproximar o *Colchão* da imagem de um objeto de design é o emprego da cor metalizada que está entre um cinza chumbo e o prata. Encontramos essa cor com frequência em outras espécies de objetos contemporâneos, como por exemplo nos materiais de conservação de alimentos como embalagens tetra-pac, papel aluminizado, instrumentos cirúrgicos e acessórios de mesa de aço inox, além de móveis e automóveis. A aparência que a cor impõe ao *Colchão* é de dureza e frieza.

²⁴ VIRILIO, Paul. "Urban armour: observations on the work of Lucy Orta". *Dazed 29*: London: Dazed & Confused, 1997. Tradução nossa. "Lucy's clothes emancipate themselves, expand to try to become a house, a pneumatic raft... The garment becomes more than mere clothing; it is a vehicle, a survival vehicle certainly, but also a vehicle which protects against anonymity". Ver também arquitetura e mobiliário pneumáticos dos anos 60.

Partindo dessa observação sobre o efeito da cor sobre a peça, constato que há uma tensão gerada pela aparência do objeto (dureza e frieza) e a sua proposição de ser um objeto para envolver o corpo do visitante.

Para trazer essa tensão entre aparência e função para um plano funcional vou contar um pouco sobre uma passagem lida recentemente.

Em *Um antropólogo em Marte*, Oliver Sacks nos relata uma série de casos sobre pessoas autistas, pessoas que vivem um isolamento na proximidade com o outro. Entre seus relatos impressionou-me o caso de uma cientista e interessei-me por uma descrição de um objeto que ela criou e que denominou de "máquina de abraço"^{25 25}, um dispositivo mecânico feito com cama, compressor e tecido. Ao deitar na cama e ligar o compressor, o objeto fechava-se sobre seu corpo e enchia-se de ar, comprimindo-o confortavelmente. Este objeto era acionado por ela, sempre que necessário, para que pudesse sentir-se segura e abraçada.

Lendo esse texto, constatei que os autistas sim vivem um verdadeiro isolamento em meio a outras pessoas. E que comparando as impressões descritas nos diferentes casos de autismo com o isolamento a que me refiro, percebi que eu estava tratando o isolamento como uma metáfora do recolhimento. Penso que, de fato, não proponho um isolamento como impossibilidade de relação, afastamento ou controle dos sujeitos envolvidos com os trabalhos. Trato o isolamento como uma das faces do repouso, da pausa, ainda que por vezes seja um repouso inquietante.

Fig. 37 . Lucy Orta. *Modular Identity*. Tecido, 1996



Fig. 38 - Colchão para envolver o corpo. Material: tecido e espuma. Medidas: 130 cm x 200 cm x 15 cm. Foto no meu atelier, 2001.

²⁵ SACKS, Oliver. *Um antropólogo em Marte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.271-272.

Capítulo 4

Intervalos - o repouso e o isolamento e a montagem com a inclusão das fotografias

"Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens"

Gaston Bachelard

"O imaginário não é o irreal mas a indiscernibilidade entre o real e o irreal"

Gilles Deleuze

4.1 *Algumas manobras de atelier estendidas à apresentação: ou os usos que faço da fotografia*

"Dadaísmo e Surrealismo, em seu gosto da provocação, como em seu culto do "surreal", desenvolveram com intensidade a prática do associacionismo (metáfora, colagem, agrupamento, montagem). E aqui está a terceira grande figura fundadora das relações entre fotografia e arte contemporânea. Marca física de uma presença, superfície abstrata e destacada de qualquer referência espacial, a foto é também, um verdadeiro material, um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta (recortável, combinável etc.), portanto integrável em realizações artísticas diversas em que o jogo de comparações (insólitas ou não) pode exhibir todos os seus efeitos." ¹

Comecei a trabalhar com fotografia em 1980 e, ao longo desses anos, venho usando a fotografia como instrumento para registro de obras em andamento e para documentar as exposições.

Em meu processo de criação, fotografar é importante e, às vezes, é executado mais de uma vez. Serve como forma de estabelecer uma distância entre o processo em andamento, é exatamente um corte espaço/temporal, uma ruptura no fluxo. É quando o processo torna-se imagem, fixa-se, criando um intervalo que me permite refletir sobre o que aconteceu até então. É somente depois de fotografar alguma etapa do trabalho que consigo escrever sobre ele. A fotografia permite uma passagem da imagem do trabalho diante de meus olhos para uma situação onde posso observá-lo através de outra perspectiva.

Essa apreensão das imagens dos trabalhos produzidas a partir da foto torna-os com mais facilidade objetos de estudo e, o que percebi, ao longo da realização da pesquisa desenvolvida neste Mestrado, a fotografia torna os trabalhos, também, imagens de trabalho. Foi assim que a imagem de um trabalho passou a ser material de trabalho, passou a ser peça, a fazer parte de uma montagem, parte de uma outra imagem.

Antes de continuar a escrever sobre os usos que faço da fotografia, gostaria de trazer algumas referências passadas para que possamos compreender o desdobramento do primeiro trabalho em que emprego a fotografia no presente estudo: a *Foto da escada à beira da lagoa*

Em minha infância, minha família levava-nos a uma praia pequena no litoral. Incontáveis são as imagens observadas e criadas ao estar à beira mar, contemplando a imensidão. Nesse período, considerava intrigantes as formas das guaritas de salva-vidas à beira-mar. Lembro que as mesmas eram precárias estruturas de madeira velha com uma rudimentar escada de acesso. Junto com essas lembranças das vivências diante do oceano Atlântico Sul, há uma outra experiência de isolamento. Pois estar ali diante daquela imensidão, vivê-la, possuía um sentido de abandono, de desolação e, ao mesmo tempo, de refúgio.

¹ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Pappirus, 1994. p. 268.

A escada/caixa, com a qual comecei a desdobrar este processo, era construída com estrutura de madeira e revestida com espuma acústica e foi criada para a apresentação na II Bienal Mercosul. Quando a Bienal terminou, deixei-a no atelier por alguns dias, convivendo com a remontagem das *Cabines*. Como o atelier não era muito grande, eu não queria ficar mais com a escada, pensei em uma forma de me despedir dela.

Ela é uma caixa-escada-cadeira que atrás possui uma reentrância, um nicho sob a escada. Levei-a para a beira de uma praia para fotografar, usei alguns tipos de diapositivos².

Quando levei a escada para a beira da praia estava resgatando um desejo de possuir uma cadeira alta para, novamente, contemplar a imensidão, isolada. Ao obter a fotografia estava buscando uma forma de materializar uma imagem guardada, uma imagem de memória.

Depois de fotografada, a escada ficou à beira da praia apenas por um dia e foi levada, não sei por quem nem como.

Em seu livro *O ato fotográfico*, Philippe Dubois estabelece três corolários quando vai apresentar as conseqüências do estatuto de índice do signo fotográfico. São eles: a singularidade, a atestação e a designação.

Vou deter minhas considerações sobre seu conceito de atestação:

"Se de fato a imagem fotográfica é a impressão física de um referente único, isso quer dizer, por outro lado, que, no momento em que nos encontramos diante de uma fotografia, esta só pode remeter à existência do objeto do qual procede. É a própria evidência: por sua gênese, a fotografia testemunha necessariamente. Atesta ontologicamente a existência do que mostra. Aí está uma característica assinalada mil vezes: A foto certifica, ratifica, autentifica. Mas nem por isso esse fato implica que ela significa."³

Inicialmente, foi essa capacidade de atestação da fotografia que me interessava. Quero que essa prova da existência física da imagem, criada por exercício de memória e imaginação e situada em relação à paisagem, constitua-se como um documento que revele um lugar imaginário, um lugar que é o próprio processo de trabalho.

A idéia de pensar em propostas de apresentação das peças relacionando-as com circunstâncias específicas gera um problema no processo. O que fazer com as peças após a intervenção? Como mostrar o trabalho em outro contexto?

Em *Poéticas do processo*, Cristina Freire investiga a estreita ligação entre a fotografia e a Arte conceitual, abordando o problema da documentação e sua relação com a obra.

Em sua análise, a autora observa que a necessidade do registro vem sendo enfrentada por muitos artistas, mas salienta que isso é feito através da fotografia de modo particularizado:

"Dentro das diferentes propostas, o uso da imagem fotográfica é particularizado. Há uma diferenciação na intenção que mobilizou o registro fotográfico e tal intenção é fator definitivo na diferenciação de propostas congêneres. Assim, a fotografia para

² (dois slides 35mm, um de asa 100 e outro de asa 400 e um cromo 6x7cm de asa 100).

³ DUBOIS, Philippe. Op. cit. p. 73

fins de documentação de uma performance realizada difere, por conseguinte, de um trabalho de *Body Art*, cuja fotografia é feita pelo próprio artista e se dá concomitantemente ao trabalho como processo.

Por outro lado, para a *Environmental Art* ou *Land Art*, a fotografia tem papel central de testemunho, tornando projetos realizados em lugares longínquos acessíveis ao público."⁴.

Para um artista como Christo, por exemplo, o registro fotográfico é previsto como um dos procedimentos ou etapas do projeto. Para outros, a interdependência entre obra e registro apontam para uma concepção de dinamização entre o estatuto de documento e o estatuto da obra. Como acontece com a imagem do *Spiral Jetty* de Robert Smithson. Segundo Nelson Brissac, tornando-os uma coisa só.

"Spiral Jetty é tanto a estrutura de pedras, quanto um filme e um ensaio. Nestas obras que dependem de documentação (mapas, fotografia, materiais, filmes, etc.) não há um objeto primeiro, original, ao qual se referem os outros. São obras distintas mas inter-relacionadas. Trata-se de um earthwork e filme e fotografia e ensaio."⁵ .

Seguindo o raciocínio de Brissac, o que é a obra? Ou melhor o que vemos e reconhecemos como obra? O que conheço do *Spiral Jetty* são de fato as imagens, em fotografias impressas em diversos livros e as imagens de fragmentos do filme. E isso é a obra no caso das imagens que fazem parte do projeto, mas em alguns casos é apenas a reprodução da fotografia parte do trabalho em um livro sobre arte.

Aqui gostaria de lembrar as relações entre o *site* e o *non-site* definidas por Robert Smithson:

"Basicamente, meu objeto é baseado no contexto de uma dialética que vai do interior ao exterior, e volta do exterior ao interior, etc. Existem formas alternadas de tornar um contexto conhecido, mesmo através de mapas, fotografias, ou no caso dos non-sites, com materiais físicos. As caixas dos non-sites foram usadas para impor uma atitude retilínea, também uma relação limitada; eu queria introduzir os containers para guardar o *containment* mais estritamente, em um sentido. Se a galeria é o ponto central, então você tem a periferia. Se você vai para as montanhas ou para o deserto, você está saindo de um contexto retangular para um contexto aberto. Você pode introduzir uma forma retangular na paisagem. Você sempre tem um diálogo entre o abstrato e o natural. Os non-sites estabelecem os limites, e eles apontam para uma situação aberta, uma situação de mapeamento"⁶ .

Sem título (com a fotografia da escada à beira da lagoa) não desenvolve os conceitos de *site* e *non-site* de Robert Smithson, em suas relações entre dentro e fora sob os

⁴ FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 95.

⁵ BRISSAC, Nelson. "A fotografia e a land art", *Cadernos Panoramas da Imagem*. São Paulo: Panoramas da Imagem, 1994.

⁶ SMITHSON, Robert. "Site and Non-Site", 1970. In *Robert Smithson: the collected writings*, Edited by Jack Flam, London, England: University of California Press, 1996. p. 235. Tradução nossa. " Basically, my thing is based within the context of a dialectic that goes from the indoors to the outdoors, and back from the outdoors to the indoors, etc. There are alternate ways of making that context known, either through maps, photographs, or in the case of the non-sites, with physical materials. The boxes of the non-sites were used to impose a rectilinear attitude, also a limiting concern; I wanted to introduce the bins to contain the containment more strictly, in a sense. If the gallery is the central point, then you have a periphery. If you go out to the mountains or to the desert, you are moving out of a rectangular context into an open context. You might introduce a rectangular form onto a landscape. You always have a dialogue between the abstract and the natural. The non-sites set up the limits, and they point to an outdoor situation, an mapping situation".

mesmos aspectos colocados por ele (que fixa a necessidade de uma posição dialética entre o espaço circunscrito da galeria e as regiões longínquas onde são desenvolvidos as intervenções na paisagem), mas leva também para o espaço da galeria elementos que constituem o processo e o lugar da obra. No caso dele, o *lugar* é abordado de diferentes maneiras: em uma o lugar é geológico, geográfico, está em uma parte do planeta - (*site*); em outra é demarcado segundo códigos gráficos (fotografias, mapas e desenhos) e físicos (pedras e terra), dispostos em situações ordenadoras (caixas) - (*non-site*).

Tratando-se da escada à beira da lagoa interessavam-me tanto a intervenção quanto o registro, como partes da mesma coisa. Aqui também existe uma interdependência entre objeto, local de inserção e imagem fotográfica, porém isso não é feito como nos trabalhos conceituais ou nas intervenções citadas. Essa interdependência é estabelecida a partir do uso da fotografia como um instrumento de registro que é parte de uma série de procedimentos de atelier onde o processo de criação passa por um duplo movimento de proximidade e distância.

Jean-Marie Schaeffer refere-se à impressão da fotografia como uma impressão à distância.

"Como a fotografia é uma impressão à distância, situa-se já de saída em uma tensão espacial que implica a ausência de todo contato direto entre o impregnante e a impressão. Em outras palavras, antes de ser eventualmente uma questão de espelho, a imagem fotográfica é sempre uma questão de distância: é o resultado de uma distensão espacial. Os fotógrafos bem o sabem: seu olhar está sempre relacionado com a "boa" distância. Esta lógica do distanciamento é ao mesmo tempo uma lógica da ruptura." ⁷.

Schaeffer traça essa definição sobre a fotografia sob o prisma da estética e da teoria da comunicação. E nessa sua reflexão percebo o referencial Benjaminiano do conceito de aura de suas reflexões sobre a fotografia⁸. Apesar estar tratando a fotografia sobre o prisma da poética do artista, que difere do de Schaeffer, encontro em seu pensamento uma possibilidade de diálogo com a idéia de que fotografar é isolar.

Fotografar também é isolar, escolher, separar. Há um movimento de proximidade e afastamento durante todo o processo fotográfico. Primeiro olho, enquadro, me aproximo (isolo), aciono o disparador (provoco um corte espacial e temporal) e depois me afasto (revelo), projeto e novamente escolho (separo) e amplio (me aproximo).

Mas em *Sem título* a fotografia também é dirigida a outra etapa: a montagem. E o que é a montagem? A montagem de um trabalho em três dimensões é a distribuição dos elementos que o compõem no espaço de exposição. Se tratarmos de uma interdependência entre espaço de exposição demais peças que constituem o trabalho a montagem é o próprio trabalho, e não apenas instrumento de distribuição espacial.

Montar é relacionar as partes de um todo e montar é também jogar. Os jogos de montagem lembram-me dos jogos de quebra-cabeça. Existe uma diferença entre os dois tipos de jogos. Nos quebra-cabeças a ordem é rígida, há uma imagem-estrutura a ser finalizada, já nos jogos de montagens aleatória do tipo que tem peças de encaixar, nestes a estrutura de encaixes é rígida mas existe uma maior flexibilização quanto as possibilidades das formas finais.

⁷ SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. São Paulo: Papirus, 1996. p. 17.

⁸ BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'água, 1998.

Em *Construções com a linha: Encontros entre o desenho e a escultura*, o artista Renato Garcia dos Santos trata a montagem como,

"A concreção das condições para a montagem dos projetos implica na constante possibilidade das escolhas realizadas não serem as mais adequadas. Isto só é verificado nas inter-relações objeto/espaco/observador e podem, inclusive, propor outras possibilidades mais eficazes de montagem." ⁹.

Para o artista, a montagem é parte da significação do trabalho, ela define, ajusta e altera o projeto, redirecionando e redimensionando as questões projetadas.

A montagem em meu trabalho possui uma certa flexibilização, que no geral é limitada pela escolha prévia das peças que comporão a montagem. Algumas vezes, é o local de apresentação que sugere o trabalho e, em outros, é a escolha das peças que vai direcionar a escolha do local de apresentação.

Depois de ampliadas ou apenas reveladas, como é o caso do diapositivo em questão, as fotografias são relacionadas com outros elementos (objetos, materiais, sons) para uma outra apresentação. Procuo, através da montagem, ou seja, da relação entre a fotografia e os demais elementos, criar uma outra imagem. Se a fotografia é o registro físico de um fato acontecido como fazer com que a imagem de um lugar do mundo produza uma passagem para o imaginário?

Vera Chaves Barcellos vem criando ao longo de sua obra uma série de trabalhos, onde usa a montagem de forma particular. Destes vou deter minha análise sobre *Le Revers Du Rêveur*, 1999.

Para realizá-lo, Barcellos utilizou diferentes meios: cinco fotografias em preto e branco (com imagens de um filme) vitrines e, dentro delas, diversos acessórios (cartas, luvas, colar de pérolas, vestido, lenço de rendas, cinto trançado e bolsa de cetim) e um espelho.

A fotografia foi nesse caso, o motor propulsor de criação. Primeiro foram obtidas as imagens fotográficas e, depois, foram criados os elementos tridimensionais que compõem o trabalho. A apresentação das imagens em uma seqüência vertical procura reenviar-nos à origem cinematográfica das imagens, onde é presente a idéia de montagem. Jaques Aumont nos define a montagem cinematográfica como sendo,

"a montagem dos planos de um filme é antes de tudo a seqüencialização de blocos de tempo, entre os quais nada mais há do que relações temporais implícitas. Toda a montagem clássica, resultante do que se chama às vezes estética da *transparência*, supõe que o espectador seja capaz de "recolar os pedaços" do filme, isto é, de restabelecer mentalmente as relações diegéticas, logo, temporais, entre blocos sucessivos." ¹⁰.

Essa compreensão da montagem filmica como uma seqüencialização de blocos de tempo pode ser comparada a montagem feita por Barcellos com a seqüência dos cinco fotogramas fixos. Parafraseando Aumont isto ocorre *porque o tempo está incluso indiretamente, não há uma imposição do dispositivo como no cinema.* ¹¹

⁹ SANTOS, Renato Garcia dos. *Construções com a linha: Encontros entre o desenho e a escultura*. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais. Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

¹⁰ AUMONT, Jaques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1995. p. 169.

¹¹ Idem. *Ibidem*.

Fig. 39. Vera Chaves Barcellos. *Le Revers Du Rêveur*. Fotografias, vitrines e materiais diversos. Medidas variáveis, 1999.



Fig. 40 . Vera Chaves Barcellos. *Le Revers Du Rêveur*. Detalhe.

A noção de montagem extrapola a relação entre as fotografias e estende-se ao espaço da sala, onde outros blocos de tempo propostos pelas peças tridimensionais sugerem ao visitante um exercício de *recolagem* ampliado. Ou devemos dizer que há uma sobreposição de montagens: sendo uma a montagem fotográfica e outra a montagem das peças tridimensionais junto à seqüência fotográfica?

Mônica Zielinsky percebe aí, nesse contraponto entre imagens e objetos uma possibilidade de reconstituição:

"A instauração das imagens de imagens seqüenciais de cinco fotogramas estabelece um curioso contraponto com a realidade física dos objetos da rainha, estes não virtuais, encadeados em urnas metálicas com cinzas. Nelas, alguns dos acessórios pertencentes a essa personagem compõem, em diversos fragmentos, possibilidades para a reconstituição de sua história de mulher." ¹².

A relação entre objetos e imagens elegidos e apropriados pela artista recria uma personagem que não é necessariamente a do filme. Não interessa que os objetos sejam exatamente os do filme. Há nesse caso um jogo com o aspecto documental – as vitrines, que se referem à forma de apresentação museológica de documentos históricos, pretendem que vejamos os acessórios como dados do real. Mas que real? Percebo nessa proposta de Barcellos um ponto de contato com o modo como usei a fotografia em *Sem título* (com a escada à beira da lagoa). A fotografia e a sua relação com materiais e objetos são em

¹² ZIELINSKY, Mônica. *Entre vestígios, o enigma da rainha*. Novo Hamburgo: Pinacoteca da FEEVALE, 1999.

ambos os casos um meio para a criação de uma imagem, que aponta para uma narrativa e que beira à ficção.

Buscando uma relação mais direta com o tema desta dissertação, vejo que em *Le Revers Du Rêveur* o isolamento existente é dado pelo uso de dispositivos museológicos: os objetos repousam isolados nas vitrines. Isolados do entorno, do observador e das fotografias. Na seqüência fotográfica, composta por fotogramas apresentados verticalmente, há uma interrupção no movimento, vejo aqui o repouso como pausa na seqüência fílmica. Em frente a esta seqüência dentro de uma das vitrines, o vestido de noiva repousa estendido horizontalmente e vazio.

Sem título trabalho sobre o qual estava escrevendo no início do capítulo, é formado pela imagem em *slide* de uma escada à beira de uma praia, projetada sobre uma superfície de espuma cor de areia, e possui, nas extremidades laterais da espuma, duas chapas que a sustentam.

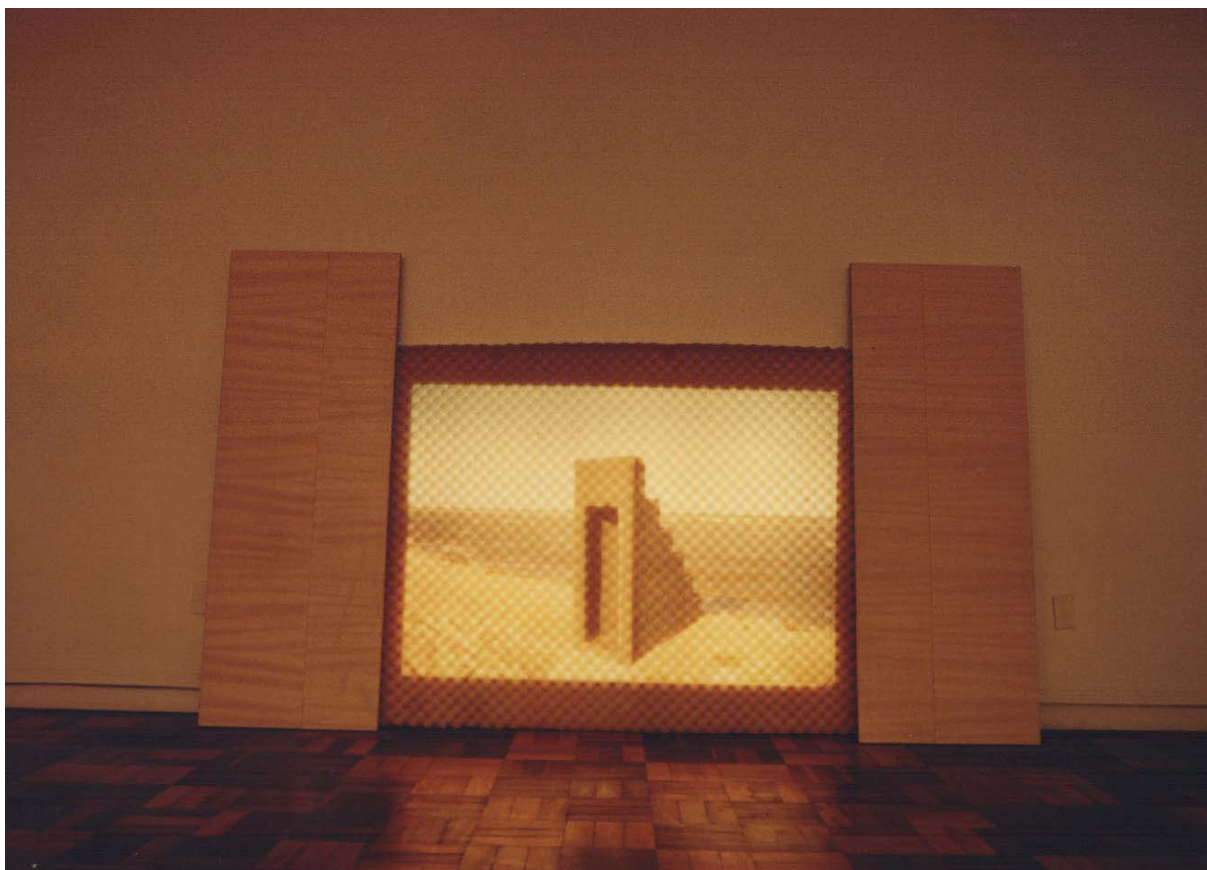


Fig. 41. *Sem título*. Medidas aproximadas: 180 cm x 350 cm x 25 cm. Foto na exposição *Documentos de Trabalho* com curadoria de Flávio Gonçalves. Pinacoteca do Instituto de Artes da U.F.R.G.S., 2000.

A projeção da fotografia sobre um colchão de espuma, apoiado em dois planos de madeira - restos da *Cabine* (com a escada), apresenta os materiais que constituem a escada (espuma e madeira) e, ao mesmo tempo, torna a imagem estranha, indefinida, fugidia, provocando assim um ruído na atestação da fotografia. Por outro lado, os materiais assim dispostos constituem-se como pistas, já que são do que se constitui o objeto da realidade fotografada. Neste caso, compor um trabalho revelando partes do processo não é tornar claro ou evidentes os procedimentos, é pôr em situação de ambigüidade. A

interdependência entre registro e intervenção são aqui etapas e procedimentos existentes durante o desdobramento de um trabalho em outro.

A montagem fotográfica, neste caso, é uma projeção temporal de uma única tomada que se estende pelo espaço de exposição fundindo-se com a montagem das peças. A imagem final é metafórica, desfixada. Essa montagem, que não é plana, usa de materiais, madeira e espuma, bem como do espaço da sala para a projeção do diapositivo. Resultando na sobreposição da fotografia de uma escada em uma paisagem erma sobre um material isolante, no caso a espuma para colchão. Quando *Sem título* (com a fotografia da escada a beira da lagoa) foi montado fiquei me perguntando se o isolamento propiciaria uma passagem ao imaginário?

Fui procurar responder a esta questão através do uso de fotografias de paisagens em outros trabalhos, para os quais a pergunta passou a ser: Como as fotos de lugares ermos em montagem com outros objetos poderiam constituir imagens de isolamento? E se estariam sugerindo passagens ao imaginário.

4.2 *Entre o repouso e o isolamento*

Resultado de uma peça que não deu certo, *Entre o repouso e o isolamento* traz novamente ao primeiro plano o desdobramento em meu processo de criação.

Planejei confeccionar um colchão que pudesse ser fechado sobre o corpo do observador, comprei os tecidos, fiz o desenho e mandei costurar. Quando fui buscar a peça e deixei-a no chão do atelier, ela já estava avariada, a costura não resistiu ao transporte (meia quadra) e rasgou-se. Retornei ao local onde contrato os serviços de costura e conversamos sobre o problema. A conclusão foi de que o tecido era inadequado, os costureiros então sugeriram um outro tecido da mesma cor, porém, muito mais resistente. Eles retiraram a capa que tinham feito para o colchão e levei-a para o atelier, onde a suspendi em uma barra de ferro que estava na parede. Ficou por lá algum tempo. Experimentei vesti-la algumas vezes e gostei da sensação de estar vestindo um saco. O saco, sem o colchão, é um objeto costurado em tecido duplo, algodão bege e plástico prateado, parece feito para isolar e proteger o corpo do vento e do frio. É um pano/plano que fecha com um zíper e fica aberto em cima e em baixo (mede, fechado, 200 cm x 80 cm x 6 cm).

Em um fim de semana, quando fui para a praia, decidi levá-lo comigo para fazer umas fotos à beira da lagoa. Não tenho mais lembrança do tempo que durou este processo.

Obtidas as fotos, com exceção dos retratos que Élcio Rossini¹³ fez e que nos trazem a imagem de isolamento e repouso, observamos que, em geral, as demais imagens possuíam um caráter performático acentuado, por isso ficaram de lado. Decidimos então escolher um desses retratos, e mandei fazer duas ampliações em tamanhos diferentes.

¹³ Élcio Rossini é artista plástico, diretor de teatro e diretor de arte de cinema e televisão. Esta fotografia foi feita em julho de 2000 no município de Arambaré. Durante a execução deste retrato, não fiz nenhuma direção de imagens, foram feitos dois fotogramas. O filme utilizado é um 35mm asa 100. O enquadramento é de sua autoria, o que faz com que eu considere este um trabalho em parceria. (ver as outras fotografias no anexo).

Fig. 42 . *Entre o repouso e o isolamento*. Detalhe.



A fotografia escolhida é um retrato meu e de meu filho dentro do saco sobre a areia. O enquadramento, próximo de um *plongée*, fecha-se em uma área de areia e não identificamos em que local foi fotografado. A lente grande angular acentua uma certa deformação nas extremidades da imagem, gerando uma curvatura no centro da imagem, e o local parece uma paisagem ampla. A luz de inverno, próxima das 14 horas, entra na imagem pela lateral esquerda, meio de topo, provocando uma luz dura restrita ao primeiro plano. O tecido de que é feito o saco por fora (usualmente tem por finalidade filtrar a luz e refleti-la, geralmente, é utilizado como cortina em ambientes) provocou o brilho intenso existente no objeto.

O conjunto das relações entre as características descritas confere ao *retrato de família* criado uma imagem enigmática. As duas pessoas descansam sobre a areia em um espaço que nos parece isolado, deserto.

Na primeira apresentação deste trabalho, ele estava constituído pela fotografia (20 x 25cm, cor) ao lado do saco sobre um suporte (uma barra de metal horizontal distante 15cm da parede). A exposição, denominada *Saudade*¹⁴, aconteceu em uma pequena sala que é um local que serve como ante-sala aos estúdios. *Entre o repouso e o isolamento* pôde ser visto com uma proximidade quase doméstica. Dessa experiência foi possível constatar algumas coisas.

O objeto, disposto abaixo em diagonal com a foto, convida e repele a idéia de uso. A fotografia confirma a possibilidade do uso e dá ao objeto um estatuto de luto, tencionando contemplação e imersão.

O isolamento (como afastamento) que o trabalho propõe ao observador e, ao mesmo tempo, questiona, é provocado, também, pelo diálogo que a montagem das peças estabelece com as formas de exposição de documentos de trabalho: onde o uso da fotografia como registro de ações plásticas é montado em proximidade com os objetos que nelas também foram usados, conferindo duplamente ao fato o caráter de atestação de uma realidade vivida.

Podemos tecer relações com a exposição *Nervo Óptico*, curada por Ana Carvalho, na Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995. Naquela exposição, vários trabalhos apresentados tinham na origem o uso da fotografia como meio, onde os artistas posavam em situações que teciam comentários sobre arte, espaço, corpo. Na exposição, os artistas dispuseram junto com as fotografias alguns objetos que fizeram parte das ações registradas, criando um novo trabalho (Carlos

¹⁴ *Saudade*, exposição com Maria Ivone dos Santos e Sandrine Rummelhardt, Museu de Arte de Mulhouse, França, março de 2001.

Pasquetti, Telmo Lanes), fizeram uma nova ambientação (Mara Alvares), remontaram o trabalho (Vera Chaves, Dariano, Carlos Asp).

Retrato, documento, memória são conceitos operados simultaneamente pelos artistas, assim como em *Entre o repouso e o isolamento*.

Sei que a presença da fotografia, com minha imagem no saco, traz uma outra passagem para a pesquisa, porque, por mais que o objeto se coloque à disposição do observador, a fotografia-retrato faz com que a imagem se refira ao retratado. No que se refere ao conjunto de trabalhos, esta imagem, que situa a presença do autor, demarca a memória como presença.

Fig. 43 . *Entre o repouso e o isolamento*. Material: foto, metal, tecido. Medidas variáveis. Foto no atelier, 2001.



Há a idéia de propor uma tensão entre isolamento e repouso da obra *versus* o isolamento e repouso apresentados na imagem. Acredito que a imagem de um espaço/tempo anterior faça com que o trabalho distancie-se do observador, colocando em cheque a sugestão e necessidade de manipulação. Existe uma dupla proposição temporal: numa o sujeito é o autor e os trabalhos apresentam pistas de uma narrativa vivida; na outra o sujeito é o observador que, em seu presente, vive sua experiência.

De outro modo a distância entre obra e visitante pode ser vivida até mesmo em propostas onde podemos penetrar e nem por isso deixamos de nos *isolar na obra*. Eu vivi essa experiência em uma obra de Louise Bourgeois, a *Célula de Roupas*, exposta na Bienal Internacional de São Paulo, em 1996.

Durante o ano de 1991, Louise Bourgeois realizou a série *Cells I - IV for Pittsburgh*. Essas obras construídas como espaços com dimensões mínimas, quase que como o confinamento, convidam-nos a adentrar, através do olhar, em espaços de sua memória. *Cells* possuem paredes que são portas e/ou janelas, mas não nos é permitido entrar, só podemos espiar, somos forçosamente *voyeurs*.

Nesse caso, aproximamos-nos o máximo e continuamos isolados da obra. *Cells* são fechadas para nós, mesmo que as relações entre o espaço da obra e o *espaço do mundo em comum*¹⁵ de que nos fala Tassinari estejam ativas.

Célula de Roupas possuía uma constituição diferente das primeiras *Cells*. Era formado em alguns de seus limites por portas e janelas, que cumpriam a função de paredes, mas eram paredes com muitas aberturas, e podíamos entrar por diferentes intervalos existentes entre elas. Em seu interior, encontrávamos uma grande quantidade de roupas femininas suspensas em cabides, alguns de ferro e outros de ossos.

Apesar da disposição das partes que constituíam a *Célula de Roupas* nos propiciaram uma penetração no espaço da obra, minha experiência dentro deste trabalho foi de isolamento. Era como se me fosse dada a permissão de adentrar nas memórias de Bourgeois, seus objetos estavam em nosso espaço do mundo, mas ainda assim isolavam-se dele. Ainda hoje pergunto-me se será a carga de biografia usada por Bourgeois que nos distancia, que mantém a obra isolada de nós.

4.3 *Para isolamento a dois*

"Assim, toda a foto, logo que é feita, envia para sempre seu objeto ao reino das Trevas. Morto por ter sido visto. E mais tarde, quando a imagem revelada finalmente aparece para você, o referente já há muito não existe mais. Nada além de uma lembrança."¹⁶

Essa citação de Dubois é perfeitamente aplicável à compreensão da atitude adotada no atelier para a criação de *Para isolamento a dois*. As imagens fotográficas do céu antes da chegada da tempestade foram feitas no ano de 1996 e, apesar de já terem sido reveladas, ampliadas e guardadas em um envelope, sob o título *A tempestade*, foi uma outra revelação revê-las.

Em agosto de 2000, durante o processo de desenvolvimento desta pesquisa, produzi, entre outras peças, um saco de dormir para casal, que é preto em baixo e branco em cima. Esta peça ficou durante oito meses sem ter uma solução, ou seja, eu queria que sua montagem contivesse outros objetos, mas não sabia exatamente quais.

No mês de abril de 2001, enquanto procurava resolver que proposta apresentar para uma exposição coletiva, voltei a operar com ela sem um planejamento anterior e numa ação direta com os materiais (neste caso, as peças anteriormente criadas e que estavam no

¹⁵ TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.44.

¹⁶ DUBOIS, Philippe. Op. cit. p. 90.

atelier). Estava buscando criar um pensamento por imagens através da associação entre diferentes peças.

Foi quando lembrei-me do envelope *A tempestade*. Ao abri-lo e encontrar as fotografias, depois de tanto tempo guardadas, abandonadas, percebi que não sabia mais quais eram exatamente tais imagens, o tempo e a distância as tinham transformado em *objetos encontrados*¹⁷ em meu próprio atelier.



Fig. 44 - *Para isolamento a dois*. 2001. Medidas: 130cm/140cm/250cm. Material: fotos, ferro e tecido. Exposição *Intervalos*. Pinacoteca da FEEALE.

Dubois, ao se referir à distância espaço-temporal do fato fotográfico escreve

"É aqui, nesse estado de latência, nessa distância, no tempo desse vazio, que se manifesta toda a *relação da fotografia com a alucinação*. Como existe decalagem temporal entre objeto e sua imagem, como esse objeto desapareceu necessariamente no momento em que olho para a imagem, não existe algo de fantasmático que entra em jogo?"¹⁸.

No caso das imagens em questão, a primeira impressão que tive foi de uma espécie de euforia diante da beleza da cena vivida. Fiquei lembrando da impressão que costumo ter quando vejo uma tempestade chegando. O meu fascínio pelos diferentes tons de cinza, pelo

¹⁷ Ver o conceito de acaso objetivo de André Breton e os objetos surrealistas em KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, capítulo 4. 1998. p.131-132.

¹⁸ DUBOIS, Philippe. Op. cit. p. 91.

virtual peso das nuvens, o modo como o céu vai-se fechando ou abrindo e a sensação de contemplar uma força imensa.

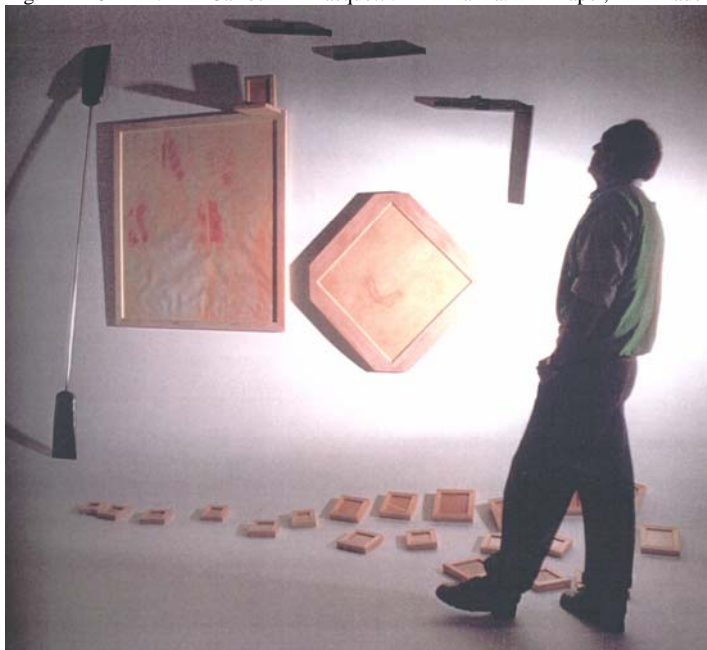
Para isolamento a dois foi exposto pela primeira vez na coletiva *Intervalos*¹⁹, ocorrida em 2001. Apresentei-o com o saco de dormir para casal branco em cima e preto em baixo, 10 fotografias 20/24 cm e 5 barras de ferro. A montagem das fotografias em dupla seqüência linear, de cinco imagens cada, com distâncias regulares entre elas, forma sobre os outros objetos uma estrutura rígida, de composição simétrica ao mesmo tempo que estabelece uma seqüência temporal flexível.

Tecendo uma aproximação com o pensamento de Dubois sobre a revelação, vejo que nesse trabalho há uma *decalagem* entre os objetos e as imagens. As imagens pré-tempestade e os ferros abaixo delas funcionam como elementos de tensão, enquanto que o saco de dormir está em princípio ligado ao relaxamento. Há assim uma imagem final gerada por uma oposição de forças.

Não é por acaso que a referência direta deste trabalho encontra-se em algumas obras de Carlos Pasquetti²⁰. Suas obras apresentadas na Galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre, em 1989, relacionavam imagens feitas sobre papel em molduras de madeira e objetos tridimensionais, criando uma leitura que nos colocava como sujeitos diante de uma ação imaginária possível. A imagem que guardo é que eles estavam nos propondo, através do olhar, completar o percurso daquelas ações ou buscar alcançá-las.

Em *Manhã*, 1989, há um remo na posição vertical apoiado na parede, colocado ao lado de um dos dois desenhos. Dois deles contêm manchas esparsas de diferentes tons de amarelo e estão na parede emoldurados por madeira clara e vidro. Na parede, também, estão três enigmáticas peças de metal. Na parte superior direita do maior desenho, que é um quadrado, há uma outra, pequena, que se projeta para fora da parede. Outros desenhos quadrados, também em molduras de madeira clara com vidro, estão no chão. Tudo na montagem sugere ação.

Fig. 45 . Carlos Pasquetti. Manhã. Papel, madeira, metal. Medidas variáveis, 1989.



¹⁹ *Intervalos*, exposição coletiva com Richard John, Lurdi Blauth, Rosana Krug, Claudia Barbizan e Alexandra Ekert., realizada na Pinacoteca do Centro Universitário FEEVLE, Novo Hamburgo, RS.

²⁰ Carlos Pasquetti é artista plástico, participou da criação do Nervo Óptico nos anos 70, em Porto Alegre. É professor universitário e foi meu orientador durante o projeto de graduação em Desenho. Atualmente, desenvolve trabalhos com objetos, fotografias e desenhos, que são relacionados e apresentados em montagens, e é um dos coordenadores da galeria de arte Obra Aberta, também, em Porto Alegre.

Flávio Gonçalves faz uma extensa leitura sobre os trabalhos de Carlos Pasquetti em *Ou se trouve l'e dessin?* onde observa:

"Nesses trabalhos o trânsito entre os gestos e os objetos (entre a inscrição gráfica e a materialização das coisas), se torna um jogo dialético de vai e vem entre o interior, representado pelo mundo concreto. Um movimento que reforça a disposição de provocar a projeção ao paradoxo de sua reversibilidade ("de não acabar com o desejo"), e em consequência, de desvendar o que esse campo em expansão traz " ²¹.

Seguindo um pouco a direção que Gonçalves nos aponta, penso que, em *Manhã, o trânsito entre os gestos gráficos e os objetos* são partes de um jogo em que o artista nos convida a uma articulação imaginária entre os limites do quadro e o registro de uma ação encenada. Aqui podemos rever o trajeto criado por Pasquetti e também nos imaginar segurando o remo e nos projetar para dentro do quadro. Vejo como uma projeção para dentro do campo do trabalho, porque as molduras de madeira com vidro isolam, delimitam, os planos de cor e registros gráficos em um espaço que é claramente o espaço da obra. Groupe μ , nos define a moldura como uma borda:

"A borda é então ao mesmo tempo que incluída dentro excluída do espaço indicado. Chegamos desta forma a defini-la por sua vez como limite e como lugar de passagem. Ou melhor: como instrumento de mediação entre o espaço interior, ocupado pelo enunciado, e o espaço exterior." ²².

A moldura é uma borda que delimita e codifica. Quem emoldura, enquadra, restringe, isola. Cria uma passagem entre espaços. Se por um lado, Pasquetti apresenta-nos estas imagens *isoladas*, o artista, ao mesmo tempo, apresenta os objetos sem bordas, colocado-os diretamente sobre nosso espaço, sobre nosso campo de ação. Podemos aproximá-los do conceito *não-objeto*, que, segundo Ferreira Gullar, "dispensa intermediários. Ele possui uma significação é imanente à sua própria forma"²³. Se analisarmos *Manhã* a partir dessa aproximação, observaremos, nesse trabalho, uma relação entre "opacidade e transparência do objeto"²⁴, um trânsito entre objetos – os "quadros" e os *não-objetos*.

²¹ GONÇALVES, Flávio Roberto. *Ou se trouve le dessin? Une idée de dessin dans l'art contemporain*. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais. Paris: Université de Paris I Pantheon – Sorbonne, UFR d'Arts Plastiques et Sciences de L'Art, 2000. p. 101

"Dans ses travaux, la transition entre les gestes et les objets (entre l'inscription graphique et la matérialisation des choses), devient un jeu dialectique de va-et-vient entre le dedans du dessin et le dehors, représenté par le monde concret. Un mouvement qui renforce la disposition de pousser la projection au paradoxe de sa réversibilité ("de ne pas finir avec le désir"), et, en conséquence, de dévoiler la portée de "ce champ en expansion".

²² GROUPE μ . *Traité de signe visuel, pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil, 1992. p. 381. "La bordure est donc à la fois incluse dans et exclue de l'espace indiqué. On en arrive ainsi à la définir à la fois comme limite et comme lieu de passage. Ou mieux: comme instrument de médiation entre l'espace intérieur, occupé par l'énoncé, et l'espace extérieur."

²³ GULLAR, Ferreira. "Teoria do Não-objeto". In: *Etapas da Arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Nobel, 1985. p. 90.

²⁴ Idem. *Ibidem*.

Aquela não era a primeira vez que Pasquetti propunha através do uso da montagem, um trânsito entre objetos e imagens. Durante os anos 80, o uso de relações de montagem (imagem/espaco/objeto) foi desenvolvido por Pasquetti em diferentes formas através de obras cujos objetos, escadas, sacos, caixas, guardanapos e tecidos criavam uma relação direta com o espectador, propondo-nos atravessar o caminho entre o “mundo” e o imaginário. Naqueles caminhos, eu vislumbrava a sua busca por situações enigmáticas e performáticas.

Em suas obras mais recentes, o artista tem utilizado fotografias e objetos criando montagens que propõem um trânsito mais complexo (já que muitas vezes os objetos foram utilizados nas fotografias, como no caso do trabalho *Energizadores*, exposto na Galeria Obra Aberta, em 1999) e, ao mesmo tempo, enigmático entre as imagens (a seqüência construída que alterna recortes em papéis coloridos e as polaróides com as imagens de peças costuradas em tecido sozinhas e sendo usadas por alguém). Em algumas das polaróides de *Energizadores*, o que repousa no solo são as formas de tecido, que parecem objetos com uma função absurda, função que nos é mostrada pelo modo como o sujeito as veste em um dos braços - como um instrumento de extensão. Em algumas imagens, ele parece estar retirando a energia do solo. Na parede ao lado desta seqüência, estavam dispostos estes objetos. Além destas peças a montagem de *Energizadores* contava com uma grande sacola de tecido com alças para quatro carregadores, no centro da sala e na parede em frente aos objetos, havia quatro polaróides ampliadas com imagens dos objetos de tecido sobre a grama. É nas imagens de uso dos objetos que encontramos pistas, dicas de sua possível função, mas elas não são apenas indicativas de uma função, são também imagens que demarcam fragmentos do clima de um lugar imaginário. As imagens apresentam o clima do lugar a que pertencem, os objetos na sala e os objetos nos convidam a entrar nesse lugar.

Fig. 46 . Carlos Pasquetti *Energizadores*. Tecido, desenho, foto, madeira e vidro.1999.



A montagem de *Para isolamento a dois* com fotografias e objetos aproxima-se do trabalho *Energizadores* de Pasquetti, por se constituir em uma situação enigmática, criada com fotografias e objetos em tecido, e dele distancia-se além da questão formal, porque a relação entre as fotografias e os objetos que criei não é direta. As fotografias que usei não apresentam imagens dos objetos com os quais se relacionam, como em *Energizadores*. Em ambos os casos, a interconexão de meios distintos é um princípio determinante. Em *Para isolamento a dois*, existem diferenças entre os materiais escolhidos (tecido, ferro, papel e madeira), entre os procedimentos (costurar, torcer, fotografar). Diferenças entre os limites: as fotografias possuem bordas pretas (molduras) que funcionam como linhas, mas o saco de dormir coloca-se diretamente sobre nosso espaço e os ferros projetam-se da parede. Por sua natureza material e procedimental estas diferenças constituem os meios escolhidos. Na conexão criada a partir de meios distintos, assim como nos trabalhos de Pasquetti, são as imagens determinam o clima do qual participam os objetos na sala.

Para isolamento a dois traça diferentes relações temporais, o que é apresentado pela dupla montagem: a montagem fotográfica com a seqüência de fotografias da tempestade, na parede (em cinco colunas por duas linhas, dispostas sem ordem cronológica), trazendo o passado para o presente e a montagem das peças tridimensionais junto a elas.

O repouso aqui está muito próximo do que propunha nos *Aparatos para o Sono*, ou seja, a obra novamente refere-se ao dormir e encontra-se em repouso. A diferença é que, como o saco de dormir nos parece um saco comum, paira uma dúvida no ar: devemos flexibilizar as teias entre o espaço mundo e o espaço da obra e penetrar na obra?

Essa dúvida é reforçada pelo conjunto entre fotografias e barras de ferro na parede. Enquanto o saco de dormir convida-nos a repousar e entrarmos em um estado de isolamento físico, as fotografias abrem o trabalho a um espaço exterior/passado e pelo olhar nos convidam a uma imersão através do imaginário.

Fig. 47 . *Para isolamento a dois*. Detalhe.



4.4 Outras versões

"Essa hora que pode chegar alguma vez fora de hora, buraco na rede do tempo, essa maneira de estar entre, não por cima ou atrás, mas entre, essa hora orifício em que se acha acesso ao abrigo das outras horas, da incontável vida com suas horas de frente e de lado, seu tempo para cada coisa, suas coisas no preciso tempo (...)"²⁵

Júlio Cortazar

Um dos trabalhos analisados até agora: *Para isolamento a dois*, feito com fotografias e objetos, apontou outro aspecto referente ao uso da fotografia nesta pesquisa.

Com a fotografia, um lugar ausente pode articular-se com os objetos, mudando o clima e interferindo na proposição. Neste caso, interferindo nas características do isolamento e repouso em questão.

A partir desta constatação, iniciei duas propostas:

1 - Primeiro, procurei criar uma outra versão para *Entre o repouso e o isolamento*, sem usar a fotografia.

2 - Segundo, tentando ampliar as tensões surgidas em *Para isolamento a dois*, criei mais um trabalho relacionando imagem de tempestade e cama.

Nos dois casos, a idéia em andamento era criar uma comparação entre eles e as suas versões anteriores, mas depois de prontos essa idéia mostrou-se falha.

Faz aproximadamente um ano e meio (3/2001), que dei início ao desdobramento destes processos específicos. *Entre o repouso e o isolamento* já havia sido exposto, mas fiquei sabendo que ele talvez ainda não estivesse no Brasil, em 2002. Eu precisava do trabalho aqui para pensar sobre ele. Foi quando pensei em criar um outro saco para vestir. No entanto, quando costurei o outro saco, o fiz de modo diverso. Eu escolhi o mesmo tecido de fora, mas para dentro optei por um curvim, costurei-o no atelier, ao invés de fazer uma costura industrial, e coloquei velcro no lugar de zíper. Quando pronto já era realmente um objeto diferente do primeiro. Suspendi-o na parede do mesmo modo (apoiado em um cano de latão suspenso em dois suportes de ferro). A seu lado não coloquei outra fotografia, escolhi dispor de alguns suportes de ferro planos e que se fixam à parede, e sobre eles dobrar pedaços de feltro. Essa escolha foi ocorrendo lentamente.

Eu guardava esses suportes desde a exposição *Passagens*, eles tinham sido feitos para apresentar o vídeo e a televisão. Experimentei um, deixei-o por semanas, depois coloquei mais um, até que encontrei um terceiro. Algumas semanas depois, ainda faltava algo, quando displicentemente peguei um outro cano de latão que estava no atelier e apoiei-o na posição vertical, num prego ao lado do conjunto.

Esse conjunto (fig. 48), sem título, parece repertoriado em objetos de uso doméstico, mas ao mesmo tempo, deles afasta-se. Os suportes de ferro com feltro podem trazer a imagem de estantes e aparadores, já o saco pendurado na barra de metal reporta à imagem de toalhas e roupas que esperam ser usadas.

A artista Ana Maria Tavares também utilizou objetos domésticos como referência de origem para sua exposição na Bienal Internacional de São Paulo em 1991. Segundo a

²⁵ CORTAZAR, Júlio. *A prosa do observatório*. São Paulo: Perspectiva [s.d.].

artista, "esses objetos eram utilizados com função aludida, cuja função não se completava. Havia uma subversão da forma, dos materiais do desenho e da função" ²⁶.



Fig. 48 . *Sem título*. Tecido sintético, feltro e ferro. Dimensões variáveis. Foto na pinacoteca do Institutp de Artes, 2002.

No caso de seus trabalhos (feitos com ferro pintado de preto), reconhecemos as diferentes referências que cada objeto traz, porém o objeto final é um híbrido. Tanto um híbrido em relação às referências que porta dos objetos de origem como no sentido de ser um desenho que se coloca em situação tridimensional. A presença da linha preta enfatiza essa impressão.

Neste meu conjunto de objetos, a linha não está em evidência, mas o uso da parede como suporte para os objetos também pode remetê-los a uma ligação com o desenho. Entretanto, existem diferenças entre essas obras. A começar pelo uso do material. Enquanto Tavares usa o ferro como um veículo para as linhas do trabalho, enfatizando essa idéia pela pintura sobre o material, em *Sem título*, o ferro é apresentado sem cobertura alguma evidenciando suas características de transformação.

Ferro e feltro colocam-nos diante de uma referência de carga temporal e energética, que de modo físico nos apresenta a fragilidade de nossos corpos.

Sem título não só está repertoriado em objetos domésticos, mas também está vinculado a uma espécie de ordenação do espaço doméstico. Que se refere a uma certa disposição dos suportes (aparadores) em locais como o lavabo. Distribuídos em alturas e distâncias que se relacionam diretamente com as medidas do corpo humano de um adulto médio, os materiais disponibilizam-se ao alcance de nossos gestos manuais.

²⁶ Depoimento da artista em palestra sobre sua obra junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Dia 02 de maio de 2002.

O estranhamento²⁷ em relação à referência de origem (que é dada pela disposição) são provocados pelos materiais substituídos: o vidro pelo ferro, as toalhas pelo feltro.

O feltro possui propriedades isolantes, que nos permitem isolar o corpo humano do frio, enquanto o ferro apresenta-se sempre como um mineral que carrega a metáfora da transformação e do tempo.

Segundo Florence de Mèredieu,

"Beuys, ele situa a obra no centro de um dispositivo energético, no seio do que chamamos um "campo" elétrico, magnético, energético, calórico. Assim como o feltro, que nos ditos mesmo de Beuys, foi escolhido por ser ao mesmo tempo condutor de calor e também isolante. Isolante físico, térmico e também isolante conceitual, permitindo a separação e a organização de zonas construindo uma linguagem"²⁸.

A partir do que nos traz Mèredieu, sabemos que o feltro para Beuys é um material que cumpre um duplo papel – manter o calor e, ao mesmo tempo, isolar. O isolamento que o feltro apresenta assume a função de ser um material que delimita áreas e estabelece fronteiras com os materiais condutores e gordurosos. É um material que tornou-se parte da linguagem energética e poética do artista.

O feltro foi amplamente utilizado por Joseph Beuys em diversas de suas obras. Beuys usava o feltro, assim como os demais materiais por suas características físicas e metafóricas. Em um de seus trabalhos, *I like America and America likes me* (1974), ele enrola-se em um pedaço grande de feltro e, segurando uma bengala, interage com um coite (ação realizada na Galeria René Block, New York, 21-25 de maio de 1974).

Já em *Infiltração homogênea para piano grande* (Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris, 1966), um piano foi totalmente coberto por feltro.

No segundo trabalho a que me refiro no início desta análise, também sem título, igualmente usei o feltro como elemento para a composição do conjunto. Foi iniciado em junho de 2001, quando troquei a cama de meu filho e levei a velha para o atelier. Pensei em usá-la relacionando-a com uma série de imagens de casinhas de vigilância, que havia obtido em negativos 35mm, em 2000. Para essa relação considerei que seria adequado colocar a cama dentro de um saco de tecido. O primeiro saco que experimentei era um tecido velho, floreado e que fora capa de um edredon. Ficou assim por meses: a cama dentro do saco floreado, com uma seqüência de fotos de guaritas fixadas na parede acima da cama. Explorei-a com outros tecidos, mas acabei por escolher um cobertor popular que é feito como feltro, com restos de lã prensada. É um objeto no qual estão explícitos os conceitos de repouso, dado pela cama, e isolamento, dado pelo material (cobertor de feltro).

Durante os testes, no atelier, relacionei-a com uma fotografia em tons de cinza, com uma imagem de beira de praia um pouco após a tempestade. Sobre essa fotografia fiz algumas marcas gráficas com raspagem e grafite, uma delas cortando a imagem na vertical. Ao lado da fotografia, do lado esquerdo, encostei na parede um cano de latão com um emaranhado de cobre na ponta superior. Acima da fotografia e na parede, do lado direito,

²⁷ Sigmund Freud define o estranhamento traçando um trânsito entre o que nos é familiar e o sinistro. FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Folio Essais, 1997.

²⁸ MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. Paris: Bordas Cultures, 1994. p. 320 "Beuys, lui situe l'oeuvre au centre d'un dispositif énergétique, au sein de ce que nous appellerions un "champ". Électrique, magnétique, énergétique, calorique. Ainsi du feutre, Qui, aux dires mêmes de Beuys, a été choisi parce qu'en même temps que conducteur de chaleur il peut aussi jouer le rôle d'isolant. Isolant physique, thermique et aussi isolant conceptuel, permettant la séparation et l'organisation de zones, constituant un langage."

suspendi um objeto retangular, feito com um velho protetor de raquetes de tênis em madeira (que pertencia à minha mãe), e o mesmo tecido que ensaca a cama.

Este conjunto de objetos aponta para diferentes sentidos de lugar: um é o exterior e o interior ao corpo, a "carne do mundo" como escreve Merleau-Ponty, "A carne do mundo = sua *Horizonthaftigkeit* (horizonte interior e exterior) rodeando a fina película do visível estrito entre esses 2 horizontes " ²⁹.

O visível estrito entre esses horizontes é o que não apenas vejo, mas inevitavelmente sinto, percebo. Só sei de minha carne no encontro com a carne do mundo.

Outro sentido de lugar é metafórico - o lugar adquire forma de interior e exterior doméstico -, onde está estabelecido um confronto entre repouso e descarga de energia; e no outro o lugar é o processo que se expõe, mostra-se *como que ainda se fazendo*³⁰. Durante esse mostrar-se, o trabalho volta-se para seu passado, ou seja, para os procedimentos adotados: cobrir, dobrar, costurar, riscar, ordenar.

Estou aqui buscando imprimir uma ênfase no gesto. No gesto que dispõe as peças, que costura, que captura e que desenha. É uma proposta onde podemos claramente identificar estes pequenos gestos manuais. Não é uma metáfora do corpo, é antes uma metáfora sobre os espaços que o corpo ocupa e como os ordena e reordena.

Há uma outra referência importante para este caso, que são alguns objetos surrealistas, principalmente as obras que, como define Rosalind Krauss, "onde o que está em questão é o significado que brota da metáfora. Nesses casos, uma simples conjunção colocaria em movimento cadeias de associação narrativa"³¹.

Essa cadeia de associações, segundo Krauss, pode ser gerada por obras como *Lanche em Pele*, de Meret Oppenheim, com sua xícara, pires e colher revestidos de pele, de 1936, e *O Enigma de Isidore Ducasse*, de Man Ray, que encobre, envolve e esconde o que há por baixo, trazendo a um primeiro plano o mistério.

No caso da cama envolvida pelo cobertor, também há um mistério. O objeto está coberto ensacado, há um encobrimento da forma e podemos dizer que há um *apagamento*³² da superfície. O cobertor de feltro que escolhi é muito usado por empresas de transporte, eles o usam para proteger os móveis. A cama ensacada parece estar protegida e escondida.

Cobrir os móveis também está ligado à noção de casa desabitada. No geral, as casas desabitadas, todavia não abandonadas, pressupõem uma provável volta de seus ocupantes. Cobrimos os móveis para conservá-los.

Sem título (com a cama de criança) é um trabalho com a memória familiar, sinto-o impregnado pelas relações de passagens dos ciclos familiares. E nesse sentido poderia estabelecer uma proximidade com *Cells* de Louise Bourgeois, trabalhos a que já fiz referência no início deste capítulo. Bourgeois é uma artista que usa sua memória sobre a infância como material para muitas de suas obras, há um caráter biográfico, que a mobiliza a desenvolvê-las. Nesse contexto, *Cells* podem ser vistas tratando a casa como uma metáfora do corpo. Conforme Bernardac,

"quer expressas como casas-femeas, como lares, ou como celas, o trabalho dela vem sendo articulado entorno da casa como uma metáfora para o corpo, um diálogo entre

²⁹ MERLEAU-Ponty. O visível e o invisível. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971. p.242.

³⁰ Alberto Tassinari descreve como uma das características das obras modernas do período de formação (anterior a 50) este *estar acabado da obra*, porém mostrando-se como se fazendo. In TASSINARI, Alberto. Op. cit. p.49.

³¹ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 145.

³² Sobre a idéia de encobrir e sua relação com o conceito de apagamento, ver texto de Marco do Vale. In VALE, Marco do. "Processos de apagamento em escultura, limites entre o moderno e o contemporâneo". *Oculum 2*, Revista universitária de arquitetura, arte e cultura. Campinas: PUC, setembro, 1992. p. 60-70. Do Valle descreve diferentes formas de apagamento ligadas à escultura e através da análise das manifestações de procedimentos relacionados ao apagar: encobrir, enrolar, achatar, deformar em esculturas do século passado, procura "discutir as diferenças de procedimento artístico na escultura durante a passagem do moderno para o contemporâneo".

continente e conteúdo, entre o exterior e o interior; igualmente, passagens e conexões entre dois termos são incorporadas portas e janelas arquitetônicas." ³³.

Esse tratamento ambíguo sobre o interior e o exterior e, ao mesmo tempo, metafórico sobre nosso corpo, presentes no trabalho de Bourgeois, provocam-nos.

O uso de materiais e objetos ordinários como janelas, mesas, portas, camas associados a peças esculpidas em pedra, vidro, tecidos bordados à mão, entre outros, criam em *Cells* espaços com uma carga emocional de peso e de tensão. Neles, a artista faz um amálgama onde o espaço da obra incorpora os objetos do mundo.

Esse amálgama é o que busco neste trabalho. Uma cama ensacada em um cobertor apresenta-se quente. É também uma cama revestida, uma cama com pele.

A fotografia em tons de cinza apresenta-nos um horizonte entre a água e o céu. Cortando a imagem horizontal, a marca de grafite salienta-se como mais um ruído – a fotografia possui uma série de pequenos ruídos, só vistos quando estamos bem perto.

Já nesta etapa do percurso da dissertação, percebo que o trabalho traz de volta uma referência aos objetos que nos cercam ao dormir (a cama, o cobertor) – como em *Aparatos para o Sono* – e que se expõem em repouso e isolamento. Ou seja, há novamente uma alusão ao dormir e, ao mesmo tempo, o trabalho constitui-se por peças que não devem ser manipuladas pelos visitantes. São objetos feitos para provocar um certo estranhamento.

Não são mais trabalhos que solicitam a participação do visitante, pretendendo proporcionar-lhe um intervalo ao serem penetrados, como em *Cabines para Isolamento*. São trabalhos que podem sugerir o intervalo através da contemplação.



Fig. 49 . *Sem título*. Em andamento no atelier, 2001.

³³ BERNARDAC, Marie-Laure. *Louise Bourgeois*. New York: Flamarion. 1996. p.122.

Tradução nossa. "Whether expressed as femmes-maisons, as lairs, or as cells, her work has been articulated around the house as a metaphor for the body, a dialogue between container and content, between exterior and interior; indeed, passages and connections between the two terms are embodied by architectural doors and windows."

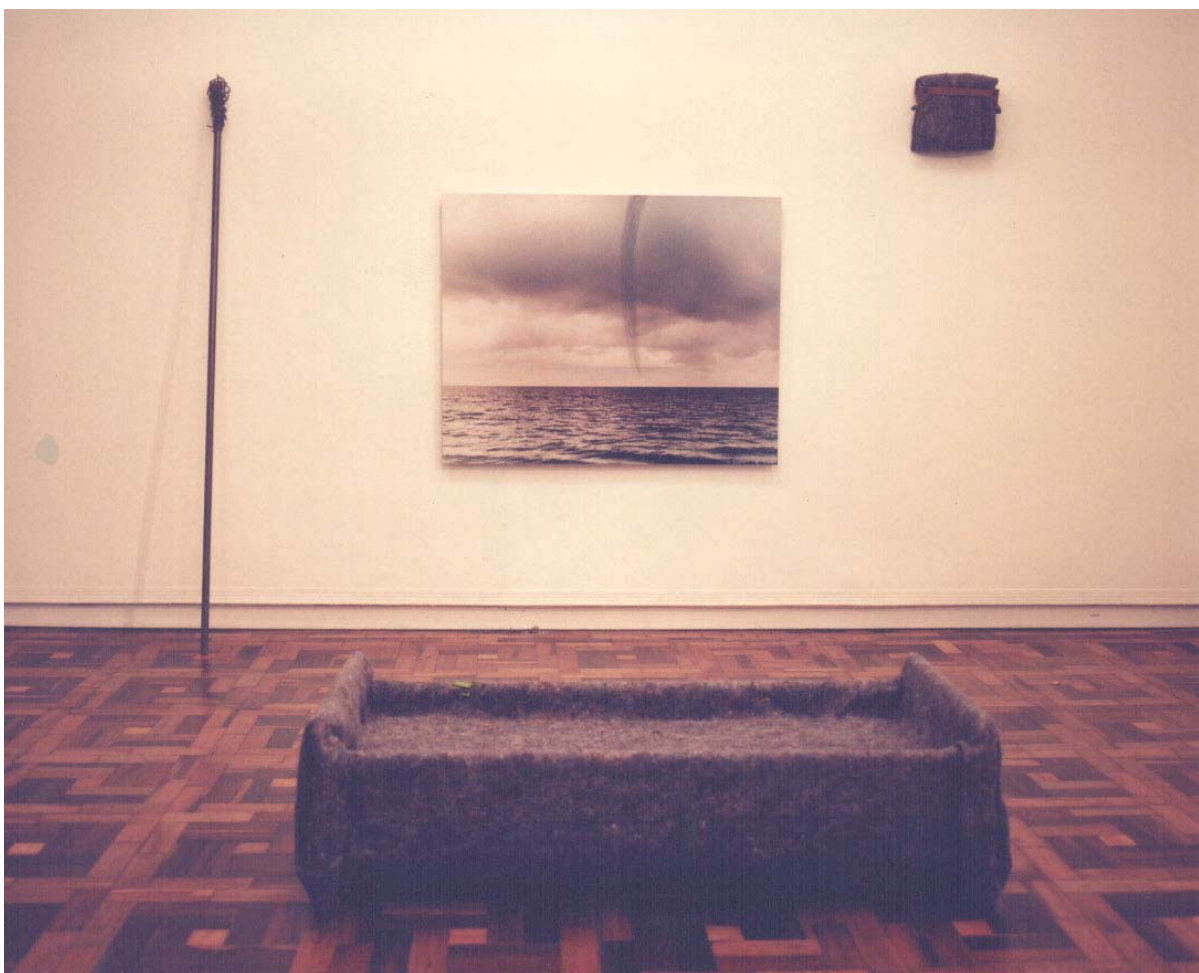


Fig. 50 . *Sem título*. Material: Foto, metal, cama e feltro. Dimensões variáveis (medidas da foto: 100 cm x 125 cm x 4 cm). Foto na pinacoteca do Instituto de Artes, 2002.

Considerações finais

"Se considerarmos a relação lógica de um conceito com seu objeto, vemos que há duas maneiras de ultrapassá-la, sendo uma simbólica e a outra alegórica. Ora isolamos, purificamos ou concentramos o objeto, cortamos todos os liames que o ligam ao universo, mas assim procedendo, nós o alçamos, nós o colocamos em contato não mais com seu simples conceito mas com uma idéia que desenvolve esteticamente ou moralmente esse conceito. Ora, ao contrário, o próprio objeto é que é ampliado segundo toda uma rede de correlações naturais; nesse caso, é ele que transborda sua moldura para entrar num ciclo ou série, ao passo que o conceito é que se encontra, então, cada vez mais restringido, vindo a se tornar interior, envolvido numa instância que se pode dizer, no limite, "pessoal": é esse o mundo em cone ou em cúpula, cuja base, sempre em extensão, já não se reporta a um centro, mas tende rumo a uma ponta ou vértice."
341

Gilles Deleuze

As passagens entre o repouso e o isolamento, caminhos abertos pelo conjunto de trabalhos *Aparatos para o Sono*, construíram-se através do princípio do desdobramento. O desdobramento de uma série de trabalhos é como uma célula mater, que, já em sua origem, contém todas as que lhe sucederão, nós só não conseguimos vê-las na primeira vez, mas elas ali estão. É preciso que o tempo transcorra e que as escolhas sejam feitas.

A pesquisa no início pareceu-me como um labirinto circular. Estava dentro dele e só era possível perceber o caminho através de suas curvas, desvios, anteparos. De tanto em tanto, esses abriam-se em passagens. Cada final de relato, levava-me a pensar em acrescentar ao tema central uma nova questão. O trabalho foi se tornando espiralado.

Um trabalho contém, assim, sua continuidade no outro. É como uma cadeia de ações que, uma vez começada, segue sua sucessão. E, no processo de criação, essa continuidade não se dá necessariamente pela repetição ou duplicação das ações. Muitas vezes, o trabalho apresenta implícita uma contradição interna que poderá ser aproveitada em um próximo, como, por exemplo, no caso da *Cabine para Isolamento* tornar-se uma *Cabine de Passagem*. A idéia de passagem já existia na primeira *Cabine*, quando a escada nos levava para nenhum lugar.

Desdobrar uma série de trabalhos é arriscar-se. Como diz Cildo Meireles, "no momento que você não tem mais risco é muito interessante para o mercado, mas para o artista essa situação é extremamente dolorosa"³⁵.

Em um ponto de vista pessoal, considero que a tentativa de manter o foco em um problema central para o desenvolvimento da presente dissertação sofreu riscos o tempo todo. Cada trabalho apontou para novas questões, novas saídas, novos caminhos e meios de realização. Então fui deixando um pouco os trabalhos irem dando o rumo e optei por uma espécie de desdobramento no próprio texto. De onde a cada *desdobra*³⁶ eu procurava ainda olhar para o mesmo ponto.

Jorge Luís Borges, numa passagem do livro *O Aleph*, descreve-nos um ponto do universo onde poderíamos ver todas as faces de infinitas coisas.

³⁴ DELEUZE, Gilles. *A dobra - Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papyrus, 2000. p. 209.

³⁵ MEIRELES, Cildo. em entrevista ao jornal *Arte Futura*, Brasília, 2001.

³⁶ DELEUZE, Gilles. Op. cit. p. 18.

"O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava aí, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo."³⁷

Sem estar exatamente nesse lugar que nos descreve Borges, enquanto estamos criando, podemos ver muitas faces de um trabalho. A partir do momento de escolha do título, em agosto de 2001, *Passagens entre o repouso e o isolamento*, o passar constantemente de um conceito a outro, do repouso ao isolamento, como se houvesse um caminho, uma porta, um corredor entre eles, levou-me a pensar no que há de comum entre o repouso e o isolamento, como um transforma-se ou articula-se com o outro.

Sobre o repouso ligado ao estar deitado, constatamos que o corpo que descansa na posição horizontal sofre a ação da gravidade de forma homogênea, a massa corporal alastra-se e o peso espalha-se, assenta. Em algumas situações de repouso, a percepção imediata passa a ser intercalada com fluxos de imaginação: contemplo o que há ao redor, amplio a extensão da respiração, descanso o corpo e, nele, também os olhos; fecho os olhos, devaneio, retorno ao exterior e assim, sucessivamente. Podemos ir aos poucos contraindo a imagem do mundo e substituindo-a pelas imagens do imaginário.

Repousar é, muitas vezes, dormir, deixar o espaço exterior contrair-se e o espaço interior ampliar-se. Quando durmo, o espaço sonhado é onde mergulho, é por onde percorro o labirinto, que se estende na medida em que o penetro. O espaço exterior (espaço do mundo) vai se contraindo até se fechar, até que eu conscientemente não escute mais nada do mundo, passo a uma espécie de isolamento.

A relação entre repouso e isolamento, já desde o início, era convergente: foi a vivência do isolamento provocado pela vida em uma megalópole como São Paulo, que levou a perceber que esta provocava também a falta de repouso. Um isolamento que relaciona-se, em certa medida, com o pensamento de Valéry

"(...)o homem civilizado das grandes metrópoles retorna ao estado selvagem, isto é, a um estado de isolamento. O sentido de estar necessariamente em relação com os outros, a princípio continuamente reavivado pela necessidade, torna-se pouco a pouco obtuso, no funcionamento sem atritos do mecanismo social. Cada aperfeiçoamento desse mecanismo torna inúteis determinados atos, determinados modos de sentir. O *confort isola*."³⁸

Essa citação de Paul Valéry é feita por Benjamin em *Sobre alguns temas em Baudelaire* e refere-se a um estado de isolamento proporcionado pelas invenções mecânicas, de acionamento brusco, frutos da vida moderna. Benjamin prossegue o texto analisando os efeitos das mudanças nas formas de trabalho e produção, mostrando que as descobertas técnico-mecânicas aceleraram e facilitaram a vida urbana, em muitos casos, substituindo uma série de movimentos sequenciais para um determinado fim por um gesto brusco, "gestos de acionar, pôr, apertar, disparar".

Esse estado de isolamento, ao qual se refere Valéry, creio que foi intensificado ao longo do século XX, em proporção correspondente aos avanços tecnológicos (invenções

³⁷ BORGES, Jorge Luís. *Obras Completas de Jorge Luís Borges, v.1*. São Paulo: Globo, 1999. p. 695.

³⁸ Citação de Valéry feita por BENJAMIN, Walter. *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Coleção Os pensadores. p.43.

inicialmente elétricas e mecânicas, e atualmente eletrônicas e digitais) e ao crescimento das cidades.

A minha impressão sobre a vida nas grandes cidades é que ela pode até ser fascinante, mas altera nossa forma de perceber o mundo e provoca-nos uma espécie de isolamento no coletivo. De alguma forma, possibilita-nos uma imediata consciência da

velocidade, da finitude, da indiferença, proporciona-nos a vivência do estresse urbano, do descontrole, do caos, torna a experiência fragmentada. Fragmentada fica nossa apreensão do tempo, tudo vivemos por partes e em partes.

A sensação de isolamento também está nas estruturas propostas pelas mediações das relações interpessoais através dos serviços automáticos, eletrônicos. Está na vida, dia a dia cada vez, mais circunscrita à casa com os contatos mediados pelo telefone, pela Internet, pelos múltiplos telesserviços.

Vejam como Marc Augé, em sua teoria da *Supermodernidade*, descreve esse mundo repleto de não-lugares ³⁹, onde se dá a vida contemporânea:

"Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece), onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, onde o freqüentador das grandes superfícies, das máquinas automáticas e dos cartões de crédito renovado com gestos do comércio "em surdina", um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero"⁴⁰.

Observo, na descrição de Augé, uma dualidade que em nosso dia a dia parece-nos insolúvel: na vida contemporânea, junto a uma infinidade de procedimentos facilitadores do conforto social, coabitam a miséria e a exclusão. Hoje, apenas alguns anos depois dessa pesquisa de Augé, sabemos que em muitos casos, como no Brasil muitos desses não-lugares, já tornaram-se lugares particulares. É em locais como em baixo dos viadutos, nas rodoviárias, nas estações de trem onde os sujeitos que não possuem casa e vivem nos grandes centros fazem o seu lugar de referência e em alguns casos a sua casa, o seu lugar privado é o nosso espaço público e vice e versa.

Se a experiência do isolamento provocado pela vida contemporânea foi o disparo para que eu desenvolvesse trabalhos sobre o repouso, foi, posteriormente, o assunto que passei a investigar, buscando diferentes formas de responder a ele, incorporando-o.

A pesquisa intensificou o pensamento sobre o repouso como pausa, observando situações que propiciam a um ser humano, em trabalho freqüente, um intervalo, uma ruptura no seu fluxo, como uma suspensão que permita elevar o sujeito a uma interrupção do ritmo frenético da vida contemporânea.

Foi durante o desenvolvimento do presente texto que percebi que os trabalhos não apenas se referem ao repouso e isolamento, mas também passam do repouso ao isolamento e vice e versa.

³⁹ - "Os não-lugares contudo são a medida da época; medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distâncias, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados "meios de transporte"(aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em, contato com uma outra imagem de si mesmo." In AUGÉ. Marc. Op. cit. p. 74.

⁴⁰ Idem. Ibidem.

Tomando a questão central da pesquisa como um balizamento da produção plástica: Como as noções de repouso e isolamento apresentam-se nas obras? Como são operados os conceitos através dos meios escolhidos? No que resultam? Que espaço é produzido? Que espaço é sugerido?

Passei a desenvolver as propostas plásticas tentando restringi-las ao tema. O que não foi simples, porque minha prática é de expansão e abertura de novas direções, o que de algum modo foi incorporado pelo procedimento de desdobramento, originado na prática de atelier e estendido às questões do texto.

Alguns trabalhos ficaram de fora. Alguns passaram por um fluxo de ações durante sua criação, mas depois devem apresentar-se em situações que favoreçam sua contemplação. Exposições onde são apresentados isolados, separados, protegidos e em pausa. Se é que isto é possível.

Possibilitou constatar que o repouso e o isolamento manifestaram-se de diferentes modos nas propostas. Como por exemplo:

As *Cabines para Isolamento*, trabalho sobre o qual escrevo no segundo e terceiro capítulos, decorrem de meu olhar sobre a cidade, sobre seus movimentos, sobre a agitação das pessoas de um lado a outro, sobre a velocidade e a indiferença. No meio do caos urbano, focalizei, para esse projeto específico, os espaços construídos para uma ou poucas pessoas: cabinas telefônicas, casinhas para chaveiros e sapateiros, cabinas de vigilância, cabinas de elevador.

Um dos aspectos que possuem esses espaços é a dimensão ergonômica compacta aplicada, em muitos casos, a estas construções; outro, é a situação de isolamento que propõem, por exemplo, as cabinas de vigilância em bancos; outro, ainda é o desconforto, provocado pela soma dos dois aspectos. No geral, como o próprio nome traduz, são compartimentos pequenos = cubículos.

Os trabalhos que resultaram dessa observação articularam-se com a situação de apresentação e, em sua maioria, foram concebidos para separar um corpo de seu entorno em meio ao coletivo. Para propor diferentes tipos de isolamento, cada fase da *Cabine* contém, um objeto dentro: uma escada, uma cama, uma mesa.

Há em outros trabalhos uma relação de articulação direta entre as noções de repouso e isolamento, ou seja, em algumas propostas, os objetos criados referem-se ao dormir, e ao serem apresentadas, estão em repouso e em isolamento, são propostas de contemplação. Encontro esse movimento em alguns de meus trabalhos estudados: *Aparatos para o sono*. Olhando nessa direção, estou considerando que tais trabalhos, depois de passarem pelo processo de criação, ficam prontos, tornam-se objetos de arte. Por isso penso que estejam em repouso, pois, em relação ao processo, já vivem um repouso eterno, vivem a ocidental ficção da eternidade da obra de arte, do objeto de valor. Quando são analisados, são vistos isolados do contexto de exposição. A análise sobre eles deve deter-se em seu processo constitutivo e semântica internas.

Há, em outros casos, uma articulação de causa e efeito, por exemplo, *Objeto vestível e Sem título* (com os colchões e as fotos na exposição *Remetente*), que são propostas de repouso e isolamento oferecidas aos visitantes, as peças tiveram a exposição como um pretexto, a partir das circunstâncias particulares é que foram criadas, mas existem independentes do local de exposição. Propõem ao visitante um deslocamento e ficam em repouso e isolamento até que alguém os manipule e neles isole-se e repouse.

Existem também trabalhos de uma outra natureza, e se lhes nomeio assim é por estarem *em obras*⁴¹. Nesses a proposta é de isolamento, mas eles não são criados isolados

⁴¹ TASSINARI, Alberto. Op. cit. p. 48-50. Tassinari desenvolve este conceito de *espaço em obras* em todo o livro, mas aqui focalizo a sua reflexão sobre o espaço em obras no que ele define como o período de desdobramento da arte moderna, e está comparando o *Titled*

do espaço onde expõem-se e só ficam em repouso até que algum visitante interaja com a proposta. Alguns são efetivamente efêmeros e consideram essa ação do tempo como um elemento formador de sua poética. Como no caso dos *Ninhos em cinco movimentos*, de *Sem título* (com a foto da escada à beira da lagoa) e de toda a seqüência de desdobramentos da *Cabine para Isolamento* e da *Cabine-nicho*. Trabalhos que propõem repouso e isolamento como um intervalo ao contexto. O isolamento parte de sua poética, não é o estado em que se expõem. Isto porque são trabalhos que estabelecem uma interdependência com a situação e o lugar onde se apresentam.

Esta dissertação acrescentou aos objetos criados noções de repouso e isolamento. Dessa combinação resultou que a reflexão sobre os objetos e o ato de criá-los implicou em constantes ações e reações entre eu e o que ia sendo formado. Dessas ações, algumas foram mudando sua direção, como no caso do fotografar, que foi deixando de ser etapa de documentação e pausa e passou a ser o meio de trazer um lugar exterior e um tempo anterior para constituir o trabalho presente: *Entre o repouso e o isolamento*, *Para isolamento a dois*, *Sem título* (com a cama de criança).

Outras foram sofrendo acréscimos ou noções sobrepostas como no caso da montagem que, nos primeiros capítulos, refere-se ao procedimento de articular as peças com os locais de exposição e que, no último, soma-se ao conceito de montagem fotográfica tendo como referência o conceito de montagem fílmica. Trazer a imagem fotográfica para uma relação com os objetos e o espaço implicou, também, em imprimir aos trabalhos uma idéia de projeção. Michel Frizot define o caráter projetivo da fotografia assim:

"Os caracteres projetivos da fotografia poderão se resumir pelas operações seguinte: projetar (enquadrar), transportar ao idêntico – com ou sem ampliação (tiragem)-, passar através da (transparência da imagem), projetar (sobre o suporte) todas as operações reguladas pelo princípio da geometria." ⁴²

Sem estar diretamente pensando nas relações entre o caráter projetivo da fotografia e as suas relações com a projeção geométrica à qual se refere Frizot, sei que essa relação estrutura os princípios físicos constitutivos do mecanismo fotográfico e com o qual sempre opero quando fotografo.

As fotografias de paisagens usadas projetam-se e projetam-nos para fora do espaço da sala. Desse modo, projetam as obras para uma conexão entre o que está no interior e o que estava em algum lugar exterior ao espaço expositivo. Sendo assim, considero que essas fotografias ampliam o que seja o espaço da obra, tornando o seu perímetro impreciso. Percebo que esta ampliação ocorre tanto no plano físico (a extensão da área ocupada) como no plano do sentido.

Fotografar é recortar, retirar, separar, enfim, é isolar a imagem de um determinado contexto espaço/temporal. Neste isolamento, eu, ao mesmo tempo, lanço a imagem ao repouso eterno. A imagem fotográfica é sempre estática, mesmo quando registra o movimento, ela é uma imagem em repouso.

Arch, de Richard Serra; a *Guitarra* de Picasso e o *Monumento a Balzac* de Auguste Rodin. Onde ele o define como sendo um espaço que pode ser visto como ainda se fazendo.

⁴² FRIZOT, Michel. *Projections les transports de l' image*. Tourcoin: Hazan/La Fresnoy/ AFFA, 1997.p.89. " Le caractère projectif de la photographie pourrait se résumer par les opérations suivantes: projeter (prise de vue), transporter à l'identique – avec ou sans agrandissement (tirage) -, passer au travers de (la transparence de l'image), projeter sur (le support), toutes opérations réglées par le principe de la projection géométrique."

Os elementos presentes nas fotografias: céus cinzentos pós-tempestade, pessoas deitadas em um saco sobre a areia em um local indefinido, escada à beira de uma praia vazia, tudo propõe o suspense como um contraponto aos objetos de repouso.

Enquanto criava esses trabalhos com fotografias, objetos e espaço, experimentei um fluxo de percepção que era como se estivesse em trânsito numa passagem imaginária. Onde o que percebia era um constante projetar-me, lançando-me de um espaço a outro em um fluxo de passagens imprecisas, ambíguas. Passagens onde um espaço é permeado pelo outro. Passagens entre passagens.

A partir dessa experiência acredito que essas fotografias projetem metaforicamente os objetos em um espaço de trânsito. Eles transitam entre o espaço expositivo (onde os visitamos) e o espaço apresentado nas imagens. As fotografias acentuam a permeabilidade entre o espaço expositivo e um espaço imaginário?

Existe uma diferença entre a fotografia e a imagem que vemos fotografada, se por um lado, lembrando Flusser⁴³, fotografar pode ter por objeto a ação e a manipulação do dispositivo fotográfico. A partir desta perspectiva, concentramo-nos no princípio do jogo com o aparelho (limites impostos pelo sistema de produção e que resultam em formatos específicos de câmeras, lentes, filmes) por outro lado todo objeto fotografado resulta em uma imagem (projetada, ampliada) que pode novamente ser manipulada.

Em seu estudo sobre Roland Barthes, Ron Burnet afirma

"Imagens não podem solicitar a autonomia das fotografias. Imagens nunca podem ser separadas da visão e subjetividade. Imagens são parte de um processo mental, o resultado de uma interação entre as fotografias e a visão subjetiva. Imagens são produtos de percepção e pensamento, consciente e inconsciente, girando em uma espiral de relações que são contínuas - um contínuo"⁴⁴.

Se transferirmos esse movimento descrito por Burnet para as montagens dos trabalhos inscritos em *Passagens e desdobramentos entre o repouso e o isolamento*, poderemos constatar que o presente estudo resulta em um processo de criação e projeção a ser ultrapassado. Acredito que este seja o curso usual do trabalho plástico, criamos através dos meios e das propostas imagens que precisam ser ultrapassadas por sua própria projeção. Um trabalho aponta (projeta) para novas propostas de trabalho, para novas questões, para novas imagens que precisarão de um outro estudo específico para desenvolvê-las. Por enquanto, fico entre a projeção das novas questões e a visualização de um outro labirinto logo ali a diante.

⁴³ FLUSSER, Villém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

⁴⁴ BURNETT, Ron. Câmera lúcida; Roland Barthes, Jean-Paul Sartre and the photographic image". *The Australian Journal of Media & Culture*, vol.6 n. 2, Edited by John Richardson, 1991. <http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/6.2/Burnett.html>., acesso em 15 de junho de 2002. Tradução nossa. "Images cannot claim the autonomy of photographs. Images can never be separated from vision- and subjectivity. Images are part of a mental process, the result of an interaction between photographs and viewing subjects. Images are products of perception and thought, conscious and unconscious, looped in a spiral of relationships which are continuous – a continuum."



Fig. 50 e 51 montagem dos trabalhos Cabine de passagem, cabine nicho na pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

Bibliografia específica

- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- AUGÉ, Marc. *Não, lugares introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos, ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'água, 1998.
- _____. *Rua de mão única*, Obras Escolhidas II. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1997.
- _____. *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Coleção Os pensadores.
- BERNARDAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich. *Louise Bourgeois, destruição do pai, reconstrução do pai, escritos e entrevistas 1923-1997*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BUREN, Daniel. *Daniel Buren, textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, Consulado Geral da França no Rio de Janeiro, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas de Jorge Luis Borges, v.1*. São Paulo: Globo, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano, 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CORTAZAR, Júlio. *Prosa do observatório*. São Paulo: Perspectiva, [s.d.].
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- DELEUSE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. *A dobra, Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 1991.
- DIDI - HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Pappirus, 1994.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FLUSSER, Villém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira [s.d.].
- FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard, 1985.
- FRIZOT, Michel. *Projections les transports de l' image*. Tourcoing: Hazan/La Fresnoy/AFFA, 1997.
- GROUPE μ . *Traité di signe visuel, pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil, 1992.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Nobel, 1985.
- HAWKING, Stephen. W. *Uma breve história do tempo. Do big bang aos buracos negros*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. EDUSP: São Paulo, 1974.
- MÈREDIEU, Florense de. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. Paris: Bordas Cultures, 1994.
- MERLEAU-Ponty. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- SACKS, Oliver. *Um antropólogo em Marte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. São Paulo: Pappirus, 1996.
- SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: the collected writings*. England, London: Edited by Jack Flam, University of California Press, 1996.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VALERY, Paul. *Paul Valery, variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Periódicos:

FERREIRA, Glória. "Emprestar a paisagem – Daniel Buren e os limites críticos". *Arte e ensaios*. Revista do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da E.B.A. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ed. U.F.R.J., ano VIII, n.8, 2001.

HUCHET, Stéphane. "A fenomenologia viva de Franz Walter". *Porto Arte*, Porto Alegre: Ed. UFRGS, v.7, n.11, maio,1996.

PASSERON, René. "Da estética à poiética". *Porto Arte*, Porto Alegre: Ed. UFRGS, v.8, n.15, novembro, 1997.

PEIXOTO, Nelson Brissac. "A fotografia e a land art", *Cadernos Panoramas da imagem*, São Paulo: Panoramas da imagem, 1996.

SERRA, Richard. "Titled arc destruído". Tradução Célia Euvaldo. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo: Cebrap, n.26, março, 1990.

VALE, Marco do. "Processos de apagamento em escultura, limites entre o moderno e o contemporâneo". *Oculum 2*, Revista universitária de arquitetura, arte e cultura. Campinas: PUC, setembro, 1992.

VIRILIO, Paul. "Paul Virilio urban armour: observations on the work of Lucy Orta". *Dazed 29*. London: Dazed & Confused, 1997.

Catálogos Monográficos:

ANDRADE, José Navarro de. (org.). *Andy Warhol*. São Paulo: Cinemateca Portuguesa, 1990.

BENEZRA, Neal; HALBREICH, Kathy; SCHIMMEL, Paul; STORR, Robert. *BRUCE NAUMAN*. Mineapolis: Mineapolis Walker Art Center, 1994.

BERNARDAC, Marie-Laure. *Louise Bourgeois*. New York: Flammarion, 1996.

GULLAR, Ferreira, PEDROSA, Mário e CLARK, Lygia. *Lygia Clark*, Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

MORAES, Frederico de. *Pequeno roteiro cronológico das invenções de Hélio Oiticica*. impresso avulso. [s.d.].

LAGNADO, Lisette. *Relax 'O' Visions*, Ana Maria Tavares. São Paulo: MUBE, 1998.

ZIELINSKY, Mônica. *Vera Chaves Barcellos. Entre vestígios, o enigma da rainha*. Novo Hamburgo: FEEVALE, 1999.

Teses

CARVALHO, Ana Albani de. “*Nervo Óptico*” e “*Espaço NO*” a diversidade no campo artístico Porto - Alegre durante os anos 70 . Dissertação de Mestrado em Teoria e Crítica de Arte. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994.

GONÇALVES, Flávio Roberto. *Ou se trouve le dessin? Une idee de dessin dans l'art contemporain*. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais. Paris: Universite de Paris I Pantheon – Sorbonne, Ufr d'Arts Plastiques et Sciences de L'Art, 2000.

SANTOS, Renato Garcia dos. *Construções com a linha: Encontros entre o desenho e a escultura*. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

Textos on-line:

BURNETT, Ron. "Câmera lúcida; Roland Barthes, Jean-Paul Sartre and the photographic image", *The Australian Journal of Media & Culture*, vol.6, n. 2, Edited by John Richardson, 1991.

www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/6.2/Burnett.html, acesso em 15 de junho de 2002.

TAVARES, Ana Maria. "Armadilhas para os sentidos: uma viagem no tempo-espaço da arte". Tese de Doutorado. São Paulo: U.S.P., 2000, www.eca.usp/nucleos/cms/folio%20matria%20tavares.htm, acesso em 5 de julho de 2002.

Bibliografia consultada

ARISTACO, Guido e Teresa. *O novo mundo das imagens eletrônicas*. Arte e Comunicação. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. Ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARROS, Ana. *A arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço*. São Paulo: Anna Blume, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desaparecimento*. Coleção N-imagem. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Núcleo de tecnologia da Imagem, 1997.

BELLEMIN, Noel, Jean. *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BENTHAM, Jeremy. *O panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 1996.

- BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- CABBINE, Pierre. *Marcel Duchamp o engenheiro do tempo perdido*. Perspectiva: São Paulo, 1987.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. São Paulo: Vozes, 1994.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos, ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FRANÇA, Maria Inês. *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo, arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- KRAUSS Rosalind. *Le photographique, pour une théorie des ecarts*. Paris: Mácula, 1990.
_____. *The optical Unconscious*. Cambridge: The Mit Press, 1996.
- _____; BOIS, Yves-Alain. *L'informe: mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.
- LACAN, Jaques. *O seminário*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. Livro 11.
- LÉVI, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.
- OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. *Installation art*, with texts by Michael Archer, Smithsonian. London: Institution Press, Thames and Hudson, 1994.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MORAES, Angélica de. *Regina Silveira, cartografias da sombra*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: SENAC, 1996.
- PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. U.R.S.S.: Galilée, 1974.
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- TIBERGHIEU, Gilles. *Land art*. Paris: Carré, 1993.
- VIRILIO, Paul. *A bomba informática*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

Catálogos Monográficos:

DANTAS, Marcelo, curador. *Bill Viola, Território do invisível*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1994.

DAVID, Catherine; DERCON, Chris; FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia. *Hélio Oiticica*. Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

HERKENHOFF, Paulo. *Louise Bourgeois*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997.

Catálogos Coletivos:

AMARAL, Aracy. *Espelhos e sombras*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1994.

BRITO, Luciana; GROSSMANN, Martin. *AO³*. São Paulo: Paço das Artes, 1997.

CANONGIA, Ligia. "Quase cinema, cinema de artista no Brasil, 1970/80". *Arte brasileira contemporânea, cadernos de textos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

CELANT, Germano. *Arte povera, conceptual, actual or impossible art*. London: Studio Vista, 1969.

CHIARELLI, Tadeu. *Apropriações*, texto para a exposição coletiva de Ana Maria Tavares, Iran do Espírito Santo e Artur Lescher. São Paulo: Paço das Artes, 1990.

CRIQUI, Jean-Pierre. "Actualité de Robert Smithson". *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris: Centre Georges Pompidou, 1986.

FIGUEIREDO, Luciano. *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Sala Especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.

HALL, Doug; FIFER, Sally Jo. *Illuminating Vídeo An Essential Guide to Vídeo Art*. New York: Aperture/ bavec. 1991.

PECCININI, Daisi Vale Macedo, (coord.) *Arte, Novos Meios/ Multimeios Brasil ' 70-80*. São Paulo: Instituto de Pesquisa Setor Arte, Fundação Armando Alvares Penteado. 1985.

PEIXOTO, Nelson Brissac. "A cidade e seus fluxos". *Arte / Cidade*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1994.

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

STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art, A sourcebook of artists' writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

Periódicos

BARCELLOS, Vera Chaves. "Duchamp versus Beuys ou ironia versus paixão". *Porto Arte*, Porto Alegre: UFRGS, v.7, n.11, maio,1996.

CHIRON, Eliane. "A arte como evento – Journac, Beuys, Duchamp". *Porto Arte*, Porto Alegre: UFRGS, v.8, n.15, novembro,1997.

FELDMAN, Melissa. "Absalon at Chisenhale". *Revista Art in América*, n.10, New York, USA: Brant Art Publications Incorporated, October, 1995.

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

JUDD, Donald. "Specific objets". *Artstudio*, Paris: Centre National des lettres, 1987.

LANCRI, Jean. "O índice indicado com o dedo". *Porto Arte*, Porto Alegre: Ed. UFRGS, v.7, n.11, maio,1996.

LEENHARDT, Jacques. "Joseph Beuys, artista internacional". *Porto Arte*, Porto Alegre: UFRGS, v.7, n.11, maio,1996.

KRAUSS, Rosalind. "La ligne comme langage". *La part de l'oeil. Dossier : Le dessin*. Bruxelas: n.6, 1990.

_____. "A Escultura no campo ampliado". Tradução Elizabeth Carbone Baez, Rio de Janeiro: *Revista Gávea*, 198...

TESSLER, Elida. "Formas e formulações possíveis entre a arte e a vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters". *Porto Arte*, Porto Alegre: Ed. UFRGS, v.7, n.11, maio,1996.

Videografia

CARNEIRO, Mário. *Memória do Corpo*, 198_, cor 30 min.

VIOLA, Bill. *The passing*, 1991, preto e branco, 54 minutos .

Filmografia

RAY, Man. *Le retour à la raison*, 1923, 3 min.

RAY, Man. *L'étoile de mer*, 1928, 10min.

RAY, Man. *Emak- bakia*, 1927, 12mim.

DUCHAMP, Marcel, *Anémic cinéma*, 1926, 5min.

BUÑUEL, Luis, DALI, Salvador. *Um cão andaluz*, 1928, 17 min.