

Universidade Estadual Paulista

“Julio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

LUIZA SANDLER

A ESCULTURA TRANSPARENTE

estudos sobre escala e relações com o espaço

São Paulo

2016

LUIZA SANDLER

A ESCULTURA TRANSPARENTE

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, Área de Concentração: Processo e Procedimentos Artísticos.

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol

São Paulo

2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

S217e Sandler, Luiza, 1979-
A escultura transparente: estudos sobre escala e relações com o
espaço / Luiza Sandler. - São Paulo, 2016.
150 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista
“Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Escultura 2. Estética. 3. Proporção (Arte). I. Spaniol, José
Paiani. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 731

LUIZA SANDLER

A ESCULTURA TRANSPARENTE

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com Área de Concentração em Processos e Procedimentos Artísticos, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. José Paiani Spaniol

Unesp - Orientador

Profa. Dra. Lygia Arcury Eluf

IA - Unicamp

Prof. Dr. Angelo Bucci

Fau - USP

São Paulo, 17 de maio de 2016

AGRADECIMENTOS

Adriana Busso
Agnaldo Farias
Alfredo Labriola
Angelo Bucci
Anete Ring
Antonio Labriola
Bacanas 98
Bertha Lerner Sandler
Biba Rigo
Carlos Labriola Sandler
Cazuma Cavalcanti Nii
Cheli Urban
Cyro Del Nero
Daisaku Ikeda
David de Carvalho Sandler
Denise Milan
Diego Ruiz
Eduardo Giordano Sandler
Elaine Arruda
Equipe da coordenação e colegas da
 área de artes da Escola Alef
Equipe da secretaria da
 Pós-Graduação da Unesp
Fabio Malavoglia
Fabiola Notari
Fátima Martin Rodrigues Ferreira
Antunes
Fernanda Casari
Francisco Klinger de Carvalho
Gilberto Tomé
Guilherme Sandler
Isabel Fernandes
Jaime Sandler
Jorge Larrosa
José Spaniol
Juliana Giordano Sandler
Kimi Nii
Lara Botin Sandler
Laura Doi
Leon Ferrari
Leticia Canelas
Livia Botin
Lygia Arcury Eluf
Luciano Felipe Rigobelo
Marcelo Aversa
Marcos Labriola
Maria Thereza vitolo Labriola
Marta Teresa Labriola
Mauricio Sandler Mudrik
Mayra Bueno
Miguel Paladino
Mirella D'Alessandro Guilhen
Paulo Labriola
Pedro Bornea
Pedro Labriola
Roberto Ezell Mac Fadden (Bao)
Sérgio Sandler
Sylvia Ammar
Tarcila Rigo
Wagner Santana Lucas

RESUMO

Estabelecendo como eixo estrutural as relações entre escultura e espaço e escala, esta pesquisa tem como foco aprofundar minha produção no campo da escultura, por meio da investigação teórica e de procedimentos desenvolvidos em ateliê. O estudo teórico considera observações a respeito da atuação do artista e do papel da escultura no espaço público da cidade, refletindo sobre a experiência estética neste contexto, complementado pelos exemplos dos artistas de referência, com produção escultórica nos períodos da arte moderna e contemporânea. As obras, selecionadas por aproximação poética, relacionam-se com o escopo desta pesquisa ora por procedimentos técnicos empregados, ora por reflexões conceituais por elas suscitadas. Estão reunidas em torno de qualidades da linguagem visual: transparência, sombra, densidade e linha. A pesquisa prática será apresentada por meio de registros do processo e de imagens dos resultados, nos quais a fotografia e a projeção de sombras são os caminhos para uma abordagem sobre o tema da escala.

Palavras-chave: Cidade. Corpo. Escala. Escultura. Espaço. Processo criativo. Transparência.

ABSTRACT

Establishing as a structural axis the relationship between sculpture, space and scale, this research focuses on adding depth to my production in the field of sculpture through theoretical research and procedures developed in the studio. The theoretical study considers observations on the role of artists and sculptures in the city's public space, reflecting on the aesthetic experience in this context. It is complemented by the examples of referential artists whose sculptural production took place in periods of modern and contemporary art. The works, selected by poetic proximity, relate to the scope of this research either through the technical procedures employed on them or through conceptual reflections raised by them. They are grouped by qualities of visual language: transparency, shadow, density and line. The practical research will be presented through case records and images of the results, in which photography and projection of shadows are the means for an approach based on the issue of scale.

Key words: Body. City. Creative process. Scale. Sculpture. Space.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1: Victor Brecheret.
Monumento às bandeiras, 1921 – 1953.

Fotografia 2: Victor Brecheret.
Monumento às bandeiras e a relação público-obra.

Fotografia 3: Franz Weissmann. *Grande flor tropical*, 1989.

Fotografia 4: Franz Weissmann. *Grande flor tropical* com “proteção”.

Fotografia 5: Elvira de Almeida. *Árvore da FAU*, 1990.

Fotografia 6: Elvira de Almeida. *Árvore da FAU*. Registro do estado de desgaste da obra em 2014

Fotografia 7: Richard Long. *A line made by walking*, 1967.

Fotografia 8: Vladimir Tatlin. *Monumento à Terceira Internacional*, 1919-20.

Fotografia 9: Simulação do projeto obra *Monumento à Terceira Internacional* sobre a paisagem (sem data).

Fotografia 10: Alexander Calder. Circo com mini *stabile*, 1926.

Fotografia 11: Alexander Calder. Mini *stabile* em movimento, ativado pelo observador (data não informada).

Fotografia 12: Alexander Calder. *MóBILE* parado e em movimento, registrado por Herbert Matter. Data não informada.

Fotografia 13: Alexander Calder. *MóBILE* parado e em movimento, registrado por Herbert Matter. Data não informada.

Fotografia 14: Alexander Calder. Sombra de um *móBILE*, projetada sobre a praia.

Fotografia 15: Alexander Calder. *Louisa's 43rd Birthday Present*, 1948.

Fotografia 16: Alexander Calder. *Flamingo*, 1974.

Fotografia 17: Alberto Giacometti. *Le Palais à quatre heures du matin*, 1932.

Fotografia 18: Alberto Giacometti. *Le palais à quatre heures du matin*, 1932.

Fotografia 19: Alberto Giacometti. *Figurines en plâtre*, 1946.

Fotografia 20: Alberto Giacometti. *La place II (quatre hommes et une femme)*, 1947-8.

Fotografia 21: Constant. *New Babylon*. Maquete. (Data não informada)

Fotografia 22: Constant. *Provoos in New Babylon*.

Fotografia 23: Constant. Imagem do portfólio litográfico de *New Babylon*, 1963.

Fotografia 24: Gego. *Choros*, 1970.

Fotografia 25: Gego. *Esfera número 5*, 1977.

Fotografia 26: Gego. *Dibujo sin papel* 85/11, 1985.

Fotografia 27: Gego. *Dibujo sin papel* 86/8, 1986.

Fotografia 28: Antony Gormley. *Sleeping place*, 1973.

Fotografia 29: Antony Gormley. *Domain field*, 2003.

Fotografia 30: Antony Gormley. *Event horizon*, 2012.

Fotografia 31: Antony Gormley. *Event horizon*, 2012.

Fotografia 32: Antony Gormley. *Event horizon*. Instalação em Nova York, 2007.

Fotografia 33: Antony Gormley. *Another place*, 1995.

Fotografia 34: Antony Gormley. *Horizon field*, 2010-12.

Fotografia 35: Elvira de Almeida. Processo de construção de móveis, 1972

Fotografia 36: Elvira de Almeida. *Berço-caixote*, 1971.

Fotografia 37: Elvira de Almeida. Escultura lúdica no Conjunto Habitacional Jardim São Francisco, 1990.

Fotografia 38: Elvira de Almeida. *Parquinho do Conjunto Habitacional do Butantã*, 1978.

Fotografia 39: Elvira de Almeida. *Árvore pássaro com gangorra*, 1990.

Fotografia 40: Elvira de Almeida. Estudos em visita a um depósito de refugos municipal, 1989.

Fotografia 41: Elvira de Almeida. Estudo para uso da betoneira, 1997.

Fotografia 42: Waltercio Caldas. *O ar mais próximo*, 1991.

Fotografia 43: Watercio Caldas. *Omkring (Around)*, 1994.

Fotografia 44: Watercio Caldas. *Omkring (Around)*, 1994.

Fotografia 46: Luiza Sandler. *Redondo* – estudo para escultura lúdica, 2006.

Fotografia 47: Luiza Sandler. *Girafa* – estudo para escultura lúdica, 2007.

Fotografia 48: Luiza Sandler. *Espaço Esboço*. 2008.

Fotografia 49: Luiza Sandler. *Passagem*, 2011.

Fotografia 50: Luiza Sandler. *A pessoa na estrutura da cidade: andaime para a construção da árvore de natal do Ibirapuera, São Paulo*, 2011.

Fotografia 51: Luiza Sandler. *A pessoa na estrutura da cidade: homem impermeabilizando telha*, 2012.

Fotografia 52: Luiza Sandler *A pessoa na estrutura da cidade: obras no telhado do Centro Cultural Britânico*, 2009.

Fotografia 53: Luiza Sandler. *A pessoa na estrutura da cidade: acesso*. 2011.

Fotografia 54: Luiza Sandler. *A pessoa na estrutura da cidade: limpadores de janela na Paulista*, 2009.

Fotografia 55: Luiza Sandler. *360° no calçadão da Avenida São João*. Fotomontagem, 2014.

Fotografia 56: Luiza Sandler. *Estudo para mirante no calçadão da Avenida São João*, 2014.

Fotografia 57: Luiza Sandler. *Esboço sobre o mirar*, 2010.

Fotografia 58: Luiza Sandler. *Ilustração para Bauci, uma cidade invisível*, 2010.

Fotografia 59: Luiza Sandler. *Ilustração para uma cidade invisível*, 2015

Fotografia 60: Luiza Sandler. *Mirante tripé*, 2015.

Fotografia 61: Luiza Sandler. *Trapézio*, 2009.

Fotografia 62: Luiza Sandler. *Mirante da Serrinha*, 2014.

Fotografia 63: Luiza Sandler. *Mirante a noite*. 2015.

Fotografia 64: Luiza Sandler. *Mirante Tori*, 2015.

Fotografia 65: Luiza Sandler. *Mirante céu*, 2015.

Fotografia 66: Luiza Sandler. *Mirante na cidade*, 2015.

Fotografia 67: Luiza Sandler. *Mirante de topo*, 2015.

Fotografia 68: Luiza Sandler. *Mirante na árvore*, 2015.

Fotografia 69: Luiza Sandler. *Mirante na lua*, 2015.

Fotografia 70: Luiza Sandler. *Caixa Vento I: Escadaria*, 2014.

Fotografia 71: Luiza Sandler. *Caixa Vento I: Escadaria* (detalhe), 2014.

Fotografia 72: Luiza Sandler. *Paira*, 2014.

Fotografia 73: Luiza Sandler. *Paira* (vista frontal), 2014.

Fotografia 74: Luiza Sandler. *Paira* (vista lateral), 2014.

Fotografia 75: Luiza Sandler. *Caixas-vento* (vista da instalação), 2015.

Fotografia 76: Luiza Sandler. *Caixa-vento II: cadeira* (detalhe), 2015.

Fotografia 77: Luiza Sandler. *Caixa-vento III: a profundidade do plano*, 2015.

Fotografia 78: Luiza Sandler. *Caixa vento IV: de/ para*, 2015.

Fotografia 79: Luiza Sandler. *Caixa vento V: Elevador* (detalhe). 2015.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
INTRODUÇÃO	14
1 LEITURAS DO ESPAÇO DA CIDADE: OBSERVAÇÕES SOBRE A ATUAÇÃO DO ARTISTA NO ESPAÇO PÚBLICO	17
1.1 A escultura instalada no espaço público de São Paulo – três exemplos	18
1.1.1 <i>Monumento às bandeiras</i> , Victor Brecheret	19
1.1.2 <i>Grande flor tropical</i> , Franz Weissmann	20
1.1.3 <i>Cenário lúdico</i> , Elvira de Almeida	22
1.2 A atuação do artista e o espaço público	25
1.3 A experiência estética como obra – viver o espaço da cidade	28
1.4 A experiência estética e a cidade como matéria-prima: elementos para a construção poética	33
2 REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS	37
2.1 Vladimir Tatlin	38
2.2 Alexander Calder	40
2.3 Alberto Giacometti	46
2.4 Constant Nieuwenhuys	50
2.5 Gertrud Goldschmidt	54
2.6 Antony Gormley	58
2.7 Elvira de Almeida	66
2.8 Waltércio Caldas	72

3 A ESCULTURA TRANSPARENTE E OS ESTUDOS SOBRE ESCALA E ESPAÇO: PROCESSOS E PROCEDIMENTOS	75
3.1 Origens da pesquisa: a cidade como possibilidade lúdica	75
3.2 Um mirante para o calçadão da Avenida São João, ou por que mirar onde não há “nada” para ver?	79
3.3 Mirante	81
3.4 Caixas-vento	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	105
ANEXO- CADERNO DE PROCESSO	109

APRESENTAÇÃO

Tendo sua origem no questionamento de como o objeto escultórico permite que se travem relações entre observador e seu local, esta pesquisa tem como objetivo o aprimoramento da produção em escultura que venho desenvolvendo, tendo como foco as questões ligadas à escala.

De acordo com qualidades importantes às obras realizadas em ateliê durante o processo da pesquisa, se estabeleceram os elementos da linguagem visual que definem sua característica e potencialidade poética. Transparência, sombra, densidade e linha qualificam os eixos estruturais estabelecidos para este estudo: escala e espaço.

Entende-se que o estudo da escala está alinhado à relação entre escultura e espaço. Espaço este que, além de ser o local onde a escultura se instala (topográfico, social, político, paisagístico), é também um componente da própria obra.

Os elementos do espaço participam da concepção e da percepção do objeto escultórico. Considera-se que o material empregado – o arame, principalmente – e os elementos que estão em relação ao objeto escultórico são matérias-primas para a escultura, feita de metal e espaço. A linha edifica uma estrutura transparente, com volumes definidos sem a presença da massa. A linha como delimitadora de contornos contém um “vazio” densamente preenchido pelo ambiente que envolve a escultura. Luz e sombra, figura e fundo, texturas, ruídos e outros elementos incorporaram ao objeto escultórico possibilidades de composição.

Tais elementos colaborarão para conectar as três fases da pesquisa, aqui organizadas em capítulos. O primeiro capítulo discute aspectos relativos à atuação do artista no espaço público e traz questionamentos sobre a relevância de tratar sobre o tema da escultura que tem a cidade como sítio. Tais aspectos estão presentes no primeiro capítulo porque definem a própria origem da pesquisa. O estudo da escultura na cidade é fase fundamental nesse processo uma vez que colabora para que se estruture, sobre bases mais consistentes, possíveis proposições, considerando desde já os desdobramentos da pesquisa prática realizada até o momento.

Compreendendo a cidade como matéria-prima e seu potencial poético, realizou-se um breve estudo de ações que entendem uma maneira de viver a cidade a partir de um olhar estético, às vezes lúdico. Incorporam-se a este momento uma coletânea de citações que apoiam a reflexão sobre a cidade, trazem elementos conceituais para estabelecer uma relação com as referências artísticas e com o processo criativo, a serem apresentados nos capítulos seguintes.

No segundo capítulo, são apresentadas referências artísticas do campo da produção escultórica, a fim de retomar as bases do trabalho que venho realizando. Tal seleção foi orientada pelo importante papel que o contato com a obra desses artistas exerceu durante esse

processo, tanto sob o ponto de vista conceitual como técnico. Algumas temáticas colaboram para compreender a relação dessas obras com o conjunto da pesquisa: relação obra e espaço; projeto enquanto obra; relação corpo-obra; transparência, luz e sombra; importância do registro fotográfico.

Vale ressaltar que não se pretende aqui realizar um panorama da obra de cada artista, assim como não se pretende abarcar uma totalidade de artistas que estariam identificados com as temáticas propostas. O intuito é traçar correlações pontuais entre as obras selecionadas e o escopo da pesquisa.

No terceiro capítulo, estão registradas as experiências em ateliê, com ênfase à investigação de procedimentos metodológicos. A sobreposição do objeto escultórico à paisagem, tendo a fotografia como mediadora da escultura e espaço, bem como a projeção de sombras, conferiram às esculturas a impressão de uma escala aumentada. Essas experiências possibilitaram a reformulação do objetivo inicial desta pesquisa, sendo os recursos de iluminação e fotografia decisivos para aprofundar a pesquisa da escala, e não a construção literal de uma escultura com proporções monumentais.

O Anexo apresenta um *fac-símile* do caderno de anotações de processo, contendo croquis, notas, aforismos, esboços e imagens dos procedimentos de ateliê, que constitui material importante da pesquisa.

INTRODUÇÃO

Observar a escultura imersa em um determinado local e refletir sobre este ambiente alterado pela presença do objeto escultórico – e sobre como aqueles que transitam neste lugar se relacionam com a intervenção – fazem parte da gênese deste processo de criação.

A importância dada ao contato físico entre observador e obra partiu de uma forma particular de viver a cidade, tendo atividades lúdicas como estratégia de interação com o espaço público: subir em árvores, brincar no asfalto, utilizar o transporte público desde criança, as caminhadas a pé, na chuva. O encontro com as situações que chamaremos aqui de relação corpo-obra passaram a ser fruto de observação.

Algumas indagações são fundamentais para situar o ponto de partida desta intenção. Qual é a qualidade da relação entre pessoas e a cidade onde vivem? Pensar em termos de identidade local é buscar um caminho de significação, uso e manutenção desse espaço? Afinal qual é a pertinência de tratar o assunto da escultura instalada em um espaço público? Qual é o caráter de propostas artísticas que possam contribuir para conceber um espaço físico como um local construído por histórias e significados, que assim nos levem a perceber um sítio como lugar?

Parece oportuno um breve relato de episódios que situam a origem dos questionamentos que hoje encontram desenvolvimento nesta pesquisa.

No início de 1998, recém-ingressada na graduação em artes visuais, atuei como monitora da exposição *Dalí monumental*, no MAC Campinas. Aberto à visita exclusiva para um grupo de cegos, o museu disponibilizou bancos em torno das esculturas para que os visitantes pudessem observá-las, ou seja, alcançá-las e tateá-las. A maneira como se observava cada reentrância das peças fundidas fazia parecer que o bronze era ainda argila fresca: a estavam modelando, entendendo os movimentos da mão que a deu origem à forma. No período da mostra, o público geral não teve o mesmo acesso. Revelada a riqueza de uma percepção abrangente e a importância da relação corpo-obra, passei a questionar a existência da tradicional “faixa amarela” em torno das obras.

Em 2013, participando de uma palestra¹ ministrada pela artista plástica Denise Milan², conscientizei-me de que a experiência corpo-obra, uma das questões principais desta pesquisa, foi provavelmente desencadeada na infância, durante uma atividade ligada à dança. A artista discorria a respeito de relações entre público e obra, narrando que *Sectiones mundi*³ havia sido palco para uma apresentação de dança. O espetáculo *Origens*⁴, dança-coral que integrou a programação oficial da 21ª Bienal de São Paulo, se apropriou dessa obra instalada no Jardim das Esculturas do Museu de Arte Moderna, no Parque do Ibirapuera. Fiz parte dessa coreografia com 10 anos de idade e, por ocasião da palestra, rememorei este fato. A coreografia incorporou à escultura todo o conjunto arquitetônico e as condições do ambiente: os prédios da Oca, da Bienal e da Marquise, assim como o gramado, as árvores, o céu, o vento. A escultura foi potencializada como um espaço simbólico e contribuiu na construção das narrativas imaginárias a partir da relação entre o corpo, sua estrutura e seu espaço.

Entre 2001 e 2003, fui professora de artes na Fundação do Bem Estar do Menor (Febem – atual Fundação Casa). Experiência radicalmente diversa: conhecer a situação de privação de liberdade, tomar contato com a qualidade do espaço prisional, intensificou a reflexão sobre a separação tão marcante e ao mesmo tempo tão sutil de universos, quando as relações de proximidade e distância se evidenciaram mais complexas do que aquilo que se mede no espaço físico. O sentido da distância e da separação – simbólica e factual – apresentou alguma semelhança, entre a faixa amarela e o muro da prisão, os limites vigiados entre o indivíduo e o mundo. Guardadas as devidas proporções, as fronteiras vigiadas entre o mundo e a possibilidade de experimentá-lo, ambas passíveis de serem transpostas, ainda que filosoficamente.

Tais experiências alimentaram os primeiros projetos de escultura que permitissem serem exploradas com o corpo, conformando a escultura como estrutura “escalável” e considerando a participação do observador.

Visando materializar esses projetos, busquei especialização técnica no campo da metalurgia e serralheria. Formei-me no curso semiprofissionalizante de soldagem eclética no Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), por acreditar que o *know-how* técnico é inerente ao trabalho artístico. Essa experiência, fundamental em termos de aprendizagem, tornou possível a aproximação entre processos industriais e artísticos.

1 MILAN, D. **Artes públicas brasileiras: paralelos entra as origens e o século XXI**. Centro Cultural O bar_c_o. São Paulo. 31 ago. 2013.

2 Denise Milan (São Paulo, 1954) é escultora e artista e executa obras nas áreas de arte pública, escultura, artes cênicas, poesia, impressão e videoarte. É uma das articuladoras do movimento arte pública no Brasil, ativista na sua difusão em seu país e internacionalmente. Disponível em: <http://www.denisemilanstudio.com/pt/biography/index.html>. Acesso em: 16 fev. 2016

3 *Sectiones mundi*, de Denise Milan e Ary Perez. Material: concreto armado e alumínio. Dimensões 80 x 1600 x 1600 cm (1988). Obra do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), e integrante da 20ª Bienal Internacional de São Paulo, sob curadoria de João Cândido Galvão.

4 Dança-coral *Origens*, de Maria Duschenes. Direção: Maria Mommensohn. 1991.

O interesse pela questão da escala da escultura, associada à relação corpo-obra, foi reforçado a partir do contato com a obra de Elvira de Almeida. Em sua obra, as relações com o espaço são mediadas por um caráter lúdico estabelecido entre o público e a escultura. A *Escultura lúdica* alimentou a reflexão sobre as rupturas que essa forma de intervenção pode provocar no cotidiano da cidade ao oferecer a possibilidade de compreender a arte como experiência. Potencializa-se a vivência no ambiente urbano por meio da aproximação com os processos artísticos.

1 LEITURAS DO ESPAÇO DA CIDADE: OBSERVAÇÕES SOBRE A ATUAÇÃO DO ARTISTA NO ESPAÇO PÚBLICO

Esta investigação tem como origem o interesse pelo espaço público enquanto local propício para o encontro espontâneo entre observador e obra. Iniciada a partir da intenção de criar esculturas para o espaço público da cidade, concebidas a partir do conceito de *obra aberta*⁵, a pesquisa contém uma reflexão que a norteia: como criar intervenções escultóricas para a cidade?

Ocupar o espaço urbano nos remete à busca por procedimentos metodológicos, calcada em observações de situações na cidade, onde o encontro entre pessoas e obras fez com que se levantasse tais indagações. Uma vez instalada no espaço público, a obra passa a participar da vida cotidiana da cidade e, a partir daí, está imersa na rede de relações estabelecidas entre um passante, sua cidade e o universo de elementos que participam desse mesmo ambiente.

A questão do local, da localização ou da posição sempre foi uma questão fundamental para a escultura. Ao contrário da pintura, ela normalmente não carrega uma moldura consigo, sendo assim mais sensível às questões de posicionamento. Não projeta no espaço virtual, abrindo uma janela para a imensidão como (digamos) a pintura de paisagem o faz; a escultura preenche o espaço, entra e ocupa um lugar, impondo-se a este ou modificando-o. Ela corre o risco de fracassar em duas frentes, sendo demasiado impositiva (Serra) ou passiva em excesso (a estátua servindo de poleiro para pombos). Parece existir um lugar ideal, um meio-termo, uma utopia para a escultura, percebida na noção de *genius loci*, espírito do lugar incorporado na figura escultural que parece pertencer a um lugar, para expressar seu interior, e para “ativar” o lugar o seu caráter especial (ARGAN, 1992, p. 151-153).

A escultura no espaço externo está, em alguns casos, desobrigada do contexto institucional (por exemplo nas galerias e museus), que qualifica a leitura como objeto de arte e que utiliza sinais próprios para estabelecer distância entre obra e observador. Assim, fazendo parte da paisagem e do espaço cotidiano da cidade, sem a “faixa amarela” como fronteira, o objeto escultórico está sujeito a condições próprias ao contexto urbano.

Em algumas situações, a aproximação física do observador à obra torna-se viável, pelo fato de não existir qualquer barreira ou sinal que a impeça. Imersa no contexto dos espaços abertos da cidade, a escultura pode ser entendida como instalação⁶, como arquitetura, como mobiliário urbano, que, assim, converte-se em um espaço em si, que convida a ser adentrado e experimentado – não apenas contemplada. A relação corpo-obra acontece no espaço da cidade.

5 O conceito de obra aberta, de acordo com Hélio Oiticica, define a obra que tem seu significado complementado pela participação ativa do espectador, como veremos a seguir.

6 São utilizadas aqui duas acepções de instalação: 1) Referindo-se ao conceito de instalação na arte contemporânea como “certa obra em uma certa ordem conectada a um dado espaço” (DAVIS, 1993); 2) Referindo-se ao ato de instalar a escultura em sim (alocar, construir).

Da gama de relações entre observador e obra, desde o contato visual, auditivo, tátil, sinestésico ou outros, é levada em consideração, neste contexto, aquela representada pela ação do observador que se aproxima – e se apropria – da obra para escalar sua estrutura. A atenção dada à essa qualidade de apropriação foi apoiada pela proposta de Hélio Oiticica, que conceituou esse tipo de experiência em sua obra. Sua proposta para o *participador*, como definiria o observador de antes, propunha a relação entre corpo e obra, qualificando assim o que seria uma *obra aberta*.

Desde as proposições ‘lúdicas’ às do ‘ato’ [...], o que se procura é um modo objetivo de participação do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à complementação dos significados propostos na mesma – esta é, pois, uma obra aberta (OITICICA, 2011, p. 97).

Para ilustrar situações da relação corpo-obra como qualidade de percepção da escultura instalada na cidade, foram selecionadas três obras nas quais o observador passou a *participador*. Importante ressaltar que tais obras, concebidas em momentos históricos diferentes, não foram necessariamente projetadas a partir deste princípio de *obra aberta*. Porém, como veremos, tais ações ocorrem e os resultados são diversos. O olhar sobre a decorrente deterioração a que essas obras podem estar sujeitas está aliado à apresentação desses exemplos.

1.1 A escultura instalada no espaço público de São Paulo – três exemplos⁷

Instaladas no espaço público da cidade de São Paulo, as obras *Monumento às bandeiras*, de Victor Brecheret (figuras 1 e 2); *Grande flor tropical*, de Franz Weissmann (figuras 3 e 4), e *Cenário lúdico*, de Elvira de Almeida (figuras 5 e 6), são exemplos que ilustram três situações diferentes, dentre as quais o terceiro exemplo, único concebido tendo como finalidade a participação do observador, será aprofundado no segundo capítulo.

⁷ Os seguintes exemplos foram observados e registrados entre os anos de 2009 e 2014.

1.1.1 *Monumento às bandeiras*, Victor Brecheret

Fotografia 1



Victor Brecheret, *Monumento às bandeiras*, 1921-1953
Material: granito. Dimensões: 4 m (h) x 16 m (l) x 56 m (c). Foto: Luiza Sandler, 2009

Fotografia 2



Victor Brecheret, *Monumento às bandeiras*, 1921-1953
Monumento às bandeiras e a relação público-obra. Foto: Mario Castello

Instalada na Praça Armando Salles de Oliveira, na área externa ao Parque do Ibirapuera, a obra, concebida nos moldes do monumento tradicional, a exaltar uma concepção de identidade nacional, recupera a imagem heroica do bandeirante. Foi idealizada para a ocasião da comemoração do centenário da independência do Brasil, em 1922, mas inaugurada em 1953, durante as comemorações do IV centenário da cidade de São Paulo.

Construída com blocos de granito, a obra de Victor Brecheret (1894-1955), além de contemplada, é também frequentemente escalada. Tal qualidade de interação talvez não tenha sido prevista pelo artista. Essa ação do observador é permitida pela administração pública, como relata Fátima Martin Rodrigues Ferreira Antunes, pesquisadora do Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) do município de São Paulo. Não há vigilância ou sinalização que coíba esse tipo de uso, que ocorre sem que haja prejuízo aparente na estrutura da obra.

1.1.2 *Grande flor tropical*, Franz Weissmann

Fotografia 3



Franz Weissmann, *Grande flor tropical*, 1989

Localização da obra: Memorial da América Latina, São Paulo. Dimensões: h = 7 m; l = 7 m; c = 6,5 m

A obra de Franz Weissmann (1911-2005) está instalada na praça cívica do Memorial da América Latina, em São Paulo, um espaço público cercado e vigiado. Encontra-se no pátio que dá entrada à galeria e à biblioteca. Pavimentado por um extenso piso de concreto, o local se converteu também em área de eventos e lazer.

Em uma primeira visita, observei que a obra estava com a pintura danificada. Os vigilantes ali presentes informaram que tal dano foi causado por skatistas, que vinham utilizando a estrutura da obra como rampa para suas manobras. Constituída por chapas de metal pintadas de vermelho, a escultura tem uma de suas faces tocando o chão, desenhando essa espécie de rampa. Em uma segunda visita, verifiquei que a instituição tratou de proteger a obra, instalando em torno dela uma grosseira cancela de metal.

Fotografia 4



Franz Weissmann, *Grande flor tropical*, com “proteção”
Foto: Luiza Sandler, 2009

Analisando a situação, pode-se afirmar que a resposta por parte da instituição foi igualmente contundente: o recurso utilizado para proteção da obra interfere em sua visualidade e, portanto, em sua leitura. “Feita da mesma matéria anônima da arquitetura ao redor, confiante na sensibilidade comum” (BRITO, 1998), a obra foi prejudicada visual e estruturalmente.

O caso torna-se interessante uma vez que aponta o processo de deterioração decorrente de um tipo de relação corpo-obra, associado a uma evidente falta de habilidade da instituição para lidar com intervenções do público e, ao mesmo tempo, proteger a obra sem prejudicá-la. A respeito da obra de Weissmann, Frederico Morais cita Mário Pedrosa para ressaltar o auspicioso desejo de tornar o encontro entre observador e obra um modo de “revolucionar a sensibilidade” no meio urbano:

Num dos seus textos utópicos dos anos 1960, Mário Pedrosa fala de uma ‘revolução da sensibilidade’, que seria a grande revolução, a mais profunda e permanente. Mas alertava: ‘não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la’. Se essa revolução se realizar, será comandada por artistas do porte de Weissmann. Com suas esculturas urbanas, ele não está educando o olhar do público apenas no âmbito do universo artístico. Eu o vejo reeducando o olhar do público em relação a todo meio formal da cidade. [...] Ver e compreender uma escultura de Weissmann significa ver e compreender a beleza de outras estruturas existentes na cidade [...]. E principalmente significa compreender aquelas estruturas, aparentemente informes e imprecisas, mas que são permanentes e absolutamente necessárias à vida social e aos indivíduos: democracia, liberdade e beleza (MORAIS, 1994).

1.1.3 *Cenário lúdico*, Elvira de Almeida

O *Cenário lúdico* foi originalmente implantado como um conjunto de 10 esculturas-brinquedo instaladas ao lado da marquise do Parque do Ibirapuera. Segundo Elvira de Almeida (1945-2001), todos os componentes da obra foram pensados de maneira integrada à paisagem. O local onde as esculturas estão instaladas não está delimitado por cerca, cuja ausência teve como propósito permitir o diálogo entre as obras e o gramado e as linhas do desenho da marquise, e não direcionar a leitura ou o uso da escultura tal como brinquedo. É preciso aproximar-se para entender suas possibilidades. A interação corpo-obra é ação que significa a obra e qualifica a percepção. Segundo a artista

‘Pensar com o corpo’ significa utilizarmos nossos sentidos para percebermos, sentirmos e nos expressarmos pelo movimento do corpo, promovendo a unidade entre o pensar e o atuar, o sentir e o agir, que são aspectos de uma mesma realidade, não devendo ser experimentados como domínio separados (ALMEIDA, 1997, p.52).

Em parceria com o poder público municipal, Elvira de Almeida pôde dispor da estrutura administrativa e de recursos a favor de sua atuação como artista na sociedade. Foi contratada em 1989 pela Prefeitura Municipal de São Paulo, no primeiro ano da gestão da prefeita Luiza Erundina (1989 a 1993), com o objetivo de desenvolver sua obra em diversas regiões do município. A Empresa Municipal de Urbanização de São Paulo (EMURB) em conjunto com o Departamento de Áreas Verdes (DEPAVE) foram os órgãos responsáveis pela viabilização do projeto. A matéria-prima das esculturas lúdicas era proveniente do próprio espaço público da cidade.

Fotografia 5



Elvira de Almeida, *Árvore da FAU*, 1990

Material: troncos de árvore, sucatas de poste de iluminação urbana e correntes.

Localização da obra: playground próximo à marquise, Parque do Ibirapuera, São Paulo.

Dimensões: h = 3m; l = 5m; c = 15m. Foto: Samuel Moreira (ALMEIDA, 1997).

Em visitas regulares feitas ao local, desde o ano 2009, observa-se contínuo processo de desgaste da obra. Devido ao uso e à exposição às intempéries, a obra previsivelmente sofreria esse desgaste. Em correspondência, não foi possível notar, nesse período, qualquer obra de manutenção. Na última visita ao local (2016), verificou-se que das dez esculturas do projeto original (ALMEIDA, 1997, p. 88) restam apenas três, dentre eles a *Árvore da FAU* (fotografia 5).

Fotografia 6



Elvira de Almeida, *Árvore da FAU*

Registro do estado de desgaste da obra em 2014: queda e apodrecimento das estruturas de madeira, desprendimento das correntes de metal antes fixadas no solo, parafusos enferrujados e expostos.

Foto: Luiza Sandler, 2014

A partir de um diálogo com Fátima Martin Rodrigues Ferreira Antunes (DPH), foi indicada a possibilidade de que essas obras, por serem destinadas ao uso, estavam sendo tratadas pela gestão do parque e do patrimônio municipal como equipamentos de área de lazer. Via de regra, esse tipo de equipamento seria produzido industrialmente e possuiria peças para reposição. Por ser um projeto artístico não produzido em série, a obra da artista tornou-se uma exceção. Um *escultura lúdica*, termo proposto pela artista, feita para ser explorada com o corpo, passa a habitar uma fronteira: equipamento de área de lazer, objeto de design ou obra de arte? Teria ocorrido uma leitura equivocada sobre o caráter dessa obra? Não é possível afirmar se a artista pôde prever essa situação. Por sua vez, os órgãos responsáveis por sua implementação e manutenção não assumiram os devidos cuidados, denotando uma lacuna legal, administrativa e cultural de como lidar com obras desse caráter.⁸

⁸ Até o momento de realização desta pesquisa, não foi informado se a artista deixou o projeto em posse da administração do parque. Porém, as plantas que estão em posse da EMURB nunca chegaram às mãos do DPH, por incomunicabilidade entre os setores, segundo relata Roberto MacFaden, arquiteto da EMURB na época da implementação do projeto.

1.2 Atuação do artista e o espaço público

Diante desses três exemplos, cabe questionar sobre o papel da obra de arte instalada no espaço público. Em artigo de 1976, o artista plástico José Resende reflete sobre a ausência da escultura. Essa ausência não se refere apenas a uma ausência física ou às escassas políticas de fomento, implementação e manutenção de obras nesse espaço. Antes disso, aponta como provável causa o acesso à linguagem, compreendendo a expressão artística enquanto código dominado por um pequeno grupo social.

A ausência da escultura na cidade contemporânea exprime um impasse que está muito além do problema do urbanismo: o da própria inserção da arte no espaço social. Nenhum modo de incorporação da arte no ambiente físico pode solucionar o monopólio dos códigos de leitura e a consequente alienação do trabalho de arte na sociedade contemporânea (RESENDE apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 358).

Por esse viés, a “revolução da sensibilidade” – para retomar a colocação idealista de Mário Pedrosa – indica uma possível frustração no objetivo de artistas que, como Elvira de Almeida, pretendem participar o código da arte tendo como método a inserção da obra e um discurso poético nesse árido contexto.

No âmbito dessas relações, cabe recordar a polêmica da *Titled arc*, obra do artista Richard Serra, instalada em 1981, em Nova York, que foi removida e destruída após processo judicial movido pela comunidade, que rechaçou a presença da obra naquele local⁹. Curiosamente, o mesmo artista foi citado em uma questão correlata em projeto para a cidade de São Paulo, o que ilustra e traduz mais uma vez a questão: o que garante que a obra instalada será “aceita” pela cidade? Diz a nota:

Uma obra de Richard Serra pode mudar a paisagem da Avenida Paulista. Glamurama explica: o Instituto Moreira Salles, que vai construir um novo museu entre as ruas da Consolação e Bela Cintra, pretende colocar uma praça bem no meio da avenida – área em que hoje há o grande vão de um túnel que leva à avenida Rebouças. Sobre a tal praça, deve ser instalada uma grande obra do artista plástico Richard Serra. Isso, claro, se ele conseguir superar sua maior preocupação: a de que a instalação seja pichada.¹⁰

A nota, de caráter especulativo, ilustra uma situação quase caricata. Passaria incólume uma intervenção do porte das esculturas de Richard Serra, somada à transformação de uma das áreas mais conhecidas da cidade? Tal intervenção sobre a paisagem da cidade não seria

9 MUNDY, J. **Lost art**. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/gallery-lost-art-richard-serra>. Acesso em: 5 mar. 2016.

10 GLAMURAMA. UOL, 2012. junho. Disponível em <http://glamurama.uol.com.br/instituto-moreira-salles-quer-construir-nova-praca-na-avenida-paulista/>. Acesso em: 24 fev. 2016

também questionável? Sendo a pixação¹¹ uma manifestação gráfica presente na cidade de São Paulo, sendo inclusive legitimada pela administração municipal, caberia questionar qual seria a “melhor” manifestação para ter seu lugar na cidade? Ao exercício do artista não competiria contemplar o diálogo com a localidade? Seria a localidade um “perfeito cenário” para a obra ou um território de relações complexas entre cidadãos e diferentes concepções de lugar, identidade, propriedade?

Segundo as observações de Nelson Brissac Peixoto, a ação de instalar uma obra de arte em meio urbano deve considerar o espaço como um conjunto intrincado de relações, e não apenas como um “local topográfico”:

A crise da autonomia modernista da obra de arte, tomada como objeto fechado em si próprio e isolado no espaço, coloca a questão da localização, da relação da obra com o entorno. [...] Trata-se de tirar as obras das instituições culturais, dos circuitos de exibição estabelecidos, dos padrões convencionais de classificação, e levá-las a um diálogo mais amplo. Não tomar as obras isoladamente, mas como intervenções num espaço mais complexo. [...] Sítio que não é necessariamente uma localização topográfica, mas o campo criado por essas articulações (PEIXOTO, 2003, p.14).

Entre o propósito e a ação de ocupar o espaço público com obras de arte existe um universo de questões. Indagá-las é exercício que passa a fazer parte de um processo anterior ao de elaborar novos projetos para a cidade, considerando os limites e possibilidades de leitura da obra, as vias legais e administrativas e as várias formas de absorção das propostas. Tomando como exemplo e ponto de partida o contexto da cidade de São Paulo atual, qual seria então o lugar – no mais amplo sentido – da arte no espaço público? Voltando ao raciocínio de José Resende:

A arte está isolada. O acesso a sua linguagem tem sido controlado pelas instituições (museu, crítica e mercado) e seu discurso se restringe a um percurso dentro do próprio circuito de arte. Um confronto direto público/ obra no espaço público carece de significado pois o repertório necessário para sua leitura permanece enclausurado pelo domínio de um pequeno grupo que detém sua propriedade (RESENDE apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 360).

Se, por um lado, a própria manifestação artística perde lugar uma vez que seus códigos não são participados igualmente, por outro, está posto em questão o próprio sentido de espaço público enquanto lugar preenchido de significados, que qualificam a maneira como os indivíduos se relacionam com seus espaços.

11 Sobre as diferentes grafias do termo, ver LASSALA, G. **Pichação não é pixação**. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.

Nesse sentido, mostrou-se interessante explorar brevemente o significado do termo público. Em *O declínio do homem público, as tiranias da intimidade*, Richard Sennett (1998) examina o processo histórico e as origens da atribuição de valores que pôs em oposição a concepção dos conceitos público e privado na cultura ocidental.

O significado corrente do termo público, que no século XVI definia “o bem comum na sociedade”, em meados do século XVII passou a definir “uma grande diversidade de pessoas”. Nesse período, o espaço público tornou-se o local onde os “estranhos” podem se encontrar. Foi a época, ainda, que a vida social passou a acontecer na cidade, com a abertura de grandes parques, cafés, bares, teatros e a adequação das ruas como passeio de pedestres, todos acessíveis ao lazer tanto da elite como da crescente classe burguesa. No século XVIII, o cosmopolita era aquele que vivia bem entre estranhos, “que está à vontade em situações sem nenhum vínculo nem paralelo com aquilo que lhe é familiar”. A concepção moderna do termo público entende a vida social em oposição à familiar. Desse modo, o termo privado passou a ser associado à ideia de particular e íntimo, e às expressões como “ficar à vontade”, “estar em família”, “se sentir em casa”¹².

Como decorrência, a mudança da concepção do termo público e o processo de crescimento das cidades parecem fenômenos concomitantes. A cidade contemporânea “(...) não tem mais a escala humana e os espaços públicos de convívio perderam a significação” (RESENDE, op. cit, p. 359).

Concordando com Nelson Brissac Peixoto¹³, essa concepção atual de cidade define que os processos à altura da experiência individual contrapõem-se àqueles matizados por escalas para além da nossa capacidade imediata, num campo de forças abstratas que hoje rege a vida e os espaços da cidade. Somos apenas figurantes em processos avassaladores? Parece impossível operar sistemas urbanos sem considerar as dinâmicas fundamentais que atuam numa “pracinha” e caracterizam a escala local.

Tais forças abstratas implicam diretamente na produção da arte pensada para um espaço público. Nelson Brissac Peixoto identifica profunda alteração nas condições de produção da arte. Por um lado, instituições culturais ancoram-se a projetos de reestruturação urbana, atreladas a serviço da especulação imobiliária e a espetacularização das cidades. O fomento à arte passa a estar ligado às necessidades fiscais de empresas patrocinadoras ou do orçamento da cidade. Do ponto de vista do artista, por outro lado e de modo análogo, também alteram-se as condições de produção: artista moderno no ateliê à espera do curador ou artista agente que cria condições para o trabalho? Artista se adequa ou provoca o lugar? Pensa a modalidade *site specific*? Permanece em diálogo passivo?

12 SENNETT, 1998, p. 30 e 31.

13 PEIXOTO, N. **Intervenções urbanas e a produção atual da arte – arte/ cidade: pesquisa urbanística e principais projetos de intervenção** [Centro Cultural Maria Antônia, São Paulo, 14 mar. 2009].

Parece que o campo disciplinar da arte ampliou-se. Miwon Kwon (1997) ressaltou a diversidade dos campos de atuação do artista contemporâneo em alusão à listagem de ações elaborada por Richard Serra: rolar, vincar, dobrar, armazenar, curvar, encurtar, torcer, trançar, manchar, esmigalhar, aplinar, rasgar, lascas, partir, cortar, separar, soltar etc (*Verb list* de Richard Serra (SERRA apud KRAUSS, 2007, p. 330) ou, negociar, coordenar, acordar, pesquisar, organizar, entrevistar (KWON, 2007, p.178)¹⁴.

A preocupação da autora seria como gerar propostas que não tomassem o espaço urbano como mero suporte ou pano de fundo e quais seriam, então, as possíveis atuações do artista, que não as vinculadas apenas ao “modo moderno” de fazer arte ou ao intrincado processo de alimentação dos sistemas de especulação.

O produtor de arte (o artista) não pode atuar apenas nos limites da área de criação, ou seja, na manipulação de seu vocabulário, mas deve assumir a necessidade da postura crítica frente às condições de produção da arte e da premência de uma estratégia de ação, sob o risco de seu discurso permanecer estanque e manipulado por critérios alheios à arte, sobre os quais não pode exercer nenhum controle (RESENDE apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 363).

Nesse contexto, seria uma utopia passadista (RESENDE apud FERREIRA; COTRIM, 2006) propor a instalação de um objeto escultórico na cidade como método para resgatar o senso de bem comum, com referência aos usos e sentidos dados ao espaço público em outras épocas? Lembrando que o processo de trabalho de Elvira de Almeida propôs que a implementação de seu trabalho fosse provocadora da apropriação da ideia pela comunidade, desejando assim convocar o sentimento de responsabilidade dos habitantes para com o que lá está. Para a artista, a partir dessas ações seria possível trazer de volta a noção de convívio coletivo na cidade, em espaço aberto ao encontro, a céu aberto, retomando os costumes dos folguedos, à luz da lua.

(...) colocar tanto o observador como o artista diante do trabalho, e do mundo, em uma atitude de humildade fundamental a fim de encontrarem a profunda reciprocidade entre cada um deles e a obra. (KRAUSS, 2007, p. 342)

1.3 A experiência estética como obra – viver o espaço da cidade

Um monumento escalável, uma escultura apropriada por skatistas, uma *escultura lúdica*. A escolha das situações elencadas tomam como princípio a cidade como território poético, onde o ideal de tornar o encontro dos indivíduos com a obra no espaço público seria proposição para viver a cidade a partir de uma experiência estética transformadora.

Na noção de “transformação” está implícita uma postura crítica frente à realidade e, mais especificamente, a suposição de que o encontro entre pessoa e obra possa se mostrar uma ferramenta importante para refletir sobre os sentidos da experiência estética na realidade

¹⁴ Sobre a estética da administração de Benjamin Buchloh.

urbana. Partindo da observação de situações lúdicas, se torna relevante explorar propostas que conceituaram essa experiência e que tomaram como obra de arte a própria experiência.

Em seu texto *Programa ambiental* (1966), Hélio Oiticica (1937-1980) estende o sentido de *participador* e o sentido de obra para qualificar a relação de apropriação entre sujeito e mundo, não apenas se referindo à obra de arte. Apropriar-se é termo que qualifica o ato de criar identidade entre o sujeito e aquilo que o cerca, que propicia estabelecer diálogo com os mais diversos elementos da realidade. A relação corpo-obra possibilitaria uma maneira individual e libertadora da relação com o mundo. De acordo com as palavras de Oiticica, o *Parangolé*, além de uma série de obras características, vem a ser a formulação de uma “antiarte ambiental”. Partindo do entendimento do sujeito enquanto *participador*, sua formulação tem como princípio uma posição ética e política: a retomada de confiança do indivíduo a partir de uma necessidade interior definida – liberdade necessária para toda e qualquer mudança social e política. Suas proposições são questionamentos à institucionalização da arte e consideram o usufruto criativo da cidade.

Pretendo estender o sentido de ‘apropriação’ às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isso um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de exposição (...). Museu é o mundo; é a experiência cotidiana (...) (OITICICA, 2011, p. 82).

Dessa forma, o artista propõe que a experiência estética possa ser vivenciada pelo simples ato de conhecer a cidade. Percorrê-la é, então, um método de potencializar a relação entre sujeito e local. Considera-se

[...] o caminhar como um instrumento estético capaz de descrever e modificar os espaços metropolitanos que muitas vezes apresentam uma natureza que ainda deve ser compreendida e *preenchida de significados*, antes que projetada e *preenchida de coisas*.(...)”¹⁵ (CARERI, 2013, p. 32).

Em *Walkscapes - o caminhar como prática estética*, Francesco Careri estabelece paralelos entre as práticas nômades do paleolítico e práticas artísticas do século XX. O autor observa que o hábito de caminhar transforma não apenas o caminhante, mas inclusive a própria cidade. Ponderando a respeito dos efeitos dessa prática na cidade contemporânea, considera o caminhar como ação que pode, por exemplo, converter um ambiente inseguro em seguro – aspecto comum às realidades urbanas em diferentes pontos do globo. Entende que o ato de caminhar também é uma decisão ética, por meio da qual o caminhante se torna um agente viabilizador da transformação de ambientes hostis em ambientes habitados e, por isso mesmo, habitáveis.

15 Grifos do autor.

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado – e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo – é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. O caminhar produz lugares. (CARERI, 2013, p.51).

Antes de Hélio Oiticica, alguns movimentos artísticos europeus da primeira metade do século XX questionaram os rumos que a sociedade moderna vinha tomando, apontando para os significados e os usos atribuídos à cidade e ao tempo, assumindo uma posição quanto ao papel da arte nesse contexto.

Dadaístas, surrealistas, situacionistas, letristas e *performers* ligados à *land art* formam um corpo de artistas que impulsionaram esses questionamentos. Ao entrar em contato com as práticas nômades propostas pelos artistas envolvidos nesses movimentos, estamos dialogando com diferentes qualidades de ação na cidade que caracterizavam uma abordagem sobre a experiência estética.

Como método de experienciar a cidade, surgiram diversas abordagens sobre a prática de derivas que vivenciaram locais não turísticos, lançando olhar para terrenos esquecidos, realizando caminhadas ou aproveitando o sistema de transporte público da cidade para seguir destinos aleatórios e distantes do centro, criando métodos próprios de mapeamento, elaborando registros para as maneiras de se relacionar com a cidade e de se perceber no espaço do deslocamento.

De um modo geral, os registros das ações assumiram o papel de obra de arte. Fotografias, textos, cartazes documentaram as impressões e os rastros desses deslocamentos. A efemeridade da própria experiência tornou-se o foco dessas ações e, nesse contexto, já não mais era central o papel mediador da obra enquanto objeto, o que configurava “um ato radical de descentralização que incluiria o espaço em que o corpo se fazia presente e o momento de seu aparecimento.”¹⁶

Superado o problema da arte-objeto, o protagonista da experiência passa a ser o ambiente, enquanto espaço em que os indivíduos e grupos sociais se inserem e vivem, enquanto o *outro*, num sentido mais amplo, com que se defronta com o *si*. (...) A qualidade da vida dos indivíduos e grupos depende da relação com ambiente. (ARGAN, 1992, p. 589).

No início da década de 1920, os dadaístas buscavam áreas “banais” na cidade, atribuindo valor estético a um espaço insignificante, onde a atuação dos artistas foi não empreender ação alguma – a não ser a própria ida ao local – como forma de ocupar um lugar “sem sentido” e promover uma ação que despertasse “interesse algum”.

Para os surrealistas, suas deambulações foram um método através do qual revelava-se um aspecto não visível da realidade. “A cidade surrealista é um organismo que produz e

16 KRAUSS, op. cit., p. 333

esconde no seu seio territórios a serem explorados, paisagens nas quais perder-se e nas quais experimentar sem fim a sensação de *maravilhoso cotidiano*” (CARERI, 2013, p. 83).

Ao longo da década de 1950, a Internacional Situacionista almejou uma cidade lúdica e espontânea, sendo a aventura e o jogo uma maneira de se relacionar com o ambiente urbano. O jogo, orientado por regras inventadas, proporcionava a relação lúdica com a cidade como atitude revolucionária, a favor da libertação das normas impostas pelo contexto sociocultural. Elaborar as próprias regras significava tomar o controle. Visando à transformação do uso do tempo na sociedade, buscaram provocar os desejos latentes nas pessoas, conectando-as com uma maneira de viver a cidade que explorasse o tempo livre como o tempo do jogo, e não como tempo orientado ao consumo passivo: um tempo não utilitarista, mas lúdico.

Letristas e situacionistas definiram que seu objeto de pesquisa era o próprio campo real da vida, com o propósito de pensar em um modo alternativo de habitar a cidade, entendendo a fertilidade poética desse terreno.

Os artistas ligados ao movimento da *Land art* exploraram a questão do deslocamento e a relação do corpo na paisagem. Entre tantos exemplos, é pertinente aqui pontuar uma das obras de Richard Long, *A line made by walking* (1967), que inscreve no ambiente o rastro de um deslocamento, registrando seu percurso através da fotografia. “A presença da ausência”, termo utilizado por Careri para designar a obra de Long, define a qualidade estética de sua interferência no espaço: sutil, mínima.

Fotografia 7

Richard Long, *A line made by walking*, 1967

Disponível em: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>

Na natureza das coisas:
 Arte é mobilidade, leveza e liberdade.
 Simples atos criativos de caminhadas e registros
 dizem respeito ao lugar, localidade, tempo, distância e medição.
 Obras que usam matérias-primas e minha escala humana
 na realidade das paisagens.
 (RICHARD LONG. In: www.richardlong.org)¹⁷

A cidade como terreno para caminhadas, como oportunidade cotidiana de dar vida à experiência estética. A cidade como espaço real, comum. A cidade como paisagem, a ação de contemplar, fruir. Observar a sua beleza nas entranhas. Deslocar-se, atravessar, estar no próprio espaço oferece elementos com os quais se pode dialogar de forma poética. A cidade é matéria-prima.

¹⁷ Tradução livre do original em inglês: In the nature of things: Art about mobility, lightness and freedom./Simple creative acts of walking and marking/ about place, locality, time, distance and measurement./ Works using raw materials and my human scale/ in the reality of landscapes.(Richard Long). Site oficial do artista. Disponível em: www.richardlong.org. Acesso em: 20 mar. 2016.

1.4 A experiência estética e a cidade como matéria-prima: elementos para a construção poética

Os jogos dos passos moldam espaços.
Michel de Certeau

As considerações feitas até aqui colaboram para inquirir possibilidades e embates nessa relação entre arte e cidade, abordagens filosóficas colaboram para apoiar esta reflexão. São olhares que remetem à imagens poéticas da relação entre o corpo e o espaço, delineiam elementos visuais importantes para construir uma obra que tenha a cidade como assunto ou suporte.

O que é olhar para a cidade de modo a extrair dela seu potencial poético, a fim de retornar a ela algum fruto desse olhar? A relação com esse espaço, tendo visto as ações de artistas que buscavam por uma experiência estética, sugere o deslocamento como ação no espaço.

Os olhos caminham pelas estruturas da cidade. O encontro estético com a superfície da cidade revela seus elementos em seu caráter pictórico, construtivo, plástico.

O olhar hoje é um embate com uma superfície que não se deixa perpassar. Cidades sem janelas, um horizonte cada vez mais espesso e concreto. Superfície que enruga, fende, descasca. Sobreposição de inúmeras camadas de material, acúmulo de coisas que se recusam a partir. Tudo é textura: o *skyline* confunde-se com a calçada; olhar para cima equivale a voltar-se para o chão. A paisagem é um muro. (PEIXOTO, 2003, p. 13).

Quais as qualidades estéticas que os elementos da cidade oferecem como matéria-prima? Entender o espaço como matéria-prima para a escultura, a partir da relação estética com o espaço da cidade, demanda identificar os elementos visuais e perceptivos: densidade, transparência, linhas, texturas. Esses elementos, importantes para compreender o caráter da abordagem proposta nos capítulos seguintes, traçam qualidades visuais, permitem estabelecer uma conexão entre a percepção do espaço e uma proposta poética.

Ao constatar essa qualidade de “embate”, como define Nelson Brissac Peixoto, fica explícita a abordagem aqui proposta. Em *São Paulo, razões de arquitetura: da dissolução dos edifícios e de como atravessar paredes*, Angelo Bucci sugere algumas imagens como operações para a leitura da cidade. “Atravessar paredes” é uma ato simbólico que torna transparente a estrutura constitutiva da cidade, para que assim se compreenda as possibilidades de superação tendo em vista uma paisagem cerceada.

Tais operações estão apresentadas na forma de “quatro atuações imaginárias”, postas para sustentar a proposição de novos projetos para o espaço da cidade, que contemplem as conformações do espaço como elementos para criação:

1. mirante (a partir da superação do mirante cegado)
 2. transposição de nível (a partir da consideração da “cidade vertical”)
 3. invasão aérea (desde o patamar de terra firme sobre a várzea)
 4. infiltração subterrânea (da várzea sob o patamar de terra firme)
- (BUCCI, 2010, p.114)

As imagens propostas por Angelo Bucci oferecem-se como elementos para apurar a percepção da paisagem da cidade, como uma forma de decupar do todo observado dinâmicas de construção e deslocamento. Pensadas com relação ao estudo de caso da cidade de São Paulo, essas imagens aludem a componentes de uma paisagem específica, mas que podem ser tomadas como abrangentes e de forte carga poética.

“A hipótese é que as imagens poéticas conseguem sustentar certas travessias” (BUCCI, 2010, p. 114). A partir da concepção de uma cidade construída pela norma da segurança, essas proposições estão em sintonia com os movimentos artísticos que, como vimos, privilegiaram a relação estética com a cidade. Deslocar-se e localizar-se são ações no espaço concreto e, sobretudo, exercícios de travessia simbólica, transformadora:

Volto a São Paulo num mergulho: como quem salta do olhar distante dos subsistemas, dos olhos dos satélites em órbita, aos olhos humanos que se entreolham caminhando pelas ruas. Depois disso, um percurso no centro, porque será preciso caminhar por ali para reconstruir o sentido de lugar (BUCCI, 2010, p. 85).

A ação poderá ser entendida então de duas maneiras: enquanto percorrer trajetos e também enquanto um movimento de afastar-se e assim perceber-se no espaço, perceber o próprio espaço em seus elementos.

As imagens descrevem deslocamentos do corpo e do olhar, sugerindo ações: mirar, superar, transpor, invadir, infiltrar, deslocar-se verticalmente, cruzar os vales atravessando pontes, mergulhar, cavar, descer abaixo do nível do solo. Se as ações do artista, descritas por Richard Serra, eram ligadas ao material plástico, as de Angelo Bucci são ligadas à relação com o espaço. Nesse sentido, as reflexões do arquiteto encontram uma profunda ressonância com reflexões pertinentes também ao campo da escultura. Essa relação entre escultura e arquitetura, considerada a partir da história da arte, remonta um percurso extenso. Vale pontuar a concepção de Naum Gabo, que, entre tantos artistas, considerou o espaço enquanto elemento essencialmente escultórico. Optou por procedimentos construtivos, mais do que pelo desbaste ou pela modelagem de uma massa sólida, empregando os materiais industriais utilizados na construção da cidade. Suas palavras, registradas no Manifesto Realista de 1920, definem sua visão sobre a escultura:

Negamos que o volume seja a expressão do espaço (...) rejeitamos a massa física como sendo um elemento plástico. (...) Consideramos o espaço como sendo um elemento novo e absolutamente escultórico, uma substância material (...) assim, o espaço se transforma em um dos principais atributos da escultura (GABO apud WITKOWER, 1989, p.287).

Naum Gabo utilizava o *plexiglass* para conferir transparência à escultura: espaço e escultura se fundiam. A partir da qualidade do material empregado, convocava as qualidades do espaço enquanto matéria-prima da obra. Se Gabo compreendia o espaço enquanto matéria, Bucci por sua vez busca compreendê-lo em termos de ações de deslocamento. O que conecta Gabo à proposta de Bucci é a possibilidade de conceber o espaço como determinante da obra.

O alcance imaginativo que os elementos da cidade sugerem são matéria para a escultura – disciplina correlata à arquitetura. Como recorda Francesco Careri, originalmente escultura e arquitetura não possuem funções distintas. “Seu campo de ação comum é a atividade de transformação simbólica do território (CARERI, 2013, p. 120)”. O autor lembra que o menir foi a primeira intervenção humana na paisagem que marcava o espaço verticalmente. Como elemento vertical, o menir era tanto escultura como arquitetura. Código de orientação do indivíduo no espaço, era usado como sinalização e compreendido como construção simbólica. Essa fusão, essa primordial indivisibilidade de funções, é interessante como possibilidade para observar nossos “menires contemporâneos”. Edifícios, torres, guias, antenas – elementos verticais simbólicos, marcos que desenham o *skyline*, compõem a matéria da cidade.

Ítalo Calvino, ao descrever uma de suas *idades invisíveis*, remete às qualidades de deslocamento aqui abordadas. Sua narrativa é a descrição de uma viagem, um deslocamento horizontal através do território, que, ao chegar a uma cidade, depara com a possibilidade do deslocamento vertical como ação que possibilita reconhecer o potencial estético e poético da paisagem:

Depois de marchar por sete dias através das matas, quem vai a Bauci não percebe que já chegou. As finas andas que se elevam do solo a grande distância uma da outra e que se perdem acima das nuvens sustentam a cidade. Sobe-se por escadas. Os habitantes raramente são vistos em terra: têm todo o necessário lá em cima e preferem não descer. Nenhuma parte da cidade toca o solo exceto as longas pernas de flamingo nas quais ela se apoia, e, nos dias luminosos, uma sombra diáfana e angulosa que se reflete na folhagem. Há três hipóteses a respeito dos habitantes de Bauci: que odeiam a terra; que a respeitam a ponto de evitar qualquer contato; que a amam da forma que era antes de existirem e com binóculos e telescópios apontados para baixo não se cansam de examiná-la, folha por folha, pedra por pedra, formiga por formiga, contemplando fascinados a própria ausência (CALVINO, 1990, p.73).

As alturas, para os habitantes de Bauci, remetem novamente à ação de deslocamento. O elemento vertical sugerido pelas estruturas de Bauci, com suas casas suspensas, são fortes referências para um entendimento da cidade enquanto paisagem.

Quando é então que se tem paisagem? Kant diz que é toda vez que o espírito se desprende de uma matéria sensível para outra, conservando nesta a organização sensorial conveniente para aquela, ou pelo menos sua lembrança. A terra vista da lua pelos habitantes da terra, o campo pelo cidadão, a cidade para o camponês. A montanha vista pelo desenho a voo de pássaro, mas também pela toupeira, que em vez de horizontes tem a toca. O paisagista é aquele que vê as coisas de um outro ponto de vista. Há paisagem sempre que o olhar se desloca, o desenraizamento é sua condição. (PEIXOTO, 2003, p. 354)

Esse desenraizamento parece condição para compreender o espaço enquanto paisagem. A ideia do mirante: vista de longe, a paisagem é algo que pode ser abarcado com a visão¹⁸. Michel de Certeau, a partir de um relato sobre a experiência de subir na mais alta torre de Nova York, entende esse exercício de ausentar-se como possibilidade de fugir à massa densa da cidade grande. O autor se pergunta qual seria a origem do prazer de ver o conjunto, e identifica, nesse exercício de ver a cidade do alto e assim “totalizar o mais desmensurado dos textos humanos” (CERTEAU, 2012, p. 157), o ato de deslocar o próprio corpo da grande massa que o absorve, desentrelaçando-o da amálgama que tritura toda a identidade. A vista abrangente do entorno seria também uma maneira de entender-se como indivíduo, como parte do todo. E, ao mesmo tempo, assim como os habitantes de Bauci, fascinar-se com a própria ausência.

Esse movimento descrito por Certeau sugere que seu desejo de compreender a própria individualidade está conectado ao exercício de observar o todo. É a ação de emergir que possibilita essa compreensão. Ou a relação com o espaço abrangente é que possibilita essa consciência de si. A reflexão de Michel Foucault fornece mais uma imagem para essa noção abrangente, quando ele próprio entende a si mesmo a partir de sua relação com o espaço. A partir das noções de direção e deslocamento compreende o espaço e a si. O corpo em relação ao espaço. Deslocar-se como um exercício de localização.

Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo [...] (FOUCAULT, 2013, p. 14).

Estar presente no mundo, reflexão composta pelo exercício de estar efetivamente e retirar-se para contemplar.

18 Vale sinalizar que esta afirmação é proveniente da conceituação de Milton Santos. O aprofundamento desta colocação não fará parte desse momento da pesquisa. Porém, optou-se por deixá-la presente enquanto nota. “A rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão. Assim, quando se fala em paisagem, há, também, referência à configuração territorial e, em muitos idiomas, o uso das duas expressões é indiferente. A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido, a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única” (SANTOS, 2006, p. 67).

2 REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS

São tantos os artistas que dizem pretender com sua arte estabelecer um modo de atingir o âmago do mundo, tocar a vida.

Agnaldo Farias

Uma seleção de referências artísticas do campo da produção escultórica colaboram para identificar a origem desta pesquisa, ao mesmo tempo em que apontam direções possíveis para o aprofundamento da investigação, tanto sob o ponto de vista conceitual como técnico.

O grupo de artistas aqui reunido representa diferentes momentos da arte moderna e contemporânea. Daqueles que desenvolveram sua obra desde as primeiras décadas do século XX aos primeiros anos da década de 1960 foram selecionados: Vladimir Tatlin, Alexander Calder, Alberto Giacometti e Constant Nieuwenhuys. Com produções situadas entre a década de 1960 e a atualidade: Gego (Gertrud Goldschmidt), Antony Gormley, Elvira de Almeida e Waltércio Caldas.

Embora por vezes distanciem-se em termos conceituais, a relação entre as obras aqui elencadas se dá por aproximação poética. Os procedimentos técnicos adotados por esses artistas, bem como as reflexões que embasam ou interpretam essas produções, constituem pontos de contato com os eixos que orientam a pesquisa como um todo. Dos eixos escala e espaço, qualificados pelos elementos visuais transparência, densidade, linha e sombra, desdobram-se algumas temáticas: relação obra e espaço; projeto enquanto obra; relação corpo-obra; transparência, luz e sombra; importância do registro fotográfico.

2.1 Vladimir Tatlin (Moscou, Rússia, 1885-1953)

Fotografia 8



Vladimir Tatlin, *Monumento à Terceira Internacional*, 1919-20
Disponível em: https://41.media.tumblr.com/tumblr_mbz8yzoA9M1robjlao2_500.jpg

Vladimir Tatlin, em acordo com o contexto político de seu país, projeta o *Monumento à Terceira Internacional* em 1919, partindo de uma concepção da relação entre espaço e escultura que compreende a estrutura enquanto a soma entre o objeto escultórico em si, o espaço gerado por ela e seus usos. Nega o volume enquanto massa e enquanto objeto isolado, assim como nega o isolamento do “artista de salão”. Afirmar sua posição comprometida socialmente, que alia o fazer artístico ao engajamento da construção de uma nova realidade.

“Propondo a escultura como estrutura, lançou novas luzes sobre sua sintaxe e, por extensão, para o espaço que ela produz” (FARIAS, 1997, p.76). Desse modo, a concepção da escultura enquanto articuladora e produtora de um significado do espaço, é base fundamental para refletir sobre a escultura no espaço público que, longe de ser um “adereço”, é entendido como um gerador de relações, como sendo o próprio espaço.

Existe nas propostas da vanguarda escultórica russa, sobretudo no trabalho de Vladimir Tatlin, uma latente possibilidade de se alterar a relação do sujeito com o espaço definido pelo cruzamento entre a escultura e o local. Ao contrário do processo de contemplação periférica do volume, a abertura das estruturas espaciais no construtivismo aponta à uma possibilidade de se deslocar entre as coisas, e não somente ao redor delas, pois a incorporação do espaço concreto no discurso artístico, colocou em questão a posição do sujeito no espaço, a possibilidade de uma fruição estética envolvendo a relação deste com a obra inserida espacialmente em um dado contexto (ROSA, 2005, p.7).

A partir de sua visão política aplicada à arte, almeja possibilitar o entendimento da realidade como algo transformável e não estático. O emprego de materiais industriais, comumente utilizado em outras obras desse mesmo autor, cria uma identificação entre a matéria da cidade e a matéria da arte.

O projeto, evidentemente, jamais se realizou, e talvez nunca se pudesse realizar com as limitadas condições técnicas disponíveis em Moscou naquele momento. Não se fizera, entretanto, apenas um gesto simbólico – um gesto que demonstra que o artista moderno era capaz de criar novos monumentos para simbolizar em materiais adequados as realizações de uma nova era; mas, para além disso, um novo tipo de arte, que conta com novos materiais como aço e vidro e que incorpora princípios dinâmicos em lugar dos estáticos, se criara e se tornara socialmente significativo (READ, 2003, p. 90).

O fato de este monumento não ter sido efetivamente construído traz também à luz o interesse sobre a questão do projeto enquanto obra, que resulta do registro fotográfico, dos esboços, somados às ideias expressadas verbalmente pelo artista. O fato de não ter sido levado a cabo seu projeto utópico, determinado por uma concepção de organização sociopolítica, quiçá configure seu alcance poético. Nesse sentido, a utopia ganha força poética pois a possibilidade em si contém propriedades imaginativas potentes para a própria significação da obra.

Fotografia 9



Simulação do projeto da obra *Monumento a Terceira Internacional* sobre a paisagem
Data e autoria não informadas.
Disponível em: <https://www.tumblr.com/search/Vladimir+Tatlin>

2.2 Alexander Calder (Pensilvânia, EUA, 1898 – Nova York, EUA, 1976)

A obra de Alexander Calder pode ser abordada a partir de diferentes aspectos. Desde a forma como o artista manipula e dá vida ao *Circo* (fotografia 10), como o convite que seus *móviles* fazem ao observador a colocá-los em movimento (fotografia 11), ou em grande escala, que convocam o observador ao deslocamento em torno das estruturas, a penetrar, atravessar o espaço ocupado, a entender a escultura como parte do ambiente construído na cidade, ou como parte da monumentalidade da paisagem natural em campo aberto (fotografia 18).

Sua obra torna-se marcante por seus aspectos de ludicidade e leveza, o deslocamento das chapas suspensas a partir de um sopro, as performances do *Circo*. A ludicidade e o humor são próprias de sua linguagem poética.

Fotografia 10



Alexander Calder, *Circo com mini stable*, 1926
LÉVY-KUENTZ, F. Calder, *sculpteur de l'air*, 2009¹⁹

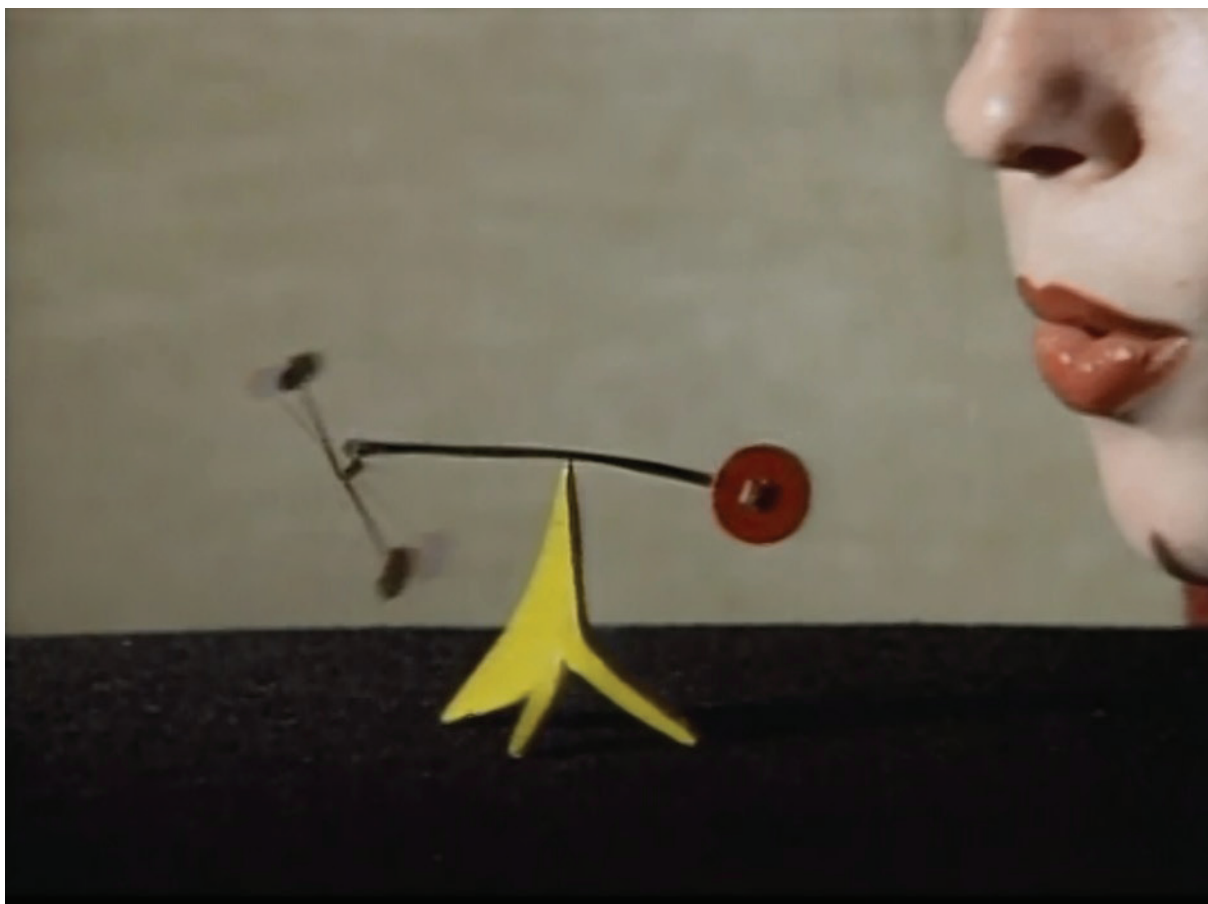
O *Circo*, criação de caráter lúdico, presume manipulação e atuação que torna viva sua representação do circo. Em suas experiências cinéticas – tanto o *Circo*, como suas esculturas motorizadas, assim como seus *móviles* construídos com um delicado sistema de equilíbrio que permite que se movam com o vento – a incorporação do movimento real apresenta-se como elemento essencialmente plástico²⁰. No caso dos *móviles*, a possibilidade de colocar a obra em movimento é também um convite ao próprio observador que se coloca em relação à obra.

[...] diferente dos outros objetos artísticos, os de Calder não sofrem desse não-metotique que caracteriza aqueles. Na sua exposição de arte no Museu de Arte Moderna em Nova York, a gente se espantava de ver a falta de respeito, a falta de tabu que ali reinava, pois qualquer um podia chegar, e tocá-los, mexer, bulir e até empurrá-los com o pé. [...] é despida do esnobismo empertigado, cacetete e cerimoniosos que envolve e tão frequentemente a chamada grande arte dos museus e academias. É bonachona, ri-se de si mesma e quase nunca se desprende de certo dadaísmo larvado. [...] Não teme tampouco o contato direto do povo, ou as intempéries do ar livre, nem o barulho desrespeitoso dos mafuás [...] (PEDROSA apud ABRAÇOS, 2012, p. 183-4).

19 Algumas das imagens apresentadas foram retiradas do vídeo **Calder, sculpteur de l'air**, realizado por François Lévy-Kuentz (2009). O vídeo não menciona títulos, dimensões e materiais de cada obra, por este motivo essas informações não constam das legendas de forma completa.

20 De acordo com Mário Pedrosa, em seu texto **Calder, escultor de cataventos**, reproduzido na íntegra, como anexo, na dissertação de Gabriela Borges Abraços (2012, pp. 172-186). Conforme nota da autora, foi originalmente publicado no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 e 17/12/1944 e recolhido em ARANTES, O. (org.). **Pedrosa, Modernidade lá e cá**. São Paulo: Edusp, 2000.

Fotografia 11

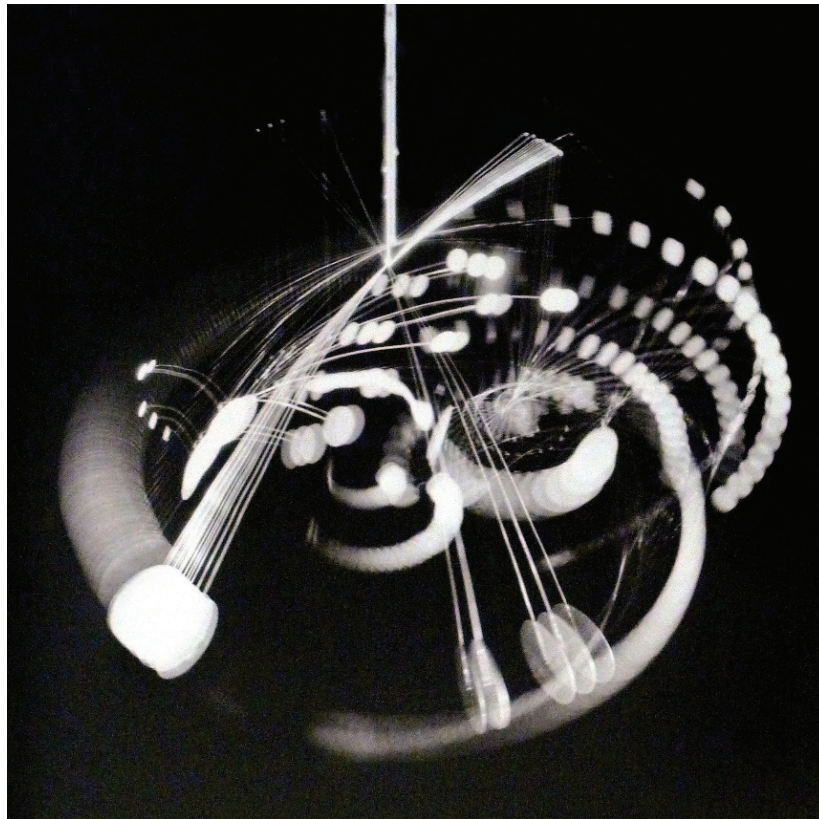
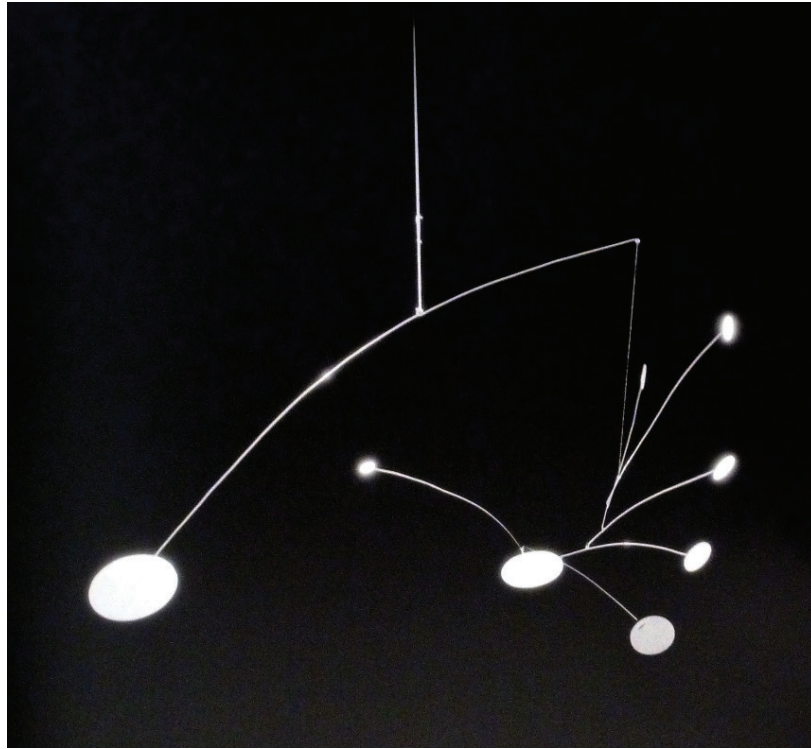


Alexander Calder. Mini *stabile* em movimento, ativado pelo observador
Data não informada. LÉVY-KUENTZ, F. **Calder, sculpteur de l'air**, 2009

Relacionada ao universo lúdico, a construção de pequenos cenários traz a questão da pequena escala como elemento poético. O universo diminuído conforma uma realidade para a qual nos transpomos, enquanto observadores, à escala do objeto em questão.

O uso do arame, material escolhido para suas primeiras criações escultóricas tendem a organizar o próprio espaço do vazio. Segundo Mário Pedrosa, com o emprego deste material, o artista obtém a transparência do volume, concebendo uma *organização espacial aberta* e a *unidade espacial total* (PEDROSA apud ABRAÇOS, 2012, p.176). O movimento real de seus *móviles* geram a impressão de um volume virtual²¹.

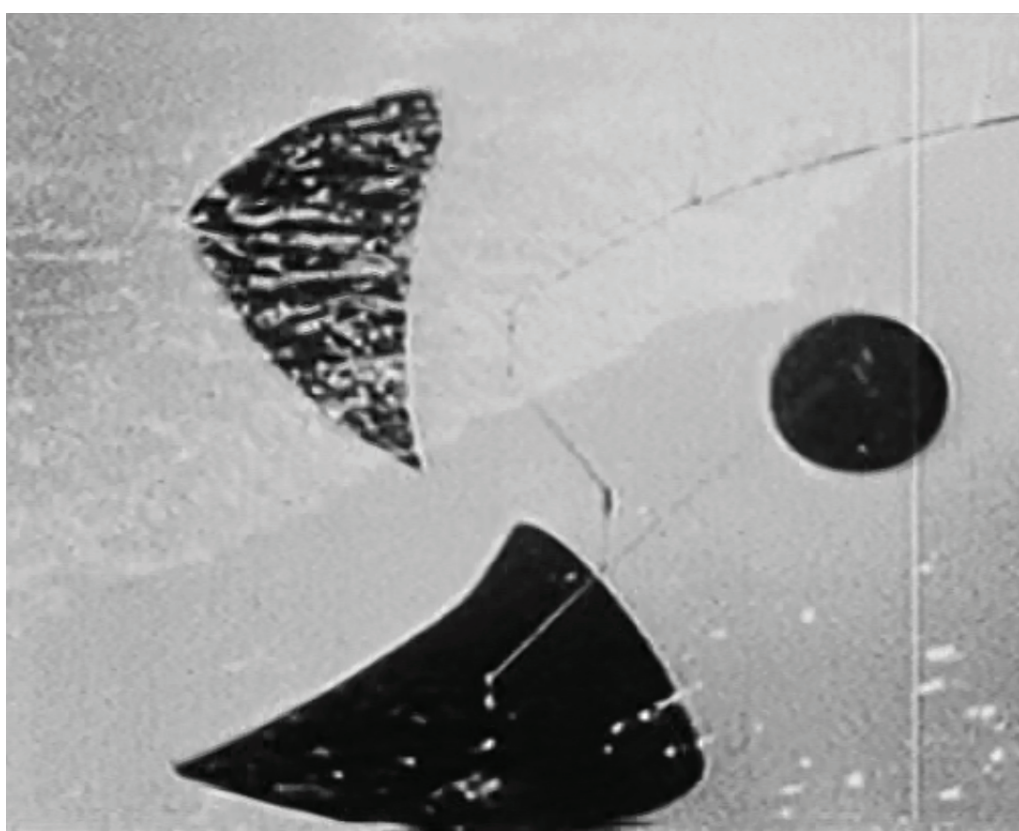
Fotografias 12 e 13



Alexander Calder. *Móvil* parado e em movimento, registrado por Herbert Matter
Data não informada. Calder by Matter, 2013³

Calder teve seu trabalho registrado por Herbert Matter, fotógrafo que explorou o registro do movimento, as possibilidades de iluminação e a relação com a sombra. Nesse processo, o registro fotográfico originou uma segunda obra, que não o retrato da própria escultura, mas a apropriação dos recursos da fotografia como geradora de outras relações possíveis entre luz e escultura. A sombra incorpora-se à obra de Calder, é material de que é composta a escultura. Seus trabalhos foram registrados também em relação ao espaço externo.

Fotografia 14



Alexander Calder. Sombra de um *móBILE*, projetada sobre a praia
Data e dimensões não informadas. LÉVY-KUENTZ, F. **Calder, sculpteur de l'air**, 2009

Os *estábiles* de Calder foram realizados em pequena e grande escala, apresentados como um *kit* que se assemelha a uma coleção ou brinquedo, acomodados em uma caixa de charuto. A possibilidade de relação com o espaço real que as obras em pequena e grande escala oferecem, embora pareçam diferentes, são também complementares. Pequeno, íntimo, lúdico, secreto, visão do detalhe; grande, urbano, monumental, universal, visão abrangente. “A miniatura é uma das moradas da grandeza (...). A miniatura se estende até as dimensões de um universo” (BACHELARD, s/d, p. 120-122).

Fotografia 15



Alexander Calder. *Louisa's 43rd Birthday Present*, 1948
Chapa de metal, arame, pintura e caixa de charuto. Dimensões não informadas.
Calder Foundation, New York / Art Resource, NY

Seus *stables* em grande escala dialogam com a escala arquitetônica da paisagem. As palavras de Mário Pedrosa, aludem a sensibilidade e a importância da arte construtiva abstrata presente no espaço da cidade, e colaboram para resgatar as questões já expostas no primeiro capítulo: qual seria o lugar da arte no espaço público? Para o crítico:

Essa é uma arte, pois, que não se separa da vida (...), tende a impregnar com sua sedução o ambiente da vida moderna; e resiste, galharda, aos iluminados espaços do ar livre, nos livrando das estátuas indefectíveis das praças e jardins públicos, de homens a cavalo, ou de barba ou de espada, quando não de fraque ou de camisolão. Mas pode povoar essas praças e esses jardins de coisas nunca vistas, de sugestões de mundos e de bichos desconhecidos, de fábulas novas, de sonhos, de imaginações e silêncios revivificantes... que se mistura, para dar realce e beleza, às atividades industriais da vida moderna.(...) (PEDROSA apud ABRAÇOS, 2012 p. 185).

Fotografia 16

Alexander Calder, *Flamingo*, 1974

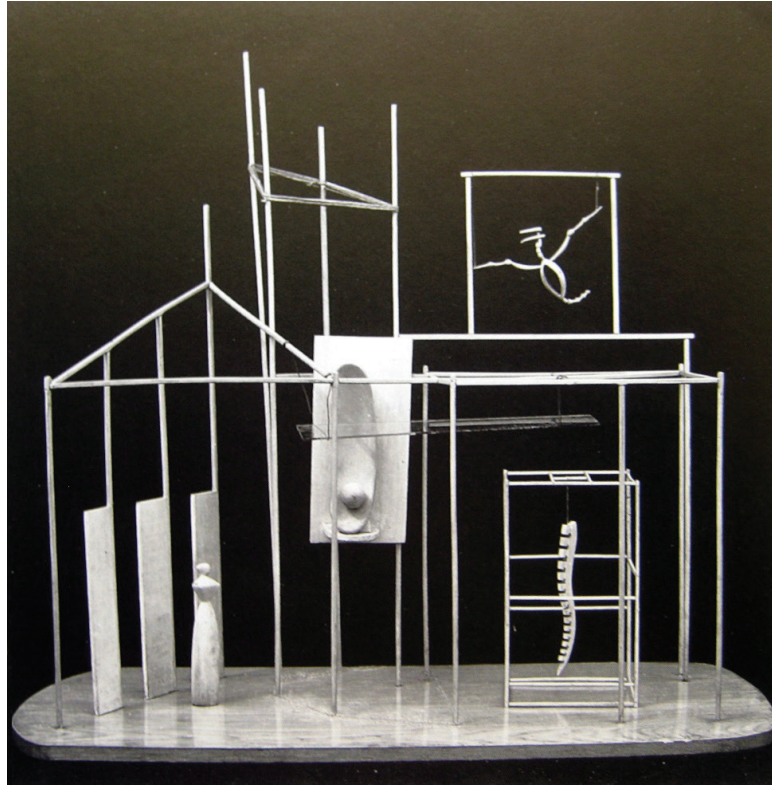
Registro da escultura em relação à paisagem da cidade de Chicago

2.3 Alberto Giacometti (Borgonovo, Suíça, 1901 – Coira, Suíça, 1966)

Alberto Giacometti trabalha a questão da escala de maneiras diferentes em sua trajetória. Na fase em que esteve ligado ao movimento surrealista, concebeu pequenos cenários sobre uma base, ou dentro de ambientes delineados por linhas, como gaiolas. Giacometti descreve *O palácio as quatro horas da manhã* (fotografia 19), como se estivesse dentro dele, e descreve sua percepção espacial imaginária:

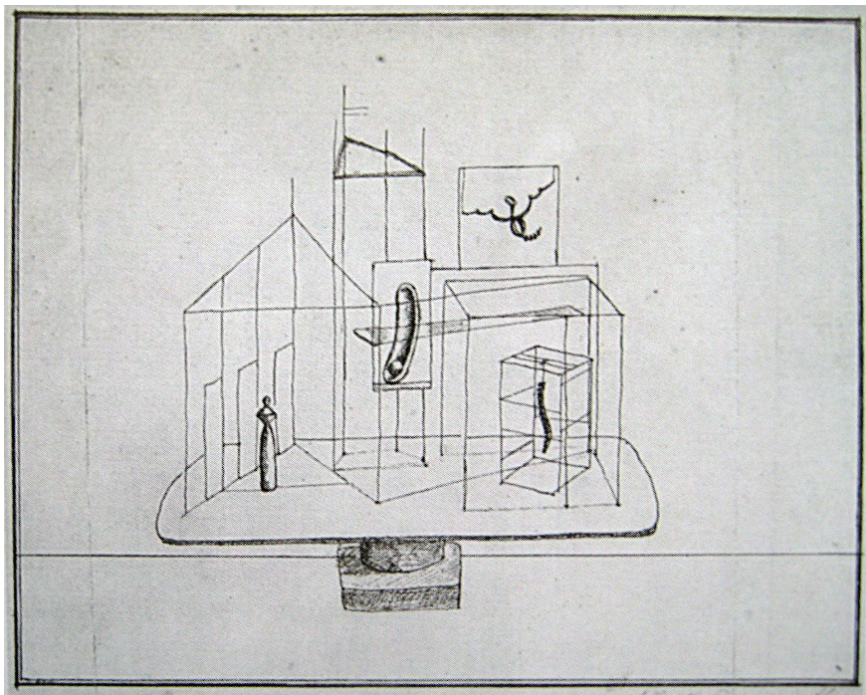
Giro no vazio. Em plena luz do dia contemplo o espaço e as estrelas que atravessam a prata líquida à minha volta... sempre de novo sou cativado pelas construções que me deliriam, e que vivem em sua surrealidade – um belo palácio, o chão ladrilhado sob meus pés, preto, branco, vermelho, o feixe de colunas, o sorridente teto de ar, e os mecanismos precisos que não tem uso algum (GIACOMETTI apud READ, 2003, p. 155).

Fotografia 17



Alberto Giacometti, *Le Palais à quatre heures du matin*, 1932
 Dim. 63 x 71 x 40 cm (BONNEFOY, 2012)

Fotografia 18



Alberto Giacometti, *Le palais à quatre heures du matin*, 1932
 Nanquim. Dim. 21,5 x 27 cm (BONNEFOY, 2012)

De fato, a intenção de Giacometti era vê-la em grande escala. O artista almejava que esta escultura funcionasse como maquete de um espaço real a ser construída na proporção da escala humana, para que pudesse ser adentrada. A base da escultura é como um pequeno palco, “um fragmento do espaço real alterado”, em continuidade com relação ao espaço do real⁴, talvez em consonância com a busca surrealista por aspectos não visíveis da realidade em suas deambulações. Como descreve Giacometti, sua obra:

Construção de um palácio com um esqueleto de pássaro e uma coluna espinhal numa gaiola e uma mulher na outra extremidade. Um modelo para uma grande escultura de jardim, eu queria que as pessoas pudessem caminhar sobre a escultura, sentar-se nela, debruçar-se sobre ela (GIACOMETTI apud CHIPPI, 1996, p. 610).

Posteriormente, encontrou um modo próprio para tratar do tema da figura humana, representando-as com a intenção de exprimir a relação espacial real, relativizando o modelo das representações escultóricas clássicas, a estatuária em tamanho “natural”. Como qualidade da relação espacial, sua solução foi moldar imagens como vistas à distância. Esse recurso imprime uma sensação de deslocamento do observador com relação à peça. Embora próximos fisicamente em relação ao objeto, permanecemos distantes da imagem representada. Giacometti deu à escultura a representação da distância.

Indo de encontro ao classicismo, Giacometti restituiu às estátuas um espaço imaginário e indiviso. Ao aceitar de saída a relatividade, encontrou o absoluto. É porque ele foi o primeiro a ousar esculpir o homem tal como vemos, isto é, a distância. (...) Cria sua figura “a dez passos” ou “a vinte passos”, e o que quer que você faça, ela ali permanece. Assim, ei-la que salta para o irreal, pois a relação dela com você já não depende de sua relação com o bloco de gesso: a arte é libertada. (...) Sabemos agora de que lagar Giacometti se serviu para comprimir o espaço: apenas de um, a distância; ele põe a distância ao alcance da mão, traz diante de nossos olhos uma mulher distante – e que permanece distante mesmo quando a tocamos com a ponta dos dedos. ‘No entanto’, se dirá, ‘não é possível. Não é possível que um mesmo objeto seja visto de perto e de longe a um só tempo.’ Logo, não é o mesmo: é o bloco de gesso que está perto, é o personagem imaginário que está longe (...). Assim que os vejo, tomo consciência deles, eles irrompem em meu campo visual como uma ideia em minha mente, apenas a ideia possui essa translucidez imediata, apenas a ideia é de golpe tudo o que ela é. (SARTRE, 2012, p. 29-31)

4 KRAUSS, op cit. p. 142

Fotografia 19



Alberto Giacometti, *Figurines en plâtre*
Foto: Marc Vaux, 1946 (BONNEFOY, 2012)

Trabalhando a partir da modelagem em gesso, a busca de Giacometti seguia na direção da busca do elementar, da concepção de uma forma sem excessos, desengordurada, drenada, pois nada há de excessos no homem vivo, em seu corpo tudo é função (SARTRE, 2012, p. 22-23).

Mesmo com o emprego de um material opaco, sua maneira de olhar o mundo almejava ir ao encontro de sua essência, em busca da totalidade, por um sentido de conjunto a partir desse entendimento estrutural buscava. A argamassa dúctil do gesso foi por suas mãos desintegrada, reduzida ao mínimo necessário. Giacometti comenta que, para ele, as figuras não eram uma massa compacta, porém uma espécie de construção transparente.⁵

Fotografia 20

⁵ Alberto Giacometti, *Carta a Pierre Matisse*, 1947 (apud CHIPP, 1996, p. 609).



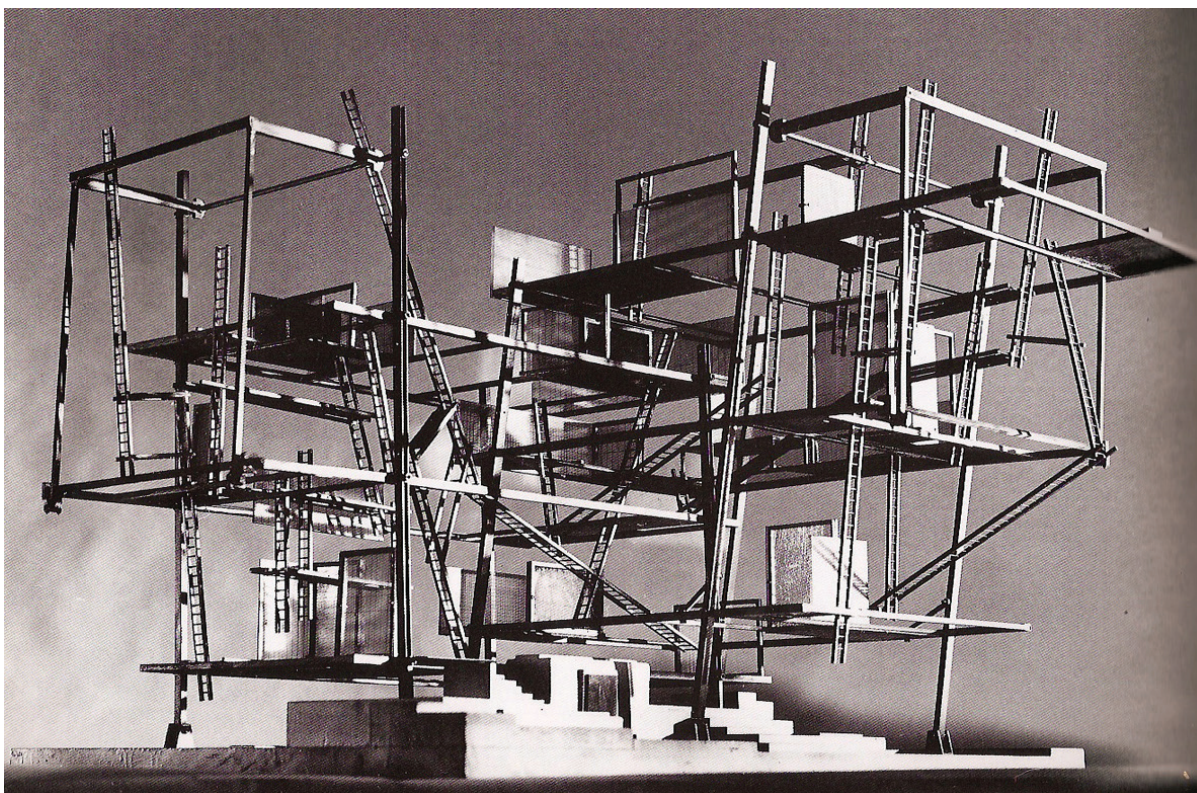
Alberto Giacometti, *La place II (quatre hommes et une femme)*, 1947-48
Dim. 24 x 63 x 53 cm (BONNEFOY, 2012)

2.4 Constant Nieuwenhuys (Amsterdam, 1920 – Utrecht, 2005)

De um ponto vista prático, *New Babylon* (a cidade do futuro) é formada por uma série de setores – de 20 a 50 hectares cada – situados cerca de 16 metros acima do solo e conectados entre si, que se espalham em todas as direções através da paisagem. Assim, emerge uma única metrópole, cobrindo a Terra como uma rede. O solo, livre, recebe o tráfego e a agricultura, a natureza e os monumentos históricos, enquanto que as lajes transformam-se em aeroportos e *boulevards*. Todos os setores consistem em vários patamares: elementos móveis permitem a utilização e adaptação dos espaços em função das necessidades e cada setor conta com um ou mais hotéis permanentes. Com exceção a estes, os espaços interiores são de uso comum e não desempenham outra função senão a de ambiente artístico⁶ (CONSTANT apud PLAYGROUNDS, 2014, p. 166).

Fotografia 21

⁶ Tradução livre da autora, a partir da versão em espanhol: “Desde el punto de vista prático, *New Babylon* (la urbe del futuro) está formada por una serie de sectores – de entre 20 y 50 hectáreas cada uno – situados a unos 16 metros del suelo y conectados entre sí que se propagan en todas las direcciones a través del paisaje. De ese modo, emerge una única metrópoli, que cubre le Tierra como una red. El suelo, despejado, alberga el tráfico y la agricultura, la naturaleza y los monumentos históricos, en tanto que las cubiertas hacen de aeropuertos y bulevares. Todos los sectores constan de varias plantas: unos elementos móviles permitan usar y adaptar los espacios en función de las necesidades y cada sector conta con uno o varios hoteles permanentes. A excepción de éstos, los espacios interiores son de uso común y no desempeñan otra función que la de medio artístico”.



Constant, *New Babylon*

Maquete. Data e dimensões não informadas. Disponível em: <http://constant-new-babylon.tumblr.com/>

Concebida na década de 1960 e desenvolvida enquanto proposta por cerca de vinte anos, *New Babylon* é o protótipo para uma cidade suspensa, nômade, lúdica e não utilitária. Para Constant, a cidade nômade seria uma proposta alternativa à cidade sedentária: construída continuamente, como um corredor ao redor do mundo, sua população flutuante habitaria todo o globo, em errância eterna, num mundo sem fronteiras ou nacionalidades. Seria construída coletivamente, orientada pela “criatividade arquitetônica”⁷.

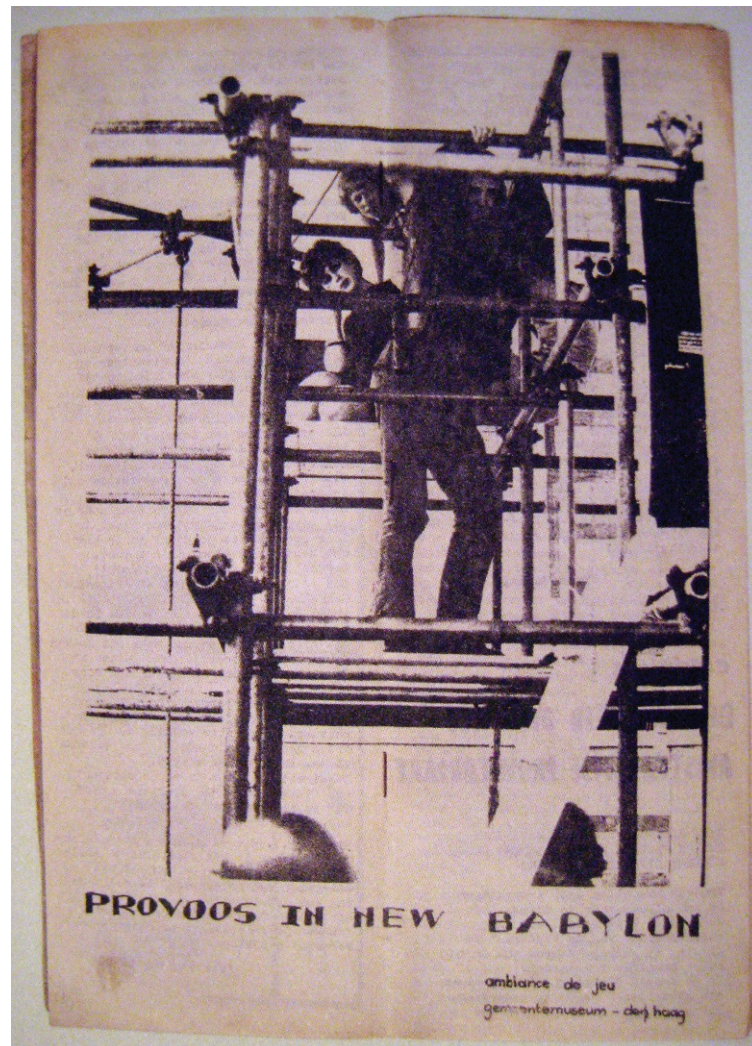
Cidade utópica, *New Babylon* era projeto para ser executado dali há 50 ou 100 anos, segundo as palavras de Constant, quando a automação e o desenvolvimento tecnológico já teriam alcançado seu auge, libertando as pessoas de jornadas longas de trabalho, onde o tempo livre seria imperante. “(...) A cidade moderna está morta, vítima da utilidade. Nova Babilônia é um projeto de cidade onde se pode viver. E viver quer dizer criar.”⁸ Para Constant, a satisfação e autorealização individual constituíam-se como metas sociais primárias de uma sociedade livre.

⁷ A construção de situações, a modulação da cidade em função de práticas lúdicas e CARERI, 2013, p. 101-104

⁸ As palavras de Constant foram publicadas originalmente em *Nouvelle Babylone* (1960), citadas por Paola Berenstein Jacques (JACQUES apud CARERI, 2013, p. 11).

oníricas, visa a um espaço existencial que possibilite a deriva e os encontros. *Urbes* em perpétuo movimento – transportes contínuos e reconstruções permanentes – engendrando uma nova realidade que só se materializa em acontecimentos. Uma arquitetura da deriva – cidade em movimento para habitantes – viajantes – baseada em espaços flexíveis e lúdicos (PEIXOTO, 2003, p. 363).

Fotografia 22



Constant, *Provoos in New Babylon*
 Revista PROVOO 4, Amsterdam, 25/10/1965 (PLAYGROUND, 2014)

Tanto a construção suspensa quanto a concepção do projeto enquanto estrutura aparente permitem que a abrangência da visão seja potencializada, trazendo novamente a qualidade da transparência como propriedade visual e poética. Constant remete a seus ideais sociopolíticos e não às questões plásticas de sua obra. Porém, pensadas no contexto dessa pesquisa, é possível trazer novamente que a qualidade da transparência é uma opção para representar sua concepção de coexistência.

Fotografia 23



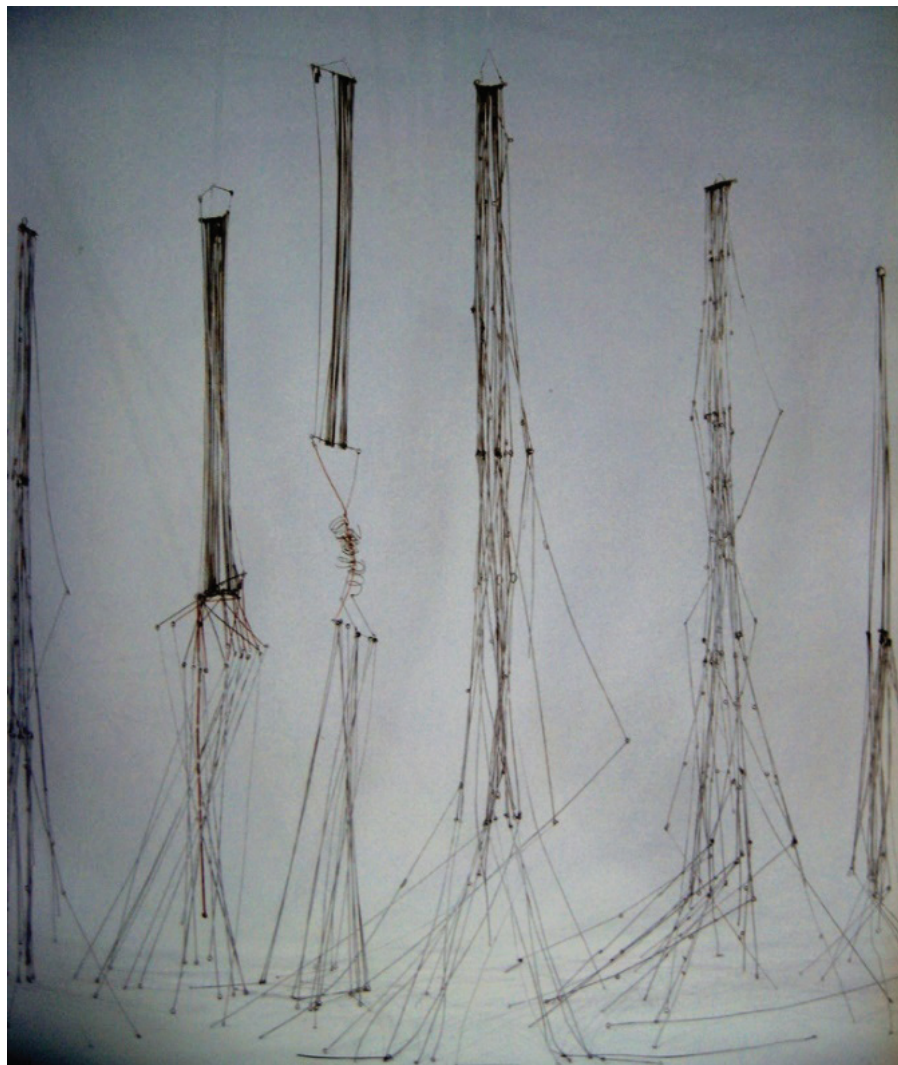
Constant. Imagem do portfólio litográfico de *New Babylon*, 1963

Litografia. Dimensões não informadas.

Disponível em: <http://www.beineckepostwar.com/#!constant-and-new-babylon/cd0n>

2.5 Gertrud Goldschmidt – Gego (Hamburgo, Alemanha, 1912 – Caracas, Venezuela, 1994)

Fotografia 24



Gego, *Choros*, 1970
Aço inoxidável. Dimensões variáveis (h= 2m) (FRAMIRES, 2006)

A artista alemã naturalizada venezuelana Gertrud Goldschmidt, conhecida como Gego, traça sua poética em torno da questão da transparência. Herdeira da tradição moderna que nega a massa como princípio escultórico, compôs sua obra sobre a poética da transparência, sustentando seu entendimento a respeito do espaço como elemento componente da obra, articulando os vazios entre as linhas construídas.

Gego estava ocupada em criar formas que fizessem a percepção articular os elementos visíveis e invisíveis do espaço. Interessava-se pelo microcosmos e buscava compreender aquilo que envolve, que está entre e por dentro do que se apresenta visível. Ela comparava

o procedimento científico de investigação da estrutura dos átomos, da mais ínfima partícula de matéria, com o exercício intuitivo do artista, que com o mesmo interesse, busca métodos criativos para tornar visível o microcosmos, para compreender a matéria que preenche os vazios do espaço, fazendo do invisível, visível, segundo suas reflexões.

Para isso, escolhe o arame de aço como material principal, tendo a linha como síntese da estrutura. Os elementos da leveza e dos elementos em suspensão, da fragilidade e do equilíbrio precário são aspectos interessantes na construção dessa poética. Se tradicionalmente a escultura começava onde o espaço terminava, e o estudo do volume estava relacionado ao diálogo entre luz e a qualidade da superfície entalhada ou modelada, Gego define a linha como elemento construtivo e revela a busca por outras qualidades de relação com a luz:

A opacidade se vê transformada em translucidez. Na obra de Gego, a transparência surge de uma decisão crítica: sua rejeição, desde o início, da ideia tradicional de escultura [...] e o conseqüente abandono das convenções desse meio (massa, volume), em busca de modos não convencionais para articular a propriedade da luz no espaço. Referindo-se a essa mudança radical em seu trabalho, a transparência nos traz às operações de percepção (ver através do vazio) [...]. (RAMIREZ, 2006, p. 23-24)⁹

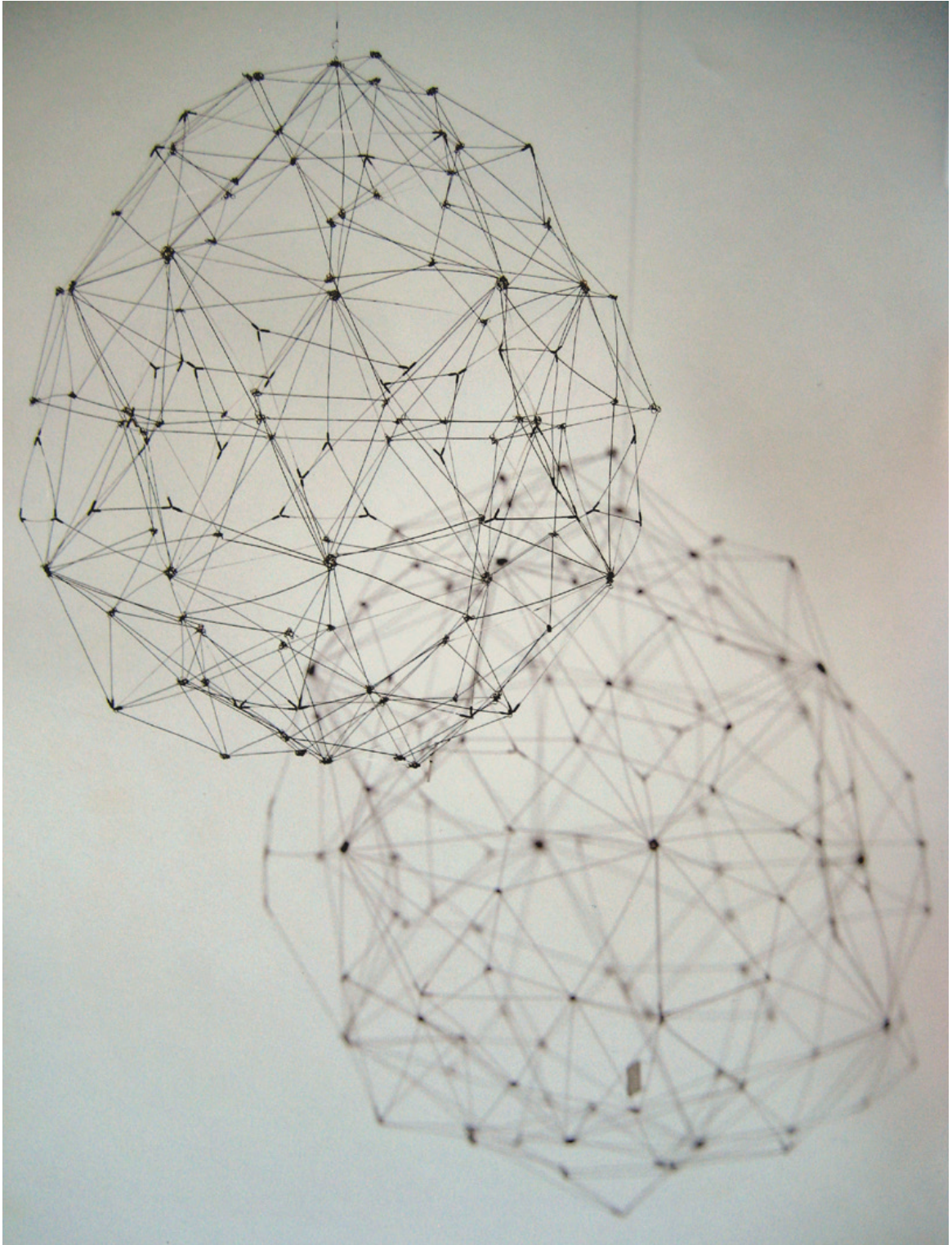
O pensamento da artista sobre a linha como elemento estrutural e poético é relevante para aprofundar a pesquisa da relação entre obra escultórica e ambiente, explorando suas relações, limites, possibilidades de compor com as interferências, a partir do diálogo com elementos presentes no espaço.

Trinta anos atrás, fui treinada como arquiteta, comprometida em desenhar linhas com um significado definido, linhas que sempre determinar formas ou espaços como um símbolo de limite, nunca com vida própria. Muitos anos depois, eu descobri o encanto por si mesma, a linha no espaço assim como a linha traçada sobre uma superfície, e o nada entre as linhas e o lampejo quando se cruzam, quando são interrompidas, quando uma cor ou tipo diferente. Eu descobri que, por vezes, o entrelinhas é tão importante quanto a própria linha. (...) (GOLDSCHMIDT apud HUIZI; MANRIQUE, 2005, p. 169)¹⁰

9 Tradução livre, a partir do original em espanhol: “[...] *La opacidad se ve transformada en translucidez. En la obra de Gego, la transparencia surge de una decisión crítica: su rechazo, desde un principio, de la idea tradicional de escultura [...] y su conseqüente abandono de las convenciones de esse medio (masa, volumen) en busca de modos fuera de lo convencional para articular dicha propiedad de la luz en el espacio. En referencia a esse cambio radical em su obra, transparencia nos remite hacia las operaciones perceptuales (ver a través del vacío) [...].*” (RAMIREZ, 2006, p. 23-24)

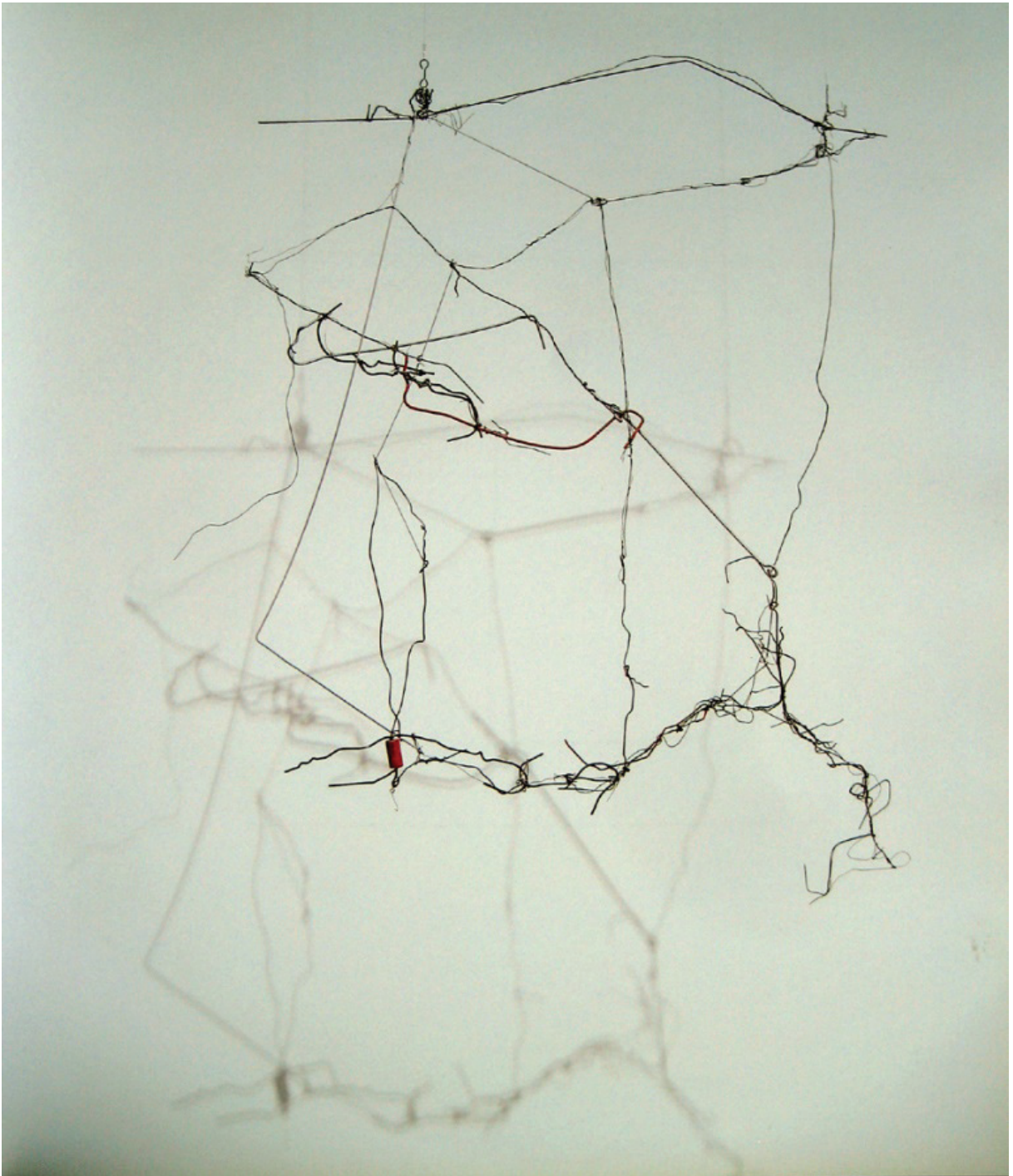
11 Tradução livre, a partir do original em espanhol: “*Hace treinta años yo fui entrenada como arquitecto, comprometida a dibujar líneas con un significado definido, líneas que siempre determinan formas o espacios como símbolo del límite, nunca con una vida propia. Muchos años después descubrí al encanto de la línea por sí misma, la línea en el espacio así como la línea dibujada sobre una superficie, y la nada entre las líneas y el destello cuando se cruzan, cuando son interrumpidas, cuando son de uno color o tipo diferente. Descubrí que algunas veces el entrelineas es tan importante como la línea en sí misma.* (...)”

Fotografia 25



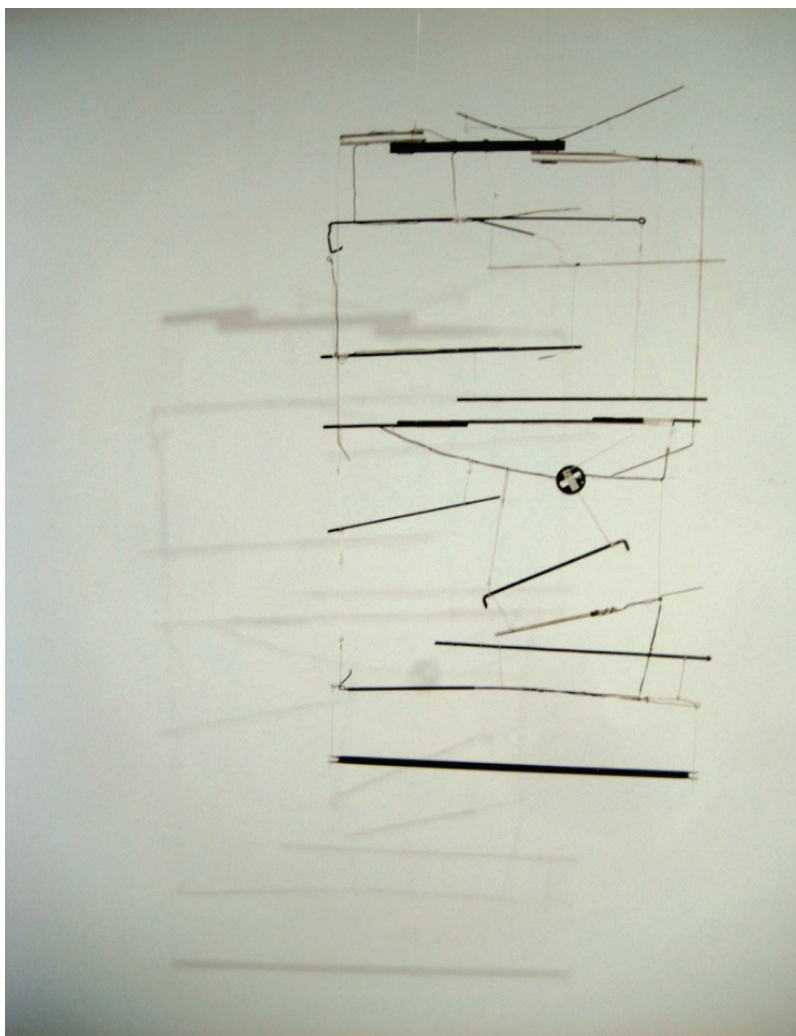
Gego, *Esfera número 5*, 1977
Aço inoxidável. Dim. 80 cm (diâmetro) (RAMIRES, 2006)

Fotografia 26



Gego, *Dibujo sin papel 85/11*, 1985
Aço inoxidável e materiais variados. Dim. 90 x 50 x 50 cm (RAMIRES, 2006)

Fotografia 27

Gego, *Dibujo sin papel 86/8*, 1986

Aço inoxidável e materiais variados. Dim. 29 x 19 cm (RAMIRES, 2006)

2.6 Antony Gormley (Londres, Reino Unido, 1950)

O corpo no espaço pode ser considerado uma grande temática para Antony Gormley. O sentimento de estar no mundo, do corpo como elemento contínuo ao espaço, e a questão do limite norteiam sua obra. Esse sentimento está presente, como ele próprio relata, desde a infância, quando sozinho em seu quarto, debaixo dos lençóis, sentia o espaço em sua dualidade: de quente, apertado e claustrofóbico, tornava-se amplo, imenso, imaginativo.¹¹ Este era então o espaço mínimo necessário para uma pessoa para estabelecer abrigo.

Fotografia 28

¹¹ Este relato consta na entrevista concedida a Marcello Dantas, curador de sua exposição, que ocorreu em São Paulo, em 2012.



Antony Gormley, *Sleeping place*, 1973

Disponível em: <http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/233#p2>

[...] essa ideia de condição de extremidade liminar da vida: eu sempre quero questionar porque deveria haver qualquer limite. Você poderia dizer que, quando alguém fecha os olhos, isso é uma negação da nossa percepção primária, mas isso permite que você se sinta contínuo com o espaço. (GORMLEY. Antony Gormley entrevistado por Marcello Dantas e Catarina Duncan. [2012] Entrevistador: Marcello Dantas. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2012, p. 29-30)

Pontuam-se aqui duas situações nas quais se trata a relação da figura humana que ora se torna o próprio espaço e nele se dilui, ora nele se insere, se posicionando “em relação a”.

Em *Domainfield* (2003), observa-se a “dissolução” da figura humana como uma imagem transparente no espaço, construída com barras de aço inoxidável de vários comprimentos, que compreendem uma instalação de 287 esculturas. O artista convocou a colaboração de voluntários das cidades de Gateshead e New Castle (Reino Unido), com idades entre 2 e 85 anos. Seus corpos foram moldados e a partir do molde construíram-se as figuras em aço. Segundo o artista, o trabalho não se resume à instalação das esculturas em um determinado espaço. É o movimento das pessoas entre as peças que faz o trabalho.

Como transformar os espaços que as pessoas deslocam em um campo coletivo de energia – em outras palavras, assumir a ideia de extensão espacial a partir da ideia de singularidade, produzindo um campo expandido para um campo envolvente de unidades individuais de energia?¹²

Fotografia 29



Antony Gormley. *Domain field*, 2003

Dimensões variáveis. FIZ, 2006.

Disponível em: <http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/222#p5>

Domain field remete à dissolução da matéria, sugerindo que o corpo seja o próprio espaço, que somos feitos do espaço, parte da mesma matéria. Antony Gormley retoma a busca moderna pelo espaço como constituinte da obra mas, por trabalhar com a figura humana, expande essa visão para o corpo enquanto matéria e o corpo enquanto espaço. Essa concepção lembra aquela estrutura transparente que buscava Giacometti.

De modo diferente à sua obras soldadas, em *Event horizon* (2007), a figura humana fundida em bronze, a partir do modelo do corpo do próprio artista, é posicionada em relação a paisagem da cidade, tanto no nível do chão como sobre os edifícios.

Antony Gormley está interessado em fazer com que a quietude de uma estátua se transfira para o corpo de quem a contempla. Ele registra essas reações, sua intenção é a de que por um instante o fluxo contínuo e acelerado pare. Ressalta que as esculturas não são estátuas. São indicativos da presença de qualquer corpo que participa do mesmo espaço.

Esse posicionamento passa a conferir sentido, supõe um deslocamento, sendo possível questionar o que é propriamente estar no espaço. A partir do feito de estar no topo de um edifício, como seria a vista de lá? Como seria o vento? A imagem do corpo habitando as alturas sugere ações como: mirar, escalar, alcançar, acessar. O que é questionar-se sobre essas ações no espaço da cidade?

12 Tradução livre do original em inglês: “How can you make the spaces that people displace into a collective energy field - in other words take the idea of spatial extension from the idea of a singularity, producing an expanded field to an immersive field of individual packets of energy?”

[...] qual é a relação entre a liberdade de nossa imaginação e a filosofia física que nos rodeia nos quartos que vão para os edifícios e daí para as ruas, praças e cidades? Por que precisamos moldar nosso segundo corpo nesses *habitats* sofisticadamente projetados? É uma questão que sempre está presente. Eu amo arquitetura: eu visito edifícios com o mesmo grau de emoção que visitaria os Budas de Bamiyan ou os Guerreiros de Xian ou Stonehenge. [...] São todos correlativos físicos e objetivos para a nossa capacidade de sonhar com os olhos abertos, de fazer um equivalente da imaginação humana que abranja o espaço. (GORMLEY. Op cit, p. 28-29)

A escala da paisagem em relação à escala do corpo, a imagem do corpo habita a cidade densa. Ao instalar esculturas em vários locais da cidade, o campo da instalação passa a não ter a definição de contorno. Para quem está na rua em deslocamento, elas entram e saem do campo de visão, podem ser observadas de perspectivas diferentes. Segundo o artista¹³, uma das implicações da *Event horizon* é que quem as observa terá uma incerteza sobre o escopo do trabalho: ao notar que se repetem, não sabe ao certo sobre como se propagam pelo espaço e qual a quantidade de figuras. Além das que se pode ver, quantas mais ainda permanecerão fora do alcance da visão? Segundo as palavras dele:

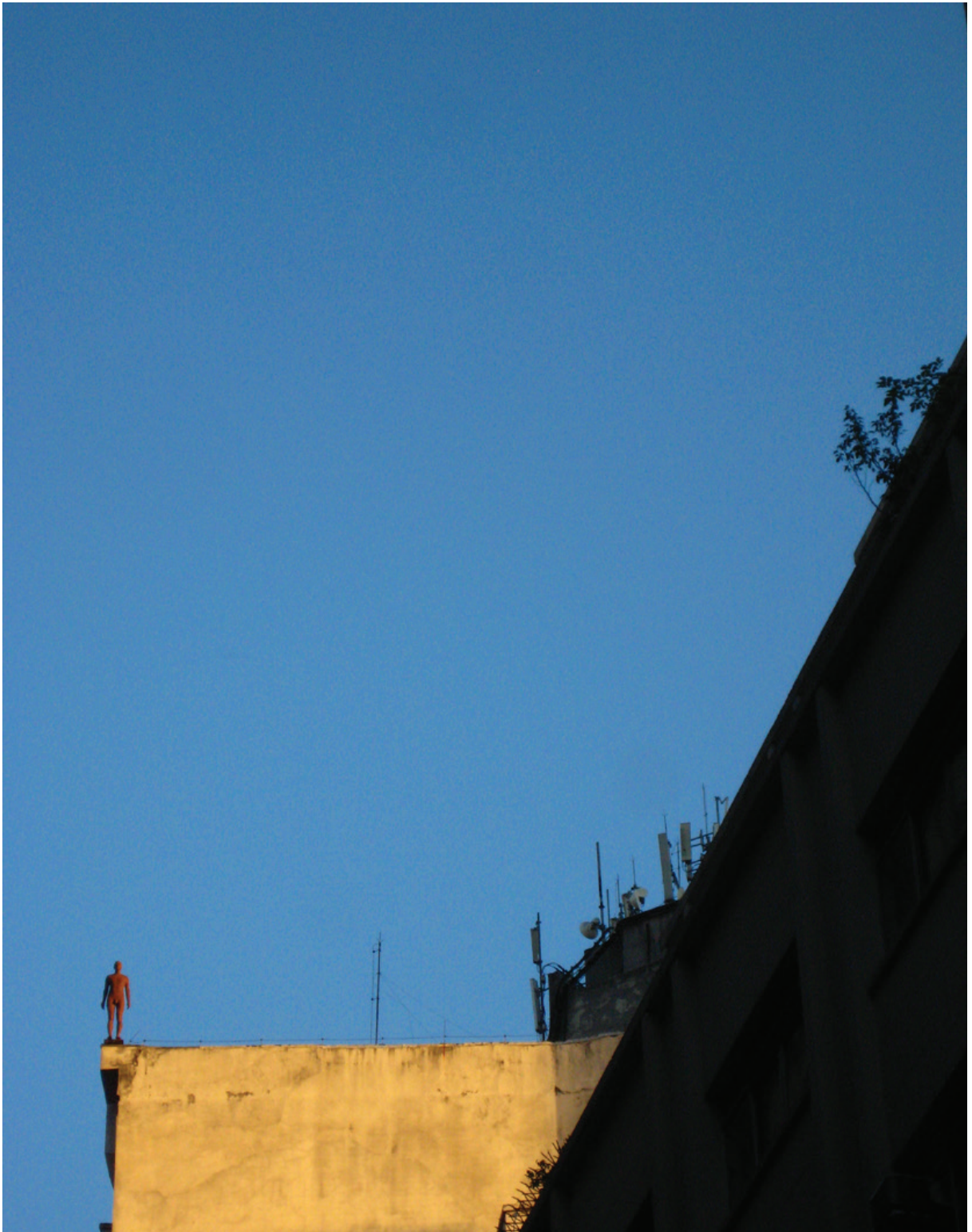
Event horizon espera ativar o horizonte para encorajar as pessoas a olhar à sua volta. Nesse processo de olhar e encontrar, ou olhar e procurar, talvez alguém reavalie a própria posição no mundo e tome consciência de seu *status* de internalização (GORMLEY, 2007).¹⁴

13 GORMLEY. Disponível em: www.antonygormley.com/projects. Acesso em 13 mar. 2016.

14 Tradução livre do original em inglês: *EVENT HORIZON hopes to activate the skyline in order to encourage people to look around. In this process of looking and finding, or looking and seeking, one perhaps re-assesses one's own position in the world and becomes aware of one's status of embedment.*

Disponível em: <http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/256#p0>. Acesso em: 18 mar. 2016.

Fotografia 30

Antony Gormley, *Event horizon*, 2012

Dim. 189 x 53 x 29 cm. Instalada na Rua da Quitanda, São Paulo, por ocasião da exposição do artista no CCBB.
Foto: Luiza Sandler

Fotografia 31

Antony Gormley, *Event horizon*, 2012

Imagem da obra instalada sobre o prédio do Banco do Brasil, na Rua São Bento, São Paulo. Dimensões não informadas. Disponível em: <http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/256#p29>

Fotografia 32

Antony Gormley, *Event horizon*, 2007

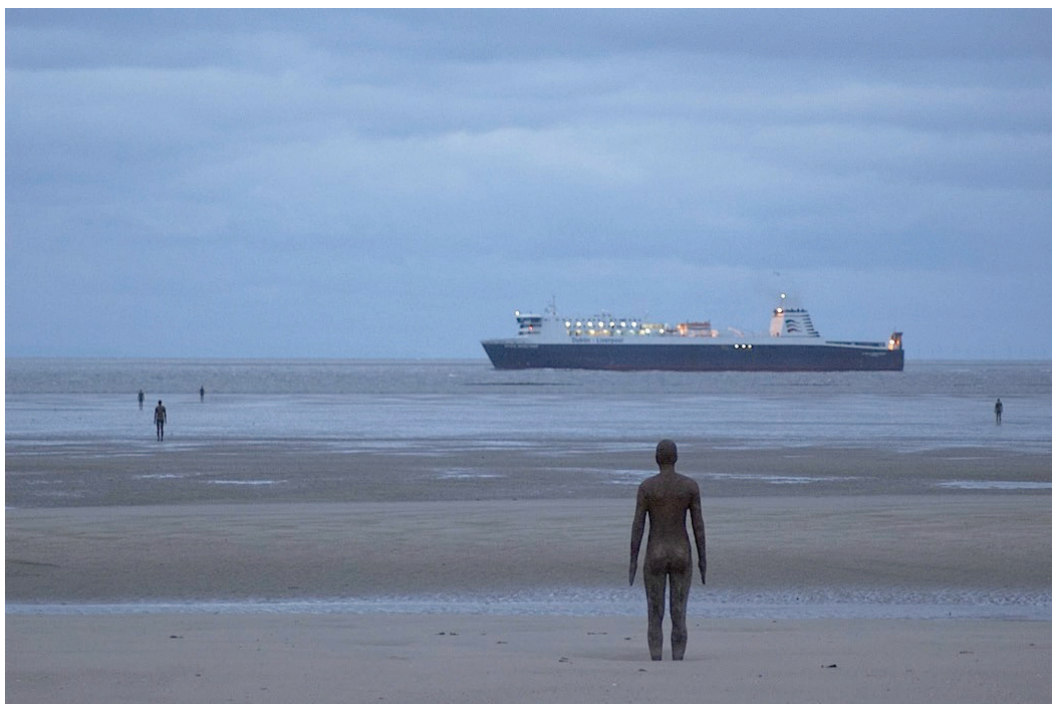
Instalação em Nova York. Dimensões não informadas.

Disponível em: <http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/256#p16>

Event horizon opera não somente com a questão do deslocamento em termos das diferentes posições ou locais em um espaço determinado (um corpo pisando no chão, um corpo nas alturas). Ele também realoca a escultura, deslocando-a para relacioná-la a diferentes paisagens. A obra se faz pela sucessão de situações nas quais a sua escultura está presente.

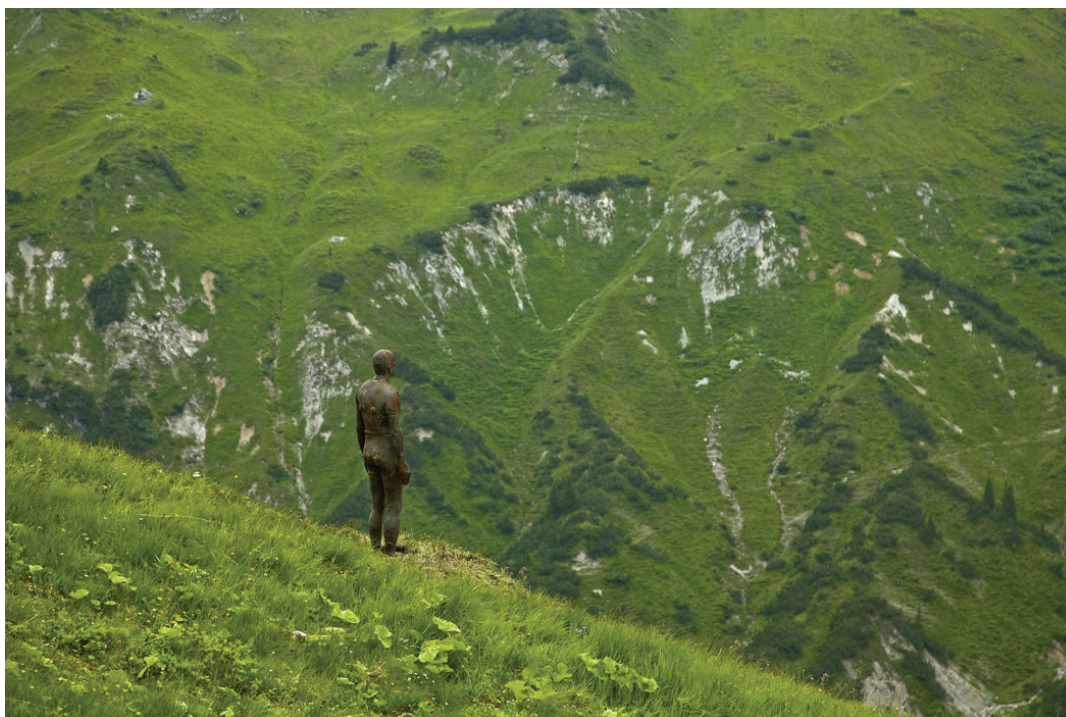
O registro fotográfico tem aí um papel importante. Gerando uma série de imagens de repetição da forma em vários locais que se sucedem, sugere também um deslocamento pelo mundo, uma quantidade de situações do corpo com relação ao espaço, passa a potencializar o próprio entorno como assunto. Nas séries *Horizon field* e *Another place*, assim como em outras série que desenvolve, o artista opera em paisagens distantes da cidade. Sua obra é a imagem da figura humana em relação à paisagem e não apenas o objeto escultórico enquanto obra única.

Fotografia 33



Antony Gormley, *Another place*, 1995
Wattenmeer, Cuxhaven, Alemanha. Descrição da obra: 100 esculturas em bronze distribuídas em uma área de 1,75 km². Disponível em: <http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/230#p17>

Fotografia 34



Antony Gormley, *Horizon field*, 2010-12
Descrição da obra: 100 figuras de ferro fundido distribuídas por uma área de 150 km² em diversas comunidades na Áustria. Disponível em: <http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/281#p2>

É interessante também salientar a maneira como o artista concebe o espaço público como lugar para a arte, e sua concepção como parte de sua poética. Ao ser questionado sobre seu intuito de fazer arte pública, Gormley questiona o termo: “Eu acho que é muito importante dizer que eu não aceito que exista uma categoria de arte que é chamada de ‘pública’.” E acrescenta:

Por que permitimos que a arte fosse privatizada? Por que pensamos que o estado natural da arte é privado? Ao longo da maior parte da história humana, a arte foi de propriedade comum e feita coletivamente. Se pensarmos nas formas mais comuns de arte – as roupas que as pessoas vestem, as danças que elas dançam, as histórias que elas contam –, todas elas são coletivas, e são de fato uma parte deste diálogo entre o indivíduo e a comunidade. [...] Eu quero uma arte que seja para todos. Há a citação de William Morris na parede, do outro lado do estúdio: ‘Eu não quero uma arte para poucos, da mesma forma como uma educação para poucos, ou liberdade para poucos.’ [...] Precisamos que a arte seja um lugar para o potencial coletivo, para a troca coletiva, para o sonho coletivo, todas essas coisas. E eu acho que a privatização da arte e a perda do espaço da arte como um espaço aberto é a perda da função humana. (GORMLEY. Op cit, 40-41)

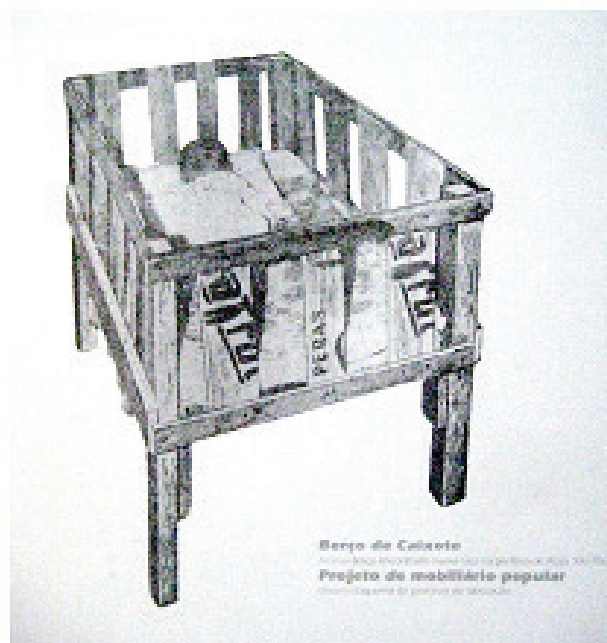
2.7 Elvira de Almeida (São Paulo, Brasil, 1945-2001)

Para aprofundar a questão do espaço público como próprio para a arte, vale retomar a obra de Elvira de Almeida, que embasa seu processo de trabalho no ideal de resgatar o valor do espaço público como espaço comum.

Em *Arte lúdica* (ALMEIDA, 1997), livro elaborado a partir de sua tese de doutorado *Escultura lúdica e o cenário de brincar – trajetória poética de uma experiência intervindo no urbano com as sucatas que a cidade abandona* (1992), Elvira de Almeida visa a estabelecer relação entre a expressão lúdica e o convívio comunitário na cidade, mediados pela obra de arte. Designer de formação, foi professora doutora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP até 1993 e contratada em 1989 pela Prefeitura Municipal de São Paulo com o objetivo de desenvolver sua obra em diversas regiões do município. Colaborou com sua pesquisa no meio acadêmico, enfatizando a importância do trabalho artístico como método de pesquisa.

Elvira de Almeida concebeu suas esculturas lúdicas a partir de um processo de construção de móveis, que contava com a colaboração criativa de moradores de conjuntos habitacionais organizados em mutirão.

Fotografias 35 e 36



Elvira de Almeida, construção de mobiliário para moradias populares
 Processo de construção de móveis pelos moradores do Inocoop, Alto de Pinheiros, 1972 (à esquerda) e *Berço de caixote*: construção de mobiliário para moradias populares. 1971 (à direita) (ALMEIDA, 1997)

Estabelecer o espaço público como lugar para instalar suas obras tem por objetivo tornar a arte acessível, “ao alcance dos olhos, do corpo e do espírito de qualquer cidadão” (ALMEIDA, 1997, p. 23), almeja que a arte esteja ao alcance dos olhos e do corpo daquele que transita, criando espaços de convívio. Povoar as praças e jardins de coisas nunca antes vistas, férteis para a *imaginação revivificante*, as observações de Mário Pedrosa sobre a obra de Alexander Calder caberiam para descrever as intenções de Elvira de Almeida.

Criar espaços lúdicos que sejam alternativos à arte comemorativa e a que se destina à contemplação tem sido um objetivo meu, relacionado com a arte pública. É minha maneira de tentar interagir com as pessoas que frequentam os parques, mas não vão às galerias de arte nem aos museus. É o caminho que escolhi para produzir uma arte democrática [...]. Procuro criar lugares onde as comunidades que tradicionalmente não teriam acesso ao poder possam exercitar seu corpo criativamente, com alegria e imaginação, estabelecendo um diálogo entre si através do mundo das artes visuais. (ALMEIDA, 1997, p. 23).

Fotografia 37E



Elvira de Almeida, Escultura lúdica no Conjunto Habitacional Jardim São Francisco
Zona leste, São Paulo, 1990. Dimensões: h = 7m x l = 3m x c = 7m
Foto: Samuel Moreira (ALMEIDA, 1997)

Durante a criação de suas *esculturas lúdicas*, abriu espaço para vários níveis de colaboração. Seu processo de trabalho foi pensado em incluir os habitantes do local onde a obra seria instalada. Elvira de Almeida deu continuidade à experiência com a confecção de mobiliário, e muitas de suas esculturas foram construídas em sistema de mutirão.

Os trabalhadores, em muitos casos, pertenciam à própria comunidade onde as esculturas seriam instaladas e que, portanto, além de construí-las também as utilizariam. Além de colaborarem na fase da execução, a artista relata que abriu diálogo com as comunidades, afim de criar oportunidades para que tecessem considerações sobre o projeto, colaborando no processo de criação junto à artista.

Por sua formação, possuía domínio sobre todas as etapas do processo. A colaboração de Samuel Moreira¹⁵ na orientação da manipulação dos equipamentos facilitou a inclusão dos trabalhadores ao processo de produção.

A forma inusitada de uma sucata, a intervenção de crianças ou operários durante a obra, o uso inesperado dessas esculturas-brinquedo, quando percebidos, são logo documentados. Esse procedimento interativo ocorre nos contatos humanos durante a apreensão das primeiras ideias, durante o projeto e execução das obras e na relação com o meio ambiente” (ALMEIDA, 199, p. 13).

Fotografia 38



Elvira de Almeida, parquinho do Conjunto Habitacional do Butantã, 1978
Moradores analisam o projeto de implantação e a maquete do *Carrossel* junto com a autora (ALMEIDA, 1997)

As *esculturas lúdicas* poderiam ser utilizadas por pessoas de diferentes idades, de modo a não restringir a discussão sobre a importância da ludicidade ao universo infantil. Além disso, traz a preocupação de criar alternativas aos parquinhos convencionais, entendendo que suas esculturas poderiam despertar a imaginação e ampliar o repertório de movimento do corpo daquele que participa de sua proposta:

¹⁵ Samuel Moreira, marido de Elvira de Almeida, colaborou em todos os processos: na criação, aprendendo a manipular a solda e motosserra para orientar os trabalhadores, compartilhando ativamente na construção das instalações lúdicas, realizando o registro fotográfico dos processos, que foram apresentados no livro *Arte lúdica*. Depois do falecimento de Elvira de Almeida, Samuel Moreira deu continuidade à execução de seus projetos.

Os brinquedos dos parquinhos convencionais geram lugares despersonalizados e de função tão determinada que mais parecem aparelhos de fisioterapia do que espaços livres de brincar e sonhar. Sua visibilidade pouco estimulante à imaginação e a rigidez de sua ortogonalidade limitam a expressão da criança a movimentos simétricos e repetitivos. Meu desafio foi criar brinquedos que estimulassem a experiência com o equilíbrio, a escalada em estruturas de formas não cartesianas e que povoam o imaginário de adultos e crianças (ALMEIDA, 1997, p.44).

Fotografia 39



Árvore pássaro com gangorra, Elvira de Almeida, 1990

Material: eucalipto tratado. Localização da obra: playground próximo à marquise, Parque do Ibirapuera, São Paulo. Dimensões: h = 2m; l = 3,5m; c = 6m. Foto: Samuel Moreira (ALMEIDA, 1997).

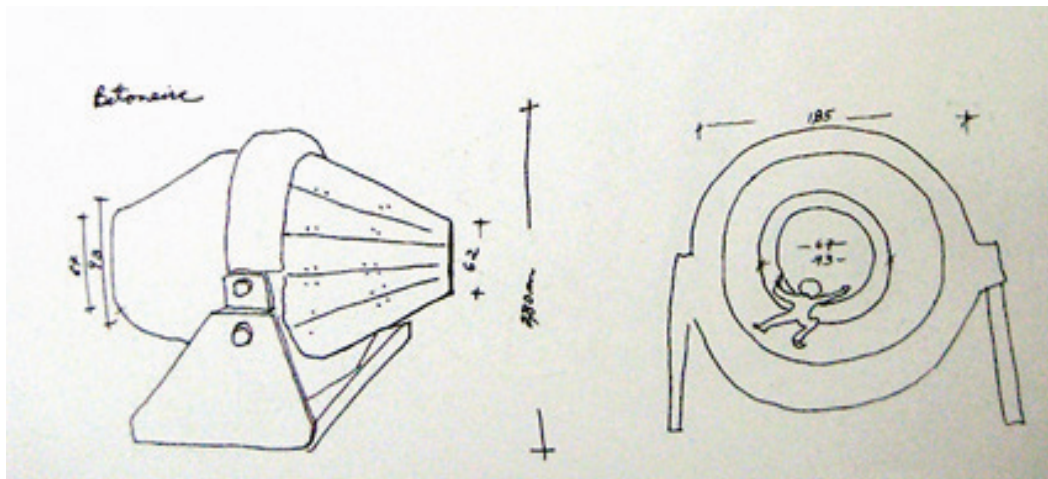
Sua articulação com a Prefeitura de São Paulo foi fundamental para que a artista tivesse acesso aos depósitos de refugos do município. Postes de iluminação, pneus usados e restos de poda das árvores foram coletados, tratados e voltaram a cidade como esculturas. Ao reutilizar os “pedaços da cidade” como matéria-prima, aproveitou o repertório visual e material que a cidade oferece como linguagem poética.

Fotografia 40



Elvira de Almeida, estudos em visita a um depósito de refugos municipal, 1989
(ALMEIDA, 1997)

Fotografia 41



Elvira de Almeida, estudo para uso da betoneira
Estudo para uso da betoneira encontrada no depósito (ALMEIDA, 1997, p. 59)

No escopo desta pesquisa, a obra de Elvira de Almeida é uma importante referência por suas reflexões a respeito do papel da ludicidade no espaço público aliadas à relação corpo-obra, pelo reuso da matéria-prima proveniente da cidade como recurso poético (reconstruir a cidade com seus próprios elementos) e pela articulação entre diferentes setores da sociedade para a ocupação do espaço público com uma proposta artística.

2.8 Waltércio Caldas (Rio de Janeiro, Brasil, 1946)

Fotografia 42



Waltércio Caldas, *O ar mais próximo*, 1991

Instalação. Fios de lã. Dimensões não informadas. Disponível em: <http://www.walterciocaldas.com.br/>

O artista Waltércio Caldas apresenta sua concepção: “quando escrevo ‘escultura’, o que quero realmente dizer é o ar”. Sutileza, discrição na relação entre escultura e espaço, deslocamento, relações de distância são temáticas pertinentes à sua obra. O artista relata

Minha expectativa poética em relação ao ar é que ele reverbere e tilinte como um corpo sólido. Minha intenção é fazer com que o ar seja o mais visível possível, quase um som que necessita de um corpo transparente, fundamental. Um ar óptico. (Waltércio Caldas. Entrevistador: Thiago Honório, 2006)

O ar mais próximo (1991) é uma das obras que traduz essa concepção. É composta por fios de lã suspensos, que causam uma sutil interferência no espaço que ocupam. A leveza que é própria do material fica evidenciada pela concepção da montagem. O caminhar das pessoas

entre os fios faz com que o ar se desloque, conferindo movimento aos fios. Novamente, o deslocamento das pessoas faz a obra, assim como *Domain field*, de Antony Gormley. Além de provocarem o o movimento do ar, a obra é percebida a partir desse deslocamento, ação que leva a compreender o espaço sutilmente dividido pelas linhas suspensas. Espaço vazio como escultura¹⁶.

Em outra proposta, agora para um espaço externo, Waltércio Caldas busca a paisagem para relacioná-la com a escultura. Nesta obra, o artista relata sobre sua opção por uma paisagem distante da cidade, refletindo sobre a questão da distância e mantendo a ideia da intervenção sutil, não impositiva, no espaço.

Fiz questão de situar a escultura não numa cidade, mas entre uma cidade e outra, para que as pessoas pudessem ter a visão da obra de passagem. Evitei a exposição em excesso, a presença impositiva, especialmente sendo eu estrangeiro num país que acabava de conhecer. Escolhi um local em que as pessoas vão por opção. Vindo de uma cidade populosa como o Rio de Janeiro, observei no primeiro momento que havia uma distância considerável entre as casas da cidade, as pessoas moravam muito longe umas das outras. Mas o tempo que passei em Leirfjord me fez mudar completamente de ideia. Bastaram quinze dias para que eu concluísse que, de fato, eles moravam o mais próximo possível um dos outros. Pude aí ter acesso a um novo padrão de escala e de percepção. Foi esse padrão que procurei utilizar na escultura; um tipo de experiência óptica que incorporasse esta noção nova de distância que acabava de conhecer. Quais as possibilidades de se produzir distância a partir da experiência de caminhar num fiorde? Esta foi minha principal motivação poética, além, é claro, da amplitude e do silêncio no local.[...] (Waltércio Caldas. Entrevistador: Thiago Honório, 2006)

Fotografia 43



Waltércio Caldas, *Omkring (Around)*, 1994 - Vista da instalação, Leirfjord, Noruega.
Disponível em: http://www.cgrimes.com/artists/waltercio-caldas/offsite_exhibitions/

¹⁶ PEIXOTO, op cit., p. 349-385.

Fotografia 44



Waltécio Caldas, *Omkring (Around)*, 1994 Vista da instalação, Leirfjord, Noruega.
Disponível em: http://www.cgrimes.com/artists/waltercio-caldas/offsite_exhibitions/

Para trazer sua ideia sobre distância, sua obra pede deslocamento, que o registro fotográfico apresenta bem: se de um lado da escultura as “traves” ou “pórticos” se sobrepõem um ao outro, a sensação de distância é diminuída. De outro ponto de vista, a linha que une um pórtico a outro ao mesmo tempo os separa. O trabalho composto por linhas, mais uma vez permite abordar a questão da transparência, porém agora envolvendo a paisagem. Se em *O ar mais próximo* o espaço vazio se faz escultura, em *Around* esse espaço vazio é ocupado pela paisagem, estabelecendo uma relação estrutural com a própria obra. O lugar torna-se matéria da escultura e, ao mesmo tempo, a presença da escultura produz um lugar. Waltécio almeja que suas obras se confundam com o local onde se encontram, tornando as condições do ambiente elementos da obra, que completam seu significado (JUNIOR, 2014, p. 72-76).

3 A ESCULTURA TRANSPARENTE E OS ESTUDOS SOBRE ESCALA E ESPAÇO: PROCESSOS E PROCEDIMENTOS

Neste capítulo são apresentados os registros e reflexões originados pela pesquisa em ateliê, que tem seu início há aproximadamente 10 anos e culmina nas experiências que integram esta pesquisa.

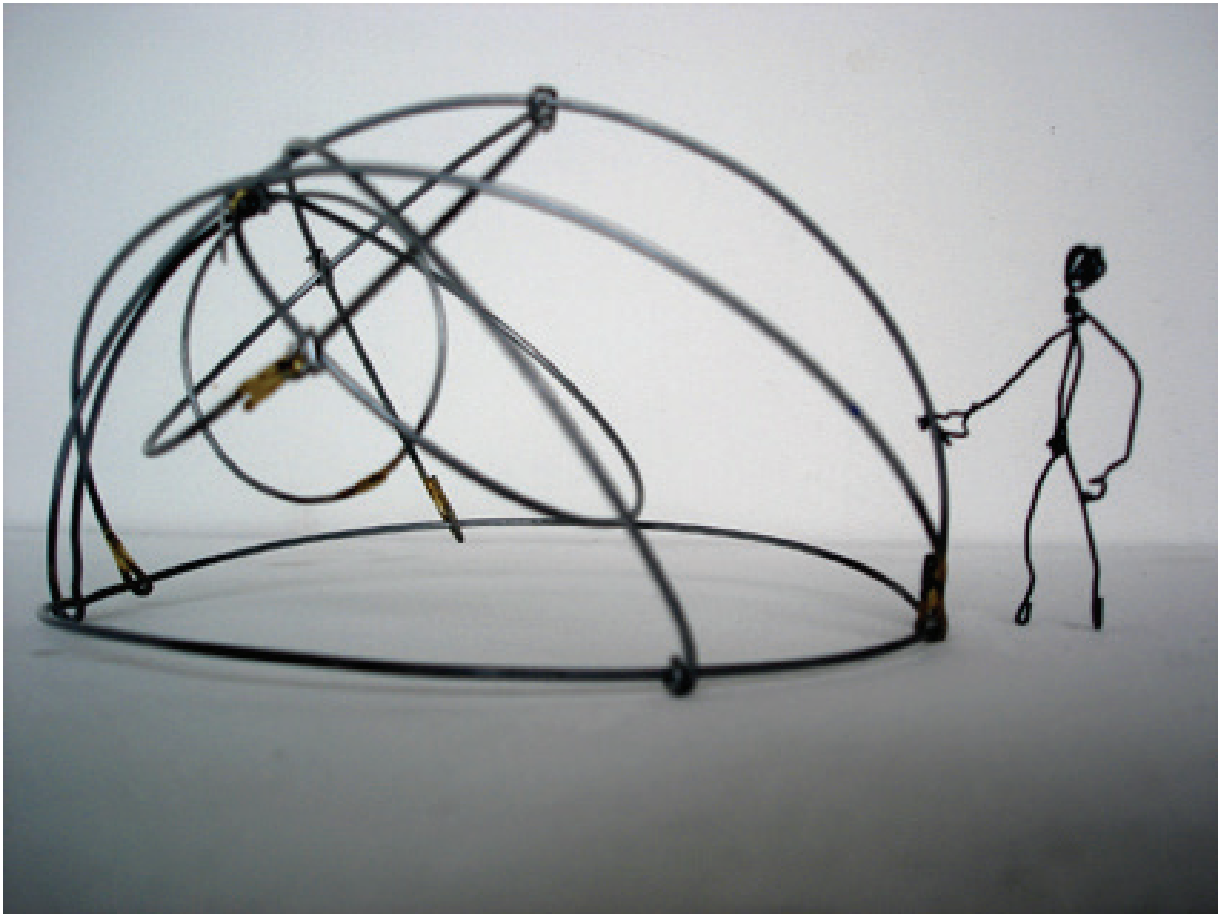
Em processo de trabalho anterior ao mestrado, desenvolvi protótipos para “esculturas escaláveis” (fotografias 47 e 48). Entendia o trabalho em pequena escala como maquete a ser desenvolvida em projetos de grande escala, sem considerar as esculturas em pequena escala como um trabalho em si. Nesse primeiro momento, optava pelo pequeno em razão de certas limitações, acreditando na impossibilidade de construir a grande escala por falta de *know-how* ou recursos. Não deixavam de ser razões reais.

Porém, o aprofundamento dos procedimentos fizeram com que ficassem nítidas qualidades latentes, antes mesmo de partir para a execução da grande escala. Os estudos para a grande escala foram então o “fermento” para a pesquisa que aqui se apresenta.

3.1 Origens da pesquisa: a cidade como possibilidade lúdica

O exercício de fotografar percursos pela cidade, dando atenção às qualidades gráficas dos desenhos dos fios de poste, se conectavam com meu desejo escultórico de compor com linhas tendo o espaço aberto como fundo. Também me interessavam as situações onde se flagrava o corpo humano em relação às grandes estruturas da cidade, os trabalhadores que atuam nas alturas, cujos ofícios, ao meu ver, sugeriam possibilidades de explorar essas mesmas estruturas de forma lúdica. A série *A pessoa na estrutura da cidade* surgiu desse registro, junto com *Espaço Esboço*, uma série de esculturas de parede inspiradas nos andaimes de construção (fotografia 49), e *Passagem*, a primeira experiência com o registro da escultura tendo como fundo a textura da cidade (fotografia 50).

Fotografia 46



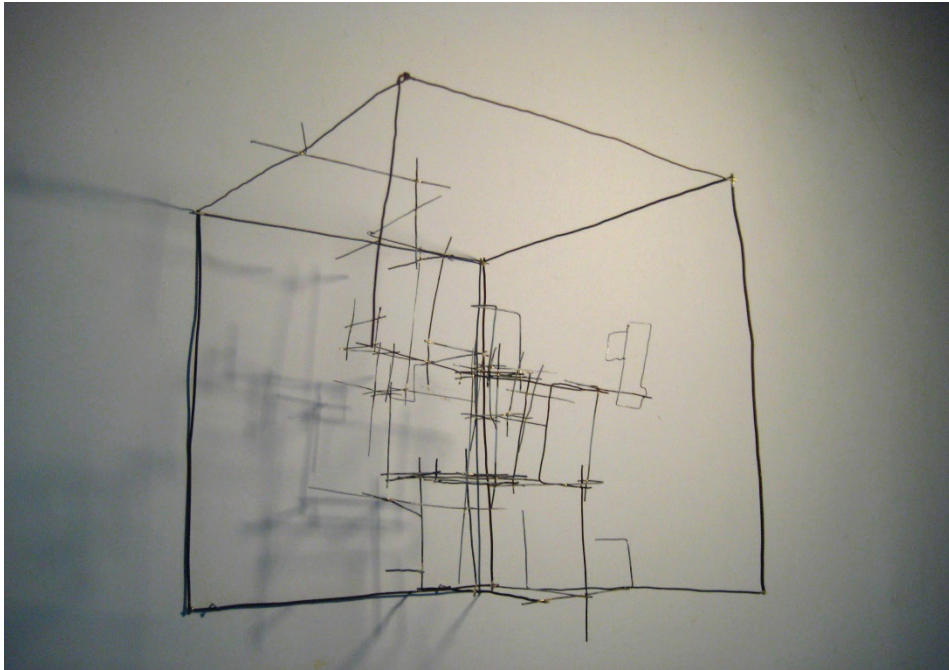
Luiza Sandler, *Redondo*, 2006
Maquete para escultura lúdica. Aço e latão.
Dim. 15 cm (diâmetro) x 8 cm (h). Foto: Luiza Sandler.

Fotografia 47



Luiza Sandler, *Girafa*, 2007
Maquete para escultura lúdica. Tela e arame de aço e latão.
Dim. 7 x 7 x 30 cm. Foto: Luiza Sandler.

Fotografia 48



Luiza Sandler, *Espaço Esboço*, 2008
Aço galvanizado e latão. Dim. 30 x 3 x 30 cm. Foto: Luiza Sandler.

Fotografia 49



Luiza Sandler, *Passagem*, 2011
Aço. Dim. 8 x 4,5 x 15 cm. Fotografia da escultura sobre a paisagem. Foto: Luiza Sandler.

3.2 Um mirante para o calçadão da Avenida São João, ou por que mirar onde não há “nada” para ver?

Dentro do processo de pesquisa no mestrado iniciei o *Projeto Mirante*, que derivou de exercícios para pensar propostas de escultura, considerando os procedimentos de *site specific*.

A título de exercício, escolhi o calçadão da Avenida São João, na região central de São Paulo. Permaneci ali por algumas horas para compreender o ambiente, sua frequência, funcionamento. Dessa permanência, derivaram registros fotográficos e algumas reflexões que estão presentes em meu caderno de artista.

Fotografia 55



Luiza Sandler, *360° no calçadão da Avenida São João*
Fotomontagem, 2014

A escolha por imaginar uma intervenção em um local inóspito, desconfortável, que não oferece um assento a quem passa, surgiu da minha própria vivência no centro da cidade. Esse trecho da avenida é um calçadão que não acolhe quem passa por ali. Todo mercado ambulante é frequentemente expulso pelas viaturas que circulam, caminhões carregam os colchões de quem tentou passar a noite por ali. Não há sombras naturais. Esta característica do local tornou forte a sensação de ser “engolido” pela cidade, topograficamente e por seu funcionamento. Onde antes era um vale, um rio, uma ponte¹, hoje o paredão de prédios não permite que a vista se estenda para mais do que alguns metros, e a permanência não dure mais que um curto período.

[...] ambientes vagabundos que recusam os princípios do lugar e da morada em favor da deriva. O que pode ser construído numa terra de ninguém, em corredores onde nada fica em pé? (PEIXOTO, 2003, p. 352).

¹ No caderno da artista, anexo, há um breve histórico que se refere às características da região no início da urbanização da cidade.

Ser engolido pela cidade. O mirante não deveria estar em um local mais propício? Instalado no vale, um local inapropriado para mirar. Mas o que, na cidade contemporânea, não é tragado, amalgamado? A inserção de uma interferência sutil, e até mesmo deslocada, poderia causar qual tipo de impacto? Ao possibilitar o uso, o objeto escultórico seria mediador de qual relação entre os transeuntes e o espaço no qual se inserem?

Muitos artistas sentiram a necessidade de deixar de lado os objetos artísticos, para trabalhar no ambiente; no entanto, não procuraram ambientes ‘ideais’ pela higiene, comodidade ou prazer, e sim ambientes que demandam uma interpretação, um esforço aplicativo, uma vontade de estabelecer uma relação. [...] as intervenções diretas sobre o ambiente partem do postulado que, num regime de capitalismo, o ambiente é alienante, repressivo e, portanto, inestético; resta verificar, porém, se o ambiente modificado pela intervenção do artista, pelo simples fato de ser diferente, é acolhedor, libertador, estético (ARGAN, 1992, p. 588-589).

A ideia de construir um mirante no local não provém das características topográficas do local. Próximo ao Vale do Anhangabaú não há altitude nem um horizonte amplo, a não ser por acesso às altitudes dos edifícios que contornam o calçadão. Trata-se de inadequação ou uma espécie de ironia criar um espaço para mirar onde não há “nada” para ver. “A paisagem é o lugar dos que não tem lugar. [...] Interrompem o espaço, impõem uma pausa ao pensamento”, (PEIXOTO, 2003, p. 354).

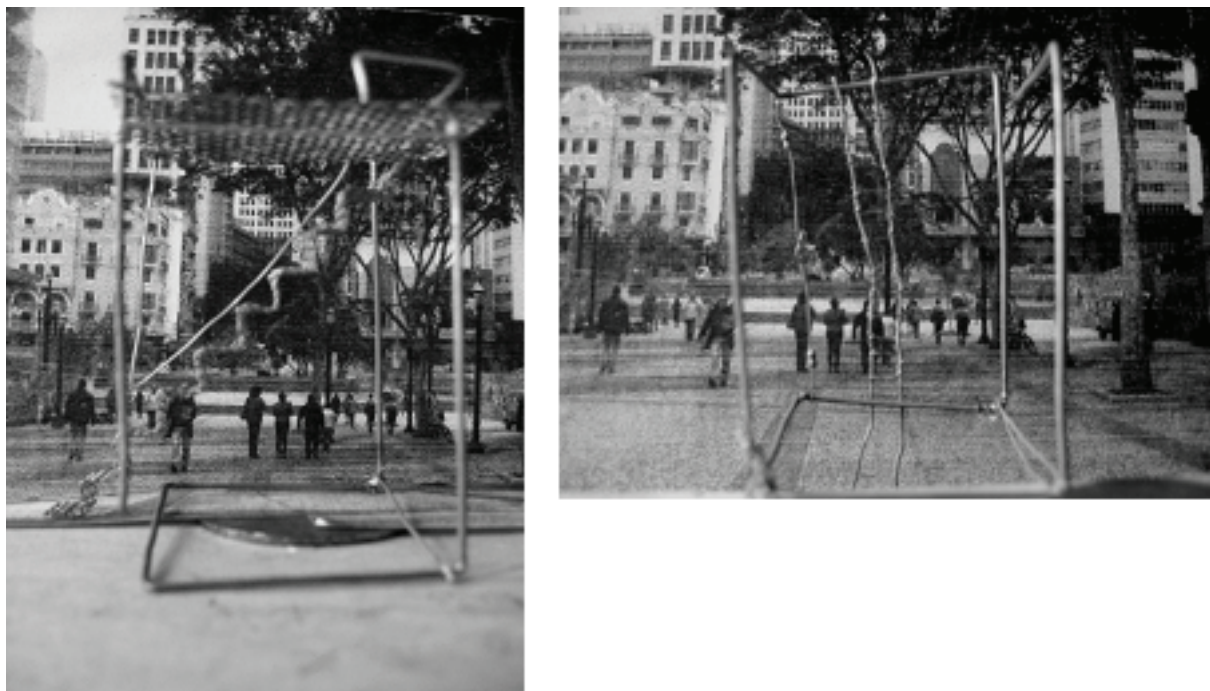
A partir desse aparato de suspensão, o ato de subir um pouco acima do nível do chão possibilitaria um outro panorama do ambiente. O local de outro ponto de vista. A instalação de um mirante que permitisse uma “suspensão”, essa espécie de subtração do observador de seu local, ofereceria a possibilidade de estar, porém, ausente.

Subir como pausa, subir para mirar, subir para pedir a voz, subir para sair de cena, subir e buscar o que ver. Por isso subir onde há “nada” para ver. Não há algo óbvio para ver ou fazer. Seria preciso buscar. Um mirante de outra ordem, com um outro princípio estrutural.

A reflexão sobre propostas para intervir no calçadão da Avenida São João não resultou em um desejo de concretizá-las. Fundamentalmente, esse exercício revelou um procedimento que seria base para a pesquisa em desenvolvimento hoje.

Durante minha permanência no local, realizei algumas fotos. No ateliê, elaborei modelos de esculturas em pequena escala e experimentei a sobreposição da escultura à uma impressão da fotografia do local, como um exercício de simulação, para verificar um possível aspecto do encontro deste objeto com o local. Essa sobreposição foi registrada em uma nova fotografia. O exercício de sobreposição da escultura à imagem fotográfica resultou em trabalhar o aumento da escala a partir desse procedimento.

Fotografia 56



Luiza Sandler, estudo para mirante no calçadão da Avenida São João
Fotomontagem, 2014

3.3 Mirantes

Como decorrência do exercício projetual na Avenida São João, resultaram três fatores essenciais para a continuidade dos trabalhos: a relação que estabeleci com os deslocamentos pela cidade, o registro fotográfico como mediador entre escultura e paisagem e o mirante como possibilidade poética.

A série *Mirantes* foi desenvolvida a partir de esculturas medindo no máximo 15 centímetros, feitas de aço, cobre e latão. Sua produção se dividiu em dois momentos: a montagem em espaço interno e o registro de sobreposição à paisagem.

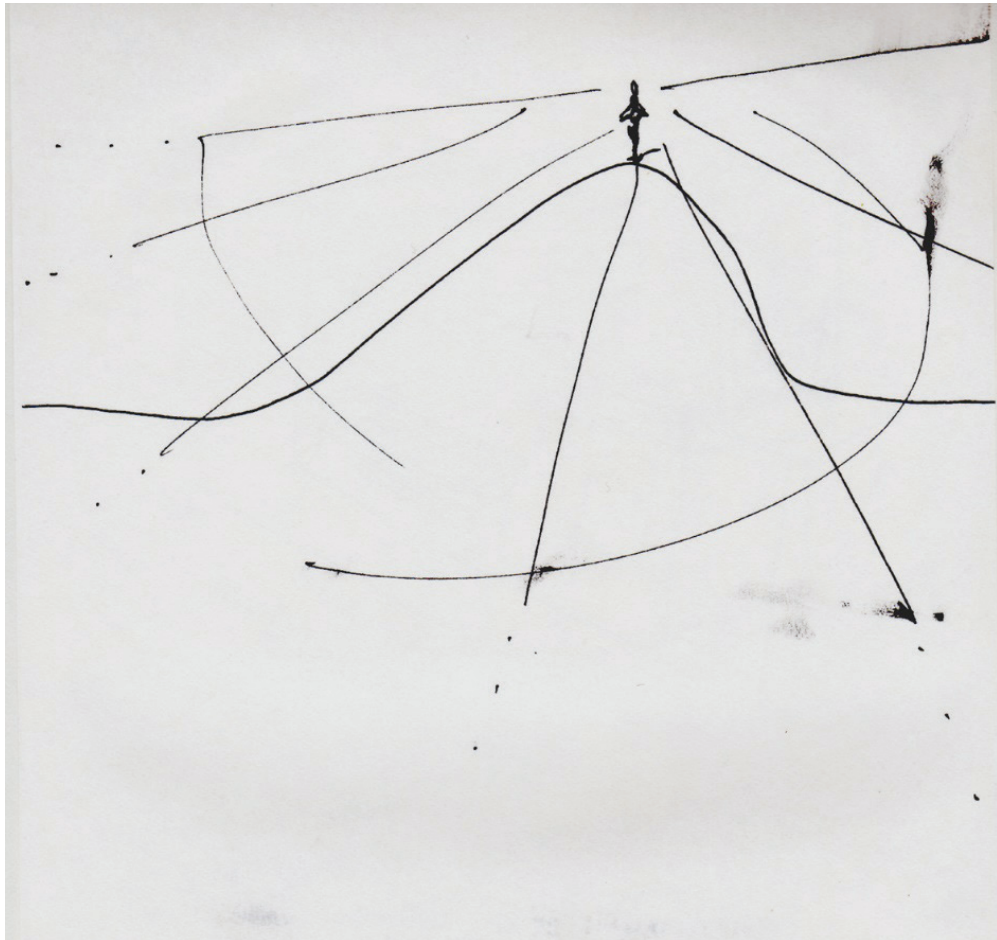
Esses registros supõem o deslocamento da escultura de uma paisagem a outra, e vêm conformando uma obra que opera com a repetição do objeto escultórico e com a mudança do local, na qual o registro fotográfico é a obra. O deslocamento do *Mirante* traz um sentimento de “estranhamento” pela sua inserção em um contexto ao qual é estrangeiro. Permanece insatisfeito em qualquer locação específica, ou em busca seu lugar, enfim?²

² W. J. T. Mitchell sobre *Another place* de Antony Gormley em *Corpos Presentes - Still Being* (2012, p.173).

Dialogando com os movimentos artísticos estudados no capítulo 1, foi possível perceber que o deslocamento pela cidade é, em si, um modo de criar uma relação com o local, vivência esta que foi intensificada pelas impressões e registros realizados no centro de São Paulo. Dessa experiência, resulta potencializada a percepção subjetiva de uma relação entre artista e local, que, no momento inicial da pesquisa, foi concebida a partir de uma lógica objetiva que previa concretizar a instalação de uma escultura no local.

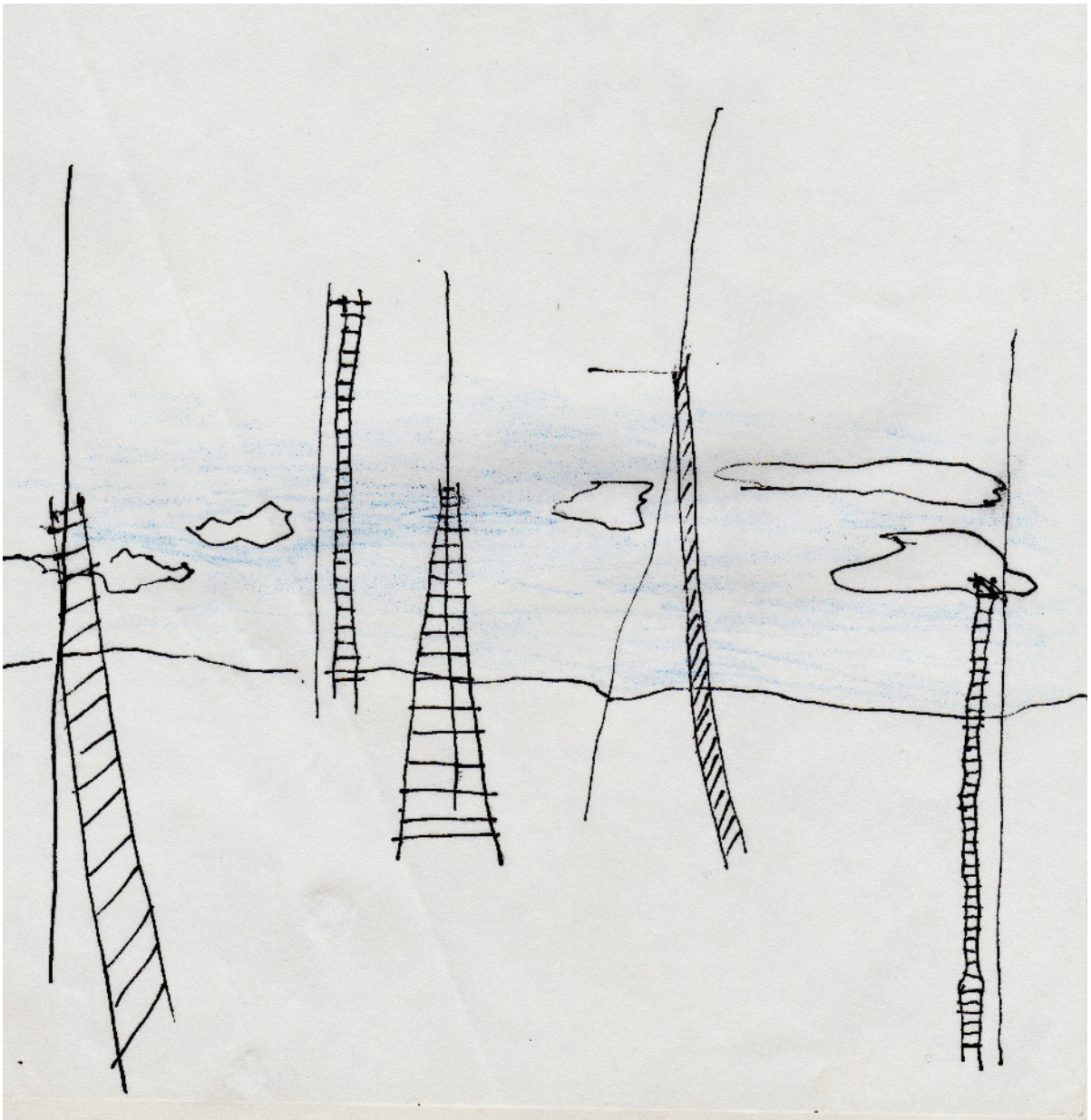
Se, nas vanguardas modernas, caminhar por terrenos baldios, intersticiais e marginais da cidade era uma busca por uma outra forma de viver a cidade, penso que, hoje, na cidade de São Paulo, o andar cotidiano pela cidade remete a essa busca, e ainda é um método que aproxima as pessoas da potência poética vívida dos espaços abertos da cidade.

Fotografia 57



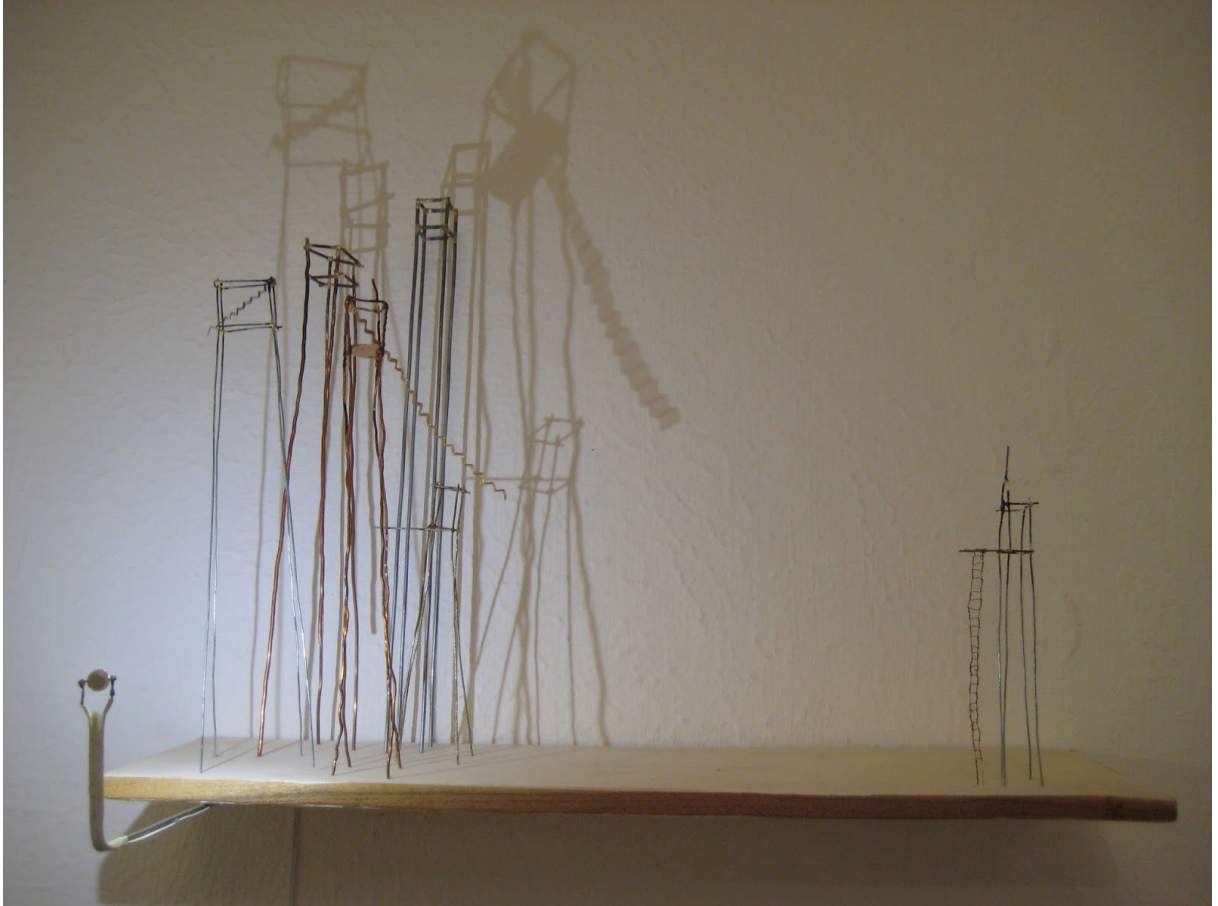
Luiza Sandler, *esboço sobre o mirar*, 2010
Caneta nanquim sobre papel manteiga.

Fotografia 58



Luiza Sandler, *esboço para Bauci*, 2010
Desenho. Caneta nanquim e lápis de cor sobre papel.
(Inspirado na obra de Ítalo Calvino)

Fotografia 59



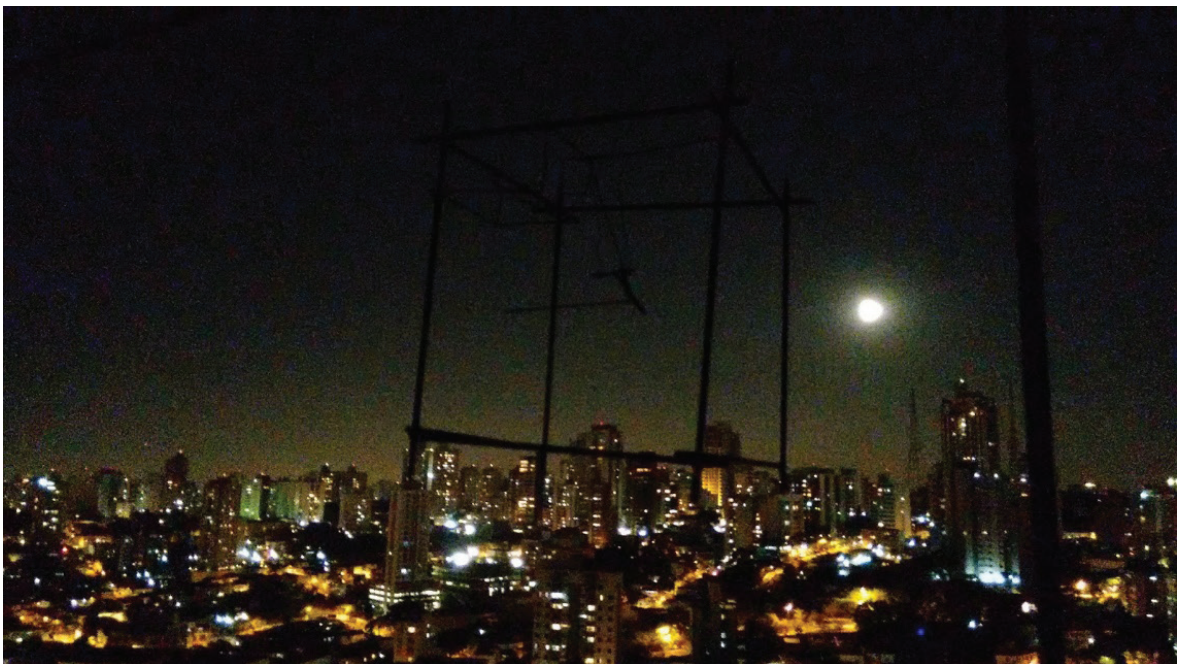
Luiza Sandler, *Ilustração para uma cidade invisível*, 2015
Escultura. Cobre, aço, latão, madeira e iluminação em LED.
Dim. 30 x 12 x 15 cm. Foto: Luiza Sandler.

Fotografia 60



Luiza Sandler, *Mirante tripé*, 2015
Escultura. Cobre, granito e sistema de iluminação. Foto: Luiza Sandler.

Fotografia 61



Luiza Sandler, *Trapézio*, 2009
Fotografia. Foto: Marcos Labriola (2015)

Fotografia 62

Luiza Sandler, *Mirante da Serrinha*, 2014

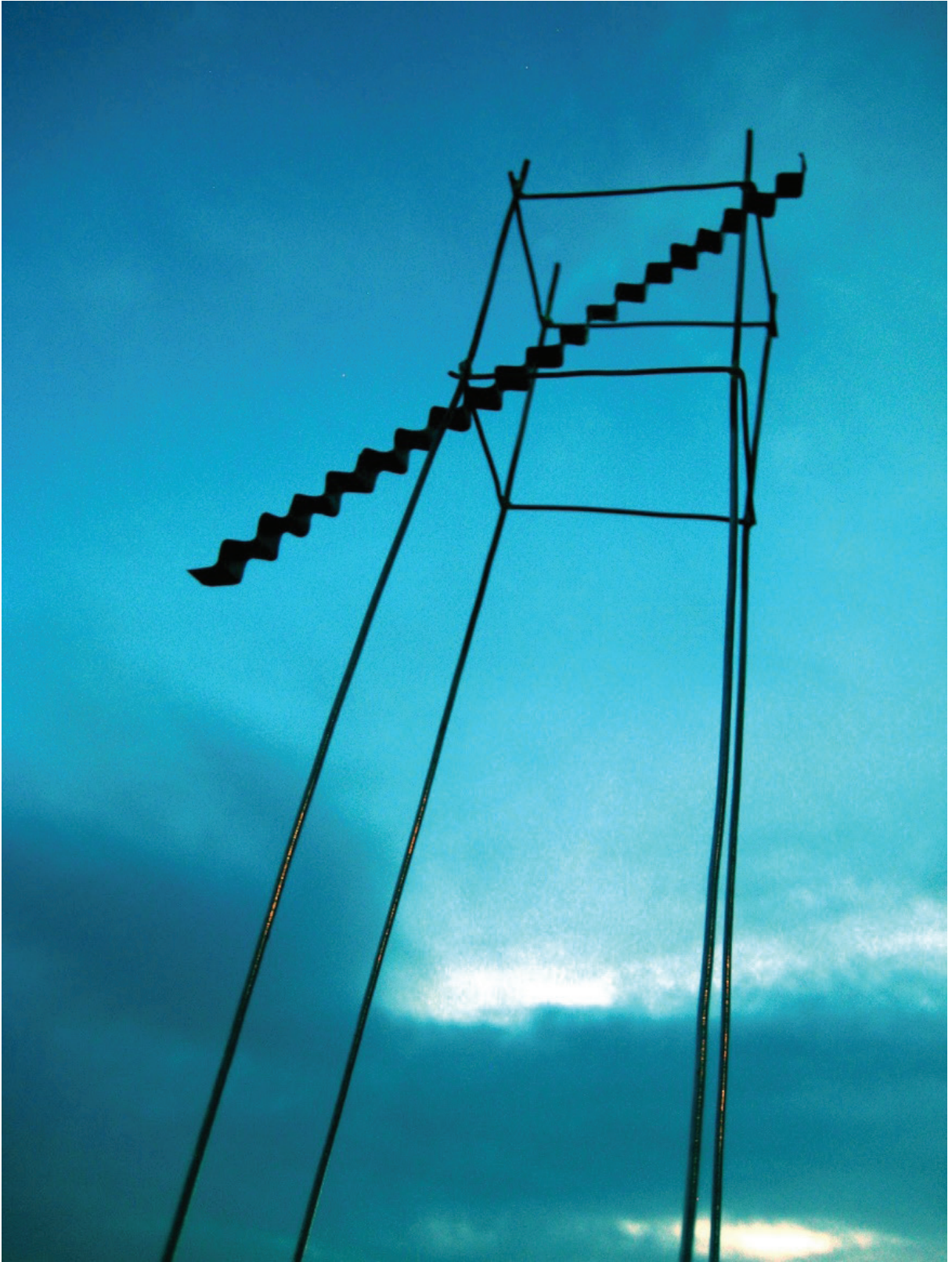
Fotografia 63

Luiza Sandler, *Mirante à noite*, 2015

Fotografia 64

Luiza Sandler, *Mirante Tori*, 2015

Fotografia 65

Luiza Sandler, *Mirante céu*, 2015

Fotografia 66

Luiza Sandler, *Mirante na cidade*, 2015

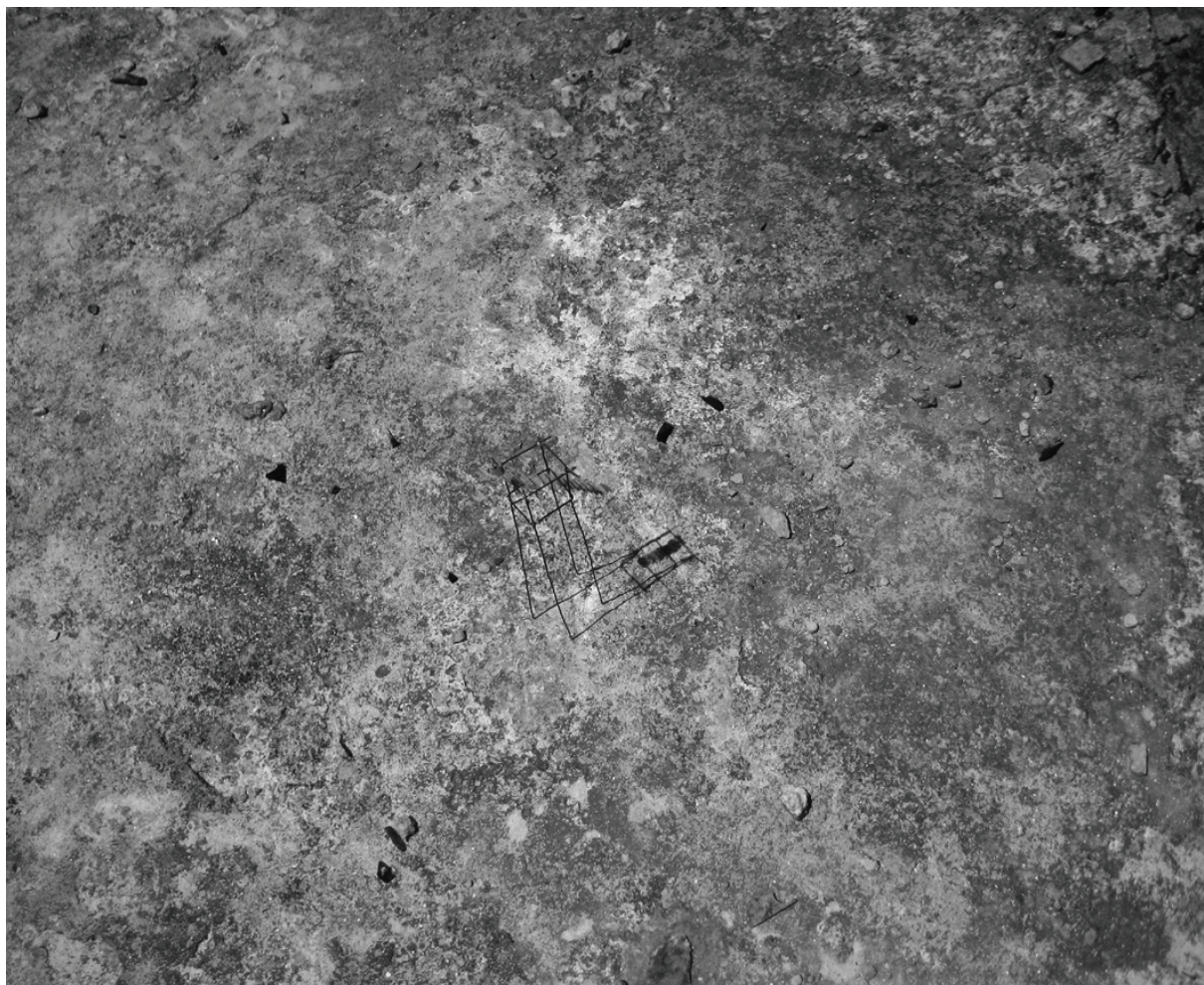
Fotografia 67

Luiza Sandler, *Mirante de topo*, 2015

Fotografia 68

Luiza Sandler, *Mirante na árvore*, 2015

Fotografia 69

Luiza Sandler, *Mirante na lua*, 2015

3.4 Caixas-vento

Na série *Caixas-vento*, feita para ser instalada em ambientes internos, o estudo da sombra foi a possibilidade para aumento virtual da escala, bem como proporcionou relacionar escultura e espaço. Foram as primeiras experiências de realizar esculturas com a inclusão do sistema de iluminação na peça (fotografias 70 a 74),

A série é composta por 20 esculturas de parede, feitas para serem vistas imediatamente contra seu fundo, que lhe serve de base (uma base vertical). A proximidade entre a escultura e a parede faz com que a textura da parede participe da obra. A parede é também uma tela. A projeção de luz possibilita criar um espaço imaterial para aonde a imagem da obra se estende.

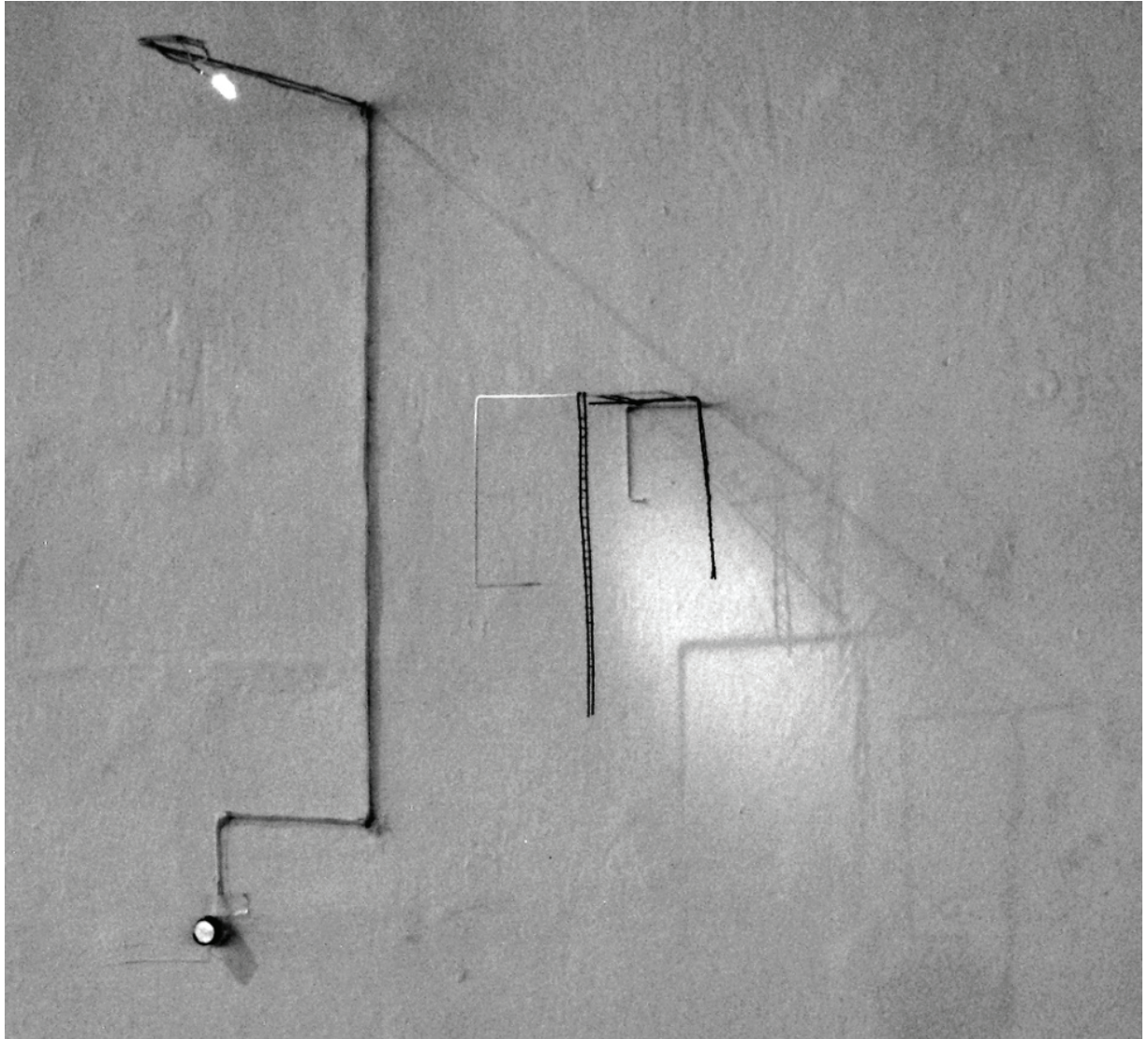
A sombra assume o papel de complementar a imagem, situação na qual se pode arriscar considerar que a sombra, além de destacar certas potencialidades do objetos, é material de que é feita a obra. Feita com linhas de arame pintadas de branco, a sombra projetada a complementa com linhas pretas.

O circuito elétrico é exposto na mesma parede em que as esculturas estão e revela o sistema de iluminação como parte integrante da obra. A partir da confecção de circuitos simples de iluminação, com o uso de LEDs alimentados por pilha, a luz transportável permite que se possa desenhar a luz na escultura, independentemente dos recursos de iluminação que sejam disponibilizados no local da montagem. Nesse caso, a iluminação, bem como a nitidez da sombra projetada, dependem circunstancialmente das condições de controle da luz ambiente, mais do que dos aparatos disponíveis no local. A série *Caixas-vento*, montada como uma instalação, demanda um espaço escuro, é uma representação noturna da paisagem da cidade.

A delicadeza dos traços que compõem a estrutura das *caixas-vento*, seu “desenho líquido” (para remeter à sua origem latina, delicado é qualidade do que torna-se líquido, frágil, sutil), delimita espaços sem traçar contornos fechados. As caixas contêm imagens que se associam à presença humana, sem que a própria figura humana esteja lá. São espaços vazios, preenchidos por indícios. São formas vazadas e comunicantes, que tornam ambíguo o que é interior e exterior. Esse espaço, amplo e incorpóreo, é escultórico.³

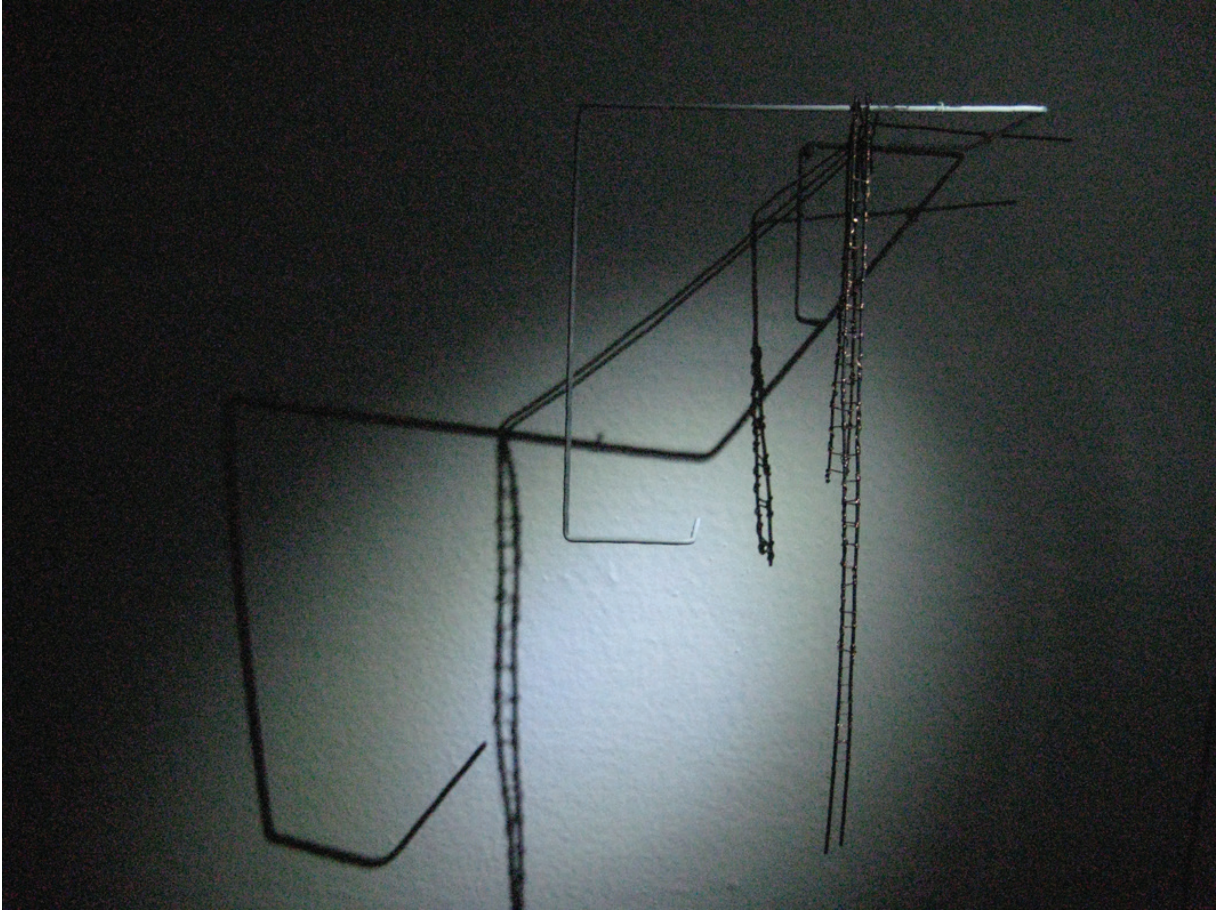
³ Para usar a expressão de Nelson Brissac Peixoto, op cit, p. 385

Fotografia 70



Luiza Sandler, *Caixa-vento I: escadaria*, 2014
Escultura de parede. Aço galvanizado, aço recozido, cobre, esmalte sintético e sistema de iluminação.
Dim. da área ocupada: 50 x 50 x 30 cm. Foto: Luiza Sandler.

Fotografia 71



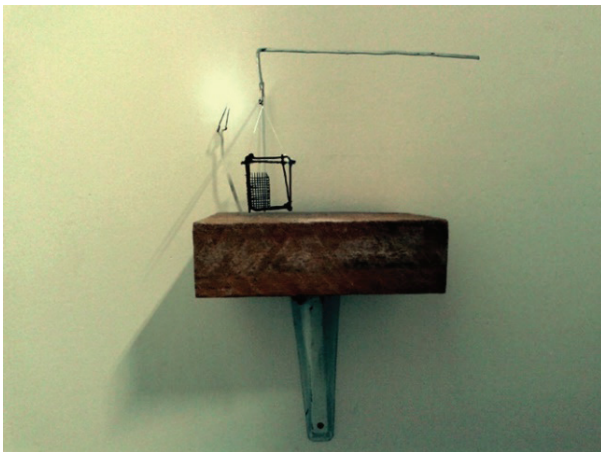
Luiza Sandler, *Caixa-vento I: escadaria* (detalhe), 2014
Escultura de parede. Dim. 15 x 15 x 30 cm. Foto: Luiza Sandler.

Fotografia 72



Luiza Sandler, *Paira*. 2014
 Escultura de parede. Madeira, aço, cobre, náilon, esmalte sintético e sistema de iluminação.
 Dim. 15 x 15 x 15 cm. Foto: Luiza Sandler.

Fotografias 73 e 7



Luiza Sandler. *Paira* (vistas frontal e lateral), 2014
 Fotos da autora

Fotografia 75



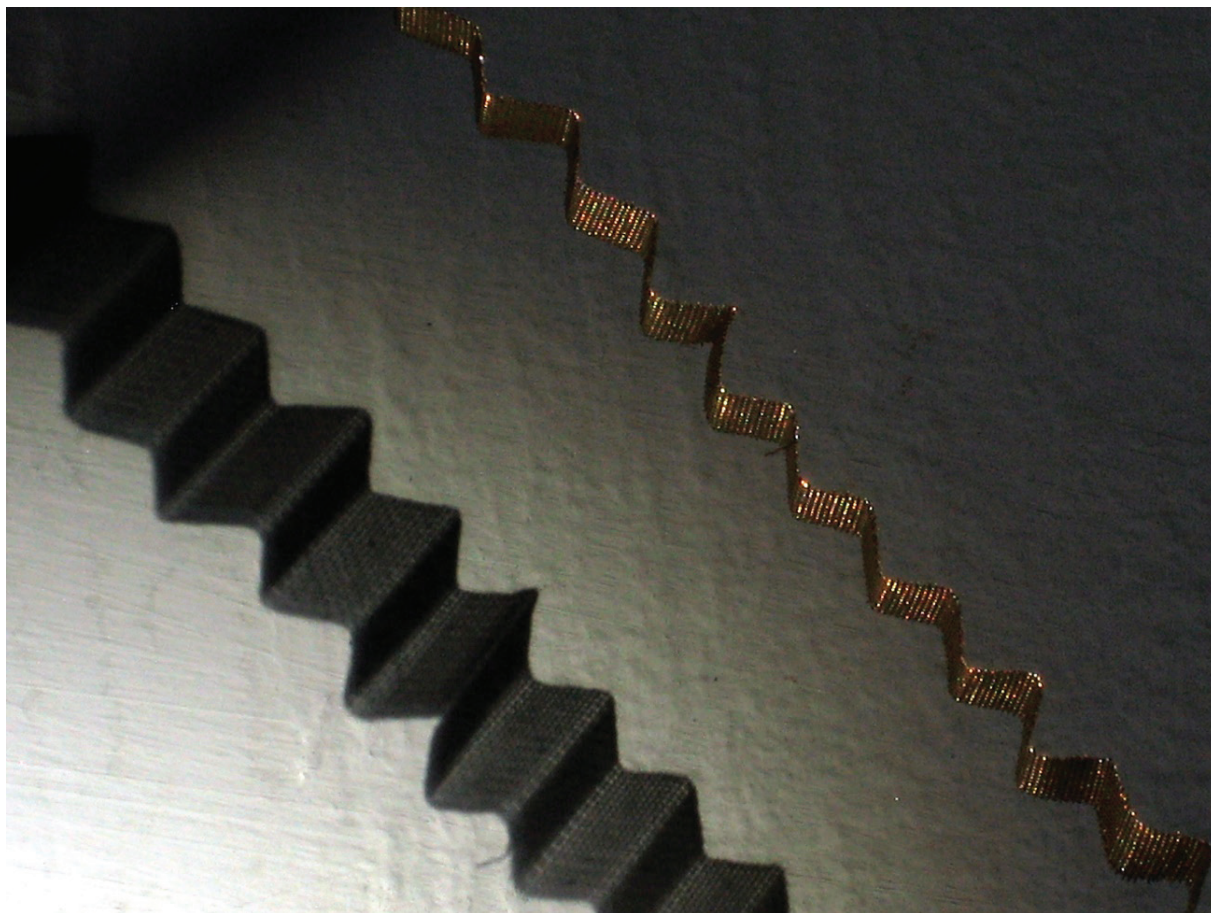
Luiza Sandler, *Caixas-vento*, 2015
Vista da instalação na Galeria La Mínima, São Paulo. Série de esculturas de parede com sistema de iluminação.
Foto: Luiza Sandler

Fotografia 76



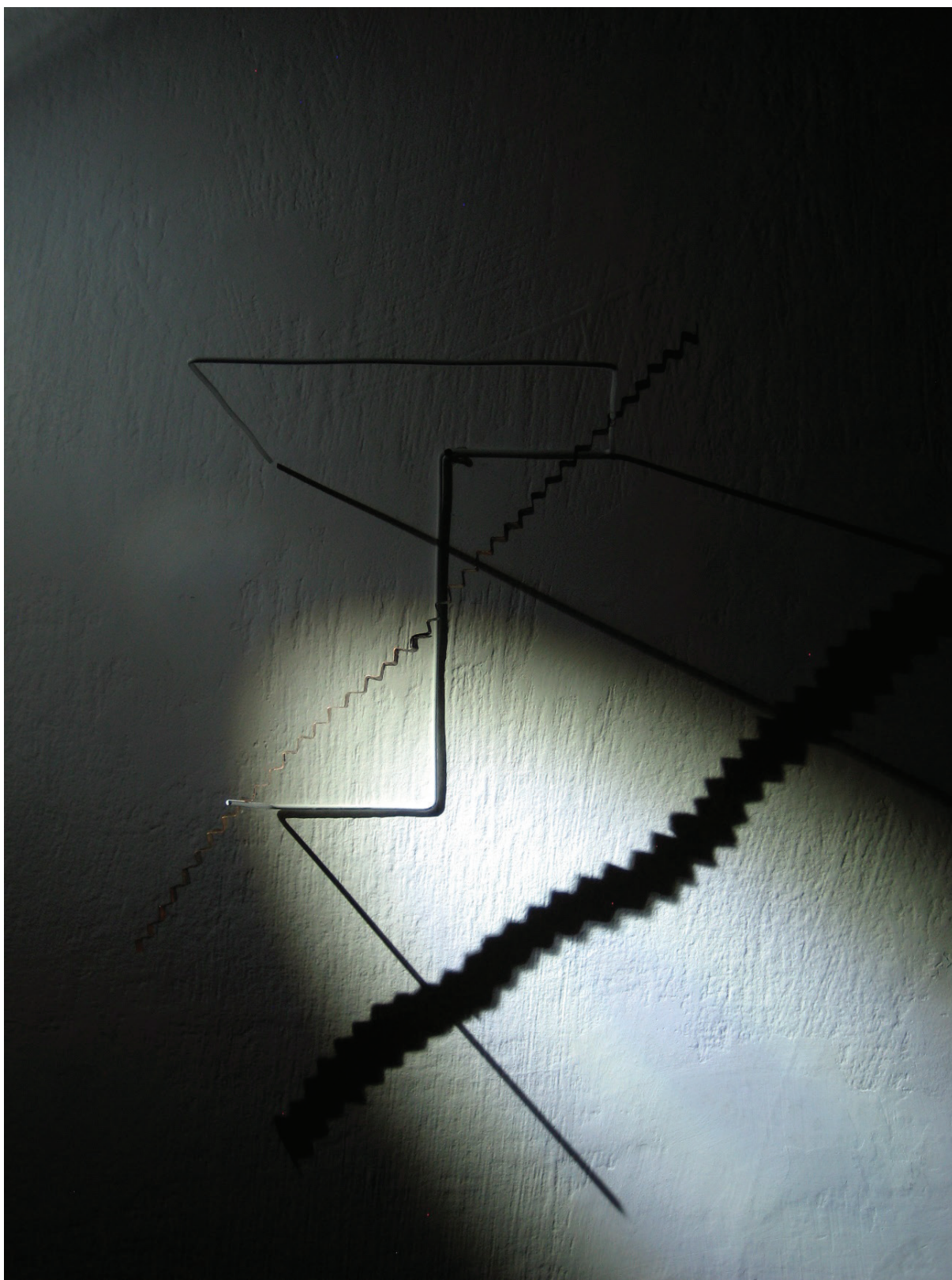
Luiza Sandler, *Caixa-Vento II: cadeira* (detalhe), 2015
Aço, cobre, esmalte sintético e sistema de iluminação. Dim. 45 x 15 x 15 cm.
Foto: Luiza Sandler

Fotografia 77



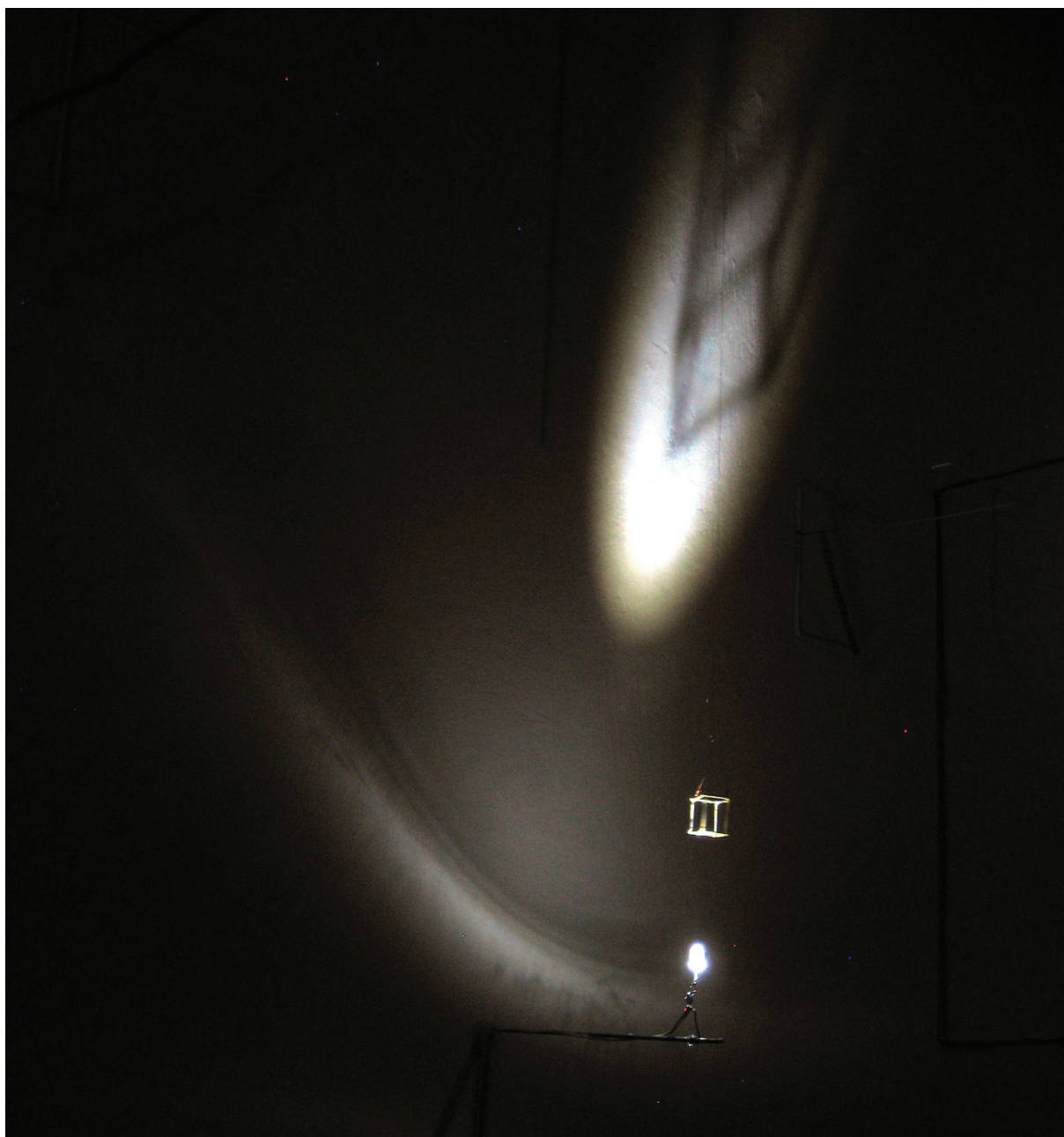
Luiza Sandler, *Caixa-vento III: a profundidade do plano* (detalhe), 2015.
Aço, tela de cobre, latão, esmalte sintético e sistema de iluminação.
Dim. 15 x 15 x 15 cm. Foto: Luiza Sandler

Fotografia 78



Luiza Sandler, *Caixa-vento IV: de/para*, 2015
Aço, chapa de cobre, esmalte sintético, sistema de iluminação. Dim. 15 x 20 x 15 cm.
Foto: Luiza Sandler

Fotografia 79



Luiza Sandler, *Caixa-vento V: Elevador* (detalhe), 2015
Aço, fio de cobre e sistema de iluminação. Dimensões variáveis. Foto: Luiza Sandler.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escultura deseja um lugar para ser e ser um lugar.

W. J. T. Mitchell

A pesquisa aqui apresentada reflete sobre uma vontade que trafega entre o desejo de materializar a obra escultórica em um local, tornando-se parte da paisagem efetivamente, e o ato de sonhá-la, registrado nos resultados das caminhadas, tendo como bagagem um sonho portátil, concretizado em uma “edição de bolso”.

Dessa relação entre uma prática nômade, fixada pelo registro, e o anseio de dar concretude a uma construção no espaço da cidade, resulta uma metáfora: trazer a rua para dentro. Uma obra que opera entre a dimensão do espaço público e as esculturas pensadas para o espaço fechado. Trata do espaço da cidade, de sua escala e paisagem no íntimo, trazidas para a pequena escala.

O exercício de pensar a escala, que nasce de uma reflexão sobre as questões ligadas ao acesso à arte, com particular interesse na escultura e no contexto do espaço público, passa a dar corpo a um trabalho em pequena escala, que conserva a experiência do espaço aberto. Antes vistas como um exercício projetual, agora essas maquetes e ensaios configuram-se como obras em si.

As questões levantadas pela pesquisa teórica e os procedimentos experimentados em ateliê, quando postos lado a lado, apresentam as duas frentes de trabalho que compõem esta pesquisa. Resulta num trabalho que representa essa intersecção entre vontades e práticas e que possibilitou compreender o estudo da escala de modo mais abrangente que não apenas o aumento concreto das dimensões da escultura.

Torna-se essencial recordar os momentos desta pesquisa, estabelecidos em torno do tema da escala e das relações entre escultura e espaço: um levantamento das questões que envolvem a atuação do artista no espaço público; pensamentos que trataram desse espaço em sua potencialidade estética; um olhar sobre a paisagem da cidade em suas qualidades visuais; a eleição de artistas de referência, cujas obras dialogam com tais qualidades; o panorama de um processo de trabalho em escultura, no qual busco sintetizar tantos aspectos. São momentos que compõem uma abordagem poética na forma de compreender a atuação do artista na cidade, sendo fundamentais para embasar e aprofundar a própria produção artística.

Por meio da série *Mirantes* foi possível compreender o registro enquanto obra. O deslocamento como método. Um pouco irônico, talvez, esse ato de sobrepor às paisagens do mundo. Esta ação reclama o direito a construir a paisagem da cidade? Fazer a escultura presente,

uma escultura “penetra”, tendo como testemunho a imagem registrada pela fotografia. A coleção dessas fotos, por sua vez, expõe uma experiência particular no mundo. Dessa experiência foi formulada a série *Caixas-vento*, uma representação da visão noturna da paisagem da cidade.

Qual seria a relevância de conceber projetos para o espaço tão denso e ocupado da cidade? Nesse cenário, qual seria o sentido de tal ação? O que acontece com as indagações com relação ao corpo do observador? As respostas estão em aberto, ansiosas pela continuidade da pesquisa.

Admitir uma escultura sem lugar, como sugere Nelson Brissac Peixoto, é dar espaço ao inabitável e inóspito. Segundo o autor, não há outra forma de viver na megalópole que não aceitar a perda do sentido de lugar. Será?

REFERÊNCIAS

ABRAÇOS, G. **Aproximações entre Mário Pedrosa e Gestalt: crítica estética da forma**. 2012. Dissertação de Mestrado. Orientação profa. dra. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2012.

ALMEIDA, E. **Arte lúdica**, São Paulo: Edusp, 1997.

ARGAN, G.. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda, s/d.

BASTOS, H. O lugar de São Paulo na história do design. **VITRUVIS ARQUITEXTOS**. Ano 11, dez. 2010. Disponível em:

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.127/3696> . Acesso em: 2 mar. 2016.

BRITO, R. **Franz Weissmann: uma retrospectiva**. Rio de Janeiro: CCBB, 1998. Catálogo de exposição. Centro Cultural Banco do Brasil. Disponível em: <http://www.franzweissmann.com.br/texto/199801.htm>. Acesso em: 17 ago. 2014.

BONNEFOY, Y. **Giacometti**. Paris: Flammarion, 2012. (Les Grandes Monographies).

BUCCI, A. **São Paulo, razões de arquitetura: da dissolução dos edifícios e de como atravessar paredes**. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

CALDER sculptor de l'air. Direção de F. Lévy-Kuentz. Zadic Productions/Calder Foudation: New York/Centre Pompidou/Sloo Films, 2009. DVD (52 min).

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARERI, F. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. 1ª ed. São Paulo: Ed. G. Gilli, 2013.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano 1: artes de fazer**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção A).

FIZ, A. **Intersezione 2 – Antony Gormley Horizon al Parco Archeologico di Scolacium** Milano: Editora Electra, 2006. Catálogo de exposição.

FARIAS, A. **Esculpindo o espaço – a escultura contemporânea e a busca de novos modos de relação com o espaço**. 1997. Tese de Doutorado. Orientação profa. dra. Ana Maria de Moraes Belluzzo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1997.

FERREIRA, G.; COTRIM C. (Org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico; as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

GORMLEY, A. **Corpos presentes – Still Being**. Textos de W. J. T. Mitchell, Agnaldo Farias, curadoria Marcello Maia Dantas. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2012. Catálogo de exposição – Centro Cultural Banco do Brasil.

CALDAS, Waltércio. **Meio-ato**. [2006] Entrevistador: Thiago Honório. ARS, São Paulo, v.4, n. 8, 2006. **Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP)**. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202006000200002#back19. Acesso em: 1 mar. 2016

HUIZI, E.; MANRIQUE, J. **Sabiduras y otros textos de Gego**. Maria Carmen Ramirez (int.). New Haven: Yale University Press, 2005.

JORGE, F. **Avenida São João**. Disponível em: <http://www.spbairros.com.br/avenida-sao-joao/>. Acesso em: 26 fev. 2016.

SANTOS JUNIOR, G. **Os lugares da forma – considerações sobre a obra de Waltércio Caldas**. 2014. Tese de Doutorado. Orientação prof. dr. Ronaldo Brito Fernandes. Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ). Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/25189/25189_3.PDF Acesso em: 28 fev. 2016

KRAUSS, R. **Caminhos da escultura moderna**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007 (Coleção A).

KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity. Tradução de Jorge Menna Barreto. **VÍRUS MUTANTE**. Bauru, 2014. Disponível em <https://vmutante.files.wordpress.com/2014/08/7-kwon-miwon-um-lugar-apc3b3s-o-outro-em-portugues-artigo-imprimir.pdf>. Acesso em: 27 set. 2015. (Texto originalmente publicado na revista October 80, primavera, 1997: 85-110)

LEON, E. Elvira de Almeida, invenção de campo de trabalho. **Vitruvius**. São Paulo, jul. 2008. Disponível em <http://www.agitprop.vitruvius.com.br/ensaios_det.php?codeps=MjM>. Acesso em: 27 mai. 2009.

MORAIS, F. A usina criativa de Franz Weissmann. **Revista Piracema**. São Paulo: Ed. Funarte, nº 2, ano 2, 1994. Disponível em <http://www.franzweissmann.com.br/texto/199401.htm>. Acesso em: 27 set. 2015.

MUNDY, J. **Lost art: Richard Serra**. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/gallery-lost-art-richard-serra>. Acesso em: 17 fev. 2016.

MUSEU NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. **Playgrounds – reinventar la plaza**. 30 abr. -22 set. 2014. Madrid: Ediciones Siruela, 2014. Catálogo de exposição.

OITICICA, H. **Hélio Oiticica: museu é o mundo**. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.

OVER your cities Grass Will Grow – a film of the work of Anselm Kiefer. Direção de Sophie Fiennes. France-Netherlands,-UK: Artificial Eye, 2010. DVD (100 min).

PEIXOTO, N.B. **Paisagens urbanas**. 4a ed. São Paulo: Editora Senac, 2009.

PEIXOTO, N. B. **Intervenções urbanas e a produção atual da arte – arte/ cidade: pesquisa urbanística e principais projetos de intervenção**. [Centro Cultural Maria Antônia, São Paulo, 14 mar. 2009]

PEVSNER, N. **Os pioneiros do desenho moderno**. Lisboa: Pelicano, 1962.

RAMIRES, M. C. **Gego – entre la transparencia y lo invisible**. The Museum of Fine Arts, Houston/ Fundación Eduardo F. Constantini. Buenos Aires: La Stampa, 2006. Catálogo de exposição.

READ, H. **Escultura Moderna – uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (Coleção A).

ROLNIK, S. Afinal, o que há por trás da coisa corporal? **Núcleo de Subjetividade**, São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/coisacorporal.pdf>>. Acesso em: 9 jul. 2009.

ROSA, R. **Espaço, silêncio e construção**. Dissertação de Mestrado. Orientação profa. dra. Maria Beatriz de Medeiros. 2005. Universidade de Brasília (UNB), 2005. Disponível em: www.geocities.ws/coma_arte/2005/papers/rodrigo_rosa.doc. Acesso em: 11 mar. 2016.

ROWER, A. S. C. (ed.) **Calder by Matter**. Paris: Editions Cahiers d'Art SARL, 2013.

SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2006. Disponível em:

[http://www2.fct.unesp.br/docentes/geo/bernardo/BIBLIOGRAFIA%20DISCIPLINAS%20POS-GRADUACAO/MILTON%20SANTOS/SANTOS,_Milton_A_Natureza_do_Espa%C3%A7o\[1\].pdf](http://www2.fct.unesp.br/docentes/geo/bernardo/BIBLIOGRAFIA%20DISCIPLINAS%20POS-GRADUACAO/MILTON%20SANTOS/SANTOS,_Milton_A_Natureza_do_Espa%C3%A7o[1].pdf). Acesso em: 11 mar. 2016.

SARTRE, J.P. A busca do absoluto. In: EUVALDO, C. (Org. e trad.) **Alberto Giacometti**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SENNETT, R. **O declínio do homem público – as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

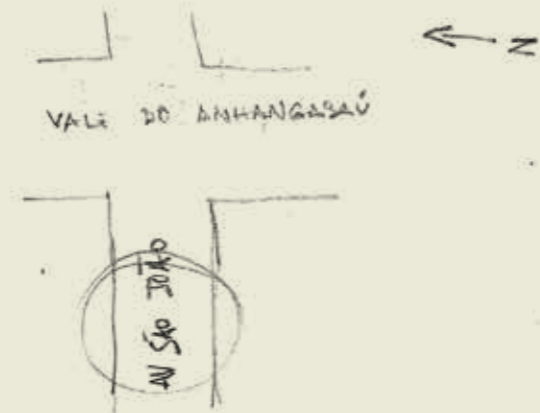
WITKOWER, R. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Caderno de Processo

Projeto para escultura site-specific

OUTUBRO/NOVEMBRO - 2014

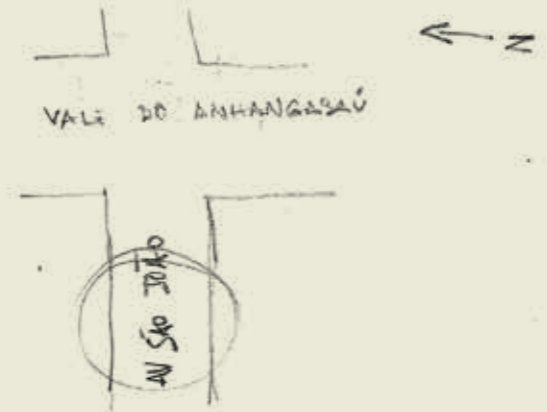
Mirante

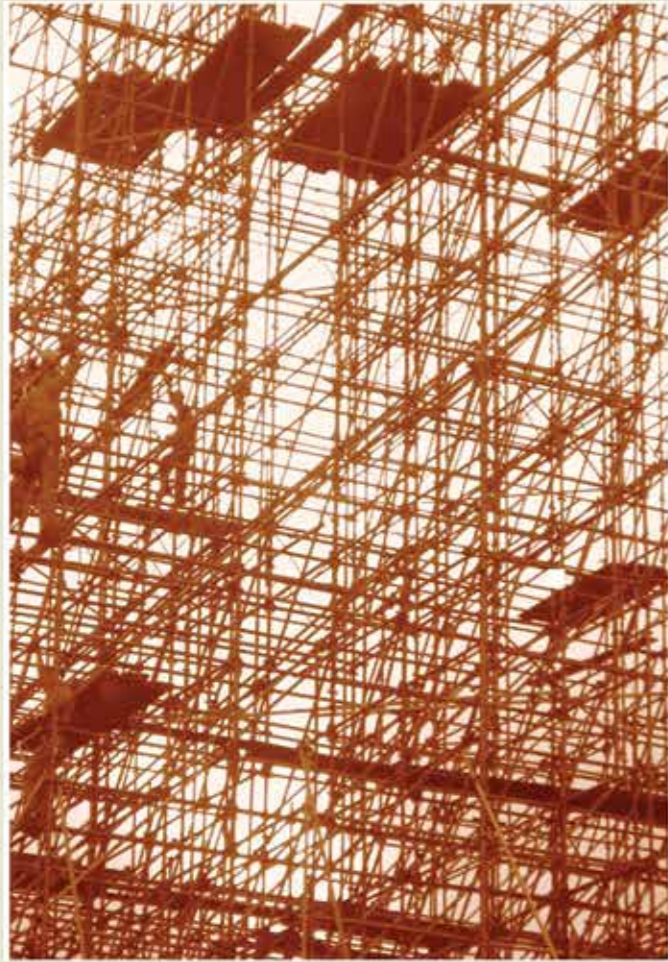


Projeto para escultura site-specific

OUTUBRO/NOVEMBRO - 2014

Mirante





A PESSOA NA ESTRUTURA
DA CIDADE

ESTRUTURA INTERNA DA
ÁRVORE DE NATAL DO
ISIRAPUEIRA - 2010

VISTA P/ O ANHANGUÁ



VISTA
P/
PAISSANDU

" COMO PROPOR PROJETOS NUMA CIDADE
QUE PARECE JÁ TER PERDIDO O
SENTIDO ? "

Angelo Bucci

POR QUE MÉRCA ONDE NÃO HÁ O QUE MÉRCA ?

22.10.14

Visita e registro do local : Calçada Av. São João

DIMENSÕES

LAGURA = 40 passos

DIÂMETRO DO CÍRCULO NA CALÇADA = 22 passos

DISTÂNCIA DO VALE ATÉ O CÍRCULO = 70 passos

COMPRIMENTO DO CALÇADÃO (do Anhangabaú ao Paissandu) = 222 passos

1 PASSO = 73cm +-



Calçada da Av. São João
Vista p/ Vale do Anhangabaú
Espaço de passagem
Hostil para quem quer ficar
Reformas, Restauros, novos centros
Culturais
Caminhões recolhendo colchões
Hippies vendendo artesanato
Polícia Municipal colbindo venda
Não há onde sentar

O CHÃO



nos lugares
aquilo que encontramos no chão
dizem respeito ao que não fomos
e da ideia do dejetos
ora absorvido pelo próprio chão
AMALGAMADO VARRIDO CATADO CUSPIDO COMIDO

relação do tempo na composição do espaço
o tempo na denotação do lugar
a substituição dos sentidos ao longo do tempo
dos significados

ora vem sempre da mesma qualidade
MATERIA PRESENCIA PASSANTES
ora se transformam de acordo com a qualidade do
lugar

natureza como oposição de cidade?

O que ouvimos vemos sentimos NO LUGAR
PALAR SOBRE A RELAÇÃO COM O LUGAR E SENTIR-SE
ACOLHIDO OU EXPURGADO POR ELE,
PELAS AÇÕES QUE NELE OCORREM
O PONTO DE VISTA DE QUEM NÃO HABITA, DE QUEM VEM
DE FORA PARA UM LUGAR: O ESTRANGEIRO.

ESTAR E SER ABSORVIDO

PASSAR

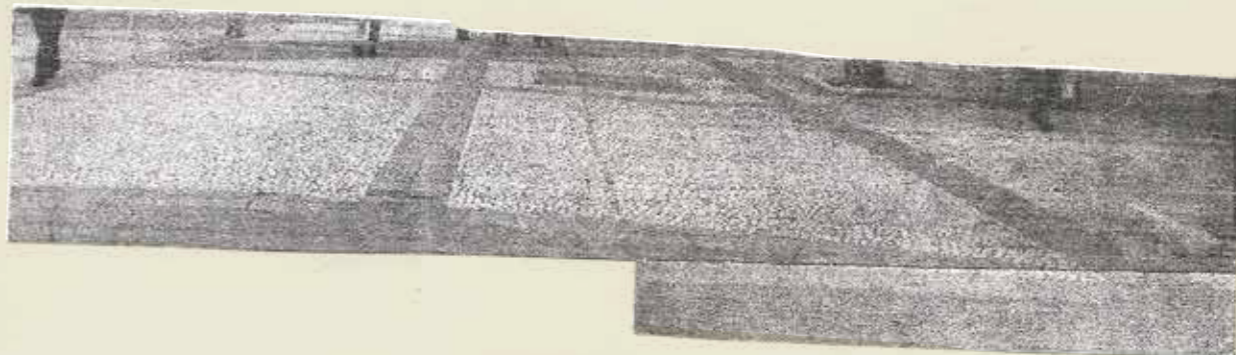
CHEIROS NOS ACOLHEM OU NÃO

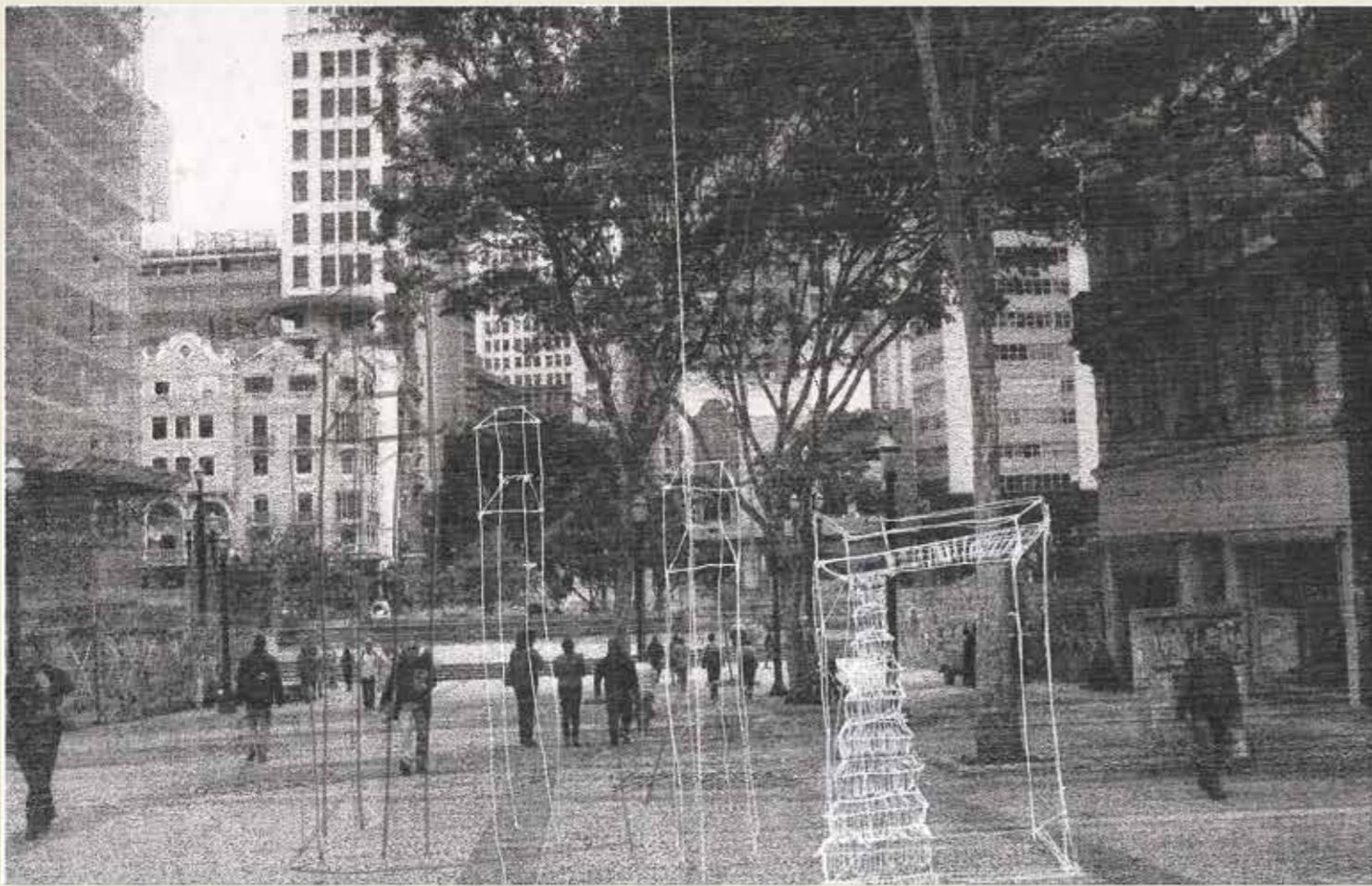
PESSOAS, ANIMAIS

A QUALIDADE DAS LINHAS, DOS LOCAIS PARA SENTAR

A RELAÇÃO COM O QUE É SUJO, É SEU OU NÃO LHE PERTENCE

OBJETOS, RELAÇÕES, CÓDIGOS

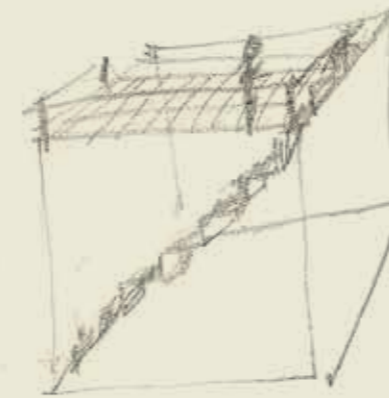




O MIRANTE :

ESTRUTURA EM APO,
H (Aproximado) 3m

Subir, para num espaço de passagem
buscar o que mirar
descobrir o ESTAR

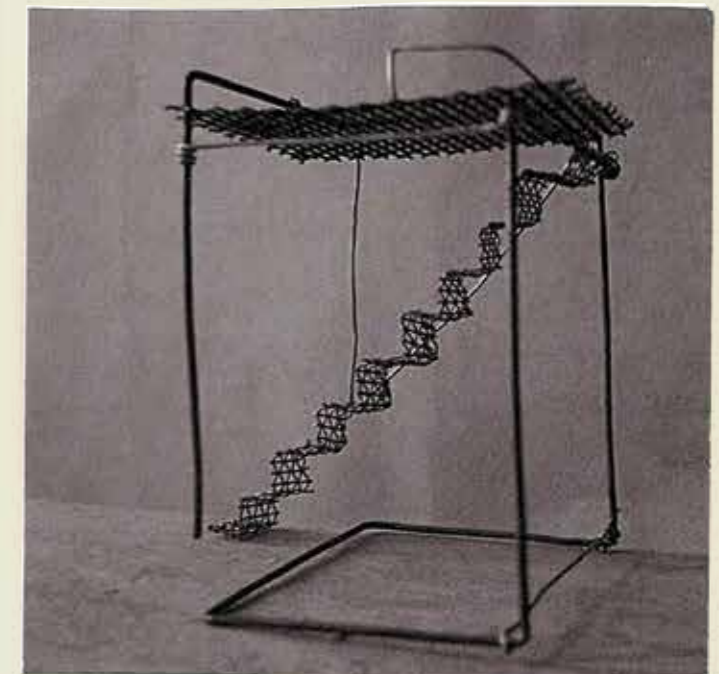


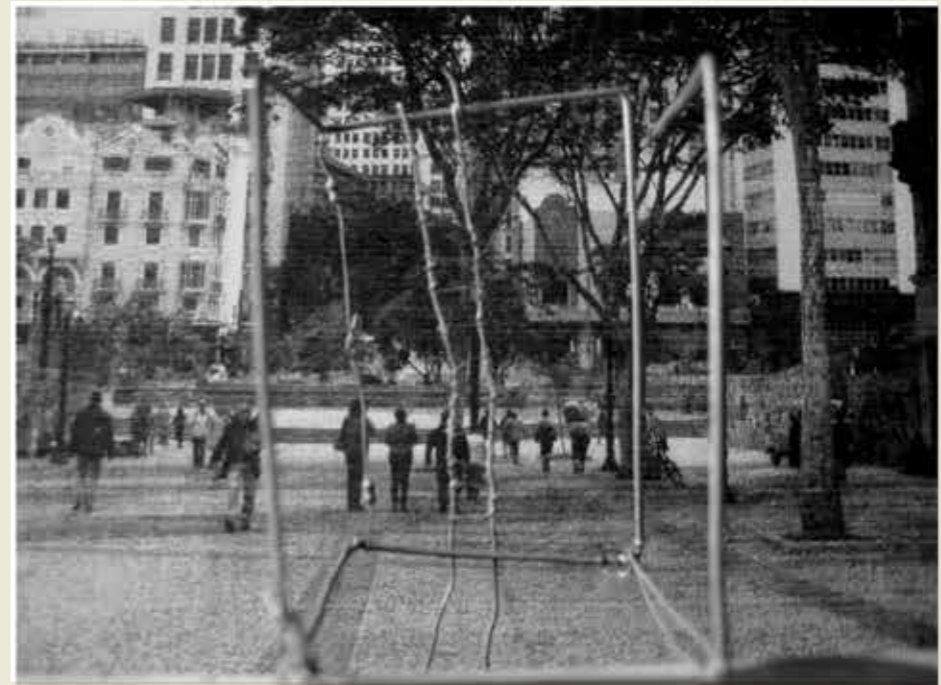
Ser subtraído para observar melhor
extraído do
local

ESTRANGEIRO

Não, verdadeiramente não há necessidade nem da mágica nem do feérico, não há necessidade de uma alma nem de uma morte para que eu seja ao mesmo tempo opaco e transparente, visível e invisível, vida e coisa, para que eu seja uma utopia, basta que eu seja um corpo.

M. Foucault





MIRANTE

Imagem - ensaio

maquete sobreposta à fotografia do local

"AS FORMAS CRISTALIZADAS DA AÇÃO VIOLENTA
NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO URBANO,
POR ESTAREM FUNDIDAS NOS ARTEFATOS
QUE AMPARAM A NOSSA EXISTÊNCIA COTIDIANA
INFORMAM PADRÕES DE COMPORTAMENTO
E TAMBÉM A MANEIRA COMO NOS
RELACIONAMOS COM O AMBIENTE URBANO". p.19

"EMBORA SEJA A DEGRADAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO O QUE NOS
SALTA AOS OLHOS À PRIMEIRA VISTA COMO RESULTADO
DA VIOLÊNCIA ATUANDO COMO NORMA NO ESPAÇO URBANO,
ELA - A VIOLÊNCIA - TAMBÉM SE ALASTRA COMO SE
INVADISSE POR DEBAIXO DAS PORTAS E POR ENTRE AS
FRESTAS OS NOSSOS ABRIGOS MAIS ÍNTIMOS". p.22

"A VIOLÊNCIA DESMANTELA AO MESMO TEMPO
DUAS DIMENSÕES DA EXISTÊNCIA: A DO
CONVÍVIO E TAMBÉM A DA INTIMIDADE.
DESMANTELA O ESPAÇO PÚBLICO E TAMBÉM
OS ABRIGOS INTERIORES QUE NOS REMETEM
À NOÇÃO PRIMORDIAL DE CASA. //

“ TODO ESPAÇO REALMENTE HABITADO
TRAZ A ESSÊNCIA DA NOÇÃO DE CASA //

Bachelard in Bucci

São Paulo, Razões da arquitetura:

"da DISSOLUÇÃO DOS EDIFÍCIOS E DE COMO ATRAVESSAR
PAREDES"

Tese. Angelo Bucci

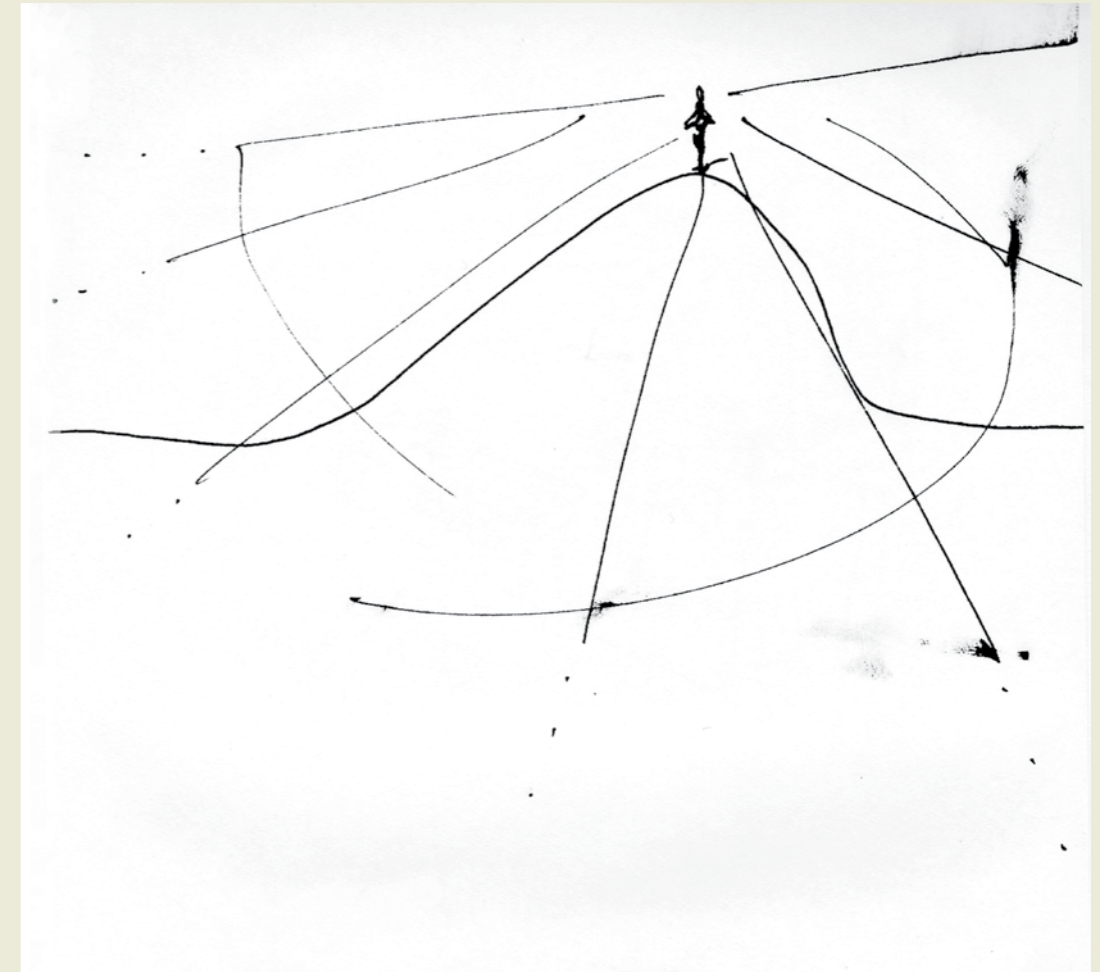


passamos...

estamos.



360° na Avenida São João

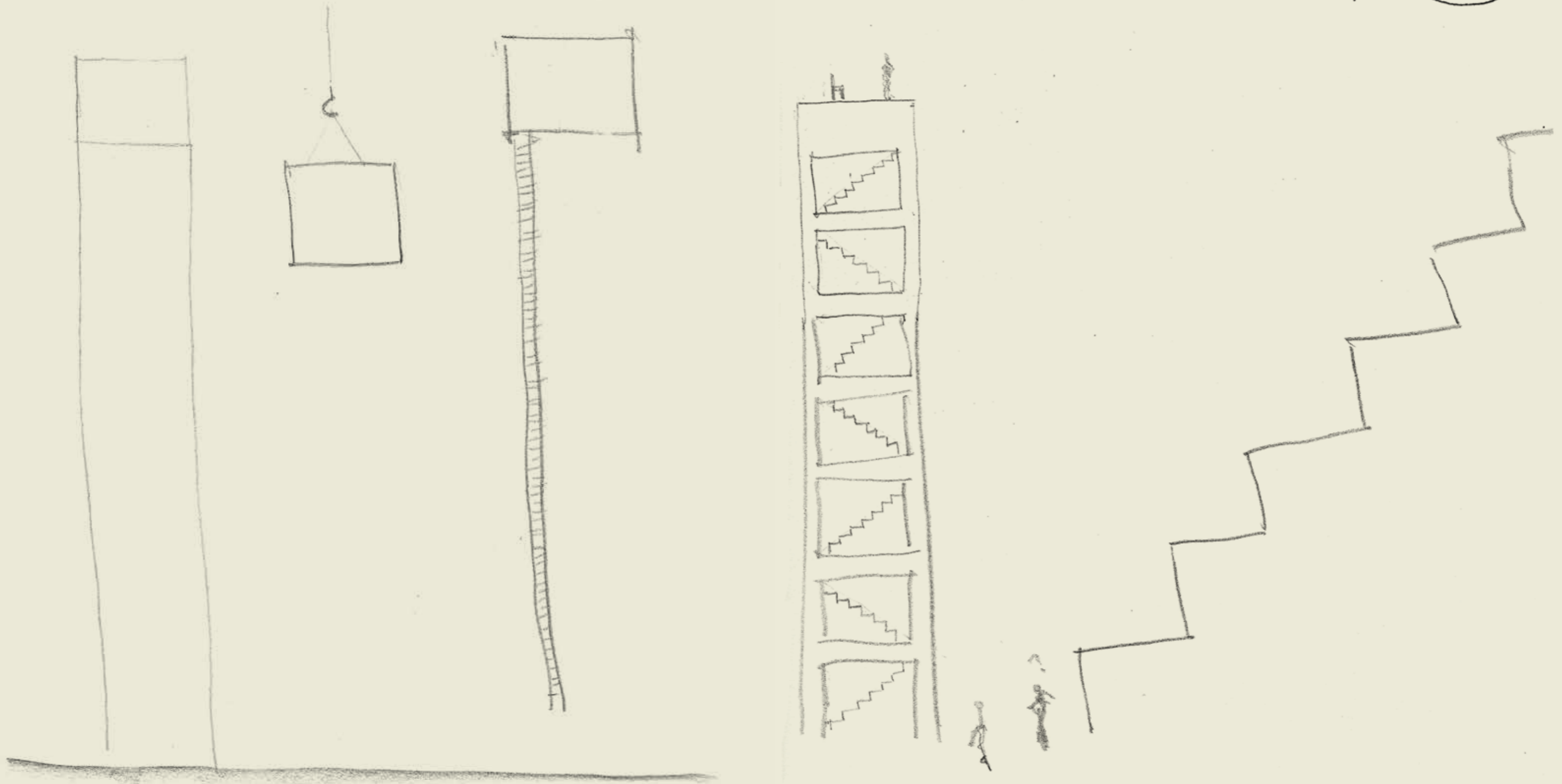


Mirante 1. Local elevado de onde se descortina um panorama 1.1 pequena construção isolada num jardim ou parque de onde se descortina um panorama 1.2 pequena construção, geralmente sobre um edifício, de onde se goza a vista ao redor 2. Os olhos.

Mirar 1. Fixar (os olhos) em; fitar, olhar 2. Dirigir (os olhos) para (algo ou alguém); 3. Olhar longamente à distância; observar, espreitar 4. Olhar ou contemplar (a própria imagem refletida) 5. Refletir-se, espelhar-se, reproduzir-se <as árvores miram-se nos lagos> 6. Fazer pontaria para (um alvo) 7. Estar voltado para; dar, olhar <a janela mira para o jardim> 8. Ter em vista, aspirar, visar, pretender, desejar. ETIM latim espantar-se, admirar (-se), ver, olhar com espanto ou intensamente, fitar.

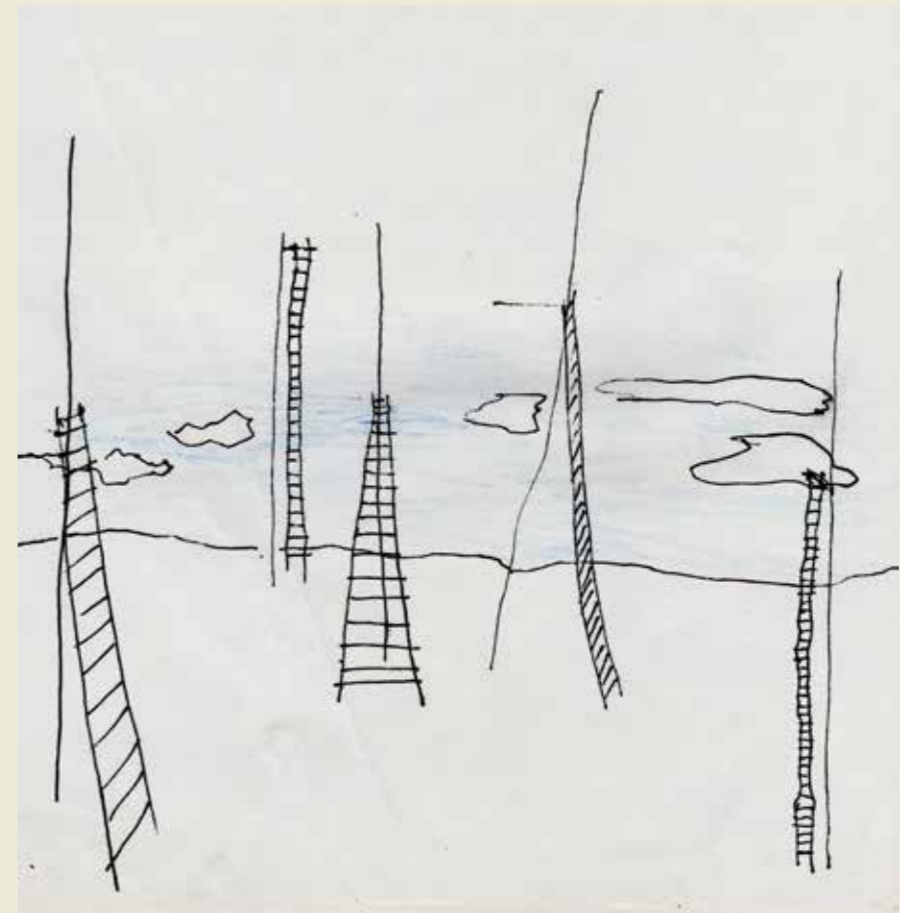


MIRANTE IMAGINÁRIO



Depois de marchar por sete dias através das matas, quem vai a Bauci não percebe que já chegou. As finas ardeas que se elevam do solo a grande distância uma da outra e que se perdem acima das nuvens sustentam a cidade. Sobe-se por escadas. Os habitantes raramente são vistos em terra: têm todo o necessário lá em cima e preferem não descer. Nenhuma parte da cidade toca o solo exceto as longas pernas de flamingo nas quais ela se apoia, e nos dias luminosos, uma serrote de fibra e angulosa que se reflete na folhagem.

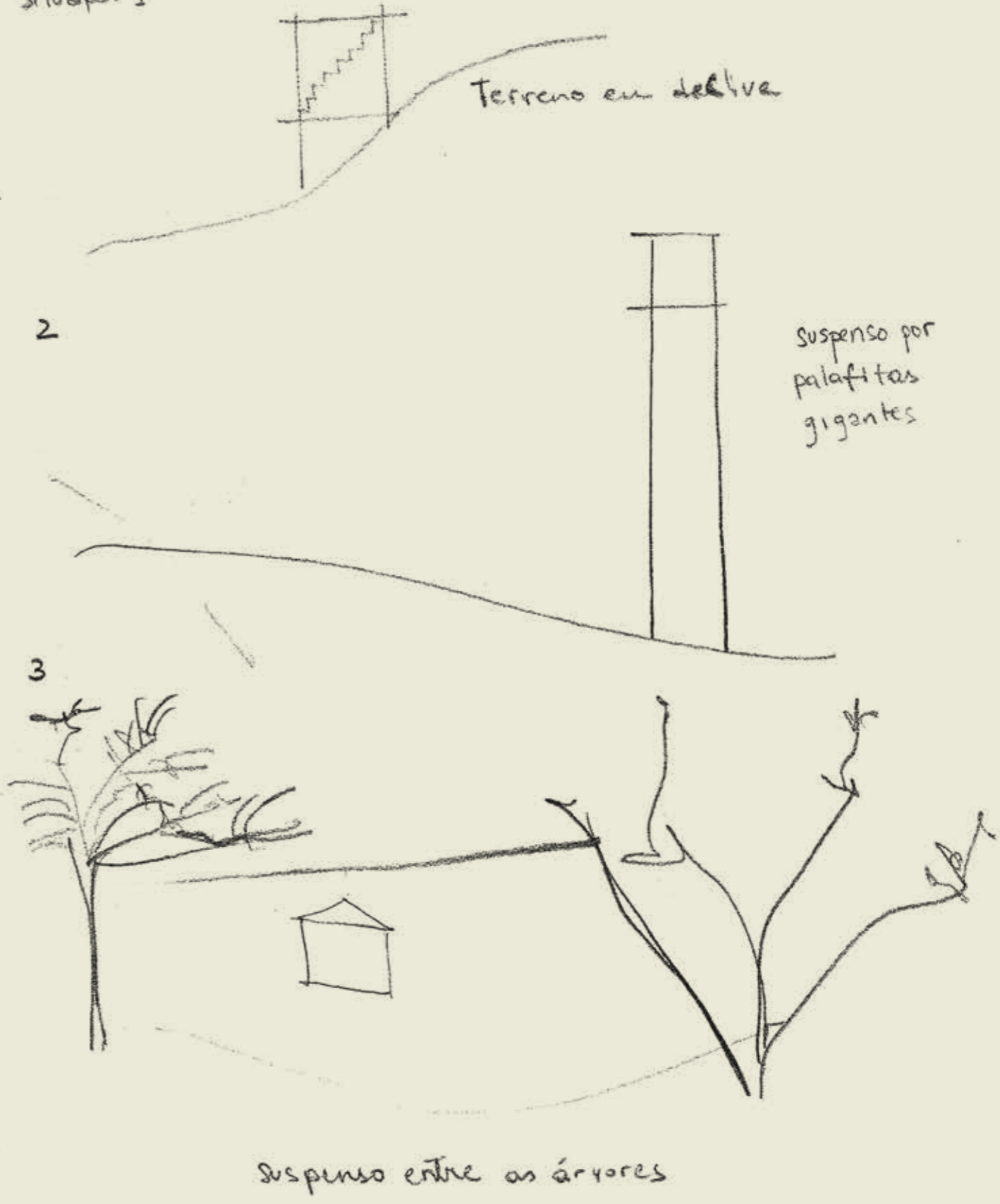
Há três hipóteses a respeito dos habitantes de Bauci: que odeiam a terra, que a rejeitam a ponto de evitar qualquer contato; que amam a forma que ela antes de existir e com binóculos e telescópios apontados para baixo não se cansam de examiná-la, folha por folha, pedra por pedra, formiga por formiga, contemplando fascinados a própria ausência.



projeção do mirar
na impossibilidade de subir,
algo me auxilia a completar
essa ação



Situação 1





geograficamente desdobrada
em si mesma
e escondida
debaixo dos telhados lá embaixo sob
as folhas
lá embaixo no escuro
senoro do capim dentro
do verde quente
do capim
lá
junto à noite da terra entre

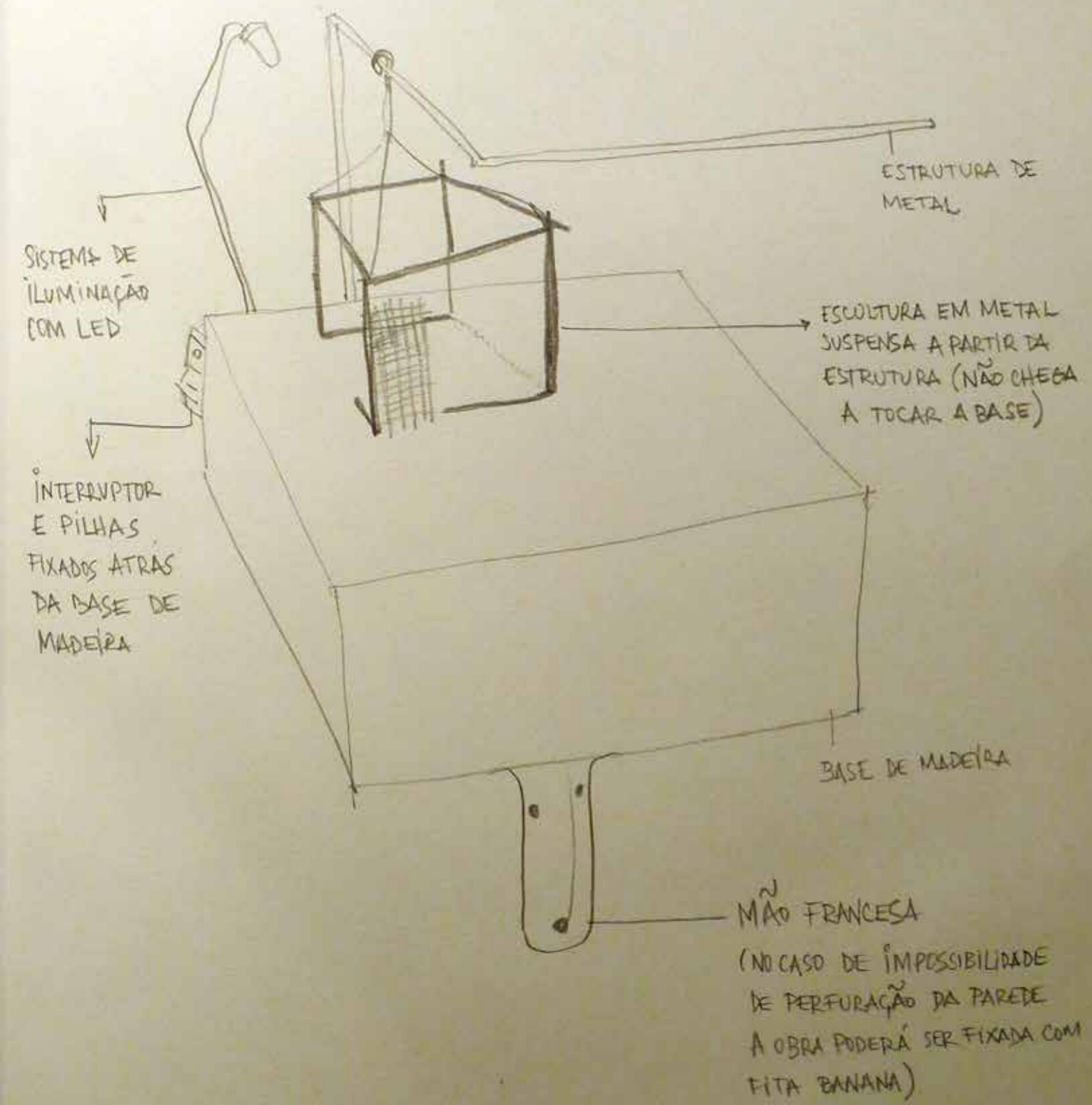
formigas (minha
vida!) nos cabelos
do ventre e morno
do corpo por dentro na usina
da vida
em cada corpo em cada
habitante
dentro
de cada coisa
clamando em cada casa
a cidade
sob o calor da tarde
quando o avião passou

extraído do poema *Uma Fotografia Aérea*
Ferreira Gullar

Há países em lugar e histórias sem cronologia; cidades, planetas, continentes, universos, cujos vestígios seria impossível rastrear em qualquer mapa ou qualquer céu, muito simplesmente porque não pertencem a espaço algum. Sem dúvida, essas cidades, esses continentes, esses planetas nasceram, como se costuma dizer, na cabeça dos homens, ou, na verdade, no interstício de suas palavras, na espessura de suas narrativas, ou ainda, no lugar sem lugar de seus sonhos, no vazio de seus corações; numa palavra, é o doce gosto das utopias. No entanto, acredito que há – e em toda sociedade – utopias que tem um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa; utopias que tem um tempo determinado, um tempo que podemos fixar e medir conforme o calendário de todos os dias. É bem provável que cada grupo humano, qualquer que seja, demarque, no espaço que ocupa, onde realmente vive, onde trabalha, lugares utópicos, e, no tempo em que se agita, momentos ucrônicos.

Verdadeiramente, enganara-me, há pouco, ao crer que o corpo jamais estivesse em outro lugar, que era um aqui irremediável e que se opunha a toda a utopia. Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo. Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos.





esquema de montagem Paira

CUBOS ABERTOS: (desapartamentos)
 ESCULTURAS DE PAREDE
 SÉRIE de 10 peças

