



**Lucas Costa**

**TRIDIMENSIONAL**

**BIDIMENSIONAL**

**aproximações: eu e meus pares. considerações sobre a produção**



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JULIO DE MESQUITA FILHO”

**aproximAÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES  
SOBRE A PRODUÇÃO BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL**

LUCAS COSTA  
(LUCAS RIBEIRO DE MELO COSTA)

ORIENTADOR: PROF. DR. AGNUS VALENTE  
(AGNALDO VALENTE GERMANO DA SILVA)

São Paulo, Novembro de 2012.

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes  
da UNESP  
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

C837a Costa, Lucas, 1989-  
Aproximações: eu e meus pares: considerações sobre a produção bidimensional e tridimensional / Lucas Costa. – São Paulo, 2012. 130 f. ; il.

Orientador: Prof. Dr. Agnus Valente  
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.

1. Artes visuais. 2. Imagem bidimensional. 3. Imagem tridimensional. I. Valente, Agnus. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título

CDD – 700.105

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

PROGRAMA DE GRADUAÇÃO EM ARTES

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTES VISUAIS

LINHA DE PESQUISA: “PROCESSOS E PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS”

TIPO DE PESQUISA: PRÁTICO-TEÓRICA

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE  
BACHAREL EM ARTES VISUAIS

Discente: Lucas Ribeiro de Melo Costa

BANCA

---

Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva  
(I.A. UNESP)

---

Prof. Dr. José Paiani Spaniol  
(I.A. UNESP)

---

Prof. Dr. Nelson Brissac Peixoto  
(PUC-SP)

---

Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo  
(I.A. UNESP)

**Para Barbarela**

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

**ÍNDICE**

Agradecimentos, p.8

INTRODUÇÃO, p.9

CAPÍTULO 1 - Produção Prática (Linguagem Bidimensional), p.11

- 1.1 Laranja 01, Vermelho 02, p.14
- 1.2 Espaço céu, mar, montanha, p. 16
- 1.3 Refazendo o trajeto (mapas), p.22
- 1.4 Série precária | Situações, p. 25
- 1.5 Uma mansão, uma enchente, p. 33
- 1.6 Banca de frutas, p. 38
- 1.7 Outdoor's, p. 43
- 1.7 Paisagens Legíveis, p. 50

CAPÍTULO 2 - Produção Prática (Linguagem Tridimensional), p. 57

- 2.1 Trapézio, p. 58
- 2.2 Fundear, p. 62
- 2.3 metro redondo, p. 69
- 2.4 Lugar, p. 77

CAPÍTULO 3 – aproximaÇÕES: Campo expandido das Artes Visuais a sistemas não artísticos ou extra-artísticos, p. 83

- 3.1 Schwitters e Oiticica. O espaço como obra, p. 84
- 3.2 Duchamp e Cildo. Sinestesia, p. 90
- 3.3 Matta-Clark de Soho, Arte/Cidade de São Paulo. O complexo urbano como projeto artístico, p.100

CONSIDERAÇÕES FINAIS, p. 119

Exposições, p. 121

Referências bibliográficas, p. 123

Imagens utilizadas, p. 126

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



**AGRADECIMENTOS**

Sou grato à Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” (UNESP) pelas ferramentas necessárias ao bom entendimento nesta área e formação como artista.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por subsidiar a continuidade de minhas pesquisas.

Ao meu orientador Agnus Valente pelo aprofundamento artístico e confiança e, por extensão, a todo o corpo docente que, das mais variadas formas, auxiliaram-me nesta etapa da vida.

Devo muito a Itamar de Moraes e a sua esposa Jô, pelo período em que, frequentando seu ateliê, percebi que o certo a fazer era continuar.

Por fim, e com mesmo grau de importância, agradeço à minha família (muito grande pra citar) e meus amigos (idem) que me fortalecem.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

## **APRESENTAÇÃO**

Nesta monografia, apresento para reflexão um recorte relevante de minha produção artística, capaz de compilar e sintetizar os primeiros anos de minha trajetória no campo das Artes Plásticas, nas linguagens bi e tridimensional, cujos trabalhos participaram de exposições em eventos significativos da área de Artes Visuais.

De início, apresento os resultados de minha pesquisa acerca da linguagem bidimensional, resumindo aqui, por questões qualitativas em meu processo, a pintura. Justapostas a algumas produções de artistas históricos e/ou contemporâneos, procuro dar conta de algumas considerações surgidas durante o trabalho e, sempre que possível, esclarecer alguns fios condutores das propostas, sem, no entanto, verbalizar excessivamente sobre o significativo e suas possibilidades de leitura; já que, tal produção pretende ser, ela própria, expressão<sup>1</sup>; sem, no entanto, torná-las insulares.

Já no campo da linguagem tridimensional, além de seguir parâmetros correlatos aos utilizados para discorrer sobre pintura, apresento os meus trabalhos e, em seguida, abordo mais aspectos da teoria e crítica da arte com três textos produzidos durante a Iniciação Científica, sob orientação do Prof. Dr. Agnus Valente, onde é abordada a mutabilidade do ambiente físico da Arte, sua interferência ou ligação com o entorno, verificando, na produção brasileira, a expansão do objeto artístico e os novos espaços conquistados a partir dos anos sessenta, visando refletir a tendência contemporânea em relação aos espaços ocupados pelos artistas.

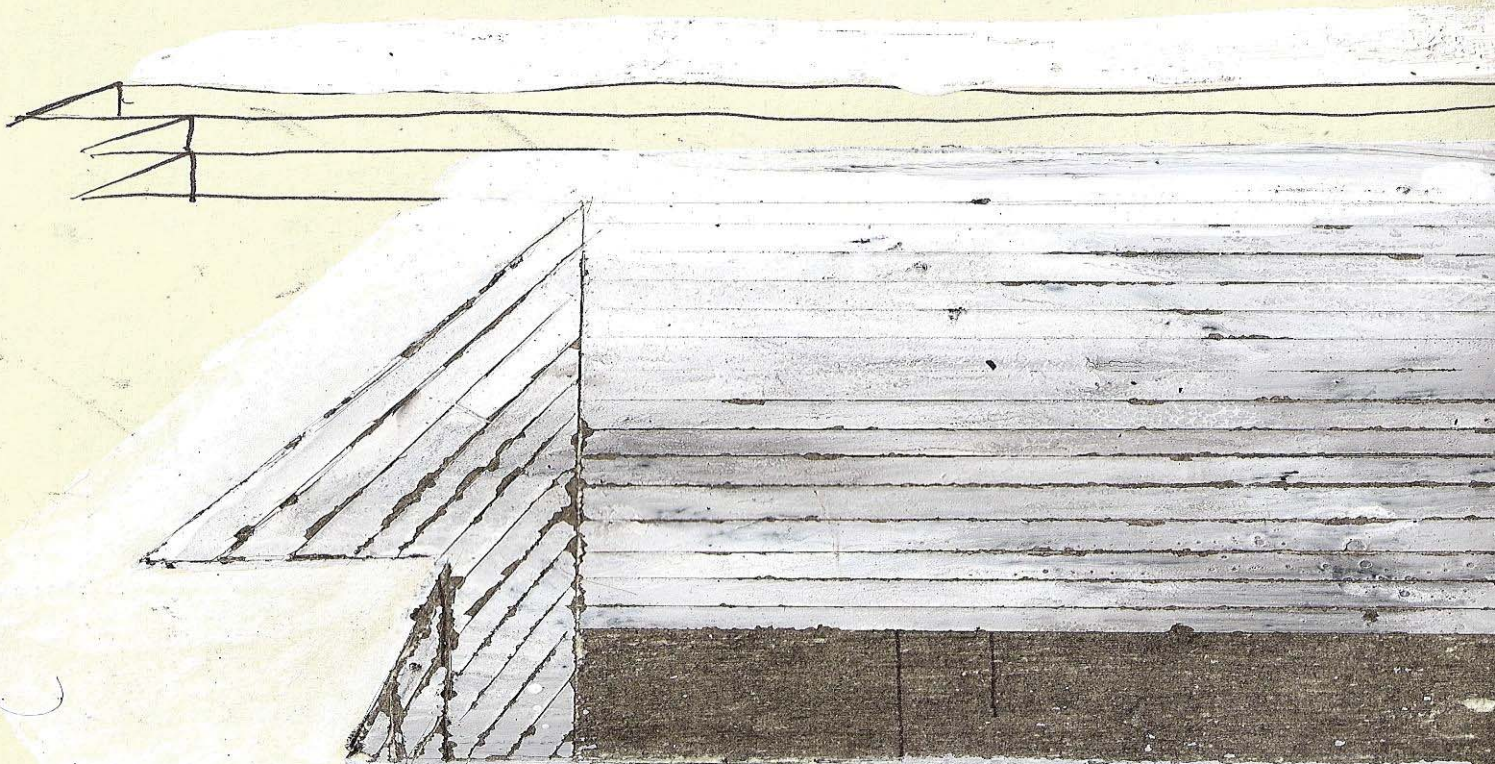
---

<sup>1</sup> Pareyson, L. *Os problemas da estética*. 1997: p. 65.



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



O resultado é apresentado através de aproximações de propostas artísticas, em consonância de linguagens, a saber: Schwitters e Oiticica; Marcel Duchamp e Cildo Meireles; e paralelismos entre ações do SoHo-NY, com ênfase nos projetos de Gordon Matta-Clark e diversos artistas que participaram do projeto Arte/Cidade-SP. Desta forma, acredito tecer de forma concisa, o que fiz e quem admiro, aproximando minha produção prática à teórica sem estabelecer hierarquia determinante.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

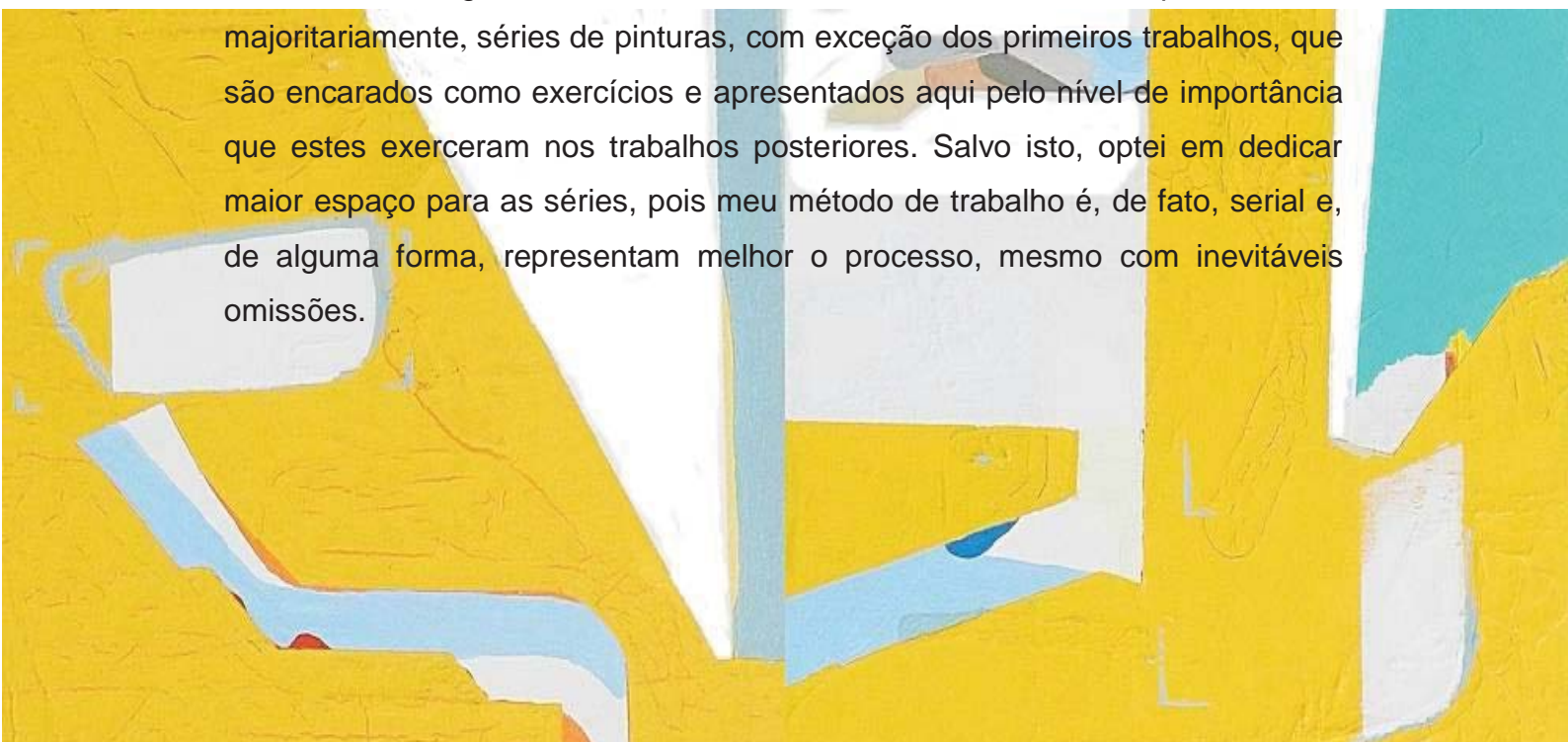
**Lucas Costa**

**CAP. 1 - PRODUÇÃO PRÁTICA (Linguagem Bidimensional)**

Os trabalhos apresentados aqui são resultados de um processo longo de reflexão empreendidos por mim, com a grande ajuda de amigos e professores que, de certa forma, me orientaram para um bom entendimento acerca da linguagem bidimensional.

Além dos professores José Spaniol e Sergio Romagnolo, que ministraram “Pintura 01” e “Pintura 02” respectivamente, também foi de grande valia a minha experiência no SESC-SP, onde estagiei por dois anos e tive a oportunidade de acompanhar projetos de artistas, acompanhar alguns cursos intensivos e, após minha saída, ministrar uma oficina de desenho, colagem e pintura no SESC-Campinas. É necessário ressaltar a importância do artista Itamar Ayres de Moraes, que me apresentou muitas das técnicas e fundamentos de desenho e pintura em seu ateliê, em Campinas, durante cinco anos ininterruptos, antes de meu ingresso na Universidade.

Na categoria de trabalhos bidimensionais, são apresentadas, majoritariamente, séries de pinturas, com exceção dos primeiros trabalhos, que são encarados como exercícios e apresentados aqui pelo nível de importância que estes exerceram nos trabalhos posteriores. Salvo isto, optei em dedicar maior espaço para as séries, pois meu método de trabalho é, de fato, serial e, de alguma forma, representam melhor o processo, mesmo com inevitáveis omissões.



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.  
Lucas Costa**



Figura 01: Lucas Costa  
*Laranja 01*, 2010. Acrílica e  
complemento acrílico s/ tela painel,  
50x60x3 cm.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**  
Lucas Costa



Figura 02: Lucas Costa  
*Vermelho 02*, 2012. Acrílico e complemento  
acrílico s/ tela painel, 50x60x3 cm.

## **aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

### **Laranja 01, Vermelho 02 (experimentos)**

São duas pinturas (figura 1 e 2, respectivamente) que surgiram a partir de exercícios em aula, cuja proposta era aproveitar o gesto e a materialidade. Entretanto, o vetor destas pinturas se mostrou mais complexo, por que eliminava toda a figuração e apontava para uma espécie de forma pura, ou seja, a pintura se mostrou contrária à mimese, era outra coisa; vaga. O desinteresse pelo assunto<sup>2</sup> foi essencial para a livre experimentação. O ato de pintar se mostrou esclarecedor em atingir algo consistente, “o inevitável inacabamento é impulsionador” (Salles, C: 2008, p.20) e foram estas características que basearam meu processo.

De modo similar ao pintor Willem de Kooning (1904 – 1997), “Laranja 01” e “Vermelho 02” utilizam elementos gestuais e poucos matizes para comporem algo consistente, pois estas duas características ocupam o plano visual de modo expansivo, e se aliam para manter uma instabilidade latente em todo o suporte. De Kooning consegue, através de gestos nervosos no suporte, imprimir uma atmosfera leve e ágil; porém é evidente um tipo de negação da tradição pictórica, se analisarmos os métodos de pintura precedentes ao abstracionismo norte-americano.

Este modo de trabalhar, sem modelos pré-estabelecidos, em que a tônica seria a própria aplicação de tinta sobre o suporte, auxiliou o andamento da pesquisa e também abriu frestas para outras questões pertinentes ao trabalho.

Outra característica observada em De Kooning (figura 3), é seu método

---

<sup>2</sup> Segundo Pareyson (2001, p.69), assunto na arte é seu argumento tratado, ou seja, “um objeto real ou possível de representar ou descrever, um fato histórico ou imaginário para narrar, uma idéia a ser tratada e sistematizada, e assim por diante.”

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

de produção de uma imagem.

Tanto os elementos estruturais e/ou figurativos, quanto os de caráter abstrato e/ou formais, parecem adquirir o ponto nevrálgico de sua produção; isto por que a agilidade conquistada em transições abruptas de cor e os índices gestuais presentes no quadro são organizados por elementos reconhecíveis da realidade, ou seja, a figuração está presente para organizar a abstração e vice-versa. Estrutura e forma em auxílio recíproco, sem hierarquia aparente.

Trabalhar entre a figuração e a abstração da imagem foi um caminho posterior a estas pinturas e me abriu um leque de possibilidades que auxiliaram o desenvolvimento de minha produção.



Figura 3: Willem de Kooning.  
*Door to the River*, 1960. Óleo s/ tela,  
203.2 × 177.8 cm.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



***Espaço céu, mar, montanha***

Esta série deu início ao trabalho de abstração de cenas da natureza a partir da observação e despertou o interesse em geometrizações na pintura. O uso de tinta acrílica e óleo respectivamente possibilitaram o trabalho em diversas camadas e controle da fatura. O aspecto geral da série permaneceu com paleta saturada e planos bem definidos. De modo geral, o processo pictórico ocorreu de forma natural, em que os resultados conseguidos assumiam e sugestionavam as novas intervenções no suporte.

Figura 4: Lucas Costa  
*Pintura 01*, 2010. Acrílica s/  
tela painel, 30 x 60 x 3 cm.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



Figura 5: Lucas Costa  
*Pintura 02*, 2010.  
Acrílica s/ tela painel,  
30 x 30 x 3 cm.

Desta forma, acredito que toda a produção foi baseada através de experiências no próprio ato de pintar, sem conceitos ou métodos precisos para feitura destas. Logicamente, são inegáveis as influências de artistas pelos quais tenho apreço e afinidades em determinadas linhas de pensamento, utilizadas no texto; mas aqui se faz necessário dizer que em nenhum momento foi instaurado um programa a ser seguido e sim, construir um corpo mais ou menos conciso através das próprias questões levantadas na atividade; parafraseando Lucia Laguna, eu começo a pintura colocando tinta na tela.



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



Figura 6: Lucas Costa  
*Pintura 03*, 2010.  
Acrílica s/ tela painel,  
30 x 30 x 3 cm.

É admirável o resultado sintético e complexo que Matisse (1869 – 1954) chegava em suas pinturas (figura 7). Sua paleta bem resumida, porém, traz todas as informações necessárias para a potência ou impacto visual que transmitiam. A saturação da cor, a meu ver, logo preenche os campos, deixando áreas simplificadas e ao mesmo tempo enriquecidas. Mas não é a saturação o elemento que imbrica no bom resultado da pintura e sim, na consciente escolha pelas cores da obra e a composição destas áreas. De fato, a cor atua decisivamente nos aspectos formais e este é um ponto de interesse em Matisse.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



Figura 7: Henri Matisse  
*Ateliê vermelho*, 1911.  
Óleo s//tela, 162 x 130 cm.

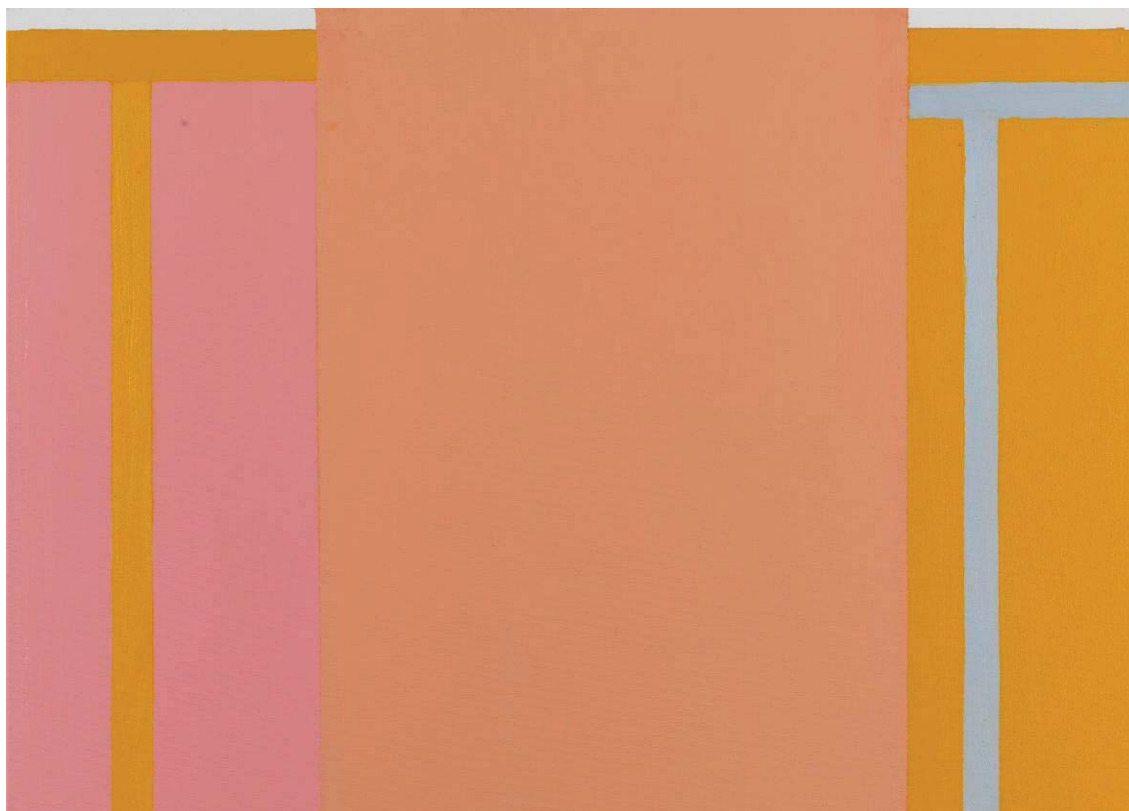
Paulo Pasta (1959) também nos mostra esta maestria em utilizar a cor como protagonista em sentido diametralmente oposto ao método de Matisse, pois vemos que o artista brasileiro utiliza de tons rebaixados, pastéis, e nem por isso a pintura perde sua luminosidade (figura 8). "Antes o buraco do meu trabalho era pensar: 'O que pintar?' Entendi que não é o tema, mas que meu negócio é a cor, ela é minha casa"<sup>3</sup>. Principalmente a partir da década de 90, sua pintura ganha maior estabilidade devido à ênfase pela cor e atenuação da matéria (veladuras mais lisas) e assim, segundo Rodrigo Naves, "os contrastes de cor ganham mais força, os espaços se ampliam, as estruturas ordenam com maior decisão" (2007, p.332). Contudo, a pintura de Paulo Pasta continua mantendo um aspecto espesso e lento, sem, no entanto, omitir o papel *sui generis* da cor em seu processo criativo.

---

<sup>3</sup>*Paulo Pasta e a moradia da cor*. Entrevista concedida a Camila Molina. O estado de São Paulo, Ed. 25/03/2011. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,paulo-pasta-e-a-moradia-da-cor,696749,0.htm>. Acesso em 20/09/2012.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



Paulo Pasta e Matisse, salvo suas especificidades, mantêm uma espécie de densidade na pintura, pois a organização da cor, que se segue, a construção vagarosa de uma imagem, é resultado de todo um programa de condensação. Estas características, presentes em Matisse e Paulo Pasta, são um ponto almejado e possível de comparações com a série “Espaço céu, mar, montanha”.

Figura 8: Paulo Pasta  
S. Título, 2012. Óleo s//tela,  
240 x 320 cm.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



Lucas Costa  
Figura 9 (acima): *Mapa 01*, 2011  
Figura 10 (ao lado): *Mapa 02*, 2011  
*Transfer s/ papel*, 27 x 32,5 cm.

## **aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

### **Refazendo o trajeto**

Sempre me interessou a representação gráfica de espaços tridimensionais. Este interesse me levou a utilizar materiais cartográficos como suporte direto para inserções de cores com a técnica do *transfer*<sup>4</sup>. O resultado são cinco mapas imaginários, criados a partir de justaposições de imagens das regiões da cidade de São Paulo, com inserções de áreas de cor.

A forma com que utilizamos de dispositivos de representação e símbolos apropriados para o entendimento geral chegou a um ponto em que conseguimos fazer leituras destes espaços sem um repertório técnico específico para sua leitura, dada a utilização maciça desta linguagem. Atualmente, contamos com diversos dispositivos que representam e nos informam os espaços mais variados, desde os mais antigos, ainda utilizados - mapas impressos e plantas baixas – até os mais atuais, como é o caso dos sistemas de localização via satélite que possibilitam uma representação parcial do espaço geográfico - *GPS*, *Google Earth*, etc. Segundo a pesquisadora Carla Gimenes de Sena<sup>5</sup>, os mapas são formas gráficas de comunicação que tendem a “uma representação adaptada da realidade”, de

---

<sup>4</sup> *Transfer* são papéis termosensíveis usados para transferência de imagens através de prensas térmicas

<sup>5</sup> Entrevista concedida a Anderson Moço. *A história dos mapas e sua função social*. Revista Nova Escola, Ed. 243 Junho/Julho de 2011. Disponível em: <http://revistaescola.abril.com.br/fundamental-2/historia-mapas-sua-funcao-social-636185.shtml>. Acesso em 20/09/2012.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

modo que podemos direcionar seu uso e especular as intenções deste.

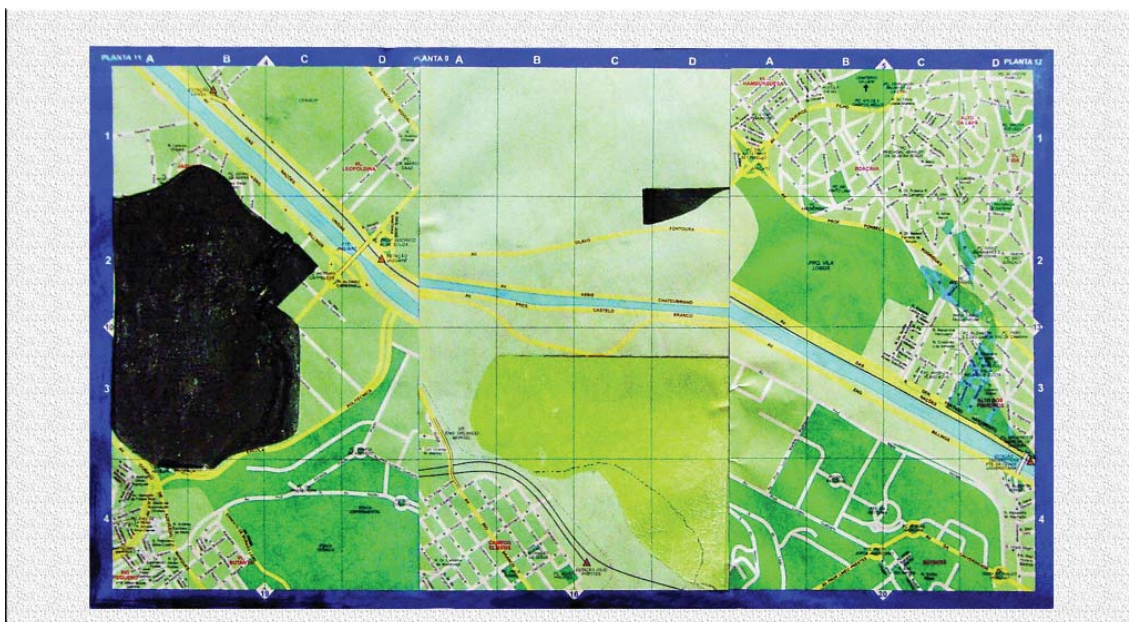
Foram utilizados, nesta série, mapas muito populares da década de 80/90 retirados de listas telefônicas. Através de observações, percebi que carregavam sistemas complexos de informações, cores e escalas para a compreensão de determinado local, no caso a cidade de São Paulo. Estes mecanismos tentam minimizar os problemas de planejamento urbano da cidade e omitem informações consideradas irrelevantes para o bom entendimento mas, neste caso, o próprio sistema caótico, fator chave na região, é retirado.



Figura 11:  
Lucas Costa  
*Mapa 03*, 2011  
*Transfer s/ papel*,  
27 x 32,5 cm.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



Com efeito, as malhas urbanas tendem a seguir um fluxo contínuo, sem entroncamentos complicados e áreas de ocupação informal.

Com base nestas constatações, resolvi justapor páginas de regiões distintas do mapa, favorecendo este fluxo contínuo e preservando apenas o aspecto gráfico deles. A criação de áreas de cores também potencializou o efeito de fluidez e omissão. Em suma, a série “refazendo o trajeto” é um conjunto de mapas imaginários, com inserções de áreas ambíguas e encontros impossíveis de determinadas regiões.

Figura 12: Lucas Costa  
*Mapa 04*, 2011.  
*Transfer s/ papel, 27 x 45 cm.*

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

**Série Precária | Situações.**

Através de experimentações com a técnica de transferência de imagens prontas, comecei a utilizar o solvente como veículo para essa atividade. O processo resume-se em selecionar imagens e, através da aplicação de solvente em seu verso, transferir para outro suporte seus pigmentos. Também é controlável a nitidez das imagens conforme a quantidade de solvente aplicado e da pressão exercida no verso destas.



Figura 13:  
Lucas Costa  
*Situação 01*, 2011.  
Decalque e *spray*  
s/papel, 36 x 36 cm



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Sobretudo, além de seleções de imagens, foi possível realocar áreas e detalhes mais relevantes no suporte. Tendo fixado essas figuras, comecei a trabalhar com máscaras e aplicação de tinta *spray*<sup>6</sup>, através da técnica do *estêncil*<sup>7</sup> sobre elas, criando assim novos modelos imagéticos.

As ilustrações retiradas, na maioria das vezes de revistas de Arquitetura, ganharam aspectos de ambientes degradados, devido à ação do solvente sob o pigmento. Eram, portanto, ambientes dissipados, uma espécie de reconstrução da memória, de pouca nitidez.

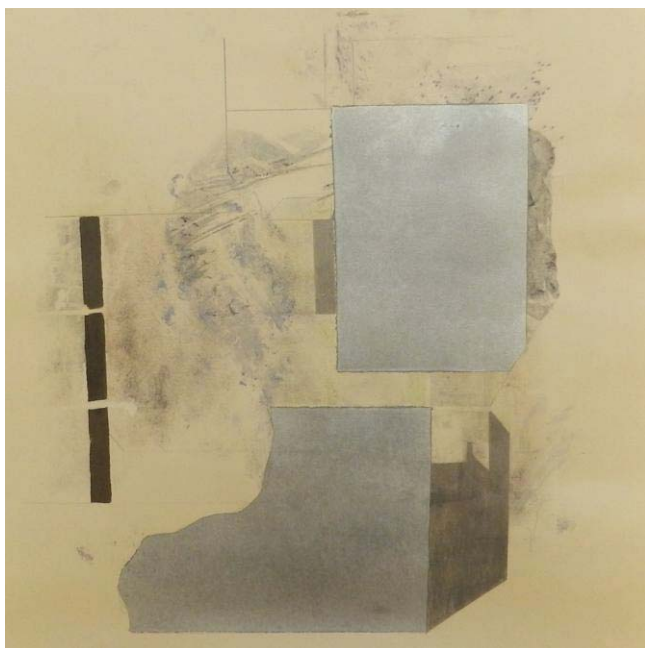


Figura 14: Lucas Costa  
*Situação 02*, 2011.  
Decalque, *spray* e betume s/ papel  
36 x 36 cm.

---

<sup>6</sup> O termo *spray* será utilizado no texto para se referir à utilização de tinta esmalte e/ou acrílica envasado em latas aerossol.

<sup>7</sup> Estêncil (do inglês *stencil*) é um método de reprodução técnica de qualquer figura. Consiste em um molde vazado em papel, papelão, plástico, radiografia, metal ou em outros materiais. No Brasil, a técnica foi difundida nos anos 80 por artistas de Arte urbana, dentre eles, Alex Vallauri (1949 – 1987).

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.  
Lucas Costa**

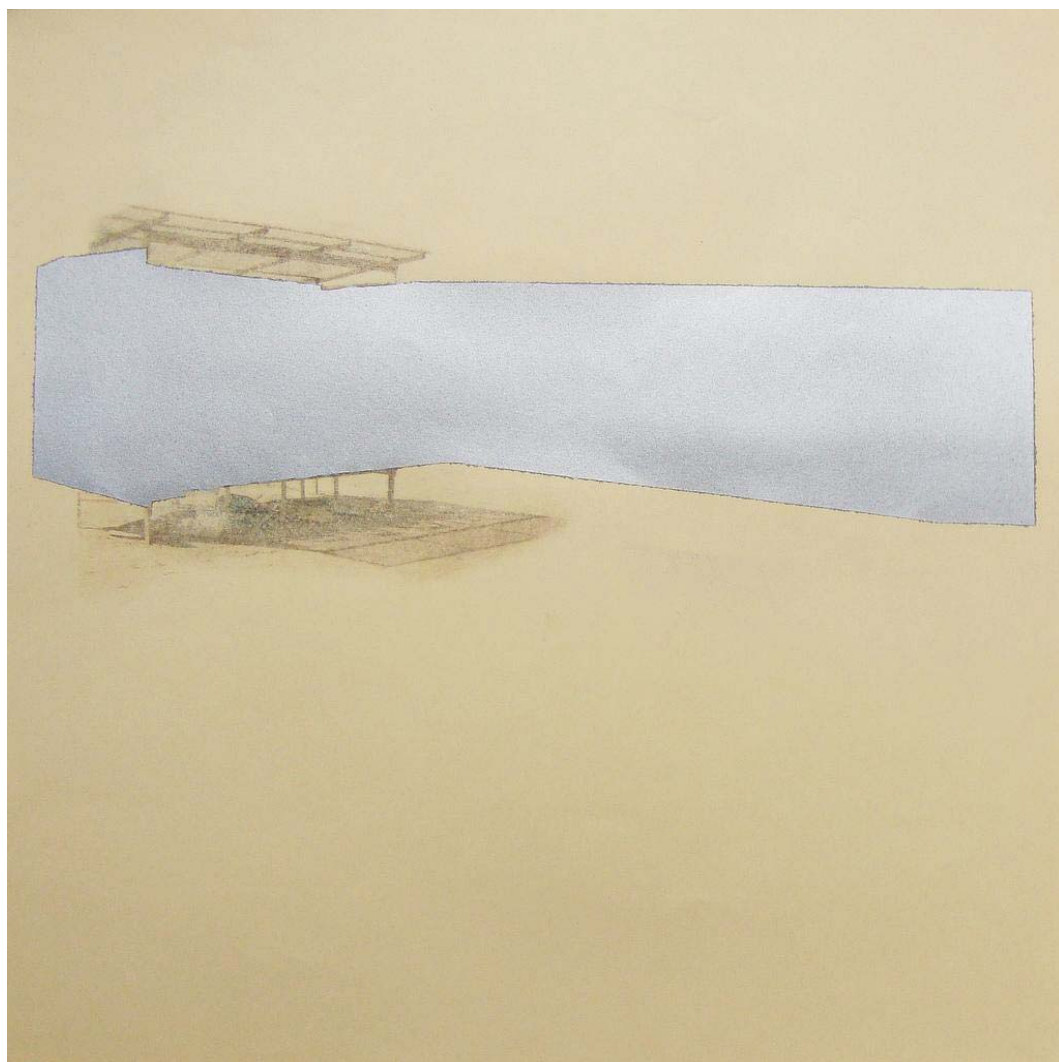


Figura 15: Lucas Costa  
*Situação 03*, 2011.  
Decalque e *spray* s/papel, 36 x 36 cm

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.  
Lucas Costa**

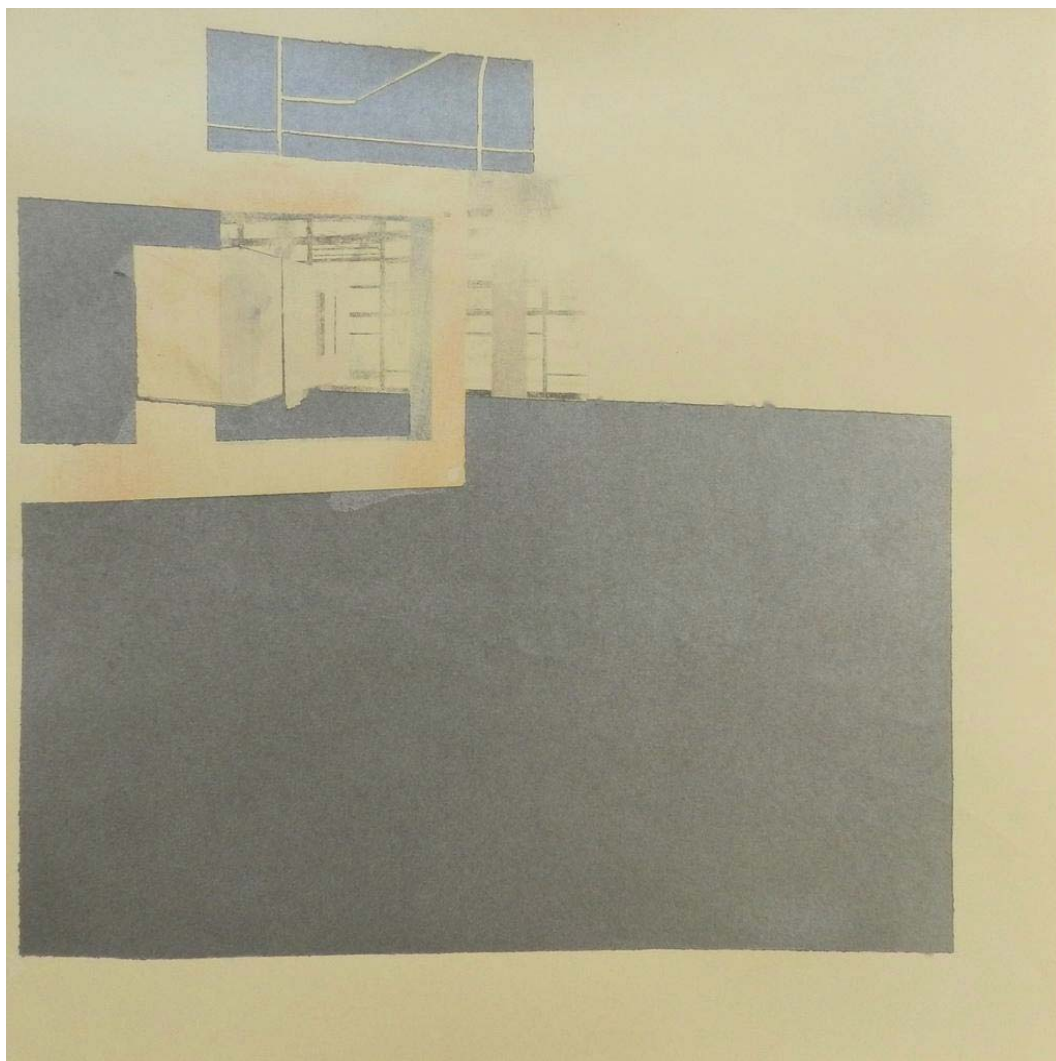


Figura 16: Lucas Costa  
*Situação 04*, 2011. Decalque  
e *spray* s/papel, 36 x 36 cm

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Esta característica era contrastada com aplicações de cores chapadas feitas posteriormente e, assim, restituía-se uma nova paisagem.

Uma série denominada “Cartografia Anímica” (figura 17), do artista Wesley Duke Lee (1931 – 2010), trabalha com elementos técnicos similares aos que utilizei em “Série precária”. Duke Lee utilizou mapas cartográficos da força aérea brasileira como suporte para a transferência de imagens cotidianas. Houve também uma preocupação com os níveis hierárquicos das imagens transferidas, e em como estas passariam a relacionar com o novo suporte.



Figura 17:  
Wesley Duke Lee  
*Prancha n° 797* | Álbum  
'Cartografia Anímica', 1980.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Assim como a série “Refazendo o trajeto”, apresentada anteriormente, utiliza-se de mapas prontos e rearticula as informações contidas para criar outra semântica; no caso da “série precária”, a similaridade com “cartografia anímica” está no método de aplicação e transferência no suporte, ou seja, as imagens são retiradas de seu contexto e se aliam para formar outra cadeia de reflexão e, como este método de construção é muito claro – sabemos que aquelas imagens vieram de outros suportes ou veículos de comunicação – o aspecto resultante traz consigo a memória anterior do que a imagem representava. É um acúmulo de informações em que a perspicácia em relacioná-las e apresentá-las é o grande mérito da operação. Portanto, é uma maneira convincente de criar um trabalho tautológico, onde as informações contidas se relacionam e dão significados a elas próprias; auto-explicação.

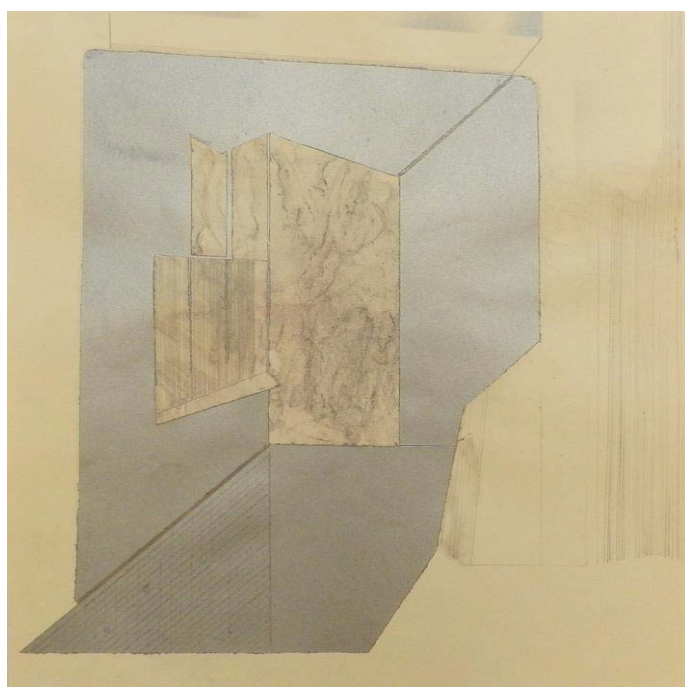


Figura 18: Lucas Costa  
*Situação 05*, 2011. Decalque  
e *spray s/papel*, 36 x 36 cm.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.  
Lucas Costa**

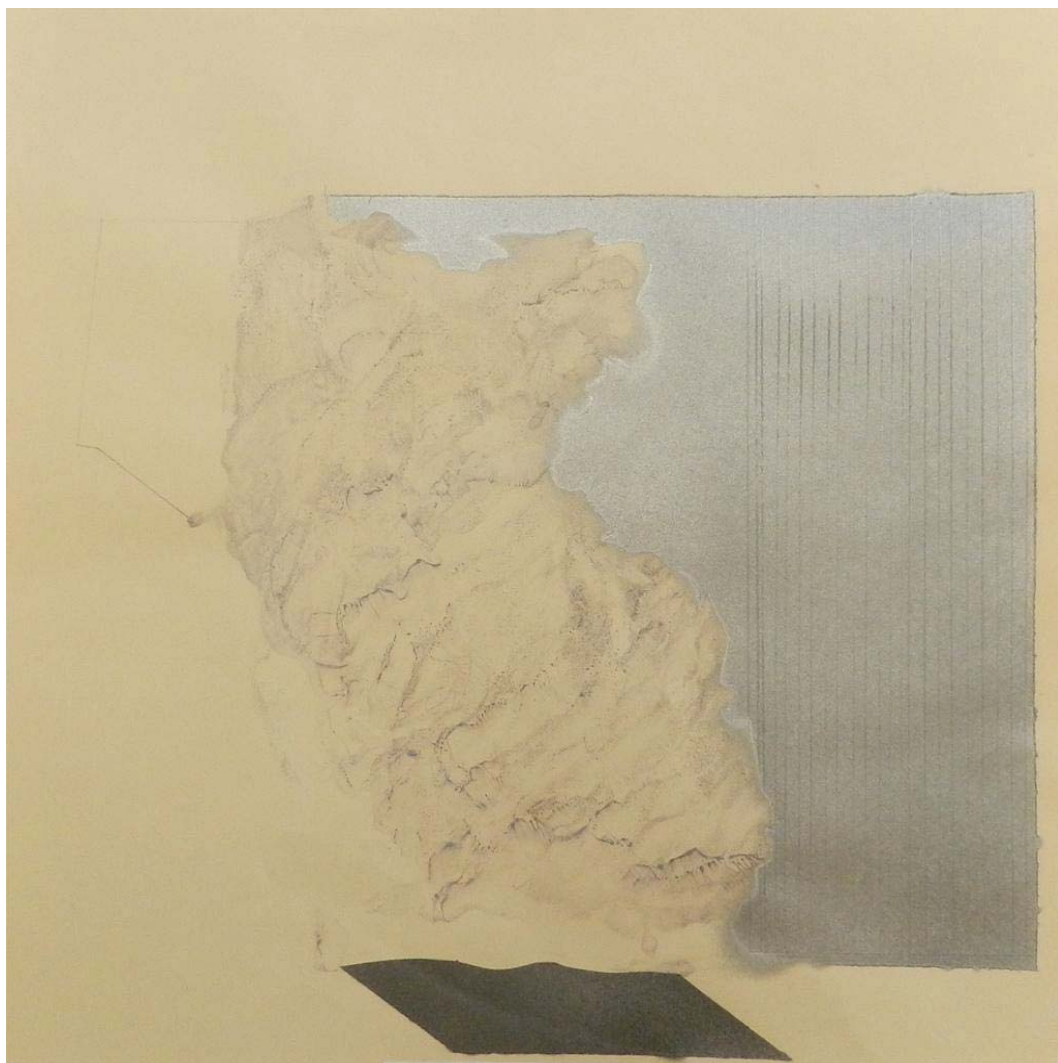


Figura 19: Lucas Costa  
*Situação 06*, 2011.  
Decalque e *spray* s/ papel  
36 x 36 cm.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**  
Lucas Costa



Figura 20: Lucas Costa  
*Situação 07*, 2011.  
Decalque, *spray* e betume  
s/papel, 36 x 36 cm.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

**Uma mansão, uma enchente**

Após a “série precária”, interessei-me pelas inserções de elementos arquitetônicos em meu trabalho. Depois de refletir sobre aquela série, percebi que estava, de certo modo, equiparando métodos distintos de execução. Em “uma mansão, uma enchente”, percebi que meu processo de pintura consistia, através de aplicações de camadas, em acumular demãos e ir consolidando uma imagem através de sugestões de áreas já formadas; ou seja, de acordo com a necessidade e estágio da pintura, eram necessárias novas inserções, de acordo com uma ideia geral da série.

Segundo Matisse, é necessária para o bom andamento do trabalho, a clareza de seu conjunto; isso não é empecilho para mudanças no processo mas, sim, uma justificativa dessas operações em prol da concepção da obra:

É preciso que os diversos signos que emprego sejam equilibrados de tal maneira que não se destruam uns aos outros. Para isso, devo pôr ordem em minhas idéias: a relação entre as cores se estabelecerá de tal maneira que irá sustentá-las em vez de derrubá-las. Uma nova combinação cromática se seguirá à primeira e dará a totalidade de minha representação. Sou obrigado a inverter, e por isso parece que meu quadro mudou totalmente quando, após sucessivas alterações, o vermelho substituiu o verde como dominante. Não me é possível copiar servilmente a natureza, a qual sou forçado a interpretar e submeter ao espírito do quadro. (MATISSE, H: 2007, p. 42)



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

O primeiro trabalho da série foi feito em tela painel e, posteriormente, desenvolvi os trabalhos em papel, pois algumas aplicações caberiam melhor neste suporte; assim, também as cores mudaram paulatinamente e por conseguinte, sua estrutura.

Pareceu-me sensato o título da série, já que áreas bem definidas são atingidas por elementos gestuais. É o caso da série “Uma mansão, uma enchente”.

Figura 21: Lucas Costa  
*Uma mansão, uma enchente* | 01, 2011.  
Acrílica s/ tela. Díptico, 70 x 70 cm.  
(cada painel)



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**  
Lucas Costa



Figura 22: Lucas Costa  
*Uma mansão, uma enchente* | 02, 2011.  
Decalque, tinta spray e pastel oleoso s/ papel.  
Díptico 29,7 x 42 cm (cada folha)

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**  
Lucas Costa

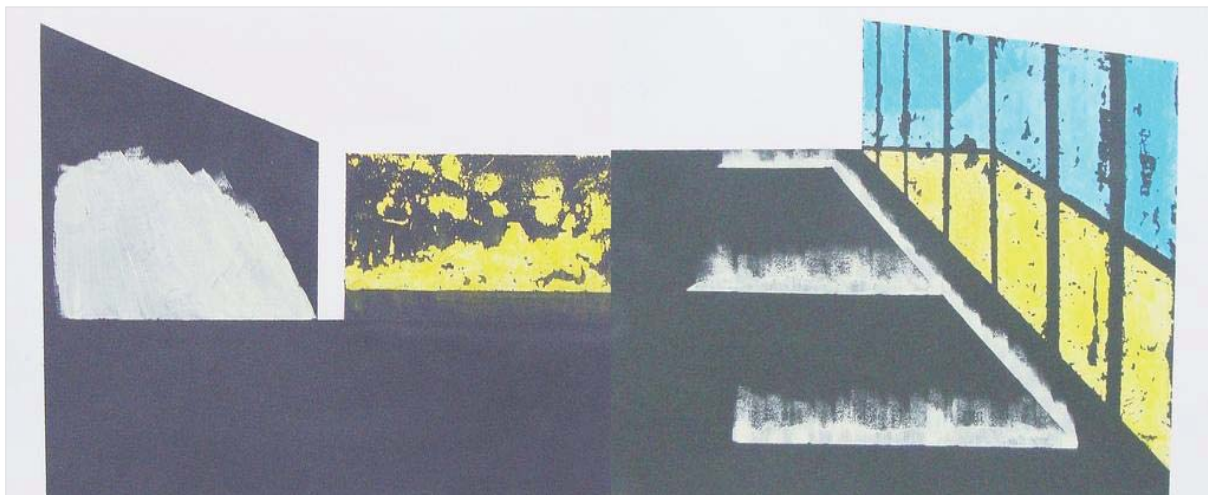
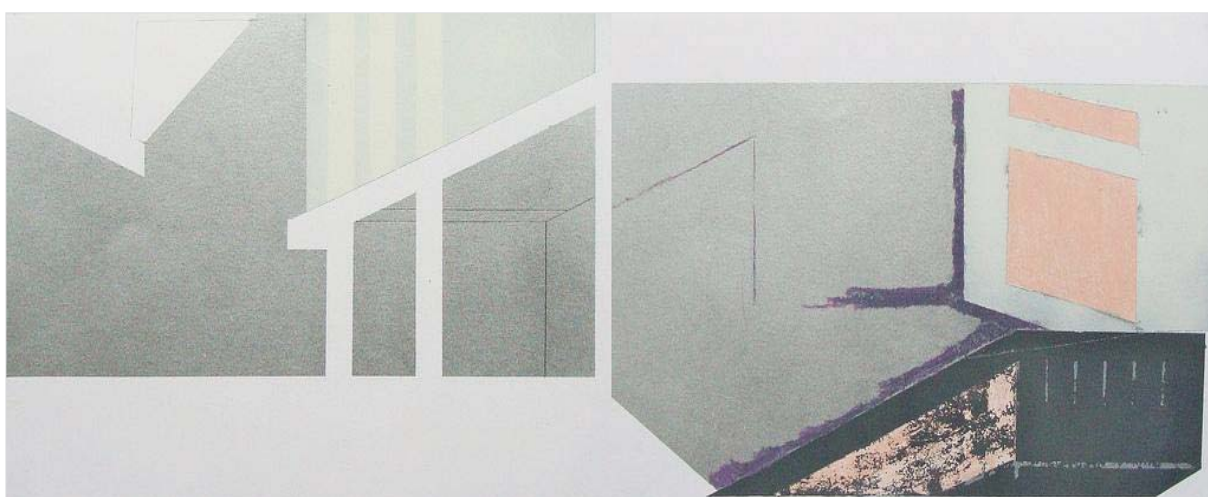


Figura 23: (acima) Lucas Costa  
*Uma mansão, uma enchente* | 03, 2011.  
Tinta spray e pastel oleoso s/ papel.  
Díptico 29,7 x 42 cm. (cada folha)

Figura 24: (abaixo) Lucas Costa  
*Uma mansão, uma enchente* | 04, 2011.  
Tinta spray, esmalte e pastel oleoso s/ papel.  
Díptico 29,7 x 42 cm (cada folha)



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.  
Lucas Costa**



Figura 25: Lucas Costa  
*Uma mansão, uma enchente* | 05, 2011.  
Tinta spray , esmalte e pastel oleoso s/ papel.  
Díptico 29,7 x 42 cm (cada folha)

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

**Banca de frutas**

Esta série surgiu a partir de aplicação de giz pastel e tinta spray sobre papel. Devido a reagentes químicos, a tinta spray não fixa sobre a camada espessa do giz. O método utilizado era preencher algumas áreas do papel com o giz e posteriormente fazer a aplicação da tinta. Em seguida, eram retirados os pigmentos com auxílio de fita crepe. As camadas que continham a cera do giz apareciam novamente fundindo assim com as áreas já cobertas com o spray e/ou tinta esmalte. O pigmento amarelo do giz se mostrou muito resistente ao processo e, então, passou a nortear esta produção; todas as decisões tomadas se baseavam neste comprometimento entre pigmento-giz e pigmento-spray.

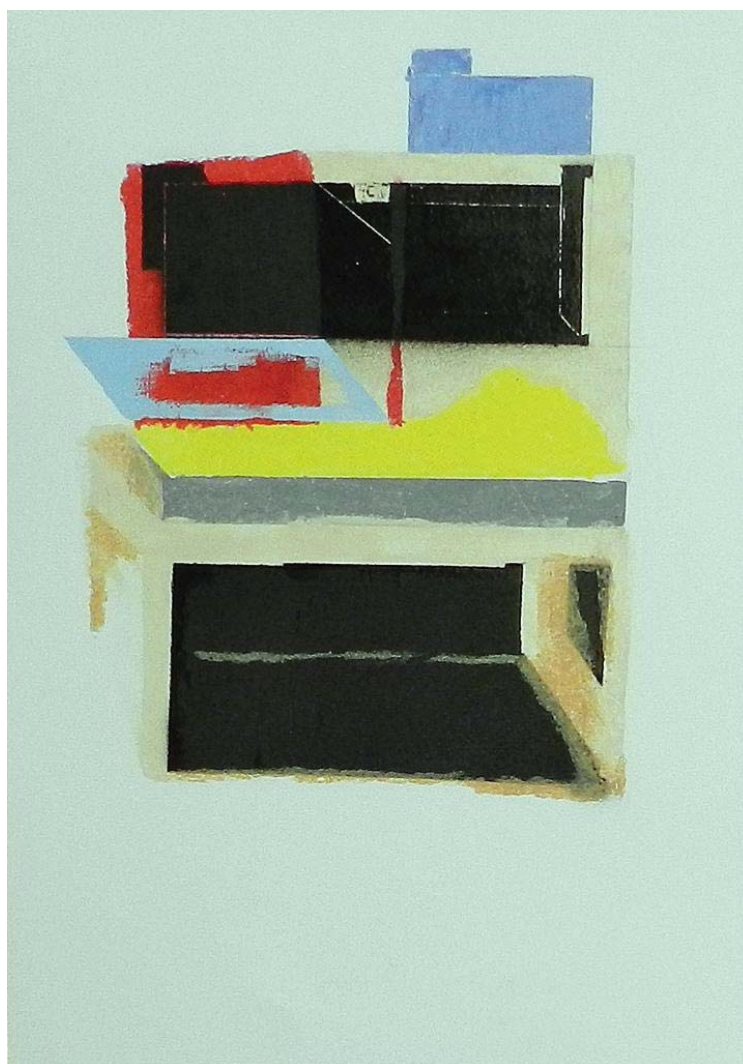


Figura 26: Lucas Costa  
*Banca de frutas* | 01, 2011.  
Lápis de cor, pastel oleoso, tinta acrílica  
e spray s/ papel. 27,5 x 42 cm.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.  
Lucas Costa**

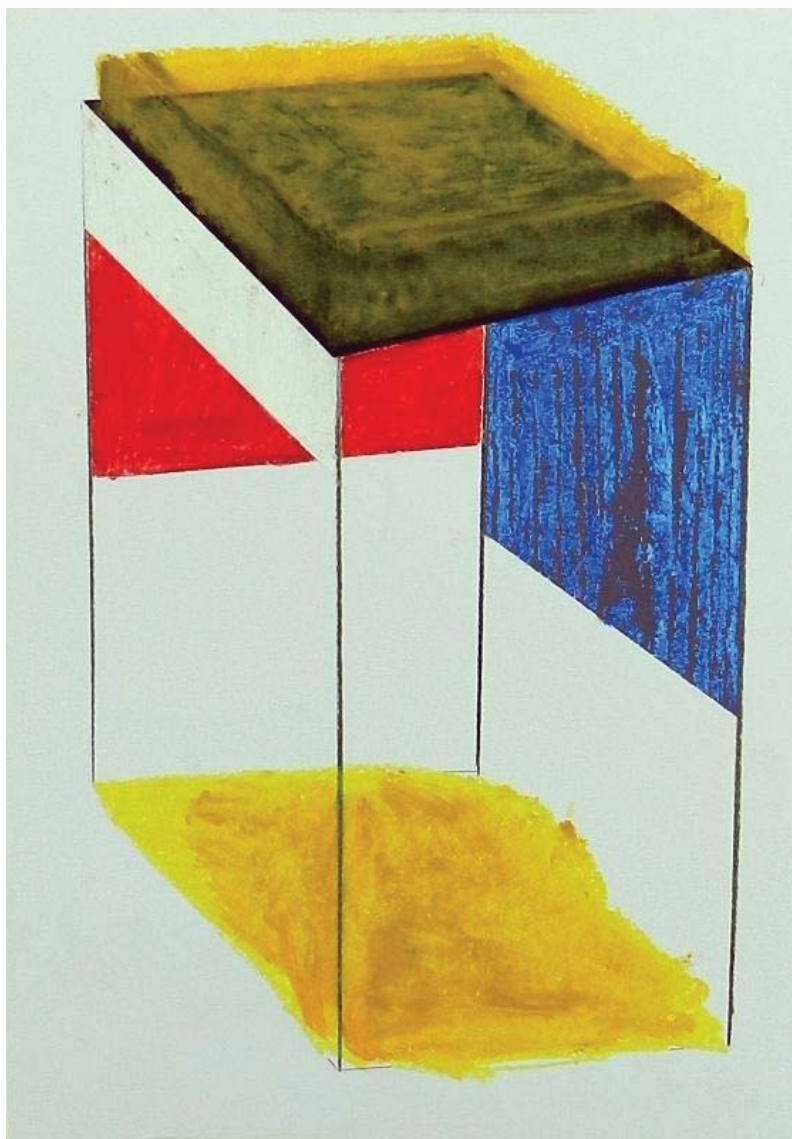


Figura 27: Lucas Costa  
*Banca de frutas* | 02, 2011.  
Lápis de cor, pastel oleoso, tinta acrílica e  
spray s/ papel. 27,5 x 42 cm.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Devido às limitações técnicas das tintas e seus reagentes, assim como as especificidades do papel, a série seguiu um caminho de muita reflexão e inserções concisas, pois o suporte escolhido mantinha boa relação visual com os materiais escolhidos mas, em contrapartida, preservava intolerância em suas aplicações. A “adoção da matéria” é justamente, durante o processo, o artista conseguir formar e interpretar esta matéria ao ponto que passa a ser ela, o próprio corpo da obra; onde separá-las torna-se impossível:

Este ato de adoção é, em primeiro lugar, um verdadeiro e próprio *diálogo do artista com a sua matéria*, no qual o artista deve saber interrogar a matéria para poder dominá-la, e a matéria só se rende a quem soube respeitá-la. Ciente do fato de que a liberdade obtida com a obediência é mais construtiva e fértil do que aquela obtida com a anarquia, o verdadeiro artista tem necessidade da resistência da matéria: longe de evitá-las ou eludi-las, ele as busca e deseja, porque somente alicerçando-se nelas alcança a criação, e prefere a matéria recalcitrante àquela fácil, porque quanto mais árduo é o obstáculo tanto mais alta será a vitória, e quanto mais vinculante é o limite tanto mais vasta será a possibilidade. (PAREYSON, L: 1997, p. 164-65)

O interesse e o problema criado nesta série era manter uma estrutura de desenhos a lápis de cor e ponta seca em aparente equilíbrio com as capas relativamente grossas de giz pastel e tinta. Por isso, foi uma série muito profícua e consegui obter de minhas ações, o maior grau de expressividade destes materiais. Conseguir manter uma imagem sintetizada e autônoma, com recursos bem delimitados, foi o maior ganho nesta série.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.  
Lucas Costa**

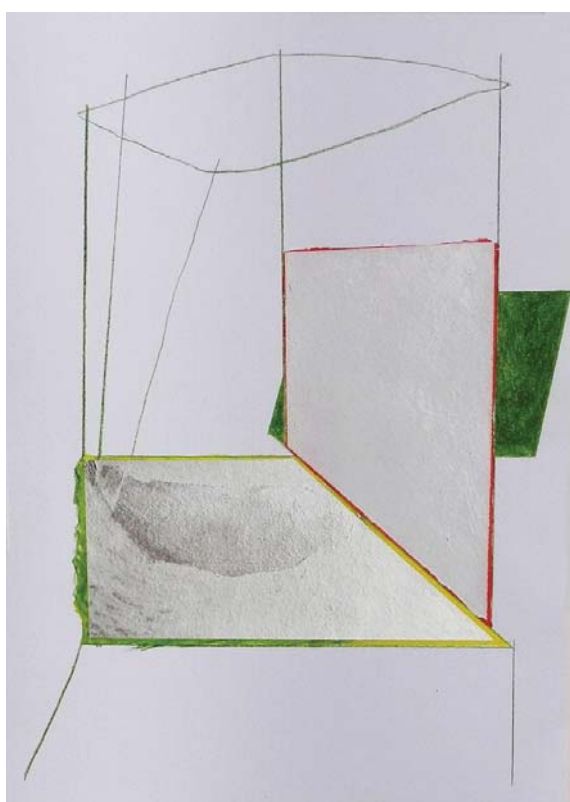


Figura 28: Lucas Costa  
*Banca de frutas* | 03, 2011.  
Lápis de cor, pastel oleoso e spray s/  
papel. 27,5 x 42 cm.

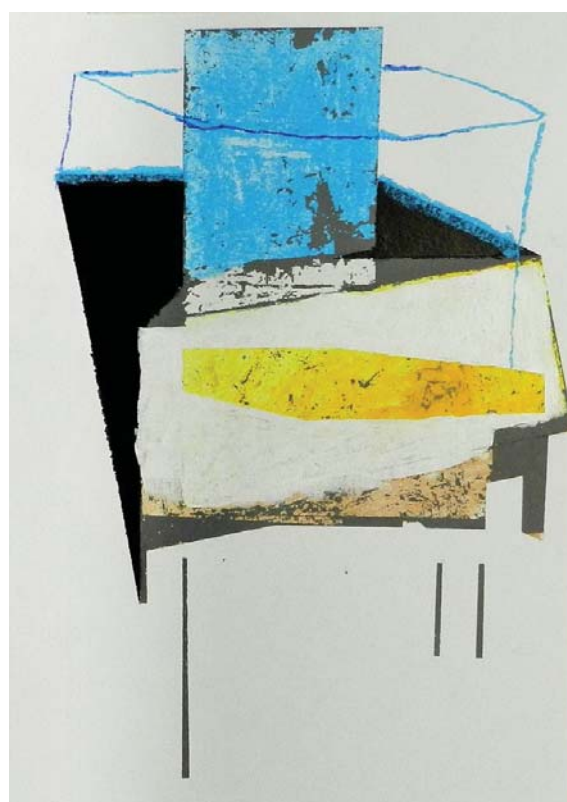


Figura 29: Lucas Costa  
*Banca de frutas* | 04, 2011.  
Pastel oleoso, tinta acrílica e spray s/  
papel. 27,5 x 42 cm.



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**  
Lucas Costa



Figura 30: Lucas Costa  
*Banca de frutas* | 05, 2011.  
Lápis de cor, pastel oleoso, tinta acrílica e  
spray s/ papel. 27,5 x 42 cm.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



**Outdoor's**

*Outdoor's* é uma série que se deu num trabalho de observação em beiradas de estradas. Se caso observarmos o sentido inverso das rodovias, veremos retângulos metálicos compondo a vista e obstruindo o horizonte. Isto por que o verso das placas de publicidade, que estão em quase todas as estradas nacionais, são chapas metálicas compostas de estruturas engenhosas.

Figura 31: Lucas Costa  
*Outdoor's* | applique 01, 2012.  
Tinta serigráfica, acrílica e  
*spray* s/ tela  
Painel. 50 x 60 x 3 cm.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.  
Lucas Costa**



Figura 32: Lucas Costa  
*Outdoor's* | applique 02, 2012. Tinta serigráfica,  
acrílica e *spray* s/ tela Painel. 50 x 60 x 3 cm.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Basicamente, as pinturas desta série são fruto de um repertório visual que tenho dessa experiência, ora cidade, ora descampado, ora retângulos metálicos. Isto foi um motivo para pintar, mas obviamente vieram determinadas soluções que nada têm a ver com a alegoria apresentada anteriormente.

A característica plana da tinta acrílica, acentuada por planos sobrepostos em tinta *spray*, junto à aplicação muito grossa de tinta serigráfica, trouxeram problemas relativos à composição. De fato, algumas áreas da tela pareciam estabilizar-se e outras, no entanto, desproviavam de algo sustentável. A partir deste jogo, a série começou a caminhar dentro de suas próprias questões.

Sobre o trabalho de Francis Bacon, *pintura 1946* (figura 34), o próprio artista comenta que foi conduzido por problemas formais, para a sua produção: “subitamente as linhas que eu tinha esboçado sugeriram algo totalmente diferente, e com esta sugestão surgiu esta pintura” (apud FICACCI, L: 2007, p.24). O fato da pintura de Francis Bacon ser figurativa ou remeter a algum elemento imaginário e temático, não obstruiu as sugestões que os próprios elementos estrutu-



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

rais da imagem (como Francis Bacon chamava suas pinturas) indicavam. A transposição paulatina de uma idéia inicial em prol de soluções de problemas de linguagem, no caso a pintura, traz para a produção de Francis Bacon diversos recursos de execução (sua materialidade, fatura) até os de ordem gráfica (construção e distorção de figuras e elementos espaciais) enriquecendo seu vocabulário notadamente.

A série *Outdoor's*, é uma sugestão realística que debruça sobre seus próprios problemas acumulando as informações adquiridas durante o processo; é a condensação da paisagem. Adepto a argumentação de Matisse, “eu prefiro, insistindo sobre seu caráter, me arriscar a perder o encanto e ganhar em estabilidade” (2007, p.43) na pintura.

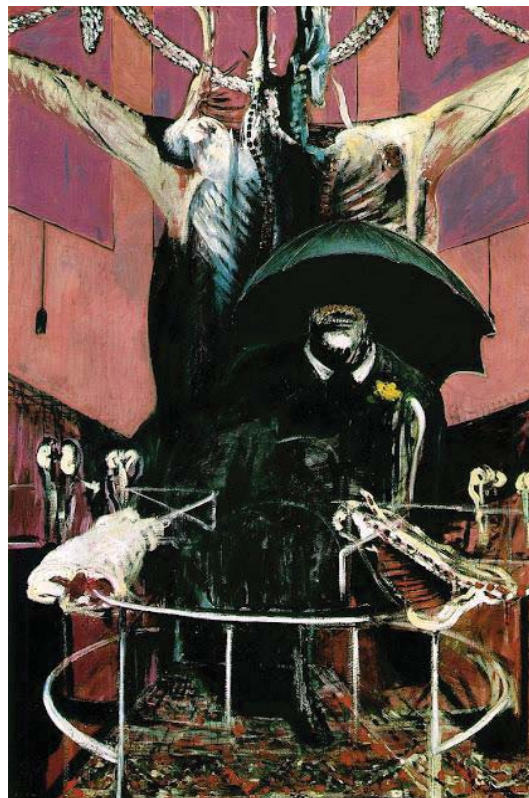


Figura 33 (p. 40): Francis Bacon  
*S. título (figuras marchando)*, 1952.  
Óleo s/ tela, 198 x 137 cm.

Figura 34: Francis Bacon  
*Pintura 1946*, 1946. Óleo e pastel s/  
linho, 197,8 x 132,1 cm.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**  
Lucas Costa



Figura 35: Lucas Costa  
*Outdoor's | applique 03, 2012. Tinta  
serigráfica, acrílica e spray s/ tela Painel. 50 x*

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

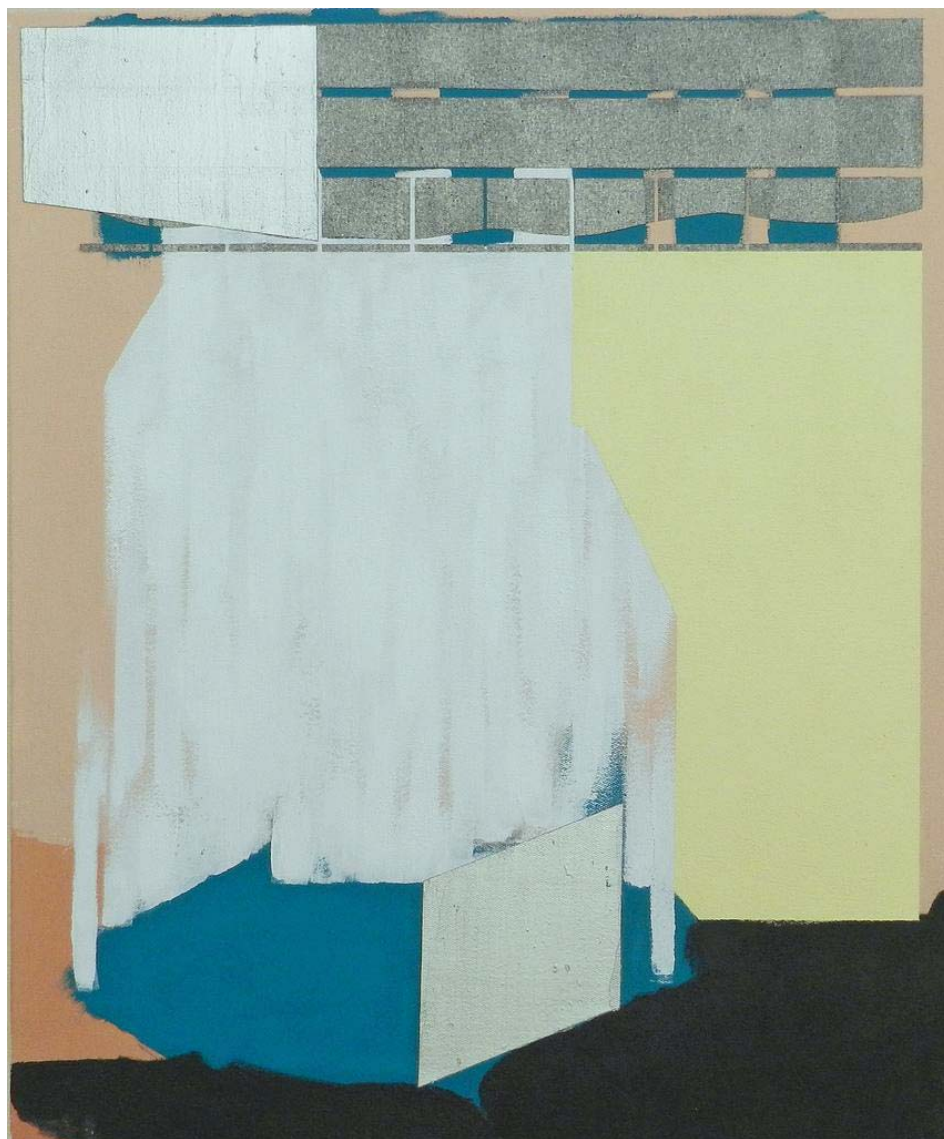


Figura 36: Lucas Costa  
*Outdoor's | applique 04, 2012. Tinta serigráfica,  
acrílica e spray s/ tela Painel. 50 x 60 x 3 cm.*

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**  
Lucas Costa



Figura 37: Lucas Costa  
*Outdoor's* | applique 05, 2012.. Tinta  
serigráfica , acrílica e *spray* s/ tela Painel. 50



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



**Paisagens Legíveis**

Mesmo que todas as pinturas apresentadas neste trabalho lidem, de certo modo, com a nitidez na pintura ou a apresentação de determinadas imagens da forma mais limpa possível, de certo, paisagens legíveis, assim como seu próprio nome sugere, utiliza como mote principal da produção, a legibilidade.

Figura 38: Lucas Costa  
*Paisagem 01*, 2012.  
Acrílica e spray s/ tela painel,  
146 x 177 x 5 cm.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



Figura 39: Richard Diebenkorn  
*Cityscape/Landscape 01*, 1963.  
Óleo s/ tela,  
153.04 x 128.27 cm.

Algumas pinturas da década de 60, de Richard Diebenkorn, procuram um modo de sintetizar a realidade rural/urbana, com áreas de cor e planos geometrizados. O extrato destas pinturas é justamente tomar essa área como elemento geral e propor um esquema compositivo demasiado conciso, onde a abstração indubitavelmente conduz a pintura a uma determinada atmosfera sem compromisso ou necessidade de apresentação fidedigna de determinada região geográfica.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

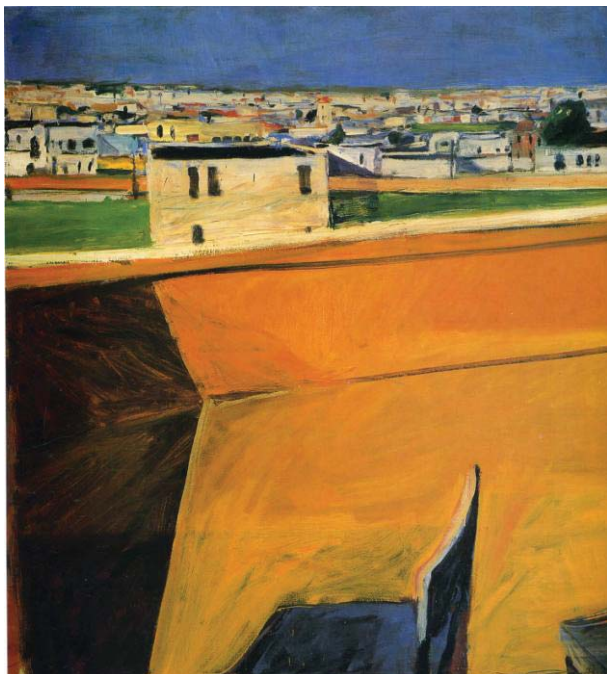


Figura 40: Richard Diebenkorn  
*Yellow Porch*, 1961.  
Óleo s/ tela, 179 x 170 cm.

Esta escolha pela pintura que mescla elementos realísticos e compositivos são, de fato, imprescindíveis para a captação de uma idéia norteadora. Por mais que a afirmação possa soar paradoxal, os aspectos de *Cityscape /Landscape n°1* (figura 39) e *Yellow Porch* (figura 40) nos mostram que esta articulação só colabora com a legibilidade das informações, ou seja, a imagem perde em objetividade da realidade para, em contrapartida, fundamentar uma idéia com os próprios elementos da pintura, preservando seus métodos de comunicação. Segundo Diebenkorn, a pintura não é reprodução, “é uma atitude. É como uma placa, que está pendurada para ser vista. Ela indica que esta é a maneira de se ver as coisas, de acordo com uma determinada sensibilidade”<sup>8</sup>. A intenção em produzir algo que amplie um determinado ponto de fuga, a criação de uma atmosfera do lugar é um ponto central na pintura de Diebenkorn.

---

<sup>8</sup> Apud Merrill, L. et al. *Retratando os Estados Unidos da América*. Washington: National Endowment for the Humanities, 2008, p. 86.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**  
Lucas Costa



Figura 41: Lucas Costa  
*Paisagem 02*, 2012.  
Acrílica e spray s/ tela painel,  
146 x 177 x 5 cm.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.  
Lucas Costa**



Figura 42: Lucas Costa  
*Paisagem 03*, 2012.  
Acrílica e spray s/ tela painel,  
146 x 177 x 5 cm.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

É neste sentido que a paisagem é tácita, porém expande uma cadeia significativa contida na própria imagem. Assim, a obra de arte, como diz Luigi Pareyson, é um “organismo que vive por conta própria e contém tudo quanto deve conter” sem necessidades de recorrer ao ponto de partida:

Antes, deve-se concluir que, se a arte é conhecimento, ou visão, ou contemplação, porque, antes, ela qualifica de modo especial e característico estas suas eventuais funções. Por exemplo, ela revela, frequentemente, um sentido nas coisas e faz com que um particular fale de modo novo e inesperado, ensina uma nova maneira de olhar e ver a realidade; e estes olhares são *reveladores* sobretudo porque são *construtivos*, como o olho do pintor, cujo ver já é um pintar e para quem *contemplar* se prolonga no *fazer*. (Ibidem, p. 24-25)

Desta maneira, a série “Paisagens Legíveis” busca construir um modo de pintura baseado em minhas impressões da realidade sem constituir uma via de fato, mas elaborar um pensamento visual onde alguns elementos retirados da observação se aliam e completam o próprio ato de pintar, reiterando uma nitidez da imagem que, por sua vez, é um esforço em trabalhar sua potência desta.



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

**CAP. 2 - PRODUÇÃO PRÁTICA (Linguagem Tridimensional)**

Os projetos tridimensionais surgiram no primeiro semestre de 2010, quando cursava a disciplina “Linguagem Tridimensional III”, no instituto de artes da UNESP, ministrada pelo Prof. Dr. Agnus Valente. Nesse semestre, apresentei um pré-projeto de uma série artística que iria desenvolver durante o período, nas disciplinas “LT III e IV” nas quais eram previstas atividades práticas no ateliê de marcenaria. A partir daquele período, deu-se início a minha pesquisa teórico-prática acerca da linguagem tridimensional, com recorte temático nas relações entre Arte, Arquitetura, Urbanismo.

São apresentados, no texto, dois trabalhos realizados no Instituto de Artes (“Objetar”, 2010/11) e intervenções realizadas durante a pesquisa de Iniciação Científica<sup>9</sup>, com bolsa CNPq. As intervenções foram feitas no Museu da Imagem e do Som de Campinas-SP (“metro redondo”, 2011) e no Centro de Referência do Professor, em Fortaleza-CE (“Lugar”, 2012), citados em ordem cronológica no texto a seguir.

---

<sup>9</sup> aproximaÇÕES híbridas entre Arte, Arquitetura e Urbanismo: Campo expandido das Artes Visuais a espaços não artísticos ou extra-artísticos. Projeto do orientador (Agnus Valente): HÍBRIDO TRIDIMENSIONAL CONTEMPORÂNEO: Hibridismo e Linguagem Tridimensional na Arte Contemporânea.  
Período de vigência da bolsa de pesquisa: 08/2011 a 09/2012.





## aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.

Lucas Costa

### Trapézio

Através de alguns esboços e experimentações na marcenaria, cheguei a dois trabalhos que me interessavam e decidi continuá-los. A primeira peça da série, chamada “trapézio” (Figura 44) surgiu da restauração de uma cadeira infantil, em madeira. No processo, decidi modificar seu assento em um ângulo de 45 graus e, assim, impossibilitar a própria funcionalidade do objeto; ou seja, o objeto permanece com a memória do anterior (no caso, a cadeira), pois não é aplicado nenhum esforço para omitir isto, porém não deixa opção para o interlocutor a não ser contemplar um trapézio.

Neste momento do processo, gostaria de ir em sentido contrário das proposições de Joseph Kosuth<sup>10</sup> (1945), em especial, sua obra fundamental chamado “Uma e três cadeiras” (Figura 43), que consiste em dispor três elementos que representam a cadeira, ou seja, uma fotografia, uma definição de dicionário e a própria cadeira justapostas.



Figura 43: Joseph Kosuth.  
*Uma e três cadeiras*, 1965/66  
Dimensões variáveis.

<sup>10</sup> Joseph Kosuth é um artista conceitual americano, com produção relevante a partir dos anos 60. Seu trabalho dialoga com as próprias categorias artísticas, afirmando que “ser um artista agora significa questionar a natureza da arte”.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.  
Lucas Costa**

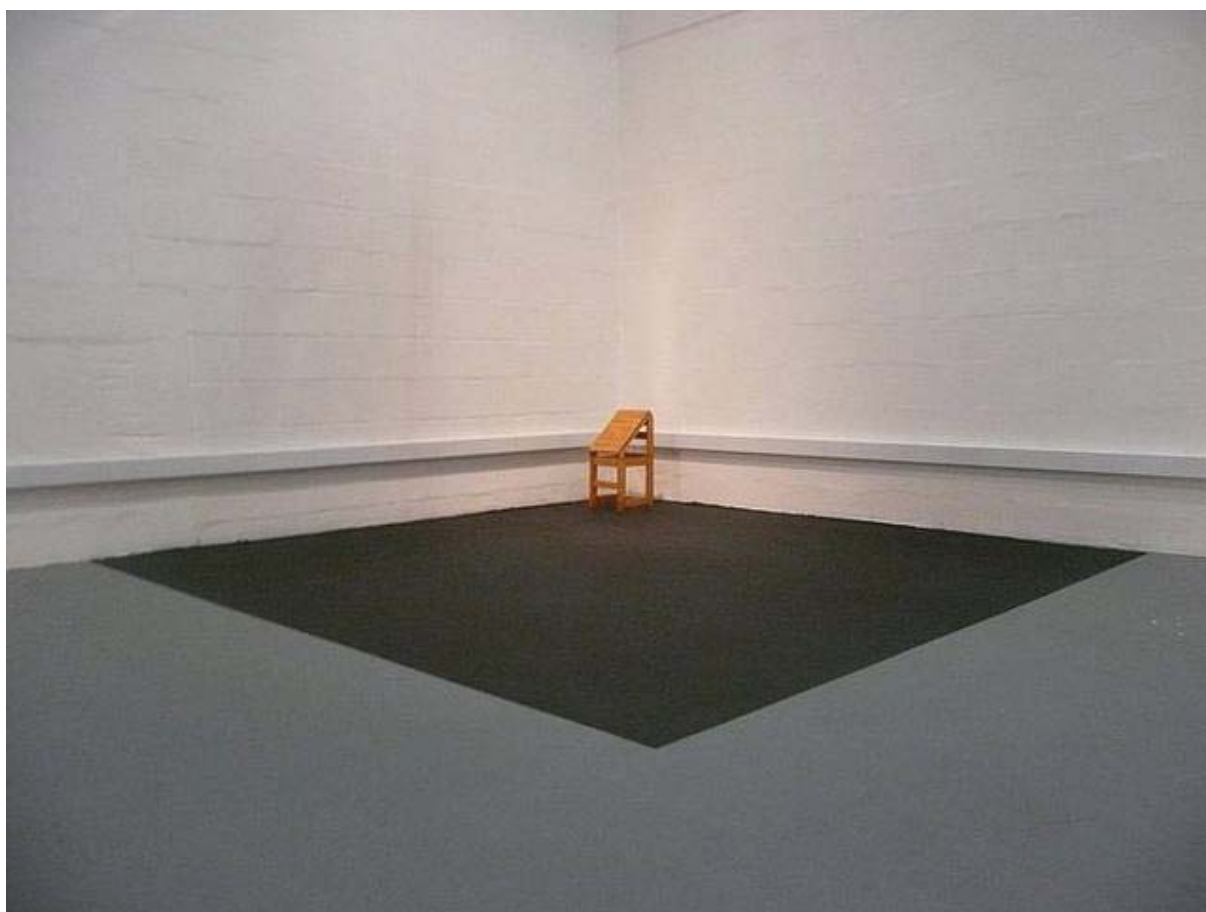


Figura 44: Lucas Costa  
*Trapézio*, 2011. Madeira e tinta  
300 x 300 x 45 cm.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Neste trabalho, Kosuth procura retirar qualquer elemento formal e simbólico que possa criar significados que não estão explícitos. Seu trabalho é tautológico, discutindo assim o próprio significado da representação do objeto. Desta forma, “quererá não ver outra coisa, a não ser o que se vê presentemente” (DIDI-HUBERMAN: 1998, P.49)

Já em meu trabalho, que parte do mesmo objeto - a cadeira - utilizo de meios formais para produção de significados. A cadeira se tornar apenas uma forma trapezoidal é, de fato, uma solução estável; mas sua disposição no espaço não parecia convincente, pois sua dimensão diminuta não provocava a tensão desejada, ou seja, o objeto precisava de algo para enfatizar sua desfuncionalização. Então, resolvi trabalhar o espaço circundante da obra. Desta forma, surgiu a idéia de isolar também o espaço através de demarcações. Esta demarcação seria feita no piso, com uma área relativamente extensa, de 9 mts<sup>2</sup>, na cor preta.



Figura 45: Fred Sandback  
Instalação no Museu do estado de  
Hessen, Darmstadt, 1975.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



Assim como Fred Sandback<sup>11</sup> (1945 – 2003) criava espaços ilusórios (Figura 45) com o simples fato de esticar linhas de lã e/ou elásticos em uma sala, intencionei utilizar-me de sistemas perceptíveis similares para reconfigurar, também, o ambiente expositivo. Desse modo, o espaço aferido compensa a dimensão do objeto, transformando a obra de objeto em instalação, na qual há dois vetores que negam a funcionalidade: a configuração da peça e a área que a isola, que no caso seriam elementos formais e simbólicos presentes na obra, características que Kosuth rejeitava.

Outro trabalho referencial para esta obra é o “Cruzeiro do Sul” (Figura 46) de Cildo Meireles. Observa-se, neste trabalho, a contraposição entre objeto e espaço destinado a ele: o primeiro é um cubo de madeira extremamente pequeno - carvalho e pinho, 9 x 9 x 9 mm - disposto em uma sala extensa. Além do questionamento de escalas, também verificamos a tensão conseguida através de um objeto minúsculo, mas altamente simbólico.<sup>12</sup>

Figura 46: Cildo Meireles  
*Cruzeiro do sul*, 1969/70.  
Madeira (carvalho e pinho)  
0,9 x 0,9 x 0,9 cm.

<sup>11</sup> Artista norte-americano, conhecido pelas esculturas minimalistas que basicamente eram compostas por fios no ambiente expositivo, traçando desta forma, estruturas virtuais.

<sup>12</sup> O carvalho e o pinho eram utilizados pelos índios para produção de fogo. Neste processo, os indígenas acreditam evocar divindades.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

## **Fundear**

A pesquisa sobre espaço circundante e sua consequente inserção no trabalho deu origem ao trabalho “fundear” (figura 47).

Trata-se de uma gangorra comum instalada no *campus* da Universidade. O exercício lúdico do objeto é vetado pelas condições geográficas do solo. Foram executadas duas escavações abaixo de ambos os assentos; assim, o trabalho é passível de outras funções simbólicas, pois o espectador não fruirá o brinquedo nem terá métodos para seu uso, mesmo que seu título “fundear” sugira tocar no fundo (do buraco), isso é parcialmente vetado, pois as medidas não permitem que se toque no solo: há uma clara ligação entre a obra e o local; do espaço fundente (não apenas circundante) ao objeto instalado.

Em certa medida, é possível classificar esse trabalho como *site specific* devido ao local no qual o mesmo se insere. A área que escolhi é um gramado onde há diversas ações e festas dos estudantes no *campus*; um espaço de convivência. Outro fato é também a presença do Circo do curso de teatro estar nesta localidade. O lugar traz, *grosso modo*, algumas particularidades, atualizando e sugerindo a receptividade de possíveis intervenções lúdicas no local.



*Fundear*, 2012  
Detalhe

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.  
Lucas Costa**



Figura 47: Lucas Costa  
*Fundear*, 2012.  
Dimensões variáveis

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

O fato das instalações - e acentuado posteriormente com as performances - inserirem nas Artes Plásticas fatores interativos entre obra-espectador, de certo modo, desatualizou algumas das proposições do historiador Johan Huizinga do caráter lúdico:

A ausência de qualquer espécie de ação pública para a realização da obra de arte plástica parece não deixar lugar para o fator lúdico. Por mais possuído que o artista plástico esteja por seu impulso criador, é-lhe necessário trabalhar como artesão, com seriedade e atenção, corrigindo-se constantemente. No momento da "concepção", sua inspiração pode ser livre e veemente, mas o momento da execução depende da habilidade da mão doadora de forma. Portanto, se na execução da obra de arte plástica tudo parece indicar a ausência do elemento lúdico, em sua contemplação não há qualquer lugar para tal elemento, pois onde não há ação visível não pode haver jogo. (HUIZINGA, J: 1993, p.186)

Podemos ver relevante produção pós anos 60 que estabelece alto teor interativo e só funcionam com a ação do interlocutor, fazendo coexistir a experiência lúdica, se aceitarmos que tal atividade, assim como o jogo que propõe, “ornamenta a vida, ampliando-a, e nessa medida toma-se uma necessidade tanto para o indivíduo, como função vital, quanto para a sociedade (...)” (Idem, p.12).

O Neoconcretismo é um exemplo claro de um grupo de artistas que estavam preocupados com os resultados de uma arte menos passiva; assim, o “conceito de participação do espectador na obra tornou-se, com os anos, o principal traço que distingue a Arte neoconcreta de outros movimentos de

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

vanguarda.” (Gullar, F. 2007, p.50). Em 1960, Lygia Clark (1920-88) cria a série “Bichos”, construções metálicas geométricas articuladas com dobradiças. Estas articulações possibilitam diferentes configurações para o objeto, desde que haja a co-participação do espectador. Então, o trabalho se completa com a manipulação e, conseqüentemente com a criação de novas formas desta estrutura, transformando essa série de trabalhos em pioneiros da arte participativa mundial.<sup>13</sup>



Figura 48: Lygia Pape  
*Divisor*, 1968.  
Tecido, 30 x 20 mts.

Não podemos nos esquecer dos “Parangolés” de Hélio Oiticica (1937-80) onde o corpo do participante torna-se o próprio suporte da obra, vestindo capas coloridas de diversos materiais: o próprio movimento corporal é a única via para sua fruição. Também temos, em meados dos anos 60, o *divisor* (Figura 48), de Lygia Pape (1927-2004). O trabalho consiste em uma grande superfície de tecido, com fendas onde as pessoas enfiam suas cabeças; um exemplo de trabalho coletivo onde a ação dos participantes<sup>14</sup>, além de essencial, é norteador; “uma arte pública da qual as pessoas poderiam participar. Atualmente, são chamadas de performances”. (PAPE, L: 1998, p.45)

<sup>13</sup> Em 1961, com os *Bichos*, ganha o prêmio de melhor escultura nacional na VI Bienal de São Paulo.

<sup>14</sup> Recentemente, o trabalho foi apresentado na 29ª Bienal de São Paulo (2010)



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

A abordagem de uma gangorra na obra “Fundear”, nos mostra sua inserção nesta tradição brasileira - de propor ações e assim criar significados - caso não fossem outros elementos que compõem o trabalho, causando a inversão das propostas aqui mencionadas.

O trabalho é paradoxal devido a dois fatores. O primeiro é utilizar um brinquedo comum a parques públicos em um ambiente propício (ao lado de um circo). O contraponto utilizado ao primeiro fator é retirar desta zona confortável o elemento que possibilite esta ação lúdica, extraindo parcelas do solo. Com isto, o objeto que *a priori* mantém uma carga afetiva, devido à memória de nossas brincadeiras infantis, deixa sua característica usual – interativa - para ganhar densidade. A simples extração de terra no local da intervenção possibilitou uma configuração suficiente para o trabalho. Os dois buracos geometrizados enfatizam a interferência e deixam clara sua intenção.

Com motivos e escalas diferentes, podemos relacionar este processo com as grandes fendas feitas no deserto de Nevada, de Michael Heizer (1944). “Double Negative” (1969) propõe trabalhar o espaço físico como obra; a reconfiguração do ambiente incide justamente nos significados criados a partir das próprias fendas. É similar também, entre os trabalhos, a opção de manter cortes precisos deixando enfática a manutenção da área.

A intenção da comparação é apenas para fins técnicos e estruturais, pois além do hiato temporal, há também a questão temática que “Fundear” e *Double negative* não compartilham, mesmo que seja possível traçar uma possível genealogia entre os trabalhos.

As instalações no espaço público demandam, de certo modo, diversos mecanismos para sua concretização e, quando trabalhei no “Fundear”, foi possível melhor compreensão desses processos.

## **aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Quando a Arte deixou o Museu em busca de um público maior, tornou, conseqüentemente, e de forma mais incisiva, ‘pública’ a presença da arte e do artista. O artista ‘público’ contemporâneo trabalha *in situ*, ou seja, analisa meticulosamente as condições do lugar (a escala, o usuário e a complexidade do contexto), visto que o sucesso da obra depende da recepção do observador. (CARTAXO, Z: 2006, p. 73)

Como o trabalho foi desenvolvido nas mediações de um instituto de Artes, a recepção foi pouco conturbada, já que o público era específico, se compararmos com intervenções ocorridas em espaços urbanos de maior circulação e diversidade de público, como é o caso de *Tilted Arc* (Figura 49), obra do norte-americano Richard Serra (1939), que consistia em uma extensa chapa curva de aço instalada na *Federal Plaza*, em Nova York. Como o *site specific* realmente interferia nas rotas dos pedestres e também, vetava o ângulo de visão do local, foi prontamente questionada<sup>15</sup> e, exercendo o direito de proprietários da obra, autoridades da Administração de Serviços Gerais (GSA) ordenaram, após diversas audiências, a destruição<sup>16</sup> da peça que a própria agência havia financiado. Entretanto, Serra disse em entrevista a Douglas Crimp, antes da instalação da peça, que o trabalho consistia em incidir efetivamente no ambiente, “a intenção é trazer o espectador para dentro da escultura. O posicionamento da obra transformará o espaço da praça.”<sup>17</sup> Podemos então dizer que “a arte pública interage de tal modo com a realidade da cidade e os seus fluxos que não é percebida como tal”. (CARTAXO, Z: 2009)

---

<sup>15</sup> Principalmente a partir do final de 1984, Edward De Re, Juiz do Tribunal do comércio internacional, lançou uma campanha contra a obra e endossada pelo jornal New York Times.

<sup>16</sup> O trabalho foi repartido em três partes e realocado para um estacionamento público do Brooklyn.

<sup>17</sup> Richard Serra: Interviews, Etc., 1970-1980. Yonkers: Hudson River Museum, 1980: 168. Apud SENIE, H. *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?* University of Minnesota press, Minneapolis, 2002

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

O trabalho “Fundear”, de certo modo, enfrentou alguns questionamentos para sua instalação. Foi preciso, além das obrigações burocráticas que se fazem necessárias em qualquer exposição no *campus*, também enviar projetos e especificações técnicas para o setor administrativo e de infra-estrutura, comprovando que o mesmo não se tratava de agressão ao espaço público e, no processo de execução, diversas explicações foram dadas ao setor de segurança da universidade, pois mesmo cientes da intervenção, acreditava-se que algum desvio do projeto poderia ser colocado em prática no momento da escavação. Alguns funcionários da empresa contratada para construção de um estúdio de música no instituto taparam os buracos da intervenção, julgando uma possível falta de manutenção ou mesmo risco iminente à segurança. Entretanto, os resultados foram satisfatórios e auxiliaram em questões pertinentes aos meus trabalhos desta natureza, onde o suporte, assim como o público, não é neutro, ampliando os meios de atuação do artista.



Figura 49: Richard Serra.  
Tilted Arc, 1971/79 – 89.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

**Metro redondo**

Envolvido nessas pesquisas práticas de ação-reflexão sobre o contexto da obra, desenvolvi outra intervenção em ambiente institucional. O trabalho “metro redondo” (figura 50), surgiu de um convite para participar da exposição coletiva intitulada “contexto específico”, no Museu da Imagem e do Som da cidade de Campinas (MIS), no período de 15 de Julho a 05 de Agosto de 2011.

Integrando as repartições do museu, há um ateliê aberto, desde outubro de 2010, visando à revitalização deste espaço público na região central da cidade, através de ações artísticas, oficinas de artes visuais, debates e exposições, propondo-se como um agente de promoção das linguagens artísticas e novas mídias. Esta divisão é gerenciada pelo coletivo de artistas denominado “MoleoColetivo” - grupo que me convidou para a exposição. Seu espaço é aberto ao trânsito, experimentações e diálogo de pessoas interessadas em arte.

A função do Palácio dos Azulejos, prédio sede do MIS-Campinas, é abrigar materiais de vídeo e áudio, fotografia, cinema, tecnologia e com isso assegurar conhecimento para a sociedade através das atividades resultantes.

Contudo, o edifício possui uma característica dúbia pois, enquanto na edificação do prédio, há índices de uma reforma recente através do restauro<sup>18</sup>, em outros espaços há claramente um descuido, observável nos locais já deteriorados. Há também áreas que são tidas como espécies de armazéns residuais de outros setores e repartições públicas.

A partir do convite para integrar a exposição e ciente das propostas da instituição, através do “Moleocoletivo”, em integrar este espaço às atividades

---

<sup>18</sup> Em 10 de Setembro de 2004, o palácio dos azulejos foi parcialmente restaurado e o Museu da Imagem e do Som foi instalado e aberto ao público.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

culturais do centro da cidade, decidi produzir algo capaz de tornar as características complexas do Palácio dos Azulejos<sup>19</sup> como elemento central do trabalho.

Partindo da análise arquitetônica do prédio, seus usos e desusos, o trabalho permeia a situação limítrofe entre o “construir” e o “ruir” que o lugar manifesta. Com isso, surgiu a idéia de trabalhar com artefatos estruturais (tijolos, madeiras e macaco hidráulico) e elementos de medição (metros de construção civil).

A intervenção foi realizada, basicamente, com uma escora composta por tijolos empilhados em uma das janelas do prédio, que ligam o átrio e o salão de exposições. A coluna é empilhada e encaixada, apoiada no guarda-corpo



Figura 50-a: Lucas Costa  
*Metro redondo*, 2011.

---

<sup>19</sup> O Palácio dos Azulejos é a única edificação na cidade considerada patrimônio nacional, tombado pelo IPHAN (1967). Também reconhecido como patrimônio estadual e municipal, foi tombado pelo CONDEPHAAT (1981) e CONDEPACC (1988). Entretanto, o prédio mantém características de abandono e precariedade em sua manutenção.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



da janela até sua parte superior, onde o macaco hidráulico exerce pressão sobre toda a estrutura do trabalho. Os “metros” de construção civil (fitas métricas dobráveis em madeira) compõem esta viga falsa; encaixados pelas suas extremidades da parte superior e inferior entre a janela e a coluna. Os “metros”, assim que instalados na coluna por suas hastes, assumiram uma forma curva, devido à pressão dos encaixes sob o mesmo.

A intervenção gera instabilidade no local: a viga se mantém apenas por empilhamento e pressão, enfatizando sua precariedade e obsolescência técnica, também explícitas nos “metros” encurvados, conferindo, portanto, a inviabilidade de todo o conjunto.

Figura 50-b: Lucas Costa  
*Metro redondo*, 2011.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**  
Lucas Costa

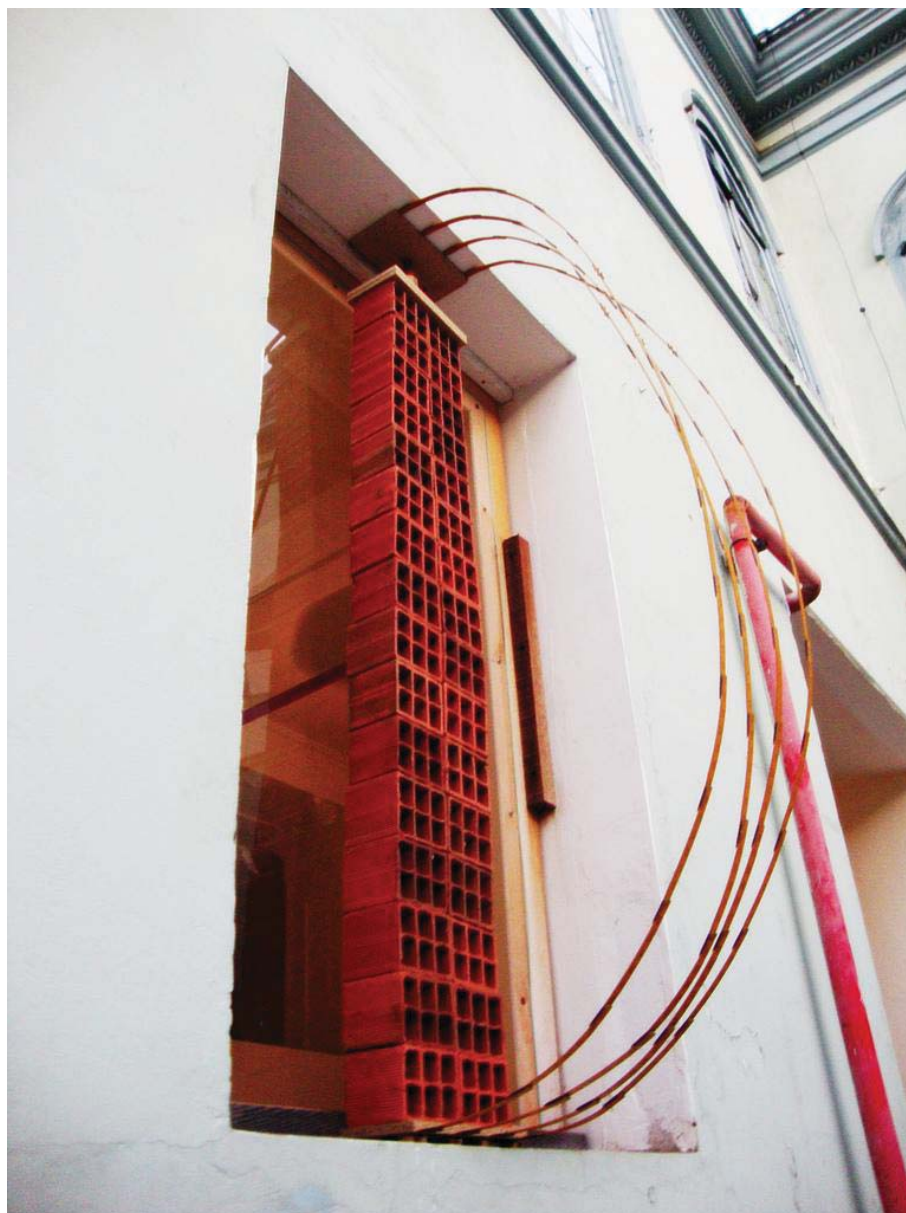


Figura 50-c: Lucas Costa  
*Metro redondo*, 2011.  
Tijolos, metros e macaco hidráulico.  
275 x 45 x 100 cm.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



O artista carioca Nelson Felix (1954) ocupou em 2009/10 a antiga estrebaria do Parque Lage, no Rio de Janeiro, local que o influenciou na execução de seu trabalho, devido ao caráter precário e a relação entre ambiente externo e interno nesse logradouro. O artista decidiu trabalhar nas Cavalariças, elementos estruturais que promovem o diálogo entre a arquitetura local e a intervenção (Figura 51). O trabalho é composto por 60 vigas de aço *Corten* com altura de 6 metros, chumbadas simetricamente no espaço do galpão, transpassando, assim, seu piso de madeira. Sobre três destas vigas, foi içado um anel de mármore – 2,5 metros de diâmetro - que pressionando, com seu peso – 9 toneladas - a estrutura metálica que passava a sustentá-lo, provocava, assim, algumas torções nesse suporte. É notória a forma com

Figura 51-a: Nelson Félix.  
Montagem; Cavalariças do  
Parque Lage, 2009/10.



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

que a estrutura instalada no local, promove a reavaliação de todo o pavimento, havendo vias de câmbio entre inserções e adaptações. Assim como o anel, todas as vigas ali dispostas causam a instabilidade, pois infringem toda a arquitetura e, de fato, nos deixam perceber a fragilidade de todo o espaço, atingindo um caráter inconsistente através de elementos que, *a priori*, buscariam a estabilidade em primeira instância.

Da mesma forma, os materiais utilizados em meu trabalho “metro redondo” preservam similaridades com os utilizados nas Cavalariças e, assim como Nelson Félix, procuro neutralizar as características inerentes a esses materiais para explicitar a intenção do projeto.

O efeito instável da pilha de tijolos sob a pressão do macaco hidráulico, tal como o anel sob as vigas metálicas, traz consigo um aspecto temporário/transitório, ou seja, o eixo desses trabalhos é justamente o de tensionar o ambiente através de ações com o material utilizado e, por conseguinte, todo o corpo da obra, no caso a contextura. Segundo Ronaldo Brito, curador da exposição realizada nas Cavalariças, o “experimento de escultura tem a ver com dois fatores básicos do mundo da vida: o transitório e o permanente” e, desta forma, quando Nelson Félix

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

intervém nesse lugar, reclama para si toda a extensão das Cavalariças, e “procura torná-las intrínsecas à sua forma, a escultura passa também a impressão de que acaba de chegar. E, no devido tempo, vai partir”<sup>20</sup>.

Este fator transitório está presente também em “metro redondo” pelo fato de aliar ao Palácio dos Azulejos, elementos que estão expostos tanto no processo de construção, como na deterioração de edificações; o esforço é conseguir evidenciar a contradição característica atual do prédio, que já parece ser seu âmago. Deste modo, o trabalho atingiu sua polarização desejada, ora em deterioração, ora em restauração; sua medida e seu reparo.



Figura 51-b: Nelson Félix.  
Montagem; Cavalariças do  
Parque Lage, 2009/10.

---

<sup>20</sup> Extrato do texto para o catálogo da exposição “Cavalariças”, parque Lage, Rio de Janeiro- RJ. 27 nov 2009 a 21 mar 2010.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.  
Lucas Costa**



Figura 52: Lucas Costa  
*Lugar*, 2012.  
Terra, grama e assentos, 60 mts<sup>2</sup>.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

## **Lugar**

De certa maneira, minha produção prática foi desenvolvida e situada nas mediações de instituições culturais e/ou de ensino pois, como já dito, “Fundear” e “Trapézio”, ambos da série “Objetar”, foram realizados dentro da Universidade, sendo que o último é uma instalação montada na Galeria do Instituto de Artes. Em “metro redondo”, temos uma intervenção que permeia a própria estrutura física do museu e sua capacidade de atingir os resultados esperados por instituições deste porte.

Contudo, no início de 2012, tive a oportunidade de participar da 63ª edição do Salão de Abril, através da Secretaria de Cultura de Fortaleza (Secultfor), com um projeto de intervenção urbana; desta vez em ambiente extra-artístico.

O 63º Salão de Abril é um evento nacional, que seleciona cerca de 30 artistas anualmente, através de edital público, para compor a Mostra Contemporânea de Artes Visuais, em Fortaleza-CE. A programação espalha-se pela cidade, com projetos para a Galeria “Antônio Bandeira”, o calçadão da Praia de Iracema, o Centro de Referência do Professor, além do espaço Cultural dos Correios e as ruas do centro da cidade, todos ocupados pelo Salão durante o mês de abril, maio e junho.

Meu projeto de intervenção urbana, denominado “Lugar” (figura 52), proposto para o Salão de Abril, foi o de ocupar parte do prédio do Centro de Referência do Professor.

Situado no centro da cidade, entre a Praça Carolina (atual Valdemar Falcão) e Rua Conde D’Eu, este edifício mantém diversas vias de acesso, sendo um deles a mais importante área de transição, de uma quadra a outra, utilizada pela população local. Isto porque o prédio foi projetado e sediava, até

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

1997, o mercado municipal de Fortaleza; então, foram necessárias estas passagens para o bom funcionamento do prédio, mantido ainda em sua nova função.

Ciente das características usuais do local, foi utilizado o próprio corredor de acesso do prédio como norteador da proposta. Com base nas referências imagéticas, e posteriores visitas ao local, a intervenção seria profícua se trabalhasse a própria ideia que o público tem deste espaço.

Segundo o antropólogo Marc Augé, espaços que não podem ser caracterizados pela sua identidade, relação e história, funcionando como ocupações provisórias, podem ser chamados de “não-lugares”:

Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transportes ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta. (AUGÉ, M: 1994, p. 36)

Assim como os diversos espaços públicos de circulação, o corredor utilizado em minha proposta preserva as características citadas acima e, que não compõem a nova função do prédio, tornando estes acessos puramente funcionais, ou seja, são dispositivos para dinamizar os trajetos das pessoas.

Sendo assim, o projeto previa trabalhar estas questões e modificar este espaço de circulação em algo que possibilitasse a reinserção do prédio no complexo urbano de maneira ativa, já que muitos transeuntes que passavam por ali sabiam apenas que se tratava de um antigo mercado e que este, apenas integrava o trajeto para outro destino.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



Para modificar esta relação passiva, era necessário atingir aspectos essenciais do local. A passagem tinha que ser modificada com algo dotado de interesse, mas a estrutura final do trabalho não poderia ser um transtorno para o passante, pois o incômodo no local não era desejado, nem seria de grande valia para a intervenção.

Então, decidi plantar grama em toda a extensão do corredor até a calçada. Este revestimento foi escolhido, também, porque além de contrastar com o concreto do centro da cidade, promove o convite para o repouso; a pausa imprescindível para a fruição. Também foram instalados alguns módulos para servirem de assentos para a população e fixar o projeto de intervenção na parede para visualização.

Figura 52-b: Lucas Costa  
*Lugar*, 2012.

## aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.

Lucas Costa

Com a nova configuração deste espaço, além de preservar sua função – circulação – pode ser também um ambiente de convivência ou de descanso.

A mesma semântica, mas com alicerces no meio digital, é encontrada na intervenção e-urbana<sup>21</sup> de Agnus Valente intitulada “vendogratuitamente.com” (figura 53), que é um domínio na rede que se infiltra no *Google Search* para desviar os internautas interessados no *e-commerce* através de propostas inabituais de uso. Isto porque o “vendogratuitamente.com” utiliza justamente dos mecanismos de busca (e utiliza toda essa tintura consumista) mais atuais para apresentar formas diversas de experimentação desse ambiente, de modo poético; ou seja, através de outros domínios, o internauta pode fruir obras – hospedadas no “vendogratuitamente.com” – de Antoní Muntadas, Augusto de Campos, Carmela Gross, Fred Forest, Julio Plaza, Nardo Germano, Regina Silveira e também do criador dessa plataforma, Agnus Valente.

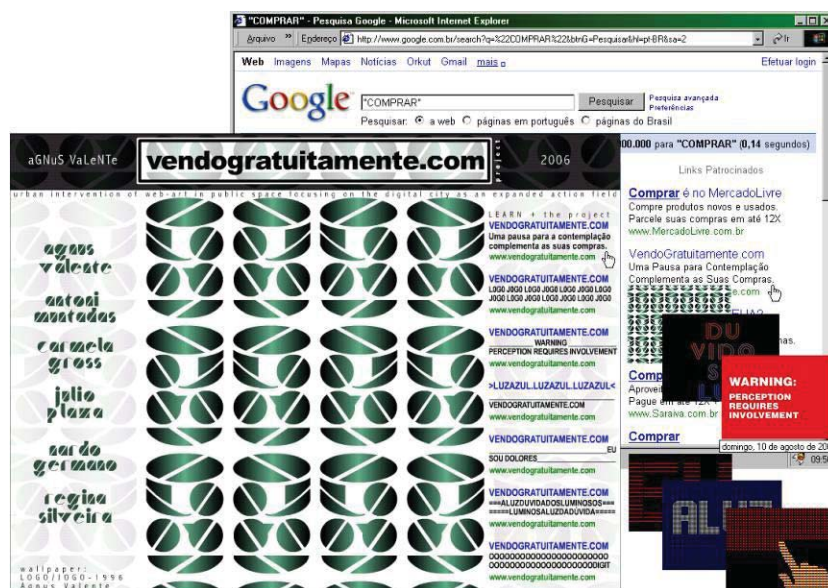


Figura 53: Agnus Valente *Vendogratuitamente.com*, 2006.

<sup>21</sup> Termo utilizado pelo artista para descrever as ações artísticas que buscam expandir o plano físico da concepção Arte/Arquitetura para um conceito de “cidade expandida” (Valente, A: 2006) abordando, então, Arte/Arquitetura/Web.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Assim como o “vendogratis.com” se insere no ambiente virtual - cidade expandida – para propor outra relação com esses espectadores, minha intervenção “Lugar” incide sobre o espaço físico da cidade e repensa o próprio paradigma de uso do lugar em que se está. Em suma, são dois trabalhos que utilizam de domínios específicos para repensar o próprio suporte utilizado.

Quando a Arte é retirada do sistema de galerias ou dos espaços confinados dos museus, as questões arte e não-arte ficam entrelaçadas. A política – pessoal, bem como local ou nacional -, o papel da mídia e a expectativa pública, tudo isso desempenha um papel importante. (SENIE, H. in SALLES, E: 1998, p.34)

O estranhamento que esta nova estrutura causou na população foi muito importante para o aprofundamento das questões levantadas aqui. Além de o ambiente propor novas possibilidades de uso, também foi constatado, através de conversas com o público, um interesse maior para com todo o edifício.

Em 1985/86, o escultor americano Scott Burton (1938–1989) desenvolveu esculturas-mobílias na ilha de Manhattan, cidade de Nova York, a convite da empresa *Equitable Center Urban Plaza North*. O trabalho (figura 54) consistia em assentos de mármore e jardineiras na calçada movimentada desta empresa:

Embora o local, muito movimentado, dificilmente seja convidativo ao ato de sentar e pensar, o trabalho de Burton é bem vindo ali, porque oferece a rara oportunidade no centro da cidade não somente de sentar, mas também de ler jornal e almoçar ao ar livre. (Idem, p.43)



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



Assim como o trabalho de Burton, a intervenção realizada em Fortaleza utilizou instrumentos necessários para que espaço ganhasse novas características que não somente a de passagem. Elementos utilitários, em ambos os trabalhos, contribuem para que haja a interação entre público e obra, um modo de ativar o espaço como um lugar crítico.

Figura 54: Scott Burton.  
*Esculturas-móvilias*. 1985/86.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

### **CAP. 3 - aproximaÇÕES: CAMPO EXPANDIDO DAS ARTES VISUAIS A SISTEMAS NÃO ARTÍSTICOS OU EXTRA-ARTÍSTICOS.**

Neste capítulo, são apresentados três artigos produzidos durante minha pesquisa de Iniciação Científica, concomitante à minha produção prática, na qualidade de bolsista pelo CNPq, sob orientação do Prof. Dr. Agnus Valente.

O trabalho revisa produções teóricas e práticas acerca do investimento da Arte nas pesquisas espaciais e/ou que utilizam o complexo arquitetônico como eixo central de suas propostas, expandindo a própria linha de atuação, ou seja, repensando a produção, quando esta se realiza fora do ambiente institucional cultural ou incide sobre este, de forma ativa.

A pesquisa investe em produção contemporânea que exige novas articulações, já que estes sistemas complexos promovem ações artísticas que dialogam com diversas áreas do conhecimento. O resultado é apresentado através de aproximações de propostas artísticas, em consonância de linguagens, a saber: Schwitters e Oiticica; Marcel Duchamp e Cildo Meireles; e paralelismos entre ações do SoHo-NY, com ênfase nos projetos de Gordon Matta-Clark e diversos artistas que participaram do projeto Arte/Cidade-SP.



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

**aproximaÇÕES: Schwitters e Oitica. O espaço como obra.**

Kurt Schwitters (1887 – 1948) foi um dos precursores das instalações artísticas e também sugeriu novos espaços para apresentação das mesmas. Isto porque ainda em 1923, o artista cria a *Merzbau*<sup>22</sup> (figura 55), uma obra no qual o processo é o trabalho em si. Este trabalho era composto paulatinamente na própria casa do artista, onde eram destruídos e construídos novos ambientes no espaço arquitetônico de sua residência de acordo com os materiais que o artista encontrava em seus passeios em Hanover, Alemanha<sup>23</sup>. É o tipo de arte que aspira ao tamanho e escala da Arquitetura, pois pretende pesquisá-lo e interferir no espaço sem hierarquias pré- estabelecidas. O local passa a ser a obra e interferir nela de modo que o resultado é justamente o todo, impossível de separá-los:

À medida que a estrutura se torna cada vez maior, surgem vales, depressões e cavernas, e estes adquirem vida própria dentro da estrutura toda. As superfícies justapostas fazem aparecer formas que se torcem para todos os lados, espiralam-se para cima. Um arranjo de cubos perfeitamente geométricos cobre o conjunto, sob o qual as formas se entortam ou então se torcem de um modo curioso até obter sua completa decomposição. (SCHWITTERS, K. apud O'DOHERTY, B: 2007, p.3)

---

<sup>22</sup> Schwitters, apesar de ter afinidades com o *Dadaísmo*, via no movimento algumas lacunas que não comportariam sua produção, criando então um termo específico para nomear seus trabalhos. Surge assim o termo *Merz*; trata-se de uma palavra montada a partir de uma colagem em que se lia a expressão "*Kommerz und Privat Bank*" ("Banco comercial e privado") de onde Schwitters, de forma dadaísta, seleciona o trecho da palavra *Merz*. A palavra *Merzbau* é uma espécie de derivação do primeiro termo inventado pelo artista, uma espécie de junção entre dois termos alemães para comércio e construção.

<sup>23</sup> A *Merzbau* foi destruída em 1943 por ataques aéreos na 2ª G.M.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Desta forma, Schwitters, além de sair dos espaços institucionalizados<sup>24</sup>, utiliza o suporte (no caso, a estrutura arquitetônica) como propulsor do trabalho, princípio básico dos *site specific*<sup>25</sup> e, investindo na acumulação de materiais, o fator principal de sua obra, e não na finalização dela. Deste modo, o processo de experimentação são norteadores, inserindo, assim, uma questão temporal explícita; fatos que tornam o artista tão atual na produção contemporânea.

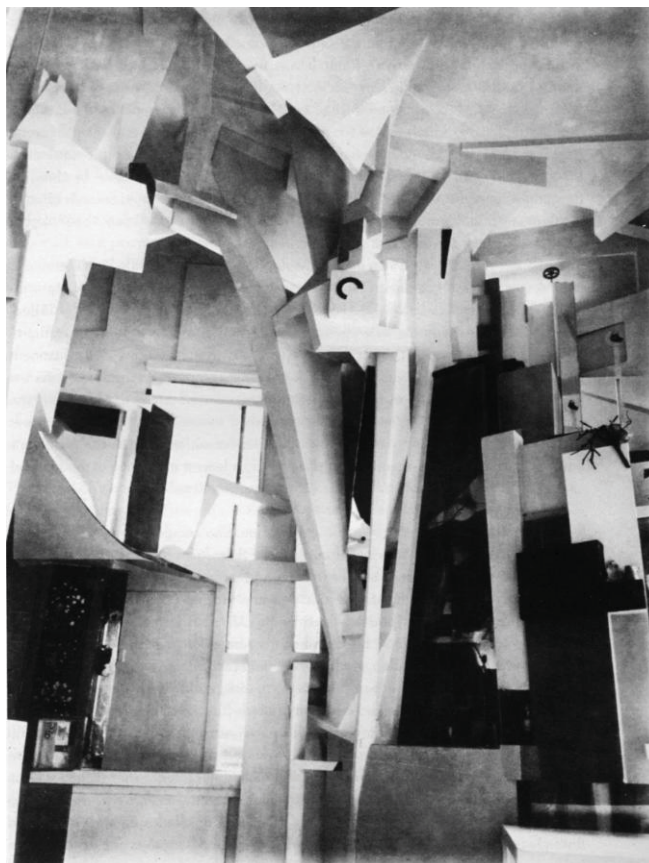


Figura 55: Kurt Schwitters.  
*Merzbau*, 1923 - 1945.

---

<sup>24</sup> Schwitters não se opunha às instituições. Em 1936, o mesmo escreve a Alfred Barr (na época, diretor do MoMA) em uma tentativa frustrada de vender a *Merzbau* ao museu.

<sup>25</sup> O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um lugar determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos tridimensionais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada (Enciclopédia de Artes Visuais Itaú Cultural)

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



Figura 56: Hélio Oiticica.  
*PN 02 A pureza é um mito*, 1967.

Semelhante a Schwitters, podemos citar em paralelo brasileiro, as produções de Hélio Oiticica (1937 – 1980). Assim como Schwitters trabalhou com a colagem no plano bidimensional e o fez de forma clara no espaço tridimensional, com a *Merzbau*, Hélio norteia suas pesquisas pictóricas para o espaço circundante a partir de 1959, com os trabalhos *Invenções*; *Bilaterais* e *Relevos espaciais*- obras seminais de sua pesquisa espacial.

A partir das inserções no espaço arquitetônico onde a obra se inseria, Oiticica mantém o processo criativo muito similar ao de Schwitters, quando

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

começa a produzir os “Penetráveis” (Figura 56). Estes trabalhos experimentavam a cor no espaço; placas pintadas com cores chapadas dispostas no ambiente. Desta maneira, o artista evidencia o espaço, pois insere o espectador fisicamente na obra, sendo necessária a movimentação do mesmo pelo ambiente para apreender o trabalho. Deste modo, a experiência do espectador se desenvolve justamente no deslocamento do mesmo pela obra, fator imprescindível também na *Merzbau*, que antecipou as questões espaço/tempo responsáveis na junção do ambiente à obra, possibilitando vivenciar o trabalho, como o próprio Oiticica alega em seu artigo de 1962-63, intitulado *A Transição da Cor do Quadro para o Espaço e o Sentido de Construtividade*: "Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais na pintura (cor) e na escultura e abrem novos sentidos de espaço e tempo".

Possivelmente, Schwitters influenciou também a produção interdisciplinar de Oiticica, pois a produção de ambos permeia diversas linguagens, culminando em trabalhos híbridos:

Paulatinamente Hélio travou conhecimento com a obra do genial bricolista Kurt Schwitters, aquele que juntava tickets de metrô, ingressos de teatros, envelopes, embalagens, artigos de jornais cortados, picotados, rejuntados, dispostos e colados. [...] Schwitters tanto fragmentou e rejuntou imagens e palavras quanto construiu seu lugar de morada a partir de restos: tábuas, sucatas, espelhos, rodas, molas etc. Feita de abismos, pontes, túneis em espirais, casa e atelier, abolição da fronteira entre arte e vida, *Merz-Bau* fascinou o garoto carioca, aprendiz de feiticeiro. (SALOMÃO, W: 2003, p.16 apud AGRA, L)

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

O “projeto Cães de caça” (1961), de Oiticica, pode nos mostrar o interesse do artista em aliar diversas linguagens e relacioná-las com a Arquitetura local, presente também em *Merzbau*. Apesar do projeto nunca ser construído efetivamente<sup>26</sup>, a maquete composta de cinco *Penetráveis*; o *Poema Enterrado*, de Ferreira Gullar<sup>27</sup>, e o *Teatro Integral*, de Reynaldo Jardim; evidenciam a preocupação do artista em criar sentidos no ambiente e seu andamento para o espaço arquitetônico e/ou natural; cotidiano e/ou coletivo:

A criação do *Penetrável* permitiu-me a invenção dos *projetos*, que são conjuntos de *Penetráveis*, entremeados de outras obras, incluindo as de sentido verbal (poemas) unido ao plástico propriamente dito. Esses projetos são realizados em ‘maqueta’ para serem construídos ao ar livre e são acessíveis ao público, em forma de jardins. (OITICICA, H in Ferreira; Cotrim: 2006, p. 86)

Estas questões vão ficando cada vez mais presentes na obra de Oiticica, quando o mesmo passa a freqüentar o morro da mangueira e, a convite do escultor Jackson Ribeiro (1928 – 1997), passa a freqüentar a Escola de Samba “Estação Primeira de Mangueira” onde desenvolve trabalhos cada vez mais espaciais.

Outro impulsionador dos trabalhos de Oiticica foi seu contato com a realidade da zona norte do Rio de Janeiro, onde o artista viu uma “casa” improvisada feita por um morador de rua; uma tenda feita com materiais

---

<sup>26</sup> A maquete é exposta, no mesmo ano, no MAM/RJ, com texto de Mário Pedrosa

<sup>27</sup> Dentre diversos textos publicados, foi autor do ensaio *Teoria do não-objeto* (1959) que influenciou a pesquisa espacial de Helio Oiticica.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

recolhidos na cidade pelo mendigo. Este Brasil improvisado influenciou o artista e, de certo modo, aproxima Oiticica de Schwitters:

A palavra [parangolé] assume aqui o mesmo caráter que para Schwitters, p. exemplo assumiu a de *Merz* e seus derivados (*Merzbau* etc.) que para ele eram a definição de uma posição experimental específica, fundamental à compreensão teórica e vivencial de toda a sua obra. (OITICICA, H: 1964)

Em meados dos anos 60, as experiências levantadas com os “Penetráveis”, “Bólides”<sup>28</sup> e os “Parangolés”, possibilitaram a Oiticica a criar suas “Manifestações Ambientais”<sup>29</sup> com destaque para as obras *Tropicália*, apresentada em 1967 na exposição “Nova Objetividade Brasileira” (MAM/RJ); “Apocalipopótese”, 1968; e “Éden”, 1969 (*Whitechapel Gallery*, Londres)<sup>30</sup>.

Estes trabalhos indicam a influência arquitetônica regional e a resposta do artista, inserindo-a nos projetos. A obra é o próprio lugar. Deste modo podemos perceber que tanto Schwitters como Oiticica, investem num conceito que era exclusivo da Arquitetura, ou seja, de habitar determinado espaço.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Segundo H.O. os bólides são caixas de plástico, vidro, madeira e cimento e sacos plásticos ou de pano que funcionam como novas estruturas para além daquelas de representação: o que Ferreira Gullar chama de ‘não – objeto’.

<sup>29</sup> Em 1960, H.O. Recebe o Prêmio Banco do Estado da Bahia, por suas pesquisas em arte ambiental na I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia.

<sup>30</sup> Organizada pelo crítico de Arte inglês Guy Brett, foi a maior exposição do artista em vida.

<sup>31</sup> Segundo Martine Bouchier (2006), a Arquitetura não detém mais a exclusividade de instrumentos para a pesquisa dos espaços, assim as Artes plásticas a partir dos anos 60 começaram de forma híbrida, a produzir obras que utilizam termos e conceitos que aproximaram estas duas áreas. A autora cita artistas como Dan Graham (1942), James Turrel (1943), etc. cf. BOUCHIER, Martine. *L’art n’est pas l’architecture: hierarchie, fusion, destruction*. Paris: Archibooks, 2006.



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

Lucas Costa

**aproximaÇÕES: Duchamp e Cildo. SINESTESIA.**

Assim como Schwitters fazia em sua *Merzbau*, uma espécie de saída do plano bidimensional para o tridimensional através das colagens, constatamos similaridades nas produções pós anos 60 de forte cunho pictórico. Tal como Schwitters procurou introduzir o espaço circundante à obra, através de procedimentos de acumulação e organizações de matéria no espaço (método próprio da colagem e bricolagem), diversos artistas passaram a utilizar o ambiente, em sua maioria as galerias, para criar espaços ilusórios, conceito vindo das pinturas de ilusão da época. O fato das colagens e da fotografia estarem cada vez mais ganhando notoriedade exerceu pressão para o desmantelamento de categorias até então bem definidas, como a pintura e a escultura:

Existem duas idéias-chave amalgamadas à palavra “*assemblage*”<sup>32</sup>. A primeira é a de que, por mais que a união de certas imagens e objetos possa produzir Arte, tais imagens e objetos jamais perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tirados. A segunda é a de que essa conexão com o cotidiano, desde que não nos envergonhemos dela, deixa o caminho livre para o uso de uma vasta gama de materiais e técnicas até agora não associados com o fazer artístico. (ARCHER, M: 2008, p.3-4).

---

<sup>32</sup> Termo criado em 1953 por Jean Dubuffet (1901 - 1985), para descrever trabalhos que tinham como proposta, validar qualquer tipo de material que os artistas julgavam ser interessantes para suas obras. Ao se utilizar de diversos materiais "colados" em uma superfície bidimensional, o artista consegue ultrapassar as limitações da superfície, rompendo assim o limite da pintura, criando uma junção da pintura com a escultura. N.A

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

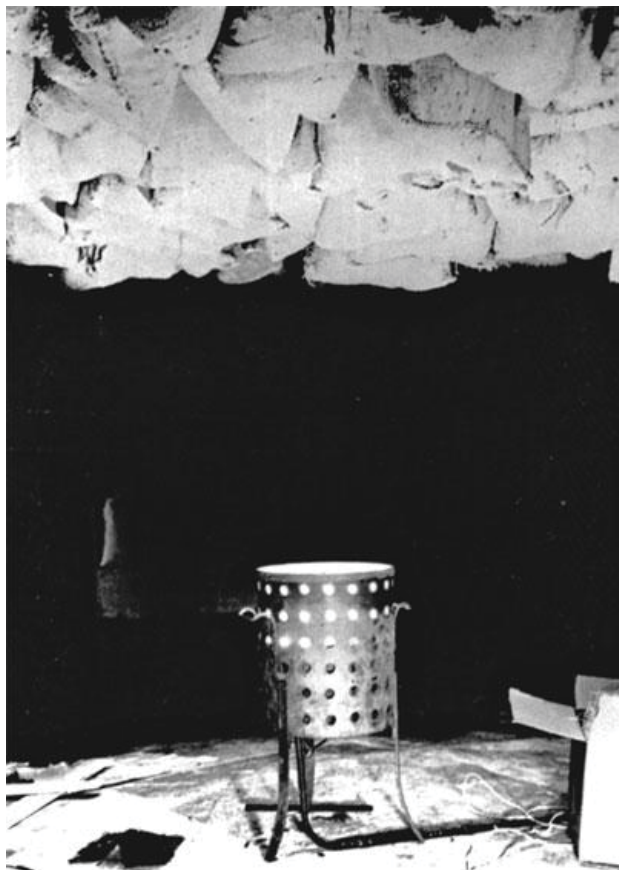


Figura 57: Marcel Duchamp  
*1200 sacs de charbon*, 1938.

Muito das questões provocadas em torno da obra e a formação de novas possibilidades dos anos 60 foram alimentadas por Marcel Duchamp (1887 – 1968) - contemporâneo de Schwitters. Mas ao contrário deste artista, Duchamp produz no espaço já estabelecido (Exposição internacional do surrealismo na *Galerie de Beaux-Arts*; Nova York, 1938) um trabalho onde se dispõe em pesquisar ou evidenciar o próprio ambiente físico onde a Arte é disposta, ou seja, a galeria. Isto porque escolheu o teto – ou o que restou para o artista, sabendo que o mesmo não costumava se apresentar em galerias de Arte – como suporte para o trabalho.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Esta escolha diz muito acerca das proposições do artista, pois a estrutura nada convencional seria um dos fatores mais importantes para a relevância da obra, com o catalisador de os materiais utilizados para “apresentar” o teto aos interlocutores serem “1200 sacos de carvão” (figura 57). Não sabemos ao certo, se nos sacos, havia carvão de fato, mas de qualquer modo, é fato que o projeto - hoje podemos chamar de instalação - surpreendeu a todos e ofuscou todas as obras expostas dos surrealistas, fazendo do teto o protagonista da mostra. Para total inversão (inclusive, o processo de inversão já tinha sido feito com um urinol em 1917) do espaço e para sustentar o próprio conteúdo da obra, só lhe faltava o estopim (alguma fonte de energia em potencial) para queima dos carvões, instalando assim uma lâmpada no chão da galeria<sup>33</sup>.

Com esta inversão, “foi a primeira vez em que um artista subsumiu uma galeria inteira com uma única intervenção - e o fez quando ela estava lotada de outras obras” (O´DOHERTY, B. 2002:75); desta forma todo o ambiente, de alguma forma (inclusive as outras obras surrealistas expostas) tornam parte integrante do projeto de Duchamp, contextualizando obra e lugar onde a mesma é inserida, com lógica influência entre ambas.

De fato, a inversão era potencializada pela autodestruição evidenciada pelo artista; mesmo de forma simbólica, o perigo de um incêndio na galeria era presumível, onde entre o chão (lâmpada) e o teto (carvões) mediavam as pinturas e os visitantes, colocando-os em riscos.

---

<sup>33</sup> Na realidade, Duchamp queria instalar, abaixo dos carvões, um tonel e logicamente podemos supor que o mesmo iria manter um pequeno fogareiro. A polícia local não liberou esta prática e restou para o artista, a adaptação com uma luminária.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



Figura 58:  
Cildo Meireles  
*O sermão da  
montanha:  
Fiat lux, 1973–79*

Esta hipótese sublime, assumida por Duchamp, indica a desmitificação do objeto artístico, já presente em seus *ready-mades*, pois na exposição, as obras podem ser incendiadas. Realmente, o cuidado com seus pares não compõe as pesquisas de Duchamp.

O risco iminente também seria experimentado pelo brasileiro Cildo Meireles (1948) nos anos 70 quando o artista faz o trabalho “O sermão da montanha: Fiat lux”. Este trabalho (figura 58) também utiliza o espaço expositivo (60 mts<sup>2</sup>) como propulsor da obra. Na exposição<sup>34</sup>, eram apresentados um

---

<sup>34</sup> A exposição durou 24 horas, no Centro Cultural Candido Mendes, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1979.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

grande cubo formado por caixas de fósforos<sup>35</sup>, seguranças hostis (atores) e frases bíblicas (oito bem-aventuranças do sermão da montanha) inscritas em oito espelhos. O chão revestido de lixa preta e o som do atrito dos pés sobre a lixa, gravado e amplificado.

Como em Duchamp, o trabalho pesquisa a relação espacial, mas também pressupõe uma experiência estética do interlocutor ao adentrar o ambiente. Deste modo, o lugar se torna ativo, de modo que corrobora na percepção da obra. O ponto que os dois artistas parecem se alinhar, além de ativar o espaço circundante, é justamente a presença do sublime<sup>36</sup> através de símbolos; carvão em Duchamp, pólvora em Cildo:

O que eu tento apontar é que ao mesmo tempo em que existem determinadas interdições, elas são absolutamente ilusórias (...). Se você conseguir 126.000 caixas de fósforos, você está potencialmente com uma quantidade de explosivos (pólvora) obtidos legalmente, nem por isso menos perigosa e infratora. (MEIRELES, C.)<sup>37</sup>

Outro trabalho de Cildo que exploram estas questões, é “Volátil” (Figura 59). Aqui o objeto artístico ou a obra é literalmente o local. São duas salas: a primeira totalmente escura com talco no chão. Uma porta de acesso a liga com

---

<sup>35</sup> Cildo Meireles, neste trabalho, procura maneiras de questionar o sistema capitalista, no caso a legalidade e ilegalidade de compras ou transações simples.

<sup>36</sup> Para Burke, "tudo aquilo que serve para, de algum modo, excitar as idéias de dor e perigo... ou versa sobre objetos terríveis, ou opera de maneira análoga ao terror, é origem do sublime; ou seja, é causador da mais forte emoção que a mente é capaz de sentir". cf. Edmund Burke; *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*. Campinas: Papirus, 1993.

<sup>37</sup> Os relatos de Cildo Meireles que compõem o texto foram retirados do documentário “Arte em tus manos. O que é arte? Cildo Meireles”. Disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=COKJf1\\_ZZVQ](http://www.youtube.com/watch?v=COKJf1_ZZVQ). Acessado em 20/12/2011.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

a segunda sala (um corredor de 14 mts. de extensão) onde um forte cheiro de gás natural exala e, ao fim do local, permanece acesa uma vela.

Assim, o observador, ao percorrer toda a extensão da obra (no caso, dois ambientes) adquire ferramentas para sua apreensão. O ambiente colabora para que haja elementos sinestésicos capazes de fundir obra e espectador.

A infra-estrutura que nos leva impreterivelmente a reconhecer o lugar onde estamos - ou desconfiar dele - também esteve presente em 1.610 metros de fio contínuo disposto de forma aleatória por toda a extensão de uma galeria em Nova York. *Milha de fio* (Figura 60) de Duchamp, participou da mostra *Primeiros documentos do Surrealismo* e, mais uma vez, nos mostra o pioneirismo em ativar espaços,



Figura 59: Cildo Meireles.  
*Volátil*, 1980.

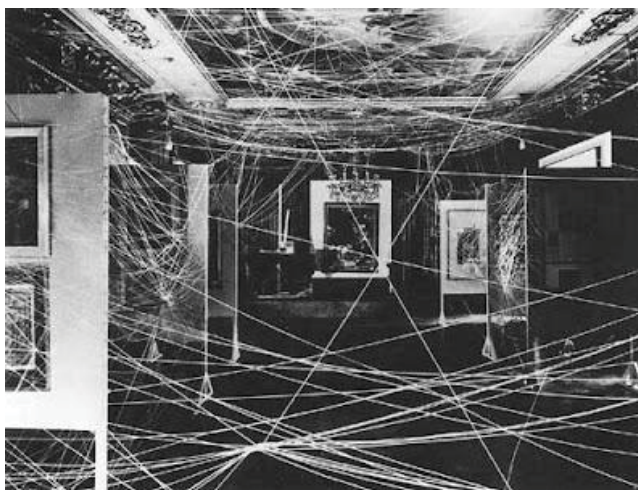


Figura 60: Marcel Duchamp  
*Milha de fio*, 1942.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

até então passivos. Do mesmo modo como o fez quatro anos antes com *1.200 sacos de carvão*, Duchamp propôs um olhar mais atento ao ambiente expositivo a fim de proporcionar um mapeamento quase literal de toda a Arquitetura local, ora marcando trajetos sugeridos, ora evidenciando as estruturas que comportavam os trabalhos expostos. Mais uma vez, o artista adentra o espaço institucional com a proposta de intervir nele:

A linhagem do fio provém do Construtivismo e é um clichê nas pinturas surrealistas. O fio tornou literal o espaço ilustrado por muitos dos quadros expostos. Essa concretização da convenção pictórica pode ser um precedente (inconsciente?) da determinação de concretizar do final dos anos 60 e dos 70. (O'DOHERTY, B: 2002, p.80)

Como dito no início do texto, não só a pintura, mas também ações como a de Duchamp, colaboraram para o surgimento dos chamados espaços ilusórios ou exposições ambientes <sup>38</sup>. Existia, nos anos 60, uma espécie de construção do ambiente externo dentro das instituições museológicas. Definitivamente, há nesses artistas<sup>39</sup> a vontade de arquitetar espaços comuns a todos no ambiente expositivo. Ao mesmo tempo em que esta “adaptação” gerava um estranhamento e/ou distanciamento para a reflexão, também causava – ou se esperava - um sentimento de pertencimento e aproximação aos interlocutores desses lugares já conhecidos.

De maneira paralela, mas com a intenção de rearticular todo o local,

---

<sup>38</sup> Não há uma nomeação definitiva para estas instalações que remetiam ou reproduziam literalmente lugares dentro da galeria. Bryan O'Doherty os chama de *Tableaux*.

<sup>39</sup> Dentre outros, podemos citar Claes Oldenburg (1929 ), George Segal (1924-2000 ), Lucas Samaras (1936), Edward Kienholz (1927-1994 ) etc.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Cildo Meireles produz o trabalho “Desvio para o vermelho” (Figura 61). Mesmo ativando todo o espaço como obra, sem a característica de um espaço deslocado abrigado por outro, temos ainda a memória de uma mudança muito presente no trabalho, a construção de um lugar:

Você entra na primeira sala de repente, por alguma razão, tudo é vermelho; você entra pelo segundo ambiente, existe uma garrafinha que a primeira vista funciona como uma explicação anedótica do que acabou de acontecer. No segundo momento fica mais evidente esta desproporção entre continente e conteúdo; na verdade a garrafinha introduz a idéia de horizonte perfeito que é a superfície da água (...). A terceira sala é uma pia inclinada com a torneira aberta jorrando um líquido vermelho: o líquido que sai da garrafa é vermelho, o líquido que sai da torneira é vermelho, a primeira sala é vermelha. Então o que você está imbuído é deste horizonte perfeito; na verdade o que ela introduz é esta estranheza do líquido caindo em ângulo. (MEIRELES,C. Ibidem.)

Desta maneira, os trabalhos parecem adquirir estratégias próprias, mas com vetores comuns (espaço/tempo) que buscam na exploração dos lugares, formas de comunicar e métodos de integrar o interlocutor.

Contudo, as similaridades e influências exercidas por Marcel Duchamp nos trabalhos posteriores de Cildo também colaboram para que este artista questione o *modus operandi* de Duchamp. Ao passo que este artista, promove a inserção dos objetos triviais no sistema da Arte (os *ready-mades*), Cildo procura ir a sentido inverso destas experimentações, abrindo também, um belo caminho para os novos artistas.



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

As “Inserções em circuitos ideológicos” (1970) abrem mão de espaços institucionalizados para se abrigar em lugares comuns ou não artísticos. Estamos falando do método totalmente contrário adotado. Ao passo que Duchamp incorpora objetos industriais no espaço artístico (a galeria) Cildo utiliza de suportes funcionais (cédulas de dinheiro, garrafas de coca-cola) para difundir seu conceito; a comunicação então é estabelecida através de espaços estranhos a Arte:

Eu tinha aquela pretensão juvenil; primeiro, de ser uma “coisa” que trabalhasse em direção diferente de um dos trabalhos fundamentais para história da Arte do séc. XX. Estou falando dos *ready-made’s* de Marcel Duchamp. Ele retira da produção industrial determinado objeto e traz isso para o museu, isso é Arte. As *inserções* eu tentava trabalhar ao contrário, ou seja, partir de alguma coisa altamente individual e tentar levá-la para uma escala industrial ou institucional, no caso o projeto das cédulas. (Idem.)

Desta forma, Cildo Meireles promove, através do confronto estratégico do próprio suporte onde se inseria sua obra, maneiras de diálogo com Marcel Duchamp e, ao mesmo tempo, procurou uma via de seus trabalhos existirem de maneira totalmente distinta, justamente pelas escolhas de circulação de sua obra.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Assim, a obra se dá na ação do interlocutor ao fazer circular a idéia – no caso, inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca – Cola e Projeto Cédulas (1970) – ou o próprio espectador se fazer circular, produzindo suas próprias fichas de metrô – Inserções em circuitos antropológicos- *Tokens* (Nova York, 1971).

A galeria, neste caso, serviria para apresentar os projetos do que estava sendo executado fora dela; pois se tratava de uma ação; um modo de ativar novos meios de produção artística no Ambiente externo.



Figura 61: Cildo Meireles.  
*Desvio para o vermelho,*  
1967/84.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

Lucas Costa

**aproximaÇÕES: Matta-Clark de Soho, Arte/Cidade de São Paulo. O  
complexo urbano como projeto artístico<sup>40</sup>.**

Na pós-modernidade, a questão das obras enfatizarem a ação do artista e suas preocupações com o meio expositivo promoveu a inclusão de outros espaços extra-artísticos e, desta forma, o contexto onde o trabalho se inseria passou a auxiliar e, em alguns casos, ser o elemento central destas pesquisas, até então estranhos ao modelo moderno de apresentação ou produção de Arte. Após os anos 60, os museus tinham novas questões: “os objetos artísticos estão sendo substituídos por instalações e eventos” (BELTING, H. in MATOS: 2011, p. 35).

A queda parcial do enquadramento institucional pode encontrar suas raízes nos artistas daquela década. Dentre eles, Gordon Matta-Clark (1943 – 1978) foi um dos articuladores no processo de migração da Arte em ambientes fora do eixo tradicional. Nascido em Nova York, se fixou ao sul de *Houston Street*, área conhecida como *SoHo*, onde na época ocorria um processo de remodelamento populacional em diversas áreas da ilha de Manhattan. As leis de zoneamento urbano haviam mudado para permitir que a classe artística ocupasse, com seus estúdios, os armazéns vazios. Artistas, bailarinos, poetas e músicos foram atraídos pelos vastos espaços, devido ao baixo custo de moradia. Os E.U.A estavam em momento de depressão e o setor industrial migrava para outras localidades. A ilha de Manhattan passava a ter altos índices de criminalidade e considerando que “estes edifícios existiam fora da sociedade - explica Matta-Clark - e não (se inseriam) dentro dos objetivos de

---

<sup>40</sup> Artigo em co-autoria de Lucas Costa e Agnus Valente. Publicado originalmente em *Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação*, Brasil, v. 6, n. 1, 2012. Disponível em: [www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/view/8157](http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/view/8157)

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

proteção da propriedade, estavam aí para quem quisesse.” (apud Moure, G: 2006, p. 250). Ao deparar com esta realidade, Matta-Clark articulou-se e realizou suas intervenções<sup>41</sup> em áreas degradadas e abandonadas pelo poder público, investindo na pesquisa do indivíduo frente ao espaço que este abriga e se relaciona, lidando com as complexidades destes limites.

A essa época, a paisagem urbana torna-se o suporte de artistas interessados no meio circundante, objeto de pesquisas e colaborações entre eles<sup>42</sup>. Matta-Clark e seus amigos - e também colaboradores - performers, escritores, fotógrafos, videoartistas e dançarinos procuravam estas edificações a fim de ocupá-las e promover a reflexão da situação atual, como o próprio declarou em 1975:<sup>43</sup>

O trabalho com edificações abandonadas começou com a minha preocupação com a vida da cidade, da qual um importante efeito colateral é a metabolização de prédios antigos. Aqui, tal como em muitos centros urbanos, a disponibilidade de edifícios negligenciados e desocupados foi um crucial lembrete textural da atual falácia da renovação por meio da modernização. A onipresença do vazio, de moradias abandonadas e de demolições iminentes me proporcionou a liberdade de experimentar com as múltiplas alternativas para a vida das pessoas em uma caixa e também com as atitudes corriqueiras em relação às necessidades de cercamento. (apud MOURE, G: 2006, p. 141-142)

---

<sup>41</sup> Matta-Clark se formou em Arquitetura pela *Cornell University* em 1969, período que retornou para Nova York.

<sup>42</sup> Participaram deste círculo, artistas como Robert Smithson (1938 – 1973), Christo (1935), Trisha Brown (1936), Joan Jonas (1936), Robert “Bob” Wilson (1941), Roger Weich (1946), Robert Frank (1924), Ned Smyth (1948), Ted Greenwald (1942), Robert Rauschenberg (1925 – 2008) etc.

<sup>43</sup> Arquivo do Espólio de Gordon Matta-Clark, sob custódia do Canadian Centre for Architecture, Montreal.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Este grupo de artistas, com o qual Matta-Clark mantinha contato estreito, promovia diversos projetos de Arte; cunhado pelo próprio artista como grupo de “Anarquitectura”. Sobre este termo, podemos explicitar o método de ação que o artista mantinha em seu trabalho e também em suas anotações. Segundo Peixoto (2003, p.400), o artista mantinha uma atividade arquitetônica negativa, ou seja, subvertia o próprio método de construção desta disciplina. A ação executada era justamente cortar, escavar, des-construir. Estas atividades acompanhavam gradualmente a preocupação social do artista. A escolha para intervir em uma edificação partia da própria identidade histórica e cultural do prédio. Deste modo, Matta-Clark, em seus projetos, verificava a incongruência entre o realocamento imobiliário e infra-estrutura urbana, causa da marginalidade latente; como diz o próprio artista, “uma de minhas preocupações é com o Mon-u-mental<sup>44</sup>, ou seja, uma expressão do corriqueiro que possa se contrapor à grandiosidade e pompa das estruturas arquitetônicas e de seu clientes” (apud MOURE: 2006, p.61).

Em propostas como *Wallpaper* (1972), Matta-Clark procura utilizar um espaço alternativo<sup>45</sup> para sua intervenção. Contudo, seu projeto ainda se atém e indicia o ambiente externo, a rua. Basicamente, o trabalho era uma colagem de fotografias de muros da região nas paredes da galeria. Era uma proposta de transpor a realidade externa para dentro do ambiente expositivo. Como o próprio nome indica, o trabalho pretendia ser lido como um dispositivo decorativo (papel de parede). Há, nesse processo, uma afirmação na paisagem urbana degradada e a clara intenção irônica do artista em rerepresentar estes aspectos.

---

<sup>44</sup> Matta-Clark também utilizava o termo “Undone” que pode ser traduzido como “desfazer”.

<sup>45</sup> 112 *Greene Street* passou a funcionar como um local expositivo alternativo no SoHo.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.  
Lucas Costa**



Figura 62:  
Gordon Matta-Clark.  
*Garbage Wall*, 1970.

## **aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Outro trabalho fundamental para entendermos o contexto no qual Matta-Clark operava é o *Garbage Hall* (Figura 62). Em coerência com as propostas pós-modernas, que manifestavam a preocupação em fundamentar o fazer artístico a partir da interação obra/espectador, Matta-Clark propôs criar espécies de abrigos com resíduos da urbe (camadas de papel e gesso). Assim, o artista levantou um pequeno muro com esses dejetos, sob a ponte do Brooklyn. A intenção era demonstrar as alternativas de construção rápida e barata para mendigos<sup>46</sup>. Com proposições como esta, o artista procurou, dentro do repertório arquitetônico, analisar o espaço social<sup>47</sup> que estava, na época, muito dinâmico devido à expansão do capital financeiro e suas consequências na metrópole<sup>48</sup>.

Geralmente, os trabalhos de Matta-Clark mantinham distanciamento do grande público, pois suas intervenções eram feitas em regiões já isoladas e condenadas ao desaparecimento. A mesma problemática era verificada em trabalhos da *Land Art*<sup>49</sup>.

A especificidade das propostas de Matta-Clark é o fator geopolítico, pois enquanto a *Land Art* se afastava da metrópole para se fundar em lugares ermos, as intervenções de Matta-Clark estavam distante pelo isolamento demográfico que a própria cidade exigia no momento.

---

<sup>46</sup> O trabalho foi registrado, originando o filme *Fire Childs* (1971). Este integrou uma exposição organizada por Alanna Heiss. A primeira versão de *Garbage Wall* foi realizado um ano antes (1970) em frente a igreja *St. Mark's*.

<sup>47</sup> Contrário ao espaço Cartesiano, no qual a localização de qualquer elemento físico é possível através de coordenadas geográficas, o espaço social pretende localizar através do contexto, ou seja, através de agentes sociais; localizá-los não envolve um sistema unicamente matemático, mas procura sistematizar e verificar o objeto através de identidades e de volume da acumulação de capital(is) simbólico(s).

<sup>48</sup> David Graham (1952) e Vito Acconci (1940) também se dedicaram a pesquisar as consequências do capital financeiro na sociedade.

<sup>49</sup> A base fundamental da *Land Art* (arte da terra) é justamente o desejo de conquistas de territórios (neste caso, para a Arte) natural aos norte-americanos.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Assim como Matta-Clark tinha preocupações com o setor imobiliário para com a população local, e em promover alternativas ou vias de reflexão para os fluxos de uma metrópole, recentemente podemos constatar um sentido parecido também em produções artísticas na cidade de São Paulo, dado o nosso pressuposto de suas condições similares ao que foi o SoHo nos anos 60/70.

O resultado da desindustrialização, e conseqüentemente a transferência de investimento financeiro, promove êxodos populacionais a uma velocidade que o urbanismo não é capaz de acompanhar, ou seja, a infra-estrutura urbana não se mostra compatível com os interesses em voga.

Desde o processo de desindustrialização de São Paulo na Década de 70, diversos galpões fabris inativos se mantiveram na cidade e galpões industriais e áreas de demolição se transformaram em estacionamentos adaptados. Estas adaptações parciais permanecem no espaço urbano como obstáculos de um processo figurado em degeneração e colapso:

A dinâmica metropolitana opera uma obstrução de todo o sentido de continuidade espacial. Tudo o que se tem são formas dispostas sem proporção nem medida comum. Nesse espaço, dominado pelo caos e pela turbulência, cada local não tem mais um tecido no qual se encaixar. Espaços fraturados que remetem sempre para outro lugar. Vazios testemunhando atos de remoção. O interstício é o paradigma da metrópole contemporânea. (PEIXOTO, N: 2003, p.398)

Apesar da constatação de um intervalo temporal entre as transformações de São Paulo e as de Nova York, sendo que a primeira ainda está em constante reestruturamento urbano e SoHo já é bem diferente dos anos 70;



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

podemos reconhecer que as estratégias artísticas para lidarem com a urbe foram análogas, principalmente se considerarmos as intervenções realizadas na zona leste de São Paulo nos anos 2000, com o projeto *Arte/Cidade- zona leste*, cuja proposta geral de intervenção urbana concebida para a cidade de São Paulo parte do pressuposto de se distanciar do nicho institucional cultural da cidade e interferir em ambientes complexos, de características caóticas que impeçam que a consolidação das intervenções seja apreendida como objetos esculturais isolados.

Desde 1994, o projeto contou com quatro edições<sup>50</sup>, sendo a última em 2002, sob o título de *Arte/Cidade-Zonaleste*<sup>51</sup>. A região leste de São Paulo mantém uma entropia aguda em conseqüência da globalização, indiferente às realidades locais, como afirma Milton Santos (2000). Segundo o autor, a aplicação de métodos gerais sem levar em conta zonas específicas, leva toda a área aferida à desordem. Nestas áreas (como a zona leste de São Paulo) a globalização é fundamental para a marginalização acelerada, inserindo novas configurações dentro da infra-estrutura precária, para atender ao deslocamento demográfico intenso.

Assim, similar ao *SoHo*, entendemos que o contexto urbano – e não a intervenção em uma mera parte – e suas implicações sociais nortearam as pesquisas propostas pelo grupo de intervenção urbana *Arte/Cidade*. O próprio

---

<sup>50</sup> As edições do projeto *Arte/Cidade* foram: *Cidade sem janelas*, 1994 - curadoria de Agnaldo Farias e Nelson Brissac Peixoto; *A cidade e seus fluxos*, 1994 - curadoria de Agnaldo Farias e Nelson Brissac Peixoto; *A cidade e suas histórias*, 1997; *Arte/Cidade - Zona Leste*, 2002- ambas com curadoria de Nelson Brissac. cf. PEIXOTO, N (org). *Intervenções Urbanas: arte/cidade*. São Paulo: Senac, 2002.

<sup>51</sup> A edição contou com os artistas: Vito Acconci, Giselle Beiguelman, Casa Blindada, Waltercio Caldas, Maurício Dias / Walter Riedweg, Carlos Fajardo, Nelson Felix, Hannes Forster, José Wagner Garcia, Marco Giannotti, Carmela Gross, Rem Koolhaas, Atelier Van Lieshout, Muntadas, Ary Perez, Hermann Pitz, Avery Preesman, José Resende, Schie 2.0 / Urban Fabric, Regina Silveira, Ana Tavares, Cássio Vasconcellos, Ângelo Venosa, Carlos Vergara e Krzysztof Wodiczko.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

curador do projeto – Nelson Brissac Peixoto – alega que os fins, ou a obra final apresentada por cada artista, não fundamenta todo o corpo dos objetivos propostos e sim, os meios pelos quais os artistas lidavam, e que seus processos de interação para com a cidade era o ponto central. O conhecimento adquirido através de pesquisas, discussões e colaboração entre os envolvidos produziram material muito mais enriquecedor e abrangente.

Não se trata, portanto, de um projeto de *site specific*. As situações urbanas são entendidas como pontos numa trama mais vasta e complexa, um modo de traçar novos territórios. Os aspectos particulares- organização espacial local, história, formas de ocupação - são aqui elementos de uma configuração e dinâmica mais ampla, que dá a todas as situações seu caráter essencialmente genérico e indistinto, fundado nas suas tensões e rearticulações. É essa dinâmica, perpassando uma terra arrasada, em que múltiplas reconfigurações podem se fazer, que *Arte/Cidade* procura fazer aflorar (PEIXOTO, N: 2002).

Deste modo, as intervenções realizadas nos mostram um contexto urbano onde o artista se dispõe a entendê-lo. Nessa perspectiva, por exemplo, Krzysztof Wodiczko (1943) produziu em 2002, dentro do projeto *Arte/Cidade Zona Leste*, um protótipo de “veículos críticos” (figura 63) para os catadores de materiais recicláveis.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



Figura 63:  
Krzysztof  
Wodiczko  
*Veículos  
críticos*, 2002.

Estes carros<sup>52</sup> visavam dar uma solução rápida para os marginalizados, com materiais mais leves e forma compatível para as tarefas diárias desses catadores. Além disso, os “carrinhos de mão” mantinham compartimentos para seus pertences e para assegurar os meios de sobrevivência das condições metropolitanas que se baseiam em trocar, vender, guardar, carregar, coletar e abrigar; operações emergenciais dos desfavorecidos frente ao capitalismo selvagem (WODICZKO, K: 1999, p.16). O elemento central não é dar soluções para as vidas destes, mas, como em *Garbage Wall* (figura 61) de Matta-Clark, são alternativas para os modos de vida que os excluídos já mantêm. Matta-Clark propõe

---

<sup>52</sup> O artista desenvolveu veículos a partir de 1987 na Polônia, Canadá, Nova York etc.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

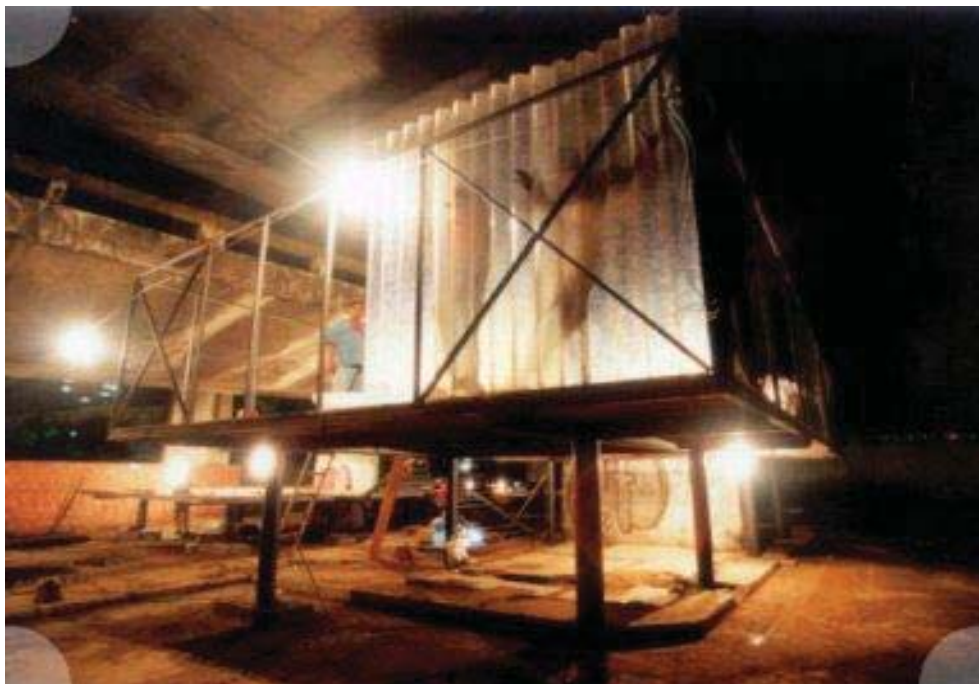


Figura 64: Vito  
Acconci.  
*Moradia no  
Glicério, 2002.*

muros recicláveis já produzidos pelos mendigos com materiais recicláveis e Krzysztof Wodiczko customiza e enfatiza a condição dos carros pesados que os catadores puxam na cidade.

O projeto de uma moradia instalada sob a ponte do Glicério (Figura 64), em São Paulo, também procura alternativas de suportes básicos para moradores de rua. O artista Vito Acconci (1940), nascido no Bronx e produzindo em Nova York, junto a Matta-Clark, projetou um espaço de convivência em 2002 no *Arte/Cidade*<sup>53</sup>. O trabalho consistia em dar um abrigo no qual as pessoas pudessem comer, dormir, ter higiene básica e ser um ponto de encontro destas pessoas. A edificação contava com materiais transparentes para

---

<sup>53</sup> Muitas modificações foram feitas no projeto inicial de Vito Acconci para que pudesse ser executado.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

manter a noção do passante sobre o que ali ocorria e não disfarçar as carências da região. Entretanto, esta carência afetou, também, o projeto inicial de Acconci, pois, sua intenção era justamente ir diametralmente oposto às soluções governamentais, que visa dar à população pobre “o pior material, o desenho mais básico” (ACCONCI, V. in LABRA, D: 2009, p.71). A idéia baseava-se em propor entretenimento para os sem-teto, além das utilidades básicas. Desta forma, previa-se um ambiente com pequenas arquibancadas para funcionar como um mini anfiteatro ou sala para projeções e, até mesmo adaptar um *playground* para as crianças.

A inviabilidade econômica da proposta fez com que o projeto contemplasse apenas as necessidades básicas e emergenciais daqueles moradores de rua, que é um abrigo. No entanto, a decisão em manter a infra-estrutura conseguida, translúcida, doravante é mais acentuada em relatar a exposição pública destes moradores e esta inadequação (e até mesmo a impossibilidade de materializar a proposta de Acconci, com todas suas idéias para o local) só pode remeter “à própria ocupação provisória por indivíduos em trânsito”<sup>54</sup> e que provavelmente continuará neste ciclo.

Em suma, *Veículos* críticos de Wodiczko; *Garbage Wall* de Matta-Clark e a moradia no Glicério de Acconci, são projetos que promovem a reinserção destas camadas sociais na vida urbana, já que a mudança nestes dispositivos, além de tentar dar dignidade possível, enfatiza alguns problemas do complexo urbano.

---

<sup>54</sup> cf. Peixoto, N. *As máquinas de guerra contra os aparelhos de captura*. Revista/catálogo do projeto Arte/Cidade.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

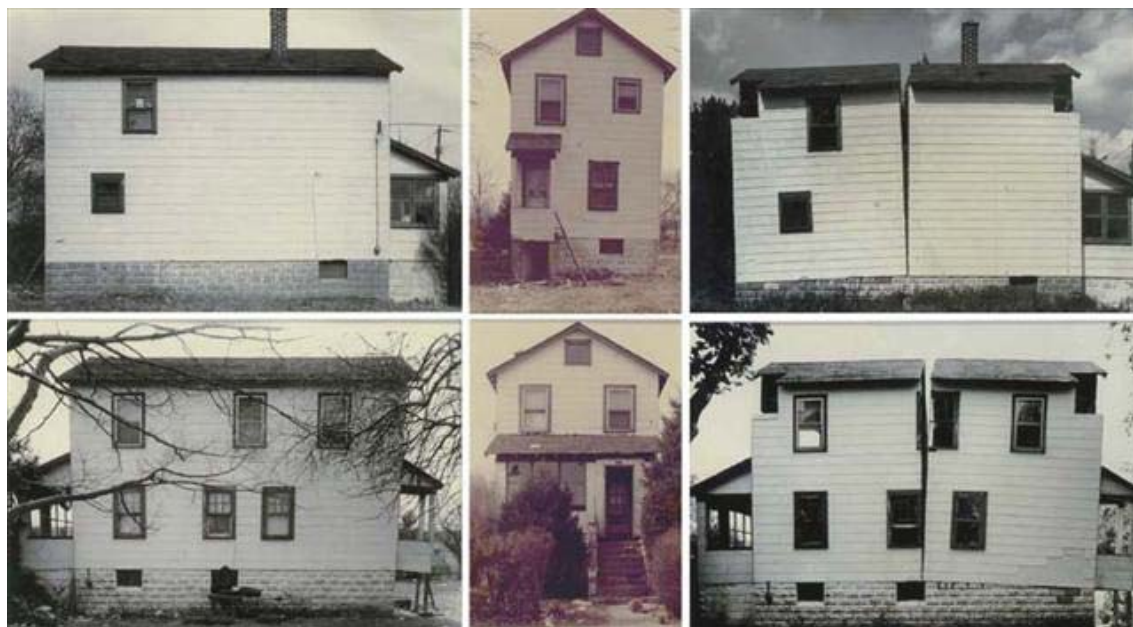


Figura 65: Gordon Matta-Clark.  
*Splitting*, 1974.

*Splitting* (Figura 65) de Matta-Clark se insere nas questões de moradia pelas quais Nova York passava, devido ao empobrecimento da população. Uma casa cortada ao meio e a parte frontal rebaixada: desta forma a casa se parte em uma enorme fenda. Assim como o título sugere (Separação) a edificação totalmente desestabilizada mantém uma relação direta com a população local. Ao adentrar na casa, todas as situações vigentes parecem ficar mais claras. “Dentro de uma escultura de Matta-Clark, os visitantes encontravam-se numa situação que os levava a questionar tudo que uma casa representa” (CRAWFORD, J:2010, p.54)<sup>55</sup> e assim, convida o espectador a percorrer toda a edificação atravessada pelo feixe de luz natural em toda a extensão da casa.

---

<sup>55</sup> Jane Crawford (Viúva de Matta-Clark).

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Ao mesmo tempo em que o artista divide o sobrado em dois blocos, promove a diluição do ambiente externo/interno.

Com intuitos diferentes, a intervenção de Ana Maria Tavares (1958) para o *Arte/Cidade - Zona Leste*, também utiliza as estratégias de cortes nas edificações (Figura 66). A diferença fundamental entre Matta-Clark e a artista brasileira é o fato do primeiro interferir no espaço interno abrindo passagem para que o ambiente externo incida. Ana Tavares já utiliza as aberturas na edificação para criar outras vias internas. Desta forma, a artista insere escadas de acesso às novas rotas, fazendo o visitante circular e apreender o lugar e suas especificidades, objetivos também alcançados por Matta-Clark.

Entretanto, o americano procura, de modo contundente, aplicar todos seus esforços na apresentação real da família nova iorquina, onde a impossibilidade de manter um lar rodeia todas as outras questões. Isto porque o artista ataca justamente a idéia de lar, que é um ambiente seguro e, ao mesmo tempo, privado. O corte, de fato, atinge os dois vetores básicos de nossa convenção de segurança; quero dizer, além de vilipendiar toda uma estrutura física, deteriora a concepção do “sonho americano”, pois enfatiza o êxodo que gera tais abandonos.

Já em Ana Maria Tavares, o corte é positivo porque é o principal aliado destas adaptações físicas e propulsor de novas medidas de conceber o espaço e suas possibilidades de uso, de modo que insere o prédio a um vocabulário dinâmico, conseguindo, dessa forma, transportar uma atmosfera que encontramos na metrópole.

Então, podemos dizer que tanto Matta-Clark, como Tavares, fazem destas aberturas, dispositivos que interferem no uso do ambiente, promovendo câmbios com a realidade externa, de forma direta ou mediata.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



Outro trabalho do projeto em São Paulo, que incide sobre as questões estruturais do local, é a intervenção de Nelson Felix (1954) realizada no prédio do Sesc-Belenzinho<sup>56</sup>. O trabalho (Figura 67) trata-se de cortar um pilar de sustentação e inserir um perfil – chapa de ferro – delgado no lugar. O fato do pilar com cerca de 40 cm.<sup>2</sup> de espessura ser seccionado por um perfil muito mais fino causa no visitante uma

Figura 66: Ana Maria Tavares. *Intervenção s. título*, 2002

---

<sup>56</sup> SESC (Serviço social do comércio). A unidade da zona Leste, com 35 mil m.<sup>2</sup> no entroncamento da Radial Leste com a Av. Salim Farah Maluf, funcionou provisoriamente entre 1998 e 2005, nos galpões da antiga fábrica de tecidos “Moinho Santista S.A”. A intervenção de Nelson Felix foi feita neste prédio. O complexo da fábrica foi posto abaixo, dando espaço a uma construção de 50 mil m.<sup>2</sup>. inaugurada em dezembro de 2010



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



desconfiança acerca da estabilidade do enorme galpão industrial desativado. Desta forma, Nelson Felix inverte todo o galpão, através de nossa percepção acerca da parte estrutural, em uma escultura integral, que procura uma dinâmica para o local<sup>57</sup>.

A obra *Day end's* (Figura 68) de Matta-Clark também reclamou toda a extensão de um galpão, na zona portuária de Nova York. A situação de abandono das edificações, tema compartilhado pelas intervenções destes artistas, também geram diversas formas de ação e reflexão para dinamizar os complexos urbanos. Como dito acima, a intervenção de Nelson

Figura 67:  
Nelson Félix.  
Intervenção s.  
título, 2002

<sup>57</sup> Matta-Clark tinha intenções de realizar um trabalho parecido em *Greene Street*, onde também cortaria as colunas de sustentação ao meio e inserir no lugar pequenos cubos.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Felix, utilizando de dispositivos perceptivos, afetava todo o prédio, provocando a sensação de instabilidade, devido à visão de uma fina chapa de ferro sustentando uma robusta coluna. Já Matta-Clark consegue promover a interação do galpão em seu trabalho através do corte, da área vazia e da luz. Este depósito, abandonado pelas empresas marítimas que se deslocaram de Manhattan para se instalar em Nova Jersey, mantinha uma grande área coberta, totalmente fechada. Com a intenção de melhorar as condições do *Pier 52*, Matta-Clark recorta uma enorme meia lua do lado oeste na parede do galpão, em frente ao rio Hudson. Ao pôr-do-sol, a luz incidia diretamente na estrutura recortada, dando forma luminosa em seu interior. Assim, o espaço era ativado, um modo de transformar edifícios deploráveis e imersos na criminalidade, em locais dotados de interesse, fascínio e valor<sup>58</sup>.

É interessante percebermos que Nelson Felix, ao intervir em uma coluna, traz para seu trabalho quase 500 toneladas; uma obra que fala de seu peso e é pelo seu peso, que conseguimos tecer todas as nossas impressões; é pesado, mas no entanto, é dinâmico.

Em contrapartida, a dinâmica que permeia “Day end’s” é notadamente conseguida pela própria leveza do trabalho, que também utiliza todo o edifício como suporte, mas justamente é seu vácuo que opera, ou seja, toda a área vazia do galpão é indispensável para que haja o trabalho.

Podemos dizer que Matta-Clark atinge a amplitude, assim como Felix, de um só golpe, pressiona toda a massa arquitetônica.

---

<sup>58</sup> Apesar da intenção, Matta-Clark foi acusado, pela prefeitura de Nova York, de executar ato de vandalismo. Foi expedido um mandato de prisão contra o artista e o mesmo se viu obrigado a ir para a Europa, onde ficou até 1976, quando as acusações foram retiradas, devido à falência da prefeitura desta cidade.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**



É necessário ressaltar que a experimentação dos espaços – e a forma de abordar e entender o artista como elemento atuante dentro de um contexto urbano – se desenvolveu de maneiras diferentes nas ações de Matta-Clark e artistas de SoHo e nas dos artistas do projeto *Arte/Cidade Zona leste*. As estratégias foram utilizadas de acordo com as especificidades do local e também da época. Assim, podemos verificar que a situação urbana incide diretamente na produção dos artistas. A abordagem sobre a arquitetura local é o método pelo qual os artistas se propõem a questionar e inserir

Figura 68:  
Gordon Matta-Clark.  
*Day's end*, 1975.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

novos meios e relações com o lugar. O urbanismo das duas regiões, muito precário, evidencia e espelha também as características da vida urbana e norteiam as pesquisas artísticas nas Metrópoles.

Assim como a Anarquitectura de Matta-Clark nos possibilitou a reflexão das realidades sociais, o projeto *Arte/Cidade Zona leste* também pesquisa este espaço informe. O Informal, assim como as idéias sobre Anarquitectura, promove a “dissolução da arquitetura e do urbanismo existente, engendrando novas configurações territoriais e sociais, mais flexíveis e dinâmicas” (PEIXOTO, N: 2003, p. 428).

Deste modo percebemos que tanto Matta-Clark quanto o *Arte/Cidade* “buscam criar zonas abertas e fluídas nos intervalos dos espaços estruturados da cidade” (idem) e operam nos territórios urbanos já deslocados, sem infraestrutura vigente.



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

Lucas Costa

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Devido a algumas estratégias para manter a clareza e objetividade, sem rodeios demasiados, optei por apresentar a produção prática de modo mais sucinto e me ater a questões centrais dos trabalhos apresentados. Sempre que possível, indiquei, de modo mais técnico, a formação de determinados trabalhos, já que grande parte deles, especialmente a pintura, é formada de reflexões na própria atividade e explicar tal processo, assim como prescrever determinadas vias de compreensão da obra não me apetece. Ao lado de Pareyson, acredito que “a obra triunfa porque triunfa” e explicar as vias de, é um tanto complicado.

Por isso, o modo de abordagem, tanto de meu trabalho, como de meus pares, seguiu um método aproximativo, como o qual me resguardei no direito de envolvê-los na tessitura com esse fio condutor, na qual determinadas propostas se alinhavam e, explicitar quando estas seguiam seus próprios cursos, para manter um corpo mais ou menos conciso com certa concisão acerca de uma ideia geral, respeitando a especificidade de cada trabalho.

Entretanto, quando estou a falar de meus trabalhos tridimensionais, utilizo-me de uma abordagem mais contextual, com mais atenção em explicar conceitos inerentes a produção. Isto porque geralmente os trabalhos nascem disto e, como geralmente são instalações ou *sites specific's*, é necessário apontar a minha experiência com determinados locais de intervenção, explicando paulatinamente seu conceito.

Contudo, a coerência se faz presente, porque se alinha com o meu processo criativo; pois é minha característica, por exemplo, pintar e depois procurar soluções e, no entanto, quando estou no campo tridimensional, ter

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

mais controle sobre o projeto geral, antecipando os problemas futuros.

Apresento, também, minha produção de cunho mais teórico, nas três últimas seções, chamadas de “aproximaÇÕES”, nas quais procurei situar algumas das produções de artistas brasileiros e justapor a justapô-las à de outros artistas que foram importantes para o desenvolvimento da noção que temos hoje sobre a linguagem tridimensional e sua abrangência.

É importante ressaltar a diferença temporal entre os artistas discutidos e as vias de resoluções de suas respectivas produções em determinada época e local. É relevante também, a independência destes, frente a instituições culturais, pois suas produções não estavam respaldadas em nenhum espaço relativamente comum à Arte – ou quando estavam, não a utilizavam nos moldes tradicionais - e sim, produziam vias de comunicação diretamente no complexo urbano, sem mediação pré-estabelecida.

No equilíbrio e trânsito entre essas diferentes formas de produção, da reflexão criativa à reflexão teórico-crítica, reúno estes trabalhos no sentido de constituir um registro auto-crítico de minha poética com vistas a reconhecer o trajeto percorrido bem como planejar os passos futuros na continuidade dessas pesquisas.

Lucas Costa

São Paulo, Novembro de 2012

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

## **EXPOSIÇÕES**



2012

XI Bienal do recôncavo. Centro Cultural Dannemann, São Félix - BA.

1º Salão de Artes visuais de São Caetano do Sul. Pinacoteca Municipal, São Caetano do Sul - SP. (Menção honrosa)

21º Encontro de Artes Plásticas de Atibaia. Centro de convenções, Atibaia - SP. (Prêmio Victor Brecheret)

30º Salão de Rio Claro. Centro cultural Roberto Palmari, Rio Claro - SP.

11º Salão Nacional de Arte de Jataí. Museu de Arte contemporânea de Jataí - GO.

63º Salão de Abril | A cidade e suas desconexões antrópicas. Galeria Antônio



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Bandeira - Centro de Referência do Professor, Fortaleza – CE.

40º Salão de Arte Contemporânea Luiz Sacilotto. Salão de Exposições do Paço Municipal. Santo André – SP.

10ª Edição do programa de exposições | MARP. Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel – Gismondi, Ribeirão Preto – SP.

SAPC (Salão de Artes Plásticas de Cerquilha). Teatro Municipal, Cerquilha-SP.

2011 – 2011

7º Salão Livre da ACUBÁ (Associação Cuiabana de Belas Artes). Galeria do Palácio da Instrução, Cuiabá- MT. Prêmio Aquisitivo

18º Salão de Artes Plásticas de Praia Grande. Palácio das Artes, Praia Grande - SP.

SLAC (Salão Limeirense de Arte Contemporânea). Parque cidade, Limeira - SP.

Contexto específico. Museu da Imagem e do Som de Campinas.

L.O.T.E (semana de Artes do instituto de Artes). UNESP, campus de São Paulo.

2010 - 2011

ENTRE: Mostra de intercâmbio independente entre artistas da UNESP e UNICAMP. UNESP, campus de São Paulo.

Sarau do TUSP. Centro universitário Maria Antônia da USP. São Paulo-SP.

2010 - 2010

POR MODULAR EU. Virada cultural de São Paulo, SESC - Ipiranga. São Paulo - SP.

2009 – 2009

Poesis Linha. UNESP, campus de São Paulo

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

Lucas Costa

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- AUGÉ, Marc. *Os não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lucia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.
- BOUCHIER, Martine. *L'art n'est pas l'architecture: hierarchie, fusion, destruction*. Paris: Archibooks, 2006.
- CANTON, Katia. *Espaço e Lugar*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- CARTAXO, Zalinda. *Pintura em distensão*. Rio de Janeiro: Oi Futuro / Secretaria do Estado de Cultura do Rio de Janeiro, 2006.
- CHIPP, Herschel. *Teorias da Arte moderna*. Tradução de Waltecir Dutra ...et al. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org). *Escritos de artistas. anos 60-70*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.
- FICACCI, Luigi. *Francis Bacon*. Tradução de Ana Margarida Obst. Lisboa: Taschen, 2007.
- GIDDENS, Anthony. *Consequências da Modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- GULLAR, Ferreira. *Experiência Neoconcreta: Momento-Limite da Arte*. São Paulo: cosac & naify, 2007.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MATISSE, Henri. *Matisse: Escritos e reflexões sobre arte*. Tradução de Dominique Fourcade. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.
- Merril, L. et al. *Retratando os Estados Unidos da América*. Tradutor não identificado. Washington: National Endowment for the Humanities, 2008.
- MOURE, Gloria (Ed.), *Gordon Matta-Clark works and collected writings*, Museo de Arte Reina Sofia, Madrid; Barcelona: Editorial Poligrafa, 2006.
- NAVES, Rodrigo. *O vento e moinho: Ensaio sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. Entrevista Lúcia Carneiro, Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PASSERON, Jean-Claude. *O raciocínio sociológico: o espaço não-popperiano*

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

- do raciocínio natural*. Tradução de Beatriz Sidou. Petrópolis: Vozes, 1994.
- PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PEDROSA, Mário. “Arte Ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: Amaral, Aracy. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 2003.
- SALLES, Cecília. *Redes da criação: Construção da obra de arte*. 2ªed. Vinhedo: Horizonte, 2008.
- SENIE, H. in SALLES, E. *Arte Pública*. São Paulo: Sesc, 1998.
- SANTOS, Milton. *Espaço e Método*. São Paulo: Nobel, 1985.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização - do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Record, 2000.
- RANGEL, Gabriela, et al. *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*. Catálogo Museo de Arte de Lima –MALI / Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM; 2010.
- WODICZKO, Krzysztof . *Critical Vehicles*, Cambridge, MIT Press, 1999.

**PERIÓDICOS E/OU MÍDIAS ELETRÔNICAS**

- AGRA, Lucio. “KS in Brazil: o retorno”. *Revista da USP*, São Paulo, n. 78, ago. 2008 . Disponível em:  
[http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-99892008000300012&lng=pt&nrm=iso](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892008000300012&lng=pt&nrm=iso). Acessado em 24/10/2011.
- BELTING, Hans. “Arte Contemporânea como Arte global: Uma avaliação crítica” 2009; in MATOS, Sara (org.). *MARTE 4 – Da criação artística à intervenção espacial*; Lisboa: Largo da academia de Belas Artes, 2011.
- BARROS, José D’Assunção. “Arte e conceito em Joseph Kosuth”. *Revista Digital Art* . Ano VI - Número 10 - Novembro de 2008. Disponível em:  
<http://www.revista.art.br/site-numero-10/trabalhos/32.htm>. Acessado em 04/04/2012.
- CARTAXO, Zalinda. *Arte nos espaços públicos:A cidade como realidade*. O percevejo: Periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas/Unirio. Vol. 1, nº1. Disponível em:  
<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431/381>. Acessado em 20/10/2012
- CRAWFORD, Jane. *Entrevista concedida ao MAM-SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo)*. [http://mam.org.br/exposicoes/ver\\_passadas/gordon-matta-clark-desfazer-o-espaco](http://mam.org.br/exposicoes/ver_passadas/gordon-matta-clark-desfazer-o-espaco). Acessado em 02/01/2012

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984, p. 92-93. <http://pt.scribd.com/doc/78455759/Rosalind-Krauss-a-Escultura-Em-Campo-Expandido>. Acessado em: 16/05/2012.

LABRA, Daniela. "Entrevista a Vito Acconci – arte e política: da performance à arquitetura". Revista DasArtes, Rio de Janeiro, no 07/ Dezembro de 2009, p. 68-73.

OITICICA, Hélio. *A Transição da Cor do Quadro para o Espaço e o Sentido de Construtividade*. Documentos datilografados / Programa H.O. Itaú Cultural. <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=24&tipo=2>

\_\_\_\_\_. *Bases Fundamentais para uma Definição do Parangolé*, 1964. Documentos datilografados / Programa H.O Itaú Cultural.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=49&tipo=2> Acessado em 05/02/2012.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *A máquinas de guerra contra os aparelhos de captura*. Revista/catálogo do projeto Arte/Cidade.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Como intervir em Megacidades?*

<http://www.pucsp.br/artecidade/novo/urbanismo01.htm>. Acessado em 05/01/2012.

VALENTE, Agnus. Texto-Projeto in: *vendograticamente.com*. São Paulo, 2006.

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

**IMAGENS UTILIZADAS**

Figura 1: Lucas Costa. *Laranja 01*, 2010. Disponível em:  
<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5330837805/in/set-72157625693146064/>

Figura 2: Lucas Costa. *Vermelho 02*, 2010. Disponível em:  
<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5330838031/in/set-72157625693146064/>

Figura 3: Willem de Kooning. *Door to the River*, 1960. Disponível em:  
<http://whitney.org/Collection/WillemDeKooning/6063>

Figura 4: Lucas Costa. *Espaço céu, mar, montanha. Pintura 01*, 2010.  
Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5300433185/in/set-72157625693146064/>

Figura 5: Lucas Costa. *Espaço céu, mar, montanha. Pintura 02*, 2010.  
Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5300433387/in/set-72157625693146064/>

Figura 6: Lucas Costa. *Espaço céu, mar, montanha. Pintura 03*, 2010.  
Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5301028496/in/set-72157625693146064/>

Figura 7: Henri Matisse. *Estúdio vermelho*, 1911. Disponível em:  
<http://uploads8.wikipaintings.org/images/henri-matisse/red-studio-1911.jpg>

Figura 8: Paulo Pasta, *Ninguém*, 2006. Disponível em:  
<http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/ver-obra/ninguem>

Figura 9: Lucas Costa. *Refazendo o trajeto | Mapa 01*, 2011. Disponível em:  
<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5707383350/in/set-72157625693146064/>

Figura 10: Lucas Costa. *Refazendo o trajeto | Mapa 02*, 2011. Disponível em:  
<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5706850597/in/set-72157625693146064/>

Figura 11: Lucas Costa. *Refazendo o trajeto | Mapa 03*, 2011. Disponível em:  
<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5706832397/in/set-72157625693146064/>

Figura 12: Lucas Costa. *Refazendo o trajeto | Mapa 04*, 2011. Disponível em:  
<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5707407696/in/set-72157625693146064/>

Figura 13: Lucas Costa. *Série precária | Situação 01*, 2011. Disponível em:  
<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5906271038/in/set-72157625693146064/>

Figura 14: Lucas Costa. *Série precária | Situação 02*, 2011. Disponível em:

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5906277056/in/set-72157625693146064/>

Figura 15: Lucas Costa. *Série precária |Situação 03*, 2011. Disponível em:

<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5905722467/in/set-72157625693146064/>

Figura 16: Lucas Costa. *Série precária |Situação 04*, 2011. Disponível em:

<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5906284146/in/set-72157625693146064/>

Figura 17: Wesley Duke Lee. *Prancha nº 797 | Albúm Fotografia Anímica*, 1980. Disponível em:

<http://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=38772&ctd=26&tot=248>

Figura 18: Lucas Costa. *Série precária |Situação 05*, 2011. Disponível em:

<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5906284146/in/set-72157625693146064/>

Figura 19: Lucas Costa. *Série precária |Situação 06*, 2011. Disponível em:

<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5906294678/in/set-72157625693146064/>

Figura 20: Lucas Costa. *Série precária |Situação 07*, 2011. Disponível em:

<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5905756591/in/set-72157625693146064/>

Figura 21: Lucas Costa. *Uma mansão, uma enchente | 01*, 2011. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5962503120/in/set-72157625693146064/>

Figura 22: Lucas Costa. *Uma mansão, uma enchente | 02*, 2011. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/6022311232/in/set-72157625693146064/>

Figura 23: Lucas Costa. *Uma mansão, uma enchente | 03*, 2011. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/6027365314/in/set-72157625693146064/>

Figura 24: Lucas Costa. *Uma mansão, uma enchente | 04*, 2011. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/6032559041/in/set-72157625693146064/>

Figura 25: Lucas Costa. *Uma mansão, uma enchente | 05*, 2011. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/6193932136/in/set-72157625693146064/>

Figura 26: Lucas Costa. *Banca de frutas | 01*, 2011. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/6214987294/in/set-72157625693146064/>

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Figura 27: Lucas Costa. *Banca de frutas | 02*, 2011. Disponível em:  
<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/6214472989/in/set-72157625693146064/>

Figura 28: Lucas Costa. *Banca de frutas | 03*, 2011. Disponível em:  
<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/6214475271/in/set-72157625693146064/>

Figura 29: Lucas Costa. *Banca de frutas | 04*, 2011. Disponível em:  
<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/6214993486/in/set-72157625693146064/>

Figura 30: Lucas Costa. *Banca de frutas | 05*, 2011. Disponível em:  
<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/6214996468/in/set-72157625693146064/>

Figura 31: Lucas Costa. *Outdoor's | applique 01*, 2012. Disponível em :  
<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/6853798362/in/set-72157625693146064/>

Figura 32: Lucas Costa. *Outdoor's | applique 02*, 2012. Disponível em :  
<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/6853803334/in/set-72157625693146064/>

Figura 33: Francis Bacon. *Pintura 1946*, 1946. Disponível em:  
<http://www.francis-bacon.com/paintings>

Figura 34: Francis Bacon. *S. Título (figuras caminhando)*, 1952. Disponível em:  
<http://www.francis-bacon.com/paintings>

Figura 35: Lucas Costa. *Outdoor's | applique 03*, 2012. Disponível em:  
<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/6999930359/in/set-72157625693146064/>

Figura 36: Lucas Costa. *Outdoor's | applique 04*, 2012. Disponível em:  
<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/7001172121/in/set-72157625693146064/>

Figura 37: Lucas Costa. *Outdoor's | applique 05*, 2012. Disponível em:  
<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/6855057462/in/set-72157625693146064/>

Figura 38: Lucas Costa. *Paisagens Legíveis | paisagem 01*, 2012. Disponível em:  
<http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/7253093688/in/set-72157625693146064/>

Figura 39: Richard Diebenkorn. *Cityscape/Landscape 01*, 1963. Disponível em:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Cityscape\\_I\\_360.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Cityscape_I_360.jpg)

Figura 40: Richard Diebenkorn. *Yellow porch*, 1961. Disponível em:  
<http://hypercriticalwriting.blogspot.com.br/>

**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Figura 41: Lucas Costa. *Paisagens Legíveis| paisagem 02*, 2012. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/7253121176/in/set-72157625693146064/>

Figura 42: Lucas Costa. *Paisagens Legíveis| paisagem 03*, 2012. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/7253107938/in/set-72157625693146064/>

Figura 43: Joseph Kosuth. *Uma e três cadeiras*, 1965/66. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/09/joseph-kosuth.html>  
Acessado em: 11/07/2012.

Figura 44: Lucas Costa. *Trapézio*, 2010/11. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5682159881/in/set-72157625729306537/> Acessado em 11/07/2012.

Figura 45: Fred Sandback. *Museu do Estado de Hessen, Darmstadt*, 1975. Disponível em: <http://identityornament.blogspot.com.br/2012/02/work-by-fred-sandback.html> Acessado em: 11/07/2012.

Figura 46: Cildo Meireles. *Cruzeiro do Sul*, 1969/70. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/olivcris/3850850837/sizes/z/in/photostream/>  
Acessado em 11/07/2012.

Figura 47: Lucas Costa. *Fundear*, 2010/11. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5367373985/in/set-72157625729306537/> Acessado em: 11/07/2012.

Figura 48: Lygia Pape. *Divisor*, 1968. Disponível em: <http://www.lygiapape.com/pt/obra60.php?i=12> > Acessado em 11/07/2012.

Figura 49: Richard Serra. *Tilted Arc*, 1971/79 -84. Disponível em: <http://www.archidose.org/writings/javits.html> Acessado em 11/07/2012.

Figura 50: Lucas Costa. *metro redondo*, 2011. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/5367373985/in/set-72157625729306537/> Acessado em 11/07/2012.

Figura 51: Nelson Félix. *Cavaliças no Parque Lage*, 2009/10. Disponível em: [http://www.rioecultura.com.br/expo/expo\\_resultado2.asp?expo\\_cod=1428](http://www.rioecultura.com.br/expo/expo_resultado2.asp?expo_cod=1428)

Figura 52: Lucas Costa. *Lugar*, 2012. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/lucasdecosta/6948667756/in/photostream>  
Acessado em 11/07/2012.

Figura 53: Agnus Valente. *Vendogratamente.com*, 2006. *Screenshot* cedido pelo artista.

Figura 54: Scoot Burton. *Esculturas-mobílias*, 1985/86. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/twi-ny/5325224187/sizes/m/in/photostream/> > Acessado em 11/07/2012.



**aproximaÇÕES: EU E MEUS PARES. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
BIDIMENSIONAL E TRIDIMENSIONAL.**

**Lucas Costa**

Figura 55: Kurt Schwitters. *Merzbau*, 1933. Disponível em:

<<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/1b/Merzbau.jpg>> Acessado em: 10/07/2012.

Figura 56: Hélio Oiticica. *PN 02. A pureza é um mito*, 1967. Disponível em:

<<http://andrepoparts.blogspot.com.br/2011/01/helio-oiticica-museu-e-o-mundo-iv.html>> Acessado em 10/07/2012.

Figura 57: Marcel Duchamp. *1200 sacos de carvão*, 1938. Disponível em:

<[http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_4/interviews/hirschhorn/popup\\_8.html](http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/hirschhorn/popup_8.html)> Acessado em: 10/07/2012.

Figura 58: Cildo Meireles. *Sermão da montanha: Fiat Lux*, 1973/79. Disponível

em: <<http://artetpolitique.wordpress.com/exposition-dart/artistes-participants/cildo-meireles/>> Acessado em 10/07/2012.

Figura 59: Cildo Meireles. *Volátil*, 1980. Disponível em:

<<http://architecteunipac.blogspot.com.br/2011/04/arte-conceitual-de-cildo-meireles.html>> Acessado em 10/07/2012.

Figura 60: Duchamp, *milhas de fio*, 1934. Disponível em:

<[http://artblogbybob.blogspot.com.br/2007\\_08\\_01\\_archive.html](http://artblogbybob.blogspot.com.br/2007_08_01_archive.html)> Acessado em: 10/07/2012.

Figura 61: Cildo Meireles. *Desvio para o vermelho*, 1967/84. Disponível em:

<<http://www.inhotim.org.br/arte/obra/view/170>> Acessado em: 10/07/2012.

Figura 62: Gordon Matta-Clark. *Garbage Wall*, 1970. Disponível em:

<<http://garbageart.wordpress.com/statement-but-is-it-art/>> Acessado em: 10/07/2012.

Figura 63: Krzysztof Wodiczko. *Veículos críticos*, 2002. Disponível em:

<[http://www.pucsp.br/artecidade/novo/wodi\\_int.htm](http://www.pucsp.br/artecidade/novo/wodi_int.htm)> Acessado em: 10/07/2012.

Figura 64: Vito Acconci. *Moradia no Glicério*, 2002. Disponível em:

<[http://www.pucsp.br/artecidade/novo/vito\\_int.htm](http://www.pucsp.br/artecidade/novo/vito_int.htm)> Acessado em: 10/07/2012.

Figura 65: Gordon Matta-Clark. *Splitting*, 1974. Disponível em:

<<http://poulwebb.blogspot.com.br/2011/07/gordon-matta-clark.html>> Acessado em: 10/07/2012.

Figura 66: Ana Maria Tavares. *Intervenção s. título*, 2002. Disponível em:

<[http://www.pucsp.br/artecidade/novo/tavares\\_int.htm](http://www.pucsp.br/artecidade/novo/tavares_int.htm)> Acessado em: 10/07/2012

Figura 67: Nelson Félix. *Intervenção s. título*, 2002. Disponível em:

<[http://www.pucsp.br/artecidade/novo/felix\\_int.htm](http://www.pucsp.br/artecidade/novo/felix_int.htm)> Acessado em: 10/07/2012.

Figura 68: Gordon Matta-Clark. *Day's end (Pier 52)*, 1975. Disponível em:

<<http://www.artslant.com/ny/articles/picklist>> Acessado em: 11/07/2012.