

DO PLANO AO ESPAÇO...
MAS, QUE ESPAÇO?

Rommulo Vieira Conceição
2007

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

Rommulo Vieira Conceição

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Poéticas Visuais

Orientador: Prof. Dr. Flávio Gonçalves

Banca:

Dr. Agnaldo Farias
Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo

Dra. Sandra Rey
Professora do Instituto de Artes da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dra. Blanca Brites
Professora do Instituto de Artes da
Universidade Federal do Rio Grande do Su

Maio, 2007

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos a:

Glaucis de Moraes
Mariana Silva da Silva
Mário Azevedo
Dominique Boxus
Maria Paula Recena
Marina Camargo
Mariane Rotter
Marcos Sari
Denise Gadelha
André Severo
Paula Krause
Eriel Araújo
Cláudia Paim
Luciano Zanette
Valério Curtis

Um especial agradecimento a Jailton Moreira.

Sumário

AGRADECIMENTOS.....	3
RESUMO	6
ABSTRACT	7
PORTFOLIO	8
<i>Capítulo 1</i>	27
INTRODUÇÃO	27
<i>Capítulo 2</i>	29
ANTES DE TUDO: DE ONDE EU FALO, SOBRE O QUE FALO E POR QUE FALO SOBRE ISSO?	29
<i>Capítulo 3</i>	33
DO PLANO AO ESPAÇO... MAS, QUE ESPAÇO?	33
<i>Capítulo 4</i>	70
DO PLANO DA PINTURA PARA AS INSTALAÇÕES E OS SITE-SPECIFICS	70
<i>"A materialização da impossibilidade" (2000), "Uma barraca de camping..." (2001) e "Torreão – número 5" (2003)</i>	70
<i>Ver estes trabalhos no anexo - PORTFÓLIO</i>	70
<i>Capítulo 5</i>	86
DAS INSTALAÇÕES AOS MÓDULOS	86
<i>"Quarto-cozinha – número 6", "Cozinha-banheiro – número 7" e "Uma mesa e quatro cadeiras"</i>	86
<i>Ver estes trabalhos no anexo - PORTFÓLIO</i>	86
<i>Capítulo 6</i>	95
A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO E DO TEMPO NO ESPAÇO PLANO	95
<i>Série "Cronotopo"</i>	95
<i>Capítulo 7</i>	103
PARA ONDE IR?	103
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	105
UTILIZADAS E CITADAS NO TEXTO	105
UTILIZADAS, MAS NÃO CITADAS NO TEXTO	107

Índice de Ilustrações no texto

Figure 1 – O tema “Virgem e o menino” representado por Cimabue (séc. XIII), Giotto (1305-10), Masaccio (1426) e Leonardo da Vinci (1503-06).....	37
Figure 2 – Giotto – “A visão dos tronos celestes por São Francisco”.....	38
Figure 3 - Waltércio Caldas – “Rodin e Brancusi”, da série Veneza, aço inoxidável e acrílico.	45
Figure 4 – Rachel Whiteread - “House”, 1993 – 94.....	46
Figure 5 – Piero della Francesca – “A flagelação de Cristo”, 1469.....	48
Figure 6 – Mantegna - “Lamentação sobre o Cristo morto”, 1490 e “Madona da Vitória”, 1490.	49
Figure 7 – Andréa Mantegna – “São Tiago levado à execução”, 1455.....	50
Figure 8 – Regina Silveira – “Inflexões”, 1986.....	51
Figure 9 – Regina Silveira – “Transitorio/Durevole”, 1998.....	51
Figure 10 - William Hogarth – “Perspectiva Falsa”, 1753.....	54
Figure 11 – Piranesi - “Cárcere, pr.VII”, anterior a 1750.....	54
Figure 12 – Georges Braque - “Homem com violão”, 1911.....	60
Figure 13 – Marcel Duchamp - “O grande vidro”, 1915-23.....	60
Figure 14 – Anish Kapoor - “The Jelly Bean”, 2004.....	63
Figure 15 – Mariko Mori – “Kumano”, 1998.....	69
Figure 16 – Carsten Holler - “Sala dos cogumelos de cabeça para baixo”, 2000.....	69
Figure 17 – Rolf Wicker - Instalação no espaço Torreão, 2004 (à esquerda) e Instalação “Vestibuli” (à direita), 2002.....	82
Figure 18 – Diagrama mostrando o deslocamento de um sistema de coordenadas cartesiano.....	83
Figure 19 – Diagrama mostrando o deslocamento do sistema cartesiano com uma referência (a esfera).....	84
Figure 20 – Diagrama mostrando as operações utilizadas para construir o trabalho “Quarto-cozinha, número 6”.....	89
Figure 21 – diagrama mostrando as operações utilizadas para construção do trabalho “Cozinha-banheiro, número 7”.....	90
Figure 22 - diagrama mostrando as operações utilizadas para construção do trabalho “Uma mesa, quatro cadeiras...”.....	91
Figure 23 – Esquema representando a distribuição dos personagens no trabalho “Cronotopo-1”.....	100
Figure 24 - Esquema representando a distribuição dos personagens no trabalho “Cronotopo-2” e “Cronotopo-5”.....	100

RESUMO

Esta dissertação discute um dos aspectos presentes em alguns trabalhos gerados por mim entre os anos de 2000 e 2006: a evolução do conceito de espaço físico nas artes visuais e nas ciências ao longo das suas histórias como um arcabouço para a construção de uma poética visual. Esta pesquisa divide-se em três pontos. No primeiro, são apresentadas as figuras dos trabalhos que serão discutidos durante a dissertação. Estes trabalhos têm sido desenvolvidos um pouco antes e durante o desenvolvimento desta dissertação. No segundo, são apresentadas algumas das principais teorias sobre o espaço físico, desde a sua percepção bidimensional, até a sua percepção e elaboração de espaços mais complexos, com mais dimensões, que necessitam de uma geometria não-euclidiana. Em paralelo, tenta-se traçar como essa evolução do conceito e percepção de espaço teve influência e influenciou a produção artística ao longo dos anos. No terceiro ponto, discorre-se sobre os trabalhos gerados por mim, que dialogam com os pontos anteriormente apresentados e ilustrados no início da dissertação. Os trabalhos usam da linguagem da fotografia e da escultura, além de instalação e site-specifics.

ABSTRACT

This dissertation deals with some discussions on one of the many aspects present in some of my works produced between the years of 2000 and 2006: the physical space concept evolution in art and science through their histories as an outline for the construction of a Poetic in Visual Art. This research is divided in three major points: in the first, figures of the works that will be discussed are shown. In the second, it is presented some of the main theories about the physical space, from the bi-dimensional perception to the perception and elaboration of more complex spaces, which need the geometry non-Euclidean. Parallel to that, it is shown how these perception influenced and was influenced the art production of these years. The third part is dedicated to description and discussions about the works produced by me, and illustrated in the beginning of the dissertation. These works uses the area of installation, photography, sculpture and site-specific.

PORTFOLIO

TRABALHOS

WORKS

INSTALAÇÕES / SITE SPECIFIC / ESCULTURAS INSTALLATIONS / SITE SPECIFIC / SCULPTURES

A materialização da impossibilidade / 2000
The materialization of the impossibility / 2000

Uma barraca de camping...número-3 / 2001
A camping tent...number-3 / 2001

Torreão-número-5 / 2003
Torreão-number- 5 / 2003

MÓDULOS MODULUS

Quarto-cozinha-número-6 / 2005-2006
Bedroom-kitchen-number-6 / 2005-2006

Cozinha-banheiro-número 7 / 2006-2007
Kitchen-bathroom-number-7 / 2006-2007

Uma mesa e quatro cadeiras-número-9 / 2005-2006
One table andfour chairs-number-9 / 2005-2006

FOTOGRAFIA PHOTOGRAPHY

Série CRONOTOPO / 2004 - 2005
Serie CHRONOTOPO / 2004 - 2005

A MATERIALIZAÇÃO DA IMPOSSIBILIDADE / 2000
THE MATERIALIZATION OF THE IMPOSSIBILITY/ 2000









**NEM SEMPRE VOCÊ ESTÁ
ONDE QUER ESTAR**

UMA BARRACA DE CAMPING... NÚMERO-3/ 2001
A CAMPING TENT...NUMBER-3 / 2001



INTERVENÇÃO NO TORREÃO-NÚMERO-5 / 2003
SITE SPECIFIC: TORREÃO-NUMBER-5 / 2003



Maquete do espaço de exposição TORREÃO

Model of the exhibiting space - the name of the gallery is TORREÃO



Maquete do espaço TORREÃO coma inserção da intervenção

Model of the exhibiting space with the installation proposed





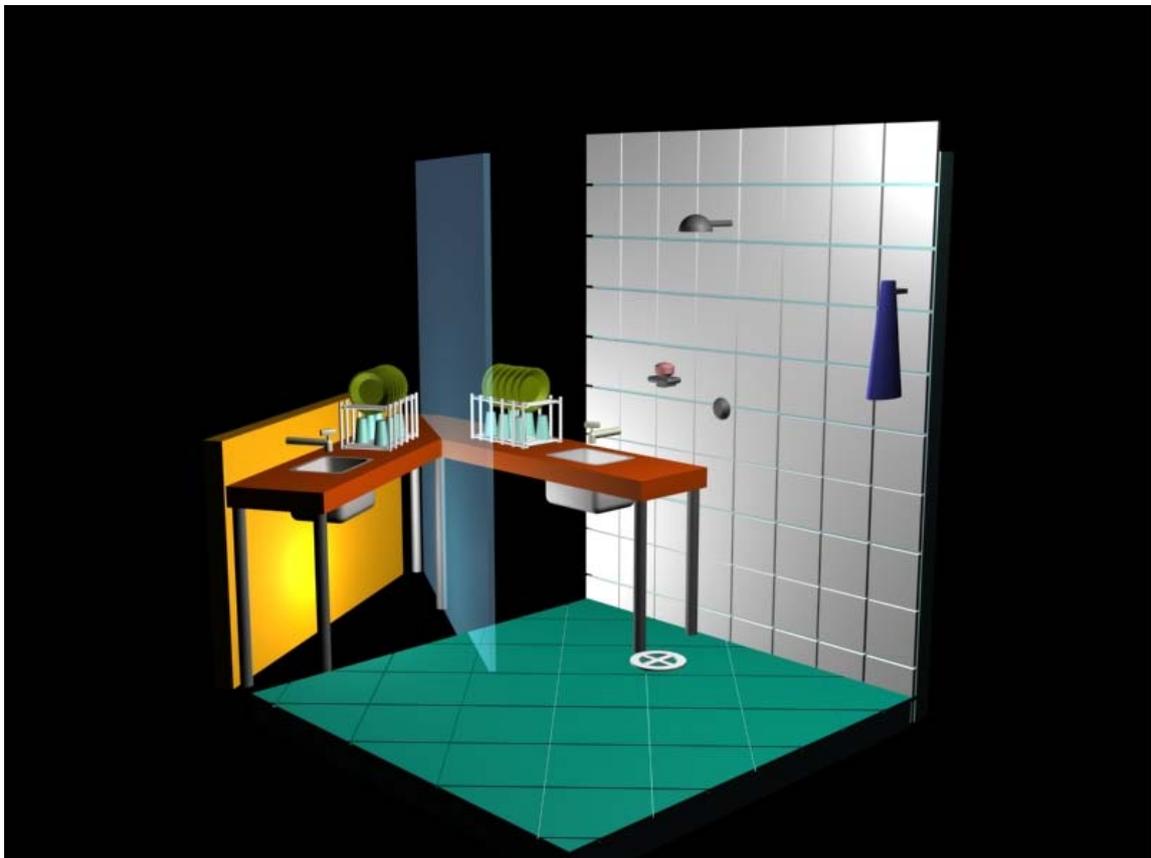
QUARTO-COZINHA-NÚMERO-6 / 2005 - 2006
BEDROOM-KITCHEN-NUMBER-6 / 2005 - 2006

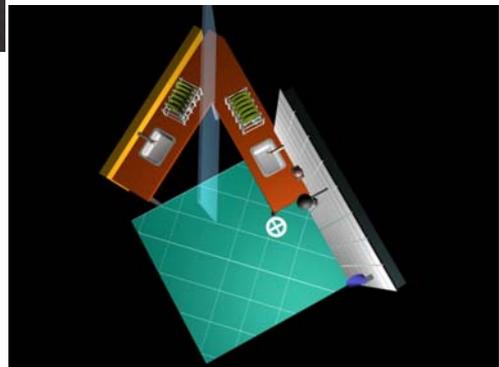
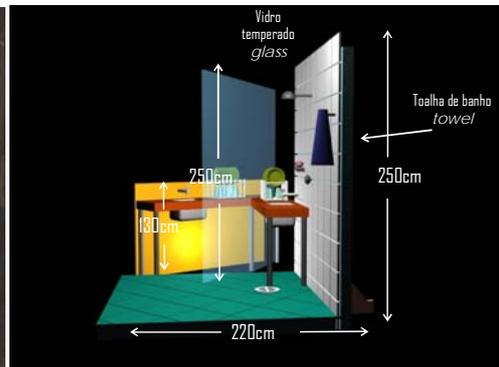




COZINHA-BANHEIRO-NÚMERO 7 / 2006

KITCHEN-BATHROOM-NUMBER-7 / 2006





Em construção
Under construction

INTRODUÇÃO

1

A presente pesquisa em Poéticas Visuais corresponde à abordagem de alguns trabalhos produzidos por mim, através das suas leituras e do levantamento de questões que se tornaram constantes durante suas elaborações. Para tratar disso, resolveu-se considerar um dos aspectos presente em todos estes trabalhos: o espaço físico: a maneira como o espaço físico é concebido, utilizado e potencializado em minha produção.

A escolha do tema “espaço físico” para tratar de trabalhos contemporâneos pode parecer, além de limitativa, uma tentativa de guardar os aspectos formais da arte (como relação de cores, textura, forma), tão preciosos para a arte moderna, e revivê-los para a arte contemporânea. Porém, a escolha desse aspecto é totalmente arbitrária dentre o conjunto de vários aspectos que poderiam ser escolhidos.

Contudo, existe realmente uma característica formal do aspecto escolhido. Acredito que, ao se levar em consideração a atualização de conceitos, mesmo dos conceitos formais como “espaço físico”, e ao se testar qual a percepção deste conceito, guardando-se a sua própria evolução conceitual, *contemporaniza-se* os aspectos formais da arte e verifica-se como ele ativa outros aspectos contemporâneos da arte contemporânea, como por exemplo: a pseudo “falta da formalidade da arte contemporânea”¹, a sua maior semelhança e proximidade com a vida em si², a relação da arte contemporânea com o próprio indivíduo contemporâneo... Além disso, assim como Danto (1995) afirma, arte contemporânea não luta contra um passado (assim como o era na modernidade), não sente que o passado é algo cuja liberdade deve ser conquistada. E se assim o é, eu retomo as discussões formais, no caso desta dissertação: o espaço físico, e recoloco-o na contemporaneidade.

¹ A falta de formalidade na arte contemporânea tem sido apontada por vários autores que tratam exclusivamente da arte contemporânea. Entretanto, eu creio que a formalidade contemporânea existe, mas nada, no momento, se pode falar sobre ela. É uma arte que ainda está no período de sua evolução, e não no seu desdobramento.

² Acredito que arte também compõe a vida. Então, como algo pode se aproximar de alguma coisa se esse algo já o compõe?

2

O conceito de espaço físico, durante o decorrer dessa dissertação, foi tomado emprestado da ciência exata, mais precisamente a física, astrofísica e geologia, levando-se em consideração também, alguns aspectos da sociologia e filosofia. Durante este trabalho se verificará a proximidade desses conceitos de espaço e de suas atualizações com algumas idéias conscientes de alguns artistas.

Os meus trabalhos que serão abordados nessa dissertação foram elaborados e realizados entre os anos de 2000 e 2006, e, além deste primeiro capítulo composto por esta introdução, a dissertação será apresentada da seguinte forma:

No segundo capítulo, situa-se o artista, falando-se das suas origens e de alguns de seus pensamentos sobre arte.

No terceiro capítulo trata-se do aspecto escolhido: o “espaço físico”, através da evolução do seu conceito desde a Idade Média até a contemporaneidade. A partir disso, tenta-se elaborar relações da evolução deste conceito e sua percepção com a evolução da arte e da ciência desde a Idade Média até a contemporaneidade.

No quarto capítulo abordam-se três trabalhos: *A materialização da impossibilidade* (2000), *Uma barraca de camping...* (2001) e *Torreão – número 5*. Estes trabalhos correspondem a instalações e *site specifics* que tratam o espaço físico por meios semelhantes: a superposição e o deslocamento.

O quinto capítulo refere-se a algumas questões que foram levantadas a partir dos trabalhos apresentados no capítulo anterior e, como consequência, o desenvolvimento de três outros trabalhos: *Quarto-cozinha, número 6* (2005-2006), *Cozinha banheiro, número 7* (2006-2007) e *Uma mesa e quatro cadeiras* (2005-2007). Neste capítulo, aborda-se a definição de *módulos* para o conjunto desses trabalhos.

O sexto capítulo trata de uma série fotográfica denominada *CRONOTOPO* (em andamento a partir de 2005). Neste trabalho, o espaço físico é abordado de forma diferente, quando comparado aos trabalhos tridimensionais. O capítulo traça as relações entre essas seqüências fotográficas e os conceitos de espaço.

O sétimo capítulo corresponde a algumas idéias futuras.

Em anexo encontra-se o meu portfólio com as figuras dos trabalhos citados.

**ANTES DE TUDO: DE ONDE EU FALO, SOBRE O QUE FALO
E POR QUE FALO SOBRE ISSO?**

1

A definição de artista deve ser tão complexa quanto aquela de arte, e por tanto, esquivo-me de tentá-la, por enquanto. Mas algo deve ser dito sobre esse assunto: a minha percepção consciente da decisão de querer ser um artista teve uma data em torno dos anos 1999 e 2000. Não falo dessa consciência como algo “entronizador” da palavra arte ou artista, ou relacionado a um começo de produção, o que já acontecia a alguns anos, inclusive. Nem falo, tampouco, com algum critério de valor, seja ele positivo ou negativo. Falo apenas como uma mudança de comportamento, de atitude e de percepção em querer enxergar mais objetivamente o meu interesse por arte, a insistência no que eu estava produzindo já fazia alguns anos, e os porquês daquela produção. Esse “querer enxergar meus interesses” e os seus “porquês” ainda não se concluíram, ao contrário: só proliferaram. Talvez, essa pesquisa em Poéticas Visuais, apresentada nesta dissertação, faça parte dessa proliferação. E essa tentativa de “percepção consciente” se tornou quase como uma perda de inocência.

2

Acredito que uma das formas de abordar a pesquisa em Poéticas Visuais é a avaliação do artista ao seu próprio trabalho através de sua leitura, procurando-se remeter aos processos que ocorrem durante a sua produção, tentando-se estabelecer relações com os seus pares dentro do sistema das artes, bem como situando o seu trabalho frente a esses pares e no contexto histórico. Tudo isso, entretanto, é apenas um raio de uma roda de bicicleta, que precisa de tantos outros para estruturá-la, suportá-la e deixá-la sempre em movimento.

Evidentemente que ao fazer a leitura e estabelecer as relações citadas, pode-se optar por escolher arbitrariamente um dos aspectos do trabalho ou do processo de criação. Durante toda esta dissertação, o aspecto escolhido foi “o espaço físico, a atualização do seu

conceito, a aproximação ou o afastamento da percepção deste conceito ao longo da sua atualização e como a abordagem dessa dificuldade de percepção pode traçar relações com a arte e funcionar como um arcabouço para uma poética visual”.

3

Ao abordar este tema, creio estar falando da posição de artista.

Estendendo-se a definição de autor proposta por Foucault (2001)³ e trazendo-a para a de artista, como artista, eu sou uma soma de informações com diversas origens (pessoas, livros, paisagens, objetos, sentimentos, áreas...) que me subtraem inclusive o adjetivo de autor (ou artista) ou criador de qualquer coisa. Essa soma de informações se expressa no momento em que algo é gerado por mim e, dessa forma, esse algo gerado também representa essa soma.

Uma das origens dessas informações vem do campo das ciências exatas, mais particularmente, a geologia. A minha formação acadêmica é em geologia e começou em 1987.

A geologia se caracteriza por ser uma ciência exata, mas com uma forma de abordagem de um fenômeno natural diferente da forma utilizada por outras ciências exatas, como física, química ou matemática. Parte disso deve-se ao fato de que até 1960, aproximadamente, a geologia ainda era uma ciência natural, vinculada à biologia. Só naquele momento a geologia tenta quantificar mais precisamente os fenômenos que lhe interessam, mas essa tentativa resulta numa forma de abstração dos fenômenos naturais diferente da forma utilizada pela física, por exemplo. A abstração da física vem em parte da observação do fenômeno e do conhecimento abstrato matemático. Na geologia, a abstração vem da observação do fenômeno e de uma capacidade imaginativa da figura e dos processos em si que podem representar o fenômeno: uma ilustração que possa ser animada. É impossível, para um geólogo, entender onde o continente “A” estava em relação ao continente “B” na superfície do Planeta há 200 milhões de anos atrás apenas falando-se das suas coordenadas, ou por uma equação matemática. É preciso que se ilustre isso, mesmo

³ Foucault mostra que não existe exatamente um autor, mas sim, autores. Mostra que o autor, na realidade é uma soma de informações que têm suas origens em vários lugares. Mostra ainda que, ao se ler uma frase, por exemplo, o leitor se torna autor no momento que a interpreta segundo o seu cabedal de informações.

que mentalmente. E nessa ilustração, o continente não pode ser representado apenas pela sua superfície cartográfica, é preciso que se mostre também o que há abaixo dele, para que se saiba o que o fez mover, como ele se comportava, o que acontecerá com essa estrutura, o espaço físico ocupado por ele e definido por ele. O espaço físico é abstraído do seu próprio representar. E associado à sua representação está a evolução do espaço através do tempo.

4

Mas já que eu falo da posição do artista, o que é arte para mim?

O conceito de arte que eu utilizo refere-se ao processamento e utilização de informações, idéias, materiais, meios (...) para abordar um determinado assunto de interesse, de forma a me aproximar ao máximo deste assunto.

Considerando-se esta afirmação, assim como foi expressa, ciência e arte, assim como as outras áreas do conhecimento, convergem em conceito. Entretanto, em artes, este processo de abordagem e o próprio assunto abordado se relacionam por meio do artista, levando em consideração todo o arcabouço de informações que o compõem e que o influenciam. Dessa forma, a arte se manifesta pela forma única, pessoal e individual da abordagem do assunto de interesse escolhido. A partir de um trabalho considerado pronto e exposto ao público, a arte se manifesta pelo cruzamento desta abordagem única com a abordagem única do observador. Este cruzamento gera informações que retornam ao artista e ao público e enriquecem seus arcabouços de informações.

O que eu produzir, então, está inserido em um contexto. E nesse contexto, no campo do conhecimento seja ele de origem qualquer, existem inúmeros conceitos a serem utilizados. Entretanto, os conceitos não são imutáveis, eles se atualizam em função do pensamento e das ferramentas disponíveis na época. A atualização em si de um conceito é produto de uma soma de reflexões antigas e contemporâneas e os conceitos básicos, como espaço físico, por exemplo, estão submetidos a esta soma.

A idéia desta dissertação é falar sobre como o espaço físico em si e a sua percepção influenciam a construção e a elaboração e estão sendo referidos nos meus trabalhos: o afastamento ou aproximação da percepção do conceito de espaço físico com a experiência do espaço físico, em si. Ao fazer isso eu acredito que eu não me coloco na interface entre o campo da ciência, ou de qualquer outro campo de conhecimento (com todas as suas

especificidades), e o campo das artes (com todas as suas especificidades, também). Eu falo de dentro do campo das artes, mas utilizando um conceito que pertence a vários campos. O conceito em si (espaço, correlacionado à forma) e a sua atualização que estão submetidos a esta interface, não a arte.

DO PLANO AO ESPAÇO... MAS, QUE ESPAÇO?

1

Embora muito se tenha evoluído em discursos sobre as qualidades (como infinito ou finito, homogêneo ou heterogêneo) e a concepção do espaço físico em diferentes áreas, desde a física, arte, arquitetura, sociologia e até mesmo e mais contemporaneamente, geografia, a percepção do espaço físico e a abstração de seu conceito ainda não são evidentes. Mais ainda: quando abordado, espaço e lugar se tornam muito próximos.

Certeau (1996) e Tuan (1930) comungam de idéias bem próximas sobre as noções de espaço e lugar: "Um **lugar** é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto excluída a possibilidade para duas coisas ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do 'próprio': **os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros**, cada um situado num lugar 'próprio' e distinto que o define. Um lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de **estabilidade**" (Certeau, 1996). "O lugar é uma classe especial de objeto; tem um limite e é uma concreção de valor" (Tuan, 1930).

Através das idéias desses dois autores, conclui-se pelo menos que o lugar é relacional e está vinculado a identidade das coisas que o define. Mas quanto um indivíduo consegue abstrair esse conceito e perceber o lugar que um corpo ocupa?

Merleau-Ponty (1999) credita ao espaço a sua definição: "espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível (...) devemos pensá-lo como **a potência universal** de suas conexões."⁴, e com isso, atrela espaço a lugar e dá uma certa autonomia ao espaço. Certeau continua dizendo que: "Existe espaço sempre que se tomam em conta **vetores de direção**, quantidades de velocidade e **a variável do tempo**. O espaço é um cruzamento de móveis. 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

⁴ Merleau-Ponty (1999) p. 328.

levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais".

Com essa definição, Certeau enfatiza a relação matrimonial entre espaço e tempo, gerado pelos acontecimentos que o definem. Mas, a questão aqui é: quanto da percepção do espaço nos vem como indivíduo a partir da abstração desse conceito? E quão distante ou próximo estes conceitos da filosofia e da geografia estão ligados aos conceitos de espaço físico na física e na arte?

2

Segundo Jammer (1993), pesquisas no campo da filosofia, arqueologia e antropologia têm demonstrado que o pensamento primitivo de espaço não foi capaz de abstrair seu conceito da própria experiência do espaço. Segundo ele, mesmo após a introdução de padrões de medidas convencionais nas sociedades urbanas antigas, comprimento, área e volume não foram concebidos "in abstracto" como pura extensão espacial, mas sim, associativas. "A unidade de área da antiga Suméria... era o... grão. Esta designação indica que a extensão da área era concebida como a quantidade de sementes necessárias para plantar numa área em questão, o que significa (...) uma quantidade de trabalho envolvido"⁵. Mesmo hoje, se ouvimos e vemos um raio cair em algum lugar, a percepção do espaço se dará de forma associativa pela visão da luminosidade desse raio ou pela audição da intensidade do som e pela sensação de medo de estar perto ou longe dele. Se a partir de medidas precisas atuais eu disser que este raio caiu a um raio de 10,45 km de distância de um indivíduo, a abstração dessa unidade e a sua percepção espacial ainda são vagas. E ainda mais difícil: a percepção do "o que" distancia o indivíduo desse raio, o espaço físico em si. Mas como, então, representar algo de difícil apreensão perceptiva?

Eu acredito que esta percepção de espaço físico ainda é limitada num senso geral, quando comparada a sua evolução conceitual. Existe uma decalagem entre a percepção de e o conceito atual de espaço físico, que por vezes se torna menor e é evidenciada em várias outras áreas do pensamento: arte, inclusive.

⁵ Jammer, M (1993) p. 8.

Se eu utilizo a palavra “copo”, um grupo de pessoas pode imaginar diferentes copos com as suas diferentes estéticas, produzido por diferentes materiais e apresentados nos diferentes tamanhos; mas a figura derivada de um cone ou prisma, mesmo que estas figuras geométricas não sejam mais percebidas devido as suas mais diversas possibilidades de estilização, aberto em sua parte superior para que permita a entrada de um outro material (geralmente líquido), e obstruído na sua base, para que este material fique ali contido, é dividida por vários indivíduos. Essa mesma descrição de imagem poderia estar vinculada a um porta-lápis, por exemplo, mas disso resultaria a sua utilização, visto que mesmo o porta-lápis poderia ser usado como um copo. Palavras abstratas como “alegre” ou “triste” também resultam em uma série de definições de sentimentos que são compartilhados por indivíduos de mesma cultura, mesmo que estes sentimentos tenham origens antagônicas para cada par de indivíduos. Essas duas palavras são passíveis da abstração do que elas representam a partir do seu conceito, ou vice-versa.

A palavra espaço (quando pensada como espaço físico, e não o temporal, como na expressão “num espaço de dois minutos, o copo caiu no chão, quebrou, derramou toda a água no chão e alguém escorregou e eu fiquei triste...”) não desenvolve este tipo de mecanismo. Correlacionada a ela, também está a palavra lugar. O conceito de espaço físico tem evoluído desde o tempo primitivo para um conceito atual bastante complexo e muito mais abrangente, mas eu não tenho a certeza qual conceito de espaço físico é compartilhado hoje. Eu acredito que por mais que se evolua a sua descrição e o seu conceito, a percepção do seu significado não se dá completamente na mente humana, e mais, não acredito que seja compartilhada da mesma forma. Mas é exatamente isso que gera uma representação do mesmo que por vezes contrasta, condiz ou antecipa o seu real conceito.

3

Tassinari (2001), no seu estudo do espaço moderno, afirma que a arte medieval foi antinaturalista por circunstância, enquanto que a arte moderna o foi por princípios. Hoje em dia, na arte contemporânea, talvez naturalismo e antinaturalismo não sejam o centro de nenhuma questão, pois as questões em si da arte contemporânea são muitas. Mas, estas inclusive! A arte contemporânea incorpora e tem absoluta noção da arte anterior a ela; não

conflitua nem luta contra ela. Neste caso, o espaço pode ser um aspecto escolhido arbitrariamente e relacionado a uma análise da arte contemporânea baseada em sua forma, a qual eu acredito estar relacionada a uma das especificidades da arte.

É interessante frisar que o próprio Tassinari (2001) trata a arte contemporânea como uma “fase de desenvolvimento” da arte moderna e, referindo-se ao espaço moderno e contemporâneo, diz que “diante de uma espacialidade já formada em sua estrutura básica, o artista contemporâneo trabalha num campo pleno de possibilidades”⁶.

No decorrer desta dissertação, eu escolhi trabalhar com a questão do espaço e do tempo nos seus aspectos formais, e sendo assim os termos antinaturalismo e naturalismo poderão ser usados formalmente e ampliados para se pensar nos trabalhos de arte que serão abordados.

Tassinari (2001) evolui o seu pensamento e indica uma razão da arte moderna ser antinaturalista por princípio em oposição ao naturalismo desenvolvido em toda arte renascentista. Mas, implícito no antinaturalismo da arte moderna e medieval ou no naturalismo renascentista, está a representação (e a apresentação) do espaço físico e a ordenação dos elementos (coisas ou figuras humanas) dentro deste espaço. Eu acredito que junto com a representação do espaço físico e a sua evolução, está o seu conceito.

Tassinari (2001) evidencia a evolução do antinaturalismo ao naturalismo (Idade Média à Renascença) utilizando representações do mesmo tema (A Virgem e o Menino) desde Cimabue, passando por Giotto e Masaccio, até Leonardo da Vinci (figura 1). Neste momento, mostra o salto que se dá entre Cimabue e Giotto, e a proximidade de Masaccio e Leonardo. Este salto é indicado inclusive pela maior proximidade pictórica entre Giotto e Leonardo (separados por dois séculos), do que entre Giotto e seus contemporâneos, ou com Cimabue (separado por um século anterior).

O interesse por Giotto não é em vão. Suas obras se destacam dos seus contemporâneos principalmente pelo conflito na representação pictórica entre algo absolutamente plano para algo que conceba uma corporeidade física. É importante demonstrar aqui que Giotto, diferentemente dos seus contemporâneos, está interessado em representar o espaço físico e os objetos, coisas, seres humanos e divindades ali presentes.

⁶ Tassinari, A (2001) p.12.



Figure 1 – O tema “Virgem e o menino” representado por Cimabue (séc. XIII), Giotto (1305-10), Masaccio (1426) e Leonardo da Vinci (1503-06)

Wherteim (1999), durante o seu estudo da evolução da concepção do espaço físico, nos conduz a observação dos trabalhos de Giotto e a possível compreensão psicológica e científica do espaço físico daquela época. No trabalho “A visão dos tronos celestes por São Francisco” (figura 2) percebe-se a corporeidade dos tronos que estão no nível superior e no único trono do nível inferior. O anjo que flutua já tem o mesmo tamanho das figuras santa e humana situadas abaixo, o que mostra que a hierarquia por tamanho, presente na maioria da arte gótica e românica, já não mais interessava a Giotto. Ao mesmo tempo, observa-se uma

total desarticulação do espaço físico onde os tronos se situam, representada pela perspectiva invertida entre os tronos superiores e o inferior. O espaço físico em si onde essas figuras tridimensionais estão inseridas ainda é representado por um azul, com pouca ou nenhuma profundidade, e sem nenhum artifício que auxilie o observador a estabelecer qualquer relação da posição entre os objetos apresentados. Retornaremos a isto adiante.



Figure 2 – Giotto – “A visão dos tronos celestes por São Francisco”.

Se utilizarmos os exemplos dados por Tassinari (2001), comparando-se a Virgem Entronizada de Giotto (1305-1310) com a Virgem e o Menino de Cimabue (séc. XIII), do nosso ponto de vista cartesiano e atual⁷ e induzido pelas análises de Wertheim (2001), crê-se que Giotto tinha uma clara compreensão do espaço tridimensional. Logo, a compreensão do espaço tridimensional como é tida hoje já o era na Idade Média. Faltaria, então que o artista desenvolvesse técnicas que o representassem. Será?

É importante conceber como fato, apoiado na história da arte, que em todos os trabalhos de Giotto percebe-se um esforço consciente da representação de corpos sólidos e

⁷ Wertheim utiliza muito a palavra “moderno”, a qual eu substituo pela palavra “atual”, para que não haja confusões sobre a arte moderna e o conceito de moderno a ela associada.

do espaço físico tridimensional⁸, os quais não são de interesse dos artistas românicos da época, que produzem trabalhos onde não se percebe nenhuma impressão de profundidade ou de solidez dos corpos. Em “A vida de Giotto”, Vasari, mostra que Giotto tinha realmente uma vontade de representar, e inclusive, se distanciar de seu mestre, Cimabue: “... em pouco tempo, ajudado pela natureza e instruído por Cimabue, não só se igualou (Giotto) ao estilo de seu mestre, mas tornou-se tão bom imitador da natureza que banuiu de uma vez aquele deselegante estilo grego e ressuscitou a moderna e boa arte da pintura, introduzindo o retrato das pessoas vivas, o que não se usava havia mais de duzentos anos...”⁹ Entretanto, o esforço de Giotto já desponta algum interesse (e necessidade) de representação na arte gótica, para que uma certa humanização da divindade (ou divinização do humano) seja requerida. Esta necessidade também é fruto dos aspectos sociais daquele momento (Lopera et al., 1995), assim como a falta dela o era anteriormente. Naquela época, havia um interesse “recém-descoberto” pelo mundo físico e pela natureza, embora Dante, que produzia “A Divina Comédia” em tempo correlato e operando de forma contrária, tenha tentado perpetuar a idéia de um mundo etéreo. Os trabalhos de Giotto funcionavam como um espaço virtual, onde a busca da naturalidade das imagens as faziam reais, quase capazes de serem tocadas. Coisas e imagens tendiam a sua realidade corpórea. A busca por essa naturalidade era uma busca intencional. Mas em que espaço?

3^{1/2}

Aqui seria interessante um parêntese para chamar a atenção que, por vezes, uma interpretação pode estar vinculada ao local de cultura onde foi realizada. Um exemplo é olhar uma escultura grega, compará-la com uma escultura egípcia e chegar a afirmar que existe uma evolução da representação da segunda para a primeira, infantizando-se que as regras do frontal, (que marcam a escultura egípcia) são subvertidas nas esculturas gregas no período pós-helênico. Mas de onde se fala isso? Quais os parâmetros utilizados?

⁸ Wertheim utiliza “real”, que foi substituído por tridimensional, apoiado na minha incapacidade de afirmar que o espaço real seja apenas tridimensional, utilizando os conceitos atuais de espaço.

⁹ Essa é uma citação de Giorgio Vasari, quando escreve sobre A Vida de Giotto, destacando-o frente aos pintores de época e dando-lhe grande importância na história da arte. A reprodução de alguns textos é encontrada no livro “A pintura, textos essenciais, de Jaqueline Lichtenstein (2004)

Como se sabe, a cultura que primeiro evidencia isso é uma cultura européia, que ainda acredita numa evolução linear e na taxonômica classificatória, e a Grécia está “mais próxima” da Europa do que o Egito. Isso valorizaria uma evolução de cultura e conhecimento da África para a Europa, assim como a evolução da humanidade: da Eva, do Quênia (Lucy, mesmo que se esqueça do homem de Pequim, praticamente com a mesma idade) para os povos mais evoluídos (norte-europeus). Mas, por outro lado, a maioria das esculturas egípcias é realizada em granitos, diabásios e ônix, materiais formados por minerais com dureza acima de 5,5 (na escala de Mohr), enquanto que as esculturas gregas em sua maioria são realizadas em calcários, cujos minerais apresentam dureza em torno de 2 e 3, na mesma escala. Acredito que era impossível, tecnicamente, que se conseguissem esculturas que mostrassem tanta leveza e uma tridimensionalidade tão forte como as gregas, trabalhando-se com materiais tão duros e de difícil manuseio quanto nas esculturas egípcias. Acredito que elas estavam condicionadas ao meio que foram produzidas, e não necessariamente apenas a cultura. Não há mármore no Egito em torno do Nilo, apenas granitos, diabásios e uma argila muito arenosa. A mesma associação eu faço para o conceito, utilização e representação do espaço físico.

4

Max Jammer (1993) salienta que a idéia de espaço tridimensional não estava clara em absoluto no século XIV. Obviamente, havia uma sapiência perceptiva da tridimensionalidade dos objetos, mas não havia a total compreensão do espaço físico tridimensional e da disposição desses elementos tridimensionais no espaço. Parte dessa dificuldade deve ter sido devido à crença da ausência do espaço vazio, baseado nas informações de Aristóteles e que por sua vez, tinham uma forte influência religiosa. Por mais óbvia que possa nos parecer hoje, essa concepção particular do espaço precisou de um longo tempo para se solidificar nas mentes ocidentais. Embora Giotto tenha se aproximado ao máximo da concepção moderna (ou renascentista) dos objetos, ainda apresenta uma visão medieval do espaço.

Na época pretérita a Galileu e Newton, as leis da física eram regidas por idéias Aristotélicas, onde a inércia era o estado natural dos corpos. Ou seja: se um corpo cai, um copo, por exemplo, é por que ele tende ao seu local natural de origem.

Aristóteles, nascido em 384 a.c. havia vencido e perdurado sobre as idéias científicas do Universo, desde a Idade Antiga até a Medieval, embora note-se várias tentativas de demonstrar a limitação das suas idéias. Aristóteles defendia que era possível formular todas as leis que governam o Universo unicamente através do pensamento, o que era muito conveniente ao poder da Igreja naquele momento: não se fazia necessária a comprovação objetiva dessas leis. Aristóteles acreditava numa Terra fixa, os outros astros girando em torno dela, e num padrão absoluto dos movimentos. Não só isso! É também de Aristóteles o “horror ao vácuo”, “a natureza abomina o vácuo”, e com isso, um volume vazio (o próprio espaço físico vazio – não o vácuo!) não poderia existir. “O vazio é nada e o que é nada não pode ser” (Melisso).

Pitágoras (582 – 500 a.c.) e os pitagóricos, que acreditavam numa Terra móvel em torno de outro astro, já haviam mostrado a existência de espaços vazios através de números. Sabe-se que os pitagóricos acreditavam na divindade dos números, tinham uma consciência abstrata dos números. Os números, por exemplo, poderiam explicar intervalos musicais, acordes perfeitos e dissonantes, ritmos, e, portanto, logo foram associados a elementos sensoriais. Eles acreditavam que o vazio (aqui um pouco confundido com o vácuo) separava as coisas materiais uma das outras. Para Pitágoras, o espaço vazio era necessário para garantir a descrição dos números individuais em sua teoria de “geometrização dos números”. Mas Aristóteles discorda dessa existência. Afirma que espaço vazio só existe para separar um número do outro nas necessidades de geometrização de Pitágoras, mas que na prática, esse espaço não tem nenhum sentido físico, a não ser, ser o agente que separava um corpo do outro. Ou seja: para Pitágoras, ar era o vazio, ou o espaço, dotado de corporeidade e entre os corpos. Mas para Aristóteles, ar era matéria, um corpo em contato com um outro corpo, um objeto, por exemplo.

Archytas é o primeiro a separar e diferenciar espaço de lugar (topos) e de matéria. Segundo ele, cada corpo ocupa um lugar, e não poderá existir sem que este lugar exista. Ele ainda afirma que o lugar existe antes da coisa, em si. Para mover um objeto de um lugar para outro, o lugar para onde o objeto será movido deverá existir antes do próprio objeto. E

se isso é verdade, o lugar define o volume do corpo. O lugar só aceita o corpo se houver espaço para contê-lo.

No domínio da Astronomia, o Universo grego era composto por várias esferas, onde, dependendo do filósofo que o entendia, a Terra poderia ou não habitar o centro desse Universo. As esferas mais distantes compreendiam o *habitat* desde a lua, passando pelos planetas (que já eram identificados desde Mercúrio a Saturno), o Sol, as estrelas, e finalmente a esfera celeste do Panteão. O demônio estava numa esfera próxima a da Terra. Aristóteles acreditava que a Terra habitava o centro dessas esferas. Não só isso: ele também foi responsável pela noção de que as esferas que arrastavam os corpos celestes em seus movimentos eram corpos físicos reais e não as simples construções geométricas supostas por Eudóxio de Cnido (409-359 a.c.), autor da compreensão do Universo a partir de esferas (ou calotas) sem nunca, no entanto ter a intenção de evidenciar a sua materialidade, originalmente, mas sim uma disposição geométrica.

Cada esfera transmitia o seu movimento para a outra esfera inferior pela sua matéria corpórea. Existia um corpo responsável por isso. Para associar esse modelo a realidade observada, Aristóteles previa também uma série de movimentos inversos (Mason, 1964) que justificavam o movimento retrógrado de alguns corpos celestes. Naquele momento, segundo Aristóteles, a ordem que entendemos do Universo é uma manifestação direta da inteligência divina. Mesmo Ptolomeu (127 e 141 d.c.), após Aristóteles, havia criado um sistema mecânico de esferas ligadas entre si por engrenagens para evidenciar os movimentos celestes (Gleiser, 1999). Nota-se que as coisas precisam ser interligadas uma as outras para que possam se mover! O movimento não é absoluto em nenhum momento. Isso, de alguma forma, dificulta a aceitação do espaço vazio, e com isso, a sua representação.

Aristóteles precisava desse espaço cheio para que as forças físicas de um corpo fossem transmitidas a outro corpo por este espaço. É importante também entender que existia uma confusão entre vazio e vácuo. Aristóteles abordava esse vazio como uma ausência de objeto. A atmosfera era cheia, não poderia ser vazia. Um objeto colocado nesta atmosfera preenchia um vazio que nunca ali teria havido.

Os corpos terrestres eram compostos de quatro elementos: água, fogo, ar e terra. Água e terra, com uma densidade maior, eram movidos para o centro do Universo (e com

isso, tinham o movimento em direção ao centro da Terra), enquanto fogo e ar, por serem mais leves, tinham um movimento de ascensão.

Embora tenha vivido e produzido o seu conhecimento na Idade Antiga, Aristóteles exercia uma influência absoluta na Idade Medieval. Gleiser (1999) aponta três razões para isso: a) a abrangência da obra Aristotélica, desde as ciências biológica até a astrológica e física; b) a total simplicidade de seus modelos, que apelam diretamente para o senso comum; e c) a apropriação de suas idéias pela Igreja Cristã (o que se observa hoje também com a apropriação de algumas idéias físicas, principalmente no ramo da quântica, pela mídia em massa).

Aristóteles acreditava que espaço era a fina camada que envolve a matéria e que a separa da sua vizinhança. Um copo, caindo por gravidade, por exemplo, tinha o seu espaço regido pela fina camada que o separa da atmosfera que o envolve. A atmosfera, por sua vez, era “cheia”. O corpo caindo, era mantido em seu movimento porque a atmosfera (o ar) impelia, empurrava o copo para baixo. Isso era importante para que não houvesse a formação de um vazio atrás do copo. O vazio não poderia existir para que houvesse uma transmissão dos efeitos físicos por contato direto.

De acordo com Philoponus (575 d.c.), a natureza do espaço deve ser procurada no volume incorpóreo estendido em comprimento, largura e profundidade, totalmente diferente do corpo material que está imerso nesse espaço. “Espaço não é a superfície limitante da vizinhança da matéria... ele é um certo intervalo, mensurável em três dimensões, incorpóreo, na sua própria natureza e diferente do corpo nele contido. Ele é a pura dimensionalidade vazia de toda corporeidade, logo, desde que a matéria seja concebida, espaço e vazio são idênticos”¹⁰. Essa definição parece até contemporânea, mas não é! Infelizmente, suas idéias foram censuradas e seu autor, perseguido.

Mesmo sendo essa a concepção de espaço para alguém que vive no século VI, as idéias de Aristóteles são as idéias predominantes e de consenso naquele momento. Para ele, um peixe na água tinha o seu espaço definido pela camada que envolvia toda a sua superfície, levando em consideração inclusive toda a complexidade de seu relevo. Com essa definição, fica claro que para Aristóteles, a noção de espaço está vinculada à superfície, e não a volume. O espaço do copo é a superfície que envolve este copo. O espaço do peixe é

toda a superfície que envolve o peixe. Se pensarmos em representar pictoricamente o peixe dentro da água, existe uma possibilidade de se materializar a água por um azul qualquer. Eu posso melhorar a representação da água lançando-lhe alguns tons branco ou azul claro que poderiam representar a luz a atravessando, ou não: reter-me apenas ao azul para abstrair a presença e a solidez da água envolvendo o peixe. Mas se eu quiser representar o copo caindo, ou um trono fixo ao chão, ou vários tronos em um espaço celeste, em que ambos estão envolvidos por uma vizinhança cheia seja ela por uma matéria com as mais diversas características, e que tem o seu espaço representado apenas pela fina superfície que envolve esses objetos, como eu poderia representar essa vizinhança cheia se eu tivesse a intenção de realmente representá-la?

A coisa se torna mais complicada se o objeto que eu desejo representar é dotado de algum movimento. O movimento (o copo caindo) não pode resultar em um vazio atrás desse copo. Os tronos flutuantes não podem resultar em um espaço vazio, caso eu pense que o flutuar lhes dotam de algum movimento oscilatório. Talvez, a utilização de uma cor seja ela qual for, azul, inclusive, representaria a massividade dessa vizinhança. Ela seria capaz de preencher toda a vizinhança do corpo representado deixando um espaço entre os dois definido pelo seu contorno. E não seria isso que Giotto tentava representar, assumindo-se que ele, diferentemente dos seus contemporâneos, intencionalmente representava o espaço que ele observava? E se dentro desse espaço cheio existisse ainda um outro corpo, uma mesa, por exemplo, ao qual o copo se dirige na sua queda movido pelo impelir do ar sobreposto a ele, na concepção Aristotélica, como representá-la e guardar alguma relação física com o copo que cai? Em que espaço físico “cheio” esses dois corpos estão sendo representados?

Toda esta análise me remete a alguns trabalhos contemporâneos que falam do espaço, mas ressaltando o espaço vazio do objeto ou entre os objetos apresentados. Dois artistas contemporâneos me vêm à mente e são Waltércio Caldas e Raquel Whiteread.

Tomando-se como exemplo os trabalhos aramados de Waltércio Caldas (figura 3), percebe-se que ele aponta o vazio definindo os seus contornos e exigindo do espectador uma articulação geométrica de rotação, translação, ou qualquer outra para que a figura seja apreendida na mente do observador. Não quero limitar os trabalhos de Waltércio a uma

¹⁰ Jammer (1993), p. 56.

intenção puramente formal e sobre o espaço, mas opto por ela na sua análise. O espaço vazio de Waltércio continua vazio, mas torna-se limitado pela projeção espacial de uma superfície imaginária. Em outros trabalhos do artista (espelho rápido, por exemplo, uma obra pública realizada por Waltério para a cidade de Porto Alegre, durante a 5ª Bienal do Mercosul) é impossível não notar e tomar como parte do trabalho a existência de tanto espaço físico vazio delimitado pelo volume espacial gerado pelo campo que os objetos que compõem o trabalho reivindicam para si. No livro “Velázquez”, Waltércio nos apresenta pinturas reconhecidas como as de Velásquez somadas a uma operação do Waltércio: a retirada dos seus personagens. Não só isso, Waltércio nos apresenta uma figura desfocada, mas que para os nossos olhos, cria uma atmosfera que toma conta de todo o vazio entre os objetos. O vazio, enfatizado pela ausência dos personagens, está materialmente preenchido por esta névoa que dificulta a observação precisa das figuras que compõem o quadro.

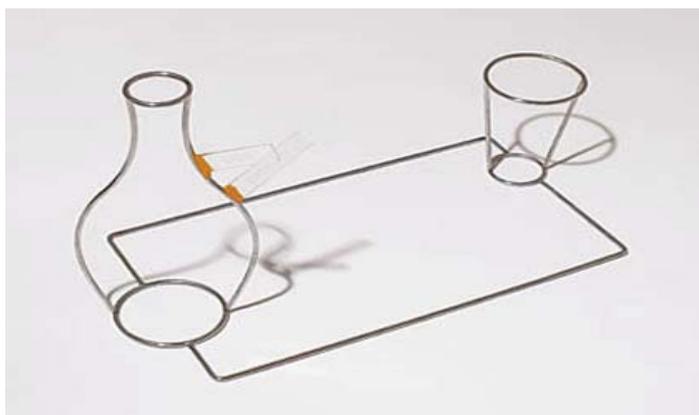


Figure 3 - Waltércio Caldas – “Rodin e Brancusi”, da série Veneza, aço inoxidável e acrílico.

Nos trabalhos de Rachel Whiteread (figura 4), apreende-se o espaço através dessa materialização do volume do vazio. Embora muito se discuta sobre alguns de seus trabalhos como ressaltando a história dos objetos ou das coisas que ela escolhe para apresentar seus contra-moldes (no trabalho *House*, por exemplo, de 1993, a casa escolhida pela artista está num bairro onde haveria uma especulação imobiliária que exigia a demolição das casas que ocupavam a região) do ponto de vista formal é o espaço vazio que está sendo ressaltado. O espaço vazio para Whiteread torna-se cheio, invertendo o papel com o objeto que o limita,

que agora se torna vazio, e limitado pela superfície que o contém. Pode-se ver o espaço Aristotélico representado na superfície do vazio materializado por Rachel Whiteread.



Figure 4 – Rachel Whiteread - “House”, 1993 – 94.

Mas se essas questões ainda são contemporâneas (o espaço vazio, e como conseqüência: o próprio espaço e sua representação do ponto de vista formal), naquele momento da arte medieval, o espaço vazio se tornou cheio por um amplo monocromatismo, geralmente azul (celeste) ou dourado (luminoso). Para Aristóteles, um volume de nada não poderia haver, visto que não havia o vazio, então, o espaço era a fina superfície que envolve os objetos, e, por tanto, o espaço era plano. Na imagem Aristotélica, a matéria preenche cada fenda (como nos trabalhos de Whiteread) e o espaço é o limite que separa uma coisa material da outra, como os contornos após a revolução mental do observador nos trabalhos de Waltércio. O entendimento do espaço, como nós o conhecemos hoje (o que está entre uma coisa e outra) e que pode estar apenas cheio de ar, ou vazio (referindo-se a ausência desse ou daquele objeto físico) era impossível para Aristóteles e perdurou aproximadamente por mais de um mil e quinhentos anos.

Auxiliando a essa idéia, o cristianismo medieval acreditava numa criação abundante. No *fiat lux* houve a criação de tudo em abundância e de seus limites, mas não houve a criação do espaço vazio e Deus achou bom. Dessa forma, acredito que a visão do homem medieval do espaço tridimensional era muito confusa. Não era totalmente como a

nossa, bastando ao artista aprimorar técnicas de representação. Um objeto estava a frente ou atrás do outro no seu mundo real, mas nesse mundo deveria haver algo entre esses objetos (qualquer coisa, menos o vazio). A representação disso, mesmo tentando-se dar alguma tridimensionalidade ao espaço deve ter ocorrido preenchendo-o com cor.

Se assim o é, Giotto não seria antinaturalista por circunstância, como afirma a teoria de Tassinari (2001), por exemplo. Pelo contrário, estava sendo naturalista por intenção, mas numa formulação, para hoje, limitada pela circunstância. É importante separar Giotto dos seus contemporâneos, em que a tridimensionalidade não era um objetivo de representação.

5

No século XIII, Roger Bacon (1219 – 1292), um frade franciscano inglês de Oxford escreve: “se pudesse ditar a ordem das coisas, queimaria todos os livros de Aristóteles, pois seu estudo é uma grande perda de tempo, e só pode causar erro e aumentar nossa ignorância”¹¹. Ao mesmo tempo, Bacon acreditava no poder da ciência para servir a fé e acreditava que, se o artista quisesse realmente representar o espaço real, deveria aprender geometria¹².

O interesse de Bacon era tornar a imagem representada o mais real possível, um universo virtual projetado para crença popular: começava a consciência da simulação visual (Wertheim, 2001). Entretanto por mais reais que a figura de Giotto tivesse se aproximado, observando-se trabalhos como “A visão dos tronos celestes por São Francisco” (figura 2) nota-se uma constante incoerência na organização dos objetos no espaço. O espaço é desarticulado. Uma perspectiva começava a surgir (influência da geometria da época), mas com uma confusão (ou complexidade) na organização (e reconhecimento) do espaço. Os tronos mostram perspectivas contrárias a um mesmo observador, o que evidencia uma confusão no entendimento do espaço real, embora o quisesse representar. Sem o conhecimento do espaço, a realidade buscada na retratação da figura torna-se incompleta.

Jammer (1993) mostra que a concepção da existência do espaço vazio veio quando se pensou se Deus poderia mover o Universo. Caso a resposta fosse sim, criar-se-ia um espaço vazio no lugar antes habitado pelo Universo. Mas se a resposta fosse não, duvidar-

¹¹ Gleiser (1999), p.97.

¹² Edgerton, S.Y. (1991) citado em Wertheim, M. (2001).

se-ia da onipotência de Deus (Jammer, 1993). No final do século XIII, após grandes discussões teológicas e científicas, optou-se pela onipotência de Deus. A existência de um vazio, por sua vez, abriu caminho para o estudo do movimento dos corpos, enquanto Giotto aprimorava a sua técnica de representação. Posteriormente, abriria caminhos para estudos de Galileu, no século XVII, mas teria que admitir cientificamente a existência de um espaço vazio contínuo.

Enquanto os cientistas brigavam com Aristóteles, em artes se desenvolviam as teorias da perspectiva e com ela, o conjunto de regras para a representação de um espaço tridimensional em um espaço bidimensional.

Piero de la Francesca dá uma ilusão de integridade espacial ao espaço vazio entre os objetos e as figuras humanas no trabalho “A flagelação do Cristo” (figura 5). Leon Battista Alberti explica a teoria da perspectiva linear evidenciando o seu processo de pintura da seguinte forma: “Antes de tudo, na superfície que vou pintar, traço um retângulo de qualquer tamanho que queira, o qual encaro como uma janela aberta através da qual o tema a ser pintado deve ser visto”¹³. Esse ponto no qual o tema a ser pintado deve ser visto é o “centro de projeção”.

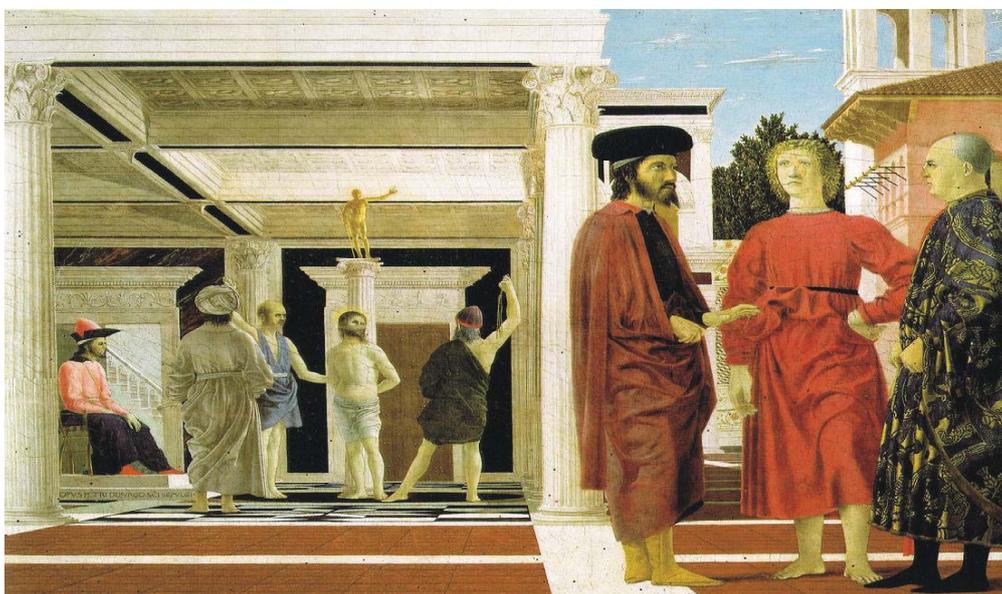


Figure 5 – Piero della Francesca – “A flagelação de Cristo”, 1469

¹³ Wertheim, M. (2001). p.80.

O tema deve ser visto não só através dessa janela, mas também a partir de um ponto exato (o centro de projeção) que o artista define ao pintar o quadro e que transmite ao observador. Segundo Wertheim (2001), a perspectiva não só torna a representação do espaço articulada, mas também consolida uma única posição de observação do espectador, que é aquela proposta pelo artista. Não só a representação do corpo humano e físico no quadro é chamada à atenção neste momento, mas também o corpo do artista e do observador, bem como a sua posição no seu próprio espaço físico. Artista e observador, para verem o quadro, ocupam a mesma posição em tempos diferentes dependendo do centro de projeção. Esse centro de projeção nem sempre foi vivenciado fisicamente pelo artista, mas sempre foi fabricado, através de regras de perspectivas, e sugerido por ele. A percepção da imagem necessita de um indivíduo corpóreo presente. Existe uma parametrização de um local definido e escolhido pelo artista. Mas aqui vale chamar a atenção que, embora a perspectiva tenha auxiliado na representação do espaço tridimensional, através da compreensão da existência de espaços vazios, vale ressaltar que o espaço em si não é perspectivo.

Wertheim (2001), ainda mostra que existe posteriormente uma subversão dessa janela com Mantegna e Leonardo, onde o centro de projeção se situa fora do quadro, e nem sempre em locais acessíveis. Embora Mantegna também tenha produzido sua Madona e demonstre forte habilidade da perspectiva com “A lamentação sobre o Cristo Morto” 1490 (figura 6), a tela “São Tiago levado à execução” 1453-57, é o quadro que melhor exemplifica isso (figura 7).



Figure 6 – Mantegna - “Lamentação sobre o Cristo morto”, 1490 e “Madona da Vitória”, 1490.



Figure 7 – Andréa Mantegna – “São Tiago levado à execução”, 1455.

Evidentemente que isso só é possível porque a técnica da perspectiva foi apreendida por artistas e apreciada pelo público. Concomitante a isso, cientificamente, a existência do espaço vazio era possível. Michel Kubov¹⁴ insiste em que, tendo a arte perspectiva uma vontade inicial de representação e de corporificação do indivíduo, sua evolução cria uma espécie de olho virtual quando o artista coloca esse ponto de projeção em local de difícil acesso. Isso também é produto do conhecimento da técnica.

É bastante interessante perceber que, a partir dos aspectos formais da arte, percebe-se um momento durante a entrada do Renascimento, onde, a perspectiva enfatiza não só a consciência do espaço, à luz dos conceitos de espaço da época, mas também trás a consciência de indivíduo como ocupante desse espaço e com o seu papel social. É importante notar também que, inclusive em função disso, a arte se separava da artesanaria, com Giorgio Vasari. A arte necessitava de uma elaboração mental para sua prática (a elaboração da perspectiva, do sfumato...), e não só uma elaboração mecânica. O próprio Leonardo da Vinci avisa que “pintura é coisa mental”.

¹⁴ Kubov, M (1993) The psychology of perspective and renaissance art. Cambridge University Press. Nova York, p.52-64. Citado em Wertheim (2001).

Na contemporaneidade, Regina Silveira (figuras 8 e 9) também trabalha com esse centro de projeção. Entretanto nos trabalhos *Inflexões* (1985) ela utiliza técnicas que desmancham o centro de projeção. Em sua entrevista registrada no livro “Cartografia da Sombra”, de 1996, organizado por Angélica de Moraes (1995) ela afirma que “a perspectiva seria a descoberta das aparências do mundo através daquilo que poderia ser uma visão científica da realidade”, mas continua dizendo “... até que ponto a perspectiva não é também uma construção artificial ... e da qual deriva a credibilidade da fotografia como prova documental e imparcial dessa realidade?”¹⁵. Ela segue dizendo que seu trabalho “dialoga com o Maneirismo e com toda a história do Ilusionismo ... Também busco no surrealismo a questão da representação da ausência”¹⁶. Mas que ausência? Do vazio? A do indivíduo? A do espaço?



Figure 8 – Regina Silveira – “Inflexões”, 1986.



Figure 9 – Regina Silveira – “Transitorio/Durevole”, 1998.

A partir de seus relatos, tem-se a idéia de que Regina Silveira busca a representação. Mas com suas formas na série *Anamorfias* (1980), ela utiliza o centro de projeção para

¹⁵ Moraes, A. (2001) p.96

¹⁶ Moraes, A. (2001) p.97

desmanchá-lo (ou desmanchar o espaço?), e segundo Teixeira Coelho (1995): nesse momento, desmancha também o homem moderno nos seus aspectos físicos, sociais, psicológicos. No final do modernismo, o homem moderno passa pelo seu desmanche. Se assim o faz, é na experiência física do espaço que Regina Silveira o subverte. Mas, ao mesmo tempo, é interessante notar que é no espaço Euclidiano (baseado nas três dimensões onde a soma dos ângulos internos de um triângulo representado numa superfície euclidiana é igual a 180 graus) que Regina Silveira utiliza seus artifícios matemáticos para elaborar as suas formas. Entretanto se atualizarmos o conceito de espaço físico de euclidiano para curvo e, portanto, não-Euclidiano, (e a ciência atual tem demonstrado que o espaço real é curvo, sendo Euclidiano apenas nas pequenas dimensões de espaço) a soma dos ângulos internos de um triângulo representado em uma superfície não-Euclidiana (curva) seria maior que 180 graus. Ainda mais: a representação dos objetos de Regina Silveira seria real nessa superfície não curva, desse espaço não-Euclidiano e curvo, mais próximo do real, quem sabe geodésico, como o proposto pelo matemático Bernhard Riemann (1826-1866).

Estaria então Regina Silveira abstraindo a percepção do espaço real, não Euclidiano, atualizando o conceito de espaço e informando ao homem moderno a sua real situação dentro desse espaço real, ou estaria subvertendo um espaço real Euclidiano (representação mais antiga do espaço físico) e informando ao homem moderno sobre o seu desmanche?

6

Após aproximadamente dois mil anos, Galileu, nascido em 1564, havia derrotado Aristóteles e o mundo se constituía de matéria e vazio. Além disso, o espaço era infinito e possivelmente composto por infinitos mundos como os nossos, idéias essas advindas de Giordano Bruno, queimado na fogueira em 1600, e mais anteriormente de Copérnico (1473 – 1543) e Demócrito (460-370 a.c.). O mundo real era o mundo de corpos que se moviam no espaço e no tempo. Na concepção de Galileu, o espaço físico tornou-se um vazio tridimensional com características euclidianas.

É importante lembrar que para Aristóteles, a inércia dos corpos predominava e, portanto, não havia movimento independente de uma força que os gerasse. Ou seja, se estamos sentados em uma cadeira sobre o planeta que gira em torno do Sol, para Aristóteles, estamos parados, mas para Galileu, estamos em movimento.

A teoria pré-relativística de Galileu e Newton (1642 – 1727) já falava um pouco sobre a falta de um padrão absoluto de inércia, o que significava que não se pode determinar se dois eventos que ocorrem no mesmo lugar em instantes diferentes acontecem na mesma posição no espaço. Um exemplo é o saltar de uma bola no chão de um trem em movimento. Para alguém dentro do trem, a bola está saltando no mesmo lugar, mas para alguém fora desse trem, a bola salta em locais diferentes. Não existe nenhuma razão para preferir a percepção de uma pessoa ou de outra. Mas esse fato, entretanto, colocava Newton em situação de ter que acreditar que Universo (espaço), ou tempo absolutos não existem, o que ele discordava. Newton não conseguia associar tempo a espaço, embora houvesse conflitos em sua teoria dissociativa. Esses conflitos eram provindos da crença de Newton em um Deus absoluto. Como poderia haver um Deus absoluto se o próprio espaço não o era? Entretanto, como as evidências eram muitas, Newton aceita que tempo é relativo.

É interessante notar que nesse momento, havia um certo “racha” entre ciência e arte. Mas também, entre ciência e filosofia e arte e filosofia. Kant, apaixonado pela beleza da natureza, seguido de Hegel, com os olhos para o belo artístico, tiravam da arte qualquer idéia de que a arte se fazia também com a construção de pensamento. O artista, quando eleito pelos filósofos, assumia um papel quase como um demiurgo entre o céu e a Terra.

Em 1754, 23 anos após a morte de Newton, William Hogarth (figura 10) cria a gravura *Perspectiva Falsa* onde se podem observar alguns aspectos interessantes: um homem na colina apresenta-se no mesmo tamanho de uma mulher debruçada na janela de uma edificação que perspectivamente está em um plano à frente do plano do homem na colina. As árvores parecem aumentar à medida que se distanciam do observador da gravura, e apesar do afastamento, algumas cobrem uma placa de uma edificação situada em um plano à frente das árvores. Dois pescadores são apresentados, mas as suas linhas os colocam em posições confusas. A ponte sugere atravessar o rio, mas não parece atravessá-lo. Contemporâneo a ele, Piranesi, em 1750 (figura 11), apresenta gravuras de mundos subterrâneos em espaços complexos, mas também com uma perspectiva corrompida e ao mesmo tempo realçada. A ponte levadiça tem as cordas em cada uma das partes em posições muito duvidosas, e cada lado parece se encontrar em um plano impossível para a representação. A escada na parte inferior desconstrói qualquer possibilidade de disposição física real. Esses artistas fazem essa contravenção da perspectiva intencionalmente, pois já

a dominam completamente. Posteriormente, M.C. Escher fará o mesmo, com seus espaços sugerindo uma outra perspectiva, ou pelo menos, fugindo da perspectiva Euclidiana. Para Escher, veremos mais abaixo.



Figure 10 - William Hogarth – “Perspectiva Falsa”, 1753.



Figure 11 – Piranesi - “Cárcere, pr.VII”, anterior a 1750.

Diferentemente dos artistas que deslocaram o centro de projeção da perspectiva para locais diferentes, esses artistas deslocam a própria perspectiva e apontam, já no século XVIII, um espaço não absoluto, mas sim, relativo. Se pensarmos que estas imagens são dotadas de representatividade, poderemos ver o espaço representado relativizando os elementos apresentados. Gombrich (1986) chama a atenção para o aspecto de ilusão dessas figuras, mas também enfoca que estas figuras ressaltam no observador questões que dependem do ponto de vista do qual for vista a cena. Se assim o é, o ponto de vista é relativo, e por tanto, a cena e o espaço que ele representa também o são relativos. Essas cenas tornam o observador um indivíduo relativizado no espaço proposto, ou capaz de relativizar o espaço apresentado. Alternativamente, poderíamos conceber essas imagens apenas como “ilusões, contravenções do olhar”¹⁷ ou apenas um aceno do que já foi exposto sobre a perspectiva e o espaço: embora a perspectiva auxilie a representação do espaço, o espaço em si não é perspectivo. Também é interessante saber que nesta mesma época existe um excesso de *trompe l’oeil* gerado para ampliar a sensação de alguns espaços físicos reais.

7

Em 1676 a velocidade da luz é pela primeira vez medida e tomada como uma velocidade infinitamente rápida pelo astrônomo dinamarquês Ole Christensen Roemer. Ele havia se aproximado muito da velocidade conhecida hoje em dia (a diferença era de apenas 74 km/s). As primeiras teorias sobre a propagação da luz só aparecem em 1865, com especulações de Maxwell.

No campo das artes, além dos estudos que, com uma visão formal, exploravam as questões do espaço, havia os que exploravam a percepção da luz. Isso poderia trazer um paralelo entre a ciência e a arte desde o prenúncio do Barroco por Vermeer e Caravaggio, o Barroco em si (que tem uma linguagem, inclusive, bem específica do espaço, entre o medieval e o perspectivo, mas já fortemente perspectivo), passando pelos impressionistas, chegando a Turner e Van Gogh, além de seus pares contemporâneos atuais, como por exemplo, Olafur Eliasson. Entretanto, é a partir dos estudos das propriedades da luz que a apreensão do espaço relativístico ocorre. Ainda mais: para o próprio Turner, que começa a

¹⁷ Gombrich, E.H. p. 215.

se deslocar completamente da perspectiva configurando um espaço total quase próximo ao plano de representação, e não mais dentro dele, “é sempre a intuição a priori de um espaço (...) que se concretiza e se apresenta à percepção”¹⁸. Argan (1992) diz que para Turner, que havia realizado uma exposição em Paris em 1824, o espaço é uma extensão infinita (logo, newtoniano, ou einsteiniano) animada pelo agitar de grandes forças cósmicas, de modo que as coisas são tragadas em vórtices de ar e em turbilhões de luz, acabando por serem reabsorvidas e destruídas no ritmo do movimento universal”. Ora, claramente, um espaço einsteiniano, que será visto posteriormente!

Ainda aqui se pode lembrar das pinturas de Cézanne. Os resultados de suas pinturas, embora realizadas após Turner, nos traz algo entre uma perspectiva dentro da tela e algo muito próxima a sua superfície (um pouco antes da tela, comparado a Turner), quase a ponto de sair. O espaço não é perspectivo, disso, nós sabemos. E acredito ainda que existe uma diferença da ilusão perspectiva do espaço dentro da tela e a ilusão perspectiva do espaço causado pelo olho humano no espaço, em si, o que é contrário a idéia de Tassinari quando diz que a diferença não se mostrou relevante¹⁹. Acredito que o que ocorre com Turner e Cézane é esse aproximar do conceito em si do espaço físico real pela sua própria abstração. É sabido que muitos artistas sabiam conscientemente (no caso de Turner mais claramente, mas não no caso de Cézane) sobre a descrição e os conceitos do espaço físico contemporâneo as suas épocas. Aqueles que não tinham acesso à informação, os percebiam pela sua abstração. Se isso resulta, ao mesmo tempo, na fragmentação do observador (a fragmentação do homem moderno) no início da modernidade, é porque as coisas são interligadas e os conceitos evoluem para o que é hoje: um vasto campo de possibilidades!

8

As características físicas da luz observadas por Maxwell, levavam a crer que ela era uma onda e, portanto, precisa de matéria para propagar. Talvez, essa matéria possa ser associada àquela muito presente na atmosfera do espaço físico de Turner, mais fortemente, e Cézane, mas discretamente.

¹⁸ Argan, G.C. (1988). p. 40.

¹⁹ Tassinari, A. (2001) p. 19.

As teorias de Maxwell sugeriam que a onda se propagava com uma velocidade fixa, mas segundo a teoria de Newton, a inércia absoluta não existia, e com isso era necessário dizer em relação a que a velocidade da luz era fixa. Como se pensava que a luz tinha uma característica apenas de onda, foi-se sugerido que existia uma substância chamada éter e que preenchia qualquer espaço, mesmo o espaço vazio, e em relação ao qual a velocidade da luz deveria ser medida. Interessante notar aqui que se o éter existisse, o espaço Aristotélico poderia retornar a ser concebido.

Em 1905, Einstein e Poincaré divulgaram os seus resultados que apontam que, independente da velocidade de um observador, seja ela lenta ou até mesmo a velocidade próxima a da luz, a velocidade medida da luz por esse observador será uma constante. Além disso, essas teorias dispensavam a existência do éter que preenchia o espaço vazio para a propagação da luz.

Uma das conseqüências da teoria de Einstein e Poincaré para o espaço físico é a inter-relação que traz sobre o tempo e o espaço físico. Segundo Newton, se vários observadores são posicionados em um mesmo local e uma luz é acionada, os observadores deverão concordar com a distância deles para o emissor da luz (visto que espaço é absoluto), mas poderão discordar do tempo (visto que tempo pode ser relativo). Para a teoria da relatividade, entretanto, a única coisa que estes observadores poderão concordar é quanto à velocidade da luz. Cada observador poderá obter uma medida de tempo e, portanto, ao multiplicá-lo pela velocidade, obterão distâncias diferentes, também. Tempo e espaço são relativos a cada observador.

O que acontecia aqui nesse momento era uma briga entre o espaço absoluto e o espaço relativo de Einstein. Wertheim (2001) mostra uma possibilidade de entendimento desse espaço sugerindo uma evolução de pensamento do próprio Einstein que eu acho muito interessante: Einstein se deu conta que o problema existia porque ainda se utilizava a idéia de um espaço absoluto. Se abandonássemos a idéia de um espaço absoluto, e aceitássemos a idéia de um espaço relativo para cada indivíduo, independente do movimento de cada um desses indivíduos, a velocidade da luz para eles poderia ser constante. Ou seja: para Einstein, espaço e tempo são fenômenos absolutos, mas puramente relativos – a percepção do espaço é própria para cada um.

Concomitante a esta nova evolução de pensamento estava também o abandonar da geometria Euclidiana para explicar o espaço físico. Buscavam-se outras geometrias, uma delas, a Gaussiana, proposta por Gauss, sugerida na década de 1860 para espaços com mais de três dimensões.

Claro, Einstein, posteriormente imaginaria que uma dessas dimensões do espaço físico seria o tempo, mas Gauss, quando propôs a sua geometria, ainda não sabia da evolução do pensamento de Einstein. Aliás, ou ele ainda nem era vivo, ou estava ainda na escola fundamental! Gauss pensava em outras dimensões também espaciais: um *hiperspaço*.

Na sua origem, o hiperespaço não foi proposto por cientistas, mas sim por artistas. Só que quando proposto, tinha uma forte conotação mística e uma pouca elaboração formal. Era como se artistas (e alguns filósofos) acreditassem que na quarta dimensão se alcançaria uma visão melhor do mundo (uma visão divina?) e que só os iniciados poderiam vê-la. Acredito que qualquer semelhança aristotélica não é mera coincidência!

Posteriormente, a quarta dimensão seria associada ao tempo, por Einstein e vários outros cientistas e filósofos. Por artistas, inclusive: os cubistas descrevem enormes textos sobre isso, por exemplo. Se realmente existia esta consciência teórica da atualização do conceito de espaço físico pelos artistas modernos já no começo do modernismo, eu acredito que a arte moderna, ao invés de tentar representar o espaço físico real e atualizado em conceito, apresentou-o²⁰. E como apresentá-lo dentro do quadro, se no quadro estavam as representações tridimensionais, perspectivas?

Acredito que nesse momento, a imagem representada se aproximou da superfície da tela e pulou fora dela. Talvez conscientemente antinaturalista, como afirma Tassinari (2001); mas talvez, conscientemente mais naturalista do que nunca!

²⁰ Apresentação e representação não são consideradas conceitos opostos, aqui nessa dissertação. Algo apresentado (uma muralha num caminho) pode representar alguma outra coisa (um obstáculo). Em arte, sempre se trabalha com a representação, mesmo apresentando-se algo. Mas aqui, estamos de novo com o mesmo problema que tinha Giotto ao tentar apresentar ou representar o espaço físico que ele observava. Temos a consciência que o espaço físico é mais do que apenas em três dimensões, mas não temos as ferramentas para representá-lo dessa forma. Qualquer representação desse espaço físico com o seu conceito atualizado será sempre uma apresentação de algo que quer ser representado (pelo menos, enquanto os nossos cérebros não se abrirem para enxergar o que aí está). Eu não consigo representar algo figurativo que eu não enxergo. Apresento algo próximo de uma idéia.

Turner e Cézane já haviam aproximado a imagem da tela por uma percepção do espaço físico através da sua interação com a luz. Os impressionistas exploraram a distribuição da luz nos corpos, mas guardaram a perspectiva da espacialidade; não houve, pelo menos perceptivamente, a aproximação da imagem à tela como o fizeram aqueles dois. Turner mostrava grande habilidade e conhecimento do espaço físico através das suas citações, como as já expostas anteriormente neste trabalho. Cézanne havia concebido “a pintura como pesquisa pura e desinteressada, semelhante à do cientista ou do filósofo, mesmo que diferente no método (...) não aceita a pintura puramente visual de seus amigos impressionistas (...) em sua pintura nada é invenção, tudo é pesquisa”²¹. Interessantemente, Cézanne concebia que haveria uma teorização do que ele propunha “eu tinha decidido trabalhar em silêncio até o dia em que seria capaz de sustentar teoricamente minhas tentativas”²²

O cubismo que logo viria no começo do século XX, explicitamente trabalharia com o conceito de quatro dimensões associando a quarta ao tempo (figura 12). Mas como apresentar essa nova noção de espaço? Talvez, mostrando as várias facetas de um mesmo objeto ao mesmo tempo, dissecando-o em seus vários pontos de vista. E atenção: era fundamental para os cubistas que o objeto ou o tema escolhido fosse reconhecível por qualquer indivíduo, e, na prática, o foi sempre! Além disso, não se tratava de vários objetos ou vários temas ao mesmo tempo, e sim um conjunto de objetos ou um tema específico. Se era antinaturalista, era necessário que o antinaturalismo aumentasse a capacidade de imaginação do espectador. Se era naturalista, estava apresentando a realidade como podia! Mesmo nos casarios de Braque, havia um reconhecimento das casas, em si, da região do teto e das paredes, e da região da sua vizinhança. Nesse momento, o cubismo quebra os limites dos objetos, seus contornos, mas os relativizam em suas várias posições mostradas ao mesmo tempo: o espaço físico relativo.

²¹ Argan (1988) p.110.

²² Trecho de carta de Cézanne escrita em 1889 e citada em Argan (1988).



Figure 12 – Georges Braque - “Homem com violão”, 1911.

Um outro trabalho que merece destaque, já citado também por Wertheim, é o “The Large Glass” de Duchamp. A ele, eu acrescento o “Glissière Contenant um Moulin à Eau em Métaux Voisins” (figura 13). Eu já havia visto reproduções destes trabalhos em preto e branco em catálogos e livros, mas depois de tentar vê-los no espaço e em cores, a percepção é completamente outra.

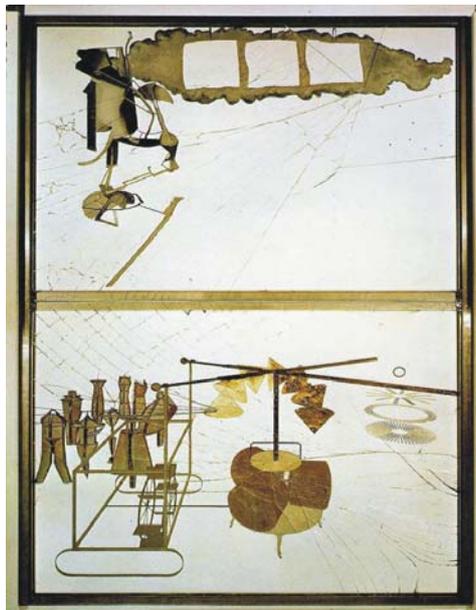


Figure 13 – Marcel Duchamp - “O grande vidro”, 1915-23.

Embora a introdução dos *readymade* de Duchamp seja muito importante, são esses dois trabalhos a sua produção que mais falam diretamente do espaço físico, e ao mesmo tempo, ativam todas as questões contemporâneas aquela época e mostram novas direções. Segundo Wertheim, Duchamp diz explicitamente que a parte superior do “Grande Vidro” corresponde à noiva, que em sua quarta dimensão vê a fábrica de noivos na parte inferior do quadro. Isso em si já remete ao espaço físico relativístico, mas precisamente, ao *hiperespaço*. Independente de ser isso ou não, o que é percebido nestes dois trabalhos é a forte perspectiva dos desenhos de objetos, aos quais ele dá nome e diz explicitamente as suas funções, por tanto, objetos reais, expostos sobre lâminas transparentes. Um dos trabalhos é apresentado em um suporte que o permite ficar em pé, em qualquer lugar do museu ou galeria. O outro é preso na parede por uma dobradiça que permite um giro de 180 graus. O fato desses trabalhos serem em vidro e disporem dessas formas de apresentação faz com que entendamos que estes trabalhos colocam seus objetos perspectivados no lugar onde eles estão inseridos. Ao mesmo tempo, colocam todos os objetos do espaço de exposição, e o próprio espaço físico expositivo, na lâmina de vidro e, portanto, dentro do próprio trabalho. Enquanto os modernistas cubistas estão “chapando” a tela, tirando-lhe a perspectiva e apresentando um espaço relativístico einsteniano e gaussiano quase na iminência dos objetos saírem do próprio plano de representação (dos quais eu acredito derivarem os trabalhos futuros de colagem de objetos – Jasper Johns - e, finalmente, nas instalações) os dois trabalhos de Duchamp colocam toda espacialidade real dentro do seu plano de representação, lembrando que o espaço em si não é perspectivado, mas ao mesmo tempo, que ele também não é tridimensional, mas sim polidimensional. No “Grande Vidro”, um conflito entre o que está no plano (no vidro em si) e o que está fora ainda é mais bem evidenciado pela quebra do vidro, causado talvez pelo movimento da máquina representada em perspectiva (tensão do espaço bidimensional perspectivado). Estes dois trabalhos, somado a toda produção cubista (a exceção das esculturas cubistas), além de alguns artistas contemporâneos (Waltércio Caldas, Cildo Meireles, Rolf Wicker, Carsten Holler, Cindy Sherman, Moriko Mori, Murakami, Anish Kapoor) são os que mais influenciam toda a minha produção artística. Retorno aos trabalhos de alguns desses artistas quando estiver discorrendo sobre os meus próprios trabalhos.

Se toda a produção artística moderna coloca em dúvida a identidade do homem moderno (como sugerem alguns teóricos sobre o modernismo, como Teixeira Coelho, 1995), o faz pela sua própria experimentação do espaço físico moderno, que evoluiu de conceito e que afasta ou aproxima a nossa abstração de seu conceito. Estes trabalhos fazem isso de dentro do campo das artes, e não na interface com outros campos.

9

Einstein trabalhava com movimentos uniformes, ou seja, à velocidade constante. Mas se a velocidade mudasse durante o deslocamento, o que realmente aconteceria com o espaço físico? Para trabalhar com isso, Einstein não poderia mais contar com a geometria Euclidiana, e sim, com a geometria Riemaniana (geodésica), a mesma que consegue pensar nos objetos criado por Regina Silveira como reais num espaço não-euclidiano.

O que é interessante aqui é que, ao contrário das idéias de Newton, como um espaço absoluto onde as coisas são inseridas, têm seus movimentos e se relacionam (conceito bastante próximo da definição de espaço para Certeau, 1996), o espaço físico relativístico também agiria como sujeito de ação. Ele teria um poder próprio na sua própria manifestação.

Uma metáfora desse espaço é expressa em Wertheim (2001): “Na visão do mundo newtoniana, o espaço era essencialmente uma caixa vazia – três dimensões lineares que se estendiam para sempre num vácuo ilimitado. Em contraste, o espaço relativístico geral se assemelha (...) (por analogia) a uma vasta membrana de borracha esticada (...) Agora imagine que ponho uma bola de boliche sobre esta lâmina (...) a bola vai fazer a borracha a sua volta ficar distorcida, criando uma depressão no plano anteriormente estendido. Segundo a relatividade geral, é isso que um corpo pesado como o sol faz com a membrana do espaço”²³. Atenção: o espaço físico não constitui da “membrana de borracha” e o que está fora dela. O espaço é a “membrana de borracha”.

Ao perceber essa analogia com essa membrana que Wherteim faz, eu só consigo me recordar dos trabalhos de Anish Kapoor, principalmente o que eu tive o prazer de visitar e presenciar.

²³ Wertheim, 2001. p. 127.

A “Jelly Bean” (figura 14), disposta em uma praça no centro de Chicago faz isso no reflexo da cidade, e nos insere inclusive neste próprio espaço distorcido. Nesse momento, o artista tem uma outra concepção de espaço e pode usá-la, aproveitá-la. Ele não está na interface entre o formalismo da especificidade de espaço em arte e a filosofia, por exemplo. Ele está dentro da especificidade da arte, tomando o aspecto do espaço em seu conceito contemporâneo (eu diria moderno, ainda, visto que as leis relativísticas gerais de Einstein se dão no meio do século XX). E mais, nesse momento, cria-se uma clara noção de campo. Um campo é, sobretudo, tudo aquilo no espaço afetado por uma força. O trabalho de Kapoor afeta tudo o que pode ser refletido em sua escultura. Se utilizarmos todo o nosso tempo disponível para observar a obra de Anish Kapoor, a forma de feijão da escultura desaparece devido à fantástica polidez do material, ficando apenas o reflexo da cidade em suspensão. Aliás, é premissa do próprio Kapoor que a sua escultura seja mantida a mais polida possível. Mas como estamos olhando esse reflexo de um certo ponto, somos inseridos nele. A nossa percepção do espaço segundo a geometria Riemniana, soma-se à percepção relativística do próprio espaço, pelo tempo decorrido da observação, ou mesmo pelo nosso próprio deslocamento. A figura assemelha-se a um feijão, mas nem por isso, o é. Ao mesmo tempo, reflete uma cidade e aos seus observadores da forma mais real possível, segundo os conceitos de realidade relativísticos do espaço. Seria então a escultura de Anish Kapoor naturalista ou antinaturalista? E quais as ferramentas e argumentos que temos para isso? O espaço ali representado ou apresentado seria naturalista ou antinaturalista?



Figure 14 – Anish Kapoor - “The Jelly Bean”, 2004.

Voltemos à figura que Wertheim nos apresenta e continuemos com a sua idéia de lançar uma bola de bilhar em direção a bola de boliche, mas não exatamente na sua direção,

e sim a um espaço vizinho ao seu. A bola de bilhar também deforma a membrana, mas é claro que ao se aproximar da bola de boliche, cairá em sua depressão. Não estaria aí a principal lei do campo gravitacional que diz que a matéria atrai a matéria na razão direta das suas massas e na razão inversa do quadrado da distância? E se na Terra tudo é atraído para o seu centro devido à lei da gravidade, tudo o que colocamos sobre ela (paisagens, obras de arte, cidades) está inserido nessa deformação de espaço relativístico e nessa “membrana de borracha” sofrendo a sua deformação. O espaço na Terra está sob essa condenação: o de ser deformado pelo campo de influência do Planeta. A gravidade não é uma força, mas sim, produto da deformação do espaço, da forma do espaço.

Também é interessante notar a relação intrínseca que o espaço tem com a matéria, ou a existência de corpos. Quanto mais corpos, mais matéria houver no espaço, mais ele estará deformado a ponto de se fechar. Dessa forma, o espaço teria uma forma esférica (ou elipsóide, ou qualquer forma fechada com poucas arestas). Mas se a quantidade de matéria não for muito grande, o espaço total terá uma forma aberta (que os cientistas supõem ser em forma de sela). Notemos que a geometria não é Euclidiana no espaço total de forma alguma. Ainda mais, na expansão do Universo é interessante se notar que não é a galáxia “x” que se afasta da galáxia “z”, mas sim o espaço em si que se expande e leva as galáxias consigo. Na paisagem refletida no “Jelly Bean” de Kappor, todo espaço está expandido, não só a matéria. O espaço entre eu, como observador, e o prédio atrás de mim também está expandido.

Mesmo estando o espaço em expansão e a teoria do *big bang* ter sido cogitada no começo do século e verificada por Edwin Hubble, até 1970 a idéia de que teria havido um começo do espaço (ou o *big bang*) não era completamente aceito por sugerir alguma conotação religiosa como “Um criador do Universo e do espaço-tempo”. Stephen Hawkins e Roger Penrose são os físicos responsáveis pela aceitação do universo em expansão com um começo, que segundo cálculos, teria se formado há cerca de quinze e dez bilhões de anos atrás. A formação da Terra ocuparia os 4,5 bilhões finais desse momento.

Mas assim como o espaço cosmológico teria influenciado a noção de espaço na Idade Medieval, o espaço cosmológico einsteniano deveria influenciar a noção de espaço na arte contemporânea, mostrando que ele é estruturado e dinâmico. Além disso, a nova visão de espaço deveria também nos lembrar que ele “é uma membrana moldada pela

matéria: quando a distribuição da matéria muda, a paisagem do espaço muda, igualmente”. Mas quanto se percebe disso? Quanto se escapa dessa concepção? Qual a nossa verdadeira percepção do espaço hoje após toda essa evolução do conhecimento do espaço?

Tomando-se ainda a membrana do Universo, ou o espaço como uma membrana espaço-tempo, algo, ainda não citado, mas com o poder de distorcê-la, é presente: o buraco negro, tornado famoso por Hawkins, mas originalmente sugeridos já em 1783 pelo matemático John Mitchel. Ele funciona como uma enorme bola de boliche na nossa membrana, capaz de realizar um estrago tão grande que já não teríamos como perceber essa bola de boliche que causou o estrago, só o estrago em si: um grande vórtex, capaz de dragar tudo para o seu interior, com uma “força” tremenda gerada pela gravidade, ou pela distorção do espaço. Mas, caso alguma coisa consiga atravessá-lo e sair ileso do outro lado, poderia achar a imagem especular do espaço saindo num buraco branco. Isso se deve ao fato das leis da física serem simétricas no tempo²⁴. Mais uma vez, me vem a mente mais um trabalho de Anish Kapoor: a “Coluna”, um enorme cilindro de aço, com parede interna em tom roxo e espelhada, disposto verticalmente, com uma abertura vertical da base ao topo. Ao entrarmos na “Coluna” temos inicialmente a nossa figura deformada e expandida; mas ao nos aproximarmos da parede interna, temos nossa figura reconstituída, mas especular. A conexão entre buraco negro e buraco branco se daria por um túnel, e entram na ficção científica permitindo, por exemplo, viagens no tempo. Voltarei à simetria quando falar dos meus trabalhos e dos trabalhos de Carsten Holler.

Mas além da ficção científica, o universo relativístico torna a noção de espaço algo muito peculiar: diferente do espaço da Idade Média, que acusava um universo dividido, estratificado com suas esferas mais sublimes mais próximas de Deus, e nós em um local específico, subesférico; o espaço relativístico nos coloca em nenhum lugar, desde que não existe um lugar especial para estar. Não estamos em nenhum lugar, pois esse espaço como apresentado, é isento de valor, o que faz com que não haja diferença alguma de estarmos aqui ou em qualquer outra parte do espaço (mais uma vez, os *ready made* de Duchamp, ou a disposição dos ambientes nos meus trabalhos – módulos).

²⁴ Não só no tempo, que as leis da física são simétricas. Em realidade, as leis da física são simétricas em operações conhecidas como CPT, onde C representa a transformação de partículas em antipartículas, P representa a simetria especular, de forma que esquerda e direita se trocam, e T significa reverter a direção do movimento de todas as partículas, ou seja: retroceder o movimento.

Wertheim (2001) faz uma comparação de Jornada nas Estrelas com a Jornada de Dante do inferno ao paraíso. Na de Dante, a narrativa tem de terminar em algum momento, visto que o espaço físico é finito e com critérios diferentes de valor. Em Jornada nas Estrelas, a narrativa não tem fim. Não existe um critério de valor maior ou menor, mais ou menos dramático em qualquer lugar do espaço. Ao mesmo tempo que nos traz angústia, essa sensação nos traz liberdade: livre arbítrio. Pode-se tomar qualquer direção, e mudar-se de idéia a qualquer momento. A mesma liberdade que um caminhoneiro deve sentir ao percorrer uma distância muito grande, ao longo de indeterminados dias, numa estrada muito bem pavimentada localizada em um deserto, sendo que no espaço, essa liberdade é em três dimensões espaciais e uma temporal. Talvez, a mesma liberdade que tirou alguns artistas do espaço físico, cúbico e limitado de algumas galerias para explorar o espaço enorme, limitado pelas suas próprias obras quando explorando a *land* arte. É claro que essa liberdade é uma fantasia inventada no século XX e que ainda perdura no século XXI. Uma liberdade talvez relacionada à própria utopia de arte, mas muito próxima do homem contemporâneo: complexo, composto por várias camadas integradas, com uma liberdade enorme, mas ainda com medo dela e sem saber o que fazer. A arte apresenta este homem pela experiência do seu próprio espaço.

10

Existe um problema na teoria da relatividade de Einstein: ela não explica o espaço físico das partículas atômicas e subatômicas. Ou seja: a teoria torna-se uma teoria clássica por não conseguir explicar todo o espaço do Universo: do micro ao macro. Provavelmente, a teoria está fadada a ser abandonada ou a uma nova reformulação, assim como a teoria newtoniana estava fadada ao abandono e a reformulação da relatividade.

No nível pequeno da matéria, ao contrário do que se viu até agora, espaço e lugar são absolutamente probabilísticos. Não existe como prever a posição (lugar) de uma partícula muito pequena que está viajando a uma velocidade constante. Existe apenas como falar sobre uma probabilidade dela estar ali ou acolá com algumas porcentagens de certeza. Pior, não existe nem como afirmar com toda a certeza que ela está em algum lugar, mesmo no presente da sua observação. *Lugar* é apenas uma probabilidade dentro do espaço.

Toda essa probabilidade vem da dificuldade de medir o tamanho ou a velocidade da partícula utilizando-se a luz para fazê-la. Se se torna mais acuraz na medida da velocidade, aumenta-se a incerteza da posição atual. Se se torna mais acuraz na medida da posição, aumenta-se a incerteza na medida de sua velocidade. Essa grande imprecisão foi a responsável pelo descontentamento e pela frase de Einstein muito conhecida: “Deus não joga dados”.

No nível do espaço maior, como o campo gravitacional é pequeno, a teoria clássica da relatividade dá conta da noção do espaço, do lugar e da matéria. Entretanto, próximo de buracos negros, ou no evento do *big bang*, onde a gravidade deve ter sido surpreendente, a teoria quântica teria que ser considerada. Espaço físico, então, se quisermos trabalhar com o seu conceito mais amplo, tem um caráter adicional: a sua própria incerteza e imprecisão. E se no espaço está implícita a incerteza, a abstração de lugar, também está. Eu posso dizer que uma partícula pequena tem uma probabilidade de estar em um determinado lugar e ter vindo provavelmente de um outro lugar. Eu só não sei como: não poderei nunca dizer qual foi a sua trajetória.

O interessante disso é que na incerteza existe potencialmente uma percentagem de sobreposição. Se uma partícula que passou da posição “A” para a posição “B”, tem hoje 75% de chance de estar na posição “B” é porque ainda existe 25% de chance dela nunca ter saído da posição “A”. Essa incerteza de lugar e espaço, que explica o espaço diminuto da matéria, mas que logo deverá ser concebida para o espaço macro, até o infinito do Universo, percorre a maioria dos trabalhos que eu produzo. Vejo esta mesma incerteza de espaço nos trabalhos de artistas contemporâneos como Takashi Murakami, onde suas pinturas tratam de figuras irreconhecíveis, por vezes associadas ao bidimensionalismo por suas cores chapadas e seus contornos (ele afirma que é POP japonês e eu não consigo ver isso!), mas com contorções, cores, ilusões gráficas que sugerem uma terceira dimensão, situada num plano vazio adimensional ou pluridimensional. São tantas as incertezas do que se vê quanto a incerteza do espaço quântico. Em uma de suas pinturas, existem várias margaridas felizes interligadas, e o trabalho ganha o nome de *big bang*, o que mostra a sua consciência sobre a evolução e utilização do conceito espaço físico.

Mariko Mori cria seus personagens fictícios em espaços fictícios ou não, com uma destreza gráfica computacional que não temos certeza alguma sobre a que espaço aquilo

nos remete (figura 15). Mattwe Barney segue o mesmo perfil nos apresentando um espaço tão surrealista, porém mais real na sua construção concreta que perdemos a total certeza do espaço. Mas o artista que melhor evidencia essa incerteza de local e espaço é o belga Carsten Höller. Em sua exposição recente na cidade de Marselha a disposição dos seus trabalhos na galeria de exposição, bem como os trabalhos em si, deixavam os observadores totalmente confusos sobre o espaço físico que se experimenta. Na sua exposição, o artista dividiu o espaço de exposição (O Museu de Arte Contemporânea de Marselha) em dois. Seus trabalhos são apresentados de forma absolutamente simétrica, respeitando essa divisão do espaço de exposição. Os observadores dos trabalhos de Carsten Holler têm que interagir com eles. Por vezes, atravessam labirintos escuros que ligam um lado ao outro do museu de forma muito simétrica, sem que o observador perceba. Por outras vezes, atravessam corredores com várias portas automáticas espelhadas, que se abrem na medida em que o observador se aproxima delas. Mas uma vez, ao atravessá-las, o observador estará na posição simétrica a de onde começou. Um de seus trabalhos é a criação de dois quartos de hotel idênticos, situados simetricamente um ao outro. O observador é convidado a utilizar um par de óculos que inverte a imagem, e permanecer nesse quarto por tempo indeterminado, utilizando todos os objetos que ali estão, hospedando-se nele. Seus trabalhos remetem ao espaço por sua própria experimentação, mas uma experimentação que nos tira a noção do próprio, do lugar ocupado. Uma incerteza de já ter visto, ter passado por ali se instala no observador.



Figure 15 – Mariko Mori – “Kumano”, 1998.

Se essa é a identidade do homem contemporâneo: sem identidade e com uma grande incerteza inclusive da necessidade de tê-la, esses artistas a demonstra através da atualização do conceito de espaço físico contemporâneo, estando todos ainda dentro do campo das artes com as suas especificidades. Não é a arte que está na interface das áreas, e sim, o espaço, o lugar e o tempo e seus conceitos.



Figure 16 – Carsten Holler - “Sala dos cogumelos de cabeça para baixo”, 2000.

DO PLANO DA PINTURA PARA AS INSTALAÇÕES E OS *SITE-SPECIFICS*.

“A materialização da impossibilidade”(2000), “Uma barraca de camping...”(2001) e “Torreão – número 5”(2003)

Ver estes trabalhos no anexo - PORTFÓLIO

1

Em 1999, já faziam 6 anos que eu estava trabalhando com pintura através da produção de papéis artesanais de fibras naturais tingidas, seguindo a tradição japonesa *washi*. Eu colocava as fibras tingidas em uma suspensão aquosa, reunia-as em uma tela pequena de nylon de aproximadamente 10cm x 15cm, a qual servia de módulo para construção de obras com dimensões finais da ordem de ou maiores que 2,0m x 2,5m.

Após o tingimento das fibras, o processo de feitura dos papéis se dava a partir da coleta das fibras na tela, escoamento da água e sobreposição desse conjunto de fibras reunidas sobre um outro conjunto, anteriormente disposto da mesma forma. A água em excesso na qual as fibras estavam suspensas, era absorvida por camadas intercaladas de espuma e papelão que se situavam abaixo. A escolha da cor de cada conjunto de fibra e a ordem de associação desses conjuntos, que eu definia como o meu processo de pintura, variavam entre o randômico e o intencional. A paleta de cores era simples e continha o azul, dois tons de vermelho, cinza, preto e branco. Por vezes, a fibra natural era misturada com polpa de papel reciclado, também tingida, para mudar a textura do material final. Trabalhava-se no chão, tendo-se sempre que levantar, tomar uma certa distância e ver como o trabalho se desenvolvia.

Após algum tempo, comecei a perceber que a criação do trabalho em si continha um procedimento repetitivo: o de sobrepor um conjunto de fibras de uma tela a um outro conjunto previamente disposto. Percebendo este processo repetitivo, comecei a trabalhar com motivos que se repetiam: barras horizontais ou verticais que eu distribuía com uma distância aproximadamente fixa, separando-as uma em relação à outra. Como esta repetição

tem um começo e um fim, um vetor é criado paralelo à orientação do alinhamento das barras e com um sentido do começo para o fim do processo. Essa vetorização materializava o tempo de minha produção.

Comecei a perceber também que, durante a sobreposição, o novo conjunto de fibras não necessariamente cobria totalmente o anterior. Por vezes, o primeiro podia ser percebido nas bordas do segundo ou dentro de algumas de suas cicatrizes, criadas pela fragilidade do material. Além do mais: a cor que ressaltava nos elementos que eu trabalhava (as barras, por exemplo) era a mesma cor, com as mesmas características do espaço físico que as separavam. Havia um registro do que estava por baixo, marcado no que estava por cima e esse mesmo registro servia para separar os elementos escolhidos. Era um registro de um ato passado (que, inclusive, compunha um espaço), em um ato presente (passando, inclusive a compô-lo), à espera de um ato futuro de sobreposições.

A percepção dos procedimentos de pintura começou a me interessar mais do que o trabalho em si, ou a sua finalização. As pinturas tomaram dimensões maiores, mas estreitaram-se. A compulsividade do fazer se tornou mais importante do que a necessidade de finalizar.

Mas o fato é que, devido àquela fragilidade das fibras, podia-se acessar passado e presente convivendo juntos, em um pequeno lugar do papel produzido. À semelhança, passado e presente geológicos podem também ser encontrados juntos, lado a lado, ou por vezes em disposições geométricas mais complexas, quase no mesmo lugar. A sobreposição dos eventos é uma constante geológica e estavam ali presentes naquelas ações de fazer aqueles papéis. Mas como definir o evento passado do posterior a ele? E seria necessário defini-los ou simplesmente contemplá-los? Mas, apenas contemplando-os, assume-se que passado e presente são apenas convenções. A identificação de passado e presente dependeria tão somente de um acontecimento, ou de um instante que os individualizassem. Essa vontade de testar a existência de diversos ambientes diferentes em um mesmo local (ou em uma área pequena) levou ao abandono das pinturas e a criação de instalações e site specifics que serão abordados nesta dissertação.

2

No ano 2000, ao entrar em um elevador me ocorreu a seguinte situação:

Eu, um amigo e uma pessoa que não conhecíamos nos encontrávamos no lobby de um prédio público à espera do elevador. Quando o elevador chegou tivemos a atitude normal de qualquer ser humano: não nos olhamos, esperamos que a porta se abra, entramos pressionando o botão correspondente ao andar dos nossos destinos, e, uma vez dentro do elevador, nos voltamos para a porta, a qual se fechou gentilmente. Após alguns poucos segundos, a porta do elevador abriu novamente e uma companhia soou. Eu olhei para o meu amigo e perguntei: "... nossa! Já chegamos?" A pessoa que não conhecíamos saiu do elevador, começou a caminhar apressadamente, mas após alguns passos, já fora do elevador, exclamou: "... mas como? Nós nem saímos do mesmo andar!"

Aquele evento me fez começar a observar pessoas em elevadores e refletir sobre essa capacidade que o elevador tem em influenciar a nossa noção do tempo decorrido. Ainda mais: a própria noção do espaço elevador.

O elevador havia fechado e aberto a porta em questões de segundos. Não havia saído do lugar: algum problema técnico devia ter acontecido. Mas a pessoa que saiu do elevador não deve ter percebido o tempo decorrido nem a ausência do movimento de subida, que deveria ter havido. Ela simplesmente, por automatismo, saiu do elevador achando que já havíamos chegado no seu andar.

Um elevador público permite a entrada de qualquer pessoa que tenha o mesmo objetivo: acessar um determinado andar. Entretanto, por ser pequeno, em dimensões quase íntimas, constrange este mesmo público a uma condição intimista. Como consequência, o público minimamente fala, quase não se olha e raramente se toca, a não ser que o elevador se torne cheio de gente, o que é evitado inclusive com avisos sobre a sua capacidade máxima de carga.

Augé (1995) considera o elevador um “não-lugar”²⁵. Nessa dissertação, o conceito de não-lugar não será abordado por achá-lo muito relativo à utilidade do espaço físico e pouco frutífero para as discussões que se pretende chegar com esta dissertação.

Dentro do elevador, acontecimentos pequenos são notados, mas não apreendidos. Ouve-se quase apenas a respiração própria ou a do outro. Conversas tidas entre pessoas conhecidas antes de entrarem no elevador ganham um intervalo de silêncio, que dura até o momento em que essas pessoas saem do elevador. O elevador se torna uma ENTIDADE. E nos reverenciamos a ELE com total respeito.

Existe um intervalo de tempo que, uma vez dentro de um elevador, significa apenas a espera, a intenção, a preparação para um acontecimento. Este tempo não é contado, não é considerado psicologicamente, visto que ninguém pensa no tempo que o elevador demanda para deixar o primeiro andar e chegar até o vigésimo-segundo, por exemplo. Este tempo não é contabilizado no atraso de alguém para um encontro. Além disso, como os acontecimentos são minimizados devido à imposição intimista do elevador, não se percebe totalmente a sua passagem. O tempo se manifesta pela sua própria ausência dentro de um elevador.

A entidade-elevador se desloca para cima e para baixo. Estes deslocamentos em vetores verticais e em sinais positivos e negativos encontram uma resultante nula. Ao final de todos os movimentos de subida e de descida, tem-se sempre a sua anulação. O tempo e as três dimensões espaciais do universo euclidiano tridimensional se confundem no elevador. “Espaço” chega a se confundir com “lugar”, segundo as definições de Certau (1996), Tuan (1930), Merleau-Ponty (1990) e Ridley (1995)²⁶, dando ao elevador propriedades interessantes para iniciar o projeto de percepção do espaço e tempo, e da transgressão de suas relações.

²⁵ Marc Augé considera como não-lugares os “espaços” construídos com certos fins da “supermodernidade” como meios de transporte, trânsito, comércio e lazer, cujas mediações com os indivíduos passam por palavras, textos e pouca interação com o público.

²⁶ Ridley (1995) não consegue descrever espaço independentemente do conceito de tempo. Para ele, o tempo, para existir, precisa da ocorrência de eventos, que podem ser relatados em uma determinada ordem, mesmo que haja simultaneidade de eventos. Mas qualquer evento só acontece em um determinado espaço, não interessando se este espaço está dentro ou fora de nossos corpos. Algo precisa acontecer para que o tempo tenha algum significado: um objeto cair ao chão, alguém caminhar, a pele envelhecer, alguém admirar ou vivenciar uma obra de arte: enquanto o observador admira ou experimenta uma obra, acontecimentos de eventos bioquímicos e psicológicos ocorrem em seu interior; esse alguém respira e elabora idéias em uma ordem caótica ou lógica. As minimizações dos eventos em um elevador reduzem-no a concepção de espaço.

3

O trabalho *A materialização da impossibilidade*, realizado no ano 2000 na Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, consiste de diversas situações que ocorrem dentro do elevador desse prédio público, enquanto o elevador continua operando normalmente. Cada uma dessas situações (ou ciclos) têm um período fixo de uma semana.

O primeiro ciclo foi definido a partir da instalação da frase feita em vinil adesivo vermelho: **VOCÊ PODE IR ONDE QUISER** aplicada na parede interna, oposta a porta do elevador. A frase estava disposta de forma que o público pudesse lê-la facilmente e rapidamente, mesmo ainda estando fora do elevador.

No segundo ciclo, a frase anterior foi retirada e uma nova frase em vinil branco foi colocada na mesma parede interna do elevador. A frase era escrita de forma a ocupar o máximo possível de espaço, o que dificultaria a sua leitura rapidamente. Os caracteres escolhidos são o “courier”, que lembrem uma máquina de escrever antiga. Um índice estatístico é oferecido: **no ano passado, mais de 53 mil pessoas morreram em elevadores em todo o mundo.**

No terceiro ciclo, a frase anterior foi substituída pelo desenho de uma escada invertida e em perspectiva, feita em vinil adesivo azul. A escada tem seus limites inferiores e superiores no piso e teto do próprio elevador.

No quarto ciclo, criou-se um ambiente externo dentro de um ambiente interno. A escada azul foi retirada e uma gravação de chuva torrencial foi colocada dentro do elevador. Além disso, um tapete feito de grama natural e úmida foi colocado em todo o piso interno. Abaixo da grama, tinha-se um nível espesso de 7 cm, aproximadamente, de terra vegetal. A grama foi colocada de tal forma a esconder completamente o piso do elevador e causar um pequeno relevo. Periodicamente, a grama era umedecida para que ficasse constantemente molhada.

No quinto ciclo, utilizou-se de informações já dispostas dentro do próprio elevador. Essas informações correspondiam a sua capacidade máxima de carga, referindo-se a quantidade em peso, ou a quantidade em número de passageiros. A frase **CAPACIDADE**

MÁXIMA 6 PESSOAS OU 420kg foi transcrita em adesivo vinil branco e disposta na parede do elevador. Junto a ela, duas situações acontecem:

Na primeira, dispôs-se 6 balões prateados dentro do elevador, sem qualquer desenho, cheios de hélio. Os balões foram fixados ao chão por meio de um cordão e estavam cheios até a sua capacidade máxima, de forma a garantir uma superfície refletora lisa.

Na segunda, seis bolas de ferro, cada uma simulando pesar 70 quilos foram dispostas no chão do elevador. Na superfície de cada bola estava gravado “70 kg” em alto relevo.

O sexto ciclo constituiu em utilizar e realçar sons do próprio elevador. A frase anterior foi retirada e apenas uma gravação do próprio barulho que o elevador faz ao subir, descer, abrir e fechar a porta e soar a campainha foi disposto dentro do mesmo. O volume desses sons era o máximo possível para que se torne próximo do barulho real.

No sétimo e último ciclo, uma nova frase foi escrita em vinil vermelho e fixada na parede do elevador: **NEM SEMPRE VOCÊ ESTÁ ONDE QUER ESTAR.**

4

Todos estes ciclos foram criados para que o público percebesse o espaço físico por ele ocupado. Mas, ao percebê-lo, conseguisse também abstraí-lo a partir da sua experiência. As interferências realizadas no elevador, quando percebidas pelo observador, recolocam o tempo naquele espaço onde antes ele era ausente. O público não interage apenas com o elevador e a sua ausência de tempo. Interage também com os ciclos propostos e com o tempo desses ciclos. Um tempo relativo e paralelo à ausência do tempo do elevador.

Todos os ciclos apresentados atualizam o conceito de espaço físico para um espaço físico relativístico: eles remetem a outros espaços (a grama e o barulho de chuva), à semântica funcional do elevador (a escada) e ao próprio tempo relativo (os sons de abrir e fechar de porta não associados ao real abrir e fechar de portas). Através dessas operações, o espaço elevador deixa de ser finito e homogêneo para ser contínuo e infinito.

A primeira frase “você pode ir onde quiser” abre chances e possibilidades que a próxima frase destrói. Enquanto a primeira frase convida o observador a participar do espaço, a segunda o afasta dali e lembra-o de uma possibilidade real. Será? O afastamento

também é encontrado com as bolas de ferro pesando 70 quilos cada, e, com isso, preenchendo a capacidade máxima de carga do elevador. O espaço existente torna-se impenetrável ou de difícil acesso. As bolas não deixam que o observador entre, e a segunda frase possibilita a sua entrada, mas o afasta imediatamente a partir do momento em que ele percebe a sua chance. Preenche-se o espaço não com uma matéria sólida, como os trabalhos de Whiteread (*House*, por exemplo), mas como uma idéia de impossibilidade.

Contudo, a primeira frase mente: em realidade, ela lembra que “você” só pode ir para cima ou para baixo, e não a qualquer lugar, e ao sair desse prédio, seus movimentos dentro deste elevador serão anulados. Será como se “você” nunca tivesse estado ali. E se “você” nunca esteve, este lugar (o próprio elevador) não existe. É o espaço físico relativístico einsteiniano sem nenhum lugar específico com qualidades de referências. Mas também é o homem contemporâneo, cuja identidade, já comprometida na modernidade, torna-se incapaz de só por ela justificar a sua própria existência.

As bolas prateadas dispostas no elevador refletem todo o espaço deixando-o curvo como a “Jelly Bean” de Anish Kapoor faz com a cidade de Chicago. Mais ainda: como são seis bolas, elas os deformam e os multiplicam. Além disso, deformam e multiplicam o observador que se situa em um ponto e que vê sua imagem refletida em cada bola em “posições” diferentes ao mesmo tempo devido as diferentes posições que as bolas ocupam. Vários espaços não euclidianos são sugeridos e em cada um desses espaços uma possibilidade diferente: o espaço físico quântico e relativístico. Mas uma vez, o homem contemporâneo e suas possibilidades de ser, não a partir da sua identidade comprometida, mas pela sua relativização dos fatos.

Finalmente, o trabalho termina com a última frase, que ratifica as experiências dos ciclos anteriores. Nem sempre você está onde quer estar, nem sempre você é onde (ou o que) quer ser.

5

Embora todos os ciclos no trabalho *A materialização da impossibilidade* tentassem colocar em cheque, ou até mesmo lembrar ao observador o espaço vivido por ele, a função própria do elevador nunca foi anulada pela “função própria” (se é que existe alguma) dos

ciclos sugeridos. Ocorria sempre uma coexistência dessas funções. A partir dessa idéia de coexistência foi elaborado o trabalho “uma barraca de camping...” para a galeria do instituto Goethe de Porto Alegre, apresentado em 2001.

O trabalho consistia em implantar um camping e alguns de seus elementos mais característicos na galeria do Instituto Goethe. Ao mesmo tempo, pretendia-se realçar a própria arquitetura da galeria e o prédio em si, onde funcionam aulas de alemão, teatro, lanchonete e biblioteca.

A galeria do Goethe habita um espaço entre a lanchonete e a biblioteca do instituto. O espaço é retangular, limitado por três paredes, e avança para a portaria sem um limite definido, onde se tem uma vista privilegiada que dá acesso a todo o espaço da galeria.

Partindo-se deste ponto, próximo à portaria, e observando-se o trabalho, percebe-se que o ambiente foi dividido em dois a partir de uma linha horizontal definida no espaço. Acima da linha, tem-se um tapete de grama natural verde escuro, sobre uma camada de terra vegetal marrom escura. Abaixo dessa linha, a cerâmica cinza da própria galeria.

É interessante fazer uma observação aqui: este trabalho foi pensado como uma pintura a partir de uma posição de entrada da galeria. Todos os objetos ocupam lugares que foram definidos mais em função da sua cor, textura e forma, do que da sua função. O espaço físico pensado nesse procedimento de pintura situa o observador em um ponto específico, assim como fez a perspectiva nas pinturas do começo da Renascença.

Sobre o tapete de grama têm-se elementos correspondentes ao camping, como: a barraca cinza, em tons que lembram o piso da galeria, e com alguns detalhes lilás; uma mesa de madeira sobre a qual existe uma televisão portátil branca; uma cadeira de madeira fechada e deitada sobre a grama; alguns brinquedos e material esportivo, como raquetes de frescobol e de tênis-de-mesa; algumas sandálias *havaianas*; uma caixa de isopor e uma toalha em tons entre o azul e o verde, colocada displicentemente sobre a caixa; um para-sol colorido, mas com os tons em vermelho alaranjado e o azul voltados para o observador. Ao mesmo tempo, percebe-se nesta região um forte elemento que faz referência à própria instituição: um extintor de incêndio.

Abaixo da linha do horizonte, percebe-se o chão da galeria em cerâmica cinza sobre o qual estão alguns elementos que se estendem do camping: uma piscina desmontável de plástico azul; uma cadeira de madeira e o controle remoto que fazem par com a mesa e a

televisão portátil, já descritas; e uma árvore (ficus) plantada em um vaso preto. Observam-se também elementos da própria instituição, como: uma escada metálica portátil usada para reparos e pertencente ao próprio Goethe; e alguns porta-canudos da lanchonete.

Outros objetos encontram-se espalhados tanto sobre a região verde como sobre a região cinza. Alguns desses objetos encontram-se repetidos e alinhados, preservando um espaço constante entre eles: caixas de ovos, pás, porta-canudos metálicos.

A escolha de um camping partiu pelo antagonismo que ele representa ao consciente coletivo folclórico (claro) porto-alegrense de um alemão: rigoroso, metódico, convencional. Antagonicamente a este alemão convencional, a disposição dos objetos do camping obedece a um rigor pictórico, mas em seus aspectos realistas, mostram um verdadeiro desinteresse pela sua organização: um desleixo do campista.

Na altura média da parede da galeria, em todo o seu perímetro interno, tem-se uma linha horizontal de texto composto por palavras separadas por vírgula e feita em vinil adesivo cinza, um pouco mais claro que o piso da galeria. As palavras que compõem o texto são referentes aos elementos que existem no Instituto do Goethe, bem como a alguns elementos do camping. Somado a isso, existem palavras que fazem referências à cidade em que a instalação ocorre e a todo imaginário de férias dos habitantes daquela cidade. O texto está transcrito abaixo:

uma barraca de camping, uma mesa, duas cadeiras, uma tv em cores portátil, um ficus, um vaso, um chão de cerâmica, uma lona preta, uma piscina de plástico, um gramado, a rua 24 de outubro, a cidade de porto alegre, uma escada, um controle remoto, o campo, degraus, o instituto goethe, um prédio de 6 andares, carros, pessoas, terra marrom, um estacionamento, um elevador, um cofre que não é usado, extintores de incêndio, um jornal diário, uma coluna, várias colunas, uma biblioteca, uma galeria, um bar, vidros, luzes, verde, um colchão, um edredom, travesseiros, outros prédios, copos plásticos, jogos, bolas, baldes, salas de aula, um teatro, estantes, livros, talheres de plásticos, o guaíba, o litoral, santa catarina, o azul, banheiros, a free-way, o frio, gritos, risadas, quedas,

choro, o calor, o para-sol, a bermuda, a toalha, o varal, as havaianas, a água, a antártica, um romance, o isopor, as lentes escuras, o protetor 50, o ancinho, os argentinos, o surf, as ruas vazias, o espeto corrido, o milho cozido,

6

O trabalho *uma barraca de camping...* foi concebido como uma pintura vista a partir da entrada do Instituto. Dessa forma, a distribuição dos elementos que compõem o trabalho foi feita formalmente: a cor da bermuda laranja dependurada na escada metálica está em equilíbrio com um tom parecido do guarda-sol posicionado no extremo oposto e na metade da linha imaginária que os une encontra-se o extintor vermelho; o azul da piscina cria uma triangulação com o lilás do detalhe da barraca e com o azul no guarda-sol; uma linha curva preto é criada através do vaso do fícus, o escuro da entrada da barraca, o saco plástico de lixo, e as duas pás apoiadas à parede do fundo. Se o trabalho foi construído assim, então todos estes elementos que compõem o trabalho poderiam ser rebatidos na parede branca do fundo e formar com isso uma grande pintura. Ao contrário, os elementos saíram dessa parede e permitiram que o observador entrasse nesse espaço físico plano da pintura. Entretanto, ao entrar, o observador percebe fazer parte de um espaço proposto: um camping, sem nunca perder a noção do espaço onde o camping está inserido (o Instituto Goethe). Essa noção é ratificada não só pelos objetos do Instituto espalhados no camping, mas também pelas palavras que compõem o texto, referindo-se ao Instituto, ao camping e ao espaço de memória de lazer e dever. No texto, vários objetos e coisas e sentimentos são listados numa ordem que respeita apenas uma certa sonoridade da leitura do texto, um ritmo, mas não o espaço a que cada objeto se refere. O espaço contínuo do instituto é comprometido pela sobreposição do espaço do camping. O camping não funciona como uma área de descanso para ser utilizada a parte do Instituto Goethe. Ele apenas é uma analogia a um camping inserido em um outro contexto.

7

Frederic Jameson (1991) diz que “nós estamos submersos (...) ao ponto em que nossos corpos pós-modernos estão perdidos de coordenadas espaciais e praticamente incapazes de qualquer distanciamento”²⁷. Oliveira *et al* (2003) utiliza esta afirmação para dizer que já que estamos desorientados espacialmente, “reativamos as sensações e subjetividades”²⁸ e a utilizamos (cheiros, luminosidade) para perceber o espaço físico. Quando ele afirma isso, chama a atenção para alguns artistas que utilizam instalações para comporem um espaço. Ele tenta induzir que as instalações ganharam mais expressividade no campo das artes devido a essa desorientação espacial do homem contemporâneo, que, além das triviais coordenadas espaciais, precisaria de mais estímulos para compreender e entender o espaço a sua volta. Oliveira *et al* (2003) faz isso para falar sobre a arte contemporânea mais recente, e não parece estar preso a formalidade moderna.

Entretanto, eu penso que parte dessa desorientação está relacionada a nosso hábito de percepção espacial através da perspectiva geométrica, que requer um espaço estável e organizado. Entretanto, o mundo pós-moderno não é assim. Ele nos coloca em um espaço relativo, com características einsteniana e quântica, “acidental, descontínuo e heterogêneo”²⁹, como observado por Paul Virilio (1991), mas que mesmo assim poderia ter a sua forma organizacional lógica, como visto no capítulo 3 desta dissertação. É importante frisar aqui que, mesmo com características complexas do espaço contemporâneo, existe uma organização simples e harmônica para explicá-lo e compreendê-lo. Como artista, interessa-me testar essa percepção do espaço, tornar a percepção do espaço próxima da sua concepção contemporânea, poder transgredi-la.

Os trabalhos *a materialização da impossibilidade e uma barraca de camping...* procuram explorar a percepção de um observador exposto a um espaço heterogêneo através da sua experimentação. Esses trabalhos criam acidentes do espaço através da apresentação de propostas. Entretanto, nestes dois trabalhos, nota-se uma única operação: a adição de um espaço hipotético que passa a ser real, ou é uma analogia ao real (o camping, o pasto chuvoso do elevador) a um espaço já existente (a galeria do Instituto Goethe, o elevador).

²⁷ Jameson, F (1991) p.87

²⁸ Oliveira et al. (2001) p. 49

²⁹ Virilio, P. (1991) p.35.

São processos de deslocamento de espaços muito distantes e cuja escolha é arbitrária. O observador procura em seu banco de dados mental a que espaço a minha inserção se refere. Embora eu quisesse criar um contraste de “dentro” e “fora” colocando a grama no elevador, eu poderia ter pensado na inserção de um outro ambiente externo (praia, rua, parque). Embora houvesse a intenção de contrastar espaços de lazer e dever na “uma barraca de camping...” eu poderia ter escolhido outros espaços de lazer para serem inseridos no Instituto Goethe³⁰. E o que ocorreria se houvesse um processo de deslocamento para espaços muito próximos, quase tautológicos? O deslocamento do mesmo espaço para dentro dele mesmo. Como as referências espaciais funcionariam na percepção do observador?

8

Em 2003 fui convidado para fazer uma intervenção no Torreão, espaço cultural onde funcionam: um espaço de curso e orientação artística, ministrado por Jailton Moreira, o atelier de Elida Tesler, e um espaço de “intervenção” situado em uma torre no quarto andar da edificação.

O Torreão é um espaço muito especial para mim. Frequentei-o por muito tempo, através da orientação artística de Jailton Moreira, com o qual pude travar conversas muito produtivas, e que ainda estão eventualmente ocorrendo.

O acesso à torre onde ocorrem as interferências se dá por dois lances de escadas, dos quais o último é muito característico: seus degraus são muito altos e a sua largura é muito curta. É impossível chegar à torre sem sentir a inconveniência de subir este lance de escada.

Pelo Torreão passaram artistas cujas produções me influenciam bastante, como Waltércio Caldas, Eduardo Frota, Rolf Wicker e Maria Paula Recena.

Rolf Wicker (figura 17), por exemplo, havia instalado no chão uma planta bidimensional em escala natural, que por vezes extrudiam paredes concretas, de quartos que ele havia morado. Sua operação era simples: primeiro, ele embaralhava as plantas baixas de

³⁰ Entretanto, existe uma poética no pasto e no camping que me interessam mais, e daí resultam as suas escolhas. Aqui poderiam vir discussões também pertinentes a esta poética e à arte contemporânea. Elas são interessantes e são produtos das relações que se estabelecem entre o artista e o observador, guardando-se a bagagem de informações que os compõem. Entretanto, essas questões não fazem parte das discussões que interessam nessa dissertação e, portanto, não serão abordadas.

alguns quartos escolhidos por ele de forma a configurar um desenho que lhe interessasse. Definido o desenho, ele a reproduzia no chão em escala natural. Algumas das paredes da planta baixa eram materializadas e, somada a disposição da luz escolhida pelo artista, imprimiam ao espaço de exposição (o Torreão) uma característica espacial completamente diferente seja do espaço Torreão, seja dos quartos que ele havia morado. Havia ali uma heterogeneidade forte que confundia o observador e o remetia para, talvez, o seu próprio espaço. Aquelas operações que Rolf Wicker desenvolvia eram muito parecidas com as que eu estava desenvolvendo. Mas a limpeza visual minimalista daquele trabalho influenciou bastante nos meus trabalhos desde então.

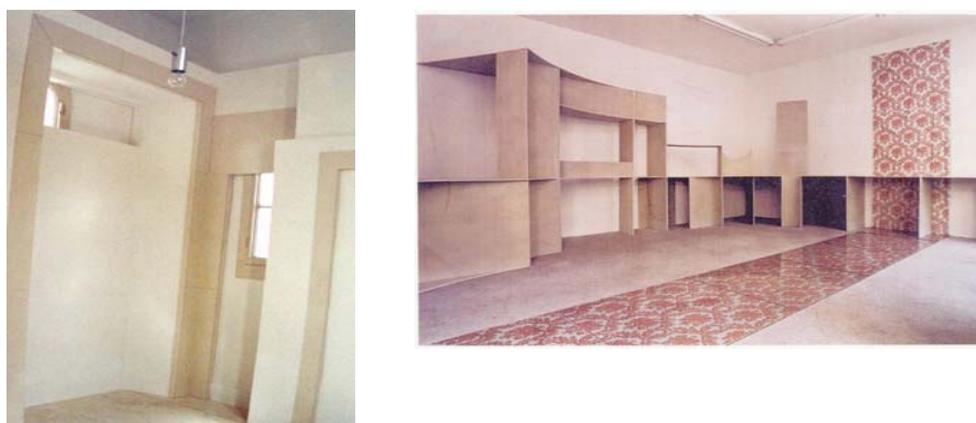


Figure 17 – Rolf Wicker - Instalação no espaço Torreão, 2004 (à esquerda) e Instalação “Vestibuli” (à direita), 2002.

O trabalho proposto por mim para o Torreão foi repetir o Torreão, desde a porta de entrada com a sua parede, a escada desconfortável, o piso em ripas madeira e o guarda-corpo em suas dimensões reais e colocá-lo dentro dele mesmo. Toda a estrutura repetida foi feita com bastante cuidado na escolha dos materiais para que fossem os mesmos dos (ou estivessem muito próximos aos) originais. Não poderia haver qualquer dúvida no observador quanto à veracidade dos materiais. As paredes criadas na intervenção e originais ao Torreão tinham que se encontrar perfeitamente, sem que houvesse frestas. Os degraus da intervenção tinham que ter as mesmas dimensões dos degraus reais para que causassem o mesmo desconforto. O piso teria que ser firme, sólido e feito de ripas de madeira com as mesmas dimensões da original. A estrutura que suporta a solidez da intervenção não

poderia ser percebida, mas a solidez de toda estrutura teria que manter o acesso de qualquer pessoa e suportar um número considerável delas. A única diferença que ocorria era que, ao chegar no piso da instalação, o observador se deparava com um andar com um pé-direito de aproximadamente 1,20 m, tendo que se abaixar para ocupar este espaço.

O título do trabalho refere-se a ele mesmo (*Torreão – número 5*) e o número refere-se à ordem dos trabalhos que eu estava realizando e que tinham a mesma preocupação: o espaço físico e sua transgressão. A partir deste trabalho, os que vieram depois ganharam o título tautológico e os números de ordem. Evidentemente, esta era uma operação que os minimalistas utilizavam para tentar retirar de suas obras qualquer leitura outra além do que a obra literalmente mostrava: um cubo é um cubo. Entretanto, Didi-Huberman (1998) trava uma batalha em argumentos em toda a sua obra mostrando que isso é totalmente impossível, e por mais simples, hermética, tautológica que uma obra queira ser, é impossível que ela não abra no observador e no artista algum aspecto outro além da mais óbvia. Nos meus trabalhos, a tautologia do nome ao trabalho não é uma prisão, uma imposição, mas é uma ênfase ao espaço físico, uma escolha arbitrária dentre os vários aspectos do trabalho.

A idéia do trabalho “Torreão” era simples: era como se eu estivesse deslocando o eixo de um sistema de coordenadas para uma nova posição, ao longo de um vetor com direção pré-definida, mas preservando e apresentando os dois sistemas de coordenadas ao mesmo tempo (figura 18)

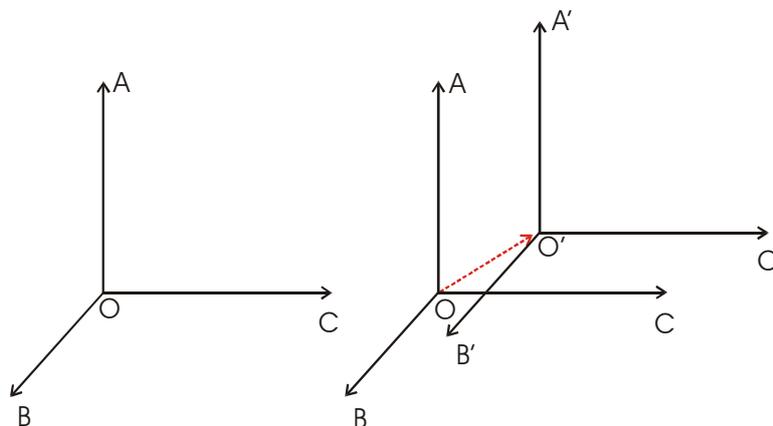


Figure 18 – Diagrama mostrando o deslocamento de um sistema de coordenadas cartesianas.

Na figura acima, observa-se o sistema de coordenada ABC (à esquerda) deslocando para uma nova posição A'B'C' (à direita). O eixo O gera o eixo O'.

Agora, imaginemos que haja um sólido qualquer (uma esfera) dentro desse sistema, como na figura seguinte (figura 19):

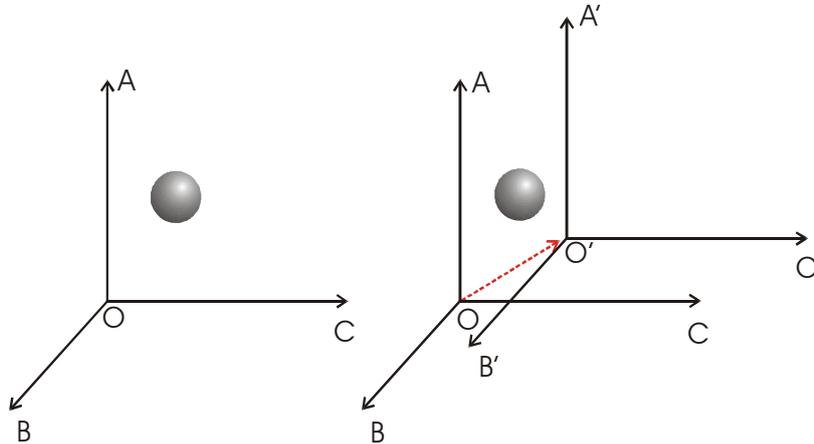


Figure 19 – Diagrama mostrando o deslocamento do sistema cartesiano com uma referência (a esfera)

A posição da esfera no sistema ABC pode ser representada por um conjunto de 3 coordenadas, tanto na figura à esquerda quanto na figura à direita, com os mesmos valores. Entretanto, se eu levar em consideração apenas o sistema A'B'C', eu deverei dar valores diferentes de coordenadas para situar a esfera. O interessante é que a esfera não muda de posição. O que muda é o meu referencial. Neste caso, qual a melhor referência para expressar a posição da esfera?

No caso da intervenção proposta, a esfera poderia ser o observador, enquanto o sistema de coordenadas, a arquitetura do próprio Torreão ou a arquitetura da instalação. Como o espaço físico não é só a arquitetura seja do Torreão, seja da instalação, mas também todo o ar presente entre as paredes, os cantos, os elementos que o compõem, o espaço vazio, inclusive, o que se está fazendo é deformando (ou multiplicando) o espaço físico e com isso, deformando ou multiplicando as referências do observador. Este é o homem contemporâneo: um homem incluso num espaço cuja velocidade dos eventos, a relativização de fatos históricos, a queda de alguns paradigmas do mundo moderno e a existência da Internet são alguns dos fatos que requerem que este homem tenha uma percepção contemporânea diversa do tempo e do espaço, diferente daquela baseada em seus

hábitos de entender o mundo com base apenas na linearidade ou na ciclicidade do tempo, em que a simultaneidade é minimizada ou ocultada, e na perspectiva geométrica, em que o espaço é necessariamente estável e organizado.

DAS INSTALAÇÕES AOS MÓDULOS

“Quarto-cozinha – número 6”, “Cozinha-banheiro – número 7” e “Uma mesa e quatro cadeiras”

Ver estes trabalhos no anexo - PORTFÓLIO

1

A realização do trabalho *Torreão – número 5* foi muito importante para mim. Ele abriu uma questão muito interessante referente ao processo de percepção do espaço. As pessoas que já conheciam o Torreão percebiam imediatamente a mudança no espaço físico ao entrar no espaço de exposição. Ao subir a escada real do Torreão o observador se deparava com uma parede e uma porta, que antes não haviam ali. Isto em si, já era uma mudança no espaço registrado na memória dessas pessoas. O entendimento de que era novamente o Torreão dentro do Torreão se dava ao atravessar esta parede e começar a subir as escadas, na maioria das vezes, ou apenas no piso da instalação, quando o pé direito já tinha uma altura de aproximadamente 1,20 m.

Por outro lado, as pessoas que nunca tinham ido ao Torreão e visitavam aquele espaço pela primeira vez, subiam as escadas reais do Torreão, viam a parede e a porta da intervenção, automaticamente atravessavam a porta, subiam as escadas da instalação até chegar em seu piso com o pé-direito de 1,20 m, se abaixavam para ocupar este novo “andar” e se interrogavam: “qual o trabalho, afinal?”. Muitas dessas pessoas desciam todas as escadas e subiam uma segunda vez, quando percebiam finalmente o que estava havendo.

Não se espera, aqui, que o trabalho tenha que ser entendido. Mas a percepção da repetição do espaço que eu observara nestes dois conjuntos distintos de pessoas me dava a impressão que o tempo estava presente e agindo de uma forma muito individual para a percepção do espaço. Era como se houvesse um período de suspensão para a percepção do espaço e seus elementos. Enquanto esse período de tempo não passasse, a percepção da repetição não ocorria. A memória de espaço para as pessoas que já conheciam o Torreão já era cristalina, já tinha virado imagem em suas mentes e já compunham um arquivo em seus

bancos de dados mentais. A confirmação de elementos repetidos, do espaço em si repetido, se dava quase instantaneamente, mas com algum atraso. Para os outros, entretanto, a memória do espaço era tão recente que precisava de uma “confirmação”. Um observador percebe elementos repetidos no espaço, mas demora a perceber que o espaço em si é que se repete, e não só seus elementos. Esse atraso de percepção para essas pessoas era muito mais longo que para os demais. Mas enquanto a percepção da repetição não acontecia, que espaço essas pessoas estavam habitando?

A partir dessa pergunta, comecei a traçar algumas estratégias para criar os próximos trabalhos:

- os espaços que eu criasse deveriam ser comuns a todas as pessoas, preferencialmente: espaços íntimos. Qualquer um que visse o trabalho poderia associar facilmente a que ele o remete(era uma operação muito usada pelos cubistas). Além disso, o observador deveria se sentir familiar e quase confortável ao espaço;
- os trabalhos deveriam ser pensados ainda como uma pintura, considerando-se sempre a forma e cor dos objetos e das partes que o compõem. Em se trabalhando com dois espaços distintos, utilizar cores que sejam complementares, quando possível. Nessa construção, tentar se aproximar ao máximo da estética comum que signifique o belo mais comum (a cozinha bela hoje tem certos elementos que circulam na memória de uma maioria de indivíduos), mas subvertê-la, levemente.
- os trabalhos deveriam ganhar total independência do espaço no qual eles fossem apresentados;
- deveriam ser montáveis e desmontáveis, com a possibilidade de serem instalados em qualquer lugar: algo entre o real prático, funcional e duradouro, e o cenário falso e temporário;
- os trabalhos teriam que ser construídos. Não poderiam partir de um espaço que eu me apropriasse e fizesse a combinação com outro espaço construído ou apropriado. Eles teriam que estar isentos de memória ou histórias. Além disso, eles deveriam “nascer” assim: superpostos.

A partir dessas idéias, tidas como premissas, comecei a projetar os trabalhos em programas gráficos que simulam o espaço 3-D. Alguns destes projetos viraram maquetes,

que após análise e verificação de possíveis ajustes, voltavam para o programa gráfico e/ou eram executados.

Esses trabalhos não deveriam ser pensados como instalações ou *site specifics*. Eles deveriam ser independentes do espaço onde eles eram apresentados e ativar apenas um pequeno campo nas suas vizinhanças. Contudo, devido a sua construção como uma pintura, deveriam ser facilmente notados à distância. A idéia era que eles fossem funcionais, na medida do possível, e toda parte que os tornassem funcionais (fios, mangueiras, cabos) deveria fazer parte do trabalho, também.

A partir dessas características, comecei a denominar estes trabalhos de *módulos*.

2

“*Quarto-cozinha – número 6*”, “*Cozinha-banheiro – número 7*” (este último projeto em fase de término) são dois módulos onde se apresentam dois espaços superpostos. No primeiro, um quarto de solteiro e uma cozinha; no segundo uma cozinha e um banheiro. “*Uma mesa e quatro cadeiras*” é um módulo que apresenta uma mesa, quatro cadeiras e um piso xadrez em branco e preto repetidos e superpostos a eles mesmos.

“*Quarto-cozinha – número 6*” foi criado a partir da combinação de um quarto (formado por um abajur branco, um tapete oval branco, um despertador, um criado-mudo, uma cama de solteiro em madeira clara, forrada com uma colcha azul e um travesseiro verde) e uma cozinha (apresentada por uma parede vermelha em fórmica com uma prateleira contendo 6 copos azuis e 6 pratos verdes, uma bancada de pia com um fogão duas bocas vermelho e uma vasilha de madeira, um botijão de gás e um isqueiro automático) e recebe um nome tautológico, seguido de uma seriação. Para tornar a cozinha e o quarto funcionais, um conjunto de fios e mangueiras sai da lateral da parede vermelha e pode ser facilmente conectado a saídas elétricas ou hidráulicas. Esses elementos são apresentados nas cores azul claro (mangueira) e preto (fios elétricos), geralmente enrolados mais próximo à instalação, tornando-se mais retos a medida que eles se afastam. Eles também fazem parte do trabalho e devem ser vistos, e não escondidos.

Em termos da sua construção pictórica, todos os elementos foram criados em função de um plano, materializado na parede vermelha. A partir dela, os elementos se distribuem e se organizam de tal forma que preservem um certo equilíbrio de cor (o azul dos copos, da

chaleira e da colcha na cama, o verde dos pratos em complemento com o vermelho da parede, o branco do abajur com a cor dos metais da cozinha, a madeira da cama e criado-mudo com o vaso de madeira e as prateleiras) ou forma (o paralelismo das preteleiras, lastro da cama, estrutura horizontal do criado mudo). A pintura em seu conceito ampliado é um elemento forte nos trabalhos. É como se ela ainda desse uma referência “clássica” a uma tendência contemporânea. Embora eu sempre esteja me remetendo a pintura ao falar dos trabalhos que eu desenvolvo, opto a não discuti-la com muita ênfase nessa dissertação.

Os dois ambientes (quarto e cozinha) se sobrepõem através de uma operação simples de translação de dois ambientes segundo a figura 20.

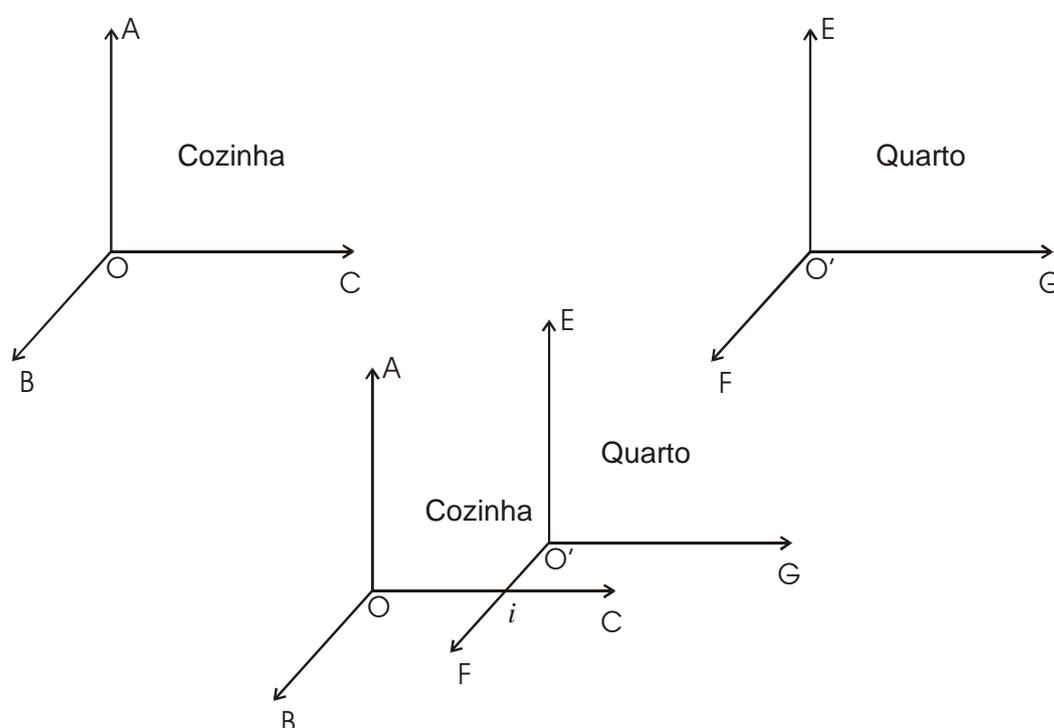


Figure 20 – Diagrama mostrando as operações utilizadas para construir o trabalho “Quarto-cozinha, número 6”

Essa translação ocorre segundo um vetor horizontal, paralelo ao plano BOC (ou ao plano FO’G), criando um ponto de interseção *i*. É como se o gráfico ABOC representasse a cozinha e tivesse a origem “O” localizada na base da parede vermelha da cozinha, no lado esquerdo, enquanto o gráfico FEO’G representasse o quarto, cuja origem “O” estivesse posicionada na base do pé esquerdo da cama. O ponto de interseção “*i*” está localizado no cruzamento da cama atravessando a parede vermelha. Essa operação de translação é uma

das operações utilizadas em simetria, além da de rotação e de reflexão. A partir da elaboração do “quarto-cozinha”, essas operações básicas de simetria passam a nortear muitos dos meus trabalhos.

O trabalho “*Cozinha-banheiro – número 7*” foi construído a partir da superposição de um banheiro e uma cozinha. Mas, além da translação da cozinha e banheiro para uma mesma região, foi utilizado o espelhamento da cozinha segundo o diagrama da figura 21.

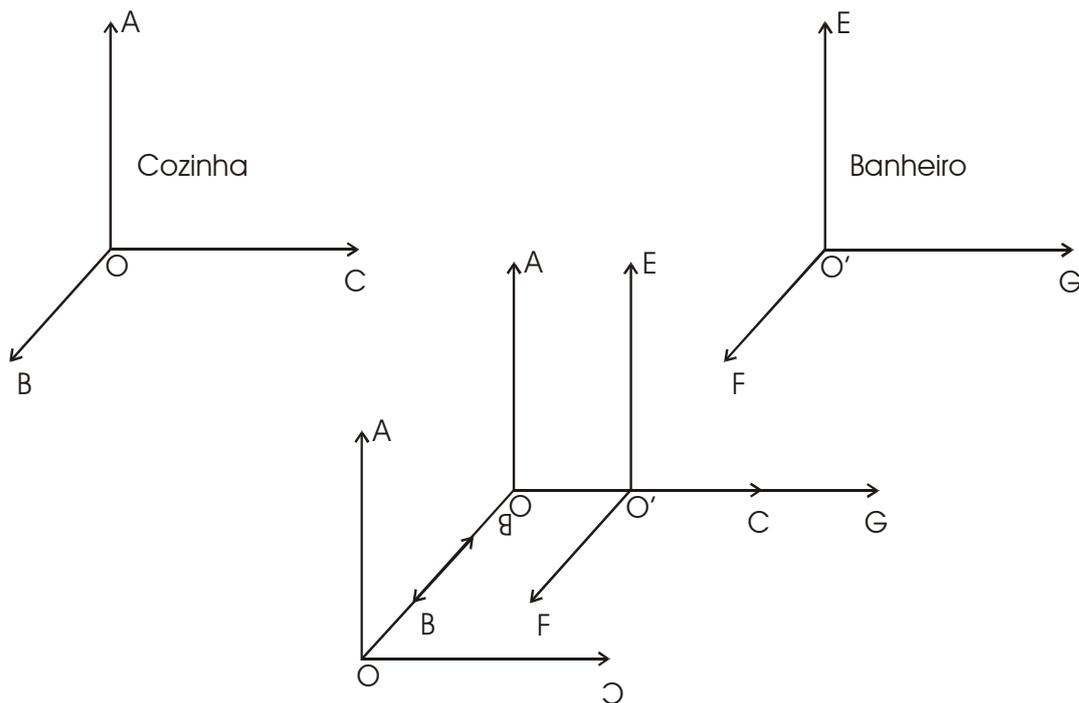


Figure 21 – diagrama mostrando as operações utilizadas para construção do trabalho “Cozinha-banheiro, número 7”

A cozinha (apresentada pela bancada da pia, parede em fórmica amarela, secador de pratos com pratos e copos) é espelhada em relação ao um plano representado por um vidro no trabalho (nos diagramas acima, as cozinhas estão representadas pelo gráfico “ABOC” e o gráfico espelhado com as mesmas letras invertidas). A idéia é materializar a imagem refletida apresentado a cozinha duas vezes. A cozinha e sua imagem espelhada interceptam o banheiro (representado pelo piso e parede revestidos de cerâmica, toalha e chuveiro) criando uma região de intercessão (no diagrama acima, o gráfico “EO’FG” representa o

banheiro). Mais uma vez, em termos pictóricos, os elementos buscam algum equilíbrio de cor e forma.

Os materiais escolhidos para os dois módulos têm as suas superfícies brilhantes. Embora a estética dos módulos convide o observador a se aproximar (visto que fazem parte de um inconsciente coletivo de belo), a superfície refletora dos materiais (fórmicas brilhantes, metais, vidros) o afasta. O convite e o afastamento se dão inclusive em certas possibilidades de funcionamento: o indivíduo, se quiser, pode abrir a torneira da pia do “*Quarto-cozinha*” que sairá água. Pode inclusive ascender o fogão, mas não poderá deitar confortavelmente na cama. A própria reflexão da cozinha e a intercessão dela com o banheiro já causam em si o desconforto da sua utilização no trabalho “*Cozinha-banheiro*”. O convite e afastamento também fizeram parte do trabalho “*A materialização da impossibilidade*”, já discutido.

“*Uma mesa e quatro cadeiras*” apresenta uma mesa e quatro cadeiras de madeira sobre um xadrez piso preto e branco rotacionados segundo um eixo vertical e apresentados sobrepostos ao primeiro. A operação de simetria é apenas a rotação segundo o diagrama da figura 22.

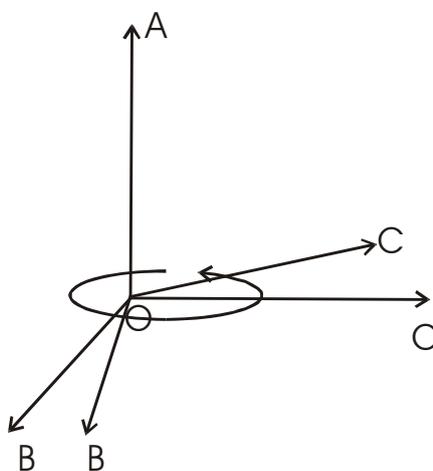


Figure 22 - diagrama mostrando as operações utilizadas para construção do trabalho “Uma mesa, quatro cadeiras...”

A partir disso, o mesmo ambiente é sobreposto a ele mesmo tautologicamente. O piso em xadrez, formado por quadrados pretos e brancos, inverte suas cores devido à rotação.

3

As operações de simetria poderiam explicar no meu trabalho qualquer deslocamento de espaços diferentes para um mesmo lugar, inclusive o espaço de memória. Mas qual é este espaço criado por essas operações? Como o indivíduo percebe espaços tão familiares a ele após essas operações que os modificam ou os deslocam dos seus locais de origem?

Os cubistas tinham o interesse em mostrar a figura em suas diversas partes, seu interior e seu exterior, os diferentes lados, tudo ao mesmo tempo. A figura era dissecada. Nas pinturas cubistas, o tempo é uma quarta dimensão e devem-se ver todas estas partes de um volume, representadas no plano, ao mesmo tempo.

“*Uma mesa e quatro cadeiras*” apresenta uma mesa e quatro cadeiras rotacionadas segundo um eixo vertical e superpostas a elas mesmas. Ao mesmo tempo, duas situações do mesmo espaço (uma pequena parte de uma sala de jantar?) são apresentadas. Embora haja uma correlação direta com toda arte cubista (com exceção a escultura cubista) o espaço apresentado em “*uma mesa...*” está íntegro. Existe uma sobreposição e interseção dos objetos, sem que haja sua dissecação ou uma fragmentação dos objetos. O observador é colocado à frente de uma escolha, sem na realidade ter direito a ela. A percepção do espaço duplo deve ser feita irrevogavelmente, não há como escolher, assim como não havia como escolher sobre qual lado do violino era representado nas telas cubistas. Entretanto, o observador, está à frente de um espaço apresentado (em “*uma mesa...*”) e não representado³¹.

Entre 1967 e 1968 Cildo Meireles cria a série *Espaços Virtuais: Cantos*, nos quais o artista tem uma preocupação com a investigação abstrata do espaço físico e a participação, ou deslocamento, do observador. Segundo ele os trabalhos eram “baseados nos princípios euclidianos de espaço (...), se correlacionavam com Corredor, de Bruce Nauman (1968-1970), utilizavam três planos para definir uma figura no espaço”³². Essa preocupação com a geometria euclidiana evidencia o espaço físico que Cildo Meireles

³¹ Verificar as discussões sobre apresentação e representação na página 28 desta dissertação. Mais uma vez, fica difícil representar um espaço complexo, imaginando que o espaço eisnteniano ou quântico poderia considerar os módulos como estruturas reais, e não apenas representações desses espaços. Apresentação e representação estão sendo usadas com seus conceitos ampliados e não são contraditórias. A cozinha não é uma cópia de uma cozinha, ela o é. Mas cozinha-banheiro não é um binário composto de uma cópia de uma cozinha e de um banheiro separados, ele é um cozinha-banheiro.

³² Herkenhoff et al., 1999 p.10

estava trabalhando: um espaço cartesiano e homogêneo. Mas concomitantemente, mesmo utilizando este tipo de conceito do espaço físico, queria problematizar questões das referências do observador, como, por exemplo: o “dentro e o fora”. Em uma entrevista a Priscila Arantes, na revista digital “Vermelho” n° 64, Cildo Meireles deixa isso mais claro nas seguintes afirmações: “canto é o lado interno de uma esquina. Toda esquina... todo prédio tem a esquina do lado de fora, mas do lado de dentro é o canto. É esse aspecto paradoxal do dentro e fora, da esquina que é canto, que me interessava nesses trabalhos (...) Queria trazer aquela discussão para um sistema referencial identificável. O exemplo mais facilmente identificável da questão do canto é o canto interno de uma construção (...) Ali não era a questão pop que me interessava, mas o espaço mesmo e a possibilidade da interação do espectador com a obra. Ou seja, apesar de estar trabalhando ainda no campo estritamente visual já havia aqui a introdução de um outro elemento que não era mais visual: o deslocamento do observador”³³. Interessante observar que para Cildo, “*Canto*” é uma representação, é virtual, o que não acontece na proposta dos meus trabalhos.

O deslocamento do observador ou o deslocamento do próprio espaço? E ao ser um ou o outro, qual a percepção desse observador àquele espaço apresentado? E que espaço físico é esse, visto que mesmo utilizando o espaço euclidiano ele quer subvertê-lo? Cildo quer subverter o espaço através da experimentação do próprio espaço pelo observador. Ele denomina esses trabalhos de maquetes, aos quais eu também poderia denominá-los de módulos, tomando-se como definição de “módulo” os argumentos já apresentados. Os espaços de Cildo Meireles são espaços construídos, e não apropriados. Não trazem memórias de outros locais. Estão ali, “deslocados” (ou “deslocando o observador”). Mas deslocados de onde? E deslocando o observador para onde? Para que canto aquele observador era deslocado, se o canto só remete a ele mesmo, visto não ser apropriado, mas construído? A que canto de sala aquele trabalho nos remete? Segundo Cildo, é uma representação de uma esquina, ou de um canto qualquer. Não tenho respostas para a maioria das perguntas, mas a certeza única de ser remetido a um espaço físico qualquer pela percepção dele. Um espaço que se torna tão concreto em minha mente que passo a vivenciá-lo: encostar-me na parede, encostar-me no canto, sentar-me no chão. Com certeza, pra mim, não é uma representação de um canto: é um canto!

³³ http://www.vermelho.org.br/principios/antiores.asp?edicao=64&cod_not=175

Nos meus trabalhos, desloco (de onde?) espaços diferentes e superponho-os no mesmo lugar. Não represento espaços, apresento-os³⁴. As referências de lugar e espaço são transgredidas nesse momento. Mais uma vez, não é apenas a parede ou os objetos que estão sendo apresentados, mas o espaço vazio entre eles, também. Cildo Meireles não apresenta apenas seus planos horizontais, verticais e “inclinados”, apresenta também o espaço vazio entre esses planos. Nesse momento, todo o espaço está sendo modificado, deformado. E como a fusão dos espaços para os módulos pode ser vista no conceito de espaço físico atualizado? Talvez, a membrana “espaço-físico” esteja deformada por uma grande “bola de boliche”³⁵ que draga tudo em sua direção. Draga todos os espaços fundindo-os, logo: um espaço físico relativístico. O observador está no quarto ou na cozinha ao observar o “quarto-cozinha número 6”? Nem num nem noutra, ele está em ambos, ao mesmo tempo. Mas se em sua percepção, o observador ainda dissocia a cozinha do quarto tentando percebê-los separadamente, segundo as suas próprias referências, onde ele estará habitando em um momento qualquer? Existirá probabilidade de chances de estar em um ou no outro sem nunca ter se deslocado de um para o outro, ou sem que esse deslocamento possa ser explicado ou previsto ou sentido, por tanto, um espaço físico quântico.

São essas tentativas da transgressão do espaço físico, atualização dos seus conceitos, aproximação ou afastamento de suas percepções que me interessam com todos estes trabalhos. Esses trabalhos apresentam (não representam) espaços transgredidos do espaço euclidiano, com as suas várias possibilidades de apreensão.

³⁴ Atenção para as discussões anteriores de representação e apresentação.

³⁵ ver o espaço físico relativístico do capítulo 3 desta dissertação

A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO E DO TEMPO NO ESPAÇO

PLANO

Série “Cronotopo”

1

Segundo Tisseron (2000) “a reflexão sobre a fotografia está constantemente ameaçada por duas armadilhas: a primeira consiste em crer que a fotografia é um puro reflexo do mundo (...) a segunda, pelo contrário, consiste em considerar toda fotografia como um conjunto de sinais portadores de significados (...) a fotografia quer dizer algo”³⁶. Segundo este mesmo autor, essas “armadilhas” já não teriam mais importância na fotografia contemporânea. E com certeza, não têm importância realmente: se o mundo fosse revelado pela fotografia, então o mundo seria apenas a imagem que vemos dele. Essas discussões abordadas por Tisseron também o foram por Arthur Danto³⁷, que evidencia que no começo da década de 80 havia um medo que a fotografia substituísse a pintura, claro: enquanto a pintura fosse considerada uma mimese da realidade.

Não sou um fotógrafo. Utilizo a fotografia como uma ferramenta, como um artista para discutir algumas questões, no caso: o espaço. Para mim, a imagem fotográfica é a leitura que fazemos dela e concordo com Tisseron na sua afirmação de que “toda imagem fotográfica proposta por um fotógrafo é uma reconstrução do real, e essa mesma imagem vista por um espectador se converte em outra imagem. A análise de qualquer imagem pode ir a duas direções complementares: remontar-se em direção à sua produção ou avançar em direção aos seus efeitos”³⁸. No primeiro caso, interessa os aspectos da produção da foto desde a escolha do motivo a ser fotografado até os processos usados pelo fotógrafo (ou artista) no tratamento da imagem. No segundo caso, interessa como essa fotografia será percebida pelo observador.

Quando utilizo a fotografia, na maioria das vezes trabalho com imagens digitais e sempre as manipulo. Neste momento, lembro-me de processos de pintura. Após definido o

³⁶ Tisseron, S. (2000) p.17.

³⁷ Danto, A.C (1997) capítulo 8.

que será fotografado, e tendo a imagem capturada, trabalho em cada imagem modificando a sua narrativa. Desde o momento da captura da imagem à sua manipulação, a impressão que eu tenho é de que a fotografia poderia ser uma mimese da realidade sempre burlada por operações de pintura. Eu adiciono elementos, modifico cores, retoco regiões da foto não utilizando pincéis e tintas, mas cursores, *mouse*, cores, pixels. Posso tornar o vermelho mais vermelho ou o branco um pouco mais acinzentado. Essas operações têm um objetivo específico: tornar a relação do espectador com a imagem produzida a mais próxima possível da intenção proposta por mim ao trabalho.

2

A fotografia baseia-se na imagem, a mesma que vemos com os nossos olhos. Para qualquer observador, o mundo não é, mas se assemelha a imagem que temos dele. Contudo, “em um mundo que rapidamente muda, tempo e memória são conceitos chaves para artistas contemporâneos. (...) Artistas partem das experiências pessoais para construir seus próprios espaços de memória (ou qualquer espaço). O termo singular ‘história’ (e eu diria narrativa) está sob constante ameaça do termo ‘múltiplas histórias’ (ou múltiplas narrativas). Vários artistas têm se afastado de comentar grandes narrativas, preferindo focar em estórias do cotidiano”³⁹. A cultura contemporânea está tão cheia de idéias e dúvidas sobre a autenticidade de sua história e de qualquer narrativa que ela tem se tornado fascinada com a infinita re-interpretação especulativa dos episódios no passado próximo e/ou distante: a verdade é relativa, fatos são relativos. Submeter a história e a narrativa a constante análise tem contribuído para desconfiar de qualquer explicação histórica unificadora com relação às questões de identidade, política e cultura e para desconfiar de qualquer sistema de valor que dê estruturas claras de moral ou julgamento estético. Ao invés disso, cada objeto, cada experiência, cada incidente, cada imagem deve ser avaliada de acordo com suas próprias particularidades e suas evidências constitutivas, de forma a que cada imagem seja tão real quanto o evento que ela figura. Considerando-se todas essas análises, a imagem deve ser tida como real. Converter essa realidade e sua narrativa com o propósito de transpor os conceitos de espaço e tempo faz parte de uma das questões no trabalho “*Cronotopo*”.

³⁸ Tisseron, S (2000) p.34.

³⁹ Oliveira et al. (2003) p.132.

3

A série “*Cronotopo*” foi iniciada em 2005 e trata-se de uma série contínua. Ela se refere a um conjunto de fotos digitais de corredores, na sua maioria, reproduzidas em papel metálico e apresentadas lado a lado. O conceito de corredores utilizado neste trabalho é dedicado aos locais públicos de passagem, finitos, delimitados em suas laterais por uma largura muito menor que o seu comprimento longitudinal. As delimitações das laterais se dão por qualquer objeto e não necessariamente por paredes. As fotos enfatizam o caráter perspectivo da imagem do corredor.

Cada conjunto de fotos foi realizado da seguinte forma: dispôs-se a câmara em uma das extremidades do corredor, apontou-se para a outra extremidade e disparou-se a câmara por várias vezes, obedecendo-se intervalos regulares de tempo. Após a tomada das fotos, escolheu-se uma seqüência de fotografias que apresentam uma narrativa centrada no deslocamento dos indivíduos fotografados no espaço. A partir dessas fotos, realizaram-se manipulações digitais na imagem de forma a alterar a narrativa da seqüência. Essa manipulação da imagem pode ser das mais diversas possíveis: desde o apagamento de algum objeto ou pessoa, a modificação de cores e texturas, até a introdução de objetos totalmente diferentes. Ocasionalmente, a introdução de objetos pode ser realizada a partir de objetos reais, no momento da tomada da foto.

O título de cada série é definido pelo nome Cronotopo seguido de um número. Cronotopo é um termo emprestado da literatura e, segundo Bakhtin (1981), se refere à intrínseca conexão das relações espaciais e temporais que são artisticamente expressas em literatura. É quando a narrativa enfatiza o espaço que acontece e o tempo de duração dos eventos desenvolvidos pelos personagens naquele espaço.

Nesta dissertação, serão apresentadas quatro séries:

Cronotopo 1: série formada por 5 fotografias com dimensão 0,60 x 0,45 m, cada, dispostas lado a lado, com dimensão final de aproximadamente 0,60 x 1,9 m. A série mostra um corredor formado por vários arcos de um jardim e uma abundante vegetação (Jardim Botânico do Rio de Janeiro). Nele se observam: uma menina que mantém a sua posição fixa em todas as fotos e mais dois personagens, ambos demonstrando um deslocamento em sentido oposto a câmara da foto, da esquerda para a foto da direita. Um

deles aparece na segunda foto, enquanto o outro, aparece na terceira. Esses dois personagens não estão presentes nem na primeira nem na última foto.

Cronotopo 2: série formada por 6 fotografias com dimensão 0,60 x 0,37 m, cada, dispostas lado a lado, com dimensão final de aproximadamente 0,60 x 2,28 m. A série mostra um corredor amarelo de um prédio público (O Instituto de Astrofísica e Geofísica da USP), onde se observam: um personagem que, da direita para esquerda se desloca saindo de uma porta azul no fim do corredor (última foto) e indo em direção ao plano da foto (primeira foto); um personagem de camisa branca e calça jeans que se desloca correndo (última foto) em direção ao final do corredor (terceira foto); um personagem de bermuda, camisa clara e mochila aparece caminhando em direção ao final do corredor e substitui o personagem anterior (quinta foto).

Cronotopo 5: série formada por duas seqüências de fotos, cada uma composta por 7 fotos. As seqüências são dispostas uma acima e outra abaixo. Cada foto tem uma dimensão de 0,50 x 0,33 m, fazendo com que o trabalho total tenha uma dimensão de aproximadamente 1,03 x 2,36m. A série mostra um corredor formado pelas palmeiras imperiais do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Em toda a série, observam-se dois personagens: um vestido com uma bermuda vermelha, camisa azul e mochila, e outro vestido com camisa cinza e bermuda marrom clara. Na seqüência de fotos superior, da esquerda para a direita, o primeiro personagem se desloca em direção ao fim do corredor, enquanto o segundo personagem parece estar caminhando de costa do fim do corredor para mais próximo ao plano da foto. Na seqüência de fotos abaixo, o primeiro personagem caminha em direção ao plano da foto, enquanto que o segundo caminha em direção ao final do corredor. O primeiro personagem se mantém sempre no meio do corredor ao longo do seu movimento, enquanto o segundo personagem se desloca de um lado para o outro, tendo um movimento diagonal.

Cronotopo 6: série formada por 12 fotos com dimensão de 0,60 x 0,45 m cada. As fotos são montadas em 3 seqüências dispostas uma acima da outra, cada seqüência com 4 fotos. O trabalho final tem dimensão total de 1,81 x 1,81 m, aproximadamente. A série mostra uma biblioteca (a biblioteca Pública de Porto Alegre), onde o “corredor” é definido pela disposição das colunas da sala de leitura, e seus personagens sentados em cadeiras em frente à mesa. No plano mais próximo, tem-se um personagem à direita das fotos que lê um

jornal. Na seqüência superior de fotos, a página do jornal é vermelha, dando ao conjunto uma espécie de “franja” vermelha na parte superior do trabalho. Nas demais fotos, a página do jornal é branca. Em um dos planos mais distantes da superfície da foto, tem-se um menino de camisa verde, mais a direita da foto. De cima para baixo e da esquerda para direita, esse menino descreve vários movimentos desde ler um livro, olhar para trás, como se algo tivesse ocorrido, voltar a ler o livro, se levantar e ir em direção a uma estante que se encontra no final do “corredor” à esquerda da foto. Na seqüência de fotos, a partir da sexta foto, o menino aparece duplicado repetindo todos os movimentos das primeiras fotos. A partir da décima primeira foto, o mesmo menino aparece triplicado repetindo todos os movimentos a partir da primeira foto, mais uma vez.

4

Em todas as fotos dos trabalhos descritos, o que se enfatiza é a perspectiva clássica do espaço. O centro de projeção de cada foto se situa muito próximo ao centro das fotos. O espaço representado é euclidiano para cada foto. Além do espaço, enfatiza-se uma narrativa. Existe uma proposta de narrativa para o observador de cada um dos trabalhos. No trabalho “*Cronotopo-1*”, alguém poderia narrar que a menina ficou parada enquanto os outros personagens entraram no corredor, se aproximaram dela e seguiram seus caminhos. Mas porque a menina estaria parada na mesma posição de movimento a caminho do final do corredor? No trabalho “*Cronotopo-2*”, alguém poderia dizer que a narrativa está sendo contada de trás para frente e que um personagem sai de sua sala e caminha para a foto, enquanto um outro personagem corre do plano mais externo da foto para o seu interior. Mas porque o personagem que corre é substituído por outro que caminha lentamente? No trabalho “*Cronotopo-5*”, a narrativa é simples: dois personagens que caminham para dentro e para fora do corredor; mas por que em tempos diferentes, como se um estivesse contando uma estória ao contrário do outro? No trabalho “*Cronotopo-6*”, por que o menino de camisa verde reconta sua estória 3 vezes, enquanto os demais personagens a vivem apenas uma vez? Todas estas questões podem ser levantadas por um observador atento que tenta contar uma narrativa olhando a seqüência de fotos de cada um desses trabalhos. As fotos são mostradas como em uma revista em quadrinhos sem o balão de texto. E por que contar narrativas usando fotos e não vídeo? Uma questão de gosto, simplesmente. Primeiro: eu

gosto da imagem parada. Segundo: eu gosto da disposição do trabalho entre foto e pintura, como mimese. Acho interessante o formato final do trabalho (um grande retângulo ou um quadrado), bem como a disposição dos elementos nas fotos. Vejo vetores definidos por esses elementos que dão certa harmonia entre as seqüências fotográficas. Esses vetores poder ser entendidos segundo os diagramas abaixo. Para o trabalho “*Cronotopo-1*”, por exemplo, imagine que a menina componha pontos que desenvolvem um vetor. Se ela permanece no mesmo local, olhando-se a foto da esquerda para direita, tem-se um vetor horizontal. Entretanto, imagine que os outros personagens são pontos de outro vetor. Da esquerda para direita, eles desenvolvem um pequeno vetor inclinado que cruza o vetor da menina (figura 23).

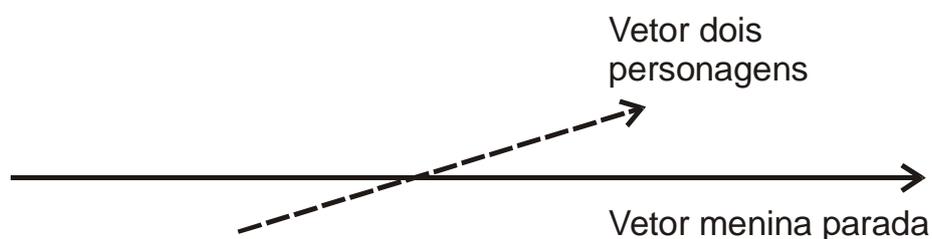


Figure 23 – Esquema representando a distribuição dos personagens no trabalho “Cronotopo-1”

Já para o trabalho Cronotopo-2 e Cronotopo-5, existem dois vetores definidos pelos seus personagens que se cruzam no meio das seqüências de fotos (figura 24).

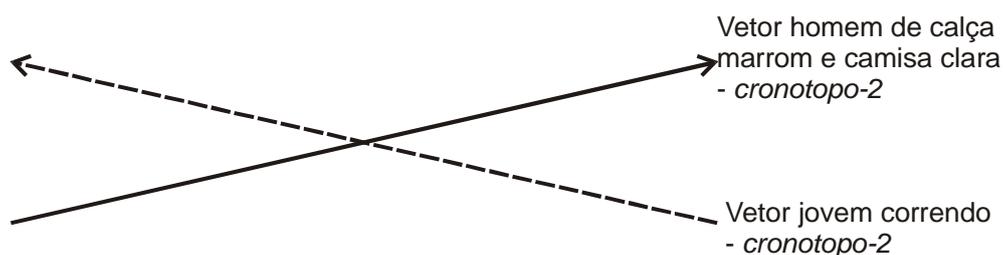


Figure 24 - Esquema representando a distribuição dos personagens no trabalho “Cronotopo-2” e “Cronotopo-5”

Ao mesmo tempo em que interessa como essas fotos serão apreendidas pelo observador, deixa-se quase evidente que se trata de fotos onde houve algum processo de montagem, seja real ou computacional. Nesse momento, os dois aspectos da fotografia me

interessam neste trabalho: o momento posterior a sua elaboração, percebido pelo observador, bem como o processo em si da fabricação das imagens.

5

Mas, a que se refere a transgressão das narrativas das seqüências fotográficas? Acredito que se refiram ao tempo relativo de cada um dos personagens. Em “*Cronotopo-1*”, uma das interpretações é: “a menina está parada”. Uma outra interpretação é: “a menina caminha tão lentamente que parece estar parada, enquanto os outros personagens caminham mais rápido”. O tempo da menina é diferente do tempo dos demais personagens. Em “*Cronotopo-2*”, o tempo de um personagem é o mesmo dos outros, embora suas velocidades sejam diferentes: um caminha lentamente e o outro mais rapidamente. Mas na sexta foto, um dos personagens (o que corre) simplesmente desaparece e é substituído por um terceiro (o que carrega a mochila). Levando-se em conta que as fotos são narrativas, para onde foi o personagem que corria? Para um outro espaço? Uma outra dimensão? Afinal, de quem é a estória contada: do personagem que corre ou o de mochila? Em “*Cronotopo-5*”, as narrativas dos personagens são invertidas, a flecha do tempo⁴⁰ (Prigogine, 1996) é assimétrica. O passado de um personagem corresponde ao futuro do outro, e vice-versa. Em “*Cronotopo-6*”, o tempo do menino de camisa verde é cíclico e recorrente, enquanto para os outros personagens, é contínuo.

Essas transgressões da narrativa dos personagens evidenciam que os personagens têm tempos relativos para cada um deles. Alternativamente, poderiam estar ocupando espaços relativos, e por tanto, um espaço einsteiniano. A quantidade de incertezas gerada pelas narrativas cruzadas poderia inclusive sugerir um espaço quântico. Essas fotografias são mimeses da realidade? Só as seriam se tempo e espaço fossem relativos. Os são? Se forem, elas expressam uma dificuldade de representação formal do espaço físico devido à dificuldade de percepção do mesmo, assim como Giotto tinha quando representava no plano da pintura seus objetos tridimensionais num espaço totalmente desarticulado. Mais

⁴⁰ A física assegura a simetria da flecha do tempo. Todas as leis da física mostram que o tempo é simétrico. Eu poderia explicar o passado e o futuro apenas trocando os sinais de uma equação matemática que descreve um movimento qualquer. Mas se isso é verdade, o futuro é previsível e não existe livre arbítrio. Os trabalhos da série *Cronotopo* tocam nesse paradoxo entre o livre arbítrio e a previsibilidade dos eventos. O espaço quântico, entretanto, aumenta as incertezas da flecha do tempo.

uma vez é importante ressaltar com esses trabalhos que eles não falam apenas de espaço físico (os corredores poderiam se remeter a passagens, nascimentos, dificuldades; a disposição dos indivíduos poderia remeter às relações entre indivíduos na sociedade...), mas o espaço físico foi um critério formal escolhido arbitrariamente ao longo de toda esta dissertação. O espaço físico atualizado em seu conceito (e eu acredito que outros critérios formais e modernos da arte, como forma, cor, textura...) poderiam ser usados para falar de arte contemporânea sem que com isso se esteja preso aos critérios tão importantes da modernidade. Utilizar esses critérios atualizados é atualizar a nossa visão de arte e do homem contemporâneo, que se relativiza, têm a sua identidade em constante mutação e sua história múltipla, e não uma única. Ao mesmo tempo, todas estas histórias estão sem nenhuma importância maior ou menor que a outra. Não existe nenhum critério de valor que faça uma história ser mais importante que a outra, visto que o espaço e o tempo relativístico são isentos de valor. Esta é a liberdade contemporânea que vivemos: uma falsa liberdade que nos apavora e que nos encanta. Não temos para onde ir, não há direções claras, não existe melhor nem pior. O próprio momento da arte contemporânea em sua múltipla expressividade.

PARA ONDE IR?

Durante o processo de elaboração dessa dissertação e dos trabalhos apresentados, eu tentei deixar claro que, para mim, existe uma especificidade da arte que utiliza seus critérios de forma, cor, espaço representado, texturas e etc. Estes conceitos “contemporaneizados” podem ainda ter os seus valores e serem bem úteis para falar sobre arte contemporânea. Ao se proceder dessa forma, estaremos consequentemente falando de questões da contemporaneidade que a arte contemporânea reivindica para si, como a proximidade da vida e do homem contemporâneo.

O desenvolvimento desta monografia e dos trabalhos citados também me levou ao pensamento de novos trabalhos e de novas discussões.

Assim como durante a passagem das instalações para os módulos (Capítulo 5), estou elaborando critérios que poderão ser usados para os próximos trabalhos. Dessa forma vejo a necessidade de explorar trabalhos planos ou com pequena profundidade, como resultado do “achatamento” dos módulos para discutir questões referentes ao espaço físico. A intenção é afastar um pouco mais o observador do trabalho, deixando-o mais contemplativo. Das instalações e *site-specifics* para os módulos, o observador foi colocado em um espaço definido pelo trabalho cada vez menor. A idéia é diminuir ainda mais este espaço da obra, deixando cada vez mais o observador sem acesso a ele. Os trabalhos têm que ser belos⁴¹ (dentro do que “belo” pode ser consenso) e atrair o observador, sem dar acesso ao mesmo. De certa forma, uma atitude como essa (em direção a pintura) está contra-corrente ao consenso de arte contemporânea. Mas acredito que é na mente do observador que se pode explorar melhor a experiência de um espaço físico de difícil representação. Além disso, explorar novos materiais e ainda mais a fotografia como ferramenta, incorporando-a nos futuros trabalhos. A fotografia será sempre usada como uma imagem que pareça real. A imagem, assim proposta, poderá ser contemplada por ela mesma. Essa mistura entre objeto resultante do achatamento dos módulos e fotografia me interessa no momento. Todos esses procedimentos dizem respeito à atualização dos aspectos formais da arte (espaço, cor,

⁴¹ A estética é uma das formalidades da arte. Como espaço, precisa ser atualizada em conceito.

forma) e aos procedimentos de pintura, ao qual, mesmo após a sua proclamada morte (Danto, 1995, Greenberg, 2002), continuam me interessando e poderão se constituir em ponto de partida para futuras discussões.

Concomitantemente, como esses aspectos formais da arte se aproximam e se afastam dos seus conceitos em outras áreas (forma espaço, tempo, cor, estética), principalmente nas ciências exatas, gostaria de investigá-los cada vez mais, atualizá-los e testá-los para a arte contemporânea. Muito já se fez sobre isso no campo da filosofia. Era como se a filosofia precisasse auxiliar no critério do que é e do que não é arte. Mas os conceitos usados não são unicamente da filosofia, e sim de vários campos. Deleuze e Guattari em sua extensa obra “Mil Platôs” tentam desmistificar um pouco a filosofia hermética em seus conceitos e usam conceitos claramente de áreas diversas (tectônica, aulacógeno, rizoma). O que eles fazem não é colocar a filosofia na interface das disciplinas, mas sim, os conceitos utilizados. Não se trata de trocar a filosofia pelas ciências exatas, nem recuperar aspectos modernos, ficando-se totalmente limitado por eles. Trata-se de testá-los, verificá-los, atualizá-los, ampliá-los. Para mim, a arte está em seu campo específico, mas utiliza conceitos que se situam na interface de vários campos. Se a arte contemporânea não contrapõe a arte pretérita a ela, por não haver nenhuma necessidade, mas a assimila e demonstra um próprio conhecimento dela, que o faça, então, à própria especificidade da arte.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

UTILIZADAS E CITADAS NO TEXTO

Augé, Marc, 1995. Non-places: Introduction to an Anthropology of Super-modernity, London and New York, p.77

Argan, G.C. , 1992. Arte Moderna. Companhia das Letras, São Paulo, 709p.

Bakhtin, M. M., 1981. "Forms of Time and the Chronotope in the Novel." The Dialogic Imagination. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P: 84-258.

Certeau, M., 1996. A invenção do cotidiano. Rio de Janeiro, Vozes.

Danto, A.C., 1995. After the end of art. Contemporary art and the pale of history. Princeton University Press, Chichester, 239p.

Didi-Huberman, G., 1998. O que vemos, o que nos olha. São Paulo, Ed. 34, 264p.

Edgerton, S.Y., 1991. The heritage of Giotto's geometry: art and science on the Eve of the scientific revolution. Ithaca, NY, Cornell University Press, p.45.

Foucault, M., 2001. Estética; literatura e pintura, música e cinema. Ditos e Escritos III. S. Paulo: Forense Universitária, p. 264-298.

Gleiser, M., 1999. A dança do universo: dos mitos de Criação ao Big Bang. Companhia das Letras, São Paulo, 434p.

- Gombrich, E.H., 1968. Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica. Livraria Martins Fontes Editora Ltda. São Paulo, 383p.
- Greenberg, C., 2002. Estética Doméstica – observações sobre a arte e o gosto. São Paulo, Cosac & Naify, 288p.
- Hawkins, S.W., 1988. Uma breve história do tempo do Big Bang aos buracos negros. Círculo do Livro AS, São Paulo, 184p.
- Herkenhoff, P., Mosquera, G., Cameron, D., 1999. Cildo Meireles. São Paulo, Cosac Naify Edições Ltda. 160p.
- Jameson, F., 1991. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, Durham, N.C., p.87
- Jammer, M., 1993. Concepts of space: the history of theories of space in physics. – 3rd enlarged ed., 261p.
- Lopera, J.A., Andrade, J.M., Amon, P., Garriga, M.T., Ródena, M.T., Silió, F., e la Puente, J., 1995. História Geral da Arte, Pintura I. Ediciones Del Prado e Fernando Chinaglia Distribuidora, S.A., 133p.
- Mason, S.F., 1964. História da ciência – as principais correntes do pensamento científico. 1^a Edição. Editora Globo, Porto Alegre, 527p.
- Merleau-Ponty, M., 1999. Fenomenologia da percepção, 2^a edição, Martins Fontes, São Paulo, 662p.
- Moraes, A., 1995. Regina Silveira: cartografia da sombra. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 359p.

Oliveira, N.; Oxley, N.; Michael, P., 2003. Installation art in the new millenium – the empire of the senses. Thames and Hudson ed., 208pp.

Prigogine, I., 1996. The end of certainty. The free press, New York, 228p.

Ridley, B.K., 1995. Time, space and things. 3rd edition. Ed. Canto. 191p.

Tassinari, A., 2001. O espaço moderno. Cosac & Naify Edições, São Paulo. 160p.

Tisseron, S., 2000. El misterio de la cámara lúcida, fotografia e inconsciente. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca 169p.

Tuan, Yi-Fu, 1930. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. Ed. DIFEL, São Paulo. 250p.

Virilio, P., 1991. Lost Dimension, Semiotext(e), New York, p.35

Wherteim, M., 2001. Uma história do espaço de Dante à Internet. Jorge Zahar Ed., 238p.

Teixeira Coelho, J., 1995. Moderno pós-moderno. Editora Iluminuras Ltda, São Paulo, 227p.

UTILIZADAS, MAS NÃO CITADAS NO TEXTO

Archer, M., 2001. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo, Martins Fontes.

Cauquelin, A., 1996. Petit Traité d'Art Concemporain. Éditions du Seuil.

Didi-Huberman, G., 1998. O que vemos, o que nos olha. Ed. 34. São Paulo.

Krauss, R.E., 1998. Caminhos da escultura moderna. Martins Fontes, São Paulo.

Smithson, R., 1979. The writings of Robert Smithson – Essays with illustrations. Edited by Nancy Holt, New York Press., New York.