

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

CAMPUS DE SÃO PAULO – INSTITUTO DE ARTES

Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais

André Terayama Haguiuda

TRABALHOS 2010-2014:
PERFORMATIVIDADE ESCULTÓRICA

São Paulo

2014

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

	Haguiuda, André Terayama, 1989-
H147t	Trabalhos 2010-2014 : performatividade escultórica /André Terayama Haguiuda. - São Paulo : [s.n.], 2014. 127 f. : il. Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Artes Visuais) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. 1. Artes visuais. 2. Escultura. 3. Performance. 4. Minimalismo. I. Spaniol, José Paiani. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.
	CDD - 730

André Terayama Haguiuda

**TRABALHOS 2010-2014:
PERFORMATIVIDADE ESCULTÓRICA**

Trabalho de conclusão de curso apresentada ao Curso de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais do Instituto de Artes Visuais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP – Campus de São Paulo), visando cumprimento de requisito obrigatório para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol

São Paulo

2014

Banca examinadora

Prof. Dr. José Paiani Spaniol (Orientador) – UNESP/IA

Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo – UNESP/IA

Prof. Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva – UNESP/IA

Prof. Dr. Omar Khouri (Suplente) – UNESP/IA

São Paulo, 25 de junho de 2014.

Aos meus pais, amigos e professores.

As coisas não são difíceis de fazer.
O difícil é colocar-nos em estado de fazê-las.¹

¹Constantin Brancusi. CHIPP, Herschel Growing. Teorias da arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 369

RESUMO:

Esta dissertação tem como objetivo apresentar a minha produção realizada entre 2009 e 2014 no período de curso de Bacharelado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP. Foco sobretudo na minha produção em escultura e o desdobramento desta linguagem em obras realizadas em fotografia e vídeo como registro de ações e performances. Aproximo esses meus experimentos com obras de outros artistas das décadas de 1960 e 1970; focando o movimento minimalista e pós-minimalista.

Palavras-chave: Escultura. *Site-specific*. Fotografia. Vídeo. *Performance*.

ABSTRACT:

This paper presents my production between 2009 and 2014 during the course of Bachelor of Visual Arts at the Art Institute of UNESP. I focus especially on my sculpture production and the development of this language to photography and video as a way to record my actions and performances. My approach to these experiments are with other artists of the 1960s and 1970s; especially the minimalist and post-minimalist movement.

Keywords: Sculpture. Site-specific. Photography. Video. Performance.

SUMÁRIO:

Introdução.....	p.10
Capítulo 1 - O começo: Desenhos (2009-2010).....	p.11
Capítulo 2 - Série Taquinhos (2010).....	p.18
2.1 As proposições minimalistas.....	p.30
2.2 Projeto Esculturas Urbanas (2010-2011)	p.44
Capítulo 3 – Esculturas de segundos sobre cera (2010-2011).....	p.59
3.1 O ato e o índice fotográfico.....	p.65
3.2 Série Esculturas de segundos (2011-2013).....	p.75
Capítulo 4 – Performatividade especular e ações em vídeo (2011-2013).....	p.93
4.1. Considerações sobre o vídeo na arte contemporânea.....	p.107
Considerações finais.....	p.118
Bibliografia.....	p.119
Imagens utilizadas.....	p.121

INTRODUÇÃO

Apresento nesta monografia meu conjunto de trabalhos realizados entre os anos 2009 e 2014. Para isso segui uma ordem cronológica na análise dos trabalhos realizados e subdividi os capítulos 2, 3 e 4 com articulações com outros artistas e abordagens teóricas que complementam o pensamento desses experimentos. No capítulo 2, descrevo meu interesse nos meus primeiros trabalhos com a escultura e com as proposições teóricas e objetuais do movimento minimalista e a exploração de elementos *site-specific*.

No terceiro capítulo, descrevo o deslocamento do meu interesse para a exploração das propriedades físicas e escultóricas da cera, resultando em experimentos com esse material e a exploração para outras linguagens como a fotografia e a *performance*. Parto de referências como as experiências pós-minimalistas e o “Campo expandido da escultura” como pontos chave para reflexão desse meu período de produção. Ainda no terceiro capítulo, descrevo o uso de dispositivos de captação da imagem como a fotografia e o vídeo como meios de registro de ações do meu corpo no espaço. No quarto capítulo aprofundo a noção de *performance* e a realização de esculturas como elemento estrutural da *mise-en-scène* e aprofundo fazendo um paralelo com as experiências realizadas por artistas na década de 1970, exploravam os limites técnicos e formais do vídeo e seu uso na *performance*.

Optei por dividir os capítulos em duas partes como forma de manter a unidade no relato da realização das obras e conseguir aprofundar as questões teóricas como um trabalho posterior, de reflexão sobre meus trabalhos e os artistas que eu estava olhando como referência.

1. O COMEÇO: DESENHOS (2009-2010)

Após entrar na universidade em 2009 iniciei uma prática diária do desenho, cuja ênfase era centrada na gestualidade e experimentação com diversos suportes. Utilizava além do grafite e carvão para realizar as marcas no papel, alguns bastões de tinta óleo e nanquim. Nos desenhos eu me apropriava de elementos de natureza-morta para compor no espaço e representá-las no papel. A cena era composta de poucos elementos: maçãs, cones, garrafas e vasos. Os desenhos eram realizados em poucos minutos, com poucas marcas no papel e anotações lineares das silhuetas das coisas (fig. 1 e 2).

Ao longo da realização dos desenhos, comecei a simplificar a forma e o gesto. Os vasos e potes começaram a se agrupar nas composições, formando blocos com pouca distinção entre os elementos. O que separava uma coisa da outra era uma orientação de pincelada ou o tom do grafite. Em um determinado momento comecei a sobrepor esses elementos, equilibrando um objeto sobre o outro até o limite do empilhamento, formando um equilíbrio escultórico frágil. Representava e registrava de uma forma rápida essas esculturas através do desenho. O resultado eram figuras de totens e colunas com equilíbrio precário.

Também comecei a utilizar a cera de abelha como *medium* para dar uma consistência mais espessa à materialidade do desenho. A cera agia como aglutinante do pigmento e, sob a forma de bastões eu as utilizava para desenhar sobre papéis de superfícies mais ásperas. A intenção era dar um corpo mais consistente e lidar com uma matéria de difícil controle e de pouca aderência no papel.

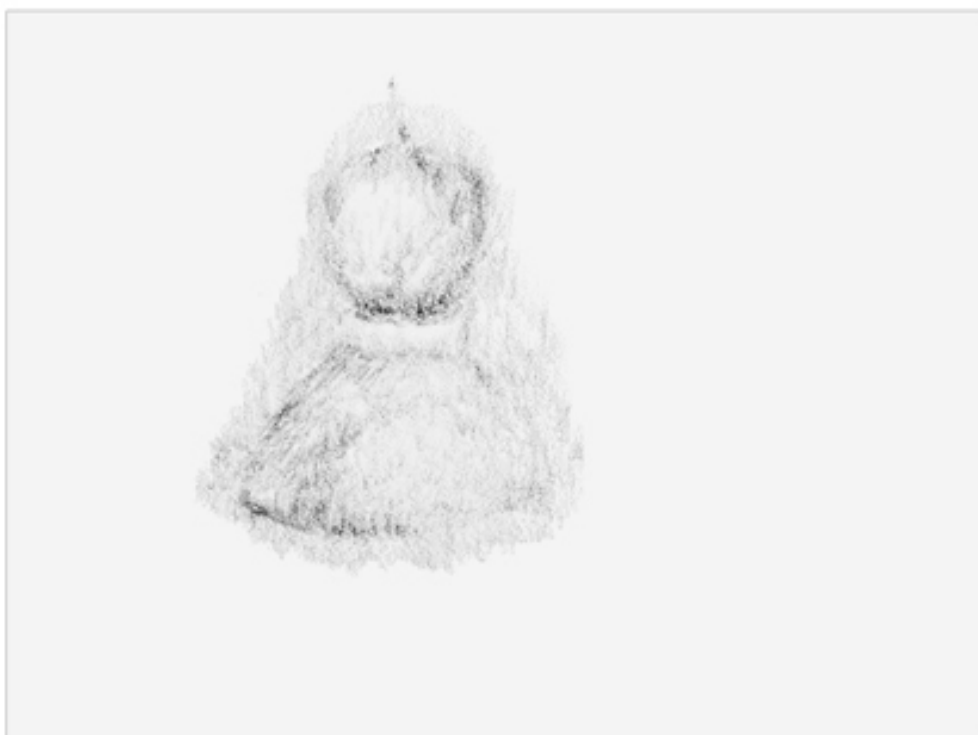


Fig. 1. Natureza-morta com maçã e pote, 2009. Grafite sobre papel. 27,9 x 21,5 cm.

Fig. 2. Natureza-morta com potes e garrafa, 2009. Grafite sobre papel. 27,9 x 21,5 cm.

Com uma materialidade cada vez mais espessa dos desenhos, a forma e a cor passaram a ser mais sintéticas. A cor branca passou a predominar na representação das figuras que eu desenhava (fig.3). O uso do branco sugeria uma construção tonal sutil pela luz, que definia os contrastes dentro da materialidade desses desenhos. Essas superfícies ganhavam cada vez mais volume de cera, até o ponto que essa matéria ‘escorregava’ do papel.

Simultaneamente ao iniciar o processo dos desenhos com a cera, eu mesmo a confeccionar os bastões de tinta a óleo com intuito de utilizá-los como instrumento para melhor aplicação da tinta no papel. Para a sua feitura era necessário liquefazer a cera e adicionar pigmento e óleo de linhaça, depois despejava esse conteúdo dentro de um tubo de PVC e esperava resfriar e solidificar novamente. Observando as possibilidades plásticas desse material e os problemas estruturais que o papel me apresentava nesse momento, comecei a utilizar a cera pura como elemento constitutivo de cor e matéria. Passei à derramar a cera líquida em cercados de madeira, sobrepondo camadas de cores diferentes num mesmo volume, esperando o tempo de secagem de uma camada para sobrepor a próxima.

Esse gesto levou a uma autonomia espacial dessas pinturas construídas, adquirindo uma estrutura capaz de dar-lhes auto-sustentação devido a uma maior espessura das camadas que compunham sua superfície. Os desenhos antes restritos à ocupação bidimensional do espaço ganharam uma presença tridimensional, peso e passaram a ocupar o espaço real. A partir dessa descoberta iniciei um processo escultórico cuja ideia foi sendo processada e ramificando em diferentes experimentos.



Fig. 3. Natureza-morta com maçã e garrafas, 2009.

Cera e pigmento sobre papel washi. 42 x 35 cm.

Fig. 4 Natureza-morta com maçã e garrafa, 2009.

Cera e pigmento sobre papel washi. 52 x 33 cm.

Paralelamente ao processo de feitura dos desenhos, comecei a pesquisar artistas que trabalhavam com os mesmos materiais e temas, porém solucionavam de forma diversa os problemas da construção pictórica. Nas pinturas de Giorgio Morandi (1890-1964) (fig.4) me interessava a recorrência no uso dos mesmos objetos na construção de suas naturezas-mortas e a aplicação de uma espessa camada de tinta óleo na superfície da tela. A tonalidade sutil de suas pinturas, o uso de poucas cores e gestos “possibilitava uma aproximação amorosa e íntima entre coisas distintas”, como definiu o crítico Rodrigo Naves (1955) a respeito do pintor². O uso de poucas cores resultava numa pintura 'apagada', com tons intermediados pelo uso do branco e a pouca distinção entre os planos e os elementos que compunham a cena.

Robert Ryman (1930) (fig.5) me interessava pela pintura monocromática e a exploração metódica de diferentes tipos de pigmento branco e aglutinantes (gesso, óleo, acrílica, guache, esmalte, etc) sobre uma série de suportes (jornal, tecido, papelão, aço, cobre, alumínio, fibra de vidro) e o uso de diferentes instrumentos para aplicação da tinta (pincéis, facas, ponta-seca, canetas). A escolha do material, sua escala, o gesto para aplicação da cor e a forma de apresentação no espaço eram evidenciados e explorados numa série de trabalhos. O rigor conceitual das pinturas de Ryman me fizeram reavaliar os desenhos que eu estava fazendo, levando a uma escolha de procedimentos e materiais que ganharam maior evidência nos trabalhos seguintes.

² NAVES, Rodrigo. A forma difícil. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.273.



Fig. 5. Giorgio Morandi. Natureza-morta, 1960.

Óleo sobre tela. 24,8 x 28 cm.

Fig. 6. Robert Ryman. Sem título, 1961.

Óleo sobre papel. 30,5 x 30,5 cm.



Fig. 7. Armando Reverón. El árbol, 1933. Óleo sobre tela. 106 x 91 cm.

2. SÉRIE TAQUINHOS (2010)

“What you see is what you see”

Frank Stella

“The idea becomes a machine that makes art”

Sol Lewitt

O deslocamento da linguagem da pintura para a escultura, ocorreu no processo de desenvolvimento dos objetos de cera, expandindo as minhas possibilidades e áreas possíveis para operar, porém trouxe uma série de novos problemas para serem resolvidos.

A cera possui um limite de expansão de sua escala, sendo possível fazer uma placa desse material até determinado tamanho. Uma solução foi fazer uma placa maciça de cera, porém seu interior afundava, tal como na culinária, quando o interior de um bolo ainda não cozido afunda e as bordas ficam queimadas, deixando o alimento desigual. O mesmo processo acontecia com a cera, sendo necessário proceder por camadas para um resultado uniforme. Ao aplicar uma nova camada havia uma temperatura certa para aplicar a seguinte: a cera abaixo deveria estar quente porém já sólida para que a camada seguinte não misturasse as cores já postas e não muito fria, o que impossibilitava a “solda” das camadas (fig.8 e 9).

Ao executar uma placa grande, quando eu retirava-a da forma era frequente ela rachar ao meio. Portanto, a decisão da escala das peças estava atrelada ao limite imposto pelo material, com tamanho limite de largura de até uma folha A5 (14,8 x 21 cm). A cor das esculturas foi elaborada a partir das

possibilidades que a cera, ao reagir com o pigmento gerava. Resultando em cores rebaixadas, nivelando a escala tonal próximo a uma pintura encáustica. Mesmo misturando um pigmento de matiz mais intenso, seu tom ficava menos luminoso.

A forma de dispor os objetos no espaço ainda era dúbia. Ao colocá-los apoiados em ganchos de madeira na parede, seu caráter objetual era anulado, reiterando a característica planar de sua composição (fig.10). Ao dispor no chão, sua fragilidade estrutural e pequenas dimensões faziam os objetos se dissiparem no espaço, tal como se camuflassem. Ao expor os objetos em mesas ou pedestais, sua autonomia espacial era acentuada, permitindo a circulação e a visualização de sua tridimensionalidade e as camadas que compunham seu volume.

A timidez na ocupação do espaço e a alteração de um suporte para exibição da obra me incomodava, criando uma dúvida sobre qual a melhor forma de apresentá-las.



Fig. 8. Sem título (Pintura-objeto #1), 2010. Cera, parafina e pigmento. 17 x 13 x 4 cm.

Fig. 9. Sem título (Pintura-objeto #2), 2010. Cera, parafina e pigmento. 17 x 12 x 3 cm.



Fig. 10. Sem título (Pintura-objeto #4), 2010. Cera, parafina e tinta óleo. 25 x 25 cm.

Sem título (Pintura-objeto #5), 2010. Cera, parafina e tinta óleo. 20 x 20 cm.

No final de 2010 foi proposto a mim e ao artista Daniel de Souza para ocuparmos a galeria de exposição da escola de artes ABRA Vila Mariana, em São Paulo. A intenção era realizar um experimento para o grupo de estudos em arte contemporânea da escola e discutir o processo para a realização da mostra.

Convivendo no espaço expositivo durante alguns meses, notei a diversidade de formas e modulações possíveis que o chão de tacos da galeria formavam, composto de diferentes qualidades e cores de madeira e a maneira aleatória que esses módulos eram combinados e recombinaados, de acordo com as limitações da arquitetura da sala expositiva.

Avaliando as dimensões de cada taco e as formas possíveis geradas na combinação deles, percebi que possuíam uma familiaridade com o formato dos objetos que eu estava produzindo. O convite para ocupar a galeria e a aproximação que fiz entre as minhas esculturas e as características do lugar me fizeram pensar na possibilidade de recriar os tacos e o gesto de sobrepô-los, tal como um processo de diferenciação de figura e fundo, onde destacaria esses módulos que eram formados pelo formato dos tacos.

O resultado foi um projeto *site-specific*, cujos objetos reproduziam as combinações modulares possíveis dos tacos de madeira que compunham a galeria. Dispor os trabalhos diretamente sobre o chão ressignificou o lugar, e tal gesto para mim equivalia a levantar o chão em 90° e dar-lhe a mesma importância que se dá para as paredes num ambiente expositivo. Essa inversão se dava de forma discreta, sugerida pela forma sutil que a série *Taquinhos* se projetava do chão (fig.11-16). Suas dimensões rasteiras (a altura deles não ultrapassava 15cm) e as cores sóbrias que se aproximavam com a cor da madeira tornavam sua presença 'silenciosa'.

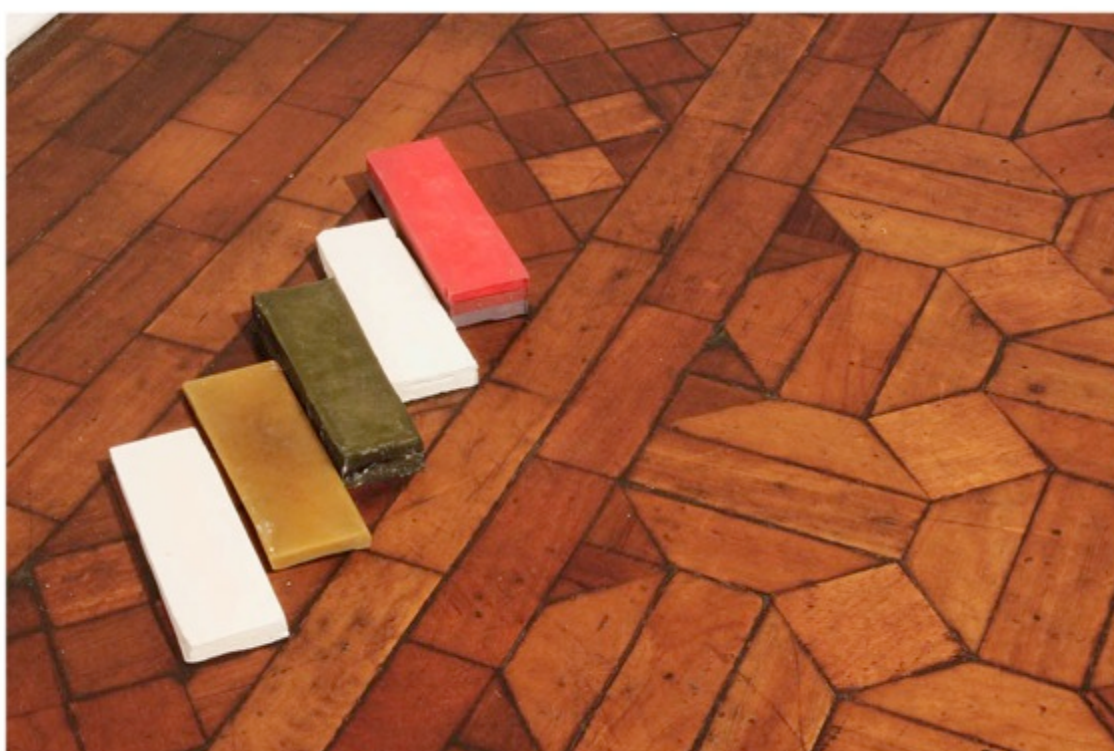
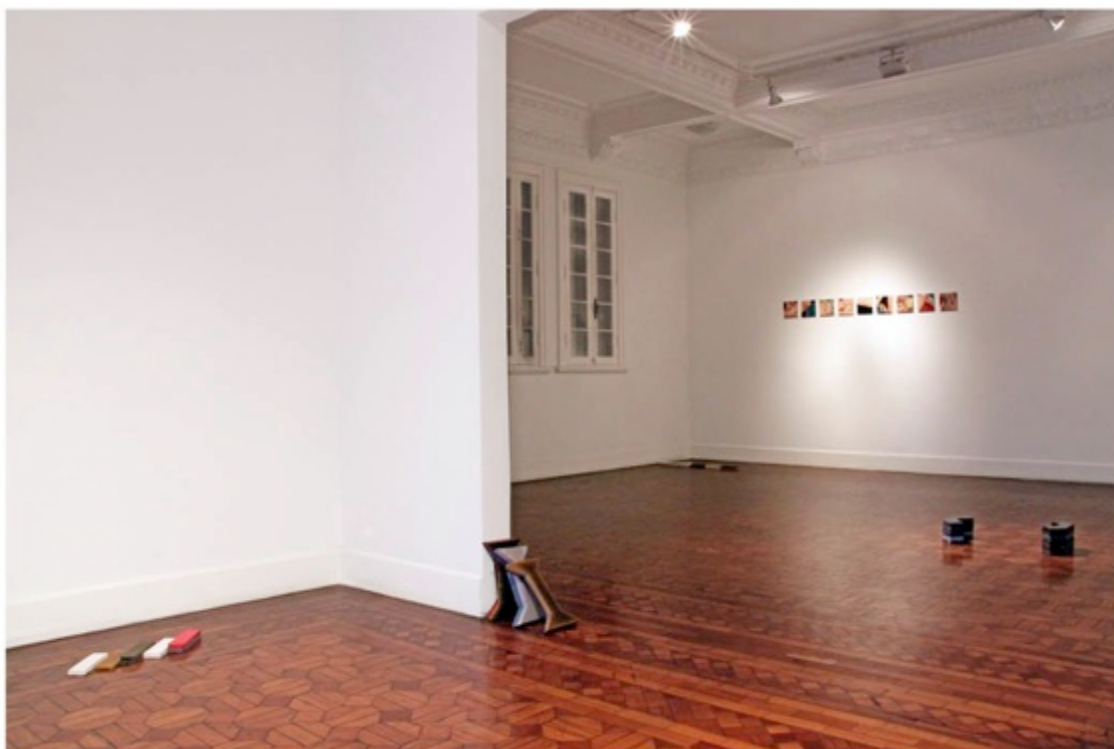


Fig. 11. Vista da exposição 'Corpo de pintura' realizada na ABRA Vila Mariana em outubro de 2010.

Fig. 12. Série Taquinhos, 2010. Cera e pigmento. Dimensões variáveis.



Fig. 13. Sem título (carretéis), 2010. Cera e pigmento. 17 x 27,5 x 8 cm (cada peça).

Fig. 14. Sem título (taquinhos), 2010. Cera e pigmento. 17 x 5,5 x 5 cm (cada peça).

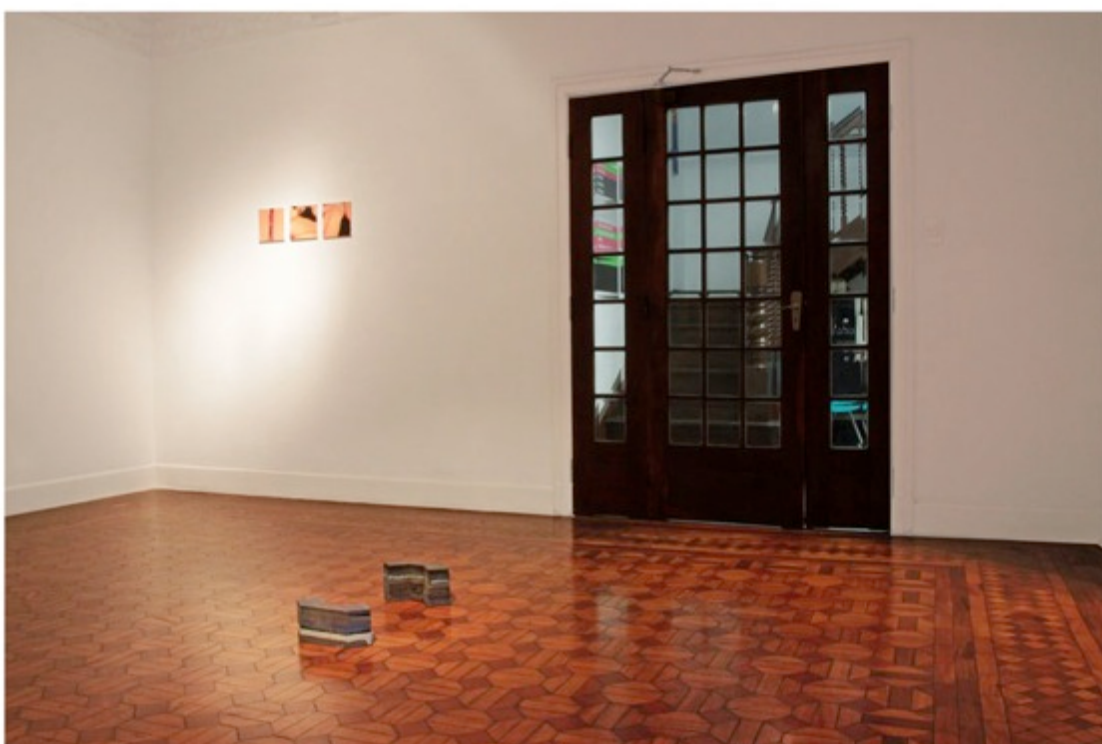
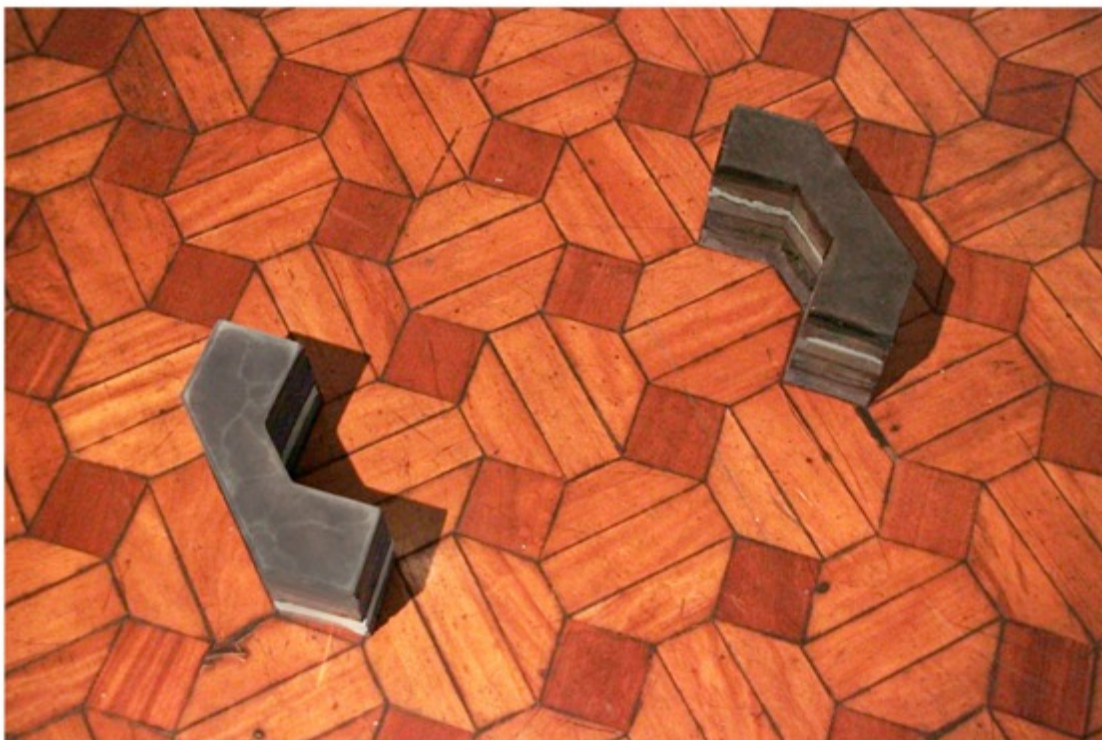


Fig. 15. Sem título (parênteses), 2010. Cera e pigmento. 33 x 11,5 x 12 cm.

Fig. 16. Vista da exposição 'Corpo de pintura'.

Na parede, pinturas de Daniel de Souza

A série *Taquinhos* criava um desenho no espaço, dividindo a galeria em áreas, com a finalidade de guiar o espectador na galeria e não interrompendo o fluxo de pessoas da escola. Pelo fato do espaço expositivo ser de ligação entre a entrada da escola e as salas de aula, os objetos foram deslocados para as bordas do espaço, formando locais pontuais onde as esculturas foram posicionadas.

O procedimento de liquefazer, colorir e colocar a cera em moldes anulava qualquer tipo de referência da sua matéria de origem. Esse distanciamento visual da cera na execução dos objetos gerava um constante questionamento ao espectador sobre qual material aqueles objetos eram feitos. Ao dispor na galeria da ABRA uma grande quantidade dos *Taquinhos*, o cheiro de mel que a cera exalava no espaço passou a ocupar o lugar, criando um jogo de sensações e contradições visuais que colocava o espectador numa posição investigativa acerca da situação.

Esse embate fenomenológico entre o espectador e os objetos no espaço gerava um novo dado no trabalho. O envolvimento necessário para o entendimento da situação era por meio da sensação olfativa e o deslocamento espacial que os objetos despertavam no observador. Essa proposta de envolvimento do espectador com o objeto e o espaço foi amplamente desenvolvido e teorizado pelo movimento minimalista. As relações formais, teóricas e processuais desse movimento norte-americano com a criação das esculturas de cera e o desenvolvimento da série *Taquinhos* estava atrelada ao modo investigativo de analisar o espaço e como a relação direta do observador com o objeto desencadeava um processo de embate corporal.

Os minimalistas se aproximam dessas obras que descrevi pela intenção de promover a autonomia do objeto, retirar qualquer aspecto simbólico ou um referente naturalista que pudesse ser associado com outra coisa que estivesse presente na escultura. A frase “O que você vê é o que você vê” de Frank Stella resume a ambição minimalista de estabelecer ao espectador somente o que está ao alcance físico no espaço expositivo, ou seja, a escala, os materiais que compõe o objeto e a ordem ao qual foram dispostos. A utilização da grelha como forma de orientação dos limites de atuação e ponto de partida nos *Taquinhos* também se assemelha com os procedimentos de Sol Lewitt (1928-2007) e sua exaustiva execução de todas as possibilidades e desdobramentos da forma. Para Donald Judd (1928-1994) (fig.17) a ambição minimalista de formulação do objeto autônomo escultural no espaço é almejada como uma forma de intersecção entre o procedimento escultórico e pictórico, numa tentativa de não criar uma ilusão acerca do material e aludir a um objeto externo.

Paralelamente ao desenvolvimento da produção minimalista, as experiências do concretismo e neoconcretismo atravessam uma similaridade de conceitos, formas e abordagens muito próximas ao movimento norte-americano. Os Pluriobjetos e Objetos Ativos (fig.18) de Willys de Castro (1926-1988) são esculturas compostas de metal ou madeira e pintadas nas diferentes camadas do objeto. O deslocamento do espectador durante a observação da obra gerava a revelação da forma e a reverberação entre as cores. De forma semelhante aos experimentos de Castro, Sérgio Sister (1948) inicia com a série *Caixas* (fig.19), um diálogo com a geração neoconcreta e a ambição de colocar a cor no espaço e o embate com o espectador. Num jogo com as caixas de feiras, Sister gera uma relação de permuta entre cores, presença e vazios na composição dos objetos.



Fig. 17. Donald Judd. Sem título 85-20, 1985. Alumínio e esmalte. 30 x 60 x 30 cm.

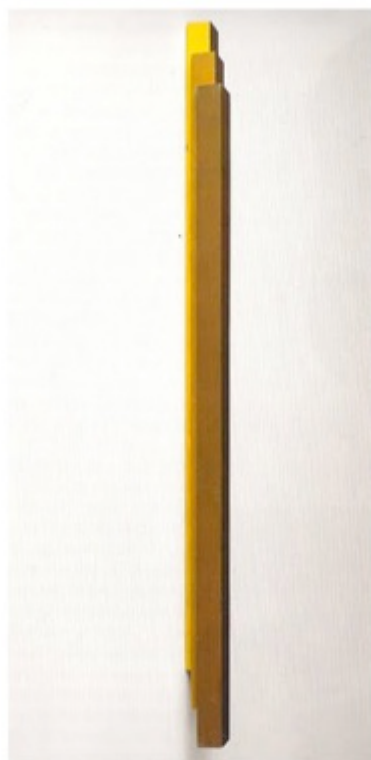


Fig. 18. Willys de Castro. Pluriobjeto, 1967-71. Óleo sobre tela sobre madeira.

Fig. 19. Sérgio Sister. Caixa 192D, 2011. Óleo sobre madeira. 53 x 30 x 8,5 cm.

2.1. AS PROPOSIÇÕES MINIMALISTAS.

Em 1965 Donald Judd (1928-1994) publicou o artigo *Specific Objects*, como a primeira tentativa de teorizar a produção minimalista do período. A definição proposta por ele colocava o minimalismo como uma intersecção de objetos entre a pintura e a escultura, argumentando que o processo fora iniciado por Frank Stella (1936) com a série de Pinturas de faixas (fig.20), iniciadas em 1961 e consistiam de faixas justapostas sistematicamente lado a lado e pintadas em grandes formatos. Para Judd, o não ilusionismo espacial nas pinturas de Stella focava seu significado para o que estava disposto no quadro: a organização das formas, o intervalo regular entre as unidades das faixas e a repetitividade mecânica imposta pelo gesto único. “A ordem não é racionalista e subjacente, mas é simplesmente ordem, como a da continuidade; uma coisa depois da outra”³ coloca Judd. A crítica Rosalind Krauss (1941) discorre acerca desse sistema proposto por Judd e Stella como uma “estratégia para escapar a composição relacional que identificavam com a arte europeia”⁴. Para Stella a idéia de equilíbrio compositivo consistia em colocar as partes que compõem a imagem como forças equivalentes, ou seja, “você faz uma coisa num canto e a equilibra com alguma coisa no outro canto”⁵.

³ JUDD, 1965, In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden: Blackwell Publishing, 2003.p.824.

⁴ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 292

⁵ KRAUSS, 1997, p. 292

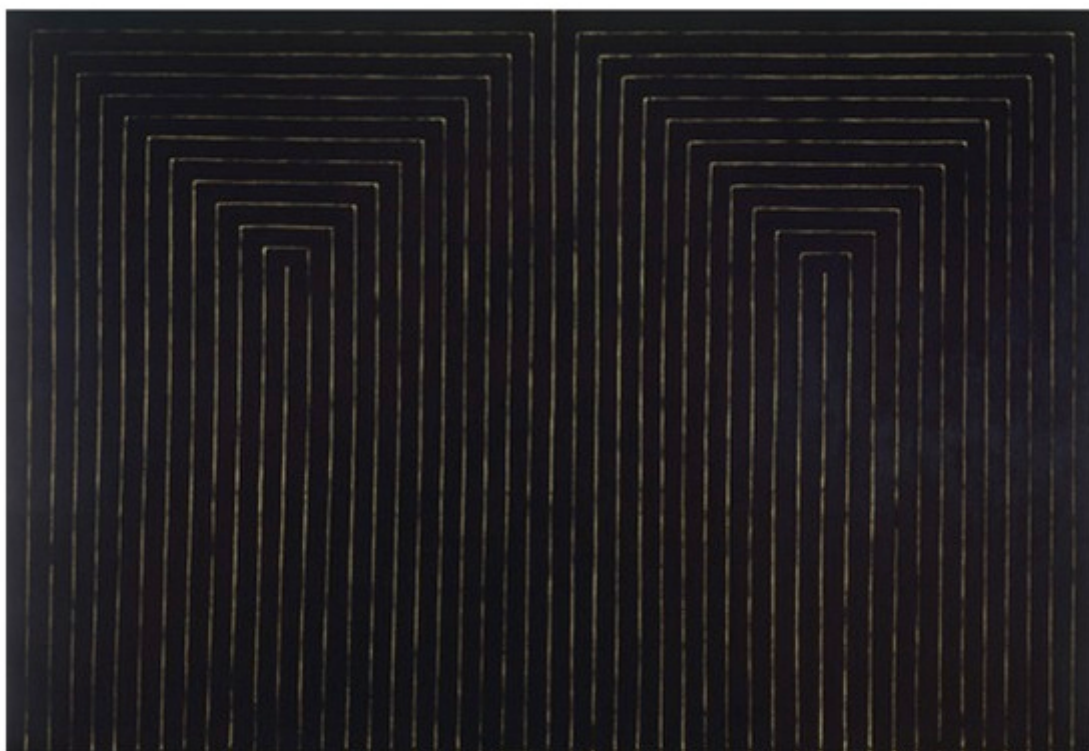


Fig. 20. Frank Stella. O casamento da razão e a sordidez II, 1959.
Esmalte sobre tela. 230,5 x 337,2 cm.

A oposição de Judd ao formalismo europeu é relacionado com o desencanto da ideia que estrutura esse pensamento:

“É que eles estão ligados a uma filosofia – o racionalismo (...) Toda essa arte está baseada em sistemas construídos de antemão, sistemas apriorísticos; eles expressam um determinado tipo de pensamento e de lógica amplamente desacreditados hoje em dia como meios de descobrir como é o mundo”.³

Krauss diferencia a geração minimalista como desencantada com o racionalismo e as suas vertentes desenvolvimentistas:

“Adentrar nos sistemas desse trabalho, seja de (Sol) Lewitt ou de Judd ou de (Robert) Morris, é precisamente entrar em um mundo sem centro, um mundo em que substituições e transposições não possuíam legitimações por um sujeito transcendental ou por revelações”⁶

A rejeição desse sistema para Judd, era negar um sistema de hierarquia que constituem os elementos numa composição e a relação entre as partes. Reduzindo radicalmente os elementos no trabalho iria colocá-lo como uma unidade fechada, eliminando qualquer intenção anterior que a obra poderia propor, exaltando suas qualidades físicas e materiais que a constituem, como a organização na disposição dos objetos no espaço. A atitude de dispor “uma coisa depois da outra” como coloca Judd, estaria ligado ao transcurso dos dias, como a sucessão temporal que nada teria conferido uma forma ou direção, eliminando a

⁶ KRAUSS, Rosalind. “LeWitt in Progress”. October 6, 1978. In: KRAUSS, 1986, pp. 244-258.

existência de um significado que extrapola o que se vê. “Não à transcendência, a valores espirituais, escala heroica e decisões angustiadas”⁷, declarou o escultor Robert Morris (1931), reiterando o procedimento racionalista proposto por Judd e negando o “sublime” almejado pela geração anterior a sua, a dos Expressionistas Abstratos. Os escultores minimalistas priorizavam o procedimento de externalizar qualquer significado atrelado ao objeto. Krauss reitera dizendo que eles “reagiram contra um ilusionismo escultural que converte cada material no significador de outro”, tal como a pedra mimetizar a carne, como um procedimento de “retirar o objeto do espaço literal e instala-lo em um espaço metafórico”.

“A ambição do minimalismo, portanto, era relocar as origens do significado de uma escultura para o exterior, não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública, (...) do espaço cultural”⁸

O princípio que norteia todo o pensamento de Morris, é a *Gestalt*⁹, método que prioriza a recepção de formas elementares no espaço e a percepção do espectador dentro desse ambiente estabelecido e o encontro com o objeto. Ao

⁷ MORRIS, Robert, “Notes on sculpture 1-3”, 1966-67, In: HARRISON, 2003, p.828.

⁸ KRAUSS, 1997, p. 323

⁹ A Teoria *Gestalt* (do alemão: figura, configuração, forma) iniciada por pesquisadores na área da psicologia da percepção no início do século XX, entre os quais Max Wertheimer (1880-1943) e Wolfgang Köhler (1887-1967) abordavam como se processam e estruturam novas totalidades na percepção. A abordagem *Gestalt* define que os fenômenos se estruturam em termos de relações, enfatizando a totalidade na integração de suas partes e não somente a adição de seus elementos, resultando numa operação de sínteses. A percepção se articularia em fases, primeiro numa pré-configuração (*Vorgestalt*), seguido de um contexto primário que levaria a configuração final (*Endgestalt*) pelo princípio da pregnância (*Prägnanzprinzip*), onde certas estruturas predominariam sobre as outras. Robert Morris se apropria da chamada “boa *Gestalt*”, ou formas ideais geométricas, como: círculo, quadrado, triângulo. E segundo o princípio de constância (*Konstanzprinzip*), tais formas simples e simétricas seriam protótipos. Mesmo se observarmos esses objetos tridimensionalmente no espaço de ângulos e circunstâncias diversas, captaríamos sua forma como imagens referenciais mentalizadas na memória. A percepção funcionaria através de duas camadas superpostas: a primeira, de proveniência sensorial resultante do embate com o objeto e a segunda, de ordem mental, proveniente de imagens pré-concebidas.

reduzir suas esculturas a simples formas geométricas monolíticas, Morris esperava intensificar a recepção do espectador a pura forma do objeto, limpando qualquer significado apriorístico e sugestões simbólicas da situação. O confronto do objeto com o corpo do espectador resultaria num embate sensorial, priorizando a escala, a composição material e o posicionamento da obra no espaço. O método fenomenológico colocava o sujeito, o corpo, a consciência e a relação que esses elementos se estabeleciam com o mundo¹⁰. O corpo do sujeito passa a ser o ponto norteador para a noção de espacialidade. Segundo Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) “o espaço não é um ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível”; portanto o espaço é construído a partir da consciência e experiência humana, existindo a partir do sujeito que a construa. “O contorno do meu corpo é uma fronteira que as relações de espaço ordinárias (geométricas) não transpõem. Isso ocorre porque suas partes se relacionam umas as outras de uma maneira original”.

Associado a leitura da Teoria *Gestalt*, o comportamento humano é resultante de processos perceptivos que operam por totalidades, não por um conjunto de sensações. A diferenciação das totalidades são isoladas pelo contexto, como por exemplo a relação figura e fundo. O espaço seria portanto o diálogo entre a consciência e os objetos que circundam o sujeito:

¹⁰ A fenomenologia é o estudo da experiência humana e dos modos como as coisas se apresentam elas mesmas para nós em e por meio dessa experiência. Edmund Husserl (1859-1938) inaugurou o método fenomenológico em *Investigações Lógicas* (1901), consistindo no processo da consciência e a experiência ser direcionada ao objeto, confrontando a realidade dos fenômenos como forma de obtenção do reconhecimento da realidade. Dentro da estrutura fenomenológica inaugural existem três formas de análise: partes e todos, identidade e multiplicidade e presença e ausência. Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) associa esses procedimentos a Teoria *Gestalt* no início da década de 1930, sendo particularmente influente entre os artistas minimalistas com o livro *Fenomenologia da percepção* (1945), onde exemplificava com obras de artistas plásticos conceitos como: o pré-reflexivo, o perceptual, o temporal e o corpo vivido. Robert Morris reitera esse pensamento quando afirma a presença do espectador como corporificada e cuja experiência se dá no tempo e no espaço real.

“Se o espaço corporal e o espaço exterior formam um sistema prático, o primeiro sendo o fundo sobre o qual pode destacar-se ou o vazio diante do qual o objeto pode aparecer como meta da nossa ação, é evidente na ação que a espacialidade do corpo se realiza, e a análise do movimento próprio deve levar-nos a compreendê-la melhor. Considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original” ¹¹

Robert Morris associa a *Gestalt* e suas obras como forma de orientar o espectador em relação ao espaço. Para ele, o resultado não se localiza no objeto construído, mas a totalidade de sensações implicadas pelos elementos dispostos na galeria, como isso direciona o movimento do observador e a luz que constrói o ambiente:

“O objeto é tão somente um dos termos da nova estética. Essa é de certo modo mais reflexiva, porque a consciência que alguém tem de si mesmo existindo no mesmo espaço que o trabalho é mais forte que em trabalhos anteriores, com suas muitas relações internas”

12

¹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção, São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 149

¹² FRIED, Michael, “Art and Objecthood”, 1967, In: HARRISON, 2003, p. 835

A forma como Morris apresenta suas esculturas são pensadas a ocuparem e incluírem o espaço, dispostas diretamente no chão os objetos, dispensam pedestais ou artifícios excludentes do espaço e obra. O uso de materiais industriais e da construção civil, como placas de compensado de madeira, aço inoxidável, vidro colocam o espectador com uma proximidade dado a familiaridade desses materiais no ambiente urbano.

Em 1966 Morris exibiu na mostra *Primary Structures* no Jewish Museum em Nova York, EUA, três objetos idênticos em formato 'L', com dimensões 243,8 x 243,8 x 60,9 cm (fig.21). Eles foram dispostos de formas diferentes no mesmo ambiente expositivo. Um apoiado em suas extremidades, outro na relação vertical-horizontal e o terceiro apoiado em sua lateral. As diferentes disposições alteravam visualmente cada forma e apesar de tomarmos conhecimento que as três estruturas são idênticas, a disposição delas torna impossível de enxergá-las como tendo a mesma matriz.

A escala proposta para as três esculturas formam uma analogia com o corpo humano, projeta e dirige-se para a relação com a escala e gestos, um jogo de espelhamento que estabelece relações com a presença do espectador naquele contexto espacial. Em seu conjunto de cubos de madeira revestidos de espelhos de 1965/71 (fig.22), Morris amplifica esse desejo da presença do sujeito no espaço, fragmentando-o e dissolvendo com a imagem refletida das paredes, pisos e a reflexão dos próprios espelhos em neles mesmos.

Em trabalhos posteriores, Morris colocou a estrutura rígida de suas esculturas por um processo de modulação. A constituição interna dos objetos foi fragmentada e passou a uma ordem mutável, com a possibilidade de constante

reorganização desta. As esculturas desmontáveis de fibra de vidro (fig.23 e 24) de 1967 eram capazes de mudar de posição e remontar de acordo com o desejo de formulação da experiência do espectador.

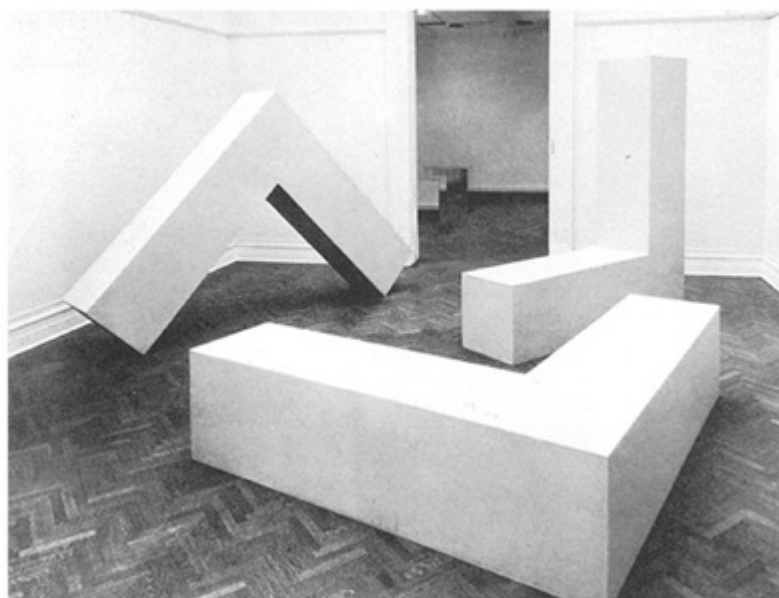


Fig. 21. Robert Morris. Sem título (vigas em L), 1965.
Compensado pintado. 243,8 x 243,8 x 60,9 cm.

Fig. 22. Robert Morris. Sem título, 1965.
Espelho, vidro e madeira. 91,4 x 91,4 x 91,4 cm.

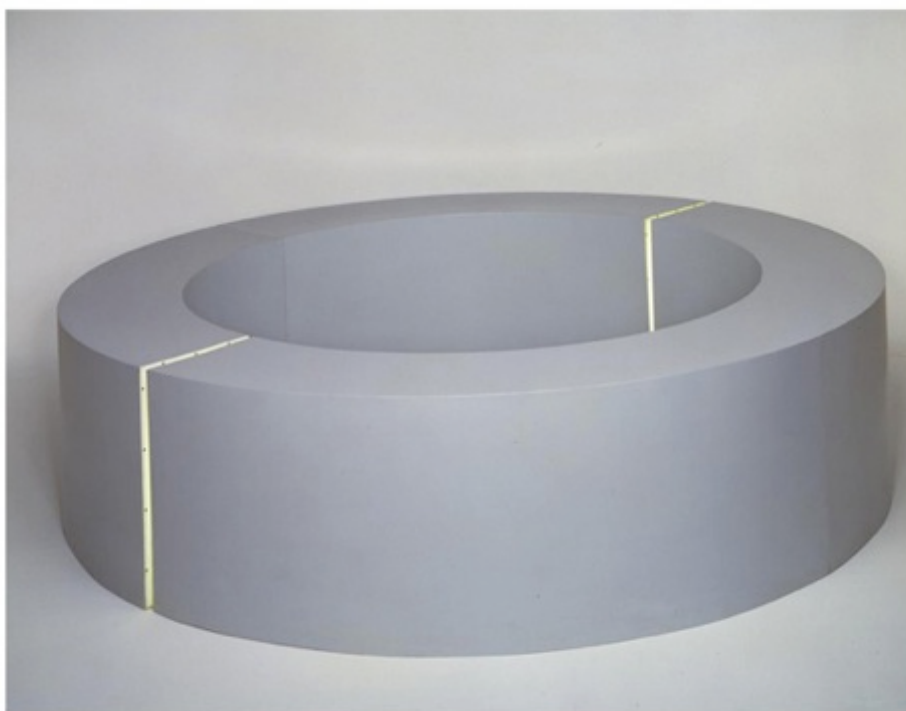
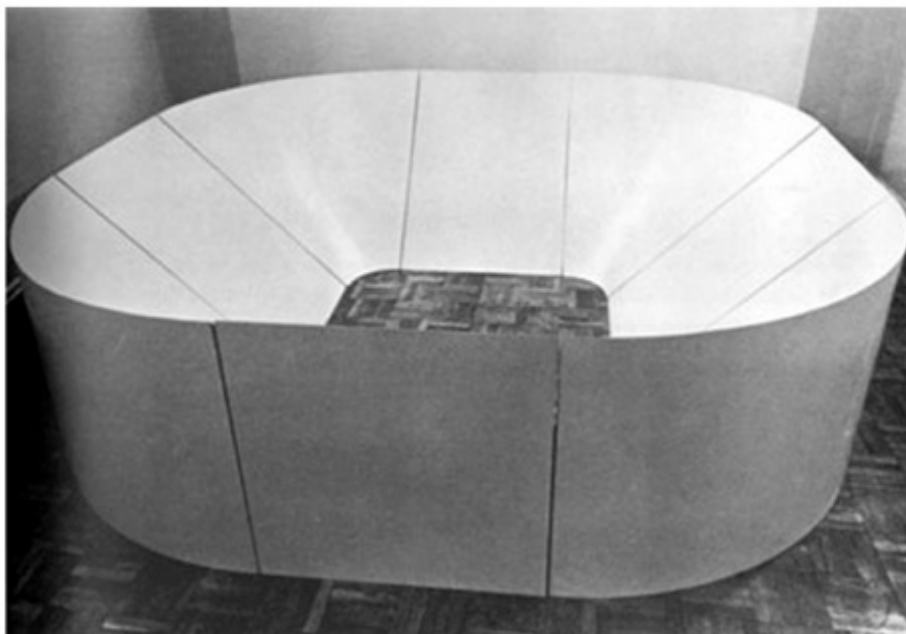


Fig. 23. Robert Morris. Sem título (Peças de fibra de vidro) (três vistas), 1967.

Fibra de vidro e esmalte. 119,3 x 121,9 x 120,6 cm.

Fig. 24. Robert Morris. Sem título, 1965-66.

Fibra de vidro e luz fluorescente. 60 x 246,38 x 35,56 cm.

A investigação em torno de sistemas moduláveis e desdobramentos da matriz no minimalismo foi aprofundado por Sol Lewitt (1928-2007), cujo sistema generativo que estruturam suas peças são representações rigorosas da construção de cada etapa de um objeto (fig.25).

A frase de Lewitt “A ideia torna-se a Máquina que faz a arte” propõe a formulação seriada dos elementos em grelha e o esgotamento de todas as possibilidades desse pensamento tal como um processo compulsivo e exaustivo correspondente a um automatismo. Os sistemas de permuta de LeWitt colocam esse discurso como operações de limites rigorosos, estabelecendo a grelha como ponto de partida e atuação de seu processo. Para Krauss, o uso do grid em LeWitt é associado a uma “forma de abolir as demandas dos objetos naturais e produzir uma ordem específica a si mesma”. Em um ensaio de 1970 a autora analisa esse tema:

“No sentido espacial, a grelha afirma a autonomia do campo da arte. Achatado, geometrizado, ordenado, ele é antinatural, antimimético, antireal. É com o que a arte se parece quando vira suas costas para a natureza. No achatamento que resulta de suas coordenadas, o grid é o modo de afastar as questões do real e substituí-las pelo resultado lateral não da imitação, mas do decreto estético. (...) as relações no campo estético são mostradas pela grelha como algo de um mundo a parte e, em relação aos objetos naturais, tanto anterior quanto final. (...) O poder mítico da grelha está nela nos fazer pensar que estamos lidando com materialismo (ou por vezes ciência e lógica) enquanto nos abastece com uma libertação na crença

(ou ilusão, ou ficção).”¹³

Outro artista que realiza obras propondo o grid como estrutura fundamental de suas obras é o escultor Carl Andre (1935). Suas composições de traçado ortogonal formam tapetes dispostos no chão, cujas placas de diferentes metais envolvem a exploração das qualidades físicas de resistência e o peso real dos materiais.

O materialismo de Andre é acentuado pelo aspecto achatado de suas esculturas, as placas de metal são colocadas lado-a-lado como um tabuleiro de xadrez, formando planos no chão, cujo corte seco e nenhum tratamento adicional dado as chapas indicam a proveniência industrial do material (fig.27). Andre elaborava sob o legado Construtivista escultórico usando *readymades* industriais, tais como tijolos, pilhas de madeira e placas de metal, aquilo que declarava como “um tipo de poesia plástica” cujos materiais eram “combinados para produzir um espaço”. As esculturas eram estruturadas numa lógica unitária, cuja composição não remetia a nenhuma figura, tal como na obra *Equivalent (VIII)*, de 1966 (fig.26), onde os tijolos são agrupados de forma a estabelecerem a mesma proporção entre a unidade e o todo.

¹³ KRAUSS, Rosalind. “Grids”, October 9, 1979. In: KRAUSS, 1986, pp. 9-10

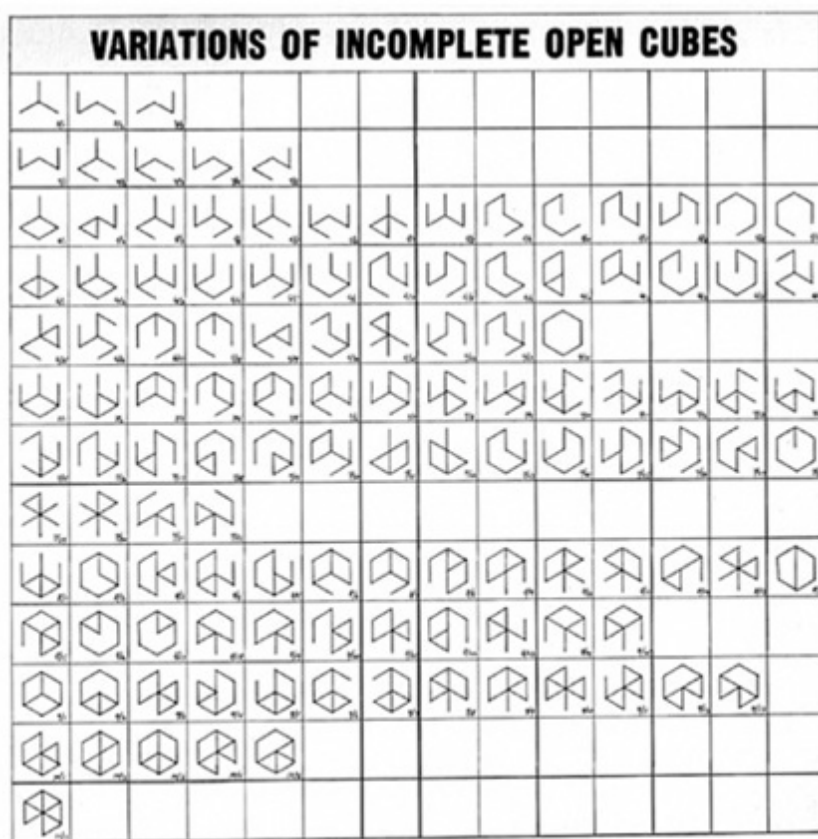
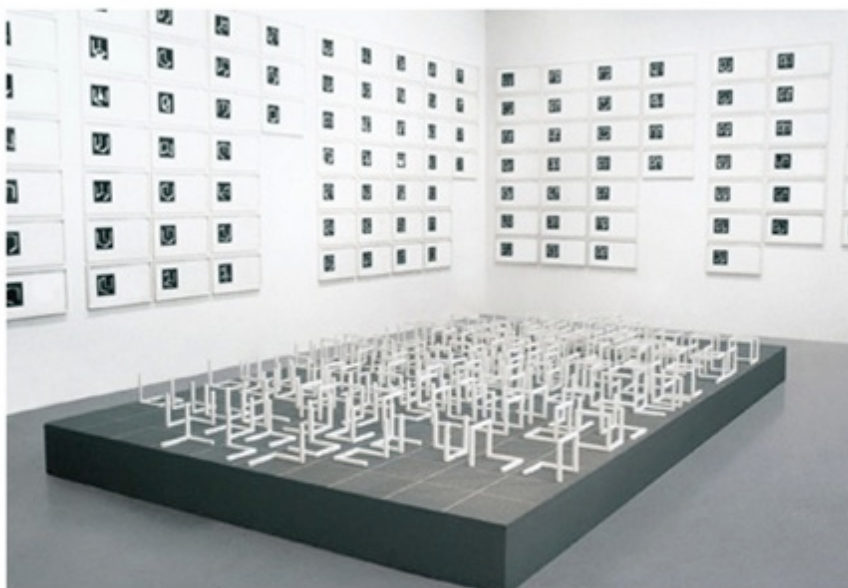


Fig. 25. Sol Lewitt, Variações de cubos incompletos, 1974.
Madeira e esmalte (122 peças).

Rosalind Krauss reitera que o caráter plano e rasteiro de suas esculturas tem como resultado eliminar “todo e qualquer sentido de profundidade ou densidade, e, portanto, toda e qualquer sugestão de interior ou centro”. Cria uma ambivalência e estende-se conjuntamente com o piso em que o observador se estabelece. Para Andre sua composição escultural está atrelada ao “problema encontrado (de agrupar) um conjunto de partículas, um conjunto de unidades e, depois, combiná-las segundo leis específicas a cada partícula e não segundo uma lei aplicada a totalidade do conjunto, como colar, rebitar ou soldar”¹⁴.

¹⁴ KRAUSS, 1997. p.330.

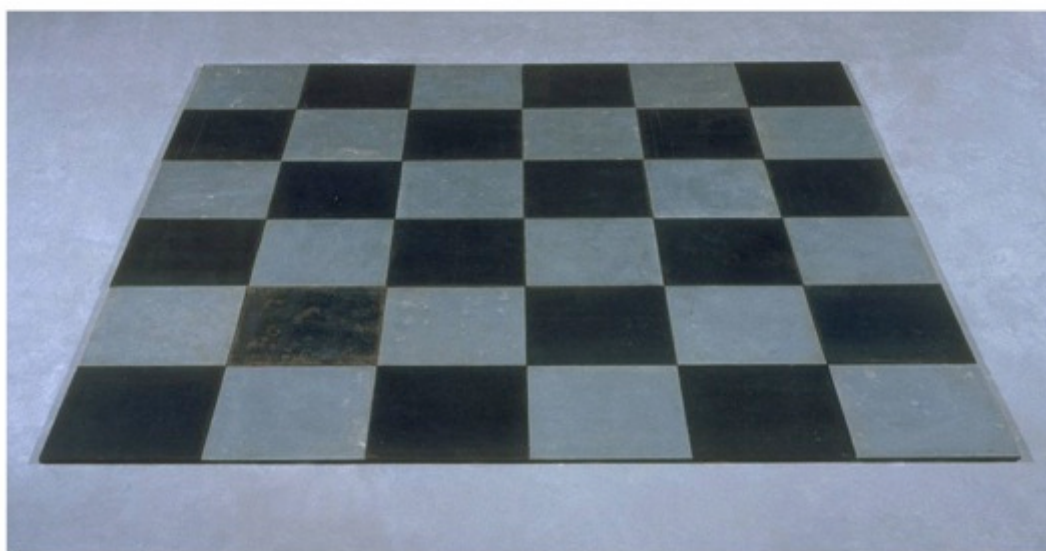


Fig. 26. Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966. 120 tijolos refratários.
12,8 x 68,5 x 229 cm (total), 6,4 x 11,4 x 22,9 cm (cada).

Fig. 27. Carl Andre, *Placas de zinco e de aço*, 1969.

Aço e zinco. 9 x 184 x 184 cm.

2.2. PROJETO ESCULTURAS URBANAS (2010-2011)

A exposição na ABRA Vila Mariana expandiu as minhas possibilidades de ocupação espacial e a articulação do objeto com o ambiente. Meses depois ampliei minha pesquisa com uma série de experimentos com os procedimentos iniciados na série *Taquinhos* por meio do edital Esculturas Urbanas. A proposta era ocupar a Praça Victor Civita no bairro de Pinheiros em São Paulo para criar obras de grandes dimensões ao ar livre e utilizando materiais fornecidos pela Tetra Pak: placas de plástico e alumínio recicláveis, pallets de plástico, etc. 15 esculturas foram selecionadas para serem executadas e instaladas temporariamente no parque.

O projeto que desenvolvi propunha lidar com o lugar e as suas especificidades. A Praça Victor Civita foi criada em 2008 numa parceria da Prefeitura de São Paulo e a Editora Abril para revitalizar o lugar e torná-lo um modelo de parque sustentável. Anterior a isso, esse terreno era um aterro sanitário com incinerador que atendia a região. Esse uso foi abandonado no início de 2000. Devido a essa função de lugar de descarte por mais de 40 anos, o terreno foi contaminado pelo lixo, impossibilitando os futuros frequentadores do parque a terem um contato direto com o solo. Para solucionar esse problema foi elaborado um projeto arquitetônico: criou-se um deck de madeira instalado acima do terreno para os visitantes transitarem dentro do parque.

A primeira possibilidade era construir a escultura perto da entrada do parque, onde havia uma rampa de acesso de pouca inclinação, cuja borda esquerda do chão era levemente inclinada, se elevando e criando uma espécie de parede que diminuía ao longo do trajeto e terminava no ponto que o relevo do lugar se aplainava (fig.28 e 29). Essa parede de madeira possuía uma série de janelas de tamanhos e alturas variáveis que acompanhavam todo o trajeto da rampa de entrada. Essas janelas enquadravam a cena que estava posterior ao término da parede da rampa: composto de um gramado com algumas árvores e flores. A apreensão da paisagem através de pequenas cenas me interessava. Colocar uma escultura de grande formato atrás dessas janelas impossibilitaria a compreensão total da forma, fragmentando-a em partes e tornaria a leitura do objeto mais difícil (fig.30). A colocação nesse espaço em que o público é impossibilitado de entrar tornaria a apreensão da escultura distante de um embate tátil e corporal. O espectador teria acesso a fragmentos e pequenas imagens da totalidade da escultura e criava uma sensação de virtualidade, de espaços visíveis mas não possíveis de serem experienciados e tateados.



Fig. 28. Vista da entrada da rampa do deck.

Fig. 29. Vista posterior da rampa do deck.



Fig. 30. Vistas das janelas da rampa do deck.

Diante dessa questão do posicionamento da obra e o distanciamento proposto para o espectador, parti da ideia do trabalho anterior, elaborado na galeria da ABRA. Iniciei minha pesquisa pelo chão do lugar e um diálogo entre os procedimentos conceituais e dos materiais estabelecidos pelo edital. Como ponto de partida fiz um mapeamento e pesquisa dos arredores, sobre o histórico do local, visitas ao parque e ao Museu da Sustentabilidade que existe no mesmo lugar. Acabei me interessando pelo deck construído e pelo seu formato e extensão que cobre todo o espaço. Ele possui uma estrutura principal de madeira de 50m de comprimento e com diversos módulos adjacentes compostos de formas agudas ou com ângulo reto e acoplados ao longo dessa faixa principal. Essa forma angular do deck contrastava com seu entorno, composto de uma vegetação de plantas típicas da Mata Atlântica e um projeto paisagístico que priorizava a organicidade do crescimento das árvores (fig.32).

Seguindo no desenvolvimento da escultura, isolei o desenho do deck e transpus esse mapa em um volume tridimensional em uma série de desenhos e projetos (fig.31). Utilizei com frequência softwares para criação de modelos em 3D como forma de projetar essa escultura no local desejado e entender como o espectador a visualizaria. Uma possibilidade era posicionar a escultura paralelamente a série de janelas que compunham o deck com um recuo de 3m para que fosse possível a visualização da obra em partes. Também iniciei uma série de estudos para a instalação da escultura no local, e uma solução foi criar “patas” ao longo da obra e encaixá-las em buracos no chão como forma de manter seu equilíbrio e impedir que tombassem. Devido ao seu formato plano e as grandes áreas de superfície, a obra possuía em determinadas partes uma possibilidade dos ventos exercerem uma pressão de até $100\text{kg}/\text{cm}^2$ nos pontos

mais elevados da escultura. Essas condições me levaram a avaliar a estrutura central da peça e as possibilidades de travá-la no solo, cimentando sua base. Formulei uma haste central de ferro com treliças que atravessavam toda a escultura. Desta haste central outras barras de ferro seriam conectadas para formarem os módulos adjacentes (fig.33). Essa solução daria um peso maior a peça e conseguiria suportar a força dos ventos.



Fig. 31. Planta baixa da Praça Victor Civita



Fig. 32. Vistas da Praça Victor Civita.

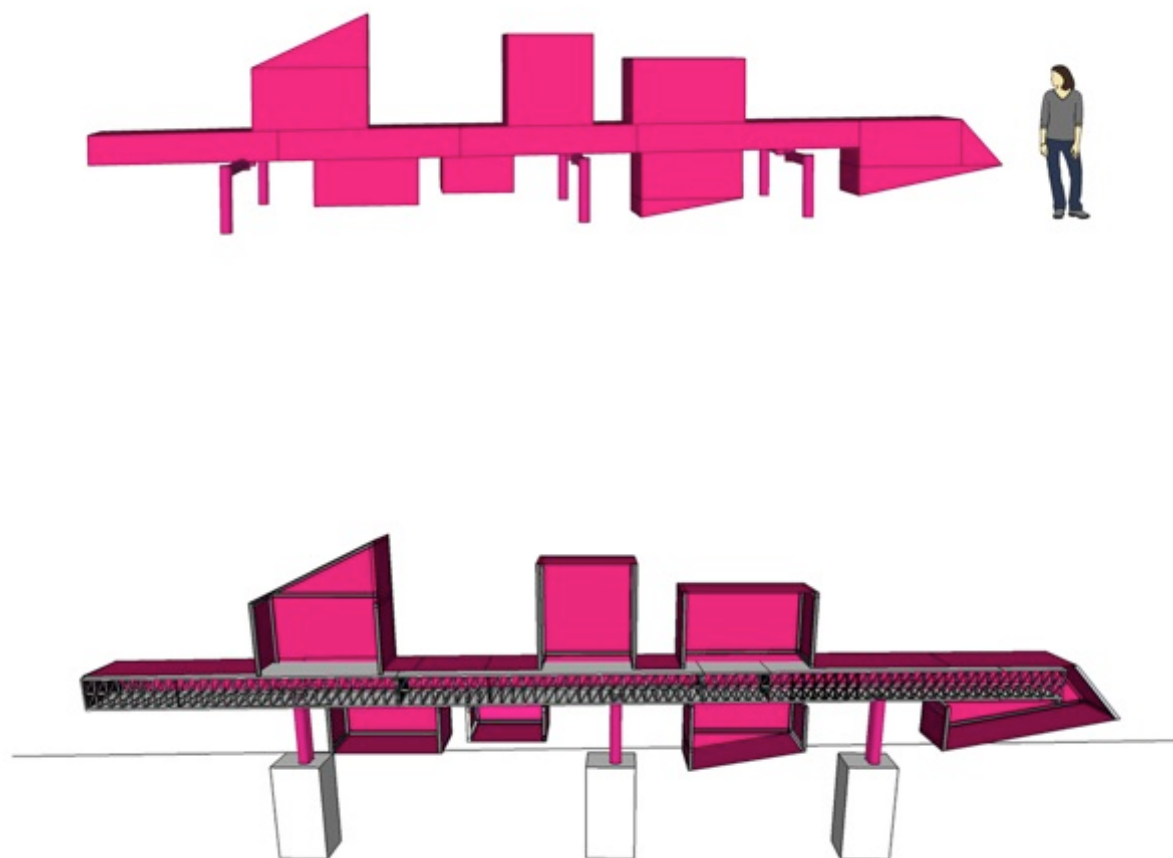


Fig. 33. Projeto para escultura e estrutura de sustentação da peça.

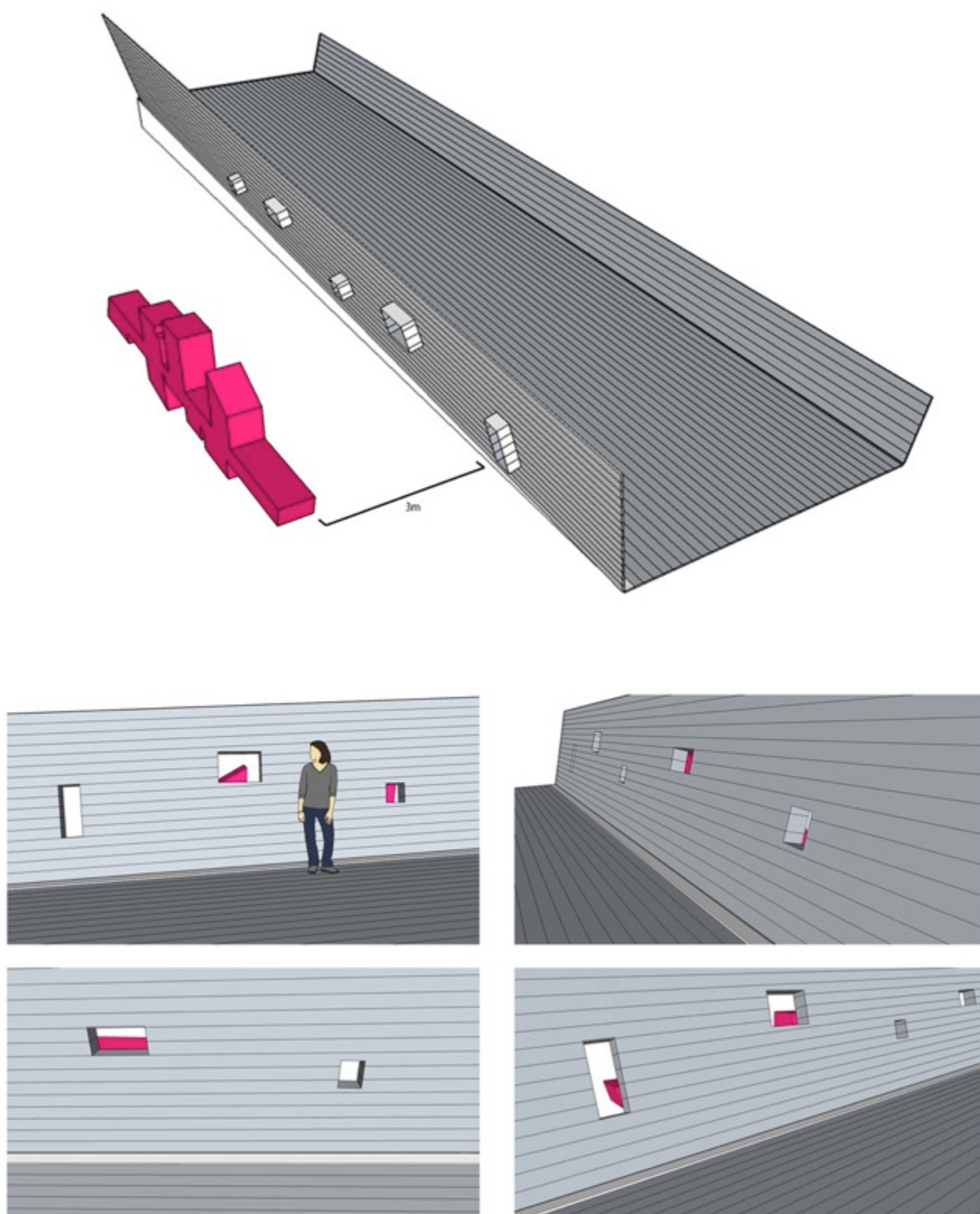


Fig. 34. Projeto para instalação da escultura.

Durante o processo de negociação para instalação da escultura foi estabelecido que não seria possível perfurar nenhuma parte do terreno. O solo contaminado era altamente tóxico e poderia causar danos a saúde daqueles que estivessem revolvendo a terra. Portanto descartei a idéia de colocar a escultura diretamente na terra e próximo as janelas da rampa de acesso do deck. Uma possibilidade sugerida pela empresa que estava produzindo o edital era encaixar a escultura no canal de escoamento de águas pluviais do parque, num cercado que impossibilitava a entrada do público e o contato com a peça (fig.37). O volume escultórico estaria completamente visível, sendo possível circundá-la e observá-la de diferentes ângulos. Outro problema que modificou visualmente a peça foi a necessidade de fragmentá-la em alguns módulos encaixáveis para facilitar o transporte das partes até o local de instalação. O resultado final foi um volume escultórico composto por 13 partes e estruturado por uma corpo de madeira revestido com placas de plástico e alumínio e pintadas na cor magenta utilizando tinta biodegradável (fig.35).

A colocação dessa escultura na paisagem foi atravessada pelas constantes intempéries do clima. As chuvas e o sol intenso provocaram o rápido desgaste da cobertura de tinta da peça, revelando entre as rachaduras a superfície reflexiva proveniente dos metais recicláveis que compõem a placa de plástico. Como proposto pelo edital, após o término da mostra todas as esculturas foram desmontadas e recicladas para serem reutilizadas para outros fins.



Fig. 35. Sem título, 2011. Placas de plástico e alumínio recicladas, madeira e tinta.
12 x 2,40 x 0,75 m.



Fig. 36. Vista frontal e superior da escultura.

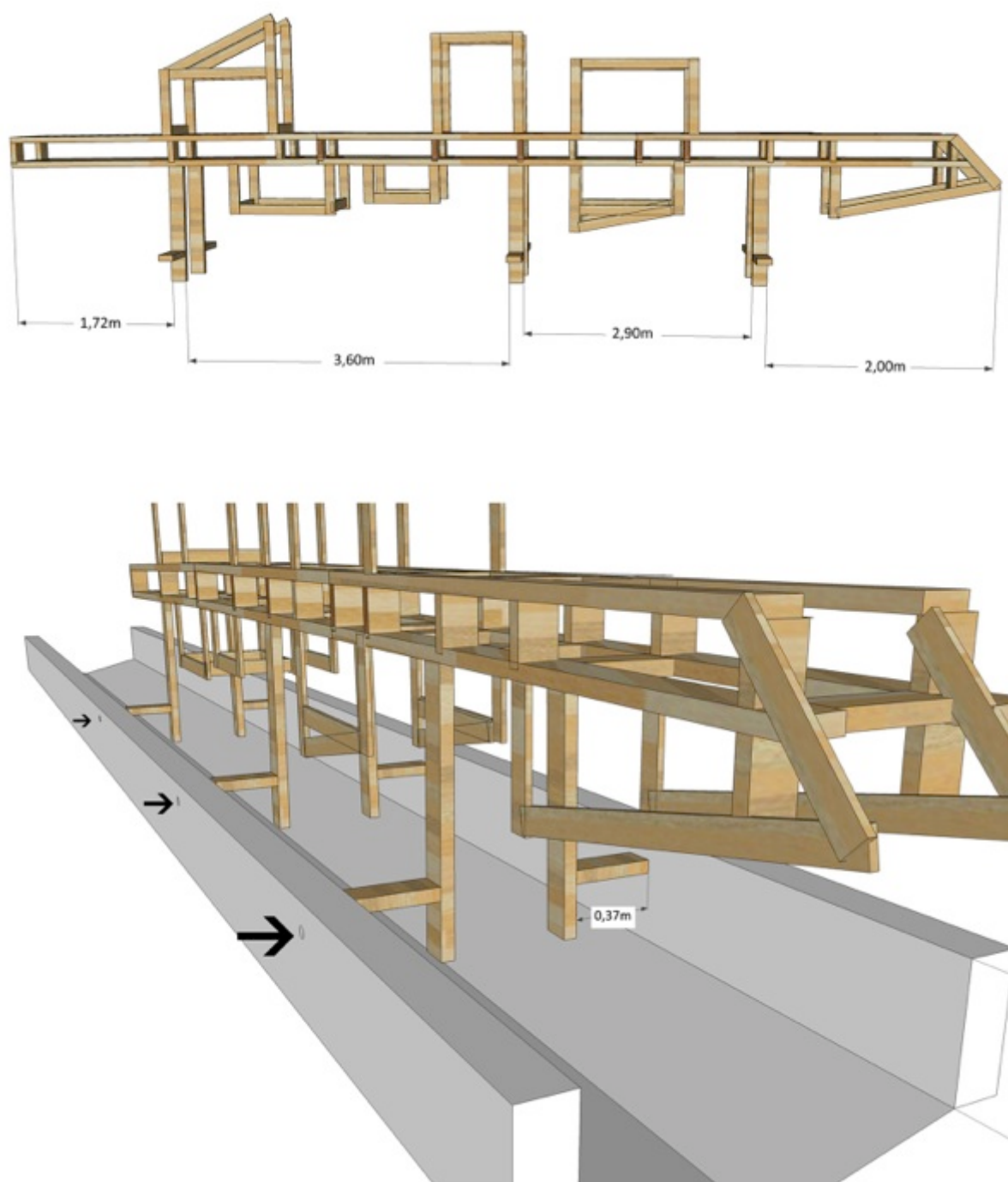


Fig. 37. Estrutura interna da escultura e indicação de montagem da peça no canal de escoamento de águas pluviais do parque

O uso de materiais pouco perenes e a utilização em estado bruto de produtos industriais me levou a observar o modo como o escultor Carlos Fajardo (1941) introduzia esses elementos em composições instaladas no espaço. Em seus materiais escolhidos, as superfícies são acentuadas pelas suas características táteis e visuais, tais como no trabalho de 1968 (fig.38), composto de ônix, borracha, fórmica e alumínio sobre madeira. A disposição dessas superfícies no espaço envolviam o embate entre escalas, a distância entre os objetos e a relação entre os materiais. No trabalho de 1989 (fig.39), a relação entre superfície e espaço é acentuado com o uso de placas de madeirite colocadas sobre a parede, formando planos inclinados que alteravam a ortogonalidade do espaço e sua profundidade. Observando esse trabalho de Fajardo, é possível fazer aproximações entre esse material e as placas de plástico e alumínio que compunham minha escultura. A madeirite é composta por chapas de madeira superpostas, prensadas com cola e pintadas com uma cor magenta intensa. Sua cor degrada rapidamente devido ao pigmento e o fixador de baixa qualidade usada na aplicação. Esses elementos que compõe o material são próximos das placas recicladas que usei: elas possuem uma fragilidade estrutural e rápido desgaste.

Além da fragilidade material, é possível aproximar essa escultura da poética de Fajardo pela planaridade que compõe a peça, evidenciava um ponto de vista privilegiado. Ao olhá-la de lado, isso acentuava sua composição bidimensional, feita a partir da junção de planos justapostos que formavam seu volume. Essa relação de superfície e materialidade se aproxima dos trabalhos anteriores que executei. Porém o distanciamento físico do objeto e observador nesse projeto proporcionava um embate da escultura como imagem. Esse raciocínio me

proporcionou um desdobramento da pesquisa e uma intensificação desse procedimento escultórico e seu valor imagético.



Fig. 38. Carlos Fajardo, Quadro embutido, 1968.

Ônix, borracha, fórmica e alumínio sobre madeira. 44 x 31,5 cm.

Fig. 39. Sem título, 1998. Madeirite.

3. ESCULTURAS DE SEGUNDOS SOBRE CERA (2010-2011)

Após os experimentos com a escultura em escala pública na exposição Esculturas Urbanas, eu retornei para uma exploração mais direta do material, sem um projeto prévio definindo as diretrizes do trabalho. Voltei a uma escala mais íntima e que pudesse atuar de modo mais simples e direto.

Iniciei um segundo momento dos experimentos com a cera ao explorar as suas qualidades físicas, como: seu ponto de resistência, peso, densidade e maleabilidade; utilizando procedimentos como a liquefação e o resfriamento para manipular sua forma.

A série *Taquinhos* resultou em objetos com formatos regulares e marcadamente geométricos. O passo seguinte dos experimentos com a cera foi explorar uma forma mais orgânica.

O procedimento adotado foi esquentar a cera, adicionar pigmento e derramar em uma panela forrada com varias camadas de papel kraft. A irregularidade dos papéis em que coloquei na panela ficou gravada na cera quando esfriou. O resultado foram esculturas com formatos mais orgânicos, com a base regular e lisa e o topo pontiagudo com diversas irregularidades ao longo do corpo, dando a escultura uma maior estabilidade e resistência¹⁵.

¹⁵ A Resistência dos materiais é um ramo dentro da Mecânica dos materiais e Mecânica dos corpos deformáveis que estuda a aplicação entre cargas externas na relação com um corpo deformável e a intensidade das forças internas que são exercidas dentro de um corpo. A aplicação de uma força externa atua como carga de superfícies distribuídas ou concentradas ou como forças de corpo que atuam em todo volume do corpo.

Iniciei uma série de manipulações do material: fui empilhando uma série de elementos diversos sob a cera, remontando a experiências realizadas com o empilhamento de objetos para serem desenhados em 2009. A intenção era utilizar a cera como base escultórica, um pedestal para testar seu limite e o equilíbrio dos objetos que seriam empilhados sobre elas sem o uso de artifícios como solda e cola (fig.41).

A escolha dos objetos sobrepostos as ceras eram parte do ambiente doméstico ou materiais do ateliê. Em um deles empilhei o maior pedaço de argila possível, em outro empilhei uma tartaruga de ponta cabeça, se apoiando no centro do casco e coloquei um carro sobre a cera como forma de testar o limite de peso que ela suportava. Também testei o limite que meu corpo conseguiria se apoiar sob a pouca superfície de contato que os montinhos de cera possuíam (fig.42). O procedimento da colagem torna-se mais evidente no empilhamento, a superposição e a anexação de objetos distintos na mesma composição. A adição e a combinação de elementos diversos resultavam no caso dessas fotografias em sínteses, na formulação de uma imagem única, gerada pela aglutinação de fragmentos.

O procedimento da colagem na escultura foi fundamental para constituição da linguagem escultórica de Constantin Brancusi (1876-1957) (fig.40), onde o artista utilizava materiais diversos para constituir colunas compostas de diferentes formas sobrepostas para compor a escultura. A independência das formas era acentuada pelas suas características visuais: uma madeira facetada e cortada de forma rústica, uma pedra de mármore cilíndrico e sobreposto a isso um bronze cuja superfície polida elimina o menor vestígio do gesto artesanal¹⁶.

¹⁶ KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. p. 121.

O tempo que os objetos se equilibravam variavam de acordo com a aderência e o peso exercido sob as ceras. A argila devido a sua maleabilidade e seu peso, assentava a matéria e conseguia permanecer por bastante tempo em seu “pedestal”; meu corpo exigia uma posição e um jogo de equilíbrio e aderência para permanecer sob a cera, porém durava poucos segundos. No caso da tartaruga, pelo fato dela estar viva, seu movimento e o formato pouco estável do casco fazia o equilíbrio durar poucos segundos.

Dado a fragilidade e a velocidade de permanência dessas situações, a fotografia tornou-se a linguagem apropriada para o registro das esculturas. O único aspecto estabilizador dessas operações é o instante fotográfico, sendo o meio de captar a formação do equilíbrio escultórico e constituir a imagem. A relação entre ato fotográfico e ato escultórico se dá através de uma associação através gestual, cujo índice da presença do artista na realização da obra fica em maior ou menor evidência dependendo da obra em questão. Esse problema será abordado nos capítulos posteriores, demonstrando como o elemento temporal entra como fator constituinte da minha produção escultórica.



Fig. 40. Constantin Brancusi, Peixe, 1926.
Bronze, metal e madeira. 93 x 50 x 50 cm.



Fig. 41. Sem título, 2010. Cera, pigmento e fotografia.
Dimensões variáveis.



Fig. 42. Sem título, 2010 (detalhe).
Fotografia. 30 x 45 cm (cada foto).

3.1. O ATO E ÍNDICE FOTOGRÁFICO.

O ato fotográfico como gesto é regido pelo princípio central de uma conexão física com relação a signos indiciais que mantêm com seu objeto referencial:

“ é sempre (...) uma conexão física, o que implica necessariamente que essa relação seja da ordem da singularidade, da atestação e da designação”¹⁷

O gesto fundamental é portanto a conexão física entre o índice e seu referente. Para Philippe Dubois (1952), a tricotomia semiótica de Charles S. Pierce (1839-1914) ícone/índice/símbolo formam as bases para a articulação de signos no ato fotográfico.

“A designação é determinada por sua relação efetiva com o seu objeto real, que funciona dessa maneira como sua causa, tanto quanto como seu referente. Observamos igualmente que com muita frequência são as leis físicas que regem a conexão entre o signo e seu objeto: a mecânica, a projeção, a gravidade, etc.”¹⁸

Pierce associa o princípio de singularidade (não somente do disparo fotográfico) com o momento da gênese física do índice e que diferencia os signos indiciais “a indivíduos, unidades singulares ou de contínuos singulares”. Assim como para Roland Barthes (1915-1980), a estética da fotografia está atrelada a unicidade do índice e o momento do ato fotográfico:

¹⁷ DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico. São Paulo: Editora Papirus, 1999. p.62

¹⁸ DUBOIS, 1999. p.63

“O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma única vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais vai poder se repetir existencialmente.”¹⁹

Pierce coloca a seguinte definição do índice:

“O índice nada afirma; apenas diz: ali. Apodera-se por assim dizer de seus olhos e força-os a olhar um objeto particular, e é tudo”.

A noção de índice fotográfico de Dubois implica na designação da imagem indicial como deslocamento do próprio sujeito na experiência, portanto dentro do processo fotográfico.

A lógica do índice também se adequa aos experimentos que artistas iniciaram na década de 1960: a idéia geradora e o processo de criação de uma obra ganham maior evidência no complexo sógnico que a constitui e a impossibilidade de disassociar o produto artístico sem o processo do qual ele é resultado. A noção de processo e procedimento é colocada pelos artistas como mais um componente da obra, tal como sua constituição física, escala, sua colocação no espaço, etc.

Dado seu caráter indicial, a fotografia se coloca como instrumento de documentação e meio de arquivagem, sendo apropriado como forma de representação e registro documentário da presença do artista em situações temporais e espaciais únicos, como possibilidade de atestar sua presença ou

¹⁹ BARTHES, Roland. A Câmara Clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.20

acontecimento.

A intervenção na paisagem e a *land art* apresentam a vertente da escultura moderna que Rosalind Krauss denomina como um “campo expandido” da prática escultórica. Com as transformações iniciadas na arte da década de 1960, estabeleceram-se a passagem da escultura de “um veículo estático e idealizado num veículo temporal e material”²⁰. A *land art* amplia a escala da intervenção e o gesto para ocupar a paisagem. A obra desloca-se para locais específicos para acontecer e ser instalada, trabalhando as características arquitetônicas ou topológicas do local. Segundo Krauss, as definições estabelecidas pelo objeto mudaram de parâmetro, alterando da escultura modernista com suas características físicas estabelecidas e cerceadas pelas questões específicas do *medium* para as condições *site-specific* do ambiente. Ou seja, operar diretamente nas condições culturais, materiais, simbólicas e físicas do lugar.

“(...) a escultura modernista em geral, almejava a “autonomia” do campo representacional da obra, sua retirada absoluta do seu contexto físico em uma organização formal inteiramente auto-suficiente”²¹.

Ainda segundo o modelo de Krauss, a escultura modernista remove o aspecto simbólico do objeto, negando sua condição de estar inserido numa arquitetura ou paisagem. O projeto modernista portanto é orientado pela rejeição ou exclusão das condições da escultura e reforçar o objeto escultórico como autônomo em sua presença espacial. O modelo pós-minimalista de Krauss, que incluem as práticas

²⁰ KRAUSS, Caminhos da escultura moderna. p.331.

²¹ FOSTER, Hal, 2007, p.544.

site-specific e *land art*, rompem com o paradigma do objeto autônomo e incluem ao trabalho de arte, o contexto, a arquitetura, a paisagem, os aspectos simbólicos e o espectador dentro da obra.

Robert Smithson (1938-1973) coloca em *Spiral Jetty* (fig.43) esse impasse e transição dos paradigmas da escultura moderna e a arte pós-minimalista. Combinando os aspectos específicos do local ao qual foi instalado, sua dimensão virtual e simbólica e procedimentos sógnicos que englobam a apresentação da obra e sua exibição. A escultura realizada no Grande Lago de Sal, Rozel Point, Utah, EUA, formava uma trilha de 4,5m de largura em forma de espiral composta por basalto, areia e pedra que avança 45m dentro do lago. O trabalho propõe ao espectador percorrer o caminho de seus arcos que se estreitam a medida do fim da trilha. Smithson descreve sua impressão ao entrar em contato com o trabalho:

“Contemplando o local, ele reverberava para os horizontes sugerindo um ciclone imóvel, (...) fazia com que a paisagem inteira parecesse sacudir. Desse espaço giratório surgiu a possibilidade de *Spiral Jetty*. Nenhuma idéia, conceito, sistema, estrutura ou abstração podiam sustentar-se diante da realidade daquela prova fenomenológica”²²

A realidade do local e a estrutura geológica formativa da paisagem também levaram Smithson a ambientação mitológica explanatória dos primeiros habitantes da região. A formação de um imenso lago salgado no deserto compartilhava no mito local a origem de que o lago estava ligado ao Oceano Pacífico através de um

²² KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna, 2007, p. 336.

gigantesco canal subterrâneo de água, formando perigosos redemoinhos no centro do lago. Smithson traz esse dado mitológico ao espaço da obra como índice da instabilidade de um significado flutuante e abertura simbólica de sua escultura.



Fig. 43. Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970.

Rochas de basalto negro e terra.

457 x 4,5 m. Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, EUA.

Dado a alteração do nível da água do lago, a *Spiral Jetty* permaneceu submersa durante muitos anos, tendo recentemente submergido. O caráter instável da topologia do local, a passagem do tempo e a transformação da escultura tornavam a documentação um procedimento associado a obra.

“A geologia tem sua própria entropia, na qual tudo está se desgastando. Pode-se chegar a um ponto em que toda a superfície da Terra colida e se desmanche na forma de um processo irreversível, o que é em certo sentido uma metamorfose e, portanto, evolucionário, mas evolucionário de forma nem um pouco idealizada.”

23

O aspecto de abertura física para as condições da natureza que Smithson projetava em suas obras o fazia recorrer a entropia, a segunda lei da termodinâmica para descrever o desvanecimento do sistema-obra.²⁴

Como afirma Dubois: “todos esses trabalhos quase só chegaram a nós pela memória fotográfica que faz as imagens-traços circularem e multiplicarem-se”.

²³ SMITHSON, Robert; FLAM, Jack, 1996, pp. 50.

²⁴ A segunda-lei da termodinâmica, uma ramificação da física fundada no século XIX, representa o grau de desordem de um sistema termodinâmico, a qual inevitavelmente aumenta em qualquer sistema fechado, prevendo transformar trabalho em calor e vice-versa, mas sempre havendo alguma perda de energia na volta do calor ao trabalho. Se reações intercambiáveis forem repetidas inúmeras vezes, tendem a um processo inexorável de desestruturação da matéria, não podendo ser convertida em nenhum dos extremos da reação sem adição de nova energia. Robert Smithson descreve o destino fatalista da entropia como triunfante ao longo das eras geológicas, aplicando a ação humana, a erosão, o calor, e a gravidade como catalisadores que levariam a Terra a graus cada vez maiores de indeterminação e entropia acumulada, até a indistinção das estruturas que conhecemos em nossa época.

Walter de Maria (1935-2013) explorou essa capacidade fotográfica de registro do evento na *Land Art* com sua obra *Lightning Field* (fig.44), de 1977. De Maria instalou em um formato de grelha no chão do deserto do Novo México, EUA, 400 barras de aço inoxidável de 6m fincadas verticalmente. O local da obra foi escolhido pela grande quantidade de raios que caem na região. Sendo as barras metálicas instaladas voltadas para o céu com o intuito de atrair os relâmpagos das tempestades. O jogo sublime de De Maria estabelece o momento aleatório e instantâneo da queda de um raio como meio de conexão com o espaço e a completude do evento. O instante fotográfico nessa obra permite a captação da queda do relâmpago na estrutura metálica no momento definitivo, ou a fixação de uma parcela temporal daquele acontecimento no trabalho.



Fig. 44. Walter de Maria, *The Lightning Field*, 1977.

400 barras de aço inoxidável.

New Mexico, EUA.

De modo conceitual e explorando as qualidades linguísticas e sógnicas da fotografia, Joseph Kosuth (1945) elabora seu discurso em torno do referente objetual e a colocação conceitual da noção de representação na obra de arte. As três ordens de representação foram propostas em trabalhos como *Uma e três cadeiras* (1965) (fig.45), onde são justapostos o objeto real (a cadeira), uma imagem fotográfica do objeto e a representação linguística desse mesmo objeto, retirado de um dicionário, designando sua condição fonética e semântica. O jogo entre idéia, realidade e representação gera um vácuo externo, ao qual o sentido circula entre os objetos e signos que compõe a obra.

“A fotografia pode ser usada como dispositivo porque poderia ser utilizada para representar uma apresentação material do mundo (o distanciamento objetivo da ciência) enquanto a foto em si, como objeto cultural, era difundida a ponto de ser naturalizada como parte dada do mundo”

No texto *Art After Philosophy* (1969), Kosuth descreve o gesto artístico como tautológico, dando relevância a apresentação das intenções do artista. “Ser um artista hoje significa questionar a natureza da arte”²⁵. Nessa sentença Kosuth inicia sua problematização sobre o legado modernista na arte e desenvolve defendendo o gesto inaugural de Marcel Duchamp (1887-1968) com o *readymade* como uma mudança de foco da forma para a linguagem que a constitui, alterando de uma questão morfológica para a funcionalidade do objeto artístico.

²⁵ KOSUTH, Joseph, 1969. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden: Blackwell Publishing, 2003.p.852.



Fig. 45. Joseph Kosuth, Uma e três cadeiras, 1965.
Cadeira, fotografia de cadeira e definição de dicionário de cadeira.

A alteração de foco de ‘aparência’ para ‘conceito’ é considerado para Kosuth como o início da arte conceitual. A partir do argumento do filósofo Ludwig Wittgenstein (1889-1951) de que a linguagem possui sentido apenas em relação a ela mesma, em seu Tratado Lógico-Filosófico, a natureza tautológica²⁶ das proposições matemáticas até aquele período eram um ato de reiteração e afirmação do fazer matemático. Kosuth transfere esse programa para a arte, dizendo:

“Uma obra de arte é uma tautologia na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, isto é, ela está dizendo que aquela obra de arte particular é arte, o que significa que ela é uma definição de arte”²⁷

Em seus trabalhos, os signos que compõe o objeto se relacionam internamente, num movimento de circularidade, como num sistema fechado.

²⁶ WITTGENSTEIN, Ludwig. Tratado Lógico-Filosófico – Investigações filosóficas. Lisboa: Editora Fundação Calouste Gulbekian, 2008.

²⁷ KOSUTH, Joseph, 1969. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul, 2003.p.852.

3.2. SÉRIE ESCULTURAS DE SEGUNDOS (2011-2013)

“Our tastes (are) dictated by our needs” – Carl Andre

A relação das linguagens escultura-fotografia iniciada na obra *Esculturas sobre cera* me levou a uma mudança de procedimento e interesses. A exploração das possibilidades do uso da cera se esgotaram e deixaram de indicar novas saídas para esse processo. O abandono desse material me levou a procurar novas escolhas de procedimentos. Uma solução foi manipular os objetos que estavam ao meu redor, principalmente aqueles que estavam no ateliê da Unesp e minha casa. O resultado eram objetos em que as partes se encaixavam uns nos outros, feitos rapidamente e que duravam poucos segundos (fig.46). O ato escultórico anteriormente em meu trabalho envolvia a prática de transformação da matéria em outra forma. Nessa série o gesto estava atrelado a seleção de objetos dispostos no mundo e a recombinação deles.

Com motivações semelhantes, comecei a observar como o escultor Richard Serra (1939) realizava operações físicas que ficavam submetidas as propriedades inerentes que o material poderia oferecer. Sua exploração no uso do metal é levado a utilizar seu peso como fator determinante para composição de sua escultura. Em *Placas de aço empilhadas* (fig.47), sucessivas placas são sobrepostas, terminando no ponto em que colocar mais uma única placa resultaria no desequilíbrio da peça. A ação da gravidade é determinante como fator estabilizador de suas esculturas. Esse equilíbrio instável nos trabalhos de Serra é motivado pelo uso estrutural dos materiais, dispensando o uso de pregos e rebites que fixariam permanentemente sua posição.



Fig. 46. Sem título (da série Estudos para esculturas prosaicas), 2011-12.

Fotografia c-print. 20 x 30 cm (cada).

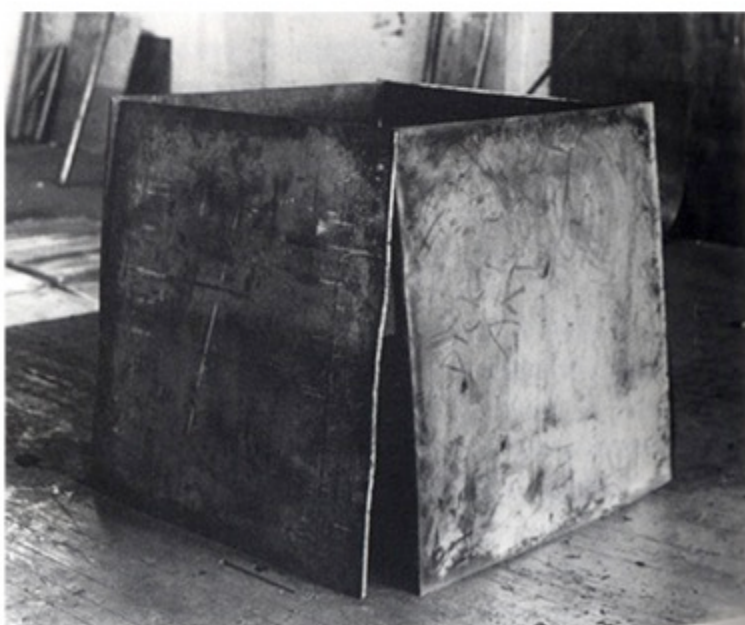


Fig. 47. Richard Serra, Placas de aço empilhadas, 1969.

Aço. 609,6 x 243,8 x 304,8 cm.

Fig. 48. Richard Serra, Adereço de 1 tonelada (Castelo de cartas), 1969.

Chumbo. 121,9 x 152,4 x 152,4 cm.

Em *Castelo de cartas* (fig.48), quatro placas de chumbo são dispostas diretamente no chão e são apoiadas em seus cantos superiores, criando um cubo vazado cujos pontos de contato são fixados pelo peso que cada placa exerce sobre a outra. Em ambos os trabalhos o sistema de equilíbrio instável colocava a relação temporal de sua criação como elemento estruturante de sua composição.

A importância da presença do gesto de Serra nas suas esculturas é reforçado no filme *Mão agarrando chumbo* (fig.49), onde é registrado o processo da tentativa da mão do artista em agarrar pedaços de chumbo que caem verticalmente no espaço. O filme de três minutos é composto das tentativas (bem-sucedidas ou não) de concretizar o ato. Esse encadeamento de gestos repetitivos e a presença do artista sendo registrada executando a obra me abriu uma possibilidade e reforçou o caráter processual de formulação do trabalho.

A partir do filme de Serra, iniciei uma série de experimentos onde coloco meu corpo executando ações que visavam atingir um equilíbrio sob estruturas de metal. Ao tentar me apoiar sob as barras de aço, meu peso as dobrava, impedindo um ponto de equilíbrio pleno, onde pudesse me apoiar e me estabelecer sob as estruturas. Essa precariedade resultava em segundos onde eu conseguia permanecer sob as barras de metal e o instante da formação da escultura se dava. Novamente, a fotografia se tornava uma ferramenta capaz de registrar esse momento fugidio na série *Esculturas de segundos* (fig.50).

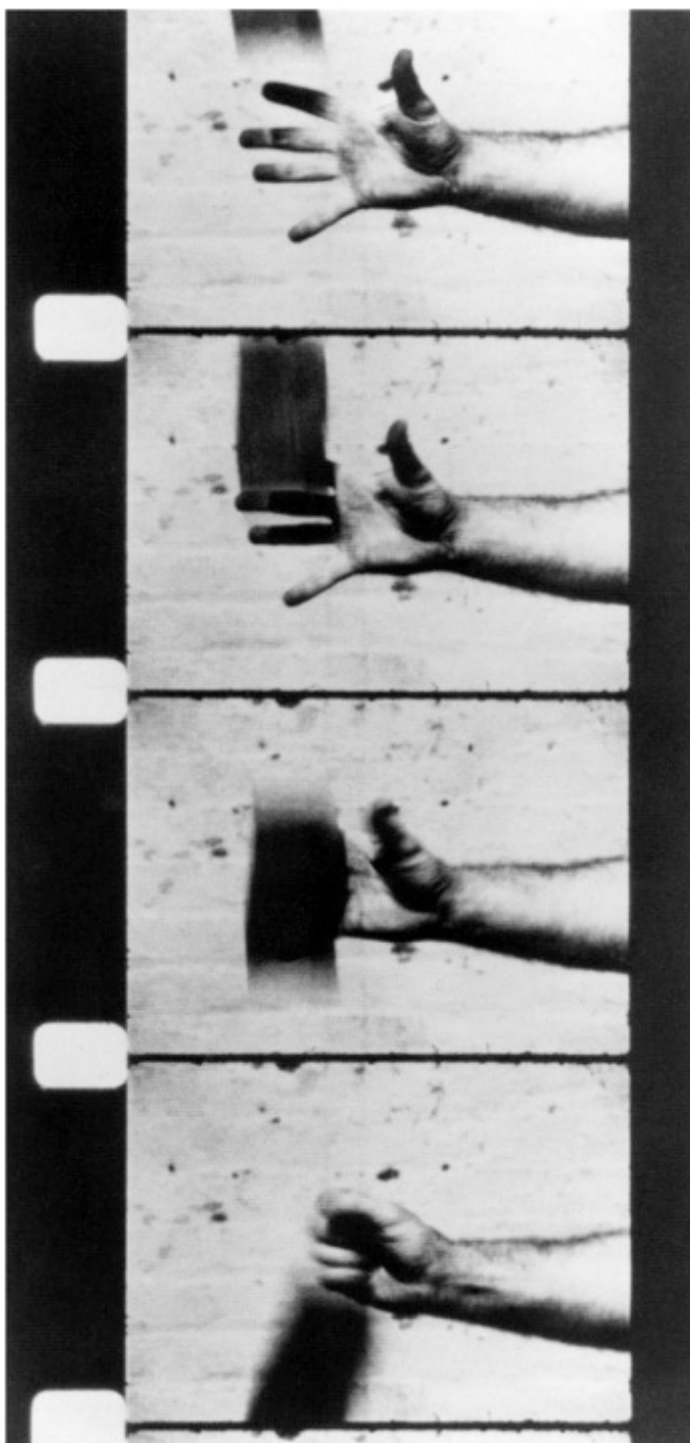


Fig. 49. Richard Serra, Mão agarrando chumbo, 1969. Filme, 3'.

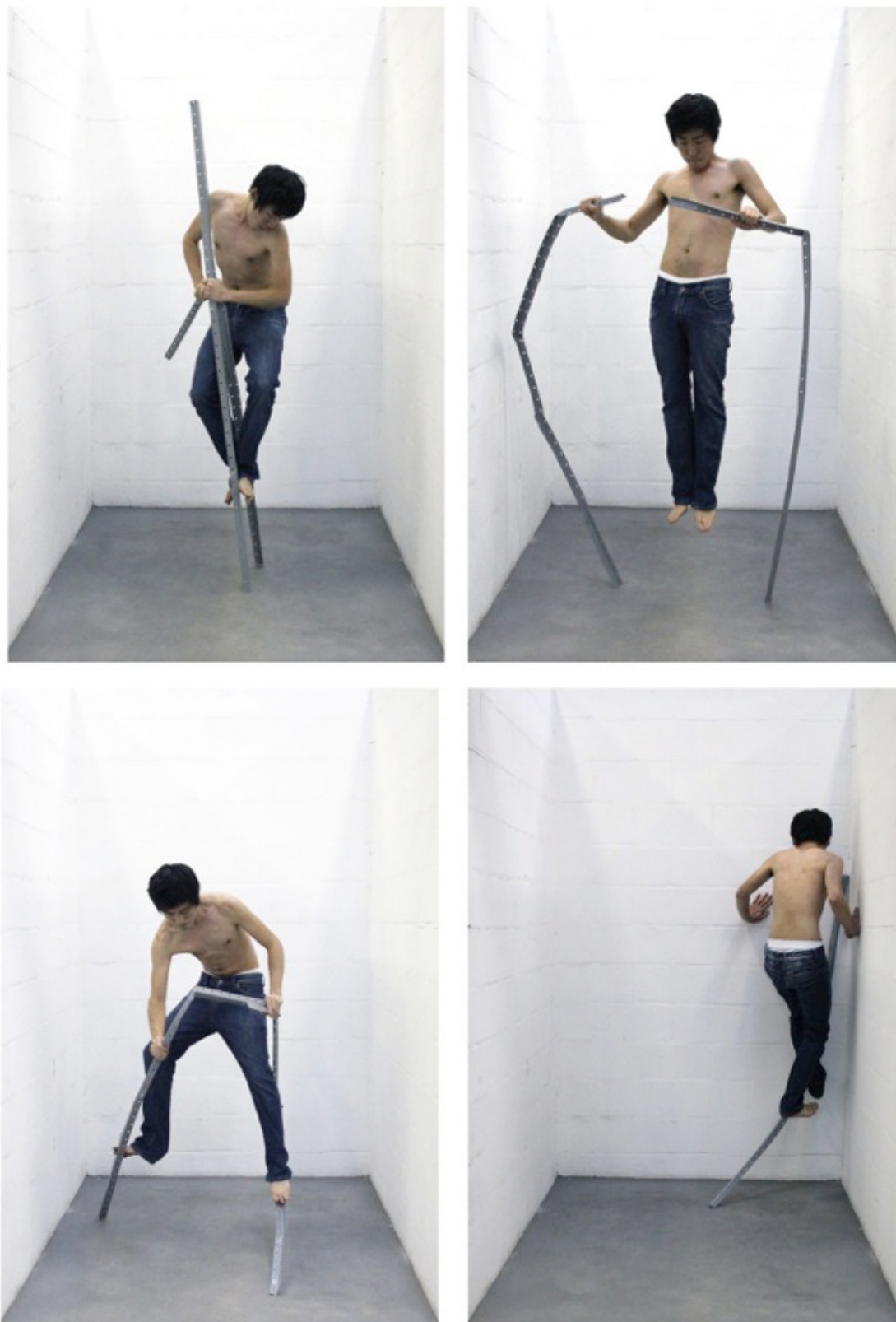


Fig. 50. Sem título (#3, 10, 2 e 9) (da série Esculturas de segundos), 2011.

Fotografia c-print. 62 x 42 cm (cada)

Essas séries de ações em *Esculturas de segundos* constituíram um léxico de formas e gestos, tal como um vocabulário de signos que poderiam formar sequências de atos e possibilidades de manipulação de novas formulações dessas estruturas. A apresentação dessas fotografias se dão sempre em sequências lado-a-lado como uma sugestão de encadeamento de ações.

Essa relação entre o ato escultórico e o encadeamento de ações foi elaborado por Serra em uma série de anotações elaboradas nas *Verb Lists* (fig.51), onde são registrados os seguintes procedimentos:

ROLAR
VINCAR
DOBRAR
ARMAZENAR
CURVAR
ENCURTAR
TORCER
TRANÇAR
MANCHAR



Fig. 51. Richard Serra, Lista de verbos, 1967-68.
 Grafite sobre papel, 2 folhas, 25,4 x 20,3 cm (cada).

Esses verbos compõe um núcleo gerador de formas nos trabalhos de Serra. Para Krauss, tal inventário funciona como “máquinas que, postas em funcionamento, têm a capacidade de construir um trabalho. (...) uma atitude especulativa com respeito aos procedimentos de elaboração”²⁸

Essa atitude generativa foi posta em movimento em uma série de trabalhos onde meu corpo é novamente utilizado como deflagrador de uma situação onde me estruturo em elementos arquitetônicos que envolvem o equilíbrio e a capacidade de se estabilizar nelas. Nas subseqüentes séries *Strike* (fig. 52) e *Atlante* (fig. 56) esse raciocínio é colocado em situações elementares da arquitetura, como cantos e batentes de porta. Em *Strike* é demonstrada a tentativa de me fixar no canto de uma parede. A gravidade e a pouca aderência da pele a parede eram fatores limitadores que impediam uma permanência e estabilidade na situação. Os poucos segundos que duravam essa ação eram fotografadas. Essa situação partiu da observação da série de obras *Contra-relevo* (fig.53) de Vladimir Tatlin (1885-1953), onde os planos que compõe a escultura são escorados nos cantos do espaço expositivo, reafirmando uma continuidade entre o espaço do mundo e da obra²⁹. Os planos que compõe o trabalho de Tatlin se apoiam no canto como forma de negar o ilusionismo da situação ao afirmar que as placas de ferro da obra estão dobradas devido a tensão exercida pelos cabos de aço que as suspendem e as estruturam entre as paredes. Essa projeção do plano para o espaço e a presença de um embate físico entre os materiais e o espaço também formam o núcleo central da série *Strike*, onde o tom monocromático da roupa é aplainado pela fotografia, criando planos suspensos entre as paredes e a pressão exercida para permanecer suspenso

²⁸ KRAUSS, Caminhos da escultura moderna. p.331.

²⁹ KRAUSS, Caminhos da escultura moderna. p.67.

resulta na tensão das partes do corpo que estão em contato direto com a superfície da parede.

A suspensão temporal do corpo através do registro fotográfico foi posto em relação ao ato de desenhar no espaço na série *Desenhos de segundos* (fig. 54). Onde em uma ponta de uma linha preta foi atada uma bola de borracha que é capaz de quicar muitas vezes e na outra ponta essa linha era segurada em uma de minhas mãos. O gesto de jogar a bola e fazê-la quicar nos cantos do espaço gerava um percurso para a linha percorrer, que a seguia conforme o trajeto que a bola havia feito. O gesto resultava num trajeto aleatório de formação do desenho da linha no espaço. A possibilidade da casualidade dentro de uma operação com limites restritos remete ao gesto de Marcel Duchamp em *3 Standard Stoppages* (fig. 55) dispõe três fios de barbante com 1 metro cada de forma aleatória. O resultante dessa operação são três réguas que representam o positivo da silhueta dos fios dispostos.

Na série *Atlante* (fig.56) o desdobramento da presença do meu corpo num elemento arquitetônico resultam na tentativa de me encaixar na estrutura rígida e geométrica que compõem o batente da porta. Essa junção no espaço entre uma forma orgânica (corpo) e um limite imposto pela geometria é acentuado pela oposição e a tentativa de me equilibrar nesse elemento arquitetônico. A forma final se assemelha as colunas antropomorfas que sustentavam o teto dos templos gregos: as figuras eram esculpidas sob os fustes, representando o deus Atlas, Titã condenado por Zeus a sustentar o firmamento do céu e a terra, evitando a colisão das duas forças cósmicas. A posição do corpo nas fotografias *Atlante* possuem os braços erguidos sob a cabeça, tal como suportando o peso da construção e “travando” a estrutura, mantendo-a estável e equilibrada.



Fig. 52. Strike #1, 6, 2 e 4 (para Tatlin), 2012.

Fotografia c-print, 62 x 42 cm.

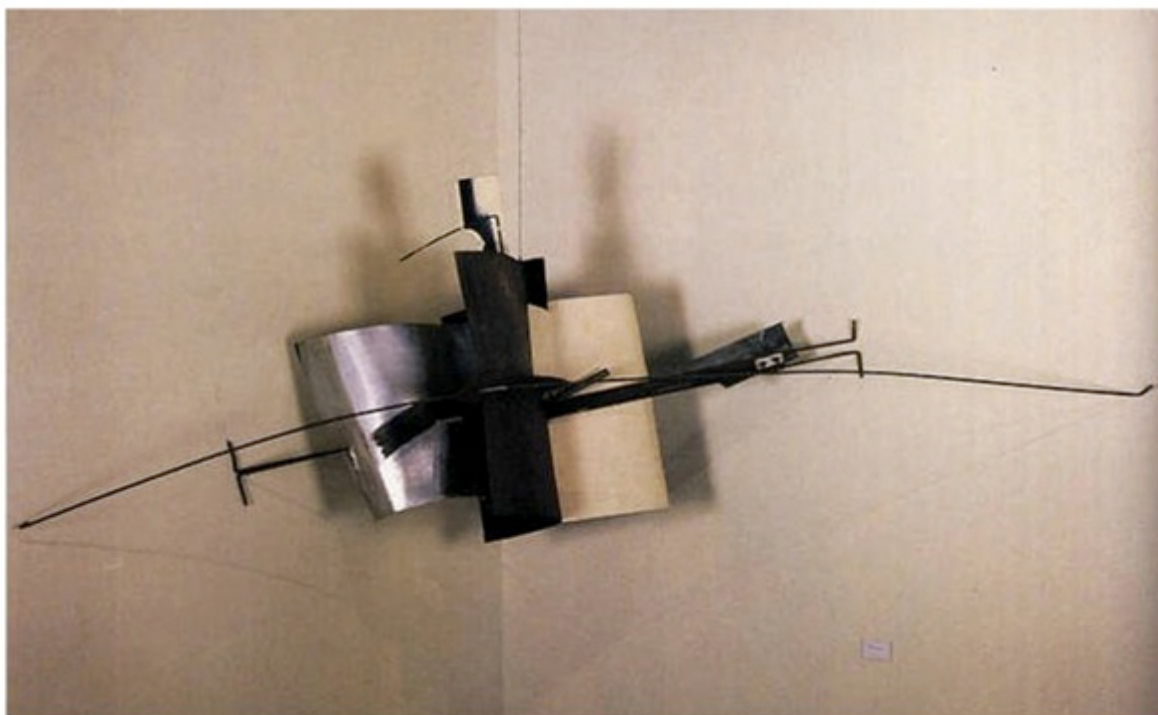


Fig. 53. Vladimir Tatlin, Relievo de canto, 1915.
Ferro, alumínio e arame. 78,7 x 152 x 76,2 cm.



Fig. 54. Sem título (da série Desenhos de segundos), 2011
Fotografia c-print. 62 x 42 cm (cada).



Fig. 55. Marcel Duchamp. Three standard stoppages, 1913-14.
Caixa de madeira, três linhas de algodão, vidro e três sarrafos de madeira.



Fig. 56. Atlante #1, 2 e 3, 2013. Fotografia c-print, 140 x 60 cm.

Para Bas Jan Ader (1942-1975) o equilíbrio e a tentativa de se estabilizar nas situações criadas são um tema recorrente em sua obra. A vulnerabilidade de seu corpo é acentuada pela constante ação da gravidade, como em *Broken Fall (Organic)* (fig.57), onde corpo do artista perde o equilíbrio sob um telhado ou num galho de árvore e cai. A queda, além de representar um limite físico da *performance*, é o momento de saída da cena, do fim inesperado da *mise-en-scène*.

Para Ader, essa relação com a força gravitacional se expande, adquirindo possibilidades literárias como: metáfora, alegoria e ironia. Esses elementos textuais são inseridos através de metáforas visuais e procedimentos de referencialidade. Ao citar Piet Mondrian (1872-1944), Ader reconstrói o rigoroso esquema espacial de horizontais e verticais e cores básicas do pintor no espaço, porém inserindo seu corpo como elemento estruturante e divisor dos planos nessa grade geométrica (fig. 58).

Nos títulos dos trabalhos de Ader há uma sistemática tentativa de obter controle sob a relação causa e efeito que a queda atinge em seu corpo. Suas obras da década de 1970 refletem uma sistemática tentativa de lidar com a queda e o erro.

Esse modelo narrativo de ausência de finalidades objetivas e falha sistemática é representativa na obra de Samuel Beckett (1906-1989), onde o impulso obsessivo dos personagens geram discursos que giram em falso, num movimento circular e de repetição que nunca avançam.

“Tente novamente. Falhar novamente. Melhor novamente. Ou melhor pior. Falhar pior novamente. Ainda pior novamente. Ainda pior novamente. Até doente para o bem. Atira-se para o bem. Ir para o bem. Se nem para o

bem. Bom e tudo.”³⁰

Nas peças *Esperando Godot* (1948) e no romance *Companhia* (1980) essas características são acentuadas pela circularidade das situações, evocando expectativas sociais e resultando em fracassos. As longas esperas e o silêncio das personagens são postas em rotinas repetitivas e obsessivas que também colocam no público essa expectativa de fuga dessas situações.



Fig. 57. Bas Jan Ader. Broken Fall (organic), 1971.

Filme 16mm, 1'44".

³⁰ BECKETT, Samuel. *Companhia e Outros textos*. São Paulo: Editora Globo Livros, 2012. p.112.



Fig. 58. Bas Jan Ader. On the road to a New Neoplasticism,
Westkapelle Holland IV, 1971.
Fotografia c-print.

4. PERFORMATIVIDADE ESPECULAR E AÇÕES EM VÍDEO (2011-2013).

Os trabalhos seguintes consistem no registro da própria ação como o trabalho, não somente um momento temporal específico. São registros em vídeo onde executo uma ação de empilhamento de uma série de objetos com intuito de escalá-los para saída do enquadramento. São situações executadas rapidamente, onde priorizo o uso de objetos que possibilitam um encaixe entre as partes e uma maior resistência em seu uso e o encadeamento de gestos e ações.

Em *Sem título (Cavaletes)* (fig.59) esse procedimento é levado adiante, onde coloco uma série de cavaletes empilhados no canto da sala. Devido a abertura do teto nos ateliês da Unesp, o vídeo registra a saída de cena através de uma forma inusitada, ao escalar as pilhas de cavaletes e atravessar onde supostamente terminaria o teto. Em *Coluna infinita (para Brancusi)* (fig.60) esse mesmo procedimento é explorado ao empilhar uma série de bancos alternadamente. A forma final da estrutura de bancos se assemelhava com a escultura de Brancusi (fig. 61), composta de módulos empilhados e repetidos inúmeras vezes. Ao final, eu realizava o mesmo procedimento de fuga, através da abertura da face superior do teto.

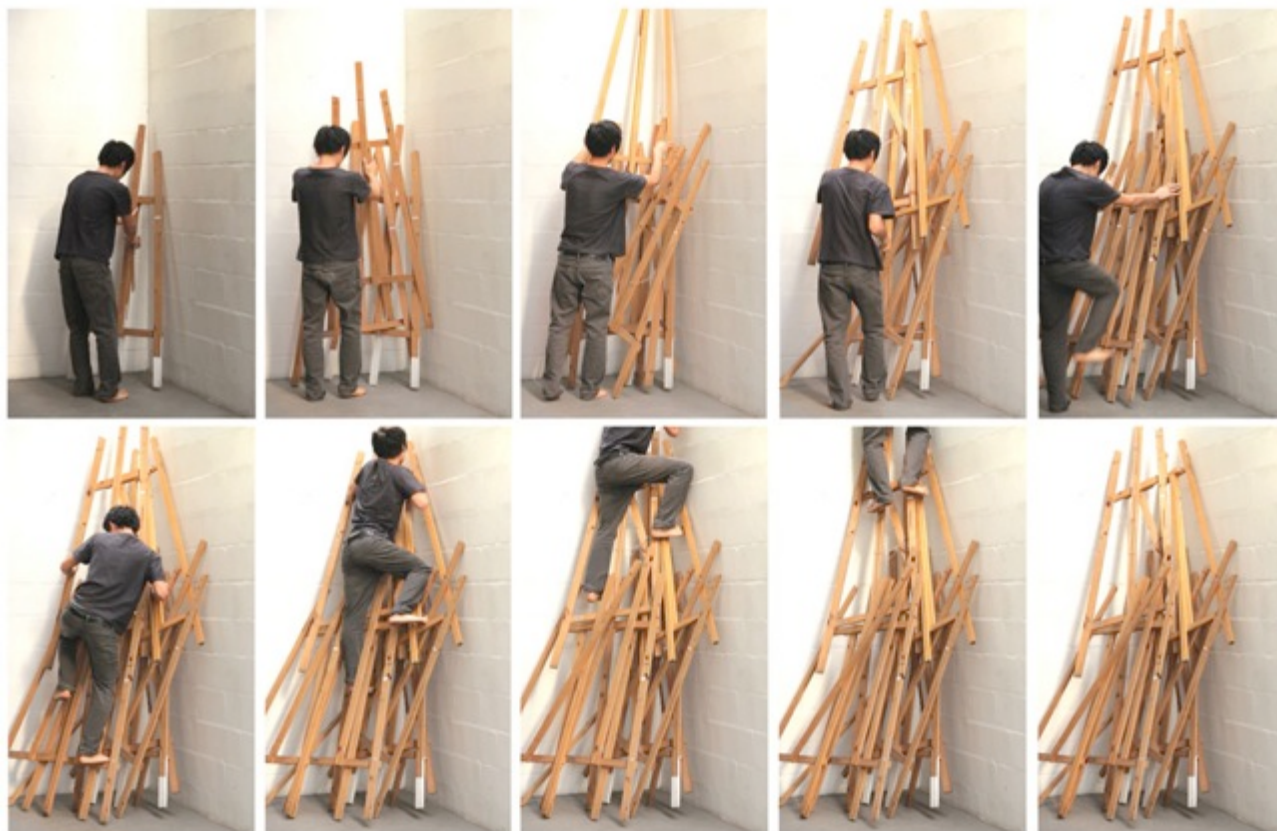


Fig. 59. Sem título (Cavaletes) 2011. Vídeo, 2'45"



Fig. 60. Coluna infinita (para Brancusi), 2012. Vídeo, 6'47".

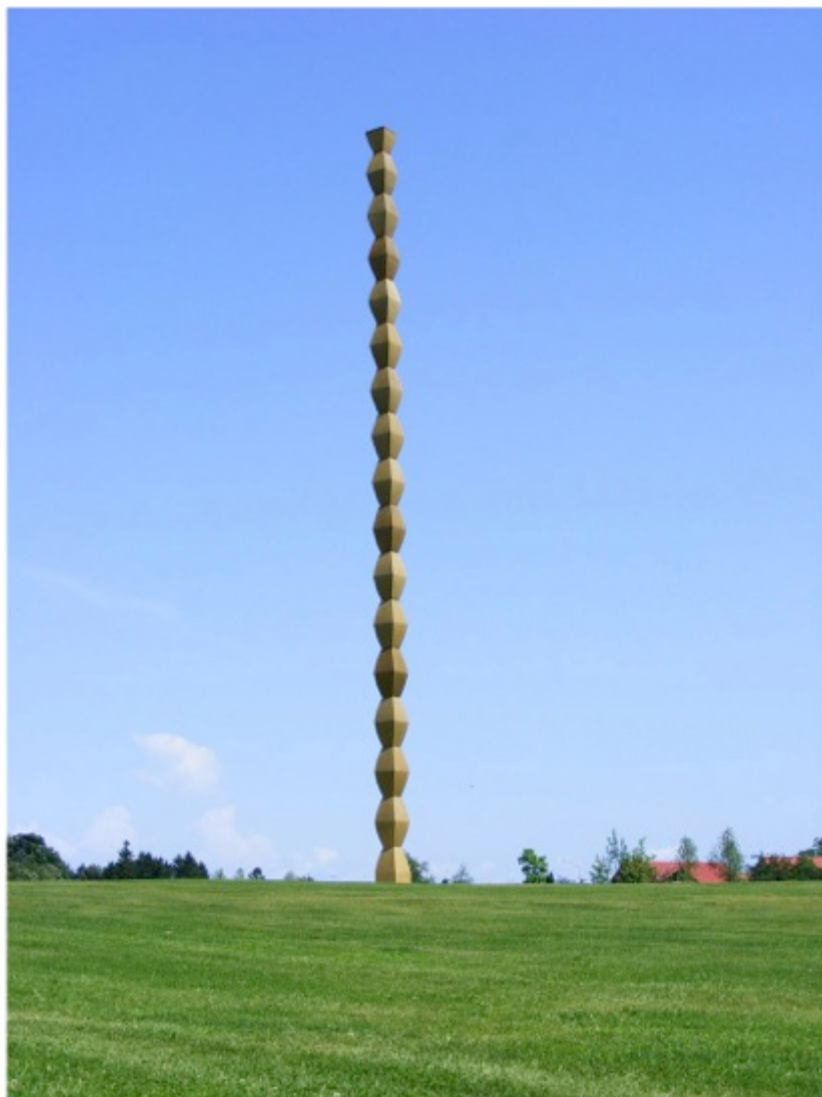


Fig. 61. Constantin Brancusi. Coluna infinita, 1938. Ferro fundido, 30m.

Em *Mesas (#1 e #2)* (fig.62), ocorre o deslocamento do corpo sob mesas transpostas na posição vertical dentro de um espaço com profundidade e largura limitadas. Esse exercício de deslocamento dentro dos vazios das estruturas da mesas é feito até o esgotamento das possibilidades de transpassar entre os vãos que compõem as mesas.



Fig. 62. Mesas #1, 2012. Vídeo, 2'30".

Mesas #2, 2012. Vídeo, 2'30".

O caráter processual da construção do movimento e da cena nos vídeos é evidenciado em *Caminhada (Amarelos)* (fig.63) e *Caminhada (Corrimão)* (fig.64) onde ocorrem tentativas de me equilibrar sob as estruturas e obstáculos do ambiente urbano. O percurso é determinado pelos limites físicos e as possibilidades de atuação estabelecidas pelas características do local. Em *Amarelos*, a intenção era criar uma regra interna e executá-la como num jogo. O resultado foi buscar me equilibrar sob um bloqueio de trânsito de carros em uma viela e pisar somente nas faixas amarelas dessa estrutura de metal. O fim desse exercício foi a queda mais intensa no chão, me impossibilitando de me colocar sobre a estrutura novamente devido a dor causada pela queda. Em *Corrimão*, o núcleo gerador é semelhante ao trabalho descrito anteriormente: era colocar meu corpo em movimento e equilibrar sobre o corrimão da escada de emergência e atravessar os cinco andares do prédio do Instituto de Artes da Unesp.

Essa repetição de gestos nos vídeos tornou-se o foco nas obras *Wall floor* (fig.65), *Quique #1* (fig.66) e *Quique #2* (fig.67) onde o *looping* programado cria uma repetição de um fragmento temporal e o prolonga sem um limite determinado. O som torna-se um elemento importante dessa repetição, através da batida ritmada e de tempo regular, ela controla a experiência temporal de fruição, reiterando o efeito do *looping* numa circularidade hipnótica.

Em *Fúria centrípeta* (fig.68) o limite temporal e espacial é imposto pela extensão do lugar, que estabelece o limite da extensão do barbante e o campo de atuação do gesto. Numa ponta do barbante um prego é preso ao chão e um pedaço de carvão é atado a outra. Ao tencionar a linha, passo a utilizá-la como um compasso e a cada volta, uma rotação na corda em torno do carvão diminuía a sua extensão e conseqüentemente o raio do círculo. Essa paralaxe da linha promove o

deslocamento gradual para dentro da forma, até alcançar o centro. O resultado foi um desenho de forma circular, de sucessivas linhas concêntricas, numa relação paradoxal de aumento da extensão do desenho e encurtamento da forma.

Esse caráter performático do ato de desenhar também foi colocado por Marina Abramovic e Ulay (1946/1943) ao percorrer em círculos em um carro por 16 horas ininterruptas em uma praça (fig.69). O desgaste dos pneus nessa ação resultou em um desenho circular marcado pelas repetidas voltas executadas no mesmo lugar. De forma atenta ao espaço e com o resquício da água parada resultante na superfície irregular do asfalto, Gabriel Orozco (1962) criou desenhos feitos de água, puxando de uma poça para a outra, num movimento circular para ligar as duas superfícies de água (fig.70).



Fig. 63. Caminhada (Amarelos), 2012. Vídeo, 8'40"

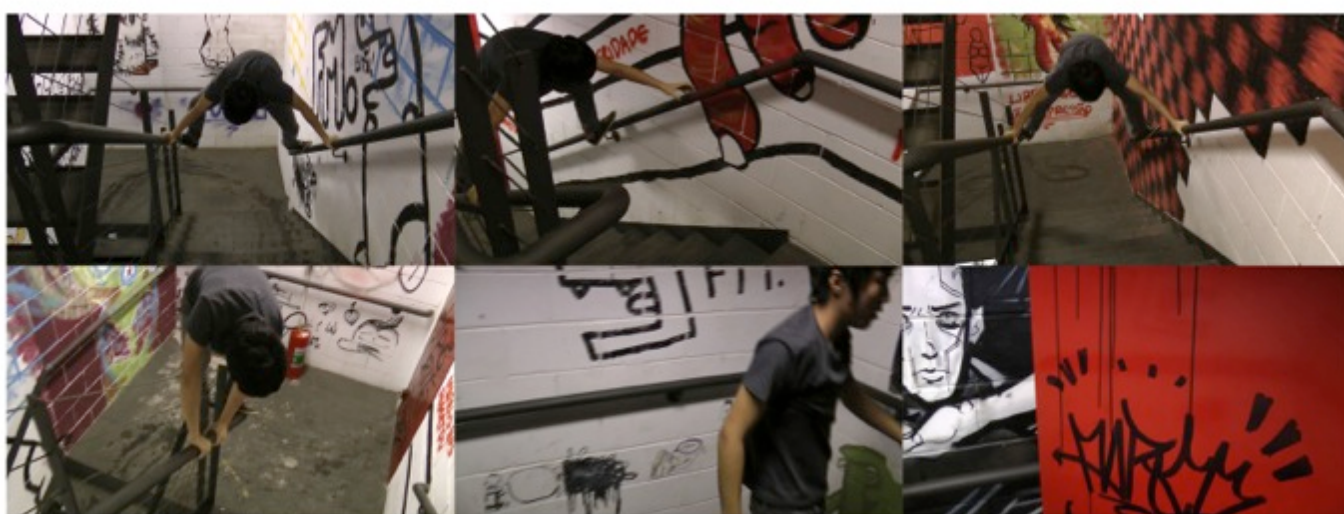


Fig. 64. Caminhada (Corrimão), 2013. Vídeo, 4'40"

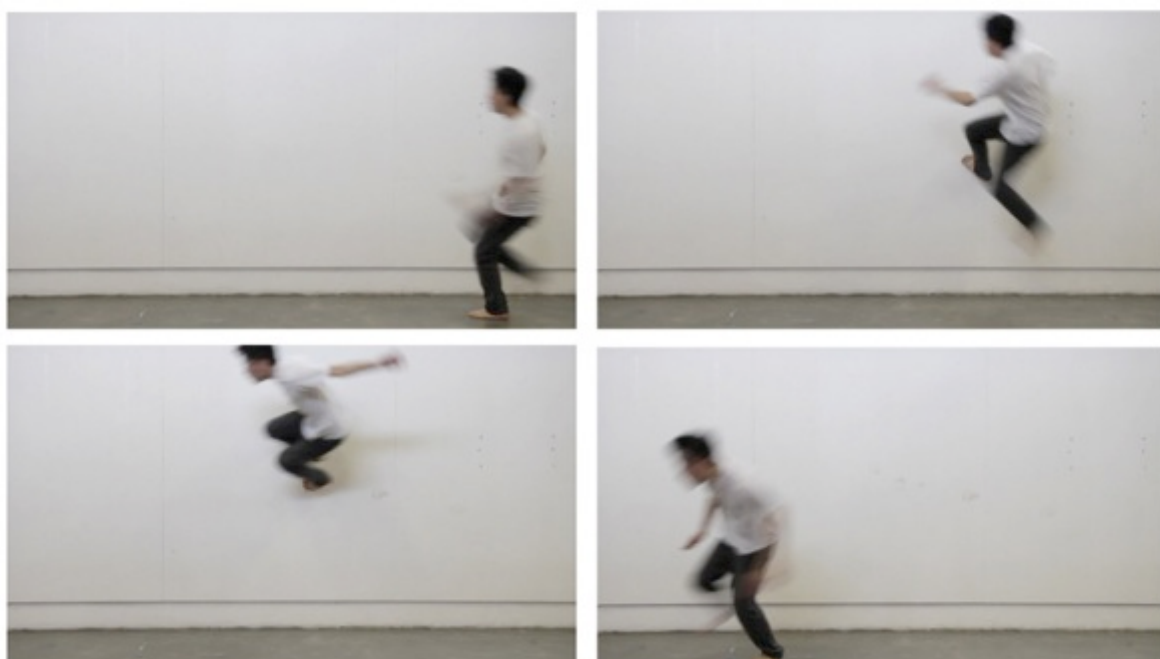


Fig. 65. Wall floor, 2011. Vídeo em looping.

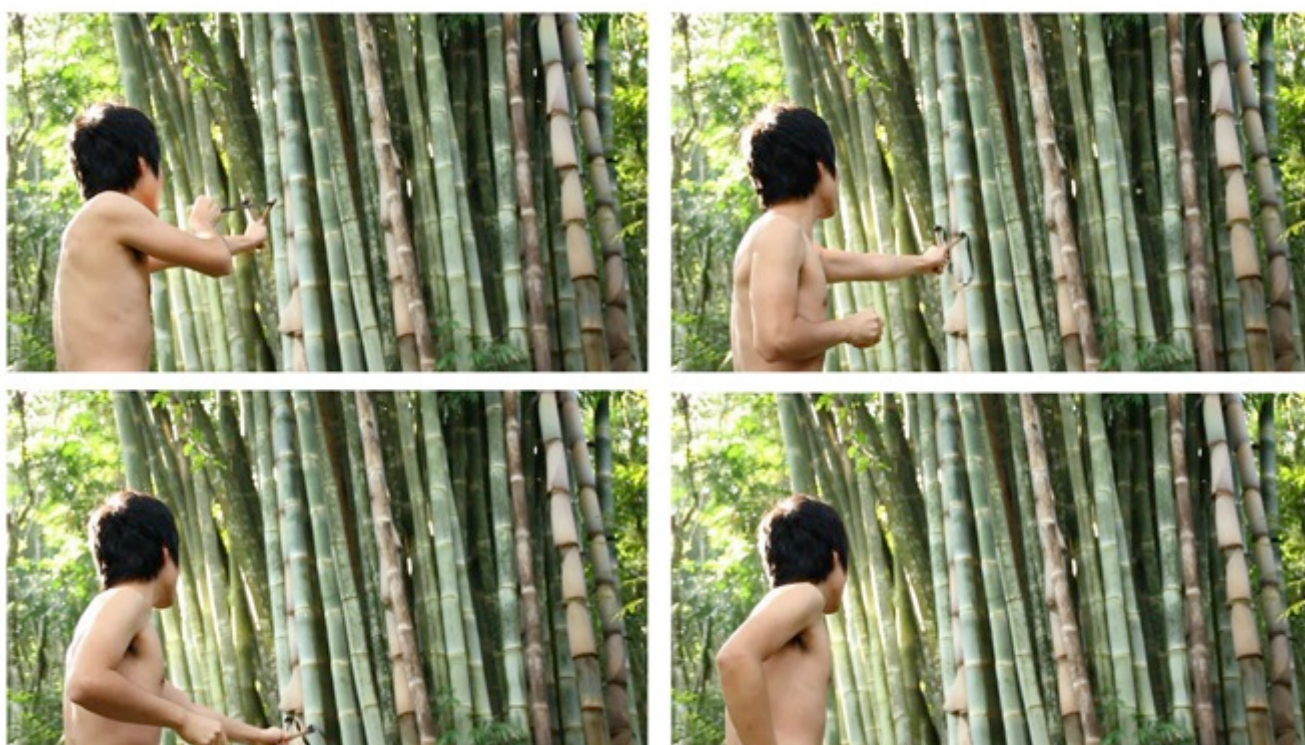


Fig. 66. Quique #2, 2012. Vídeo em looping.

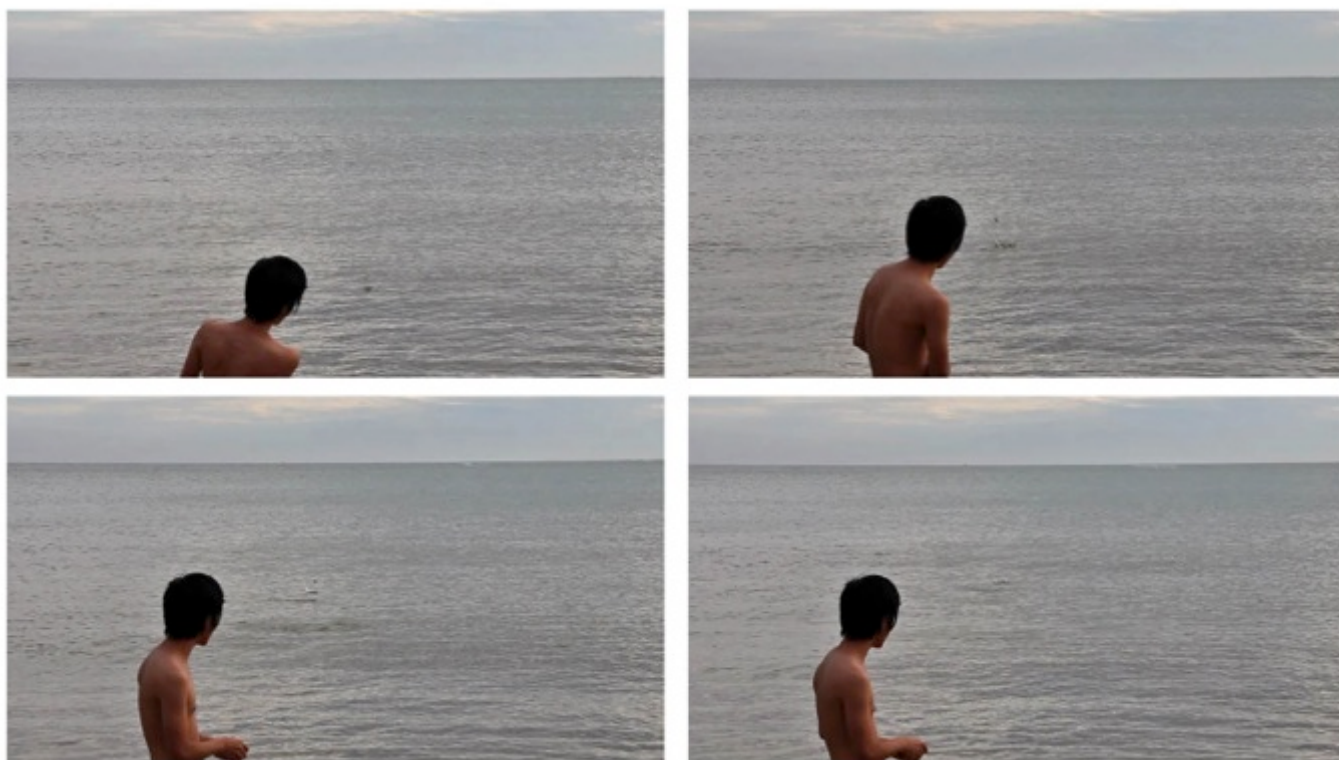


Fig. 67. Quique #1, 2011. Vídeo, 38".



Fig. 68. Fúria centrípeta, 2012. Vídeo, 5'10".

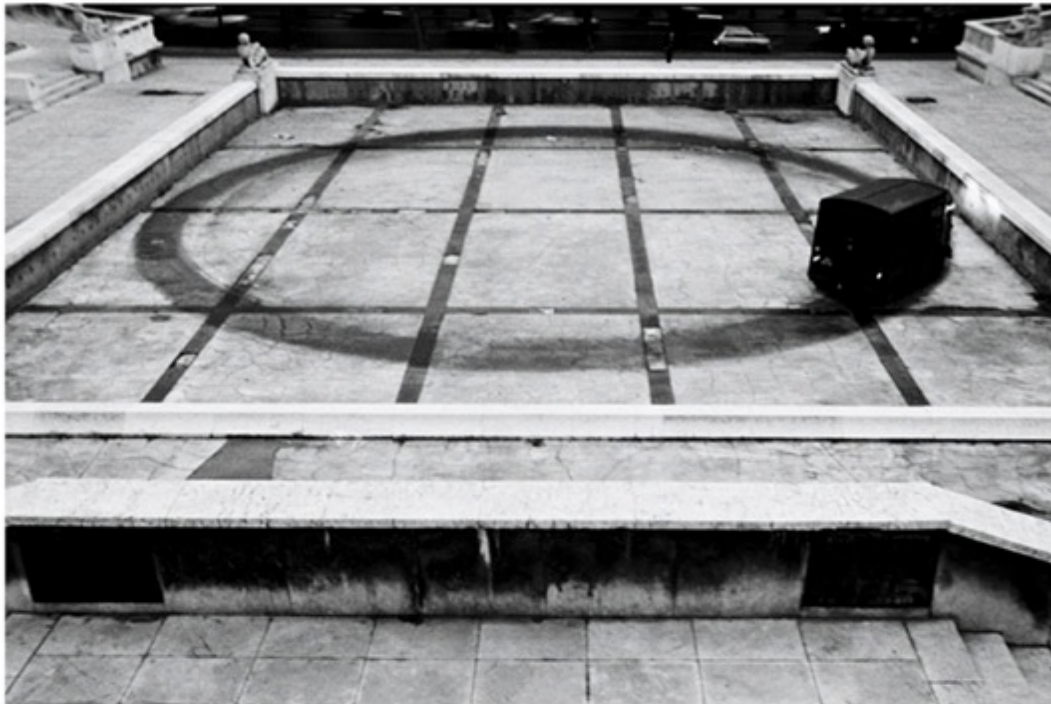


Fig. 69. Marina Abramovic & Ulay, Relation in movement, 1977.

Performance, 16 horas.

Fig. 70. Gabriel Orozco, Extension of reflection, 1992.

Fotografia c-print.

4.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O VÍDEO NA ARTE CONTEMPORÂNEA.

A utilização do vídeo na arte contemporânea esteve atrelado à popularização da televisão e ao desenvolvimento da tecnologia de tubos de raios catódicos na década de 1960 nos EUA³¹. Esses fatores permitiram um acesso mais fácil a esse material e a exploração desse dispositivo pelos artistas³². Nam June Paik (1932-2006) submetia o aparelho a experimentos que envolviam sua desconstrução, remontagem e destruição dos dispositivos que envolviam a produção e transmissão de imagens. Tal como a manipulação das linhas constitutivas da imagem da TV utilizando um ímã, ou na obra *Participation TV* (fig.71) de 1969, onde o espectador poderia modificar a imagem resultante ao emitir um som no microfone, combinando os dispositivos do vídeo e a *performance*.

Essa relação processual investigativa que o vídeo indagava nos anos 1960 estava atrelada às propriedades do *medium* e menos na sua relação objetual. O cinema estrutural de Michael Snow (1929) focava sobretudo nas características formais e materiais do filme, a captação e edição da imagem. No filme *Back and Forth* (<--->) (fig.72) de 1969, Snow explorou a captação do movimento de ir e voltar da câmera que ele manipulava, com diferentes velocidades e poucas variações da mesma ação, resultando em imagens com diferenças sutis.

³¹ MACHADO, Arlindo. Arte do vídeo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 20.

³² O vídeo, é a produção de uma imagem eletrônica, uma tradução de um campo visual para estímulos de sinais elétricos para pontos de luz que preenchem a tela de forma entrelaçada (o mecanismo de varredura é contínuo, constituído de dois campos: um traça as linhas pares e o outro, as ímpares); diferindo do processo do cinema, composto por uma série de fotogramas que compõe o sintagma filmico). Por ser produzida usando sinais de energia elétrica, isso resulta na subdivisão da imagem em uma série de linhas de retícula que são varridas por feixes de elétrons a velocidade de cinquenta a sessenta campos por segundo, e resultando em vinte e cinco a trinta imagens completas por segundos. Para Machado, o vídeo é uma mídia que opera com o movimento, diferente do cinema, constituído por uma sucessão de fotogramas fixos. Como comparação ele estabelece a situação de uma câmera de cinema ao efetuar um movimento brusco (chicote), resultando no efeito de trepidação ou flicagem. No vídeo, ao efetuar esse movimento, a câmera realiza um movimento sincronizadamente oposto através da varredura e suporte fotoconduto, estabilizando a imagem.



Fig. 71. Nam June Paik, Participation TV, 1963.
TV, microfone, amplificador.

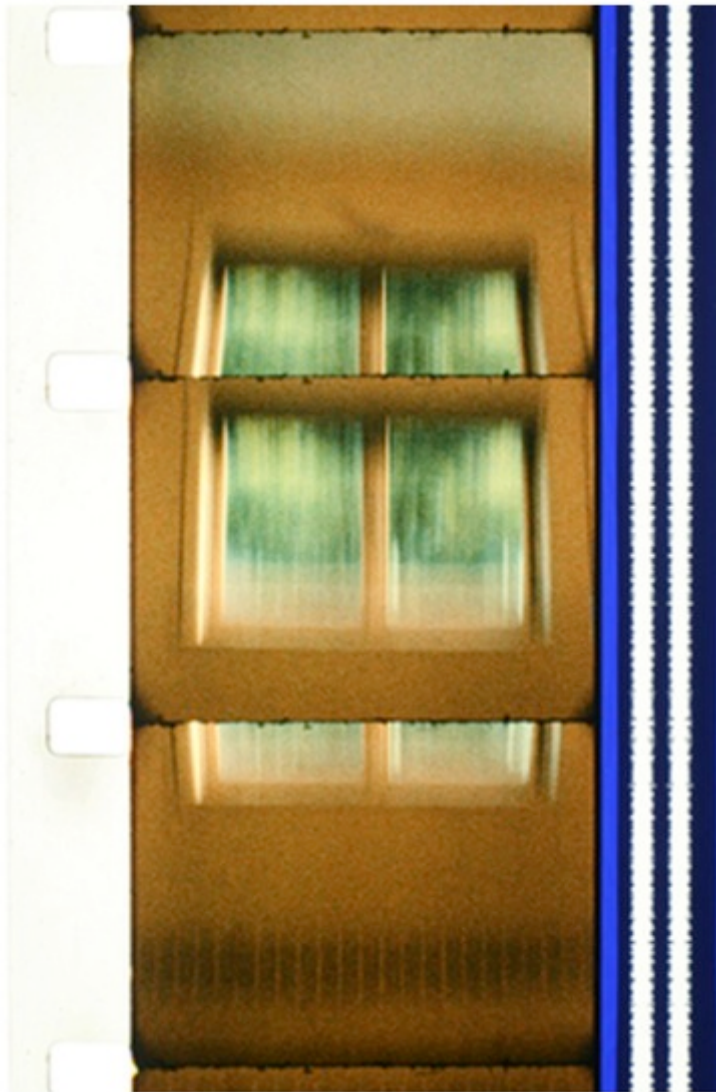


Fig. 72. Michael Snow, Back and Forth (<---->), 1969. Filme, 52'.

Esse caráter de auto-envolvimento do artista com a utilização dos mecanismos eletrônicos do equipamento relacionam estratégias que, segundo Rosalind Krauss abordam um projeto psicanalítico sobre a reflexividade do *self*³³. As fronteiras tornam-se borradas na distinção entre sujeito e obra, ação e objeto com a *videoarte*. Para Krauss, o vídeo se insere dentro de uma situação psicológica que se sobrepõe a seu meio físico, operando no encapsulamento de um objeto externo, o outro ou o próprio artista. O espelhamento do objeto no vídeo resulta no deslocamento do *self*, na transformação do performer em outro, espelho e objeto. A cisão do performer (*self*) é duplicada pela reflexão especular e o *feedback* sincrônico próprio do *medium*. Esse procedimento de espelhamento é um movimento em direção a um conteúdo externalizante; enquanto a reflexividade é uma estratégia de localização interna, psicologizante. A reflexão-especular é um modo de apropriar e borrar as barreiras entre o assunto e objeto, tal como na imagem, ao colocar espelhos frente a frente em paredes opostas, resultando na compressão do espaço real entre eles através da multiplicação dos espaços internos.

Esse traço narcísico presente no vídeo é afirmado pelo *feedback* circular inerente a sua linguagem, resultando num instrumento de dupla repressão, onde a consciência de temporalidade e a separação entre sujeito e objeto estão simultaneamente e completamente submersas. Para Krauss, essa submersão envolve o espectador, levando a um espaço suspenso do narcisismo, onde há uma

³³ A primeira concepção de Sigmund Freud (1856-1939) para a função do *self* é descrita como essencialmente inibidora, bloqueando a passagem do fluxo de excitação quando estiver atrelado ao sofrimento. O esquema freudiano é descrito como neurônico, cujo *self* facilita a contenção do escoamento das excitações, alternando o estado de dispersão das excitações para um estado de integração. Quando a excitação atinge o neurônio ela distribui-se através de sinapses (Freud denominou de barreiras de contato, ou ponto de ligações entre os neurônios), que oferecem menor resistência em direção a descarga motora. O *self* é descrito essencialmente como uma organização neural, responsável pela repetição de experiências de prazer ou dor. O segundo momento da pesquisa de Freud interliga três conceitos do *self* que aprofundam a questão: o narcisismo primário (estruturante), o secundário (defesa) e a identificação e diferenciação dos componentes ideais constituintes do *self*. Criando uma ligação da ação psíquica com a sexualidade, descartando a ideia do *self* não ser apenas uma passagem da libido, mas o lugar de uma estase e permanente investimento desta. O narcisismo primário constitui a primeira instância para a resolução do autoerotismo, o narcisismo e a escolha do objeto de desejo.

condição fixa de uma frustração perpétua, tal como uma clausura ³⁴.

Diferentemente do filme, o vídeo possui um *feedback* instantâneo, como num circuito fechado de câmera, cujo monitor pode reproduzir simultaneamente a imagem captada durante a transmissão. O *playback* da imagem pode ser visualizada no ato que esta ainda está sendo gravada, possibilitando que a imagem possa ser corrigida na própria tomada sendo executada. O enquadramento da câmera pode ser corrigido durante o registro, tal como um espelho que pode ser alterado para melhor refletir a imagem, onde a imagem acontece de forma simultânea a sua própria enunciação.

Esse *feedback* instantâneo atraiu a atenção de artistas envolvidos na relação processual de formulação do objeto e nas propostas de *performance* e *body art* como uma resposta para a noção de presença e simultaneidade na obra de arte. O artista norte-americano Vito Acconci (1940) realizou em 1971 o vídeo *Centers* (fig.73), que consiste em seu braço esticado e apontando para o centro da tela por 20 minutos. Os constantes desvios de seu gesto se dão devido ao cansaço de seu braço sustentar tal posição pelo longo período de tempo. A simplicidade da *mise-en-scène* nessa situação para Krauss tem uma relação especular. O ato de auto-observação de Acconci e sua imagem projetada duplicada gera uma “condição mais psicológica do que física (...) como constituinte de seu *medium*” ³⁵. A projeção e recepção simultâneas da imagem no vídeo, possui um paralelo com a *psique*

³⁴ No processo psicanalítico de análise existe a intenção de interromper o poder fascinador do espelho, delegando ao paciente a percepção da diferença entre sua subjetividade vivida e as projeções fantasiosas de si mesmo como objeto. Para Jacques Lacan (1901-1981) o projeto terapêutico coloca o paciente pelo método da reflexividade e libertá-lo da “estátua” de seu self refletido e redescobre o tempo real de sua própria história. Ocorre a troca da atemporalidade da repetição pela temporalidade da mudança, propondo recuperar seu ser em termos de sua história real.

³⁵ KRAUSS, Rosalind. “Video: the aesthetics of narcissism”, October n. 1. Cambridge: MIT Press, 1976.

humana, como canal que prioriza a temporalidade em detrimento de sua fisicalidade. O auto-encapsulamento do corpo e a *psique* em seu processo de auto-envolvimento no vídeo pode ser visto em Boomerang, de 1974 (fig.74) de Richard Serra, em que filma a artista Nancy Holt (1934-2014) utilizando um *headset* que retransmite com atraso a locução da artista. Holt narra como a interferência do *feedback* proporciona no seu pensamento e a fala. Sua descrição da situação é constantemente interrompida pela falta de sincronismo, fazendo-a repetir várias vezes a mesma palavra ou o final da frase. Holt descreve a situação como “uma reflexão-especular...de modo que estou envolvida por mim, e minha mente me envolve...não há escapatória”. Essa prisão descrita pela artista e um constante revolvimento de tempo presente e passado e uma imagem contínua de resposta aos estímulos dados por ele mesmo é encontrado na obra de Bruce Nauman (1941).



Fig. 73. Vito Acconci, *Centers*, 1971. Video, 22'28".



Fig. 74. Richard Serra e Nancy Holt, Boomerang, 1974. Vídeo, 10'26".

Nauman realizou uma série de *performance* filmadas entre 1967-68 em seu estúdio onde ele aparece sozinho executando movimentos simples repetitivamente até seu limite físico. As instruções das operações são descritas nos títulos das obras, tais como *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*; *Bouncing two balls between floor and ceiling with changing rhythms*; *Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio* (fig.75-78). Os gestos nas *performances* são repetidas exaustivamente durante longos períodos (os registros têm duração de 60 minutos), o que geravam movimentos involuntários, quedas e mudanças não programadas devido ao cansaço do artista durante as ações. O acaso e o acidente se tornavam pequenos desvios dentro dos gestos rigidamente programados e estruturados previamente por Nauman.

A obra criada em tempo real, a repetição dos gestos, a circularidade na forma apresentada, o *replay* e o *loop*, são características estruturais próprias do vídeo. Segundo Machado, esse caráter processual também está atrelada a especificidade do vídeo, “onde o espectador traz a tona o processo constitutivo da imagem”³⁶.

³⁶ MACHADO, Arlindo. p. 61.1988.



Fig. 75. Bruce Nauman, Bouncing two balls between the floor and ceiling with changing rhythms, 1967-68.

Filme 16mm transferido para vídeo. 10'.

Fig. 76. Bruce Nauman, Playing a note on the violin while I walk around the studio, 1967-68.

Filme 16mm transferido para vídeo. 10'.

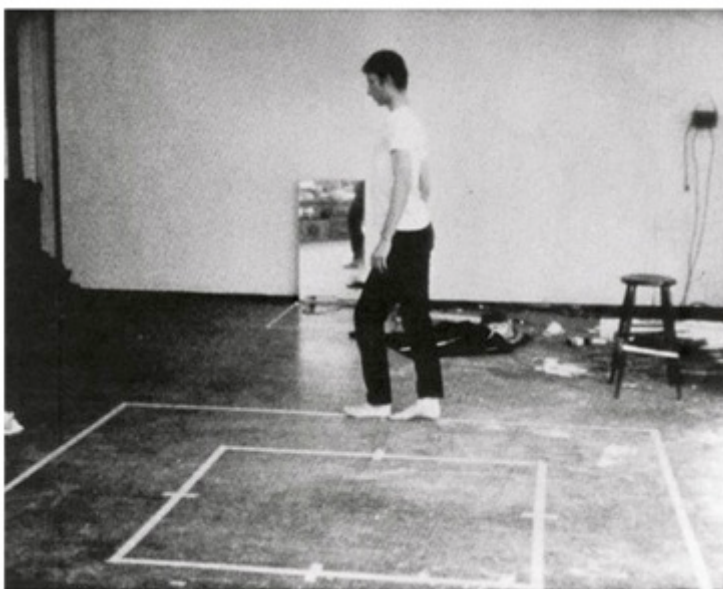


Fig. 77. Bruce Nauman, Slow angle walk (Beckett walk), 1968.

Betacam SP. 60'

Fig. 78. Bruce Nauman. Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square, 1967-68.

Filme 16mm transferido para vídeo. 10'.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A presente pesquisa foi feita por uma dupla combinação de atitudes: a realização das obras e um cruzamento de referências e artistas visuais que possuíam alguma afinidade com determinado aspecto que estava em processo na produção.

O trajeto percorrido entre os trabalhos de 2009 a 2014 possuem uma diversidade de suportes e linguagens, havendo uma resolução e apresentação diferente para cada período relatado. Os atravessamentos que cada obra possui com a história da arte e outros artistas pode ser feito por meio de uma leitura do movimento minimalista e o pós-minimalismo, até trajetórias que estão mais próximas geográfica e historicamente, como o movimento neoconcreto.

A velocidade e mudanças ocorridas nesse período dos trabalhos analisados reagem à minha linha de pensamento e às diversas referências de artistas e soluções possíveis que um determinado material ou linguagem me propiciavam. Essa condição de pesquisa me revelou um lugar fecundo, permitindo um processo de reflexão crítica mais aprofundada de minha produção.

BIBLIOGRAFIA:

LIVROS:

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2009.

CANTON, Katia. *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. – (Coleção temas da arte contemporânea)

_____. *Espaço e lugar*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. – (Coleção temas da arte contemporânea)

DANTO, Arthur. *A Transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2010.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. São Paulo: Editora Papirus, 1999.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. “Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism”. London: Thames & Hudson, 2005.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden: Blackwell Publishing, 2003.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *O fotográfico*. São Paulo: Editora Gustavo Gil, 2002.

KRAYNAK, Janet (ed.). *Please pay attention please: Bruce Nauman’s words – Writings and interviews*. Cambridge: MIT Press, 2005.

MACHADO, Arlindo. *Arte do video*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção, São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. O olho e o espírito, São Paulo: Cosac Naify, 2004.

NAVES, Rodrigo. O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SYLVESTER, David. Sobre arte moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.). The Collected Writings. Los Angeles: University of California Press, 1996.

TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. São Paulo: Cosac Naify edições, 2001.

WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles; BUENO, Tomás Rosa (trad.). "Modernismo em disputa: A arte desde os anos quarenta". São Paulo: Cosac Naify, 1998.

ARTIGOS:

KRAUSS, Rosalind. "Video: the aesthetics of narcissism", October n. 1. Cambridge: MIT Press, 1976.

_____. "Notes on the Index: Seventies Art in America", October n.3. Cambridge: MIT Press, 1977.

_____. "LeWitt in Progress". October n.6. Cambridge: MIT Press, 1986.

_____. "The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths". Cambridge: MIT Press, 1985.

IMAGENS UTILIZADAS:

Figura 1 – André Terayama. Natureza-morta com maçã e pote, 2009. Elaborado pelo autor.

Figura 2 – André Terayama. Natureza-morta com potes e garrafa, 2009. Elaborado pelo autor.

Figura 3 – André Terayama. Natureza-morta com maçã e garrafas, 2009. Elaborado pelo autor.

Figura 4 - Natureza-morta com maçã e garrafa, 2009. Elaborado pelo autor.

Figura 5 – Giorgio Morandi. Natureza-morta, 1960. Disponível em: <
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/morandi-still-life-t13636>>. Acesso em: 22 abril de 2014.

Figura 6 – Robert Ryman. Sem título, 1961. Disponível em: <
http://www.saatchigallery.com/aipe/imgs/ryman/CS02_0024_Ryman_OH_GCR.jpg>. Acesso em: abril de 2014.

Figura 7 – Armando Reverón. El árbol, 1933. Disponível em: <
<https://painttube.files.wordpress.com/2011/03/reveron.jpg>>. Acesso em: 13 abril de 2014.

Figura 8 – André Terayama. Sem título (Pintura-objeto #1), 2010. Elaborado pelo autor.

Figura 9 – André Terayama. Sem título (Pintura-objeto #2), 2010. Elaborado pelo autor.

Figura 10 – André Terayama. Sem título (Pintura-objeto #4 e #5), 2010. Elaborado pelo autor.

Figura 11 – André Terayama. Vista da exposição 'Corpo de pintura' realizada na ABRA Vila Mariana em outubro de 2010. Elaborado pelo autor. Elaborado pelo autor.

Figura 12 – André Terayama. Série Taquinhos, 2010. Elaborado pelo autor.

Figura 13 – André Terayama. Sem título (carretéis), 2010. Elaborado pelo autor.

Figura 14 – André Terayama. Sem título (taquinhos), 2010. Elaborado pelo autor.

Figura 15 – André Terayama. Sem título (parênteses), 2010. Elaborado pelo autor.

Figura 16 – André Terayama. Vista da exposição 'Corpo de pintura'. Elaborado pelo autor.

Figura 17 – Donald Judd. Sem título 85-20, 1985. Disponível em: <
<http://farticulate.files.wordpress.com/2010/12/donald-judd-sculpture3.jpg>>. Acesso
 em: 12 abril de 2014.

Figura 18 – Willys de Castro. Pluriobjeto, 1967-71. Disponível em: <
http://3.bp.blogspot.com/_FI1RVoPQ3WM/TGJNPON6EGI/AAAAAAAAAS8/zPHkMHRaFis/s1600/Pluriobjeto_WC_1967-71.jpg>. Acesso em: 16 abril de 2014.

Figura 19 – Sérgio Sister. Caixa 192D, 2011. Disponível em: <
[http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-
 pt/upload/produtos/Cat%C3%A1logoSergioSister.jpg](http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/upload/produtos/Cat%C3%A1logoSergioSister.jpg)>. Acesso em: 24 março de
 2014.

Figura 20 – Frank Stella. O casamento da razão e a sordidez II, 1959. Disponível
 em: < [http://www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/07/Frank-
 Stella.-The-Marriage-of-Reason-and-Squalor-II-469x320.jpg](http://www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/07/Frank-Stella.-The-Marriage-of-Reason-and-Squalor-II-469x320.jpg)>. Acesso em: 13 abril
 de 2014.

Figura 21 – Robert Morris. Sem título (Vigas em L), 1965. FOSTER, Hal. 2005. p.
 494.

Figura 22 – Robert Morris. Sem título, 1965. Disponível em: <
http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01532_10.jpg>. Acesso em: 13 abril
 de 2014.

Figura 23 – Robert Morris. Sem título, 1967. KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da
 escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 320.

Figura 24 – Robert Morris. Sem título, 1965-66. Disponível em: <
[http://66.195.106.23/teacherpackets/teachingpackets/tp/contemp/Images/RobertM.jp
 g](http://66.195.106.23/teacherpackets/teachingpackets/tp/contemp/Images/RobertM.jpg)>. Acesso em: 13 abril de 2014.

Figura 25 – Sol Lewitt. Variações de cubos incompletos, 1974. Disponível em: <
http://www.saatchigallery.com/aipel/imgs/lewitt/CS02_0050_Lewitt_OH_GCR-copy.jpg> e <
https://restoringpublicpossessions.files.wordpress.com/2011/08/sollewitt_variationsonincompleteopencubes_1974.jpeg>. Acesso em: 13 abril de 2014.

Figura 26 – Carl Andre. Equivalent VIII, 1966. Disponível em: <
https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01534_280133_10.jpg>. Acesso em:
 abril de 2014.

Figura 27 – Carl Andre. Placas de zinco e de aço, 1969. Disponível em: <
http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07148_10.jpg>. Acesso em: 13 abril
 de 2014.

Figura 28 – Vista da entrada da rampa do deck. Elaborado pelo autor.

Figura 29 – Vista posterior da rampa do deck. Elaborado pelo autor.

Figura 30 – Vistas das janelas da rampa do deck. Elaborado pelo autor.

Figura 31 – Planta baixa da Praça Victor Civita. Elaborado pelo autor.

Figura 32 – Vistas da Praça Victor Civita. Elaborado pelo autor.

Figura 33 – Projeto para escultura e estrutura de sustentação da peça. Elaborado
 pelo autor.

Figura 34 – Projeto para instalação da escultura. Elaborado pelo autor.

Figura 35 – Sem título, 2011. Elaborado pelo autor.

Figura 36 – Vistas frontal e superior da escultura. Elaborado pelo autor.

Figura 37 – Estrutura interna da escultura e indicação de montagem da peça.
 Elaborado pelo autor.

Figura 38 – Carlos Fajardo. Quadro embutido, 1968. Disponível em: <
http://www.itaucultural.org.br/bcodeImagens/imagens_thumbs/013302110951.jpg>.
 Acesso em: 15 abril de 2014.

Figura 39 – Carlos Fajardo. Sem título, 1998. Disponível em: <

http://4.bp.blogspot.com/_FI1RVoPQ3WM/TGJWy__8t4I/AAAAAAAAAVk/O-tMWBld_OQ/s1600/SemTitulo_navegarepreciso_CF_1998_4.JPG>. Acesso em: abril de 2014.

Figura 40 – Constantin Brancusi. Peixe, 1926. Disponível em: <
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/brancusi-fish-t07107>>. Acesso em: 26 março de 2014.

Figura 41 – André Terayama. Sem título, 2010. Elaborado pelo autor.

Figura 42 – André Terayama. Sem título (detalhe), 2010. Elaborado pelo autor.

Figura 43 – Robert Smithson. Spiral Jetty, 1970. Disponível em: <
<http://classconnection.s3.amazonaws.com/42/flashcards/1180042/jpg/picture71336011532249.jpg>>. Acesso em: 12 março de 2014.

Figura 44 – Walter de Maria. The Lightning Field, 1977. Disponível em: <
http://www.ballardian.com/wp-content/uploads/lightning_field.jpg>. Acesso em: 29 abril de 2014.

Figura 45 – Joseph Kosuth. Uma e três cadeira, 1965. Disponível em: <
http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965>. Acesso em: 03 maio de 2014.

Figura 46 – André Terayama. Sem título (da série estudos para esculturas prosaicas), 2011-12. Elaborado pelo autor.

Figura 47 – Richard Serra. Placas de aço empilhadas, 1969. KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 329.

Figura 48 – Richard Serra. Adereço de 1 tonelada (Castelo de cartas), 1969. KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 323.

Figura 49 – Richard Serra. Mão agarrando chumbo, 1969. KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.292.

Figura 50 – André Terayama. Sem título (#3, #10, #2, #9) (da série Esculturas de

segundos), 2011. Elaborado pelo autor.

Figura 51 – Richard Serra. Lista de verbos, 1967-68. Disponível em: <
http://www.moma.org/explore/inside_out/inside_out/wp-content/uploads/2011/10/Serra_Verb-List.jpg>. Acesso em: abril de 2014.

Figura 52 – André Terayama. Strike #1, 6, 2 e 4 (para Tatlin), 2012. Elaborado pelo autor.

Figura 53 – Vladimir Tatlin. Relevo de canto, 1915. Disponível em: <
http://3.bp.blogspot.com/-Xy0Lt0PIK1I/TzPRW6PmgCI/AAAAAAAAAByk/3r1nL9_yV3c/s1600/06-corner_relief.jpg>. Acesso em: 13 abril de 2014.

Figura 54 – André Terayama. Sem título (da série Desenhos de segundos), 2011. Elaborado pelo autor.

Figura 55 – Marcel Duchamp. Three standard stoppages, 1913-14. Disponível em: <
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78990>. Acesso em: 02 maio de 2014.

Figura 56 – André Terayama. Atlante #1, 2 e 3, 2013. Elaborado pelo autor.

Figura 57 – Bas Jan Ader. Broken Fall (organic), 1971. Disponível em: <
http://www.stroom.nl/gfx/uploads/fall_0.jpg>. Acesso em: 27 abril de 2014.

Figura 58 – Bas Jan Ader. On the road to a New Neo Plasticism, Westkapelle Holland IV, 1971. Disponível em: <
http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/01191/arts-graphics-slid_1191385a.jpg>. Acesso em: 27 abril de 2014.

Figura 59 – André Terayama. Sem título (cavaletes), 2011. Elaborado pelo autor.

Figura 60 – André Terayama. Coluna infinita (para Brancusi), 2012. Elaborado pelo autor.

Figura 61 – Constantin Brancusi. Coluna infinita, 1938. Disponível em: <
<http://uploads8.wikipaintings.org/images/constantin-brancusi/the-endless-column.jpg>>. Acesso em: 14 abril de 2014.

Figura 62 – André Terayama. Mesas #1 e Mesas #2. Elaborado pelo autor.

Figura 63 – André Terayama. Caminhada (Amarelos), 2012. Elaborado pelo autor.

Figura 64 – André Terayama. Caminhada (Corrimão), 2013. Elaborado pelo autor.

Figura 65 – André Terayama. Wall floor, 2011. Elaborado pelo autor.

Figura 66 – André Terayama. Quique #2, 2012. Elaborado pelo autor.

Figura 67 – André Terayama. Quique #1, 2011. Elaborado pelo autor.

Figura 68 – André Terayama. Fúria centrípeta, 2012. Elaborado pelo autor.

Figura 69 – Marina Abramovic & Ulay. Relation in movement, 1977. Disponível em: <
<http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/81/bild.jpg>>. Acesso em: 16 abril de 2014.

Figura 70 – Gabriel Orozco. Extension of reflection, 1992. Disponível em: <
<http://www.hirshhorn.si.edu/wp-content/uploads/2012/03/Gabriel-Orozco-Brochure-Directions-1.jpg>>. Acesso em: 13 fevereiro de 2014.

Figura 71 – Nam June Paik. Participation TV, 1963. Disponível em: <
<http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/3720/bild.jpg>>. Acesso em: 17 abril de 2014.

Figura 72 – Michael Snow. Back and Forth (<--->), 1969. Disponível em: <
http://anthologyfilmarchives.org/uploads/stills/st_20090827_168_500x400.png>.
Acesso em: abril de 2014.

Figura 73 – Vito Acconci. Centers, 1971. Disponível em: <
http://www.eai.org/user_files/images/title/_xl/acconci_centers_xl.jpg>. Acesso em: 17 abril de 2014.

Figura 74 – Richard Serra e Nancy Holt. Boomerang, 1974. Disponível em: <
http://www.nbk.org/video-forum/stills/002_Disc_1_04.jpg>. Acesso em: 17 abril de 2014.

Figura 75 – Bruce Nauman. Bouncing two balls between floor and ceiling with changing rhythms, 1967-68. Disponível em: <
<http://www.macba.cat/uploads/20131213/2219.jpg>>. Acesso em: 18 abril de 2014.

Figura 76 – Bruce Nauman. Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio, 1967-68. Disponível em: <
http://www.moma.org/collection_images/resized/576/w500h420/CRI_151576.jpg>. Acesso em: 18 abril de 2014.

Figura 77 – Bruce Nauman. Slow Angle Walk (Beckett Walk), 1968. Disponível em: <
http://www.moma.org/collection_images/resized/558/w500h420/CRI_152558.jpg>. Acesso em: 18 abril de 2014.

Figura 78 – Bruce Nauman. Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square, 1967-68. Disponível em: <
http://www.stedelijk.nl/assets/CA%20115_82.jpg?w=740&h=740&mode=max&404=backup>. Acesso em: 18 abril de 2014.