

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

# **EM CONSTRUÇÃO:**

**INTERVENÇÕES NO ESPAÇO EM UM  
ENCONTRO DE PROCEDIMENTOS NA ARTE  
E NA ARQUITETURA**

TIAGO GIORA

**PORTO ALEGRE  
2015**

TIAGO GIORA

**EM CONSTRUÇÃO:**  
**INTERVENÇÕES NO ESPAÇO EM UM**  
**ENCONTRO DE PROCEDIMENTOS NA ARTE**  
**E NA ARQUITETURA**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais pela UFRGS, área de concentração: Poéticas Visuais.

Orientadora:

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos  
(PPG Artes Visuais/UFRGS)

Banca examinadora:

Profa. Dra. Tania Calovi Pereira (UNISINOS)  
Profa. Dra. Daniela Mendes Cidade (UFRGS)  
Profa. Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco (UFRGS)  
Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverza (UFRGS)

**PORTO ALEGRE**  
**2015**

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1 -</b>	Edificações coloniais italianas nos arredores de Caxias do Sul.....	35
<b>Figura 2 -</b>	Diagrama - Parc de la Villette. Paris, 1982-1998.....	39
<b>Figura 3 -</b>	Desenvolvimento da forma, Folies - Parc de la Villette. Paris, 1982-1998 .....	39
<b>Figura 4 -</b>	Croquis Praia de Palmas e Praia do Rosa. Janeiro de 2015 .....	43
<b>Figura 5 -</b>	Vista aérea Praia de Palmas, SC. ....	46
<b>Figura 6 -</b>	Vista aérea Praia do Rosa, SC. ....	47
<b>Figura 7 -</b>	Robert Morris, <i>Observatory</i> , 1971. Flevoland, Holanda. ....	48
<b>Figura 8 -</b>	Hélio Oiticica, <i>Relevo Espacial</i> , 1959 .....	57
<b>Figura 9 -</b>	Hélio Oiticica, <i>Parangolé P1</i> , Capa 1, 1964 .....	57
<b>Figura 10 -</b>	Hélio Oiticica, <i>B11 Bólido Caixa 9</i> , 1964 .....	58
<b>Figura 11 -</b>	Hélio Oiticica, <i>Grande Núcleo</i> , 1960.....	58
<b>Figura 12 -</b>	Hélio Oiticica, <i>Metaesquema</i> , 1958 .....	58
<b>Figura 13 -</b>	Hélio Oiticica. <i>Metaesquemas</i> , 1958 .....	64
<b>Figura 14 -</b>	Hélio Oiticica, <i>Quasi-Cinema</i> , <i>Block Experiments</i> em <i>Cosmococa</i> , <i>CC5 Hendrix War</i> , 1973.....	65
<b>Figura 15 -</b>	Hélio Oiticica, <i>Tropicália</i> , 1969 .....	65
<b>Figura 16 -</b>	Tiago Giora, <i>Puzzle</i> , 2005, <i>Milão</i> – frames do vídeo que finalizou o trabalho. ....	81
<b>Figura 17 -</b>	Tiago Giora, croquis de projeto extraídos de cadernos de desenho produzidos entre 2003 e 2014. ....	100
<b>Figura 18 -</b>	Tiago Giora, <i>Amarração</i> , projeto 2007.....	102
<b>Figura 19 -</b>	Tiago Giora, <i>Entre - Vitrine Casa M</i> , 8ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2011. ....	111
<b>Figura 20 -</b>	Tiago Giora, <i>Entre</i> , 2011. <i>Intervenção na vitrine da Casa M</i> , 8ª Bienal do Mercosul.....	111
<b>Figura 21 -</b>	Felice Varini, <i>Huit Carrés</i> , 2006. ....	118
<b>Figura 22 -</b>	Tiago Giora, <i>Puzzle Poa</i> , 2012. <i>Campus central da UFRGS</i> , <i>Porto Alegre</i> , - <i>Rebatimento: piso-parede</i> , 2011. <i>CCBN</i> , <i>Fortaleza CE</i> . ....	128
<b>Figura 23 -</b>	Tiago Giora, <i>De dentro</i> , 2006. <i>Torreão</i> , <i>Porto Alegre</i> .....	131

<b>Figura 24 -</b>	Gordon Matta-Clark. Bronx Floors: Threshole, 1972 .....	137
<b>Figura 25 -</b>	Carl Andre, Black White Carbon Tin, 2004.....	138
<b>Figura 26 -</b>	Gordon Matta-Clark, Splitting: Four Corners, 1974 .....	139
<b>Figura 27 -</b>	Gordon Matta-Clark, frame do video Splitting, 10:50 min.....	140
<b>Figura 28 -</b>	Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974.....	140
<b>Figura 29, 30 e 31-</b>	Gordon Matta-Clark, Bingo, 1974. ....	141
<b>Figura 32 e 33 -</b>	Gordon Matta.Clark, Conical intersect, 1975, Paris.....	143
<b>Figura 34 -</b>	Tiago Giora, Aberturas, 2009.....	146
<b>Figura 35 -</b>	Jorge Oteiza. Maqueta versión III del proyecto 261141 Izarrak alde-Archivo FMJO .....	151
<b>Figura 36 –</b>	Jorge Oteiza. Maquete para o concurso del monumento a Batlle y Ordóñez en Montevideo (1958-1960). ....	151
<b>Figura 37 -</b>	Jorge Oteiza, Construcción vacía, San Sebastián, País Basco. ....	152
<b>Figura 38 -</b>	Igreja de São Carlos Borromeu de Viena (Karlskirche).....	155
<b>Figura 39 -</b>	Tiago Giora, Puzzle POA, 2011, Campus da UFRGS, Porto Alegre.....	164
<b>Figura 40 -</b>	Tiago Giora, Puzzle-Rede, 2014-15. ....	169
<b>Figura 41 -</b>	Tiago Giora, Puzzle Rede, 2014-15.....	170
<b>Figura 42 -</b>	Tiago Giora, Puzzle UK, 2007, Londres. ....	171
<b>Figura 43 -</b>	Bruce Nauman, Corridor, 1968-70. ....	176
<b>Figura 44 -</b>	Carl Andre: 37 Pieces of Work, 1969.....	180
<b>Figura 45 -</b>	Gordon Matta-Clark: Office Baroque, 1977, Antuérpia, Bélgica. ....	181
<b>Figura 46 -</b>	Richard Serra: Tilted Arc, 1981, Federal Plaza, Nova York. ....	184
<b>Figura 47 -</b>	Prédio na Faculdade de Belas Artes da EHU\UPV .....	188
<b>Figura 48 -</b>	Detalhe pátio interno do prédio na Faculdade de Belas Artes da EHU\UPV .....	191
<b>Figura 49 -</b>	Detalhe do guarda-corpo. Prédio na Faculdade de Belas Artes da EHU\UPV .....	192
<b>Figura 50 -</b>	Tiago Giora, Orgânicas, 2004. Fondazione Ratti, Como, Itália. ....	195
<b>Figura 51 -</b>	Tiago Giora, intervenção na sala B9, 2014. Universidade do País Basco, Bilbao. ....	196
<b>Figura 52 -</b>	Tiago Giora, intervenção na sala B9, 2014. Universidade do País Basco, Bilbao. ....	197
<b>Figura 53 -</b>	Tiago Giora, Projeto Coluna Y, 2008. CCSP, São Paulo. ....	203

<b>Figura 54 -</b>	Tiago Giora, Intervenção <i>in progress</i> na sala B9 da Faculdade de Belas Artes da EHU\UPV.....	214
<b>Figura 55 -</b>	Tiago Giora, Projeto apagamento 3 - PISO taco X PAREDE branca, 2013. Paço das artes USP.....	218
<b>Figura 56 -</b>	Tiago Giora, Piso I, 2009. Espaço Cultural ESPM, Porto Alegre. ....	225
<b>Figura 57 -</b>	Tiago Giora, Piso I, 2009. Espaço Cultural ESPM, Porto Alegre. ....	226
<b>Figura 58 -</b>	Tiago Giora, <i>Piso II</i> , 2010. Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza. ....	230
<b>Figura 59 -</b>	Tiago Giora, <i>Piso II</i> , 2010. Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza. ....	231
<b>Figura 60 -</b>	Tiago Giora, <i>Piso II</i> , 2010. Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza. ....	232
<b>Figura 61 -</b>	Tiago Giora, Massa, tinta verde e lixa, 2015. ....	242
<b>Figura 62 -</b>	Tadao Ando, Teatro Armani. Milão, Italia, 2001. ....	250
<b>Figura 63 -</b>	Tiago Giora, Subcutâneo 01, ou R\$ 68,00, 2014, protótipo. ....	254
<b>Figura 64 -</b>	Frank Stella, Six Mile Bottom, 1960.....	255
<b>Figura 65 -</b>	Tiago Giora, Subcutâneo 02, ou R\$ 500,00 (2014). croqui de projeto. ....	258
<b>Figura 66 -</b>	Tiago Giora, Cavar a projeção, 2011. Croqui de projeto.....	263
<b>Figura 67 -</b>	Tiago Giora, Ponto de fuga, 2007. Galeria Lunara, Usina do Gasômetro .....	270
<b>Figura 68 -</b>	Tiago Giora, Ponto de fuga, 2007. Galeria Lunara, Usina do Gasômetro .....	270
<b>Figura 69 -</b>	Tiago Giora, levantamento fotográfico de atelier, 2009, Porto Alegre,.....	279
<b>Figura 70 -</b>	Sol Lewitt, Incomplete Open Cubes, 1974. ....	282
<b>Figura 71 -</b>	Sol Lewitt, Incomplete Open Cubes 1974. ....	283
<b>Figura 72 -</b>	Tiago Giora. Todas as formas fechadas (2002). Reconstruído em 2012. ....	284
<b>Figura 73 -</b>	Tiago Giora, Ruído, 2002, Atelier \1, Porto Alegre (2005). Light Contemporary Gallery, Londres.....	285
<b>Figura 74 -</b>	Tiago Giora, Arco da porta, 2012, Porto Alegre. ....	286

<b>Figura 75 -</b>	Tiago Giora, Rejunte (argila úmida), 2012, Porto Alegre.....	288
<b>Figura 76 -</b>	Tiago Giora, Rejunte (argila seca), 2012, Porto Alegre.....	289
<b>Figura 77 -</b>	Tiago Giora, Estudos para um sistema de medidas, 2006. Galeria dos Arcos, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Material de documentação do artista.....	291
<b>Figura 78 -</b>	Planta baixa atelier / sala de artes PAS Porto Alegre .....	296
<b>Figura 79 -</b>	Tiago Giora, Hachura horizontal I, 2011. Espaço Cultural ESPM, Porto Alegre. Material de documentação do artista, .....	302
<b>Figura 80 -</b>	Tiago Giora, Hachura horizontal I, 2011. Espaço Cultural ESPM, Porto Alegre.....	303
<b>Figura 81 -</b>	Detalhe, Hachura horizontal I .....	303
<b>Figura 82 -</b>	Exemplo de perspectiva digital desenhada em AutoCAD .....	304
<b>Figura 83 -</b>	James Turrell, Dhatu, 2010. Gagosian Gallery, Londres.....	304
<b>Figura 84 -</b>	Fred Sandback, Sem título (Sculptural Study, Seven-part Right- angled Triangular Construction), 1982/2010. David Zwirner, New York.....	304
<b>Figura 85 -</b>	Tiago Giora, Hachura cruzada I, 2011.....	304
<b>Figura 86, 87 -</b>	Tiago Giora, Hachura cruzada I, 2011. Centro Cultural Henrique Ordovás, Caxias do Sul. ....	304
<b>Figura 88, 89 -</b>	Tiago Giora, Pilar I.A., 2015, banca de doutorado, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre.....	328, 331

## RESUMO

Este estudo dedica-se a investigar aspectos da percepção espacial estruturando-se como um laboratório de ações artísticas que visam criar alterações na configuração de espaços projetados – galerias, ateliers e ambientes residenciais – além de atuar como elementos estimuladores da experiência na fronteira entre corpo e arquitetura. As intervenções que executei ao longo do período de pesquisa são analisadas de forma comparativa, fazendo referência a obras de artistas e arquitetos assim como textos críticos selecionados tratando da percepção espacial sob o prisma da teoria contemporânea na arte e na arquitetura. A partir desta temática, a pesquisa organiza-se mais especificamente em torno dos conceitos de presença (corpo), materialidade (a concretude daquilo que ocupa o espaço) e vazio que são discutidos com base nas intervenções a fim de ampliar a compreensão sobre as possibilidades de interação entre arte e arquitetura.

Palavras chave: corpo; espaço; percepção; contexto; arquitetura; intervenção; fenomenologia; entrelaçamento; rebatimento; pontuação.

## ABSTRACT

This study aims to investigate aspects of spatial perception and it's organized as a laboratory of artistic actions thought to create alterations on the configuration of the projected and built space - especially galleries, art studios and residential environments. In addition to that, the artistic actions act as propellers for the perceptual experience that occupies the border between the body and the world. The artistic interventions produced by me during the period of the research are here analyzed in a comparative manner, making reference to the works of artists and architects as well as texts that have been selected to address the issue of spatial perception through the lenses of contemporary art and architecture. From this theme the research arrives at the more specific concepts of presence, matter and void, which are discussed based on the interventions in order to create a deeper understanding regarding the possibilities of interaction between art and architecture.

Keywords: body; space; perception; context; architecture; intervention; phenomenology; interlacing; flipping; punctuation.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>2 AÇÃO E PERCEPÇÃO EM UM ESPAÇO DE CONTINGÊNCIAS .....</b>	<b>16</b>
2.1 Subindo a Escada.....	16
2.2 O Espaço de dentro e de fora .....	20
2.3 Duas Praias.....	41
2.4 Uma Sensação do Espaço na Arte.....	47
2.5 O Fenômeno do Espaço .....	66
2.6 Visão, Representação e Linguagem .....	75
2.7 Projetar um Lugar.....	89
<b>3 INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS: SENTIDOS, PRESENÇA E DEMAIS IMPLICAÇÕES DO CORPO.....</b>	<b>106</b>
3.1 O Olhar Profundo e a Superfície .....	106
3.2 Visão de Fragmentos e Obturações no Espaço.....	146
3.3 A Forma e a Matéria do Agora .....	187
3.4 Apagamentos e Fusões na Superfície.....	218
3.5 Matéria e Significado abaixo da Superfície .....	233
3.6 O Lugar como Laboratório de Ações Artísticas .....	272
<b>4 CONCLUSÃO .....</b>	<b>314</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>313</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>325</b>

## **1 INTRODUÇÃO**

Os trabalhos e idéias discutidas na tese "EM CONSTRUÇÃO: intervenções no espaço em um encontro de procedimentos na arte e na arquitetura" partem de um recorte da minha produção artística por meio do qual busco criar um campo de discussão para questões da percepção espacial. No diálogo construído ao longo do texto, me proponho a analisar combinadamente referências artísticas e arquitetônicas de modo a criar um pensamento que amplie as possibilidades de interação crítica entre estas disciplinas. A natureza das propostas artísticas estudadas denota o caráter multidisciplinar com que o espaço é abordado. São esculturas, vídeos, instalações e intervenções que tem sua origem em questionamentos nascidos em um olhar sobre o espaço arquitetônico. Da mesma forma o processo de trabalho artístico sofre influência de procedimentos oriundos da minha prática em arquitetura e é sensível à experiência que tenho com o desenho e com a construção. Projetar e entender os lugares torna-se uma prática desenvolvida a partir de minha experiência acadêmica e profissional que envolve as ações de perceber, levantar o espaço e registrá-lo em desenhos planejados ou em perspectiva. Este processo tangencia as instâncias do real, do presente, e suas possibilidades de futuro.

Na passagem desde o trabalho e a experiência até a escrita encontro afinidades com idéias ligadas à fenomenologia da arquitetura e, na arte com as práticas de instalação e intervenção *in-situ*. Esses conceitos são organizados em um conjunto de referências que visa produzir uma compreensão contextual do espaço e da percepção, negociando um terreno de interface com a arte a partir da análise da minha produção. É estabelecido então um diálogo que começa com o trabalho, ou antes, com minhas impressões pessoais e o impacto que certos lugares produzem em mim. A fenomenologia e as referências que integram a tese entram no momento de avaliar esses estímulos

e construir com eles um corpo teórico que se concretiza nos processos de criação de lugares e nas questões da formação de identidades locais. Esta abordagem sugere que o espaço possa ser reconhecido como matéria reativa e rica de significados em um contexto social e urbano.

Da crítica arquitetônica, especificamente, trago autores identificados com o desconstrutivismo, o contextualismo e a fenomenologia, tais como Bernard Tschumi, Dalibor Vesely, Juhani Pallasmaa e Tadao Ando. Em um paralelo a esse aporte teórico procedo a leituras de obras de arte e definições de práticas que problematizam as relações entre percepção, corpo e entorno. Para tanto faço uma observação da produção de Robert Morris, Gordon Matta-Clark, Fred Sandback, Hélio Oiticica e Bruce Nauman. Tais referências são trazidas de forma comparativa, analisando como estes artistas interagem no espaço, alterando-o, de forma contundente e pessoal. De forma semelhante, minhas intervenções partem de minha própria experiência, minhas inquietações em entender e em atuar nos lugares construídos.

O encadeamento entre teoria e prática e o diálogo que se estabelece entre arte e arquitetura configuram posições estratégicas para a construção do discurso ao longo do qual serão testadas hipóteses em um jogo de alternâncias que vai buscando ressignificar as informações, transportando-as de um campo a outro. O resultado esperado é a criação de um terreno comum onde arte e arquitetura possam funcionar como uma via de acesso comum à experiência humana no espaço.

Um espaço que se configura na vizinhança direta do corpo, que participa do corpo e o localiza como ente presente. Presente onde? Aqui. O aqui é sempre esse espaço do trabalho, da percepção e do reconhecimento. O espaço delimitando e definindo a experiência institui um parâmetro definitivo na realização de minhas intervenções e no estudo que faço a partir delas.

Conceituado por Tschumi como espaço-evento, onde a vida se desenvolve e o corpo move-se, explorando os contornos da arquitetura. É onde arte e arquitetura são tornadas visíveis a partir das atividades humanas, em um jogo de ação e reação no qual o espaço molda o movimento e é moldado por ele. Fica estabelecido um trânsito descontínuo entre aquele que percebe e o que é percebido.

A possibilidade de estabelecer uma relação entre o homem e seu entorno motiva o artista a inserir-se no espaço construído. Seu campo de ação mais crucial não é o homem - aquele que percebe - nem tampouco as coisas - aquilo que é percebido - mas antes, a ação de perceber. Assim, a intenção de estabelecer a arte como verbo, propondo modos de perceber. A ação define um posicionamento da pesquisa e abre caminho para a questão: Como pode a arte intervir na experiência cotidiana dos usuários de um espaço, de modo a produzir situações espaciais propícias à percepção mediada pelo corpo?

Esta e outras perguntas que foram surgindo são testemunhas de uma curiosidade que me ajuda a tomar consciência dos limites deste estudo e do foco principal de interesse dentro de um campo extenso de pesquisa. As questões, e hipóteses levantadas refletem uma visão parcial, fundada em experiências pessoais, raramente buscando análises objetivas ou categoricamente conclusivas. Relacionadas aos capítulos, a descrição e discussão de trabalhos de arte propostos e executados por mim, criam um sentido de continuidade e se incorporam ao texto aportando uma compreensão de características e funcionamentos do espaço, articulando o ato de perceber o espaço da vida e o ato de pontuar, e assim de criar espaço através da arte.

A abordagem da percepção e da ação artística desenvolve-se ao longo do texto de forma cumulativa, criando uma base discursiva para explorar as interfaces entre arte e arquitetura, na fronteira entre a interioridade do indivíduo

e o universo de objetos exteriores a ele. Neste embate, memória, identidade e sentimentos interagem com a materialidade e a forma criando um espaço de tangência entre os campos da filosofia e sociologia, arquitetura e arte. Os desdobramentos conceituais da tese partem da experiência concreta, definindo como nível zero o corpo, a superfície, o peso, o ar e a memória. Desta maneira, a construção teórica mantém sua base no terreno fundamental das coisas.

As intervenções que proponho na cidade e em interiores, fazem parte de meu cotidiano, resultam de experiências e de um contato direto com os lugares onde se instalam. São ações que testam, na prática, algumas possibilidades de alterar a percepção por meio da arte, agindo como catalisador da experiência no espaço. A intervenção artística é impulsionada pelo espaço, nasce dele, de suas especificidades, em ações que tem muitas vezes origem na forma dos lugares. Alinhamentos, materialidade e volume são características que observo nos objetos e no movimento dos corpos e que serão elementos dos trabalhos discutidos em cada capítulo. Assim, organizados a partir da prática, esses trabalhos promovem um retorno à concretude do espaço, do corpo humano, da matéria e das intromissões da arte na vida. As referências às situações e contextos das intervenções são para mim, nesta tese, uma lembrança da vivência ativadora da percepção.

A escolha por estudar a percepção do espaço por meio da prática artística está relacionada, antes de tudo, à minha experiência pessoal e profissional. As questões que são estendidas e generalizadas nascem do interesse pessoal e de um pensamento prospectivo, que tenta refletir sobre aquilo que está ao alcance dos sentidos. Essa reflexão aberta acaba tendo seus limites mais definidos no decorrer dos meus estudos formais em artes visuais e arquitetura, revelando afinidades com algumas questões levantadas por arquitetos, artistas e críticos ligados ao estudo da fenomenologia. Apesar

disso, está claro para mim que este recorte, ou antes, este campo de afinidades artísticas e críticas, não parte de uma escolha, mas sim de uma maneira de trabalhar, de perceber e de me posicionar diante do mundo. Este modo de atuação artística se configura como uma condição natural, chegando a ser um traço de identidade e de criação de sentido que contamina todas as relações da vida.

A percepção do espaço arquitetônico propicia o entendimento de uma consciência duradoura – senão constante – de pertencer a um contexto. As definições desse contexto passam logicamente pela cultura, pela história, pelos costumes e pelos símbolos representativos de uma identidade social que permeia cada indivíduo. O espaço é aquilo que está fora do ser, do indivíduo. O espaço é o elemento que conecta; o traço comum, aquilo que é inevitavelmente compartilhado com outros, e que afeta as sensibilidades individuais obrigando-as a reagir ao global. Busco evidenciar que o trabalho da arte, que atua na esfera da percepção espacial e na criação de lugares, possa exercer a função de preservar a consciência ou a sensação de que não estamos sozinhos, de que não pensamos sozinhos. As ações que fazemos e os objetos que vemos e tocamos a todo o momento, estão concretamente aqui. Sua forma, sua matéria e sua própria existência no tempo e no espaço são propulsores de uma sensação de presença estendida, que convoca a consciência a responder aos sentidos, na fronteira entre introspecção individual e compartilhamento cultural do espaço.

Nesta tese persigo a hipótese de que tal consciência da presença e da continuidade do espaço poderia ter um impacto nas ações de ver, percorrer e viver nos lugares. O tipo de comportamento que sugiro aqui não é facilmente redutível ou controlável, é uma mistura de desaceleração e de atenção crítica que cria possibilidades de construção mental e de recombinação com imagens

da memória e com experiências individuais. Uma postura que encontro em mim nos momentos de contemplação e de criação a partir da observação. Mas passando da esfera pessoal para as possibilidades de generalização, retorno à pergunta: porque estudar a percepção espacial através da arte?

Penso que esta alteração no modo como o transeunte interage no espaço pode configurar possibilidades de expressão para o ser humano e alterar positivamente as relações no que tange os usos do espaço urbano, causando impacto, sobretudo na criação de uma identidade social e urbana.

Para conhecer, entender, lembrar, sentir e criar uma cidade ou um lugar dentro de uma cidade é preciso antes ser capaz de vê-la e, a partir dessa visão reconhecer algo a que podemos e queremos responder, algo no lugar que não está alheio a mim e ao passante, mas pelo contrário, é parte de mim e do passante, algo que nos afeta e concerne, e instiga a afirmar a presença, ali e naquele momento. Desta maneira, pondero se a percepção do espaço não pode ser equacionada a uma auto percepção e a um sentido de consciência coletiva que vincule a existência individual a um contexto espaço-temporal mais amplo, compartilhado socialmente.

No capítulo dois discutirei a percepção com um foco mais agudo nos processos mentais de captação e retenção de imagens vindas da observação dos espaços. Chamado de “AÇÃO E PERCEPÇÃO EM UM ESPAÇO DE CONTINGÊNCIAS”. Este segmento da pesquisa será desdobrado em intervenções que tratam de pontos de interesse encontrados na análise de obras e procedimentos, relacionados à fenomenologia da arquitetura e a teorias da percepção espacial. Cada subcapítulo será desenvolvido na forma de ensaio e, embora relacionados ao enfoque abrangente do capítulo, eles manterão certa independência enquanto estudos de caso e análises sobre os fundamentos do olhar.

No capítulo três, que intitulei “INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS: SENTIDOS, PRESENÇA E DEMAIS IMPLICAÇÕES DO CORPO.”, buscarei concentrar a análise nas questões que nascem da fisicalidade do corpo, estudado enquanto peso, posição e sensação; e a materialidade do espaço, expressa em texturas de superfícies e nos volumes da arquitetura e dos objetos, que dão aos lugares, característica de “coisa” palpável. O texto dos subcapítulos presentes nessa seção é derivado diretamente da análise de intervenções artísticas ou de projetos de intervenção.

Completando esse quadro inicial no qual procuro antecipar para o leitor algumas das minhas intenções a partir deste estudo e explicitar alguns pontos importantes em relação à maneira que abordarei as questões aqui desenvolvidas, devo mencionar que a minha identificação como artista, ainda preponderando à atividade de pesquisa e de docência me traz algumas expectativas específicas na conexão da pesquisa com o trabalho. Para além da influência massiva da prática artística sobre a construção teórica, espero que, na contramão desse movimento, a escrita e a prospecção de idéias vindas das intervenções acabem por modificar também minha maneira de trabalhar. Esta contra influência já é sentida em propostas nas quais apresento um olhar sobre os lugares anteriores à intervenção artística. Um olhar que traz consigo a consequência de pertencer a um estágio de ação potencial, explorando características observadas e para as quais minha atenção já se apresenta sensibilizada.

Assim o leitor avança para os capítulos já de posse dos filtros que podem servir como referência em relação aos objetivos e ao enfoque dado à pesquisa. Em um campo tão amplo como a percepção espacial este recorte se torna fundamental não apenas para circunscrever a discussão dentro de um volume manejável de texto, mas também para buscar a criação de um

pensamento original a partir de um olhar e de uma produção artística que tentarei descrever minuciosamente. Veremos de que forma a produção e o texto crítico que introduzo aqui representam para mim uma possibilidade de propor a experiência da arte e a experiência de vida como nós de um tecido trançado pela arquitetura, pela memória, pelo desenho e pela passagem do tempo.

# CAPÍTULO 2

## AÇÃO E PERCEPÇÃO EM UM ESPAÇO DE CONTINGÊNCIAS



## ***2.1 Subindo a Escada***



*Numa manhã de janeiro de 2012, saí de casa atrasado. Desci as escadas com pressa e, quase chegando ao primeiro andar, percebi que tinha esquecido sobre o balcão da cozinha o livro que planejava ler durante a viagem à Caxias do Sul. O atraso e a preguiça em subir quatro lances de escada me fizeram pensar se não valeria a pena deixar pra lá e apenas tentar dormir durante todo o trajeto. Decidi subir correndo, esbravejando contra minha distração. Vencendo os degraus de dois em dois, quase aos pulos, errei a passada ao atingir um patamar e cheguei tão perto de bater de cara no guarda-corpo que fui obrigado a apoiar a mão esquerda no piso. Um calafrio de medo e alívio somado a uma dor de torção no pulso esquerdo foram sucedidos por uma rápida olhada em direção ao degrau que quase originara a queda: um degrau triangular, penúltimo da curva que levava ao patamar entre o terceiro e o quarto piso, revestimento em granitina branca com pedrinhas de mica brilhando aqui e ali, comum em prédios antigos. A aresta superior da base estava muito arredondada, gasta pelo uso ao ponto de carcomer até a faixa de lixa antiderrapante instalada pelo condomínio. Recompus-me e pensei que não valia a pena correr tanto e que deveria ser uma pessoa mais organizada, para evitar estar constantemente apressado.*

*Já no carro – livro na mochila – luto um pouco com o controle do portão da garagem antes de conseguir chegar à rua movimentada e dirigir direto à estação rodoviária. Em Caxias dali a aproximadamente duas horas e meia eu tinha uma entrevista de emprego agendada. A necessidade de ganhar mais dinheiro frente às novas responsabilidades emprestava certo drama à possibilidade real de que eu pudesse perder o ônibus e, conseqüentemente a oportunidade de trabalho.*

*Dirigia cortando o tráfego com uma agilidade e rapidez que beiravam a imprudência. O caminho muito familiar por entre as ruas engarrafadas do centro antigo da cidade apresentava os pontos de interesse que eu já muitas vezes admirara: prédios antigos sujos que abrigavam oficinas, centros de reciclagem onde os catadores de rua vendiam seus objetos, além de muitos edifícios residenciais e hotéis baratos com comércio no térreo. Chegando à entrada do estacionamento em frente à rodoviária, me encontrava confiante de que a tolerância de cinco minutos estabelecida pelas companhias de ônibus não permitiria que eu perdesse a viagem.*

A passagem que narro de memória, serve nesta etapa introdutória para que eu possa visualizar melhor aquilo a que se propõe a tese. Quando declaro meu interesse pela percepção espacial abre-se caminho para uma conceituação mais ampla do processo de trabalho, que dialoga com a fenomenologia, a semiótica, a ergonomia e cria um campo de estudo para a pesquisa. Na tentativa de circunscrever as questões levantadas ao contexto da experiência física dentro do amplo leque da percepção espacial, estabeleço como ponto focal da pesquisa a interface entre o meu trabalho e os contextos arquitetônicos e humanos onde estes se encaixam. Para tanto recorro à memória e às situações cotidianas de interação com o espaço construído.

Interessa-me pensar na percepção enquanto ação, vinculada à consciência do movimento, da ocupação do espaço e da presença em um contexto específico compartilhado culturalmente. Em que momento se dá esta percepção? Quais as condições necessárias para que ela aconteça? O que se faz mais vivo na percepção do indivíduo, a realidade mental e psicológica na qual o ele momentaneamente se encontra, ou o ambiente e os objetos que o circundam? O que dispara a nossa atenção diante de um mundo cada vez mais cheio de estímulos? Como sublinhar certas situações e contextos?

Este debate entre realidade interior e exterior vem a afetar a percepção espacial na medida em que fazemos uma distinção entre os atos de ver e perceber, sendo o primeiro ligado à realização das funções de percurso e desenvolvimento das atividades humanas, enquanto o segundo conecta a sensação, a cognição e o sentimento. Na situação vivida que descrevo no parágrafo inicial procuro identificar a atenção expressa em pensamentos. Para onde ela está direcionada? Existe alteração no processo da percepção diante de um acidente? Qual a minha relação com o espaço arquitetônico que

percorro? Existe mudança também nesta relação? O que causa uma alteração na experiência da subida?

Ao mesmo tempo em que formulo as perguntas vou respondendo mentalmente algumas delas. Analisando meus movimentos desde a saída de casa naquela manhã percebo que eles tendem a dividir-se em dois momentos: o primeiro é marcado pela imersão em uma realidade mental na qual os aspectos ligados ao ambiente, ao corpo, peso e materialidade são posicionados abaixo da superfície e as ações são executadas segundo padrões estabelecidos pelo hábito e pela repetição, tornando-se quase mecânicas. Superposta a esta, uma realidade mais concreta impõem-se, trazendo o lugar para o ponto focal da percepção e colocando a atenção em contato mais direto com o universo tangível. Na situação descrita o que provoca esta mudança é o escorregão no degrau da escada, como um balde d'água jogado no rosto, acordando a mente para a presença do corpo e da arquitetura.

Proponho esta cena como um modelo de experiência, um exemplo da interação entre homem e ambiente. Mesmo que a experiência individual no espaço configure-se como um tema amplo, diversificado e vinculado a uma série de condicionantes difíceis de precisar ou quantificar, sugiro que este intervalo em tempo e espaço possa ser entendido no âmbito de meu processo artístico como um ato de abraçar o lugar num terreno de significados e sensações. Significados estes que se originam na arquitetura e podem ser observados segundo fatores comuns.

É dentro deste sistema de ações e contextos que coloco minhas intervenções artísticas, executadas com base na preexistência do espaço construído, como ações e pontuações que estabelecem um diálogo com a arquitetura e buscam criar uma sensação semelhante à do degrau que, ao

quase provocar a queda, traz a percepção ao nível da experiência corporal, propiciando um ponto de conexão entre indivíduo e lugar. Desta forma se desenha na pesquisa um parâmetro segundo o qual analisarei as obras produzidas entre 2008 e 2015, em um processo investigativo que se configura como método de trabalho dentro de um laboratório de ações artísticas no espaço do cotidiano e no espaço expositivo.

## ***2.2 O Espaço de dentro e de fora***

A palavra espaço é utilizada em vários momentos no texto como termo mais amplo para abranger a paisagem natural ou urbana, interiores ou fachadas de prédios. E, mesmo que a quase totalidade das intervenções que descreverei e analisarei ao longo dos capítulos ocorram dentro, ou antes, sobre contextos espaciais que podem ser descritos como interiores comerciais ou domésticos, considero ser importante neste ponto explorar um pouco mais a fundo as implicações dos conceitos de espaço e lugar, sobretudo no que concerne sua influência no indivíduo que o habita.

Rudolf Arnheim traz de Platão as bases para propor que o espaço é experienciado como um dado que precede os objetos nele contidos, funcionando como o cenário no qual tudo acontece. Esta noção é, segundo ele, uma premissa para entender o espaço contínuo no qual a arquitetura organiza suas construções. A ressalva a esta definição parte da física moderna e chega ao campo da percepção quando compreendemos que a continuidade deste espaço único e sempre presente, só é detectada pela mente e o corpo por meio da inter-relação dos objetos. A compreensão newtoniana ou cartesiana que estabelece a existência de uma base de referência absoluta (espaço e coordenadas) que norteia distâncias, tamanhos, velocidades e movimentos se

mostra inadequada para adentrar no campo da consciência do espaço ligada à experiência humana<sup>1</sup>.

A vontade de racionalização tem movido através da história um número incontável de pesquisas em diversos campos nos quais o homem busca transformar o sensível em compreensível. Podemos olhar para esses movimentos como tentativas de domesticação da realidade, ou como forma de tradução de um universo que extravasa à compreensão humana em termos possíveis de apropriação. Desta maneira constituem-se núcleos de informação sensorial decodificada a que o homem pode chamar de *verdade* e pode adaptar às necessidades de seu tempo, desenhando um universo coerente capaz de extrair sentido das trocas realizadas em um contexto espaço-temporal limitado, mas inicialmente, indefinido. Neste estágio da pesquisa procuro definir conceitos de análise, determinando para mim mesmo e para o leitor alguns dos parâmetros que marcarão os limites do campo de estudos. É nesse ponto que vêm à tona duas figuras importantes: o indivíduo, o homem com suas noções problematizadas de corpo e consciência reverberando constantemente no terreno da percepção; e o espaço, definido como aquilo que está fora do homem, os objetos, o ambiente natural ou projetado, o movimento potencial e a posição de outros objetos ou outros homens.

Dentro desta temática o crítico e historiador Dalibor Vesely escreve sobre conceitos fundamentais da arquitetura contemporânea e da percepção espacial como um todo. Ele parte de uma fundamentação histórica que organiza as relações do homem com o espaço, reagindo e impulsionando as mudanças de paradigma ocorridas em séculos de um embate teórico que vem desenhando a árvore genealógica do pensamento arquitetônico ligado à cultura ocidental. No livro "*Architecture in the Age of Divided Representation*", Vesely

---

<sup>1</sup> ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**. Uma Psicologia da Visão Criadora. São Paulo: Thomson Pioneira, 1998.p. 10.

questiona não apenas o homem ou o espaço, mas a própria separação entre os dois e sua implicação em outras instâncias da relação entre experiência e criação.

A dualidade de “homem e mundo”, mais frequentemente discutida como a dualidade de “homem e ambiente”, é uma velha farsa. Ainda é cultivada mesmo que sirva mais para obscurecer do que para clarear a verdadeira natureza das condições ambientais. Suas origens coincidem com a fundação da ciência moderna e com a representação cartesiana da realidade com *res cogitans*, oposta ao *res extensa*. É apenas nesse modelo de realidade idealizado e construído matematicamente que a dualidade entre o mundo interno e externo faz qualquer sentido<sup>2</sup>.

A diferenciação entre pensamentos e ações é construída, sugerindo a possibilidade de uma desconexão entre uma realidade interna, livre das amarras com o tempo presente, com o corpo ou com a materialidade dos objetos à volta; e um ambiente externo, existente, presente e necessário para preencher o vazio entre as atividades que requerem o uso da atenção consciente, entendida como ponto de ligação entre interioridade e exterioridade. Começa a ser sugerida a ideia de que a experiência que o trabalho traz como premissa carrega consigo essa dualidade que critica Vesely. Mais claro do que isso talvez apenas a compreensão de que o espaço que busco investigar coloca a arte e a arquitetura dentro do terreno da experiência física, acessando os sentidos do corpo e os mecanismos de apreensão da

---

<sup>2</sup> VESELY, Dalibor. **Architecture in the Age of Divided Representation**. Cambridge: The MIT Press, 2004.p. 58.

*The duality of “man and the world”, most often discussed as the duality of “man and the environment”, is na old trope. It is cultivated still, even though it obscures rather than clarifies the true nature of environmental conditions. Its origins coincide with the foundation of modern science and with the Cartesian representation of reality as res cogitans opposed to the res extensa. It is only in this idealized and mathematically constructed model of reality that duality of the internal and external world (environment) makes any sense.* Traduzido por Tiago Giora.

forma e da matéria. Este espaço dos sentidos é justamente o que escapa à representação cartesiana, que racionaliza e delimita o ambiente segundo parâmetros que descendem de uma matriz geométrica euclidiana. Esta leitura me convida a pensar: Onde então se posiciona o trabalho? Qual o espaço ocupado pela introspecção e pela consciência em meio à fisicalidade do fenômeno? De que outra maneira, senão pela consciência interior poderia eu descrever as diferenças nos níveis de atenção que dedicamos à nossa interação com os objetos concretos?

Vesely aponta uma saída para essas questões ao discorrer sobre a coexistência da experiência intencional, ligada ao pensamento, à antecipação e à compreensão; com os objetos que interagem com ela interpretando seu papel na composição de uma conjuntura de componentes ambientais. Ele exemplifica esta situação analisando o processo de desenhar no qual os sinais produzidos no papel, são antecipados pela mão e concatenam outros sinais e outros movimentos, em um processo contínuo de trocas que não permite distinguir dos fatores intencionais ou ambientais, quais influenciam e quais são influenciados. Assim a experiência poderia ser entendida como um continuum articulado dentro de um universo heterogêneo. “Na continuidade do mundo há sempre uma tensão entre o existente e o possível, o sensível e o inteligível, o conhecido e o desconhecido, e entre os níveis, público e privado da realidade”<sup>3</sup>.

Na continuidade do mundo descrita por Vesely os conceitos de interioridade (consciência) e exterioridade (mundo), são substituídos por uma alternância entre um processo de articulação – associado à intenção - e de

---

<sup>3</sup> VESELY, Dalibor. **Architecture in the Age of Divided Representation**. Cambridge: The MIT Press, 2004.p. 60.

*In the continuum of the world there is always a tension between the actual and the possible, the sensible and the intelligible, the known and the unknown, and the private and public levels of reality.* Traduzido por Tiago Giora.

corporificarão – associado aos sentidos. Articular a realidade seria absorver ou entender aquilo que há diante do corpo em relação a um ou mais dados já arraigados na memória, na consciência ou no conhecimento – se é que podemos separar esses três campos tão amalgamados e indefinidos. A articulação arrebanha observações do mundo na forma de evidências de uma compreensão, acrescentando novos nós em uma malha que se vai tecendo, aumentando bordas aqui e ali. Um acréscimo que amplia e torna mais complexo aquilo que já existe. Não em seus limites, mas em seu padrão de organização, que define como e em que direções é possível crescer.

Corporificar, como a palavra já sugere, seria o ato de dar corpo, dar consistência, criar na consciência um novo objeto, uma nova definição, que preserva ao menos certo grau de independência em relação ao conhecimento sedimentado. Dado que a corporificação não encontra referências mentais para associar-se e crescer, ela precisa ser alimentada pela visão, pelo tato, pela audição, ocupando a duração da experiência. Diante destes estímulos ela se apresenta em um estágio de indescritibilidade, no limiar da razão e da linguagem.

Esta diferenciação entre articulação e corporificação não consegue, contudo, resolver satisfatoriamente a situação do tropeço na escada no que tange a qualidade da atenção dispensada à memória, às ruminções introspectivas e à captura de informações por meio dos sentidos. Sobre esse aspecto podemos analisar uma situação de interação com o espaço a partir da narrativa de Vesely. Comparando a impressão descrita de memória com as informações coletadas pela observação direta, o ponto que considero mais interessante é a definição da temporalidade e da retenção na criação destes dois tipos de informação.

A situação consiste em perambular em meio por um prédio abandonado. Uma ruína moderna sem portas nem cobertura. Caminhando por dentro ou ao redor da edificação pode-se atentar para detalhes, alterar pontos de vista, fechar os olhos e interromper a contemplação ou variar o ritmo de avanços e descansos. Essa disponibilidade gera múltiplas apreensões. A maleabilidade da informação visual observada permite que a percepção ocorra e que o mundo entorno corporifique-se em um intervalo de tempo mais distendido, mais independente de intencionalidade. Por outro lado, segundo Vesely, a imaginação é um processo que envolve um esforço de resgate e retenção da informação visual relacionada à memória ou à criação. Ela é mais transitória do que a percepção calcada na observação, e sua articulação pressupõe uma intencionalidade e uma concentração que causam uma interrupção na experiência sensorial, criando um desvio, uma via paralela pela qual a mente trafega com cuidado e atenção, colocando os sentidos em uma espécie de piloto automático. A tensão entre percepção e imaginação coordena a relação entre o homem e o mundo no nível da representação, ela determina o que é absorvido e com que forma essa informação é registrada e se combina no contexto interno de conhecimento. Claramente essas duas funções ocorrem juntas, variando a proporção de cada uma delas. Neste estudo e em minhas propostas artísticas busco inclinar a balança para o lado da percepção, fazendo com que muito do espaço penetre e informe a imaginação, criando assim uma bagagem e um repertório que nutre as proposições artísticas.

Sobre um processo que pode ser entendido como uma transformação da percepção em imaginação Vesely analisa um conceito da antropologia moderna, chamado “lei do relevo” (*Entlastung*):

O relevo é uma tendência humana profundamente arraigada que nos faz ir além do imediatismo de uma dada situação, concentrando-nos nos aspectos típicos ou essenciais. Na experiência cotidiana nós não percebemos as coisas em sua

completude, ao invés disso, no curso de nosso desenvolvimento, o campo perceptivo torna-se amplamente simbólico. Nessa transformação nos concentramos cada vez mais nas funções mais conscientes e intelectuais, as quais representam a experiência primária apenas por meio da sugestão<sup>4</sup>.

Ao concentrar-se no que identifica como aspectos essenciais de uma situação espacial, a percepção capta e transforma informações referentes à forma, material, cor, textura dimensão e posição relativa ao corpo. O resultado é a mediação da relação de embate direto entre corpo e espaço, em uma experiência entremeada pelo intelecto e pela consciência, que tece os fios de uma coerência do espaço. A consciência, ou intelecto que articulam o mundo como instância influenciada pela cultura, por fatores sociais, políticos e éticos do momento histórico em que o indivíduo se insere. A sociedade e a mídia determinam nossa forma de pensar, e também impossível não constatar o impacto que estes têm exercido sobre os valores morais e as opiniões pessoais do homem contemporâneo que são, em grande parte, moldados por agentes externos àquilo que poderia ser descrito como o domínio das liberdades individuais. Assim, me parece justo pensar que a percepção individual do mundo por meio dos sentidos tem a função primordial de restabelecer a experiência como ação de apropriação de uma identidade cultural. A mesma experiência que, em nossa sociedade, tem que disputar terreno com a cultura de massas e é quase sempre submetida a um tipo de edição homogeneizante. Um processo de dominação que chega ao indivíduo, orientando a percepção

---

<sup>4</sup> VESELY, Dalibor. **Architecture in the Age of Divided Representation**. Cambridge: The MIT Press, 2004.p. 63.

*Relief is a deep-seated tendency in human life to move beyond the immediacy of the given situation, to concentrate on the typical and the essential. In everyday experience we do not perceive things in their entirety; instead, in the course of our development the perceptual field becomes largely symbolic. In this shift we concentrate increasingly on the more conscious, intellectual functions that represent the primary experience only suggestively.* Traduzido por Tiago Giora.

em direção a uma fração do real, ou uma representação desta realidade culturalmente determinada como a mais importante ou a mais essencial.

A dimensão cultural da percepção é um fator que se impõe à fisiologia da visão e às tentativas de compreender o espaço e a memória a partir da lei do relevo. Quando o discurso se aproxima de uma problematização da percepção nos termos da liberdade individual ou da interpretação subjetiva da experiência sensorial devemos ter cuidado ao assumir a importância da cultura e da linguagem na passagem da sensação para a consciência.

Proponho que a ação artística possa construir possibilidades de desvio na experiência massificada do espaço, sugerindo uma relação mais pessoal e individualizada do homem com seus espaços de vida. Nesse sentido ela tem importantes antecedentes históricos nas propostas situacionistas<sup>5</sup> e nos movimentos de arte urbana que seguiram na esteira das manifestações artísticas de reação às políticas de apropriação do espaço nas cidades ocidentais a partir da era moderna. Seguindo essa vertente, cito a marcante atuação dos coletivos urbanos como o grupo italiano *Stalker*,<sup>6</sup>, que foi referência para minha pesquisa durante o período de mestrado.

---

<sup>5</sup> Situacionismo: Movimento europeu de crítica social, cultural e política, que tem lugar entre 1957 e 1972, reunindo poetas, arquitetos, cineastas, artistas plásticos etc. O grupo se define como uma "vanguarda artística e política", apoiado em teorias críticas à sociedade de consumo e à cultura mercantilizada. A idéia de realizar intervenções no ambiente, cara aos situacionistas, já está aí posta. Práticas como a "deriva", a "psicogeografia" e o "desvio" defendem as perambulações ao acaso pela cidade e estimulam as reinterpretações do espaço a partir da experiência vivida. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>>. Acesso em: 30 mar. 2014.

<sup>6</sup> *Il Laboratorio d'Arte Urbana STALKER è un soggetto collettivo, composto da artisti ed architetti, che compie ricerche e azioni sul territorio con particolare attenzione alle aree di margine e ai vuoti urbani in via di trasformazione. Attivo a Roma dal 1995, Stalker ha effettuato alcune azioni di "transurbanza" attraversando a piedi le zone interstiziali di Roma, Milano, Torino, Parigi, Berlino e Miami, per sviluppare una metodologia di analisi e di intervento su quelle parti di territorio urbano in continuo divenire inconscio che ha denominato "territori attuali."*

Parece-me interessante ressaltar que esse tipo interferência na experimentação individual do espaço a que me referi anteriormente não envolve necessariamente situações extremas, como decisões de vida ou conflitos morais... As experiências triviais de andar por uma rua, contemplar a paisagem, dirigir-se a outra pessoa ou ler o jornal de maneira semelhante escapam aos limites da sensação e da decisão pessoal mais direta, sofrendo, também essas ações, algum tipo de mediação. Mas será que ainda é possível termos uma situação espacial não mediada pela informação? De que formas a experiência no espaço poderia ser um veículo para a individualidade, abrindo-se para outras maneiras de ver e interagir dentro de um lugar e de uma sociedade? Como a percepção direta opera e que tipo de conhecimento (sensibilidade) se produz a partir dela?

Esta pesquisa vai desenhando, a partir da análise de minhas instalações, uma possibilidade de subjetivação do mundo por meio da arte. Traçando um caminho que partiria da observação, do trajeto e da apreensão sensorial do espaço até uma reconstrução da individualidade que conecta o corpo, a memória e a cultura. Desde já identifico grande potencial na exploração das sensações do espaço catalisadas pela obra de arte - o mundo tornado mais sensível a partir do "sublinhamento" de elementos concretos pela ação do artista. Mas, além deste ponto, quando tentamos nos aproximar de definições ligadas à memória ou à cultura pertinentes à formação de uma

---

O Laboratório de Arte Urbana STALKER é um sujeito coletivo, composto de artistas e arquitetos, que desenvolve pesquisas e ações sobre o território com atenção particular às areias de margem e aos vazios urbanos em via de transformação. Ativo em Roma desde 1995, Stalker efetuou algumas ações de "transurbancia", atravessando a pé as zonas intersticiais de Roma, Milão, Turim, Paris, Berlin e Miami, para desenvolver uma metodologia de análise e de intervenção sobre aquelas partes de território urbano em contínua e inconsciente transformação que denominou "territórios atuais". Traduzido por Tiago Giora. Disponível em: <<http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/tarko.html>>. Acesso em: 02 abr. 2014.

individualidade ou de uma subjetividade, entramos em um novo espaço, muito mais complexo e dominado por incertezas.

Teóricos como Giorgio Agamben questionam a possibilidade de existência de um sujeito exterior (ou anterior) à mediação da linguagem<sup>7</sup>. Assim qualquer pretensão em acessar a individualidade na relação entre percepção e espaço teria pela frente um obstáculo muito importante, colocado no meio do caminho entre a informação sensorial instantânea e a consciência construída do espaço. Um processo de tradução da realidade, inerente à percepção do espaço presente, obrigaria o indivíduo a acessar códigos de linguagem que inevitavelmente conectam a introspecção do momento ao aprendizado social e cultural do passado. Assim, ao introjetar a experiência, abordando a tarefa de fixar o instante fugaz dos sentidos, o sujeito precisa escapar em busca de subsídios que o permitam construir sentido a partir do novo, dando a ele um nome e um lugar dentro da teia dinâmica da linguagem.

As referências aos arquitetos Tadao Ando e Peter Zumthor, serão indicativas dessa vontade de dialogar com os sentidos em nível primordial, criando surpresa em uma experiência de contato do corpo com o espaço que obrigaria a consciência – culturalmente educada e programada – a tatear em território desconhecido. O "desconhecido" pode então ser traduzido como "indefinido", ou "indefinível", ocupando terreno fugaz daquilo que tenta em vão existir fora da cultura. A espontaneidade da sensação que ocupa o incontível instante de impacto físico e visceral do homem exposto ao mundo novo que se revela diante de seu corpo tenta ser captada, consciente de que sua captura implicará fatalmente em sua domesticação pela linguagem.

---

<sup>7</sup> AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: a destruição da experiência e a origem da história. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005, p. 32.

Compartilho de similar intenção em minhas intervenções no espaço. Com elas me proponho a atuar em situações existentes, já condicionadas, com suas imagens essenciais e comportamentos já bem demarcados em um padrão de coerência. A intervenção artística quer ser o distúrbio que abre uma porta para fora desse padrão, que orienta a percepção para fora da consciência, que convoca a mente a fazer uso das funções menos intelectuais e mais ligadas à informação heterogênea dos sentidos. Por meio das noções de articulação e corporificação do mundo descritas por Vesely nos aproximaremos novamente da discussão sobre a qualidade da atenção dispensada a dadas situações espaciais, retornando ao problema do degrau da escada. Em mais uma passagem do livro já citado introduzo na pesquisa à ideia de funções cerebrais altas e baixas associadas à dualidade mencionada entre consciência e percepção:

A relação entre as funções elevadas, que contribuem fundamentalmente para a articulação do nosso mundo, e as funções mais baixas, que contribuem para sua corporificação, é inicialmente simbólica. Apenas na articulação simbólica somos informados sobre a riqueza dos eventos que acontecem nas profundezas da situação e da experiência humana<sup>8</sup>.

O conceito de relevo, como algo que se sobressai na experiência, que se destaca do continuum vivido e cria uma referência articulada, racionalizada. O simbólico não como imagem distanciada do imediatismo fugaz da experiência, mas como marcador interno desta própria experiência. Algo que sublinha e acentua visões parciais que podem criar sentido dentro de um

---

<sup>8</sup> VESELY, Dalibor. **Architecture in the Age of Divided Representation**. Cambridge: The MIT Press, 2004.p. 63.

The relationship between the higher functions, which contribute fundamentally to the articulation of our world, and the lower ones, which contribute to its embodiment, is initially symbolic. Only in symbolic articulation are we informed about the richness of events that take place in the depths of human situation and experience. Traduzido por Tiago Giora.

padrão esperado. O símbolo descrito por Vesely é um demarcador de relevos na percepção corporificada, traçando um caminho desde os sentidos, desde o físico, desde a matéria, até a cultura e o reconhecimento de identidade. Tais pensamentos fazem questionar justamente aquilo que na pesquisa com mais força tento buscar, acessando esferas interiores da experiência do homem no lugar: uma noção de intimidade ou até de sinceridade e busca por identidade e vinculação pessoal do indivíduo dentro de um contexto espacial de vida. Quando essa experiência é demarcada por símbolos compartilhados culturalmente, é possível falar em uma sensibilização realmente individualizada em relação ao espaço? Existe um espaço ainda por explorar nesse contexto que envolve o homem, o ambiente e a cultura? Um espaço do indivíduo que possa ser acessado pela via da arte?

Complementando o pensamento de Vesely, Arnheim usa em seu livro “*Arte e Percepção Visual*” o exemplo do desenho de crianças para ilustrar o papel do simbólico na compreensão e representação do real. O desenho de uma mão, por exemplo, não parte da experiência de observar e reproduzir os contornos e detalhes da mão de uma pessoa específica, mas sim da interpretação de um conceito de mão, aprendido e concentrado em sua forma mais essencial: um círculo (palma) na ponta de uma linha longa (braço), de onde saem muitas linhas curtas (dedos). Essa imagem simbólica descrita por Arnheim representa visualmente a essência do objeto, descartando tudo aquilo que pode ser circunstancial em uma definição geral que ilustra a universalidade do conhecimento objetivo e que está no extremo oposto da experiência sensorial de estar presente e reagir aos estímulos do momento. Nesse sentido, o processo de aprendizado do mundo empreendido instintivamente pelas crianças relaciona-se também com o conceito de relevo, na medida em que começa a estabelecer conexões não só com as coisas, mas com a ideia de uma maneira mais *correta* ou *natural* de ver as coisas que passa pela

representação de símbolos compreensíveis. A comunicação eficiente desses símbolos começa a configurar uma ideia de essência do mundo que vai se organizando como um filtro da percepção.

O conceito de relevo fica representado também no trânsito entre as funções cerebrais e aparece com clareza em situações que envolvem a abstração e representação do espaço, tais como desenhar uma planta baixa ou orientar-se com base em códigos de sinalização. Em ocasiões como essas a ação é comandada não pela interação dos sentidos com o espaço, mas por uma representação mental desse espaço, formada por um conjunto articulado de códigos de conhecimento anteriores à experiência. O movimento desde a articulação simbólica até a corporificação sensorial, que quero propor em meu trabalho, pode ser entendido como um exercício antinatural, que inverte o padrão de formação do conhecimento e implica na construção de uma situação espacial capaz de acessar uma dimensão de consciência e pôr em ação funções de articulação mental, sem recorrer à abstração ou à representação simbólica deste espaço. Proponho que o recurso usado para realizar esse movimento seja a intervenção artística, vinculada e inserida no espaço como elemento de ruptura funcional e desentendimento.

Escrevendo essas palavras, parece-me que a obra de arte teria o poder, ou pelo menos a ambição, de subverter o esquema da percepção do espaço – esquema cujas raízes tocam o cultural e o fisiológico. Imaginar que essas alterações que proponho possam ter um impacto extenso e que sua construção seja algo tão dissonante pode ser, no mínimo, um sinal de ingenuidade, ou de se deixar levar demais pelas palavras e seu universo infinito de possibilidades. Mas não, esse não é um texto sobre palavras, cada referência feita aqui busca ser retraçada em direção à apreensão concreta dos objetos e do corpo formando uma noção de lugar. O lugar depois da intervenção artística

continuará a ser percebido como lugar, e este ou outros lugares já têm em si o poder de acionar os sentidos, restando à arte, muitas vezes, a chance não de criar, mas de desencadear um processo contemplativo latente.

Quando nos aprofundamos em qualificações do lugar torna-se oportuno resgatar um pouco da conceituação estabelecida na base fenomenológica deste estudo. A respeito das noções de espaço e lugar Michel de Certeau descreve sua diferença em termos de ação e temporalidade. O espaço seria um lugar praticado. Seria, segundo o pensamento do autor, a substituição da estabilidade cartográfica das malhas e pontos pela dimensão mais dinâmica dos vetores de movimento descritos por pessoas e veículos: “o espaço é um cruzamento de móveis”<sup>9</sup>. O espaço realiza-se apenas enquanto ocupado, vivenciado, enquanto o lugar delinea limites bem marcados, nós e pontos fixos e se cristaliza em uma dimensão atemporal. Assim, se o lugar é um território com áreas e caminhos definidos, o espaço seria construído nos percursos potenciais que ali se desenvolvessem.

Espaço e lugar, pensados em sua dimensão temporal, são conceitos que dão a partida para a distinção entre a continuidade linear e a fragmentação do tempo na experiência. Um tempo total, encadeado e homogêneo configurando uma experiência de apreensão do lugar em uma configuração racionalizada e ideal, em confronto com as durações finitas de um percurso espacial, marcado por pontos de vista descontínuos e hierarquizados. O tempo da representação e o tempo da experiência, a mente e o corpo, são parte de um campo de opostos que entremeia a pesquisa e as propostas artísticas aqui analisadas.

Semelhante diferenciação pode ser encontrada nos conceitos de linear e pictórico, descritos por Heinrich Wölfflin. Neles associa-se o linear ao

---

<sup>9</sup> CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.p. 32.

pensamento clássico que aborda a forma com base em modelos de perfeição geométrica e tende a racionalizar o espaço em volumes estáticos. Já o conceito de pictórico refere-se ao dinamismo da forma barroca e a tendência de organizar o espaço por meio de imagens independentes, enfatizando não mais a estabilidade da composição racional, mas o movimento contínuo provocado por uma sequência de estímulos visuais.

Lugares cujas características se enquadram no que Wolfflin<sup>10</sup> conceituou como “pictórico” tendem a sugerir uma atitude associada com a criação de narrativas e sobreposição de imagens dentro de um espaço de subjetividade. O movimento de alternância constante das vistas de um prédio ou de uma paisagem demonstra a dependência do corpo e dos pontos de vista alterando a forma percebida como pictórica. É esta ligação que impulsiona a descoberta e faz o corpo incluir-se na paisagem e interagir com ela. O prazer dessa descoberta e da sensação de identificação com o lugar permeiam o olhar e facilitam um comportamento atento e contemplativo.

Embora vinculada a características culturais específicas, que normalmente amarram a paisagem pitoresca a elementos marcantes ou tradicionais de seu contexto, algumas características podem ser identificadas como indícios dessa tendência: a ênfase no detalhe e na ornamentação, os jogos de luz e sombra que dá movimento às fachadas, a sobreposição de arquitetura e natureza, as marcas da passagem do tempo, do envelhecimento ou das estações do ano, a predominância dos materiais aparentes e identificados com a tradição e a oferta local, a alternância de traçados

---

<sup>10</sup> A visão geral de um aposento será pictórica não pela qualidade arquitetônica dos aposentos isolados, mas pela imagem, a imagem visual que o observador pode perceber. Cada sobreposição tem seu efeito na imagem que resulta das formas interceptadas e interceptantes: a forma isolada, em si, pode ser sentida, mas a imagem que surge da sequência de formas que se sobrepõem somente pode ser vista. Portanto, sempre que nos referimos a “vistas”, estaremos em terreno pictórico. WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.p. 120.

orgânicos em ruas e edificações em contraste com a racionalização geométrica. A presença dessas características e a investigação de suas possíveis consequências no âmbito da percepção trazem à baila considerações acerca de uma tendência à corporificação, intrínseca às imagens associadas ao conceito de pictórico.



**Figura 1** - Edificações coloniais italianas nos arredores de Caxias do Sul  
Fonte: Fotografia do autor

A discussão a respeito do pictórico, ou romântico, e como este se apresenta no mundo em oposição ao racional, o retilíneo, o simétrico, o geométrico, o apolíneo; leva inevitavelmente a um estudo da história da arquitetura e da arte. A perfeição e a abstração das leis matemáticas comunicadas por meio da geometria representam um sinal visível da intenção de racionalizar o espaço. Mas mesmo sendo esse um conhecimento

fundamentado em leis universais, seu uso tem raízes bem fixadas no coração da tradição clássica – ponto de partida de inúmeros desdobramentos em nossa cultura ocidental. Desta maneira, mesmo que desejemos atribuir à geometria um caráter de conhecimento a priori, parece-me impossível negar que sua aplicação na arquitetura é sempre cultural ou política e, portanto, contextual. Sabendo da imprudência em que normalmente se esbarra ao falar do espaço em termos absolutos, arrisco-me a afirmar que o objeto (a forma) construído é *sempre* contextual.

Observo então, ao passar ao lado de um conjunto de casas coloniais à beira de uma estrada do interior da serra gaúcha um impulso que me move a querer fotografar, adentrar no terreno, investigar as cores e o estado de conservação de velhas esquadrias, tentar espiar para dentro de janelas ou prestar atenção nos avanços da vegetação sobre pisos e paredes. Pergunto-me se este impulso pode ter ligação com as características formais deste lugar, somadas ao meu interesse pessoal pela arquitetura e pela história do estado onde vivo. Que aspectos da forma eu poderia listar como elementos que escapam à teoria do relevo? O que naquela casinha – ou no meu ato de observar aquela casinha – resiste a ser simplificado e categorizado dentro de uma tipologia arquivada na memória? O que me faz descascar uma lasca de tinta na madeira da parede quando eu poderia simplesmente pensar: “a tinta está descascada naquela parede de madeira”?

É provavelmente impossível quantificar o que existe de objetivo e de subjetivo nessa minha interação física com o lugar, bastando constatar que tanto a objetividade como a subjetividade estão presentes naquele momento. Passo então a um questionamento mais abrangente: considerando a experiência em seu caráter ao mesmo tempo pessoal e contextual, é possível para mim como artista atuar sobre a forma do espaço de modo a criar um

impulso à percepção e à interação física entre corpo e lugar provocando outras sensibilidades que não a minha? Seria este ou não um exercício limitado de autoconhecimento e estimulação? Estas perguntas servem ao trabalho artístico, mas também têm importância nas definições almejadas por esse estudo teórico da percepção, sobretudo na medida em que a arte é proposta como catalisador da atenção no contexto da experiência cotidiana.

Feitas essas ressalvas quanto ao público e a possibilidade ou não de comunicar aquilo que há de único na relação introspectiva de apreensão do lugar, gostaria de retornar à hipótese levantada a respeito da forma pitoresca. Talvez o papel sensibilizador da intervenção artística possa passar pela criação e sobreposição de características físicas em um espaço que criem um tipo de excitação dos sentidos, comunicando uma ênfase na matéria e um apelo ao sensorial. Em outra leitura interessante a versar sobre este tipo de dicotomia que separa a razão da sensação, explorando as relações entre a forma projetada e a recepção do espaço por meio dos sentidos, o arquiteto Bernard Tschumi defende uma arquitetura menos funcional e racionalista. Ele propõe uma arquitetura que mantenha os aspectos de descoberta e, em suas próprias palavras, a sensualidade da relação entre o espaço construído e o corpo. No artigo “O prazer na arquitetura” Tschumi defende a caracterização da arquitetura como fato empírico – retornando ao seu conceito de espaço como evento<sup>11</sup>.

O autor resgata momentos históricos como a influência da arquitetura barroca na Europa e a aparente contradição das motivações iniciais que impulsionaram a arquitetura moderna diante das práticas dadaístas com as quais estavam envolvidos alguns de seus fundadores. O prazer do espaço e a ênfase na experiência conectam-se, em sua análise, aos processos de

---

<sup>11</sup> TSCHUMI: “O prazer da arquitetura”, extraído de NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. São Paulo: Cossac & naify, 2006. p. 572.

desconstrução da forma idealizada. O caos, a fragmentação e a imprevisibilidade associados ao rompimento com a simetria e com a geometria na composição da arquitetura jogam em favor de uma identificação subjetiva de formas e materiais que tem sua potência revitalizada no papel de elementos associativos em uma experiência que se multiplica e se aprofunda na mistura de referências e gostos pessoais. Como não poderia deixar de ser, a arquitetura sensual e sensorial de Tschumi contrasta intensamente com as pretensões universalistas da teoria modernista e as edificações puras, limpas e estáveis que ela criou.

Tschumi distingue entre o prazer do espaço e o prazer da geometria. Sobre o primeiro ele trata da experiência, da sensação de presença do espaço vazio “a presença da ausência”:

Diferenças inebriantes entre a superfície plana e a caverna, entre a rua e a sala de estar; simetrias e assimetrias que acentuam as propriedades espaciais do meu corpo: direita e esquerda, em cima e em baixo. Levando ao extremo, o prazer do espaço inclina-se para a poética do inconsciente<sup>12</sup>.

Essas sensações vindas do espaço construído e das relações com o corpo fazem ver o contraste entre as propriedades dos materiais e entre as proporções de cheios e vazios, abertos e fechados, sempre percebidos a partir da posição relativa do indivíduo. Mas embora o texto de Tschumi preconize uma arquitetura que siga estes princípios e seja capaz de criar espaços concretos para o prazer do percurso e da presença física, ele não descarta as referências ao uso da geometria, seja ela um elemento de contraste com a fragmentação e a organicidade do espaço, ou seja, ela parte de um posicionamento político frente à tarefa de criar este espaço. A ressalva que o autor faz em relação ao que chama de “prazer da geometria” é uma menção à

---

<sup>12</sup> TSCHUMI: “O prazer da arquitetura”, extraído de NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. São Paulo: Cossac & naify, 2006. p. 576.

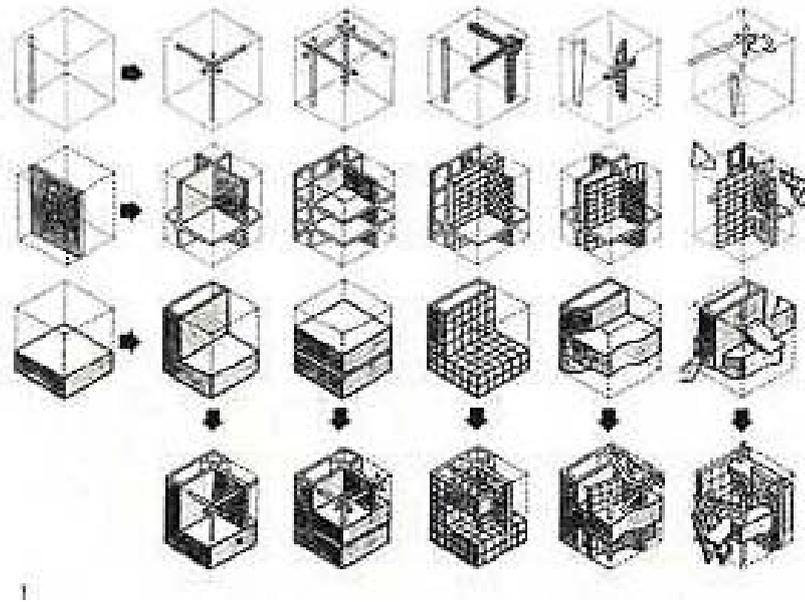
arquitetura do projeto, do desenho, que organiza e recombina códigos visuais na intenção de representar um elo de identidade com a tradição da linguagem formal, desenvolvida através dos séculos.

A arquitetura é uma coisa mental, uma arte da geometria, e não uma arte pictórica ou experiencial, de modo que o problema da arquitetura se torna um problema de ordenação – ordem dórica, jônica ou coríntia, eixos e hierarquias, grelhas ou linhas reguladoras, tipos ou modelos, paredes ou lajes, e, naturalmente, a gramática e a sintaxe do signo arquitetural se tornam pretextos para sofisticadas e agradáveis manipulações. Levadas ao extremo, essas manipulações tendem para uma poética dos signos congelados, desvinculados da realidade e voltados para um prazer mental, gélido e sutil<sup>13</sup>.

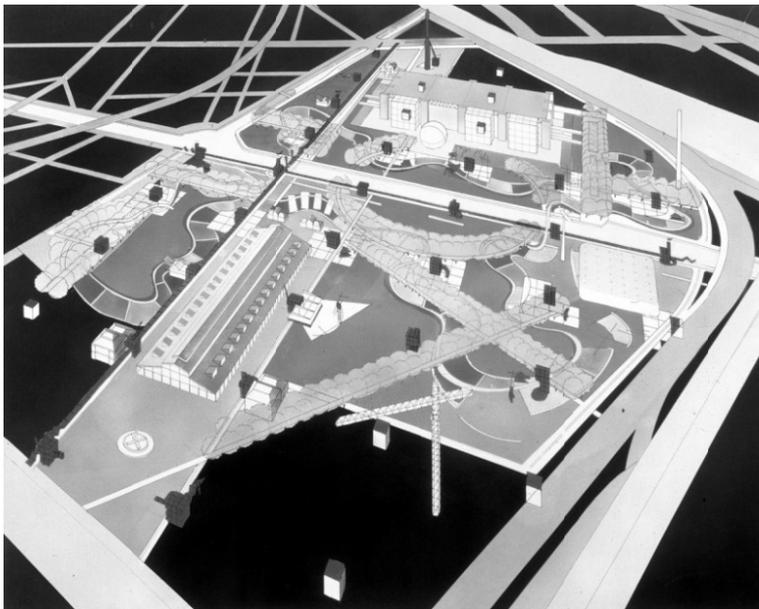
Desses dois extremos modos de interagir com o espaço, Tschumi sugere que o prazer da arquitetura seja definido na combinação do sensorial com o simbólico, do físico com o intelectual. Tal intenção fica expressa em projetos do arquiteto tais como as *Folies*, desenhadas para o parque de *La Villette*<sup>14</sup>, em Paris.

<sup>13</sup> Tschumi, “O prazer da arquitetura”, extraído de NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. São Paulo: Cossac & naify, 2006. p. 576.

<sup>14</sup> Parc de la Villette. Paris, 1982-1998  
*An award-winning project noted for its architecture and new strategy of urban organization, La Villette has become known as an unprecedented type of park, one based on “culture” rather than “nature.” The park is located on what was one of the last remaining large sites in Paris, a 125-acre expanse previously occupied by the central slaughter houses and situated at the northeast corner of the city. In addition to the master plan, the project involved the design and construction of over 25 buildings, promenades, covered walkways, bridges, and landscaped gardens over a period of fifteen years. A system of dispersed “points”—the red enameled steel folies that support different cultural and leisure activities—is superimposed on a system of lines that emphasizes movement through the park.* Disponível em: <<http://www.tschumi.com/projects/3/#>>. Acesso em: 13 fev. 2015.  
 Projeto vencedor de um concurso e reconhecido por sua inovadora estratégia de projeto e urbanização, La Villette se tornou famoso como um tipo de parque sem precedentes, baseado na cultura e não na natureza. “o parque está localizado numa das últimas grandes áreas vazias de Paris, uma extensão de 125 hectares antes ocupada pelo abatedouro central e situada no canto nordeste da cidade. Além do desenho global, o projeto envolveu a construção de mais de 25 edificações, caminhos, passarelas cobertas, pontes e jardins projetados em um período de quinze anos. Um sistema de “pontos”



**Figura 2** - Diagrama - Parc de la Villette. Paris, 1982-1998. Fonte: [http://predmet.fa.uni-lj.si/siwinds/s2/u4/su6/img/s2\\_u4\\_su6\\_p6\\_04.jpg](http://predmet.fa.uni-lj.si/siwinds/s2/u4/su6/img/s2_u4_su6_p6_04.jpg)



**Figura 3** - Desenvolvimento da forma, Folies - Parc de la Villette. Paris, 1982-1998. Fonte: <https://architetturapovera.wordpress.com/category/architecture/>

dispersos – as folies de metal pintado em vermelho que dão suporte a diferentes atividades de cultura e lazer – é sobreposta a um sistema de linhas que enfatiza o movimento através do parque. Traduzido por Tiago Giora.

Nessas estruturas o arquiteto aplica o princípio da sobreposição de três sistemas autônomos de pontos, linhas e superfícies chegando a um resultado que se contrapõem às regras de composição baseadas na síntese formal e a percepção de um objeto total, fechado. As *Folies* pontuam o parque e conectam seus espaços por meio da cor e dos alinhamentos, desconstruindo a geometria, mas mantendo visíveis as referências a um processo de desenvolvimento da forma no espaço que convida a percepção a remontar ou recombinar os fragmentos dispostos nas diferentes malhas ortogonais. As próprias *Folies* preservam em cantos e linhas, traços de um volume original que se aproxima do cubo.

Em *La Villette*, Tschumi desenvolve com maestria sua concepção de espaço do prazer, combinando o apelo aos sentidos – naquilo que está perto do corpo, ao alcance das mãos e dos olhos, querendo ser desvendado a cada passo – com o sentimento mais amplo de abarcar um grande espaço, além do alcance do corpo por meio de processos mentais que buscam remontar na imaginação a continuidade abalada pela disjunção dos sistemas de ritmos e simetrias.

### **2.3 Duas Praias**

*Dividindo meu tempo de férias entre duas praias do litoral de Santa Catarina tive a oportunidade de sentir o impacto de configurações urbanísticas muito distintas e ser sensibilizado por elas a partir de uma posição de estranhamento, característica da curiosidade do turista. A ainda pequena praia de Palmas localiza-se em um vale à beira do mar e é cercada por uma cadeia de morros cobertos de densa mata nativa que formam as divisas naturais entre as praias e vilarejos do local. O assentamento urbano onde minha família veraneia desde os anos oitenta se desenha como uma malha ortogonal com seis ou sete longas ruas paralelas ao mar e cerca de uma dúzia de*

*perpendiculares mais curtas, levando com suave declive dos morros à faixa de areia. Os quarteirões retangulares têm dimensões aproximadamente constantes e a maioria das calçadas tem por volta de três metros de largura, construídas com os mesmos blocos hexagonais de cimento com os quais foram pavimentadas as antigas ruas de chão batido. Tudo na arquitetura de Palmas conta uma história de crescimento imobiliário muito rápido e recente acompanhado por uma infraestrutura urbana executada com pressa e certo desleixo. Até as amendoeiras que prevaleçam nas calçadas ainda não alcançaram porte suficiente para sombrear o caminho dos pedestres, em contraste com as grandes árvores – a maioria também amendoeiras – que povoam o interior de alguns lotes e as bordas dos morros.*

*Ao caminhar pelas ruas de Palmas sou confrontado com frequentes memórias da infância e até mesmo os objetos novos, que não me remetem aos tempos de atolar de bicicleta nas ruas de barro, chamam-me a atenção exatamente por isso. O que é novo é estranho, e faz-se presente.*

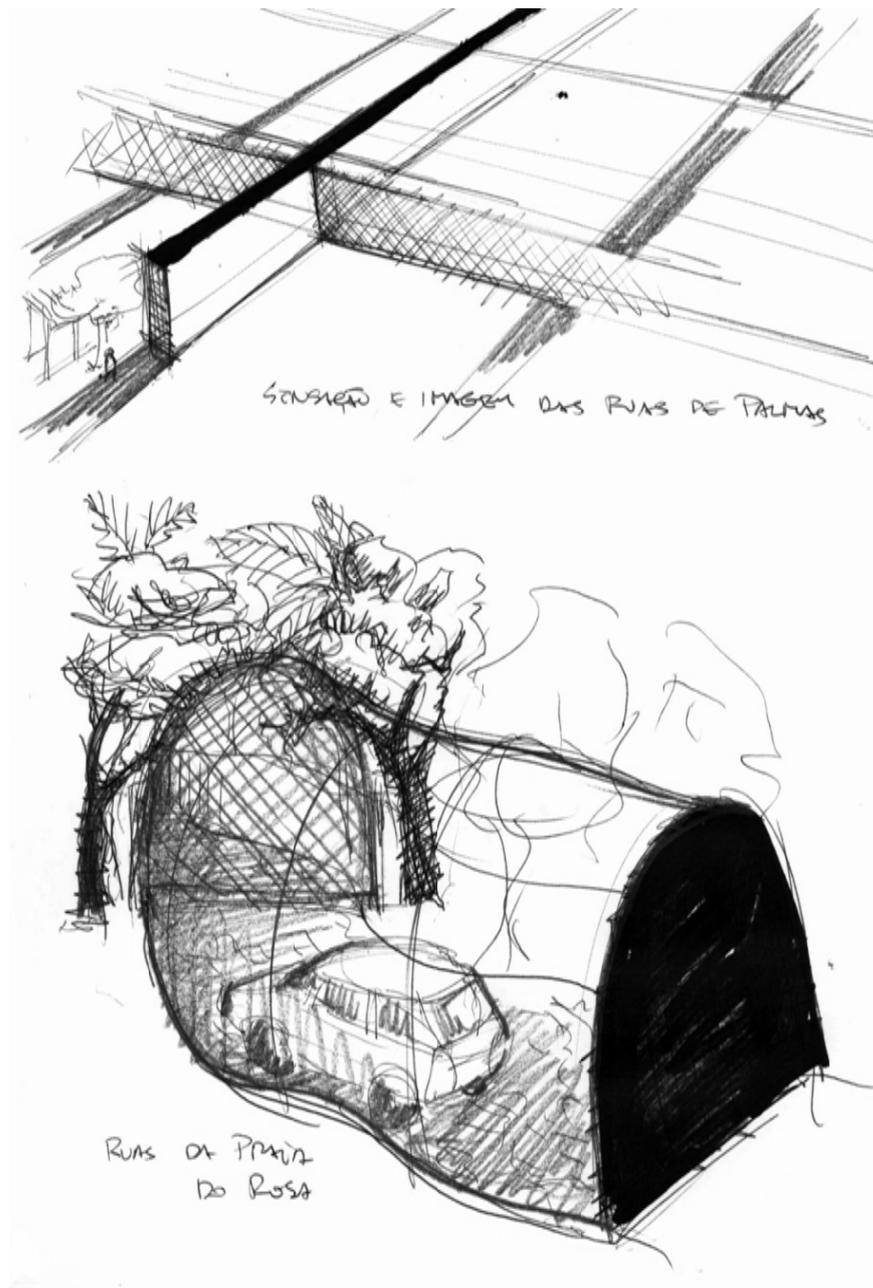
Toda essa relação com o espaço pode ser considerada pertencente ao tipo de percepção contextualizada e subjetiva que quero explorar em meus trabalhos, mas há um elemento que ainda não descrevi, e que apenas recentemente reconheci como fator crucial na sensação de prazer que eu tenho ao andar por minha velha praia. A este elemento pensei chamar de compreensão do desenho do espaço.

Em qualquer ponto em que eu me encontre da praia sou capaz de isolar o momento e os fatores circunstanciais que envolvem minha presença física e visualizar distanciadamente em minha mente uma planta baixa da cidade. Isto não ajuda somente minha localização e deslocamento – como um GPS mental – mas acrescenta ao prazer dos sentidos um ingrediente de conhecimento e de pertencimento a um desenho global que reverbera na posição pontual e no movimento instantâneo. Mais adiante nesta pesquisa, falarei das relações que este tipo de pensamento tem com as teorias organizadoras do espaço e da percepção tais como as leis da *Gestalt*. Agora quero me ater às trocas mentais

entre os estímulos de articulação e corporificação do espaço, ou, para usar os termos de Tschumi, o prazer do espaço e o prazer da geometria.

É conotativo trazer a palavra geometria neste ponto para a discussão, pois está claro que um importante fator que me permite compreender o desenho do espaço na praia de Palmas é a configuração geometricamente regular de seus arruamentos. Acredito inclusive que a geometria tem, pra os fins que proponho, um impacto muito mais forte do que a familiaridade com o lugar construída pelas camadas acumuladas de memória. Atente que a memória também cria orientação, mas saber que tenho que dobrar na esquina da cerca vermelha é bastante diferente de saber tenho que dobrar aqui à esquerda e que percorrendo três quadras em linha reta chegarei ao mar. Esta segunda forma de conhecimento pressupõe a consciência de um mapa mental abrangente que se sobrepõe á memória dos objetos, dimensionados em relação ao corpo. Esta consciência do desenho, da planta baixa, não está alheia á experiência, mas se incorpora como parte dela e acrescenta complexidade dimensional ao estar no lugar.

Comecei a aproximar-me desta conclusão ao viajar de Palmas para a Praia do Rosa e passar lá alguns dias. As diferenças são importantes e começam na geografia. Os morros cobertos por mata atlântica que em Palmas formam uma clareira antes do mar, no Rosa chegam muito perto da água, quebrando repetidamente a curva gentil das baías de areia. Ali não há clareira, não há afastamento e a estreiteza das ruas sinuosas abertas onde a montanha permitiu só se amplia em atmosfera, em céu e areia quando conseguimos chegar na beira da praia. Mesmo essa sensação de amplitude finalmente alcançada na areia é uma liberdade desordenada, sem linhas longas, sem ponto de fuga, sem perspectiva, só horizonte.



**Figura 4** - Croquis Praia de Palmas e Praia do Rosa. Janeiro de 2015

Voltando às ruas da Praia do Rosa recordo de um amigo que me contou que elas eram inicialmente picadas abertas para fazer passar boiadas. Sua adaptação aos grandes declives obriga o caminho a acompanhar as curvas dos morros, desviando de grandes rochas e cortando o terreno em taludes baixos que diminuem o risco de erosão das encostas pelas chuvas. Andando de carro ou a pé por essas ruas, as curvas e ladeiras nunca permitem visualizar mais do que poucos metros à frente, novamente, as únicas aberturas visuais acontecem nos pontos mais altos, quando algum buraco na vegetação permite vistas maravilhosas da praia ou da lagoa de Ibiraquera. Como na praia, essa abertura de visuais não se organiza em linhas profundas, mas sim como uma possibilidade desgovernada para que o olhar se projete em todas as direções. A sensação provocada é a de ser englobado pela amplidão, de estar perdido, flutuando nela. Esta sensação é certamente enfatizada pelo contraste com a compressão e o sombreamento das ruas sem calçada de pedestre, tão estreitas que, às vezes só permitem a passagem de um carro por vez, e com o céu quase coberto em abóbodas de berço produzidas pela vegetação alta quase fecha acima do trânsito apertado.

Ali a localização só é mesmo possível pela memória, pela vivência. A consciência de um desenho em planta baixa, que organiza um espaço global e orienta o deslocamento por meio da geometria é perturbada pela espontaneidade e variação das curvas. Os caminhos cavoucados no verde, com visuais interrompidas subitamente à frente e atrás, traçam um volume atmosférico de contornos orgânicos cuja forma pode ser simplificada como um semicilindro esticado. A imagem mais forte que resulta desta simplificação aproxima-se de um arco ou de uma parábola invertida, muito diferente das linhas longas e ortogonais que permitem visualizar mentalmente uma imagem diagramática da vista aérea da praia de Palmas.

Acredito que, além das conexões afetivas e da memória, possa desenvolver-se por aí uma explicação do porque a sensação do espaço é mais “palpável” para mim em Palmas do que na Praia do Rosa. E esta constatação me ajuda a formar a ideia de que o espaço da percepção não fecha as portas para a racionalização geométrica, mas, ao invés disso, tem seu potencial de matéria, de sensação e estímulo físico reforçado pela presença contrastante de um elemento que invoca a articulação mental. A esse respeito Tschumi traz um comentário muito interessante que versa sobre a história dos projetos de jardins no qual ele enfatiza o trânsito entre uma regularidade geométrica da composição e a intenção de criar uma sensação de prazer no deslocamento do corpo em meio á natureza ou na sua contemplação:

Construídos exclusivamente para o deleite, os jardins são como as primeiras experiências naquela parte da arquitetura que é tão difícil de exprimir em palavras ou desenhos: o prazer e o erotismo. Sejam românticos ou clássicos, os jardins combinam o prazer sensual com o prazer da razão, de uma forma completamente inútil<sup>15</sup>.

Tschumi prossegue em sua defesa do prazer, e conseqüente crítica ao utilitarismo na arquitetura. Para mim é interessante pensar a esse respeito que mesmo o “prazer inútil” pode envolver processos de racionalização do espaço como o que observamos nas formas controladas dos jardins franceses do período barroco ou na transposição da paisagem pitoresca do jardim inglês para as composições simétricas e ritmadas organizadas ao longo de praças e quarteirões semicirculares conhecidos como *crescents*.

---

<sup>15</sup> TSCHUMI: “O prazer da arquitetura”, extraído de NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. São Paulo: Cossac & naify, 2006. p. 577.

Proponho que, no espaço de intervenção dos meus trabalhos, algumas ferramentas de projeto arquitetônico possam deixar sua marca em um contexto de sensações agindo como o elemento de articulação abstrata e distanciada que contrasta e intensifica a percepção daquilo que lhe é oposto. Que a racionalização do espaço de intervenção possa atuar dentro dos mecanismos da percepção como mais um gancho que tenciona a sensibiliza a relação de coexistência entre homem e espaço.

Parece-me que por qualquer lado que olhemos para os dualismos que derivam da fragmentação do espírito humano em racionalidade e passionalidade, percepção e representação, a alternância entre articulação mental e corporificação sensorial do espaço reverbera de maneira especial na arquitetura enquanto disciplina que compreende a ambiguidade da expressão em um ténue equilíbrio com as diretrizes técnicas da construção e dos programas funcionais.



**Figura 5** - Vista aérea Praia de Palmas, SC. Fonte: [www.hotanuncios.com.br](http://www.hotanuncios.com.br)



**Figura 6** - Vista aérea Praia do Rosa, SC. Fonte: [www.marcioti.com.br](http://www.marcioti.com.br)

## **2.4 Uma Sensação do Espaço na Arte**

### **ROBERT MORRIS**

No território da arte muitas são as propostas que envolvem semelhantes relações de contraste. Mesmo buscando uma relação direta com a sensação do corpo em confronto com a paisagem, movimentos como a *land-art* e o minimalismo oferecem muitos pontos paralelos com as considerações feitas até aqui. Ao longo da pesquisa, enumerados aqui por ordem de interesse, abordarei também os processos de Gordon Matta-Clark, Sol Lewitt, Bruce Nauman e Rachel Whiteread serão estudadas em uma abordagem que associa os conceitos introduzidos aqui com aspectos específicos da minha produção explorados em cada capítulo. Neste momento, para melhor ilustrar esse olhar sobre a arte no espaço trago a referência da obra *Observatory*<sup>16</sup> (1971) de Robert Morris.

<sup>16</sup> *The Observatory is a land-art piece by Robert Morris located in Flevoland, in the Netherlands. The first version of the project was created by the artist in 1971 for the open air exhibition "Sonsbeekbuiten de perken" ("Sonsbeek out of bounds") and built in the dunes near Velsen. A year later, the artwork was dismantled and then it was rebuilt in 1977 in Flevoland.* O observatório é uma obra da Land-Art de Robert Morris em Flevoland, na Holanda. A primeira versão do projeto foi criada pelo artista em 1971 para a exposição a céu aberto "Sonsbeekbuiten de perken (Sonsbeek fora dos limites) e montada nas dunas próximo à



**Figura 7** - Robert Morris, *Observatory*. 1971. Flevoland, Holanda. Fonte: Socks-studio.com

O observatório consiste em duas elevações de terra concêntricas medindo aproximadamente 70m de diâmetro no exterior, cruzadas por três aberturas em “V” e cortadas por uma vala. O círculo interno foi construído com estrutura de madeira que suporta terra e grama e inclui quatro aberturas, uma

---

Velsen, um ano depois o trabalho foi desmontado e reconstruído em 1977 em Flevoland. Traduzido por Tiago Giora.

delas sendo a entrada. Atravessando um túnel triangular é possível atravessar o círculo externo e cruzar a obra ao longo de um eixo com orientação Leste-Oeste. As outras três aberturas no círculo central são orientadas de maneira a emoldurar o nascer do sol em períodos específicos do ano. O visor de aço no centro mostra o nascer do sol e nos equinócios. Nos lados norte e sul dos círculos existem duas cunhas de aço através das quais o nascer do sol é visível durante os solstícios<sup>17</sup>.

A obra de Morris apresenta-nos uma situação bastante privilegiada para observar a relação entre uma configuração espacial fortemente geometrizada e a construção de um campo de sensações que convida o corpo a criar significado a partir de uma experiência de percurso simbólico estabelecida pela ação artística na paisagem.

A partir da altura do observador presente no local enxerga-se uma parede de terra e grama à frente, obstruindo a continuidade do caminho retilíneo que se desenha no solo. Uma abertura triangular, estreita e baixa se coloca com única alternativa de avanço. Percebe-se também, de fora, que a dita parede de grama não configura uma linha reta, mas descreve uma curvatura leve, igual em ambos os lados da abertura. Assim, o percurso de caminhada definido traz o visitante de encontro e através do talude. O corpo se abaixa cruza um instante de escuro dentro de a passagem triangular. Esse instante configura um corte entre dois momentos: antes e depois; fora e dentro. O dentro vem sempre depois é o objetivo que vai revelando um vetor em direção ao centro. De dentro já fica claro perceber que a curva de grama se

---

<sup>17</sup> MORRIS, Robert. *Observatory* 1971. Disponível em: <<http://socks-studio.com/2014/10/29/the-observatory-by-robert-morris-1971>>. Acesso em: 17 jun. 2015. Vídeo documentação de obra disponível em: <<https://vimeo.com/115507622>>. Acesso em: 17 jul. 2015.

fecha em círculo. Percebemos que estamos fechados, com o horizonte coberto em seus 369 graus pelo talude de terra e grama.

Estar dentro de uma sucessão de círculos reforça a sensação de estar caminhando em direção a um centro. Mas centro de que? A que se chega ao fim deste percurso carregado de conotações externas, anteriores ao momento? A figura de círculos concêntricos traz desde a pré-história uma densa carga simbólica ligada às noções de divindade e de conexão cósmica entre o homem e os elementos da natureza. Nessas construções megalíticas, das quais vem primeiro à mente o exemplo de Stonehenge, as teorias mais aceitas dão conta de uma mistificação da natureza e uma tentativa do homem em estabelecer um melhor domínio das forças incontroláveis que governavam a sobrevivência e a espiritualidade da vida nas comunidades neolíticas<sup>18</sup>.

Na construção de Morris, assim como nos cromlech originais, as referências à posição do sol não param na posição central. Os pontos cardeais aparecem nas quatro entradas da obra e os pontos de observação são uma marcação das posições extremas do sol ao longo das estações do ano.

Em “Observatório”, Robert Morris dá uma dimensão de concretude a seus estudos sobre a arquitetura neolítica, trabalhando na fronteira entre a experiência física e a abstração dos símbolos ligados ao mito e às origens da relação do homem com a Terra<sup>19</sup>. Nesta intervenção na paisagem o caminha em direção ao centro é uma ação simultaneamente física e simbólica – como

---

<sup>18</sup> UNESCO. **Stonehenge**. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/en/list/373>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

<sup>19</sup> Desde 1965, Morris começou seus estudos sobre os observatórios astronômicos do período Neolítico e seu primeiro trabalho construído permitiu que ele materializasse essas pesquisas. Referências explícitas a fontes Neolíticas, especialmente Stonehenge, converge nessa estrutura centrada que isola o espectador ao mesmo tempo em que projeta-o em direção a uma paisagem distante, ou mesmo para a esfera celestial, em relação aproximada com o ciclo solar e sua história ancestral. Traduzido por Tiago Giora. Disponível em: <<http://socks-studio.com/2014/10/29/the-observatory-by-robert-morris-1971>>. Acesso em: 17 jun. 2015.

caminhar em direção ao altar de uma catedral. O esforço das pernas, a sensação da terra nas solas, o vento, o nevoeiro, a luz são elementos que acrescentam a uma experiência de introspecção projetada para adensar a percepção do indivíduo num todo sensível que combina corpo e espírito. A corporificação da relação espaço-corpo e o afastamento das imagens que remetem a representações simbólicas expressas nas formas construídas.

O processo de articulação mental intrínseco à experiência de penetrar e percorrer um espaço simbólico permite à consciência reconhecer imagens em planta baixa, um desenho que não está sendo visualizado ao nível do observador, mas que é entendido e que faz sentido no contexto da experiência. Este desenho acrescenta significado e não entra em conflito com a apreensão sensorial do espaço, ele orienta as sensações coletadas em uma experiência que envolve o corpo, mas que não se conclui nele. O ponto onde quero chegar a partir deste exemplo da arte é, mais uma vez, a ideia de que a articulação racional do espaço pode atuar como elemento sensibilizador, favorecendo a criação de um estado de consciência mais reativo. Suscetível a fazer sentido da corporificação da matéria e das sensações captadas no lugar e no momento presente.

Esse tipo de interação é algo que persigo em meus trabalhos artísticos, algo que identifico em situações cotidianas como nas relações entre os espaços vividos e as memórias armazenadas que criam camadas mais pessoais de percepção, como na situação narrada da Praia de Palmas. E identifico também esse trânsito entre conceitos aparentemente opostos, como a razão e a sensação, nesta intervenção de Robert Morris, a qual é descrita pela crítica de arte Rosalind E. Krauss como uma tentativa experienciar o conceito ancestral de marcação do território:

Morris começou a pensar sobre as estruturas construídas (como Stonehenge) e encontradas (como as cavernas) por sociedades pré-históricas com o fim de converter o arco do sol na linha reta de uma trajetória inteligível, como um vetor, e desta maneira “ler” os solstícios. Observatório (1971) é um enorme projeto que permite pensar e experimentar a noção cultural ancestral de marcação, o que equivale a dizer, entrar em um texto que nenhum indivíduo isoladamente escreveu e que continuará sendo escrito até o fim dos tempos<sup>20</sup>.

A palavra marcação, usada em relação ao território ocupado pelo corpo e pela arquitetura capta imediatamente minha atenção porque me faz lembrar as pontuações no espaço que mais de uma vez adotei em meus trabalhos como estratégia para tensionar a percepção do espaço. Ambos os termos – marcação e pontuação – sugerem uma intervenção “pouco invasiva”, que chama o olhar para aspectos existentes que, em decorrência do uso e da velocidade das relações com o espaço, tenham ficado adormecidos à percepção. São ações de sublinhamento que, mesmo quando acrescentam elementos a uma configuração espacial ou quando alteram a forma deste espaço, preservam o espaço original como ponto de atenção centro de significação.

Em seu livro “Os caminhos da escultura moderna” a mesma Krauss lança um olhar sobre quebra do paradigma moderno proposta pelos artistas do movimento minimalista. Esta ruptura da qual a obra de Roberto Morris é exemplo, dá conta, entre outras coisas, deste esvaziamento da obra de arte,

---

<sup>20</sup> Morris had begun to think about the structures both made (like Stonehenge) and found (like caves) by prehistoric societies to convert the arc of the sun's revolutions into the straight line of the intelligible, arrow like trajectory, and thus to 'read' the solstices. Observatory (1971) is a massive project through which to think and to experience this culturally ancient notion of marking, which is to say, of entering into a text that one has not oneself written, and that will continue to be produced to the end of solar time. Traduzido por Tiago Giora. Robert Morris: the Mind/Body Problem : [Exhibition] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994. Disponível em: <<https://ia601408.us.archive.org/24/items/robertm00morr/robertm00morr.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

que transfere sua potência sensibilizadora para fora do objeto, em direção ao espaço. Em um pensamento se aplica também à obra “Observatório”, Krauss concentra-se na nova relação estabelecida entre artista, obra e espaço. Ela aponta como elemento marcante da escultura minimalista o abandono de um sentido de internalidade e autossuficiência do significado da obra de arte, e argumenta que os materiais e as formas são despidos de suas conotações metafóricas, apresentando “apenas” aquilo que deles se pode apreender na experiência direta, sensorial.

Os escultores minimalistas começaram com um procedimento para declarar a externalidade do significado. Como vimos, esses artistas reagiram contra um ilusionismo escultural que converte cada material no significador de outro: a pedra, por exemplo, em carne – um ilusionismo que retira o objeto escultural do espaço literal e o instala em um espaço metafórico. Esses artistas recusavam a utilização de contornos e planos para dar forma a um objeto de modo que sua imagem externa sugerisse um princípio de coesão, uma ordem ou tensão subjacentes. Tal como na metáfora, está implícito nessa ordem o fato de ela residir além dos simples aspectos externos do objeto – sua forma ou substância -, dotando o referido objeto de uma espécie de centro intencional privado<sup>21</sup>.

Esse espaço literal descrito por Krauss é um espaço onde se oferecem à percepção os “simples aspectos externos do objeto”, sem referências, significados ou interpretações alheias às circunstâncias contidas na experiência. É um espaço que se encaixa na descrição que procuro construir aqui a respeito das trocas ocorridas num campo de percepção, descrevendo uma via aberta onde as influências externas tem um impacto mais livre em relação à mediação da razão. O termo “espaço literal” pode ser equacionado ao “espaço de contingências” enunciado no título deste capítulo.

---

<sup>21</sup> KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.p. 318.

## HÉLIO OITICICA

Na sequência deste subcapítulo em que busco trazer referências da arte para a criação de um espaço dos sentidos, olho agora para a produção de Hélio Oiticica, da qual aponto como aspecto mais relevante para a discussão a construção de uma trajetória que parte da geometria pura e bidimensional e faz a transição para uma tridimensionalidade abstrata para finalmente ocupar o espaço da cultura, envolvendo uma importante dimensão social e política.

Da matriz construtivista, a produção de Oiticica traz o uso da geometria plana, com retângulos, linhas e cores sólidas, não matizadas. Do neoplasticismo de Mondrian são tomadas como um ponto de referência e de reação a um cenário nacional que fazia uso político de uma pintura figurativa de gênero. A abstração construtiva<sup>22</sup> que tinha influenciado o Grupo Frente<sup>23</sup>, a

<sup>22</sup> (...) esse sistema de representação que o projeto construtivo atacava. Em suas linhas diversas, havia uma constante: a busca de uma arte não representativa, não metafórica. A partir do rompimento do espaço visual renascentista, centrado na perspectiva, e a partir, sobretudo de Cézanne e dos cubistas, a arte ganha consciência de sua especificidade e abandona o empirismo. (...) a vertente construtiva da arte moderna foi a que mais se deteve na evolução da linguagem da arte e a que procurou formalizar com rigor uma visão progressiva dessa prática tradicionalmente ligada ao pensamento irracional. BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 13.

<sup>23</sup> Marco histórico do movimento construtivo no Brasil, o Grupo Frente, sob a liderança do artista carioca Ivan Serpa (1923-1973), um dos precursores da abstração geométrica no Brasil, abre sua primeira exposição em 1954, na Galeria do Ibeu, no Rio de Janeiro. Participam da mostra, apresentada pelo crítico Ferreira Gullar (1930- ), os artistas Aluísio Carvão (1920-2001), Carlos Val (1937- ), Décio Vieira (1922-1988), Ivan Serpa, João José da Silva Costa (1931- ), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), a maioria alunos ou ex-alunos de Serpa nos cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Apesar de informados pelas discussões em torno da abstração e da arte concreta, com obras que trabalham sobretudo no registro da abstração geométrica, o grupo não se caracteriza por uma posição estilística única, sendo o elo de união entre seus integrantes a rejeição à pintura modernista brasileira de caráter figurativo e nacionalista. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo222289/grupo-frente>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

A abertura a outras formas de manifestação artística e uma maior liberdade em relação às teorias concretas de um Max Bill (1908 - 1994), por exemplo, torna-se mais patente na segunda exposição do grupo, em 1955, no MAM/RJ. Aos fundadores do grupo unem-se outros sete artistas: Abraham Palatnik (1928- ), César Oiticica (1939- ), Franz Weissmann

partir do desenvolvimento das vanguardas européias e da Bauhaus cria o cenário para as primeiras pinturas chamadas “Metaesquemas”, ainda na década de 1950<sup>24</sup>.

Olhando inicialmente para essas composições bidimensionais à procura de pontos de contato para continuar nossa análise da percepção espacial identificamos no uso da geometria como princípio compositivo. Este será a primeira de uma série de ideais comuns que buscarei costurar a partir da obra de Oiticica, ligando a fruição artística à experiência de vida, dentro de nosso espaço literal ou espaço de contingências.

Já nos “Metaesquemas” pode-se observar que a regularidade dos retângulos transforma-se em ponto de contraste com a torção e o aspecto aleatório das pequenas inflexões nos intervalos, que fazem essas formas parecerem flutuar na tela. O retângulo extremo dos limites do quadro não

---

(1911-2005), Hélio Oiticica (1937-1980), Rubem Ludolf (1932-2010), Elisa Martins da Silveira (1912-2001) e Emil Baruch (1920- ).

<sup>24</sup> Menos que alardear um novo movimento, a noção de arte concreta visa rediscutir a linguagem plástica moderna. Os suíços, especialmente Max Bill, Richard Paul Lohse (1902), Verena Loewensberg (1912-1986), recolocam o problema da bidimensionalidade do espaço pictórico introduzido pelo cubismo ao definir o quadro como suporte sobre o qual a realidade é reconstruída, e passível de ser apreendida de múltiplos ângulos. Assim, com os concretos, a pintura se aproxima de modo cada vez mais radical da escultura, da arquitetura e dos relevos. Da pauta do grupo fazem parte também pesquisas sobre percepção visual, informadas pela teoria da gestalt, e a defesa da integração da arte na sociedade pela participação do artista nos vários setores da vida urbana, ênfases da Hochschule für Gestaltung (HfG) [Escola Superior da Forma], fundada por Max Bill, em Ulm, Alemanha, em 1951, e que dá prosseguimento ao projeto Bauhaus. Bill é o principal responsável pela entrada desse ideário plástico na América Latina, sobretudo na Argentina e no Brasil, no período após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A exposição do artista em 1951 no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp) e a presença da delegação suíça na 1ª Bienal Internacional de São Paulo, no mesmo ano, abrem as portas do país para as novas tendências construtivas, que são amplamente exploradas a partir de então. Os prêmios concedidos à escultura Unidade Tripartida de Max Bill, e à tela Formas, de Ivan Serpa (1923-1973) na 1ª Bienal, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), são sintomas da atenção despertada pelas novas linguagens pictóricas. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo370/concretismo>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

reverbera no interior da composição, ao invés disso, sua rigidez é contestada por um interior mais flexível no qual o acaso pode penetrar, rompendo o idealismo da geometria. Este aspecto que se observa já muito cedo na obra do artista reaparece em uma tendência constante ao questionamento e ao desvio, na direção oposta à rigidez dos dogmas e dos estilos que tentam encapsular a forma e a expressão artística.

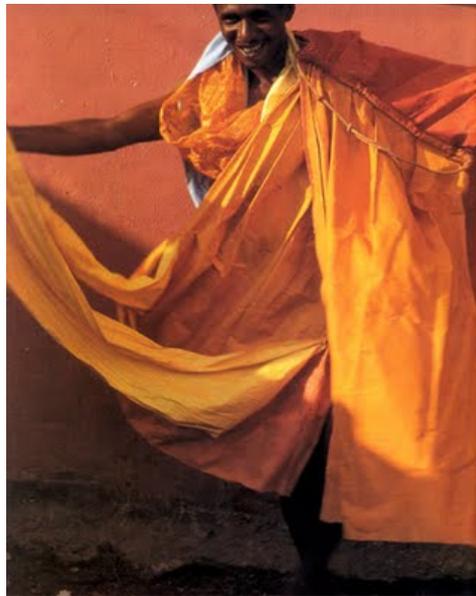
A geometria construtiva, que em Oiticica já nasce com suas moléculas bastante agitadas, rompe a moldura retangular e sai do plano para os “Bilaterais” e “Relevos espaciais”. Preservando as linhas retas, as cores sólidas e saturadas e a forma não representativa, essas obras sinalizam um movimento importante de escape em direção ao espaço. Soltas da arquitetura elas eram penduradas, permitindo ao observador circular em torno e avaliar as relações entre as formas ainda quase planas e a escala do corpo. Essas estruturas também oferecem uma alteração no que diz respeito à sensação da cor<sup>25</sup> que aqui se oferece ao olhar sob os mesmos efeitos de luz e sombra que banham o ambiente e as pessoas. São cores luz, cores reflexo e sombra. Pequenas alterações de intensidade dão conta das dobras nas chapas de madeira e revelam efeitos da posição relativa das estruturas dentro da sala de exposição.

---

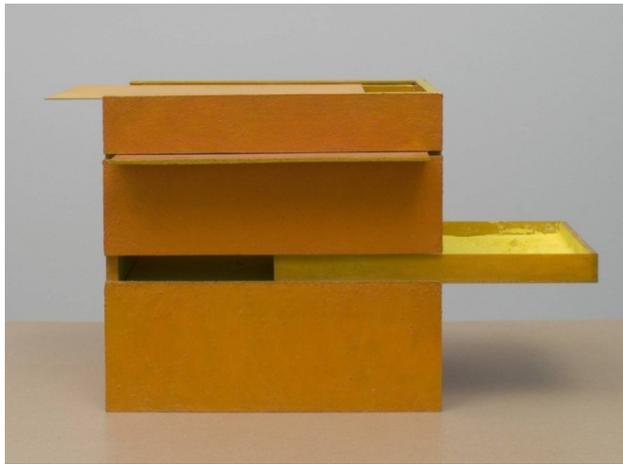
<sup>25</sup> A cor concreta é apoio e inflexão ao sentido global do trabalho-mensagem que será de ordem sobretudo rítmica. A autonomia da cor não pode ser tolerada pela ortodoxia por algumas boas razões: a pesquisa seria ela mesma uma sobrevivência subjetivista num projeto de produção de mensagens objetivas que não pode assimilar sutilezas inefáveis, e até pouco econômicas, do ponto de vista da produção industrial; e além do mais isolaria no conjunto do trabalho um foco conteudístico que convidaria o espectador a um mergulho introspectivo, a uma investigação de tipo psicologista. BRITO, Ronaldo. **Neconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.** p.42.



**Figura 8** - Hélio Oiticica, Relevo Espacial (1959). Fonte: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)



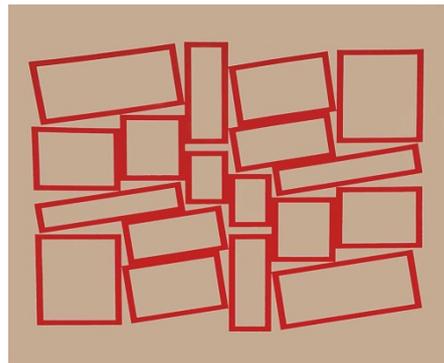
**Figura 9** - Hélio Oiticica, Parangolé P1, Capa 1 (1964). Fonte: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)



**Figura 10** - Hélio Oiticica, B11 Bólido Caixa 9 (1964). Fonte: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)



**Figura 11**- Hélio Oiticica, Grande Núcleo (1960). Fonte: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)



**Figura 12** - Hélio Oiticica, Metaesquema (1958). Fonte: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)

Nos “Núcleos” e “Penetráveis” a composição abstrata e geométrica ainda conserva uma forte intencionalidade formal e, apesar do caráter questionador e libertário já mencionado, não apaga os traços de seu desenvolvimento construtivista. No entanto, essas estruturas tornam mais explícitos o convite ao envolvimento do corpo do observador e a influência dos fatores ambientais que alteram a percepção da cor e das formas, respondendo à luz, ao movimento, à escala e à posição dos elementos. São composições abertas que compartilham com o público um processo de expansão e de atravessamentos de barreiras estéticas que estava sendo experienciado e explorado pelo próprio artista. Este processo de aprendizado e ruptura fica evidente na sequência de trabalhos de Oiticica e é enunciado com grande clareza e eloquência em textos críticos que fecham um ciclo exemplar de construção poética e conceitual encadeadas.

Desses textos reproduzo a seguir um trecho de “Aspiro ao grande labirinto” no qual a artista externa alguns pensamentos referentes ao momento em que ele rompia com os limites impostos pelo quadro em seu processo de abertura para o espaço da experiência.

(...) só será possível a posição do artista, posição genética, fenomenologicamente, numa expressão que se realize no espaço e no tempo: a ideia se desfia, mantendo um diálogo paralelo entre a realização e a expressão. No quadro esse diálogo se dá pela ação, pois pode assim o artista abstrair mais facilmente o limite do quadro, mas quando esse limite já não existe, a ação já está implícita na gênese, e será, portanto mais lícito que esta se cristalize em algo construído. Evidentemente esta solução está em pé de igualdade com a arquitetura, pois “funda seu espaço” (...) <sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.p. 28.

Hélio Oiticica desenvolve no texto e no espaço um encadeamento de ações que levam sua produção a dialogar com esferas cada vez mais complexas em um contexto vai deixando o lado de fora da obra, para, passo a passo, misturar-se a ela em situações espaciais que começam a extravasar as fronteiras da visualidade e das sensações impulsionadas pela cor, pela forma e pela geometria. Especificamente sobre a cor observo nos “Bólides” que a luz e a sombra vão se transformando em matéria. O pó, o pigmento do amarelo, que primeiro era uma área recortada dentro do quadro e depois passou a ser um polígono flutuando no ar, agora é coisa e pertence ao mesmo espaço concreto do observador. Identifico nesta mudança uma passagem da virtualidade da imagem forma-cor para a concretude dos objetos que podem ser identificados e manipulados, despidos do afastamento e da aura da obra de arte desmaterializada. A cor, tão cara à Oiticica, não é abandonada, mas passa a ser apresentada enquanto superfície e enquanto matéria exibindo mais um passo na aproximação que o artista empreende entre a esfera da arte e a esfera da vida.

A partir do que chamou de “programa ambiental” Oiticica amplia definitivamente sua atuação para abranger um contexto de relações humanas, sociais e políticas, sempre propondo uma crítica à fragmentação da cultura e a mercantilização da arte. Os “Parangolés” são exemplos dessa união entre os elementos visuais – a cor, a linha, a eloqüência expressiva dos materiais, o movimento – com o contexto que agencia as possibilidades de perceber e de viver esses elementos. A posição do artista acerca dessa proposta não deixa dúvidas sobre a radicalidade das implicações político-sociais que ele buscou imprimir em sua produção a partir de meados dos anos 1960.

Para mim a característica mais completa de todo esse conceito de ambientação foi a formulação do que chamei *Parangolé*. É isto muito mais do que um termo para definir uma série de obras características: as capas, estandartes e tenda; *Parangolé* é a formação definitiva do que seja a antiarte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada oportunidade, a ideia de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia – foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade-obra. (...).

*Parangolé* é antiarte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que me deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação (...)<sup>27</sup>.

Apesar das diferenças de contexto identifico na obra de Robert Morris e no “Projeto de antiarte ambiental” de Hélio Oiticica uma intenção de apropriar-se do mundo, sem necessariamente alterá-lo. Seja nas marcações de terrenos, nas pontuações, sublinhamento ou na apropriação do espaço-mundo pela arte, o que altera não é o mundo, mas sim a percepção do mundo. Os dois artistas buscam contrapor-se a um cenário anterior no qual a mercantilização da arte e a ênfase na autoria das obras como fator classificação e adequação a um sistema de valores vinculado ao circuito tradicional das galerias e museus estabelecia os limites da atuação do artista. Suas propostas colocavam-se explicitamente fora desses circuitos e obscureciam a ideia de autoria.

No minimalismo de Morris a arte cria quase que uma fusão contínua com a arquitetura na qual a ação do espectador se insere desempenhando o papel de um receptor que percebe o mundo e a obra como forças presentes e reativas. A obra e o mundo acontecem juntos, e continuam, independentes da vontade ou da ação do público. Ao propor uma arte de conexão com a construção, com os objetos e materiais recombinaados sem a marca da

---

<sup>27</sup> OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**.p. 79.

interferência subjetiva do artista, o minimalismo cria um sistema de afastamentos com três eixos independentes. São eles o público, o artista e o espaço-obra.

Esta posição que busco defender se interpõe à polarização de conceitos como razão e sensação ou no âmbito da arquitetura, forma e função. Nesta costura entre o minimalismo e a arte concreta somos tentados a concentrar o olhar sobre a forma, o uso da geometria e a racionalização do mundo e do espaço projetado em direção a uma ideia de essência, ou de forma mínima. Este tipo de síntese é introduzido por vertentes da arte e da arquitetura que são fundamentais na formação dos processos de ambos os artistas estudados – tais como o suprematismo, o *de stijl* e a Bauhaus. No vértice desses movimentos, a obra do artista e arquiteto suíço Max Bill pode ser citada aqui como materialização de uma possibilidade de encontro entre a forma racional geométrica e a criação livre, que explora a intuição<sup>28</sup>.

Em Oiticica, a partir dos projetos de “ambientes”, a subjetividade do artista é substituída pela participação do expectador/ator. Este é convidado a perceber o mundo por meio de objetos e de espaços que implicam o público, permitindo-lhe acessar uma experiência sensorial da qual o artista é apenas o iniciador. Penetrar, segurar ou vestir as obras de Oiticica é a mola propulsora de uma percepção sensibilizada que não estabelece limites precisos no espaço ou no tempo. Suas propostas, assim como as de Morris, não alteram, mas tampouco se separam do espaço do mundo.

---

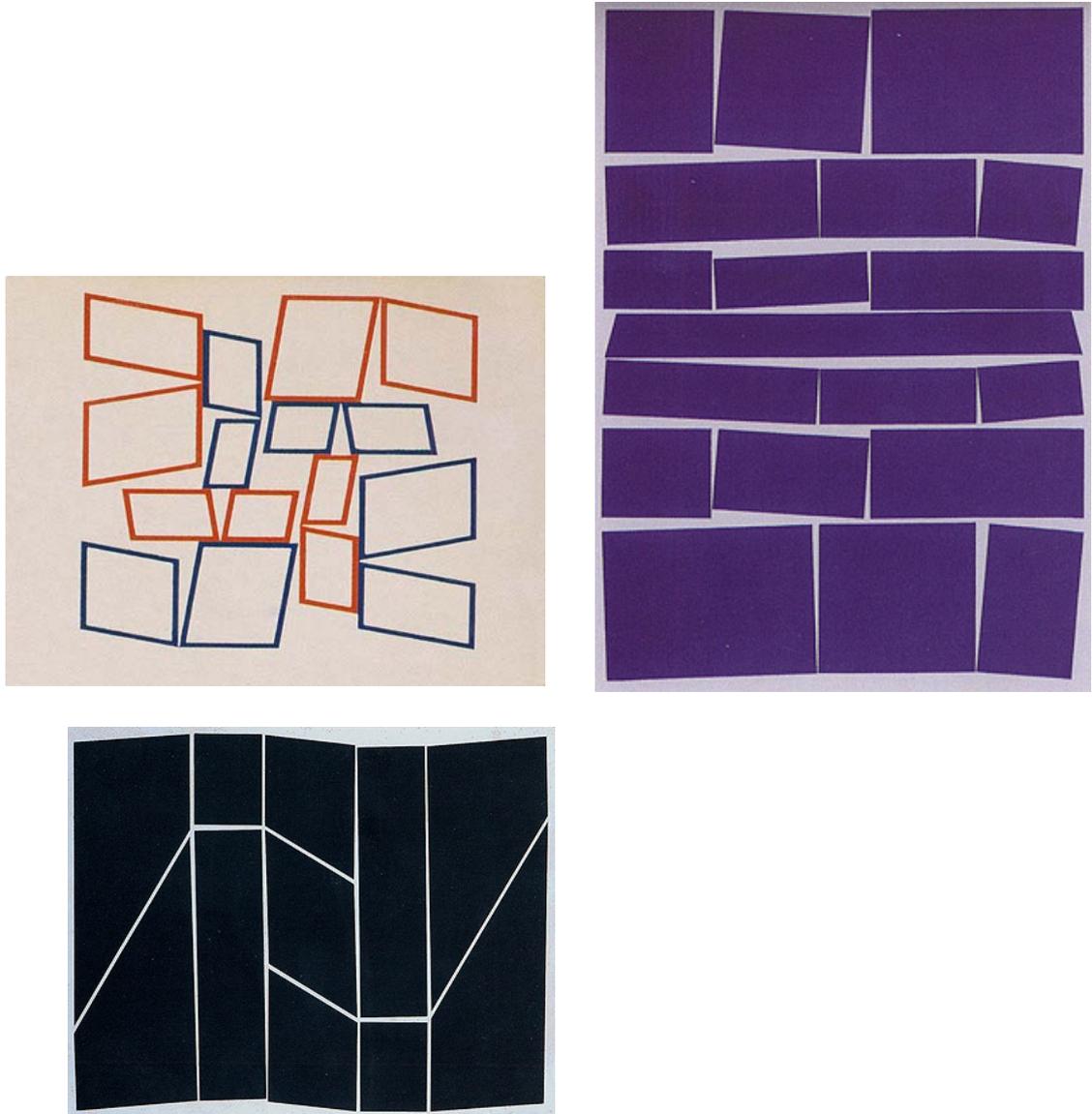
<sup>28</sup>(...) Bill define o método Concreto como um tipo de criação espacial que não parte da imitação das formas visíveis no mundo, mas que, através dos elementos de composição espacial, da geometria e matemática, explora uma construção de caráter intelectual e também admite a fantasia e imaginação. CALOVI, Tania Pereira. O método concreto de Max Bill: conexões entre o racional e o intuitivo. Manuscrita revista de crítica genética. Porto Alegre, nº 24, p. 124, 2013.

Em relação aos processos de articulação e corporificação, entendo que a trajetória de Oiticica seja também muito rica em possibilidades de leitura. A origem geométrica de seus trabalhos, a meu ver, pode ser vista de modo alternativo. Apesar do tributo prestado ao De Stijl, e às obras de Mondrian e Malevich, considero que os “Metaesquemas” de Oiticica proponham uma percepção um pouco alterada das composições de formas geométricas e cores primárias. Os ângulos, torções e, sobretudo um tratamento da superfície que enfatiza o recorte dos enquadramentos e possibilidades de continuidade para além dos limites da borda, sugerem uma menor rigidez e uma possibilidade de acessar nos trabalhos uma sensação de leveza associada ao prazer da forma e da cor e a um processo compositivo que flerta com o lúdico nos arranjos de polígonos que flutuam no fundo branco da tela da mesma maneira como virão a flutuar os relevos espaciais.

Considero, assim, que a obra de Oiticica parte da sensação para, aos poucos e de maneira muito conscientemente refletida aproximar-se de um território de articulação com um contexto humano e cultural que ultrapassa a experiência. Sua produção começa a envolver a arquitetura, o corpo e as características físicas como escala, peso e textura para estender a influência da obra, abraçando o espaço do espectador. E, mais tarde essa expansão virá a englobar também os símbolos culturais que fazem referência não mais apenas aos estímulos sensoriais, mas se apropriam criticamente objetos representativos da cultura local.

Da mesma maneira como havíamos observado com relação ao arruamento das praias e à intervenção “Observatório” de Robert Morris, concluo que a trajetória artística de Hélio Oiticica não configura um exemplo de exclusão, mas sim de complementaridade dos conceitos de articulação geométrica e corporificação sensorial no que tange a percepção espacial. O

contraste entre estes dois aspectos presentes na experiência, também em Oiticica reforça as possibilidades de sensibilização do indivíduo em relação ao seu ambiente de vida.



**Figura 13** - Hélio Oiticica. Metaesquemas (1958). Fonte: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)



**Figura 14** - Hélio Oiticica, Quasi-Cinema, BlockExperiments em Cosmococa, CC5 Hendrix War (1973). Fonte: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)



**Figura 15** - Hélio Oiticica, Tropicália (1969). Fonte: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)

## **2.5 O Fenômeno do Espaço**

Nesta pesquisa em que me dedico a uma análise de procedimentos da arte e da arquitetura procurarei primordialmente concentrar o estudo dentro dos limites do espaço existente e na maneira como esse espaço transforma o comportamento ou na maneira como a intervenção artística e o novo uso ou o novo olhar criado por ela transformam este espaço dentro dos processos da percepção. Assim, mesmo que eu não deseje limitar minhas possibilidades de leitura e interpretação a uma corrente de pensamento historicamente estabelecida, considero importante tratar da fenomenologia na arquitetura e na arte, demonstrando seu papel fundador no tipo de questionamento do espaço que procuro fazer. A concentração das análises desenvolvidas nos capítulos seguintes, com base em descrições de propostas artísticas específicas, mantém na fenomenologia um ponto de origem para o qual retorno repetidas vezes. Nesse sentido também vale mencionar que as referências textuais aos nomes chave desta corrente aparecem no texto muitas vezes como erupções pontuais na superfície de um terreno em cujo subterrâneo a fenomenologia flui abundantemente.

Em “O fenômeno do lugar<sup>29</sup>”, Christian Norberg-Schulz toma Heidegger como ponto de partida em uma análise que vincula experiência e lugar em um elo indissolúvel que combina a concretude das coisas com a instabilidade dos sentimentos e a cultura em constante adaptação. Na passagem a seguir Schulz a enfatiza a presença do mundo concreto descartando a visão que tende a reduzir o lugar a seus aspectos espaciais abstratos.

---

<sup>29</sup> SCHULZ, Christian Norberg. O Fenômeno do Lugar. Extraído de: NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. São Paulo: Cossacnaify, 2006. p. 444.

Na linguagem comum diz-se que atos e acontecimentos têm lugar. Na verdade, não faz o menor sentido imaginar um acontecimento sem referência a uma localização. É evidente que o lugar faz parte da existência. Então, o que se quer dizer com a palavra “lugar”? É claro que nos referimos a algo mais do que uma localização abstrata. Pensamos numa totalidade constituída de coisas concretas que possuem substância material, forma, textura e cor. Juntas, essas coisas determinam uma “qualidade ambiental” que é a essência do lugar. Em geral, um lugar é dado como esse caráter peculiar ou “atmosfera”. Portanto, um lugar é um fenômeno qualitativo “total”, que não se pode reduzir a nenhuma de suas propriedades, como as relações espaciais, sem que se perca de vista sua natureza concreta.

A imagem que o teórico norueguês procura reforçar ao longo do texto é a da transcendência do objeto, da coisa estendendo sua influência sobre o homem, para além de suas características físicas, do valor estético, do peso e da textura. A enumeração de objetos, revestimentos e pontos de vista, descritos detalhadamente e posicionados em relação à pessoa que ocupa o lugar determinado, representa nesta pesquisa algo mais do que a construção de um cenário para a imaginação do leitor. Estes objetos, assim como paredes, pisos, forros e demais elementos arquitetônicos misturam-se irremediavelmente com os fatores culturais, psicológicos e demais condicionantes físicos para compor campos perceptivos únicos, abarcando o corpo, a consciência e o lugar de forma entrelaçada.

A ideia de “essência do lugar” ou de “habitar” propostas por Schulz estão vinculadas ao conceito de *genius loci* – uma atmosfera geral ou espírito do lugar que determina suas necessidades e é transmitida às pessoas que o ocupam e fazem parte de sua materialidade. Ela difere bastante da imagem essencial que vimos a partir da análise de Vesely como elemento que simplifica e traduz a experiência em símbolos culturais. Na visão da fenomenologia a fragmentação em imagens ou qualquer processo que produza uma ruptura na

integração contínua entre lugar e corpo se configura como obstáculo à percepção do fenômeno global. Nesta linha de pensamento, a predominância da introspecção, da abstração ou da racionalização do espaço apontariam para um enfraquecimento da relação existencial e identitária que o homem constrói com o lugar.

Ainda a respeito dos conceitos de lugar, vale mencionar as correntes da teoria da arquitetura que adotam um posicionamento anti-espaço e pró-construção do lugar. De acordo com uma conceituação recente, desde Aldo van Eyck, as palavras, local e espaço definem um “recipiente” vazio, uma edificação vazia. Contrárias aos conceitos modernistas de espaço, tempo e arquitetura, a posição adotada define que o espaço e o tempo excluem o homem: “(...) O que quer que espaço e tempo signifiquem, lugar e ocasião significam mais (...)”<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> “Como seus amigos artistas Piet Mondrian e Constant Nieuwenhuys, van Eyck pensava na cidade ideal como um labirinto de pequenos territórios íntimos ou, mais poeticamente, como uma constelação casual de estrelas. Um playground em cada esquina era apenas um primeiro passo para a ‘cidade lúdica’: a cidade da brincadeira (‘play’). ‘O que quer que tempo e espaço signifiquem’, ele dizia para criticar seus colegas arquitetos modernistas, ‘lugar e ocasião significam mais’.

Crítico do plano funcionalista, van Eyck argumentou em nome de uma arquitetura posta à disposição da atividade humana e que promovesse uma interação social. (...) O diálogo desses elementos no espaço ilustra uma série de práticas sem estrutura hierárquica. Os elementos básicos são recombinações em conjuntos diversos dependendo dos arredores. Isto faz com que os playgrounds sejam recriados em cada nova localização como um suporte à espera de um uso, uma interação - play. Da reivindicação dos equipamentos, construção e até a utilização dos playgrounds, a simplicidade é um ato consciente no sentido de estimular a imaginação e participação. Desenho e materiais empregados geraram composições de traço homogêneo que destacaram o entorno, mantido tal como encontrado (as found). O ambiente se torna o elemento mais importante, transformando espaços abertos em “lugares” conectados à especificidade de cada ponto. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/07.074/4707>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

Uma localização, ou um "espaço vivido" costuma ser chamado de lugar, e a arquitetura pode ser definida como produção de lugares<sup>31</sup>.

A definição de Schulz chega no mesmo sentido do pensamento de Michel de Certeau, reproduzido anteriormente acerca dos conceitos de espaço e lugar. Ambas as ideias dão ênfase à questão do uso, ou da ação das pessoas no interior dos espaços projetados. Onde Certeau diz "movimento", Schulz fala em "vida". E dessa sobreposição de definições o que trago de mais importante para o presente estudo é a constatação de que o território sobre o qual proponho intervir e estudar não é um suporte abstrato, inerte e matematicamente definido. Nossos lugares trabalhados são descritos pelo uso e por relações contextuais que começam a ser construídas na cultura, antes da experiência, e continuam depois dela, definindo pisos, paredes, vegetação, monumentos e pessoas como um organismo dinâmico, em constante alteração.

As posições apresentadas servem à pesquisa para construir um vocabulário na fronteira entre arte e arquitetura que nos auxilie na construção de questionamentos e de uma poética que, ao acionar a forma arquitetônica, penetra o território do comportamento humano em seu contexto físico, social e cultural. Assim, objetos e arquitetura, ações e intervenções, serão trabalhados como uma esfera da experiência humana sobre a qual a intervenção artística se propõe a atuar. Seguindo esta linha de raciocínio torna-se pertinente identificar os pontos em que a experiência artística se aproxima e se afasta da experiência cotidiana, criando uma conceituação que estabeleça mais claramente os parâmetros dessa relação multifacetada.

---

<sup>31</sup> SCHULZ, Christian Norberg. O Fenômeno do Lugar. Extraído de: NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. São Paulo: Cossac & naify, 2006. p. 459.

O momento, a fisicalidade das coisas e do corpo, a excitação dos sentidos, o fenômeno. Uma percepção desencadeada ou alterada pelo lugar, englobando a consciência do que está dentro e fora de mim em um único contexto significativo. A concretude dessas trocas descreve no pensamento fenomenológico uma origem para a sensação, o mundo. A respeito da ideia do “fenômeno concreto” recorro ao texto de Schulz.

Nosso mundo-da-vida cotidiana consiste em “fenômenos” concretos. Compõe-se de pessoas, animais, flores, árvores e florestas, pedra, terra, madeira e água, cidades, ruas e casas, portas janelas e mobílias. E consiste no sol, na lua e nas estrelas, na passagem das nuvens, na noite e no dia, e na mudança das estações. Mas também compreende fenômenos menos tangíveis, como os sentimentos. Isto é, o que nos é “dado” é o “conteúdo” de nossa existência. Rilke escreveu: “Quem sabe não estamos aqui pra dizer: casa, ponte, fonte, portão, jarra, árvore frutífera, janela, - no máximo, pilar, torre”. Tudo o mais, sejam átomos e moléculas, números e todos os tipos de “dados”, são abstrações ou ferramentas construídas para atender a outros propósitos que não a vida cotidiana<sup>32</sup>.

Este retorno às coisas em oposição a abstrações e construções mentais busca animar o espaço, ressaltando nele a experiência que se completa na interseção entre o componente psicológico, ético e estético. Aplicado à arquitetura, este posicionamento poderia ser uma ferramenta conceitual interessante para estudar o tipo de relação espacial que proponho. Em uma análise combinada de escritos de arquitetos e artistas sobre suas experiências, resgato o pensamento por trás de intervenções artísticas desenvolvidas em diferentes situações espaciais. Nestas situações o espaço construído passa pelo filtro da experiência e é percebido através dos sentidos olhando para a arquitetura como parte de um sistema. O foco mais restrito nos espaços

---

<sup>32</sup> SCHULZ, Christian Norberg. O Fenômeno do Lugar. Extraído de: NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. São Paulo: Cossac & naify, 2006. p. 444.

interiores traz a necessidade de pensar em uma distinção teórica acerca da paisagem natural e construída mantendo a coerência de uma abordagem ligada ao fenômeno e à experiência física:

Os elementos do ambiente criado pelo homem são, em primeiro lugar, todos os “assentamentos” de diferentes escalas, das casas às fazendas, das aldeias às cidades, e, em segundo lugar, os “caminhos” que os conectam, além dos diversos elementos que transformam a natureza em “paisagem cultural”<sup>33</sup>.

Seguindo o direcionamento do autor a “paisagem cultural”, entendida como ambiente pensado e construído pelo homem não pode ser tomada por nós como “uma folha em branco” para a ação artística. Camadas de pensamento e trabalho depositados no espaço edificado precisam ser incorporados à obra enquanto história, cultura e mapeamento das possibilidades de ação da arte e da arquitetura. Esta última se acrescenta ao trabalho como condicionante inicial impondo limites não apenas à criação de objetos novos incorporados pela ação do artista, mas também influenciando em nível objetivo e subjetivo a vida dos usuários de um dado lugar.

Os momentos de confluência, quando é possível sobrepor ideias de diferentes autores e suas contribuições para a definição de alguns pontos críticos dentro desse terreno conceitual estudado, representam para o trabalho um tipo de acordo tácito que permite seguir adiante, explorando novas passagens e assumindo novos riscos. Um desses momentos acontece no encontro do pensamento de Vesely e Schultz, dos quais extraio alguns posicionamentos de base com respeito ao conceito do *espaço vivido* da

---

<sup>33</sup> SCHULZ, Christian Norberg. O Fenômeno do Lugar. Extraído de: NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. São Paulo: Cossacnaify, 2006. p. 448.

fenomenologia e do caráter subjetivo não apenas da percepção deste espaço, mas também de sua representação.

O homem habita quando é capaz de concretizar o mundo em construções e coisas. Já dissemos que a “concretização” é a função da obra de arte em oposição à abstração da ciência. As obras de arte concretizam o que fica “entre” os puros objetos da ciência. Nossa vida cotidiana consiste nesses objetos “intermediários”, e compreendemos que a função essencial da arte é reunir as contradições e complexidades do mundo da vida. Sendo um *imagomundi*, a obra de arte ajuda o homem a habitar<sup>34</sup>.

A obra de arte é definida como elemento subjetivador do mundo e das coisas na medida em que tem o poder de transportar o universo tangível para dentro da consciência, criando para ele um campo de interpretação, de associações e de representações simbólicas. Quando Schulz diz que a arte ajuda o homem a habitar o mundo, ele entende que esses habitar envolve uma incorporação desse mundo pelo homem, como se ele quisesse dizer “o mundo é meu”, ou “o mundo sou eu”. Esse mundo que o homem pode habitar é um mundo intimamente reconhecido por ele, identificado com ele e quase indivisível de uma ideia construída de identidade cultural. Já no que se refere aos “objetos intermediários”, minha interpretação é que eles seriam os objetos do uso, individuais e presentes, expostos ao envelhecimento e aos diferentes padrões de iluminação, aos pontos de vista e à vontade, objetos que se afirmam enquanto matéria e não se submetem com facilidade às categorias que generalizam e virtualizam o espaço concreto. A complexidade ou a poesia destes objetos que se escondem nos interstícios do mundo simbólico seria então acessada pela arte.

---

<sup>34</sup> SCHULZ, Christian Norberg. O Fenômeno do Lugar. Extraído de: NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. São Paulo: Cossacnaify, 2006. p. 458.

De Schulz a Vesely temos essa ideia de um mundo habitável onde o homem se encontra e se reconhece, ou de uma imagem de mundo que tenha significado e que crie amarras fortes com a imagem que o home vê refletida de si sobre as coisas que preenchem seu cotidiano de lugares. Entendo que uma diferença importante entre essas duas abordagens comece a aparecer no momento posterior à experiência. Em Vesely o reconhecimento do homem como parte do lugar e deste lugar como elemento compositivo de uma noção de identidade cultural e pessoal acaba por criar uma representação mental deste lugar. Uma representação que substitui o lugar em si.

A tendência de despirmo mundo das coisas de suas qualidades, as quais são então transferidas para a consciência humana, é um claro indício de que a representação fragmentada não foi criada por um modo abstrato e anônimo de representar a “qualidade externa” do mundo em si mesmo. A representação subjetiva e o ponto de vista fixo da perspectiva estão intimamente ligados<sup>35</sup>.

A representação subjetiva substituindo e fragmentando o mundo em perspectivas parciais, pessoais e transitórias configura um desvio em relação às interpretações estritamente fenomenológicas da percepção espacial. Nela, o mundo fixado em imagens mentais aparece como uma hipótese que será desenvolvida no capítulo intitulado “A forma e a matéria do agora” no qual apresento uma intervenção que envolve a captura e tradução de imagens da memória, representadas em desenhos na parede. Buscarei no escritos de Bergson e Deleuze como base de uma fundamentação teórica que ajude a

---

<sup>35</sup> VESELY, Dalibor. **Architecture in the Age of Divided Representation**. Cambridge: The MIT Press, 2004.p. 179.

The tendency to strip the world of things of their qualities, which are then transferred into human consciousness, is a clear reminder that divided representation was not created by an abstract, anonymous mode of representation of the “external quality” of the world alone. Subjective representation and the fixed point of view of perspective are closely linked. Traduzido por Tiago Giora.

construir uma ponte entre a experiência concreta e as possibilidades de subjetivação do espaço.

Tomo consciência a certo ponto que os mais sinceros desejos de concretude, transparentes em meu trabalho e na escolha de uma abordagem fenomenológica, encontram um limite na confluência das coisas com o universo pessoal, subjetivo e infinitamente interpretativo da percepção humana. Desde aí, inevitavelmente começa a criar-se um foco nos processos e no espaço de tradução dos estímulos sensoriais originados na forma e na matéria das coisas em estímulos internos tais como os sentimentos e as representações mentais. Ainda assim, quero ressaltar que a virtualidade dessas representações não será em momento algum o ponto central de interesse desta pesquisa. No lugar do substantivo imagem, quero trabalhar como os verbos transformar, traduzir, revelar ou desenhar imagens mentais em processos de significação do espaço, desenvolvidos como prática artística.

## **2.6. Visão, Representação e Linguagem**

Na esteira dos questionamentos que levantei anteriormente acerca do público a que pode se dirigir os trabalhos, a menção de um espaço representado traz consigo, além da subjetividade, a vontade de comunicação desse mundo observado, filtrado e traduzido. Em sua distinção entre o mundo fenomenológico e o mundo representado Vesely ressalta que a mente é, de fato, um campo de identidade na estrutura situacional da existência humana e que este campo transforma a relação de reciprocidade entre a visão e a realidade visível em uma representação idealizada.

Partindo do pressuposto de que ver é interpretar – representar – gostaria que as intervenções artísticas discutidas aqui conseguissem esquivar-se da posição fixa do meu ponto de vista enquanto pessoa e artista. Minha intenção é que os lugares trabalhados sejam geradores de representações pessoais sem referência a quaisquer marcas de uma vontade criativa do artista que possa obscurecer o trânsito da comunicação entre a pessoa e as coisas ali e então. A distinção entre percepção e representação, desta vez, não conforma uma dualidade, mas sim uma sequência de acontecimentos dentro da experiência, culminando na apropriação deste espaço pela consciência e pela memória da pessoa que o habita.

As formas de fixação e representação do espaço estão bem mapeadas na história da arte e têm desenvolvimentos cruciais no renascimento e barroco, como o aprimoramento e a extrapolação das possibilidades que o desenho em perspectiva tem de criar uma imagem convincente do mundo a partir de pontos de vista fixos. A construção de uma compreensão cartesiana do espaço está intimamente ligada a esses desenvolvimentos da linguagem pictórica e a coerência interna de seu sistema de linhas e coordenadas. A exploração e difusão deste sistema viriam a penetrar profundamente na maneira como entendemos a visão e, por associação, na maneira como entendemos a forma do mundo.

Vesely argumenta que o pensamento cartesiano aproximou de tal maneira os códigos da representação e da visão que uma pode tomar facilmente o lugar da outra. Assim se tornou possível acreditar que o mundo não é apenas visto, mas é estruturado em um processo intelectual do espectador. Esta consideração deve afetar o modo de pensarmos sobre a captura do mundo e o tipo de fragmento que permanece na memória. Segundo ela a palavra imagem, quando usada para descrever o universo tangível da experiência, envolve fatalmente um problema ligado aos códigos de

representação. Estes códigos estão relacionados a transformações na substância das coisas, mudanças essas que são internas e fazem parte de um processo que começa no objeto e chega a níveis profundos de interpretação subjetiva.

Novamente deparo-me com a tradução, o processo... Um dos conceitos mais básicos da fenomenologia é que nada acontece fora da percepção, tudo é percepção, o objeto não existe, o mundo não existe senão na maneira como ele é percebido pelo indivíduo. Mostra-se a necessidade de tratar o espaço como informação e concentrar alguma atenção no trânsito dessa informação. Comunicação: do exterior para o interior – se é que esta divisão pode existir – do espaço para a percepção, da percepção para a representação, para a comunicação, para a reprodução dessa informação e desse espaço, seja na memória, seja no desenho, ou seja, na palavra.

A intenção comunicativa da representação coloca em discussão um elemento cuja importância crucial começa a se impor. A *linguagem* entra em meu trabalho como uma ferramenta e um filtro que altera os objetos dos quais quero me aproximar. Seu potencial de autonomia em relação ao mundo não será explorado nesta pesquisa, mas sua influência é inegável no trânsito entre qualquer denominação que possamos dar aos fatores distintos que compõem a relação do homem com o espaço.

De que maneira a presença da linguagem e a possibilidade de dar nome às características do espaço arquitetural – por exemplo, sua materialidade básica, textura, luz, função – muda a realidade desse espaço? Palavras têm o poder de revelar características essenciais da experiência não verbal – sua estrutura situacional; elas então se tornam um veículo de idealização e estabilização do sentido<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> VESELY, Dalibor. **Architecture in the Age of Divided Representation**. Cambridge: The MIT Press, 2004. p. 70.

Tenho usado com alguma frequência o termo *tradução*, referindo-me a internalização das informações colhidas pelos sentidos, e em todas as ocasiões até agora o produto dessa tradução era, em princípio, pensado como uma imagem. Mas em que nível esta imagem ou esta sensação precisa ser verbalizada? Será que a tomada de consciência acerca do estar aqui e da influência recíproca exercida na tensão entre corpo e espaço acontece por meio de sua formalização em palavras? Seria a linguagem uma acompanhante obrigatória dos processos de articulação do espaço?

Estudos acerca do aprendizado das formas desde a tenra idade e suas relações com a geometria euclidiana e com a descrição da memória tangenciam esta pesquisa, trazendo teorias e observações científicas que sinalizam para a coexistência de fatores físicos (genéticos) e culturais nos processos de aprendizado e formação de uma consciência do mundo. As possibilidades de expressão não verbal aparecem neste contexto como um indício dessas relações em um estágio anterior à sedimentação do conhecimento. Não apenas na construção do intelecto das crianças, mas também em processos de criação, sofrem impacto da abstração e do choque gerados na indefinição. Começamos a argumentar aqui que estas são condições que podem confluir para uma orientação do comportamento no sentido da afirmação da individualidade e para a apropriação do lugar<sup>37</sup>.

---

How does the presence of language and the possibility of naming the features of architectural space – for instance, its primary materiality, texture, light or purpose – change the reality of the space? Words have the power to reveal the essential characteristics of nonverbal experience – its situational structure; they thus become a vehicle of idealization and stabilization of meaning. Traduzido por Tiago Giora.

<sup>37</sup> (...) we do not perceive, judge and remember something by producing a correspondence between the Euclidean forms and the phenomena in our environment, but rather that we come to conclusions just because of the differences to these Euclidean forms. (...) We perceive through comparison with the geometric forms invented by our visual cortex and the schemata made up of them. (...)

*The identification memory – that is the recognition of things we have already seen – is found in a large part of the animal world and is similar to that memory in humans. The*

A respeito dos processos de codificação e memorização da visão, Dalibor Vesely também sugere uma hipótese que intercepta o ponto que quero tratar. Ela se baseia na mudança do estatuto da linguagem em conexão com a percepção do espaço: as palavras que designam os nomes dos objetos e expressam com aparente objetividade nossas possibilidades de interação com eles adquirem ao longo de nossa vida o papel de mecanismo cultural, que estreita os laços do indivíduo como um meio social no qual ele se identifica. Esse mecanismo, porém vai, aos poucos, funcionando com um crescente grau de autonomia, até alcançar sua invisibilidade enquanto elemento em si, passando a fazer parte do próprio objeto. A linguagem se estabelece como código de articulação mental, invadindo campos da percepção e se tornando indiferenciável em relação aos objetos que descreve.

Ao comparar a experiência de percorrer as ruas de Palmas e da Praia do Rosa trabalhamos com a ideia de que a presença da abstração e do raciocínio não impedem a percepção, ao contrário, articulação e corporificação associadas criariam uma apreensão mais forte do espaço. Com isso em mente me pergunto se a linguagem inerente à lógica do raciocínio e da abstração geométrica não pode também exercer um papel afirmativo na definição e percepção do lugar. Do que foi colocado anteriormente fica implícita a ideia

---

*beginnings of "declaration memory" can also be seen in the animal kingdom, but humans are distinguished by an enormous advance in that field. (...) consciousness is directly dependant on the "declaration memory" (...).*WEBER, Jürgen. **The Judgement of the Eye.**The metamorphoses of geometry – one of the sources of visual perception and consciousness.Werlag/Wien: Springer, 2002.p. 9.

(...) nós não percebemos, julgamos e lembramos de alguma coisa ao produzir uma correspondência entre as formas euclidianas e o fenômeno em nosso ambiente, ao invés disso nós chegamos a conclusões por meio das diferenças entre essas coisas e as formas euclidianas. (...) Nós percebemos por meio da comparação com as formas geométricas inventadas pelo nosso córtex visual e as simplificações criadas a partir delas (...).

A identificação da memória – que é o reconhecimento das coisas que já vimos – é encontrada em grande parte do mundo animal e é semelhante à esse tipo de memória nos humanos. Um princípio de memória declarativa pode também ser visto no reino animal, mas os humanos se distinguem por um enorme avanço nesta área (...) a consciência é diretamente dependente da memória declarativa(...). Traduzido por Tiago Giora.

negativa de que as palavras, amalgamando-se aos objetos, podem constituir-se como uma camada de afastamento entre estes e a percepção. Uma camada que muitas vezes poderia fornecer um significado mais superficial – dela palavra – mantendo escondido o objeto em si e submetendo seu potencial de corporificação imediata, ligada à circunstancialidade do tempo e da matéria, a uma codificação pré-estabelecida que tende a apaziguar os possíveis incômodos da aparência.

Contrária a isso, a linguagem como possível degrau em direção a uma significação mais forte do lugar, englobando aspectos físicos e culturais é parte da consideração de que a verbalização da experiência pode ter um papel de reflexão que traz de volta um momento vivido em uma espécie de descrição mental. Posta como um estágio posterior ao fenômeno, a linguagem coloca-o em contato com a consciência apesar de não conseguir na maioria das vezes esquivar-se de incorrer em alterações e em uma domesticação do contato físico. Seria então possível pensar que a verbalização da informação sensorial pode ser um fator de peso na formação de uma consciência do lugar.

Trago à tese, a seguir, uma breve descrição e análise de uma intervenção em espaço urbano que dialoga com aspectos pertinentes de nossa presente discussão. Refiro-me especialmente à transformação no significado percebido das peças de “Puzzle”, passando de um estágio de indeterminação e descoberta ao enquadramento apaziguador de uma situação funcional. Apresento minha metodologia de trabalho incorporando reflexões anteriores ao presente estudo, as quais servem de base para alguns assuntos elencados nesta tese. Sobretudo quero apontar para as estratégias de levantamento e seleção do espaço que utilizo em Puzzle e que continuam a fazer parte de um procedimento fundador do tipo de relação com o espaço que proponho. Tanto a minha atuação como artista, daquele período em diante, quanto o confronto “casual” do passante com o

espaço alterado pela arte se orientam em uma seqüência que estabelece o encadeamento entre **observação, pensamento e ação** no espaço da rua. São

atitudes que me interessam também por borrarem a fronteira da arte e da arquitetura, sugerindo uma interação mais direta com os objetos e algo que acontece na rua, sem preparação, sem mediação e sem categorização.



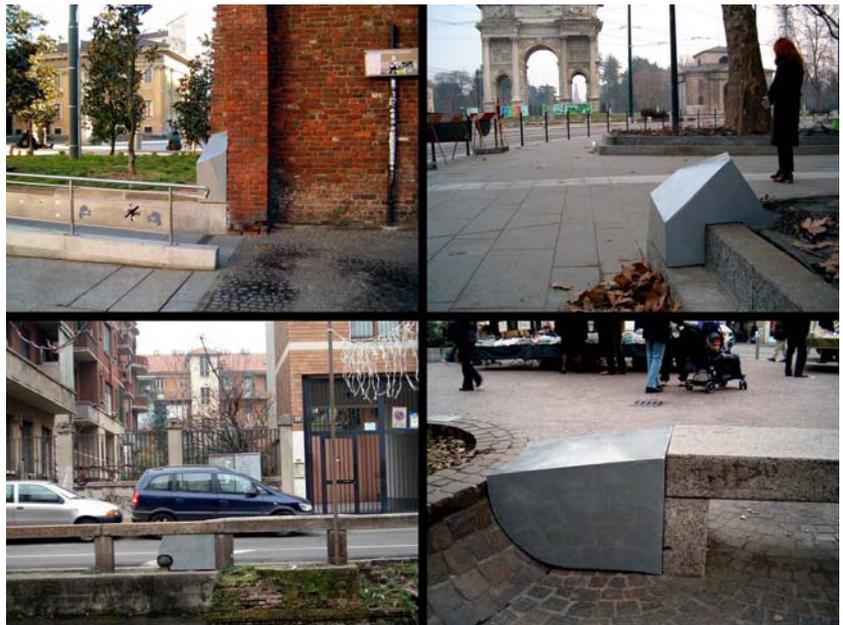
*“Em Puzzle (2005), meus deslocamentos pela cidade de Milão – onde então habitava – conduziram o olhar para pequenos vazios que separavam os objetos e a arquitetura da cidade. Mobiliário urbano, vegetação, postes de iluminação, fachadas de edifícios, etc. identificados por um olho arquitetônico que mede, compara e define contornos.*

*Essa primeira análise, mais descompromissada e realizada durante caminhadas, teve como objetivo selecionar os lugares e os objetos que seriam trabalhados. Em seguida realizei um levantamento métrico e fotográfico dos intervalos encontrados em cada lugar. As medidas foram tomadas no intuito de produzir quatro peças de madeira compensada rebocadas e pintadas com tinta spray cromada. Cada peça era um volume de arestas retilíneas formando uma estrutura fechada e oca com dimensões que variavam segundo os espaços a serem preenchidos. Seu tamanho foi definido em função do meu corpo já que, uma vez construídas, as peças seriam transportadas por mim percorrendo a cidade até os locais de encaixe e seu volume deveria ser grande o bastante para preencher os intervalos, porém ainda conservar características de forma e peso que possibilitassem a realização deste traslado, ainda que com algum esforço físico.*

*Desde a observação até a produção final das peças, o processo de trabalho envolveu um grande número de visitas aos locais para medição e testes dos protótipos fabricados em atelier.*

*Ao término de aproximadamente seis meses, o trabalho foi concluído com o encaixe das peças, de maneira a incorporar a documentação de todo o trajeto percorrido.*

*Os quatro volumes foram carregados por mim e, nos percursos entre o atelier e cada local de instalação, fotografias cobriam cada etapa do caminho. O número de imagens em cada percurso dependia da distancia percorrida e dos meios de transporte público utilizados, assim como da passagem por elementos marcantes da paisagem que poderiam servir como marcos de referência e de conexão entre o trabalho e a cidade onde este foi realizado.*



**Figura 16-** Puzzle, 2005, Milão – frames do vídeo que finalizou o trabalho.  
Fonte: Material de documentação do artista.

*A última fase culminou com um vídeo: editado em uma tela dividida em quatro retângulos, mostrando os quatro deslocamentos em imagens que mudavam em velocidades diferentes entre si, mas que terminavam juntas, no momento dos encaixes. Este desdobramento final do processo enfatiza a importância da experiência espaço-temporal, e acrescenta ao todo do trabalho uma possibilidade leitura mais afastada e global da experiência vista por inteiro, de uma maneira impossível para as pessoas que presenciaram ao vivo a instalação das peças.*

*Além dos espaços A relação entre os objetos da rua e os objetos que eu carregavafoi outro aspecto deste trabalho que despertou meu interesse: de que forma as peças eram percebidas ao longo de seus percursos de encaixe? Solta em meus braços cada peça pode ser vista como um elemento autônomo, uma forma fechada em si e dependente apenas de suas relações internas – acredito que tal percepção tenha sido possível tanto ao vivo quanto no momento em que as observamos no vídeo. Em ambos os casos a autonomia se desfaz com o retorno das peças aos lugares que definem sua forma. O encaixe revela a conexão íntima de cada volume com um ambiente construído, externo, mais amplo e cheio de relações, onde cada objeto tem uma função e uma história. Eles capturam e dão materialidade aos espaços às vezes estranhos de uma vida muito familiar.*

*Durante o transporte das peças o público reagiu com surpresa a um objeto cuja forma e material não podiam ser imediatamente identificados, sendo carregado por um transeunte que se locomovia a pé ou utilizando o transporte público. A primeira reação de algumas pessoas que me interpelaram foi a de perguntar se aquela coisa que eu carregava desconfortavelmente não era por acaso um trenó, uma televisão...*

*Depois de encaixadas elas foram deixadas nos locais como objetos incorporados à cidade. É principalmente a partir deste ponto eu me pergunto se aquilo que chamava a atenção dos transeuntes para essas pequenas obturações engatadas em cantos e buracos pela rua não seria o seu caráter ambíguo de objetos estranhos ao meio, alheios; mas que ao mesmo tempo se conectam fortemente às linhas do entorno?*

*Penso que a ausência do pedestal ou do nicho arquitetônico, pode transformar uma peça escultórica encontrada na rua em um problema não resolvido. Assim como as salas de museu, as*

*plataformas, murais, nichos, cercados, placas e pedestais desempenham nas ruas a função de criar uma separação entre a arte e o mundo que preparam o espectador para encontrar o objeto artístico. Devidamente identificada como categoria do conhecimento a arte pode justificar muitas formas e ações de outra maneira obscuras à percepção. Essa “compreensão”, que não envolve uma questão de gosto ou aprovação, funciona para apaziguar a curiosidade e solucionar o impasse da indefinição, sentimento que continua vivo e desconfortável face-a-face com um objeto que se esquia às classificações e se coloca fora dos sistemas de mediação.[...]*

A transformação ocorrida em *Puzzle* – desde a indeterminação da forma até sua identificação como fragmento dependente uma estrutura funcional maior se apresenta dentro do atual debate como uma oportunidade para avaliar a influência da linguagem na percepção. O caráter abstrato das peças, com arestas retilíneas que fugiam da legibilidade dos sólidos geométricos simples obrigava o transeunte que com elas se deparava a procurar uma maneira de entender e elaborar o que estava vendo. Descrever sem palavras – por falta de uma forma mais adequada - trazer da visão um tipo de registro coerente, compreensível ou memorável, num esforço que carrega consigo indícios de uma comunicação menos mediada entre os sentidos e a razão culturalmente construída. Esta razão vinculada à linguagem entra em cena na linha de ação de *Puzzle* no momento em que os volumes são revelados como objetos não autônomos, o momento do encaixe no qual os lugares de origem das peças emprestam a elas o enquadramento contextual que resolve o problema da indefinição da forma. O lugar, definido pela arquitetura e desfocado na percepção que segue o ritmo do uso cotidiano, incorpora o fragmento, dando a ele um nome e transformando o estranhamento em reconhecimento e reconciliação da forma dentro de um contexto conhecido.

Mais um verbo entra em nossa encruzilhada de ações. Ao perceber; identificar; entender; junta-se o nomear, em uma combinação entre a racionalização e a cultura. Nomear no sentido de criar um nome ou de atribuir um nome existente. Nomear como ato de transportar a sensação até a razão e o terreno mapeado da cultura. Devo admitir que inicialmente eu trabalhava com a ideia de que a introdução da linguagem na experiência fosse um movimento no caminho de fechar uma porta que a intervenção artística desejava manter aberta. No entanto, o estudo do texto de Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção* relativiza a influência normalizadora da linguagem sobre a experiência de maneira semelhante ao que aprendemos das colocações de Tschumi acerca da percepção da geometria.

Nesta concepção de linguagem existe de fato um sujeito e um significado, entretanto este é um “sujeito pensante” e não um “sujeito falante”. No pensamento de Merleau-Ponty, o discurso não simplesmente transmite um pensamento, antes disso ele o conquista ou o completa. Apesar disso ele não faz uma equivalência entre pensamento e linguagem. Ele evoca aquelas experiências nas quais “não conseguimos encontrar a palavra” como também instâncias nas quais o próprio pensamento fica incompleto. Uma amiga poliglota que usa quatro línguas no curso de um dia comum – uma com seu marido, outra com o filho, outra na rua e ainda outra no trabalho – contou-me que há momentos quando, depois de acordar, ela não consegue direito identificar a torradeira, isto é, até que ela se situe em um de seus universos linguísticos<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> VESELY, Dalibor. **Architecture in the Age of Divided Representation**. Cambridge: The MIT Press, 2004.p. 48.

*In this conception of language, there is indeed a subject and meaning, however, it is a ‘thinking subject’ and not a ‘speaking subject’. In the thought of Merleau-Ponty, speech does not simply transmit thought, rather it accomplishes, or completes, it. Nonetheless, he does not identify thought and language. He evokes those experiences in which we “cannot quite find the word” as also instances in which the thought itself remains incomplete. A very multilingual friend who uses four languages in the course of an ordinary day—one with her husband, another with her child, another in the street and yet another at work—told me that there are times when upon waking she cannot quite identify the toaster, that is, until she has first situated herself in one linguistic universe.* Traduzido por Tiago Giora.

Em seu conceito de linguagem Merleau-Ponty define que a subjetividade fica expressa no pensamento, anterior à linguagem. Ele descreve as experiências nas quais “não conseguimos encontrar a palavra” como exemplos da interdependência entre pensamento e linguagem e identifica que dificuldade em associar uma palavra a um objeto limita nosso poder de pensar sobre ele dentro de um contexto espacial e linguístico definido. A linguagem, segundo Ponty, pode servir como suporte ao pensamento.

Cada palavra tem uma localização definida em meu universo linguístico, e é parte do meu equipamento<sup>39</sup>.

Falar é fazer um gesto em uma direção específica dentro do meu universo linguístico. Essa afirmação cria problemas imediatos quando assumimos que um mesmo objeto pode ser descrito usando mais de uma palavra. Está claro que eu posso gesticular ou apontar para uma árvore dentro do universo visual, um universo que é compartilhado intersubjetivamente. Mas até que ponto se dá esse compartilhamento? Em que termos acontece o acordo entre o objeto, o modo como cada pessoa o vê, e os códigos de linguagem designados para descrevê-lo? Merleau-Ponty argumenta que o mundo linguístico compartilhado é produto da sedimentação de prática intersubjetivas. Ele não iguala esse mundo a uma noção de “mundo natural”, mas, ao invés disso, o relaciona ao que Hegel descreveu como “espírito objetivo”, uma instituição dentro da qual o sujeito pode sinalizar na direção de um código – palavra - específico e ser compreendido.

---

<sup>39</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 180.

Ponty enfatiza que entender outra pessoa não significa compartilhar seus processos mentais. Mesmo assim diz: se existe uma instituição, então somos obrigados a institucionalizar algo. Ou, em suas próprias palavras:

Nossa visão permanecerá superficial até que consigamos encontrar, sob a tagarelice das palavras, o silêncio primordial, e até que consigamos descrever a ação que quebra o silêncio. A palavra falada é um gesto, e seu significado, o mundo<sup>40</sup>.

Entre a instituição da linguagem e a instituição do desenho geométrico, o mundo dos objetos permanece como origem, como silêncio ou aquilo que é encontrado em forma bruta e pode ser interpretado. O processo artístico que busca trabalhar antes da institucionalização do significado, quebrando o silêncio dos objetos na direção de sons que ainda podem ser compartilhados é um processo que precisa concentrar esforços na neutralização dos fatores culturais que filtram a visão através da linguagem. Ponty argumenta que, devido ao fato de que diferentes culturas experienciam o mundo de maneiras diferentes, as diferenças de linguagem correspondem a diferentes respostas emocionais frente ao mundo. “Gritar por raiva ou beijar por amor, não é mais natural e menos convencional do que chamar uma mesa de mesa. Tudo no homem é tanto natural como convencional em um processo de ambiguidade que poderia bem servir para definir o homem<sup>41</sup>”.

Tais constatações levam-me a reavaliar o papel da linguagem dentro do fenômeno perceptivo, classificando-a não mais como um fator necessariamente negativo em seu poder de interromper a procura sensorial por significado no objeto, oferecendo à mente uma compreensão fechada, coletivamente acordada e bem rotulada em códigos verbais; mas como um sistema

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 184.

<sup>41</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 189.

constituído de sentido indispensável à existência da cultura. Neste cenário a linguagem, assim como a geometria e a cultura, serviria como elemento de fixação da experiência, responsável por permitir que ela se prolongue para além do estímulo instantâneo desencadeado pelo lugar. Esse prolongamento da experiência, por sua vez, seria um estágio fundamental em direção à subjetivação e significação do espaço alterado pela intervenção artística.

Mesmo neste momento de pequenas amarrações entre os importantes e abrangentes conceitos trabalhados deve ficar claro que os posicionamentos reproduzidos aqui representam escolhas em direção a uma compreensão bastante pessoal, a qual procuro abrir em uma discussão do meu trabalho pertinente às áreas da percepção espacial na arte e na arquitetura. Mesmo em meio aos campos conceituais mais frequentemente transitados nessa pesquisa algumas diferenças importantes se constituem. Na fenomenologia, por exemplo, a visão de Merleau-Ponty acerca da linguagem, difere fundamentalmente das colocações de Heidegger que enfatizam seu caráter de superficialidade e sua separação do mundo dos objetos.

Em comum essas leituras descrevem para o homem uma atitude de recepção do mundo, interpretando-o em uma interação do corpo com o intelecto. Interessa-me investigar também esse contato a partir de uma posição de criação dentro do espaço, explorando os processos de reação a uma pré-existência combinados com a abstração aplicada na criação do novo. O projeto desenhado para ocupar um lugar específico, joga com aspectos de sua forma potencial, seu uso e propõe uma nova postura que se sobrepõe ao sistema fechado de perguntas e respostas que cada situação espacial estende ao homem que a ocupa.

## **2.7 Projetar um Lugar**

O ato de projetar como potência construtora, traz sua influência até os lugares do meu cotidiano em Porto Alegre e em cidades onde morei no passado. Espaços a partir dos quais crio e produzo intervenções, intimamente relacionadas com a prática do levantamento – operação esta que é fundamental em meu processo de trabalho e que serve para formar um referencial da memória na construção de um panorama mental das cidades em questão.

Retomo uma reflexão produzida em 2009 na qual abordo alguns aspectos até então incipientes no trabalho “Estudos para um sistema de medidas” que me auxiliam a introduzir uma discussão a respeito das noções de corpo e percepção. As questões levantadas estão ligadas aos processos de criação na arte e na arquitetura e promovem um encadeamento com os conceitos da fenomenologia abordados neste capítulo e os desdobramentos inerentes à prática do projeto.

*A experiência perceptiva dentro do ambiente urbano gravita no terreno de ideias e sensações tais como: conforto, acessibilidade, segurança, velocidade e beleza. No entanto a imprevisibilidade do dia-a-dia e seu caráter infinitamente mutável ultrapassam o projeto em complexidade. Este último é obrigado a trabalhar com módulos e características médias definidas estatisticamente para prever o comportamento dos corpos individuais e adaptar a eles as formas construídas. A cidade, como organismo vivo, se modifica e se adapta em um complicado diálogo que envolve a arquitetura, as políticas públicas, a composição e as alterações na sociedade, e as atividades desenvolvidas por seus cidadãos. Mesmo quando tratamos desta dimensão fundamental que é o corpo físico do indivíduo – entendido como unidade de projeto e ferramenta de percepção dos espaços – as determinações estatísticas não são suficientes para descrever as situações da rua.*

*A adequação entre a arquitetura e os indivíduos esbarra na diversidade da população, aparente tanto em diferenças físicas como comportamentais. No convívio presente com a rua, o transeunte pode encontrar passagens inusitadas ou escolher um caminho não planejado, mover-se fora dos padrões ou não encaixar-se a eles. Uma das tarefas do arquiteto ou urbanista poderia ser a de tentar abarcar um sistema complexo, vivo e mutante como a cidade sintetizando esses elementos em interpretações racionais. Porém, como artista, busco trabalhar com a cidade que se encontra à margem dos dados estatísticos, o espaço cujas formas e as distâncias são percebidas através do filtro pessoal do olhar, da memória e das minhas experiências.*

*Essas análises têm raiz no pensamento dos artistas minimalistas e nos conceitos da Fenomenologia da Percepção que deram subsídios teóricos à produção prática e conceitual dos integrantes deste movimento. A valorização da experiência espacial percebida em tempo presente por um observador atuante que analisa e absorve elementos do contexto a partir dos sentidos do corpo, que determinam um ponto de vista único para cada indivíduo. Obras minimalistas como as “caixas” de Donald Judd são construídas a partir de materiais padronizados, fabricados industrialmente. A ausência de expressividade, e a aparente casualidade das decisões compositivas levam o observador a buscar na literalidade dos materiais, cores e formas uma via de acesso à obra de arte e um ponto de contato com o espaço de galeria, experienciado em suas formas, medidas e texturas.*

No vai e vem das informações e sensações vindas do lugar e as ideias formalizadas em desenho, o ambiente percebido é como uma teia de condicionantes que oferece e delimita possibilidades de ocupação e de passagem. Como essas possibilidades tomam a forma de movimentos potenciais e interação sensorial, mantendo uma via de comunicação aberta por meio da qual o corpo investiga o espaço e mede suas próprias capacidades de posicionamento e progressão. Conhecer o espaço implica em conhecer o corpo: este é um jogo que acontece muito longe do terreno da abstração projetiva, mas suas regras começam a ser estabelecidas ainda na prancheta.

Assim o desenho de projeto já nasce não só como criação, mas como leitura do espaço. Suas linhas e formas nunca serão autônomas, mas sim testemunhas de um elo indissolúvel com as formas e proporções do corpo humano que constituem um dado *a priori* do projeto e sinalizam para a possibilidade de um desenho concreto. O próprio termo *pro-jetar* já trai sua incompletude no momento presente. No projetar há um desejo implícito de converter-se em espaço. O espaço potencial de projeto precisa muitas vezes ser mais preciso e analítico do que o ambiente edificado, ele está amarrado a uma consciência da forma e de cada medida que poderá determinar sua correção ou sua viabilidade em relação a um conjunto de fatores que se alinham como requisitos fundamentais para esta passagem do desenho para o espaço. Os códigos do desenho são criados com o intuito de alcançar uma legibilidade universal muito maior do que os códigos da linguagem – o corpo humano em carne e osso estabelece sua existência firme e concreta em oposição à instabilidade do campo simbólico e representativo da palavra.

Retomaremos a relação entre experiência do corpo e projeto nos capítulos seguintes, mas nesse momento em que concluo uma incursão de pensamento investigando algumas possibilidades de se entender a percepção enquanto ação ao iniciar um mapeamento de fatores que condicionam minhas ações no espaço faço referência ao corpo como uma espécie de referencial segundo o qual o homem cria e percebe o mundo a sua volta. Este corpo é o parâmetro pelo qual o mundo será interpretado não como um somatório de imagens distanciadas, mas como uma sequência de experiências que unem o físico, o sensível e o intelectual. As fontes teóricas vinculadas ao estudo do espaço urbano fornecem uma compreensão das variações morfológicas das cidades e seus possíveis efeitos na percepção do espaço. O comportamento de indivíduos e grupos de pessoas são organizados como fluxos do espaço. A

esse respeito cito especialmente os escritos de Kevin Lynch em seu livro “Morfologia das cidades”.

Nele o autor explora relações entre as formas de ruas, edificações e monumentos na construção de sensações para o corpo humano, estabelecendo os ritmos da percepção. As variações morfológicas são tipificadas e estudadas com base em padrões de uso. Lynch faz referência a dados fisiológicos, como o funcionamento da visão em relação a velocidades de deslocamento e distâncias, assim como o foco e a direção dos olhares. São estudos que fornecem alternativas aos arquitetos e urbanistas, pois procuram demonstrar as qualidades de diferentes tipos de espaço. Estudos da morfologia urbana criam uniformidades que facilitam a criação de tipologias para as formas do espaço urbano. As diferenças vindas da cultura, das individualidades, dos gêneros e outras características específicas ficam submetidas a uma visão mais ampla e geral, vinculada ao ato de projetar.

Um exemplo desta abordagem são as categorias morfológicas propostas por Lynch em uma análise objetiva e focada nas relações de contraste e complementaridade entre as grandes áreas das cidades e suas referências, orientando o deslocamento e a localização de modo a criar noções de hierarquia e significado da forma<sup>42</sup>. A organização dos espaços urbanos em grandes categorias formais intituladas *vias*; *limites*; *bairros*; *pontos nodais*; e *marcos visuais*; demonstra um entendimento da cidade no qual a o desenho dos espaços se configura como elemento crucial na definição do comportamento e da percepção. Sobre esta organização, Christian Norberg-

---

<sup>42</sup> (...) a qualidade do ambiente visual da cidade americana, estudando a imagem mental que os cidadãos têm dela. Concentrar-se-á especialmente numa qualidade visual particular: a aparente clareza ou legibilidade da paisagem cotidiana. Com isto, pretendemos designar a facilidade com a qual as partes podem ser reconhecidas e organizadas numa estrutura coerente. (...) uma cidade legível seria aquela cujas freguesias, sinais de delimitação ou vias são facilmente identificáveis e passíveis de agrupamento em estruturas globais. LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 12.

Shulz tece um comentário que nos permite refletir sobre a contribuição e os limites do pensamento de Lynch no contexto da fenomenologia da arquitetura.

(...) aquela forma, cor ou organização que facilita a formação de imagens mentais vividamente identificadas, fortemente estruturadas e de grande utilidade do ambiente. O que Lynch pretende acentuar é que os elementos componentes da estrutura espacial são “coisas” concretas, dotadas de “caráter” e de “significado”. Mas Lynch se limita a analisar a função espacial desses elementos e, por conseguinte, nos lega um entendimento fragmentário (...). Mesmo assim a análise de Lynch é uma contribuição essencial para a teoria do lugar. A importância do seu livro decorre do fato de seus estudos empíricos sobre a estrutura urbana concreta confirmarem os “princípios gerais de organização” da percepção, definidos pela psicologia da Gestalt (...) <sup>43</sup>.

Outra referência importante nessa análise do projeto são os escritos de James Gibson e seu conceito de *affordance*. Segundo ele, *affordances* seriam possibilidades de ação oferecidas pelo ambiente, e sua existência seria independentemente da habilidade do indivíduo em percebê-las. Elas seriam inerentes a um espaço específico e existiriam em paralelo à cultura, conhecimento anterior ou expectativas do indivíduo. Exemplificando o funcionamento destas “possibilidades” recorro às palavras do próprio autor:

A pessoa irá perceber que pode caminhar para a frente quando avistar uma superfície sólida e opaca que se estende sob seus pés. A *affordance* é a “caminhabilidade” e a informação que especifica a “caminhabilidade” é expressa na percepção da combinação invariável de uma superfície sólida e opaca de um certo tamanho relativo à este indivíduo<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> SCHULZ, Christian Norberg. **Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture**. New York: Rizzoli, 1980. p. 456.

<sup>44</sup> GIBSON, James J. **The ecological approach to the visual Perception of pictures**, Leonardo, Pergamon Press Ltd., v. 11, p. 231, 1978.

O que o psicólogo americano traz como dado novo é justamente esta posição do espaço como fator condicionante frente à ação humana. Tomar a arquitetura como possibilidade de movimento a partir da leitura que o corpo faz do espaço inverte o paradigma da ergonomia, que define o corpo como módulo do projeto. Esta abordagem sugere ainda um elo de comunicação entre corpo e espaço que escapa ao controle e ao planejamento, possibilitando uma troca de influências que acontece em um nível exterior da consciência(mais à flor da pele).

Onde se encaixaria o conceito de *affordance* se procurássemos transportá-lo para a prática de projeção arquitetônica? Enumero uma lista de quesitos que o arquiteto tem de equacionar tais como: definição de um programa de necessidades; estudo do entorno com gabaritos de altura e recuos, fluxos de veículos e pessoas, áreas de concentração e dispersão; verificação das restrições legais; condicionantes relacionadas ao conforto ambiental como insolação, umidade e ventos predominantes; definição da solução formal como volumetria dimensionamento e tratamento de superfícies; definição da estrutura e da tecnologia construtiva; além de condicionantes específicas de cada proposta que podem ter maior ou menor impacto no projeto construído.

Ao listar este conjunto ainda incompleto de condicionantes poderíamos pensar que o arquiteto tem controle absoluto sobre o espaço a que se destina o projeto, e que, desta maneira, todas as possibilidades de interação entre homem e lugar estariam definidas de antemão. Este poder de prever a experiência, compreendida em sua totalidade como percursos e desenvolvimento das funções específicas dentro de uma edificação seria aceitável apenas em uma abordagem mecanicista: o homem como máquina ou

a famosa noção modernista da casa como máquina de habitar<sup>45</sup>. Mas não é esse o caso de que tratamos aqui. Soa estranho colocar em palavras, mas a verdade é que o projeto prevê apenas o que é, de fato, previsível. Tudo o que pode ser generalizado, quantificado, simplificado... Todo o comportamento, todo o movimento, toda a forma que surge como uma antecipação do uso do espaço não é suficiente para compreender o tipo de experiência que quero criar e estudar. Experiência esta que procurarei construir na interface entre arquitetura e arte.

No entanto, mesmo voltando o olhar para os aspectos mais individuais, imprevisíveis e irreproduzíveis daquilo que a sensibilidade do homem pode colher no contato direto entre corpo e lugar, o projeto arquitetônico entra nesta discussão com possível ponto de origem da forma e como marca da intenção do arquiteto em um campo de subjetividades que está longe de resumir-se a ele.

O problema da forma projetada está arraigado a algumas importantes dificuldades de representação que se colocam invariavelmente no caminho do projetista que tenta reproduzir uma situação espacial na qual o projeto irá ser a representação. Entre o que existe como objeto e matéria concreta e aquela forma potencial que começa a surgir em desenho ou maquete, complexas relações de contexto não podem ser antecipadas e o confronto com o corpo

---

<sup>45</sup> *Las raíces de esta visión arquitectónica se hundían profundamente en la concepción del hombre como ser universal y en la naturaleza como fuente de inspiración. Le Corbusier sostenía que la arquitectura debe ser un "único indisoluble con la naturaleza", esto lo llevó a la convicción profunda de que el universo posee una rotunda simplicidad y es económicamente bello.*

Disponível em: <<http://www.arqpress.net/index.php/paginas/ver/219>>. Acesso em: 27 jul. 2015.

As raízes desta visão arquitetônica se fundavam na concepção do homem como ser universal e na natureza como fonte de inspiração. Le Corbusier sustentava que a arquitetura deve ser um "todo indissolúvel com a natureza", isto levou a convicção profunda de que o universo é um ente simples e belo. Traduzido por Tiago Giora.

deixa para depois da construção muito do que pode haver de mais relevante no espaço segundo um ponto de vista fenomenológico.

Quando falamos de um projeto desenhado em vistas ortográficas ou perspectivas nos deparamos com um obstáculo corriqueiro em qualquer curso de arquitetura e que, por vezes, acomete até os profissionais experientes. A redução do espaço a um ponto de vista privilegiado (frequentemente a vista superior ou planta baixa) falha em reproduzir situações de uso ao nível do corpo que o habita. Resolver a forma dentro deste campo bidimensional controlado tende assim, a produzir soluções que pendem para a funcionalidade dos zoneamentos e para o encaixe das áreas delimitadas em um programa de necessidades. A ilusão comum de que um desenho em planta baixa pode organizar satisfatoriamente todos os aspectos da vida humana dentro de um espaço delimitado, é um indício contundente do poder e da penetração que a abstração cartesiana conquistou em nossa sociedade. Como descrevia Vesely, esta é mais uma situação em que a representação, tendo seus códigos aceitos como *verdade*, torna-se tão convincente como o próprio mundo representado.

Mesmo as maquetes, as simulações digitais ou as animações são ontologicamente incapazes de aproximar-se da experiência humana no espaço, esbarrando em impossibilidades de reproduzir a escala, a materialidade ou a atmosfera de lugares que só existirão como algum nível de credibilidade perceptiva a partir da primeira estaca cravada no solo. Repito então que tudo o que me interessa produzir no espaço está fora do alcance do projeto. Mas porque então eu ainda desenho projetos para minhas intervenções artísticas?

Recordo-me de conversas com a Profa. Dra. Ana Anaiz<sup>46</sup> nas quais ela me perguntava justamente sobre a minha relação com a prática de projeto, intuindo que a minha formação de arquiteto pudesse ter criado algum tipo de significação mais profunda para esse procedimento, possivelmente muito desgastado em sua própria análise das práticas escultóricas. Não me lembro de ter respondido alguma coisa à ela, apenas que a intervenção que eu então produzia na Universidade do País Vasco<sup>47</sup> era o trabalho menos “projetado” que eu já havia criado até então.

O motivo dessa ausência do projeto nesta intervenção de Bilbao (cuja análise será aprofundada no subcapítulo “A forma e a matéria do agora”, página 185) foi algo que imediatamente associei com alguns acontecimentos externos ao trabalho, contingências que afetaram enormemente o desenvolvimento de minhas atividades artísticas em Bilbao. A conclusão era inevitável: “se não se pode projetar sem prever, não se pode projetar uma situação governada por circunstâncias que não podem ser antecipadas”. Apresenta-se mais uma vez o fato de que o espaço do projeto está sempre no futuro, habitando uma possibilidade de concretude que o desenho quer

---

<sup>46</sup> Ana Arnaiz Gomez / Universidad del País Vasco/EHU - Profesora Titular del Departamento de Escultura de la Universidad del País Vasco/EHU, además de responsable y docente de Programas de doctorado e integrante de la Unidad de docencia e investigación / UFI de la Facultad de Bellas Artes de la EHU. En la actualidad Investigadora Principal del Grupo de investigación consolidado del Sistema vasco universitario IT655-13 CREACIÓN EN ARTE Y ESTÉTICAS APLICADAS PARA LA CIUDAD, EL PAISAJE Y LA COMUNIDAD. Disponível em: <<http://www.upv.es/entidades/BBAA/infoweb/fba/info/U0635237.pdf>>. Acesso em: 27 jul. 2015.

<sup>47</sup> O discente Tiago Giora foi enviado em missão de estudos à cidade de Bilbao, como parte do projeto “AS EXTENSÕES DA MEMÓRIA: A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E OUTROS ESPAÇOS CONTEXTOS URBANOS E AMBIENTAIS: PROSPECÇÕES ARTÍSTICAS E IMAGINÁRIOS”, sob coordenação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ivone dos Santos no qual se propõe uma colaboração entre o Departamento de Artes Visuais / Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da / Grupo de Pesquisa Veículos da Arte (CNPq); e o Departamento de Escultura da Facultad de Bellas Artes del País Vasco (Unidad de Docencia e Investigación / UFI-Facultad de Bellas Artes / Grupo de Investigación consolidado del Sistema universitario del Gobierno Vasco / Grupo IT655.13. Creación en arte y estéticas aplicadas para la ciudad, el paisaje y la comunidad) coordenado pela Profa Dra Ana Arnaiz. A missão aconteceu no mês de julho de 2014.

representar. Deste modo, ao trabalhar com uma situação presente que está em constante transformação escapa às predefinições de projeto, o artista se vê obrigado a buscar alternativas de criação no espaço que não são normalmente contempladas no ato de projetar.

Refletindo mais sobre esse ponto quero propor um reposicionamento da atividade de projeto dentro da sequência temporal do meu processo artístico. A primeira noção a ser quebrada é de que o projeto é um elemento autônomo, fruto de uma abstração formal que poderá ou não ser construída em um dado lugar. É uma diretriz geral do fazer arquitetônico que o projeto parta de uma pré-existência e responda a demandas não só de um “cliente”, mas também de um contexto espaço-temporal. Assim, desde o princípio, não existe autonomia no projeto. Em seu lugar temos uma necessidade constante de um encadeamento de condicionantes à qual o desenho deve responder. Nesse raciocínio, a criação do arquiteto não é o primeiro passo que leva à construção do espaço, mas sim um estágio de negociações entre o existente e o potencial. Negociação que permeia os campos da forma, dos usos e da sensação do espaço.

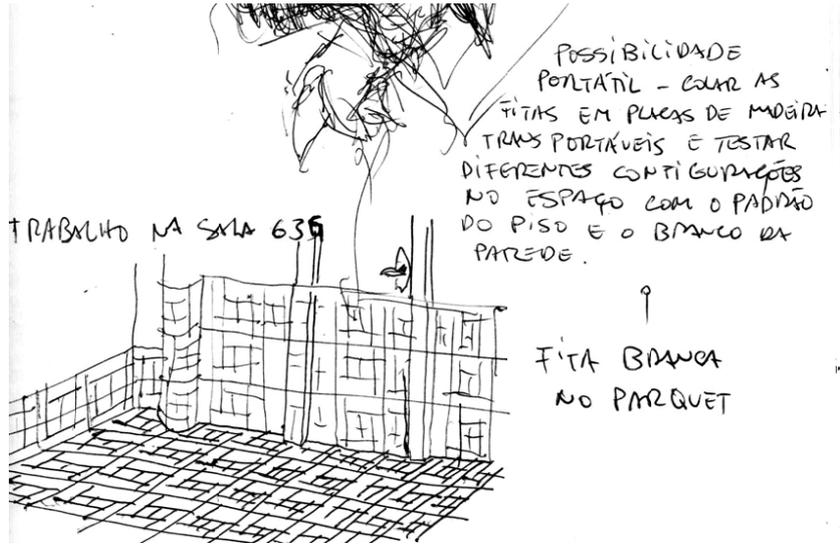
Em meu trabalho artístico, especificamente, proponho uma vivência dentro dos lugares para os quais se destina o projeto é um estágio crucial da formação de uma ideia que nasce como resposta a uma percepção dos objetos e dos espaços que muitas vezes está ligada a fatores pessoais. Essa vivência impacta a mim, à minha imagem do lugar e à minha vontade de interagir artisticamente nesse contexto. Mesmo em situações nas quais fui levado a produzir trabalhos para espaços que não conhecia, minha dificuldade em trazer uma ideia pronta, antes da sensação de estar ali, é testemunha de uma necessidade que precede até mesmo os primeiros esboços de trabalho, que

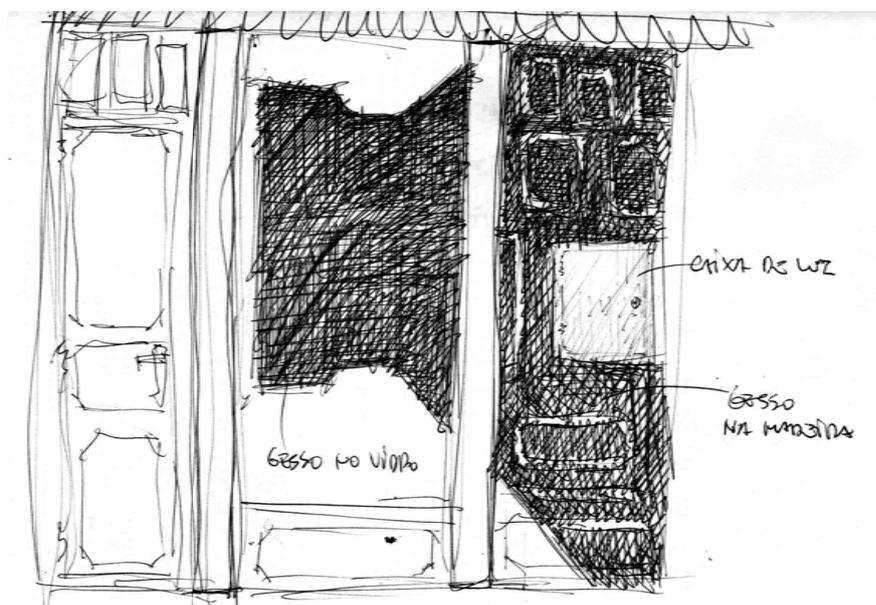
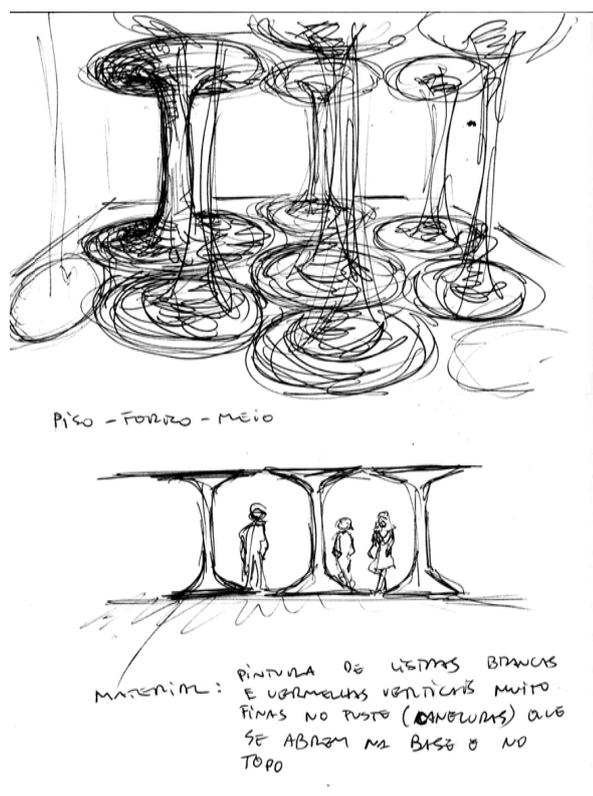
precede à intenção. A necessidade de “pertencer” a um lugar antes de poder atuar artisticamente com ele.

Muitas propostas são exemplos deste tipo de envolvimento pessoal e rotineiro com o lugar de intervenção. O próprio “Puzzle” tem sua origem em uma vontade de interagir com a paisagem urbana que nasce livre de qualquer demanda exterior à minha vivência nesses lugares. Sem nenhum prazo, nenhuma exposição e nenhuma autorização. Outro trabalho que revela sua importância pessoal, como espaço de vida, desde a origem até a configuração final do lugar é “De dentro”, realizado no Torreão. Intervenção de que abordarei com mais profundidade no subcapítulo “*Apagamentos e fusões na superfície*”. Os inúmeros esboços de projetos são reflexo de um acúmulo de ideias construído ao longo de dezesseis anos de convívio e trabalho em um espaço de arte com o qual tive experiências de atelier e de galeria.

Além deste aspecto da vivência no lugar, anterior ao projeto, identifico em minha produção outra tendência que poderia ser descrita também como influência à criação de um projeto. A esta segunda modalidade vou dar o nome de “concretização da sensação do espaço”. Esses desenhos também partem da observação direta ou da interpretação de um espaço construído. São croquis perspectivos nos quais procuro simular uma visual a partir do ponto de vista do observador, acrescentando texturas e anotações para definir a materialidade das superfícies. A relação entre a dimensão do trabalho, do espaço e do corpo é representada e utilizada como fator de decisão de posicionamentos e extensões daquilo que se acrescenta. Os apontamentos e cotas servem como uma espécie de memorial descritivo, procurando imaginar a matéria de um espaço que quer se concretizar não somente como forma, mas também como sensação visual e tátil. Esta intenção mantém talvez uma ligação mais forte com uma forma de pensar o espaço geral do que com uma

experiência vivida no espaço específico, sem, por isso, ser menos concreta. Os desenhos que ilustram esta prática de projetar alterações em espaços, sem a certeza ou a obrigação de realmente implantá-las como trabalhos de arte, preenchem um grande número de cadernos de anotações que, desde a adolescência carregam ao alcance da mão.





**Figura 17-** Croquis de projeto extraídos de cadernos de desenho produzidos entre 2003 e 2014.  
 Fonte: Material de documentação do artista.

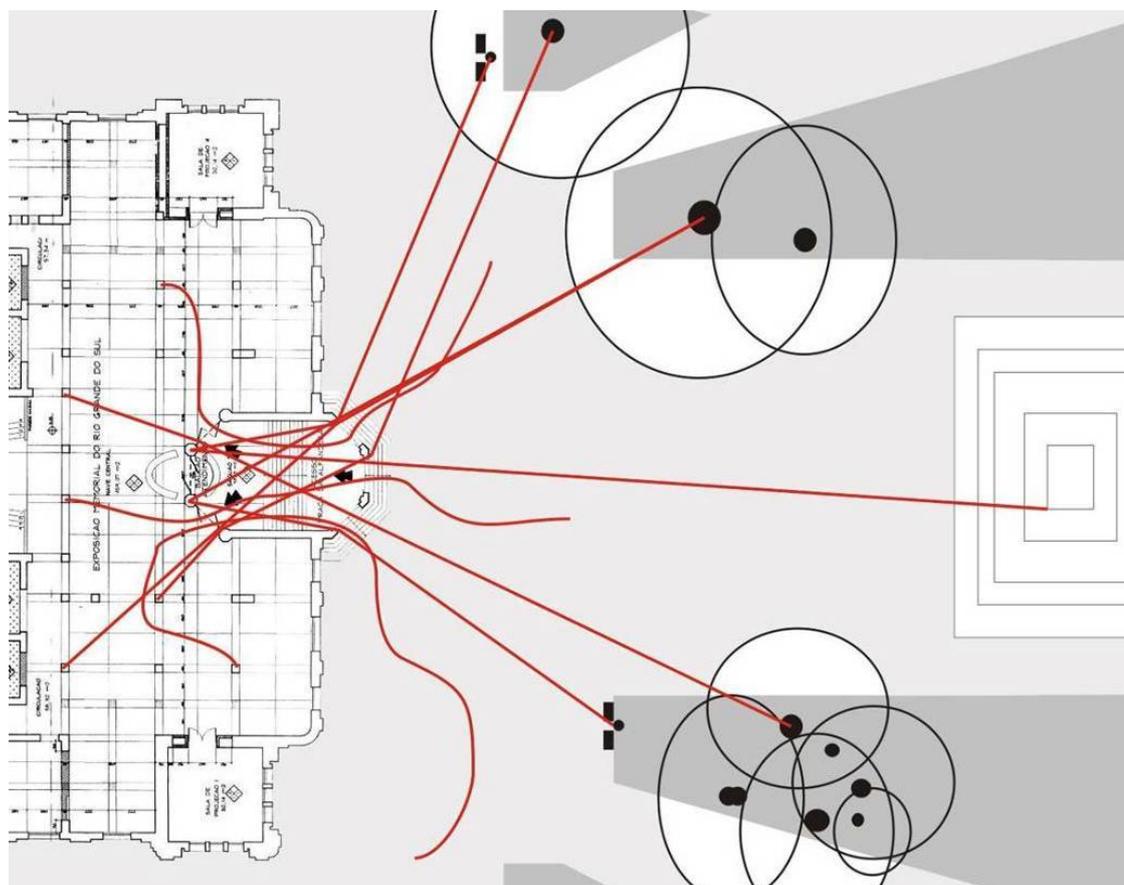
Em esboços de caderno como os apresentados acima – exemplos soltos selecionados como exemplos de uma tipologia de projeto – o espaço da ideia tenta imaginar um espaço para o corpo, projetando talvez não a forma exata ou a medida, mas sim tentando aproximar a experiência futura, antecipando uma sensação bastante concreta e para a qual é necessário definir as peças a serem acrescentadas, com especificação de cor, material e tamanho. Um esboço tão informal que poderia ser dispensado, comunicado sem imagens com uma simples explicação, por outro lado as definições que ele por vezes apresenta podem ser comparadas à formalidade e ao comprometimento material de um projeto executivo.

Mas apesar de todo o comprometimento e toda a mais sincera vontade de construir as ideias desenhadas em meus cadernos de rascunho, essas ideias nunca foram para o papel com a intenção de se fazer entender (e produzir) por ninguém outro do que eu mesmo. Ideias que não queriam ser esquecidas, esperando a oportunidade de ser consultadas, retomadas e construídas no futuro. Algumas vezes nos últimos anos tive a chance de desenhar projetos que, apesar de manter a mesma vontade concreta e atenção ao nível do corpo, tinham a responsabilidade de comunicar-se com um público leitor, que não entraria em contato com a intervenção, apenas com o desenho. Um exemplo deste tipo de projeto é o que apresento abaixo em um texto crítico que produzi para a intervenção que intitulei “Amarração” e que nunca foi produzida.

A intervenção foi proposta para o prédio do Memorial do Rio Grande do Sul, localizado na Praça da Alfândega em Porto Alegre em uma iniciativa do Atelier Floresta que na época era integrado por mim e pelos artistas Marcos Sari, Rommulo Conceição e Vânia Sommermeyer. Na ocasião planejávamos trabalhar questões ligadas ao patrimônio histórico da cidade, discutidas através da escultura, respondendo ao edital *Arte*

&Patrimônio 2007, do Ministério da Cultura e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

A edificação que desde 1995 abriga o museu de história conhecido como Memorial do Rio Grande do Sul, havia, pelo período de quase um século, funcionado como sede principal da agência de correios e telégrafos do estado. A construção tem valor histórico e foi restaurada e adaptada para a nova função de museu sob a fiscalização do IPHAN.



**Figura 18** - Amarração, projeto 2007.  
Fonte: Desenho do artista.

Meu plano de intervenção consistia em usar grossas cordas de nylon vermelho – as mais grossas encontradas no mercado, comumente usadas em navios. Aproximadamente dez sessões desta corda, medindo de vinte a cinquenta metros de comprimento cada uma, teriam uma de suas pontas amarradas aos pilares do amplo saguão Memorial. As pontas livres procurariam um ponto de amarração no lado externo do prédio, saindo pelo acesso principal e chegando até a praça. Ao ar livre elas seriam amarradas em dois postes de luz, troncos de figueiras ou ipês, e também na parte superior do pedestal do monumento que ocupa o centro da Praça da Alfândega. Previ que três pontas serpenteassem livres para fora da edificação, enquanto as demais correriam junto ao nível do piso do museu, chegando aos seus pontos de amarração a uma altura de aproximadamente três metros em relação ao nível da praça. Desta maneira a altura da escadaria de acesso ao prédio permitiria que a intervenção fosse executada sem bloquear os fluxos de pedestres que transitavam pelo caminho em frente ao Memorial.

A intervenção buscava criar (de modo bastante explícito) uma ligação entre os espaços interno e externo da edificação, convidando o público a seguir os vetores desenhados pelas cordas. Esta sugestão atuaria também como um comentário acerca da ocupação rarefeita deste espaço público da cultura, em contraste com a efervescência e informalidade da área da praça. Além disto, e ainda a respeito dos fluxos de pessoas, o traçado das cordas, desde os pontos de ancoragem definidos aleatoriamente entre o grande número de pilares que povoa o saguão, afunila-se na estreita porta bipartida até voltar a se abrir em leque no lado de fora do museu; as cordas passam pelo filtro representado pela membrana seletiva da porta. Do caos da praça até a floresta aberta de pilares do saguão do museu, a escadaria, o patamar, a primeira e a segunda porta funcionam como elementos de seleção do público e a passagem por ele estabelece o primeiro ponto de tensão entre origem e destino do deslocamento – entre as duas amarras.

De fato acredito que o trabalho em projeto, em seu estado de inconclusão, possa se estender como dúvida ou como inquietação, para fora da folha de papel e de encontro aos espaços alterados na imaginação do leitor. A dúvida, somada a projeção da imaginação sobre um espaço dado, pode constituir uma real possibilidade de trabalho, dando continuação à minha investigação sobre os processos da arquitetura aplicados à prática artística nos espaços.

Parece-me relevante que, mesmo como auxílio de um desenho e um texto mais formalizado, a leitura (compreensão) de um projeto como “Amarração” apóia-se em um conhecimento prévio e incentiva o leitor a recorrer à lembrança de andar na praça para completar o desenho com as diferenças de altura entre as cordas que permitem ao corpo transitar. Este não é um desenho que produzi para visualizar um pensamento, é uma planta baixa que organiza e coloca em escala uma proposta cuja imagem não é simulada desde o ponto de vista do pedestre. A sensação de passar por baixo e sentir com a mão a tensão das cordas que “seguram” o memorial é antecipada somente na imaginação por meio da associação entre imagem e texto que, combinados ao conhecimento prévio de estar na Praça da Alfândega, podem produzir imagens mentais mais relevantes do que a planta. Desta maneira o projeto assume sua incompletude e seu papel de fragmento dentro de um processo imaginativo que tenta recriar o corpo e a sensação de presença para uma situação espacial inexistente.

Desses parágrafos em que procurei discutir o ato de projetar dentro do meu trabalho artístico o que levo de mais relevante para os capítulos que seguem é, primeiramente, o desenho. O desenho como extensão da visão, ou como ponte entre a visão e a imaginação, entre o espaço corporificado e a articulação mental das sensações. Esta necessidade de desenhar, de planejar algo que nunca será previsível, mas que avança como uma reflexão sobre um lugar, tomando mais consciência de seus contornos e preparando-me para interagir artisticamente com um objeto que, por meio do desenho, já é meu íntimo conhecido. Sim, o desenho que uso para apoderar-me da forma do espaço é o mesmo desenho que sempre usei para fazer retratos, um desenho de observação que desde a infância orienta meu olhar para um tipo de atenção investigativa, ancorada no momento presente do objeto diante dos meus olhos. Ele se combina ao projetar arquitetônico, que desenvolvi na universidade, em

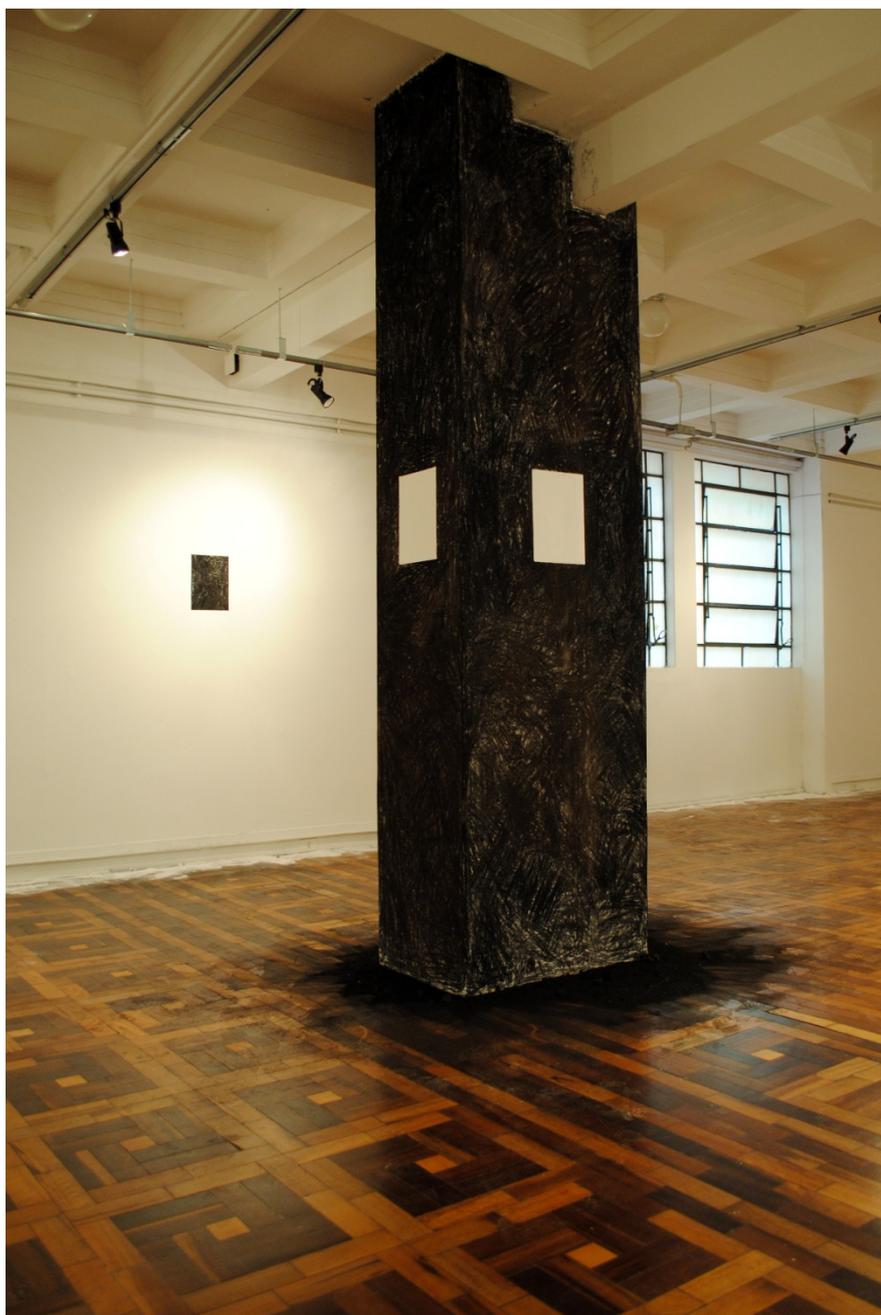
um casamento de procedimentos que proponho como uma das molas propulsoras deste estudo.

A relatividade, a subjetividade, a transitoriedade, a circunstância das experiências que proponho estão envolvidas na potência desestabilizadora da arte, que se insere em um contexto construído e projetado de acordo com estratégias permeadas pela objetividade e pelo distanciamento das práticas arquitetônicas. Ao propor uma arquitetura dos sentidos e desconfiar do poder absoluto do arquiteto como definidor das regras de ocupação, uso e fruição do espaço, nos cabe decidir qual é a parte da experiência que não entra na equação funcional? Em que ponto ela escapa às predefinições e orientações contidas no projeto e passa a pertencer ao indivíduo? E como o artista pode se utilizar desta via para interagir no espaço construído? Que tipo de intervenção caberia neste vão deixado entre o projeto e a introspecção? Que forma ganharia este trabalho, este objeto?

Talvez este objeto, esta peça indefinida do quebra-cabeça de coisas e pessoas que ocupam um mundo em movimento possa ter sua forma sugerida pela experiência da arte. Retornando ao início do presente capítulo, penso que este objeto possa inclusive ter a forma de um degrau gasto.

## CAPÍTULO 3

### INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS: SENTIDOS, PRESENÇA E DEMAIS IMPLICAÇÕES DO CORPO



### **3.1 O Olhar Profundo e a Superfície**

Em um estudo que busca investigar o lugar que a arte ocupa em um cenário definido por imagens do mundo, capturadas e processadas mentalmente, o corpo aparece como membrana ou como barreira a ser transposta. Onde se coloca este corpo no contexto da experiência? Seria mais interessante posicioná-lo como porta de entrada, no início de uma cadeia perceptiva? Existe sentido em propor uma separação entre o corpo e o mundo? Seria ele um meio para perceber o mundo ou a percepção do próprio corpo já configuraria a identificação de um elemento externo à consciência? E se considerarmos assim, existem aspectos qualitativos que separem o corpo como órgão sensorial das demais coisas percebidas?

Essas são algumas questões fundadoras da discussão que procurei introduzir. Uma discussão que não parte de uma folha em branco, mas de um contexto superpovoado, definido em torno de intervenções artísticas que buscam conduzir o público a uma apropriação do mundo pelos sentidos, tendo o corpo como receptor da tridimensionalidade, das texturas, peso, cheiro. São intervenções que jogam com a posição do corpo do observador e sugerem uma tomada de consciência em relação aos pontos de vista e aos objetos instalados de forma a interagir com a arquitetura. Através de movimentos em meio e ao redor do espaço da intervenção, o corpo se apropria de um lugar habitado por coisas, desenhos, linhas e atmosfera, incluindo a si próprio neste campo emaranhado de relações.

A seguir apresento a intervenção “Entre” (2011) <sup>48</sup>, exemplar de um procedimento artístico que visa dialogar com a prática do projeto,

---

<sup>48</sup> A Casa M, um dos projetos-chave da 8ª Bienal do Mercosul, foi proposta como um espaço de encontro para a comunidade artística local, pessoas interessadas em arte e cultura, professores e estudantes de arte e áreas afins. Ali, as exposições que aconteciam a cada

impulsionando o movimento do corpo por meio de desalinhamentos e operações métricas causadoras de desconforto e sugestivas de um sucessivo reposicionamento do olhar. Neste trabalho aceitei o desafio de intervir na fachada de um sobrado restaurado em um bairro residencial no centro histórico da cidade de Porto Alegre. Vislumbrei ali a chance de criar uma amarração mais forte e profunda entre o exterior e o interior; a rua e a casa; entre o aqui fora e o lá dentro, propondo ao público uma experiência de ajuste de ponto de vista entre camadas de utilização do espaço.

---

mês, foram concentradas na vitrine da casa – que havia funcionado como uma chapelaria no início do século passado e foi a residência da artista e educadora Cristina Balbão.



**Figura 19** - Entre - Vitrine Casa M, 8ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2011.  
Fotos: Joana Weit e Mariana Fontoura. Fonte: Material de documentação do artista.

Uma placa de gesso cartonado colada ao vidro foi recortada em um desenho que correspondia à projeção das paredes internas deste espaço que, depois da reforma, funcionaria como galeria de arte e núcleo educativo da 8ª Bienal do Mercosul. Esse desenho se prolongava pelo restante da fachada, em diagonais retas que apontavam para o piso da calçada e para o pavimento superior da casa ao lado. Seu acabamento alisado e pintado em PVA cinza buscava reproduzir a cor das paredes internas em uma continuidade que reforçava o vetor horizontal que levava o olhar desde a calçada até o fundo da sala. Ao passar pela rua, o pedestre que parasse na frente da casa era convidado a espiar o espaço interior através da vitrine sem fundo que deixava ver a sala profunda com mesas e cadeiras, a escada, a porta e as pessoas que circulavam, liam ou ali trabalhavam. Esta intrusão visual a partir do meio-fio acontecia sem mediação, sem informação prévia acerca do que ali ocorria, e antes de qualquer compromisso em adentrar ou não neste espaço. O passante podia parar e olhar o interior, na ausência de algum indício objetivo que esclarecesse o que era aquilo que ele estava olhando. Uma vitrine sem produtos, uma janela introspectiva, onde quem está fora é que parece escondido. Deste ponto de vista é que o espaço interno, penetrado pela visão, retorna ao espectador *voyeur* na forma de uma máscara, um desenho que obstrui parcialmente essa curiosidade. A silhueta cinza avança de dentro em direção ao espectador na calçada, parando exatamente na fronteira entre objeto e sujeito. Parando no limite entre aquilo que é avistado, (o interior da casa), e aquele que avista.

É neste limite que identifico algo que desde cedo foi um ponto de interesse para mim e que, nesta discussão, configura o tipo de compreensão do corpo sobre a qual desejo pensar. É um momento de conscientização do espaço, da matéria e do corpo, que oferece à percepção, uma oportunidade para circunscrever o contexto espacial tangível a um conjunto de fatores

definidos pela influência da intervenção artística no lugar. Está na palavra conscientização, uma referência à consciência, à tradução de uma informação sensorial em uma imagem mental, em movimento uma imagem subjetiva.

Em “Entre” a separação literal entre o *lá* – percebido como imagem intangível do interior da casa iluminada, habitada e alheia aos movimentos da rua – é fisicamente definida e marcada pela fronteira do vidro. O *aqui* se define como matéria, como barulho e como o fim da proteção e da invisibilidade. Quando a presença e o corpo do observador na calçada passam a ser percebidos. No *aqui*, esse corpo tem carne, tem pele, tem peso e tem posição.

Esta distinção entre o espaço próximo e o alcance em profundidade da visão é, na intervenção, facilitada pela membrana de vidro. Entretanto, mesmo na ausência deste limite físico uma distinção entre o aqui e o lá pode ser observada em um questionamento sobre a interação entre os sentidos do corpo e seu papel dentro do fenômeno da percepção espacial. A esse respeito inicialmente parece claro que a visão e a audição são os sentidos que mais se projetam para além das adjacências do corpo, definidas pela amplitude de movimentos possíveis. Dos dois, a visão é o que mais comumente comanda o trânsito de entrada das informações coletadas no espaço. Sua preponderância em relação aos outros sentidos é matéria de discussão no terreno da fenomenologia e será abordada neste estudo.

A visão desenha imagens tridimensionais capturando a luz refletida nos objetos e traduzindo esses reflexos em códigos visuais capazes de descrever diferenças tonais. A ligação entre o olho que capta e a mente que interpreta os reflexos de luz desenvolve, desde o nascimento, a capacidade humana de associar alguns tipos de diferenças tonais à sensação de volume e profundidade. Os processos fisiológicos envolvidos na visão e a construção de imagens do mundo reconhecidas dentro de um sistema de condicionamentos,

instinto e educação do olhar formam o que entendemos como representações “naturais” dos objetos. O estudo desses processos levou à elaboração de códigos de representação visual do espaço que foram aplicados e reproduzidos por artistas desde o renascimento como ferramentas que permitiam ao homem apoderar-se do espaço e reinventá-lo.

O uso da perspectiva linear e atmosférica na pintura a partir do *quatrocento* marca o início de um período de ampla dominação da visão sobre os outros sentidos no qual o existente e o visível se aproximam e se tornam quase intercambiáveis. Soma-se a isso uma orientação religiosa e idealista que guiava as imagens produzidas pelo homem e definia o mundo acessado pelos outros sentidos como cheiro, textura, gosto, frio ou calor como inferior, indigno ou impuro. Estes estímulos percebidos no dia-a-dia, a partir da individualidade e da circunstancialidade, não eram revestidos da mesma espiritualidade que emoldurava e elevava pinturas e esculturas religiosas a um nível de transcendência. A *visão*, separada dos outros sentidos era então apreciada em sua capacidade de isolar-se do mundano e apresentar ao expectador uma versão editada do mundo, que reproduz a luz e o espaço de forma crível aos olhos, e oferece a eles uma oportunidade de descolar-se de seus corpos em direção a uma realidade idealizada.

Em relação à pessoa que vê, o olhar descreve um vetor focal, delimitando uma direção de captura de imagens que está ligada à posição do corpo e a uma atitude intencional: Girar o corpo ou a cabeça procurando um objeto ou um “enquadramento” desejado. A visão está sempre mais interessada na distância, no lá. Sua vinculação com o espaço próximo do corpo, do aqui, pode ser fruto de alterações na imagem geradas pelo movimento ou por diferenças de altura do observador. É possível observar que o olhar de perto, próximo ao corpo, o olhar focado, por exemplo, em um objeto que seguramos nas mãos, não elimina a profundidade, mas mantém-na em

espera, fora de foco. A perspectiva permanece como possibilidade de fuga do detalhe, fuga do aqui, fuga do corpo. O olhar quer sempre fugir, lançando-se em investigações para fora, para o espaço além. Por meio dele é possível perder-se na distância, aventurando-se na possibilidade de sair de si mesmo, esquecendo o corpo em meio a uma ilusão de objetividade da imagem do mundo. Tradicionalmente a visão é apresentada como o mais factual dos sentidos. Através dela se constrói a aspiração de capturar e representar o mundo assim como ele é.

Tal aspiração está no centro de um debate histórico que envolve, por exemplo, desenvolvimento da linguagem da fotografia no contexto das artes visuais<sup>49</sup>. A descrição da imagem fotográfica como um registro objetivo e impessoal do mundo encontra justamente no campo da arte um de seus primeiros questionamentos. Em uma análise formal, as questões do enquadramento, dos matizes e saturação de cor, do uso do foco, das proporções de claros e escuros são apenas alguns exemplos das decisões ou das liberdades que o fotógrafo tem para interpretar formalmente o mundo que passa através da lente. A reconhecibilidade, a legibilidade do mundo fotografado não anula a intenção formal visível na imagem e seu poder de apontar para o sujeito por trás da câmera. A subjetividade da fotografia artística (e na verdade, de toda a fotografia) não está tampouco resumida nas questões

---

<sup>49</sup> A hipótese de que a fotografia reproduz a realidade *como ela é* e a pintura a reproduz *como se vê* é insustentável: a objetiva fotográfica reproduz, pelo menos na primeira fase de seu desenvolvimento técnico, o funcionamento do olho humano. Também é insustentável que a objetiva seja um olho imparcial, e o olho humano um olho influenciado pelos sentimentos ou gostos da pessoa; o fotógrafo também manifesta suas inclinações estéticas e psicológicas na escolha dos temas, na disposição e iluminação dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque. (...) não há qualquer dificuldade em admitir que os procedimentos fotográficos pertencem à ordem estética. ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 79. A argumentação reproduzida acima demonstra a identificação da subjetividade inerente à linguagem fotográfica, já desde sua invenção e introdução no cenário da arte. Em sua análise, Argan prossegue explorando a influência da fotografia no contexto das modificações observadas na pintura realista e impressionista da última metade do século XIX.

formais. O objeto fotografado e a maneira como esse objeto é capturado também têm muito a dizer da vontade do artista em comunicar pensamento, por meio de um olhar editado que produz um recorte pessoal do mundo.

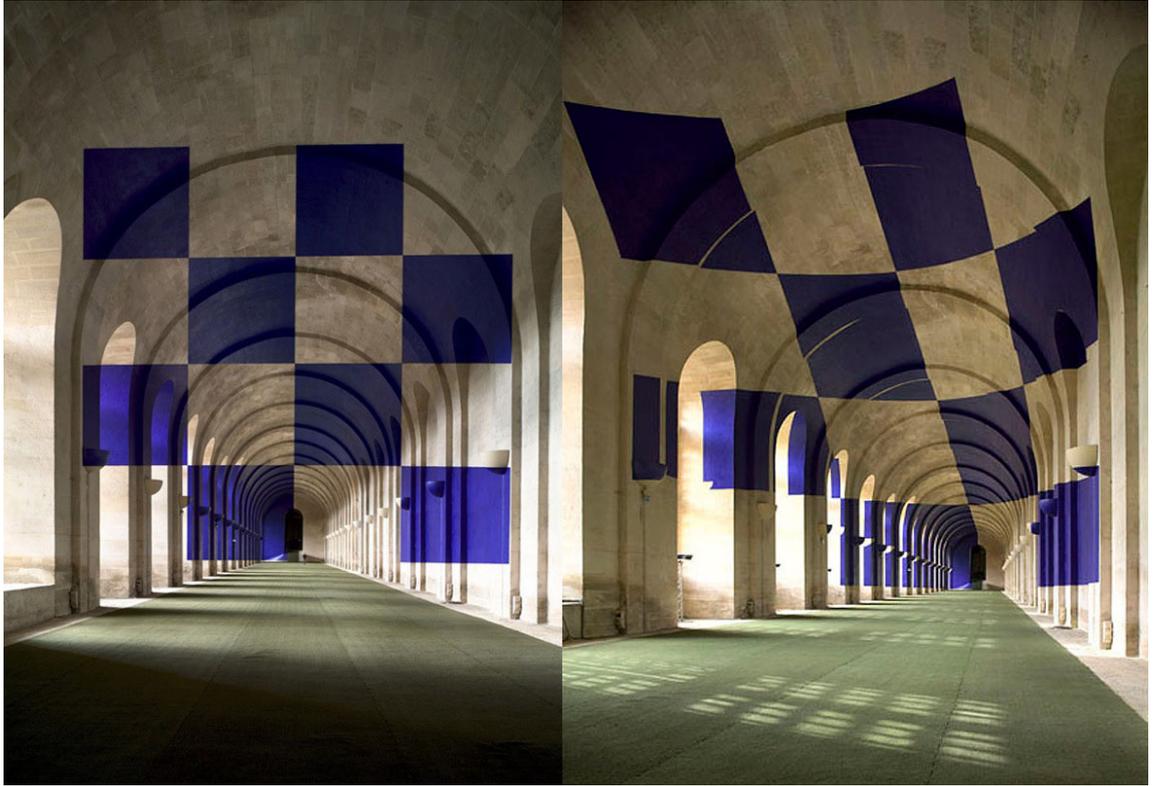
Seguindo este debate podemos pensar que a influência subjetiva ou autoral na definição da imagem fotográfica pode ser estendida á visão como um todo revelando nela não uma anulação do individual, mas uma interpretação subjetiva a respeito dos objetos e lugares. A visão configura-se como representação mental do mundo, um elemento fundamental na construção da identidade do sujeito. Digo isso levando em conta a compreensão intrínseca de que o sujeito e o mundo são coisas fundamentalmente separadas. Então, ao representar o mundo, as imagens que chegam pela visão simultaneamente representam aquilo que o sujeito não é, ajudando assim a definir, por exclusão, uma auto-imagem identitária.

Podemos então pensar na visão como um processo contínuo de autoconhecimento instalado em um contexto interpretado subjetivamente de onde a identificação dos objetos e a atenção apontada para fora do corpo, para fora de um espaço de introspecção do indivíduo trazem de volta a ele os indícios de uma vinculação com o lugar. A hipótese levantada de que a identificação do espaço como o negativo do homem ajudaria a definir o homem dentro da experiência rebate o discurso que venho construindo acerca da visão. Assim esta exploração das profundidades e dos trânsitos que o olhar desenvolve a partir de um ponto de vista estático - mirando a um ambiente arquitetônico como aquele da vitrine e da sala da Casa M - volta a equilibrar a balança da pesquisa que pende entre os fatores internos e externos envolvidos na experiência de perceber o espaço.

Reforço que, na intervenção “Entre” estamos falando de uma visão eminentemente estática, de um trabalho que marca para o corpo uma posição

definida a partir da qual o olhar pode ser explorado sem interferência e projetar-se sala adentro - protegido e isolado pela membrana de vidro que enquadra o raio de visão do observador. Mesmo assim vejo muitas diferenças entre essa visão e o processo de captura das imagens fotográficas de que falávamos anteriormente. O que a intervenção coloca diante dos olhos, parados sobre um corpo pedestal, encaixado em um ponto da calçada é um problema. Um problema de foco, de linhas e de materiais que se montam e fazem sentido por um instante, mas apenas para fragmentar-se novamente com as alterações de um espaço em movimento. Este exercício visual não consegue ser abarcado e simplificado em um plano fotográfico.

Uma parte do problema na experiência que o trabalho busca construir está exatamente na contradição que enunciei anteriormente: a máscara de gesso leva o corpo a procurar um encaixe e, nesse movimento de distanciamentos e aproximações o passo, a altura, o peso, a miopia, o calor e os obstáculos na calçada não fazem outra coisa senão sublinhar caráter corpóreo da ação que se desenvolve. Ao mesmo tempo, ao encontrar uma posição satisfatória em frente à vitrine é negado ao corpo acesso no interior da sala. Através do vidro as linhas da perspectiva, sobrepostas pelas arestas do gesso dão á visão um novo exercício de aproximação e afastamento, reivindicando uma atenção exclusiva sem informações para os outros sentidos. Mas será que isso é possível? Por quanto tempo pode ser viável isolar na percepção apenas um sentido? Qual seria o papel do corpo na experiência desencadeada pela intervenção artística uma vez que o olhar já identificou o desafio proposto pelo artista como uma tarefa majoritariamente visual?



**Figura 21-** Felice Varini. Huit Carrés, 2006.  
Fonte: <<http://www.varini.org/>>.

Explorando a visão e trabalhando com a ideia de encaixes de ponto de vista penso na referência do artista suíço Felice Varini. Suas intervenções, tais como o exemplo exibido acima, promovem um tencionamento da percepção a partir do jogo de imagens, posicionamentos e profundidades que traz ao observador uma sobreposição de estímulos entre o espacial e o ótico. A movimentação do olhar, ora puxado para o fundo – seguindo as linhas do espaço em perspectiva – ora trazido à superfície – parando na cor e nos padrões desenhados – tem muitas semelhanças com o que busquei construir em “Entre”.

Como diferença entre nossos respectivos processos, identifico no trabalho de Varini uma tentativa de virtualizar a imagem, trabalhando com a cor saturada e com um desenho que parece flutuar no ar, descolado da arquitetura com a qual parece relacionar-se apenas por transparências. A concretude das paredes pintadas ou adesivadas nas intervenções do artista é escondida por uma execução muito precisa que trabalha com ajustes de cor e faz uso de tecnologia para garantir o funcionamento perfeito dos encaixes.

Por fim o encaixe em si é para mim o ponto de maior interesse nessas propostas. A procura do ponto certo no espaço, a partir do qual os fragmentos de imagem se juntam em uma pintura geométrica que completa a figura suspensa. Essa ação de avançar, recuar e reposicionar o corpo à procura de um ponto de vista especial, definido pela figura, estabelece mais um elemento neste embate de virtualidades e concretudes. O corpo é convocado a participar da percepção visual e o olhar é definido como a ponta de uma cadeia sensorial que não isola o olho como órgão exclusivo de captação das imagens. Para quem está em movimento e interage com a obra, a distância e o ritmo das passadas, a altura e a direção do olhar, o tempo e o tipo de atenção dispensada ao ambiente percorrido; todos são fatores que abordam o corpo na sua individualidade, em conexão com o comportamento. Vejo na obra do artista suíço uma intenção que associo com meus procedimentos de trabalho. Ambos buscamos interagir na arquitetura enquanto ambiente da cidade, considerando a presença da pessoa, isolada em um ponto de vista que descreve seu espaço de introspecção.

Desta maneira, levo da observação do trabalho de Felice Varini uma noção da visão integrada ao corpo que auxilia a compreensão da união dos sentidos na criação de uma sensação de espacialidade. A visão do homem não é uma imagem, e a experiência cotidiana de interação entre corpo e espaço envolve camadas de sensação que não podem ser simplificadas em

seqüências de imagens estáticas. A continuidade dos movimentos define a visão enquanto componente da percepção e não como definidora de imagens isoladas. Imagens estas que poderiam ser encaradas como uma espécie de “produto final” da percepção.

Assim como a visão, a audição também estende sua abrangência de captura para além do alcance do corpo, mas este prolongamento acontece diferentemente, de forma multidirecional, determinando uma área ou um raio de captura. A ausência de um vetor com a determinação de um ponto de origem e um ponto de foco é marca de outra diferença muito importante, a redução da intencionalidade da escuta. A área de abrangência da audição estabelece o corpo como um centro receptor de informações sobre as quais o cérebro tem poder limitado de edição. Os barulhos se misturam e oferecem à percepção o desafio de identificar diferentes fontes e direções sonoras. Mas, além disso, essa mistura de informações sonoras, chegando aos ouvidos em diferentes intensidades cria uma sensação de ambientação. Esta sensação reforça uma noção de presença e contribui para um mapeamento mental da posição e do entorno do corpo. A intensidade e a definição ou embaralhamento dos sons são elementos constituintes da sensação de espaço de maneira semelhante ao que acontece com a perspectiva atmosférica segundo a qual as graduações de contraste ou definição serão decisivas para a percepção da distância e o estabelecimento do lá e do aqui.

No trabalho em questão, na vitrine da Casa M, o vidro na fachada isola quem está na calçada do som que vem de dentro. Assim, enquanto a visão penetra e responde às diferenças de iluminação, às linhas da arquitetura e a relação de reflexos e transparências da vitrine, construindo uma faixa de passagem mais gradual entre a proximidade e a distância, a audição tem uma fronteira configurada de modo abrupto. Todo o som vem de um espaço que quero chamar de “aqui fora”. Um espaço ao alcance do passo e da mão,

ilimitado e convidativo à corporificação por meio de sentidos que além da visão e da audição, incluem o tato e olfato. O “lá dentro”, para além da pele de vidro, desenha-se como território exclusivo da visão. Este lugar separado pela arquitetura tende a oferecer menos possibilidades de corporificação da experiência e insinua-se para o lado da representação, da imagem e da virtualidade.

E que imagem é essa que se oferece? Emoldurada pela vitrine, afastada do entorno do corpo ela não pede ao observador uma resposta imediata. Não ameaça, não invade o espaço do corpo, não devolve ao transeunte a obrigação de impor-se a uma situação como agente interno de um momento no qual a experiência sobrepõe a consciência do espaço à consciência do corpo. Não, a imagem afastada do interior da casa permite a quem para diante da vitrine observar o funcionamento deste espaço (reformado para ser um centro cultural), e analisar sua forma sem a urgência física do aqui e agora. A cor das paredes, a altura do pé-direito que mostra lá em cima o vigamento original de madeira escura bem preservada, as portas e corrimãos entalhados que remetem ao estilo de construção do casario antigo do centro de Porto Alegre. Os elementos originais de certa maneira são realçados pelo mobiliário novo da bienal, por revestimentos, cartazes e uma iluminação cenográfica que sinalizam uma atmosfera e uma função diferentes, contrastando com a homogeneidade residencial das fachadas e sobrados da rua.

Este observador transeunte, morador do bairro antigo, acostumado a andar a pé, a frequentar o comércio local e interagir com a vizinhança tem a sua frente uma cena que atíça a curiosidade e convida a parar e dar uma espiada. Dentro da moldura da vitrine o quadro avistado contrasta com a rua, contrasta com a forma e com a função que ele está acostumado a observar nas casas da Fernando Machado, da Duque de Caxias e da Demétrio Ribeiro. Assim a curiosidade pode prolongar ainda por alguns instantes este momento

de desconexão com o corpo e de mergulho na visão. A projeção do olhar de fora para dentro do ambiente que se configura como uma sala profunda e um pouco estreita desenha um vetor retilíneo na altura do olhar. Do plano do vidro até o plano da parede distante no fundo da sala a cena diante do observador vai desenvolvendo-se no formato de uma visão perspectiva com um ponto de fuga, orientada pela profundidade das linhas que correm longas de cá pra lá e pela repetição de mesas abaixo e vigas acima, colocadas em sequência perpendiculares ao raio de visão.

Este olhar, este raio cava a perspectiva em uma vontade de penetrar mais e mais na distância, que encontra finalmente a parede de fundo da sala e tenta continuar seu percurso passando pela porta entreaberta que leva a novas salas em corredor. O avanço reto em direção ao fundo da sala é, porém, perturbado antes mesmo de alcançar a parede de fundo. A máscara cinza de gesso que cobre boa parte da vitrine ocupa seu espaço entre o corpo na calçada e o espaço virtualizado além do vidro. Sua posição e relação com os materiais do lugar configuram-na mais como distração do olhar do como obstáculo. Essa distração ou interferência já começa na forma: a função de moldura que é executada pelas esquadrias existentes é desvirtuada quando o desenho da máscara foge à ortogonalidade e apresenta-se como figura aberta, diferente das janelas retangulares que habitualmente limitam ou isolam um campo de visão. As linhas oblíquas e a ausência de ritmos e simetrias nesta figura e destacam-se do espaço, antes que o olhar em perspectiva consiga encontrar alinhamentos com a profundidade da sala. Desta maneira a máscara de gesso colada ao vidro nunca realmente se cola e sua presença material tende a intrometer-se na continuidade dos vetores que se projetam ao fundo e voltam ao corpo.

Mas é no movimento de retorno desde o fundo da sala até a vitrine que o olhar faz uma parada no desenho. Ele então se equilibra sobre a membrana

de vidro e ocupa um espaço de dúvida. Um espaço de fronteira entre as imagens enquadradas da vitrine e as coisas da calçada contra as quais o corpo esbarra. Na indecisão de projetar-se para o fundo da sala ou despencar para espaço ocupado da calçada, a silhueta de gesso continua a propor ambiguidades à medida que o observador vai percebendo mais detalhes da situação espacial observada. A espessura e a porosidade do gesso pintado sugerem peso, pó, sujeira, matéria e se aproximam de mim, a um metro para fora da vitrine; a cor e a forma recortada prolongam meu olhar e destacam-no de meu corpo em direção às paredes internas da sala. Esse descolamento, porém, não chega a se completar sem ser perturbado: reflexos no vidro e correspondências entre o contorno do gesso e as linhas formadas pelos encontros de paredes, pisos, forros e escada criam pequenos incômodos e sugerem uma possibilidade de encaixe.

Abaixando, recuando e avançando altero meu ponto vista procurando por esse encaixe. Em um determinado ponto, a silhueta cinza da fachada encobre as paredes internas da sala, deixando visível o movimento de pernas, pés e o subir e descer da escada. Esse é o ponto na calçada que originou o desenho, o ponto de vista cujo afastamento permite um encaixe que varia de acordo com a altura do observador e a distância tomada em direção ao meio da rua. Este encaixe não chega, porém, a configurar um clímax, um ponto de chegada da experiência e uma sensação de completude. A movimentação do corpo reforça uma consciência da fisicalidade da experiência, impede o olhar de jogar-se irremediavelmente vitrine adentro e estabelece uma situação de impasse entre a virtualidade da visão e a concretude da presença.

Aqui a consciência do corpo encadeado à visão traz-nos a um importante patamar desta construção teórico-prática. A inclusão do público no mesmo espaço da obra e da arquitetura tem seus antecedentes históricos

ligados ao final do modernismo e à introdução do que ficou conhecido como a “teatralidade” minimalista.

O minimalismo e, especificamente, as experiências com *performance* de Robert Morris articulam uma configuração do espaço da obra de arte como um palco que se estende além dos limites da obra em si, convidando o público a compartilhar esse mesmo espaço, sem limites rígidos entre o corpo e a obra. A partir da inclusão dentro do “campo de influência” do trabalho, o corpo e as ações do público passariam – na compreensão destes críticos - do terreno da vida para o terreno da representação. Segundo essa visão, a obra de arte reivindicaria o poder de alterar o estatuto da experiência física no espaço, criando uma espécie de moldura cultural para um fenômeno que tem origem na liberdade individual. A experiência emoldurada pela arte transformaria assim a percepção e abalaria a hierarquia e a separação entre arte e público. Separação esta, que através da história sempre conservou um papel importante na definição de uma aura para o objeto da arte que se oferecia à uma contemplação passiva.

Em “Caminhos da escultura moderna”, Rosalind Krauss analisa as transformações trazidas pelo minimalismo indicando um deslocamento do significado da obra de arte. Segundo ela, a interioridade e a carga intrínseca da obra de arte fechada em um campo de significação independente dão lugar a propostas que se abrem para a experiência e os fatores contextuais. O exemplo da instalação de Robert Morris aponta para um reconhecimento da ruptura entre a percepção - ligada ao momento, ao corpo e ao lugar – e o conhecimento internalizado e atemporal – ligado à cultura e a tradição. O movimento e a posição do corpo são apontados na obra de Morris como elementos definidores da relação entre arte e público.

As vigas em L de Morris funcionam como uma espécie de cognato dessa franca dependência da intenção e do significado com relação ao corpo no momento em que desponta no mundo em cada particularidade externa de seus movimentos e gestos – isto é, do eu que se faz entender apenas na experiência<sup>50</sup>.

O corpo em movimento passa, no minimalismo, a alterar o lugar e a obra que nele se instala. Quando a responsabilidade de criar significado desloca-se da obra de arte em si para a experiência física que resulta em sua percepção, a individualidade do corpo e as características do lugar precisam encontrar um novo espaço e uma nova abordagem. A obra perde sua integridade e independência em relação ao contexto e o próprio contexto começa a ser explorado, incluindo fatores que influenciam a captação, a interação e a retenção da experiência pelo indivíduo.

Assim como a intervenção “Entre” interfere na fronteira entre o espaço tangível do *aqui* e a imagem virtualizada do *lá*, é possível pensar o corpo como fronteira entre mundo exterior, de onde as sensações são percebidas; e a mente, onde elas se associam com outras imagens e representações da memória. Considerações acerca do tipo de informação que impacta os sentidos envolvidos e da maneira como essa informação sensorial é recebida na mente abrem o trabalho para uma abordagem teórica por onde tomo o caminho da fenomenologia da arte e da arquitetura.

Nessa vertente, os escritos de Husserl indicam a necessidade de considerar a maneira como um objeto mostra-se de acordo com sua essência, de modo a reconhecer que sua apreensão deve conter componentes que levam de volta ao sujeito, à pessoa que percebe esse objeto. As qualidades da matéria, do modo intuitivo como se apresentam a mim, provam ser dependentes das minhas próprias características: a formação do sujeito da

---

<sup>50</sup> KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 319.

experiência, meu corpo e minha sensibilidade. O corpo para Husserl é, em primeiro lugar, o meio de toda a percepção: é o órgão da percepção e está necessariamente envolvido em toda a percepção.

Ao ver, os olhos estão direcionados ao que é visto e correm por suas arestas, superfícies, etc., quando toca os objetos, a mão desliza sobre eles. Movendo-me eu trago meu ouvido mais perto de modo a escutar melhor<sup>51</sup>.

O corpo é identificado como o ponto zero para a orientação, o detentor do aqui e do agora para fora do qual o próprio Ego intui o espaço e todo o mundo por meio dos sentidos. Assim, cada objeto que aparece tem uma orientação em relação ao corpo, e isto se refere não apenas ao que aparece, mas a todas as coisas que podem aparecer. – mesmo objetos imaginados aparecem em minha mente com uma posição e uma direção determinadas, que se relacionam com a posição zero do meu ponto de vista (imaginação), meu corpo.

Esse corpo assume então a função de ser uma espécie de ponte entre um mundo de imagens sensoriais fragmentárias e uma consciência, no qual os objetos são construídos como representações da essência e do desejo. A continuidade do espaço perceptivo e a continuidade da experiência formam uma dimensão do *agora* que se distinguem fundamentalmente do momento anterior e do momento seguinte, esses regidos pela memória, pelas projeções dos registros captados, quebrados e recombinações em representações mentais.

O contraponto entre a imagem fragmentária e a experiência do espaço contínuo encontra referências na teoria da arquitetura desde muito antes da era

---

<sup>51</sup> HUSSERL, Edmond. **The essential Husserl**: basic writings in transcendental phenomenology. Indianapolis: Indiana University Press, 1999. p. 163.

da hegemonia da informação visual. O deslocamento do corpo através do espaço permite aos sentidos captar a continuidade e a tridimensionalidade, ao mesmo tempo em que oferece múltiplos pontos de vista, compondo imagens da percepção em movimento. Ao tratar do comportamento do corpo em relação ao movimento, Arnheim usa uma analogia com a escrita por meio da qual vai reforçar a ideia do caráter de continuidade associado à percepção corporal do espaço.

O estudo da escrita mostra que as letras concebidas visando um efeito visual tendem a preferir a simetria e os ângulos retos. Pelo propósito da compreensão clara e limpa, ela deixa espaços entre suas unidades (letras). Quando o comportamento motor domina a escrita ele tende a favorecer o fluxo ininterrupto e a suavizar mudanças abruptas de direção, transformando-as em curvas graduais. As mesmas tendências são observadas quando observamos o "comportamento motor"

<sup>52</sup>

O fluxo contínuo do movimento descrito por Arnheim é exemplificado com alusões a situações cotidianas do uso da arquitetura, tais como a criação de atalhos entre canteiros gramados, evitando seus arruamentos retilíneos; ou a substituição de escadarias por rampas.

Percebe-se uma ligação do olhar com a definição de um ponto de vista estático - o olhar da câmera fotográfica e não o olhar da filmadora. Esta determinação cria uma separação entre o olho e o corpo, vinculando o primeiro ao domínio da imagem e o segundo ao movimento e as sensações provenientes do tato, do olfato e da audição<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Thomson Pioneira, 1998. p. 151.

<sup>53</sup> *Ibid.* p., 154.

Arnheim ainda diferencia a percepção de um espaço por meio da locomoção, guiada pelas atividades desenvolvidas pela pessoa no local e o que ele chama de “contemplação geral”, obtida através da visão e de maneira dissociada da vida cotidiana do espaço. Esta contemplação ou o “ver com o olho” em paralelo ao movimento ou o “ver com o corpo” é um assunto recorrente em minhas intervenções urbanas e arquitetônicas. Além de “Entre”, os trabalhos da série “Puzzle” ou “Rebatimentos de piso” apontam para uma visão em movimento, em trânsito, em continuidade com a paisagem e com as situações cotidianas.



**Figura 22**– PUZZLE POA. Campus central da UFRGS, Porto Alegre, 2012. - Rebatimento: piso-parede. CCBN, Fortaleza CE, 2011. Fonte: Material de documentação do artista.

Nesses trabalhos minha intervenção testemunha uma vivência nos espaços e um processo sistemático de observação, levantamento e resposta à arquitetura. A continuidade aparece nas amarrações entre seus elementos – o branco das paredes derramando-se sobre os quadrados de pedra no piso; a cor laranja funcionando como marcador, preenchendo vazios arquitetônicos em

diferentes profundidades de uma visada. Detalhes dos espaços são alterados ou recebem inserções dispersas, em uma configuração que busca desviar o olhar da posição fixa, perpendicular ao corpo e da restrição imposta pelo cone fechado de visão. Esses sublinhamentos guiam o olhar em um movimento panorâmico que acompanha o deslocamento e percorre o espaço sem se fechar em uma visão completa. Em ambas as situações acima, a intervenção artística busca provocar um distúrbio no andar desatento do cotidiano. As alterações no espaço tornam mais presentes – mais urgentes - uma sucessão de imagens do lugar que passam a reverberar com intensidade renovada na percepção subjetiva do indivíduo.

A crítica à qualidade das interações entre homem e espaço permeia todo o trabalho, e é normalmente analisada com referência à superficialidade das relações e ao bombardeamento de imagens e informações a que são submetidos os cidadãos nas sociedades contemporâneas de consumo. No entanto, esse visível esvaziamento da experiência física em meio à paisagem natural e construída não se deve exclusivamente a fatores culturais e sociais. A homogeneização da cultura tem reflexos em nossa arquitetura funcionalista e padronizada, que ajuda a compor um ambiente rarefeito, pobre de referências à linguagem, às culturas locais ou à sensibilidade do indivíduo. Neste sentido a perda do significado do lugar repercute na experiência como um isolamento do sentido da visão e uma pulverização da potência significativa e existencial das interações entre homem e mundo definidas a partir da corporeidade das coisas.

O arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa critica o que chama de uma transformação da arquitetura em uma “arte da retina”. Segundo ele, as imagens impressas e a fotografia têm cumprido a missão de achatar a arquitetura, distanciando-a da experiência de estar no mundo. Ao invés disto, nos colocamos como espectadores afastados, consumindo imagens projetadas em nossas retinas. Pallasmaa escreve sobre os sentidos da percepção e questiona

a hegemonia absoluta que a visão vem assumindo sobre as demais dimensões da experiência física. O arquiteto sugere uma análise histórica das mudanças que nos trouxeram ao cenário da arquitetura atual e propõe uma leitura atenta e minuciosa sobre suas relações com a audição, o tato e o olfato.

Para Pallasmaa toda a experiência arquitetônica relevante é multissensorial, sendo apenas o uso combinado de olhos, ouvidos, nariz, pele, músculos e esqueleto capaz de medir qualidades espaciais tais como a matéria, a escala e a distância. Segundo ele, as informações sensoriais alimentam a formação de outras imagens e ajudam a articular no indivíduo um sentido de realidade.

O homem nem sempre esteve isolado no terreno da visão: um domínio primordial da audição foi gradualmente substituído por aquele da visão. Em seu livro “Oralidade e literalidade” Walter J. Ong ressalta que “a mudança da tradição oral para escrita é essencialmente a mudança do espaço auditivo para o visual... a palavra impressa substituiu a experiência e a escuta – o domínio em um mundo de pensamento e expressão com a visão (imagem) – domínio que teve seu início com a escrita... este é um mundo insistente de fatos frios e desumanos”<sup>54</sup>.

A tentativa de criar uma experiência multissensorial, evitando a exclusividade da visão e estabelecendo condições favoráveis para uma percepção intensificada do corpo e das coisas ao redor dele me levou, em muitos trabalhos, a optar por esconder parcialmente a arquitetura. Obstruir a visão numa tentativa de acessar as imagens mentais de um espaço ou fragmento escondido é um procedimento que observe em intervenções como “Entre” e a série de apagamentos que se inicia em “De dentro”, de 2006. A máscara de gesso colada na vitrine e os segmentos de parede que interceptam

---

<sup>54</sup> HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GOMEZ, Alberto. **Questions of Perception: phenomenology of architecture**. San Francisco: William Stout Publishers, 2006. p. 30.

cantos de uma sala assumem assim esse papel de obstáculos à visão total, e pedem do público um olhar dinâmico, movimentando-se e alterando seu ponto de vista na ação de abarcar um objeto que não se apresenta por inteiro aos olhos.



**Figura 23** – Tiago Giora. De dentro. Torreão, Porto Alegre, 2006.  
Fonte: Material de documentação do artista.

“De dentro” foi construída na sala de exposições do Torreão<sup>55</sup>, em Porto Alegre, usando chapas de gesso cartonado fixadas sobre uma estrutura de metal com arremates que mantinham a continuidade das paredes. A área definida por duas diagonais cobria e cortava janelas, piso, forro e rodapés. A linha vertical formada pelo encontro das paredes de gesso com o interior da sala traçava um contorno sutil, uma aresta côncava do encontro dos planos que evidenciava as pequenas alturas e espessuras de detalhes do interior da sala.

Quando a intervenção artística propõe um bloqueio parcial da visibilidade dos objetos, por meio de um corte no espaço, de apagamentos ou sobreposições, a tentativa é de engajar outros sentidos na apreensão de informações que auxiliem o indivíduo a interagir com uma situação espacial que se apresenta. Neste processo, à medida que as informações visuais são reduzidas, outros estímulos como sons e texturas são trazidos para mais perto da superfície da experiência. Mas, além deles, a memória é convocada a preencher com imagens do passado daquele lugar, suprimindo as lacunas visuais do presente. Esta amarração entre imagens mentais e objetos percebidos pelo corpo em uma amálgama de estímulos sensoriais entra no trabalho pela via da intensificação da percepção espacial, em contato com a subjetividade e com a consciência.

Em apagamentos, rebatimentos, sublinhamentos e cortes, as intervenções na arquitetura são considerações pessoais acerca do embate entre virtualidade e concretude; entre a imagem a matéria. São questões colocadas sobre presença do corpo e a localização do indivíduo que se

---

<sup>55</sup> Espaço de arte independente criado pelos artistas Elida Tessler e Jailton Moreira, no ano de 1993 em Porto Alegre. Nele, a sala da torre, localizada no alto de uma casa na esquina das ruas Santa Terezinha e Venâncio Aires, recebia intervenções de artistas brasileiros e internacionais. O espaço também abrigava cursos de arte contemporânea e funcionava como atelier.

reconhece em meio a um contexto físico e cultural. Um indivíduo cuja identidade está associada também aos objetos e ao mundo que o cerca. A arte é convocada nessas intervenções como elemento de desestabilização do lugar, e como um fator de excitação da percepção, de captura de um olhar que produz imagens de uma incerteza. E que traz a dúvida para dentro de um momento de certeza cotidiana.

Esse cotidiano, essa vida, acontece em lugares. Lugares coisa e lugares gente, amarrados de forma que cada uma das partes é contaminada com a presença da outra. O espaço físico e as pessoas. Pessoas que percebem e que são os portadores da memória e da comunicação; mas também as pessoas - cenário. Pessoas que integram a paisagem assim como as árvores, casas e carros. São todos marcadores do cotidiano, elementos móveis, fluxos representativos dos lugares nos quais vivemos. Elementos de presença passageira e imagem forte, global, alcançada na combinação e na sobreposição que compõe uma sensação do aqui. O que é aqui, o que está aqui, e o que está acontecendo aqui e agora. Está implícito, o aqui é sempre agora. E nesse momento passageiro não há tempo nem tampouco necessidade de se aprofundar em particularidades desse ou daquele objeto (ou pessoa). A forma, a matéria, a consistência, o peso, etc., são informações ou sensações capturadas de maneira desatenta de acordo com a experiência definida pelo costume.

Em meio à imersão do corpo e da consciência nos lugares cotidianos uma atitude investigativa direcionada a um ou mais objetos destacados do contexto da experiência poderia configurar um desvio nesta experiência. Esse caminho que vai em direção contrária do prosseguimento das atividades prosaicas - como, por exemplo, caminhar de casa até a parada de ônibus – exige do indivíduo uma atenção mais direcionada ao exterior, ao lugar que se desenvolve fora de si, e aos objetos colocados em foco. E é só então que

esses objetos podem revelar outras características, irrelevantes ao papel de cenário da vida que desenvolvem normalmente, mas existentes logo depois da primeira aparência que é captada pela visão periférica – ou podemos chamar de visão funcional – do espaço.

Um conjunto de trabalhos que me diz muito sobre esse desvio, desde o espaço no interior do indivíduo, suas memórias e impressões parciais do mundo; até o espaço no interior do objeto, com sua materialidade escondida abaixo da superfície da imagem, é a obra escultórica do artista americano Gordon Matta-Clark. Nos trechos de texto que apresento a seguir, sua obra é analisada dando ênfase ao procedimento de corte. Busco criar um paralelo entre a objetificação da arquitetura alcançada por meio das alterações artísticas no lugar e a ferramenta arquitetônica do corte, usada para entender e revelar a materialidade do espaço. Do desenho de projeto até as referências ao tato e ao posicionamento corpo, os tipos de corte arquitetônicos são confrontados aos cortes físicos produzidos por Matta-Clark em uma espécie de abertura para um desconhecimento da substância material e profunda, invisível por detrás das camadas de imagem que definem a superficialidade cotidiana do lugar.

### **O CORTE NA OBRA DE GORDON MATTA-CLARK**

*A PRÁTICA DO ARTISTA E AS QUESTÕES ENVOLVENDO A PERCEPÇÃO DO ESPAÇO CONSTRUÍDO*

*O presente trabalho insere-se no contexto mais amplo da minha pesquisa na qual investigo a utilização de procedimentos fundamentais do trabalho em arquitetura, tais como levantamento e projeto, transpostos a prática artística contemporânea, e mais especificamente me centrarei em uma série de instalações e intervenções urbanas realizadas por mim. Procuro manter neste texto uma abordagem analítica que*

*parte principalmente de estudos de trabalhos e textos de artistas e críticos acerca dos aspectos da percepção espacial e da fenomenologia.*

*O estudo é concentrado na produção de um artista que servirá como termo de comparação e como ponto de ancoragem histórica para o meu próprio trabalho, visto pelo viés da problemática proposta, dentro de um panorama mais amplo, observo as semelhanças tanto conceituais como as do campo da experiência concreta. Tal determinação me levou a buscar na obra do americano Gordon Matta-Clark<sup>56</sup> um paralelo para as questões que nascem da incorporação e modificação de estruturas arquitetônicas, e de uma compreensão abrangente do espaço como situação social.*

*O trabalho de Matta-Clark, arquiteto assumidamente artista, introduziu meios radicalmente novos de explorar e subverter o ambiente social e urbano, e de experienciar propostas artísticas. Enfrentando o ambiente social em um modo bastante físico Matta-Clark recorda-nos constantemente que o espaço é apreendido pelos movimentos dos olhos e do corpo dos expectadores no tempo e no espaço. Com suas “extrações” o artista serra, fura, rasga e altera edificações aparentemente condenadas, reorganizando o espaço em novas formas de expressão.*

*Quando caminhamos por dentro de um edifício cortado por Matta-Clark nosso senso de gravidade normal é profundamente desafiado. Olhando de cima para baixo a partir do último andar, através dos fragmentos daquilo que uma vez fora um convencional prédio de apartamentos, nos deparamos com uma estrutura que possui um tipo de qualidade reflexiva, fazendo lembrar uma superfície ou uma acumulação de imagens<sup>57</sup>.*

*A produção de Matta-Clark interessa-me primeiramente no que toca seus procedimentos de trabalho e operacionalidade artística que ele confere às ações pontuais. A escolha por*

---

<sup>56</sup> Gordon Matta-Clark, 1943 - 1978. Estudou arquitetura na Universidade de Cornell, mas nunca atuou profissionalmente na área. Conquistou reconhecimento com trabalhos que alteravam radicalmente as estruturas existentes como em "building cuts" (um corte vertical em um sobrado de madeira). Sua curta e frutífera caminhada sobre as linhas que unem a vida diária, a política, a arquitetura, o espaço e o tempo transformou seu trabalho em uma referência muito importante para o pensamento da arte nos espaços urbanos. LEE, Pamela M. **Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press, 2006. p. 11.

<sup>57</sup> DISERENS, Corinne. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon, 2003. p. 6.

*alterar casas, galpões e outras estruturas arquitetônicas existentes nas cidades por onde trabalhou estabelece, por si só um caráter analítico às suas ações, que passam a ser compreendidas como operações de pensamento sobre o que está aí. Mais além da contraposição entre construção e desconstrução; positividade e negatividade; o trabalho de Matta-Clark se apresenta como uma potência transformadora, que não acrescenta, mas antes, muda aquilo que de positivo já existe. Sendo assim, olhar para o trabalho deste artista implica, antes de tudo, olhar para a arquitetura, para o espaço, para o lugar onde a ação está inserida. Por extensão isto significa olhar para o mundo e considerar a arte como fenômeno do mundo, dependente dele e interessado nele. Não produzindo apenas uma imagem ou um objeto fechado em suas relações internas, ele enfatiza a arte como uma atitude para com objetos, espaços, e materiais.*

*As relações entre a sociedade e o espaço parecem transbordar para além da obra no contexto das mudanças sofridas pela arte (sobretudo a escultura) desde o final do Modernismo são descritas por críticos como Rosalind Krauss e MiwonKwon e trabalhadas por diversos artistas tais como Daniel Buren, Dan Graham e o próprio Matta-Clark.*

*(...) a atuação de uma sociedade 'anima' a paisagem conferindo-lhe novas funções, dando-lhe conteúdo. Altera a organização espacial para criar novas situações de equilíbrio e movimento. Isto é, formula uma 'inserção' na paisagem que acaba por originar o espaço<sup>58</sup>.*

*A noção de um espaço originado a partir da interação com a sociedade, citada acima a partir de uma passagem do artigo "A condição do lugar no site" escrito por Rubens Mano, representa no trabalho de Matta-Clark um ponto de tensão permanente. As alterações arquitetônicas levadas a cabo pelo artista modificam mais do que a forma concreta dos espaços, elas dão movimento à matéria inerte das estruturas abandonadas e reafirmam sua presença dentro da paisagem e do contexto social.*

*Retornando aos procedimentos de trabalho empregados por Matta-Clark, o ato de cortar tem especial interesse nesta pesquisa devido principalmente ao jogo deliberado de*

---

<sup>58</sup> MANO, Rubens. **A Condição do Lugar no Site**. São Paulo: ARS 7. p. 119.

*transposição de linguagens – uma operação de desenho técnico levada à literalidade do espaço concreto. Nos parágrafos a seguir me dedicarei a pensar sobre o corte e suas possíveis reverberações dentro da poética de Gordon Matta-Clark, traçando subseqüentemente um paralelo com esta operação e outros procedimentos de que me valho em meu trabalho como artista.*

*Para fins de organização escolhi neste estudo abordar a questão do corte em pequenos capítulos definidos por afinidade formal e conceitual seguindo as modificações promovidas em cada proposta do artista e de acordo com as idéias que sustentarei em relação à análise de meus trabalhos.*

#### “CORTAR PARA VER ENTRE”



*Veremos que na série “Bronxfloors”, o artista mapeia, observa, fragmenta e retira de contexto, partes de prédios abandonados, modificando assim seu status de abrigo ou estrutura funcional. Alterada pelos cortes, a arquitetura continua, porém, presente e talvez até de maneira mais explícita, como objeto crítico, devido à fragmentação que isola e dá mais exposição aos aspectos materiais e a técnica construtiva empregados na fabricação dos pisos e lajes dos quais foram retiradas os fragmentos. O público na exposição é convidado a reverter o deslocamento dos fragmentos, reconstruindo mentalmente o quebra-cabeças que leva ao ponto de origem, quando a arquitetura estava intacta. Possibilidade esta que pode instrumentá-lo ao olhar analítico sobre os espaços construídos, para além da área de influência da obra.*



**Figura 24-** Gordon Matta-Clark. Bronx Floors: Threshold, 1972

*A justaposição de um fragmento do piso – transportado ao nível de escultura – com o próprio piso da galeria – compreendido como matéria prima da arte – proporciona um questionamento dos limites entre espaços de vida, arquitetura e arte. A esse respeito considero pertinente o questionamento trazido pela crítica de arte Pamela Lee em relação ao trabalho de Matta-Clark e a problemática da forma tal qual era vivenciada pelos artistas minimalistas, cuja influência fora muito marcante em sua produção:*

*Comparar a série Bronxfloors com as obras minimalistas nos sugere uma questão objetiva: porque a ação de apropriação do piso, feita por Matta-Clark, não foi simplesmente uma elevação do fragmento aos termos tradicionais do objeto escultórico. Ao mesmo tempo desajeitados e inassimiláveis, costurados com as aparências de sua vida arquitetônica passada, eles não obscureciam o chão sobre o qual repousavam, nem escondiam sua antiga função. Desta maneira eles estabeleciam um diálogo com o piso verdadeiro, de modo que a porosidade categórica entre os dois objetos – piso e pedaço de piso – homologavam ainda mais fortemente a sobreposição entre os termos arquitetura e arte<sup>59</sup>.*



**Figura 25** - Carl Andre, Black White Carbon Tin, 2004.

*As diferenças levantadas por Pamela Lee entre as maneiras com que Matta-Clark e os Minimalistas abordavam a questão da justaposição de elementos de mesma categoria (piso e fragmento de piso; parede e fragmento de parede) são de grande importância para a pesquisa e ficam bastante evidentes quando analisamos também a produção dos artistas Dan Flavin e Carl Andre em comparação com a obra de Matta-Clark. As lâmpadas fluorescentes de Flavin e os tijolos de Andre, apresentados em progressões seriais, buscam seu espaço no infinito, fora do controle do artista e*

<sup>59</sup> LEE, Pamela M. **Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press, 2006. p. 137.

fora do espaço da galeria. Os objetos industriais, são posicionados contra as superfícies da galeria de maneira compor este arranjo matemático que se impõe ao espaço como elementos destacados, trazendo para si a tensão crítica do trabalho.

Em *Matta-Clark* esta justaposição acontece diferentemente, promovendo uma mescla conceitual e perceptiva entre o fragmento trazido pelo artista e a estrutura arquitetônica íntegra, presente na galeria.



**Figura 26-** Gordon Matta-Clark, *Splitting: Four Corners*, 1974

As ideias de Lee a respeito de *Bronxfloors* ecoam no pensamento de outro artista ligado ao Minimalismo. Richard Nonas, amigo próximo de *Matta-Clark* levanta uma série de pertinentes questionamentos acerca da obra “*Four corners*” na qual *Matta-Clark* promove uma segunda alteração no sobrado localizado na periferia de Nova Jersey que já havia sofrido um corte vertical transversal na célebre obra “*Splitting*”. Nesta segunda ação o artista os remove quatro cantos do telhado da casa e os exhibe como um conjunto escultórico em galeria.

Se, assim como Nonas, você acredita que o sucesso de *Matta-Clark* reside em criar um “espaço que absolutamente transformou a casa em... escultura”, então você não teria escolha senão considerar a *gestalt* de *Splitting* como tendo sido prejudicada em sua última modificação (“*Four corners*”) <sup>60</sup>.

A reação de *Matta-Clark* com esse deslocamento efetivo e semântico estabelece um foco mais amplo, afastado do restrito universo formal da obra de arte fechada em si mesma. Em declarações do ano de 1974 o artista diminui de importância tanto a escultura como das edificações urbanas, alegando que elas não são mais do que marcadores do espaço em um infinito continuum, dentro do qual aquilo que percebemos como paisagem urbana seria apenas um ingrediente útil e obediente<sup>61</sup>. Tal posicionamento parece conotativo de uma visão do espaço como campo de relações animado que ganha

<sup>60</sup> CROW, Thomas. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon, 2003. p. 82.

<sup>61</sup> CROW, Thomas. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon, 2003. p. 84.

*sentido pela presença e pelo uso. As edificações trabalhadas pelo artista, os “objetos” nos quais ele intervém se constituem como percurso e receptáculo da vida. São construções cujo interior é potencializado pela ação de corte operada pelo artista, colocando assim em questão tanto a matéria quanto a forma que constituem o ambiente.*



**Figura 27-** Gordon Matta-Clark, frame do video Splitting, 10:50 min

*Ao observarmos atentamente a intervenção Splitting podemos perceber que além do corte vertical, executado com uma pequena serra elétrica passando por todos os pavimentos até o telhado da casa e produzindo uma fenda contínua através de paredes, pisos, forros e escadas, o artista e seus ajudantes produziram um corte oblíquo nas fundações de pedra do sobrado. Com auxílio de macacos hidráulicos os trabalhadores rebaixaram a metade posterior da casa abrindo a fenda em um ângulo de cinco graus formando um vazio em forma de cunha que se alarga em direção ao céu.*



**Figura 28 -** Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974

*Desta maneira, assim como nas obras Conical intersect, Bingo e Daysend, o corte não configura apenas uma linha vazada correndo na superfície das edificações alteradas, mas de fato ele abre uma visual do interior dos prédios para o observador que se encontra no lado de fora. A comunicação entre espaço interno e externo é um elemento central no trabalho de Matta-Clark, aspecto que busco estudar com mais profundidade no item a seguir.*



**“CORTAR PARA VER ATRAVÉS”**

*Em obras que procuram explicitamente “liberar a visão dos limites da arquitetura” os cortes de Matta-Clark, permitem ao observador penetrar na paisagem e compreende-la como um espaço organizado em camadas sucessivas de obstáculos que se elevam do plano horizontal. Para descrever alguns dos trabalhos que analiso sob esses parâmetros recorro a um termo técnico da arquitetura: o corte de pele.*



*O CORTE DE PELE é uma ferramenta gráfica que permite visualizar em escala ampliada todos os detalhes construtivos presentes na linha de fachada de um prédio. Ela representa a membrana divisória entre interior e exterior e deve conter os sistemas de captação da luz, isolamento e troca de gases que permitirão o funcionamento interno de uma estrutura projetada. Na obra de Gordon Matta-Clark a noção de corte de pele pode ser associada com propostas tais como Bingo na qual o artista removeu uma fatia superficial de uma das fachadas de uma casa em demolição em Niagara Falls, dividindo o plano vertical em nove retângulos dos quais o do meio foi mantido intacto.*

**Figura 29, 30 e 31-** Gordon Matta-Clark, Bingo, 1974.

*Neste e em pelo menos mais um trabalho (A W-holehouse), o devassamento de visuais de fora para dentro das construções alteradas cria um ponto de tensão nas relações entre espaço público e privado, intimidade e notoriedade. Toda a espécie de conflitos que habitam a fronteira entre a vida em sociedade e o menor espaço de isolamento fora do corpo do indivíduo fica exposta quando esta fronteira é apagada. Interior e exterior se comunicam através do corte. O voyeurismo se converte em atitude passiva e sem esforço para quem caminha pela rua e a arquitetura exposta da casa ganha um ar de ficção iluminada pela luz do dia que penetra uniformemente através da grande abertura.*

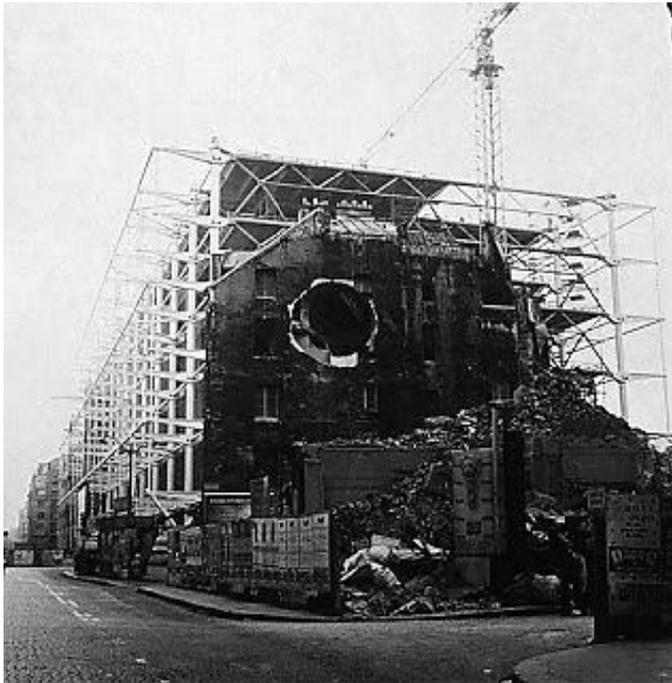
*Além de revelar a materialidade das paredes e revestimentos, como acontece em quase todas suas obras como Splitting e Bronxfloors, o corte de pele coloca diante de nossos olhos a possibilidade de entrar no espaço privado, mas ele não elimina a separação hierárquica entre a rua e a casa. O trabalho convida o olhar a transpor “a soleira da parede”, mas o corpo do expectador ou do passante permanece no espaço literal da calçada e o interior, como um cenário ou uma casa de bonecas e insiste em se impor como lugar da ficção.*

*Ainda a respeito das relações entre interioridade e exterioridade na obra artística, Dan Graham aponta uma questão interessante quando discorre a respeito de conceitos instrumentais do Minimalismo sob a luz dos parâmetros da então dominante arquitetura modernista. A passagem também reafirma o desvio tomado por Matta-Clark em relação à produção dos principais artistas daquele movimento:*

*O Minimalismo e a arquitetura pós-Bauhaus são comparáveis em seu materialismo abstrato e em sua metodologia formalmente redutiva. Elas compartilham uma crença na forma “objetiva” e em uma auto-articulação interna da estrutura formal em aparente isolamento dos códigos simbólicos do sentido. Tanto o Minimalismo quanto a arquitetura funcionalista negam os sentidos conotativos e sociais, além do contexto de uma arte ou arquitetura em torno delas<sup>62</sup>.*

---

<sup>62</sup> FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.p. 436.



*A conexão entre o corpo do trabalho e a cidade em torno a ele – compreendida como forma história e sociedade – se mostra talvez ainda mais presente em obras nas quais o artista corta a arquitetura subtraindo dela um grande sólido geométrico ou fazendo uma perfuração contínua através de paredes e lajes de prédios. Além disso, a posição do sol e acumulação das visuais são fatores que orientam estes cortes dos quais são exemplos obras como Conical intersect, Days end e Office baroque.*



*Na maior parte destas situações o trabalho se apresenta a um ou mais pontos de vista preferenciais em uma configuração que privilegia o registro fotográfico, demonstrando a importância da documentação em uma produção que lida como o contexto e propostas site-specific:*

**Figura 32 e 33-** Gordon Matta-Clark, Conical intersect, Paris, 1975

O procedimento descrito em “Bingo” enfatiza a planaridade e o paralelismo do trabalho, o que parece um retrocesso em relação à abertura multidimensional que o artista buscou na conclusão de “Splitting”. Mas por outro lado este introduziu algumas novas facetas: se apresentava de modo a oferecer o máximo possível de informação ao fotógrafo<sup>63</sup>.

*Em acréscimo, estabeleço um parentesco formal com os procedimentos deste artista. Identifico entre o meu trabalho e as obras acima analisadas uma afinidade na maneira de concretizar as idéias. Os trabalhos demonstram uma íntima ligação com o universo dos objetos, analisam a arquitetura e suas formas e discutem suas funções, interagindo com os elementos presentes concretamente no contexto do trabalho. Esta relação se dá, muitas vezes, por meio do desenho e da planificação das formas que passa pelo uso da linguagem que vem da prática arquitetônica. Por fim, os trabalhos culminam em uma visão que habita a situação presente das pessoas e dos objetos sem perder a ligação com o passado das formas – seu projeto; eles buscam ligar o traçado idealizado do desenho ao universo material da cidade construída.*

*Estabelecido o campo de afinidades, gostaria finalmente de pensar sobre algumas importantes diferenças entre o corte de Matta-Clark e o procedimento de apagamento que emprego em alguns de meus trabalhos. Em ambas as ações a alteração promovida pelo gesto do artista reveste o espaço existente de uma tensão que afeta sua percepção e modifica a experiência das pessoas em seu ambiente de vida. As operações revelam a materialidade das estruturas arquitetônicas que se transformam de pano de fundo em ponto focal.*

*Mas enquanto o corte abre e expõe aos olhos a espessura das membranas ou as camadas além dos obstáculos, o apagamento cancela, em branco, segmentos de realidade cotidiana. Meu entendimento é que este ato de esconder da visão possa criar um efeito contrário, presentificando na memória ou na percepção mental do observador aquilo que antes fora insignificante, mas que agora, fora do alcance da visão, se reafirma como curiosidade e inquietação. O que de fato havia ali?*

---

<sup>63</sup> CROW, Thomas. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon, 2003. p. 86.

As noções de falta e de desejo, como motores da experiência humana, envolvem uma série de ações do homem em seu espaço de vida. Do corte que revela até o apagamento que traz à tona, proponho refletir sobre os procedimentos desenvolvidos por Matta-Clark para prosseguir no aprofundamento desta abordagem analítica calcada na experiência concreta. Observarei igualmente os procedimentos de projeto e levantamento, que pontuam minha prática artística, e explorarei a seguir as noções de ausência e vazio, trazendo, a partir do presente estudo de caso, mais aproximações com meu trabalho.

### 3.2 Visão de Fragmentos e Obturações no Espaço



**Figura 34** - Tiago Giora. Aberturas (2009).  
Fonte: material de documentação do artista.

## A AUSÊNCIA E O VAZIO

Ao abordar a noção de vazio, penso que é importante fazer uma diferenciação. Por algum tempo interessou-me, no curso desta pesquisa, perseguir a ideia da falta como mecanismo ativador da consciência. Perceber e trazer ao nível da consciência uma imagem ou uma experiência passada, inacessível no tempo presente. Algo que está ali, mas não pode ser visto. Algo que deixou pistas, que me remete a uma imagem conhecida de uma situação ausente. Um procedimento que, em palavras simples, seria como um esconder para mostrar, tal qual propus nas intervenções *De dentro* (2007), realizada no Torreão, e *Aberturas* (2009), realizada na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo e exibida na página anterior. Ocorre-me, no entanto, que os substantivos, *ausência* e *vazio*, tenham para os fins deste estudo talvez mais diferenças do que semelhanças.

A ausência, ou a sensação de falta me dizem de algo que não está aqui e que é trazido ao momento como imagem da memória, capturada por uma conexão presente, possivelmente construída pelo artista. A intervenção esconde para criar uma atenção direcionada e intencional; ela cria uma espécie de campo de conexões possíveis, um espaço reativo que propõe facilitar as associações entre o sensorial e a memória; acessando as dimensões do afetivo e do ficcional. Ao analisar exemplos deste vazio ao qual me refiro na arquitetura e nas artes buscarei explorar as possibilidades de vinculação desses conceitos com meu trabalho, na direção de uma construção poética dos lugares.

Resulta que, de uma forma ou de outra a ausência me parece fazer referência a um objeto que não está aqui, um objeto que está ausente e do qual são oferecidos à percepção apenas indícios. O vazio não. Defendo a ideia de que o vazio está presente, ocupa e configura espaço, que sua forma, sua posição e suas distâncias são elementos profundamente relevantes para o

estabelecimento de uma sensação de lugar. Este vazio é um intervalo entre objetos no espaço.

O vazio no lugar define as possibilidades de interação com o corpo – posições estáticas e passagens. Ocupando a fronteira entre o visível e o sensível, o vazio na arquitetura deve ser tão conscientemente construído quanto paredes e estruturas. Sua transparência sugere uma relação mais próxima com a percepção de volume do que com a identificação de imagens. Mais do que isso, o vazio sempre é contínuo, funciona como elemento de ligação entre recintos e lugares de diferentes amplitudes ao longo dos eixos de orientação espacial.

Essa continuidade contrasta com a fragmentação das visuais e a tendência em organizar a experiência e produzir registros de memória ancorados em pontos de vista independentes. Imagens norteadas por noções de enquadramento e identificação bidimensional.

Nessa argumentação na qual procuro criar um paralelo entre as noções de vazio e de espaço volumétrico ou contínuo aproximo-me de certo modo do debate entre o classicismo e o barroco – ou ao que Wolffin conceituou como o *linear* e o *pictórico*. Surge com essa associação uma possibilidade de diferenciar conceitualmente cheio e vazio nos papéis de arquitetura e espaço respectivamente. O mundo construído dos objetos e da arquitetura se configura como uma casca exterior, envolvendo o espaço vazio no centro. Este miolo negativo aparece na maioria das vezes como um tipo de resultante ou mesmo de resíduo de projeto, volumes menos intencionais, menos autorais do que as paredes, os forros e os pisos. Contra formas, espaços que nascem e permanecem transparentes, respondendo na mesma moeda àquilo que é desenhado e decidido pelo arquiteto. Na cidade o vazio é o espaço entre as edificações que exibem ao exterior sua volumetria e suas superfícies de

fachada. O vazio que se eleva das ruas e das calçadas define o espaço do trânsito, abertura e fluxo para a movimentação de pessoas e veículos.

A escala da cidade e a imersão do corpo na experiência não permitem a visualização do todo. Esta visão distanciada, importante para a racionalização da forma necessita do suporte do desenho de plantas, fachadas e perspectivas que reduzem e isolam visuais dentro dos limites dos códigos de representação da arquitetura. O lugar construído ultrapassa as dimensões do indivíduo e escapa à totalidade do olhar. Esse olhar encontra barreiras nas construções, nos volumes, e acaba se organizando em enquadramentos setoriais, registrando detalhes e anulando profundidades em planos de imagem.

O artista e pensador basco, Jorge Oteiza, com cujas obras e ideias tive um breve, mas profundo contato, por ocasião de minha participação no projeto de pesquisa (no quadro do programa de internacionalização CAPES/FAPERGS, na cidade de Bilbao, em julho de 2014), tem o vazio com um dos pontos chave em sua poética. Em uma análise que combina referências históricas e um pensamento ancorado na identidade local, o artista alcança uma atuação de relevância dentro e fora do País Basco. Oteiza aborda o problema a partir de uma oposição de conceitos que precede a separação entre o espaço cheio e o espaço vazio. A oposição entre espaço e tempo. Cito a propósito algumas palavras introdutórias de uma entrevista gravada na qual o artista discorre sobre o tema do tempo na escultura: "(...) Artisticamente falando, o tempo tem verdadeiro terror do espaço. Toda a história da arte são tentativas de espacializar o tempo"...) <sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> *Jorge Oteiza (1908-1913), artista do País Basco, estado espanhol, participou da IV Bienal de São Paulo, de 1957, "Propósito experimental" 1956-57, trabalho com o qual recebeu o prêmio de escultura. A ocasião propiciou uma importante interlocução com os artistas brasileiros, dentre os quais destaco Lygia Clark e Franz Weissman. Jorge Oteiza: El espacio y el tiempo en la escultura. "Artisticamente, el tiempo tiene verdadero terror al espacio. Toda la historia del arte son formas de espacializar el tiempo",*

O discurso do artista parte do antagonismo e da relação de complementaridade que caracterizam as diferenças conceituais observadas entre os períodos renascentista e barroco. Um confronto que ilustra duas importantes variações do espírito humano e que já foi objeto de análise de teóricos da arte e da arquitetura tais como Giulio Carlo Argan e Heinrich Wölfflin –já citado acima com referência justamente à sua conceituação da forma linear e pictórica. Nesta entrevista veiculada no site da fundação que leva seu nome, Oteiza aborda o problema do espaço e do tempo por meio de dois pares de palavras: “duas moléculas espaço-tempo”. Ele argumenta que a forma renascentista produz essa molécula com acentuação do “espaço”, enquanto no barroco a ênfase seria invertida, e acentua-se o “tempo”.

A forma renascentista tentaria congelar, fixar o tempo, construindo um espaço de permanência. O tempo, desacelerado não sai da equação, mas é preterido como ferramenta de expressão e de compreensão da identidade do homem. No barroco, inversamente, o jogo das formas dispostas no espaço trabalha no sentido de um deslocamento contínuo e a ênfase da experiência vivida não se contém mais no ponto a ou b, mas sim no caminho entre eles.

Oteiza propõe que fragmentemos essa molécula. E ao isolar o espaço, cria-se o instante atemporal, parte fundamental, segundo ele, do espaço sagrado. Como exemplo deste espaço eterno, Oteiza faz menção às estruturas megalíticas da arquitetura proto-histórica como os *cromlech* encontrados em sítios arqueológicos do noroeste europeu e nas colinas entorno a Bilbao. A forma primitiva e as relações do espacial com o simbólico constituem uma referência muito importante na arte e no pensamento de Oteiza. Essa

---

*explica Jorge Oteiza, que analizalarelación entre estos dos factores, tiempo y espacio, a lo largo de la historia, en sus obras y en relación con Bergson y Walter Benjamin. Documento original procedente de gravações do arquivo Oteiza. Publicado em 3 de abr de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dXFUYyo3KRc>>. Acesso em: 09 jul. 2015.*

concepção de espaço simbólico é visível também nos projetos nos quais estabelecia um diálogo entre a arte e a arquitetura, como por exemplo no monumento à Jorge Batlle em Montevideo (não construído) e na l'Allondiga de Bilbao<sup>65</sup>. Desde as fotos de maquetes temos a sensação da reverência e da atmosfera mística que cerca os espaços nos quais as linhas retas criam grandes planos e pesados volumes em diálogo estético com a paisagem e com as visuais pensadas ao nível do observador.



**Figura 35-** Maqueta versión III del proyecto. Fonte: [www.museooteiza.org](http://www.museooteiza.org)



**Figura 36** – Maquete para o concurso del monumento a Batlle y Ordóñez en Montevideo (1958-1960). Fonte: [www.museooteiza.org](http://www.museooteiza.org)

<sup>65</sup> Monumento a José Batlle y Ordóñez, idealizado pelo escultor Jorge Oteiza e o arquiteto Roberto Puig em 1958, para o Concurso Internacional convocado pelo governo da República Oriental do Uruguay na cidade de Montevideo.



**Figura 37** - "Construcción vacía", San Sebastián, País Basco.  
Fonte: [www.santelmomuseoa.com](http://www.santelmomuseoa.com)

## **O TEMPO, O BARROCO E AS SENSAÇÕES**

Se na construção de um espaço simbólico Oteiza propôs considerar a experiência do vazio, isolando-o e libertando-o da continuidade infinita da experiência vivida. Já no espírito barroco o espaço e o vazio se fundem em contiguidade na temporalidade da experiência. A ênfase no tempo entra em diálogo com a forma do espaço criando intervalos e, por consequência, diluindo o ponto focal cristalizado, próprio do caráter simbólico. A imagem de uma visada única e privilegiada se desconstrói em focos parciais e detalhes que reivindicam uma atenção não hierarquizada. No barroco, o todo, em seu

sentido de coesão e vinculação com a identidade individual perde força em um movimento que tende a entrelaçar o espaço em um emaranhado de contingências que alteram incessantemente a percepção.

Oteiza argumenta que esta oposição polar não permite que se perceba de uma só vez o tempo e o espaço. Quando nos concentramos no tempo o espaço desaparece e quando a percepção é focada no espaço o tempo desaparece. Em uma relação com os sentidos da percepção ele diz que o espaço se vê e o tempo se sente, se ouve, é invisível; o tempo é verbal. Em sua operação de fratura da molécula espaço-tempo, o espaço atemporal, isolado, simultaneamente instantâneo e eterno - onde se constrói o simbólico e onde ele próprio escolhe trabalhar - é contraposto por um tempo também isolado – o outro extremo de nossa célula partida. Para falar desse percurso de duração infinita Oteiza faz menção à arte da idade média como construção poética do infinito, oposto ao limite espacial-geométrico que o renascimento herda da antiguidade clássica. Neste ponto me identifico levando em conta os conteúdos que abordo em minha experiência docente, em história da arquitetura. A arquitetura dos sentidos que defendem os fenomenólogos encontra antecedentes históricos em importantes aspectos relacionados a períodos como o barroco e o gótico, citados por Oteiza.

Exemplifico especificamente esta questão da experiência espacial barroca trazendo como exemplo a igreja de São Carlos, em Viena, expoente deste movimento na Áustria, projetada por Fischer Von Erlach<sup>66</sup>: Ao analisar a planta desta igreja eu provocava os alunos a tentar imaginar-se percorrendo o caminho em linha reta que leva da escadaria até o altar-mor em um exercício

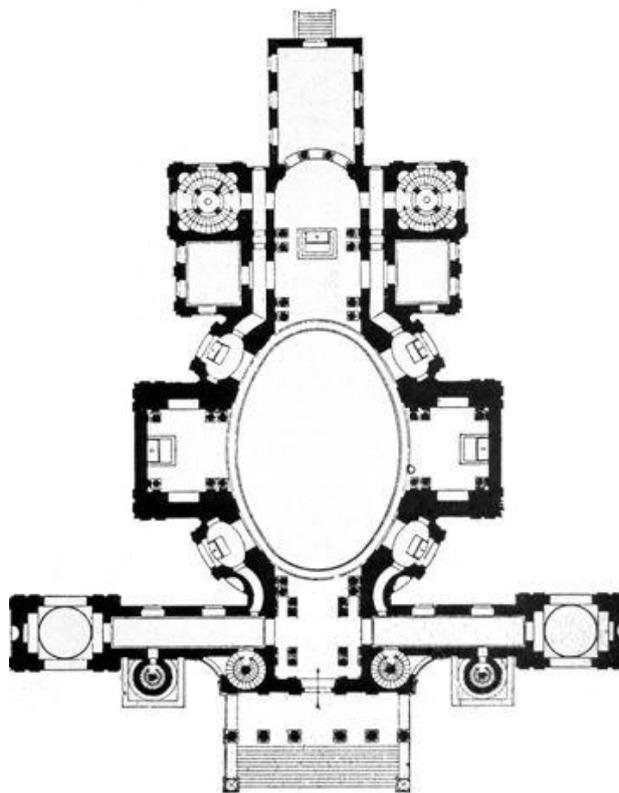
---

<sup>66</sup> A igreja de São Carlos (Karlskirche) teve sua construção iniciada em 1715 seguindo o projeto de um dos maiores expoentes do Barroco na Áustria, Johann Fischer von Erlach. Ela é a maior catedral barroca ao norte dos Alpes e foi dedicada pelo imperador Carlos VI a São Carlos Borromeo.

que tinha por objetivo entender as intenções do arquiteto em relação ao espaço criado:

*Sobe-se uma escadaria generosa até uma linha de colunas que oferece cinco pontos de entrada aproximadamente da mesma largura; depois, ao centro, uma porta de entrada afunila o percurso e traz o visitante a um aposento de estranhíssimas proporções, os longos corredores transversais que levam às torres do campanário não são acessíveis para os fiéis, destacando-se da antessala, ou nártex. A longa extensão destes corredores tem seu principal efeito visível na fachada: a criação de uma grande extensão que funciona como um cenário para quem contempla a igreja de fora a partir da praça. Esta extensão horizontal em nada corresponde às demais "cinturas" transversais da planta-baixa, todas muito menores que nossa fachada-cenário. Voltando ao interior da edificação, a passagem relativamente estreita e baixa do nártex se abre vertiginosamente para o espaço de planta elíptica que corresponde à nave central. A sensação de liberdade provocada pelo vazio e ampliação das distancias na horizontal e principalmente na vertical, em continuidade com a monumental cúpula é prontamente dominada por uma imagem que reivindica o protagonismo de um ponto focal. Deparamo-nos com o altar que marca o final e o ápice simbólico de um deslocamento guiado pela axialidade da arquitetura.*

O que Von Erlach nos propõe enquanto experiência espacial neste edifício é uma separação entre o corpo - levado em linha reta a percorrer uma sucessão de espaços que alternam altos e baixos, paredes retas e curvas, concentração e ampliação - e o olhar - requisitado simultaneamente a focalizar os múltiplos e desconexos detalhes da ornamentação das superfícies e das esculturas que superpovoam o espaço. O vetor do corpo é reto, percorrendo um corredor, mas os vetores do olhar são múltiplos e espiralados, produzindo uma sensação de desorientação que transporta o visitante para longe do espaço tangível da construção, em direção ao espaço infinito.



**Figura 38** - Igreja de São Carlos Borromeu de Viena (Karlskirche). Fonte: [www.karlskirche.at](http://www.karlskirche.at)

Não observamos no barroco uma preocupação com o sentido de coesão volumétrica da edificação. Não existe tentativa de racionalizar a forma ou de criar um desenho do espaço que possa formar uma ideia legível de continuidade do todo, conectando as fachadas à medida que percorremos o perímetro externo da edificação. O que comanda a composição geral é uma noção de corpo que orienta o observador a colocar-se diante das imagens formadas por relevos, afrescos e detalhes da arquitetura que reivindicam independência em relação ao todo, criando uma separação de visuais fortes e autônomas. A percepção pelo movimento do corpo vai funcionando como exploração sensorial e as imagens que se formam na memória não se combinam em uma compreensão planificada do espaço, mas sim em objetos ou fragmentos impressos na retina pela via mais direta do impacto visual.

A visão que para Oteiza está vinculada à linguagem da geometria clássica e se aplica à tarefa de parar o tempo; que descreve vetores capazes de desnortear o corpo e fragmentar a experiência. O que ela percebe? Que tipo de estímulo se oferece com mais exclusividade à visão, descolada dos outros sentidos? Obviamente estaríamos falando de estímulos visuais: cor, linha, área, luz, estampa, etc. O ponto onde quero chegar é a associação da visão com o universo tangível, aquilo que tem cor, linhas de arestas, etc. A visão seria a ferramenta preferencial para a percepção das daquilo que está no espaço como elemento positivo, ocupando uma área e um volume no espaço. A partir desses posicionamentos cabe concluir que o vazio – elemento central deste capítulo - é uma categoria deslocada do campo governado pela visão.

Já defendi que a presença do vazio se faz sentir na experiência e tem relevância neste estudo da percepção. Então, procurando investigar as possibilidades de dialogar com os espaços vazios. Partimos para uma investigação acerca das maneiras como o espaço vazio pode ser percebido.

Uma análise que inclui a forma e dá destaque ao papel da visão dentro de um processo de apreensão do mundo terminará por apontar para a questão:

### **É possível ver o vazio?**

Essa é uma pergunta que me interessa propor e responder, porque na série *Puzzle*, meu trabalho em escultura se vale de espaços intervalares para criar uma sensação da ordem do visual. O desafio assumido de “ver o vazio” se enquadra na intenção desta pesquisa em criar um diálogo entre homem e lugar em meio ao qual a arte entra como elemento de sensibilização que intensificaria a permeabilidade do indivíduo em relação a estímulos advindos do espaço.

A visão que atenta ao invisível, ao volume atmosférico, aos espaços intervalares se encontra separada da visão mecânica ou fisiológica. Assim, buscando descrever esta modalidade de visão do vazio, tomo como ponto de partida as definições da fenomenologia acerca do olhar. Neste campo muito já foi debatido e, em tom de crítica, a visão aparece frequentemente como um dos fatores responsáveis pela superficialidade da experiência. Na verdade, discute-se que a cultura em alteração nas últimas décadas vem consolidando um domínio massivo da visão por conta das tecnologias que desenvolvem os dispositivos de criação de um mundo virtual.

É um debate longo e já muito consolidado tanto na arte quanto em estudos sociológicos e antropológicos. Os seguidores das correntes fenomenológicas tendem a defender de forma unânime um movimento de ressignificação dos lugares que incluiria um maior apelo ao envolvimento físico do indivíduo com seu espaço circundante. Este envolvimento no qual o homem encontra significado e identifica-se com o seu lugar no mundo, com seu

entorno, traz consigo uma ruptura com a cultura globalizada de massa e com o domínio dos estímulos visuais dentro do contexto da vida urbana na atualidade.

Mas, além dos fatores culturais, existiria algum elemento intrínseco à visão que pudesse determinar sua supremacia em relação aos demais sentidos? De que outra maneira poderíamos entender esta distribuição desigual de informação dentro da experiência de estar em um lugar?

A frontalidade dos olhos no rosto humano remete à centralidade do cérebro. O ato de olhar significa um dirigir a mente para um “ato de intencionalidade”, um ato de significação que, para Husserl, define a essência dos atos humanos.

Os gregos e os romanos helenizados pensaram em duas dimensões axiais do olhar: O olhar receptivo; e o olhar ativo. De ambas se pode dizer que são reais, no sentido de que a experiência que se tem delas é universal e incancelável.

O olho, fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito, tanto recebe estímulos luminosos (logo, pode ver, ainda que involuntariamente) quanto se move à procura de alguma coisa, que o sujeito irá distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, caracterizar, interpretar, em suma, pensar.

Há um ver-por-ver, sem o ato intencional do olhar; e há um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo. No primeiro caso, o cego, curado de sua doença, poderá dizer: estou vendo! No segundo, a pessoa dotada de visão, depois de olhar atentamente para o céu, exclamará: finalmente consegui ver a constelação do cruzeiro! Ver-por-ver não é ver-depois-de-olhar<sup>67</sup>.

O olhar prospectivo ou a visão “automática” que captura imagens indiscriminadamente, ambos interagem com o mundo de modo a coletar a informação refletida pela luz e transformá-la em registros bidimensionais. De

---

<sup>67</sup> BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. p. 65-66.

certa forma acredito que este ver-por-ver, descrito por Bosi em “Fenomenologia do olhar”, está mais diretamente conectado com a experiência perceptiva que desejo abordar em meus trabalhos, e está mais próximo também do tipo de inevitabilidade que está envolvida na percepção do vazio. O olho imerso em imagens sucessivas, por todo o tempo em que as pálpebras estiverem abertas. A informação que não constrói necessariamente sentido, que não reverbera em mensagens ou simbologias, mas que se encarrega de orientar a existência do corpo no espaço. Este olhar, do cego que finalmente não consegue evitar a visão me parece pertencer à mesma família dos impulsos físicos que permitem ao corpo transitar em meio ao espaço negativo do vazio arquitetônico. Um deslocamento e um movimento que independem da racionalização da experiência independem da identificação dos símbolos, das imagens figurativas ou da intenção compositiva latente na forma das estruturas projetadas. Este é o olhar que guia o corpo e percebe o vazio não como figura, mas como possibilidade de interação entre corpo e espaço.

A forma tridimensional do vazio dialoga fortemente com outros sentidos do corpo, com o movimento, o deslocamento, a passagem, e envolve as sensações de altura, profundidade, iluminação e peso. A invisibilidade dos volumes negativos delimitados pela separação entre paredes e blocos construídos não é, contudo, no meu entender, sua característica mais interessante. A continuidade do vazio é o que permite defini-lo como verdadeiro espaço de expansão do corpo. É isso que exploro em algumas intervenções: o ponto de fuga e as larguras como alternativas do caminhar; a amplitude ou compressão de alturas e obstáculos laterais como elementos criadores de uma sensação de liberdade ou de restrição e orientação do deslocamento. É a continuidade do espaço vazio que gera sua separação em relação às especificidades da arquitetura que o configura. Diante da arquitetura das imagens, das fachadas, das cores e dos símbolos reconhecíveis, o volume do

vazio contrasta, trazendo uma homogeneidade imaterial que trespassa e conecta a cidade.

Na dualidade do positivo e negativo, do cheio e do vazio, dos objetos e dos intervalos, a visão permanece mais associada com a matéria. A edificação ou a escultura que configura vazios por meio de formas côncavas e convexas são mais sensíveis pela via da visão. Mas essa visão dominadora que adormece os outros sentidos não é imune à ambiguidade. Proponho usar o vazio como elemento novo, que pode ser trazido à visão. Trazido pela arte. Por um trabalho de identificar e preencher a forma dos intervalos entre os objetos. Este é o trabalho que realizei na primeira intervenção que chamei de *Puzzle*, na cidade de Milão em 2005. Mais recentemente, já em Porto Alegre, as montagens de *Puzzle-Poa* (2011) e *Puzzle-rede* (2013-14) me permitiram investigar novas aplicações dos procedimentos de levantar e preencher os intervalos da arquitetura. Nestas intervenções a visão do fragmento, a continuidade do espaço vazio e a descoberta da forma residual do vazio entram na discussão teórica como um exercício pessoal de embate com as coisas visíveis e invisíveis, percebidas a partir do meu corpo e dos lugares da cidade em que habito.

A seguir reproduzo o texto da intervenção *Puzzle-Poa*, que escrevi para o jornal Diálogos Abertos, Perdidos no Espaço, por ocasião do projeto de intervenções no campus central da UFRGS no ano de 2011, do qual o trabalho fez parte<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Diálogos abertos, Perdidos no espaço. Projeto desenvolvido pelo Programa Formas de pensar a escultura, promovido pelo DDC da UFRGS em 2011.

Disponível em: <http://www.ufrgs.br/escultura/z/?cat=7>. Acesso em: 29 jun. 2015.

### **PUZZLE POA– PERCURSOS E OBTURAÇÕES NO CAMPUS DA UFRGS**

*Diálogos abertos– Formas de pensar a escultura, dezembro de 2011.*

*Intervenção realizada no campus da UFRGS a partir de uma ação de assinalar formas, volumes e distâncias de objetos e detalhes arquitetônicos presentes em na lateral de um dos prédios do campus.*

*O projeto faz parte da série de experiências iniciada na cidade de Milão em 2005 e continuada em Londres em 2006 nas quais realizei um levantamento métrico e fotográfico de espaços intervalares encontrados nas ruas destas cidades. A partir das medidas montei volumes escultóricos de arestas retilíneas com dimensões que variavam segundo os espaços a serem preenchidos. Na ocasião essas peças foram carregadas, percorrendo as ruas até os locais de encaixe onde finalmente foram inseridas como objetos incorporados ao mobiliário urbano. O trajeto das peças desde o atelier onde foram produzidas até seus nichos de encaixe em diferentes pontos da cidade foi documentado e apresentado em vídeo.*

*Assim, quando me inicio a analisar um trabalho que parte do espaço de instalação, que dele pega emprestadas formas e ambiciona participar de um contexto físico social e político pré-estabelecidos, considero que o ponto de partida deste estudo deva da mesma maneira ser o espaço escolhido. O fato de que esta terceira etapa aconteça na minha cidade natal, Porto Alegre, e mais especificamente, no campus que frequentei por mais de seis anos indica a continuação de um padrão que de ação que se funda no cotidiano e no conhecimento dos espaços enquanto ambientes da vida – ricos de referências. Pensando no processo de trabalho me vem em mente a imagem de um novo desenho que começo a fazer em meio a vários esboços e anotações, num canto de página cheia do meu caderno de rascunhos; muito diferente da situação de enfrentar uma página em branco ou um espaço novo, oferecendo-se à percepção de quem vem de fora, trava seus primeiros conhecimentos e começa a registrar novas referências...*

*Então se o espaço é o ponto de partida Puzzle Porto Alegre começa antes do início, nas cercanias da faculdade de arquitetura da UFRGS onde minha memória acrescenta*

*espessura à experiência presente e informa a percepção com dados precedem os sentidos.*

*A proposta está ligada à intenção de aprender com os sentidos mantendo uma conexão com o ato de construir, de materializar o vazio em objetos que desvendam, sinalizam ou modificam os lugares. Neste sentido as peças que produzo e acrescento ao ambiente encontram um sentido fora de si, nas formas construídas, alteradas pelo tempo e pelo uso, a vegetação, os detritos, as estruturas temporárias, e os volumes intervalares formados por eles. Seu aspecto me atrai como um vocabulário instigante de combinações volumétricas que procuro retrabalhar e tornar mais visível com a intervenção artística.*

*Meu plano de trabalho para a o campus central da UFRGS consiste na observação, seleção e levantamento métrico e fotográfico de espaços dentro do perímetro estabelecido pelas ruas Sarmiento Leite, Osvaldo Aranha e o Parque da Redenção. O processo culminará com a construção e o encaixe de volumes fabricados a partir de um dos espaços, escolhido segundo critérios de uso e deslocamento do público da universidade assim como da forma e quantidade de vazios constituídos por encontros de fachadas, pisos e elementos naturais. O encaixe perfeito das peças ocupa reentrâncias e torna opacos pequenos vazios formados por grades, frisos, ranhuras e cantos encontrados na área selecionada. O preenchimento e pontuação destes intervalos procuram tencionar a relação do público com o espaço entorno a si.*

*Puzzle Porto Alegre propõe um movimento de acumulação com um ponto de vista fixo que delimitará uma seção de trabalho com seus vazios levantados e preenchidos em intervalos regulares de tempo (aproximadamente uma a cada 3 dias). A saturação gradual do espaço, com o encaixe de até 15 peças, e a documentação das modificações na área de ação do trabalho – com fotografias tiradas mantendo sempre o mesmo ângulo e o mesmo afastamento - permite observar fatores importantes na fundação de um lugar: as formas projetadas; os materiais; o movimento e atitude dos passantes; o controle institucional representado pelo sistema de limpeza e manutenção; a influência do clima e de outros fatores contextuais na composição de um quadro amplo de interação entre a arte e a vida do campus.*

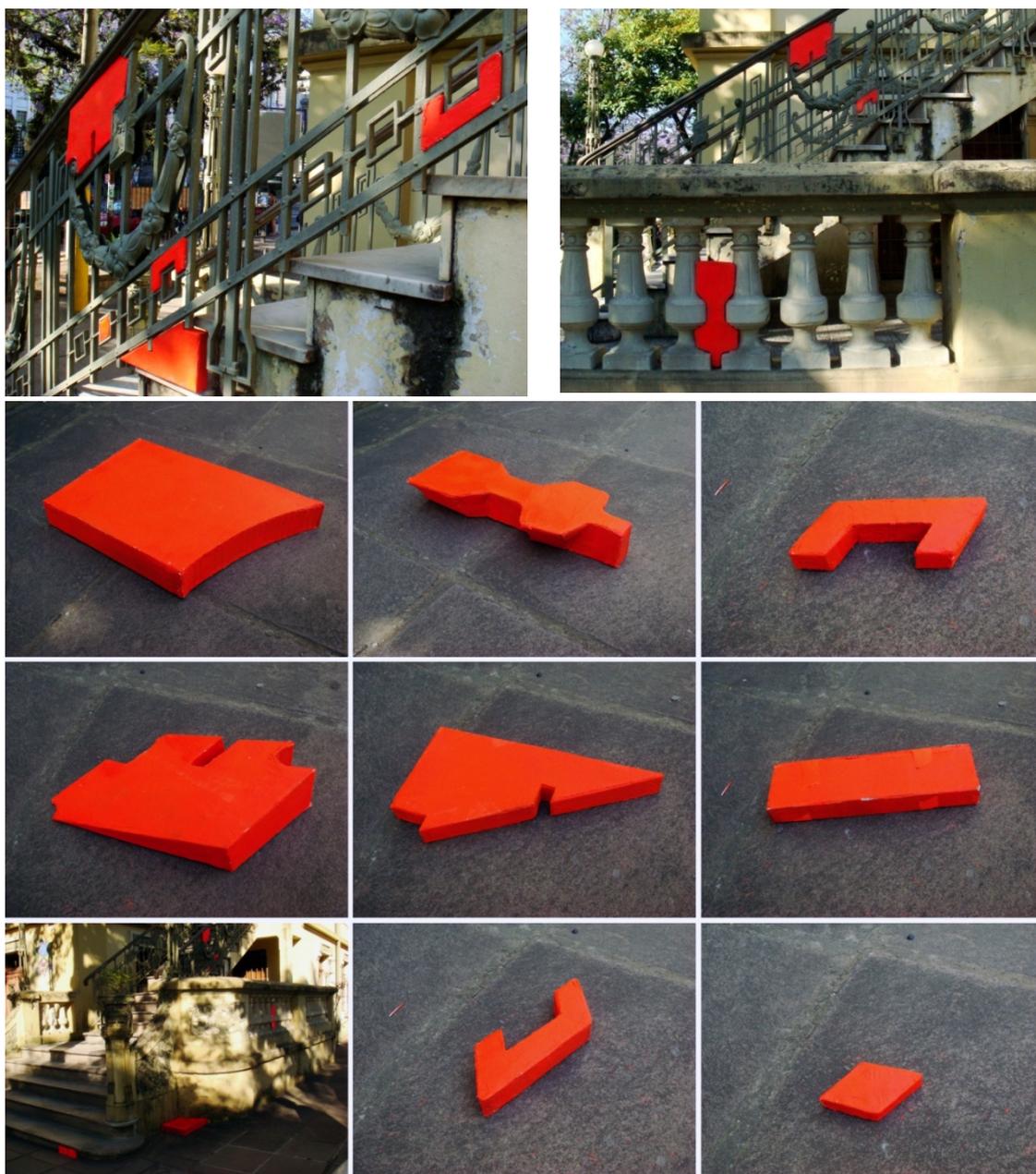
*As peças serão produzidas em cartão revestidas com massa corrida e lixadas de modo a obter arestas ligeiramente arredondadas. A cor laranja entra na proposta pela primeira vez*

*como referência ao processo de sublinha a forma. O choque cromático enfatiza os detalhes arquitetônicos que lhe servem de moldura permitindo que sejam percebidos mais isoladamente sob um olhar mais atento; ele contrasta com o entorno ao refletir a luz dentro de um contexto marcado pela sombra das grandes árvores escuras que circundam o parque e penetram no campus.*

*Finalmente, considero importante reconhecer que a intervenção interage com o caráter fortemente heterogêneo do conjunto arquitetônico que conforma o campus central e tira partido da abundância de espaços residuais fruto da sobreposição de projetos e reformas ao longo de décadas de funcionamento da universidade neste local.*

*Pisos e fachadas se encontram atraindo atenção para as diferenças observáveis tanto na linguagem arquitetônica quanto na escolha de materiais. Este tipo de descompasso se deve em parte às sucessivas reformas a que o campus tem sido submetido ao longo dos anos, modificando e agregando novos revestimentos e construções à configuração original do terreno, com seus prédios históricos dispostos espaçosamente em uma área ampla e desimpedida. Esta espécie de colcha de retalhos que encontramos hoje pode sugerir ao observador uma leitura do espaço mais concentrada em planos e texturas do que em volumetrias ou eixos de deslocamento, isto devido à dificuldade em encontrar um padrão global de organização do espaço e sinalização dos caminhos.*

*Neste contexto de perspectivas fragmentadas a intervenção artística se coloca como uma descoberta com que nos deparamos ao dobrar uma esquina entre prédios.*



**Figura 39-** Tiago Giora. Puzzle POA (2011), Campus da UFRGS, Porto Alegre.  
Fonte: material de documentação do artista.

## PUZZLE-REDE

O mais recente desdobramento da série *Puzzle* é o trabalho que intitulei de *Puzzle-Rede*. Nesta proposta decidi inverter o ponto de origem das formas, partindo dos vazios para, mais tarde, tentar encontrar estruturas construídas que nas quais eles pudessem ser encaixados. Defini então alguns volumes com formas que fugiam levemente da perfeição geométrica. Cilindros um pouco achatados, paralelepípedos com cortes e perfurações ou volumes que tendiam a seções de pirâmide. A cor amarela foi definida no intuito de destacar os preenchimentos, em um procedimento idêntico ao adotado para *Puzzle-Poa*. A ideia central então seria distribuir esses volumes para que outras pessoas buscassem em seus lugares cotidianos os pequenos vazios que permitiriam o encaixe, completando o processo.

Interessava-me mais do que tudo a ação de procurar, de aferir medidas e tentar inserir os volumes, percebendo as dimensões dos objetos selecionados. Por meio de um processo de tentativa e erro os participantes seriam levados a travar um diálogo aproximado e atento com as coisas – julgando com o olhar, testando com o tato, com o movimento das mãos e do corpo ao se abaixar ou levantar, dependendo da posição dos vazios selecionados. Considero que este tipo de atenção, esse olhar direcionado e investigativo que o trabalho requisita é parte importante do comportamento de estar disponível a percepção sensibilizada. Comportamento que mantenho em todos os trabalhos e que tenho defendido como uma das peças chave deste estudo.

Mas, além destes caminhos bem demarcados, pelos quais a participação proposta no trabalho envolve a experiência física e a percepção do espaço, um elemento com o qual me deparei em meio ao processo trouxe-me uma contribuição inesperada que me ajudou a aprofundar a análise da

série *Puzzle*. Este elemento é a relação entre a construção da forma oca ou maciça e os processos de levantamento do espaço e identificação dos volumes atmosféricos.

Nunca nas versões de Milão (2005), Londres (2006) ou Porto Alegre (2011) havia me permitido executar os preenchimentos dos *Puzzles* usando qualquer tipo de material líquido, ou viscoso, como o gesso, o cimento, resina ou massa. Embora fizesse sentido e parecesse mais fácil reproduzir as pequenas reentrâncias, curvas e saliências dos intervalos selecionados por meio da injeção de uma substância maleável, que ocuparia perfeitamente o espaço vazio e solidificaria sua forma, revelando-a; sempre me pareceu importante a ação de desenhar, medir e construir. Esse processo de trabalho tem ligação direta com as práticas de levantamento e produção de maquetes de estudo volumétrico. E, além disso, ele está relacionado a um contato repetido e um aprendizado gradual destes volumes que vai se construindo ao rabiscar o papel, ao fazer marcações diretamente na arquitetura ou ao produzir e alterar protótipos volumétricos. O levantamento tem sido assim, há bastante tempo, uma via de contato com a concretude do mundo. Por ela dou vazão a um prazer que está ligado à manualidade da construção e que proporciona que eu perceba a materialidade em um contexto físico que se expande além das pequenas áreas trabalhadas.

Nesse processo percebo os volumes intervalares a partir das superfícies da arquitetura e dos objetos que lhes fazem fronteira. O final da matéria é o início do vazio, e é na descoberta desses limites compartilhados que vou revelando essas formas residuais. Passada a etapa de desenho, não posso ainda fugir das paredes limite, que são as cascas dos vazios. É delas que eu fiz as medidas, usando trena, régua, cordão ou meu próprio corpo. Esses volumes são do início ao fim, definidos por suas superfícies externas, e assim, sempre fez sentido para mim que eles fossem também construídos a

partir de paredes, de chapas, e não de uma massa. As peças acabadas eram, em Milão, de compensado, e nas outras duas montagens, de papelão pintado.

Esses materiais nunca tiveram nenhum interesse simbólico para mim. O que me interessava era o espaço que eles ocupavam. Interessava-me colorir a transparência dessas formas residuais, afirmando sua existência e construindo uma relação com os espaços passagem do corpo configurados pela arquitetura. O compensado e o papelão me permitiam finalizar um processo de apreensão do vazio por meio do levantamento de suas faces limite. E a construção desenvolvida a partir da união dessas faces e da formação de volumes ocos constituía uma ponte entre os processos de levantamento e de manufatura, ambos confluindo para o meu aprendizado daqueles espaços.

Foi então com alguma surpresa que, depois de tantos anos de um procedimento repetido e consolidado em minha prática artística, recebi com naturalidade a ideia de construir as peças de *Puzzle-Rede* em gesso pigmentado.

Essa mudança se devia à inversão de procedimentos que mencionei anteriormente. As peças a encaixar, pensadas e produzidas de antemão, independentes dos limites de um volume gerador configurado pela arquitetura, não tinham mais a necessidade de ser construídas a partir de suas superfícies externas. As fronteiras compartilhadas dos cheios e dos vazios seriam encontradas em um segundo momento nas tentativas de encaixe.

Desta maneira os volumes deste trabalho já nascem maciços, desvinculados do levantamento que estabelecia uma origem bidimensional para as peças de madeira e papelão. A qualidade de ser maciço traz à essas novas peças uma unidade e uma densidade que favorecem a percepção de que elas estão destinadas a ocupar um vazio. Estão destinadas a ser o conteúdo de um espaço arquitetônico que se configura como recipiente. Sua

homogeneidade de matéria sólida apresenta, em minha opinião, uma boa relação de equivalência inversa com a densidade também homogênea dos interstícios vazios.

(...) é sempre bom lembrar, que um copo vazio está cheio de ar. Que o ar do copo ocupa o lugar do vinho. Que o vinho busca ocupar o lugar da dor<sup>69</sup>. (...)

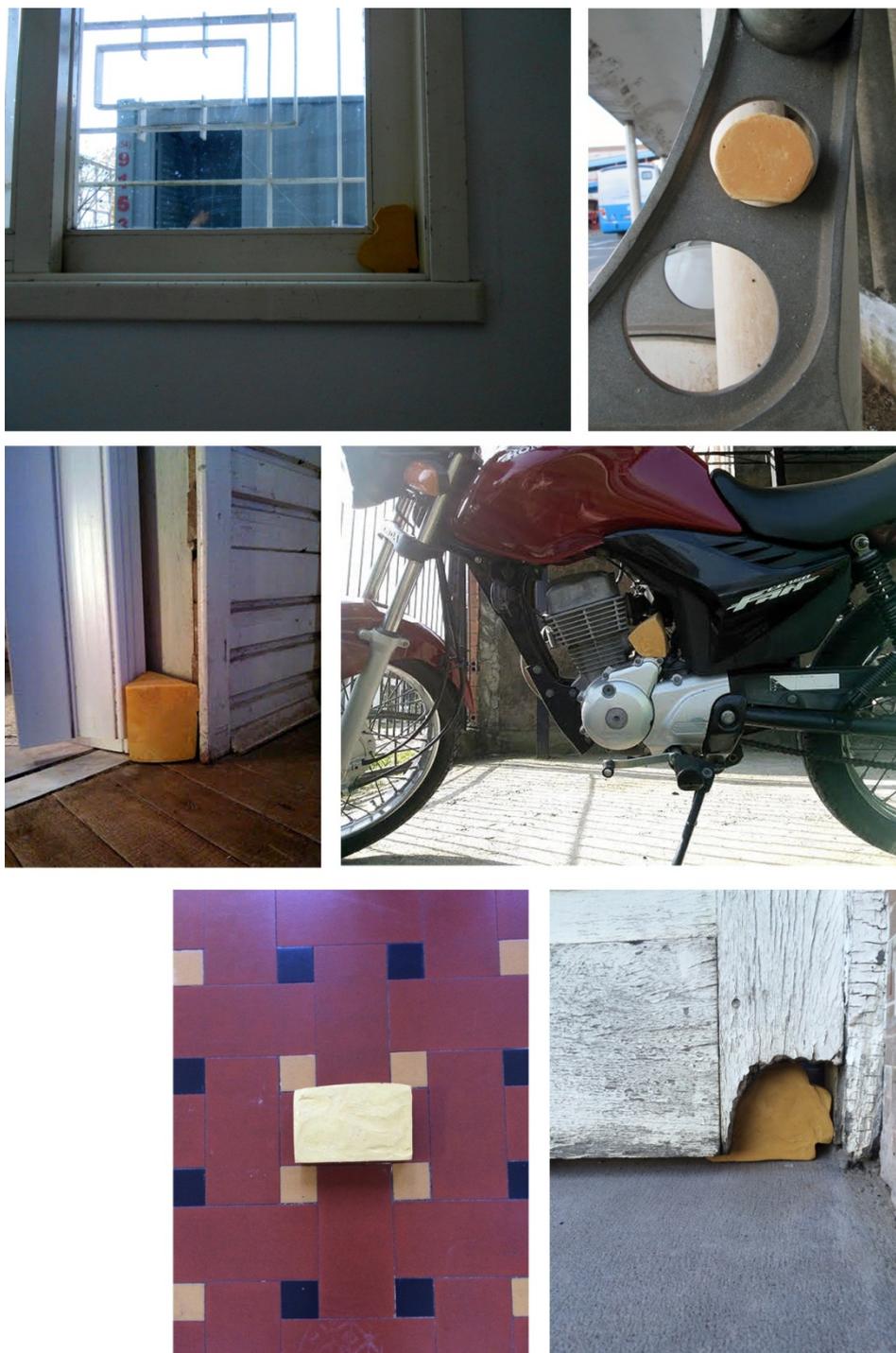
Citando “Copo vazio” de Gilberto Gil, lanço a questão da apreensão poética do vazio/cheio, do volume, do conteúdo, da matéria e da sensação. Deixo claro que o vazio não será explorado nesta tese em suas possibilidades metafóricas – o estudo como um todo está ancorado na percepção da concretude do mundo – identificar leituras dissonantes acerca de um assunto tão caro ao meu trabalho não faz senão estender o leque de possibilidades futuras de desenvolvimento além de construir possibilidades de contraste na apreensão subjetiva dos trabalhos.

---

<sup>69</sup> “Copo vazio”. Musica e letra de Gilberto Gil, 1973.  
"Chico Buarque estava sendo censurado naquele momento, e quis responder a isso fazendo um disco só com músicas de colegas. Por isso pediu a Paulinho da Viola, a Caetano, a mim e a outros que compusessem para ele.  
Eu estava em casa, sentado no sofá, já de madrugada. Tinha tomado um copo de vinho no jantar, e o copo tinha ficado na mesa. Pensando no que é que eu ia fazer pro Chico, eu de repente vi o copo vazio e concentrei o olhar nele para dali extrair emanações de imagens e significados, a princípio como se para nada obter, mas logo constatando: 'O copo está vazio, mas tem ar dentro'. Disso me vieram idéias acerca das camadas de solidificação e rarefação que vão se sucedendo nas coisas - e disso, a música.  
A letra faz uma viagem ao mundo das coisas sutis, transcendentais, mas suas primeiras frases são muito significativas em termos do que estava acontecendo: regime de exceção, censura, o Chico privado de sua liberdade artística plena etc. Embora não fosse essa a intenção principal, as dificuldades da situação contingencial estavam necessariamente metaforizadas, e qualquer crítica à canção em termos de fuga da realidade esbarraria no fato de que, ao contrário, a letra parte da realidade e não foge dela; foge com ela, se for o caso..." Disponível em: <[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_disco\\_info.php?id=575&letra](http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=575&letra)>. Acesso em: 29 jul. 2015.



**Figura 40** - Puzzle-Rede (2014-15).  
Encaixes e fotos de Stefânia Tonet, Jéssica Pasko, Marcos Sari e Italo Giora.  
Fonte: material de documentação do artista.



**Figura 41** - Puzzle Rede (2014-15).  
Encaixes e fotos de Ingrid Moraes, Thais Bressiani, Rafael Sória e Patrícia Neuhaus.  
Fonte: material de documentação do artista.



**Figura42** - Tiago Giora. Puzzle UK (2007), Londres. Fonte: material de documentação do artista.

Distribuí cerca de trinta peças de gesso amarelo para amigos e colegas que recebiam também em pequeno papel impresso uma breve lista de instruções que orientava o participante a encaixar a peça, fotografá-la e enviar a foto de volta para mim por e-mail. As instruções não continham nenhuma informação sobre o tipo de encaixe, sobre locais preferenciais ou sobre questões relativas ao enquadramento e ângulo das fotografias, de maneira que aos participantes cabiam algumas decisões importantes, que transparecem no resultado final do trabalho. Esta liberdade de interpretação visava a manutenção do caráter investigativo inerente ao procedimento de procurar formas e volumes presentes em detalhes dos espaços que povoam o cotidiano.

Das peças distribuídas, um pouco mais da metade dos participantes enviou-me a fotografia e, destes, selecionei as dez imagens reproduzidas acima. Considero que o trabalho ainda pode ter sua amplitude estendida e ainda devo testar alternativas para a montagem e exibição das imagens coletadas.

No artigo que publiquei na revista *Panorama Crítico*<sup>70</sup> faço uma análise de algumas formas de apropriação do espaço urbano pela arte explorando os conceitos de *site-specific* e *in-situ*. Esta análise comunica-se com as questões levantadas sobre o vazio e, especificamente em relação às intervenções da série *Puzzle* na medida em que estudam as maneiras como as formas construídas das cidades são percebidas, habitadas e percorridas levando em conta uma série de filtros culturais que orientam essas relações. O artigo também estuda exemplares da produção artística e conceitual de nomes referenciais para essa pesquisa, tais como os artistas Bruce Nauman, Richard Serra e Daniel Buren, assim como traz o pensamento da crítica Miwon Kwon em relação ao minimalismo.

---

<sup>70</sup>Tiago Giora. "Os espaços em trânsito da Arte: *In-situ* e *site-specific*, algumas questões para discussão". Disponível em: <http://www.panoramacritico.com/006/artigos.php>

**Os espaços em trânsito da Arte:  
In-situ e site-specific, algumas questões para discussão**

*Se a escultura moderna absorveu o seu pedestal/base para romper a sua conexão ou expressar sua indiferença ao local (site), tornando-se mais autônoma e auto-referencial, e, portanto transportável, sem lugar e nômade. Então trabalhos site-specific, quando emergiram na onda do minimalismo no final da década de 60 e início da década de 70, forçaram uma reversão dramática nesse paradigma moderno<sup>71</sup>.*

Neste trecho do artigo “Um olhar após o outro: anotações sobre Site-Specificity”, escrito para a Revista October em 1997, a arquiteta e crítica de arte Miwon Kwon parte analisando o desenvolvimento das propostas esculturais que começaram nos anos '60 a atuar fora dos parâmetros do Modernismo delineados por Clement Greenberg e Michael Fried. Suas teorias contribuíram para um entendimento da arte como desenvolvimento histórico da linguagem –sobretudo a pintura - apontando para a pureza dos meios e a desconexão contemplativa do público diante de um objeto artístico eminentemente transcendental e isolado no espaço e no tempo. Kwon prossegue observando as mudanças fundamentais ocorridas na arte dos anos '60 e '70 e as reverberações críticas geradas por esses cambiamenti em um cenário que começava a aproximar a arte dos ambientes e ações da vida cotidiana.

*O desafio epistemológico de deslocar o significado de dentro do objeto artístico para as contingências do seu contexto. A reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico de experiência corporal vivenciada<sup>72</sup>.*

---

<sup>71</sup> KWON, Miwon. **One Place After Another: site specific art and locational identity.** Cambridge/London: MIT Press, 2002. p. 11.

<sup>72</sup> Ibid., p. 12.

*O conceito de site-specific aliado à referência ao fenômeno físico da percepção espacial no pensamento de Merleau-Ponty viriam a criar uma noção de espaço, radicalmente diferente daquela forjada no período moderno. Este novo território fenomenológico englobava a paisagem, entendida como a presença concreta da arquitetura ou elementos naturais, e considerava o indivíduo um participante ativo da obra, conectando-se a partir da apreensão sensorial dos dados visuais e das sensações coletadas no lugar onde a proposta artística se inseria.*

*Os tijolos dispostos sobre o piso em progressão aritmética, de Andre; os perfis industriais soldados e posicionados em serie, um depois do outro, de Judd; as tiras de feltro amontoadas casualmente no meio da sala, de Morris; lâmpadas fluorescentes, de Flavin... Além das proposições volumétricas instaladas na paisagem natural que seguiram na seqüência dos minimalistas. O que havia mudado e como deveríamos olhar para o mundo que se integrava e emprestava elementos para a obra de arte?*

*Miwon Kwon descreve esta modalidade de espaço como a antítese do espaço virtual que o Modernismo havia criado para abrigar a obra de arte. Ela vincula a concretude do espaço minimalista ao caráter tangível e presente do ambiente habitado pelo espectador, que agora é intimado a atravessar as molduras e movimentar-se dentro dos limites arquitetônicos destas novas propostas.*

*O espaço idealizado, puro e incontaminado dos modernismos dominantes foi radicalmente substituído pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano.*

*(...) O trabalho site-specific em sua primeira formação focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e o site, e exigia a presença física do espectador para completar o trabalho<sup>73</sup>.*

*Em Caminhos da escultura moderna, a crítica de arte Rosalind Krauss cita o trabalho de Bruce Nauman; artista que transita no campo da performance, instalação e vídeo; como exemplo do novo paradigma que começava, desde meados dos anos '60, a modificar as características das práticas*

---

<sup>73</sup> KWON, Miwon. **One Place After Another: site specific art and locational identity.** Cambridge/London: MIT Press, 2002. p. 11.

*escultóricas desenvolvidas até o Modernismo. Segundo ela, sua produção, assim como a de Morris, Oldenburg e outros artistas ligados ao Minimalismo, às performances e à Pop art; traziam para o terreno da escultura um nível de movimento e interação participativa com o público que foi, na época, identificado pejorativamente como teatralidade<sup>74</sup>, e que afetaria a relação entre obra e observador tal como era entendida até então.*

*A instalação de Bruce Nauman na Wilder Gallery (1970) exerce pressão sobre a idéia que o observador tem de si mesmo como "axiomaticamente coordenado" – como estável e imutável em si e para si mesmo<sup>75</sup>.*

*Em relação à obra Corridor (1969-70); de Nauman, Krauss analisa uma mudança no centro de percepção e movimento que se reposicionara no corpo do observador/ator em deslocamento ao longo do espaço proposto pelo trabalho. O circuito fechado de câmeras e monitores instalados dentro de um corredor estreito convidava o indivíduo a participar da proposta e inseria a percepção de seu próprio corpo como um dos temas centrais da discussão. A proposição artística, experienciada a partir de um ponto vista interno, móvel e particular de cada indivíduo, abre as portas para situações de trabalho mais abertas e inclusivas. O contexto que se agrega ao "espaço da obra" vem, desde Nauman e os minimalistas até os dias de hoje, ganhando em complexidade e incluindo universos que extrapolam o campo físico, chegando aos terrenos da política, da psique do indivíduo em sociedade.*

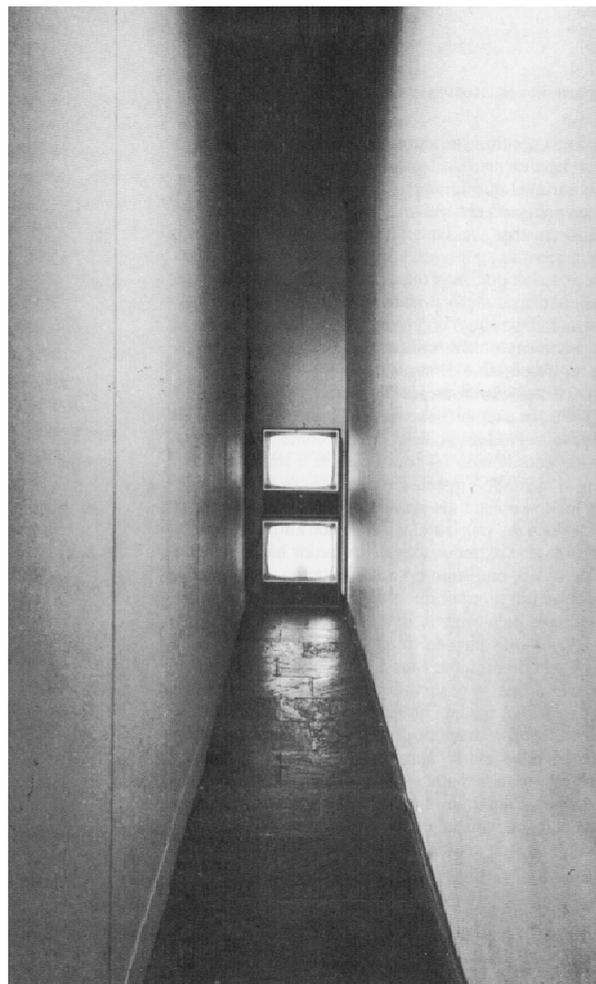
---

<sup>74</sup> "A presença da arte literalista, a qual Clement Greenberg foi o primeiro a analisar, é basicamente um efeito ou qualidade teatral – um tipo de presença de palco. É uma função não apenas de objetividade e, freqüentemente, até da agressividade dos trabalhos literalistas, mas da cumplicidade que o trabalho exige do observador". Michael Fried em *Art and objecthood*, 1967. Publicado em: **The Artist's Body, Themes and Movements**. London: Phaidon, 2000. p. 203.

<sup>75</sup> KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 288.

*Este movimento de saída das galerias, sua repercussão nas relações do público com a obra, assim como as diferenças essenciais entre o ambiente controlado das instituições e o caos vivo das cidades, são aspectos centrais dos escritos do artista e crítico Francês, Daniel Buren, expressos em seus Textos e entrevistas escolhidos, 1967 – 2000:*

*A atenção do pedestre comum em relação ao que o cerca na rua, é muito menos viva que aquela possivelmente esperada de um atento visitante comum no museu. O pedestre em geral não está na rua para contemplar, mas sim para se encaminhar o mais rapidamente possível de um ponto ao outro<sup>76</sup>.*



**Figura 43** - Bruce Nauman: Corridor (1968-70).  
Fonte: KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. p. 33

*Buren considera que os museus ainda hoje tenham o poder de definir como arte aquilo que o espectador encontra diante de seus olhos, enquadrado no espaço pelo pano de fundo neutralizante do cubo branco<sup>77</sup>. Segundo ele o mesmo*

<sup>76</sup> BUREN, Daniel. **Textos e Entrevistas Escolhidos [1967-2000]**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. p. 194.

<sup>77</sup> Conceito cunhado por Brian O'Doherty em *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. No livro O'Doherty argumenta que: "A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é 'arte'. A obra isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença

*não acontece na rua. O olhar ali é mais rapidamente desgastado pelo constante bombardeio visual ao qual o pedestre é submetido, sendo este obrigado a fazer uma seleção dos elementos que irão lhe servir de referência ao longo do seu percurso: muitos objetos, sinais arquitetônicos, mobiliário vão se perder na edição da memória. O que fica? Como a arte pode revelar o anônimo transformando-o em singular?*

*Tudo que se expõe ao ar livre depende desse ar, levando-se em conta que, no que concerne à cidade, trata-se de um ar extremamente poluído<sup>78</sup>.*

*Este retorno da arte ao contexto dos objetos cotidianos é visível no Minimalismo principalmente pela utilização de materiais industriais ou objetos encontrados no comércio, estranhos à tradição da arte produzida até aquela época. No entanto, esta identificação com uma vida que acontece fora do circuito da arte não vincula os trabalhos, necessariamente, aos espaços nos quais esses se instalam, estejam esses dentro ou fora das galerias. Nessas propostas o objeto de arte, frio e aparentemente vazio de carga expressiva, continua isolado entre as paredes, que entram na proposta como um pano de fundo ativo, mas sempre um pano de fundo.*

*Diferentes reflexões sobre o espaço minimalista passam a considerar a obra dentro de um contexto físico complexo formado pelo corpo do observador e pelos objetos que o cercam, incluindo os materiais e as formas retiradas do próprio espaço. Toda a matéria presente no espaço faz parte de um conjunto interconectado de fatores que atuam no ponto de contato entre o observador e a experiência perceptiva diante da materialidade do mundo. Embora ampliado, o campo do Minimalismo não chegava a incluir fatores psicológicos, sócio- políticos ou, de maneira geral, aspectos que fugissem do raio de ação da obra em sua dimensão física e presente.*

*Tal constatação revelava um componente idealista no movimento. Talvez indesejado por estes artistas que haviam proposto inicialmente uma resposta a um tipo semelhante de*

---

característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores". (p. 3).

<sup>78</sup> BUREN, Daniel. **Textos e Entrevistas Escolhidos [1967-2000]**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. p. 192.

*fechamento conceitual promovido durante o Modernismo. A restrição da experiência perceptiva ao contexto físico em torno às obras se relacionava, em minha opinião, a certo arraigamento a um tipo de compreensão que definia a arte como fenômeno puramente visual. Dentro deste universo dominado pelo olhar, os limites da obra se expandiram ao máximo, até onde alcançava a percepção.*

*Procurando flexibilizar este ponto de rigidez, muitos artistas começaram a trabalhar incorporando elementos que propositalmente extravasavam o contexto espacial e assumiam uma potência mais crítica das instituições artísticas. Artistas como Michael Asher, Marcel Broothaers, Daniel Buren, Hans Haacke e Robert Morris conceberam um lugar definido como uma estrutura cultural influenciada pelas instituições de arte e um público que passava a ser considerado como sujeito histórico.*

*Na análise das correntes de pensamento artístico que envolvem, dão antecedentes e traçam possibilidades futuras para ações no campo da escultura e das intervenções urbanas; volto a apoiar-me no pensamento de Miwon Kwon para adentrar nas influências pós-minimalistas. Essas novas vertentes enfocadas abandonam muito da identificação minimalista com o vocabulário arquitetônico de formas e procedimentos, para aproximar-se de uma compreensão mais crítica dos fatores políticos e institucionais envolvidos na produção das propostas:*

*A transição do Minimalismo à Arte conceitual a partir dos processos de desmaterialização do espaço teve a arquitetura dos museus e galerias como ponto de partida para as primeiras formas de abordagem crítico-institucional da arte, que procuravam expor o aparato burocrático no qual o artista estava preso e seu impacto sobre o “valor” da arte. O espaço físico – literal – que já não continha todos os aspectos da experiência e da relação público/obra, agora se esvaziara completamente, deixando de ser o elemento principal na concepção de um trabalho. Concomitantemente a esse movimento de desmaterialização, também uma desestetização do trabalho de arte começa a direcionar os artistas para propostas imateriais ou agressivamente anti-visuais.*

*A escultura A liberdade agora vai simplesmente ser patrocinada – com a verba da caixinha, proposta pelo artista alemão Hans Haacke em 1990 para a Potsdamerplatz no*

centro de Berlin; faz um comentário ácido a respeito da força avassaladora com que o capital privado dominava o norte da Europa e da Alemanha em reconstrução após a queda do muro de Berlin. Haacke colocou um símbolo da Mercedes Benz no topo de uma das torres de observação que ainda restavam do sistema de vigilância de fronteira. Em um dos lados da torre ele fixou as palavras de Goethe "Kunst bleib Kunst" (arte permanece arte).

No caso de Haacke, o ambiente no qual o trabalho se instalava, funcionava como um elemento motivador para a percepção e o conhecimento do artista, que construía questionamentos e transmitia-os ao público por meio de um elemento escultórico agregado a esses espaços. O trabalho criava um engajamento com a dimensão histórica, política, e econômica do contexto, que podia ser um espaço institucional da arte ou um ambiente urbano.

A arquitetura das cidades, na visão de Haacke ou Buren, seria representativa de uma linguagem preparada e aplicada a partir de determinações históricas; e seria abordada pela arte com o mesmo tipo de conotação. O trabalho de arte representaria uma possibilidade de revelar ou discutir as instâncias do pensamento humano que interferem na realidade na qual as pessoas vivem. O espaço construído passa a ser analisado por seu conteúdo simbólico, muito mais do que por seus contornos físicos.

Do anti-espaço arquitetônico até as novas possibilidades de diálogo com os diversos lugares da arte, abertas na contemporaneidade, Kwon explica esse retorno como uma conexão mais íntima com o cotidiano das cidades em confronto à auto-referência de algumas propostas de teor conceitual – a arte discutindo e criticando a si mesma.

(...) se a crítica do confinamento cultural da arte via suas instituições foi a "grande questão", um impulso dominante de práticas orientadas para o site hoje é a busca de um engajamento maior com o mundo externo e a vida cotidiana – uma crítica da cultura que inclui os espaços não especializados, instituições não especializadas e questões não especializadas em arte (em realidade borrando a

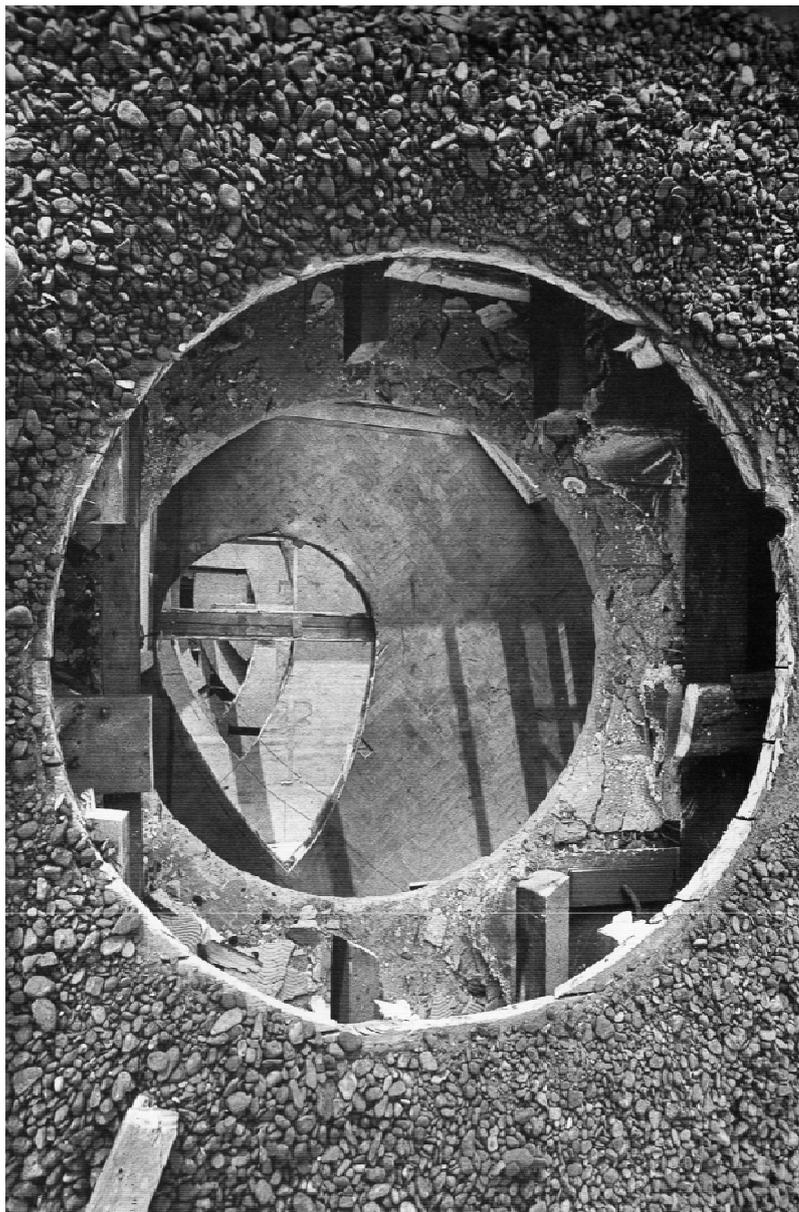
*divisão entre arte e não-arte), preocupada em integrar a arte mais diretamente no âmbito social<sup>79</sup>.*

*Estas diferenças conceituais assumem contornos mais nítidos quando comparamos dois trabalhos de Carl Andre e Gordon Matta-Clark. Nas obras: 37 Pieces of Work, de Andre (1969); e Office Baroque, de Matta-Clark (1977); os artistas atuam sobre o piso da edificação onde as obras se inserem. A proposta de Andre atrai o olhar do observador ao piso pelo fato de se colocar sobre ele. Ao mesmo tempo em que observa e avalia as características visuais, a disposição e o arranjo das lajotas, o visitante da galeria poderia investir-se de um nível de consciência maior do que o usual em relação ao ato de caminhar. Seus pés pisando um assoalho de madeira, evitando as lajotas metálicas... Qual seria a sensação de andar sobre elas? E que sensação tenho agora? Estabelece-se uma relação com o ambiente por meio da comparação entre esses dois elementos bem distinguíveis: obra e piso.*



**Figura 44** - Carl Andre: 37 Pieces of Work (1969).  
Fonte: ARCHER, Michael. Art since 1960. p. 57.

<sup>79</sup> KWON, Miwon. **One Place After Another: site specific art and locational identity.** Cambridge/London: MIT Press, 2002. p. 24.



**Figura 45** - Gordon Matta-Clark: Office Baroque, Antuérpia, Bélgica (1977).  
Fonte: GORDON MATTA-CLARK. p. 115.

*De outro modo, nos deparamos com uma intervenção de Matta-Clark, como Office Baroque, na qual o próprio piso é convertido em material de trabalho e foco da experiência perceptiva. O público não tem um elemento contrastante para guiar o olhar e o deslocamento. A arquitetura, de um coadjuvante competente, passa a ser protagonista da visão e dos deslocamentos. Sem separação entre obra e ambiente, a arte aqui é o próprio ambiente modificado pelo artista.*

*Desta maneira, o mais recente movimento de ampliação do campo da arte, incorporando esse engajamento com a arquitetura e com a cultura favorece o trabalho nos locais “públicos” fora dos confins tradicionais da arte em termos físicos e intelectuais. Com esses novos contextos acrescentados à experiência física do observador, o termo site-specific seria oportunamente seguido pela noção de in-situ<sup>80</sup>, utilizada por Daniel Buren para descrever não apenas a posição e os materiais, mas também os fatores históricos, políticos e sociais presentes em uma determinada situação espaço-temporal na qual a obra se insere. Os lugares participam das obras como fonte geradora de formas e são o terreno final de construção crítica e debate.*

*Pode-se, a partir de Daniel Buren, considerar que a primeira característica de uma obra in-situ consiste em opacificar, e assim tornar visível, a circunstância em que ela é vista e não apenas seu lugar. (...) a noção de site-specificity caracteriza de maneira muito imperfeita as modalidades de referência, pois na maioria das vezes ela mantém a idéia de que a obra pertence ao lugar e não o contrário<sup>81</sup>.*

<sup>80</sup> "A escolha por trabalhar In-situ significa realizar uma obra em um lugar e de modo específico para aquele lugar. O primeiro passo – o mais difícil – é misturar-se com as características do local, levando em conta sua história e procurando colher a natureza, o diálogo com a arquitetura e até com as pessoas que vivem ali. É indispensável tentar imaginar os modos nos quais o trabalho poderia interagir ou ser fruído, partindo exatamente do ponto onde é colocado. Uma obra perturba o ambiente no qual é inserida: além das "dinâmicas de reação" que ela poderia desencadear, contam as "dinâmicas de relação" e as "mutações na percepção". Em maior razão em um lugar familiar".

FONTANA Sara; GIUSTACCHINI, Enrico. Buren e l'utensile visivo. **Revista Virtual Oggi** 7, 10 de agosto de 2008. Disponível em: <<http://www.oggi7.info/2008/08/21/1235-buren-e-l-utensile-visivo>>. Trecho traduzido por Tiago Giora.

<sup>81</sup> POINSOT, Jean Marc. "L'in-situ et la circonstance de sa mise en vu [au] musée". Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne Centre Georges pompidou, n. 28, 1989 apud JUNQUEIRA, Fernanda. In: **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, PUC, n. 14, p. 571, set. 1996.

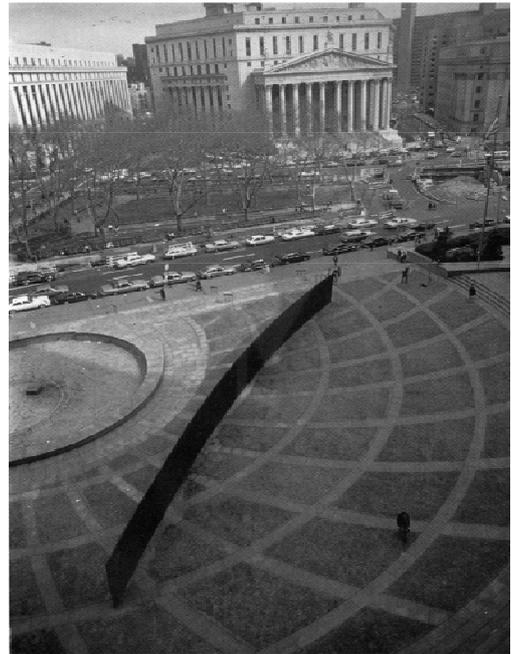
*A partir das considerações sobre o "espaço minimalista", tão bem determinado em seus limites concretos, suas origens e reverberações teóricas; chego a questionar se seria possível estabelecer parâmetros definidos para as fronteiras conceituais de um novo "espaço contemporâneo". Este território que foi prolongado nas brechas do discurso fenomenológico e que abrange um número de variáveis capazes de reduzir a distância entre o pensamento artístico e a vida, independente das referências à linguagem ou aos conceitos da arte. Ocorre perguntar: de que maneira essa interação tão próxima entre a arte e o cotidiano contribui para a formação de um espaço comum? E quais são as características peculiares deste espaço?*

*Em sua produção textual, Daniel Buren dá seqüência às considerações sobre a arte na cidade e expõe suas idéias a respeito do papel dos museus e galerias, sobre o lugar da arte na sociedade e as relações entre a intervenção e o contexto humano e espacial. Estes textos foram sendo produzidos paralelamente a uma série de intervenções urbanas nas quais o artista investiga o assunto à luz de sua definição de in-situ e a partir de suas próprias propostas assim como das obras de outros artistas. A instalação Tilted Arc (1981) de Richard Serra<sup>82</sup>; constitui uma situação exemplar e nos permite discutir essas questões sob os pontos de vista de mais de um dos autores trabalhados nesta pesquisa.*

---

<sup>82</sup> Richard Serra, escultor, desenhista e vídeo –maker americano. Nascido em São Francisco em 1939, estudou nas universidades da Califórnia e de Yale. Estabeleceu-se em Nova York onde conheceu Eva Hesse, Steve Reich, Judd, Nauman e outros. Trabalho inicialmente com borracha, incluindo peças penduradas ou emaranhadas; a partir de 1969 passou a interessar-se primordialmente em cortar, apoiar ou empilhar placas de aço, madeira rústica, etc... Para criar estruturas, algumas muito grandes, suportadas apenas por seu próprio peso. Desde 1970-1, tem produzido varias peças em larga escala e peças "ambientais", assim como desenhos monumentais em carvão ou bastão de tinta. Fonte: <http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks>.

*Tilted arc foi concebido especificamente para o local em questão, seguindo uma rotina de projeto que é comum para os trabalhos deste artista e que envolve medições, transporte de material e um complicado aparato técnico posto em prática em nome de um resultado formal esperado. Nem mesmo o grande impacto visual causado pela obra instalada na praça chega a ser uma novidade, ao interno de uma produção que inclui muitas esculturas monumentais em espaços públicos e privados. "O que é novo, em compensação, é a recusa irrevogável de Serra em ceder aos pedidos de transferência da obra, fato que em muitos casos similares jamais pareceu lhe causar problemas muito sérios, nem uma posição intransigente e irreversível"<sup>83</sup>.*



**Figura 46** - Richard Serra: Tilted Arc, Federal Plaza, Nova York (1981).

Fonte: HUGHES, Robert. *The shock of the new*. p. 370.

*Essa atitude prova que, pelo menos neste caso, ele não esgotou até o fim as exigências que uma obra in-situ requer de seus executores, uma vez que, tanto quanto o autor da encomenda, aparentemente não estudara os usos e costumes do lugar em questão. Sem essa negligencia, teria notado que sua obra obrigaria os habituais frequentadores do lugar a fazer um desvio, e que esse fato seria matéria de discussão<sup>84</sup>.*

*Na visão de Buren, um campo de ação tão rico em referências como uma praça comercial em meio a um grande centro urbano não poderia ser reduzido a uma situação espacial, desconsiderando os percursos e os usos do espaço. Sua posição sugere uma compreensão mais ampla da problemática envolvida pelo trabalho do artista. E suas obras se valem mais de imagens e códigos visuais para questionar*

<sup>83</sup> BUREN, Daniel. **Textos e Entrevistas Escolhidos [1967-2000]**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. p. 171.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 170.

*justamente o funcionamento dessa interação entre arte e sociedade, numa dinâmica que se conecta mais fortemente à cultura do que à percepção, tratando antes de questionamentos do que de sensações. São diferenças fundamentais que refletem caminhos diversos tomados desde a formação desses artistas e a comparação de suas obras ou de seu entendimento acerca do espaço, só poderia mesmo ser feita segundo um único elemento comum: a cidade.*

*A identificação da obra de Serra com as estratégias Minimalistas e com a fenomenologia da percepção possivelmente nunca seria confrontada com noções voltadas à racionalidade e à história. Não fosse talvez o fato de que ela ter sido instalada diretamente em uma passagem de pedestres e relacionando-se com o espaço urbano. Esse terreno sem molduras, livre da mediação institucional da arte promovida pelos museus, galerias e afins; tem sido um dos ambientes preferenciais das correntes que visam tecer relações mais íntimas com a vida cotidiana. É o território por excelência da contaminação dos meios e, assim, torna-se difícil para muitos artistas e críticos tais como Buren, devolver ao objeto artístico, a autonomia temporal e funcional já rejeitada pelas propostas contextuais.*

*Quando se instala no espaço público um obstáculo de aço que obrigatoriamente precisa ser contornado, corre-se o risco de levantar um obstáculo – este sim, público – muito mais difícil, senão impossível de contornar. Se, em contrapartida, Richard Serra tivesse realmente observado esse fenômeno e, mesmo com conhecimento de causa, decidido ignorá-lo, poderíamos dizer que essa peça, por mais inteligente que fosse, constituía também pura provocação, e toda provocação tem resposta<sup>85</sup>.*

*Da perspectiva de Serra a questão parece ser enfrentada de um ponto de vista bem mais formalista: os espaços são vistos como tabuleiros onde o artista atua livremente segundo sua vontade criativa. O peso do aço, o modo de sustentação das placas, o recorte no espaço e a presença maciça da gigante placa curvada são elementos importantes em muitos dos seus trabalhos urbanos e atuam em conjunto para construir uma visualidade muito potente que interage na paisagem de forma impactante. A própria escala da obra de Serra já sugere que a convivência com o público seria*

---

<sup>85</sup> BUREN, Daniel. **Textos e Entrevistas Escolhidos [1967-2000]**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. p. 171.

*difficilmente neutra e pacífica. Parece realmente claro que o observador para ele é considerado enquanto um corpo que se move no espaço, matéria que interage e se distorce enquanto percorre a obra com olhos e pernas.*

*Assim enquanto a crítica de Buren parece justificar-se de acordo com os parâmetros hiper-contextuais da arte in-situ, o trabalho de Serra, vale-se da monumentalidade e da modelagem do espaço de trânsito para manter uma relação muito forte com o indivíduo. Em contato como obstáculo, ele é levado e reposicionar-se no momento espaço-temporal presente e desenvolve a consciência de sua existência dentro do universo imediato. "Quero ver como as pessoas se estruturam em relação ao espaço enquanto elas caminham. Elas se tornam o sujeito de sua própria experiência"<sup>86</sup>.*

*Considero que as questões aqui levantadas podem ir além da comparação entre diferentes maneiras de trabalhar no espaço, saindo dos museus e galeria e chegando às áreas públicas. Elas procuram delinear as bases para a configuração de um olhar mais atento que aponta a arte em direção à arquitetura e os objetos de uso cotidiano. Neste direcionamento que tende a abarcar as formas, a história e os usos do espaço; as propostas urbanas se constituem como uma possibilidade de atuação em meio ao ambiente por excelência da vida nas sociedades contemporâneas organizadas e suas reverberações podem também penetrar em um universo mais amplo de análise.*

*A desaceleração do ritmo de percepção, numa proposta artística que está intimamente ligada com a vida. A experimentação da concretude de um mundo que tende cada vez mais ao virtual: que tipo de impacto o espaço físico pode causar nas pessoas? E a que deve aspirar o artista que atua neste campo em contínuo processo de ampliação? Alterar o desenho das estruturas tangíveis da cidade como caminho para construir uma arquitetura menos funcional que se inclina para o campo da arte... Ou ainda trazer da arte uma visão atenta e crítica que coloca em questão os espaços definidos pela ação do artista e se estende até os lugares percorridos e habitados pelos transeuntes no curso normal de suas vidas?*

---

<sup>86</sup> SERRA, 2008. Declaração colhida em entrevista do artista no circuito "Fronteiras do Pensamento", Porto Alegre, Brasil.

### 3.3 A Forma e a Matéria do Agora

O projeto “AS EXTENSÕES DA MEMÓRIA: A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E OUTROS ESPAÇOS CONTEXTOS URBANOS E AMBIENTAIS: PROSPECÇÕES ARTÍSTICAS E IMAGINÁRIOS”, sob coordenação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ivone dos Santos propõe uma colaboração entre o Departamento de Artes Visuais / Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da / Grupo de Pesquisa Veículos da Arte (CNPq); e o Departamento de Escultura da Facultad de Bellas Artes del País Vasco (Unidad de Docencia e Investigación/UFI-Facultad de Bellas Artes / Grupo de Investigación consolidado del Sistema universitario del Gobierno Vasco / Grupo IT655.13. Creación en arte y estéticas aplicadas para la ciudad, el paisaje y la comunidad) coordenado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Arnaiz.

Nas páginas que seguem apresento imagens da atividade que realizei seguindo procedimentos artísticos / arquitetônicos explorados em minha tese e que culminaram em uma intervenção artística cujos desdobramentos serão explorados em neste capítulo.



**Universidad del Pais Vasco**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

Imagens do campus de Leioa, das instalações e detalhes arquitetônicos do edifício para o qual se propõe a intervenção artística



**Figura 47** - Prédio na Faculdade de Belas Artes da EHUUPV. Fonte: material de documentação do artista.

Circulando a pé pelo campus da universidade, eu procurava objetos dentro da paisagem, na arquitetura dos edifícios e nas peças de mobiliário. Procurava formas que se descolassem do fundo contínuo do espaço – terreno e construções - onde se organizavam as atividades do campus. Estabeleci que esses objetos ou fragmentos de objetos deveriam apresentar-se à visão com certo grau de autonomia formal, de certa maneira desconectados do entorno e de vinculações diretas com a função que desempenhavam. A associação direta entre forma e função, da qual eu tentava escapar, é originada em um conhecimento arraigado que vincula a imagem ao corpo e à ação executada.

Esta exigência norteava meu olhar e desviava a atenção de certos objetos, como latas de lixo, postes de sinalização e cabines telefônicas, elementos cuja rápida identificação, era um índice de suas atribuições funcionais. O objeto que eu procurava deveria ser caracterizado pela forma solta, presente e abstrata o bastante ser destacada e percebida como imagem.

O prédio da faculdade de belas artes da Universidade do País Basco apresentava-se ao transeunte inicialmente como uma longa fachada de janelas verticais cortadas em grossas paredes de pedra que davam continuidade à aridez do piso que se estendia em uma área ampla, que abarcava ruas internas, calçadas e estacionamento. A luz agressiva de meio dia refletia no concreto e na pedra, criando uma imagem do calor que se unia a sensação em um movimento vertical a partir do piso. Portais e colunas amarrados em um segmento de cobertura em duas águas com sugestão de um frontão estilizado marcavam o acesso e apontavam para uma suavização dessas imagens de pedra e de sol. O uso de cores pastéis como o rosa e o azul em pilares e paredes internas em uma pintura feita direta sobre o concreto, sem reboco ou lixa, era uma marca visível deste esforço em criar acolhimento visual, rebatendo a aspereza dos espaços externos.

Entrando no saguão da faculdade, a granitina do piso se aparece como mais um elemento indicativo de uma suavidade que não se via do lado de fora. Suas juntas de dilatação metálicas desenham um padrão ondulado miúdo e delicado na superfície que convida a deslizar os pés esfregando as solas nesse piso exaustivamente encerado – durante meus dias de convívio na faculdade observei os gentis senhores da limpeza passarem turnos inteiros com suas enormes enceradeiras elétricas, rodopiando em pequenas áreas de piso. Daí vinha o aspecto liso e brilhante que tanto contrastava com as maciças paredes de pedra áspera e rugosa da fachada principal.

Perambulando agora dentro do prédio eu continuava a procura, fotografando e desenhando alguns objetos que me chamavam a atenção. Havia aprendido já há muito tempo que desenhar era para mim uma forma de concentrar a atenção e atentar a detalhes e medidas, fechando um circuito de percepção no qual a mão ensina ao olho e declara mais conscientemente as formas captadas.

Inicialmente chamou-me atenção um grande pátio interno, quadrado com acessos por todas as laterais através de portas de vidro que se mimetizavam na caixilharia das fachadas. No centro a ampla praça seca era pavimentada na mesma pedra bege rústica do exterior do prédio. Distribuídos também igualmente ao longo destas fachadas internas, bancos da mesma pedra brotavam da união dos pisos com os segmentos de parede não envidraçados. Estes bancos, tão duros e maciços foram os primeiros objetos do campus nos quais identifiquei uma possibilidade de desconexão entre forma e função com que me interessava trabalhar.



Figura 48 - Detalhe pátio interno do prédio na Faculdade de Belas Artes da EHU\UPV.  
Fonte: material de documentação do artista.

Eram doze paralelepípedos de pedra idênticos empilhados regularmente em duas camadas simétricas e contrafiadas de modo a formar uma base retangular com área suficiente para que três pessoas se sentassem. Tanto o material como o comprimento e direção das juntas secas entre os blocos de pedra criavam uma sensação de continuidade com a alvenaria de pedra sobre a qual os bancos haviam sido construídos.

Ficava claro eles estavam firmemente ancorados àquele pátio, que eles não eram elementos móveis e que parte de seu sentido vinha daquele contexto ao qual se amarravam com textura, alinhamentos e simetrias bem encaixadas.

A figura volumétrica composta pelos blocos era racional, reproduzível e independente; executada a operação de desconexão que eu pretendia no trabalho não restariam indícios claros da função de banco. Nenhum encosto, nenhum pé ou assento, nada neste volume que desviasse definitivamente de uma composição abstrata. O banco fora do pátio ganhava uma dimensão de imagem, que poderia ser vinculada à memória da percepção e à experiência de reconhecimento das formas em um espaço de vida, um espaço não necessariamente de contemplação.

Naquele momento eu não sabia ainda exatamente o que faria com o produto deste levantamento. Da mesma maneira ia me dando conta ao longo das caminhadas e observações que este tipo de objeto “desconectável” seria menos comum do que eu anteriormente havia previsto. Cabines telefônicas, lixeiras, paradas de ônibus e luminárias não conseguiam dissociar sua imagem do caráter utilitário impregnado na forma reconhecível. Pilares, degraus e bancadas fundiam-se demasiadamente com outros objetos e com o espaço arquitetônico, eles careciam da autonomia dos objetos completos em si.

O segundo objeto selecionado foi um montante metálico que sustentava o corrimão das escadas da faculdade. Uma peça robusta desenhada sob medida para acoplar-se aos guarda-corpos de cantos chanfrados como uma grande abraçadeira construída com chapas soldadas de ferro espessas 15 mm. Na parte superior, duas aberturas circulares eram trespassadas por tubos metálicos pintados no mesmo azul petróleo dos montantes, permitindo que corresse ao longo das escadarias e parapeitos. Estas estruturas eram usadas repetidas vezes em todo o prédio da faculdade e sua forma peculiar parecia reivindicar algo mais do que o encargo de elevar um tubo acima de um muro de concreto.

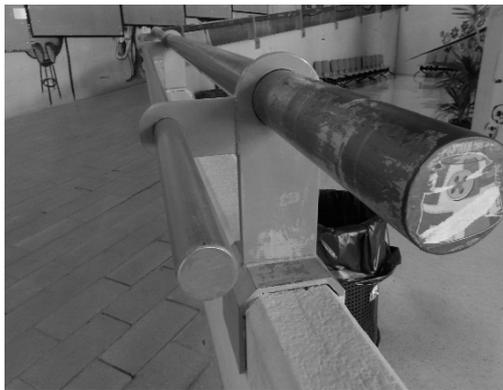


Figura 49- Detalhe do guarda-corpo. Prédio na Faculdade de Belas Artes da EHUUPV. Fonte: material de documentação do artista.

O perfil deste montante metálico formava uma imagem que se repetia e se apresentava com a potencial autonomia da imagem que se despende do continuum do espaço e escapa ao processo de veladura da forma submetida à uma imagem pré-determinada, governada pela função. Esta espécie de apagamento pode ser entendida como a

contaminação de um espaço no qual a individualidade dos objetos fica sujeita à velocidade e superficialidade das relações e da percepção.

O corpo e a memória interagem com os objetos, os materiais e as dimensões dos lugares em uma maneira seletiva, retendo registros parciais ou impressões vagas de lugares percorridos. Partindo deste mecanismo hipotético que me permite pensar sobre a percepção sigo para os seguintes questionamentos: o que é retido e o que se perde? O que seria este fragmento ou partícula da percepção que, vinda da experiência poderia ser mantida, descartada ou recombinação? Existiriam elementos tais qual o corpo do indivíduo que ocupariam uma posição qualitativamente diferente dentro do espaço da percepção?

Um contraponto pode ser estabelecido entre a imagem fragmentária capturada no decorrer do ininterrupto deslocamento através do espaço e a experiência mais profunda e contemplativa do lugar coletado a partir da comunicação entre os sentidos não restritos à visão. Tal distinção com base na velocidade da experiência encontra referências na teoria da arquitetura desde muito antes da era da hegemonia da informação visual.

Continuidade e fragmentação são conceitos que, transportados ao campo da percepção espacial, encontram familiaridade nas relações entre a experiência fenomenológica e multiplicação e acumulação de imagens dos sentidos e da memória. Buscando trabalhar a questão levantada acerca dos elementos fundamentais da percepção encontro uma leitura interessante na análise do filósofo Gilles Deleuze sobre a obra de Bergson intitulada “Matéria e memória”. Neste curso o filósofo utiliza o termo imagem-movimento para descrever esta espécie de átomo da percepção.

(...) não existe dualidade entre a imagem e o movimento, como se a imagem estivesse na consciência e o movimento nos objetos. O que existe? Apenas imagens-movimento. É em si mesma que a imagem é movimento e em si mesmo que o movimento é imagem. A verdadeira unidade da experiência é a imagem-movimento<sup>87</sup>.

Retornando à experiência de Bilbao, o conceito de imagem-movimento entra como possibilidade associar meu exercício de levantamento e coleta de impressões, imagens e objetos com a tentativa de criar um trabalho que se colocasse em um ponto de transição temporal. A experiência contínua e cumulativa de interação dos sentidos do corpo com a fisicalidade do espaço, perpassada pela intervenção artística, estabelece pontos de contato entre o espaço tangível e presente das coisas e o espaço registrado em imagens da memória.

Foi essa a principal motivação que me levou a intervir nas superfícies e no espaço vazio de um dos ateliers da faculdade de belas artes incluindo um recurso que há muito tempo eu não aplicava em propostas espaciais e que tem uma íntima conexão com a minha formação como artista e arquiteto: o desenho. Esta atividade que para mim envolve muito de prazer e memórias de uma infância e juventude nas quais desenhar na parede fazia parte de uma rotina semanal, tanto em aulas de arte quanto na privacidade do meu quarto onde portas, armários e janelas serviam de suporte para o papel, o grafite ou o crayon. O desenho a carvão diretamente nas paredes do atelier reproduzia as duas peças selecionadas da arquitetura do prédio, em escala maior que o real e incorporando gesto e textura a uma definição bastante precisa e proporcional de contornos.

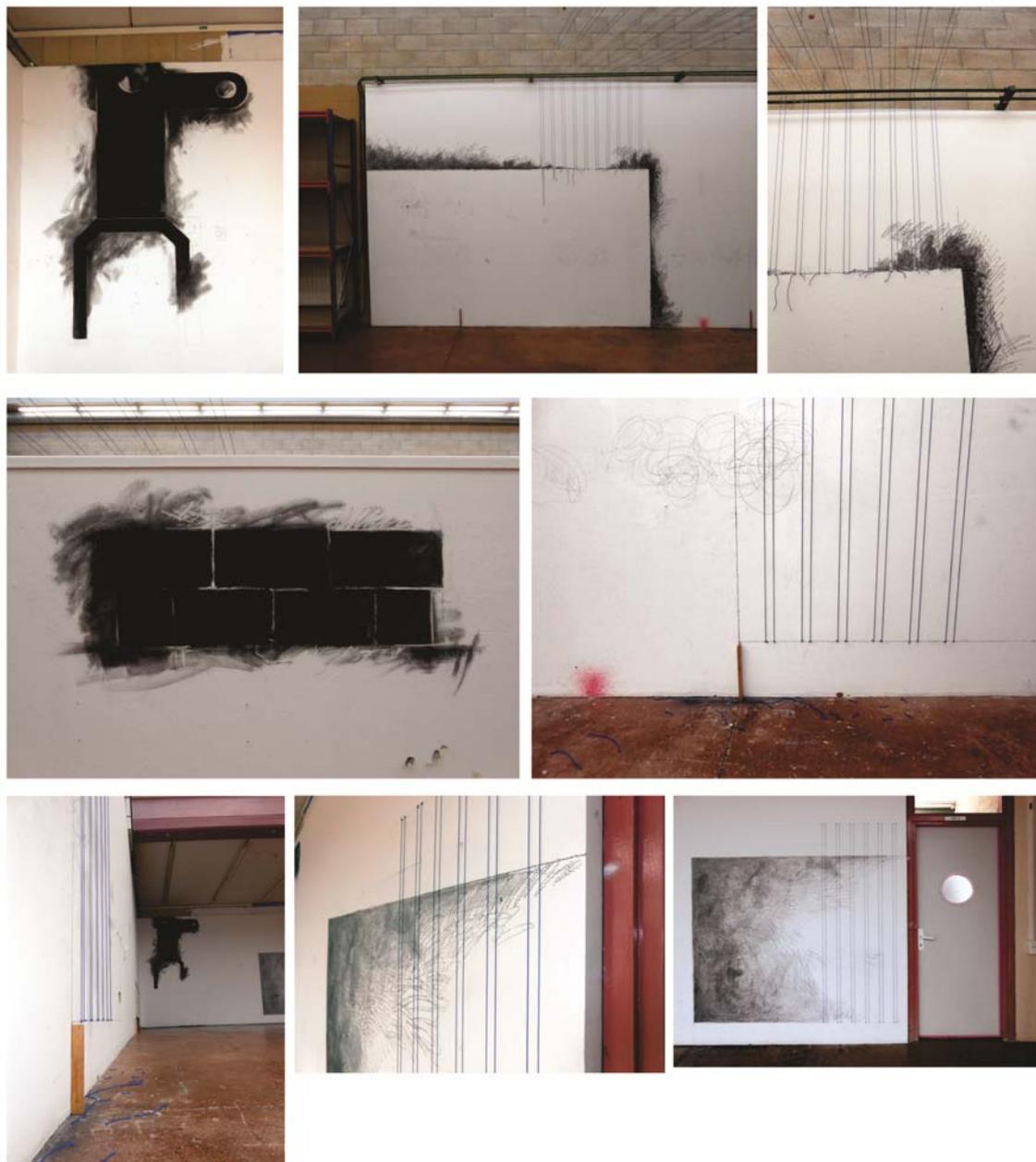
---

<sup>87</sup> DELEUZE / IMAGE MOUVEMENT IMAGE TEMPS.Cours Vincennes - St Denis: Bergson, *Materia y Memoria*, 05 jan. 1981.



**Figura 50-** "Orgânicas". Fondazione Ratti, Como, Itália. Fonte: material de documentação do artista.

Estes dois desenhos foram produzidos em paredes opostas, ocupando diferentes profundidades da sala, em uma espécie de conexão diagonal entre frente e fundo, direita e esquerda. Tal estratégia de orientação visual, com a criação de percursos e pontos de atenção por meio de alinhamentos, sublinhamentos e repetições é algo recorrente em outros trabalhos que envolviam interiores edificados com área ou dimensões lineares razoavelmente grandes. Especificamente conecto esta disposição de elementos com aquela da intervenção “Orgânicas”, realizada na Itália em 2005. No caso de Bilbao, no entanto, considero que o usode um número maior de materiais e movimentos – encostar e alinhar pequenas ripas de madeira; esticar fios elásticos ao longo de paredes em através do espaço vazio; rabiscar com grafite; desenhar com carvão – tenha ajudado a manter uma integração maior entre intervenção e pré-existência. Na sala alterada pela intervenção todos os objetos presentes no espaço são de alguma forma tensionados, chamados a atuar enquanto cor, forma, posição ou matéria.



**Figura 51** - Tiago Giora. intervenção na sala B9 (2014). Universidade do País Basco, Bilbao.  
Fonte: material de documentação do artista.



**Figura 52** - Tiago Giora. intervenção na sala B9 (2014). Universidade do País Basco, Bilbao.  
Fonte: material de documentação do artista.

Movendo-se no espaço, o corpo tende a resistir a certas imposições da arquitetura, que configuram percursos retilíneos delimitados por barreiras e separações bem definidas entre zonas de deslocamento, de parada, pontos de travessia e pisos de transito mais ou menos intenso. A tendência do corpo em rebelar-se contra estes limites tem raízes na própria natureza dos movimentos e na maneira como estes se adaptam ao espaço construído. A adaptação de uma matriz orgânica de movimentação a um desenho urbano e arquitetônico profundamente vinculado à geometria cartesiana é, por definição, problemática. O trânsito contínuo da vida em meio aos alinhamentos de ruas, praças e passarelas descreve uma frequência pulsante e contínua de movimento que mais se aproxima a um padrão randômico – entropia – do que qualquer aproximação a um traçado vetorizado, com partidas e chegadas espaçadas em segmentos de retas isolados e organizados. A continuidade do espaço da vida é uma ideia que se amarra à noção de continuidade da percepção.

A continuidade da percepção a que me refiro é estabelecida no trânsito aberto entre interior e exterior. Pela via dos sentidos construímos a imagem de uma ponte ou membrana que se forma entre a interioridade da memória, dos sentimentos e pensamentos; e o mundo exterior, povoado por uma extensão infinita de dados sensoriais (imagem, textura, cheiro, som), e informações culturais e simbólicas. O processo mental envolvido nessa troca de estímulos é o que quero nomear como porta de entrada em uma tentativa de interagir na percepção pela via da arte. Neste contexto multifacetado e impalpável parece-me importante estabelecer que os limites definidos pela arquitetura em sua dimensão projetiva e toda a organização racional e generalizadora do espaço não encontram na percepção uma correspondente ideia de compartimentação.

O espaço penetra no indivíduo através de uma peneira que não para de se mexer, alternando as aberturas de sua malha miúda. Lá dentro, os grãos que passaram dificilmente resistem a um segundo nível de fragmentação e, ao se transformarem em memória passam por uma esteira tão longa de manipulações, polimentos e encaixes que muitas vezes o que resta de semelhança entre experiência e conhecimento pode não passar do mais diminuto resíduo. Uma cor, um cheiro, medo, alegria, uma nota musical ou a sensação desconfortável de pressão criada pela poluição e pelo sol escaldante.

Continuidade e fragmentação entram nesta imagem livres de contradição, como ingredientes de um processo de recombinação de informações que acontece abaixo do nível da consciência e que interessa a uma poética que busca interferir como um elo a mais nesta cadeia de comunicação.

Do físico à percepção do físico as conceituações de espaço, fenômeno e experiência têm no indivíduo que percebe um ponto central. Começo a me aproximar da corrente filosófica seguida na interpretação de Deleuze quando

aceito a afirmação de o objeto não existe, ao invés dele, existe apenas a percepção do objeto. Este é o ponto de partida para a desconstrução da essência, da matéria, do volume e até do corpo em uma proposição teórica que estabelece a primazia da imagem sobre as coisas.

Neste universo composto unicamente de movimento traduzido em imagens de que tratam Bergson e Deleuze, aparecem e se combinam e se multiplicam infinitamente, interessa-me um ponto específico: a ação de perceber podendo ser associada a uma ação de editar imagens, eliminando uns e retendo outros fragmentos de um objeto. Fragmentos que sobrevivem enquanto imagens e que ressoam e associam-se a outras imagens no nível da consciência do indivíduo.

A percepção de uma coisa é a coisa menos algo que não me interessa. Para perceber é necessário um recorte da coisa de suas bordas; é necessário que eu a impeça de comunicar-se com as outras coisas nas quais se dissolveria em seus movimentos<sup>88</sup>.

Neste ponto Deleuze e Bergson desenvolvem o tema do isolamento da imagem como etapa fundamental da percepção. E esta separação da imagem em relação a um contexto no qual a multiplicidade e o constante movimento funcionam como obstáculos para que ela se estabilize e possa ser editada, na duração de um intervalo distendido, que vai além do estremecimento imediato da cadeia de ação e reação. Interessa-me essa quebra, esse intervalo. Esse tempo ou espaço especial dentro da experiência contínua de trânsito em meio aos objetos. Pois é nele que acontece a edição e assim, possivelmente, a percepção. Desde a fragmentação da experiência chama-me a atenção essa

---

<sup>88</sup> DELEUZE / IMAGE MOUVEMENT IMAGE TEMPS. Cours Vincennes - St Denis: Bergson, *Materia y Memoria*, 05 jan. 1981.

fração de espaço e tempo e penso que esse fragmento que a intervenção artística procura peneirar.

Vale lembrar que em toda essa construção teórica que nos aproxima do indivíduo e nos leva para um espaço subjetivo da percepção, o intervalo ou retardo na sucessão de movimentos e imagens reativas não está, no ponto de vista de Bergson, associado a uma noção de consciência. Sua rejeição às ideias de interioridade, essência e espiritualidade afastam-no da metafísica e trazem à baila as imagens como elementos pouco hierarquizados. Diferente dele, a corrente fenomenológica que sigo por grande parte deste estudo propõe a experiência de estar em um lugar acompanhada de uma rede de antecedentes contextuais que dão espessura e atuam qualitativamente na relação entre indivíduo e espaço. Uma linha visível de separação entre perceptor e percebido; entre corpo e espaço; entre um universo das coisas e uma consciência impregnada de identidade individual, social e cultural é parte integrante desse pensamento aqui representado, por exemplo, pelo arquiteto Bernard Tschumi. Vem dele a figura do evento, com a qual procura mostrar o alcance e as ramificações da experiência e da qual falaremos com mais profundidade a seguir.

Feitas estas ressalvas me permito concentrar um pouco a atenção na ideia de edição. Edição da imagem, edição do espaço, edição da experiência. E com essa noção na bagagem retorno aos desenhos feitos na parede do atelier da faculdade em Bilbao. Neles representei uma face de cada um dos objetos selecionados – a face mais reconhecível de um objeto ou fragmento cuja seleção já havia sido feita como decorrência daquilo que identifiquei como reconhecimento da forma, independente da função e isolada de outros objetos (ou imagens).

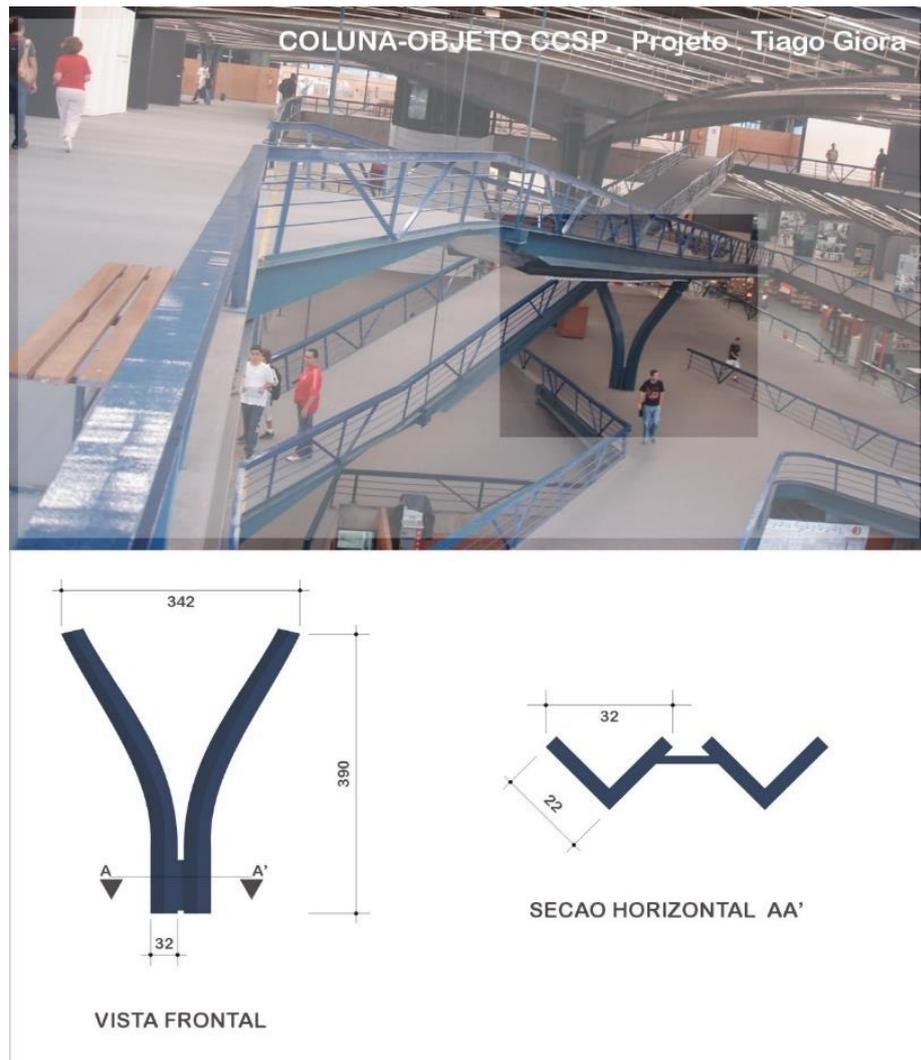
As imagens desenhadas, editadas mentalmente, se instalavam na sala como índices de outro espaço, outro momento, experienciado algum tempo atrás. A persistência desse momento, desse fragmento de experiência, sobrevive na memória a novas ondas de imagens-movimento, apreendidas pelo corpo e gerando novos encadeamentos.

Na configuração de um espaço de consciência, entra em questão a própria existência de um espaço fora da consciência – ou fora da percepção. E nesse terreno instável de definições, as características objetivas da imagem, tais como cor, contorno ou ângulos carregam consigo um forte elemento de subjetividade e incerteza. Incerteza essa que deriva do intervalo, do descompasso entre ação e reação de que escreve Deleuze. Como então chegar a uma aproximação em relação às características mais específicas da forma dessas imagens de modo a conseguir reapresentá-las à percepção?

Preenchendo esta indefinição, racionalidade, geometria e planificação da forma entram no trabalho como uma ponte entre os extremos da sensação e da decisão. Na criação – ou edição – dos desenhos na faculdade fica clara minha intenção de produzir imagens reconhecíveis e referentes mais do que explorar a memória de minha experiência pessoal nesses espaços. A presença dessas silhuetas simplificadas, fora de seu contexto funcional, pretendia ser o gatilho ou fragmento incômodo de uma caminhada ou de uma passada de olhos através do atelier B9. O distúrbio causado na sequência perceptiva de ações e reações poderia ser um elo temporal, trazendo ao presente uma imagem fugidia da experiência passada, da vivência cotidiana naquele prédio.

Esta sensação, de lembrança e tênue reconhecimento me recorda um projeto de 2008, que chamei de “Coluna Y”, no qual tentava interferir na percepção de uma edificação, criando no público uma espécie de *déjà vu*. A ideia era criar uma ou mais réplicas da coluna em forma de “Y” que sustenta

duas rampas metálicas de circulação interna entre os mezaninos do centro cultural. Estas novas colunas seriam posicionadas em diferentes pontos, deitadas ou apoiadas casualmente em guarda-corpos e bancos, ao longo dos amplos e extensos corredores da instituição. Desta maneira o contato do transeunte com esses objetos seria marcado pelo estranhamento de encontrar um objeto de grande dimensão e sem função aparente repousando de modo aleatório pelo caminho. A cor e o material seriam indícios imediatos da origem do objeto, trazendo à superfície da atenção – estremecida de estranhamento – o ferro pintado de azul presente em pilares, vigas e guarda-corpos aparentes em toda a edificação.



**Figura 53** - Projeto "Coluna Y". CCSP, São Paulo. Fonte: material de documentação do artista.

Uma segunda identificação seria propositalmente mais complicada. O "Y" apresenta-se à visão como imagem forte, silhueta desenhada que recorta e se destaca do volume. A forma marcante não faz referência, a princípio, à categoria funcional de pilar nem tampouco a qualquer outro objeto que poderia se esperar encontrar naquele local e naquela posição. Assim, a identificação da

forma e da matéria dá início a um jogo de possibilidade e incerteza que aguça a atenção focada no objeto. Este olhar que busca mais indícios para descrever o objeto tem no retorno ao espaço uma possibilidade de resposta: o caminho percorrido antes de chegar ali, aberto, exposto em um monumental vazio central que permite a visualização de todos os pavimentos. É nesse caminho que o trabalho proporia um encontro entre visão e memória, acessando o momento passado na percepção de uma situação espacial presente.

A sensação de *déjà vu* seria desencadeada pela identificação da coluna buscando um registro da imagem talvez muito superficial de uma passagem pela rampa do prédio. Uma imagem capturada pela visão periférica ou funcional, aquela que permite ao corpo deslocar-se evitando colisões, quedas ou tropeços, mas que não aciona o raciocínio que levaria a uma compreensão mais consciente do espaço absorvido na experiência. Desta maneira o trabalho desenvolve a possibilidade de transformar uma imagem do corpo em imagem da consciência, promovendo uma alteração qualitativa na percepção de um espaço de passagem.

Da distinção entre visão periférica e visão atenta meus trabalhos tendem a concentrar esforços no objeto, ou na mudança física que a intervenção artística promove no lugar e que desencadeia essa alteração. Há pouco tempo eu usava o termo “gatilhos perceptivos”, mas, da leitura de Bergson e Deleuze, me agrada o termo “estremecimento”. A intervenção causando um estremecimento na imagem que irá possibilitar novas conexões e criar um intervalo para a contemplação do espaço. A imagem estremecida converter-se-ia em “imagem especial”, ou “imagem subjetiva”, acrescentando profundidade à experiência de estar ali.

A experiência, traduzida em uma sequência de imagens captadas de forma inicialmente não hierarquizada e expostas a múltiplas possibilidades de

conexão está no centro das questões debatidas em “Matéria e memória”. Esta noção é usada para propor uma compreensão da percepção espacial que tem na linguagem do cinema um modelo teórico preferencial. A associação da imagem-movimento com o frame cinematográfico pressupõe poucos ajustes, mantendo como núcleo constante a existência de uma unidade indivisível e invisível dentro de uma sequência contínua. Esta unidade que dá formato ao movimento também representa uma noção de limite da visão, de bordas e de um campo de apreensão dos sentidos. O retângulo do enquadramento funciona já de antemão como um foco, um centro de atenção ou uma pré-edição dentro de cujos limites a atenção já foi despertada.

O interesse declarado de Deleuze pela linguagem do cinema e a compreensão dos processos de criação e percepção do mundo através da imagem interessam a essa tese principalmente no que se refere a dois aspectos da experiência do corpo no espaço: a visão como primeiro contato, representante do imediato, do primeiro impacto que constrói o momento presente; e a imagem como registro na memória resgatando o passado no presente. Nessas situações a virtualidade da imagem aparece como prenúncio ou indício de uma situação espacial vivida, ligada á fatores que vão muito além da composição visual dentro da moldura e que filiam a imagem a uma teia subjetiva que compõe a percepção.

O impacto visual e a imagem indicial da memória são ideias que sobrevivem nessa busca de referenciais que me ajudam a compreender meu espaço de trabalho e o tipo de atuação que espero de minhas intervenções artísticas. Trabalhos como os descritos neste capítulo, embora não fiquem contidos no terreno das imagens e busquem uma interação mais vinculada ao corpo e às relações de contexto, têm nesses dois aspectos importantes pontos de conexão com a imagem. A visão humana permite associações com o cinema e a fotografia, mas claramente não funciona de maneira igual a

nenhuma dessas linguagens. A começar pela ausência de limites bem definidos, a visão focal, a visão periférica, a visão em movimento, as relações com as pálpebras, o pescoço, cabelo, óculos e tudo mais que quebra com o virtual, em sua dimensão mais individual e completa, a visão pode também ser interpretada como um fenômeno físico. Ou provavelmente mais do que físico, um fenômeno que participa de maneira indissociável da experiência física e existencial de estar em um lugar.

Na leitura que nos oferece Arnheim há uma ligação do olhar com a definição de um ponto de vista estático - o olhar da câmera fotográfica e não o olhar da filmadora. Esta determinação cria uma separação entre o olho e o corpo, vinculando o primeiro ao domínio da imagem e o segundo ao movimento e as sensações provenientes do tato, do olfato e da audição. Por aí também se diferencia a percepção de um espaço por meio da locomoção, guiada pelas atividades desenvolvidas pela pessoa no local e o que ele chama de “contemplação geral” obtida através da visão e de maneira dissociada da vida cotidiana do espaço. O autor descreve esses dois fenômenos a partir da experiência de viver e trabalhar em um local fechado (atelier ou escritório) e a diferente percepção deste espaço obtida ao retornar após longo período de ausência.

Em meu processo de trabalho na UPV\EHU procuro tirar partido da condição de “turista” e do olhar mais atento e sujeito a ser surpreendido que normalmente é responsável por grande parte do prazer da descoberta, implícito à experiência do viajante. O olhar guiado pela locomoção, descrito por Arnheim e associado à população usuária daquele prédio – comunidade acadêmica e funcionários – seria um importante foco de estudo, desafiado a buscar um tipo de referência formal cuja percepção demandaria uma atenção contemplativa, qualidade do olhar reativo do turista. Assim, os dois objetos que encontrei na universidade seriam descontextualizados e inseridos no trabalho como

indicadores de uma experiência recentemente vivida; marcadores de um fragmento espaço-temporal adjacente ao momento presente. O reconhecimento destas imagens proporcionaria uma dilatação do agora, incorporado o percurso da pessoa até o local da intervenção na universidade e trazendo referências ao conhecimento e ao tempo experienciado anteriormente no interior desta edificação.

No mesmo sentido, associa-se a esta visão fenomenológica do espaço o pensamento do filósofo Maurice Merleau-Ponty que, assim como Arnheim, propõe uma distinção entre a visão e a percepção, colocando o estranhamento como atitude capaz de desencadear a consciência do mundo:

A reflexão não se retira do mundo, toma distância para brotar, distende os fios intencionais que nos ligam ao mundo para fazê-los aparecer e só é consciência do mundo por que o revela como estranho e paradoxal, ou seja, precisamos romper a familiaridade com ele<sup>89</sup>.

Este olhar reflexivo, afastado, indireto... Alterado pela presença de um elemento de desconforto aponta mais uma vez para uma análise qualitativa da experiência e a pergunta que a arte tenta mais uma vez responder é: como a intervenção pode motivar esse distanciamento, essa alternância de ritmo? Que tipo de estranhamento pode levar o indivíduo a perceber e tecer questionamentos acerca do ambiente que o cerca?

Um desses fatores de estranhamento que proponho na intervenção de Bilbao é a intrusão de uma “imagem marcante”. Uma imagem que estabeleceria um ponto de atenção no percurso contínuo de vida. Dentro desse percurso o já mencionado conceito de fragmentação que divide a experiência

---

<sup>89</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 10.

em unidades de imagem estabeleceria uma base possível para a reprodução de fragmentos deslocados no tempo e no espaço a partir de sua posição original. Surgiria então a condição para criar um momento de percepção atenta do espaço, da arquitetura, da matéria; um momento que proponha passagens para outros momentos, outras imagens estocadas da observação do espaço contíguo, anterior ao agora. É uma visão que vai além da identificação das formas construídas no espaço e inclui as relações de contexto dentro da experiência presencial acionada a cada instante ou cada passo de uma caminhada. Essas relações dão espessura pessoal e política à percepção, ocupando uma posição decisiva no processo de edição da experiência.

Neste intenso trânsito entre experiência e contexto – o agora e a soma dos “antes” – Bernard Tschumi traz mais uma leitura ligada à fenomenologia e define o movimento do corpo como fator de articulação entre o espaço dos sentidos e o espaço da sociedade. Nas ações do homem, movendo-se e desenvolvendo suas atividades em meio ao ambiente construído, o autor identifica a confluência do espaço da representação – vida – com a representação do espaço – arquitetura.

Espaços de movimento – corredores, escadas, rampas, passagens, soleiras; é aí que começa a articulação entre o espaço dos sentidos e o espaço da sociedade, as danças e os gestos que combinam a representação do espaço e o espaço da representação. Os corpos não somente se movem para o seu interior, mas produzem espaços por meio e através de seus movimentos. Movimentos – de dança, esporte, guerra – são a intromissão dos eventos nos espaços arquitetônicos<sup>90</sup>.

O “evento” de Tschumi trata de uma dimensão humana e intangível, na qual a referência direta à arquitetura como área do conhecimento, vinculada à

---

<sup>90</sup> TSCHUMI: “O prazer da arquitetura”, extraído de NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. São Paulo: Cossacnaify, 2006. p. 181.

palavra representação, traz a ideia de espaço como objeto, mais autônomo e carregado que a figura simplificada do espaço como suporte de movimentos externos à ele. Ao associar a arquitetura com a noção de representação do espaço o autor deixa transparecer uma distinção entre o espaço criado pelos arquitetos e um espaço da ideia, um espaço mental com potencial de formalização. Tal hipótese coloca diante de nós a questão da intenção compositiva (não restrita a forma e função) anterior à experiência. Movendo-se em meio ao espaço representado o corpo realiza atividades previstas e assume posições tornadas possíveis pela intenção do arquiteto. Mas até que ponto esses limites definidos em projeto interferem na experiência? Qual é o peso da subjetividade dentro da ação? Dentro da percepção?

O contexto de que trata Tschumi estabelece um campo de trocas no qual corpo, espaço e consciência se alternam e se completam na composição das situações espaciais. A contribuição da arquitetura como vinculação entre a subjetividade dos sentidos e a influência da cultura entra como exemplo importante da conexão intrínseca entre percepção e contexto que tenho defendido ao longo deste texto.

No trabalho, da mesma maneira, o que cerca as paredes, pisos, forros, salas e corredores é um espaço de ideias formado pelo conhecimento e pelas impressões subjetivas acerca de um conjunto de fatores que compõe meu estado mental momentâneo. A subjetividade da percepção prolonga-se a partir do passado – editado e presentificado em conhecimento e intenção – até a experiência, desenrolando-se em meio às circunstâncias confluentes. A relação entre os elementos que fogem da objetividade da matéria e das formas coloca o indivíduo dentro de um espaço de percepção subjetiva no qual a arte tenta penetrar pelos sentidos. Intervenções com a sala B9 procuram enfatizar o espaço construído como um dos elementos reativos dentro de uma cadeia de circunstâncias. A intervenção nunca pretende a exclusividade do espaço como

estímulo à percepção e à edição de imagens mentais, mas ela luta contra o seu adormecimento e gradual desaparecimento.

O choque entre as pré-determinações de projeto e a imprevisibilidade das circunstâncias momentâneas estabelece uma vibração no campo de experimentação do espaço arquitetônico e pode ser analisada em paralelo a questões fundamentais da arte como o debate histórico entre o racional e o sensorial; o clássico e o pictórico. Em termos mais diretos essa dicotomia fica bem ilustrada na maneira como somos afetados e nos comportamos ao entrar em prédio pela primeira vez: as alternativas são entender ou sentir o novo lugar. Sendo que o entender significa afastar-se e imaginar um caminho, um mapa em planta baixa, explorando as simetrias e apoiando-se em ângulos retos e alinhamentos para desenhar um traçado de orientação mental. Em contrapartida, sentir o espaço implicaria em uma aproximação, afinando o olhar para detalhes, texturas e cores, medindo as distancias com o movimento do corpo e identificando visuais marcantes como pontos de orientação.

A definição da experiência como um bombardeamento constante de imagens, que, manipuladas diferentemente resultam na criação de uma percepção subjetiva do espaço – como a defendida por Bergson e Deleuze – não comporta o tipo de afastamento crítico necessário para a compreensão racional da edificação. O contínuo presente se desenrolaria em imagens-movimento ligadas intrinsecamente à experiência, impossibilitando na prática o desenho de uma planta-baixa mental, como descrevi acima. Da mesma maneira o pensamento fenomenológico e as correntes associadas à arquitetura desconstrutivista, apresentada aqui nos escritos de Tschumi, dão ênfase à relação corpo-espaço, propondo espaços fragmentados onde a descoberta ligada ao percurso e à experiência sensorial se configura como um dos elementos de ruptura com a tradição racionalista e a redução do problema da criação do espaço arquitetônico ao binômio forma–função por parte do

movimento moderno. O projeto e a compreensão do espaço fora da experiência ficam assim questionados e seu papel dentro do processo de criação artístico se coloca como um ponto a ser debatido.

Em meu trabalho este cabo de guerra é estabelecido a partir dos desenhos projetivos que fazem parte de um processo de criação bastante influenciado pela minha formação em arquitetura. No caso de Bilbao essas determinações de projeto são pouco visíveis. O ato de lançar formas à frente, ao futuro, fica escondido ou mascarado pela determinação de encontrar formas, de revelar aquilo que já existe. Mesmo assim é possível argumentar que a composição geral da intervenção é norteada por um pensamento projetivo e que as alterações – ou edições – feitas no desenho devem muito mais à criação do que à observação. Mas, se por um lado é seguro dizer que o projeto nunca abandonou por completo minha prática artística, por outro é para mim muito claro que a dimensão subjetiva ou circunstancial que reverbera na forma nunca foi tão forte em um trabalho como neste que foca o capítulo.

A começar por um interesse pessoal na cultura basca que pode ser mais bem descrito como uma curiosidade desinformada ou uma atração instintiva, minha relação com o País Basco e com a cidade de Bilbao foi se construindo desde a fase de redação da proposta de projeto. Tudo nesse diálogo apontava para uma conexão contextual \ cultural mais forte do que em outros trabalhos: desde o estranhamento que reforça a presença até a simpatia familiar com que ia percebendo em primeira mão o orgulho e a vontade de proteger, de conter, de preservar a identidade e a história de uma cultura rica que tinha muito do que eu achava necessário retomar na imagem e no comportamento de minha própria comunidade gaúcha e porto alegreense.

E assim foi pendendo a balança para o lado do pessoal, da minha reação momentânea e contaminada com sensações e conhecimentos que eu

não poderia ter previsto em projeto. A intervenção começava com uma caminhada, como já havia começado diversas vezes também em outros lugares - familiares ou não; turista ou não – mas se acrescentava de uma consciência muito palpável que me impedia de isolar a forma e a matéria em detrimento das relações de contexto. Mais do que em outros trabalhos a intervenção na sala B9 compõe para mim uma triangulação que expressa o *eu artista* – visível em uma maneira de interagir com o espaço, a forma e os materiais; o *aqui* específico dos objetos encontrados, dos alinhamentos e imagens transitórias; e o *aqui* cultural, que busca responder não só às linhas dimensões e texturas, mas também às pessoas e ao meu contato pessoal com o contexto muito mais amplo da subjetividade coletiva.

Identifico talvez no retorno ao desenho com grafite e carvão direto nas paredes, sem esconder muito o gesto e em grandes dimensões, esse caráter mais próximo e pessoal que definiu minha estada em Bilbao e a minha interação com as pessoas e os lugares. O aqui e agora, mais do que de costume contaminados pela força das circunstâncias, ainda foram sublinhados na concretude objetiva do espaço. Mas talvez o ato e a maneira de sublinhar nunca tenham sido tão marcadamente pessoais. E nesse trânsito entre a frieza muda da forma e a humanidade prolixa do uso, retorno às palavras de Merleau-Ponty e a sua compreensão sentida do mundo.

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é, portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas e minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.p.18.

A fenomenologia de Merleau-Ponty conversa com as propostas artísticas apresentadas no nível das reverberações criadas no espaço após a inserção da ação artística. As trocas estabelecidas entre sujeito e lugar, tornadas mais visíveis sob o efeito catalisador da intervenção artística dão subsídios às relações de intersubjetividade descritas por ele. O sujeito, consciência e corpo, apreende do espaço os indícios da ação de outros sujeitos expressa nas estruturas à sua volta e na relação percebida entre a matéria, o percurso ou uso do espaço e a tradição representada na arquitetura.

A questão da subjetividade do espaço passa pela identificação do sujeito: a quem pertence esse espaço que a intervenção procura revelar, sublinhar, tensionar? Deixada de lado a alternativa da neutralidade de um espaço em projeto, entendido de forma distanciada – antes do momento e fora do lugar – chego a um ponto de indefinição: Sempre que falei e escrevi sobre as minhas intervenções no espaço tive a atenção focada em propor uma intensificação da experiência e da percepção de um lugar específico. A ação artística é mimetizada na arquitetura de modo a não impor-se a ela, de modo a não acrescentar elementos, mas sim colocar em discussão uma pré-existência que considero estar adormecida aos sentidos. Mas aos sentidos de quem? Na criação desses trabalhos pensei sempre na utilização cotidiana do espaço e nas pessoas que passariam por ali. Procurei excluir as marcas de autoria assim como as formas e novos materiais acrescentados, tudo o que desviasse a atenção do espaço existente deveria ser neutralizado em favor de um olhar atento, lançado sobre as características presentes de um lugar com o qual criei relações e para o qual propus uma intervenção.

Mais recentemente, no entanto, tenho chegado à conclusão de que essa neutralidade pretendida no trabalho, essa concentração exclusiva no lugar e a subtração do artista nem sempre se realiza. Minha formação de arquiteto me leva a propor ações objetivas como “analisar”, “estudar” ou “levantar” o espaço. Mas, ao invés desses termos que sugerem um mapeamento de processos da percepção espacial, uma atitude menos assertiva e um olhar mais contemplativo e abrangente sobre a minha produção recente leva-me a refletir sobre esses trabalhos de modo mais pessoal. Mesmo que o gesto e as decisões aleatórias – marcas da subjetividade – sejam controlados e mantidos em posição coadjuvante na relação dos sentidos com o espaço, transparece nas propostas um interesse e uma maneira de tratar o problema da percepção espacial que são muito fortes e falam com intimidade de uma postura pessoal que orienta meu pensar e agir, e transcende o campo da arte. Enfim, não é com leveza que aceito que os trabalhos falam também de mim, sujeito, no final das contas, não subtraído.



**Figura 54** - Intervenção *in progress* na sala B9 da Faculdade de Belas Artes da EHU\UPV. Fonte: material de documentação do artista.

A identificação do sujeito dentro do espaço que ele ocupa e que lhe dá sentido no contexto mais amplo de uma sociedade é o que orienta a relação entre indivíduo e espaço no campo de experimentação descrito pela intervenção artística. É esse momento em o que a atenção inverte o vetor

introspectivo e inclui o espaço, os objetos e o corpo com seus significados, suas sensações ou suas imagens excitadas pelo descompasso que a arte procura criar na funcionalidade do continuum espaço-tempo. Esse momento em que as coisas ganham relevo e assumem seu papel mais importante na representação de um mundo onde o sujeito se reconhece e se posiciona. A reconhecibilidade vinda da forma ou das sensações projetadas pelo objeto é um elemento de ligação entre o contexto físico e os fenômenos internos da percepção e é no trabalho uma peça chave para manter a atenção focada no entorno imediato e nos desdobramentos do momento presente.

Na fronteira teórica entre escultura e arquitetura, os objetos levantados no prédio da faculdade de belas artes podiam ser acessados pelas vias da forma, da função e da simbologia. Esta última tem aqui um peso especial por relacionar-se justamente com o reconhecimento da cultura ou da tradição vinculada ao espaço. Enquanto na arquitetura a função simbólica divide espaço com a necessidade de proteger o homem do ambiente, criando um abrigo; na escultura este embate com o simbólico acontece muitas vezes por força da necessidade de representar o mundo. O filósofo Gilles Tiberghien, trabalhando sobre o conceito Hegeliano de escultura inorgânica estabelece a *Land Art* e o Minimalismo como representantes históricos de uma escultura destinada “à pura representação de si, com o dom da presença crua”. Ele sugere que algumas obras pertencentes a esses movimentos são, ao mesmo tempo, arquitetura e escultura e se colocam sobre o território como grandes formas abstratas, livres de todo o mimetismo.

Relaciono este pensamento ao tipo de objeto que procurei levantar na UPV\EHU na medida em que sua configuração formal não tem associação direta à função que executam, mantendo o caráter abstrato de volumes \ imagens. Objetos cuja presença no espaço é afirmada e reforçada por amarrações visuais tais como alinhamentos, repetições ritmos e simetrias, e

manutenção de um padrão no uso de cores, materiais e acabamentos, mas que não conseguem eliminar de todo uma espécie de estranheza formal que em meu olhar os fez saltar para fora do contexto guiado pela funcionalidade construtiva.

(...) um objeto que impõe uma certa distância e que tem uma nova relação com o próprio espaço, um personagem sem vida interna, mas que, ao mesmo tempo, toma posse do espaço e impõe ao espectador uma participação, o compartilhamento de uma experiência que ultrapassa o visível e que - como para a arquitetura - interessa a todo o corpo, a sua presença no tempo e no espaço<sup>92</sup>.

O reconhecimento da ambiguidade do objeto, como parte indissociável de um espaço contínuo e, ao mesmo tempo, como elemento detentor de uma autonomia que lhe confere um potencial de imagem marcante ou mesmo de simbologia; é a premissa com a qual começo e termino esta análise da minha experiência artística em Bilbao. As referências ao minimalismo e a *landart*, tratando de entendimentos tão caros e ajustados à linha de pensamento que tento construir dão conta, neste contexto, de prolongar um encadeamento histórico no que se refere às questões da produção artística na fronteira com a arquitetura e a natureza. Objeto, espaço, corpo e percepção compõem um cenário completo que invade todos os trabalhos aqui discutidos e que se abre para questões mais pontuais ao longo da pesquisa.

Em relação à experiência de Bilbao, além das situações específicas que envolveram a intervenção proposta, um primeiro contato e subsequente aprofundamento de novos referenciais teóricos pertinentes ao desenvolvimento do panorama atual da arte basca vão sendo incorporados ao já consolidado grupo de artistas e pensadores que me acompanham desde o mestrado neste

---

<sup>92</sup> CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. p. 121.

processo de análise e desdobramento de questões surgidas em minha prática artística. Não posso terminar esse subcapítulo sem mencionar o nome de Jorge Oteiza que empresta ao meu trabalho desde Bilbao, um pouco da imensa influência que observei a partir do contato com a cidade e os professores daquela universidade. Considero que as ramificações artísticas, urbanísticas e culturais da obra de Oteiza são exemplares de uma amarração interdisciplinar cujo fruto visível em Bilbao é a criação de uma forte noção de identidade individual e cultural. Algo que contrasta bastante com o cenário de deriva pulverização simbólica que encontro na cidade de Porto Alegre e outros contextos trabalhados.

### 3.4 Apagamentos e Fusões na Superfície



**Figura 55** - Tiago Giora. Projeto apagamento 3 - PISO taco X PAREDE branca (2013). Paço das artes USP. Fonte: material de documentação do artista.





*“A sala da minha avó”*

*A poeira flutuando nos raios de sol que entravam na sala de estar da minha avó. O calor e o silêncio do bairro da glória em uma tarde de sábado nos anos oitenta. Recordo-me desse sol e desse ar quente e lento que entrava grosso e branco de pó fiapos e plumas vindas da rua. Ele atravessava grades de ferro roliço pintado de marrom que formava losangos soldados na altura do eixo menor; passava pelos furos da cortina de crochê branco e vinha desenhar figuras nas portas do longo armário de madeira escura sobre o qual ficava a TV. Lembro-me especialmente desse armário que ocupava toda a extensão de uma parede de fundos da sala. Sua madeira escura era esculpida nas bordas formando cornijas arredondadas e os frisos mais finos tinham caneluras que os faziam parecer cordões estilizados. Nas portas, molduras curvas circundavam almofadas convexas na mesma madeira que lembravam telhados de quatro águas e as ferragens também decoradas eram pretas e tinham puxadores com motivos florais e fechaduras antigas nas quais quase todas as chaves estavam faltando.*

*Esta memória está congelada em imagens soltas que concentram tudo o que eu retenho de um lugar da minha infância. Há mais de vinte anos não volto aquela casa e os detalhes dessas experiências originais vão ficando cada vez mais isolados dentro de uma ideia geral do espaço que vai se apagando e perdendo o poder de conectar as ilhas da memória.*

Parto da narrativa de uma experiência vivenciada na casa da minha avó para pensar a relação entre os objetos concretos e as imagens parciais que são preservadas no indivíduo a partir da percepção e da experiência vivida em contato com esses objetos. Assim como a sala da minha avó vai perdendo definição com a passagem do tempo, os objetos que originalmente a compunham vão desaparecendo, dando lugar a sensações cada vez menos tangíveis e menos relacionáveis com a tridimensionalidade e a matéria do presente.

Separando o componente afetivo das considerações mais gerais sobre os objetos e as imagens da memória tendo a organizar o problema em dois fatores: a subjetivação do lugar; e tendência de associação com o presente. A primeira estabelece o inevitável desvio desde uma definição do “isto é”, até o “isto me parece”, que envolve obviamente não só a parcialidade e individualidade da visão em si, mas também os elementos associativos que orientam a percepção em direção a relações pessoais de hierarquização e retenção de imagens: o mesmo objeto sempre será diferente na percepção de duas pessoas a partir do ponto em que elas o tenham que descrever. E essa diferença não advém apenas das palavras empregadas nas descrições, mas principalmente do contexto mental de onde elas partem. A impossibilidade de leituras objetivas do mundo anda junto com a impossibilidade isolar uma experiência vivida em relação ao que a antecede.

No trabalho, uma possibilidade que busco explorar é a de orientar a percepção para criar pontos de vista ou enquadramentos específicos que levem o observador a confrontar um objeto consolidado na memória a partir de uma nova posição, sugerindo a reinterpretação desse objeto com acesso e problematização das imagens da memória. Na verdade, retornando à observação inicial que fiz a respeito da fragmentação da memória – no exemplo vivido, a sala da casa de minha avó vai se apagando na lembrança

deixando como registro apenas a impressão cada vez mais tênue de um detalhe da janela e da luz do sol entrando e batendo em um armário de madeira. Os objetos não conseguem ser capturados e preservados em uma configuração total, de tridimensionalidade, mantendo a coesão e a individualidade em relação a um lugar no qual se inseria durante a experiência. Ao invés disso, o que permanece são imagens parciais reinterpretadas de acordo com fatores subjetivos em contextos humanos e espaciais localizados em uma dimensão temporal separada do agora.

Deste ponto em diante levanto a hipótese de que a intervenção artística no espaço possa recolocar o indivíduo diante de um lugar da memória, e que a atenção orientada pela arte permita com que uma nova percepção deste lugar venha ao encontro das imagens afetivas armazenadas na memória, criando um novo espaço de trânsito e reconfiguração do espaço, dentro do qual a forma e a matéria ganham espessura para acomodar as camadas mais internas de sensação e subjetividade que sobrevivem da interação passada com este lugar.

A percepção rememorada, que convoca e atualiza imagens da memória poderia ser pensada como o momento de retornar ao nosso quarto da infância e surpreender-se com as dimensões dos móveis, tão grandes na lembrança da experiência passada e tão pequenos quando o distanciamento do tempo nos permite percebê-los mais atentamente e com mais independência em relação a um uso e uma vida que não mais existem. Retornar à casa antiga da minha avó, por exemplo, traz em mim, além da sensação de redução de escala, uma ideia de peso, de volume, e a vontade de testar a possibilidade antes inimaginável de mover os móveis da sala, criar um novo layout. Parece que cada vez que toco ou movo essa mobília ela se torna mais coisa, e brinca com as características que ainda me lembram momentos ou imagens da infância. Um tapete novo, colocado pelos moradores atuais contrasta inicialmente mas

acaba sendo contaminado pela espessura da memória que vai revelando novas imagens desse ambiente. A fragmentação das imagens que atua ao longo do tempo como elemento de confusão e gradual apagamento do passado, reage à continuidade da atmosfera preservada, que na minha percepção é impulsionada pela luz e pelos sons que entram pela janela, trazendo pra dentro da sala o trânsito da Avenida Oscar Pereira, distante uma quadra dali.

### **O LUGAR EXPOSITIVO COMO CONTEXTO DA INTERVENÇÃO**

O Espaço Cultural ESPM, localizado em Porto Alegre, localiza-se em uma sala em L com duas paredes envidraçadas e uma escada metálica em forma de U que leva a um mezanino. A perna mais longa deste L permanece com um pé-direito duplo de aproximadamente cinco metros de altura adentrando a partir da fachada de vidro em três paredes lisas e brancas que configuram as laterais e o fundo deste amplo prisma retangular. No forro, além de um rasgo longitudinal que capta iluminação natural ao longo de uma das paredes altas, luminárias ajustáveis são fixadas em trilhos metálicos brancos. A luz branca das lâmpadas alógenas cria uma faixa de parede muito branca que começa aproximadamente a dois metros de altura e vai se diluindo até chegar ao piso.

O piso cerâmico mesclado em tons de areia rompe com a homogeneidade branca e muda da galeria. As lajotas de 40 x 40 centímetros com rejunte branco vêm desde a entrada da faculdade, sem desníveis, sem marcação de caminhos preenchendo toda a superfície horizontal da instituição. Este piso foi o primeiro elemento a chamar-me atenção quando entrei na galeria pela primeira vez com a intenção de planejar uma intervenção artística. A cor e o material lembravam mais uma casa de praia – com o tipo de textura

que se presta a camuflar resíduos de areia – do que uma galeria modernista nos modelos do paradigmático “Cubo branco”<sup>93</sup>. Desde este momento identifiquei o piso como um elemento destoante do contexto, contrastando principalmente com as paredes contra as quais ele desenha uma fronteira perimetral limpa, sem rodapé.

Este contraste entre a “neutralidade séria” das paredes rebocadas brancas e o caráter mais descontraído da cerâmica “praiana” do piso, motivaram o trabalho no qual empreguei uma operação de rebatimento, fazendo com que as paredes da grande sala de pé-direito duplo se derramassem sobre o piso. O perímetro irregular traçado ao longo das paredes segue a malha de quadrados do assentamento das lajotas formando um desenho quadriculado irregular, com linhas que se aproximam e se afastam das paredes formando ângulos retos.

Depois de pronta a intervenção deveria ampliar a potência de presença deste piso no sentido da matéria - estreitando a fronteira e aumentando o contraste entre reboco e cerâmica, branco e cor, preenchimento homogêneo e textura; e no sentido do desenho – usando o rebatimento do branco para criar um desenho no piso que, ao respeitar a malha ortogonal das bordas que se aproximam das paredes, traz à superfície da percepção todas suas linhas e todos seus quadrados.

Deriva das questões acerca da percepção do espaço e da existência de realidades distintas (interna e externa) discutidas no capítulo dois, um entendimento de que as linhas ortogonais formando um desenho de malha

---

<sup>93</sup> Conceito cunhado por Brian O’Doherty em *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. No livro O’Doherty argumenta que: “A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’. A obra isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores”. (p.3).

quadrada embora tenham sempre estado presentes no espaço construído não se comportam da mesma maneira quando consideramos a realidade interior do indivíduo. O fator que estou chamando de atenção ou propondo uma conexão com o entorno tangível é um elemento importante na criação ou alteração do vínculo do homem com o lugar que este ocupa. Uma das premissas desta pesquisa é de que a arte pode entrar nesta equação como o elemento novo que altera a percepção do existente ou, em outras palavras, transporta o espaço concreto aproximando-o do espaço mental.

Neste contexto de relações *Piso* se coloca como uma demarcação, um estímulo para perceber o piso da sala do Espaço Cultural ESPM. O rebatimento ou “derramamento” do branco desde as paredes até o piso, ocupando o perímetro da sala, cria um efeito que vai além da mescla visual ou um jogo geométrico. A operação mimetiza a aresta que separa parede e piso em um campo de cor que reflete fortemente a luz artificial da galeria. Desta maneira uma parcela da área transitável localizada junto às paredes recebe um recobrimento cuja cor e matéria criam uma continuidade e uma identificação com os planos verticais – as paredes. Pelo menos duas situações advêm desta circunstância nova: a mudança de material, em especial a presença física do gesso branco remete não somente ao aspecto das paredes, mas também aporta uma carga simbólica e sensorial relacionada a ideias tais como a limpeza, a pureza, a luz e outras. Assim, percurso de aproximação do público em direção às paredes – para observar de perto desenhos e pinturas dos outros artistas que faziam parte da exposição coletiva – fica alterado por um momento de hesitação, seguido pela ultrapassagem ou não da barreira de gesso branco. Esta mudança em um ritmo de utilização do espaço é um fator que interessa muito à pesquisa na medida em que pode sugerir uma relação que foge à funcionalidade. A arte põe em ação um diálogo entre a neutralidade naturalizada do espaço e aquilo que se vê.



Figura 56 - **Tiago Giora. Piso I, 2009. Espaço Cultural ESPM, Porto Alegre.** Fonte: material de documentação do artista.

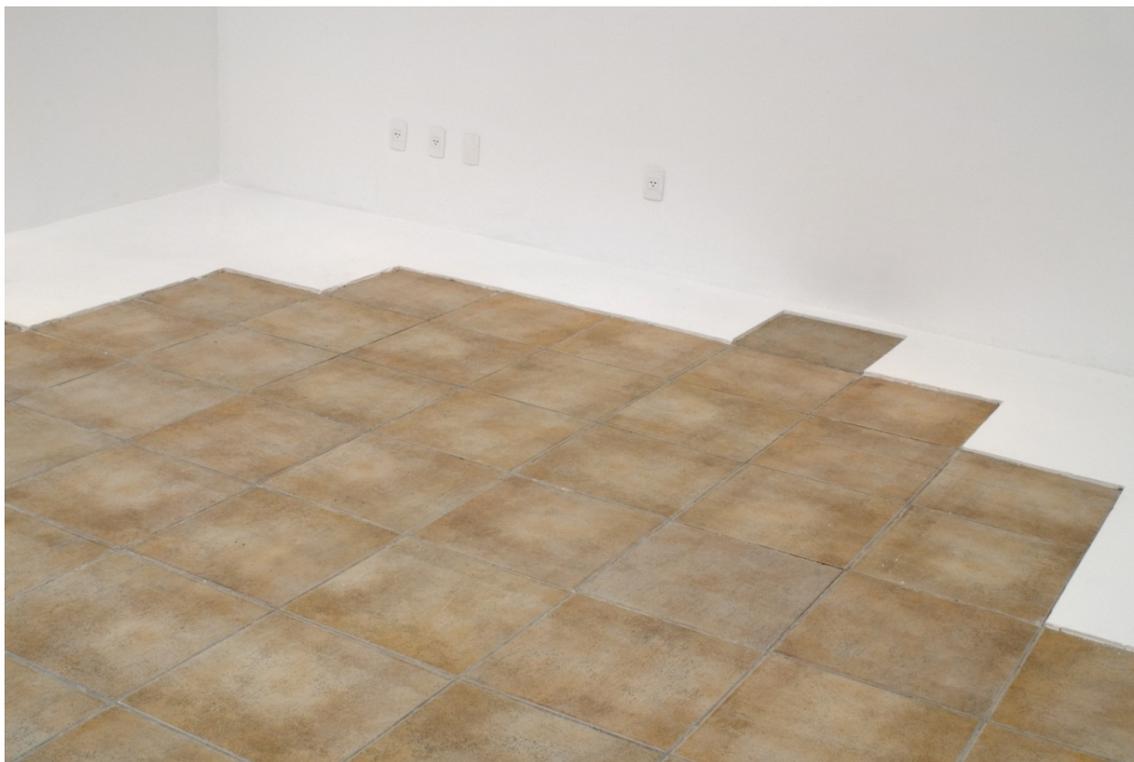


Figura 57- **Tiago Giora. Piso I, 2009. Espaço Cultural ESPM, Porto Alegre.**Fonte: material de documentação do artista.

A segunda situação é relativa à percepção da aresta que separa as paredes do piso. Recordo minha própria experiência de percorrer a galeria depois de concluída a intervenção quando ao aproximar-me da parede do fundo da galeria eu forçava a vista para identificar ainda a uma certa distância, as nuances de sombreamento que definiam diferenças nos brancos da parede e do piso e que me permitiam enxergar uma linha muito sutil definida por dois tons de branco justapostos em planos diferentes.

Na dificuldade em ver a fronteira entre piso e parede e no esforço em identificar esta linha observo uma modificação no meu modo de olhar para a

própria linha e, por extensão, para a sala de exposições. Este olhar alterado reage às formas aos materiais e a configuração do espaço propondo um território de confluência no qual o corpo interfere nos demais fatores que compõem o contexto da situação presente.

Retornando à questão do lugar da intervenção chegamos ao ponto que motivou a organização destes trabalhos em um capítulo único. Falo do lugar como ponto de partida e, de fato, inicio a descrição de “Piso” partindo de meus primeiros contatos com a galeria e dando ênfase especial a minha leitura sobre os materiais e a organização do espaço. Pois em um processo tão fortemente arraigado nas características físicas de um lugar específico, determinadas segundo a visão pessoal e o interesse projetivo do artista o que ocorre quando a proposta de intervenção tem de ser adaptada a outro contexto espacial totalmente diverso?

Tal situação se apresenta quando a exposição é aceita em um edital do Centro Cultural Banco do Nordeste em janeiro de 2010 e começa-se a organizar a montagem da exposição no CCBN de Fortaleza no Ceará. A nova galeria tinha um espaço muito mais amplo, com múltiplos acessos e uma compartimentação interna um tanto labiríntica. As paredes – em sua maioria estruturas temporárias construídas em gesso acartonado - subiam a uma altura de aproximados dois metros e meio, deixando visível seu prolongamento em concreto aparente e a estrutura de cobertura. Esta área de pé-direito triplo abarcava um grande saguão e área de espera assim como uma boa parte da galeria, localizada no térreo, logo além do balcão de informações.

Assim como acontecia na ESPM, o piso do CCBN contrastava fortemente com o branco das paredes divisórias. Neste caso, porém o preto quase totalmente fechado do granito São Gabriel não tinha nada da descontração da cerâmica cor de areia do espaço porto alegre. O preto

absoluto transmitia uma rigidez e autoridade iguais e contrárias ao branco das paredes. A junta seca formava um desenho quase imperceptível de quadrados no módulo de 60 x 60 centímetros.

A característica específica deste lugar me levou a projetar uma alteração na proposta. Desta vez o rebatimento aconteceria em dois sentidos: as paredes derramando-se no piso e o piso escalando as paredes. Criava-se assim um entrelaçamento de duas grandes áreas cromáticas originalmente identificadas com duas zonas (ou funções) bem específicas dentro da edificação. O preto como código para sinalizar piso e branco como símbolo de parede enviam mensagens claras ao corpo que percorre o lugar, informando-o sobre como interagir com cada elemento. Sobre o piso é possível caminhar, correr, pular, dançar, sentar e outras atividades que vão sendo submetidas a restrições sociais, além das limitações sinalizadas pela arquitetura. Já a parede, identificada pela verticalidade e pela materialidade, sugere as ações de olhar, parar, encostar as mãos, apoiar o corpo e outras, seguindo também restrições socioculturais.

Ao executar o entrelaçamento entre piso e parede procuro romper a rigidez desta organização e propor uma possibilidade de novos percursos do corpo e do olhar: uma nova experiência.

O piso passaria a ser definido pelos sentidos não como o plano horizontal preto, mas como os caminhos que o corpo pode percorrer, sejam eles pavimentados em granito preto ou recobertos de “parede” branca. A intervenção pretende estimular uma relação mais experimental com o lugar, ligada ao percurso e a descoberta das formas e materiais, passo a passo e com o olhar observador aproximado.

Esta compreensão vem do entendimento de que um código, como os códigos de cor, são elementos com a finalidade específica de transmitir uma

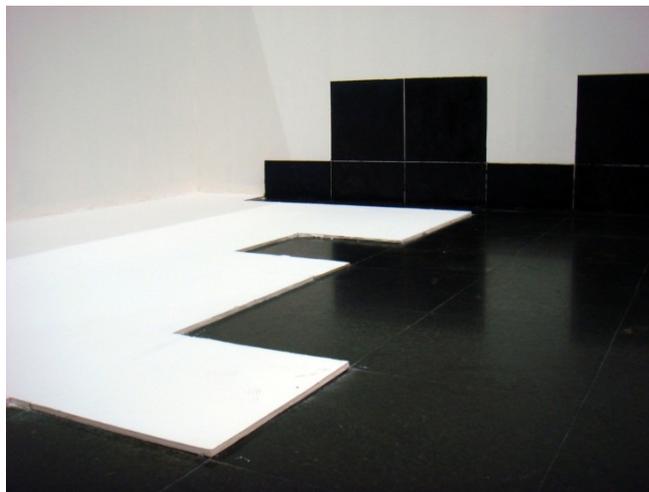
informação prescritiva – vá por aqui, saída, pare, terceiro andar, etc. Ao deslocar a cor do elemento que ela sinalizava, a intervenção interfere nesta ordenação da paisagem deixando algumas definições a cargo da experiência pessoal de apropriação do espaço pelo usuário.

Com o intuito de criar uma continuidade entre a arquitetura e a intervenção pintei o gesso acartonado instalado sobre o piso com a mesma tinta PVA branca utilizada nas paredes da galeria; e no preto que sobe as paredes usei tinta óleo em bastão de modo a dar brilho e espessura aos quadrados pretos que avançavam na vertical seguindo a modulação do piso. Neste preenchimento há o cuidado em deixar uma linha branca entre os quadrados pintados, na mesma espessura e alinhamento dos rejuntas de piso de maneira a dar uma continuação visual ao que se observava na linha branca do assentamento das pedras.

As visuais estabelecidas pela localização do trabalho permitem ao público participar da proposta de duas maneiras diferentes: quem entra na galeria pelo acesso principal do Centro cultural terá os rebatimentos de parede em ambos os lados ao cruzar a abertura central. O público tem o primeiro contato com o trabalho ao mesmo tempo em que caminha em meio à área alterada pela intervenção. Esta condição de perceber-se dentro da intervenção é um dado que considero importante, visto que o trabalho – e até mesmo o espaço da galeria em si – aparece enquanto experiência física e social.

Ao ultrapassar a área de intervenção, eu me lembro de ver pessoas seguindo o percurso do gesso no piso, outros caminhando de costas para ganhar afastamento e ter uma visão mais geral do trabalho. O público parecia estar atento primeiro aos materiais e depois ao desenho – mais amplo e contínuo.

O segundo ponto de vista é desvendado ao subir as escadas para o segundo andar com mezanino aberto para a Galeria de arte. Daquele ponto o lugar é avistado a uma distância vertical de mais de três metros. Caminhando ao longo deste mezanino, próximo ao guarda-corpo de madeira que rodeia o vazio sobre a galeria, o observador tem uma visão superior que varia horizontalmente desde o alinhamento da entrada até a cabeceira da sala, posição esta que permite a ele ter uma visão frontal e, de súbito, uma visão total do desenho que a intervenção revela no piso.



**Figura 58-** Tiago Giora. *Piso II*, 2010. Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza. Fonte: material de documentação do artista.

Emprego o verbo “revelar” em relação à percepção do piso do CCBN porque aqui, um pouco diferente do que acontecia na Espm, a sutileza do rejunte e o grande distanciamento possibilitado pelo ponto de vista mais alto e pela grande área preenchida de granito, esconde a malha quadriculada e apresenta o piso à visão como uma massa preta e lustrosa. A sobreposição do branco sobre o piso seguindo a modulação dos quadrados traz aos olhos este desenho que se estende para além da área de atuação direta do gesso e sugere ao corpo um percurso que respeita os ângulos retos da colocação deste revestimento.

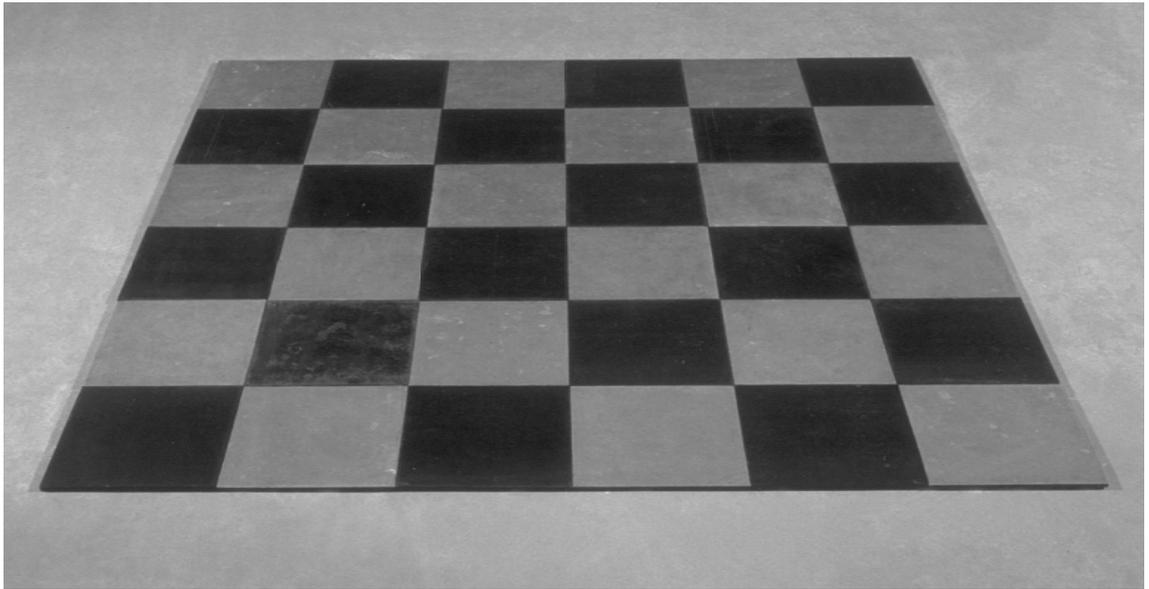


**Figura 59** - Tiago Giora. *Piso II*, 2010. Centro Cultural Banco do Nordeste, Fonte: material de documentação do artista..

Pensando sobre a transposição da intervenção *Piso* executada na Espm para o espaço do CCBN percebo que as alterações sofridas são reflexos diretos das diferenças contextuais determinadas pela arquitetura das duas galerias, com características distintas expressas em seus materiais, dimensões, *layout*, acesso e circulação de público. À vista destes quesitos as diferenças entre os espaços são bastante marcantes: percebendo que o espaço de exposições da ESPM configura-se como um espaço de chegada onde a intervenção ocupava o primordialmente o fundo da sala, no CCBN a área onde foi montada a intervenção apresentava-se como espaço de passagem. Com todas as importantes mudanças sofridas, a proposta explora as ideias centrais da tese estabelecendo uma relação entre a intervenção eo local. Não somente as duas montagens de *Piso*, mas o encadeamento teórico dos trabalhos norteiam esta pesquisa como uma investigação do impacto criado pela arte na percepção dos espaços construídos.



**Figura 60** - Tiago Giora. *Piso II*, 2010. Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza. Fonte: material de documentação do artista..



**Figura 61** - Carl Andre. Steel Zinc Plain (1969).Fonte: [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

Introduzo aqui uma comparação entre os rebatimentos de piso e a obra do artista americano Carl Andre. Seus trabalhos de piso têm nesta estrutura arquitetônica um elemento em comum com minhas intervenções da ESPM e do CCBN. Interessa-me estudar maneiras como os pisos foram trabalhados nessas diferentes propostas artísticas. Partindo dos procedimentos de criação e construção destas propostas buscarei ampliar a investigação até um estudo do minimalismo como movimento referencial em meu processo artístico.

Os pisos metálicos de Andre são apresentados pela crítica Rosalind Krauss como esculturas exteriorizadas, que eliminam a massa e o volume ocupado pela obra. Em “Caminhos da escultura moderna” ela analisa as intenções compositivas do artista no contexto da literalidade de materiais e procedimentos propostos no minimalismo.

Para Carl Andre, despojar a escultura das implicações de um espaço interno não era uma simples questão de composição cumulativa, mas envolvia igualmente explorar o peso dos materiais. Diante de um dos "tapetes" de Andre, em que placas de diferentes metais são dispostas borda a borda de modo a formarem quadrados planos e alongados postos diretamente no chão, o observador é levado a perceber que o espaço interno está literalmente sendo espremido para fora do objeto escultural<sup>94</sup>.

Um primeiro ponto de distinção em relação a meus "rebatimentos" se revela quando Krauss faz um comentário a respeito do tratamento dos materiais nos pisos de Andre. As placas metálicas quadradas trazem a referencia dos materiais industriais não manipulados pelo artista e dispostos de maneira seriada, enfatizando o esvaziamento da subjetividade nas obras. Essas placas, dispostas lado a lado formam um quadrado no centro da sala de exposição, configuração que reverbera a forma quadrada de cada placa isolada. Assim, a estratégia de seriação (uma coisa depois da outra) tipicamente adotada pelos minimalistas como meio de romper com a composição, definiria um padrão de expansão do centro em direção às bordas, para esse quadrado de piso. Em sua possibilidade de progressão o quadrado manteria sua forma, acrescentando-se sempre perímetros externos, que aumentariam a área da intervenção.

Analiso assim que a obra de Carl Andre se configura como um sistema geométrico fechado em si. Tanto a forma, que apresenta o material quadrado e repete esse quadrado em progressão infinita, como a própria escolha do material, que contrasta com o piso e com os outros materiais da galeria onde se instala. Até mesmo a escolha do artista em trabalhar com pisos pode ser interpretada como uma decisão de usar o peso como característica dos materiais da escultura. Estas peças são exploradas em sua concretude de

---

<sup>94</sup>Op. Cit. Krauss. P. 324.

objetos do mundo, sem pendurar nada em paredes e sem utilizar nenhum tipo de intermediário como uma moldura ou um pedestal. A escultura minimalista assume sua justaposição com o mundo. A escultura concreta e o mundo concreto exibindo sua materialidade crua.

A comparação com os “rebatimentos” da ESPM e CCBN parte das semelhanças inerentes ao pertencimento à categoria dos pisos. Essas características comuns definem padrões de interação do espaço com o corpo e propõem um maior entrelaçamento entre a obra e a arquitetura da sala de exposição. Cedo, porém, uma análise mais aprofundada começa a revelar as importantes diferenças que apresento a seguir.

A começar pelos materiais escolhidos, a obra de Carl Andre traz ao espaço da galeria um material novo. As placas metálicas, assim como os tijolos refratários que o artista usa em outras esculturas, se impõem à preexistência com as texturas, cores e reflexos de peças que exibem sua presença maciça, seu peso e sua forma, contrastando com a homogeneidade do branco nas paredes e do cimento alisado nos pisos. A matéria crua da obra destaca-se da matéria homogeneizada das superfícies arquitetônicas.

Nos “rebatimentos de piso” não existe uma escultura. A obra de arte não se materializa enquanto objeto que possa ser separado da arquitetura e analisado de forma isolada. A estratégia utilizada é oposta ao contraste de materiais proposto por Andre. Ela não acrescenta materiais e formas novas à preexistência, mas induz o público a alterar seu posicionamento, observando um lugar alterado pela intervenção artística. Essas alterações consistem no preenchimento de quadrados da malha do piso trazendo no acabamento branco do gesso uma continuidade das paredes sobre o plano horizontal do piso. Desta maneira o dado novo que capta a atenção dos presentes não é desvinculado das formas e materiais da arquitetura. Este elemento não é um

objeto, mas sim uma ação de preencher e sublinhar formas existentes, possibilitando ao olhar um retorno ao espaço original, agora com a atenção aguçada pela intervenção artística.

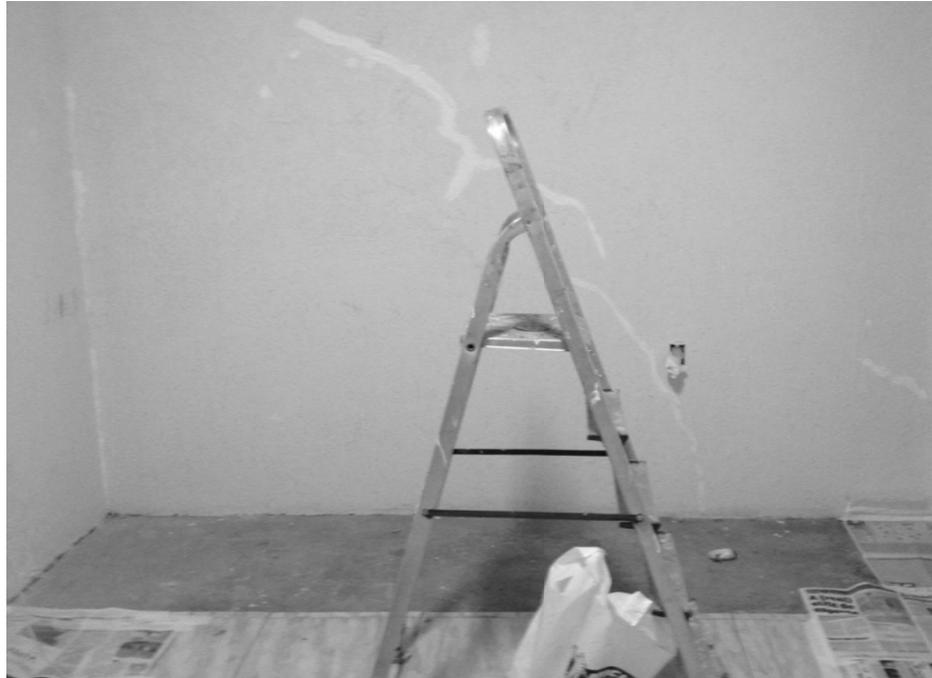
Além dos materiais da escultura, a forma também distingue minhas propostas das de Carl Andre. O padrão concêntrico e auto-referente dos quadrados de Andre facilitam o descolamento entre o piso funcional da sala e a obra de piso do artista. Esta observação é condizente com a definição da escultura minimalista como a dupla negativa: aquilo que não é natureza, e também não é arquitetura.

Os “rebatimentos” também não são natureza ou arquitetura; mas vão mais adiante e negam também sua identificação com a categoria de escultura. Eles não se configuram como objetos ou como espaço, mas alteram o espaço, na figura de um *fazer* ou de um *ver* que se concretiza em procedimentos de intervenção na preexistência.

Essas diferenças podem ser estendidas a outros artistas e obras representantes do minimalismo. Elas criam a compreensão de que a obra minimalista dialoga com o espaço, mas separa-se dele na percepção do observador. E o espaço minimalista mantém sua neutralidade arquitetônica e tem reforçada sua sensação desaparecimento por via do contraste estabelecido com a obra escultórica.

Em minhas propostas esse espaço é tensionado, e aparece à percepção do público com sua matéria e sua forma mais expostas, mais criticamente presentes por meio das alterações executadas no ato artístico de intervir nos contextos da vida.

### 3.5 Matéria e Significado abaixo da Superfície



Seguindo na discussão sobre a materialidade das coisas começo a pensar sobre um elemento que se equilibra na linha divisória entre a imagem e o volume, entre a virtualidade impalpável e a massa concreta, pesada... A pele. Lembro-me de começar a pensar sobre a matéria na superfície das paredes enquanto estava lixando a tinta cinza da parede de um quarto (meu escritório), que estava sendo preparado para receber uma pintura azul clara (ou cor “neblina de outono” como indicava a cartela de cores) que o transformaria no quarto da minha filha, então ainda não nascida.

O esforço repetitivo que produzia um lentíssimo progresso revelava uma cor amarelada abaixo da camada de cinza. Mudara-me para aquele

apartamento havia mais de três anos e não me lembrava da cor que tinham as paredes antes de começar as reformas. O movimento desenhava círculos, linhas verticais e horizontais alternadamente, à medida que meu braço ou minhas costas iam cansando, e a revelação de uma nova cor esfumaçada e salpicada de pontos e imperfeições foi atraindo meu interesse. Cheguei a pensar se não seria um método interessante de pintura: pintar removendo; pintar retirando a cor, com esforço, deixando vestígios da cor. Da cor objeto, a cor pó a cor lasca, a cor pele.

Não era comum em minha prática, até então, criar associações com algo que poderia ser chamado de pintura e isso trazia algumas implicações importantes.

Partindo da linha desenhada eu normalmente buscava lançar um espaço em projeto. E mesmo o desenho expressivo mantém até hoje em minha prática uma relação nostálgica que me traz lembranças da infância e da minha formação. Mas a pintura era outra história. A ideia de criar uma composição bidimensional dentro de um retângulo de enquadramento era algo que eu tinha dificuldade de conectar com meus estudos na área da percepção espacial. Comecei a pensar então na profundidade daquelas cores, na espessura das camadas, na tinta líquida, depois pele, depois pó. Pintar lixando trazia aos meus olhos uma imagem interessante e abria-se como ação de escavação na superfície da parede. Até que profundidade cavar? Até cansar? O esforço era para este procedimento um elemento importante e concreto. E as camadas de tinta reboco, o tijolo, formavam uma sequência de espessuras que seguia para dentro da parede, reforçando sua presença enquanto objeto.

### **Parede *slab*, não parede *polygon*:**

Da superfície cinza emoldurada por esquadrias e rodapés de cedro pintado de branco o olho capta o reflexo difuso da luz que entra da janela e o acetinado da cor parelha estendida na textura leve do reboco alisado. Pele, membrana ou limite seriam palavras adequadas para descrever esse quadrado de cor em volta da janela. A parede descrita por uma área bidimensional vertical, sem espessura, sem profundidade e sem matéria difere em muito da parede coisa, a parede tijolo, o peso e a construção. Da minha época de estudante e estagiário em escritórios de arquitetura lembro-me de desenhar paredes de duas maneiras diferentes usando um software CAD<sup>95</sup>. O desenho em polígonos (comando *polygon*) consistia em traçar o contorno de uma área que normalmente delimitava um interior projetado, do qual era possível tirar perspectivas rápidas do ponto de vista do observador. Esses polígonos recebiam coordenadas x e y apenas, sem espessura (z). Um *slab*, ou laje era um paralelepípedo que podia ser desenhado na vertical (parede) ou horizontal (laje) e para o qual era necessário inserir medidas x, y e z.

Mesmo trabalhando em camadas tão finas de tinta lixada eu pensava naquelas peles como revestimentos de um sólido, como o embrulho de uma caixa cheia e pesada.

Das três dimensões desse *slab* a lixa trabalhava na menor, na menos visível e menos funcional, a espessura, que é muitas vezes decorrência de

---

<sup>95</sup> Desenho Assistido por computador (DAC) ou CAD (do inglês: computeraided design) é o nome genérico de sistemas computacionais (software) utilizados pela engenharia, geologia, geografia, arquitetura, e design para facilitar o projeto e desenho técnicos. No caso do design, este pode estar ligado especificamente a todas as suas vertentes (produtos como vestuário, eletroeletrônicos, automobilísticos, etc.), de modo que os jargões de cada especialidade são incorporados na interface de cada programa. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Desenho\\_assistido\\_por\\_computador](http://pt.wikipedia.org/wiki/Desenho_assistido_por_computador)>. Acesso em: 08 jan. 2015.

uma circunstância construtiva. O tipo de tijolo disponível no mercado, a tecnologia e fornecedores escolhidos pela empreiteira, as definições de projeto e a mão de obra contratada influenciam na configuração final desta dimensão. São poucos centímetros, mas eles são possivelmente os centímetros menos circunscritos ao domínio das determinações de projeto. Ela vincula-se com mais força à construção e configura-se como uma ponte entre o plano, o corpo e a matéria.

Simbolicamente a espessura está ligada à ideia de significado, de algo que vai além da aparência superficial em direção a níveis mais profundos de compreensão ou de sensação. Neste momento em que começo a propor um procedimento de “pintura espessa” me permito reproduzir um trecho da poesia “Cão sem plumas” de João Cabral de Melo Neto. Nele a beleza das simbologias do espesso me tocam também como um elemento reconciliador, que traz de encontro a esse meio novo da pintura, uma referência muito antiga desta obra que leio e admiro há muitos anos.

(...)

O que vive  
incomoda de vida  
o silêncio, o sono, o corpo  
que sonhou cortar-se  
roupas de nuvens.  
O que vive choca,  
tem dentes, arestas, é espesso.  
O que vive é espesso  
como um cão, um homem,  
como aquele rio.

Como todo o real  
é espesso.  
Aquele rio  
é espesso e real.  
Como uma maçã  
é espessa.  
Como um cachorro  
é mais espesso do que uma maçã.  
Como é mais espesso  
o sangue do cachorro

do que o próprio cachorro.  
Como é mais espesso  
um homem  
do que o sangue de um cachorro.  
Como é muito mais espesso  
o sangue de um homem  
do que o sonho de um homem.

Espesso  
como uma maçã é espessa.  
Como uma maçã  
é muito mais espessa  
se um homem a come  
do que se um homem a vê.  
Como é ainda mais espessa  
se a fome a come.  
Como é ainda muito mais espessa  
se não a pode comer  
a fome que a vê.  
(...)

Não me atreverei a analisar a poesia, nem tentarei traduzi-la em termos mais objetivos e fatalmente redutores, mas me agrada muito pensar que a espessura da pintura que começo a explorar é, como na poesia, uma característica de aproximação com a vida, com o trabalho entendido como ação, tão físico como caminhar ou espalhar manteiga no pão; tão real e inevitável como a fome ou o cansaço. A espessura da experiência não deixa espaço para que o olhar tome distância do corpo nem para que a mente divague pra fora de um agora onde as coisas têm peso e pedem para ser seguradas, pisadas, rasgadas, destruídas...



**Figura 62** - Tiago Giora. Massa, tinta verde e lixa (2015).  
Fonte: Material de documentação do artista. Fotografia: Juliana Lima.

Na imagem acima apresento um exercício no qual explorei esse procedimento de pintar lixando, que foi impulsionado pela experiência de lixar a parede do quarto da minha filha. Este é um dos vários protótipos que produzi em atelier fazendo uso de materiais descartados e restos de tinta de modo a permitir que as contingências participassem da construção dos objetos e das imagens.

Vou revelando camadas de material, entrando em um diálogo com a espessura literal dos materiais. Na parede do quarto o cinza escuro ia revelando manchas claras, mostrando a direção do meu braço que tenta ser rápido. O atrito trancava o movimento e me dizia que estava mesmo lutando com algo sólido. A pele seca muito bem aderida também era parte da parede e custava a ser removida. Até a cor na parede era coisa e mostrava sua presença concreta por meio do meu esforço. Penso na relação entre o momento de pintar e o momento de lixar e me pergunto se esta concretude da pele, matéria espessa – tinta – é assim tão evidente quando lidamos com o pigmento líquido, diluído num *medium* expansivo. Parece-me que ao pintar poderíamos ser capazes de manter a ilusão de virtualidade; de não estar acrescentando matéria à parede, mas simplesmente mudar sua cor numa transformação que flerta com o etéreo. Ao lixar, essa ilusão me é totalmente impossível já que a tinta se torna espessa pelo sofrimento, num sentimento de urgência como aquele que flui das palavras de João Cabral de Melo Neto.

Pergunto-me também se o resultado visual da lixação em estágio intermediário, com suas áreas mais claras e mais escuras, veladuras de uma cor sobre a outra e vestígios de movimento corporal, comunica esse esforço e essa materialidade a quem não lixou. Aos meus olhos as transparências parecem pesadas, parecem mais um joelho esfolado do que uma nuvem de

chuva... A parede espessa está ali como objeto à minha frente respondendo ao meu cansaço a cada minuto, com sua resistência.

O esforço, a matéria e a definição geométrica do volume são os principais fatores que me levaram a colocar definitivamente aquela parede na categoria dos objetos. Imagens de suas faces não poderiam ser. naquele caso, mais que registros parciais e incompletos de uma experiência. Ali, meio inesperadamente, a ação de lixar havia funcionado como um tipo de catalisador, “presentificando” e “corporificando” aquilo que poderia se apresentar á percepção como impalpável e irrelevante, pois inanimado. Observo que, partindo de uma atividade que caracterizei como pintura e com a qual admiti incômodo e falta de familiaridade, cheguei à mesma encruzilhada metodológica para a qual as intervenções na arquitetura já haviam me trazido. Esse andar em círculos, esse dizer a mesma coisa, alternando a maneira, de acordo com o espaço e com os diversos contextos onde atuo, configuram, penso, um traço de identidade próprio da minha prática artística. Sua observação me fala de um aprendizado acerca dos lugares que atuo, uma conscientização do espaço que fica visível nas respostas dadas no trabalho, mas talvez com mais força ainda ela me indique um aprendizado sobre mim mesmo e a minha maneira de perceber e agir tanto na arte quanto na arquitetura.

Concluo que, da lixação da parede do quarto da minha filha me surge um novo procedimento e uma nova intenção específica aplicada a uma antiga, ampla e pessoal motivação artística. A esta nova intenção darei o nome de “coisificação da parede”.

Pensando agora em qualquer parede, uma parede genérica, eu poderia elencar algumas características comuns à maioria delas: a parede como limite do espaço interno, configurando o perímetro de um vazio dentro do qual

acontece a vida de uma edificação. A parede como anteparo vertical inerte, sobre ou de encontro a qual podem se posicionar outros objetos sem interferência das características visuais da parede. Ambas essas caracterizações definem a parede por sua função, como elemento virtualizado, sem considerara forma, matéria ou significado, esvaziada de carga simbólica e de presença física, dentro de uma situação de experimentação de um espaço interno configurado pela arquitetura. Minha vontade sempre foi de contrapor essas características, propondo uma parede que dialogasse fortemente com os sentidos e ocupasse seu espaço como objeto reativo dentro de sua trama de relações contextuais.

Para reconfigurar a “parede” em sua pura consideração e acepção, era necessário modificar sua matéria. O reboco liso e a tinta - provavelmente ainda mais se ela for branca – neutralizam o peso e a presença mais forte dos materiais tradicionais da construção de paredes, como tijolo, cimento, madeira, ou até mesmo as chapas de gesso cartonado. Não me desagradava a ideia de retirar essa tinta e esse reboco para revelar a consistência matérica “natural” de outra camada de parede. Mas decidi que seria interessante acrescentar um elemento externo, incorporando uma leitura alheia à literalidade da construção.

A partir daí a tarefa era descobrir um material de revestimento que pudesse carregar consigo uma carga simbólica que seria agregada à parede e que tencionasse os vetores da atenção direcionada ao espaço num movimento de inversão, do centro para as bordas. A consciência da presença física das paredes reforçariam a sensação de limite, senão de enclausuramento do espaço e poderia trazer a tona a presença física das estruturas arquitetônicas de suporte da vida (ou da arte no caso de um paradigmático Museu Modernista).

Mas que material? E que significação acrescentar? Isso importava? Bastaria quebrar a neutralidade da parede? Em meio a questões como estas meu projeto de parede-objeto ganhou diversas possibilidades de superfícies e preenchimentos: parede de chumbo; parede de ouro; parede de sangue; parede de barro; parede de areia? Os materiais cogitados tinham em comum a característica de ter em si um valor e um significado culturalmente associado à sua denominação, sua consistência ou aparência. O peso da pedra ou do chumbo, a porosidade e a textura da areia ou do barro desafiarão a indiferença matérica da superfície rebocada em branco, e toda a neutralidade e refletividade que tradicionalmente associa-se a ela.

A relação entre matéria e significado nos afeta fenomenologicamente quando olhamos para a maneira como as características de cada material são comunicadas à nossa percepção por meio dos sentidos. A diferença primordial entre a areia, o ouro, o barro e a tinta branca na parede é, no entanto, algo mais profundo do que as propriedades físicas desses materiais. O branco da tinta e do reboco nada tem a ver com outros brancos como o açúcar, o leite ou a neve, ele é apresentado na parede como tentativa de eliminar materialidade e, revestindo a parede em seu manto de neutralidade, retirá-la da experiência sensorial - cultural de apreensão do espaço.

A experiência difere fundamentalmente do conhecimento, do projeto e do desenho do espaço; sua conexão intrínseca com o corpo o define como unidade básica da percepção. E nesta distinção a parede se coloca no limite entre a arquitetura de projeção e representação do espaço, comunicada pelo desenho, pelo projeto e pelo conhecimento codificado; e a arquitetura construída, que se entrelaça à paisagem natural e ao indivíduo presente no espaço. A busca de uma nova materialidade para a parede e sua conversão em “parede-objeto” configura-se então como tentativa de romper a

ambiguidade deste elemento construído, inserindo-o na experiência e explorando seu potencial de direcionamento do olhar, do corpo e suas relações com os sentidos da visão e do tato.

Nos estudos da percepção distingue-se a sensação e a representação do espaço como partes complementares da experiência. Desde o desenvolvimento da teoria da *Gestalt*, a continuidade, a proximidade, as relações de semelhanças e diferenças dentro de um contexto amplo que pressupõe a interpenetração entre os elementos individuais descreve um sistema dinâmico no qual forma e materialidade se sobrepõem (princípio da *pregnância*<sup>96</sup>). A integração dos elementos presentes no espaço resulta em um contexto complexo, que não pode ser desmembrado em objetos separados, mas constitui antes uma sensação de lugar, uma atmosfera que permeia a experiência em todos os seus níveis e dentro da qual as partes separadas adquirem sentido. Desse fragmento teórico busco questionar a contribuição da parede para a *Gestalt* do espaço. Pois a impossibilidade de subtraí-la do *continuum* espacial aponta para o entendimento de que o fator chave que diferencia a parede branca neutra, da parede-objeto (forma e matéria) é o limite que definirá sua unidade na percepção. A parede será identificada como objeto – fragmento – autônomo, ou se fundirá ao piso ou ao forro? Dela emanará uma sensação particular, ou a baixa frequência de sua materialidade e de suas determinações formais ocultará sua voz sob o alto rumor da sensação global do espaço?

---

<sup>96</sup> Diante de um campo perceptivo desorganizado, a lei da *pregnância* se impõe com o objetivo de atingir a melhor *gestalt*, a boa forma. Uma boa forma facilita a percepção. Buscamos no campo perceptivo a forma mais simples, simétrica, regular e estável. Para estruturar o campo perceptivo, os pormenores supérfluos tendem a ser negligenciados e os elementos que faltam tendem a ser completados. Essa organização é psicológica. O ambiente físico permanece inalterado. A necessidade de atingir a boa forma cria a ilusão de uma terceira dimensão. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/psicoeduc/a-gestalt/c26.htm>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

## TADAO ANDO

No ensaio crítico de Kenneth Frampton, o arquiteto Tadao Ando é apresentado como um criador de espacialidades ao nível do corpo. Frampton menciona um significado para a arquitetura em preparação para um discurso que nos trará não somente ao indivíduo em sua concretude corporal e profundidade psicológica, mas também buscará no lugar os elementos da construção de uma “paisagem total” que podemos associar com as ideias da *Gestalt* na percepção da arquitetura. A passagem introduz um eixo importante da pesquisa: como trazer o corpo para o núcleo significativo da arquitetura, estudando sua interação com a matéria e as formas do espaço> Iniciando a abordar esta questão apresento um trecho do ensaio no qual Frampton analisa a tentativa de fusão entre corpo e arquitetura empreendida por Ando em sua definição e aplicação do conceito de *shintai*.

Exceto pela catalítica presença de suas formas primárias concretas, Ando está particularmente interessado no sujeito da experiência a quem ele caracteriza com o termo *shintai*, a palavra japonesa para corpo. Este aparentemente intraduzível conceito que parece ser mais vivo em suas conotações que seu equivalente em português, adquire um significado particularmente intenso na visão do arquiteto visto que esta alude ao reflexo receptivo\reativo que a edificação induz no sujeito. Assim, em seu ensaio “*Shintai e espaço*” de 1988, ele escreveu:

Quando eu percebo o concreto como algo frio e duro, eu reconheço o corpo como algo quente e macio. Desta maneira o corpo, em sua relação dinâmica com o mundo, se torna o *shintai*. Neste sentido é apenas o *shintai* que constrói ou entende arquitetura. O *shintai* é um ser sensível que responde ao mundo. Quando alguém se coloca em um lugar que está ainda vazio, ele pode algumas vezes ouvir a terra expressar a

necessidade de um prédio. A velha ideia antropomórfica do *genius loci* foi o reconhecimento deste fenômeno<sup>97</sup>.

A via de mão dupla pela qual o corpo é afetado e responde à arquitetura é observável na maneira com que o arquiteto trabalha os materiais e as alternâncias entre espaços de permanência e de trânsito. O uso do concreto e da madeira crua, assim como a incorporação de elementos naturais como o vento e a água é pensado de modo a interagir com os sentidos para além da visão. Os sons produzidos ao longo do tempo e da passagem das estações, a luz filtrada e refletida correspondendo a diferentes horas do dia, texturas, movimento e até mesmo odores entram no projeto e no dia-a-dia dos lugares, descritos por Ando em tom de poesia aplicada à uma concepção quase ritualística do fazer arquitetônico.

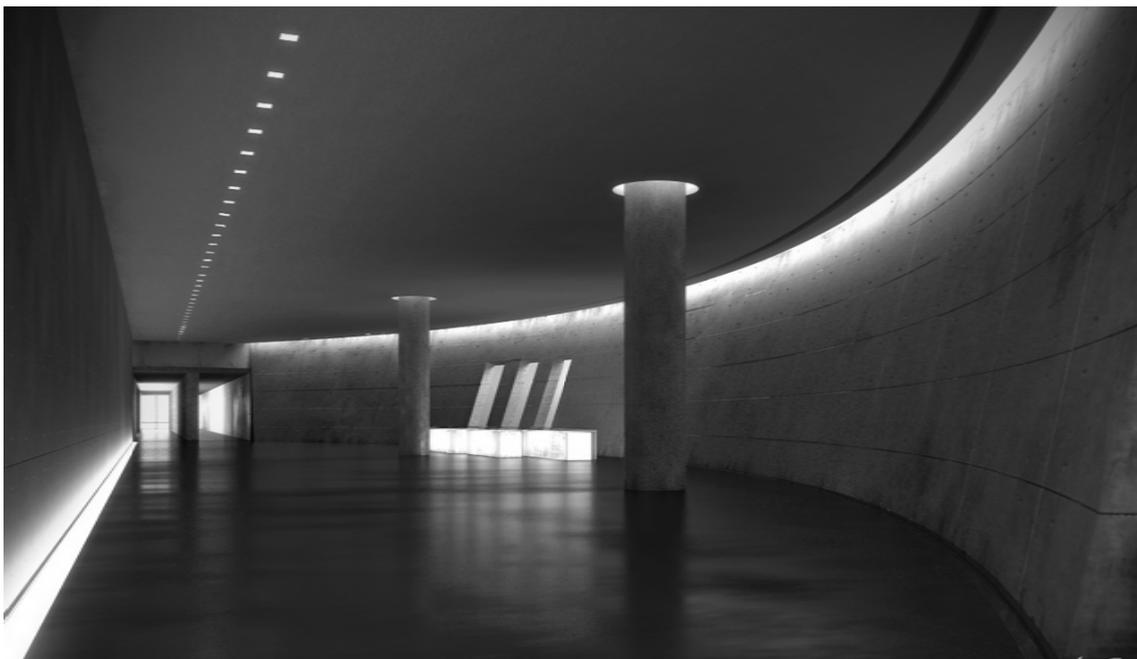
---

<sup>97</sup> Kenneth Frampton, "Corporeal experience in the architecture of Tadao Ando". Publicado em **"Body and Building: essays on the changing relation of body and architecture"**. p. 305.

*Apart from the catalytic presence of his primary concrete forms, Ando is particularly concerned with the experiencing subject that he characterizes through the term shintai, the Japanese word for body. This seemingly untranslatable concept, apparently more animate in its connotations than its English equivalent, acquires a particularly heightened significance in the architect's worldview inasmuch as it alludes to a receptive-reactive reflex that the building induces in the subject. Thus in his 1988 essay, "Shintai and space", he wrote:*

*When "I" perceive the concrete to be something cold and hard, "I" recognize the body as something warm and soft. In this way the body in its dynamic relationship with the world becomes the shintai. It is only the shintai in this sense that builds or understands architecture. The shintai is a sentient being that responds to the world. When one stands on a site which is still empty, one can sometimes hear the land voice a need for a building. The old anthropomorphic idea of the genius loci was recognition of its phenomenon.*

Traduzido por Tiago Giora



**Figura 63-** Teatro Armani. Milão, Italia, 2001.  
Fonte: Tadao Ando Architects & Associates

As paredes de Tadao Ando não apenas ocupam seu espaço e se fazem sentir ao corpo, mas orientam as relações de proximidade e distanciamento deste corpo com referência ao vazio palpável que ocupa todo o espaço negativo entre a concretude da arquitetura e a concretude do corpo. A decisão impressa na forma e na matéria disposta no espaço pede do visitante um posicionamento e uma consciência contemplativa acerca de seu entorno, em movimento ele experimenta o tempo e o espaço de sua existência. Essa decisão é transmitida por meio da tecnologia construtiva, dos materiais escolhidos para a vedação e do jogo entre formas, dimensões e direcionamentos que dão a essas paredes uma presença corpórea que carrega consigo uma potência de significação que tem algo de essencial ou primitivo, como a carne, a água ou a luz natural.

A intenção de Ando ao projetar espaços em perfeito equilíbrio *gestáltico*, entra em diálogo com a experiência cotidiana e com o comportamento humano em harmonia com o ambiente. O fechamento do circuito homem, arquitetura, natureza passa por um comprometimento que amarra fortemente os laços das ações e dos sentidos em um espaço que se faz presente a cada curva longa, cada textura saliente e cada inclinação inesperada, e foge do adormecimento. O espaço busca manter seu papel crucial no somatório de fatores contextuais da experiência, colocando a intenção marcada do arquiteto em atrito contra o empobrecimento das trocas entre os lados de dentro e fora da consciência.

Ando trabalha a percepção do lugar de forma a conectar tempo e espaço na vivência conjunta do homem no ambiente. Seu modo de abordar um projeto – incluindo fatores muito mais abrangentes que as usuais condicionantes do terreno ou um programa de necessidades – aproxima-se do pensamento poético como descrito por Schulz na complexa missão de concretizar uma ideia e inseri-la em um contexto preexistente. Segundo o teórico este ato equivale a transformar aquilo que é genérico ou “visível” em uma situação local concreta. Do que ele conclui que: “[...] o poema se move numa direção oposta à do pensamento científico, pois, enquanto a ciência parte do “dado”, a poesia nos remete às coisas concretas [...]”.

Em entrevista de 1986, Ando comentou sobre a continuidade e a descontinuidade e o papel que estas desempenham na organização espacial do seu trabalho e também sobre a maneira com que estas relacionam-se com o conceito japonês de *Ma* – a ideia de um intervalo ou lacuna na experiência espacial. Acerca destas ideias o arquiteto declara: “eu desejo introduzir um movimento descontínuo dentro da organização total dos quartos e espaços. Alguém pode ter a impressão de os quartos estão separados, mas

graças à descontinuidade do *Ma* eles estão ainda mais proximamente ligados

<sup>98</sup>.

Os materiais, o vazio, as distâncias, o corpo, a luz e o ar... Todos esses elementos na arquitetura de Tadao Ando parecem estar vivos, a flor da pele, oferecendo-se ao “outro” atuante no par formado por habitante e lugar habitado.

**O lugar se apresenta anônimo**, enquanto convite para ser apropriado por uma rotina que o preencha – bem além do uso funcionalista, definido por padrões de ocupação do espaço e dados estatísticos.

**O lugar se apresenta autoral**, com alinhamentos, curvas e retas que falam também ao racional e a todo momento afirmam sua presença como uma decisão consequente de projeto construído e implantado.

As semelhanças entre a intenção criativa de Tadao Ando e a minha vontade de resgatar a materialidade e a autonomia formal da parede, nascida da experiência de lixar a tinta de um quarto, encontra um limite na relação entre, de um lado, projetar a forma a partir de uma leitura dos condicionantes e potenciais de uso do espaço e, de outro lado, produzir alterações intencionais e pontuações a partir da pré-existência constituída.

Para transformar a matéria e trazer a tona a presença física da parede, decidi não considerá-la como objeto maciço, mas, ao invés disso, passo a explorar a ideia de camadas, como as camadas da pele. Seguir esta direção permitiria que eu trabalhasse com a ideia de uma materialidade escondida por trás da membrana mais superficial de brancura neutralizante. A pele fina de

---

<sup>98</sup> FRAMPTON, Kenneth. “Corporeal experience in the architecture of Tadao Ando”. Publicado em: **“Body and Building: essays on the changing relation of body and architecture”**. George Dodds e Robert Tavernor (orgs.). Cambridge: MIT Press, 2005.p. 310.

tinta encobre outras peles: mesoderme, endoderme... Camadas de matéria que, por permanecerem escondidas tornam-se mais significativas, mais espessas.

Enfocando os fatores de reconhecibilidade, significado e valor fiz uma opção por usar cédulas de dinheiro para preencher a segunda camada de pele da minha parede-objeto. Elas seriam coladas na parede em fileiras sem espaços intersticiais e aflorariam do branco em ilhas de posição e dimensões variadas ao longo de uma extensão ininterrupta de paredes. Uma passagem sutil com transparência de branco marcaria as bordas de cada uma das ilhas de dinheiro. Dando a impressão de que esta camada interna recobre toda a extensão da parede, fazendo-se visível apenas em alguns pontos esparsos, a aplicação de massa corrida e tinta PVA branca bem diluída entrariam junto com um cuidadoso trabalho de lixação.

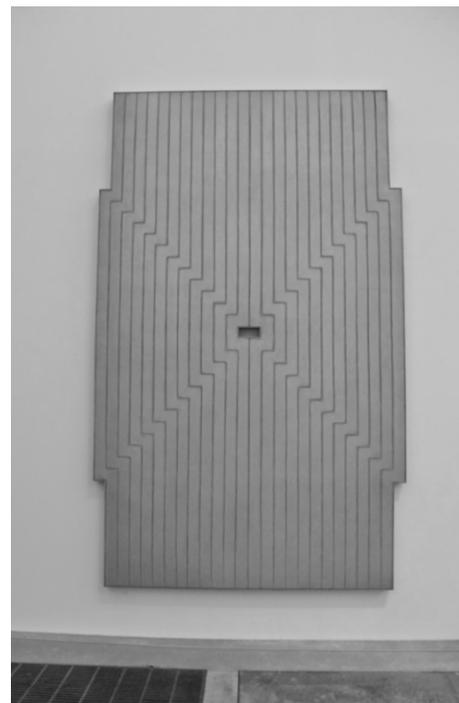
Apresento a imagem de um protótipo produzido sobre chapa de madeira no qual estudo as passagens de cor e possibilidades de alinhamento e textura na superfície trabalhada.



**Figura 64-** Tiago Giora. Subcutâneo 01, ou R\$ 68,00 (2014), protótipo.  
Fonte: Material de documentação do artista. Fotografia: Juliana Lima.

Neste protótipo exploro a visualidade de uma composição com notas de dois reais. O azul aparecendo por trás do branco com seus limites borrados que sugerem o inacabado e a possibilidade de lixar mais, abrir mais, revelar mais do dinheiro que cobre a superfície abaixo da pintura. Como acontece em muitos dos meus trabalhos, concentro-me no procedimento: o que o trabalho vai desencadear? Para que tipo de percepção a intervenção servirá de guia? Qual o comportamento do corpo e dos sentidos frente ao espaço alterado por essa ação artística? Todas essas questões geradoras estão dentro de um trabalho que se estabelece como procedimento. A aplicação deste procedimento muitas vezes entra em paralelo e constitui uma segunda decisão a ser tomada. Esta segunda decisão pode ser motivada por fatores externos ao espaço e ao fazer, elemento central da proposta. Fatores que vão desde a memória e a experiência pessoal do artista, até referências pontuais que se associam a uma ideia específica do projeto.

No caso deste protótipo, ao qual comecei a chamar de “R\$ 68,00” a configuração em quadrantes que desenha uma cruz no centro do retângulo vem como citação visual – não necessariamente reconhecível – da obra “*Sixmilebottom*” de Frank Stella. Lembro-me de ver esse trabalho na galeria *Tate Modern*, em Londres, e tentar reproduzir sua regra geradora em um croqui no meu caderno. Na pintura o artista parte de uma abertura retangular no dentro da tela e vai traçando faixas de tinta, pintadas na largura do pincel, que contornam essa abertura em quatro



**Figura 65-** Frank Stella, *Six Mile Bottom*, 1960. Fonte: [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

quadrantes simétricos. O procedimento estabelecido como regra inicial acaba definindo uma imagem final que não é antecipada, mas sim resultado de uma ação quase mecânica, que associo com o meu movimento de lixar. O pintar sobressai à pintura assim como o lixar sobressai à forma do perímetro lixado em um procedimento contínuo e não hierarquizado, segundo o qual o trabalho se conclui com a decisão do artista de parar a ação, e não com o fechamento de uma composição formalmente completa. Meu processo lê estruturalmente algumas obras minimalistas, agregando importância ao extra campo da intervenção, ou seja, considerando-o como elemento da proposta.

Sobre a forma das ilhas de dinheiro trazidas à superfície das paredes em um espaço de intervenção ainda indeterminado, penso que o mais adequado seria definir áreas “orgânicas” simples, arredondadas ou ovaladas, sem muitas reentrâncias ou protuberâncias que pudessem reivindicar alguma potência formal autônoma. Ao invés disso minha proposta buscaria revelar na pele branca de uma sequência de paredes uma série randômica de círculos imprecisos, como manchas de dinheiro aparentes aqui e ali, umas mais, outras menos transparentes. Para tanto, além da colagem das cédulas, da aplicação e lixação de massa corrida, penso em trabalhar com veladuras de tinta branca aguada buscando criar uma graduação sutil do contraste entre o que brota à visão e o que permanece escondido.

Outra decisão que flerta com o circunstancial teve grande influência na definição atual deste projeto e está relacionada à escolha do dinheiro<sup>99</sup> como elemento catalisador da materialidade da parede e indicador de sua espessura em camadas sobrepostas de pele. A frustração e o reconhecimento da minha grande inabilidade para montar projetos de arte em resposta a editais de seleção de exposições ou festivais levou-me a pensar em um trabalho que resolvesse, na forma de ensaio, ao menos dois itens obrigatórios deste tipo de edital: memorial descritivo e orçamento.

Para a intervenção que proponho neste momento dei o nome de “R\$ 500,00” e as cédulas trabalhadas terão valor de dois e cinco reais. Nesta configuração ampliada o trabalho está sendo pensado para ocupar mais de uma parede, criando um senso de continuidade através de um ambiente interno parcialmente compartimentado. Cada ilha de dinheiro deve aflorar

---

<sup>99</sup> A utilização de cédulas ou a referência ao valor do dinheiro como tema de projetos artísticos não é, de maneira nenhuma, novidade. Desde Cildo Meireles e Andy Warhol até a artista gaúcha Daniele Marx, as reflexões da arte sobre o dinheiro ou as mais abrangentes considerações sobre o valor da arte através da história e na sociedade atual formam um campo de pesquisa muito extenso ao qual faço menção a partir de seus pontos de tangência com meus trabalhos da série “Subcutâneos”.

Como ponto de aprofundamento a esse debate, reproduzo o link para um trecho do livro “Arte & dinheiro de Katy Siegel, Paul Mattick, no qual o crítico Paulo Sérgio Duarte discorre sobre o assunto e mapeia algumas fontes e exemplos desta temática no contexto histórico: Disponível em: <<http://www.zahar.com.br/sites/default/files/arquivos//t1369.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

Cildo Meireles reconhece que a moeda, enquanto representação icônica, itinerante de um país, torna-se parte de um jogo hegemônico de territorialização. O monopólio social da moeda é tratado nas edições de cédulas de moedas feitas por Cildo, Zero cruzeiro / Zero centavo (1974-78), zero dólar (1978-84) e zero cent (1984). Em *Árvore do dinheiro* (1969) 100 cédulas de um cruzeiro são dobradas, presas por dois elásticos cruzados, colocadas sobre um plinto tradicional para escultura. O trabalho *Eppur si move* supunha um processo pelo qual uma soma inicial de mil dólares canadenses passam por sucessivas operações de troca por libras esterlinas, depois por francos franceses e assim por diante; após dezenas de operações a soma inicial está reduzida a quatro dólares e alguns centavos, que é então guardada em um cofre transparente em forma de porquinho. Finalmente, o artista também trabalha com cédulas em sua série de *Intervenções em circuitos ideológicos*, no qual carimbava cédulas com a pergunta: *quem matou Herzog?* Que representava uma denúncia contra a tortura no período da ditadura no Brasil.

MEIRELES, Cildo. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 44, 47, 49.

mantendo uma relação entre sua posição e dimensão e a proximidade ou distanciamento das pessoas que transitam pelo espaço – quanto mais próximo do fluxo paralelo de passagem, menor a dimensão da ilha e mais esbranquiçada a cor sobre as notas. Abaixo apresento um croqui perspectivo feito para simular alternativas de implantação do projeto em um espaço expositivo para o qual um edital atualmente convoca propostas.



**Figura 66**– Tiago Giora. Subcutâneo 02, ou R\$ 500,00 (2014). Croqui de projeto.

Nesta alternativa de instalação a parede recebe um tratamento geral, procurando criar algumas áreas bastante extensas e com transparência sutil nas quais a camada de dinheiro seria perceptível apenas quando observada desde uma distância muito pequena. O chamado para que o corpo se aproxime e veja a superfície muito de perto, quase chegando a tocar a parede, alerta também para os elementos além da imagem. À medida que se aproxima, a visão vai para as texturas do papel colado, do líquido branco lavado e das imperfeições do reboco. A identificação definitiva de que aquilo que rompe a superfície do branco é dinheiro e a posterior conclusão de que o dinheiro é verdadeiro marcam estágios de aproximação e descoberta guiados pela curiosidade. A sensação de que essa pele de dinheiro poderia prolongar-se por toda a parede leva o observador a analisar com profundidade aspectos da execução e aparência da pintura. Esse comportamento atento que não é normalmente associado à fruição da arquitetura é a porta de entrada para os questionamentos que quero propor acerca da materialidade do espaço e da possibilidade de significação das estruturas construídas dentro experiência psíquico-cultural da percepção do lugar.

A interação entre o espaço e o corpo por meio de seus movimentos e das atividades realizadas dentro dele, a estrutura arquitetônica percebida simultaneamente como container e como conteúdo – casca e recheio – pele e carne. A série “subcutâneos” de colagens de dinheiro entra na minha produção na esteira de uma pesquisa que colhe ideias da fenomenologia da arquitetura e de processos poéticos nos quais a escultura, a intervenção e a performance artística procuram uma ressignificação da presença. A obra do artista americano Bruce Nauman é para mim uma referência no que tange o uso do corpo como ferramenta de descoberta do espaço e o movimento como demarcação do lugar ocupado por esse corpo que se mostra nos vídeos do artista como testemunha de uma experiência profundamente introspectiva.

A marcada preocupação de Nauman com as barreiras (paredes, pisos e telas), defendendo-as como lugares a serem transcendidos e que, por outro lado, podem também incorporar o sujeito; pode indicar um desejo quase histérico por comunhão no interior da frágil intimidade de que a sociedade pós-moderna usufrui. Em trabalhos tais como “tocar uma nota no violino enquanto eu caminho pelo meu atelier” (1967-68), “Dança ou exercício no perímetro de um quadrado” (1967-68), e “Carne ao branco ao preto à carne (1968), Nauman parece enxugar a estimada tradição da performance solo de seus atributos mais valiosos, transformando o momento quando o artista demonstra seu domínio técnico e individualidade pessoal em juma tarefa repetitiva e sem emoção que frequentemente oculta a personalidade do artista [...]<sup>100</sup>

Nas performances de Nauman a relação do movimento corporal com o espaço do atelier dá ênfase, geralmente, à delimitação de uma área tem papel determinante no desenho do movimento executado pelo corpo. O artista desenvolve uma atividade programada em uma fração de espaço e de tempo fechados – entre as quatro paredes do Studio – que definem a extensão da ação e permite que ela se repita em *looping* a partir dali. O foco principal permanece no corpo ou no sujeito artista que é, conforme analisa a passagem reproduzida, questionado na introspecção e fragilidade do gesto, e obliterado na repetição mecânica de uma ação maçante e infrutífera. Parece-me que Bruce Nauman constrói em suas performances uma situação pessoal de ação e de presença, o atelier do artista é percebido e definido pelo corpo que o

---

<sup>100</sup> *Nauman's distinctive concern with barriers (walls, floors, and screens), marshaling them as sites to be transcended and yet which can also incorporate the subject, may imply an almost hysterical desire for communion in the fragile intimate society of postmodernity. In works such as Playing A Note on the violin While I Walk Around the Studio (1967-68), Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (1967-68), and Flesh to White to Black to Flesh (1968), Nauman seems to drain the esteemed performance tradition of the solo of its most prized attributes, transforming a moment when the single artist demonstrates his or her technical mastery and personal individuality into a repetitive and emotionless task which, more often than not, occludes the artist's personality.* Traduzido por Tiago Giora. SLIFKIN, Robert; NAUMAN, Bruce. **Going Solo**. Portland, Companion Editions, 2012. p. 31-32.

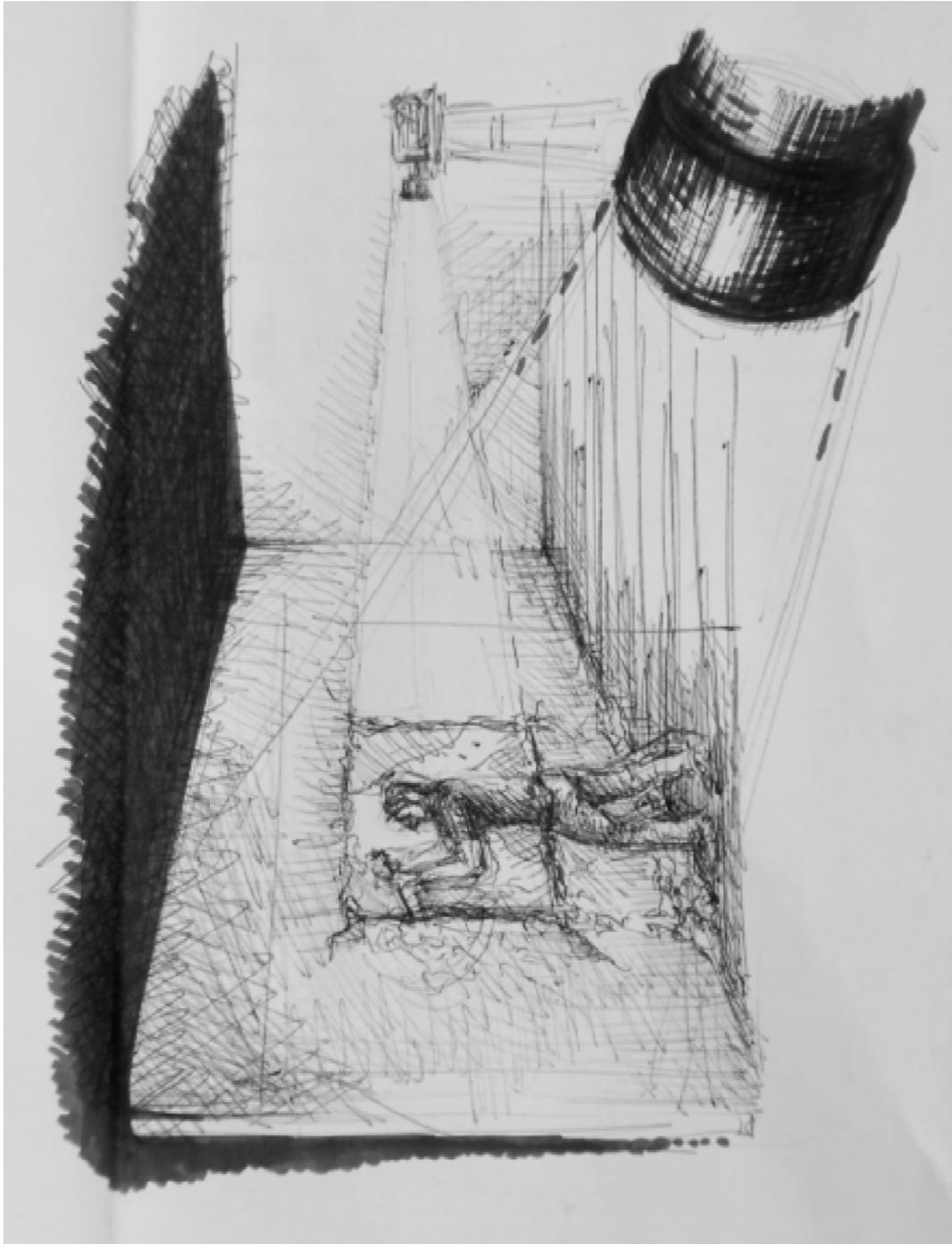
ocupa e as ações que tencionam suas barreiras, colocando o corpo dentro do lugar, e marcando também a posição do expectador do vídeo, em um espaço que se define pela separação. O fora onde eu estou como oposto ao dentro onde o artista está.

Observo muitas semelhanças entre as performances de Nauman e algumas ideias chave em meu trabalho. Gostaria, entretanto, neste momento de concentrar-me em algo que me parece uma diferença fundamental: o protagonismo do corpo ou o protagonismo do espaço em uma relação de trocas e limitações recíprocas. O corpo em Nauman é o corpo do artista, em seu atelier, executando movimentos que nos contam de processos de transcendência, de introspecção ou de autoconhecimento. E, mesmo aceitando com naturalidade o fato de que as performances do artista têm seu caráter subjetivo e até pessoal enfatizado pelo conhecimento de que aquele é realmente o atelier onde Nauman trabalhava, e não um espaço expositivo ou algum cenário arranjado especialmente para a gravação dos vídeos, mesmo assim entendo que o assunto central desses trabalhos se localiza na esfera da ação do artista, e não nos objetos ou espaços sobre os quais essas ações são operadas.

De modo diferente, tanto as abrasões realizadas na parede quanto as peles de dinheiro são trabalhos – ou procedimentos de trabalho – nos quais eu, como artista, me subtraio, ou pelo menos me neutralizo enquanto presença criadora ou enquanto reflexo de uma subjetividade com a qual o expectador pudesse se identificar. Da minha ação sobressai-se o espaço alterado. Um espaço que convoca o corpo a reagir e que se coloca tão presentemente como coisa – forma, matéria e tempo – que acaba englobando o artista, transformando seu corpo em mais um objeto, marcando posição em um lugar já povoado de referências.

É deste tipo também, a relação que proponho com o espaço em “Cavar a projeção”, projeto desenvolvido em parceria com a artista Tula Anagnostopoulos. A proposta partia de um vídeo projetado em uma parede branca. Nela eu trabalharia com uma ponteira, aranhando e cortando a superfície ao longo das linhas do retângulo da projeção. O vídeo deveria continuar enquanto uma câmera registraria minha ação, a partir de um ponto vista mais afastado. O final da performance seria o momento em que meu corte aprofunda-se o suficiente pra fazer com que o retângulo se solte, caindo para fora da parede e produzindo uma abertura através da qual o vídeo passaria e desapareceria.

Relaciono esse projeto com as obras citadas de Bruce Nauman, sobretudo quando penso no tipo de movimento executado pelo corpo. Já trabalhei com entalhe em pedra e, preparando-me para realizar esse projeto fiz alguns testes com a ferramenta. Rasgar uma parede de alvenaria com uma ponteira, sem martelo, sem serra e em uma seção contínua de tempo até atravessar toda a espessura seria uma tarefa possível, mas fisicamente muito empenhativa. Ao expectador do vídeo meus movimentos repetitivos talvez parecessem sem finalidade. E o esforço circunscrito a um espaço confinado reafirma a vinculação do corpo a este recinto, como acontece em Nauman, convidando o expectador a ir além da literalidade dos elementos que se apresentam na tela.



**Figura 67** - "Cavar a projeção", 2011. Croqui de projeto

Dessa associação com as ações de Nauman, o corpo surge no trabalho como primeiro ponto a ser discutido. O corpo específico de que tratamos – aquele que aparece no vídeo – não executa uma ação permitida ou sugerida por este fragmento de espaço apresentado, dentro de um leque de ações potenciais como caminhar, sentar-se ou deitar-se no piso, encostar-se contra a parede, saltar, arrastar pés ou mãos nas superfícies, etc. a objetividade do espaço existente estabelece condições de movimento e existência para o corpo que ocupa e dá sentido às formas exteriores a ele. Esta objetividade das formas relaciona-se com a percepção de modo a construir uma coerência no todo formado pelo corpo e seu espaço entorno. É essa coerência entre corpo e contexto, descrita abaixo pelo crítico de arquitetura Dalibor Vesely, que o trabalho persegue.

O único absoluto é o corpo humano situado e sua capacidade de constituir um espaço coerente. A constatação de que o sujeito pode restaurar uma noção de coerência espacial sob condições de ambiguidade espacial aponta para uma estrutura mais primordial e escondida, localizada nas profundezas da condição humana. Esta estrutura – disponível a priori – é resultado de nosso envolvimento prévio com o mundo ao redor<sup>101</sup>.

A noção de que a experiência anterior constrói em nossa percepção uma estrutura do espaço, que transcende a configuração momentânea da forma e da matéria encontra ressonância na minha ação de cavar a parede, desvendando o conhecimento de uma espessura escondida por trás da

---

<sup>101</sup> *The only absolute is the situated human body and its capacity to constitute a coherent space. That the subject can restore spatial coherence under conditions of spatial ambiguity points toward a more primordial, hidden structure situated in the depths of human condition. This structure – available to us a priori – is the result of our earlier involvement with the surrounding world.* Traduzido por Tiago Giora.

VESELY, Dalibor. **Architecture in the Age of Divided Representation**. Cambridge: The MIT Press, 2004.p. 48.

superfície alisada. Experiência, memória e conhecimento entram em jogo em uma ação que desvia-se das pré-definições do espaço que remeteriam, em última instância, a um programa de necessidades e um projeto arquitetônico. Em "*Architecture in the age of divided representation*", Vesely explora os mecanismos com que a percepção humana rearticula dados sensoriais alterados por limitações como a deficiência visual, a reflexão da imagem em um espelho d'água, ou a desorientação causada pela ausência de gravidade em uma estação espacial. O autor analisa os processos mentais associados à memória do espaço e sua atuação no sentido de reconstruir um referencial coerente de espaço que sirva de suporte à orientação e ao movimento do corpo.

Um “espaço arquitetônico coerente”, onde a forma é associada à atividade humana engendra referências que ultrapassam a experiência presente, buscando ancoragem na memória e nos padrões de comportamento arraigados culturalmente. Pois, o que a leitura de Vesely acrescenta na compreensão do projeto “Cavar a projeção” é a ideia de existência de um espaço implícito, localizado além das superfícies projetadas pela arquitetura:

Não existe uma origem ou plano fundamental do espaço, pela mesma razão que não existe um plano fundamental do mundo. Ao invés disso existe um continuum de referências fazendo a mediação entre a forma mais articulada e explícita do espaço e sua estrutura mais profunda e implícita<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> *There is no ultimate origin or ground of space, for the same reason that there is ultimate ground of the world. Instead there is a continuum of references mediating between the more articulated and explicit form of the space and its implicit deep structure.* Traduzido por Tiago Giora  
VESELY, Dalibor. “Architecture in the Age of Divided Representation”. Cambridge: The MIT Press, 2004. p. 49.

O que está implícito está sempre escondido, e é, por definição, indireto. O que estaria implícito em uma projeção de vídeo sobre uma parede branca? Mais fácil seria determinar o explícito, para depois aproximar-nos dessa estrutura mais interna. Na projeção, a ênfase está na imagem projetada, a imagem em movimento que normalmente reivindicaria toda a atenção dentro de um espaço que não oferece nada além do branco da parede que emoldura o clarão do vídeo e a madeira opaca dos tacos do piso, ocupando a faixa mais baixa da tela. O vídeo é que rompe o silêncio e a imobilidade das superfícies frias, ele é que convoca o olhar dizendo: aqui está acontecendo algo, é daqui que virá a informação nova.

O conhecimento prévio e uma observação atenta poderia informar-nos sobre a série de fatores que não afetam, em princípio, o conteúdo do vídeo que visionamos. São esses os elementos implícitos com os quais nos propomos a trabalhar nessa intervenção, deslocando da periferia para o centro do foco perceptivo formas, materiais e a concretude do espaço construído que normalmente ficam subjugados ao protagonismo da imagem projetada, circunscrita na virtualidade de uma janela de luz.

A seguir me proponho o exercício de listar algumas características literais, implícitas à situação espacial que queremos criar: antes da projeção existe um aparelho projetor de vídeo; o vídeo é essencialmente luz; ele forma a figura de um retângulo horizontal dentro do qual aparece a imagem; o vídeo é projetado em uma parede; esta parede é possivelmente feita de tijolos cerâmicos, cimento, reboco e tinta; detrás da parede o espaço continua em uma nova configuração; seguindo o plano da parede em qualquer sentido chega-se a uma aresta que configura uma mudança de direção; a madeira escura e manchada do piso contrasta com a brancura parelha da parede. Estas e outras observações povoam a experiência de estar nesse lugar e interferem

na percepção do vídeo. Este, por sua vez, é identificado objetivamente como elemento estranho, novo, como aquilo que não está implícito à condição de ser sala e, portanto, é identificado como interferência e como elemento chave da intervenção artística ao qual se deve dedicar uma atenção focada.

A interferência performática na parede, além de estabelecer um embate físico do corpo com a matéria, desloca, ou antes, multiplica o foco de atenção, criando camadas diferentes de ação que se oferecem ao público. A ponteira na mão funciona como um prolongamento do corpo, uma ferramenta rudimentar que, ao rasgar a parede, sublinha o retângulo da imagem e cria um jogo de vai e vem entre o virtual e o concreto.

A imagem descreve sua saída do projetor em um cone de luz que vai se abrindo e perdendo intensidade a medida que se afasta. A visualização do vídeo depende da interceptação deste cone por uma superfície perpendicular ao eixo de projeção. Ao tencionar a materialidade desta superfície a própria luz é trabalhada enquanto volume, em um circuito que busca a literalidade da forma e encadeia as ações a partir da origem de cada um dos elementos integrantes da intervenção. O retângulo que limita a imagem, ao ser cortado começa a ser corporificado, ganhando espessura, recheio e matéria. No outro extremo do espectro, o vídeo que segue rodando dentro do retângulo convida o olho a mergulhar na virtualidade da tradicional janela renascentista, criando um espaço de desconexão com a realidade momentânea e a fisicalidade do corpo e do lugar ocupado.

Pode parecer curioso, nessa análise, que eu ainda não tenha mencionado e apresentado a imagem que será projetada. A intenção de materializar um retângulo de projeção, transformando o virtual em concreto independia da definição do conteúdo específico da imagem projetada. Assim, essa nova camada de significado foi nascendo de conversas nas quais Tula e

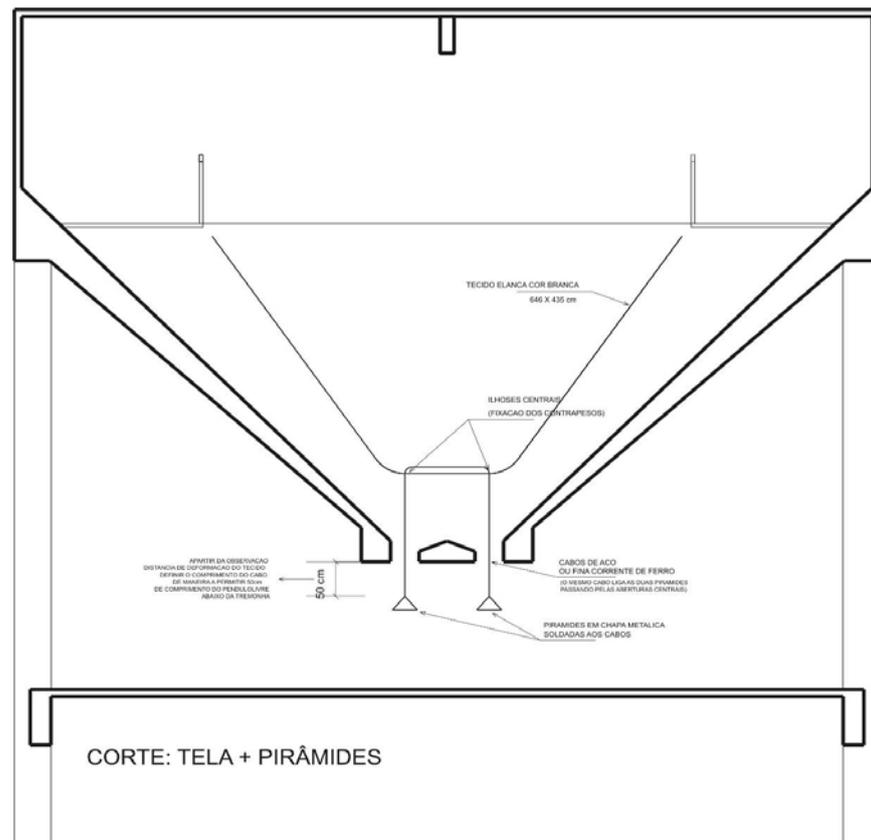
eu combinamos nosso pontos de vista até chegar a posições mais ou menos definitivas inclusive em relação a posicionamentos de câmera e ajustes de som e imagem. Devo confessar que a decisão sobre o conteúdo específico do vídeo foi algo de que voluntariamente me retirei. Interessavam-me mais especificamente definir algumas condições pontuais tais como a duração, a inclusão de imagens de paisagem ou outras situações com grande sugestão de profundidade, uma composição de frames que enfatizasse as bordas cortadas (“cropeadas”, sangradas) da imagem, etc. Minha preferência ia sempre no sentido de sublinhar os códigos da imagem e os limites artificiais da projeção, que separavam a “parede tela” da “parede sala”.

O ponto final da performance explicita esta referência à janela virtual da pintura por meio de uma abertura retangular que se forma na parede e recebe a imagem, encaixada dentro de si. Mas essa imagem que atravessa - imaterial como a luz - não pode mais ser percebida. Será que essa imagem visível teria ficado impregnada na placa de tijolos, tinta e reboco caída do lado de lá da parede? O que fica demonstrado ao expectador é a interdependência entre imagem e suporte, e nessa relação, a imagem empresta à parede um pouco de sua potência significativa, da estranheza do elemento novo, que não pertence ao contexto, assim trazendo-a ao foco da percepção e configurando-a como objeto da intervenção artística.

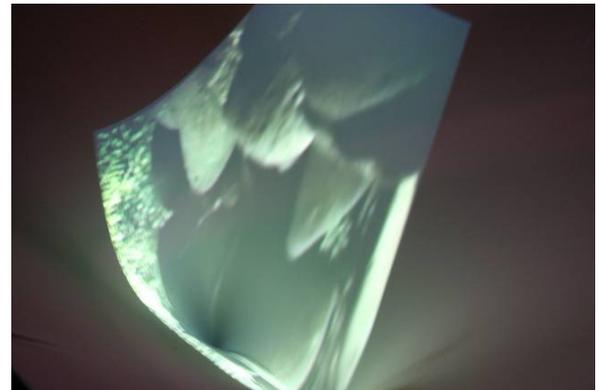
O papel na fotografia impressa, o tecido da tela em uma projeção de vídeo, a parede em uma projeção direta... A ênfase dada à materialidade do suporte, por trás da imagem fotográfica ou do vídeo, aqui trabalhado por meio da escavação na parede, já havia sido questão central de um trabalho que realizei na Galeria Lunara em 2007. Reproduzo a seguir um trecho do texto escrito sobre este trabalho como parte da minha dissertação de mestrado:

### **Ponto de fuga, 2007**

Buscando usar o espaço tridimensional em uma proposta que devia tratar das imagens (bidimensionais) – minha intervenção procurava discutir e por em cheque esta aparente oposição. A ação se consistiu em elaborar um dispositivo de projeção, com uma tela esticada sobre a abertura central, cobrindo horizontalmente a boca da tremonha (silo de armazenamento de carvão). Na tela seriam projetadas fotografias e vídeos por meio de um projetor multimídia instalado no forro da galeria e apontando para baixo. A operação mais importante seria a adaptação da tela ao espaço, obtida por meio de contrapesos fixados no centro do tecido, que esticavam para baixo a superfície horizontal em direção as aberturas no piso. Esses pesos eram pirâmides metálicas presas à tela por correntes que cruzavam as aberturas na ponta do funil e pendiam no pavimento inferior a uma altura de aproximadamente 1,5m. Eles protendiam a o tecido elástico, fazendo-o quase encostar-se às laterais e ao fundo da tremonha. Como resultado as imagens projetadas também sofriam uma deformação.



**Figura 68**—Tiago Giora. Ponto de fuga (2007). Galeria Lunara, Usina do Gasômetro. Desenho do autor.



**Figura 69**—Tiago Giora. Ponto de fuga (2007). Galeria Lunara, Usina do Gasômetro. Fotografia do autor.

A deformação aqui tinha o papel fundamental de lançar a questão da interação entre trabalho e galeria. Mais do que isto, a interação entre a imagem e a arquitetura, num jogo disputado de igual para igual, no qual o pano de fundo neutro e invisível da tela de projeção, da parede, do piso onde a imagem se projeta; assumiam uma participação ativa no contexto do trabalho e na própria visualidade da imagem. Está claro que as fotografias e vídeos que estavam expostos nas paredes, continuavam a ocupar um lugar privilegiado na hierarquia do olhar do público – delas esperava-se apreender uma narrativa ou linha conectora das imagens que passavam, criando alguma espécie de sentido unificador da proposta. Ainda assim a deformação cônica acentuada se mantinha sempre presente na visão, e não permitia esquecer a forma do lugar onde a projeção acontecia.

A tela de tecido que cobria as paredes inclinadas da tremonha mostrava que a deformação visível nas imagens projetadas não acontecia de modo planejado, mas desenvolvia-se circunstancialmente em função das formas do espaço onde o trabalho era inserido. A tela elástica podia ser, em certo sentido, percebida como o próprio corpo material da imagem (em um contexto neutro e sem referências ela se esticaria parelha e reta, perpendicularmente à visão). A elasticidade do material conservava viva a possibilidade de uma reversão da deformação e um retorno da imagem ao seu estado de neutralidade e independência. A partir desta possibilidade a deformação se torna mais dramática, mais ativa; e a participação da arquitetura da galeria, mais evidente e incômoda.

### 3.6 O Lugar como Laboratório de Ações Artísticas



## A CASA NA CIDADE

*A casa da família em Porto Alegre foi construída no início dos anos 80 com projeto assinado por um arquiteto conhecido de Cláudio. Ela ocupava um terreno de esquina em uma zona residencial de classe média-alta, de frente para uma avenida cujo tráfego de veículos aumentara muito através dos anos. O caráter bem mais tranquilo da rua lateral – com apenas uma quadra de extensão e conservando o calçamento em paralelepípedo irregular – levou Cláudio a reposicionar para ali o portão de acesso ao terreno. Assim, a fachada principal mantinha uma relação de afastamento, sem acesso para pedestres e separada da calçada por uma série de barreiras visuais que tento listar agora: um muro de alvenaria com pilastras robustas e quadradas que emolduravam planos de grade vertical pintada de verde; arbustos altos e bem ajardinados colados à grade; e uma grande araucária que sombreava o jardim; folhagens verde escuras camuflavam as grades da porta de entrada; e as sacadas no segundo andar eram sombreadas pelo beiral do telhado.*

*A porta de grades na rua lateral ficava bem no limite do terreno, sobre um pequeno degrau de basalto. Depois da identificação pelo porteiro eletrônico precisava-se fazer algum esforço, num movimento de puxar a grade para cima e depois empurrá-la para dentro de modo a evitar que o trinco ainda emperrasse a abertura. Muitas vezes esse exercício demandava mais de uma tentativa e vários apertos do botão de destrancar, localizado na base do interfone no corredor da casa. Aberta a grade, o visitante devia fechar o portão atrás de si e andar alguns passos até o acesso principal. Nesse curto caminho os canteiros altos construídos com grandes cascalhos arredondados delimitam a fronteira entre a casa e o jardim, forrado com um gramado de folhas finas e compridas, cobertas aqui e ali pela grimpã que caía da araucária. Os muros de divisa com os vizinhos eram cobertos de hera escura e densa.*

*Depois de esperar por resposta no interfone e de lutar por algum tempo com o portão gradeado, o visitante chegava à entrada com a impaciência de quem já havia perdido tempo suficiente em uma tarefa tão banal como abrir uma porta. Ouvia*

*passos se aproximando do outro lado de uma grande porta de madeira marrom-amarelada, mais alta e larga que o usual com frisos retangulares acima e abaixo da maçaneta redonda de latão. A chave girava duas voltas em cada uma das duas fechaduras, fazendo sons ásperos de metal se encaixando, com atrito. Ao se abrir, esta maciça porta revelava uma também robusta espessura, mas, apesar de seu peso, girava suave e rapidamente em dobradiças bem lubrificadas.*

*Durante o dia, quem abria para as visitas era normalmente a empregada, mulher simpática, sempre muito atarefada e com aparência cansada. Nair trabalhava na casa há mais de vinte anos, mas ainda se atrapalhava com o grande maço de chaves que abria todas as numerosas portas e as ainda mais numerosas trancas, mantidas sempre fechadas. Assim, mesmo depois de aberta a porta de entrada, ainda eram necessários um pouco de calma e bom humor para puxar conversa e trocar alguns comentários enquanto Nair tentava abrir as duas fechaduras da grade entre o jardim e o pequeno hall de acesso com dois vasos de cerâmica e um de metal onde se colocavam os guarda-chuvas molhados. Raramente conseguia-se entrar na casa em menos de cinco minutos.*

*Talvez fosse de se esperar que o volume monolítico da edificação, com suas aberturas pequenas e seus três pavimentos contando com a garagem, tivesse um interior amplo e mais aberto, usufruindo da liberdade de uma vida privada bem protegida por muros, grades e recuos bem distribuídos e agregados de uma vegetação que também cumpria a função de esconder e afastar – lembro-me aqui dos arbustos espinhosos que corriam ao longo do muro da rua lateral. Mas contrário a esta expectativa, o interior da edificação era muito compartimentado, com portas e divisórias de madeira promovendo separações mesmo onde o projeto e a alvenaria não haviam previsto. Os corredores em L ou T tinham quebras de 90 graus e o poço de escadaria, em seus três andares de subida, nunca ficava suficientemente iluminado pela clarabóia em vidro leitoso, colocada no alto desta sucessão de pés direitos generosamente dimensionados. Desta maneira os espaços de circulação da casa eram sempre bastante escuros e a iluminação artificial amarela das lâmpadas incandescentes*

*era ligada, mesmo durante o dia quando alguém precisava se deslocar e apagada logo em seguida por economia de energia.*

*Volumetricamente, a casa se aproximava de um cubo um pouco verticalizado com telhado em duas grandes águas caindo em beirais pronunciados. Em sua periferia, aproveitando a luz que entrava das janelas eram localizados os espaços de estar. Cozinha e salas no primeiro pavimento e dormitórios no segundo, com a garagem semi-enterrada tirando partido da declividade da rua lateral. Mesmo nesses aposentos o contato do interior com a rua era filtrado por cortinas, venezianas, grades e floreiras, de modo que a luz entrava difusa e a rua, emoldurada pelas esquadrias de madeira parecia um pano de fundo muito distante, quase inalcançável através das barreiras que se interpunham ao olhar. O voyeurismo era inibido não só de fora para dentro, mas também de dentro para fora, como se ao habitante da casa não interessasse realmente muito contato com nada fora de um universo fechado de subjetividades e entes queridos. A única vista realmente franca era da janela dos fundos, onde a suíte do casal se abria para o jardim em uma sacada longa e atulhada de livros. Este jardim, muito bem cuidado só se assemelhava ao jardim da frente em seu esforço de camuflar os limites, com trepadeiras e arbustos cobrindo quase toda a superfícies dos altos muros de divisa do terreno. Neste espaço recluso, mais distante do barulho da avenida, as flores e os tons verdes claros dominavam e mantinham um ar de leveza primaveril quase por todo o ano.*

*Finalmente a garagem, espaço de trabalho de uma pessoa que ama trabalhar. Marcenaria, carpintaria, consertos em geral eram para Cláudio uma fonte de prazer e relaxamento da mesma maneira que para a maioria das pessoas podia ser o hábito de assistir uma novela. Cláudio não se sentia confortável com atividades passivas ou contemplativas. Não quando havia tanto a consertar, a manter: dobradiças rangendo, uma gaveta desalinhada e uma guerra sem trégua com formigas miúdas, baratas e os terríveis cupins. A garagem era a verdadeira sala de estar do dono da casa, com todo o tipo de ferramentas e peças acumuladas ao longo dos anos e já apertadas neste grande espaço com paredes em blocos rústicos de granito e grossos rejuntas de cimento envernizado. Ali mal havia espaço*

*para transitar, num equilíbrio muito sutil entre a desordem do excesso e a precisão meticulosa das caixas etiquetadas dentro das quais tudo estava previsto, até o último parafuso.*

*Esta era a casa de Cláudio, um lugar de onde ele raramente sentia a necessidade de sair – apenas para compromissos sociais ou de trabalho que lhe pareciam um pouco inconvenientes. Isolamento, internalização, privacidade e proteção são características que descrevem bem as sensações transmitidas por esta edificação. Características que se concretizam fisicamente em uma arquitetura que difere em muito das minhas concepções, da minha personalidade e das minhas vontades – para o dia em que eu puder projetar e construir minha própria casa. Mas elas são tão perfeitamente o retrato daquilo que conheço a respeito de Cláudio, que não consigo deixar de admirar esta construção. Ela é um lugar e é uma pessoa, com toda a profundidade insondável de sua personalidade.*

De volta à pesquisa, a casa de Cláudio me serve como incentivo para pensar na intencionalidade dos espaços, a ligação entre o espaço criado e a vontade – a identidade – de seu criador. Tanto na arquitetura como na arte, os objetos construídos dificilmente conseguem anular a presença do arquiteto ou do artista. Estas ficam expressas nas decisões ramificadas na forma sensível daquilo que foi construído a partir de uma ideia, de um projeto. Este tipo de relação de identificação entre habitante e lugar habitado é construída no cotidiano e impacta a maneira como o indivíduo percebe e se relaciona com esse lugar.

Podemos pensar que a rotina vai adormecendo a percepção do espaço, que deixa, gradualmente de excitar os sentidos. Que a repetição das visuais, das dimensões e materiais reduz a atenção e, por conseguinte a percepção. Neste subcapítulo procuro defender uma possibilidade oposta. Da mesma maneira como acontece com o personagem da narração acima, em alguns

espaços do cotidiano a permanência prolongada pode criar situações interessantes sobre o ponto de vista da percepção individualizada do espaço. Na arte os lugares de trabalho são um bom exemplo deste tipo de relação, onde a familiaridade transforma os objetos e as formas da arquitetura em algo mais do que um cenário da atividade artística. O atelier pode ser transformado em objeto de trabalho.

Dou sequência a minha abordagem do contexto e das contingências no processo artístico, fazendo uma reflexão sobre os meus lugares de trabalho e o uso que tenho feito de seus objetos e de estruturas arquitetônicas. Esse espaço e essas coisas que estão sempre ali, ao alcance das mãos são condicionantes a partir dos quais surge a vontade de produzir arte e de pensar construindo em qualquer lugar. Muitas vezes sem planejamento e sem uma intenção definida, o trabalho surge da vivência com os materiais e com o espaço do atelier-mundo, produzindo um fazer contínuo que, em meu processo de trabalho, é parte fundamental da criação artística.

O conjunto de ações que denomino “Laboratório de operações artísticas” começa a se desenhar a partir da compreensão concreta do espaço no qual me encontro. Cada estrutura e cada objeto é uma forma que define a volumetria desta sala. Como procedimento inicial destas experiências espaciais em atelier me proponho fazer uma lista de objetos.

O exercício me parece satisfatório visto que ao longo da lista a observação tende a ficar mais detalhada e atenta a detalhes ligados à sua materialidade. Vou atentando para objetos que haviam passado despercebidos por vários meses de um convívio diário no meu local de trabalho – sala de aula/atelier. Vários destes objetos, ao serem vistos sob a luz de uma intencionalidade artística, já se apresentam como uma ideia de trabalho. Busco nesta etapa deter-me sobre estas operações que

funcionam como uma base de dados coletados a partir de uma série de intervenções efêmeras em meus espaços de uso cotidiano. Cada uma das intervenções executadas é acompanhada de uma descrição precisa das alterações sofridas pelo local específico e sua área de abrangência. Cada laboratório é acompanhado de documentação fotográfica e de reflexões acerca de possíveis repercussões dos trabalhos face aos usos do espaço, e nos interessa prospectar a maneira como este é percebido.

A atitude de procurar objetos na arquitetura é, por si só uma estratégia de atuação artística. Estes objetos elencados podem ser relacionados a outras propostas como, por exemplo, a preparação para a intervenção na Universidade do País Basco ou com a seleção de espaços intervalares para os encaixes de *Puzzle*. Desta maneira considero esse procedimento relatado no capítulo final deste estudo como o fechamento de um ciclo que traz a ação de volta para o procedimento de levantamento, referência inicial de pesquisa.

Antes de apresentar a primeira intervenção realizada neste atelier, considero importante olhar mais especificamente para o procedimento de listagem e catalogação dentro da minha prática artística e na prática dos artistas que me auxiliam a compreender esta operação. Encontro esta operação como um antecedente da concretude nos processos de seriação minimalistas. Vem à memória referências deste tipo de estratégia na prática de Richard Serra e Sol Lewitt que influenciam em maior ou menor grau as minhas intervenções no espaço.

Esta ação reflexiva, tem raízes nas proposições conceitualistas que buscavam criar um plano de consciência do gesto. O olhar dos artistas sobre seus processos de trabalho configura um campo de pesquisa muito rico, em contato com as práticas de levantamento, listagem e catalogação de que me valho neste laboratório de ações.



**Figura 70-** Tiago Giora, levantamento fotográfico de atelier, Porto Alegre, 2009. Fonte: material de documentação do artista.

Em sua *Verb List* de 1972 Richard Serra enumera ações com potencial de modificação da matéria construindo um texto ao mesmo tempo seco e objetivo como um manual de instruções e abrangente como um tratado da escultura. Produz um texto cuja leitura evoca o matérico, no qual as palavras são enunciadas em tom de plano, no instante anterior ao embate do artista com o objeto a ser alterado.

ROLAR	ENTREMEAR	ENCLAUSURAR	DE LOCALIZAÇÃO
VINCAR	IMPRIMIR	CIRCUNDAR	DE CONTEXTO
DOBRAR	QUEIMAR	CERCAR	DE TEMPO
ESTOCAR	INUNDAR	ESBURACAR	DE CARBONIZAÇÃO
ENCURTAR	LAMBUZAR	COBRIR	CONTINUAR <sup>103</sup>
TORCER	ROTACIONAR	EMBRULHAR	
ESFARELAR	ESPIRALAR	MODULAR	
DEPILAR	SUPORTAR	DESTILAR	
RASGAR	ENGANCHAR	DE ONDAS	
DESPEDAÇAR	SUSPENDER	DE INÉRCIA	
CORTAR	ESPALHAR	DE IONIZAÇÃO	
DECEPAR	PENDURAR	DE POLARIZAÇÃO	
PINGAR	COLETAR	DE REFRAÇÃO	
SEPARAR	DE TENSÃO	DE MARÉS	
REMOVER	DE GRAVIDADE	DE REFLEXÃO	
SIMPLIFICAR	DE ENTROPIA	DE SIMETRIA	
DIFERENCIAR	ABARCAR	DE FRICÇÃO	
DESORGANIZAR	APERTAR	ESTICAR	
ABRIR	EMBARALHAR	QUICAR	
MISTURAR	ORGANIZAR	APAGAR	
ESPIRRAR	CONSERTAR	BORRIFAR	
AMARRAR	DESCARTAR	SISTEMATIZAR	
FLUIR	PAREAR	REFERIR	
CURVAR	DISTRIBUIR	FORÇAR	
LEVANTAR	COMPLEMENTAR	DE MAPEAMENTO	

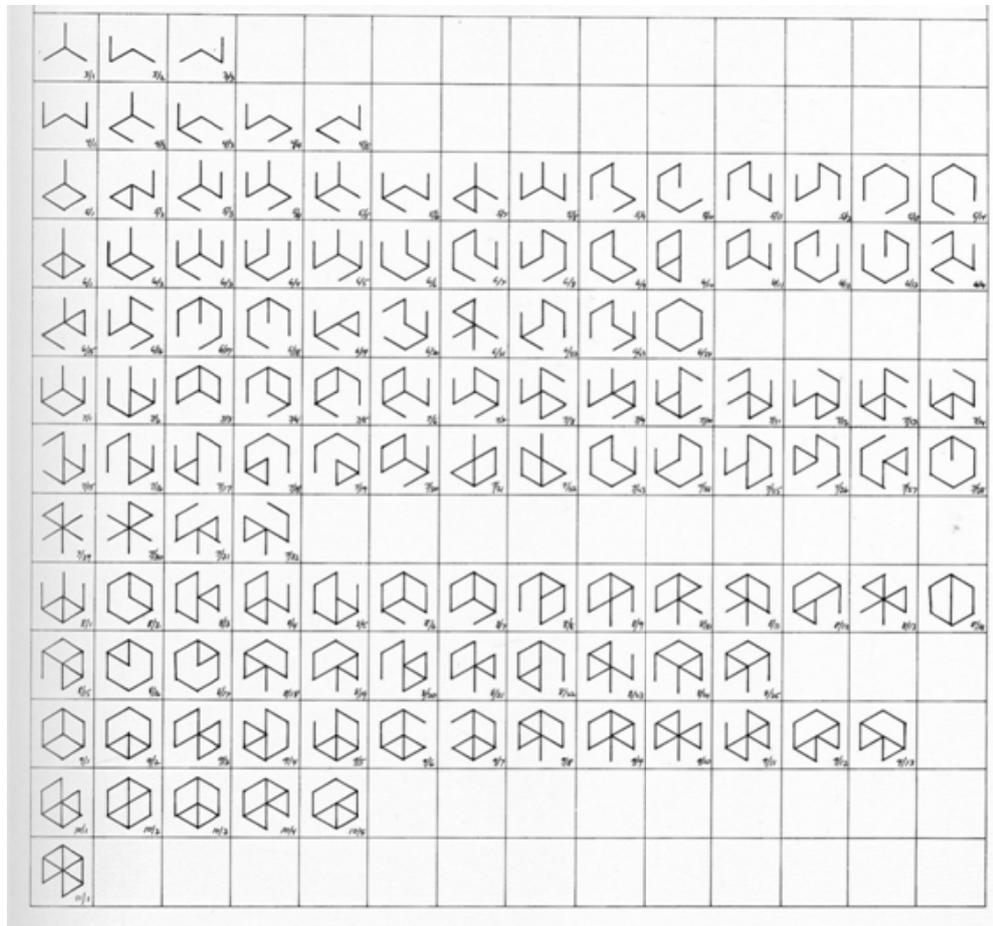
<sup>103</sup> Tradução de *Verblast* de Ricahrd Serra. Original apresentado como documento anexo.

Relaciono os verbos de Serra com a vontade de se colocar em sintonia com um projeto a ser enfrentado. Ao enumerar as possibilidades de abordagem, antes de escolher qual delas adotar, podemos pensar que este tipo de antecipação está intimamente ligada às dinâmicas de projeto – criativo/executivo – que associa à minha iniciativa de listar as estruturas arquitetônicas na sala que servirá como primeiro espaço de laboratório a ser explorado neste estudo. Assim como ocorre com os verbos de Serra, vemos que a lista de objetos não limita, mas sobretudo parece abrir as possibilidades de trabalho dentro de um âmbito conhecido e, ao mesmo tempo, familiar e amplo. A lista é um ponto de partida que estabelece alternativas para o direcionamento do olhar atento, possibilitando trabalhar situações perceptivas como as que viemos tratando desde o primeiro capítulo.

A partir da escolha desta estratégia de organização, o trabalho pode ser estendido até as ações, afetando a forma e assumindo importância, identificado com o núcleo conceitual da proposta. Isto que podemos chamar de princípio gerador do trabalho está no cerne da obra de outro artista, o americano vinculado ao movimento Minimalista, Sol Lewitt.

Na imagem a seguir encontramos o exemplo de um trabalho que parte de um princípio gerador simples: explorar todas as formas abertas derivadas das arestas de um cubo representado em perspectiva isométrica. A aplicação do princípio traz a forma como uma espécie de consequência lógica do procedimento operatório enunciado. As variações dos desenhos de cubos representam um tipo de forma que se relaciona com a intenção artística de uma maneira que interessa muito aos trabalhos deste capítulo: a regra, como princípio gerador aplicado resulta em formas que se apresentam ao artista à maneira de uma descoberta. Cabe ao artista a decisão que dará início ao

processo, mas o desenho final nasce virtualmente fora de seu controle, alheio à vontade criativa/subjetiva, pela multiplicação das possibilidades.



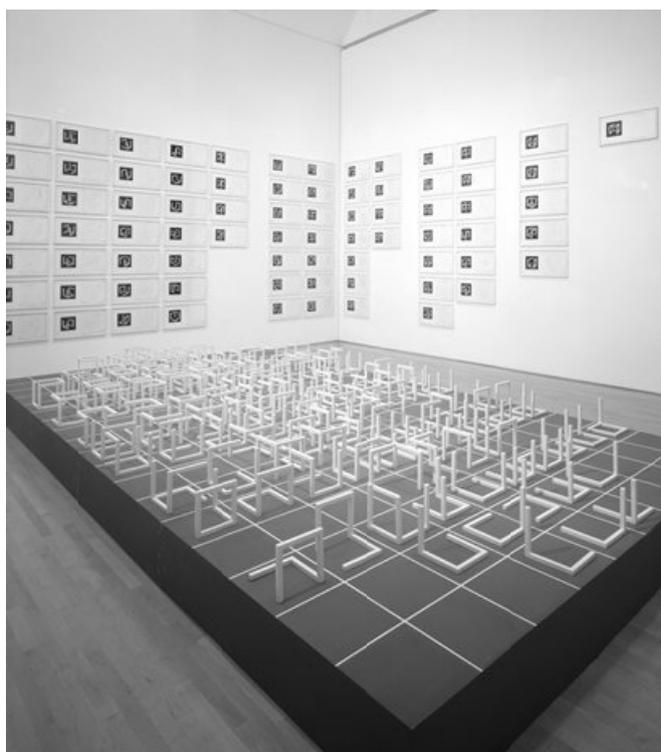
**Figura 71-** Sol Lewitt. Incomplete Open Cubes (1974). Fonte: herbertfoundation.org

Lewitt expõe seus trabalhos de maneira a reforçar a leitura do princípio gerador do enunciado enfatizando a organização como um ato de catalogar formas. Seus cubos incompletos ocupam paredes e piso da galeria como uma configuração regular, onde a forma explica sua própria origem e, despida da presença do artista, despida de todo o “mistério da criação subjetiva”, pode ser

percebida enquanto forma pura. Em Lewitt, inclusive o acabamento – madeira lixada e pintada de branco, tablado preto com linhas ortogonais brancas, etc – entra enfatizando o caráter de simplificação mínima, da forma enquanto pensamento. Um processo mental nos leva de volta ao princípio gerador, afrouxando seus vínculos com o mundo material.

Esta obra de Lewitt serviu-me como importante referência de estudo, propiciando um exercício de interpretação e composição realizado no ano de 2001. Neste exercício eu aplico uma regra definida previamente sobre um material também já selecionado afim de estudar a progressão das formas de maneira metódica e completa, em uma operação que se propõe como um processo desencadeado, mas não totalmente controlado pelo artista. O exercício consiste em

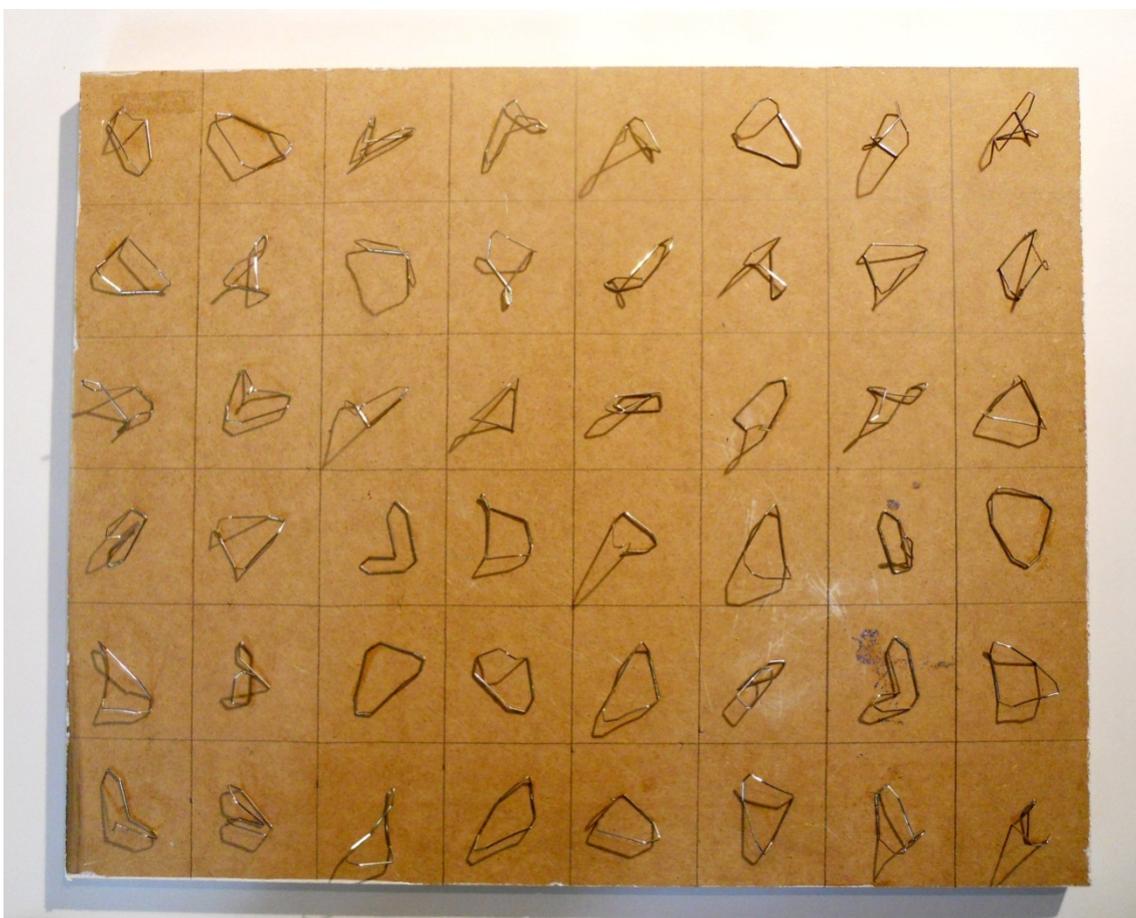
dobrar cliques metálicos (de tamanho médio usados para prender papéis). Respeitando os pontos de flexão de suas arestas (sem dobras no meio dos segmentos retos) obtenho formas fechadas a partir da conexão das duas extremidades do arame. As peças foram dispostas em uma grade quadrangular e o trabalho acabou quando não era mais possível criar perfis diferentes, pelo esgotamento do exercício. O título *Todas as formas fechadas* foi



**Figura 72** - Sol Lewitt. Incomplete Open Cubes (1974) Fonte: herbertfoundation.org.

posteriormente substituído por *Ruído*, refletindo importantes alterações na proposta.

A disposição irregular dos cliques sobre um suporte onde havia uma mancha orgânica criada por despejamentos e escorrimentos de cola sobre uma superfície de madeira envernizada; a incorporação de uma fina moldura de madeira balsa sobre a qual se esticava uma malha de fios de linha brancos, que correspondia á antiga malha quadrangular de *Todas as formas fechadas*. Resumidamente entendo este exercício como uma interpretação do enunciado de Lewitt, adaptando-o a outras circunstâncias, escala e materialidade.



**Figura 73** - Tiago Giora. *Todas as formas fechadas* (2002). Reconstruído em 2012.  
Fonte: material de documentação do artista



**Figura 74** - Tiago Giora. Ruído, 2002, Atelier \1, Porto Alegre (2005). Light Contemporary Gallery, Londres. Fonte: material de documentação do artista.

Tanto em Serra quanto em Lewitt a idéia enunciada antecede a forma, e o objeto. A “idéia concreta” se aproxima de um projeto desenhado e estabelece os parâmetros para o desenvolvimento da forma no espaço. Um olhar sobre este tipo de procedimento abriu-me um campo experimental profícuo, que exploro neste capítulo apresentando uma série de exercícios rápidos de intervenção em atelier. Nestas propostas tomarei a lista levantamento da minha sala como ponto de partida para produzir um mapeamento por meio do qual o processo de trabalho poderá ser visualizado e analisado isoladamente como elemento conector de propostas individuais.

## PORTA

*Porta* é uma intervenção que parte do desenho por meio do qual se convencionou representar uma porta em planta baixa. Utiliza-se o desenho com linhas finas e contínuas dos arcos de abertura das folhas, representando-se a porta na posição aberta (a 90 graus). A intervenção que propuz consistiu em criar um prolongamento para a extremidade superior da folha de uma porta real, utilizando para tanto um sarrafo roliço de madeira no qual está inserido um crayon de cera. O sarrafo foi fixado na extremidade superior da porta até alcançar a altura do forro da sala. Desta maneira, o movimento de abrir e fechar a porta recria no forro branco um desenho do arco de abertura. Sendo que a pressão do giz no forro – laje de concreto pintada em PVA branco – produz uma marca fraca e inconstante devido à vibração e a pequenas flexões do sarrafo. O movimento deve ser repetido e o desenho vai revelando-se à medida que pessoas entram e saem da sala.



**Figura 75** - Tiago Giora. Arco da porta (2012). Porto Alegre.  
Fonte: material de documentação do artista

A intenção de demarcar pelo desenho formado no movimento de abertura da porta vai além da referência ao desenho técnico de arquitetura. O arco projeta no forro o limite de uma área, e poderia gerar um volume que porém permanece vazio, livre de mobiliário, degraus, tapetes e de tudo o que possa obstruir o movimento das dobradiças. O arco no desenho em planta-baixa é traduzido em volume como uma seção de cilindro ocupando todo o pé-direito da sala.

Vejo esta ação de demarcar o vazio fazendo um paralelo com propostas anteriores, sobretudo *Puzzle* na qual pequenos espaços negativos eram preenchidos, tornando visível na matéria opaca a transparência da atmosfera fracionada e definida ortogonalmente pela arquitetura. Além disso devo citar a experiência apresentada no trabalho *Hachura* no qual usei linhas elásticas para “cortar” a galeria e “sublinhar o vazio”, separando volumes, e gerando planos delimitados pela interseção das paredes forro e piso em um dos cantos do recinto.

Um aspecto especial relativo a *Porta*, reside no fato de que a estratégia empregada ocorre pelo uso do espaço, cotidianamente cumprindo sua função de fechamento e abertura à passagem. O desenho no forro sinaliza a forma do movimento de passagem, uma área que deve ficar desobstruída para permitir o movimento da folha de madeira sobre seu eixo. Este ponto diferencia a proposta, tanto de *Hachura* e *Puzzle* quanto de *Dedentro*, nas quais a intervenção provocava uma interrupção no fluxo de pessoas em uma área delimitada dos espaços. Nos trabalhos anteriores a escolha por intervir em interseções de paredes, pequenos cantos e espaços vazios existentes entre a arquitetura e o mobiliário apontava para a minha intenção em expor a arquitetura a um olhar alterado. Um olhar que percorreria o espaço e se movimentaria com o corpo, variando posições e alturas de ponto de vista.

Em *Porta* este olhar mais afastado (de certa forma contemplativo) é substituído pelo movimento que produz uma percepção de dentro para fora na ação mesma de entrar ou sair. Quando vemos o desenho já o fizemos. Nosso olhar constata uma evidência. Nos parágrafos que seguem irei observar este novo sujeito que passa pela porta e produz uma prova visível da intervenção na arquitetura.

## REJUNTE



**Figura 76-** Tiago Giora. Rejunte (argila úmida), 2012, Porto Alegre.  
Fonte: material de documentação do artista



**Figura 77-** Tiago Giora. Rejunte (argila seca), 2012, Porto Alegre.  
Fonte: material de documentação do artista

Uma segunda circunstancia de trabalho se apresenta pela observação e ocupação do espaço de atelier, na escola onde trabalho. Vejo o piso, as lajotas e decido sublinhar com um tom mais forte os rejunte da cerâmica. O rejunte marca a grelha do piso e forma um desenho homogêneo que cobre grande parte das superfícies edificadas do prédio. Ele é por excelência um elemento negativo, de preenchimento da distância entre as placas de cerâmica ou pedra assentadas. Assim, ao produzir um olhar e uma atenção para essas linhas ortogonais no piso eu saliento um desenho quase residual, decorrente de demandas técnicas e da forma das lajotas. A linha em si surge no piso como uma intrusa, às vezes necessária, mas frequentemente desprezada enquanto elemento visualmente representativo. Considerado um elemento da gramática construtiva, o propósito do rejunte não é aparecer, mas cumprir sua função técnica o mais discretamente possível.

Ao reforçar esta noção podemos observar a tendência do mercado de revestimentos cerâmicos em disponibilizar produtos que permitem a utilização

de rejuntas cada vez mais finos, chegando quase à “junta seca” – desde sempre comum nos pisos de granito e outras pedras decorativas.

Minha estratégia de trabalho é sublinhar uma ação invisível. Em *Rejunte* parto da intenção de revelar enquanto materialidade, um desenho que apesar de estar presente no espaço, acaba muitas vezes não sobressaindo-se à funcionalidade da arquitetura e passando despercebido no lugar. No caso desta última intervenção, o desenho não se origina nos padrões de graficação técnica dos projetos, mas sim, como já mencionado, parte de aspectos técnicos da construção civil. Saliento igualmente um aspecto específico desta proposta que acarreta em uma diferença importante na relação do espaço com o público: os rejuntas, elevados em um centímetro do nível do piso por meio de finos cilindros de argila cinza estendidos ao longo das linhas entre as lajotas, interpõem sua presença ao deslocamento das pessoas.

Mesmo que a pouca altura dos cilindros de argila não chegue a configurar uma barreira, impedindo o movimento dos pés sobre o piso cerâmico, sua posição causa uma sensação de insegurança que leva o indivíduo a parar e julgar o espaço alterado antes de prosseguir sua marcha, enquadrando a passada no ritmo das placas de pavimentação.

Sutil, esta adaptação do corpo à arquitetura, representada aqui na medida do passo – cada pé no centro de um quadrado traz à proposta um importante foco de interesse conceitual deste estudo: a adaptação do corpo ao lugar como estratégia para presentificar a percepção e vincular a atenção à arquitetura.

Da mesma maneira como aconteceu em *Porta*, também aqui desejo conversar com um trabalho mais antigo que realizei, tomando-o como parâmetro de comparação e como um antecedente da proposta. Em *Estudos*

*para um sistema de medidas* (2005 e 2007) o espaço urbano e posteriormente os interiores domésticos foram submetidos a um processo de levantamento e de catalogação. As medidas do meu corpo foram usadas como referência para perceber a arquitetura. Naquelas intervenções o corpo foi apresentado como um filtro pessoal através do qual o mundo podia ser compreendido, como um conjunto de relações de contexto, variando de indivíduo para indivíduo.



**Figura 78** - Tiago Giora. *Estudos para um sistema de medidas* (2006). Galeria dos Arcos, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Material de documentação do artista. Foto: Thais Bressiani.

Em *Rejunte* o espaço se oferece ao público na ausência do artista. A escolha de “encaixar-se” ou não às dimensões da grelha do piso, encurtando ou alongando o passo coloca em primeiro plano o embate direto do usuário com o lugar, percebido na dimensão da matéria e da forma presente no plano horizontal sobre o qual o corpo se desloca. Esta relação entre transeunte e caminho (ou obstáculo) proposta na intervenção, cumpre um papel relevante na conceituação dos meus trabalhos, como foi mencionada em capítulos anteriores: trazer ao foco da percepção as características formais e materiais de um espaço que muitas vezes, no ritmo normal da vida, ocupam uma posição secundária em relação à realidade mental do indivíduo.

A linha do rejunte não é um elemento de desenho, imaterial e adimensional como são as linhas coloridas do desenho em CAD – minha referência de memória na criação de *Porta*. Em *Rejunte* a escolha da argila cinza tenta replicar a aparência do próprio rejunte cerâmico, reforçando a presença dessas linhas como obstáculos tangíveis com dimensões, matéria e cor. Uma das imagens mentais que deu origem a esta intervenção foi a de desencontrar as malhas de cheios e vazios do piso, na intervenção *Piso* na ESPM, formada por uma sucessão de quadrados alinhados ortogonalmente e o desenho resultante de seu espaçamento. Aqui, de uma maneira menos concreta, mas também intimamente ligada aos meus procedimentos de trabalho, a escolha por preencher vazios, dando-lhes materialidade e demarcando seus limites representa mais um aspecto de coesão conceitual, relevante na presente análise no espaço da pesquisa.

A adaptação do passo ou das medidas do corpo à arquitetura cria uma correspondência que nos remete de volta a uma função primordial da arquitetura, que é a de criar um abrigo para o corpo contra a intempérie. A casa

passa a ser uma casca protetora, extensão do corpo que se interpõe entre a fragilidade da carne e dureza do ambiente.

Em *Rejunte* esta conformação do corpo ao espaço se dá de maneira sutil: não ocorre como restrição e criação de um ambiente fechado que influencia a execução de uma tarefa específica pelo homem, mas um desenho presente neste espaço, derivado da tecnologia construtiva e da aplicação de revestimentos. Neste sentido a proposta envolve um processo no qual o artista “edita” o espaço, sublinha um aspecto, uma regularidade, tomando decisões a partir da observação da preexistência. O desenho ao ganhar volume muda de status, passando a impor sua presença como objeto.

Uma possível conexão entre o olhar dos usuários em seus espaços de vida, enfatizada ao longo deste capítulo, aconteceria nas obras analisadas, de maneira mais prescritiva do que por meio da atuação direta e presente do público, este interagindo com a obra e com o lugar onde ela se instala. A palavra “prescrever” não é aqui utilizada no sentido de uma ordem a ser seguida de maneira bem determinada e prevista em seus meios e resultados. Ela visa mais bem sugerir, sublinhar e mediar uma relação que, motivada pelas ações retratadas nas fotografias, se desprende e se multiplica em possibilidades de contato entre cada indivíduo e seu próprio contexto material. Penso que as imagens no trabalho possam ser vistas como possibilidades transmissíveis de interação com a arquitetura e os objetos dispersos no espaço.

A seguir, apresento outro apontamento acerca da maneira como os objetos da minha vida dentro do atelier se revestem, com o tempo e o convívio, de uma espessura de experiência, de memória e de vida, abordando o texto “Banco”, produzido durante o curso de doutorado.

**BANCO, 2013 – exercício de laboratório.**



*A ideia para o vídeo vem do mesmo impulso que move meu trabalho em três dimensões e que percorre todo um pensamento que vai se tornando texto, preenchendo minha tese e realimentando meu trabalho. É o impulso de perceber o espaço. Perceber como o contrário do apenas “ver” ou “enxergar”. Um verbo que por sua repetição e enquadramento em definições generalizantes tais quais percepção espacial, campo perceptivo e fenomenologia da percepção acaba sendo diluído em seu sentido mais material e corpóreo. Gosto do “perceber” na linha do “aprender”, do “apoderar-se” do espaço ou dos objetos.*



*No trabalho este aprender ou apreender o objeto se daria por meio de um procedimento que venho utilizando em intervenções urbanas ou no interior de espaços construídos. Refiro-me ao processo de “levantamento”, que consiste em uma ação repetida de tomada de consciência em relação às medidas, aos contornos e materiais que constituem o objeto levantado. Para o vídeo em questão decidi inicialmente focar-me nos planos e inclinações, usando a câmeracomo um medidor de nível (nível de bolha<sup>104</sup>) que, posicionado contra uma superfície indica sua inclinação ou nivelamento em relação ao plano horizontal.*

<sup>104</sup> O nível é um instrumento destinado a gerar um plano horizontal de referência, para calcular os desníveis entre pontos. Podem ser automáticos ou digitais. Instrumento muito utilizado por profissionais da Geo mensura. Usado por muitos técnicos e engenheiros na área da construção civil. O nível de “bolha” como é conhecido esta quase extinto do mercado, por que foi substituído pelo nível digital que é mais pratico para o uso e para verificação da medida.

*Além da referência direta a um procedimento oriundo da arquitetura e engenharia, penso no objeto câmera e em sua possibilidade de criar um vetor que normalmente aponta pra o que é visto a partir daquele que vê. Interessa-me aquele que vê. A noção de que a pessoa que assiste ao vídeo se coloca na posição de origem do vetor, assumindo uma identificação com o personagem, ou no caso o objeto. O termo “câmera subjetiva”<sup>105</sup>, aplicado a um objeto inanimado é algo que joga no sentido de proporcionar essa apreensão do objeto ou do espaço onde este se coloca e reveste este objeto de um caráter específico daquilo que é insubstituível, que tem personalidade, que é único. Como a pele, que é minha pele e não somente pele, madeira, ferro ou plástico... A ambição de subjetivar o objeto ou a arquitetura não consiste em dar-lhes personalidade, mas em afirmar sua presença como parte de um contexto espaço/temporal restrito.*

*Seguindo esta linha de pensamento parto para a seleção do espaço/objeto. Minha escolha foi por trabalhar com aquilo que me é familiar, na certeza de que o processo de levantamento acabaria por trazer novidade ao que esta mesma familiaridade já tornou dormente, quase invisível, quase insensível.*

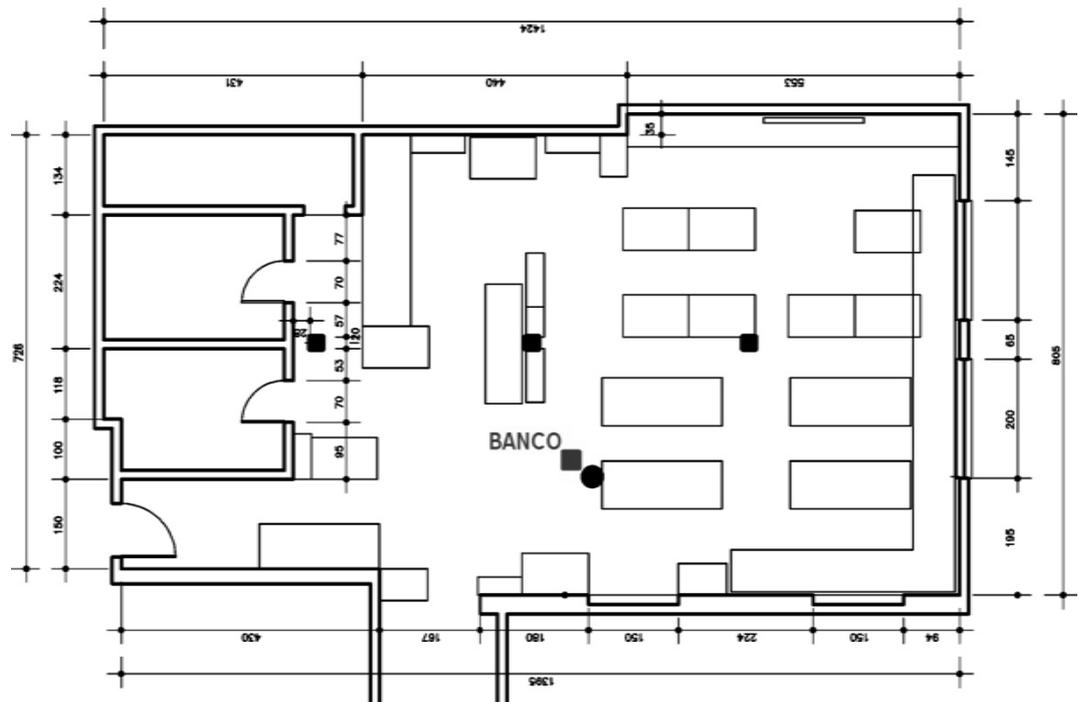
*O banco de madeira em minha sala de trabalho; onde desenho, pinto, corto papel e falo aos alunos que sentam-se à minha frente no início das aulas na escola de primeiro e segundo grau onde ensino arte. Com 70 cm de altura e um assento quadrado de cantos boleados medindo 28 x 28 cm o banco é feito de pinus e uma camada grossa de verniz reforça o tom amarelo alaranjado da madeira onde poucos veios são visíveis em linhas curtas e escuras que fazem padrões curvos, sem nós ou grandes contrastes de cor. Todas as superfícies superiores do objeto mostram marcas de seu uso na forma de pingos e manchas de tinta e cola, linhas de caneta, perfurações de pregos e estiletadas. Por baixo o pó acumulado contrasta com o verniz brilhante dos quatro pés que tocam o piso com suas bases quadradas medindo 3 x 3 cm.*

*Filmo a sala com o banco na posição em que normalmente se encontra: encostado à coluna pintada que dá de frente para a*

---

<sup>105</sup> A CÂMERA SUBJETIVA assume um dos personagens, passando a comportar-se segundo seu ponto e vista e seus movimentos. É o equivalente a você escrever: “Eu me aproximo do pobre rapaz e dou-lhe um beijo inesquecível”. Temos dois personagens, mas agora a câmera passa a funcionar como se estivesse “dentro da cabeça” de Clarissa e observasse o mundo com seus olhos. Disponível em: <http://www.primeirofilme.com.br/>. Acesso em: 03 set 2014.

porta por onde os estudantes entram. A partir deste ponto no espaço a câmera é colocada contra as superfícies que descrevem a forma do banco: topo, laterais e base do assento; laterais dos pés e todas as faces das vigas de madeira que estruturam as pernas. A base da câmera deve sempre tocar o banco e a lente aponta para o lado que melhor permita a visualização da sala – como se o banco quisesse ver a sala. É um procedimento que se origina na ação de verificar medidas e inclinações em levantamentos que executei cotidianamente por um longo período de estágio enquanto ainda estudante de arquitetura. A última regra que me imponho é de que algum detalhe do banco entre sempre no enquadramento, de modo que a relação entre objeto e espaço seja constantemente mapeada através de pontos de vista que alimentam um conhecimento do espaço – sala de artes – sem nunca fornecer uma visão global que poderia permitir que os objetos fossem compreendidos de fora em uma só visada e não apreendidos aos poucos, de dentro e com algum esforço.



**Figura 79** - Planta baixa atelier / sala de artes PAS Porto Alegre. Desenho do autor.

*Aqui começo a abordar outra questão que este trabalho permite discutir: a fragmentação do olhar e a percepção em movimento. Tendo em vista uma origem na interação cotidiana com os objetos temos que considerar a multiplicidade da experiência de percepção do espaço, contaminada pelas relações contextuais que trazem à tona os sentidos além da visão. Deste modo as possibilidades de atenção seletiva e focada em um ou mais objetos são, no mínimo, questionadas. O processo de conhecer um objeto a partir do fragmento, preservando o primeiro momento da experiência – no qual o corpo e os sentidos são expostos a informações que desencadeiam uma resposta sensorial - assemelha-se ao modo como o corpo se coloca no espaço, antes da compreensão e da racionalização que codificam as informações sensoriais e criam separações e ordenamentos. Pretendia com “Banco” criar um vídeo que funcionasse no terreno da sensação, da desordem, da contaminação, criando uma sequência de imagens que constituíssem um caminho da visão, sem uma chegada determinada. Esta noção de que uma imagem do banco será “montada” apenas na mente do observador, e que essa montagem acontece de forma bastante descontrolada e muito provavelmente resultará em diferentes bancos, imaginados de pessoa para pessoa e agregados a memórias de bancos comuns, parecidos com este que usei no trabalho.*

*Saindo do plano das intenções passo a descrever o vídeo. Ele começa com um plano fixo, frontal e muito próximo ao piso cerâmico da sala onde aparece também parte de um pé do banco e de uma de suas vigas de estrutura. As sombras de pessoas movem-se sobre o piso, denunciando a presença de pessoas e informando o espectador de que aquilo não se trata de uma imagem estática e que o tempo da filmagem é diferente do tempo da visualização. Vão sucedendo-se planos com durações que variam de poucos segundos a quase meio minuto e neles diferentes momentos do funcionamento da sala são capturados, mostrando sombras e detalhes cortados de mesas, cadeiras, portas, tubulações, trabalhos de alunos e materiais de arte além de alunos e assistentes trabalhando. Na passagem aleatória das imagens, banco e sala vão se revelando como partes de um quebra-cabeças com encaixes incertos.*

*O som entra no vídeo reforçando a ideia de fragmentação e de um ritmo alternado de desaparecimentos, interrupções e reaparecimentos em uma progressão cíclica onde não existe uma ideia de clímax ou um sentido cumulativo no final da*

*sequência (a não ser na memória do observador que coleta os fragmentos). Os sons e palavras são inseridos quase sempre evitando uma possível simultaneidade com os cortes da imagem. Com eles busquei criar uma ideia de loopings curtos dentro dos sete minutos do vídeo que também seria exibido em looping – longo e sem hierarquia de início ou fim. Essas repetições de fragmentos sonoros vão se fundindo e recombinando por meio de capturas sobrepostas nas quais o sentido das palavras muitas vezes se perde. Palavras essas que entraram inicialmente no projeto pela via da associação de significado ou sensação a partir das ideias que o ele suscita em mim e de um tipo de ambiente mental que eu gostaria de criar para a recepção das imagens.*

*Os pequenos barulhos do trabalho na sala – fita crepe sendo descolada, o prolongamento das lâminas de estilete, marteladas, coisas arrastadas... ganham a companhia de uma gravação de comercial em inglês, que se sobrepõe em um nível mais elevado, sem no entanto apagar o barulho da fita. No comercial de colchão a voz feminina expressa suavidade e fala em posições confortáveis e ausência de peso (weightlessness) enquanto alguns acordes de piano enfatizam a calma e harmonia que o vendedor de colchão tenta associar a seu produto. O som do piano e da voz volta a se alternar com os estalos mais ríspidos da fita que compartilham a secura dos cortes e close-ups. O som muda enquanto imagens permanecem quase estáticas. Uma promessa de sincronia vai sendo negada a cada passagem, formando duas espirais: uma mais fechada, do som com suas repetições mais rápidas e evidentes; e outra da imagem, mais aberta, com a possibilidade de um fechamento em círculo no final do vídeo.*

*Outras palavras entram em português como em um trecho extraído de noticiário no qual as palavras omissão e obscuridade fazem referência as peças não fornecidas para montagem de uma imagem total do banco ou da sala. Os ruídos de trabalho e o tamborilar de mãos são testemunhas de uma presença humana funcionando em um ritmo diferente daquele dos objetos e vem de encontro a ideia da subjetividade dos objetos, sob cujo ponto de vista o espectador espia silenciosamente a passagem do tempo dentro da sala de artes<sup>106</sup>.*

---

<sup>106</sup>“Banco”. Trabalho em vídeo disponível em: <http://youtu.be/1OjXVdytPzI>

Concluo essas análises com um estudo sobre as aplicações do procedimento de *hachurar* o espaço. Propositalmente saio do espaço de atelier para propor uma consideração sobre um caso específico de intervenção em galeria. O leitor deve lembrar no subcapítulo “Apagamentos e fusões na superfície”, (p. 215) no qual apresento primeiro trabalho de rebatimento parede-piso, realizado na no Espaço Cultural ESPM. A proposta que descrevo a seguir parte de uma situação peculiar, do convite para intervir em 2011, no mesmo espaço de galeria onde havia trabalhado dois anos antes.

Este desafio tem de positivo, a meu ver, a chance de trabalhar com um olhar já familiarizado ao espaço expositivo, depois dos primeiros levantamentos e muitos estudos nos quais eu havia testado anteriormente diversas possibilidades, debruçando-me detidamente sobre a arquitetura da galeria. Penso que esse conhecimento prévio e denso e ainda recente me permitiu uma naturalidade de atuação neste espaço, criando uma situação semelhante ao meu comportamento em atelier.

Antes de partir para a análise de “Hachura”, aproveito a ocasião para pontuar a familiaridade de um dado espaço como possibilidade de expandir o diálogo iniciado na intervenção anterior. Situação que se repetirá na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo por ocasião da exposição que acompanhará a defesa da presente tese de doutorado. Assim, ao retornar a um local previamente ocupado, busco valendo-me da familiaridade com a qual o mesmo se apresenta, não somente à minha percepção, mas também à memória do público presente na ocasião.

## HACHURA – DESENHAR NO ESPAÇO DA GALERIA

A intervenção “Hachura”, realizada no Espaço Cultural ESPM, em Porto Alegre no ano de 2011, desejo conduzir a atenção do leitor para os processos de trabalho, evidenciando o tipo de operação empregada e estudando desde a sua origem na arquitetura até o impacto que tem na forma da intervenção e no lugar onde esta se insere.

O procedimento gráfico de *hachurar* é definido como prática de desenhar linhas finas, paralelas, muito próximas umas das outras com o propósito de criar tons e meios tons por meio de cruzamentos ou aproximações de linhas. Este procedimento pode ser visto na intervenção como uma operação de marcar o espaço vazio, interagindo com a arquitetura da galeria criando uma hachura tridimensional que corta a sala de exposição na forma de um plano semitransparente que altera a percepção do volume de ar da sala. Do piso ao forro uma cortina de linhas horizontais vermelhas isola uma fatia do espaço e a oferece ao olhar mais atento do observador, o qual, movendo-se pela galeria reforça a ligação do trabalho com a arquitetura e com o corpo. O observador entra na intervenção em meio à ação de perceber o espaço (no ato de perceber), e posiciona-se como corpo em movimento, na condição de participante.

Desde sua origem no desenho até sua colocação no espaço *Hachura* é uma intervenção que agrega elementos de imagem tais como a planaridade e o aspecto imaterial da linha, que se apresenta como um risco de cor solto no espaço. Repetindo-se verticalmente, as linhas elásticas esticadas ao longo do perímetro da sala de exposição criam um efeito visual de achatamento da profundidade, eliminando a distância entre a massa branca das paredes e o plano hachurado que se aproxima e se afasta delas. O traçado é ancorado em pequenos pregos, pintados de branco que se mimetizam no reboco pintado das

paredes. Estes pontos de ancoragem que determinam as mudanças de direção no desenho me fazem recordar a função dos nós em um desenho vetorizado.

Associações de palavras e sentidos começam surgir quando levamos um pouco mais adiante a definição de termos como o “vetorizado” mencionado há pouco. A palavra vetor implica um alinhamento somado a uma direção e a imagem que acompanha esta definição é a de uma seta apontada em uma direção definida. Na intervenção construída esta idéia de orientação ou movimento vem como elemento decorrente da forma e contribui para alterar a percepção do espaço, mexendo na sensação de estabilidade que os revestimentos neutros, a iluminação homogênea e a ortogonalidade das formas dão ao ambiente da sala.

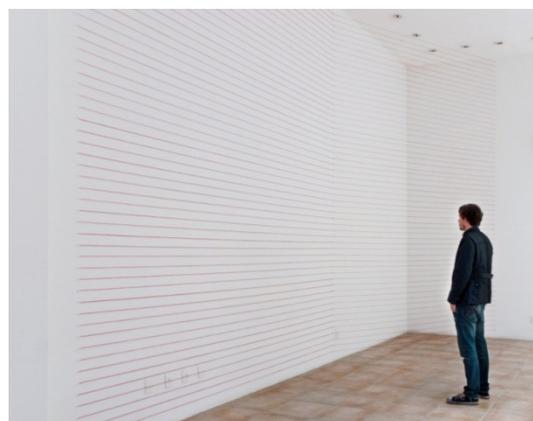
A leitura das formas inseridas na sala indicaria a horizontalidade e os ângulos agudos como principais responsáveis por subverter a estabilidade estática de uma composição original baseada no tradicional arranjo de quadrados e retângulos curtos em uma sucessão de ângulos retos e superfícies perpendiculares. A diagonal entra cortando triângulos e criando um movimento desestabilizador e as linhas parecem correr leves e velozes deixando um rastro vermelho em direção ao fundo da sala.

A partir da entrada galeria o traçado inicia junto a um pilar de canto, correndo a um centímetro de distância da parede. Ao aproximar-se do canto do fundo da sala as linhas quebram para a direita e, num desvio de aproximadamente  $30^\circ$  interceptam o canto configurando um novo plano vertical destacado que isola no fundo da sala um prisma triangular de espaço não percorrível.

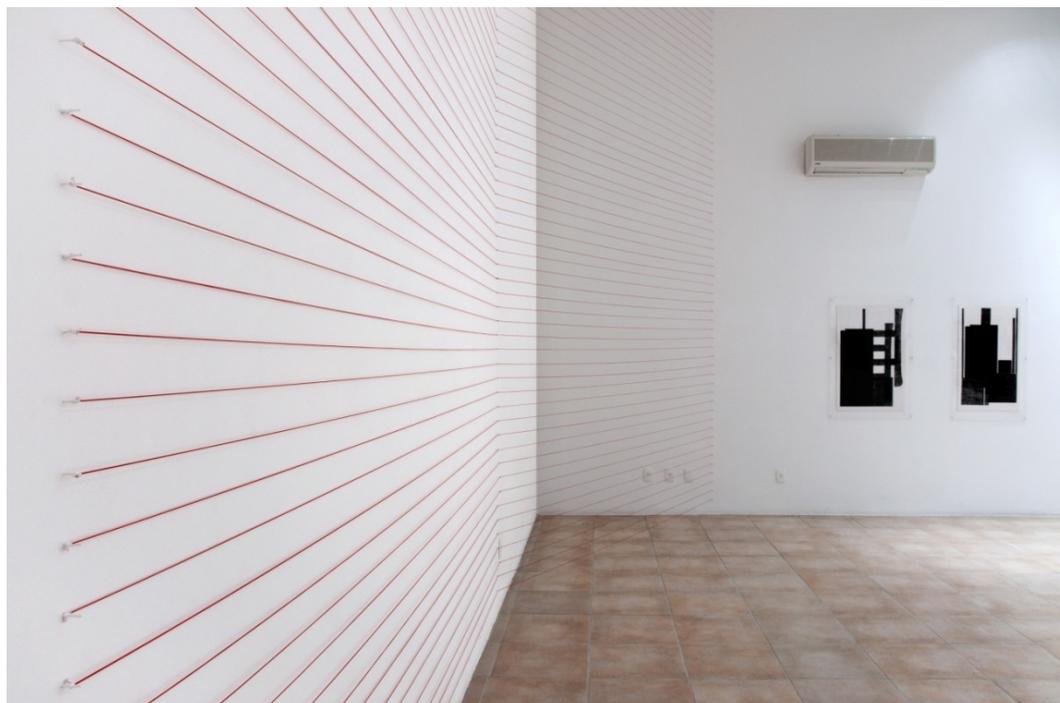
Em um desenho, as linhas de hachura não são percebidas cada uma delas como elemento independente, elas configuram uma área de

preenchimento com textura, apresentando uma alternativa ao branco e ao uso de cores sólidas. Assim também em minha proposta de hachura espacial a repetição das linhas preenche dois planos: o primeiro, colado à parede usa o branco como cor de fundo e diferencia a área ocupada formando um quadrado feito de listras brancas e vermelhas, do retângulo vertical formado na parede vazia entre o pilar e o começo da hachura. A diferença de texturas dentro de um mesmo plano reforça a percepção de que um desenho geométrico abstrato descola-se sutilmente da parede.

O segundo plano, criado a partir do ponto em que as linhas desviam sua trajetória, afastando-se gradualmente do alinhamento do anterior e da parede que continua até o fundo da galeria formando um ângulo de 90°. Este segundo plano hachurado não tem o fundo branco passando homogeneamente por trás das linhas, diferentemente, aqui a hachura vermelha se coloca sozinha como plano de corte solto no espaço. A ancoragem dos nós em duas paredes é discreta o suficiente para permitir que a chegada das do plano de hachura mantenha a leveza das linhas esticadas ou “traçadas” diretamente sobre o espaço vazio. Este vazio que aqui ganha corpo e a forma de um prisma triangular isolado no canto da sala.



**Figura 80-** Tiago Giora. Hachura horizontal I, 2011. Espaço Cultural ESPM, Porto Alegre. Material de documentação do artista, Foto: Juliana Lima.



**Figura 81** - Tiago Giora. Hachura horizontal I, 2011. Espaço Cultural ESPM, Porto Alegre. Fonte: Material de documentação do artista, Foto: Juliana Lima.

Neste ponto gostaria de conduzir a reflexão para as relações entre desenho e materialidade, uma questão que me impulsionou a estudar uma série de possibilidades construtivas que culminaram em escolhas de projeto entre as quais cito:

a definição dos materiais, do traçado e do acabamento das linhas; sua fixação,

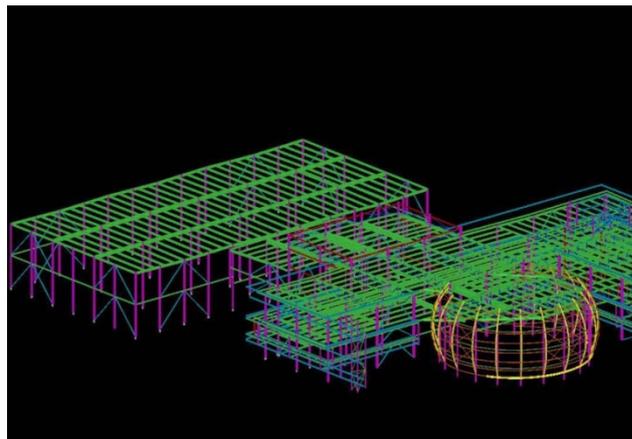
a tensão aplicada no elástico, a dimensão e forma dos nós, o tipo de pregos utilizados, e a pintura de pregos e nós. Tudo neste processo confirma uma



**Figura 82**- Detalhe, Hachura horizontal I. Fotografia do autor.

intenção muito consciente de reduzir a carga de materialidade contida nos elementos que a proposta artística acrescenta à arquitetura. Estes elementos se propõem ao olhar como desenho, o que implica dizer que os elásticos podem, num primeiro momento, ser percebidos mesmo como linhas traçadas com caneta ou linhas impressas de um desenho digital, mas não como cilindros de borracha revestidos de nylon.

Um aspecto interessante que observei nesta questão é que os elementos acrescentados ao espaço – elásticos, pregos e todos os materiais empregados na construção da intervenção – e a sala da galeria comportam-se de maneiras opostas quanto à materialidade. A intervenção



esconde sua textura, seu peso e sua sombra, comportando-se

**Figura 83** - Exemplo de perspectiva digital desenhada em AutoCAD. Fonte: ew7.com.br

como vetores ou linhas desenhadas no espaço virtual infinito de uma tela ou de uma folha de papel. Estas linhas ressaltam o “volume atmosférico” definido pelas paredes da galeria, o espaço interno da sala ganha uma importância, um peso de matéria concreta ao ser cortado pelo plano de hachura. O triângulo no fundo da sala passa a ser percebido não apenas como contorno (paredes e linhas) mas como recheio (ar). Este ar confinado pela intervenção em um volume impenetrável ao público se oferece à contemplação e se apresenta como matéria, com forma e volume.

Em *Hachura* é o espaço isolado pelas linhas que passa a ser visível e coloca-se como ponto focal da arquitetura, experienciado a partir da

intervenção enquanto objeto tangível, a despeito de sua transparência. O foco de atenção se volta para o invisível, para elementos cuja presença no espaço se dilui de forma tão suave e imperceptível que chegamos a esquecer por momentos de sua existência. Este posicionamento em relação à ocupação do lugar aponta o estudo para artistas que, além do espaço vazio ou da atmosfera a que nos referimos aqui, trabalham com a luz como elemento primordial de acesso à percepção. A obra e as ideias de James Turrell, que transcrevo a seguir, expressam um posicionamento que muito tem a ver com as questões da percepção, do material e do imaterial apresentadas por mim.

Como salienta Turrell, seu material não é a luz, mas a percepção. Ele tenta fazer as pessoas verem a si mesmas no ato de ver. Ele argumenta que devemos olhar através das coisas, através do espaço e não para as coisas elas mesmas ou para as paredes que as confinam<sup>107</sup>.

De modo bastante semelhante, considero que o material que está em foco em *Hachura* não são as linhas, nem o forro, o piso, ou tampouco as paredes da galeria, mas o espaço criado pela arquitetura, que revelava o vazio em si, preenchido de ar e trazido ao encontro de um olhar crítico e sensível, como experiência.

**Figura 84** - James Turrell, Dhatu, 2010. Gagosian Gallery, Londres. Fonte: artobserved.com



<sup>107</sup> As Turrell points out, his material is not light but perception. He is trying to make people see themselves seeing. And He maintains that we must look thru things, thru space, and not at the things themselves or at the walls that enclose them. - Turrell: TroisPièces. L'Architecture d'Aujourd'hui n° 284, dezembro 1992. Traduzido por Tiago Giora.

A respeito do emprego do vazio na arte e na arquitetura o psicólogo e teórico da arte Rudolf Arnheim em seu fundamental livro “Arte e percepção visual” descreve antecedentes históricos e explica as repercussões da dualidade de cheios e vazios, concavidades e preenchimentos e seu impacto na experiência humana no espaço.

O volume vazio como um elemento legítimo da escultura levou a trabalhos nos quais o bloco de material é reduzido a uma concha circundando um corpo central de ar. [...] a arquitetura, naturalmente, sempre se relacionou com interiores vazios. A concavidade das abóbodas e arcos faz o espaço interno assumir a função de figura positiva como se fosse uma poderosa extensão do visitante humano, que então se sente capaz de ocupar a sala com uma presença que se eleva e se expande<sup>108</sup>.

O texto de Arnheim desenvolve uma análise direcionada à transposição do espaço para o plano bidimensional e observa que os mecanismos óticos e psicológicos estão relacionados a vários aspectos específicos da criação de imagens. Mas a idéia de que uma estrutura arquitetônica côncava provoca a percepção do espaço vazio enquanto figura positiva está intimamente ligada com a minha compreensão acerca de meu próprio trabalho. A maneira como minha ação intervém e se insere na arquitetura busca muitas vezes provocar um tipo de flexão do espaço vazio semelhante ao que o autor descreve em relação à cúpula. Equivale a dizer que em um diagrama de figura-fundo o elemento construído, a arquitetura, percebida como uma casca oca é menos considerada enquanto forma (figura) do que o volume vazio de ar que a preenche. Esta inversão do diagrama, que no exemplo de Arnheim refere-se à obra do arquiteto renascentista Borromini, é na minha proposta impulsionada pela ação de hachurar.

---

<sup>108</sup> ARNHEIM, Rudolf. “Arte e Percepção Visual”. Uma Psicologia Da Visão Criadora”. Thomson Pioneira, 1998.p. 233.

Ao longo da tese procurarei demonstrar como vou explorar esta “intensificação perceptiva do vazio” (que acontece também em outros trabalhos) a partir da seguinte questão: como criar um distanciamento, uma espécie de separação entre o corpo e o objeto para que este possa ser percebido ou possa se colocar como elemento da contemplação, e não somente como elemento do uso? As relações entre o uso e a forma, inseridas no dualismo histórico das correntes arquitetônicas funcionalistas e formalistas serão discutidas mais aprofundadamente no capítulo dedicado ao Minimalismo e à fenomenologia do espaço.

Na busca de referências que me auxiliem a levar adiante a análise dos procedimentos envolvidos na realização de *Hachura* e das situações de interação entre público e espaço alterado pela intervenção, introduzo a seguir um estudo comparativo no qual a obra do artista americano Fred Sandback me possibilita um melhor entendimento na medida em que funciona para mim como um parâmetro externo sendo um antecedente histórico sobre o qual a crítica de arte já construiu alguns questionamentos. Um olhar sobre esta produção entra na pesquisa com o intuito de mapear o terreno e situar minha prática em um contexto histórico mais definido.

O texto que segue, intitulado *Dois desenhos* foi escrito em 2010 para a disciplina de *Interfaces produção e reflexão* do presente curso de doutorado.

#### *HACHURA*

*A repetição de linhas elásticas esticadas ao longo do perímetro da sala de exposição cria um efeito visual de achatamento da profundidade, eliminando a distância entre a superfície branca das paredes e as finas linhas vermelhas que correm na horizontal. O traçado é ancorado em pequenos pregos, pintados de branco que se mimetizam as paredes. Eles funcionam como nós de um desenho vetorizado.*

*Soltando-se da parede as linhas interceptam um canto da sala e criam um novo plano vertical preenchido pela hachura espacial. Estes planos semitransparentes cortam o vazio e trazem movimento e tensão à estabilidade homogênea da arquitetura da galeria.*

*Procurarei traçar uma relação entre o trabalho e a minha pesquisa acerca do emprego de procedimentos do desenho técnico e da maneira com que a arquitetura entende e trabalha no espaço.*

*No que se refere ao meu procedimento de trabalho, neste caso específico Inicialmente salta a vista a vontade de preencher o espaço da sala, nas paredes, da mesma maneira como o faria com uma folha de papel. Esclarecendo um pouco a analogia, devo dizer que esta ação de preenchimento é executada por meio de ferramentas gráficas, com linhas, e não com manchas... Seguramente isto vem de uma experiência muito mais íntima com o desenho do que a pintura.*

*Início a estudar as motivações e possibilidades deste procedimento buscando novos pontos de vista a partir da observação da produção de artistas com os quais encontro certas afinidades, e valendo-me do olhar de críticos e dos próprios artistas sobre sua produção. A partir deste ponto procuro referenciar meu pensamento acerca das questões relacionadas a trabalhos específicos de minha autoria contrapondo-os com meus referenciais.*

*No caso de Hachura, uma semelhança visual bastante direta me leva escolher Fred Sandback como primeira referência de análise. Os volumes e planos descritos no ar a partir de fios de lã colorida esticados ao longo daquilo que se pode perceber como arestas de uma geometria invisível, fazem da obra de Sandback um bom exemplo do que poderíamos chamar de desenho no espaço.*

*Sandback declara ter abandonado o volume da escultura para torná-la cada vez menos uma “coisa” em si e cada vez mais uma interface difusa entre seu corpo, seu ambiente e as outras pessoas que o povoam. Construído em finas linhas que deixam espaço suficiente para mover-se através e a sua volta, ela ainda é escultura, porém menos densa, com uma ambivalência maior entre exterior e interior. Nas palavras do artista, trata-se de um “desenho habitável”.*

*A partir deste ponto de contato entre nossas propostas, minha intenção é estabelecer um diálogo possível com o artista em que discutirei algumas questões fundamentais ao meu trabalho*

*e presentes no campo desta tese. Para tanto me valho inicialmente da transcrição de uma entrevista realizada em 1996 e publicada na revista Art in America 85, no. 5 em 1997 na qual fiz minhas as questões endereçadas a Sandback propondo um exercício de apresentação comparativo.*

**Joan Simon**<sup>109</sup>

Você uma vez se referiu ao seu uso da linha e da lã como algo semelhante ao uso do lápis.

**Fred Sandback**

É um modo muito básico de auto-expressão (...). É realmente como desenhar.

O cordão definia uma linguagem e um modus operandi; (...). Logo eu queria encontrar uma maneira de definir volume para conseguir escapar das qualidades pictóricas da escultura.

**Tiago Giora**

*O cordão elástico esticado no espaço desenha linhas sobre as paredes, linhas que, agrupadas como as vemos, preenchem um plano bidimensional vertical da mesma maneira como o hachurado a mão livre ou à régua preenchem um retângulo na folha de papel.*

*Porém, pensando no meu material habitual de desenho, eu não relacionaria as linhas vermelhas da galeria ao lápis, mas antes às linhas coloridas e brilhantes com as quais produzo desenhos arquitetônicos no CAD (software de desenho).*

*As linhas não configuram fronteiras ou arestas, mas definem superfícies paralelas às paredes. Desta maneira este desenho volumétrico se relaciona ao meio bidimensional não como um movimento de contornar ou criar formas a partir de traços contínuos, mas como uma maneira de cobrir uma área.*

**Simon**

*Quando e porque você começou a usar cor nas suas peças de cordão?*

**Sandback**

*Eu usava a cor de um modo simples e construtivo – para deixar a peça mais recessiva ou agressiva, mais berrante ou mais sutil, mais quente ou fria – e para equilibrar as relações que as várias peças estabelecem enquanto coexistem entre si e com*

---

<sup>109</sup> Entrevista realizada em 1996 e publicada na revista *Art in America* 85, no. 5 em 1997. Tradução do autor. Texto original reproduzido em Anexos.

*um ambiente em particular. A cor tinha uma função desde o início.*

### **Giora**

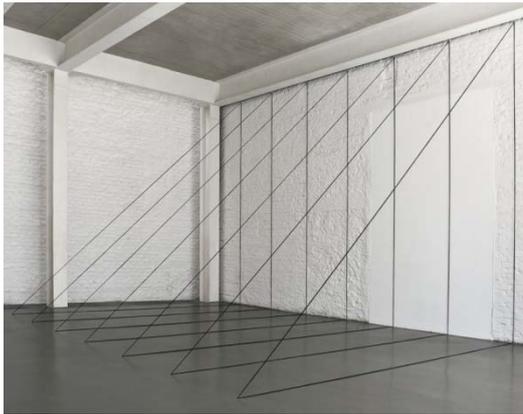
*Em Hachura horizontal I e Hachura cruzada I o vermelho entra na composição da exposição como uma estratégia para criar continuidade entre as linhas e o trabalho de Marcos Sari, que participava comigo da mostra e cujo trabalho consistia em pintar grandes áreas de parede da galeria na cor vermelho vivo. Esta conexão cromática se destina a estender a experiência construída no encontro entre público, espaço e obra de arte e a produzir uma sensação de continuidade na experiência vivenciada por nós na galeria como forma de combater o caráter fragmentado das mostras coletivas. A exposição foi proposta como forma de sugerir um vínculo perceptivo com aquele espaço arquitetônico como um todo. Além disso, o contraste e a vibração da cor contra o fundo branco das paredes facilitam o descolamento visual entre a arquitetura e a hachura, que dá a impressão de flutuar como um desenho solto no espaço.*

### **Simon**

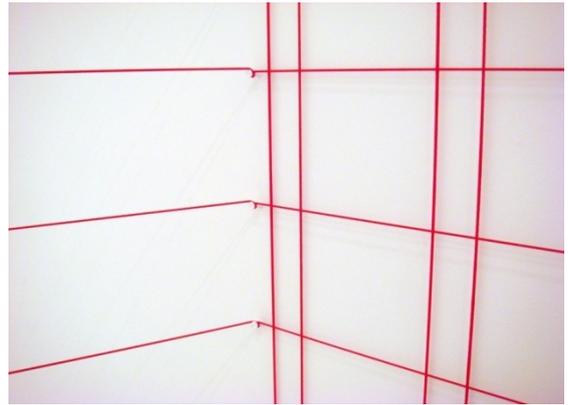
*Um ponto que distingue seu trabalho da maioria dos trabalhos Minimalistas e trabalhos relacionados com a arte conceitual, é que você raramente se envolveu com sistemas matemáticos, ou até medidas. Você disse a não muito tempo que havia deixado de medir e começado a trabalhar mais intuitivamente (...). Como e por quê?*

### **Sandback**

*Isto acontece na circunstância em que a peça aborda seu ambiente específico de uma maneira que eu me aproxime dele intuitivamente. Um conjunto de medições prévias seria apenas uma barreira.*



**Figura 85** - Fred Sandback. Semtítulo (Sculptural Study, Seven-part Right-angled Triangular Construction). 1982/2010. David Zwirner, New York. Fonte: [imageobjecttext.com](http://imageobjecttext.com)



**Figura 86** - Tiago Giora. Hachura cruzada I, 2011. Fotografia do autor.



**Figura 87** - Tiago Giora. Hachura cruzada I, 2011. Centro Cultural Henrique Ordovás, Caxias do Sul. Fotografia do autor.

**Giora**

*Diferentemente de Snadback, em meu processo de trabalho a medição acontece como um suporte para o projeto, o que configura uma abordagem menos intuitiva e mais calcada na observação e reação a elementos do espaço.*

*É por meio do levantamento métrico que normalmente consigo desenhar um esquema bidimensional do espaço sobre o qual traçarei alternativas que serão posteriormente testadas in-loco. Além disso, em Hachura, como em vários outros trabalhos o desenrolar da ação de levantamento do espaço se constitui como um momento apreensão deste espaço. Uma atividade estendida no tempo que implica uma permanência e uma atenção fundamentais para a realização da idéia projetada.*

**Simon**

*Uma vez você disse que a relação de uma sala para com seu trabalho era como a do tablado para o dançarino.*

**Sandback**

*É como a tela para o pintor ou o palco para o ator, é o que eu tenho com que construir.*

**Giora**

*Tanto em espaços enclausurados quanto nas ruas da cidade os detalhes construtivos, os materiais e os objetos que constituem a forma do espaço e são pontos de partida para a intervenção artística. Vistos dentro da trama de funções e hierarquias que organiza a vida urbana, esses elementos são uma constante em meus trabalhos constituindo – e aqui concordo totalmente com Sandback – o material que tenho para trabalhar.*

*Encerrando minha intrusão na entrevista de Sandback gostaria de salientar a atenção ao detalhe e a objetividade com que o artista descreve cada aspecto de seu processo de trabalho. Suas reflexões a respeito de decisões de projeto estabelecem um primeiro parâmetro crítico que pretendo seguir em relação à minha própria produção, ao longo de um texto que tende a partir sempre das descrições de formas, materiais, procedimentos projetivos e ações de trabalho, retirando destes elementos a substância que alimentará a construção teórica que a tese se propõe.*

## 4 CONCLUSÃO

No intuito de compreender aquilo que de mais importante pesquisei ao longo desta tese, comecei a listar algumas ideias que aparecem no texto. Algumas são recorrentes, e pontuam muitos trabalhos, como um critério gerador das propostas artísticas ou como um ponto de origem do meu modo de pensar o espaço. Algo que não pode ser negociado e que define afinidades teóricas. Outras ideias parecem ter surgido à medida que o texto foi me trazendo mais clareza acerca de meu processo de criação. São conceitos que descrevem uma trajetória que leva da pesquisa ao trabalho, oposta ao que mais frequentemente acontece neste estudo que é fundado principalmente na descrição e análise de minhas intervenções artísticas.

Inicialmente uma questão mais geral tem sua importância confirmada: É a consideração sobre como a arte pode intervir na experiência cotidiana dos usuários de um espaço, de modo a produzir situações propícias à percepção mediada pelo corpo. Minhas explorações do espaço arquitetônico levaram a pesquisa por esse caminho e as alternativas estudadas apontam para uma compreensão da arte como criadora de desconforto e tensão nas relações entre homem e lugar.

Os procedimentos de marcação, pontuação e sublinhamento do espaço, observados em obras como *Puzzle*, *De dentro* e *Hachura*, trazem para os lugares da experiência presente uma possibilidade de surpresa e desestabilização, que vai na contramão do hábito e da anestesia da vida normalizada. Não é a surpresa do objeto novo ou da imagem nova, mas do novo olhar lançado, instigando o que preexiste. Entendo que a possibilidade de significado nessa experiência também traz o indivíduo de encontro ao lugar, em um estado de sensibilização que não isola a obra de arte de seu contexto.

Antes disso, esta sensibilidade se volta quase exclusivamente para os múltiplos contextos formadores da experiência. A participação da arte neste processo seria, na maioria das situações estudadas, algo como um mecanismo de ativação, ou como a faísca que desencadeia uma sequência de eventos.

O verbo sublinhar aparece menos nesta tese do que em outros escritos que fiz anteriormente, mas a imagem que ele cria é subjacente e ainda serve para descrever as ações que procurei estudar aqui. O sublinhamento coloca em destaque algo que pertence a uma ordem diferente de si mesmo. Uma palavra ou um objeto. Seja o que for o que é sublinhado tem consistência, tem corpo. E essa consistência é exposta ao olhar por meio da participação do sublinhado. A arte funciona como esse sublinhado. Ela não é lugar, mas, sublinhando elementos deste lugar, pode permitir que ele aflore para a percepção.

Encaixar é outro procedimento da ordem do revelar o que preexiste como alternativa aos procedimentos de criar o novo. Ele é trabalhado por mim em intervenções como *Puzzle*, onde é uma operação aplicada de forma literal, presente igualmente em outras propostas que envolvem a percepção do vazio. O encaixe é explorado nesta tese como modo de revelar os contornos de espaços intervalares e como consideração sobre o volume do vazio. Além disso, ao criar encaixes, preenchendo os intervalos com a materialidade da madeira, do gesso ou do papelão, sinalizo a possibilidade de perceber também o vazio enquanto matéria, enquanto ar. Dessa discussão abre-se o caminho para propor uma percepção que não está exclusivamente definida pelas formas visíveis.

A marcação ou pontuação do espaço é outro procedimento que visa problematizar e ativar a percepção da pré-existência. Pontos ou linhas de contorno encontrados na configuração física dos lugares trabalhados são

destacados em intervenções como as das séries *Hachura* e *Rebatimento de piso*. Estas marcações dispersas em um contexto espacial abrangente provocam direcionamentos do olhar e do deslocamento, criando pontos de atenção focada inseridos na experiência de ver e percorrer o espaço. Em última instância é possível compreender que, da mesma maneira em que o espaço físico é pontuado pela concretude da intervenção artística, também a experiência individual resulta pontuada por momentos de atenção, que a arte sugere aqui e ali, em meio ao automatismo dos movimentos do corpo executando tarefas diárias.

Ainda sobre os procedimentos de trabalho, ao mencionar propostas como *De dentro* e os *Rebatimentos*, vejo a necessidade de comentar mais diretamente também o recurso do apagamento. Seguindo o mesmo princípio da desestabilização da experiência cotidiana, este procedimento sugere a estratégia de esconder objetos ou parcelas de espaço para, desta maneira, criar uma perturbação na percepção esperada - completa e segura. Provocado a completar com raciocínio ou com lembrança os dados espaciais encobertos pela intervenção artística, o sujeito perceptivo é levado voltar sua atenção para as coisas que o circundam, dotando a experiência física da presença de uma espessura de significado incomum às relações corriqueiras que permeiam a fronteira entre a realidade interior e exterior.

Ao se aproximar da fronteira do físico, abordando as diferenças entre os sentidos e discutindo o domínio da visão, o estudo incorpora uma nova camada de complexidade, fundamental para pensar sobre o espaço da cidade, na interface da arte com a arquitetura. Esta camada é a cultura, elemento crucial do ambiente vivido e dos processos de significação do espaço cotidiano. O compartilhamento do lugar permeado pela cultura é estudado no contexto da criação de identidades locais e individuais que estão no foco principal da tese

no que toca as possibilidades de contrapartida da arte. A sensibilização do indivíduo em suas relações de percepção e pertencimento aos lugares que o circundam poderiam, segundo o que é defendido na tese, ampliar um sentido de identidade individual. Este reconhecimento do lugar como parte da pessoa também criaria uma sensação inversa, da pessoa como parte de um lugar, de uma cultura, de uma comunidade. No corpo do texto coloco que a identidade de uma pessoa se define em função dos sistemas de pensamento desenvolvidos, porque são eles que determinam o “mundo” acessível. A identidade das pessoas seria uma função dos lugares e das coisas.

Tais considerações somam-se ao núcleo teórico da tese, abrindo possibilidades para um diálogo com o espaço que se desenvolve em contato com o pensamento de artistas e arquitetos ligados à fenomenologia da percepção. Esta dimensão que não se esgota na pesquisa é combinada com uma leitura mais pessoal, ligada ao meu processo de trabalho como artista e à minha percepção filtrada por informações da memória e pelas circunstâncias concretas que envolveram cada intervenção narrada e discutida. Estes fatores que se originam na vivência dos lugares trabalhados se mostram no estudo como uma prática de escrita e como uma tomada de consciência a respeito do caráter parcial e pessoal de minha experiência, que resulta nas considerações lançadas.

Este aspecto é algo novo, que veio com a pesquisa em arte e que se acrescenta à minha produção como consciência do processo nos estágios finais da tese. Minha intenção anterior de fazer um estudo objetivo da percepção espacial na arte e na arquitetura foi, aos poucos, dando lugar à abordagem mais subjetiva e experimental, que permite ao leitor acompanhar as descrições e os depoimentos decorrentes da pesquisa. A conclusão que cheguei sobre isso foi de que, em um estudo que explora a experiência física

no espaço, eu, enquanto propositor de intervenções, devo referir-me primeiro à minha própria experiência, enquanto arquiteto e artista, analisando nela implicações e reflexos aos quais não tenho acesso fora da minha própria sensibilidade.

Mesmo assim, não foi sem uma dose de surpresa que percebi algo novo. Recentemente, lendo um artigo no qual a pesquisadora Maria Paula Recena<sup>110</sup> descreve meu trabalho - parte de um projeto seu que envolve o mapeamento de artistas atuantes em Porto Alegre - tive contato com o texto transcrito de algumas entrevistas nas quais eu expus a Maria Paula meu desejo de atuar na maneira como as pessoas percebem os lugares. Na possibilidade de compartilhar essa percepção vejo um sentido de identidade coletiva e de cultura local, ligado ao reconhecimento da paisagem que aparece nas entrevistas como um possível impacto da intervenção artística. Neste processo que envolve intenção e desejo, foi lendo as palavras e impressões de um interlocutor distanciado que pude retrazar a origem desses objetivos de volta para minha própria sensação de desconexão, de isolamento e de falta.

Em uma sequência de momentos e situações de vida que não oferece muitos pontos de ancoragem, que não preserva registradas marcas de identidade individual dentro do espaço público, ou marcas de uma cultura visual cujo significado espalhe tentáculos para dentro das individualidades; o

---

<sup>110</sup>Maria Paula Piazza Recena. Possui Graduação em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestrado em Artes Visuais (Poéticas Visuais) e Doutorado em Arquitetura (Teoria História e Crítica) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com a tese intitulada: Notações Arquitetônicas: diagramas, coreografias, composições. Atualmente realiza Pós-Doutorado na linha de pesquisa Relações Sistêmicas da Arte (Teoria, História e Crítica) com bolsa FAPERGS/CAPES no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) onde é Professora Colaboradora. Participa do projeto de pesquisa Centro de documentação e pesquisa: uma questão interdisciplinar do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e integra o grupo de pesquisa do CNPq Dimensões artísticas e documentais da obra de arte. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0148160993128279>. Acesso em: 30 jul. 2015.

que resta ao indivíduo como último refúgio na busca de uma identidade que confirme sua presença para além dos limites da própria interioridade?

Em meu caso a solução do problema veio pelo caminho da redução e da literalidade: a ação do corpo e a sensação vinda da matéria são as únicas possibilidades de afirmação da existência e de delimitação de um lugar de pertencimento. Espaços mudos, genéricos e referências sempre estrangeiras, que não refletem minha vida atual e preservam poucos traços de um passado reconhecível. A palavra *estrangeiro* se aplica ao período que morei e trabalhei na Europa, mas não deixa de ter validade dentro de minha cidade, Porto Alegre. E aqui caberia mencionar a fragilidade dos estereótipos que constituem hoje em dia a identidade do “Gaúcho”. Do gaúcho de Porto Alegre, talvez mais ainda. Uma cidade que, nas mãos de distintos administradores (inconscientes e talvez incompetentes) tem confundido desenvolvimento com homogeneização, apagado fragmentos remanescentes de história construída e da tradição consolidada no espaço público com uma camada fina, muito barata e feia de “modernidade”. Uma ideia importada de modernidade.

Somando-se o esvaziamento cultural do espaço urbano com uma tendência pessoal à introspecção, vejo este estudo da percepção como uma busca de possibilidades para entender e estimular uma visão dos lugares que seja capaz de encontrar neles um ponto de acesso para a identificação. Ela poderá levar a uma noção ampliada de contexto, partindo do indivíduo e da fisicalidade do espaço entorno para possivelmente abranger formas mais gerais, materiais, pessoas, atmosfera... Recriando um contexto de referências pessoais.

Neste movimento que proponho por meio de minhas intervenções na arquitetura, sou levado a buscar significado em ideias como a interioridade, o peso da matéria, seu volume maciço, sua temperatura e textura. As relações

com a fisicalidade da experiência, que rejeita a simplificação da imagem e busca o espaço, o tato, o cheiro. As imagens da memória que dão espessura ao transitório e garantem sua permanência no contexto da percepção. O corpo, medida das coisas, última fronteira possível para ideias tão difíceis de defender quanto uma noção de “verdade”. Tudo isso dentro de um espaço cada vez mais virtualizado e dominado pela representação, que passa a se equivaler, e às vezes ultrapassar a coisa representada.

O tema desta pesquisa não foi para mim uma escolha, mas sim, uma inevitabilidade. E a constatação das questões que movem o texto me assusta um pouco e me faz desejar ser cada vez mais direto na organização desses pensamentos. Assim, fica claro que as intervenções artísticas que proponho não são decisões conscientes e planejadas para um fim específico, ou para abordar essa ou aquela questão específica. Não, penso que seria mais correto defini-las como materializações de uma atitude pessoal perante o espaço.

A cultura e a prática do projeto, aprendidas na arquitetura deixam sua marca em um processo de trabalho que busca criar sensações e atua como um elemento de articulação abstrata e distanciada que contrasta e intensifica a percepção daquilo que lhe é oposto. Finalizo essa conclusão em uma última nota acerca da natureza experimental deste processo artístico. Nele, o uso de elementos de predefinição do espaço – como a representação e o enxugamento que acontecem no projeto – se combinam a uma dinâmica de apresentação das coisas que surgem como fenômeno. Assim, o desenho de projeto, a experiência da percepção do espaço e o aporte teórico comparativo são as etapas de um processo que busquei comunicar nesta pesquisa. Um processo que continuarei explorando, sempre a partir de tomadas de consciência como a que marca a conclusão desta etapa.

## REFERÊNCIAS

### LIVROS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: a destruição da experiência e a origem da história**. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

ARNAIZ, Ana; ELORRIAGA, Jabier; LAKA, Xabier; MORENO, Jabier. **La Colina Vacía: Jorge Oteiza – Roberto Puig, Monumento a José Batlle y Ordóñez, 1956-1964**. Bilbao: Lehen edizioa, 2008.

ARDENE, Paul. **Un art contextuel**. Paris: Flammarion, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**. Uma Psicologia da Visão Criadora. São Paulo: Thomson Pioneira, 1998.

\_\_\_\_\_ **The Dynamics of Architectural Form**. London: University of California Press, 1977.

AUGÉ, Marc. **Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity**. Londres: Verso, 2006.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cossac&Naify, 1999.

BENEDIKT, Michael. **For na Architecture of Reality**. Nova York: Lumen Books, 1987.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson (etalt). **Arte/Cidade**. Intervenções urbanas: arte, cidade. São Paulo: Senac, 1998.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BUREN, Daniel. **Textos e Entrevistas Escolhidos [1967-2000]**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gil, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

COHEN, Jean-Louis. **O Futuro da Arquitetura desde 1889: uma história mundial**. São Paulo: Cosac&Naify, 2013.

CROW, Thomas. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon, 2003.

CULLEN, Gordon. **Paisagem Urbana**. Lisboa: Edições 70, 2008.

DAVILA, Thierry. **Marcher, Créer**. Paris: du Regard, 2002.

DISERENS, Corinne. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon, 2003.

DODDS, George; TAVERNOR, Robert (org.). **Body and Building: essays on the changing relation of body and architecture**. Cambridge: MIT Press, 2005.

FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GOMEZ, Alberto. **Questions of Perception: phenomenology of architecture**. San Francisco: William Stout Publishers, 2006.

HUCHET, Stéphane. **Intenções Espaciais— a plástica exponencial da arte (1900 – 2000)**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

HUSSERL, Edmond. **The essential Husserl: basic writings in transcendental phenomenology**. Indianapolis: Indiana University Press, 1999.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

KLABIN, Mangia (org.). **Richard Serra**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

KRAUSS, Rosalind. **A Escultura no Campo Ampliado**. The anti-aesthetic: essays on postmodern culture. Washington, D.C.: 1984.

\_\_\_\_\_. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEE, Pamela M. **Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press, 2006.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MALNAR, Joy Monice; VODVARKA, Frank. **Sensory Design**. Londres: Phaidon, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. São Paulo: Cossacnaify, 2006.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PALLASMAA, Juhani. **The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses**. New York: Wiley, 1996/2005.

PEREC, Georges. **Espécies de Espaços**. Paris: Galilée, 1974. Notas traduzidas por Mariana S. da Silva.

PULS, Mauricio Mattos. **Arquitetura e Filosofia**. São Paulo: Annablume, 2006.

RAKATANSKY, Mark. **Architecture Words 9**: Tectonic acts of desire and doubt. Architectural Association. Londres: 2012.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora da USP, 2002.

SCHULZ, Christian Norberg. **Genius Loci**: Towards a Phenomenology of Architecture. New York: Rizzoli, 1980.

SCHULZ-DORNBURG, Julia. **Arte e Arquitetura**: novas afinidades. Barcelona: Gili, 2002.

SLIFKIN, Robert. **Bruce Nauman Going Solo**. Portland: Companion Editions, 2012.

VESELY, Dalibor. **Architecture in the Age of Divided Representation**. Cambridge: The MIT Press, 2004.

WARR, Tracey; JONES, Amelia (org.). **The Artist's Body, Themes and Movements**. London: Phaidon, 2000.

WEBER, Jürgen. **The Judgement of the Eye**. The metamorphoses of geometry – one of the sources of visual perception and consciousness. Verlag/Wien: Springer, 2002.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

## **ARTIGOS DE PERIÓDICOS E CATÁLOGOS**

ART IN AMERICA 85, n. 5, 1997.

ARTSTUDIO, Paris, Art Minimal, n. 6, 1987.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). O Olhar. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

CALOVI, Tania Pereira. O método concreto de Max Bill: conexões entre o racional e o intuitivo. *Manuscrita revista de crítica genética*. Porto Alegre, nº 24, p. 121-128, 2013.

CONTINENTE SUL SUR. Revista do Instituto Estadual do Livro, n. 6, 1997.

DARRIBA, Vinicius. A falta conceituada por Lacan: da Coisa ao objeto. *Ágora - estudos em teoria psicanalítica*, Instituto de Psicologia UFRJ, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, 2005.

DELEUZE / IMAGE MOUVEMENT IMAGE TEMPS. Cours Vincennes - St Denis: Bergson, *Materia y Memoria*, 05 jan. 1981.

FRAMPTON, Kenneth. "Corporeal experience in the architecture of Tadao Ando". Publicado em: "Body and Building: essays on the changing relation of body and architecture". George Dodds e Robert Tavernor (orgs.). Cambridge: MIT Press, 2005.

GIBSON, James J. *The ecological approach to the visual Perception of pictures*, Leonardo, Pergamon Press Ltd., v. 11, 1978.

GIORA, Tiago. "Em trânsito: o corpo e as intervenções no espaço da percepção estabelecendo um território comum entre arte e arquitetura". *AusArt Journal for Research in Art*. 2 (2014), 1, pp. 273-283

JUDD, Donald. *Specific objects*. In: *Arts Yearbook* 8. 1965.

KWON, Miwon. *One place after another: Notes about on Site Specific*. Revista October 80, MIT Press, Spring, 1997.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. *Art et Architecture*, Paris, Groupe Expansion, n. 284, 1993.

\_\_\_\_\_. *I*. *Art et Architecture*, Paris, Groupe Expansion, n. 286, 1992.

MANO, Rubens. *A Condição do Lugar no Site*. São Paulo: ARS 7.

MEIRELES, Cildo. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

MUSEO OTEIZA. Fundación Museo Jorge Oteiza. 2013.

PARACHUTE. Le Corps Flou II. Montreal: Parachute, n. 65, 1992.

POINSOT, Jean Marc. "L'in-situ et la circonstance de sa mise en vu [au] musée". Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne Centre Georges pompidou, n. 28, 1989.

QUEIRA, Fernanda. In: Revista Gávea, Rio de Janeiro, PUC, n. 14, set. 1996.

TEDESCO, Elaine. Os panoramas e as montagens fotográficas de Matta-Clark. Revista Portoarte, V16, nº26, maio 2009.

### **DOCUMENTOS DE CONSULTA ON-LINE:**

ARQPRESS. **La Maquina de Habitar**. Disponível em: <<http://www.arqpress.net/index.php/paginas/ver/219>>. Acesso em: 27 jul. 2015.

CONCRETISMO. **Enciclopédia Virtual Itaú Cultural**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo370/concretismo>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

CIDADE, Daniela. O Corte em Matta-Clark. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/27864>. Acesso em: 22 jul. 2015.

MAHFUZ, Edson. **Observações sobre o Formalismo de Helio Piñón – Parte 1 (1)**. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.089/196>>. Acesso em: 21 maio 2014.

MORRIS, Robert. **Observatory 1971**. Disponível em: <<http://socks-studio.com/2014/10/29/the-observatory-by-robert-morris-1971>>. Acesso em: 17 jun. 2015.

MORRIS, Robert. **Observatory 1971. Vídeo Documentação de Obra**. Disponível em: <<https://vimeo.com/115507622>>. Acesso em: 17 jun. 2015.

MORRIS, Robert. **The Mind/Body Problem**: Guggenheim Museum, January-April 1994. Disponível em:  
<<https://ia601408.us.archive.org/24/items/robertm00morr/robertm00morr.pdf>

ROSENFELD, **Karissa. Steilneset Memorial / Peter Zumthor and Louise Bourgeois**..ArchDaily. Disponível em:  
<<http://www.archdaily.com/213222/steilneset-memorial-peter-zumthor-and-louise-bourgeois-photographed-by-andrew-meredith/>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

SITUACIONISMO. **Enciclopédia Virtual Itaú Cultural**. Disponível em:  
<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>. Acesso em: 30 mar 2014.

STALKER. **Laboratório de Arte Urbana**. Disponível em:  
<<http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/tarko.html>. Acesso em: 2 abr. 2009.

TSCHUMI, Bernard. **La Villette**. Disponível em:  
<<http://www.tschumi.com/projects/3/#>>. Acesso em: 13 fev. 2015.

UNESCO. **Stonehenge**. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/en/list/373>. Acesso em: 20 jul. 2015.

Van EYCK, Aldo. Disponível em:  
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/07.074/4707>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

## ANEXOS

### **Documento relativo à exposição realizada por ocasião da banca de doutorado:**

Para a banca de defesa da tese planejei e executei uma dessas ações de sublinhamento: no estágio de observação do espaço chamou-me atenção o pilar que aparece solto no meio da sala de exposição da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Ele ocupa um ponto de inflexão entre os dois retângulos que configuram a planta em “L” da galeria, e sua independência em relação às paredes limite da sala parece indicar que duas salas retangulares foram “fundidas”, com conseqüente derrubada do segmento de parede que amarraria e esconderia esse pilar. Alternativamente, também não é impossível imaginar que uma falha ou descaso no zoneamento interno das funções tenha originado esse pilar como resíduo de uma compatibilização defeituosa entre a malha estrutural e compartimentação da planta.

Mas, independente das ações que levaram à sua construção naquele lugar, quem entra na galeria não tem dúvida: este pilar não deveria estar aqui. Sua presença é, na mesma medida, necessária pelo suporte da estrutura do prédio; e incômoda, intrometendo-se no caminho do visitante e bloqueando parcialmente as visuais que procuram as paredes expositivas. A arquitetura da Pinacoteca é rica em detalhes e singularidades que trabalham na contramão de uma sensação de neutralidade – a pintura homogênea em branco não consegue apagar as diferenças de piso, os nichos incomuns no forro de gesso ao longo do espaço de acesso, as janelas e portas que recortam assimetricamente as superfícies de parede, etc... Mesmo assim o pilar se sobressai como obstáculo maior ao processo de edição perceptual da arquitetura.

Nosso olhar é seletivo, cria hierarquias e tenta simplificar a informação colhida pelos sentidos. Nesse processo que tem relação com o conceito de “relevo” de Vesely e com a psicologia da Gestalt, citados anteriormente, o pilar quer ser apagado, quer negar seu conteúdo e ser abstraído na experiência governada pela função do espaço. A função de exhibir objetos de arte é um dado que baliza os sentidos e cria padrões de sensibilização ou dormência da percepção em relação à situação espacial que vai se desdobrando diante do corpo do visitante. A partir desta orientação tácita a arquitetura da Pinacoteca vai se acomodando em uma posição secundária de significação, tendendo ao esvaziamento ou ao esquecimento, e, avançando por esse caminho, o pilar se configura como elemento mais incômodo desta arquitetura; como a última coisa que insiste em separar-se do pano de fundo e puxar atenção para si.



Figura 88 - Tiago Giora, Pilar I.A., 2015, banca de doutorado, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre

Minha ação sobre o pilar consistiu em provocar alterações na cor e na matéria, criando um contraste em relação às paredes e o forro. Este sublinhamento procura descolar o pilar da arquitetura, apresentando-o como objeto dotado de autonomia, em diálogo com as formas do espaço e com os percursos do corpo. Sobre o reboco branco desenhei com carvão, preenchendo as faces do pilar com uma textura densa de preto, com linhas muito fechadas em todas as direções e com muito pouco espalhamento. No centro de cada face retangular isolei o espaço de uma folha tamanho A4 em posição vertical. Assim, quatro retângulos brancos distantes 1,80 m do piso buscavam alinhamento com as suas projeções desenhadas em carvão na parede oposta a cada um deles.

Esses retângulos em projeção criavam uma amarração do pilar com as paredes da sala, marcando eixos perpendiculares no espaço vazio. Ao observador que percorria a sala nunca era possível visualizar simultaneamente os oito retângulos, nem tampouco confirmar a perpendicularidade dos eixos que orientavam o olhar. Esses alinhamentos permaneciam virtuais, remetendo à compreensão distanciada de um desenho em planta baixa. A sensação do lugar era ativada de outra maneira, por meio da sinalização de profundidade e distância, e por meio de outro procedimento que tenho usado bastante em meus trabalhos, o rebatimento.

Rebater e sublinhar, procedimentos de projeto que apelam à cognição ou, ao nível da sensação, que estimulam o visual – perceber com a visão a forma da arquitetura destacada pela intervenção artística. Mas o trabalho na pinacoteca busca acionar questionamentos que vão além da imagem e das dinâmicas de um projetar distante, geométrico e desmaterializado: refiro-me à

ação de desenhar e a uma ênfase na criação de uma materialidade forte que quer falar sobre a arquitetura enquanto massa, enquanto pele e fragmento.

A ação é a linha que fica marcada como a passagem da mão pela superfície e deixa pra trás a memória do esforço e de um trabalho muito físico e repetitivo. A superfície se apresenta não apenas como cor – branco neutro – mas como a textura áspera que gasta o carvão e exhibe seus relevos em manchas heterogêneas de pó preto. Esse pó que deixei acumular no piso em volta da coluna como testemunha do trabalho e como índice de materialidade. O carvão é uma coisa, o pilar é outra coisa, outro material, outra cor. Seu corpo é concreto, sua pele é reboco e tinta. A mesma tinta que mostra a matéria da pele também das paredes no perímetro da sala e se deposita em pó branco sobre o piso em uma referência ao trabalho de lixação – um embate tão direto e intenso entre corpo e material como meu desenho em carvão no pilar.

A ação de sublinhamento demonstrada em “Pilar IA” representa uma estratégia de corporificação do espaço arquitetônico. Um espaço que se define pelo volume do vazio, e seus limites configurados pela pele descascada das paredes e demais superfícies sobre as quais a intervenção atua. O sublinhar acrescenta uma pele, assim como o lixar desvenda na pele a espessura ínfima, a terceira dimensão que revela a matéria da imagem, que transforma os planos e as linhas em coisas palpáveis. Sublinhar é, nesse sentido um procedimento que os elementos virtuais do desenho aos objetos concretos do mundo.



Figura 89 - Tiago Giora, Pilar I.A., 2015, banca de doutorado, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre

**Richard Serra, "Verb List". Published in 1972 in the book *The New Avant-Garde: Issues for the Art of the Seventies*.**

TO ROLL  
 TO CREASE  
 TO FOLD  
 TO STORE  
 TO BEND  
 TO SHORTEN  
 TO TWIST  
 TO DAPPLE  
 TO CRUMPLE  
 TO SHAVE  
 TO TEAR  
 TO CHIP  
 TO SPLIT  
 TO CUT  
 TO SEVER  
 TO DROP  
 TO REMOVE  
 TO SIMPLIFY  
 TO DIFFER  
 TO DISARRANGE  
 TO OPEN  
 TO MIX  
 TO SPLASH  
 TO KNOT  
 TO SPILL  
 TO DROOP  
 TO FLOW

TO CURVE  
 TO LIFT  
 TO INLAY  
 TO IMPRESS  
 TO FIRE  
 TO FLOOD  
 TO SMEAR  
 TO ROTATE  
 TO SWIRL  
 TO SUPPORT  
 TO HOOK  
 TO SUSPEND  
 TO SPREAD  
 TO HANG  
 TO COLLECT  
 OF TENSION  
 OF GRAVITY  
 OF ENTROPY  
 OF NATURE  
 OF GROUPING  
 OF LAYERING  
 OF FELTING  
 TO GRASP  
 TO TIGHTEN  
 TO BUNDLE  
 TO HEAP  
 TO GATHER

TO SCATTER  
 TO ARRANGE  
 TO REPAIR  
 TO DISCARD  
 TO PAIR  
 TO DISTRIBUTE  
 TO SURFEIT  
 TO COMPLIMENT  
 TO ENCLOSE  
 TO SURROUND  
 TO ENCIRCLE  
 TO HOLE  
 TO COVER  
 TO WRAP  
 TO DIG  
 TO TIE  
 TO BIND  
 TO WEAVE  
 TO JOIN  
 TO MATCH  
 TO LAMINATE  
 TO BOND  
 TO HINGE  
 TO MARK  
 TO EXPAND  
 TO DILUTE  
 TO LIGHT

TO MODULATE  
 TO DISTILL  
 OF WAVES  
 OF ELECTROMAGNETIC  
 OF INERTIA  
 OF IONIZATION  
 OF POLARIZATION  
 OF REFRACTION  
 OF TIDES  
 OF REFLECTION  
 OF EQUILIBRIUM  
 OF SYMMETRY  
 OF FRICTION  
 TO STRETCH  
 TO BOUNCE  
 TO ERASE  
 TO SPRAY  
 TO SYSTEMATIZE  
 TO REFER  
 TO FORCE  
 OF MAPPING  
 OF LOCATION  
 OF CONTEXT  
 OF TIME  
 OF CARBONIZATION  
 TO CONTINUE

A expressão neoconcreto indica uma tomada de posição em face da arte não-figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbção racionalista. Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, os artistas que participam dessa I Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da

arte concreta, uma vez que nenhuma delas “compreende” satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências.

Nascida com o cubismo, de uma reação à dissolvença impressionista da linguagem pictórica, era natural que a arte dita geométrica se colocasse numa posição diametralmente oposta às facilidades técnicas e alusivas da pintura corrente.

As novas conquistas da física e da mecânica, abrindo uma perspectiva ampla para o pensamento objetivo, incen-

# manifesto neoconcreto

tivaram, nos continuadores dessa revolução, a tendência à racionalização cada vez maior dos processos e dos propósitos da pintura. Uma noção mecanicista de construção invadiria a linguagem dos pintores e dos escultores, gerando, por sua vez, reações igualmente extremistas de caráter retrógrado como o realismo mágico ou irracionalista como Dada e o surrealismo. Não resta dúvida, entretanto, que, por trás de suas teorias que consagravam a objetividade da ciência e a precisão de mecânica, os verdadeiros artistas – como é o caso, por exemplo, de Mondrian ou Pevsner – contruíam sua obra e, no corpo-a-corpo com a expressão superaram, muitas vezes, os limites impostos pela teoria. Mas a obra desses artistas tem sido até hoje interpretado na base dos princípios teóricos, que essa obra mesma negou. Propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria. Se pretendemos entender a pintura de Mondrian pelas suas teorias, seremos obrigados a escolher entre as duas. Ou bem a profecia de uma total integração de arte na vida cotidiana parece-nos possível – e vemos na obra de Mondrian os primeiros passos nesse sentido – ou essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada. Ou

bem a vertical e a horizontal são mesmos os ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal ou o princípio é falho e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão Mas a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas. De nada nos servirá ver em Mondrian e desfrutar da superfície, do plano e da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu.

O mesmo se pode dizer de Vantangerloo ou de Pevsner. Não importa que equações matemáticas estejam na raiz de uma escultura ou de um quadro de Vantangerloo, desde que só à experiência direta da percepção a obra entrega a “significação” de seus ritmos e de suas cores. Se Pevsner partiu ou não de figuras de geometria descritiva é uma questão sem interesse em face do novo espaço que as suas esculturas fazem nascer e da expressão cósmico-orgânica que, através dele, suas formas revelam. Terá interesse cultural específico determinar as aproximações entre os objetos artísticos e os instrumentos científicos, entre a intuição do artista e o pensamento objetivo do físico e do engenheiro. Mas, do ponto-de-vista estético, a obra começa a interessar precisamente pelo que nela há que transcende essas aproximações

Entrevista ao artista Fred Sandback realizada em 1996 e publicada na revista Art in America 85, no. 5 em 1997

Joan Simon

You once referred to your use of thread or yarn as being akin to using a pencil.

Fred Sandback

It's a very basic way of expressing yourself, which is not too encumbering. I'm lucky to have a medium that allows me to stay light on my feet. It really is like drawing. The string provided a medium and a basic *modus operandi*; (...). Pretty soon I wanted to find a way to define volume to get away from sculpture's pictorial qualities..

Simon

When and why did you start using color in the string pieces?

Sandback

Well, they have to be some color or other. I use color in simple constructive ways—to make a piece more recessive or aggressive, louder or softer, warmer or more brittle—and to balance the relationships that various pieces have as they coexist with each other, and with a particular environment. Color did service from the beginning.

Simon

Something that distinguishes your work from much Minimal work, and related Conceptual work, is that you have rarely been involved with mathematical systems, or even measurements. You said not long ago that you stopped measuring, and began to work more intuitively, (...). How and why?

Sandback

To the extent that a piece addresses its particular environment in a way that I arrive at intuitively, a set of previous measurements can only be a hindrance.

Simon

You once said that the relationship of a room to your work was that of a dance floor to a dancer.

Sandback

It's like canvas to the painter or stage to the dancer; it's what I have to build off of.

## Steilneset Memorial / Peter Zumthor and Louise Bourgeois, photographed by Andrew Meredith

by Karissa Rosenfield  
 Articles Monuments and Memorials Featured Architectural Photography Norway Peter Zumthor Louise Bourgeois Vardø



In memory of those persecuted in the seventeenth-century Finnmark Witchcraft Trials, the Steilneset Memorial rests along the jagged coastline of the Barents Sea in Vardø, Norway. Photographer Andrew Meredith has shared with us his photo series documenting this masterpiece created by a unique collaboration between the world-famous Swiss architect Peter Zumthor (Basel, 1943) and the influential contemporary artist Louise Bourgeois (Paris, 1911-2010). Zumthor

simply describes his collaboration with Bourgeois in an interview with ArtInfo as the following, “I had my idea, I sent it to her, she liked it, and she came up with her idea, reacted to my idea, then I offered to abandon my idea and to do only hers, and she said, ‘No, please stay.’ So, the result is really about two things — there is a line, which is mine, and a dot, which is hers... Louise’s installation is more about the burning and the aggression, and my installation is more about the life and the emotions .” Continue reading to view the photographs and learn more about the Steilneset Memorial. Zumthor’s pine scaffolding supports a suspended silk cocoon. Within the cocoon, visitors walk along a 400-foot long oak-floored corridor.

A hanging light bulb floats behind each of the 91 windows, illuminating them in memory of the 91 individuals who were convicted of sorcery and burnt at the stake. Each window is accompanied by a plaque that reveals the story of each individual. Serving as Bourgeois’s last major installation, “The Damned, The Possessed and The Beloved” contains an endless flame burning upon a steel chair that lies within a hollow concrete cone.

Reflections of the flame bounce off of every surface as the chair is surrounded by a series of circular mirrors. The installation is housed within a smoky, reflective glass structure that contrasts Zumthor’s long, wooden installation.

## Inside the White Cube

### The Ideology of the Gallery Space

Brian O'Doherty

Both abstraction and reality, however, are implicated in that sacred twentieth century dimension, space. The exclusive division between them has blurred the fact that the first has considerable practical relevance - contrary to the modern myth that art is "useless." If art has any cultural reference (apart from being "culture") surely it is in the definition of our space and time. The flow of energy between concepts of space articulated through the artwork and the space we occupy is one of the basic and least understood forces in modernism. Modernist space redefines the observer's status, tinkers with his self-image. Modernism's conception of space, not its subject matter, may be what the public rightly conceives as threatening. Now, of course, space contains no threats, it has no hierarchies. Its mythologies are drained, its rhetoric collapsed. It is simply a kind of undifferentiated potency. This is not a "degeneration" of space but the sophisticated convention of an advanced culture which has cancelled its values in the name of an abstraction called "freedom." Space now is not just where things happen; things make space happen. Space was clarified not only in the picture, but in the place where the picture hangs - the gallery, which, with postmodernism, joins the picture plane as a unit of discourse. If the picture plane defined the wall, collage defines the space between the walls. The fragment from the real world plunked on the picture's surface is the imprimatur of an unstoppable generative energy. Do we not, through an odd reversal, as we stand in the gallery space, end up inside the picture, looking out at an opaque picture plane that protects us from a void? (Could Lichtenstein's paintings of the back of a canvas be a text for this?) As we move around that space, looking at the walls, avoiding things on the floor, we become aware that that gallery also contains a wandering phantom frequently mentioned in avant-garde dispatches - the Spectator. Who is this Spectator, also called the Viewer, sometimes called the Observer, occasionally the perceiver? It has no face, is mostly a back. It stoops and peers, is slightly clumsy. Its attitude is inquiring, its puzzlement discreet. He - I'm sure it is more male than female - arrived with modernism, with the disappearance of perspective. He seems born out of the picture and, like some perceptual Adam, is drawn back repeatedly to contemplate it. The Spectator seems a little dumb; he is not you or me. Always on call, he staggers into place before every new work that requires his presence. This obliging stand-in is ready to enact our fanciest speculations. He tests them patiently and does not resent that we provide him with directions and responses: "The viewer feels . . ." the observer notices . . ."; "the spectator moves . . .", He is sensitive to effects: "The effect on the spectator is . . .", He smells out ambiguities like a bloodhound: "caught between these ambiguities, the spectator. . . ." He not only stands and sits on command; he lies down and even crawls as modernism presses on him its final indignities

Rev Bras Cresc Desenv Hum 2005;15(2):119-123 119

## **INFÂNCIA E HISTÓRIA DESTRUIÇÃO DA EXPERIÊNCIA E ORIGEM DA HISTÓRIA**

Elaine Pedreira Rabinovich\* Agamben, Giorgio.

Infância e história: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2005. 188p. (Trad. de Henrique Burigo. Título original: *Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia*; 1978). ISBN: 85-7041-459-5. R\$ 42,00 (editora@ufmg.br)

Giorgio Agamben, filósofo italiano, de certa forma está sendo “descoberto” pelos leitores brasileiros a partir da tradução de algumas de suas obras, pela Editora Universidade federal de Minas Gerais, como *Homo sacer, o poder soberano e a vida nua* (Editora UFMG, 2004) e que agora nos brinda com a tradução de “Infância e história”. Este livro, escrito em 1978, consta dos seguintes capítulos: *Experimentum linguae* (Prefácio à edição francesa, Payot, 1989); - Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência; - O país dos brinquedos: reflexões sobre a história e sobre o jogo; - Tempo e história: crítica do instante e do contínuo; - O príncipe e o sapo: o problema do método em Adorno e Benjamin; - Fábula e história: considerações sobre o presépio; - Programa para uma revista. Trata-se de uma edição muito bem cuidada e traduzida, que conta com um Glossário do Tradutor no final da mesma, referente às palavras em espanhol, francês, inglês, alemão, latim e grego, citadas ao longo do texto. O tradutor também teve o cuidado de colocar, ao lado das notas de rodapé originais, notas de tradução que elucidam termos técnicos, neologismos etc. Estes cuidados ajudam a leitura e compreensão da densa e erudita obra

No primeiro texto, alvo da presente resenha, o autor propõe responder à seguinte pergunta: Seremos nós ainda capazes de experimentar e de transmitir experiências? O argumento geral é que, desde a Antigüidade, houve uma junção de dois sujeitos anteriormente separados: o sujeito empírico e o sujeito transcendental ou cognitivo. Esta junção foi realizada graças à mística-divinatória, que permitiu o surgimento da ciência moderna, protagonizada pelo “eu penso” cartesiano. Esta postura expulsou a experiência, baseada na autoridade, substituindo-a pela experimentação, baseada no controle e na previsão. Partindo desta constatação, propõe procurar um novo lugar para a experiência, encontrando-a no que ele chama “infância”, isto é, na fratura que separa o humano e a linguagem, ou seja, no fato de o homem não ser desde o seu começo um sujeito falante. Medir todas as conseqüências desta situação, conceber a “infân-

\* Psicóloga clínica, Mestrado em Psicologia Experimental-IPUSP, Doutorado e Pós-Doutorado em Psicologia Social-IPUSP, Profa. do Mestrado em Família na Sociedade Contemporânea da Universidade Católica do Salvador, membro do CDH-FSPUSP e do LAPSI-IPUSP; editora assistente da RBCDH.

RESENHA BOOK REVIEW Rev Bras Cresc Desenv Hum 2005;15(2):119-123 120 Elaine Pedreira Rabinovich

cia” como origem e pátria da história, tal é a meta deste livro. A seguir, exporemos os principais tópicos abordados no primeiro texto. Sobre a experiência e a autoridade\*\* Anteriormente, a

matéria prima da experiência era o cotidiano que cada geração transmitia à seguinte. Atualmente, a experiência encontra o seu correlato no conhecimento mais do que na autoridade, i.e., na palavra e no relato (como o do conto, da lenda, da fábula do mito), e nada parece deter suficiente autoridade para garantir uma experiência. Ao contrário, o que caracteriza o tempo presente é que toda autoridade se funda sobre o que não pode ser experimentado: a uma experiência legitimada por uma autoridade, ninguém daria o menor crédito. O slogan – que substitui a máxima e o provérbio – é o provérbio de uma humanidade que perdeu a experiência. Sobre a experiência e a ciência moderna Em um certo sentido, a expropriação da experiência se achava implicada no projeto fundamental da ciência moderna. “A experiência comum é acaso, e a experimentação é o que se procura expressamente” (Francis Bacon). Logo após, a distinção entre verdade de fato e verdade da razão completou a condenação. Assim, a ciência moderna nasce de uma desconfiança sem precedentes quanto à experiência conforme a concebe a tradição. A experimentação – que permite a passagem lógica das impressões sensíveis a exatas determinações quantitativas e, por conseguinte, à previsão de futuras impressões – responde a esta perda de certeza transportando a experiência, tanto quanto possível, para fora do homem: para os instrumentos e para os números. A experiência perde todo o valor por ser incompatível com a certeza pois, se calculável e certa, perde sua autoridade. Sobre a experiência, a ciência e os dois sujeitos Até a ciência moderna, ciência e experiência dependiam de sujeitos diferentes. O sujeito da experiência era o sentido comum (diferente do bom senso) e o sujeito da ciência era o nûus, ou o intelecto agente, separado da experiência, “impassível”, “divino”. O conhecimento não tinha sujeito, ou “ego”: o indivíduo singular era o sub-jectum no qual o intelecto agente, único e separado, atualizava a experiência. O problema central na antiguidade não era a relação sujeito-objeto mas a relação entre o um e o múltiplo. Onde não haver o problema da experiência como tal mas o da relação entre o intelecto separado e os indivíduos singulares, entre o intelectual e o sensível, entre o humano e o divino. A experiência tradicional é a experiência do limite que separa a esfera do humano e a do divino, ou seja, a morte. A ciência moderna, na procura da certeza, aboliu esta separação: fez da experiência o lugar – o método, o caminho – do conhecimento. Fez uma re-fundação (da experiência e da inteligência) expulsando os dois sujeitos para substituí-los por um sujeito único e novo – um ponto arquimédico abstrato – o ego cogito cartesiano, a consciência. Foi a astrologia quem ligou céu e terra, divino e humano em um único sujeito, pela mística neoplatônica e hermética. Devido a este enraizamento em uma mística, toda explicitação da relação entre experiência e conhecimento, na ciência moderna, está condenada a dificuldades quase intransponíveis. Essa implicação \* \* Itens de autoria da resenhista Rev Bras Cresc Desenv Hum 2005;15(2):119-123 121 Elaine Pedreira Rabinovich recíproca de ciência e mística funda a oposição racionalismo / irracionalismo de nossa cultura e apenas um retorno a uma bipartição da ciência e da experiência permitiria ultrapassar esta oposição. No sujeito da ciência, a coincidência experiência/conhecimento aparece como o que

sempre já foi dito - não um pathma mas um máthema - algo que é sempre um imediato conhecimento em todo ato cognitivo, tanto o fundamento quanto o sujeito de todo pensamento. Do eu verbo, Descartes passa para o eu substantivo no qual se realiza a união do noûs e da psyché, da experiência / conhecimento, e que depois forma a consciência psíquica. A experiência tradicional permitia ao homem amadurecer, i.e., antecipar uma morte concebida como acabamento e totalização da experiência: algo que se podia fazer e ter, mas que, depois, só se podia ou fazer (Don Quixote) ou ter (Sancho Pança). Kant foi o último pensador a distinguir o eu penso – sujeito transcendental não substantivado nem psicologizado – da consciência psicológica ou eu empírico. Após ele, todos os filósofos reuniram os dois sujeitos. Relação experiência-linguagem Agamben chega, agora, ao centro de sua temática, dizendo que colocar rigorosamente o problema da experiência é encontrar o problema da linguagem. Apontar que, se renunciarmos ao modelo de uma evidência matemática transcendental (como a de Kant e de Husserl e que desde a Antigüidade se enraíza na metafísica ocidental), a linguagem dá ao sujeito tanto a sua origem quanto o seu lugar próprio: apenas na linguagem é possível representar a apercepção transcendental como um “eu penso”. Na linguagem e pela linguagem, o homem se constitui como sujeito. A subjetividade é a capacidade do locutor de se posicionar como um “eu” (Benveniste, 1972). O eu se refere ao ato do discurso individual onde ele se pronuncia, e designa o locutor. A realidade à qual envia é a realidade do discurso. A representação da esfera transcendental como subjetividade, como “eu penso”, funda-se sobre uma permuta entre o transcendental e o lingüístico. O sujeito transcendental nada mais é do que o locutor, enquanto o pensamento moderno foi construído sobre a idéia não explicitada de que o sujeito da linguagem é o fundamento tanto da experiência quanto do conhecimento. Foi a permuta entre linguagem e sujeito transcendental que permitiu à psicologia pós-kantiana atribuir à consciência transcendental uma substância psicológica, pois ela se apresentava a mesmo título que a consciência empírica, como um “eu”, como um “sujeito”. O transcendental não pode ser o subjetivo a não ser que signifique simplesmente : lingüístico. Linguagem e in-fância A linguagem é a base para a colocação, em termos não equívocos, do problema da experiência. Pois se o sujeito não passa do locutor, nunca atingiremos no sujeito o status original da experiência, “a experiência pura, e por assim dizer, ainda muda”. A constituição do sujeito na e pela linguagem é a própria expulsão desta experiência “muda”; dito de outro modo, a experiência é sempre “palavra”. Longe de ser subjetiva, uma experiência original só pode ser o que, no homem, encontra-se antes do sujeito, quer dizer, antes da linguagem: uma experiência “muda” no sentido literal do termo, uma in-fância do homem, cuja linguagem deve precisamente marcar o limite. Uma teoria da experiência só poderia, neste sentido, ser uma teoria da in-fância, e seu problema central deveria assim ser formulado: existe algo como uma in-fância do homem? Como é possível a in-fância enquanto fato Rev Bras Cresc Desenv Hum 2005;15(2):119-123 122 Elaine Pedreira Rabinovich humano? E, se possível, qual é o seu lugar? In-fância e história Infância e história

dão origem uma à outra. Se o homem é um ser histórico, é apenas porque há uma infância do homem. O que quer dizer infância do homem? - quer dizer que, para falar, ele tem necessidade de se expropriar da infância – o que não fala – para se constituir como sujeito na linguagem. A consequência desta infância é que, por causa dela, o homem quebra o “mundo fechado” do signo e transforma a pura língua em discurso humano (segundo Benveniste, transforma o semiótico em semântico). Na medida em que tem uma infância, na medida em que não nasce falando, o homem não pode entrar na língua como sistema de sinais sem transformá-la radicalmente, sem a constituir em discurso (ou fala). A semiótica – sistema de sinais -, e a semântica – sistema de significados -, não são duas realidades substanciais, mas sim dois limites transcendentais que definem a infância do homem, sendo por ela definidos. A semiótica é apenas a língua pré-Babel da natureza, da qual o homem participa para falar, mas da qual ele está sempre a ponto de sair na Babel da infância. Quanto ao semântico, ele só existe em uma emergência momentânea, fora do semiótico, na instância do discurso – cujos elementos, assim que proferidos, caem na língua, que os recolhe no seu dicionário mudo de signos. Apenas durante um instante, a linguagem humana emerge das águas semióticas da natureza. Mas o humano é, justamente, esta passagem da pura língua para o discurso: este trânsito, este instante, é a história. Temporalidade Para encontrar esta infância - pois apenas ela permitiria estabelecer um novo conceito de experiência, libertado do condicionamento subjetivo -, é preciso apenas abandonar o conceito de origem definido como um ponto em uma cronologia, como uma causa inicial separando no tempo um antes e um depois. Tal conceito de origem não pode ser utilizado nas ciências humanas quando se pressupõe ser ele mesmo constitutivo do humano. A origem de um tal “ente” não pode ser historicizada porque ela própria é historizante; é ela que funda a possibilidade de algo como uma “história”. A origem da linguagem deve ser situada em um ponto de ruptura na contínua oposição entre diacrônico e sincrônico, entre histórico e estrutural, e onde se pode apreender a unidade-diferença da invenção e do dom, do humano e do não-humano, da palavra e da infância. Por exemplo: a raiz indo-européia nunca foi falada mas está presente e operante nas línguas históricas. Uma tal origem nunca será inteiramente redutível a “fatos” que poderíamos supor historicamente ocorridos; há algo que ainda não parou de vir-a-ser. Esta dimensão seria a história transcendental, consistindo no limite e na estrutura a priori de todo conhecimento histórico. Experiência pura e transcendental Eis o modelo de experiência pura e transcendental que, enquanto infância do homem, está liberada tanto do sujeito quanto de qualquer substrato psicológico. Ela não é um simples fato que se poderia isolar, o lugar cronológico que uma psicologia infantil (no plano da palavra) ou uma paleoantropologia (no plano da língua) poderiam construir como fato independente da palavra. Enquanto infância do homem, a experiência é simplesmente a diferença entre o humano e o lingüístico. Que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha sido e seja ainda infante, eis o que constitui a experiência. Rev Bras Cresc Desenv Hum 2005;15(2):119-123 123 Elaine Pedreira Rabinovich A

própria existência de uma tal infância, i.e., da experiência enquanto limite transcendental da linguagem, exclui que a linguagem possa em si se apresentar como totalidade e verdade. Sem a experiência, sem a infância do homem, a língua seria certamente um jogo e sua verdade coincidiria com o seu uso correto, seguindo apenas regras lógicas. Mas, desde que uma experiência existe, desde que há uma infância do homem cuja expropriação é o sujeito da linguagem, a linguagem aparece como o lugar onde a experiência deve se tornar verdade: o instante da infância, como “arquilímite” na linguagem, manifesta-se constituindo-a em lugar da verdade. O inefável é, em realidade, infância. A experiência é o *mysterion* que institui todo homem pelo fato de que há uma infância. Língua e discurso A infância provoca, na linguagem, uma cisão entre língua e discurso que caracteriza a linguagem humana. O fato de que todo homem falante ser o lugar da diferença entre língua e palavra e possa passar de uma a outra, nada tem de natural nem de evidente. Não é a língua que caracteriza o ser humano mas a cisão entre língua e palavra, entre semiótica e semântica, entre sistema de signos e discurso. Os animais não chegam à língua, estão nela desde sempre. O homem, ao contrário, por ter uma infância, por não ser já sempre falante, cinde a unidade desta língua e aparece como aquele que, para falar, deve se constituir em sujeito da linguagem e deve dizer eu. Sobre esta diferença, sobre esta descontinuidade, funda-se a historicidade do ser humano. Se ele tem uma história, se o homem é um ser histórico, é apenas porque há uma infância do homem, porque a linguagem não se identifica ao humano, porque há uma diferença entre língua e discurso, entre semiótica e semântica. Ter a experiência significa necessariamente encontrar a infância como pátria transcendental da história. De fato, o mistério que resulta, para o homem, a sua infância só pode se dissipar na história; igualmente, a experiência, enquanto infância e pátria do homem, é o lugar onde ele está sempre a ponto de cair, para a linguagem e para a palavra. Eis porque a história não pode ser o progresso contínuo da humanidade falante, ao longo de um tempo linear: em sua essência, ela é intervalo, descontinuidade, *epoché*. Aquele que tem a infância como pátria e origem deve prosseguir o seu caminho em direção à infância e na infância. Comentários do resenhista O leitor pode, assim, apreciar a complexidade e alcance do pensamento que afirmam Agamben como um dos principais pensadores atuais. Recomendamos a leitura deste livro a todos que se interessam por compreender o *mysterium* humano conforme expresso nas diversas disciplinas que o estudam mas, mais importante ainda, como uma das tentativas mais bem sucedidas de realizar a transdisciplinaridade e apontar as pontes entre disciplinas como história, psicologia, linguística, religião, filosofia, antropologia, entre outras. Os textos que o seguem têm o mesmo escopo, embora com ênfases e temáticas diversas deste que é o mais longo e mais complexo dos textos incluídos no livro.