

PROCESSOS INSTÁVEIS

Lucas Costa

PROCESSOS INSTÁVEIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de pesquisa "Processos e Procedimentos Artísticos" do Instituto de Artes da Unesp, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. Agnus Valente.



São Paulo, 2015

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

C837p Costa, Lucas Ribeiro de Melo, 1989
Processos instáveis / Lucas Ribeiro de Melo Costa. - São Paulo,
2015.
128 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Agnus Valente
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes.

1. Escultura. 2. Fotografia. 3. Arte moderna. I. Valente, Agnus.
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

CDD 730

Lucas Ribeiro de Melo Costa
(Lucas Costa)

PROCESSOS INSTÁVEIS

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

Prof. Dr. José Paiani Spaniol (I.A. / Unesp)

Profa. Dra. Regina Melim Cunha (CEART / UDESC)

São Paulo, maio de 2015

PROCESSOS INSTÁVEIS

RESUMO

Inscrita na linha de pesquisa “Processos e Procedimentos Artísticos” do PPG em Artes da Unesp, esta dissertação apresenta minha produção artística, realizada durante o mestrado - março de 2013 a maio de 2015.

Os procedimentos utilizados nos trabalhos da minha produção estão às voltas de um certo raciocínio escultórico, que por sua vez, necessitam de outras linguagens (instalação, fotografia e vídeo) para se materializar. O vocabulário da arquitetura – e de outras áreas correlatas à construção civil - também influenciaram meu processo criativo de forma bastante decisiva, pois além de fazerem parte de um contexto de ação, também inseriram dados fundamentais para a reflexão dos trabalhos que serão discutidos aqui.

Devido ao modo de construção desses trabalhos, a instabilidade - e sua consequente tensão (física e/ou psicológica) – se apresenta como característica central e resultante dessas atividades. Portanto, o fio condutor desta dissertação, parte da constatação dessa característica e seus desdobramentos nas diversas linguagens utilizadas, de forma dialética.

A partir dessas questões, são feitas algumas aproximações entre os procedimentos utilizados por outros artistas que, de alguma forma, lidaram com problemas semelhantes, e que inseridas na discussão, podem ampliar as questões levantadas, bem como entendê-las melhor em seu contexto.

Assim, discuto características muito presentes em minha poética, sem, no entanto, fechá-las em um discurso hermético/teórico.

Palavras-chave: instabilidade, escultura, corpo, fotografia, vídeo.

ABSTRACT

Admitted to the research area "Processes and Artistic Procedures" from PPG in Arts- UNESP, this dissertation presents my artistic production undertaken in the Master's Degree from March 2013 until May 2015.

The procedures used in the work of my production are connected to a certain sculptural reasoning, which in turn requires other languages (installation, photography and video) to materialize. The vocabulary of architecture - and other areas related to construction - also influenced in my creative process quite decisively, as well being part of an action context, also inserted fundamental data for the reflection of the work that will be discussed here.

Due to the construction of these works, the instability - and its consequent tension (physical and / or psychological) - presents itself as a central feature and result of these activities. Therefore, the principle guiding of this work, takes the finding of this characteristic and its consequences in the various languages used in a dialectically perspective.

From these questions, it is done an approximation between the procedures used by other artists who, somehow, have dealt with similar issues, and that introduced into the discussion, may expand the questions raised, and understand them better in its context.

In conclusion, I discuss these characteristics present in my poetic, without, however, limit them in a hermetic/ theoretical discourse.

Key words: *instability, sculpture, body, photography, video.*

SUMÁRIO

RESUMO (p. 09)

AGRADECIMENTOS (p. 13)

INTRODUÇÃO (p. 15)

CAPÍTULO 01: ESTRUTURA [ESCULTURA] (p. 19)

NOTA INTRODUTÓRIA: O que mantém em pé (p. 21)

ESTRUTURAS DIÁRIAS | 2013 (p. 24)

TRAVES (ESCORA PARA PEDREGULHO) | 2013 (p. 35)

[APROXIMAÇÃO: ANDY GOLDWORTHY] (p. 39)

[APROXIMAÇÃO: SERRA – SCKULLCRACKER SERIES] (p. 41)

UM ENSAIO PARA UM ENSAIO DE COMPRESSÃO (p. 44)

[APROXIMAÇÃO: CHRIS BURDEN – SANSOM] (p. 47)

CAPÍTULO 02: CORPO [FOTOGRAFIA] (p. 53)

NOTA INTRODUTÓRIA: O ato fotográfico está intrínseco às ações do corpo (p. 55)

SÉRIE ESTRUTURAL | 2013-14 (p. 57)

[APROXIMAÇÃO: *DRAWING RESTRAINT* - MATTHEW BARNEY] (p. 66)

ESCULTURA VIVA | 2014 – (p. 69)

[APROXIMAÇÃO: *ONE MINUTE SCULPTURE* – ERWIN WURM] (p. 82)

ATIVIDADE Nº 01 | 2014 (COSTA&BRITO) (p. 86)

CAPÍTULO 03: TEMPO [VÍDEO] (p. 91)

NOTA INTRODUTÓRIA: Vídeo é uma linguagem que pensa o tempo (p. 93)

ESCULTURAS RÁPIDAS | 2013 (p. 95)

ATIVIDADES | 2014 | COSTA&BRITO (p. 99)

CONSIDERAÇÕES FINAIS (p. 103)

REFERÊNCIAS (p. 105)

ANEXO

CONVERSA COM NELSON FELIX (p. 109)

LISTA DE IMAGENS (p. 123)

AGRADECIMENTOS

João Cabral de Melo Neto disse em um de seus poemas que um galo sozinho não tece a manhã. É bem verdade que um projeto ambicioso não se constrói apenas de autonomia.

Agradeço a companhia e amizade de Agnus Valente, meu orientador, em todas as etapas dessa pesquisa. A José Spaniol e Sergio Romagnolo pelas conversas durante esses anos e, também, pelas sugestões durante a qualificação. Ao comprometimento e disponibilidade de Regina Melim, Omar Khouri, José Leonardo e Mário Ramiro. Aos ensinamentos de Nelson Felix e atenção de Nino Cais durante conversa. Aos amigos Bruno Brito, Maurício Adinolfi, Alexandre Vilas Boas, Daniel Ferracioli, Gustavo Araripe, Gustavo Leite, Geovani Cerezer, Luis Paduvesi, Valeriano Costa, Tiago Costa, Juliane Costa e minha namorada Bárbara Bosco que me ajudaram diretamente nesse projeto. A todos os amigos da Unesp pelo enriquecimento das discussões.

Também agradeço ao programa de pós-graduação da Unesp, pelas ferramentas necessárias para o andamento do projeto, bem como a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo fomento à pesquisa.

INTRODUÇÃO

Muitas vezes, o processo criativo requer procedimentos que utilizam linguagens distintas para se concretizarem como trabalho artístico. Determinado projeto pode se iniciar através de uma linguagem, e se apresentar em outro código, com lógica bem distinta da que encadeou o projeto. De qualquer modo, esses trabalhos trazem consigo uma espécie de fusão entre os vocabulários utilizados, influenciando o próprio modo de abordagem e reflexão dessa produção.

Podemos pensar em escultura, por exemplo, sem a necessidade de produzir um objeto tridimensional. A discussão dessa linguagem pode surgir até mesmo com a utilização de vocabulários advindos de outras áreas do conhecimento. O trabalho pode atingir uma lógica independente das categorias em que está submetido. Isto porque um pensamento, para se materializar, agencia uma série de domínios (técnico e teórico) e seu resultado pode não acomodar-se em uma só categoria. Talvez o problema não esteja na definição das coisas; desde que essa definição mantenha o mundo do trabalho amplo.

Pensando nisso, as primeiras atividades que relato nesta dissertação nascem de um aprendizado com materiais construtivos de forma mais prática. Ao levantar algumas estruturas com esses materiais, pude entender melhor suas próprias condições primárias - sua "tectônica", como diz Richard Serra. Essas questões, portanto, estão mais próximas da resistência dos materiais (conhecimento da engenharia) do que para o vocabulário artístico propriamente dito, pois me interessava mais os princípios básicos de construção – a estrutura.

Do mesmo modo, quando estive em contato com determinada arquitetura e procurava soluções para repensar esse espaço, utilizei meu próprio corpo como instrumento de intervenção. Essas atividades foram orientadas para fotografia, mas antes de tudo, o trabalho lida com as possibilidades em criar estruturas ou algo de escultura.

O corpo também foi minha ferramenta básica para construção de esculturas no espaço; mas essa ideia só pôde ser concretizada na forma de vídeo. Esta linguagem, além de introduzir novas questões ao meu trabalho, foi o único modo em que consegui demonstrar o processo de forma integral e em tempo real. A condição de uma escultura que não permanece só pode ser apreendida através de sua duração no tempo, mediada por outro dispositivo de linguagem que pensa esse tempo de ação.

Minha produção dos últimos dois anos caminhou nesses limites e, com isso, percebi uma tendência em criar condições instáveis para o trabalho, atingindo um limiar de tensão que ultrapassava os fatores da mera configuração, para se fundarem no eixo conceitual da produção. Nesse tempo (que é pouco) eu me dediquei a pensar isso durante o trabalho e durante a escrita.

Geralmente, baseio-me em três vetores: estrutura, corpo e tempo. A lógica desses trabalhos pode ser construída a partir da efemeridade de uma escultura; do instante de uma ação

registrada em fotografia; ou mesmo da duração que determinada atividade é resolvida no vídeo. Meu raciocínio artístico parece derivar dessas operações, mas que sempre recorre, de um modo ou de outro, a um pensamento de escultor: o de fazer coisas tomarem corpo nas três dimensões.

Entretanto, a natureza desses trabalhos sugere uma espécie de negação da escultura - se pensarmos nas características mais tradicionais dessa linguagem (permanência, imobilidade e durabilidade), pois meu processo é assumidamente instável, desde suas características de produção até sua apresentação, já que os resultados desses processos nunca se integram como uma escultura propriamente dita, mas algo que pode lembrá-la.

Nos anos 60, Herbert Read (1981, p. 120) disse que um possível “equilíbrio de forças não consegue validade artística enquanto tal equilíbrio não se transforma numa condição de absoluta imobilidade” cabendo à arte, então, aspirar a uma “unidade formal”. De fato, a arte já esteve submetida a essas regras - principalmente a escultura. Mas naquela época (anos 60) os próprios artistas já estavam construindo novos paradigmas, ignorando esse cuidado demasiado com as questões harmônicas; ou talvez, reconstruindo essas soluções formais e absorvendo justamente o que Read chamava de “antítese da arte”, que era o tempo – elemento central dos *happenings*.

Robert Smithson, por exemplo, interessava-se pelo processo geológico, justamente pelas similaridades que reconhecia em seus procedimentos artísticos. O artista entendia que esses processos estavam suscetíveis ao tempo, e não estava apenas interessado no objeto final em que cada um poderia resultar. Neste sentido, Smithson diz que sua produção (e grande parte dos *earthworks* mais significativos da época) tratava-se de “uma arte da incerteza, porque a instabilidade, de modo geral, se tornou muito importante” (in FERREIRA; COTRIM, 2013, p. 283).

Michael Heizer chega a dizer que seu trabalho está “em oposição ao tipo de escultura que envolve dar forma rígida, soldar, vedar, aperfeiçoar a superfície de uma peça de material” (ibid., p. 287) e, com isso, questiona a própria permanência desses trabalhos - o caráter mais íntimo da produção tridimensional.

De certa maneira, a instabilidade já era admitida na produção artística pelo menos até os anos 60. Essa foi uma das características que problematizaram a condição da escultura, e pode ter possibilitado novos entendimentos da prática escultórica, que não estava mais limitada somente à elaboração de objetos duráveis, dando início a uma forma mais abrangente de produção e documentação.

Entretanto, não é o objeto da pesquisa discutir pontos históricos da escultura, e sim, apresentar um corpo de pensamentos e experiências que o trabalho suscitou. Por isso, a partir de uma experiência criativa com meu trabalho, estabeleço algumas abordagens em que me aproximo, de modo sincrônico, de algumas características específicas de outros

artistas. Através dessa estrutura desenvolvida no texto, é possível manter as particularidades de cada trabalho, mas também inseri-los em questões mais gerais da produção artística.

CAPÍTULO 01 – ESTRUTURA [ESCULTURA]

NOTA INTRODUTÓRIA: O que mantém em pé

ESTRUTURAS DIÁRIAS | 2013

TRAVES (ESCORAS PARA PEDREGULHOS) | 2013

[APROXIMAÇÃO: ANDY GOLDWORTHY]

[APROXIMAÇÃO: *SCKULLCRACKER SERIES* - SERRA]

PROJETO PARA UM ENSAIO DE COMPRESSÃO

[APROXIMAÇÃO: *SANSOM* - CHRIS BURDEN]



NOTA INTRODUTÓRIA: O que mantém em pé

“Destruição é também criação. Mais exatamente é um sucedâneo da criação.”

Mikhail Bakunin

Estrutura, antes de mais nada, é ação. Para que ela exista, é necessário juntar, arranjar, tramar, levantar algo; ou seja, construir um sistema. E para compreender qualquer sistema, seja ele abstrato ou concreto, é necessário entender seu modo de funcionamento: a estrutura.

A estrutura é, então, a fundação de qualquer tipo de conhecimento, seja ele qual for. Ela está na prática, como está na teoria; é concreta e é abstrata - faz parte de todos os mundos.

Para trabalhar com qualquer linguagem, penso que é preciso estar atento a sua estrutura, pois, se quero fazer qualquer tipo de operação, é necessário o entendimento de suas questões intrínsecas.

No caso da linguagem tridimensional (que trata essencialmente da fisicalidade de algo), esse processo se dá na prática. Mas, entender determinada produção artística é diferente de produzi-la. A escultura se dá no plano tridimensional e qualquer acepção sobre os desenvolvimentos dessa linguagem surge necessariamente dessa fisicalidade e de seu comportamento no espaço: é sua estrutura. O pensamento só é disparado a partir disso.

Até mesmo a definição de escultura pode sofrer mudanças quando a linguagem (sua estrutura) é questionada. Escultura não era mais entendida como escultura após os anos 60, devido à mudança considerável nos modos de produção e os aspectos assumidos pelos trabalhos dessa geração. Donald Judd (1928-94) acertou em dizer que sua produção era tridimensional, justamente para se distinguir da tradição escultural, basicamente fechada em dois blocos: entalhe ou modelagem. A “escultura” dessa época, em especial com o minimalismo, “tinha incluído – ou sido assaltada por – uma gama de objetos tirados do mundo da não-arte, aos quais nada tinha sido adicionado e nada retirado” (BATCHELOR, 2001, p. 14) divergindo, portanto, do sistema básico construído até então pela nomenclatura escultura.

A produção artística mudou junto com os materiais utilizados; ou melhor, houve nos anos 60 uma ampliação dos domínios artísticos, e com isso, uma necessidade em admitir uma definição mais ampla de escultura¹. Judd já tinha indicado essa limitação da escultura, em preferir a “tridimensionalidade” como termo utilizado. Se entendermos a produção de Sol

¹ Rosalind Krauss, em seu artigo intitulado “A escultura no campo ampliado”, sugere que o termo “escultura” só pode ser pronunciado, se admitirmos um “campo ampliado” para tal. Esses artistas problematizavam cada vez mais essas estruturas e os espaços onde estavam inseridos os trabalhos. Devido às mudanças significativas posteriormente (anos 60-70), o período demarca o fim da produção moderna e início do pós-modernismo. Muitos autores alegam que o minimalismo é uma transição entre os períodos: alguns indicam ser o ápice do modernismo, já outros dizem que é exatamente uma crítica pós-modernista a ele (BATCHELOR, 2001, pp. 7-8).

LeWitt (1928-2007), saberemos o porquê de ele chamar suas esculturas, justamente de “estruturas”. É o cerne em sua poética.

No mesmo sentido, a experiência de Richard Serra (1939) com a “manifestação física das coisas” nos faz entender seu motivo em redigir uma lista de verbos², que é justamente o de enfatizar (e deixar transparente) o processo da escultura, esclarecendo, portanto, sua atividade. É interessante notar que as ações previstas por Serra também se assemelham com a própria definição da palavra estrutura³, simplesmente porque são condições básicas de construção.

Então, o que mudou com essa geração foi a estrutura da linguagem nos dois níveis: sua categorização histórica (seu conceito) em consequência das práticas desenvolvidas - o modo de fazer.

Definindo a palavra e situando-a em nossa área, o significado de estrutura ainda é amplo.

Em engenharia, a estrutura é necessária para o empreendimento de qualquer construção (seja ela civil, mecânica, hidráulica etc.). Ela precede qualquer tentativa de concretização de algo e, por isso, o problema torna-se mais claro nesta área.

Em arte, as coisas tendem para níveis mais experimentais, pois o processo de produção não segue uma lógica pautada somente nos aspectos funcionais, de modo que os ocorridos são absorvidos geralmente de outras maneiras. Alguns erros de cálculo na engenharia a comprometem, ao passo que, esses problemas estruturais podem ser o mote da lógica artística.

Contudo, a produção artística tridimensional, de algum modo, pressupõe a vontade primária de construir uma estrutura, ainda que esta, possa não contemplar a estabilidade almejada por construtores de outras áreas. Mesmo respondendo a objetivos distintos, a escultura está na mesma dimensão de todas outras coisas (o plano tridimensional) e por isso responde às regras universais, como a força da gravidade. Neste ponto, o vocabulário da construção civil (responsável pelo levantar de uma ideia arquitetônica) ensina algo à arte. Mesmo uma escultura de Carl Andre (1935), que é horizontal, percebe isso. A resistência dos materiais age e, o que fazemos hoje - seja ela escultura, objeto, intervenção, ou qualquer outra coisa - responde do seu modo.

O que mantém em pé o pensamento é a estrutura, em todos os sentidos.

² *Verb List*, 1967.

³ lat. *structūra*, *ae* ‘ação ou modo de edificar ou de construir, aquilo que se construiu; estrutura, organização; disposição, arranjo’, rad. de *structum*, *supn.* de *struo, is, uxi, ctum, ère* ‘reunir, juntar, dispor, arranjar, maquinar, tramar; levantar, erguer, construir’; ver -stru-; f.hist. 1561: *strutura*, 1677: *estruitura*, 1709: *estructura*, e 1720: *structûra*. Dicionário eletrônico “Houaiss da língua portuguesa 2.0a”.



Lucas Costa
 ESTRUTURA DIÁRIA Nº 01, 2013
 Exercícios com pedregulho e ferro
 Dimensões variáveis
 Instituto de Artes - Unesp
 Fotografia: Alexandre G. Vilas Boas

ESTRUTURAS DIÁRIAS | 2013

Estruturas diárias são uma série de exercícios práticos, feitas ao longo do 1º semestre de 2013, como proposta para a disciplina “Meios de produção e práticas híbridas”, lecionada pelo Prof. Dr. Agnus Valente. O projeto visou à construção de estruturas efêmeras através de dois procedimentos complementares: escoramento e empilhamento de materiais construtivos (concreto, madeira, ferro etc.) recolhidos no ambiente de estudo.

O ateliê de marcenaria do instituto de artes da Unesp – local onde esses estudos foram realizados - disponibiliza aos seus alunos, materiais de diversas características para o uso comum. Apesar de ocorrerem atividades geralmente ligadas à marcenaria, é previsto também nesta oficina, práticas que utilizam outros tipos de materiais. Dessa forma, a infraestrutura assume um caráter híbrido, em que contamos com diversos aparatos e dispositivos que asseguram o maior número de resultados, através da experimentação nos respectivos projetos de linguagem tridimensional, facilitando e dando vazão a um maior número de poéticas.

Com essa oferta de materiais, dos ordinários aos parcos, é que se iniciou a série de exercícios no entorno do ateliê. Dessa forma, os procedimentos responderam, a seu modo, àquele contexto.

Os exercícios consistiam em selecionar alguns materiais de acordo com suas características tectônicas⁴ para o desenvolvimento de estruturas autossuficientes, não cumprindo nenhuma função que não fosse a de manter-se em pé. Esses exercícios terminavam quando uma estrutura alcançava seu próprio limite que era estabelecido pelas opções de escoramento e empilhamento simultaneamente. As estruturas eram diárias: algumas cediam em minutos, outras duraram dias⁵.

No início deste projeto, o que mais interessava era o processo de construção em si. A relação dos materiais em conjunto - funcionando mutuamente - consolidava a experiência adquirida e, a consequente operação disso na linguagem, dava-se de uma forma prática. Deste modo, foi imprescindível trabalhar em condição autotética, em que o processo é justificável não pelo seu fim, ou por metas funcionais, mas sim, por obter riqueza no conhecimento adquirido através do próprio fazer (WATSON, 2012). Não era importante o resultado, e sim, as diversas alternativas criadas pelo processo.

⁴ Em arquitetura, a palavra tectônica é associada a conceitos de estrutura e solidez (SIMONNET, 2011). O termo “tectônica” é a única definição paralela à “poética” no âmbito da construção; porém, essa palavra não tem a mesma conotação teórica: relaciona-se em geral com princípios estruturais, e não com valores estéticos, como é o caso da poética. Cf. READ, 1981.

⁵ A experiência com o tempo de construção de um trabalho e seu tempo de vida (sua duração no sentido físico) me levou a pesquisar essa relação escultural dos exercícios frente ao tempo (seu período de construção e sua duração) de modo mais pontual, optando por práticas com o vídeo em plano-sequência; ou seja, levando ao processo de comunicação do próprio trabalho, suas relações com o tempo real. Sobre o desdobramento desta pesquisa, ver o Cap. 3: TEMPO [Video], pp. 91-102).

Neste caso, a atividade se concentrava em solucionar alguns problemas colocados durante as tentativas em levantar essas estruturas. O comportamento de cada um desses materiais em uma mesma situação e, submetidos à mesma lei (a da gravidade), são coisas que dificilmente acertamos no plano teórico. É mais coerente – e mais rápido - uma investida na fisicalidade dessas junções; aliás, o cerne da atividade está em um possível entendimento do funcionamento dessas estruturas: o conceito torna-se prático.

As ESTRUTURAS DIÁRIAS mantêm um vocabulário mais próximo às regras dos sistemas construtivos, pois todo o exercício era fundamentado, *a priori*, em soluções de sustentação. A atividade só pode ser inserida nas abordagens artísticas se, antes, assumirmos que a mesma é um exercício de especulação dos limites construtivos e que não servem a nenhum plano funcional externo, como é o caso da aplicação desses métodos na área da construção civil. Os exercícios eram autônomos nesse aspecto.



AÇÃO

Na primeira atividade realizada (ESTRUTURA DIÁRIA Nº 01), dediquei-me a trabalhar com despojos que estavam no local (aço e pedregulho) para a construção de algumas estruturas - ou "antiestruturas", já que a atividade recomeçava justamente quando cada "arranjo" desabava.

Logo no início, a condição efêmera do trabalho necessitou de registros que dariam conta do caráter transitório da ação. Os materiais utilizados, em seu contexto utilitário, serviam para sustentar algo, e não para ruir, como é o caso da atividade; essa transitoriedade me interessava. Desta maneira, meu primeiro dia estava imbuído de um processo empírico e, ao decorrer das experiências, a efemeridade das estruturas (cada vez que uma desabava, eu recomeçava um novo processo de construção) me levaram a registrar essas etapas. O registro fotográfico foi, então, imprescindível para o entendimento do processo.

As sequências fotográficas, realizadas durante o primeiro dia de trabalho, são encaradas como registros de estudos no campo da linguagem tridimensional; ou seja, um aprofundamento da especulação/intuição como método do meu processo criativo. Por isso, esses registros funcionam melhor nesta dissertação – um espaço para discutir o processo e seus procedimentos – do que visto como obra remanescente da intervenção.

O dia se passou, muitas estruturas caíram. A intenção não era manter nada em pé de modo permanente (o que entendemos por durabilidade em escultura), mas criar alguma variação nesse arranjo provisório. De acordo com os métodos utilizados e a aparência assumida em cada construção, foi possível entender o tempo próprio que cada estrutura adotava para si. Neste processo, estava interessado na capacidade que temos de qualificar o tempo, segundo o objeto observado. É comum, por exemplo, observarmos uma composição muito frágil de materiais e nos espantarmos com a duração daquilo, ou mesmo aceitarmos que sua queda foi tardia, ainda que isso corresponda a 1 minuto apenas. A operação deste tempo interno – uma espécie de prolongamento do tempo real devido à sensação gerada no trabalho - que cada estrutura desenvolve consigo⁶, eram os meios de prosseguir com a pesquisa. Aumentar o tempo de equilíbrio de cada estrutura, portanto, era uma preocupação inicial e, também, um vetor que influenciava qualquer decisão tomada.

⁶ Sobre este fenômeno, Richard Serra (2013, p. 349) diz que isto tem a ver com o próprio modo de observação da arte em geral, pois o contato com ela não se dá apenas através da visualidade, mas toda uma experiência travada com o corpo frente a determinado trabalho. Esta experiência "não é igual à apreciação dos objetos que você vê quando anda pela rua ou olha a arquitetura. Arte ativa diferentes durações temporais, ela condensa ou prolonga o tempo; o tempo pode parecer suspenso ou extremamente concentrado e focalizado".



Lucas Costa
ESTRUTURA DIÁRIA Nº 02, 2013
Blocos de concreto, chapa metálica e ripa de madeira
Dimensões variáveis
Instituto de Artes - Unesp

Já as condições climáticas - como o vento⁷ - fugiam de meu controle e passaram a ter importância a partir do segundo exercício (ESTRUTURA DIÁRIA Nº 02) devido à fragilidade dessa estrutura, composta por uma pilha de blocos de concreto e uma chapa metálica. Esses materiais se apoiavam em uma ripa de madeira, que por sua vez, suportava outro bloco. O equilíbrio surgia dessa interação de forças opostas que se balanceavam (através de peso e contrapeso). A instabilidade estrutural foi acentuada pelo vento, que atingia a área aberta onde eu estava trabalhando.

Apesar das escolhas formais, inerentes ao meu processo de trabalho, as estruturas, antes de tudo, eram testadas por um crivo prioritariamente funcional, a partir de premissas de sustentação, pois a própria estrutura indicava suas vias de construção e seu equilíbrio, mesmo que de modo efêmero e amador.

A estrutura foi a única do dia. Atingiu autonomia e trocava forças com o vento. À noite, o sopro foi mais forte.



Lucas Costa
ESTRUTURA DIÁRIA Nº 03, 2013
Blocos de concreto, chapa metálica e mourão
Dimensões variáveis
Instituto de Artes – Unesp
Fotografia: Gustavo Bartolini

⁷ Posteriormente, este fator climático externo ao trabalho (e impossível de controlar) também integrou de forma razoável o projeto *ESCULTURAS RÁPIDAS* (Cap. 3: TEMPO [VÍDEO], pp. 91-102).



Lucas Costa
ESTRUTURA DIÁRIA Nº 03, 2013
Blocos de concreto, chapa metálica e mourão
Dimensões variáveis
Instituto de Artes – Unesp





Outra influência direta que eu passei a considerar, a partir do terceiro dia dessas práticas, (ESTRUTURA DIÁRIA Nº 03) foi seu contexto estrutural mesmo.

Como já dito, desde os materiais recolhidos até os procedimentos adotados, o processo sofreu influências de um ambiente de estudos – o ateliê do instituto. Contudo, a estrutura, feita no terceiro dia dessas práticas, estava ligado ao seu entorno de maneira física, pois o mesmo se apoiava na infraestrutura local (um mourão de concreto parcialmente quebrado) para se manter; a parede do ateliê também serviu como uma espécie de arrimo para o trabalho.

O mourão estava inclinado e, desta forma, atingia um ângulo suficiente para que eu pudesse pressionar uma pilha de blocos contra aquela parede, através de uma chapa metálica recolhida ali.

Não só por questões técnicas, o paredão também funcionava como espelho da intervenção, pois a pilha de blocos assumia um caráter mimético quando sobreposta a parede; as grades das janelas também dialogavam com a chapa que servia de escora, por serem metálicas.

Devido a essas questões específicas da estrutura e sua dependência local, o trabalho não mantinha a autonomia das construções anteriores, que mesmo em outros contextos, poderiam ser refeitas sem grandes prejuízos (a ESTRUTURA DIÁRIA Nº 02, por exemplo, atingiu uma independência que até poderia ser montada em outros espaços). Para fazer tal operação na estrutura 3, a própria intervenção iria se modificar, pois um *site specific* necessita ser e compreender seu espaço⁸. Suas relações contextuais tornam-se mais interdependentes e, por isso, mais complexas também as relações espaciais do que as que ocorrem com as instalações, por exemplo. Não que essa especificidade seja melhor; aliás, ser exclusivo a um lugar não é um valor em si mesmo (SERRA, 2013). O que interessa aqui é a constatação de mudanças em meus procedimentos, frente a um ambiente ocupado por maior tempo, e as consequências dessas relações mais estreitas com aquele espaço.

Desse modo, as experiências com a estrutura neste dia, levaram-me a pensar, sobretudo, em uma ideia geral daquela situação, e não como vinha adotando anteriormente, fazendo crer na breve autonomia da peça, mesmo que por um curto espaço de tempo. Esta mudança de paradigma foi o principal fator para o trabalho compartilhar significados com o entorno, de modo mais direto e não só conceitual – não era mais levado em conta somente o caráter experimental de um ambiente universitário. Esses estudos, do modo que foram aplicados, passaram a cumprir objetivos mais claros em cada contexto.

Uma vez que os materiais utilizados dependem da infraestrutura para se manterem, e as duas partes interagem tanto estruturalmente como funcionalmente (assim como a

⁸ Sobre as condições de trabalho e a relação em que cada obra atinge seu ambiente, Michael Heizer (1944) diz que ao trabalhar em determinado local, o trabalho não é colocado em determinado lugar, ele é esse lugar (in FERREIRA; COTRIM, 2009). Desde os anos 60, com a investida dos artistas em campos extra-artísticos (espaços não-institucionalizados), também foi se desenvolvendo a ideia de *site specific* e seu consequente envolvimento com os locais de trabalho. Sobre a ampliação do campo de trabalho dessa geração, Cf. KRAUSS (1979, p. 92-93)

estrutura, o ambiente que a integra, são elementos construtivos em seus diferentes estágios), a terceira estrutura guardava consigo certa interação com o local. Neste trabalho, uma pilha de blocos fica ao lado do que ela pode se tornar amanhã: um paredão.

Houve nesse dia uma espécie de conversa entre materiais similares em suas diferentes etapas e, que por algum tempo – o período de equilíbrio do arranjo - estiveram juntos durante uma semana.

Isso ocorreu também no último exercício da série (ESTRUTURA DIÁRIA Nº 04) realizado no campus da Unesp. A intervenção incide justamente na fronteira entre dois espaços do instituto de artes e, a partir das relações com esses ambientes, é que o trabalho se desenvolveu.

Entre esses dois espaços provisórios do instituto⁹, foram equilibradas duas ripas sobre as grades que delimitam os locais, através de blocos colocados em suas extremidades, fazendo com que cada ripa envergasse, mas também se estabilizasse com esse sobrepeso.

Como as grades (estrutura inicial) afetam todo o campo de visão das pessoas que ali passam, é também uma estrutura para demarcar e dar segurança aos que estão dentro daquele perímetro. Foi interessante para mim não questionar a segurança público-privada e tudo o que está atrelado à simbologia da grade, mas sim, promover uma dissolução na dureza dessa demarcação que afeta o trajeto em todos os sentidos, tanto visual como tátil. Então, essa mínima intervenção na configuração local incide justamente nos aspectos formais daquele espaço mais geral, refazendo seu desenho na paisagem.

A questão climática também adquiriu, neste trabalho, uma importância para o próprio funcionamento da intervenção. Como a ripa era delgada o suficiente para envergar com o peso dos blocos de concreto (mas resistir a eles), a intervenção tornava-se similar a uma libra e o vento, por sua vez, era o condutor do balanço, inserindo no trabalho (ripas, blocos e grades) um dinamismo imprevisto naquele contexto. Além disso, a umidade do ar auxiliou para que as hastes de madeira envergassem através do peso exercido pelos blocos. Essa umidade tornava cada ripa mais flexível e, por isso, resistente ao peso.

Porém, com o passar do tempo, esses blocos curvaram a ripa demasiadamente e a inevitável quebra finalizou esta última intervenção, que durou um dia e uma noite. Provavelmente, a ripa não suportou o ar mais seco da manhã, seguido da madrugada úmida, deixando-a rígida e cedendo ao peso inalterável dos blocos.

Tudo foi ao chão; o desenho local retomou sua ortogonalidade.

⁹ Atualmente, uma dessas áreas está sendo usada para depositar dejetos das obras feitas no instituto e a outra é destinada para a construção da moradia estudantil.

ATELIÊ ABERTO

Durante esse 1º semestre de 2013, os trabalhos passaram a ter diferentes envolvimento com este campo. O espaço utilizado para essas práticas foi encarado como uma espécie de canteiro de obras, onde fui testando os materiais e aplicando-os da melhor forma. Os exercícios foram as vias encontradas para o entendimento das aplicações e o comportamento desses materiais no contexto de trabalho; pois o trabalho, como bem disse Richard Serra, vem do trabalho. A construção de um pensamento está baseada nisso.

Eu nunca começo a construir com uma intenção específica. Não trabalho a partir de ideias a priori e de proposições teóricas. As estruturas são o resultado de experimentação e invenção. Em cada busca, há sempre um grau de imprevisibilidade, uma espécie de sentimento inquietante, um assombro depois que o trabalho está completo, depois da conclusão. A parte do trabalho que me surpreende invariavelmente leva a novos trabalhos. (SERRA, 2014, p.117)

Assumir uma postura essencialmente prática era a única maneira, encontrada por mim, de seguir com a pesquisa acadêmica¹⁰. Uma coisa estrutura a outra; o trabalho é o centro de tudo.

Os procedimentos básicos adotados nesses exercícios, de fato, sugeriram as práticas posteriores, através de problemas encontrados nas ESTRUTURAS DIÁRIAS. Em certa medida, esse processo que é essencialmente experimental, não só iniciou minha pesquisa de mestrado, como também abriu outras frentes para o trabalho. Nos aspectos mais gerais, sua importância está instalada nesses vetores e foram eles que possibilitaram uma intimidade maior com a tridimensionalidade e sua posterior sistematização: pensar na experiência; na construção e na escrita. Forjar, portanto, algum eixo.

¹⁰ Esta série iniciou também minhas atividades do mestrado. De alguma forma, era necessário me posicionar sobre o que entendia de uma pesquisa de artista na universidade. Devido a isso, construir o material acadêmico baseado na prática foi o ponto de partida mais coerente em me inserir no PPG em Artes.

TRAVES (ESCORAS PARA PEDREGULHOS) | 2013

No final do 1º semestre de 2013, após as experiências no instituto de artes (ESTRUTURAS DIÁRIAS), fui convidado para participar de uma exposição coletiva para a reabertura da galeria “umzerotrês” – atualmente, galeria “Sancovsky”.

Devido à reforma no espaço expositivo, sugeri ao curador (Rafael Campos Rocha) uma intervenção onde eu poderia articular minhas práticas artísticas em contexto favorável. Meu projeto inicial era acompanhar essa reforma e selecionar alguns despojos, para reintroduzi-los novamente nesse espaço – algo similar aos procedimentos que eu já vinha adotando: utilizar materiais recolhidos no local.

Durante as melhorias, foi feito todo o piso da galeria e, para o aumento do espaço expositivo, foram retirados alguns pilares desnecessários ao projeto estrutural da edificação e, que serviam para a fixação de prateleiras na época em que o local era uma loja de objetos¹¹. Esses pilares - feitos de concreto e perfis de aço - pareciam apoiar a estrutura metálica do telhado, pois estavam dispostos regularmente em toda extensão do prédio e transpassavam os dois pavimentos da galeria (térreo e mezanino), chegando ao sistema de cobertura.

Como esses dispositivos não integravam mais nenhuma prateleira, tornava-se então um elemento confuso naquele contexto, parecendo ser algo estrutural mesmo. Devido a essa impressão – obtida pela aparência daquilo e o caráter construtivo dos materiais que compõe a estrutura - decidi abordar a própria sustentação do prédio, já discutida nas ESTRUTURAS DIÁRIAS de outras maneiras.

Uma “falsa-coluna”, quando diagnosticada na arquitetura, foge da nossa compreensão seus níveis estruturais (sua função primordial) para ganhar, a partir daí, algo mais voltado ao vocabulário dos ornamentos - sua composição.

A ornamentação arquitetônica cumpre determinados objetivos estéticos que corroboram para o sucesso de uma obra. No entanto, o atavio detectado no prédio da galeria não cumpre a função de favorecer um espaço, muito menos a de sustentá-lo. Não é uma coisa nem outra. A única funcionalidade daquelas exageradas colunas (já que não sustentavam nem mesmo prateleiras) é a de confundirem o espaço e preenchê-lo. O que foi constatado, portanto, foi um espaço adaptado e que devido a isso, seus elementos assumiam novas

¹¹ Informação cedida pelo galerista Marcos Sancovsky, responsável pelo espaço.

características. A galeria parecia não funcionar devidamente com esses obstáculos – a prova disso era a sua remoção.

Então, a intervenção estava baseada na reintrodução dessas colunas falsas em configuração diferente, mas no mesmo ambiente. A estratégia era enfatizar a própria inutilidade daquelas escoras, pois, só o fato de retirarem aqueles elementos sem nenhum prejuízo estrutural ao prédio, já as indicavam como construções excedentes.

Reinseri-las somente a partir de encaixes e pressionamento dos materiais recolhidos, sem nenhuma técnica consistente de construção, poderia retomar a aplicabilidade daquilo no ambiente, quando elas falseavam ser algo estrutural. Tornar conhecido um arranjo duvidoso por outro arranjo duvidoso, foi então, o método utilizado.

A reintrodução dessas colunas foi feita no *hall* de entrada da galeria, onde estavam duas delas antes da reforma. A circulação ali, era mais intensa. O risco de adentrar em um espaço com duas escoras, feitas de modo muito amador, era algo que eu estava interessado naquele local.

O retorno desses materiais no ambiente seguiu os seus padrões hierárquicos de costume: pedaços do piso retirados sobre o novo; perfis de aço para a sustentação; pedaços de parede junto à parede. A colocação daquilo em um ambiente renovado nos faz seguir com indagações de onde os despojos vieram e para que serviam. Uma memória muito esvaecida da reforma.

Entretanto, essas descrições técnicas e todo o entendimento de como aquele espaço era, não precisam ser apreendidas para o funcionamento do trabalho. A resolução daqueles escombros pressionados na parede, com a ajuda de perfis de aço e calços improvisados de pedaços de piso, atestam alguma movimentação daquele local. Fragmentos de piso sobre o piso novo e entulhos encaixados numa parede asséptica indicam algum retorno e volver. A intervenção esteve mais próxima da sugestão do que de uma narrativa. Talvez, a condição insegura daquilo no espaço, é o único modo de comunicação do trabalho: o que é sustentação?



Galeria Sankovsky (registros da reforma)
Agosto de 2013



Lucas Costa
TRAVES (ESCORAS PARA PEDREGULHOS), 2013
Perfis de aço, pedregulhos e fragmentos de piso
Dimensões variáveis
Exposição arquitetura tátil, galeria Sancovsky
(São Paulo-SP)



Lucas Costa
TRAVES (ESCORAS PARA PEDREGULHOS),
2013 (detalhe)



Andy Goldsworthy
West Coast Sea Cairn, 2001
(Part of the Three Cairns series)
Pigeon Point, Half Moon Bay, California
(Andy Goldsworthy Digital Catalogue)

[APROXIMAÇÃO: ANDY GOLDSWORTHY]

O trabalho de Andy Goldsworthy (1956) me interessa pelos procedimentos adotados. De fato, a produção do artista remete a um vocabulário alheio aos que indico, porém, se nos detivermos aos meios de produção e a instabilidade das estruturas conseguidas, é provável um parentesco e afinidade. A grande diferença – e que realmente transforma toda a semântica – é que Goldsworthy está na natureza quase não domesticada da Escócia e eu estou em um Brasil mais adaptado. Ele está preocupado com questões do isolamento, ecologia e sustentabilidade; eu me interesso mais pelos materiais que indicam um oposto à natureza.



Richard Serra
Skullcracker Series, 1969
Siderúrgica Kaiser Steel, CA
(exposição Art and Technology - Los Angeles County Museum)

[APROXIMAÇÃO: *SKULLCRACKER SERIES* - SERRA]

Durante dez semanas na indústria siderúrgica *Kaiser Steel* (EUA), em 1969, Richard Serra estava empenhado em um processo de experimentação com chapas de aço. Os princípios básicos da série *Skullcracker*¹² eram o empilhamento e o contrapeso dessas chapas, de modo que o artista conseguisse construir estruturas realmente altas (9 a 12 metros) e pesadas (60 a 70 toneladas) neste ambiente.

Ao testar os limites estruturais de cada construção, seu trabalho era questionado justamente pelos aspectos incomuns dentro de um sistema siderúrgico: os trabalhadores não lidavam bem com a sensação instável que as estruturas ecoavam. Os operários “se sentiam ameaçados pela precariedade das construções” (SERRA, 2014, p.80) quando elas eram feitas no mesmo ambiente de trabalho, levando alguns deles, a derrubar essas estruturas para eliminar possíveis riscos. Este foi o motivo para dedicarem ao artista um ambiente mais isolado dessa siderúrgica: o pátio *Skullcracker*.

Com ajuda de um guindaste magnético, Serra foi criando, nesse pátio, diferentes estruturas que mantinham uma estabilidade limítrofe. Além dessa estabilidade ser um pré-requisito para a siderúrgica autorizar o trabalho em suas dependências (segurança básica exigida, mesmo que questionada), ela também serve para indicar a que ponto esses limites foram estendidos.

Ao chegar muito próximo de um limite, a estrutura desenvolve consigo uma sensação instável. Porém, a intenção de Serra nunca foi levar uma peça até suas últimas consequências, no sentido de que as estruturas eram construídas justamente para um momento desabar. Serra só derrubava alguma peça, quando queria construir outra. A queda não fazia parte de questões internas do trabalho, mesmo quando provocada pelos trabalhadores dessa siderúrgica.

Serra está mais preocupado com as qualidades do peso e o que é lançado com ele, ao invés de integrar, no programa escultural, o desabamento.

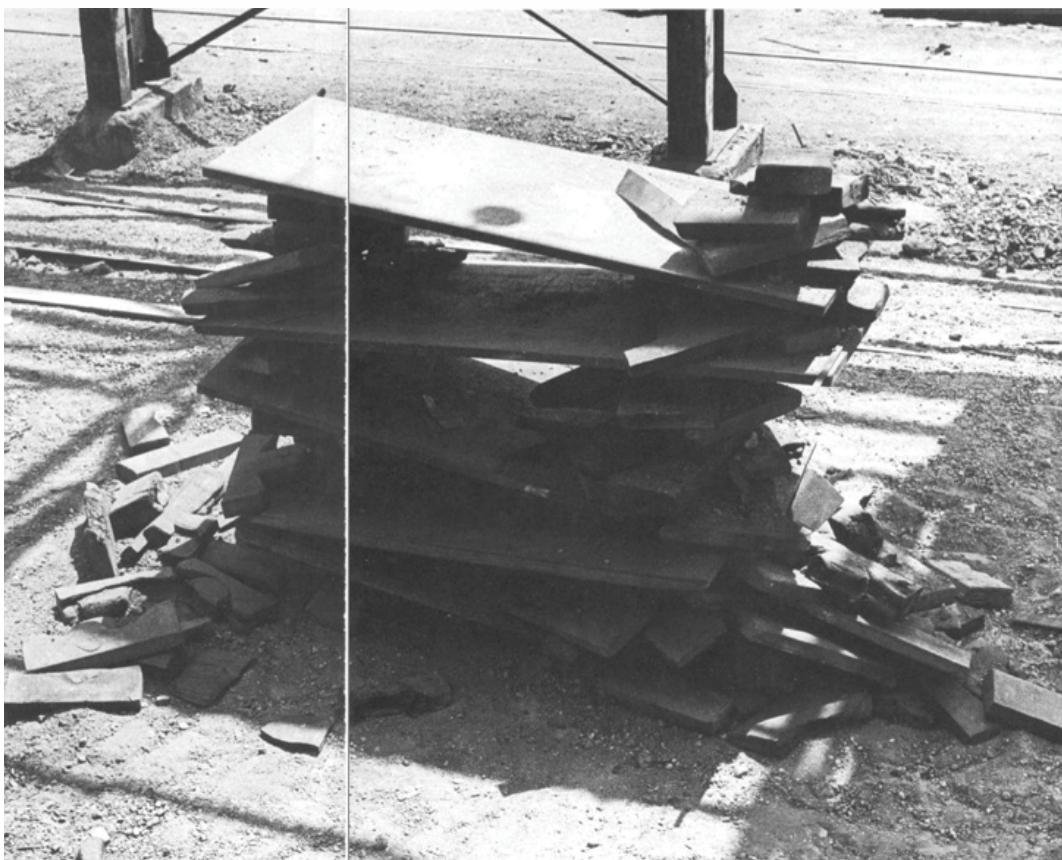
Sempre me interessei por testar os limites e pressuposições das assim chamadas regras estruturais, ou códigos de engenharia. Tentei levar as possibilidades e a prática da engenharia a extensões absurdas. (ibid., p. 118)

A partir de princípios estruturais, Serra foi modificando esta lógica de trabalho e, com isso, inseriu algumas características não previstas no vocabulário original dessas regras - quando aplicadas à siderurgia. Desse modo, o processo do artista, era inverter aplicações muito

¹² Trabalho realizado em parceria com a exposição *Art and Technology* (Los Angeles County Museum, 1969). O pátio da siderúrgica onde Serra trabalhava chamava-se *Skullcracker* e, por isso, as experimentações realizadas adotaram o mesmo nome. Richard Serra já tinha trabalhado durante muito tempo em siderúrgicas, em todas as etapas do processo de fabricação e manipulação dos metais. Isso ocorreu antes mesmo do artista ingressar na *Yale University*, onde concluiu a graduação em literatura inglesa e o mestrado em artes. Além da siderúrgica *Kaiser Steel*, Richard Serra também trabalhou como operário (rebitador) na *US Steel* e *Bethlehem Steel*.

funcionais e, ainda dentro desta gramática, realizar operações que incidem diretamente na linguagem escultural através de outra linguagem (a da engenharia)¹³. O que está entre as duas linguagens é instável.

Devido à localização e efemeridade daquelas estruturas, pouca gente viu o trabalho *in loco*; porém os documentos são relatos de alguns ensinamentos da matéria. O projeto é encarado pelo artista “apenas como experiência” (ibid., p. 81) e seus respectivos registros servem para entendermos como, por exemplo, Serra passou a considerar trabalhos em grande escala e como o processo siderúrgico (e as regras estruturais que o acompanham) está enviesado ao pensamento artístico. Isso é uma aula.



Richard Serra
Skullcracker Series, 1969
Siderúrgica Kaiser Steel, CA
(exposição Art and Technology - Los Angeles
County Museum)

¹³ Em diversas entrevistas, Serra insiste que não é possível dizer nada crítico sobre uma linguagem através dela mesma; é necessária uma outra linguagem que lide com a estrutura da primeira, mas que por sua vez, tenha uma estrutura diferente para criticá-la. Cf. SERRA, 2014.

PROJETO PARA UM ENSAIO DE COMPRESSÃO

O projeto ENSAIO DE COMPRESSÃO é uma proposta que necessita ser realizada em uma biblioteca de alguma faculdade de engenharia civil e arquitetura¹⁴. O projeto baseia-se na construção de uma viga suspensa (composta por livros sobre a resistência dos materiais) no interior dessa biblioteca. A viga terá aproximadamente 3 metros de extensão, instalada a 1,8 metros de altura, e pressionada na parede através de um macaco hidráulico. A compressão física exercida por esse dispositivo irá manter os objetos naquela configuração e, portanto, criar a instalação naquele espaço.

A proposta começou a ser elaborada em 2013, durante a disciplina “Práticas contemporâneas da instalação e *site specific*” ministrada pelo Prof. Dr. José Spaniol. Para apresentação do trabalho nesta disciplina, foi necessário construir a maquete e um projeto executivo da intervenção, havendo assim, uma maior compreensão do projeto e suas implicações reais. Inicialmente, a intervenção seria executada em um espaço expositivo, mas com o andamento da proposta (projeto e maquete) e análise de seus resultados, percebi que não faria sentido um trabalho muito específico estar em um local de caráter mais neutro, pois nesse caso, a própria lógica do trabalho não seria integralmente ativada, pois o projeto necessita de um contexto mais específico que o complemento.

Uma estrutura composta de livros (que ensinam construir e manter uma estrutura) feita a partir de um ensaio de compressão¹⁵ é, de fato, algo hermético e, por isso, precisaria estar em um ambiente similar ao seu discurso. Desta forma, a biblioteca de uma faculdade de engenharia foi a melhor opção de pensar esse trabalho, pois são nesses espaços que geralmente está concentrado o material teórico para a concretização dessas coisas: faz parte de sua estrutura.

De alguma forma, este projeto incide justamente nas questões levantadas pelos trabalhos anteriores, mas de forma inversa. Apesar de físico, ele versa sobre as possibilidades de uma estrutura se manter, também, no plano teórico; ou seja, está interessado no intercâmbio feito entre repertórios distintos para se estruturar algo.

Qualquer estrutura arquitetônica é formada por um sistema básico entre pilares, vigas e lajes. O que promove o ato de construir, além da atividade em si, é o repertório técnico mínimo. Esse repertório está bem fundamentado no mundo das resistências dos materiais¹⁶,

¹⁴ No momento, o projeto está sendo redigido para a Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Unicamp (FEC) – Campinas-SP.

¹⁵ A compressão física é realizada geralmente em ensaios destrutivos e não-destrutivos. Esses ensaios têm muitas implicações na resistência dos materiais, na física e na engenharia estrutural, pelo fato de produzirem quantidades consideráveis de estresse e tensão. Os ensaios são realizados para comprovar as características mecânicas de uma peça, descobrindo assim a que tensão ela sofrerá ruptura. Com isso, é possível indicar o Coeficiente de Segurança (C.S.) de cada material.

¹⁶ O estudo da Resistência dos Materiais tem por objetivo fornecer conhecimentos básicos das propriedades mecânicas de sólidos reais, visando utilizá-los no projeto, na modelagem e no cálculo de estruturas. Por esta razão, a disciplina é conhecida também por “mecânica dos sólidos”.

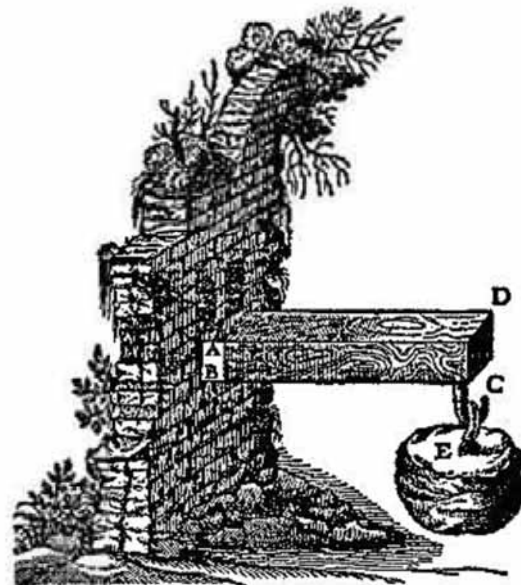
na forma de acúmulo de informações desde Galileu Galilei¹⁷. Esta concentração específica de conhecimentos está impressa na forma de livros. A ação (experiência) é sistematizada (conhecimento) para uma nova ação (construção). Portanto, o conhecimento é aplicado e, posteriormente guardado para ser aplicado novamente. A estrutura de nosso conhecimento é muito similar a uma estrutura no vocabulário da construção civil.

O que é, então, uma viga composta por uma imensidão de volumes sobre a história e a aplicação de conceitos básicos da resistência dos materiais? E se a própria viga (de livros) estiver engastada na edificação através de um teste de materiais - compressão física? O que é, nessa estrutura criada, teoria ou prática? O que é a metalinguagem nos processos artísticos e/ou estruturais?

A viga suspensa deixa a pergunta suspensa: o que é estrutura? O trabalho lida com o segredo.

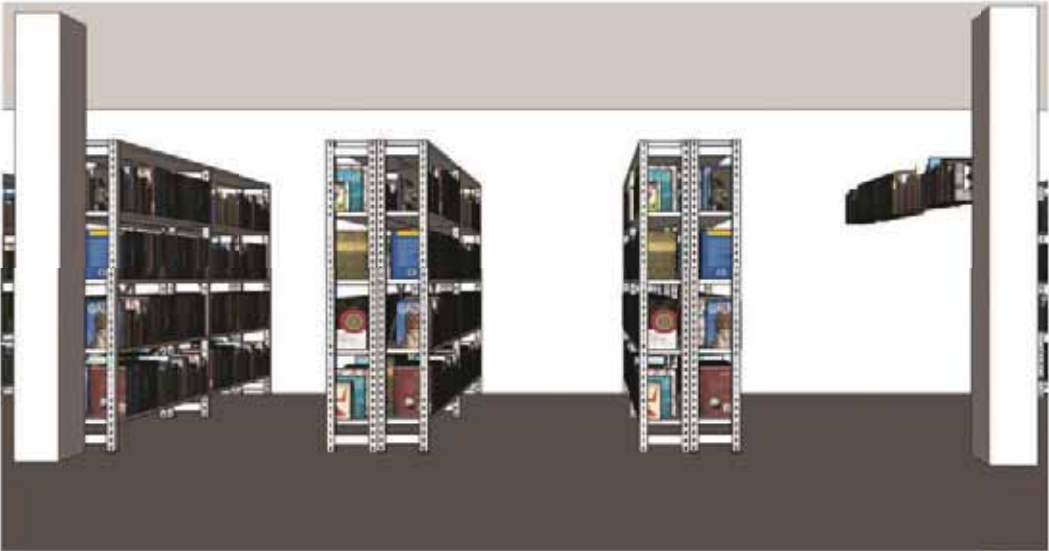
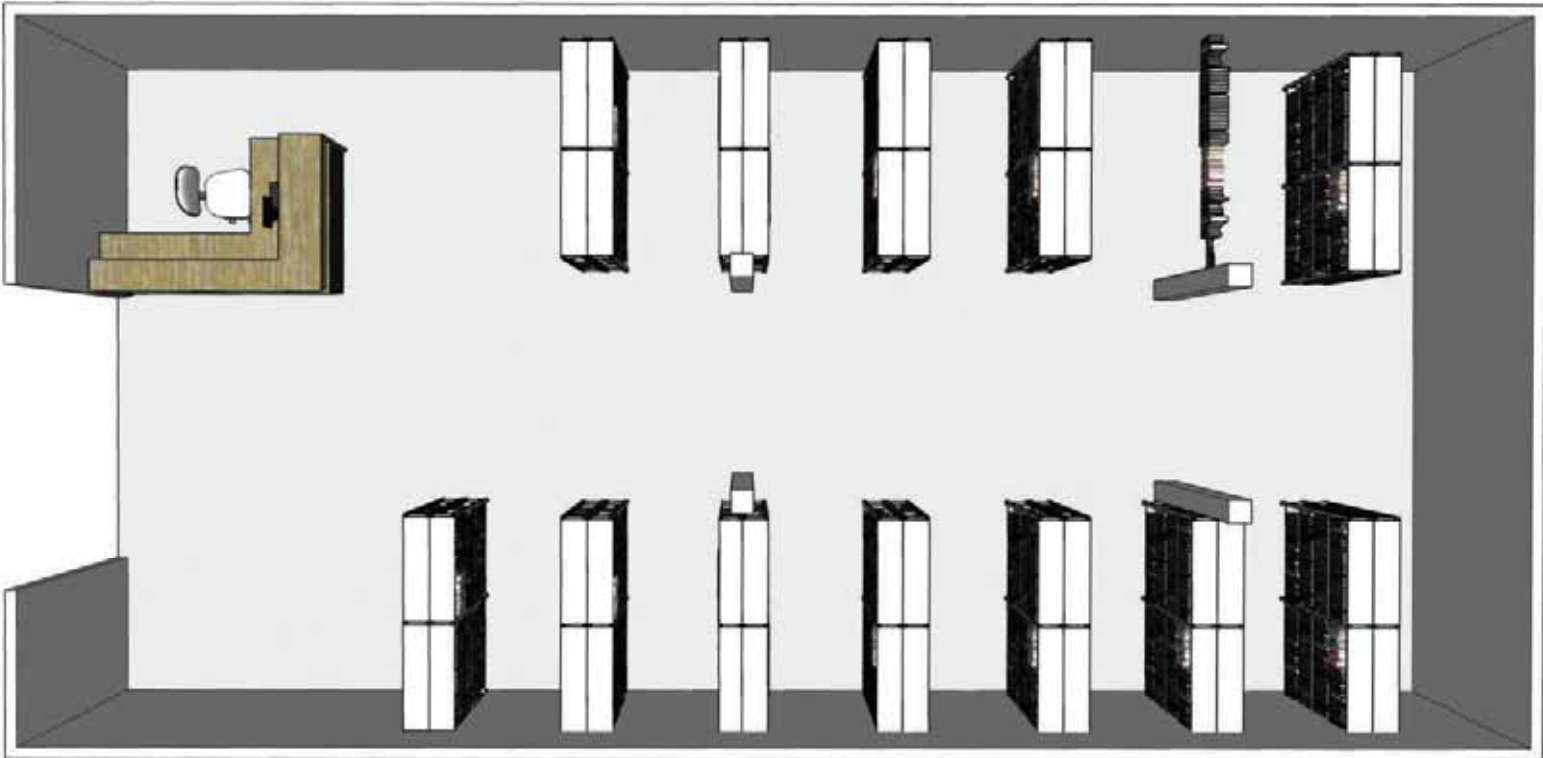
Este texto cai se a viga não se mantiver.

Galileu Galilei
Modelo de viga engastada
"Discorsi e dimostrazioni
matematiche intorno a
due nuove scienze attinenti alla
meccanica e ai
moti locali", publicado no séc. XVII.



¹⁷ A resistência dos materiais, conhecida como uma disciplina independente, teve início com Galileu Galilei (1564-1642) através de suas primeiras tentativas de encontrar dimensões seguras de elementos estruturais, de forma analítica. O livro " *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze attinenti alla meccanica e ai moti locali*" (1638) apresenta seu trabalho em organizar métodos aplicáveis às análises de esforços em sequências lógicas.

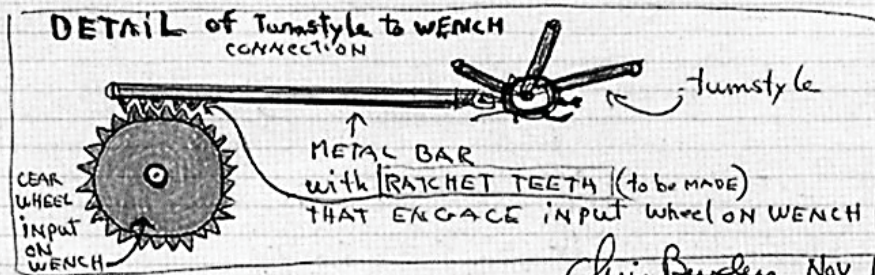
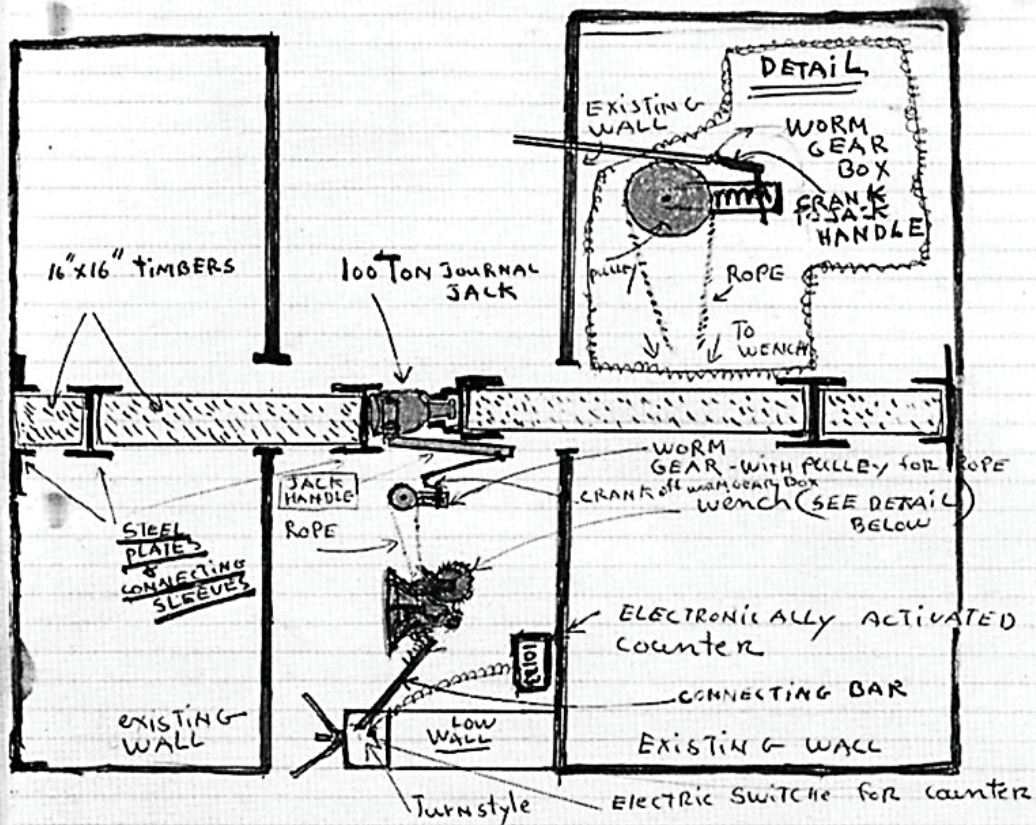
Antes disso, Leonardo da Vinci (1452-1519) também tinha feito - de forma mais amadora - estudos estruturais e anotações sobre resistência de vigas; porém, sem uma sistematização capaz de tornarem-se regras de construção. Do mesmo modo, apesar do claro domínio de leis estruturais dos egípcios, e também do desenvolvimento grego de sistemas construtivos a partir da estática, estudado por Arquimedes (287-212 A.C.), as propriedades dos materiais e algoritmos numéricos não eram conhecidas e, portanto, as construções anteriores eram feitas com base no conhecimento empírico e em experiências já comprovadas (ASSAN, 2010).



ENSAIO DE COMPRESSÃO (projeto)
 Croqui: Bárbara Bosco

SAMPSON

HENRY ART GALLERY



Chris Burden Nov 1985

[APROXIMAÇÃO: SAMSON - CHRIS BURDEN]

Previsibilidade e objetividade também podem colaborar em um projeto que, ironicamente, desestabiliza seu espaço e quer, a todo modo, sua destruição. *Samson* (1985) de Chris Burden (1946) é uma instalação que provoca algumas dessas sensações, e que não eram usuais até meados dos anos 60.

Graças à liberdade conquistada pelos artistas, é possível assumir propostas mais híbridas na linguagem tridimensional, e com a superação de uma tradição escultural muito especializada, podemos introduzir e discutir algumas convergências realizadas, como é o caso da arquitetura com as artes plásticas, intrincadas em *Samson*.

Realizado no museu *Inhotim*¹⁸ em 2004, o projeto se utiliza de uma escora horizontal, instalada entre duas paredes laterais, no primeiro setor da galeria. Essa viga, feita de madeira maciça, integrada a um macaco mecânico, pressiona a estrutura, devido um sistema de engrenagem acionado por uma catraca de passagem, fazendo com que a viga aumente sua dimensão paulatinamente. Em tese, quanto maior o fluxo de pessoas adentrando a galeria, – e girando esta catraca – maior a probabilidade da edificação vir abaixo. O tamanho progressivo da escora eleva a pressão exercida nessas paredes e, em determinada tensão, a alvenaria não suportará mais. A visitação, portanto, é fator central desse desmoronamento hipotético; ou melhor, na destruição do próprio trabalho, já que ele não é a viga, nem a galeria, e sim, a tensão conseguida através da articulação entre os vocabulários da arte e da arquitetura.

É verdade que o trabalho incide sobre a crítica institucional - presente nas práticas artísticas dos anos 70 - porque seu mecanismo de funcionamento não pode se distanciar muito de seu objetivo final, que é o de derrubar seu próprio abrigo. Quando decide afetar uma galeria, Chris Burden não está lidando com questões genéricas ou arquiteturas neutras, mas sim, com todas as camadas sógnicas que esta instituição representa para o circuito artístico. Talvez, se dermos conta de que os artistas norte-americanos ampliaram os domínios do *site specific* - envolvido antes com questões fenomenológicas do espaço¹⁹ - vemos que o discurso de *Samson*, inicialmente pensado para uma galeria²⁰, já incorpora as questões levantadas da década anterior, afetando justamente o que está sendo questionado intensivamente naquele período, que é a própria galeria de arte, órgão legitimador das práticas culturais, assim como é o museu.

Entretanto, o caso de *Samson* ser refeito em um museu brasileiro e, em tempo distinto de suas preocupações iniciais, provam a consistência interna do trabalho, pois as relações inseridas ali continuam complexas, certo que a amplitude da instalação está garantida pela potência gerada em si, e não só pela sua literatura histórica. Devido a esse discurso anti-

¹⁸ Galeria do Lago - Museu de Arte Contemporânea Inhotim (Brumadinho, MG).

¹⁹ Cf. KHOW, 2007.

²⁰ *No! Contemporary American Dada; Henry Art Gallery* – Universidade de Washington (Seattle), 1985.

institucional, já parcialmente superado pelos artistas do *site oriented*²¹ - que discutem e utilizam a instituição cultural de outro modo – entendemos que não é apenas a intenção isolada em derrubar o museu com o próprio fluxo dos visitantes que *Samson* sobrevive.

Antes de propor o arremesso de todo o acervo do *Louvre* no rio *Sena*, por exemplo, Filippo Marinetti (1876-1944) construiu uma lógica interna no manifesto futurista, em que esse desapego é lido como parte de uma poética. Assim também funcionava a máxima dadaísta em que Tristan Tzara (1896–1963) anunciava “uma grande arte da destruição”. Para Chris Burden, destruir uma ideologia museológica é parte de um processo artístico profundo, que mantém diversas espessuras e articula percepções distintas.

Antes das contribuições interpretativas, devemos levar em conta o potencial deste interpretante. Deste modo, os procedimentos adotados para afetar essa estrutura, bem como nossa própria segurança naquele espaço, levam-nos a pensar situações emergenciais, mesmo antes das questões simbólicas derivadas de nosso entendimento para com os projetos de ruptura, muito característico às vanguardas artísticas.

Primeiramente, nosso corpo é o único mediador das situações provocadas por *Sansom*, pois um risco eminente só pode ser constatado quando estamos nesse contexto; a experiência primária não reside nos domínios conceituais deste projeto. O trabalho, portanto, nasce da fisicalidade de forças opostas, e quando percebida essa competição através do mecanismo da viga, tomamos contato com a tensão gerada no ambiente. Isto porque um dispositivo “antiestrutural”, composto de um macaco mecânico de 100 toneladas, de modo algum é um objeto que pretende ser escultórico: ele é um dispositivo funcional, dotado de suas qualidades essenciais, que compromete todo o espaço e deflagra todas nossas sensações acerca do local.

O trabalho pode ser, então, o pensamento disparado a partir da probabilidade daquela estrutura vir ao chão; a ideia de instabilidade só é adquirida porque aquela situação é verdadeira. Existe uma galeria construída e existe um mecanismo que pressiona suas paredes.

A convergência entre a arquitetura com o domínio artístico ocorre de determinada forma, que a própria lógica do trabalho é construída a partir dessas áreas. Precisamos falar de resistência dos materiais, se quisermos atestar certo potencial artístico da proposta; uma coisa perfura o escopo da outra.

Entretanto, devemos levar em conta os cálculos estruturais feitos no prédio para saber a pressão máxima que poderia ser exercida nessas paredes, e para que quando alcançasse esse limite, o mecanismo encerrasse sua atividade. Quando se sabe desse artifício, o risco passa a ser apenas uma construção mental, já que o dispositivo impossibilita as últimas consequências. A consciência do perigo é conseguida somente quando avistamos as

²¹ Ibid.

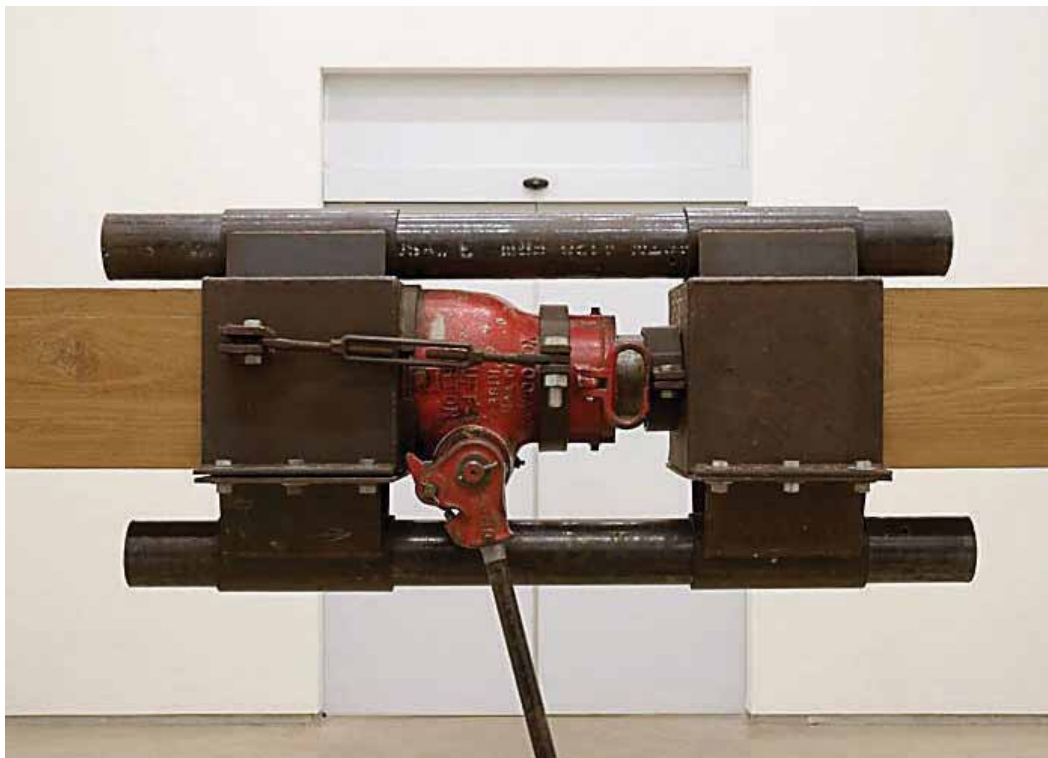
rachaduras - erroneamente disfarçadas pelo museu – cometidas pela peça naquele cubo branco.

Mesmo com a própria corrupção de sua utilização, a instalação não submete a arquitetura como suporte, mas a agride e demonstra seu potencial, mesmo que não seja de modo fatal.

Por isso, as acusações que sofre o trabalho, de simular algo, são comumente atribuídas às instituições culturais em não deixar a obra completar seu destino final, invalidando sua vocação destruidora. Ora, isso é impossível de acontecer em uma instituição cultural e Chris Burden devia saber disso.

As rachaduras, parcialmente omitidas pelo museu, fazem-nos crer que existe naquele espaço uma grande força contida, capaz de derrubar tudo e acabar com todos, como em Sansão de Dalila. Mas o trabalho lida justamente com o momento antes da queda, quando esse prisioneiro dos filisteus consegue achar as duas colunas que sustentam o prédio. Esse ato ocorre antes da reabilitação de suas forças, concedida pelo divino.

Mas, a importância do trabalho parece residir justamente na suspensão dessa complexidade; Chris Burden está mais para a tensão do que para a realização. Tudo parece mitológico.



Chris Burden

Samson, 1985-2004

Catraca, engrenagem de rodas dentadas, tira de couro, macaco mecânico, toras de madeira e placas de aço

Dimensões variáveis

Galeria do Lago - Museu de Arte Contemporânea Inhotim (Brumadinho, MG)

Foto: Eduardo Eckenfels



(Obrigado Carl Andre, pela disciplina)
[Thanks Carl Andre, for the discipline]

CAPÍTULO 02 – CORPO [FOTOGRAFIA]

NOTA INTRODUTÓRIA: O ato fotográfico está intrínseco às ações do corpo

SÉRIE ESTRUTURAL | 2013-14

[APROXIMAÇÃO: MATTHEW BARNEY – *DRAWING RESTRAINT*]

ESCULTURA VIVA | 2014

[APROXIMAÇÃO: *ONE MINUTE SCULPTURE* – ERWIN WURM]

ATIVIDADE Nº 01 | 2014 (COSTA&BRITO)



Nota introdutória: O ato fotográfico está intrínseco às ações do corpo

“Não creio que a fotografia poderia ter tido, no passado, a mesma riqueza de significado que tem agora. Mas não sou particularmente um defensor da fotografia.” Michael Heizer

Uma ação feita a partir do corpo pode se desdobrar em trabalhos que admitem outras linguagens artísticas, com lógicas bem distintas. Essas ações, quando realizadas sem a presença de público, geralmente utilizam algum dispositivo de registro para se concretizarem, como é o caso de atividades orientadas para fotografia. Apesar desses trabalhos absorverem características da linguagem que os formalizam, eles podem não se restringir somente à sua mídia.

Se essas ações nascem de uma atitude fundamentalmente física, o corpo pode inserir nesses registros questões que perpassam o escopo da linguagem fotográfica. O pensamento provocado por esses trabalhos é resultado de um intercâmbio entre a ação e seu registro, pois além dessas atividades não preverem um público (por questões específicas de cada projeto), geralmente são planejadas para serem fotografadas. Então, o acesso do público aos trabalhos, é constituído por um “processo de reconstrução mental” (AUSLANDER, 2006) que se dá entre a ação e sua respectiva fotografia, uma vez que o registro da ação é o “único espaço no qual a performance ocorre” (ib). Mesmo que esses projetos estejam endereçados para a fotografia, devemos levar em conta as ações performáticas que direcionam esses trabalhos.

Um amolecimento constante dos perímetros dessas categorias - e do entendimento delas - podem contribuir para o caráter heterogêneo dos resultados, tanto no processo artístico, como no resultante final.

Parece não haver motivos em discutir apenas no campo da fotografia, práticas que envolvem outros domínios. A foto, neste caso, é o meio que determinado pensamento pode ser expresso e, mesmo que ela insira suas características mais específicas, não faz o trabalho manter um discurso exclusivo desta linguagem. Talvez, uma fotografia possa falar mais de escultura do que a própria escultura. O caráter de determinado trabalho pode impedir uma classificação rígida.

Dessa maneira, a fotografia pode ser entendida como uma linguagem adotada para uma atividade realizada sem público, mas que está intrincada com uma série de outros elementos advindos de outras linguagens. Ela não tem valor, neste caso, por ser fotografia somente; muitas vezes os propositores nem são fotógrafos – no sentido de ter uma formação técnica. A lógica é bem distinta do meio. Mesmo um Bruce Nauman (1941), que se preocupava com o modo de apreensão das ações frente à câmera, não estaria ao lado de Cartier-Bresson (1908-2004), se a qualidade dos trabalhos devesse exclusivamente a sua

mídia – a fotografia. O próprio método de abordagem desses dois artistas, parte de situações diferentes, pois utilizavam a linguagem com objetivos muito distintos. A questão, talvez, esteja no fato de como nos relacionamos com este resultante final e todo o processo de reflexão que determinada fotografia pode disparar.

Qual é, então, a natureza dos registros desses trabalhos, se o primeiro contato surge através da fotografia? É coerente mantermos a análise desses trabalhos somente pelo viés da fotografia, já que o artista os apresenta como desdobramento de determinada ação? É possível pensarmos nesses trabalhos a partir de uma noção ampliada da *performance*, e também da fotografia neste contexto?



Yves Klein
Le saut dans le vide, 1960.
Fotomontagem. Performance: Rua Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses.
Fotografia: Harry Shunk

SÉRIE ESTRUTURAL | 2013 -

Suportar uma pilha de blocos de concreto através da capacidade muscular foi a atividade central de minhas ações no ambiente da construção civil. Esta atividade possibilitou-me criar configurações temporárias, que deram início a um grupo de trabalhos denominado SÉRIE ESTRUTURAL, iniciado em 2013.

O projeto consiste na criação de elementos estruturais (viga e/ou coluna) nesses espaços, onde o corpo sustenta os materiais construtivos (blocos de concreto) inseridos na edificação. Desta forma, a atividade opera em um limiar no qual o posicionamento dos blocos de concreto depende da aplicação de força e resistência física em manter aquela configuração, provocando certa instabilidade na contextura que, *a priori*, é caracterizada pela permanência e segurança - se pensarmos na função desses elementos na área da arquitetura.

Construir um momento de integridade entre a estrutura e eu é a experiência basilar dessas ações, e habitar esses ambientes, para mim, é fazer parte de sua fundação. Por um curto espaço de tempo – registrado em fotografia – o corpo e os materiais funcionam como arquitetura.

Essas ações dependem do momento em que tudo converge para uma suposta estabilidade. Suposta, porque estava sob alto estresse físico para realizar determinada estrutura através de dois exercícios anaeróbicos: aplicação de força (para manter a posição dos blocos) e resistência muscular - para suportar seu peso²². São essas condições fisiológicas que tornam possíveis as atividades e a consequente concretização dos trabalhos, na forma de registros fotográficos.

O ato de registrar propostas desse tipo, levanta questões que não tratam exclusivamente da linguagem fotográfica - no sentido tradicional desta categoria. É necessário admitir um dialeto que inclua procedimentos artísticos distintos, mas que estejam intrínsecos na produção do trabalho. Para esta série, utilizo o dispositivo fotográfico com o intuito de discutir uma prática relacionada ao corpo e seu contexto de ação; porém, não abro mão das possibilidades compositivas que a fotografia pode inserir nesses trabalhos.

A lógica do processo se encontra justamente na junção desses vocabulários (arquitetura entendida pelo corpo e, que por sua vez, é formalizada pela fotografia) para criação de uma outra coisa, de modo que o funcionamento do trabalho se dá no desdobramento constante dessas práticas e nos fenômenos deflagrados por esses encontros (VALENTE, 2008, pp. 29-34). Nesse caso, o hibridismo é mais saliente quando o próprio vocabulário artístico se envolve e dialoga com outros domínios; ou seja, para a construção temporária de um

²² Cada bloco de concreto utilizado, pesa cerca de 5 kg cada. Então, a coluna (com 12 blocos) chegava em torno dos 60 kg e a viga (6 blocos) pesava 30 kg. Porém, o posicionamento desta última dificultava a aplicação de força para mantê-la. Apesar dos dois procedimentos (aplicação de força e resistência física) estarem intrínsecos tanto na Coluna Viva, como na Viga Viva, a resistência foi mais requisitada na primeira, assim como a força foi dispendida em maior concentração no segundo caso.

elemento arquitetônico, foi preciso a aplicação de força e resistência do corpo. Essas noções podem ser rearticuladas mentalmente através da fotografia.

SOBRE AS FOTOGRAFIAS

Essas ações foram orientadas para a fotografia por um motivo específico: era necessário apresentar apenas o momento limítrofe de cada atividade. É importante, para o trabalho, que o interlocutor apenas presuma a fase anterior ao registro, bem como a posterior queda dos blocos em um momento de exaustão. Existe, neste movimento vacilante, “um instante no qual todos elementos que se movem ficam em equilíbrio” (CARTIER-BRESSON, 1952), e manter a suspensão desta experiência é essencial no trabalho.

Nesse caso, a fotografia foi a opção que melhor flagrou aquele instante, mas que manteve um determinado segredo do acontecimento. Com possível acerto, a capacidade da fotografia em omitir algumas etapas do processo, deve ter sido também o motivo para Yves Klein (1928) utilizá-la em seu “Salto no vazio” (1960)²³.

É muito importante manter a intensidade e o risco dessas práticas e, para isso, foi necessário estar concentrado em seus picos: comunicando o tempo interno de determinada ação, seu efeito psicológico. Os recursos do vídeo, neste caso, podiam atenuar o impacto dessas experiências limítrofes, pois ele é pautado na sequência, e logo esclarece todas as suas etapas – seu tempo real. Já com as fotografias, elas podem assumir características da imagem que, segundo Parente (1993, p. 28), “vale tanto pelo que mostra quanto pelo que esconde. Ela mostra se escondendo e esconde se mostrando”.

Poder apresentar apenas um momento de cada ação, e com isso, estudar as melhores relações formais entre ação e registro, foram os motivos que me levaram a pesquisar melhor o uso da fotografia nesse contexto.

SOBRE OS OBJETOS

As primeiras atividades nessas construções resultaram em objetos artísticos, pois as fotografias foram montadas em espécies de caixas/molduras feitas de cimento. Essa forma de apresentação que propus utiliza os materiais de seu contexto (arquitetura) para circunscrever a discussão dessas experiências e buscam uma relação mais direta com esses ambientes. As características do cimento – seu peso, sua aparência, sua função – reiteram o esforço físico aplicado, já que esta matéria, de modo genérico, compõe o âmbito da

²³ Neste trabalho, o artista é fotografado no momento em que saltava do muro de uma casa para a calçada, de braços abertos. Apesar de parecer uma imagem fiel à ação, a fotografia que conhecemos é resultado de uma montagem com dois negativos, omitindo assim, a rede de proteção (um lençol) que os amigos de Yves Klein seguravam para protegê-lo do chão (AUSLANDER, 2006). Com “Salto no vazio”, Yves Klein torna-se um dos precursores do que é entendido hoje como *performance*. Cf. GLUSBERG, 2013.

construção civil em quase todas as etapas, seja para levantar uma parede ou mesmo para a confecção dos blocos de concreto.

Então, mesmo que, em minha proposta, a matéria utilizada não seja recolhida em seu próprio local de origem (contrariamente ao procedimento de coleta de materiais que era realizado por Robert Smithson e que o levou a formular o termo non-site), o cimento que utilizo para fazer as molduras ainda evoca o ambiente dessas ações de outra forma. O intuito não é procurar um efeito estetizante, mas sim, introduzir as qualidades básicas do cimento nos trabalhos – pensar o conteúdo da matéria e não apenas sua aparência.

Se a fotografia é um veículo direto para a compreensão de determinado projeto, realizado sem público (MELIM, 2008), neste caso, quando justaposta ao cimento, torna-se mais afinada à ação. O interesse reside justamente entre a fisicalidade da atividade e o objeto construído a partir dela. A fotografia não ocupa um papel maior, apesar de influenciar todas as minhas escolhas no projeto. Ao contrário dos paradigmas modernistas, um trabalho de arte não é necessariamente apenas o que sua mídia é; a produção se transformou (BATTCOCK in GLUSBERG, 2013).

A aplicação de força é essencial no trabalho, assim como a resistência muscular em manter uma pilha de blocos em determinada configuração. Tudo o que é discutido nessa série é pautada no peso da estrutura. Por isso, os objetos que foram feitos carregam essa informação: o cimento e as chapas espessas de vidro trazem peso. O funcionamento de meu processo é o mesmo dos objetos criados.



Lucas Costa
Coluna Viva, 2013 | SÉRIE ESTRUTURAL
Pigmento mineral sobre papel de algodão
21 x 29,7 cm. Ed.: 5 + P.A
Ação: Hortolândia-SP
Fotografia: Bárbara Bosco



Lucas Costa
Coluna Viva, 2013-14 | SÉRIE ESTRUTURAL
Objeto: fotografia, vidro, cimento e inox.
61 x 71 x 5 cm.



Lucas Costa
Viga Viva, 2014 | SÉRIE ESTRUTURAL
Ação orientada para fotografia
Pigmento mineral sobre papel de algodão
21 x 29, 7 cm. Ed.: 5 + P.A
Ação: Hortolândia-SP
Fotografia: Juliane Costa



Lucas Costa
Viga Viva, 2014 | SÉRIE ESTRUTURAL
Objeto: fotografia, vidro, cimento e inox.
61 x 71 x 5 cm.



Lucas Costa
Coluna Viva II, 2014 | SÉRIE ESTRUTURAL
Ação orientada para fotografia
Pigmento mineral sobre papel de algodão
80 X 60 cm. Ed.:5 + P.A
Ação: São Paulo-SP
Fotografia: Maurício Adinolfi





Matthew Barney
DR 02 |DRAWING RESTRAINT, 1988
Escultura

[APROXIMAÇÃO: *DRAWING RESTRAINT* - MATTHEW BARNEY]

DRAWING RESTRAINT é um projeto contínuo de Matthew Barney (1967) desde 1987, no qual o artista realiza desenhos a partir de algumas dificuldades por ele mesmo impostas como estruturas e equipamentos para contenção física, de modo que o ato criativo limite-se aos movimentos corporais, e que somente através do esforço, seja possível a criação desses desenhos nos seus diversos suportes.

A proposta dessa série é criar atividades nas quais o corpo atue como elemento ativo no processo, fazendo com que o ato de desenhar, de fato, seja um desdobramento de experiências relacionadas à resistência muscular, inserido nesse projeto, de forma mais ampla²⁴.

O artista se baseia em um pressuposto fisiológico, em que a resistência física faz com que os músculos se desenvolvam – condição básica da hipertrofia (BARNEY, 2006). Deste modo, a resistência é articulada como veículo no processo criativo e, portanto, é um pré-requisito para o desenvolvimento do trabalho (BARNEY, 2005)²⁵. Se a resistência é utilizada pelos atletas para obterem músculos; na lógica artística, essa dificuldade pode ser utilizada em prol da criatividade²⁶.

Nos dois primeiros trabalhos dessa série, o artista constrói em seu ateliê, diversos dispositivos que dificultam sua locomoção e, portanto, a produção dos desenhos nessa sala.

É através desse esforço colocado para si, que Matthew Barney se relaciona com o espaço, trabalhando com alternativas de movimentação e posicionamento frente à tensão. O corpo nessas situações é retido pela estrutura e a criação dos desenhos passam a depender de exercícios em superar esses entraves.

A proposta de Matthew Barney é justamente criar uma atividade onde o corpo atue como elemento central do processo, agindo de forma ativa na construção de sua lógica interna e fazendo com que o ato de desenhar, de fato, seja problematizado e inserido como parte de uma atividade.

Não obstante, esses desenhos foram apresentados junto aos elementos utilizados em cada atividade - registros fotográficos, corda elástica, extensores, carbonato de magnésio,

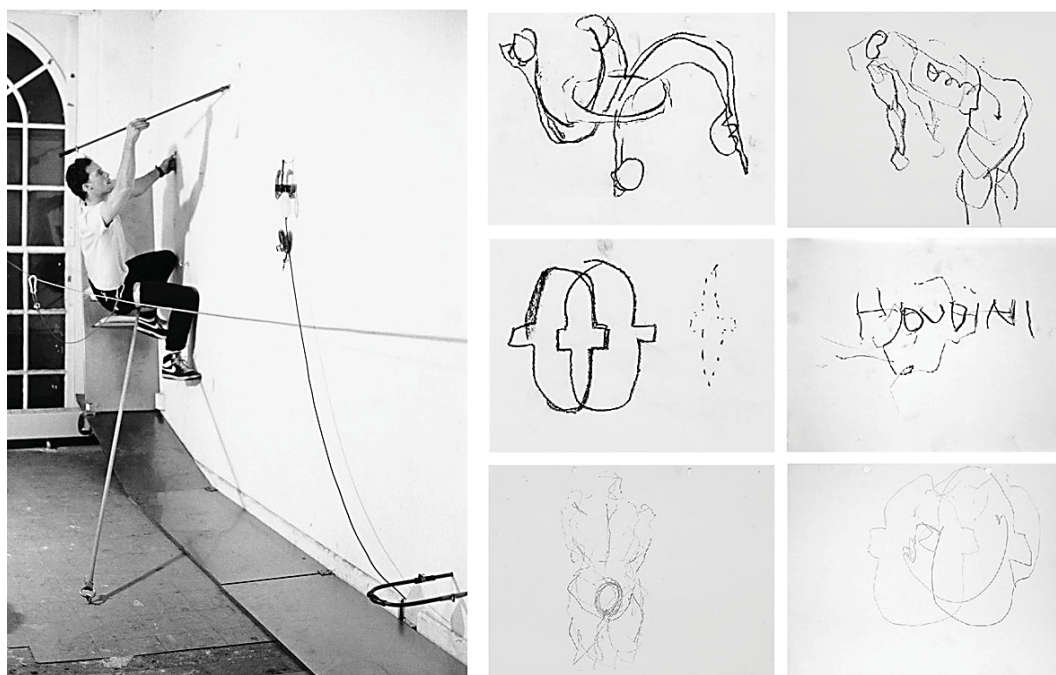
²⁴ *DRAWING RESTRAINT* criou frentes de trabalho para Matthew Barney. Além das perspectivas criadas para sua produção, o artista sempre amalgama as narrativas, mesmo dentro desta série. Neste capítulo, a discussão atinge o elemento central do projeto e que dispara uma série de outras questões: a resistência muscular. De fato, os fatores fisiológicos baseiam o processo criativo de Matthew Barney neste projeto, mas outras propostas de *DRAWING RESTRAINT*, não elencadas aqui, indicam outras formas de abordagens e assumem características de mesma importância.

²⁵ Declaração de Matthew Barney, fornecida ao site do "Museu de Arte Contemporânea do Séc. XXI". Kanazawa, Japão. Disponível em: http://www.kanazawa21.jp/exhibit/barney/e/about_dr.html. Acesso em 15/06/2014.

²⁶ Antes de graduar-se em artes na *Yale University*, ele cursou - por 2 semestres - o programa preparatório para medicina na mesma universidade, além de integrar as equipes de futebol americano e *Wrestling* no ensino secundário. Essas experiências influenciaram toda sua produção artística e pontuaram algumas de suas características mais peculiares. É muito frequente, por exemplo, a utilização de artigos esportivos, bem como a abordagem conceitual dessas práticas na produção de Matthew Barney.

vaselina etc. Cada conjunto derivado dessas práticas é chamado de “escultura” pelo artista. Podemos supor que esta iniciativa em classificar o trabalho como escultura, é uma tentativa em inserir no circuito a novidade, através da reavaliação desta categoria, muito debatida em meados dos anos 60²⁷. Ao invés do inclassificável, ou de novas modalidades, Matthew Barney prefere ampliar o próprio escopo do termo, restabelecendo uma ligação muito interessante com a tradição, pois mesmo assumindo os resultados dessas atividades altamente pulverizadas como escultura, a atitude não se torna paradoxal, pois a ideia circula justamente no estranhamento de um procedimento muito heterogêneo estar inserido em uma categoria parcialmente restrita²⁸.

Deste modo, os desenhos integram a escultura, ao invés de definirem o trabalho isoladamente. Só mantendo esses objetos reunidos, que chegamos a alguma consistência em sua lógica interna. O corpo no espaço é experimentado para criar desenhos e, em sua apresentação final, não cede aos formatos expositivos mais tradicionais - apesar de levar o nome escultura - mantendo o caráter híbrido dessas experiências.



Matthew Barney
DR 01 | DRAWING RESTRAINT, 1987
Produção

²⁷ Sobre a discussão gerada na década de 60 e 70, acerca da definição de escultura, problematizada pela produção artística daquela época: Cf. Krauss, 1979.

²⁸ Neste sentido, Matthew Barney discute a própria natureza de arte, mesmo assumindo um termo específico, coisa impossível para Joseph Kosuth. Cf. KOSUTH, 1969 in Ferreira; Cotrim, 2009, pp. 210-234.

ESCULTURA VIVA | 2014 -

A série ESCULTURA VIVA é composta por quatro ações realizadas em dois espaços diferentes. Em cada local, foram feitas duas ações - orientadas para fotografia - que lidavam com questões muito similares entre si, pois eram variantes de uma proposta para o mesmo lugar. Essas fotografias tiveram o intuito de registrar, em cada atividade, momentos em que o corpo - através de seu posicionamento - articulava determinadas situações escultóricas com os materiais de seu contexto.

Nas duas primeiras ações, foram executados dois tipos de posicionamentos em cima de bases que já estavam chumbadas no chão de uma área externa do Instituto de Artes da Unesp. A atividade consistia em produzir uma espécie de estrutura simétrica com o equilíbrio de blocos de concreto, através de movimentos corporais coordenados em cada uma dessas bases.

O resultado da primeira ação (POSIÇÃO Nº 01) foi uma sequência fotográfica (6 registros) que demonstra etapas da construção de uma "escultura" em linha vertical, conseguida com o levantamento de uma pilha de blocos e o alinhamento desses materiais junto ao corpo e à base.

Dentro desse processo, existiam duas dificuldades. A primeira era manter os movimentos coordenados no ato de levantar o peso, de modo que a pilha não fosse desestabilizada durante o procedimento. Após esse esforço, outra dificuldade era me ater ao próprio alinhamento da pilha junto ao meu centro de gravidade (corpo), que por sua vez, estava alinhado ao centro da base de concreto.

O condicionamento muscular era um fator determinante para a formação dessa escultura e, como a posição desejada solicitava grupos musculares específicos, essas fibras reagiam involuntariamente ao peso, apesar de algum treinamento para isso²⁹. A oscilação da estrutura aumentava na medida em que meus braços se distanciavam do tronco - seu eixo de massa³⁰. Assim, a intenção desse primeiro posicionamento, era o registro da construção de uma linha formada pelo corpo, os blocos e a base de concreto.

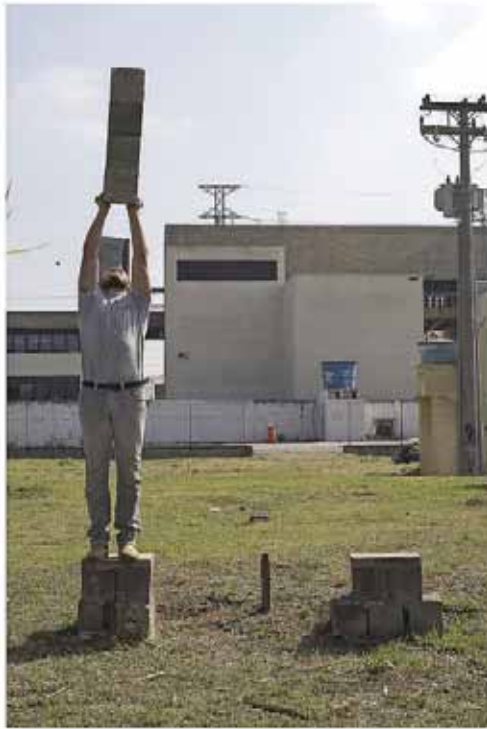
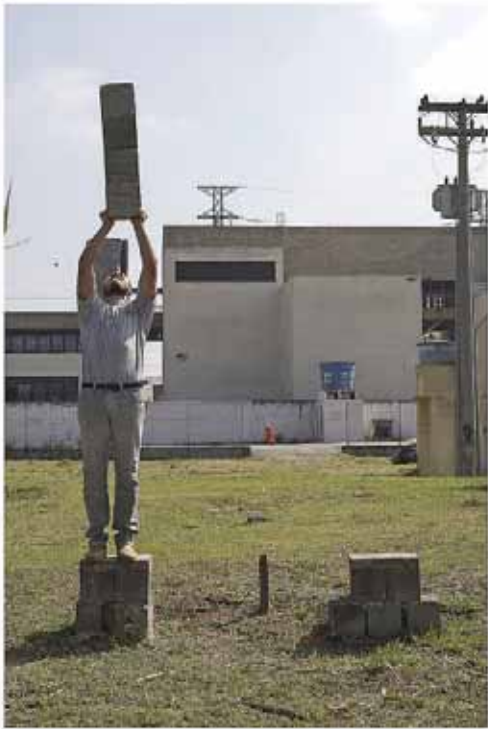
Já na segunda ação (POSIÇÃO Nº 02), a linha vertical foi construída através de um outro posicionamento. Do mesmo modo que a base serviu de apoio para o corpo, a postura assumida por mim neste movimento, também funcionou como base para os blocos. Esta ação era mais voltada para o equilíbrio através do contrapeso e não se interessava pela altura, como visto na primeira atividade.

²⁹ Há quatro anos, me dedico a prática do *Muay Thai* (boxe tailandês), conhecida como a arte marcial das oito armas, pois os golpes são executados com os punhos, os cotovelos, os joelhos e as canelas. Para executar todos esses golpes de forma satisfatória, há uma preparação corporal que prevê diversas técnicas para o seu aprimoramento e, dentre elas, estão os exercícios isométricos (preparação que diminui movimentos musculares involuntários devido à falta de resistência física), exigido em ESCULTURA VIVA.

³⁰ Em física, "equilíbrio instável" é quando o equilíbrio alcançado por algo não está em posição de repouso, ou seja, a partícula/objeto não retorna a posição original, afastando-se cada vez mais da posição de equilíbrio.



Lucas Costa
 POSIÇÃO Nº 01, 2014 | ESCULTURA VIVA
 Instalação orientada para fotografia
 Impressão mineral sobre papel de algodão
 12 x 36 cm. Ed.: 5 + P.A
 São Paulo-SP
 Fotografia: Maurício Adinolfi







A sequência fotográfica (6 registros) gerada por esta segunda ação, expressa minha tentativa em dominar uma postura sem um centro de gravidade preciso. Isto porque, com a flexão do tronco, qualquer peso colocado nas costas perturbavam o equilíbrio. No entanto, ao me curvar o suficiente para que minhas costas servissem de base para a pilha - e segurando como contrapeso outro bloco - eu consegui uma nova linha vertical com esses materiais, devido ao balanceamento das cargas - do corpo e dos blocos.

O sobrepeso de carga exigiu uma certa resistência para manter determinada postura. Isso fez com que houvesse uma concentração voltada para o próprio corpo, pois qualquer respiração mais profunda, poderia mudar radicalmente a topologia de minhas costas - base para a pilha. Por esse motivo, a POSIÇÃO Nº 02 está mais próximo do controle físico através da concentração, do que a aplicação de força - como foi feito na POSIÇÃO Nº 01.

Os processos de alinhamento dos materiais junto ao corpo, foram registrados de modo sequencial nas duas atividades. É verdade que a fotografia congela os momentos da ação, e justamente por isso, consegue flagrar o deslocamento mínimo dessas linhas, construídas entre equilíbrios e desequilíbrios alternados rapidamente, com o intuito de buscar uma simetria antes da queda prevista. Dessa maneira, a fotografia constrói um discurso plasmando esses pequenos movimentos, pois alguns aspectos dessa série se manifestam somente através da justaposição desses registros.

Devido a essas atividades terem sido feitas em cima de bases, elas guardam alguma relação com a tradição escultórica, pois lembram pedestais ou patamares utilizados em monumentos. Quando o corpo ocupa esses patamares, ele também parece responder à mesma lógica, tornando-se com esses materiais, uma coisa só através da fotografia. O que talvez fosse muito rápido, transforma-se com o dispositivo fotográfico, em etapas pontuais para a construção de um ato escultórico.

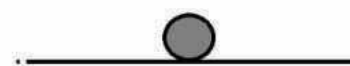
Do mesmo modo que essas primeiras sequências são complementares e resolvidas em um mesmo local, uma outra dupla de trabalhos, realizada em uma construção, também segue métodos muito similares. Talvez, a diferença central dessas duplas, seja o modo que o corpo executa essas ações. Na primeira dupla já discutida, o corpo serve como uma ferramenta de apoio aos materiais e procura o equilíbrio da estrutura formada através de sua própria resistência. Já a segunda dupla de trabalhos, que irei apresentar seguidamente, as situações foram invertidas, pois o corpo equilibra a estrutura exercendo peso sobre a mesma.



Equilíbrio instável



Equilíbrio estável

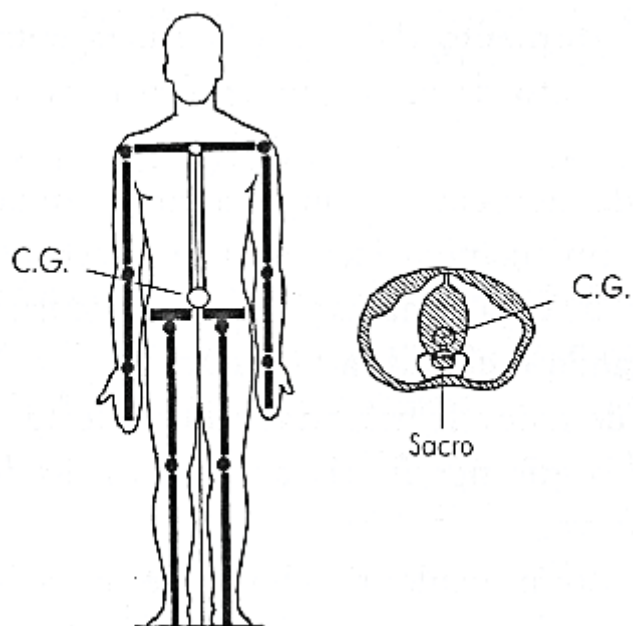


Equilíbrio indiferente

Mariana Mendes Teixeira | Mundo educação
(mecânica)
Ilustração de tipos de equilíbrios



Autor desconhecido
Kourus de Anavyssos, 525 a.C.
Período grego arcaico
Mármore, 195 cm.
Museu Nacional de Atenas



Apostila de musculação e biomecânica
Desenho esquemático do Centro de Gravidade
(C.G.) do corpo humano.
Musculação 01 – Blog

SIÇÃO Nº 03, 2014 | ESCULTURA VIVA
ão orientada para fotografia
pressão mineral sobre papel de algodão
2 x 36 cm. Ed.: 5 + P.A
ão: Hortolândia-SP
ografia: Gustavo Araripe







IÇÃO Nº 04, 2014 | ESCULTURA VIVA
 o orientada para fotografia
 pressão mineral sobre papel de algodão
 x 36 cm. Ed.: 5 + P.A
 o: Hortolândia-SP
 grafia: Gustavo Araripe



Essas duas últimas ações tinham, como método comum, a elaboração de formas compositivas criadas a partir de duas barras de concreto equilibradas com ajuda da estrutura arquitetônica e/ou do corpo.

O primeiro trabalho desta dupla (POSIÇÃO Nº 03) também é composto por 6 registros. As imagens superiores registram três disposições distintas com barras de concreto naquele lugar. Os três registros inferiores, seguem a mesma lógica iniciada com aqueles materiais, mas com a inserção do corpo na composição. Para isso, os padrões estruturais tiveram que adotar algumas mudanças em sua disposição, já que o peso corporal influenciava diretamente no equilíbrio da estrutura.

Na segunda proposta para aquele lugar (POSIÇÃO Nº 04), as duas barras foram equilibradas somente através de peso e contrapeso (barras e corpo), sem nenhum apoio da infraestrutura. A ação foi composta por três momentos: cada registro apresenta um posicionamento do corpo em cima das barras, segundo a disposição delas mesmas. De acordo com cada montagem, o corpo ocupava uma área específica sobre a base superior, de modo que o contrapeso exercido sobre essas barras fosse capaz de manter a estrutura equilibrada.

Existem, nessa dupla, dois modos de tratar o espaço circundante. No primeiro trabalho, tanto a disposição das barras, quanto a inserção do corpo nessas formas, dependem exclusivamente da arquitetura. Há nesse momento uma interação maior com este local, pois ele é parte estrutural da ação. Já na segunda sequência fotográfica, a arquitetura funciona mais como um plano de fundo, pois não é parte fundamental para a realização dos posicionamentos, apesar de influenciar diretamente em seus elementos compositivos.

Esses trabalhos procuram desenvolver aspectos formais em seus respectivos contextos, com a ajuda das barras e do corpo. O equilíbrio compositivo (expresso com a fotografia) dependeu sobretudo de um equilíbrio da estrutura – presente na ação.



Klaus Rinke
BODEN, WAND, ECKE, RAUM (1970)
24 fotografias p&b (100x75 cm.)
Georges Meguerditchian – Centre Pompidou

As sequências fotográficas foram determinantes para a construção desses sistemas compositivos, pois através da justaposição dessas fotografias, era possível também a justaposição daqueles momentos. Apesar da primeira dupla de trabalhos também caminhar nesse sentido, é com as ações realizadas naquela construção, que um certo raciocínio formal se pronunciou melhor, pois esses registros não são caracterizados pelo desenvolvimento de uma única ação e, por isso, não precisam seguir uma apresentação sequencial, como é o caso dos primeiros trabalhos apresentados.

A série ESCULTURA VIVA não é exatamente o corpo realizando uma ação, nem materiais manuseados por ele. O que eu chamo aqui de escultura, é o fenômeno disparado das relações criadas em determinado momento, e que a fotografia consegue vislumbrar – deixar claro. Antes o corpo é corpo; os materiais utilizados e seu contexto também respondem a outra lógica.

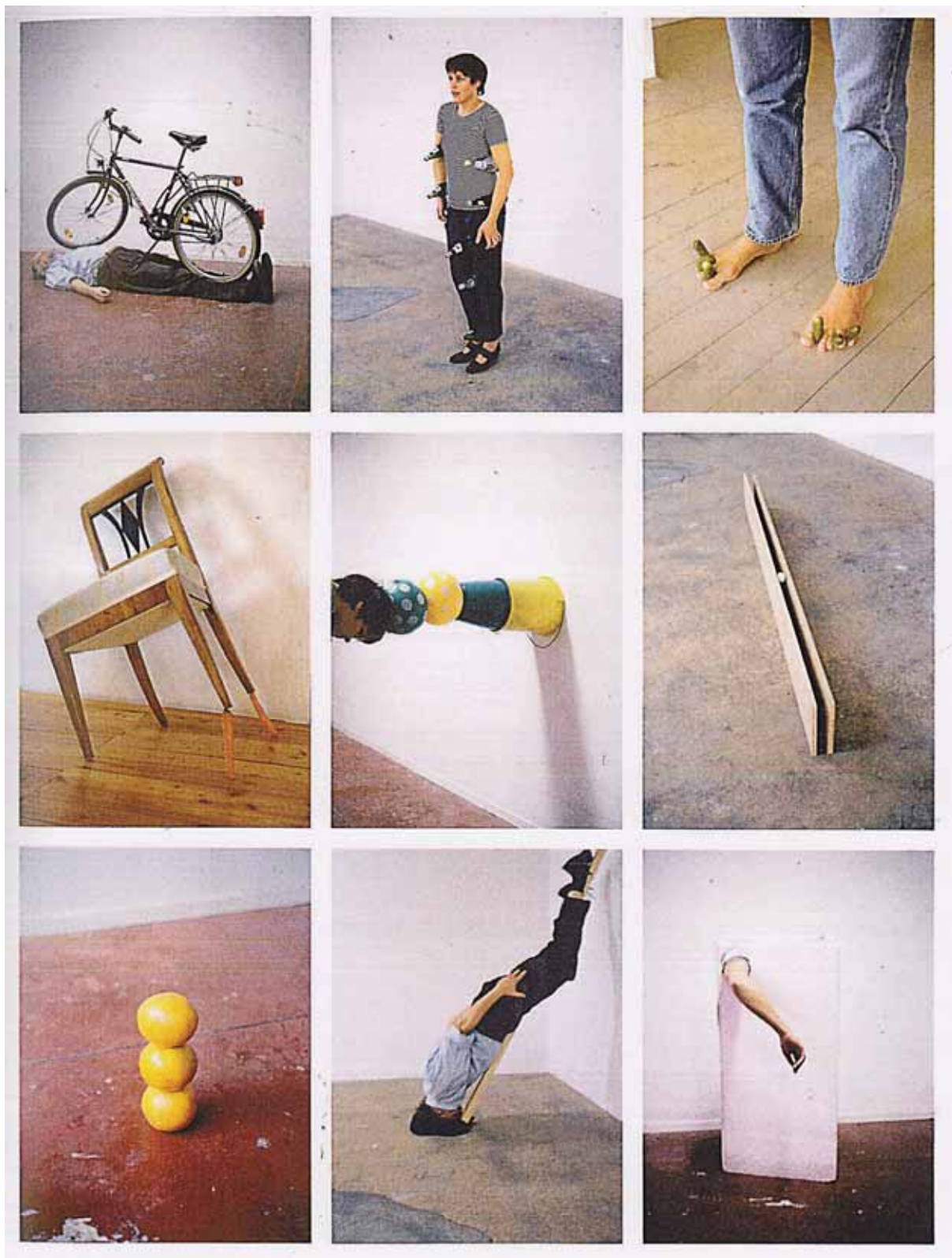
É por meio da apresentação das fotos de suas ações que os artistas assumem tais ações como sendo uma performance. Nesse sentido, não é a presença inicial do público que faz de um evento uma obra de *performance art*; mas sim o enquadramento como performance através do ato performativo de documentá-lo como tal. (AUSLANDER, 2006)

A escultura, portanto, surge do momento em que - através das sequências fotográficas - há uma espécie de desprendimento das características particulares de cada elemento, para objetivar sua própria existência no mundo.

O corpo não responde somente ao contexto de ação, mas também ao espaço fotográfico, pois alguns elementos do trabalho não estavam necessariamente na atividade. A escultura só surge com os recursos da fotografia, porque antes aquilo é somente um exercício sem público.



Robert Morris
Untitled (L Beams),
1965 Madeira pintada
Cada peça:
243,8 x 243,8 x 61 cm.
Original destruída



Erwin Wurm
 One minute sculpture, 1999
 Objetos e desenhos instrucionais
 Ações realizadas pelo público

[APROXIMAÇÃO: *ONE MINUTE SCULPTURES* – ERWIN WURM]

Esculturas de um minuto duram um minuto. É o tempo necessário para as proposições do austríaco Erwin Wurm (1954). Iniciada nos anos 90, esta série procura criar esculturas a partir de relações inusitadas com objetos cotidianos em contato com o corpo do próprio artista ou de colaboradores. Geralmente, Erwin Wurm disponibiliza esses objetos junto a desenhos instrucionais para a realização dessas ações nos ambientes expositivos. Os breves momentos de existência dessas esculturas performáticas são registrados em fotografia e/ou vídeo.

One minute sculptures parece surgir de uma pergunta só: o que é escultura? As situações que o artista cria se limitam a considerar somente o posicionamento conseguido através da interação entre o corpo e objetos do dia a dia - copos, garrafas, baldes, roupas, produtos de limpeza etc. A escultura, então, surge das relações disparadas a partir desses dois elementos comuns (corpo e objeto) e que, ao estarem reunidos de uma forma não usual, provocam um certo estranhamento.

Esta prática muito simples (e muito rápida) nos faz questionar até quando determinada situação pode ser vista como escultura, ou como uma ação performática consegue direcionar seu discurso para outra linguagem, falar uma outra coisa.

Eu queria descobrir até que ponto se pode converter e transformar em esculturas coisas que tinham a ver com jogos, comida, cuidado com o corpo e desejo. Partindo do princípio que escultura é uma questão de volume, percebi que tirando ou acrescentado peso poderia formar uma dimensão escultural. (WURM, 2013)³¹

Essas esculturas de um minuto demonstram o interesse de Erwin Wurm pelas possibilidades de expansão do próprio conceito de escultura, agregando outros vocabulários à linguagem. Nas áreas expositivas, por exemplo, esses objetos aguardam a participação de alguém para tornarem-se esculturas durante o período de contato. A utilização da fotografia e do vídeo não só registram esse momento fugaz, como também problematizam as características básicas da escultura – presença, dimensões, peso, volume etc. – pois, sabemos que uma escultura de 60 segundos não permanece mais no tempo/espço que seus registros nos apresentam. A fotografia, portanto, adquire a função de objeto primário, porque ela é o trabalho em si. O próprio artista admite a necessidade em construir um ambiente onde seja possível a interação com o objeto e o registro dessa ação: a foto é um objetivo final.

Fotos de uma peça de Rodin, por exemplo, são registros de algumas qualidades que encontramos na peça de Rodin. Mesmo que esse escultor tenha dado grande atenção ao uso da fotografia e suas possibilidades de interpretação e direcionamento³², esses registros

³¹ Declaração extraída do site *be cúbico*, em ocasião da exposição *Erwin Wurm: video works*, realizada pela instituição. Cf. <http://yannbeauvais.com/bcubico/erwin-wurm/>

³² A partir de 1890, Rodin passou a contratar diversos fotógrafos para registrar seu processo de trabalho. No final dessa década, o artista – que já tinha ganhado notoriedade - começou a orientar, de forma sistemática, o trabalho de Eugène Druet e Jacques-Ernest Bulloz. Com este último fotógrafo, Rodin chegou a manter um contrato em que mantinha para si a direção artística da reprodução de suas obras.

funcionam mais como indicações do que podemos conferir *in loco*, pois a escultura permanece lá e sabemos disso. Não é necessário um mediador para que o trabalho exista de fato, muito menos que esse dispositivo interfira na estrutura semântica do trabalho.

No entanto, a escultura de Erwin Wurm não existe sem a fotografia - ou sem o vídeo. Ela necessita não só do registro, mas também das qualidades desses dispositivos de imagem para ser vista (e institucionalizada) como escultura. Parece que essas ações, para serem entendidas dentro de um vocabulário da escultura, necessitam de uma formatação que facilite a aproximação com algumas características da escultura, e por isso, se inserem nesta lógica. Se esses registros não carregassem qualidades similares ao domínio da escultura, iríamos aceitar que essa documentação está limitada ao registro de uma performance, e assim, não discutiria outra linguagem.

Talvez, o elemento central de *One minute sculpture*, seja a vontade de Erwin Wurm em acrescentar volume vivo em algo tão estático (a escultura), do mesmo modo que os “parangolés” de Oiticica carregam um desejo intrínseco em animar a pintura plana ou de fazê-las ganhar o mundo. O corpo foi a ferramenta (e linguagem) utilizada para pensar essas coisas e de incorporar essas coisas.



Helio Oiticica
Parangolé Capa 1 (com Nildo da Mangueira), 1964
Projeto H.O

(Página ao lado)
Nino Cais
Maiastra, 2007
Impressão lambda
60 x 80 cm. Ed.: 3 + P.A
Cedida pelo artista



"Embora eu trate de fotografia, o meu dispositivo ainda é a escultura. Então, trato as minhas fotografias como esculturas." Nino Cais.

ATIVIDADE Nº 01 | 2014 (COSTA&BRITO)

No primeiro semestre de 2014, eu e meu amigo Bruno Brito³³ fizemos um trabalho em dupla na *Fazenda Serrinha*, espaço onde ocorrem residências e eventos de cunho artístico, localizado em Bragança Paulista-SP. Visitamos essa fazenda com o grupo de extensão do Instituto de Artes da Unesp (L.O.T.E) e foi nesse dia que realizamos a primeira atividade da dupla.

A ATIVIDADE Nº 01 foi realizada próxima a um mirante daquela fazenda, em uma área de reflorestamento. A ação estava pautada em subirmos simultaneamente um eucalipto, com a ajuda de uma corda e dois tocos. A intenção era chegarmos até o ponto mais alto possível desse tronco, por meio do equilíbrio entre nosso peso corporal.

Nosso interesse era fazer algum trabalho sem nenhuma intervenção significativa desse espaço (no sentido de alterar sua configuração) ou mesmo, da instalação de algo que já não estivesse naquela área. O suporte para o trabalho deveria vir da nossa relação com esse bosque de eucaliptos. Com isso, a única coisa levada ao ambiente foi uma corda, que o Brito carregava consigo, e que foi nosso único meio de interagir com aquela paisagem.

Dentro dessa lógica criada, fizemos uma espécie de carretel com dois galhos que encontramos ali e, a partir desse dispositivo, começamos a pensar na melhor forma de experimentação naquele bosque. Como tínhamos definido que trabalharíamos juntos, ocorreram diversos testes para compreendermos melhor o que seria esse trabalho *in situ*. Dedicamos aquele tempo para experimentar procedimentos já relacionados em nossas frentes de pesquisas, trabalhadas individualmente. Só assim era possível uma ação genuína da dupla, sem hierarquia determinada de cada envolvido.

Com isso, resolvemos nos inserir (fisicamente) no problema e, pensar em uma prática que estaríamos submetidos a níveis de dependência para com o outro. A lógica, portanto, partiu do que seria nosso trabalho como dupla e, de nossa relação com aquele morro alto, onde estavam os eucaliptos.

A altura daquele lugar, de algum modo, foi inserida no processo de trabalho. Além do espaço ser um mirante, a ideia de verticalidade era reforçada pela característica dos eucaliptos. As árvores eram como a extensão do próprio cume e nossa “escalada” mantinha o mesmo raciocínio, pois utilizava o ritmo velado desse espaço.

O fato da corda ser muito fina e a inclinação adotada por nós - para mantermos o equilíbrio através do contrapeso – fez com que a atividade se tornasse arriscada e, com alto grau de dependência. Quando atingimos determinada altura e conseguimos nos equilibrar em um posicionamento quase simétrico, construiu-se naquele momento, uma espécie de cumplicidade em que um era responsável pelo outro. Qualquer tipo de movimento individual feito de maneira conjunta, poderia influenciar nesse equilíbrio. De fato, o risco

³³ Bruno Brito (Jacareí, 1992) é formado pelo curso técnico florestal (Escola Agrícola de Jacareí) e cursa o 4º Ano da Graduação em Artes Visuais no Instituto de Artes da UNESP, campus São Paulo. Cf.: brunobritovivo.com

assumido para atingir esse objetivo foi decisivo para a construção do próprio trabalho. A sensação, que tivemos daquele lugar, está inserida – de modo abstrato - através da cumplicidade construída por nós. O perigo é admitido dentro do processo³⁴.

As obras de arte nascem sempre de quem afrontou o perigo, de quem foi até o extremo de uma experiência, até o ponto que nenhum ser humano pode ultrapassar. Quanto mais longe a levamos, mais própria, mais pessoal, mais única se torna uma vida. (RILKE apud BACHELARD, 1978, p. 340-41)

Apesar das diversas tentativas, a ação em si, era rápida porque não conseguíamos estabelecer uma estabilidade naquela posição. Percebemos então, que os registros fotográficos deveriam conter apenas os dois instantes que fundamentavam a ação: quando houve o esforço para nos alinharmos e, quando esse equilíbrio simétrico foi alcançado. Esses dois instantes, eleitos para compor a apresentação do trabalho, guardam consigo a preocupação e a concentração dispendida no ato.

Contudo, as fotografias justapostas podem ser expostas de outra forma. Apesar dessa atividade ser a primeira proposição da dupla, sua apresentação ainda está em processo. Nossa intenção é manter uma lógica similar à sua ação e, por isso, pretendemos apresentar o trabalho como uma instalação de parede:



Marina Abramovic e Ulay
The other: "Rest energy", 1981
16 mm transferido para video (audio, cor), 4'06"
Coleção Netherlands Media Art Institute

O projeto de instalação seria composto por essas duas fotografias, chapas de vidro, uma tora de eucalipto e uma corda. A montagem dessa estrutura será através do equilíbrio dos materiais na parede, de modo que o objeto responda aos mesmos princípios da ação.

Supomos que o ambiente expositivo, com esta montagem, consiga disparar noções experimentadas com o corpo e, através da instalação, o interlocutor poderá entrar em contato com algumas sensações - ainda que de outro modo – intrínsecas ao procedimento.

O corpo de quem observa reagirá às fotografias e ao material equilibrado ali. O trabalho não tenta alcançar uma forma, e sim, alcançar o equilíbrio e sua aparente suspensão do tempo.

³⁴ Essa condição instável norteou aspectos centrais das atividades posteriores da dupla. Ver o video ATIVIDADES, discutido no capítulo TEMPO [VIDEO], pp. 91-102).



COSTA&BRITO
ATIVIDADE Nº 01, 2014 | ATIVIDADES
Ação orientada para fotografia
Impressão mineral sobre papel fotográfico
84 x 119 cm. (cada fotografia)
Ação: Bragança Paulista-SP
Fotografia: Maurício Adinolfi



CAPÍTULO 03 – TEMPO [VÍDEO]

NOTA INTRODUTÓRIA: Vídeo é uma linguagem que pensa o tempo

ESCULTURAS RÁPIDAS | 2013

ATIVIDADES | 2014 | COSTA&BRITO



NOTA INTRODUTÓRIA: Vídeo é uma linguagem que pensa o tempo

“O problema do tempo é esse. É o problema do fugaz: o tempo passa”

Jorge Luís Borges

Uma das qualidades do vídeo é sua capacidade de entendimento e fidelidade para com o tempo. Dentre as diversas linguagens utilizadas nas artes visuais, o vídeo foi aquele que conseguiu trabalhar - de forma mais aprofundada - as questões entre tempo real e as percepções que temos dele, através dos processos artísticos.

Há diversas tentativas (bem sucedidas) em tratar as coisas se desenvolvendo no espaço através do tempo. O movimento dessas coisas foi pesquisado pelos artistas, de forma mais sistematizada, a partir do séc. XIX, por meio da fotografia. Mas foi na década de 70, com a popularidade das câmeras cinematográficas e amadoras, que os artistas puderam ter mais contato com um novo modo de compreensão (e apreensão) do que acontece no mundo e passa rapidamente; ou mesmo o que se prolonga insistentemente e parece ficar daquele modo para todo o sempre. O vídeo, nessa época, era uma das linguagens de experimentação em que os artistas lidavam com o próprio corpo submetido a uma sequência de acontecimentos.

O início das propostas com o vídeo – nas artes visuais - estava relacionado às práticas corporais e atividades relativamente triviais do dia a dia em que o artista estava submetido; assim “consolidava-se o dispositivo mais básico do vídeo: o confronto da câmera com o corpo do artista” (MACHADO, 2007, p. 21). E devido aos mínimos recursos tecnológicos que os artistas dispunham (sobretudo os brasileiros) na época, os vídeos produzidos eram feitos na maioria dos casos em plano contínuo, tomado em tempo real.

Mas o mínimo coincidia de ser também o máximo. Uma vez que a eloquência do trabalho não podia residir na sofisticação dos recursos expressivos ou tecnológicos, todo o esforço criativo era voltado para a performance do corpo que se oferecia à câmera (MACHADO, 2007, p. 23)

Geralmente, esse corpo era experimentado na frente da câmera de modo muito violento e, com o passar do tempo, a inovação tecnológica propiciou outras formas de abordagem³⁵.

Mesmo com essas variações posteriores, ocorridas nos anos 80, diversos artistas ainda utilizam o corpo como ferramenta para o trabalho, de uma maneira em que apenas o vídeo é capaz de discuti-lo. Nesses trabalhos, o corpo geralmente lida com situações que necessitam de ser registradas em tempo real. O vídeo, então, “possibilita a inscrição do

³⁵ Esta primeira geração de artistas - anos 70 - estava muito ligada às questões emergentes do instrumento “corpo” frente ao aparelho videográfico (KRAUSS, 1978) e também relacionada (em nosso contexto brasileiro) à fase mais violenta da ditadura militar (MACHADO, 2007).

tempo na imagem e oferece características específicas da instantaneidade para a criação artística” (MELLO, 2004) mantendo em suas características, a emergência da ação formulada pelo corpo.

Desta maneira, a relação travada entre corpo e registro videográfico é feita de tal modo, que uma linguagem acrescenta à outra, em níveis similares.

O resultado situa-se no limite de saber onde termina o corpo e onde começa o vídeo, ou na relação dialógica entre corpo e vídeo. Encontramos nessas obras a criação de um campo nas artes em que corpo e máquina são ao mesmo tempo contexto e conteúdo, interpenetrando-se na construção de significados. (Id., 2003, p. 39)

A importância do corpo nesses trabalhos é justamente comunicar suas ações de maneira direta e testemunhal, de modo que o vigor do trabalho seja atribuído ao realismo dessas atividades, sem a necessidade da poética recorrer aos meios de edição, propiciado atualmente pelas diversas ferramentas digitais (Ibid., p. 43). As questões desse tipo de vídeo estão voltadas para o discurso corporal e as novas relações que são travadas a partir dele.

ESCULTURAS RÁPIDAS | 2013

O vídeo *ESCULTURAS RÁPIDAS* nasceu de uma constatação advinda do primeiro trabalho relacionado nesta dissertação - *ESTRUTURAS DIÁRIAS*. Os exercícios realizados naquele período, indicavam uma possível abordagem na linguagem audiovisual. Isto porque, no momento em que eu estava levantando aquelas estruturas precárias, os procedimentos respondiam diretamente ao tempo. Geralmente, o processo de construção dessas estruturas, estava mais ligado às fases de trabalho e seu período de vida no espaço, devido à sua efemeridade.

De fato, aquelas construções foram registradas através de fotografias; no entanto, conforme os dias se passaram e a intimidade com os procedimentos aplicados aumentaram, o método construtivo foi se lapidando naturalmente, impossibilitando qualquer omissão dessas etapas, pois eram intrínsecas ao seu processo e estavam pautadas na duração das respectivas estruturas.

As novas intervenções deveriam trazer essas informações objetivamente; ou seja, conforme o sistema de construção se reduzia (no sentido de utilizar o mínimo de elementos), o trabalho tornou-se o processo literalmente, incluindo para si até mesmo a queda. A pesquisa passou a ser sobre o ciclo de criação de uma estrutura-escultura.

Desta maneira, surgiu a ideia de registrar em vídeo, essas novas construções no espaço. *ESCULTURAS RÁPIDAS*, então, baseia-se nessas ações realizadas em ambientes externos, com o intuito de criar esculturas efêmeras através do equilíbrio e/ou tensionamento de materiais ordinários encontrados em seus respectivos contextos. Devido à instabilidade inerente ao trabalho, as ações são registradas em plano-sequência, do início da construção dessas esculturas, até seu desarme não induzido. O corpo é utilizado nesse trabalho, como uma ferramenta ativadora dessas esculturas.

O vídeo contém três ações em lugares diferentes e, com materiais utilizados segundo a lógica de cada espaço. O primeiro registro (AÇÃO 01) foi feito ao lado do ateliê de marcenaria do Instituto de Artes da Unesp. Minha atividade era muito simples nesse local. O objetivo era inserir um tubo de PVC - encontrado ali - em uma nova configuração. A reinserção desse objeto foi feita utilizando a calçada e a parede dessa marcenaria como suporte para instalação, através do tensionamento desse cano de plástico.

Um semicírculo foi criado no local, e o que era obsoleto, passou a ativar o espaço. No entanto, quando aquele PVC desarmou, ele voltou à sua condição naquele ambiente, restabelecendo suas características habituais. No momento em que há a tensão entre objeto e infraestrutura, é que entendo esse arranjo como algo escultural. A escultura, portanto, está no mundo durante um minuto somente.

Já a AÇÃO 02 lida com um outro tipo de tensionamento. Este é trabalhado para expandir e formar (dar forma) à escultura, mas que também a destrói.

Nessa atividade, apoiei uma bexiga transparente sobre um bloco de concreto, próximo de uma torneira situada no quintal de minha casa, em Hortolândia-SP. Essa bexiga foi instalada na torneira, de modo que o fluxo de água - quando aberto o registro - fosse direcionado para o interior desse balão. A água corria rapidamente para o recipiente, acomodando-o sobre o bloco, posicionado abaixo. Os litros depositados ali, além de expandi-lo, também conferia ao invólucro transparente, uma massa quase amorfa.

Conforme a pressão provocada pela água aumentava, ironicamente, parecia haver uma estabilidade na forma, pois seu tamanho não modificava com a mesma rapidez do início; o líquido girando dentro da bexiga também diminuiu seu ritmo, devido à densidade do meio.

Quando tudo nesta atividade parecia sugerir uma forma estável, por meio do bloco quadrangular e a bexiga ovalada, a escultura estourou. O tempo pareceu correr novamente em ritmo acelerado; e a torneira jorrando água sem cessar.

O tempo real da última escultura rápida desse vídeo, já é mais prolongado e retorna ao ambiente da primeira ação. A AÇÃO 03 utilizou o lado oposto do ateliê de marcenaria, de onde foi realizada a AÇÃO 01. Esse lugar é um corredor de acesso aos banheiros do galpão do instituto. Próximo dali, uma série de chapas metálicas, blocos e tijolos estavam empilhados. O objetivo principal foi criar uma estrutura apoiada nas duas paredes do local e equilibrar os materiais sobre essa base.

Apesar da montagem se mostrar mais complexa, a escultura permaneceu ali por mais tempo que as duas ações discutidas anteriormente - aproximadamente 6 minutos. Em consequência de utilizar o plano fixo (enquadramento sem mudanças no posicionamento da câmera) em uma atividade relativamente demorada, o vídeo mantém alguns aspectos da fotografia, devido à longa duração de uma sequência sem mudanças relevantes. A partir de determinado momento, a escultura assume uma estabilidade tão forte, que o vídeo parece ser composto de apenas um fotograma, ou mesmo constituir-se de um plano longo fixo³⁶.

Essa sensação é quebrada, justamente pela ação do tempo, conferida pelas mudanças de luz e no balanço tênue dos elementos através do vento. Esse fator temporal insere, na cena, pequenas mudanças perceptivas. A partir disso, a escultura parece compor a paisagem, formada pelo enquadramento. Podemos pensar aspectos formais da imagem, através da escultura.

Após longos minutos; de repente, a estrutura construída desaba sem aviso prévio e confirma o discurso de vida da escultura: não era necessariamente algo formal.

Essas estruturas, além da pretensão dos nomes, parecem funcionar também como dispositivos de medição. Cada escultura, além de medir sua própria capacidade, mede

³⁶ A diferença básica entre o plano longo e o plano-sequência é que o primeiro apresenta uma cena em que não há uma aparente sequência de acontecimentos. Já o plano-sequência está comprometido em registrar alguma ação se desenvolvendo no tempo real, apesar de haver questionamentos recentes sobre a manipulação dessas sequências. Cf. AUMONT; MARIE, 2003, pp. 231-232.

também a noção que temos de sua duração, segundo nossa experiência com determinada situação. Apesar da inexorabilidade do tempo, cada escultura parece medi-lo com uma régua diferente.

O corpo atua e atesta o discurso de construção de uma escultura. O corpo é visto como ativador do processo e, o trabalho funciona justamente pela sua veracidade em comunicar o que foi realizado – nem mesmo as cenas foram editadas. Neste ponto, o modo de utilização do recurso vídeo se distancia muito da geração de 90, que procuravam uma espécie de “corpo híbrido” justamente através da manipulação digital (MELLO, 2004). O hibridismo em meu trabalho está voltado para noções de vocabulário; em trabalhar características de uma categoria utilizando outras linguagens: é mais um processo de reflexão do que de produção. E neste caso, o que orienta as ações naqueles espaços é um pensamento escultural, e não questões mais ligadas a videoarte.

A escultura, que parecia definitivamente condenada ao nomadismo, a não ter lugar na cidade contemporânea, encontra seu espaço na relação com a arquitetura e a paisagem, entre o construído e o não construído, entre o que é propriamente escultórico e o desenho, a fotografia, o vídeo. (PEIXOTO, 2003, p. 240)

No sentido amplo, *ESCULTURAS RÁPIDAS* trata, então, do corpo no espaço e de sua interferência nesses ambientes, através de um diálogo com questões mais específicas da escultura, ou de como objetos banais podem vir a ser chamados de esculturas. O vídeo é a linguagem que compreende todos os levantamentos propostos de maneira simultânea, pois opera no tempo real.

Camille Claudel (1864-1943) disse certa vez que “um certo azul do céu é tão azul que só o sangue é mais vermelho” (apud PEIXOTO, 2003, p. 235). É como falar melhor de uma coisa, utilizando o modo (e a compreensão) que temos de outra.



ATIVIDADES | 2014 | COSTA&BRITO

O vídeo ATIVIDADES reúne um grupo de ações realizadas por mim e Bruno Brito (dupla COSTA&BRITO) em ambientes extra-artísticos³⁷, onde desenvolvemos soluções – através do corpo - com os materiais encontrados no contexto de cada atividade³⁸.

A primeira solução apresentada no vídeo (ATIVIDADE Nº 02) consiste em equilibrar dois cavaletes de bloqueio de acesso, dispostos ao lado do posto de segurança da Polícia Civil, na estação de metrô “palmeiras Barra Funda” (São Paulo-SP).

O trabalho dialoga entre uma atividade relativamente simples, mas realizada em um local restrito, criando assim, um ambiente tenso entre os elementos equilibrados e um espaço que problematiza (e proíbe) a atividade. Apesar dessa ação não manter nenhum risco físico em sua construção (se comparado com as ações posteriores), a tensão daquele ambiente se deve justamente às medidas que poderiam ser tomadas, caso houvesse o flagrante pelos funcionários/seguranças do local³⁹. Assim, aquele espaço cria algumas mudanças em sua lógica habitual devido ao contexto onde foi realizado o equilíbrio dos cavaletes de segurança.

Inversamente, a ação posterior (ATIVIDADE Nº 03) foi baseada na utilização de materiais encontrados no local de trabalho segundo suas funções primárias, de modo sincrônico. Desta maneira, a atividade esteve mais concentrada em uma solução para uma escada e uma cadeira (objetos utilizados) naquele espaço, do que subverter o uso desses. A funcionalidade de cada objeto se deu na experiência travada com o corpo, e conseguida através de suas relações estruturais - disposição desses. A diferença básica, iniciada nesta atividade, era integrar de forma mais ativa, a nossa experiência corporal em determinado local, através dos materiais encontrados.

Com esse novo modo de nos articularmos frente ao contexto, a ATIVIDADE Nº 04 acentuou essas intenções, fazendo com que o corpo tornasse, literalmente, parte da estrutura criada. Foram utilizadas duas tábuas dispostas na arquitetura local, de modo que fosse possível sustentar e percorrer esta nova estrutura. Para isso, enquanto um corpo (eu) cumpria a função de manter esse arranjo, o outro (Brito) caminhava sobre este patamar construído

³⁷ Utilizamos a palavra “extra-artístico” para denominar os espaços que não estão, necessariamente, institucionalizados - como é o caso de galerias e museus, por exemplo. Isso não quer dizer que temos algum problema com ambientes familiarizados com a arte; inclusive utilizamos esses espaços para a apresentação dessas atividades, através do vídeo.

No entanto, com exceção da ATIVIDADE Nº2, todas as outras ações foram feitas em lugares que admitem práticas artísticas em seu programa. O Instituto de Artes da Unesp está “acostumado” a receber algum tipo de produção artística. Mesmo atividades como a nossa, que utilizam ambientes mais alternativos à arte, ainda estamos em um espaço mediado por instituições que admitem nossa prática. Desta forma, esses espaços não são específicos à arte, mas respondem aos contextos artísticos. Por isso decidimos utilizar o termo extra-artístico.

³⁸ Com exceção do primeiro trabalho da dupla, todas as ações realizadas até o momento, estão reunidas nesse vídeo. ATIVIDADE Nº 01 foi discutida no 2º capítulo desta dissertação (CORPO [FOTOGRAFIA], pp. 53-90).

³⁹ Segundo as regras internas do metrô de São Paulo (cap. 2: art. 13, pp. 699-700) não pode haver nenhuma mudança nos elementos de isolamento e/ou segurança. Disponível em: <http://www.metro.sp.gov.br/metro/institucional/pdf/legislacao-transporte/legislacao-metro-sao-paulo-04a.pdf> Acesso em: 15 de Out. 2014.

temporariamente. A atividade é encerrada quando essa estrutura tornava-se uma rampa, justamente para a descida de quem já percorreu as suas extensões.

A última atividade (Nº 05) encerra o ciclo dessas soluções e tende a uma espécie de síntese dos procedimentos, pois simplifica os métodos utilizados até então.

A partir de um poste cilíndrico de metal, chumbado na lateral de um pátio, a ATIVIDADE Nº 05 foi iniciada através do equilíbrio de um caibro de madeira sobre esse poste, por meio do peso e contrapeso provocado pela dupla na realização de movimentos básicos de locomoção - braquiiação e elevação. Através de deslocamentos corporais coordenados, equilibrou-se a estrutura - caibro sobre poste.

Mesmo com o fato das soluções criadas serem distintas, todas funcionaram seguindo um eixo em comum. A partir de nosso entendimento com o uso dos materiais, foi traçado uma espécie de plano executivo em que todas as atividades deveriam ser solucionadas através de noções intuitivas. Apesar de não contemplarem cálculos específicos, a inserção desses materiais no espaço se equilibravam através de peso e contrapeso dos materiais, em contato com nossas próprias características fisiológicas - peso e força física de cada um. Através do corpo em ação, os materiais se adequavam em cada espaço.

Para o curador do ARTE PARÁ 2014⁴⁰, Paulo Herkenhoff, o vídeo se destaca pelos diversos resultados que apresentamos a partir da interação com objetos e lugares do dia a dia, como paredes, tábuas, cadeiras e escadas. Ele diz que um dos resultados do trabalho "é constituir um distanciamento do cotidiano com um desafio às leis da gravidade, e a partir desse inesperado, talvez eles estejam tratando de trazer uma leveza para a vida."⁴¹

Sobretudo, essas coisas só fazem sentido, para nós, porque os materiais utilizados nas ações já pertenciam a cada contexto de intervenção. O pensamento partia unicamente de uma solução prática e técnica do uso dos materiais nos respectivos locais. Neste tipo de trabalho, qualquer escolha compositiva deveria passar, obrigatoriamente, por um crivo funcional. Escolhas estéticas eram tomadas apenas no enquadramento das cenas, que visava buscar o melhor ângulo para apresentar as ações já definidas.

Mies Van Der Rohe (apud READ, 1981, p. 114) diz que a forma, em seu trabalho, não é o objetivo, mas apenas o resultado. "A forma, em si, não existe. A forma como objetivo é formalismo, e isso nós rejeitamos". Esta premissa moderna faz sentido para nós, ainda mais quando não isolamos o objeto de suas características primárias. As relações formais travadas no enquadramento da cena, são resultados de fatores técnicos para realização do trabalho – sua melhor forma de apresentação.

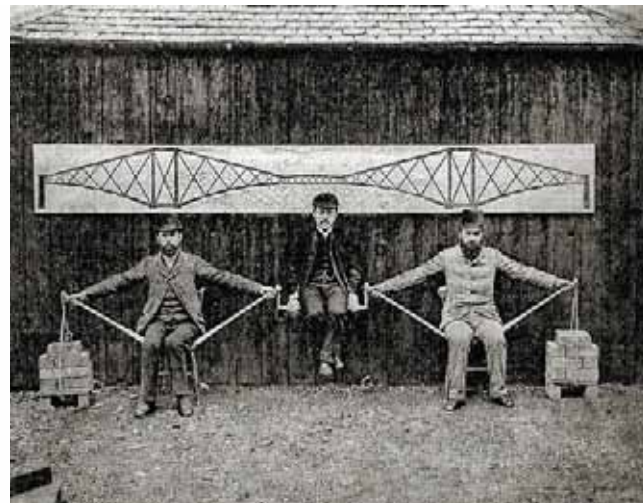
⁴⁰ O vídeo ATIVIDADES foi selecionado e premiado neste salão. ARTE PARÁ 2014 (Belém-PA, 09/11 a 06/12/2014), Museu do estado do Pará (MEP), Museu Paraense Emílio Goeldi e Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Curadoria de Paulo Herkenhoff e assistência de Armando Queiroz.

⁴¹ Declaração retirada do portal de notícias "G1 – Rede Liberal", em ocasião da abertura do salão "ARTE PARÁ", em outubro deste ano. Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2014/10/arte-para-abre-salao-e-anuncia-artistas-premiados.html> Acesso em: 11 de out. 2014.



O nosso interesse em comum, de utilizar outros repertórios no processo artístico, e de seguir programas advindos de outros vocabulários, é um modo de inseri-los a uma lógica artística, e que de alguma maneira, conseguimos discutir a própria linguagem do vídeo.

O projeto é desenvolvido de forma tão clara, que parece concretizar-se sem nenhuma margem de erro. Contamos com o material e confiamos no método. O processo nos parece muito racional: sentar em uma cadeira encaixada a mais de 2 metros de altura, e que por sua vez, está acima de outra pessoa, não pode dar errado para nós. Apesar de uma sensação instável tomar conta de todo nosso processo, parece não haver problemas se já entendemos a ação e as regras de gravidade em que estamos submetidos.



Autor desconhecido
Demonstração de processo
construtivo
Imagem cedida por José Spaniol

É como em um cálculo matemático que não existe erro, pois é sabido o método. Quando sabemos o método, o processo é mais rápido. Todas as atividades, duram exatamente aquele tempo que o público observa no vídeo, pois utilizamos o plano-sequência. Não existe edição, nem controle de tempo para cada atividade. Elas duram o que precisam durar.

Alguma noção de física (intrínseca ao trabalho) surge de modo muito intuitivo, já que nunca fizemos cálculos sistemáticos para a produção de algum trabalho. Nosso instrumento de medição é o próprio corpo no espaço.

Sobre essa relação do corpo com o trabalho e o que se cria pela tensão, através do andamento de cada atividade, nunca cogitamos fazer algo para falsear, ou para dar segurança, mesmo que fosse uma manipulação na imagem. A sinceridade no nosso trabalho é muito importante e, por isso, o registro em tempo real.

É na ação do vídeo, em tempo real, registrando o processo por inteiro, que são possibilitados espaços novos de identidade para o corpo. Uma experiência do movimento, do tempo não-estático, em fluxo linear e contínuo, que oferece ao universo do vídeo de criação performances inusitadas e carregadas de subjetividade. (MELLO, 2003, p. 44)

Se alguma das ATIVIDADES tivesse algum artifício, tudo perderia potência, principalmente para nós, que saberíamos da prestidigitação. Temos mais interesse por artistas e trabalhos que levam isso ao extremo e o fazem sem simular nada. Um trabalho morre quando a mentira vem à tona. "Se o cinema, como queria Godard, é a verdade 24 vezes por segundo, então o vídeo será a verdade 30 vezes por segundo, 525 linhas por vez" (MACHADO, 2007, p. 24). A tensão que criamos só existe porque o risco é real. Só assim conseguimos pensar nesse trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um projeto arriscado pode se caracterizar quando não se sabe aonde quer chegar, nem mesmo como irá ser percorrido esse trajeto; é difícil encontrar uma justificativa clara nessa situação: só existe a vontade. O risco sempre faz parte do processo criativo.

Essa condição pouco confortável, mas salutar ao trabalho, foi o eixo (se é que essa abertura pode ser chamada de eixo) da dissertação. Tudo, aqui presente, foi consequência direta do ato de trabalhar, de pular nesse abismo baudelairiano. Mudar os caminhos planejados e admitir questões nunca pensadas, foi um exercício de coerência com o próprio objeto de pesquisa, que estava se formando ao mesmo tempo.

Durante esses 2 anos, a estrutura da dissertação foi construída de acordo com as características que os trabalhos iam adquirindo, de modo que alguns aspectos da produção pudessem ser abordados de uma forma mais natural, como ocorreu com o trabalho.

Dessa maneira, a dissertação foi organizada em três partes (ESTRUTURA [ESCULTURA]; CORPO [FOTOGRAFIA]; TEMPO [VÍDEO]) de acordo com os aspectos de cada trabalho. Apesar dessa aparente classificação, cada capítulo inseriu questionamentos mais gerais, e que foram utilizados de outras maneiras pelos seguintes, fazendo com que cada problema fosse analisado sob outro ponto de vista no decorrer desses textos.

Em todos os casos, esses projetos carregam em sua gênese, processos instáveis de produção. Os princípios básicos de construção desses trabalhos sempre foram iniciados por atividades efêmeras, que influenciaram diretamente na formalização de cada projeto.

Mesmo que nada tenha se tornado escultura, ainda assim, algum vestígio dessa linguagem pode ser reconhecido nessa bruma; talvez o modo de pensar essas coisas. Digo isso, porque em todos os trabalhos, a discussão esteve muito voltada para uma vontade primária em levantar algo, ou mesmo, em me equilibrar em estruturas construídas temporariamente. Mesmo com as fotografias e com os vídeos, os princípios básicos para a realização, nascem de atividades que mantêm esse pensamento escultórico.

O trabalho é feito com cabeça de escultor, ou talvez, a reflexão se deu assim.

REFERÊNCIAS

- ASSAN, Aloisio Ernesto. **Resistência dos materiais**. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2010.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Heloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus Editora, 2003.
- AUSLANDER, Philip. **A performatividade da documentação de performance**. Tradução: Regina Melim *et. al.* Revista ¿Hay em Português? Do original "The performativity of performance documentation" in: Performance art jornal – PAJ 84, MIT Press, 2006, pp. 1-10. [Online]. Disponível em: <http://hayenportugues.blogspot.com.br/> Acesso: Out. de 2014.
- BACHELARD, Gaston. Coleção "Os pensadores": **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Traduções de Joaquim José Moura Ramos (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BARNEY, Matthew. **DRAWING RESTRAINT** [online] Site/catalog, 2006. Produção Restraint, LLC. Disponível em: <http://www.drawingrestraint.net>
- CARTIER-BRESSON, Henri. **The decisive Moment**. Nova York: Verve and Schuster, 1952.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. [Tradução de Fernando Santos] São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. [Tradução Luiz B. L. Orlandi] – Campinas, SP: Papirus, 1991.
- FABRIS, Annateresa. **Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico**. Revista *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 19-32, jan.-jun. 2008.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org). **Escritos de artistas: anos 60/70**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- FREIRE, Cristina. **Do perene ao transitório na arte contemporânea: impasses**. Revista Porto Arte, Porto Alegre, v. 11, n. 20, p. 51-65, mai. 2000.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução: Renato Cohen. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GOLDERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KHOW, Minow. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**. Tradução de Jorge Menna Barreto in "Arte & Ensaios" n.17. Ano 2007. Revista da Pós-Graduação em artes visuais da UFRJ.

KOMI, Pavo (ed.). **Strength and Power in sport**. 2 ed. (The enciclopedia of sports medicine, vol. 3) 2003 [online]. Disponível em: <http://dualibra.com/wp-content/uploads/2011/06/STRENGTH-AND-POWER.pdf>. Acesso em: 21/05/2014.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Tradução de Elizabeth CarboneBaez. Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979), p. 92-93. Reeditado em Arte e Ensaios, n.17. Revista da pós-graduação EBA/UFRJ [online]. Disponível em http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf. Acesso em 20 de Jun. 2014.

_____. **Video: The Aesthetics of Narcissism**. New Artists Video. Gregory Battcock (Ed.). New York: Dutton, 1978.

LOOS, Adolf. **Ornamento e delito**. Tradução de Anja Pratschke, 2001-02. Manifesto de 1908, publicado no Brasil pela Escola de Engenharia de São Carlos – USP [online]. Disponível em: <http://www.eesc.usp.br/babel/loos.pdf>. Acesso em 14 de Ago. 2014.

MARINETTI, Filippo. **Manifesto futurista**. Paris: *Le Figaro*, 1909 [domínio público]. Disponível em: http://pt.wikisource.org/wiki/Manifesto_Futurista. Acesso em 05 de Jan. 2015.

MACHADO, Arlindo (org). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

MELLO, Christine. **Arte e novas mídias: práticas e contextos no Brasil a partir dos anos 90**. ARS (São Paulo) [online]. 2005, vol.3, n.5, pp. 115-132. ISSN 1678-5320. <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202005000100009>.

_____. **Vídeo e Corpo em tempo real**. In: Concinitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 4, n. 4, 2003. [online]. Disponível em: <http://issuu.com/websicons4u/docs/revista4/3?e=1638647/3202038>

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

____ **A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais.** Crítica cultural, vol. 3, n.3. Jul./Dez. 2008 [online]. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/123/134. Acesso em 22/04/2014.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

____ **Aço e siderurgia: Richard Serra** [publicação online, 2006] Disponível em: http://www4.pucsp.br/artecidade/itabira/itabira_04_arte_e_siderurgia_richard_serra.pdf Acesso em: 21 de Ago de 2014.

READ, Herbert. **As origens da forma na arte.** Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

SIMÃO, Roberto et. al. **Efeitos do treinamento de força sobre o desempenho de resistência muscular.** efdeportes –Revista Digital - Buenos Aires - Ano 10 - Nº 75 - Agosto de 2004. [Online] Disponível em: <http://www.efdeportes.com/efd75/forca.htm>. acesso em 20/05/2014.

SIMONNET, Cyllile. **El potencial tectónico.** Revista Dearq, 2012. Bogotá, pp. 8-13 [Online]. Disponível em <http://dearq.uniandes.edu.co> Acesso em 20 de maio de 2014.

SERRA, Richard; ESPADA, Heloísa (org.). **Richard Serra: escritos e entrevista,** 1967/2013. São Paulo: IMS, 2014.

READ, Herbert. **As origens da forma na arte.** Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VALENTE, Agnus. **ÚTERO portanto COSMOS: Híbridações de meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-art Interativo.** São Paulo: ECA-USP, 2008. Tese de doutorado.

WAKEFIELD, Neville; SCOTT, Kitty. **Matthew Barney: DRAWING RESTRAINT VOL V 1987-2007.** Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007.

WATSON, Charles. **Entrevista concedida.** Rede Globo, 2012. [Online] Disponível em: <http://globotv.globo.com/rede-globo/programa-do-jo/v/jo-entrevista-o-professor-charles-watson/2223004/> Acesso em: 20 de ago. 2014

ANEXO
CONVERSA COM NELSON FELIX



(Página anterior)

Nelson Felix

Grande Budha, 1985-2000.

Floresta amazônica, Acre: 10° 07' 49" S e 69° 11' 11" W)

Imagem cedida pelo artista

(Página ao lado)

Nelson Felix

Vazio Coração/Deserto, 1999-2003

Deserto do Atacama, Chile, S22o 54.214' e W69o 11,193'

Imagem cedida pelo artista



Conversa com Nelson Felix

Entrevista realizada com o artista carioca Nelson Felix (1954), para a pesquisa de mestrado de Lucas Costa, sobre processos instáveis em arte. Nesta conversa, o artista comenta os elementos que constituem uma certa tensão em seu trabalho e da dificuldade em definir essas sensações, que são disparadas no processo criativo e inseridas no trabalho de maneira intrincada. Neste contexto, Nelson Felix se aproxima de uma tradição artística, justamente para refletir sobre a produção contemporânea e sua própria atuação no circuito.

No sentido amplo, a conversa gira em torno da atividade artística, sobre a potência de um pensamento cultural.

São Paulo, janeiro de 2014

L - Nas descrições dos projetos e na sua fala, percebo que é muito importante o peso na ideia do trabalho. Esse peso, inserido quase sempre de forma instável, nos leva para o campo do sublime, pois o trabalho, assim como o conceito, é do campo ideal. Existe uma força bruta que não se demonstra por inteiro, como por exemplo, *Lajes* e *Pilar* que você fez no projeto *Arte/Cidade*¹.

N – Para mim, esse assunto não tem definição. 90% do meu trabalho, é verdade, gira em torno do sublime, mas esta palavra se basta e não importa defini-lá; ela é tão precisa e tão aberta que, trazer a definição do sublime para o trabalho, de certo modo, trava o processo.

¹ *Lajes* (1997) trata-se de uma intervenção feita no *Moinho da Luz* (São Paulo-SP), onde foram realizados cortes quadrangulares no piso de um dos andares desse prédio. Os pedaços recortados dessa laje, ficaram suspensos por cabos de aço a uma pequena distância do piso inferior.

Pilar (2002) também lida com o corte, mas este é feito em um pilar de sustentação do antigo prédio do SESC-Belenzinho (São Paulo-SP). Foi retirada uma parte desse pilar e, colocado em seu lugar, um perfil de ferro muito mais fino que a estrutura.

Lajes e *Pilar* foram realizados durante o projeto de intervenção urbana *Arte/Cidade* (ambas edições com curadoria de Nelson Brissac Peixoto).

Esta palavra vem acoplada a uma série de coisas e, caso houver definição, também haverá o afunilamento. É um conceito muito claro, mas te escapa no momento de uma sistematização. Quando você fala norte, existem milhões de norte, então é mais coerente você falar apenas norte.

Existem várias camadas de pensamento inseridas naqueles trabalhos, inclusive de cunho espiritual, por exemplo. Mas assim como o sublime, sei que está presente e, no entanto, não tento racionalizá-lo.

L – De alguma forma, o peso direciona para uma instabilidade latente e assim temos algumas sensações.



Nelson Felix
Lajes, 1996-7
Arte/Cidade III, Moinho da Luz, São Paulo-SP
Imagem cedida pelo artista

N - Esses trabalhos (*Lajes*, *Pilar*) fazem parte de um mesmo pensamento.

Apesar de eu realizar cortes nessas estruturas e comungar com Matta-Clark, reconhecendo em meu trabalho até certo elogio a esse artista, não é o corte que interessa nessa situação. De acordo com seus nomes, uma laje ou um pilar são elementos estruturais clássicos da arquitetura ou engenharia; o problema incidiu nisso. Assim, a intervenção nos elementos estruturais de um prédio, faz o trabalho ser toda essa edificação.

Quando eu desloco as lajes, por exemplo, o peso também é deslocado na estrutura do prédio, então acabo me relacionando com toda essa estrutura; áreas que não vemos foram também afetadas. Não há buracos no prédio, e sim uma interferência na estrutura que ocupamos, a conversa é com toda a edificação.

O *Pilar* ainda é mais conciso, pois não tem aquela coisa espetacular de *Lajes*, com seus pedaços planando no ar. No *Pilar*, eu faço uma interferência mínima com um perfil de aço, porém isso é feito no nervo do prédio, ou seja, no pilar.

Se nos aprofundarmos, percebemos que eu faço cortes em determinado sentido e desestruturo em sentido oposto. Na realidade, essas ações formam cruzes demarcando os espaços. O trabalho fala disso e, para acontecer dessa forma, é fundamental o peso. Tudo que é estrutura, é calculado com base no peso.

L- Você disse uma vez, que a “ideia é mais emocionante que o trabalho”². Você se interessa pela ideia gerada a partir de um trabalho; e não pela autonomia deste raciocínio, como queriam os conceituais. Não é?

N – Mais do que a ideia, acho que eu quero levar meu trabalho para o campo do pensamento. Considero relevante a quantidade de pensamento que inserimos no sistema das artes. Isso é o que vale.

Se você é um poeta, naturalmente irá utilizar palavras; mas quando o poema é “espremido”, o mais interessante é a quantidade de pensamento anexado ali; é isso que detona na cabeça. Nós, ao invés de colocarmos palavras, colocamos outros materiais. E como você disse, não é a ideia no sentido dos conceituais. A partir de uma situação criada, um pensamento dialoga com o anterior e, por sua vez, dialoga com o que você está produzindo e assim por diante. Na realidade, você está trabalhando em um único pensamento durante todo o seu processo criativo durante 20 ou 30 anos. É como se estivéssemos escrevendo uma coisa usando outras palavras; só assim é emocionante.

No meu trabalho, existem coisas que vou turvando os fins com inícios de outros trabalhos, não deixando que eles acabem em si mesmos.

Ao meio disso tudo, alguns objetos e esculturas são prazeres que nos damos, e que servem também para acariciar os olhos; não vejo nenhum erro nessa função da escultura.

Entretanto, estou convencido que o interessante é, de fato, o processo do pensamento que vai se desenvolvendo. Também é isso que me fascina em outros artistas. Às vezes um trabalho pronto só é necessário pra que esse pensamento viva.

Ao comungar com o próprio trabalho e com os de outros artistas, conseguimos responder questões que foram criadas do nosso modo e, assim, acrescentamos novas coisas no circuito. Honestamente, deve ser isso que faz toda essa situação andar para frente e tornar-se interessante.

Essas relações nunca acabam, mas as maneiras vão se modificando. No meu caso, isso fica muito claro quando utilizo coordenadas para decidir o local em que irei trabalhar. Na maioria das vezes, esta primeira coordenada é rebatida para a criação do próximo trabalho, que por sua vez, também será rebatida e, por aí vai.

² Cf. FELIX, Nelson; FERREIRA, Gloria (org.). *Trilogias de Nelson Felix*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 2005.

É um sistema em que, frequentemente, não sei bem para onde vou trabalhar. Eu fiz esta exposição agora³, mas na realidade eu estava há 10 anos sem expor em São Paulo, devido ao sistema que eu fui desenvolvendo. A *Cruz na América*⁴, por exemplo, são quatro trabalhos que me possibilitou vislumbrar outro projeto, situado no ponto de encontro desses segmentos que formam a cruz, e que por acaso, é uma cidade da Bolívia chamada *Camiri*. Esse trabalho, que nasceu da *Cruz na América*, chamado *Concerto para encanto e anel*⁵, também foi rebatido e nasceram outros.

Na realidade, tudo isso é um emaranhado do pensamento que entrou aqui, foi pra lá, subiu pra cá... Só assim eu consigo que as coisas fiquem, para mim, mais interessantes, porque é muito raso fazer uma escultura pela escultura, pois estamos em 2014 e já trabalhamos muito com isso. Entendo que existem outras questões e respostas com interligações e tramas que podem ser operadas.

Você pode até ver *Lajes* e achar interessante, ou compreender o *Pilar* isoladamente; mas não há dúvida de maior riqueza se entender o *Pilar* e as *Lajes*, como parte de um único pensamento. A partir disso, você compreende que a ligação de alguns trabalhos sugere uma cruz, e que essa cruz risca a América e, quando encadeamos esses pensamentos, os trabalhos deixam sua escala física para adquirir uma configuração mental. Pensar no todo me emociona.

L – E é dessa forma que você se desvencilha do que os artistas da *Land Art* faziam; como é o caso de Robert Smithson, que tinha uma preocupação com o *site*. Ao passo que você lança uma coordenada, consequentemente você ignora uma determinada especificidade daquele lugar.

N – Sim, mas isso é uma conversa com grandes artistas; eu não conseguiria fazer isso se Smithson não tivesse falado que existe um negócio chamado *site* e, então, começo a pensar o que ocorreria se não existisse essa preocupação com o *site*, mas não raciocino dessa forma se realmente não houvesse esse *site*. É nesse sentido que vamos respondendo algumas questões já colocadas.

Mas como não vamos fazer *site specific* toda a vida, então eu penso na coordenada como meio. Assim ignoro a paisagem local desde o momento da criação; não penso exatamente no lugar, apesar de estar sabendo que estou realizando um trabalho externo. Dentro desse sistema, insiro outras questões, como o tempo, por exemplo. É uma resposta.

³O artista se refere a sua exposição individual, realizada simultaneamente em dois espaços da cidade de São Paulo: *Verso* - Galeria Millan (06/11 – 21/12/2013) e *Verso (meu ouro deixa aqui)* – Instituto Tomie Ohtake (13/11/2013 – 09/02/2014).

⁴*Cruz na América* (1986 - 2003) é uma demarcação imaginária, criada no mapa a partir de um grupo de trabalhos realizados em quatro paisagens distintas (*Grande Budha* na floresta amazônica; *Mesa* no pampa gaúcho; *Vazio Coração Litoral* na praia cearense e *Vazio Coração Deserto* no Atacama).

⁵*Concerto para encanto e anel* é composto por duas exposições: *Camiri* (Museu Vale, 2005) e *Cavalariças* (EAV Parque Lage, 2009). Entre essas exposições, foram realizadas “ações escultóricas” em que o artista reposicionava as esculturas da primeira exposição em diversas partes do mundo.

É como ir a uma ópera e ver só o primeiro ato; de qualquer forma você terá boa música, bom canto etc. Mas se você resolver assistir toda a ópera, e compreender as particularidades, o contexto e as interligações de todos os atos, e relacioná-los, é muito mais emocionante.

L - É uma maneira de ultrapassar a narrativa e criar outras relações com aquilo que lhe é apresentado.

N - Sim, você só constrói esses diálogos se compreender tudo que foi feito antes de você. Discutir a própria linguagem é o interesse maior. Se determinada coisa é política, se é visual, se é forma; isso não tem a menor importância. O que realmente interessa é a discussão da linguagem.

L - Me parece que ao trabalhar com mármore de Carrara, você não se interessa muito pela qualidade ou aparência daquela matéria; e sim o que esse mármore traz para o pensamento do trabalho, quais as questões que aquilo suscita na linguagem.

N - Na arte contemporânea aconteceram muitos questionamentos e é interessante quando a arte se funda nessas questões. Porém, quando tentamos dar uma resposta, o buraco é bem mais embaixo. No entanto, essa resposta não é definitiva, nem amarrada; é muito parecido com a forma do sublime: é melhor deixá-lo aberto, mas podemos propor algumas coisas.

Houve na arte, diversas tentativas de desconstruções, destruição mesmo. Isso foi totalmente necessário para descobrirmos que estávamos em uma "tábula rasa", mas essa "tábula rasa" já está aí há mais de 40 anos. Entendo que há uma necessidade de reconstrução, como já propuseram alguns modernos - Matisse é um caso de artista que estava o tempo todo propondo coisas na sua pintura.

A arte contemporânea, em minha opinião, faz um movimento parecido e necessita de propostas.

Voltando ao mármore, a proposta é trazer esse material para o âmbito conceitual, porque o mármore de Carrara me traz tudo isso, então eu o incorporo; não é porque é bonito ou feio, e sim porque existe uma tradição histórica inserida nele e dali eu inicio meu trabalho.

Atualmente, qualquer ação pode ser lida, nós conquistamos essa liberdade de incorporar qualquer coisa na arte, e por isso ela requer responsabilidades. Portanto, a simples escolha do material já é uma atitude artística e requer um conceito acoplado a esta decisão.

L - Até que ponto as intenções e descrições de sua obra, que não estão claras no trabalho, auxiliam no entendimento desses? Ou melhor, até que ponto o trabalho permanece potente sem esses esclarecimentos?

N - Se você sabe, só cresce. São pensamentos que comungam. Se você não sabe, você vê o trabalho isoladamente e tudo está resolvido, igual ao caso de simplesmente olhar uma escultura.

O interessante na arte é o fato dela ganhar maior dimensão, na medida em que cresce também o entendimento sobre ela. E o mais emocionante é quando você conecta tudo, como se fosse uma coisa só.

O *Grande Bhuda*⁶, por exemplo, não tem nada a ver com uma árvore específica. O que me interessava naquela situação toda era articular a floresta junto à escala temporal, ou seja, aliar o vegetal à ideia de tempo e turvar a escala, usando uma infinidade de elementos iguais.

Os antigos sabiam disso, pois em alguns povos tribais, quando nascia um bebê e ele morria, eles o enterravam em uma árvore; na medida em que esta árvore crescia, o tronco absorvia os ossos daquela criança. Existe aí, uma relação de tempo que essa pessoa não teve; então eles criavam esse tempo através do elemento vegetal.

Em suma, eu estava interessado nessa questão temporal e nas relações com o espaço, que no caso do *Grande Bhuda*, é a floresta.

Assim, quando eu faço outro trabalho, lá do outro lado do país, como é o caso da *Mesa*⁷, estou pensando nessas mesmas relações, mas em situações distintas (*Grande Bhuda* na floresta e *Mesa* no pampa). Logo depois, vou para o deserto fotografar com base nos meus batimentos cardíacos e, novamente mando outra coordenada. De acordo com essa coordenada, surge o litoral. Ali abandono uma esfera de mármore, que deve abrir pela expansão do volume da oxidação lenta do metal, inserido nela⁸.

De algum modo, todas essas ações fazem parte de um único trabalho feito em quatro paisagens distintas e devido a abstração desta escala gráfica - uma cruz - o trabalho torna-se mental. Eles se unem pela questão do tempo e pela forma de uma cruz. Ora tempos enormes, como o *Grande Bhuda*, que vai levar centenas de anos para absorver aquelas pontas metálicas; ora tempos mínimos, como no deserto, em que a máquina fotográfica é acionada de acordo com a pulsação, cerca de um segundo⁹.

Eu lido com a questão de tempo, apesar de lidar com as escalas. É uma maneira de utilizar a escala de uma forma diferente.

O Richard Serra, por exemplo, lidava com o problema de escala através da matéria; mas no meu caso, os problemas de escalas são extremamente mentais.

⁶ *Grande Bhuda* (1985-2000) é formado por garras de latão instaladas em volta de uma muda de mogno. A previsão é que a árvore, conforme seu crescimento (algumas centenas de anos), absorva essas garras metálicas. O trabalho foi feito na floresta amazônica (Acre).

⁷ *Mesa* (1997-99) consiste em uma chapa de aço de 51 metros (40 ton.) apoiada sobre tocos de eucalipto. Embaixo dessa estrutura, foram plantadas mudas de figueira do mato e, a partir de 15 anos - com o apodrecimento desses tocos - as figueiras passarão a sustentar a chapa. O trabalho está situado na Faculdade Federal do Pampa (Rio Grande do Sul).

⁸ Nelson Felix se refere ao trabalho *Vazio Coração Litoral* (1999-2004), realizado no litoral cearense.

⁹ *Vazio Coração Deserto* (1999-2003) é composto por 6 fotografias, tiradas em pontos preestabelecidos do deserto do Atacama (Chile), onde o artista regulou a velocidade da máquina fotográfica de acordo com sua frequência cardíaca.

Entretanto, ao mesmo tempo em que eu lanço coordenadas e vou para esses lugares, também posso desenvolver meu trabalho no ateliê e ficar lixando pedra, que é uma atitude extremamente braçal. Por que não lixar pedra? Por que não tornar essa operação um dado conceitual? Por que não deixar viva a prática do ateliê em mim?

É desse modo que nasceu o *Vazio sexo*¹⁰, dentro dessa gramática minimalista em que você não manufatura o seu trabalho. Tento inverter essa lógica com trabalho repetitivo e manual: todo dia fazia a mesma coisa. Durante meses realizei os mesmos atos; só mudava quando virava a face do cubo, depois tornava a repetir. É minimalista neste sentido, pois era repetitivo, e esse dado passou a ser o conceito; ou seja, o *fazer* se tornou o conceito.

Resumindo, você passa a compor num estado mental, não por mero formalismo.

Mas de qualquer forma, você não pode ser ingênuo em achar que tudo aquilo inserido no sistema, vai ser lido; não há como entender toda a complexidade dessas situações. Então, eu reconheço que não sou do tipo de artista que explode aos olhos, mas essa construção gradual de pensamentos é muito mais interessante para mim.



Nelson Felix
Mesa, 1997-1999
Pampa 29° 50' 02" S e 57° 06' 13" W
Imagem cedida pelo artista

¹⁰ Referência a duas esculturas desta série (*Vazio Sexo*), feitas em mármore de Carrara e prata, em que o artista assume um processo rigoroso para esculpir.

L – Essa coisa do *fazer*, em que você acentua no *vazio sexo*, também não está ligada a certa concentração através do longo tempo dispensado nesta atividade?

N – Sim, o que me interessa é o processo de concentração, que é muito parecido com a meditação. Neste caso, o pensamento se dá na ação porque sua mente fica extremamente abstrata; o ato do *fazer* tem isso. Quando atingimos certo esvaziamento mental, alcançamos também uma concentração total.

Eu levei isso para outro nível em minha vida, quando decidi morar no meio do mato há mais de 30 anos atrás. Eu posso ficar sem falar uma palavra durante todo o dia e por conta disso eu desenvolvo níveis de concentração.

Em minha opinião, essa solidão é extremamente importante para a concentração; aliás, eu acho que poucos artistas conseguiram algo importante sem trabalhar isolados - só me vem à cabeça Andy Warhol.

L – Michael Heizer disse:

Quero que meu trabalho complete seu período de vida durante a minha vida. Digamos que o trabalho dure 10 min. ou até seis meses, o que não é muito tempo na verdade, mesmo assim satisfaz a exigência básica do fato... Tudo é belo, mas nem tudo é arte. (2007, p. 287) ¹¹

Existe em seu trabalho uma forma de superar essa escala humana de tempo, de projetar esse tempo na cabeça?

N - O que Heizer talvez esquecesse nessa fala, é a intensidade da poesia. Vejo uma profunda intensidade, por exemplo, em fazer um trabalho e abandoná-lo para nunca mais vê-lo, ou ter um tempo de vida muito menor que o próprio projeto. A questão é a potência poética que o tempo pode lhe permitir. Saber que a tua existência é minguada para ver o trabalho completamente já é muito poético.

L - A maioria dos seus trabalhos mantém um rigor formal, mas essas formas nunca são resolvidas buscando a estabilidade, pois sempre há algum elemento deslocado ou inserido no trabalho que desconstrói essa firmeza. Como funcionam essas opções?

N – Quando o trabalho está muito “perto” da forma, o pensar é diferente, é outro, ele não requer palavra, ele quer uma quantidade de sensações e geralmente essas sensações promovem algo instável no trabalho, mesmo quando não é evidente na própria forma.

¹¹ Heizer, Michael. *Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson*. In *Escritos de artistas: anos 60/70/ seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim*: [tradução de Pedro Sússekind... et al.] 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

Talvez essa tensão ocorra por causa de uma aparente agressividade. Outras vezes essa tensão se dá através da instabilidade nessas estruturas, ou no trato excessivo em lidar com o material deixando-o extremamente frágil. Todos esses elementos criam uma tensão visual que me interessa.

De certo modo, a nossa linguagem primeira é visual; depois agregamos uma série de outras coisas por outras questões. A tensão criada a partir disso é válida, mas nesse ponto, entramos em um campo que não dá para conversar como conversamos até agora. Essas coisas são definidas, como já disse, por sensações e não por palavras.

Tudo é possível de ser incorporado pelo trabalho. Depois limpamos, limpamos, até uma ação que traga potência, que concentre tudo, mas deixe latente esta possibilidade de amplidão. A mente é muito ampla, ela vai quebrando preconceitos que nós mesmos criamos com a linguagem, mas ao mesmo tempo ela vai ficando muito seca; ou seja, eu só me permito tornar evidente poucas ações.

Há um diálogo constante entre a construção do pensamento e a construção do objeto, criado através do material e da forma. Quando estamos no domínio da forma, esse desequilíbrio é muito importante para o trabalho e percebemos uma aparente violência, que surge através do olho e é sublimada - voltamos à primeira palavra dessa conversa.

Quando você imagina pregos confrontando um cacto, por exemplo, há uma aparente violência, mas ela se transforma em poesia, pois tudo ocorre naquela tensão. Essa brutalidade de tentar agredir um cacto, que também tem espinhos, é sublimada.



Nelson Felix
Cacto vaso, 1990
Imagem cedida pelo artista

L – Até que ponto, você que lida muito com a matéria, admite outros elementos que estão lá apenas para verificar a segurança ou estabilidade do trabalho? Em sua exposição na galeria *Millan*¹², você rebaixa o piso, perfura paredes, atravessa pavimentos e realiza outras operações para resolver melhor o trabalho e integrar essas atitudes ao pensamento. No entanto, você utiliza materiais meramente funcionais que parecem não fazer parte de sua poética, como é o caso da fita de silicone, utilizada ali para acomodar e proteger outros anéis de mármore dispostos no espaço. Como você lida com essas atitudes distintas?

N – Antigamente me incomodava. Nessa exposição, essas fitas são elementos zerados do meu olho. A minha preocupação ali, é que aquele anel de mármore ficasse daquele modo e por isso as fitas foram necessárias. Mas entendo que qualquer coisa pode ser incorporada na arte contemporânea, então aquele material pode ser lido também. Eu assumo esse risco.

L - Aquelas fitas simulam uma posição que o anel deveria estar por equilíbrio, simplesmente encostado nessa parede ou arrebatando-a, como sempre foi seus procedimentos até ali. Ficar daquele modo equilibrado é uma coisa; se apresentar daquela maneira com ajuda de fita é, em certo modo, uma simulação.

N – Tem uma coisa que acontece na minha cabeça, que eu vou levando a certo extremo, e quando ali chega, viro a página. Quando realizei, *Encanto para concerto e anel*, em que eu fiz o cilindro maior de mármore e viajei com ele durante duas mostras, tive diversas experiências. Quando eu o montei no *Museu Vale*, e depois resolvi fazer diversas ações pelo mundo, abandonando todo o resto das esculturas em diversos locais, decidi ali, que o único vestígio dessas ações estaria nesse anel, posicionado em um espaço e em ângulo. Durante todo esse processo, ele sofreu milhões de desgastes e no último espaço em que foi exposto, nas *Cavaliças do Parque Lage*, levei isso ao limite, pois ele (o anel) ficou sustentado a um metro do chão, por colunas de aço.

Agora imagine um anel de nove toneladas escorado por colunas de ferro; é um problema só.

A logística para trazer um cubo de mais de 30 toneladas da Itália para cá, já é problemática. E após isso, esculpir essas quinas perfeitas no anel, é algo que acentua o nível de dificuldade. Depois desse ato nas *Cavaliças*, vendo essas quinas vivas explodindo com o roçar do ferro, já me bastou para todo esse pensamento fazer sentido, e apresentá-lo ao final como uma peça de escultura com todas as suas marcas.

Agora se eu quisesse, depois dessas experiências, manter todos os mármore com quinas perfeitas, com a ajuda de fitas de silicone, não me incomoda mais. É como ir ao outro extremo, ou seja, fazer uma exposição que não vai ter marca nenhuma. Uma espécie de escultura que ficaria imaculada. Foi uma exposição onde o trabalho acontecia na *Millan*, para São Paulo. Aqui, fisicamente eu viajei; os anéis, não.

¹² *Verso* – Exposição individual de Nelson Felix. Galeria Millan (06/11 – 21/12/2013).

A proteção da quina pode ser lida, mas anteriormente isso já foi resolvido, não me importa mais; na minha cabeça é outra questão.

Ultimamente, nem coordenada eu sigo à risca. O trabalho *Quatro cantos*¹³ feito em Portugal, por exemplo, eu percorro os cantos do país pelas suas fronteiras, e não por medidas tão precisas, preferindo seguir uma convenção territorial.

Como artista, cheguei a um momento, em que rebato minha própria ideia, discuto meu próprio vocabulário.

Esse processo todo que você percebeu de proteção foi pensado e, essa liberdade foi construída. Seria mais fácil arrebentar a parede e encostar o anel lá, eu sempre fiz isso.

Em um momento da carreira, você tem certa maturidade e só responde a você mesmo. Tudo que está ali é linguagem e fim de papo.

Eu acho bonito no final de uma situação, tudo aquilo virar uma escultura novamente. É uma atitude de rendição as artes plásticas, pois no final, assumimos que no fundo, tudo não passa de desenho, pintura ou escultura; isso ocorre desde que o homem meteu os pés nas cavernas. É bonito comungar com isso. Arte sempre é arte, vamos nascer e vamos morrer, não tem saída. Mas nesse entretanto, não existe nada de mais interessante do que tentar criar um pensamento cultural. O trabalho é parte da respiração.

Nelson Felix (Rio de Janeiro, 1952) é escultor, desenhista e professor. Iniciou seus estudos de pintura com Ivan Serpa, em 1971, e se formou em arquitetura, em 1977. Dedicou-se inicialmente ao desenho, e, posteriormente, à escultura. Em 1989, recebeu bolsa do Ministério da Cultura da França, por exposição ocorrida na Galeria Charles Sablon, em Paris. Recebeu, em 1991, a bolsa Vitae de Artes Plásticas. A partir da década de 1990, realiza esculturas de mármore com base em órgãos ou aspectos do corpo humano. Em 1994, foi artista residente na Curtin University (Perth, Austrália) e no Karratha College (Karratha, Austrália). No mesmo período, idealizou as Mesas, esculturas em granito nas quais faz referências às interações entre a natureza e os objetos culturais. Ao retornar ao Brasil, realizou, em 1995, com Luiz Felipe Sá, o vídeo *O Oco*, sobre sua produção artística. Sua obra é analisada nas publicações Nelson Felix, com texto de Rodrigo Naves (Cosac & Naify, 1998); Nelson Felix, com textos de Glória Ferreira, Nelson Brissac e Sônia Salzstein (Casa da Palavra, 2001); Trilogias: Conversas entre Nelson Felix e Glória Ferreira (Pinakothèque, 2005); e Concerto para Encanto e Anel, com textos de Ronaldo Brito e Marisa Flório Cesar (Editora Casa 11, 2011).

¹³ *4 cantos* (2008-13, Portugal). Nelson Felix viajou pelos quatro extremos do país em um caminhão *munch* carregado com quatro blocos de pedra. Em cada canto, o artista colocava as pedras no solo e as desenhava. No último canto - espaço expositivo - Nelson Felix colocou esses blocos justamente nos cantos das paredes e fixados com ponteiros de bronze. Nessas ponteiros, estavam inscritos oito versos do poema *Casa Térrea*, de Sophia de Mello Breyner.

LISTA DE IMAGENS

(p. 20 e 23)
Lucas Costa
ESTRUTURA DIÁRIA Nº 01, 2013
Exercícios com pedregulho e ferro
Dimensões variáveis
Instituto de Artes - Unesp
Fotografia: Alexandre G. Vilas Boas

(p. 25)
Lucas Costa
ESTRUTURA DIÁRIA Nº 01, 2013
Exercícios com pedregulho e ferro
Dimensões variáveis
Instituto de Artes - Unesp

(p. 27)
Lucas Costa
ESTRUTURA DIÁRIA Nº 02, 2013
Blocos de concreto, chapa metálica e ripa de madeira
Dimensões variáveis
Instituto de Artes - Unesp

(p. 28)
Lucas Costa
ESTRUTURA DIÁRIA Nº 03, 2013
Blocos de concreto, chapa metálica e mourão
Dimensões variáveis
Instituto de Artes – Unesp
Fotografia: Gustavo Bartolini

(p. 29)
Lucas Costa
ESTRUTURA DIÁRIA Nº 03, 2013
Blocos de concreto, chapa metálica e mourão
Dimensões variáveis
Instituto de Artes – Unesp

(p. 30)
Lucas Costa
ESTRUTURA DIÁRIA Nº 04, 2013

Blocos de concreto, ripas de madeira e grades
Dimensões variáveis
Instituto de Artes – Unesp

(p. 31)
Lucas Costa
ESTRUTURA DIÁRIA Nº 04, 2013 (detalhe)

(p. 36)
Galeria Sankovsky (registros da reforma)
Agosto de 2013

(p. 37)
Lucas Costa
TRAVES (ESCORAS PARA PEDREGULHOS), 2013
Perfis de aço, pedregulhos e fragmentos de piso
Dimensões variáveis
Exposição arquitetura tátil, galeria Sankovsky (São Paulo-SP)

(p. 38)
Lucas Costa
TRAVES (ESCORAS PARA PEDREGULHOS), 2013 (detalhe)

(p. 39)
Andy Goldsworthy
West Coast Sea Cairn, 2001
(Part of the Three Cairns series)
Pigeon Point, Half Moon Bay, California
(Andy Goldsworthy Digital Catalogue)

(p. 41 e 43)
Richard Serra
Skullcracker Series, 1969
Siderúrgica Kaiser Steel, CA
(exposição *Art and Technology - Los Angeles County Museum*)

(p. 45)

Galileu Galilei

Modelo de viga engastada

"Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze attinenti alla meccanica e ai moti locali", publicado no séc. XVII.

(p. 46)

ENSAIO DE COMPRESSÃO

Croqui: Bárbara Bosco

(p. 47)

Chris Burden

Projeto de Samson, 1985

(p. 50)

Chris Burden

Samson, 1985-2004

Catraca, engrenagem de rodas dentadas, tira de couro, macaco mecânico, toras de madeira e placas de aço

Dimensões variáveis

Galeria do Lago - Museu de Arte

Contemporânea Inhotim (Brumadinho, MG)

Foto: Eduardo Eckenfels

(p. 51)

Lucas Costa

(Obrigado Carl Andre, pela disciplina), 2013

|Thanks Carl Andre, for the discipline|

Ensaio visual

(p. 54)

Lucas Costa

ESCULTURA VIVA, 2014

Registros do processo

Instituto de Artes - Unesp

Fotografia: Maurício Adinolfi

(p. 56)

Yves Klein

Le saut dans le vide, 1960.

Fotomontagem. Performance: Rua Gentil-

Bernard, Fontenay-aux-Roses.

Fotografia: Harry Shunk

(p. 60)

Lucas Costa

Coluna Viva, 2013 | SÉRIE ESTRUTURAL

Pigmento mineral sobre papel de algodão

21 x 29,7 cm. Ed.: 5 + P.A

Ação: Hortolândia-SP

Fotografia: Bárbara Bosco

(p. 61)

Lucas Costa

Coluna Viva, 2013-14 | SÉRIE ESTRUTURAL

Objeto: fotografia, vidro, cimento e inox.

61 x 71 x 5 cm.

(p. 62)

Lucas Costa

Viga Viva, 2014 | SÉRIE ESTRUTURAL

Ação orientada para fotografia

Pigmento mineral sobre papel de algodão

21 x 29,7 cm. Ed.: 5 + P.A

Ação: Hortolândia-SP

Fotografia: Juliane Costa

(p. 63)

Lucas Costa

Viga Viva, 2014 | SÉRIE ESTRUTURAL

Objeto: fotografia, vidro, cimento e inox.

61 x 71 x 5 cm.

(p. 64 - 65)

Lucas Costa

Coluna Viva II, 2014 | SÉRIE ESTRUTURAL

Ação orientada para fotografia

Pigmento mineral sobre papel de algodão

80 X 60 cm. Ed.:5 + P.A

Ação: São Paulo-SP

Fotografia: Maurício Adinolfi

(p. 66)

Matthew Barney

DR 02 |DRAWING RESTRAINT, 1988

Escultura

(p. 68)

Matthew Barney

DR 01 | *DRAWING RESTRAINT*, 1987

Produção

(p. 70 - 71)

Lucas Costa

POSIÇÃO Nº 01, 2014 | ESCULTURA VIVA

Ação orientada para fotografia

Impressão mineral sobre papel de algodão

142 x 36 cm. Ed.: 5 + P.A

Ação: São Paulo-SP

Fotografia: Maurício Adinolfi

(p. 72 - 73)

Lucas Costa

POSIÇÃO Nº 02, 2014 | ESCULTURA VIVA

Ação orientada para fotografia

Impressão mineral sobre papel de algodão

142 x 36 cm. Ed.: 5 + P.A

Ação: São Paulo-SP

Fotografia: Maurício Adinolfi

(p. 74)

Mariana Mendes Teixeira | Mundo educação
(mecânica)

Ilustração de tipos de equilíbrios

(p. 75)

Autor desconhecido

Kourus de Anavyssos, 525 a.C.

Período grego arcaico

Mármore, 195 cm.

Museu Nacional de Atenas

(p. 75)

Apostila de musculação e biomecânica

Desenho esquemático do Centro de

Gravidade (C.G.) do corpo humano.

Musculação 01 – Blog

(p. 76-77)

POSIÇÃO Nº 03, 2014 | ESCULTURA VIVA

Ação orientada para fotografia

Impressão mineral sobre papel de algodão

142 x 36 cm. Ed.: 5 + P.A

Ação: Hortolândia-SP

Fotografia: Gustavo Araripe

(p. 78 - 79)

POSIÇÃO Nº 04, 2014 | ESCULTURA VIVA

Ação orientada para fotografia

Impressão mineral sobre papel de algodão

142 x 36 cm. Ed.: 5 + P.A

Ação: Hortolândia-SP

Fotografia: Gustavo Araripe

(p. 80)

Klaus Rinke

BODEN, WAND, ECKE, RAUM (1970)_

24 fotografias p&b (100x75 cm.)

Georges Meguerditchian – Centre Pompidou

(p. 81)

Robert Morris

Untitled (L Beams), 1965

Madeira pintada

Cada peça: 243,8 x 243,8 x 61 cm.

Original destruída

(p. 82)

Erwin Wurm

One minute sculpture, 1999

Objetos e desenhos instrucionais

Ações realizadas pelo público

(p. 84)

Helio Oiticica

Parangolé Capa 1 (com Nildo da
Mangueira), 1964

Projeto H.O

(p. 85)

Nino Cais

Maiestra, 2007

Impressão lambda

60 x 80 cm. Ed.: 3 + P.A

Cedida pelo artista

(p. 87)

Marina Abramovic e Ulay

The other: "Rest energy", 1981

16 mm transferido para vídeo (áudio, cor),
4'06"

Coleção *Netherlands Media Art Institute*

(p. 88 - 89)

COSTA&BRITO

ATIVIDADE Nº 01, 2014 | ATIVIDADES

Ação orientada para fotografia

Impressão mineral sobre papel fotográfico

84 x 119 cm. (cada fotografia)

Ação: Bragança Paulista-SP

Fotografia: Maurício Adinolfi

(p. 92)

Lucas Costa

AÇÃO 01 | *ESCULTURAS RÁPIDAS*, 2013

Sequência de *frames*

(p. 98)

Lucas Costa

ESCULTURAS RÁPIDAS, 2013

Vídeo (DVD – full HD)

10'20" (ed.: 10 + P.A)

<https://vimeo.com/105713305>

(p. 101)

COSTA&BRITO

ATIVIDADES, 2014

Vídeo (DVD - full HD)

6'59" (ed.:10 + P.A)

(p. 102)

Autor desconhecido

Demonstração de processo construtivo

Imagem cedida por José Spaniol

(p. 109)

Nelson Felix

Grande Budha, 1985-2000.

Floresta amazônica, Acre: 10° 07' 49" S e 69°

11' 11" W)

Imagem cedida pelo artista

(p. 111)

Nelson Felix

Vazio Coração/Deserto, 1999-2003

Deserto do Atacama, Chile, S22° 54.214' e
W69° 11,193'

Imagem cedida pelo artista

(p. 112)

Nelson Felix

Lajes, 1996-7

Arte/Cidade III, Moinho da Luz, São Paulo-SP

Imagem cedida pelo artista

(p. 117)

Nelson Felix

Mesa, 1997-1999

Pampa 29° 50' 02" S e 57° 06' 13" W

Imagem cedida pelo artista

(p. 119)

Nelson Felix

Cacto vaso, 1990

Imagem cedida pelo artista

