

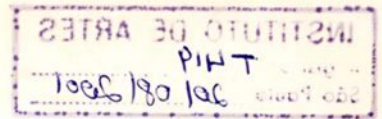


9231117

107

3E16G

5088000 A
F886210 B



Raquel de Oliveira Pedro
Garbelotti

Invisíveis

Dissertação apresentada
ao Departamento de Artes Plásticas
da UNESP, sob a orientação
do Prof. Dr. João J. Spinelli,
para a obtenção do título
de Mestre em Artes.

São Paulo, 2001



Agradecimentos

Ao orientador deste trabalho,
Prof. Dr. João J. Spinelli.

À colaboração do Instituto de Artes
da UNESP – São Paulo.

Ao auxílio da Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino
Superior (CAPES).

Inês Raphaelian, Regina Silveira,
Ton Marar, Rubens Matuck, Laila Gibran
Palmerio, Eponina O. P. Garbelotti,
Ricardo Rizek, Fábio Lima Freire,
Daniela Samad, Simone Drago, Drausio
Gragnani, Mônica Rubinho, Sidney
Philocreon, Orlando Maneschy
e aos fotógrafos que documentaram
este trabalho, Lilia Kawakami, Mauro
Restiffe e Regina Sposatti.

Esta Dissertação foi defendida perante
a seguinte banca examinadora:

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

São Paulo, de de 2001.



Sumário

Apresentação.....	1
Resumo.....	3
Abstract.....	4
Introdução.....	5
I. Construção do Vazio: Descrição Geral dos Trabalhos	9
A - Razão de se Trabalhar com Escalas Reduzidas.....	12
B - Construção dos Objetos	15
Relação dos Objetos	31
II. O Vazio - Espaço: Fenômeno e Númeno	51
III. "Invisíveis" E A Quarta Dimensão.....	59
A - Levantamento de Termos para uma Definição da Quarta Dimensão do Espaço.....	63
B - Descrição do Espaço Vazio / Numenal / n-dimensional nas Séries de Trabalhos	68
C - Relação dos Objetos em Função do "Espaço Vazio" neles Existente	71
Conclusão.....	72
Bibliografia.....	75
Anexos	78
O Método Fenomenológico da Investigação	79
Ficha Técnica	85
Exposições.....	89
Palavras-Chave.....	101

Apresentação

C onstrução de um “espaço-mental” – este tem sido o objetivo do trabalho prático que venho desenvolvendo.

A pesquisa foi iniciada há seis anos pela apropriação de pequenos espaços contidos em miniaturas de mobiliário e sua transformação. Inicialmente, a mimese do real e a perda da funcionalidade, associadas às características do diminuto, que acentuam a intimidade dos espaços nessas peças, me levaram a escolhê-las como material de trabalho. Mais tarde, conjuntos arquiteturais em escala reduzida, com sua possibilidade de reconstrução em lógicas diferentes, continuaram a possibilitar a busca do espaço-vazio.

Ao longo desse tempo, diversos trabalhos foram sendo criados, levando-me a perceber, fenomenologicamente, além da “visibilidade” do vazio físico, presente nos objetos, a existência de um “espaço-vazio” em si, facultado pela mente do observador e que integra o objeto ou instalação.

Esta Dissertação, portanto, se fez necessária, desde o projeto inicial, para buscar nas artes visuais e na filosofia, o substrato explicativo dessa verdade sobre as questões conceituais de “espaço”, concluída, empiricamente, na criação de meta-mundos.



Resumo

Usando minha própria produção artística para análise ao longo dos seis últimos anos, e percorrendo um trajeto de leituras de textos de arte e filosofia, descrevo as duas categorias de espaço encontradas pela observação dos objetos que criei.

Concluí pela existência de espaços vazios / numerais / n-dimensionais e espaços vazios / fenomenais / dimensionáveis nos trabalhos, cujos conceitos discuto nesta Dissertação.



Abstract

Using my own artistic production for analysis along the last six years and going through a trajectory of reading art texts and philosophy, I describe the two categories of space after observing the objects which I created.

I concluded for the existence of empty spaces/ numenal/ n-dimensional and empty spaces/ phenomenal/ dimensionable in my works, which concepts I discuss in this Dissertation.



Introdução

A Dissertação "Invisíveis" discute questões relativas ao vazio – espaço – presente nos trabalhos que venho desenvolvendo no período compreendido entre 1994 e 2000.

Esse foi, também, o título que dei a uma série de objetos em acrílico transparente realizada no ano de 1997. A incidência da luz sobre eles determina espaços reais e sombras que se projetam na parede do espaço expositivo.

No conjunto dos trabalhos, acham-se presentes:

a) **espaços vazios / fenomenais / dimensionáveis**: os que se encontram concretamente em sua estrutura, daí estarem sendo nomeados *fenômenos* e considerados *dimensionáveis*, por serem perceptíveis pelos sentidos e, portanto diretamente mensuráveis;

b) **espaços vazios/numerais/n-dimensionais**: aqueles que se completam através da intermediação do observador.

Denominei "Invisíveis" esses últimos, ou seja, os espaços **vazios/numerais/n-dimensionais**, justamente por serem imperceptíveis visualmente a não ser por meio de determinadas condições específicas.



A persistência dessas duas categorias gerais de espaço que identifiquei nos objetos que construí durante esse período de produção, levaram-me a questionar e a colocar como hipótese serem elas a matéria-prima conceitual com que trabalho.

Na **Parte I – Construção do Vazio: Descrição Geral dos Trabalhos**, farei uma descrição geral dos objetos, e dos procedimentos usados na sua elaboração e seus desdobramentos nas diferentes séries, visando delinear o material de trabalho em foco nesta Dissertação.

Na **Parte II – O Vazio – espaço: Fenômeno e Númeno** e na **Parte III – "Invisíveis" e a Quarta Dimensão** abordarei os dois conceitos gerais de espaço descritos acima: **espaços vazios/ fenomenais/ dimensionáveis e espaços vazios/ numerais/ n-dimensionais**.

A Parte II, descreverá a subdivisão em **vazio fenômeno / vazio númeno**, derivados dos dois conceitos kantianos que se opõem em sua filosofia mas que serão utilizados nesta Dissertação não como opostos e sim para efeito de separação e, análise de cada um deles, dando-lhes, em seguida, um encaminhamento fenomenológico pautado na visão de fenômeno heideggeriano.

Na Parte III, farei um apanhado dos conceitos relativos ao estudo da Quarta Dimensão e sua subdivisão em Quarta Dimensão Espacial e Quarta Dimensão Temporal. Descrevo as acepções desses termos inicialmente baseados na Física, Matemática e Filosofia e que ganharam uma autonomia nas Artes.

Na **Relação dos Objetos**, mostrarei os trabalhos realizados entre 1994 e 2000, selecionados e encartados para visualização fotográfica de cada um.

Por fim, segue-se o anexo, com texto, do Método Fenomenológico de Investigação, de Martin Heidegger, por sua importância para o acom-



panhamento do discutido na Dissertação.

Meu interesse no estudo da Quarta Dimensão focaliza-se no seu tratamento como um tipo de espaço apreendido pela mente. A aproximação a esse conceito muito se deveu às leituras que fiz sobre a abordagem que Marcel Duchamp deu a ele, como sendo a descrição de um "espaço mental", e em especial em sua obra *"A noiva despida por seus celibatário, mesmo"*, denominada mais comumente como *"O Grande Vidro"*¹, sobre a qual faz constante menção à Quarta Dimensão nas notas publicadas mais tarde sob o título *A l'Infinif*, *Notas da Caixa Branca* e as *Notas da Caixa Verde*².

Os estudos sobre a Quarta Dimensão foram úteis para a compreensão do **vazio dimensionável / vazio n-dimensional**, encontrados nos objetos que fiz, como interpretação do **vazio em um espaço tridimensional / espaço vazio em uma dimensão mental**.

¹La Mariée mise à nu par ces celibataires, mêmes.

²A *L'infinif*, as *Notas da Caixa Branca*, foi publicado em 1934 e as *Notas da Caixa Verde* em 1966.



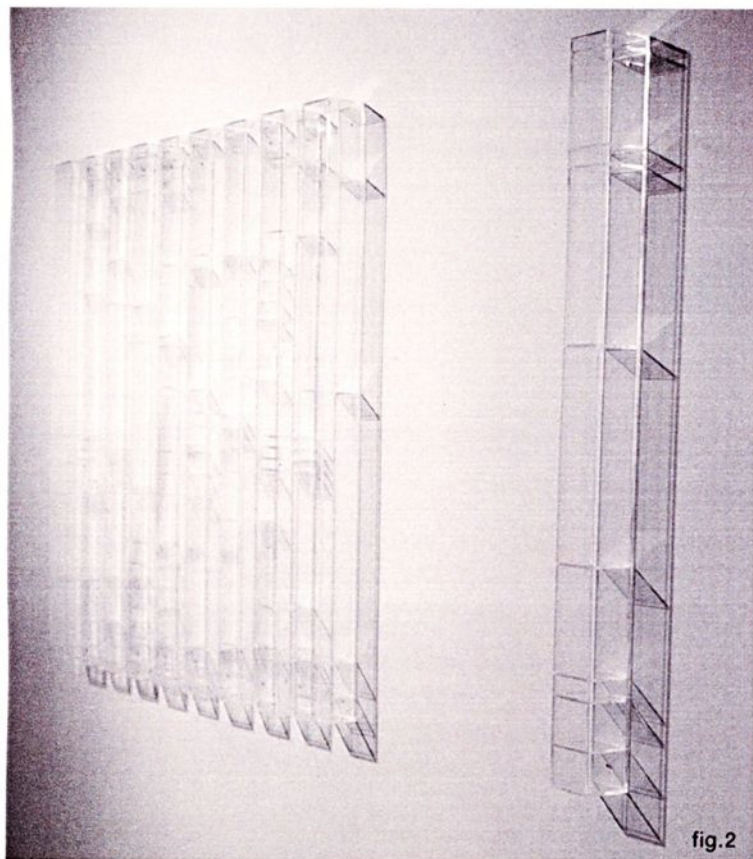
I. Construção do Vazio: Descrição Geral dos Trabalhos

É preciso, de início, discorrer sobre a conceituação da pesquisa. Utilizo objetos, que denominei **primários**, encontrados já confeccionados em madeira, ou de forma industrial em plástico. Os objetos industriais fundidos em plástico: casas, janelas e portas, em "kits" ou avulsos, se destinam, originalmente, à utilização em ferromodelismo.

Esses objetos primários pertencem a um mobiliário residencial em escala reduzida, tais como mesas, bancos, cadeiras, consoles, papeleiras, etc. ou são partes da arquitetura residencial, como a lareira, cujo destino seria sua colocação nos compartimentos das "dolls' houses" ou, ainda, em partes de casas e outras edificações.



Além desses trabalhos que venho produzindo a partir de objetos primários,



criei algumas séries com objetos totalmente construídos por mim: "Armários Modulares" (fig. 1), os "Invisíveis" (fig. 2) e "Esconderijos", série de gavetas em miniatura (fig. 3).

Todos os objetos, entretanto, possuem em comum a reminiscência dos objetos cotidianos e utilitários, dos quais são a imitação. Têm, na "dolls' house", função correspondente àquela que os objetos em escala humana têm numa habitação.

O móvel em escala real é desenhado para o uso humano. Por exemplo, a mesa é um móvel calculado de modo proporcional à escala humana e ao uso a que se destina, com distribuição do peso sobre os suportes – pernas –, de forma a obter o equilíbrio. Qualquer objeto colocado sobre ela terá seu peso sustentado por esses suportes.

Na minha forma de produção, escolho um objeto em escala miniatural, ou seja, **transformado já na origem**, por interessar-me esta perda do aspecto funcional e utilitário.

O objeto em miniatura possui, também, uma referência à sua posse. É manipulável. Essas qualidades, contudo, acabam no momento em que ocorre a **segunda transformação**, ou seja, quando começa a minha ação sobre ele. Esta se inicia sempre a partir de um objeto primário que, depois de selecionado, passa a ser o eixo direcional das minhas decisões sobre a estrutura geral do **objeto secundário**, isto é, aquele que construo.

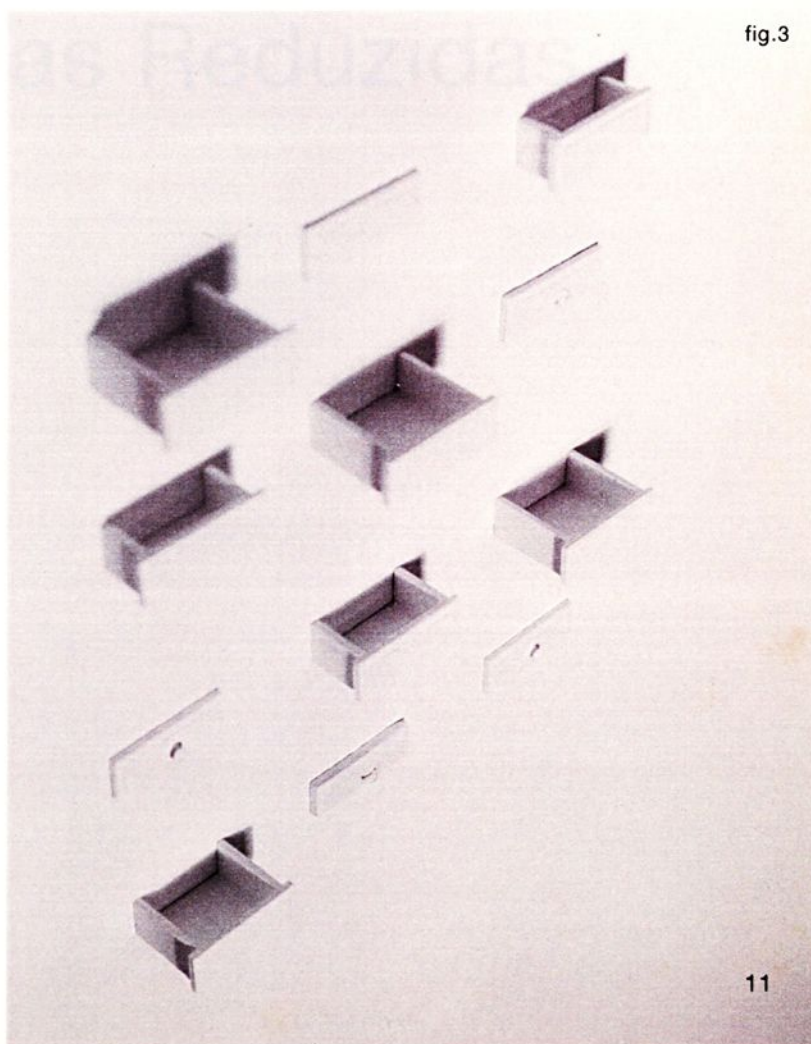


fig.3

A.

Razão de se Trabalhar
com Escalas Reduzidas



Por que escolhi trabalhar com escalas reduzidas:

A história da miniatura se confunde com a história do brinquedo, pelo fato de os brinquedos serem, em geral, objetos que também se apresentam em escala diminuída. Aparentemente, o brinquedo e a miniatura se incluem em um só conjunto.

Benjamin³ incluiu, no capítulo denominado "História Cultural do Brinquedo", de seu Livro *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação* uma análise da obra de Karl Gröber, "*Brinquedos Infantis de Tempos Antigos*". Nesse capítulo, narra que a Alemanha foi um grande centro de criação de brinquedos na Europa. Afirma que Nuremberg foi a pátria dos "soldadinhos de chumbo" e das réplicas, em miniatura da Arca de Noé, e, que a mais antiga casa de bonecas de que se tem notícia, provém de Munique.

Sabe-se que os brinquedos nasceram em oficinas de entalhadores em madeira, fundidores de estanho, fabricantes de velas votivas para a Igreja, que também confeccionavam bonecas de cera. Acrescente-se a eles os doceiros, que faziam figuras de bonecos confeitados em Nuremberg.

No século XVIII inicia-se a fabricação especializada de brinquedos. Na segunda metade do século XIX, estes se tornam maiores e perdem as minúcias próprias dos antigos, de pequenos formatos.

Ambos, brinquedos e miniaturas, existem desde a antigüidade. A miniatura, entretanto, não é propriamente um brinquedo, pois o brinquedo não exige a quantidade de detalhes própria da miniatura.

As *dolls' houses*⁴ relatam sobre diversos assuntos: a arquitetura, o 'design' interior e a história social. As réplicas em miniatura existem desde a antigüidade grega e romana, mas muitos colecionadores de dolls' house tem interesse na longa história das casas em miniatura e seus mobiliários que começou no norte da Europa por volta do século XVII.

³BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984, p.67-8.

⁴EATON, Faith. *The Ultimate Dolls' House Book*. London - New York - Stuttgart: Dorling Kindersley, 1995. p.8-9.



Muitos colecionadores no século XVII e XVIII viveram na Alemanha, Holanda ou Inglaterra. O interior das casas em miniatura refletem os seus estilos de vida, mostrando como suas casas eram mobiliadas, o tipo de acabamento de arquitetura (portas/janelas, revestimentos) escolhido.

As mulheres alemãs acreditavam na importância de ensinar suas jovens filhas como se tornarem boas "donas de casa" e elas tendiam a usar as casas em miniatura como brinquedos educativos. Isto não diz de que maneira as crianças tratavam as suas réplicas como coisas para brincar, somente como os quartos eram mobiliados, como as cozinhas se prestavam em suas funções. As crianças tinham, porém, por meio das dolls' house, permissão para um tipo de envolvimento com o que era essencialmente afazeres dos adultos.

Benjamin assevera, entretanto, que para as crianças, os objetos simples são suficientes para se transformar em brinquedos.

Penso que as miniaturas são eficazes, enquanto simulacros da realidade, mostram-se manipuláveis, no sentido físico, porque são passíveis de modificações estruturais e conceituais.

No caso da Série de Casas-Caixa, algumas feitas a partir de kits de montagem de "family house", encontram-se instruções nas próprias caixas ou nos planos que as acompanham, trazendo, geralmente, impressas fotografias das casas já montadas, ajardinadas, cercadas de bonecos em escala, que deixam transparecer a sensação de bem estar, conforto e lazer. Muitas vezes essas fotografias comunicam um ambiente de "fim de semana" ou de "férias permanentes".

As Casas-Caixa, entretanto, são uma manipulação de todo o contexto aparente nos kits. Apropriando-me do kit, ao invés, transformo os espaços definidos em inconclusos, abertos para um espaço interior indefinido, as casas se apresentam sempre vazias e inóspitas.



B.

Construção dos Objetos

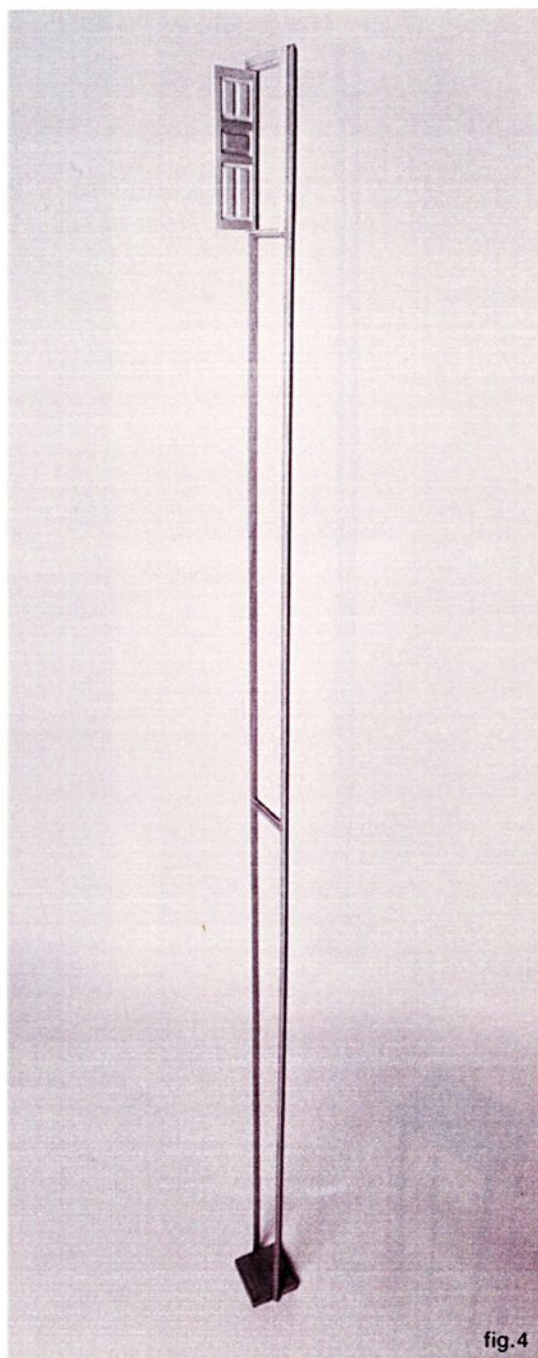


fig.4

O uso e a reflexão sobre o espaço vazio apareceram na minha produção a partir de 1994⁵, quando, pela primeira vez, me apropriei dos espaços mínimos encontrados em miniaturas de mobiliário transformadas pelo uso dos seguintes procedimentos:

a) suspensão do objeto pelo prolongamento de suas linhas laterais, como no caso da "Porta" (fig. 4);

⁵Esta pesquisa teve início com a elaboração de monografia e exposição, que intitulei "Transfigurações", e que constituíram o Trabalho de Graduação Interdisciplinar (T.G.I.) que apresentei na Faculdade Santa Marcelina (São Paulo, SP), em 1994, e, em seguida, no Centro Cultural São Paulo em 1995.

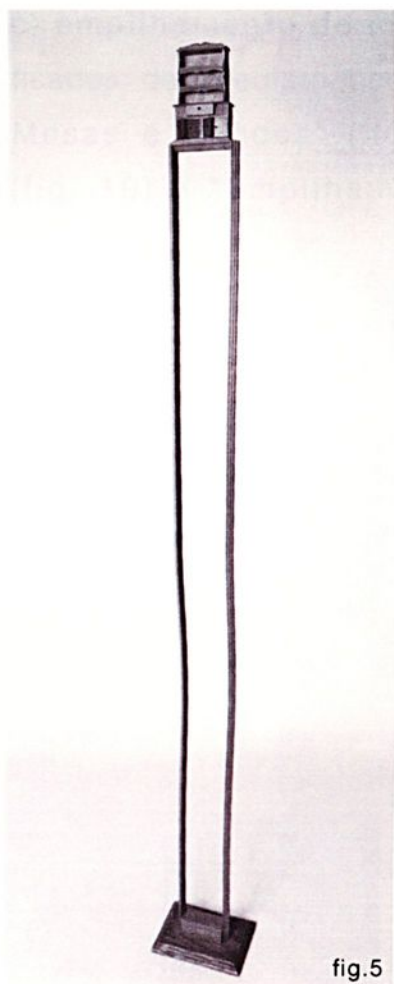


fig.5

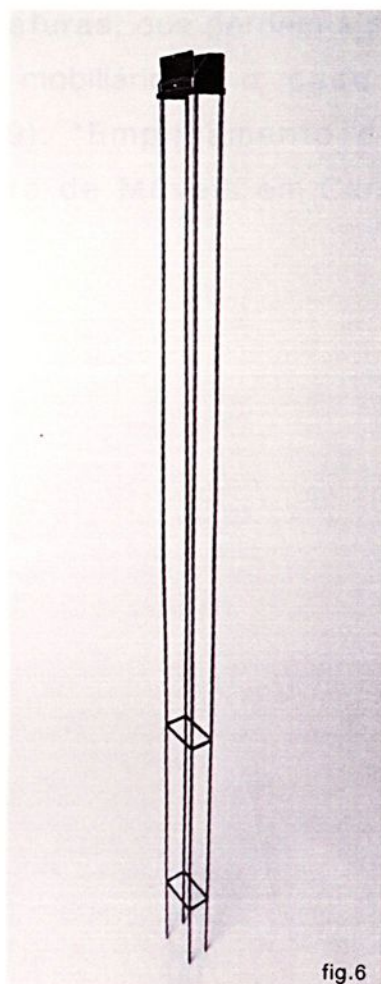


fig.6

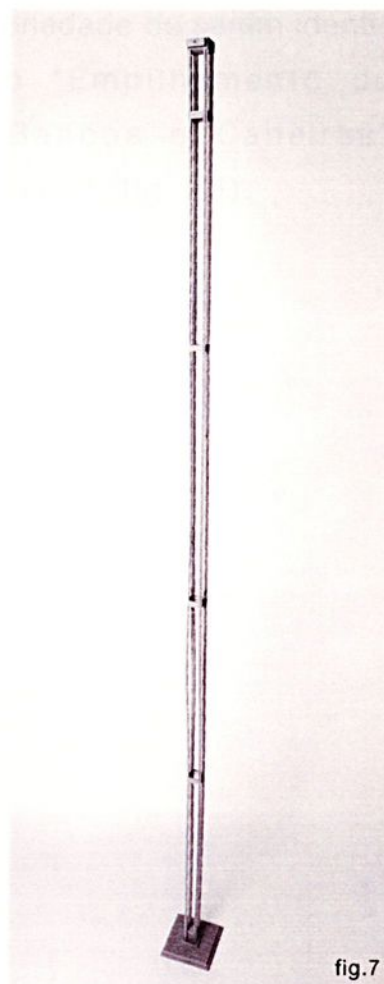


fig.7

b) alongamento dos suportes – pernas -, como no caso do "Armário" (fig. 5), da "Papeleira" (fig. 6), da "Gaveta" (fig. 7), objetos "carregados" da conotação de intimidade, por serem "móveis" dentro dos quais se supõe guardado algum tipo de material pessoal, apesar de estarem sempre vazios. A "Mesa Equilibrista" (fig. 8), não possui as mesmas características dos anteriores, na medida em que é destituída da marca do recolhimento.

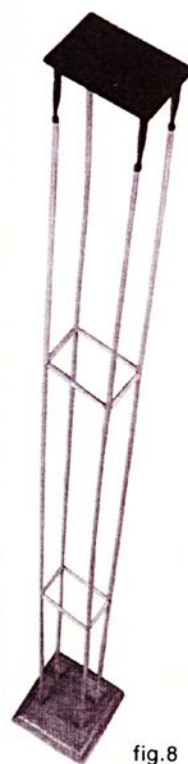


fig.8

c) **empilhamento de miniaturas**, que perdem a propriedade de serem identificados de imediato como mobiliário. É o caso do "Empilhamento de Mesas e Bancos" (fig. 9), "Empilhamento de Bancos e Cadeiras" (fig. 10) e "Empilhamento de Móveis em Cantoneira" (fig. 11).

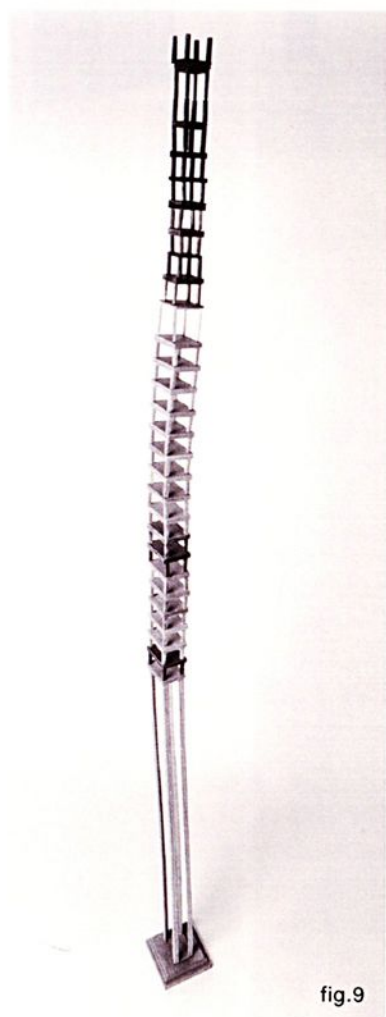


fig.9

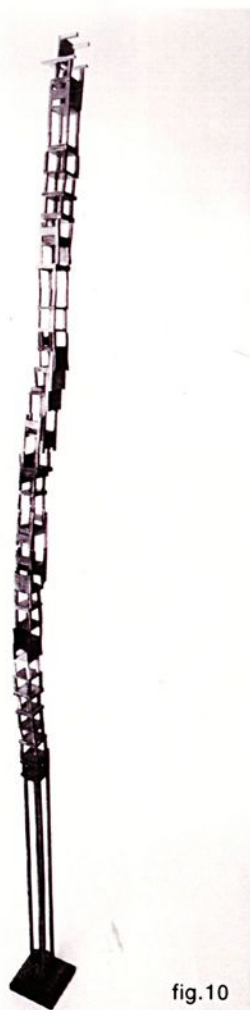


fig.10

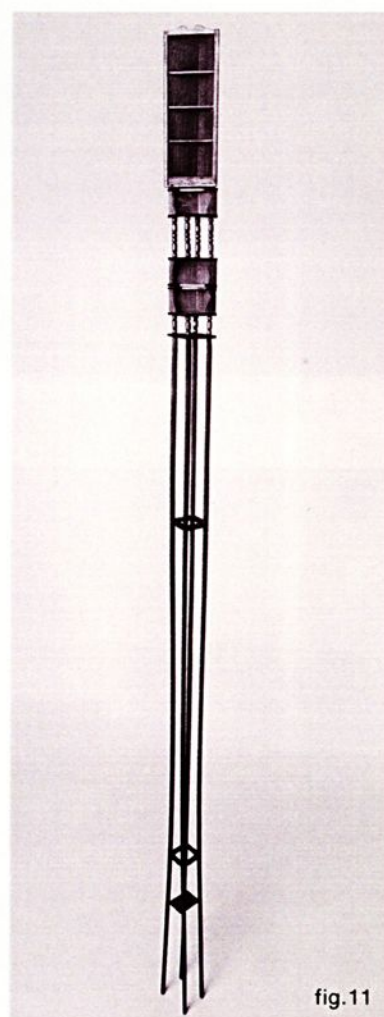
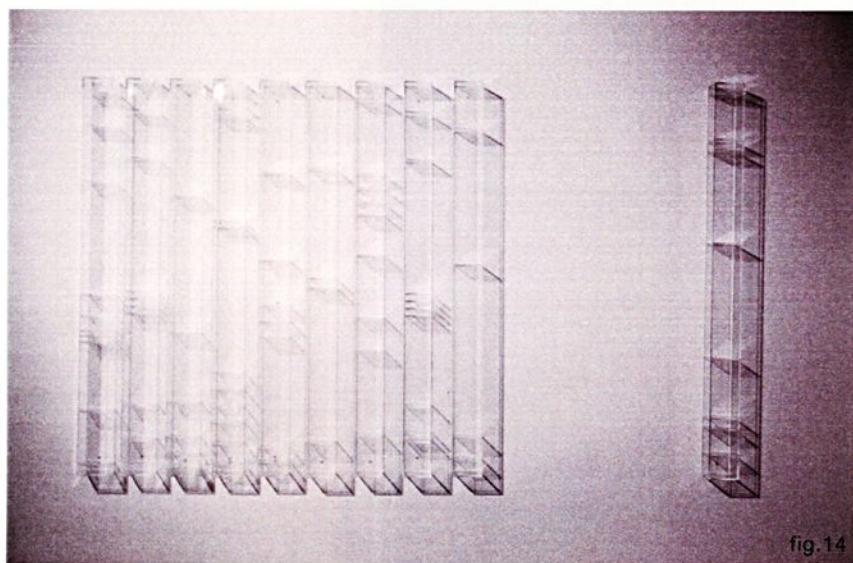
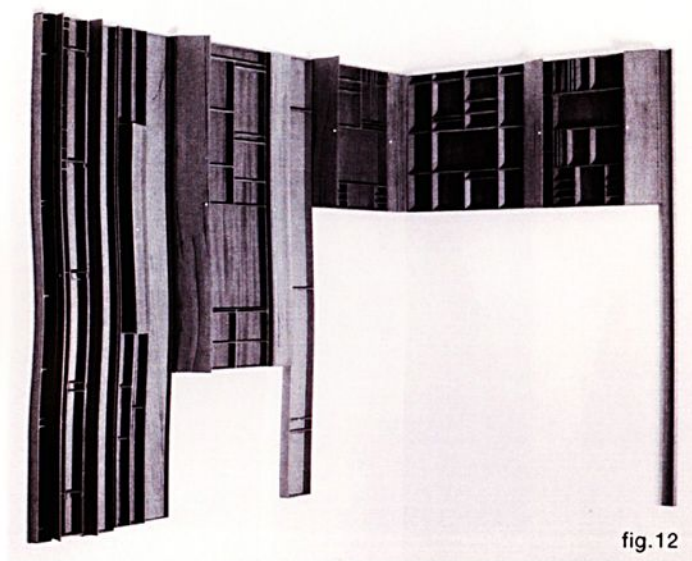


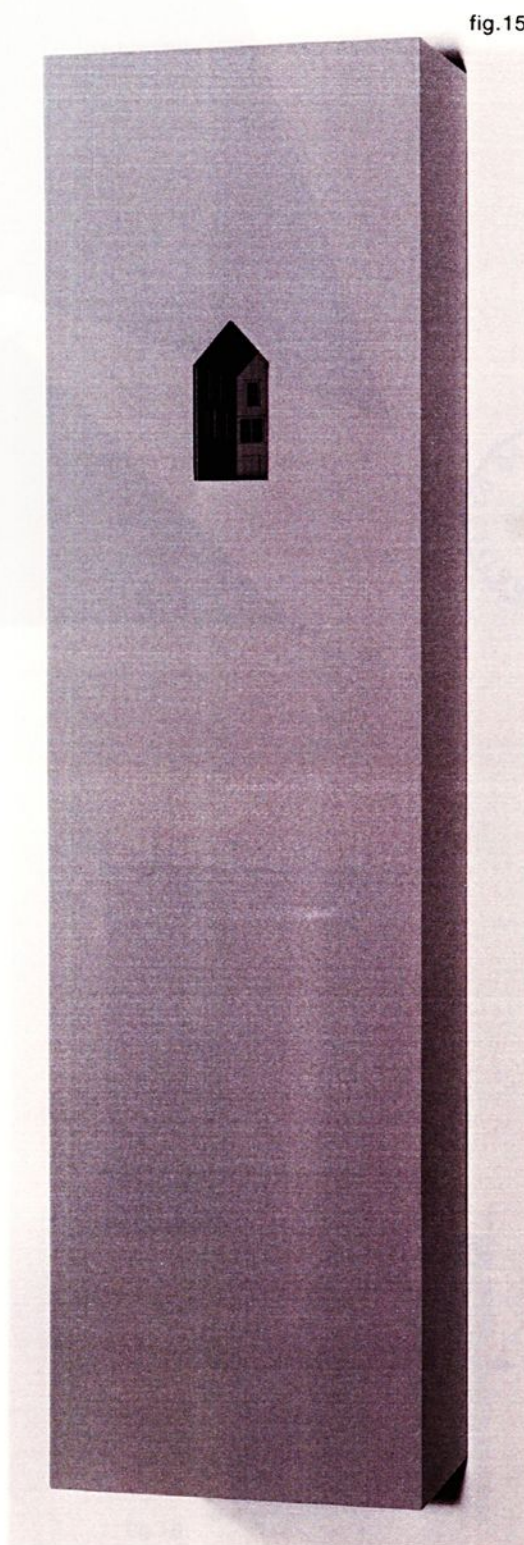
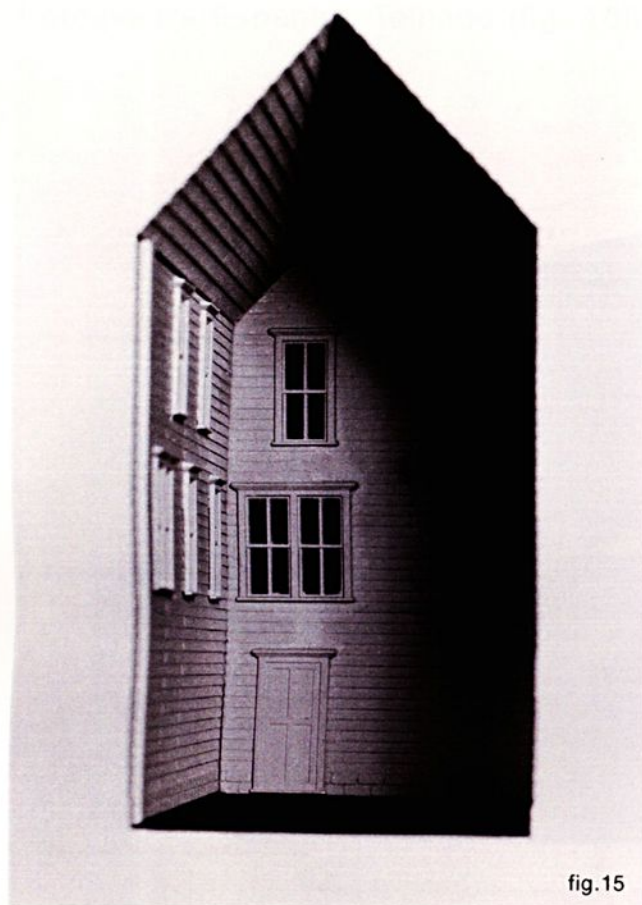
fig.11

Depois desta primeira série de objetos, passei a utilizar os seguintes procedimentos:

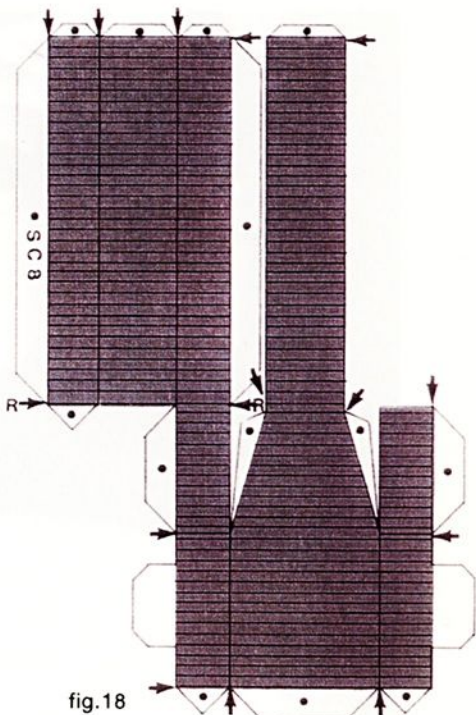
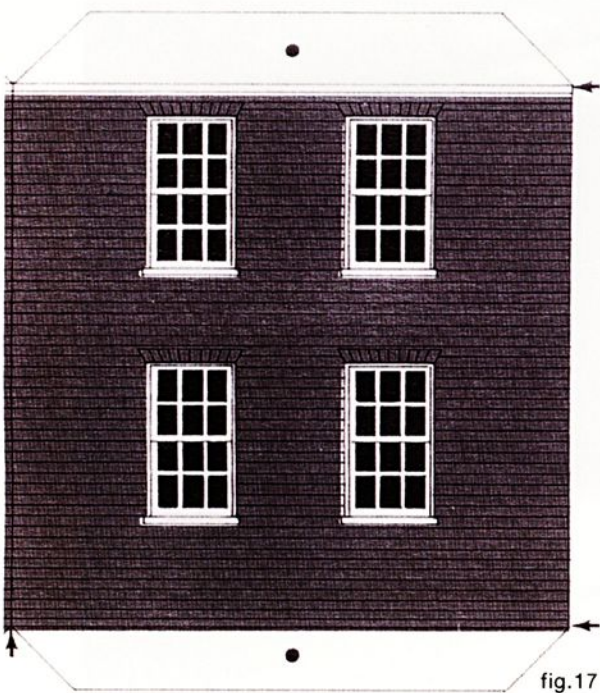
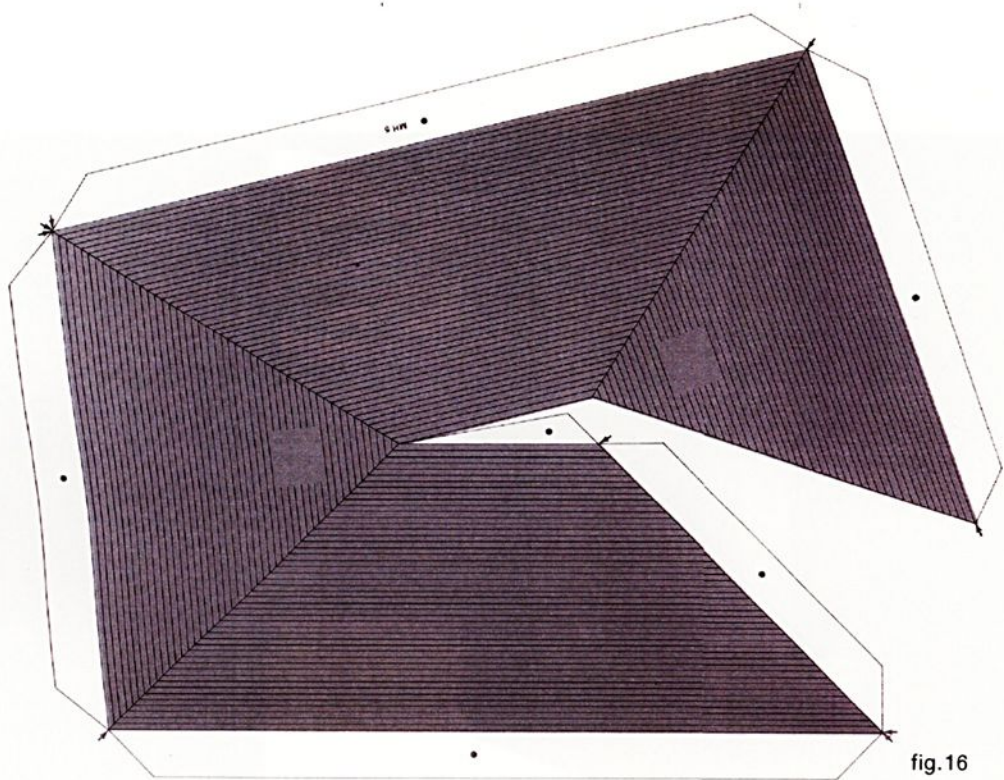
d) **construção de módulos:** utilizados isoladamente ou em instalações, "Armários Modulares" (fig. 12), "Esconderijos" (fig. 13) e os "Invisíveis" (fig. 14).



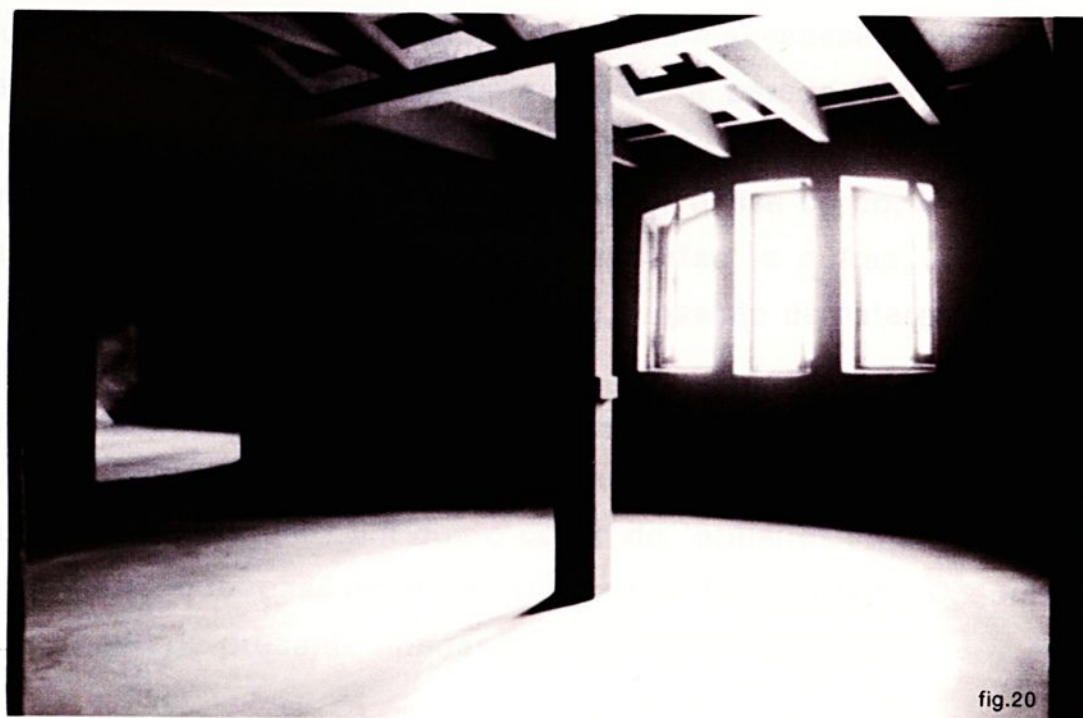
e) desconstrução dos objetos e
recomposição dentro de outra lógica:
série de "Casas-caixa" (fig. 15).



f) construção de planificações como as elaboradas para a XXVI Bienal de Pontevedra/Espanha, Telhado (fig. 16), Fachada (fig. 17) e Lareira (fig. 18).



g) intervenção em espaço arquitetônico, realizado no porão da Casa da Palavra - Oficina Mário de Andrade em São Paulo (figs. 19 e 20).



Nos três primeiros conjuntos de trabalhos (a, b, c), a percepção do vazio se faz, tanto entre as prateleiras dos pequenos "móveis", quanto nas estruturas frágeis e entrecortadas que funcionam como esqueletos de sustentação. A impressão aflitiva que esses objetos causam no observador se deve ao vazio que aparece dentro dos objetos e em sua delgada estrutura ou corpo.

Meu interesse pela idéia de módulo, presente no conjunto c, se destaca a partir dos trabalhos de empilhamento. Esses objetos foram construídos pela elevação vertical de exemplares do mesmo objeto, miniaturas de bancos e de mesas, que se descaracterizam enquanto tais, evidenciando quadrados ou retângulos vazios, formados pela superposição das peças usadas como módulos a se repetir no conjunto.

O conjunto das operações: **empilhamento das miniaturas** e a transformação dos objetos pelo **alongamento dos suportes - pernas -** ou das **suas laterais**, transformando os objetos, sugeriram-me a série "Armários Modulares", (fig. 12).

A seguir, pensei em criar, ao invés de um "móvel", pequenas gavetas dispostas na parede de uma sala, dando a ilusão de que esta seria a fachada de um armário embutido, cujo corpo permanecesse invisível dentro da arquitetura. Este "armário" seria a própria parede branca da qual as gavetas, também brancas, emergem, formando com ela um corpo indissociável. Algumas gavetas se projetam a partir desse corpo, criando a idéia de abertura. Outras permanecem "entreabertas" e outras, ainda, apenas com o tampo e o puxador visíveis, dão a sensação de estarem "fechadas".

O observador, ao entrar no espaço, rodeado por paredes brancas, proporcionais ao seu tamanho, com gavetas que cabem na palma de sua mão é levado à ficção "virtual"⁶ em que o corpo do "armário" se situa para além das paredes, que passam a constituir sua face visível. O "corpo" do "armário" estaria presente apenas na mente do observador.

⁶KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.25. "O relevo [...] deixa suspenso o volume pleno de uma figura a meio caminho entre sua projeção literal acima do fundo e sua existência 'virtual' no espaço do fundo."



Nesse caso, continuei a trabalhar com a idéia de mobiliário, subvertendo, porém, o objeto que antes era um "móvel" (**objeto no espaço**), passando agora a ser um "móvel" **constituído pelo próprio espaço**.

A gaveta é o lugar que guarda o mistério das caixas. Somos levados, pela curiosidade, a olhar o que há dentro delas. Percebo uma relação entre as gavetas e o sentido de mistério "magrittiano". A intenção do surrealista René Magritte *"era de permanente evocação do mistério e não de sua revelação"*⁷. Ele não falava em segredos a desvendar e, sim, em despertar no público a intuição do escondido. Não coloco nada dentro dessas pequenas gavetas, deixo-as vazias para que o espectador as preencha com o que ele pense que possam conter.

O aprisionamento desse vazio e sua "percepção" se evidencia nos trabalhos de 1998: Módulos de Acrílico Transparente, (fig. 2). Esses objetos, em acrílico, assemelham-se a "vitrines", por serem vedados em suas seis faces, contendo, em seu interior, prateleiras que fracionam o espaço.

Devido à sua função, as vitrines, comumente, colocam em evidência, guardam e protegem outros objetos ou conjunto de objetos, o que as torna secundárias, quase invisíveis. O corpo transparente das vitrines lhes permite cumprir a tarefa de guardar e de distanciar o objeto, nelas contido, do espectador ou sujeito.

Em meu trabalho, sendo o "vazio" o próprio "objeto" contido, e este, por natureza, invisível, a "vitrine", ou módulo transparente, ganha importância e passa a ser o objeto. Essas "vitrines", devidamente iluminadas, projetam seu desenho interior nas paredes da arquitetura do espaço expositivo, criando uma situação fantasmagórica e de "ficção virtual", pois, em alguns momentos, o olho confunde as linhas da sombra com as do próprio obje-

⁷MEURIS, Jacques. *René Magritte - 1898-1967*. Trad. Casa das Línguas Ltda., Alemanha, 1993. p.103.



to, remetendo a uma imagem semelhante à de um "Hiper cubo"⁸, conforme minha interpretação, ou, à quarta dimensão conforme descrita por Marcel Duchamp a Pierre Cabanne:

*"Como achava que se podia fazer sombra projetada de uma coisa de três dimensões, um objeto qualquer - como a projeção do Sol sobre a Terra faz duas dimensões - por analogia simplesmente intelectual a Quarta Dimensão poderia projetar um objeto de três dimensões, em outras palavras, que todo objeto de três dimensões, que vemos com indiferença, é uma projeção de uma coisa de quatro dimensões que não conhecemos".*⁹

As "vitrines", ou seja, esses objetos transparentes também devem ser fixados às paredes, da mesma maneira que os executados em madeira. Mas, ao contrário destes, que abrigam e contêm sombra e luz entre suas prateleiras, elas permitem a projeção da sombra para o espaço externo. Estes prismas de acrílico são o meio que a luz atravessa, revelando as linhas em sombra.

A escolha do material transparente ocorreu em função do trabalho "Esconderijos" (Figs. 13). As gavetas projetavam sombras de diferentes tamanhos que se evidenciavam no espaço expositivo absolutamente branco. Naquele momento, comecei a perceber, além do objeto em si,

⁸MARAR, Ton. *Ao Hiper cubo*. in: AO CUBO - Exposição 11 de março a 6 de abril de 1997 (catálogo); Curadoria Luciana Brito e Martin Grossmann, Paço das Artes, Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura.

"Um espaço de dimensão quatro (ou a quarta dimensão), para muitos é algo associado ao desconhecido. Para os matemáticos é apenas um espaço tão abstrato como um espaço de dimensão um, dois ou três. A diferença é que nos espaços de dimensão até três podemos fazer representações geométricas, isto é, podemos enxergar objetos geométricos. Contudo, dado um objeto geométrico que "vive" num espaço de dimensão alta, é possível representá-lo num espaço de dimensão mais baixa. Tal representação pode dar uma boa idéia de aparência do objeto, como também pode ser sofrível. Por exemplo, as sombras de objetos do nosso espaço tridimensional, são representações em espaços de dimensão dois (o anteparo), as quais quase sempre não traduzem bem a geometria do objeto projetado. Assim, certos artifícios são criados para que possamos "ver" objetos de espaços de dimensão alta em espaços de dimensão baixa. A perspectiva é um destes artifícios. Podemos desenhar uma folha de papel (pensada como espaço bidimensional) objetos do espaço tridimensional e tal representação criar a ilusão de que o objeto foi imerso na folha de papel. Por analogia podemos fazer o mesmo com objetos que "vivem" no espaço de dimensão quatro (no qual não podemos "enxergar") e representá-los no espaço de dimensão três ou mesmo num plano, por exemplo no plano de nossa retina. Passaremos assim a enxergar o objeto do "desconhecido". As figuras abaixo dão uma idéia deste processo. Primeiro temos um segmento que "vive" numa reta (espaço de dimensão um). Passando para o espaço de dimensão dois, movemos o segmento da direção da nova dimensão e obtemos um quadrado. Movendo-se o quadrado numa nova dimensão obteremos um cubo cuja representação, por meio de perspectiva, no espaço bidimensional, onde vive o quadrado, nos é bastante familiar. Finalmente, movendo-se o cubo numa nova direção (a quarta dimensão) obtemos o assim chamado hiper cubo. Sua representação no plano não é tão simples como aquela do cubo - talvez uma questão de condicionamento visual! Note que em cada um dos dois vértices da primeira figura temos duas arestas, em cada um dos dois vértices da primeira figura temos uma aresta (o mesmo segmento), em cada um dos quatro vértices do quadrado temos duas arestas, em cada um dos oito vértices do cubo três arestas e finalmente em cada vértice do hiper cubo temos quatro arestas. O cubo também possui seis quadrados - suas faces, enquanto o hiper cubo possui cubos como "faces". Quantos cubos vocês conseguem encontrar no hiper cubo?



segmento



quadrado



cubo



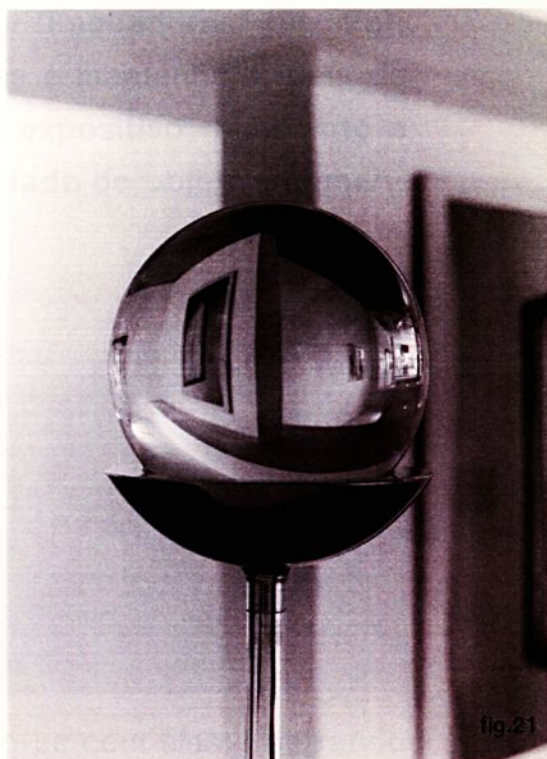
hiper cubo

⁹CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. 2.ed.: São Paulo: Perspectiva, 1977, p.67.



a importância da incidência da luz sobre ele e sua sombra. A esta série, intitulei "Invisíveis".

O trabalho "Engole" (fig. 21), é formado por uma esfera compacta de acrílico transparente, com 14cm de diâmetro, apoiada sobre um pedestal de alumínio de 170cm de altura. Este trabalho deve ser exposto geralmente no ponto central de uma sala, sendo a esfera uma lente convergente que atua 'sugando' as imagens do ambiente externo nos 360° ao seu redor, replicando-as de maneira invertida e deformada. Somente a imagem do observador fica excluída de sua percepção.

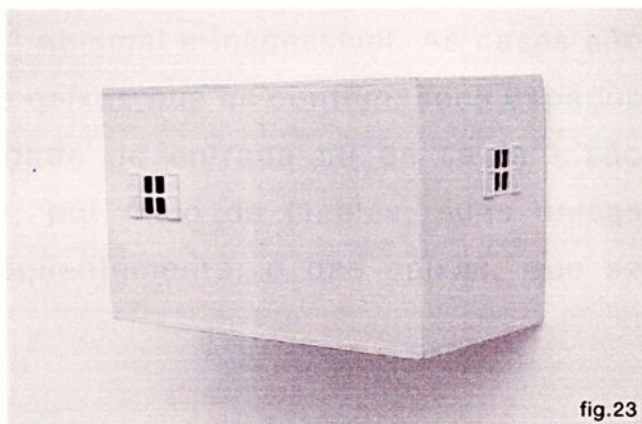


O Objeto "Sem título" (fig. 22) consiste em uma lareira branca em miniatura, contendo em seu interior um espelho. Este objeto deve ser exposto ao rés do chão, encostado na parede, imitando uma lareira real. O espelho reflete o assoalho que se encontra à sua frente e cria a ilusão de continuidade do espaço para além da parede em que está apoiado.



Seguiu-se a este, a série de trabalhos que intitulei "Fechaduras" (fig. 23), na qual retomo a discussão da inversão de escalas e mantenho a idéia de objetos que se confundem com o próprio espaço expositivo, buscando a visualização do vazio em contraposição à invisibilidade do objeto tridimensional.

As "Fechaduras" são caixas de diferentes dimensões, pintadas de branco, contendo, em suas faces, janelas, em escala reduzida, vazadas para o seu interior escuro.



Externamente, a sua cor branca faz com que, montadas no espaço de paredes, também brancas, associem-se, confundindo-se com elas e deixando evidentes apenas o volume com os pontos escuros advindos da escuridão do interior desse pequeno espaço, visto através das janelas. Estas, por sua vez, são a única via de visualização do interior das caixas, lacradas, impenetráveis. Estes pontos escuros convidam-nos a olhar para dentro, porém a escuridão impede a visão. Tornam-se espaço sem saída: o que estiver dentro, jamais sairá. O mesmo ocorrerá com o observador do lado de fora, impossibilitado de adentrar. As janelas se configuram quase como prisões, semi-vedam.

O que faz com que pensemos em habitações são as janelas que, por sua escala, assemelham-se a orifícios como o das fechaduras de portas. O título "Fechaduras" (fig. 23), portanto, se aplica a esses objetos que tanto trancam um espaço quanto permitem observá-lo, sem admitir, porém, qualquer contato direto.

A Série "Casas-caixa", (fig. 15) são como que um desdobramento da série "Fechaduras". Consistem em casas construídas em escala para ferromodelismo - objeto primário - por mim desconstruídas e reconstruídas dentro de outra lógica, e introduzidas em caixas. A caixa funciona como um espaço que as incorpora ou que por elas é incorporado. Em alguns destes trabalhos, as casas se apresentam na superfície das caixas e em outros, no seu interior. Nas duas possibilidades, o espaço escuro interno da caixa interage com as casas,

sendo vislumbrado através das janelas como um espaço indefinido que as engole.

As casas-caixa são resultado de exercícios de repensamento do espaço habitual, afetivo, cotidiano. Consistem na desconstrução¹⁰ desse espaço, criando uma "arquitetura"¹¹ abismal e inacessível. As casas são como que sugadas para dentro das caixas que as contêm; seus espaços são invioláveis - não há possibilidade de entrada ou de saída - são espaços que aprisionam. Revelam, por meio de janelas, suas únicas aberturas, o seu interior e, conseqüentemente, o das caixas, que se resume em espaços escuros.

Esses objetos trazem à discussão a desestruturação desse espaço "conhecido", e sugerem uma "arquitetura" de abismos. A figura humana nunca aparece em escala nesses trabalhos; não são maquetes para serem reproduzidas em escala maior, e sim objetos em si, como metáforas desse espaço habitual, "casa".

As idéias expostas a respeito da "desconstrução" do espaço habitual se relacionam com questões que vêm sendo discutidas na filosofia e, por conseqüência, na arquitetura, e em outros campos, a partir do século XX. São questões pertinentes à fragmentação e descentralização do sujeito contemporâneo.

O expectador das casas-caixa encontra nelas configurados alguns dos enigmas que vive no cotidiano, principalmente os das grandes cidades: os espaços multifacetados, inconclusos, arquiteturas que não acolhem e que não se relacionam com o entorno.

¹⁰Desconstrução- Apropriei-me do termo "desconstrução", cunhado por Jacques Derrida para definir sua poesia destrutiva e, conseqüentemente, a arquitetura proposta por Peter Eisenman (na década de 80) com suas casas para não morar ou arquitetura fundada no vazio, que, ao contrário de volumes fechados, propõem uma arquitetura de abismo, de espaços inconclusos, formas sem função, quando muito destinadas a provocar no observador um sentimento de estranheza. Ver em: "O lugar da arquitetura depois dos modernos" Otilia Beatriz Fiori Arantes, São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo; Studio Nobel, Fapesp, Edusp, 1993.

¹¹Utilizo aqui o termo Arquitetura em seu sentido mais amplo, considerando que todos os objetos possuem sua própria arquitetura.



No primeiro semestre de 2000 elaborei um projeto para a XXVI Bienal de Arte de Pontevedra, Galícia, Espanha - "El Espacio como Proyecto / El Espacio como Realidad", realizada de 30 de julho a 1º de outubro, consistente de três trabalhos de planificação de partes para montagem de uma casa: a) o **Telhado**, com 354cm x 346cm; b) a **Lareira**, 209cm x 134,5cm; c) a **Fachada**, medindo 167,5cm x 200cm. As peças foram executadas em chapas de madeira (M.D.F.) de 3mm de espessura recortadas e pintadas com tinta automotiva evidenciando os cortes e encaixes de suas partes.

Mais uma vez, criei objetos que não exibem espaços "visíveis aos olhos", isto é, **fenomenais**, no entanto, considerando que o procedimento de visualização dos espaços quadri-dimensionais ocorre na mente do espectador, em relação a todas elas o "dobrar e o desdobrar" ou o "encaixe e o desencaixe" para formar o objeto completo, reconhecível, dito 'tridimensional', continuou a propiciar espaços **numenais**. Deste modo sucedeu ficarem independentes de **espaços-fenômenos**, apresentando somente **espaços-númenos**.

As três peças são órfãs, isto é, estão ausentes outras peças para formar o todo da casa. As planificações exigem do espectador um **movimento mental** de dobra. A única peça que se apresenta com a dobra sugerida é a lareira, montada no canto da sala de exposição, porém é uma dobra que 'involui', isto é, se resolve para o interior da peça e não como deveria ser montada caso fosse feita para constituir uma peça tridimensional.

No segundo semestre de 2000, elaborei um Projeto para ser desenvolvido no porão da Casa da Palavra - Oficina Mário de Andrade, situada na Rua Lopes Chaves, nº 546 na confluência com a Rua Margarida, Barra Funda, na Cidade de São Paulo, de posse da Secretaria de Estado da Cultura. O Projeto consiste na utilização do espaço vazio do porão da casa, totalmente pintado em preto, com tinta latex para paredes. O teto desse espaço fica a 80cm, em média, do chão, considerando as calçadas que a rodeiam, do terreno em que foi construída a residência. Isto possibilita ser ventilada por janelas e respiradouros de 60cm x 50cm na altura da calçada da Rua Lopes Chaves e da Rua Margarida.



Estas aberturas, guarnecidas de grades em arabescos fundidas em ferro servem, exiguamente para entrada de luz natural e para visualização restrita do espaço exterior, formada pela própria rua e pelos passantes ocasionais.

Este trabalho funciona como uma intervenção - inversa ao que se observa nos objetos da série de Casas-Caixa em que o espectador se encontra no exterior e busca visualizar o interior por meio das minúsculas janelas, mas se vê impedido porque esse interior é escuro. Já no porão da Casa da Palavra - Oficina Mário de Andrade, o espectador entra por meio de uma escadaria estreita de madeira e, no interior, vê-se rodeado por um espaço amplo, embora recortado em câmaras de pé-direito de alturas diferentes, havendo desde alturas de 80cm até 200cm, no local em que Mário de Andrade acomodava sua Biblioteca/Sala de Leitura.

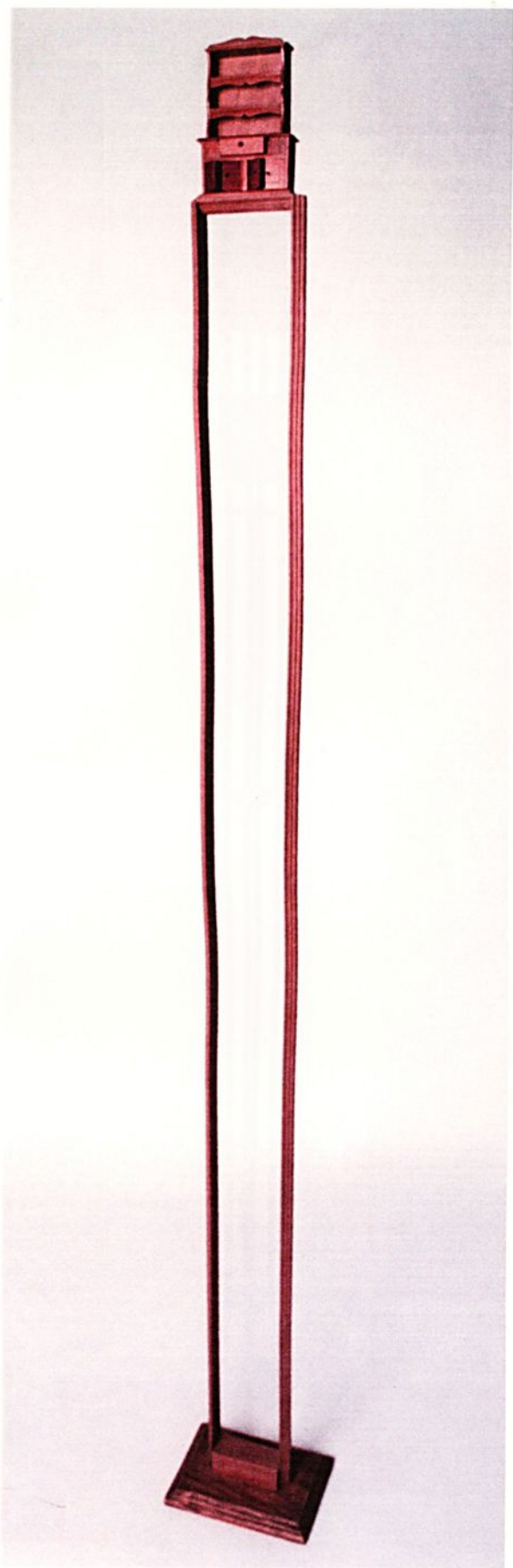
O espectador após a acomodação visual, observa as câmaras banhadas pela luz que se filtra pelas janelas e respiradouros - conforme a hora e a claridade do dia - e vê, quando muito, no lado externo ao porão, o segmento inferior dos corpos dos passantes pela calçada. Considerando a posição das janelas e respiradouros, passante algum se detém para examinar o conteúdo do porão e, caso o faça nada verá. Repete-se o que ocorre com o espectador das Casas-Caixa.

A cor preta com que foi pintado o porão cria um **espaço em suspensão** ou **campo numenal** e diminui a percepção dos dados físicos do local - os recortes da arquitetura. O que se revela, entretanto, é apenas aquilo que a luz externa permite expor em virtude da escuridão interior.

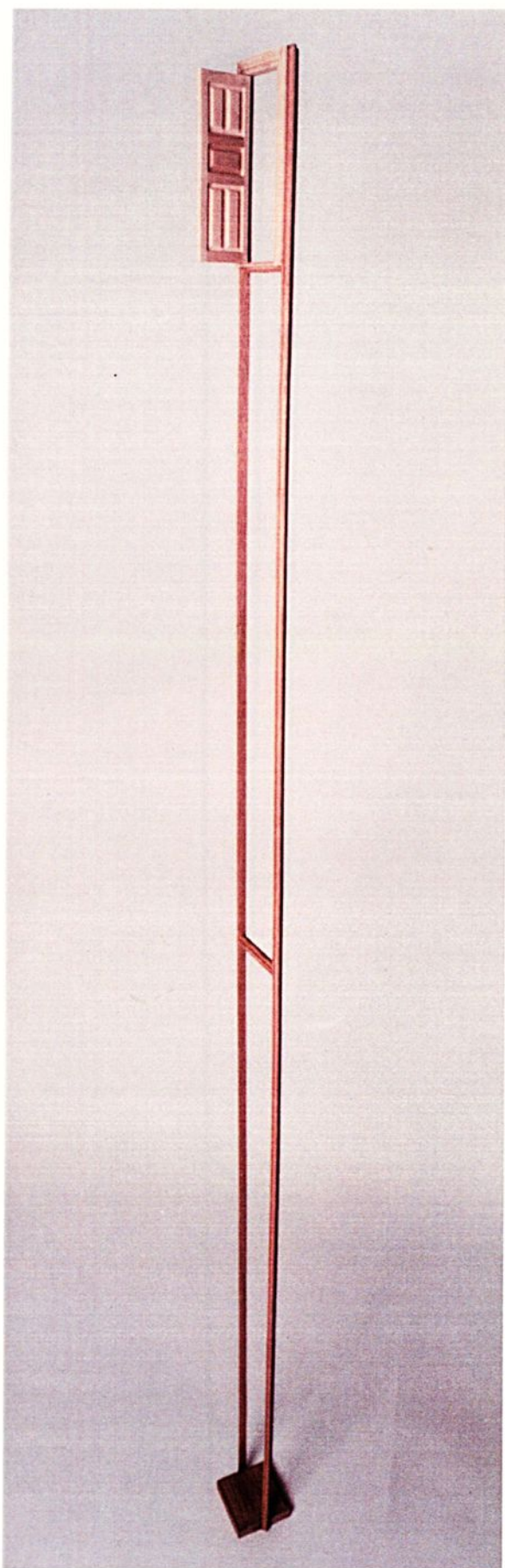
Com estes dois últimos trabalhos descritos, parece-me haver encerrado o ciclo objeto desta Dissertação, ao menos por enquanto.



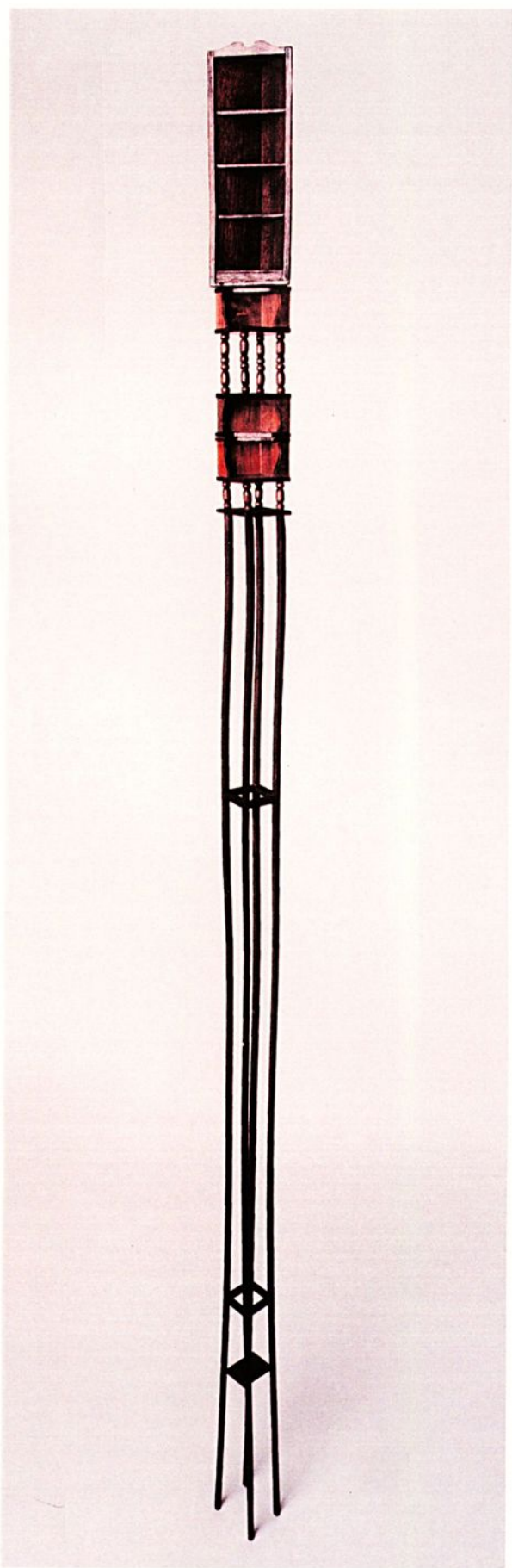
Relação dos Objetos



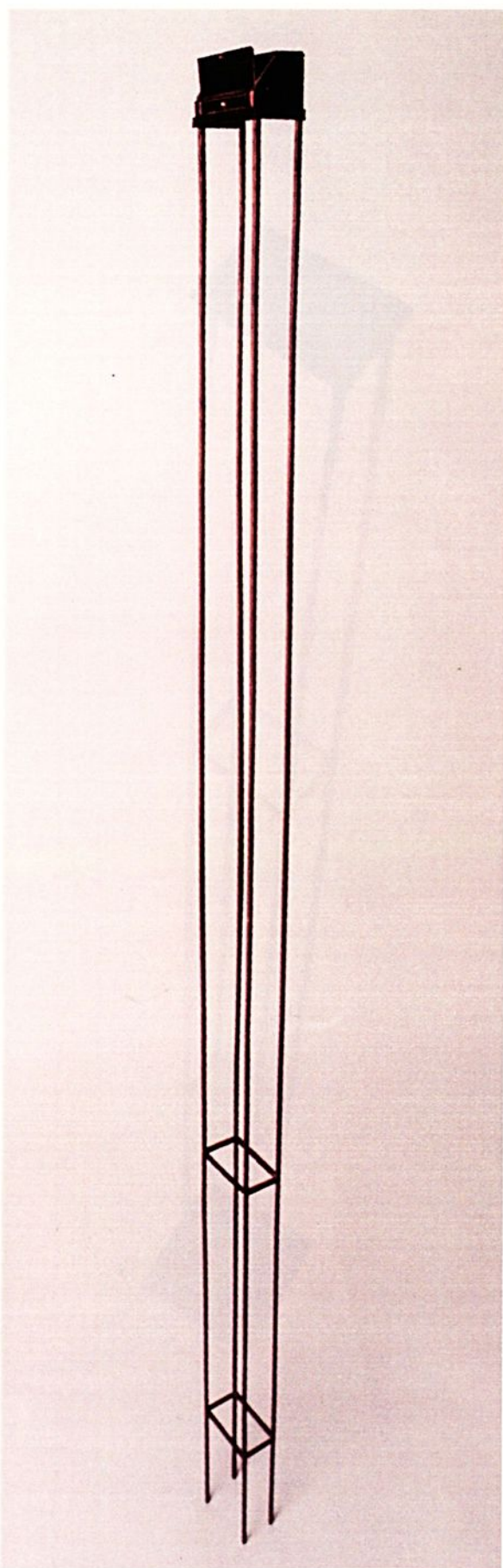
"Armário"



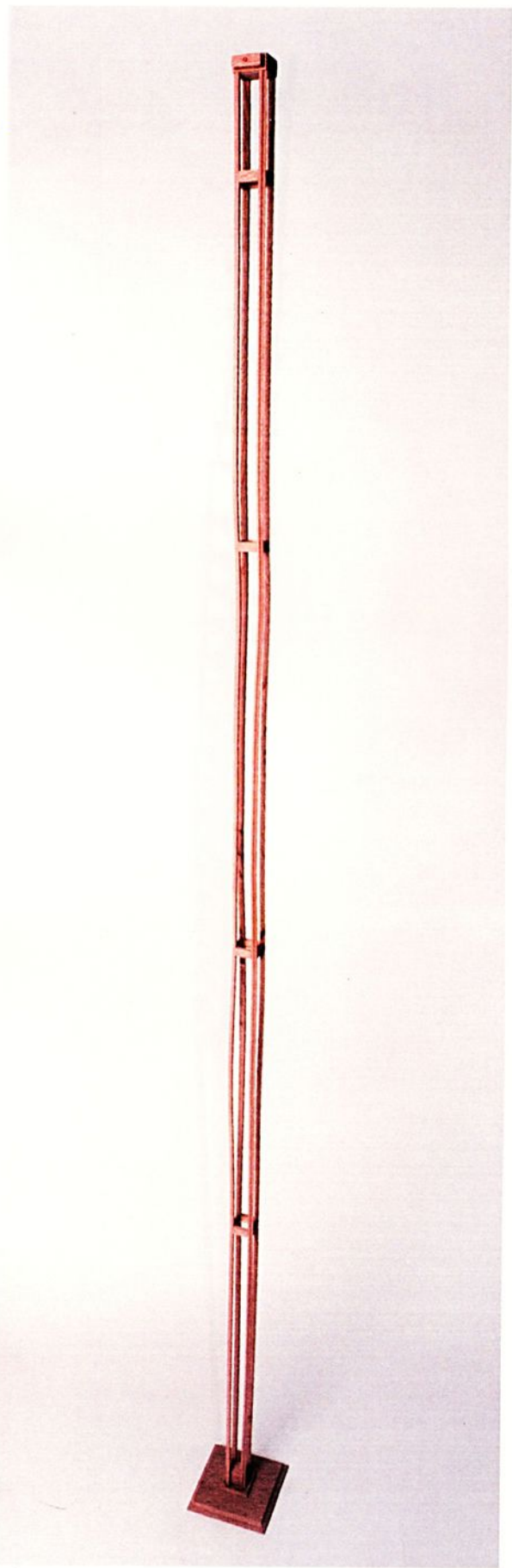
"Porta"



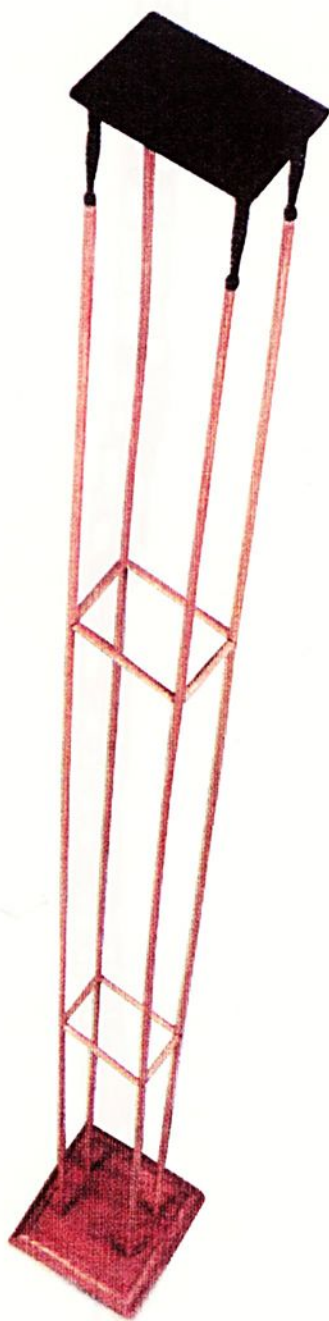
"Empilhamento de móveis em cantoneira"



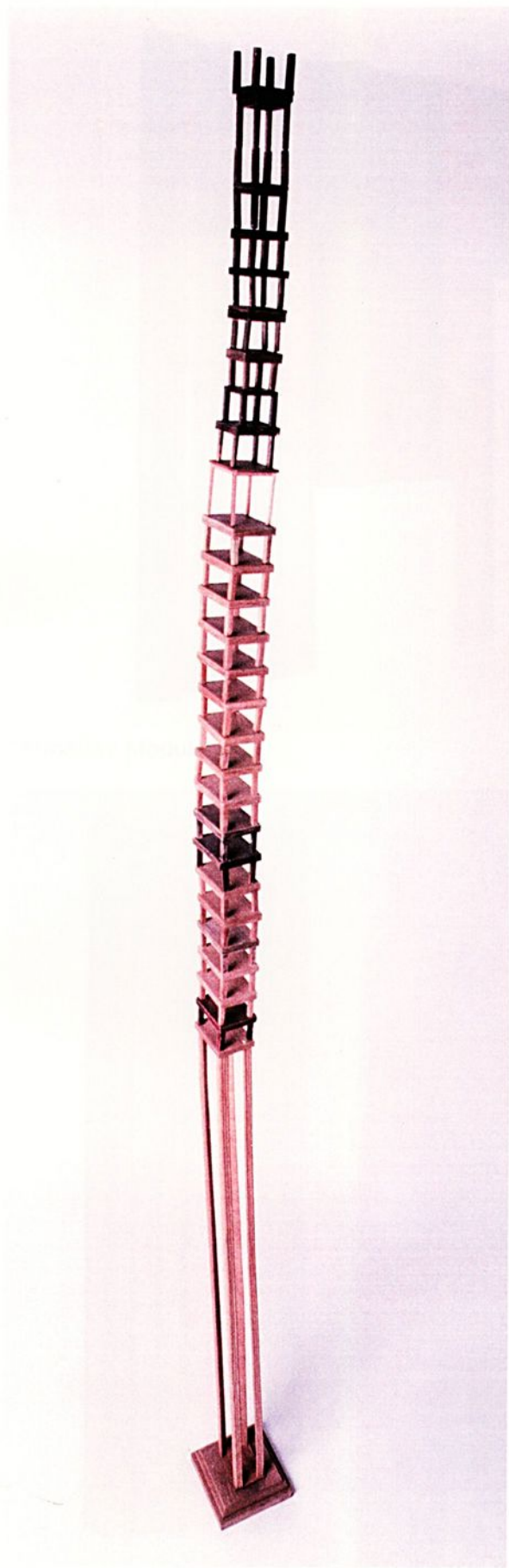
"Papeleira"



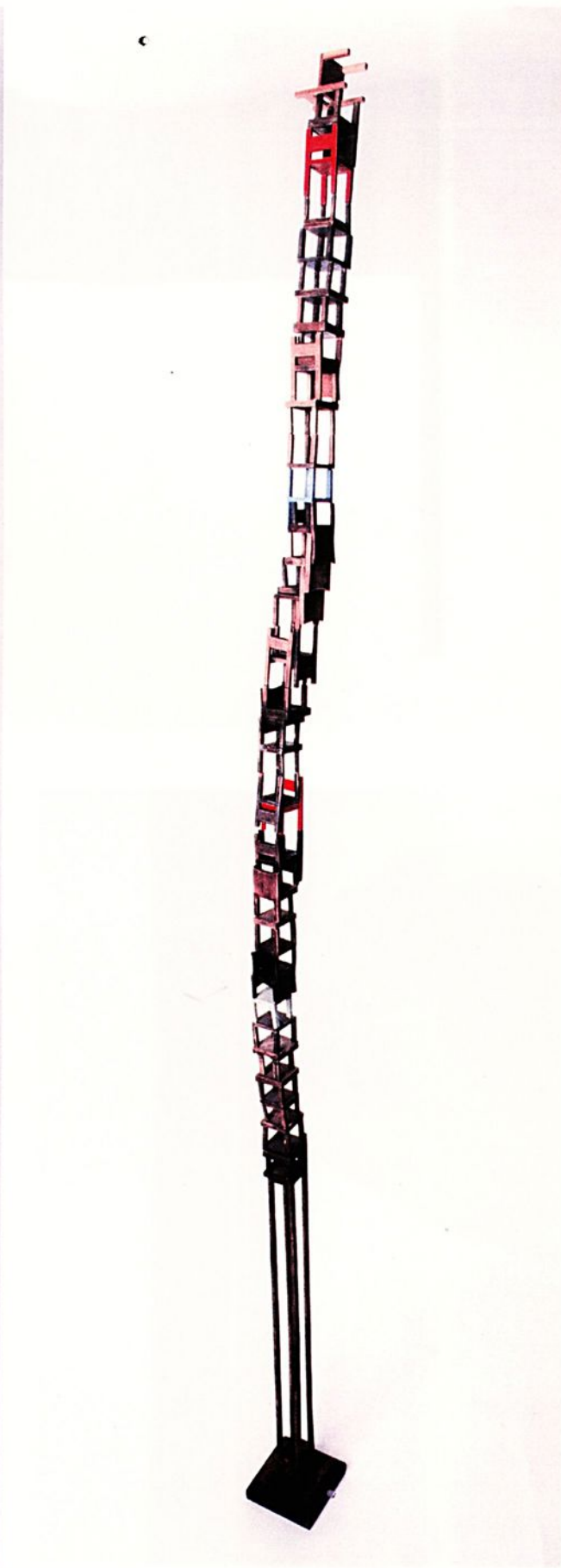
"Gaveta"



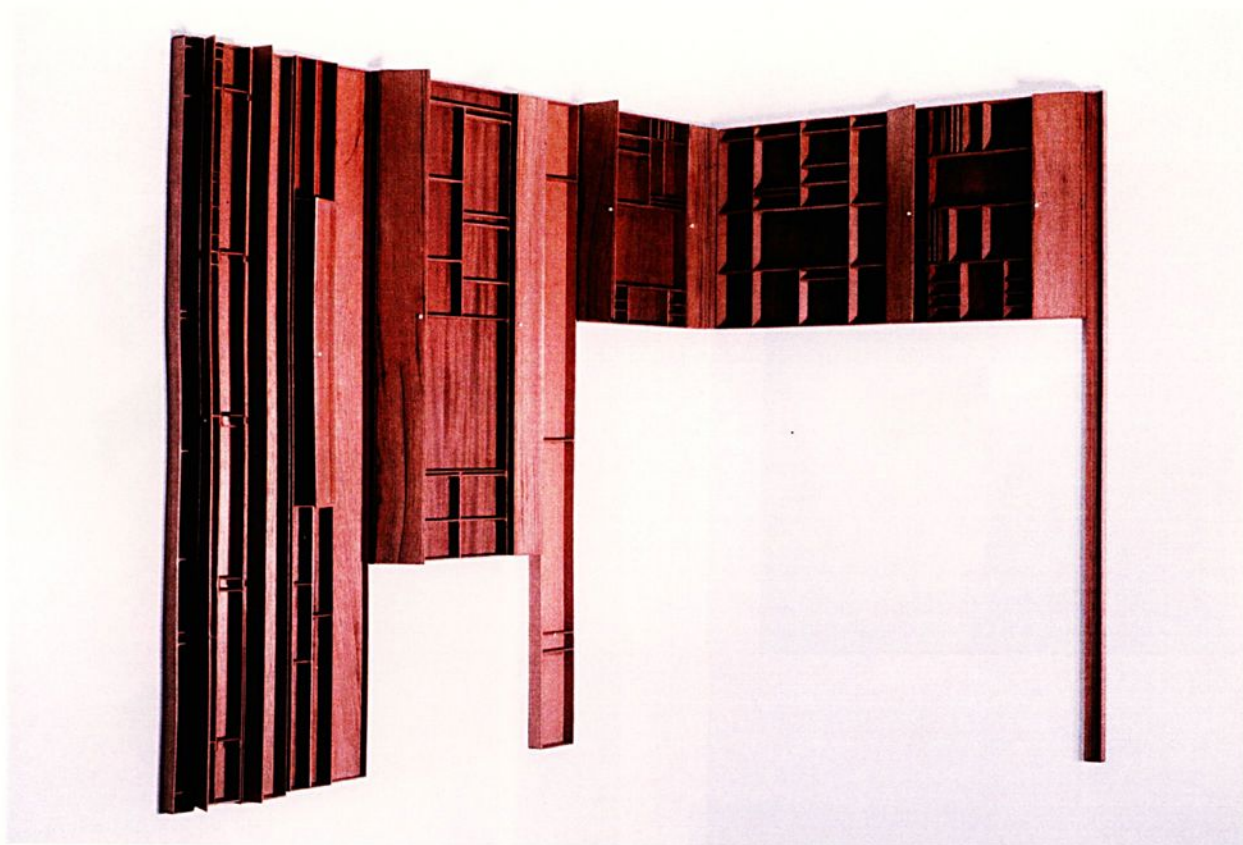
"Mesa equilibrista"



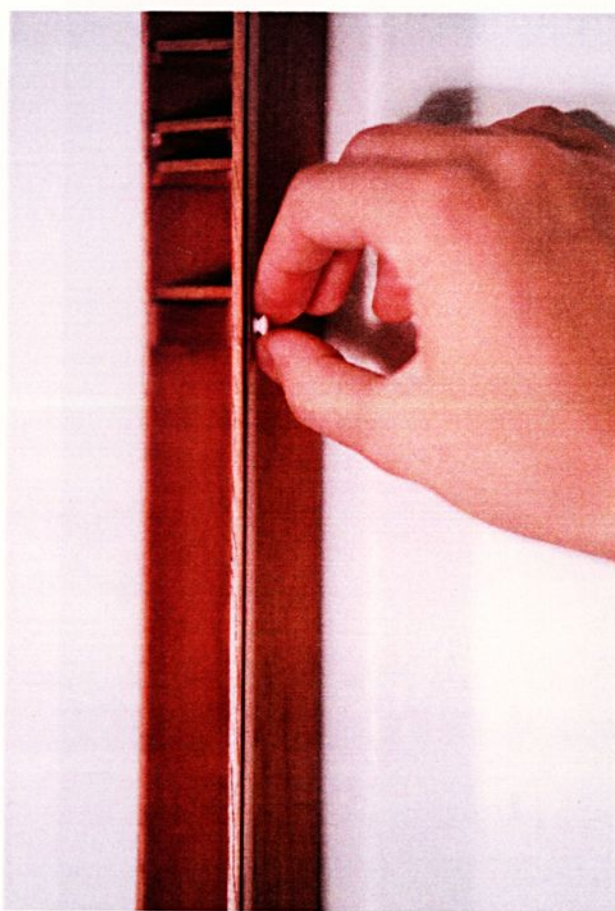
"Empilhamento de Mesas e Bancos"

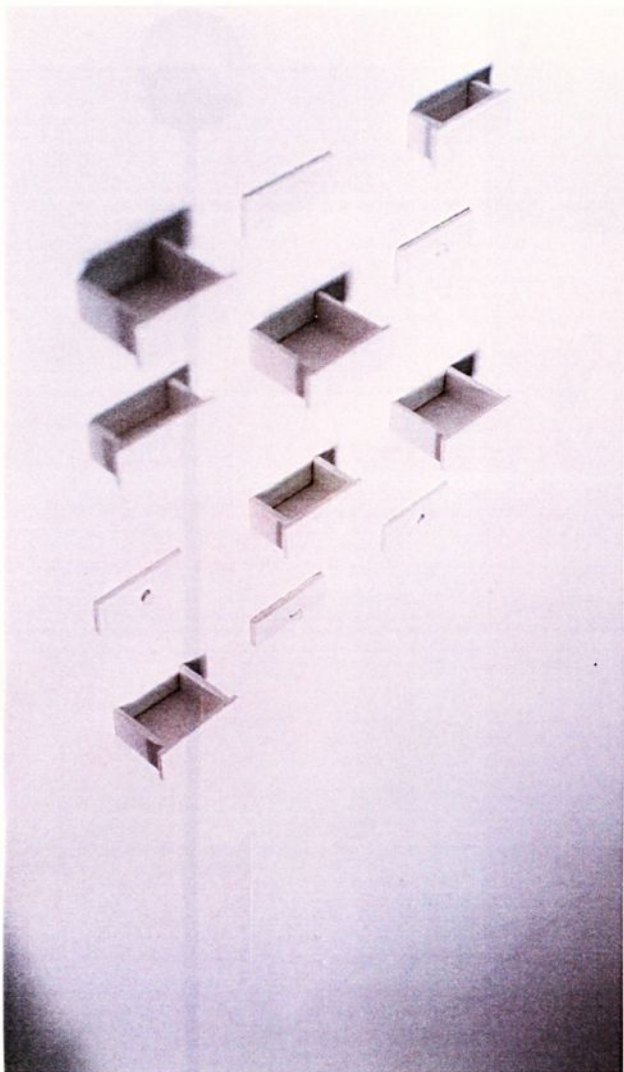


"Empilhamento de Bancos e Cadeiras"

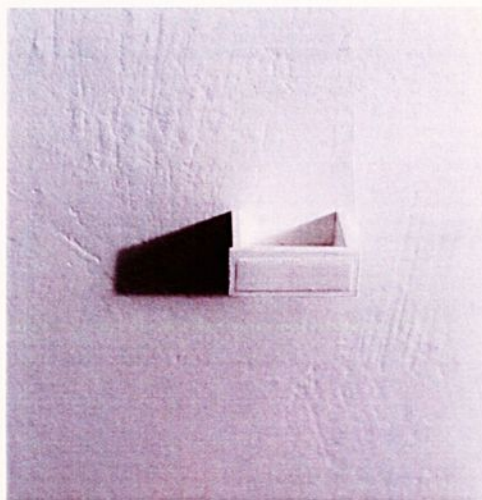


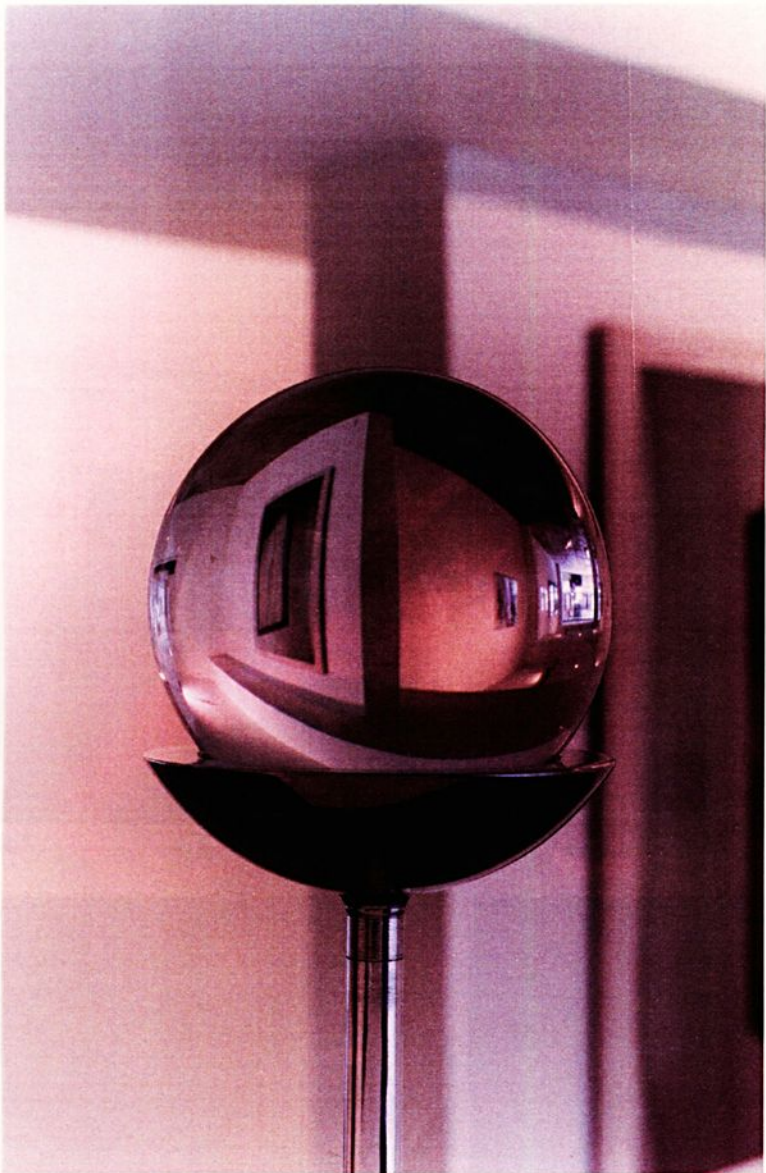
"Armários Modulares"



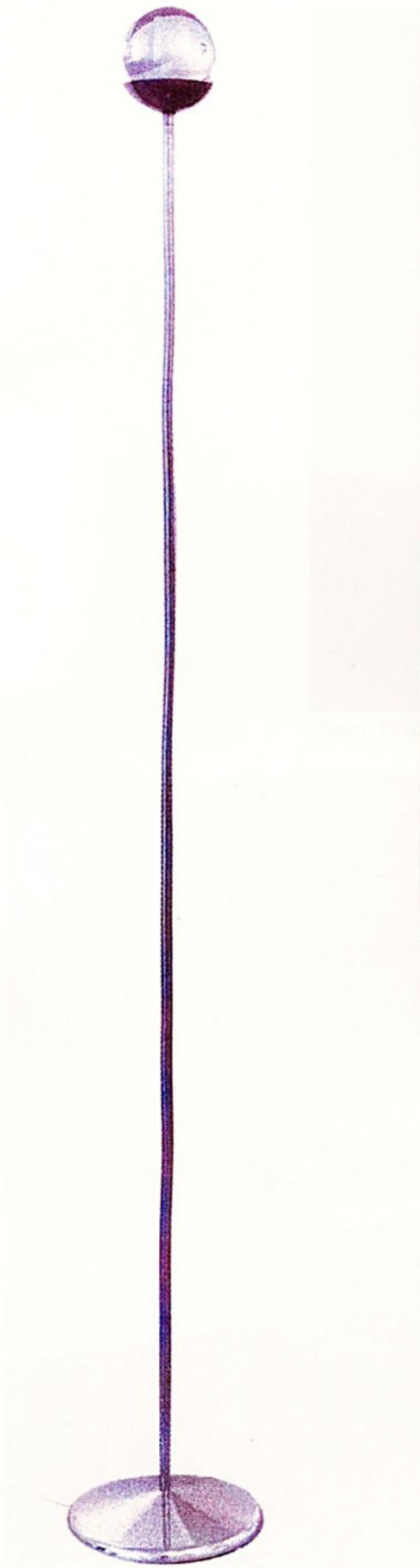


"Esconderijos"





"Engole"



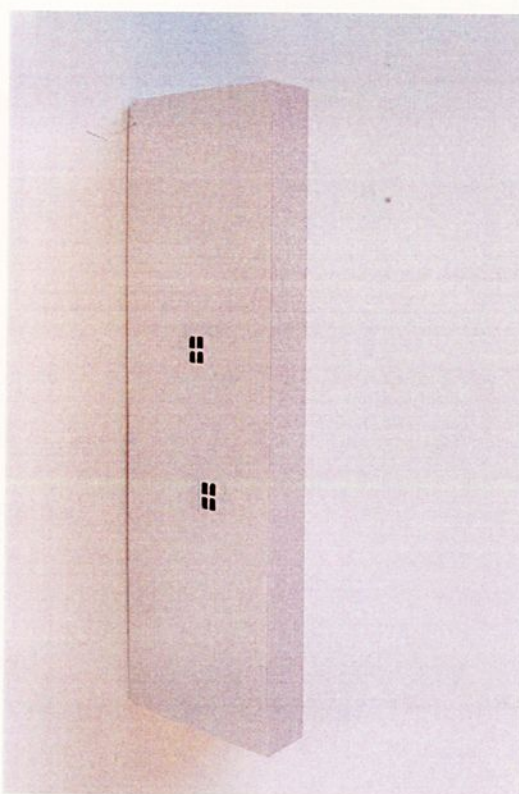
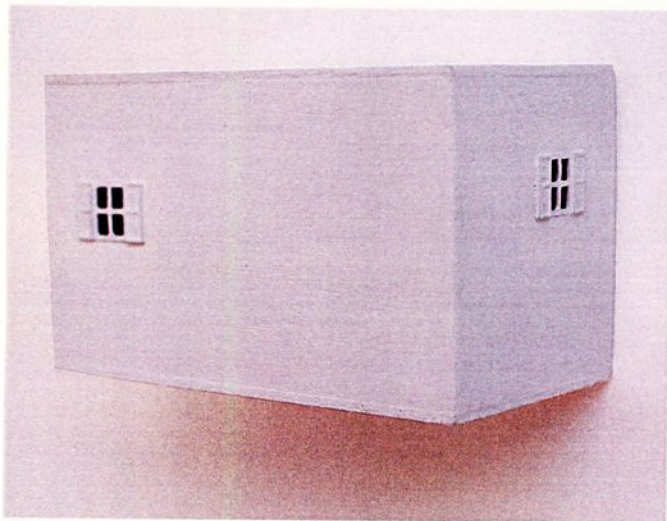


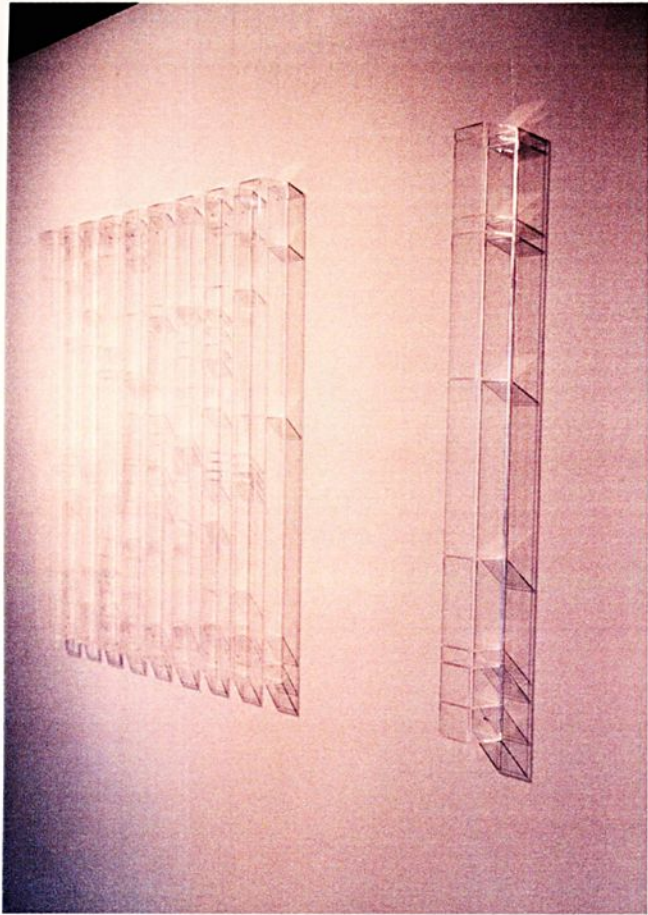
"Sem Título"



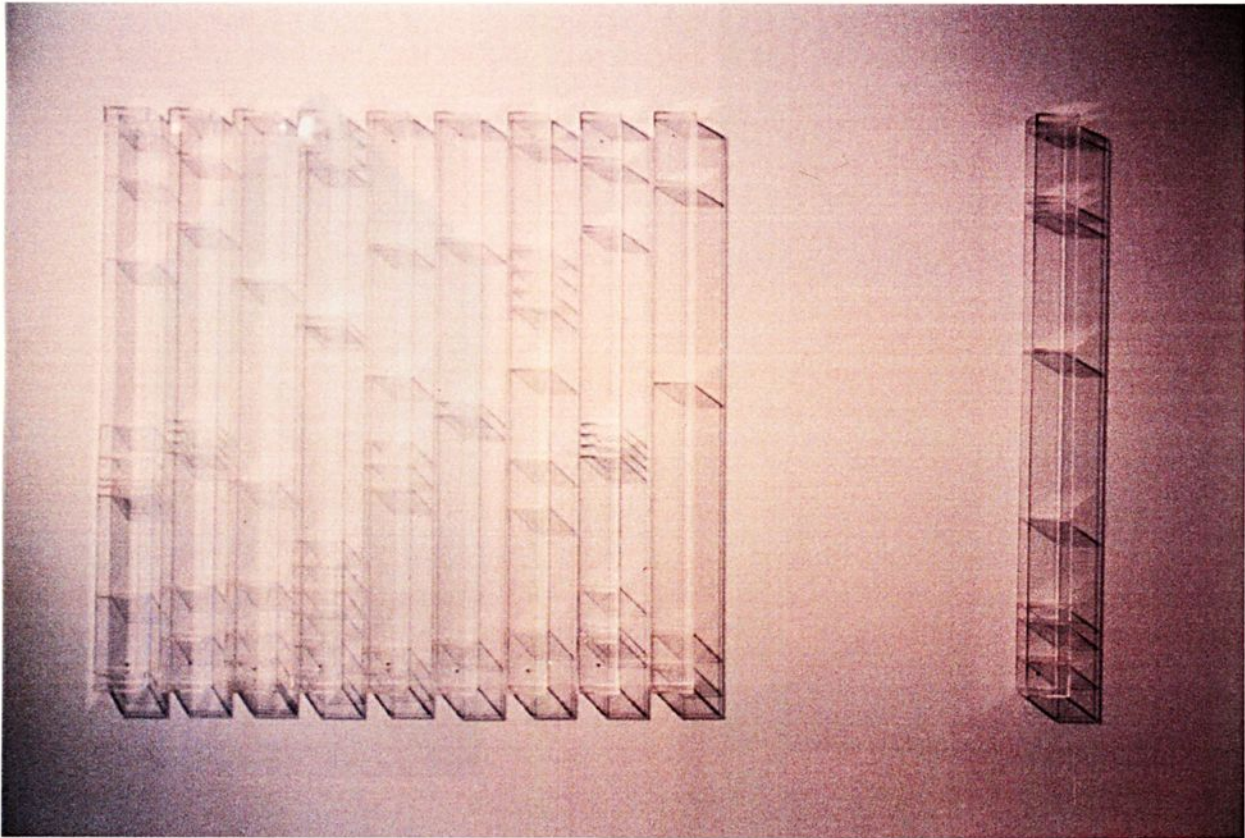


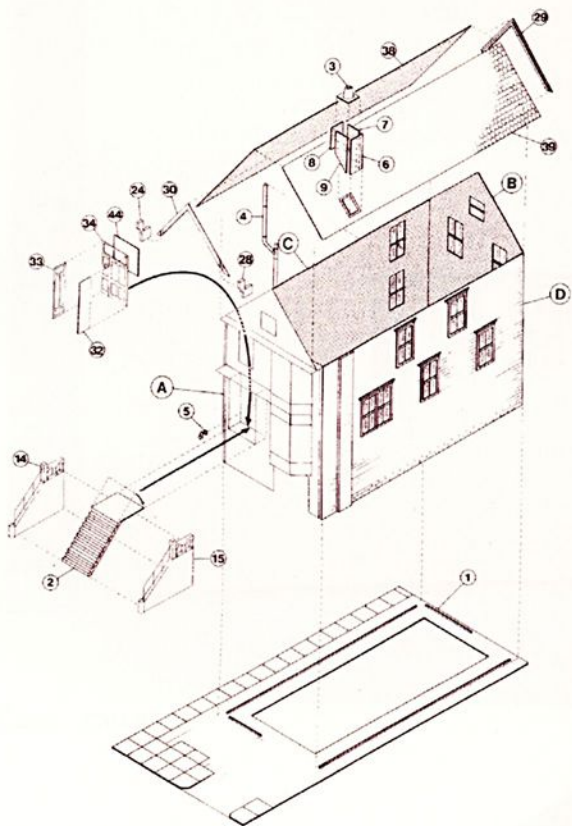
"Fechaduras"



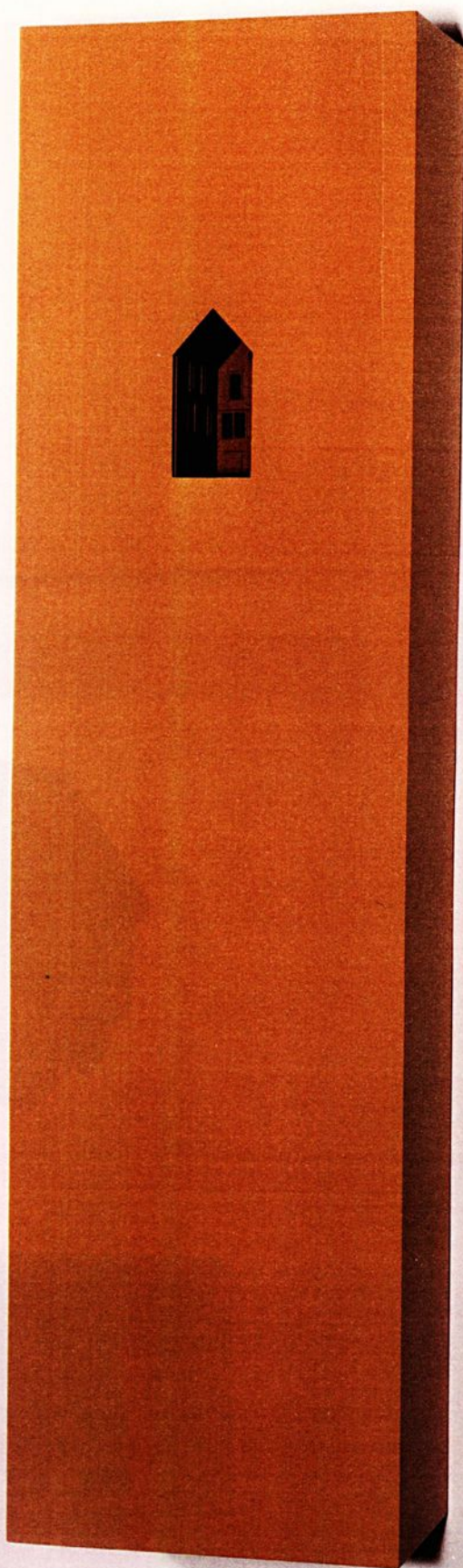
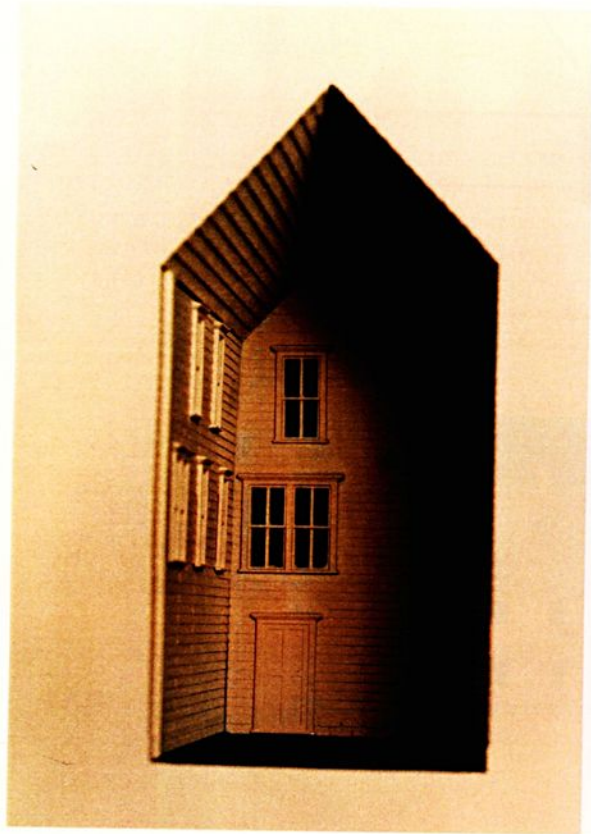


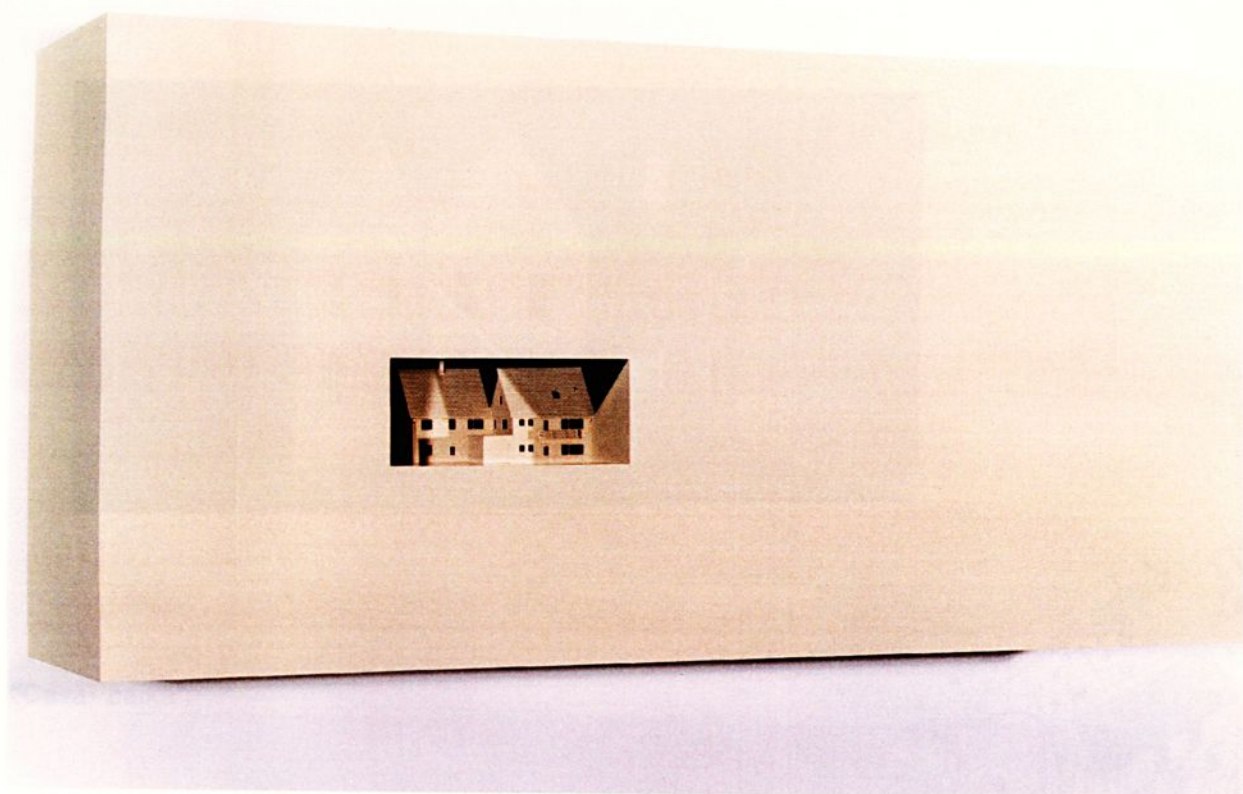
“Invisíveis”



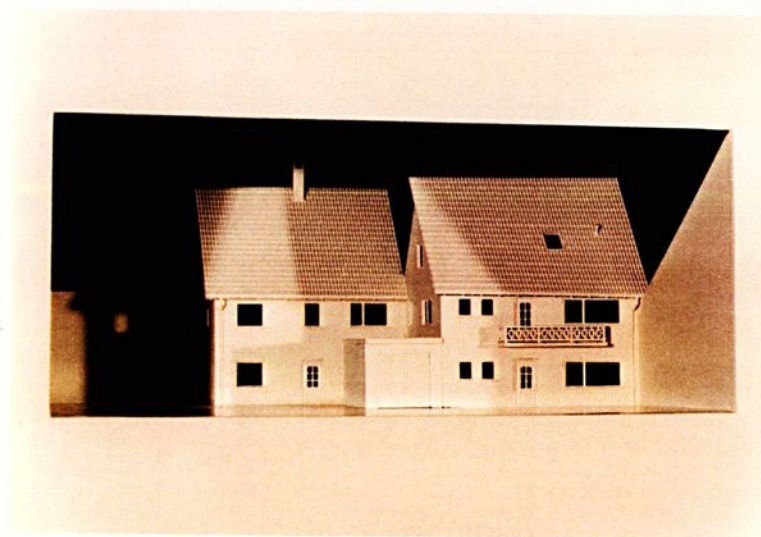
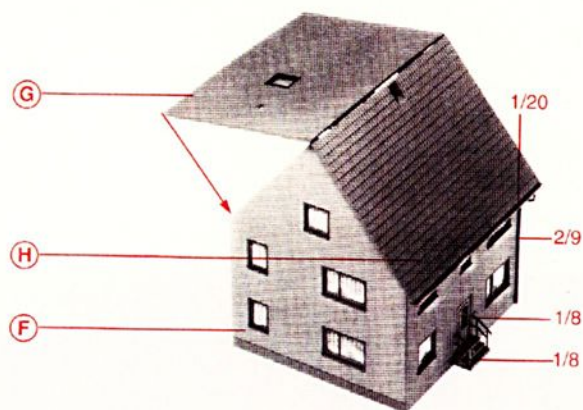


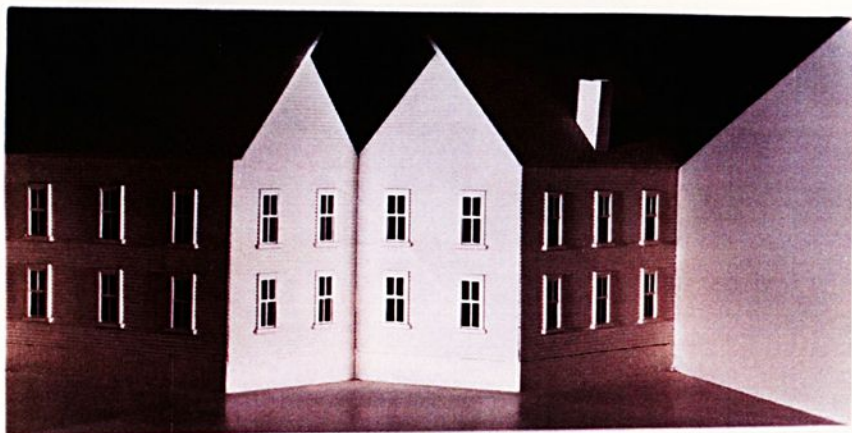
“Casa- caixa”



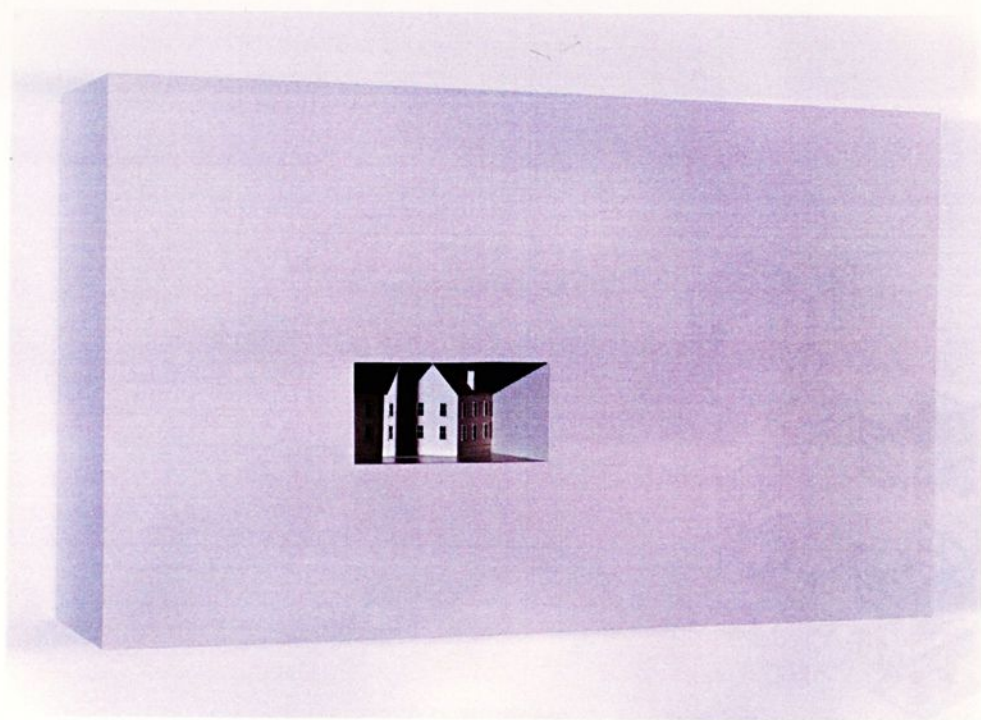
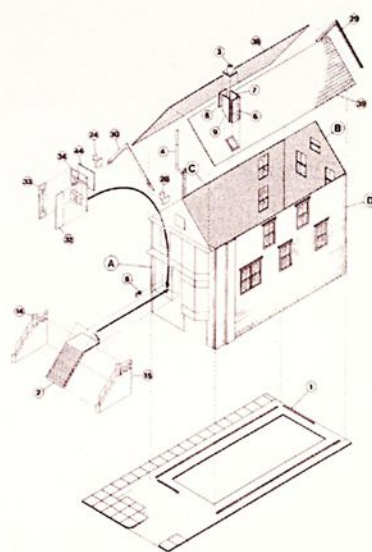


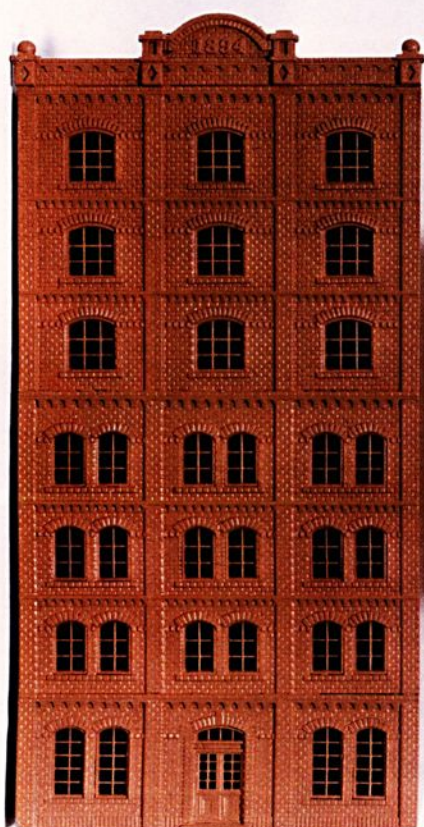
"Casa- caixa"



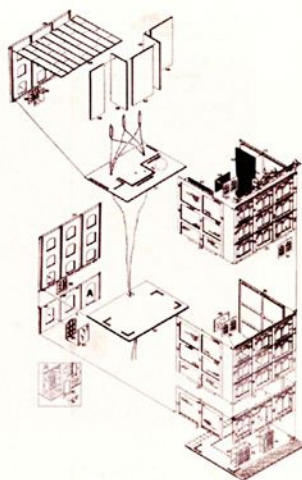
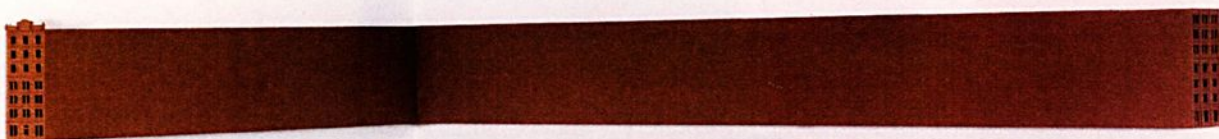


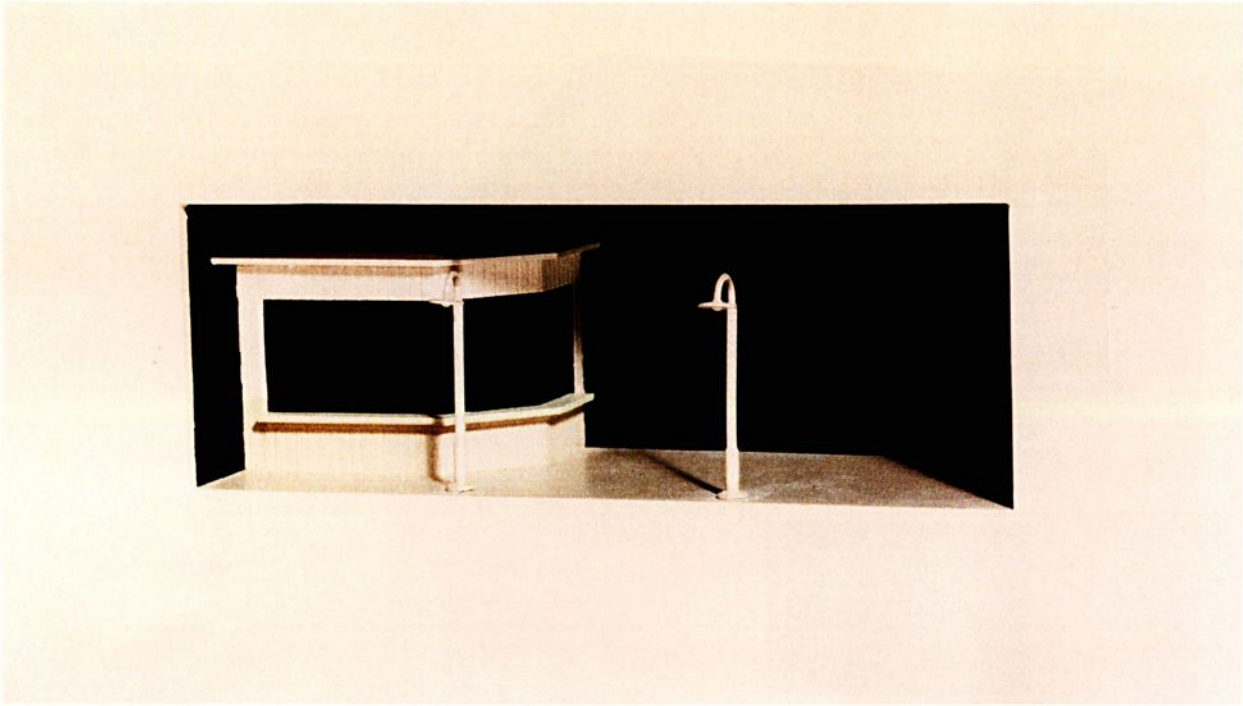
"Casa- caixa"



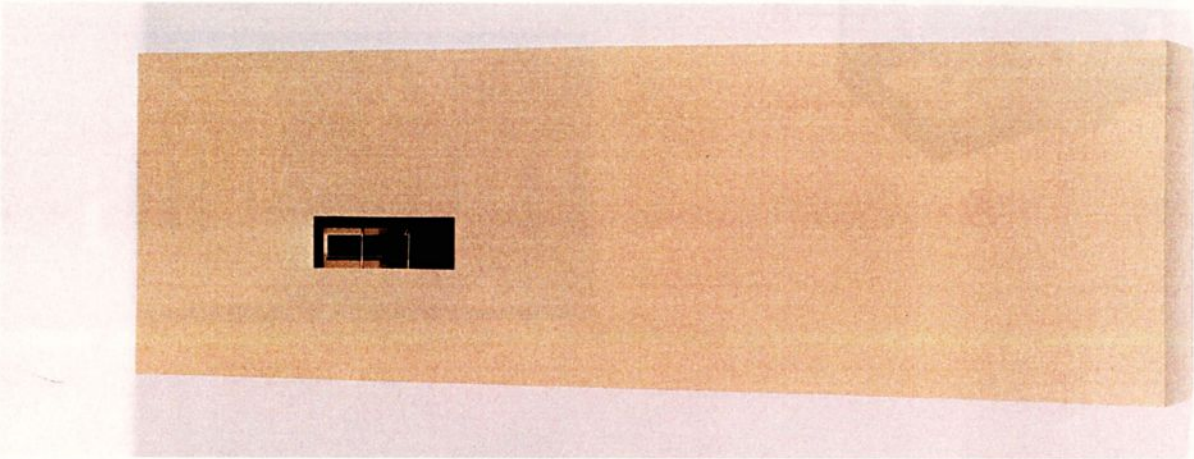
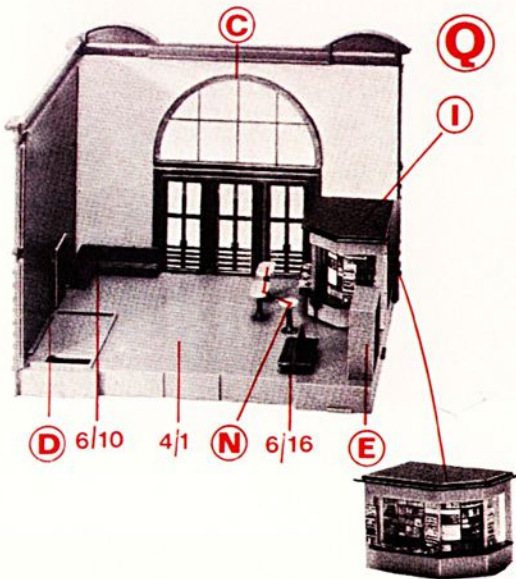


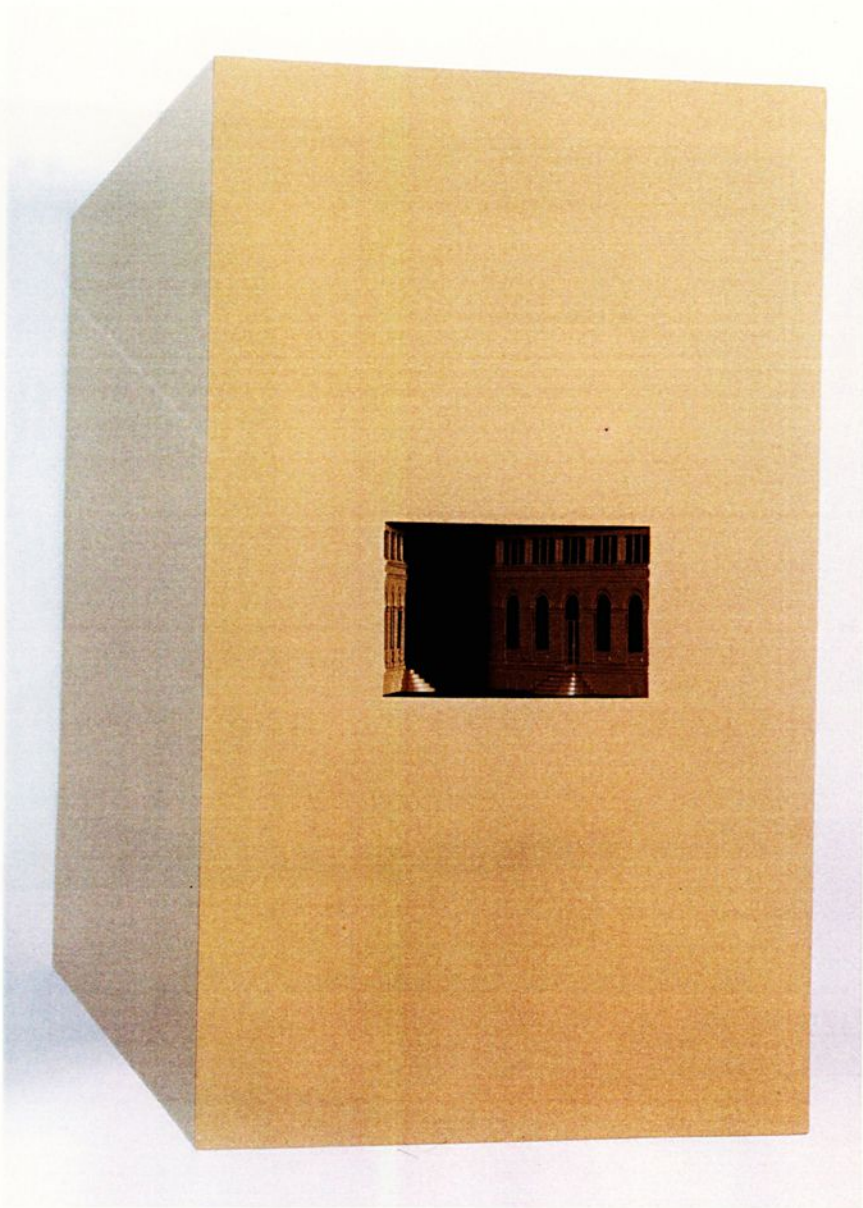
“Casa- caixa”



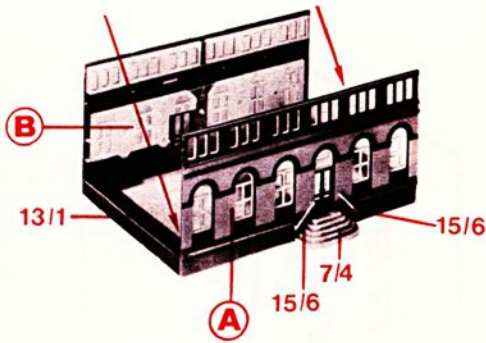
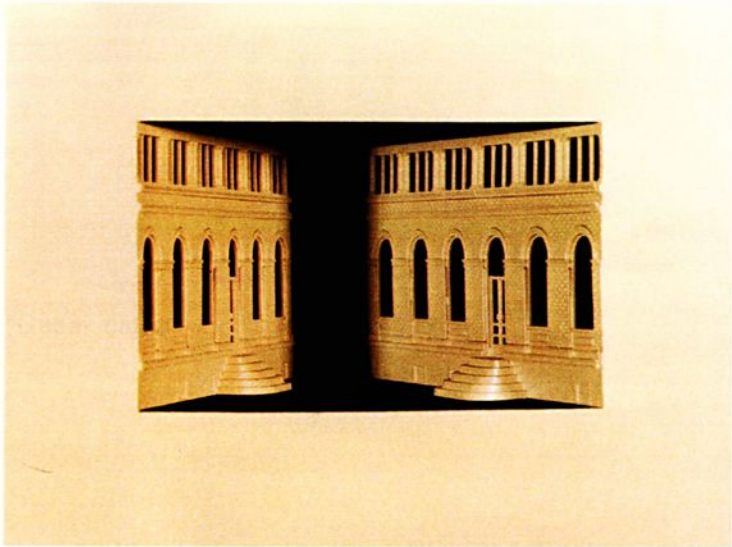


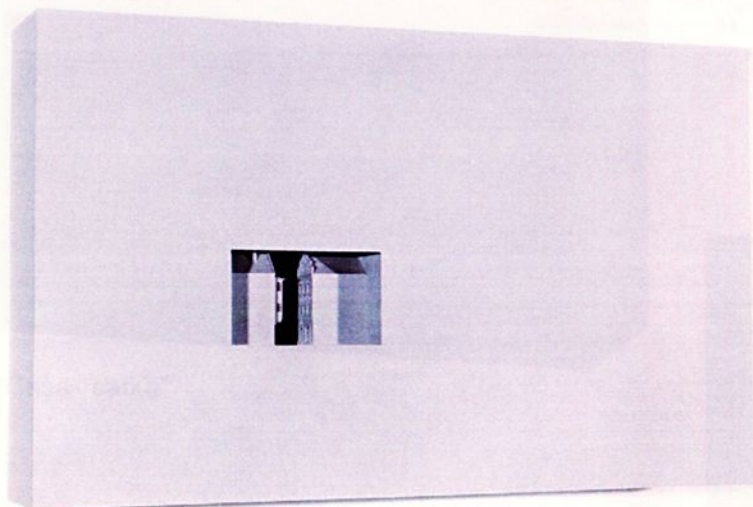
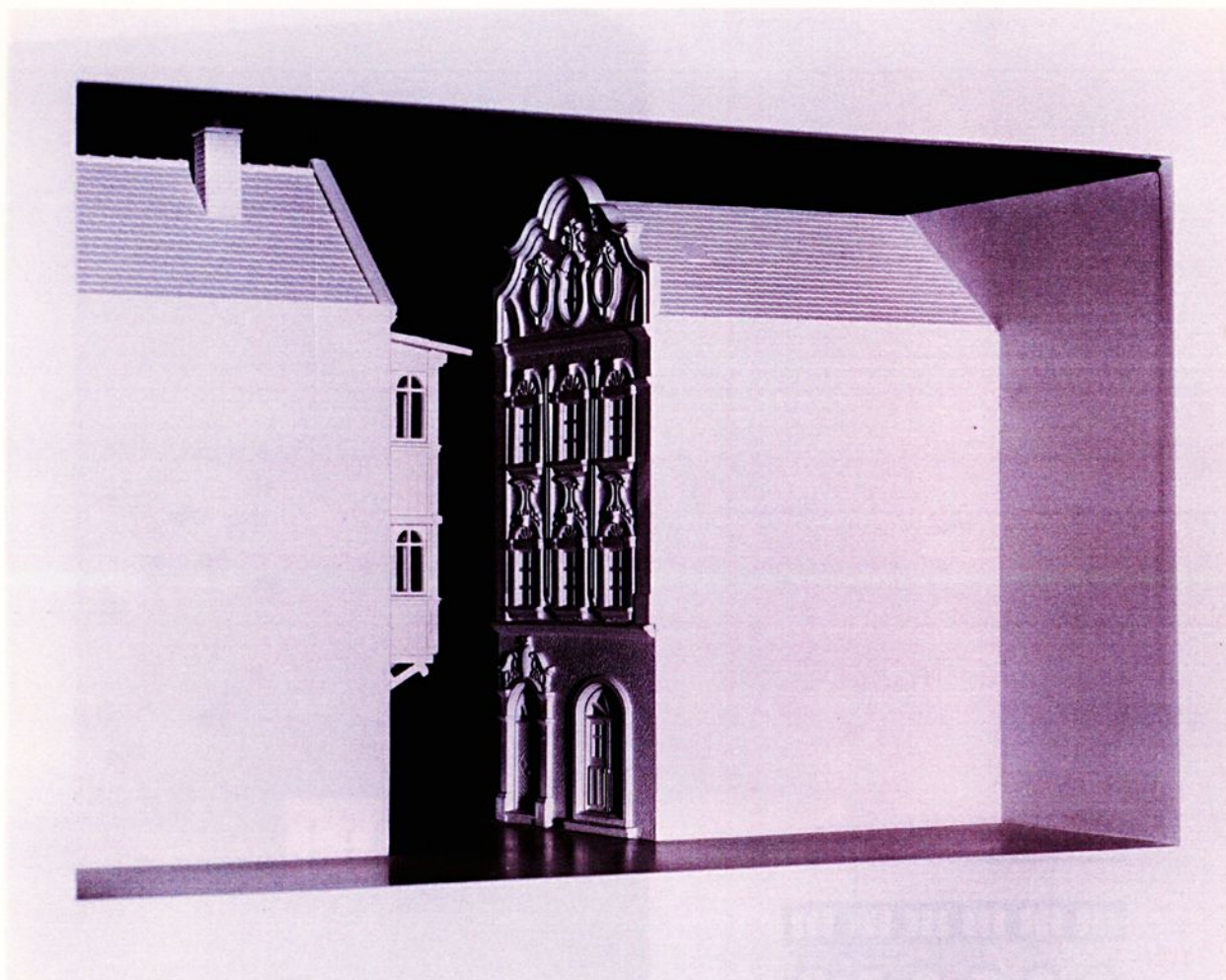
“Casa- caixa”



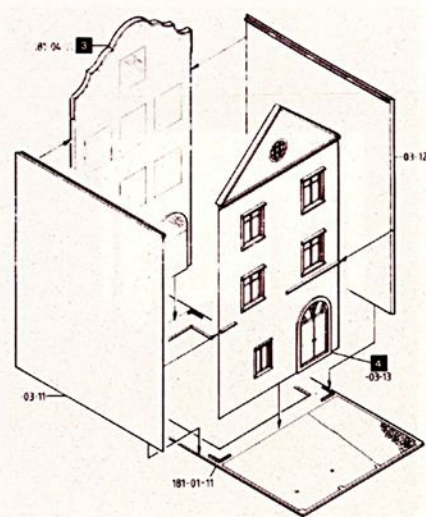


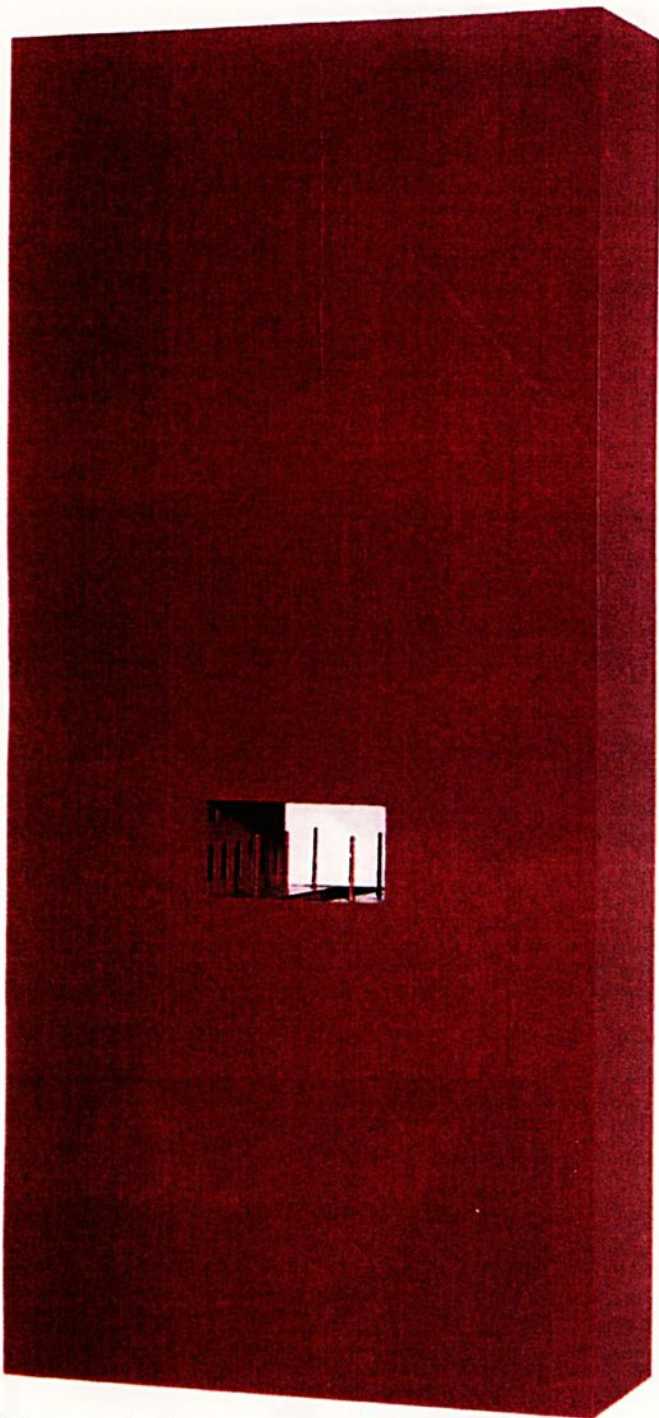
“Casa- caixa”



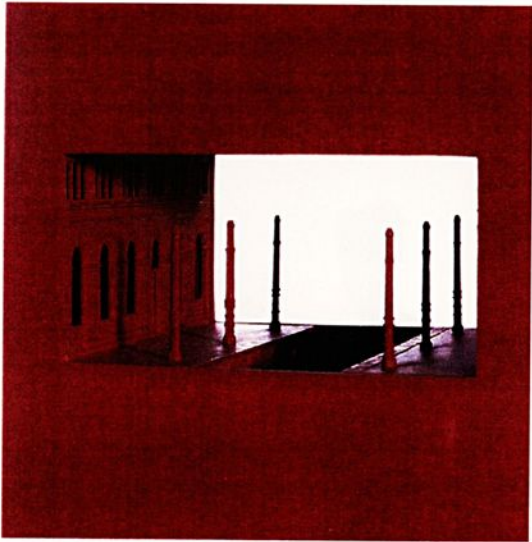
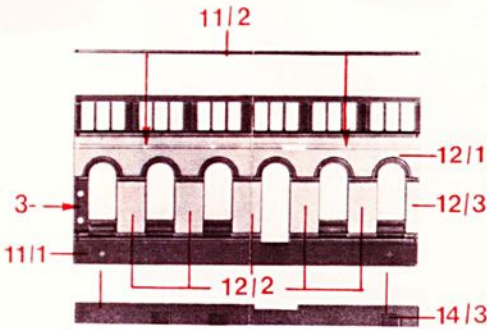


"Casa- caixa"



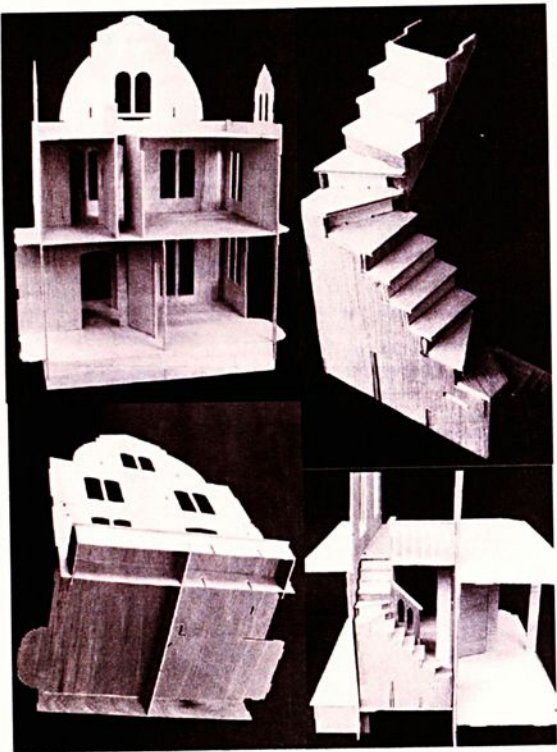


“Casa- caixa”





"Casa- caixa"



II.

O Vazio - Espaço: Fenômeno e Númeno

Meus trabalhos se inserem nas linguagens de **objeto** e de **instalação** e lido constantemente com questões de espaço; em consequência, preocupa-me, a percepção/constatação da existência de um espaço absoluto, que, na minha concepção será **quadri-dimensional**, ou seja, **mental** e, conseqüentemente, fora do espaço tridimensional com o qual nos relacionamos.

As teses de Immanuel Kant foram muito utilizadas para explicar o conceito de Quarta Dimensão e, segundo Heidegger, *"Perceber o sentido do conceito formal de fenômeno e de seu uso devido na acepção vulgar é uma pressuposição indispensável para se compreender o conceito fenomenológico de fenômeno, prescindindo de como se deva determinar mais precisamente o que se mostra."*¹², ou seja, para ele, é importante conhecer o conceito de fenômeno kantiano para depois compreender o encaminhamento que a Fenomenologia dá a ele. Considerando essas premissas, passarei a utilizar o contido em *"O Princípio da Distinção de todos os objetos em geral em Fenômenos e Númenos"*, Capítulo III da Crítica da Razão Pura, para dividir e analisar os objetos que construo segundo a classificação kantiana.

A tese kantiana de *subjetividade transcendental do espaço* é a da existência de um **espaço absoluto**, ou seja, existente *a priori* e condição necessária para a possibilidade dos objetos externos. Sobre o espaço absoluto, Immanuel Kant assim se manifesta:

*"O espaço é uma representação necessária, a priori, que fundamenta todas as intuições externas. Não se pode nunca ter uma representação de que não haja espaço, embora se possa perfeitamente pensar que não haja objectos alguns no espaço. Consideramos, por conseguinte, o espaço a condição de possibilidade dos fenômenos, não uma determinação que dependa deles; é uma representação a priori, que fundamenta necessariamente todos os fenômenos externos."*¹³

¹²HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Capítulo II, p.61-62.

¹³KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. 4.ed. Lisboa: Serviço de Educação, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. p.64-5. Grifo meu.



O espaço absoluto para Kant é, entretanto, um espaço que a tudo envolve, sendo, porém, **tridimensional** ou **Euclidiano**, conforme Henderson explica:

*Para Kant, "geometria" significava geometria Euclidiana, a única geometria conhecida por dois mil anos. E, no idealismo transcendental de Kant, "espaço" era espaço Euclidiano necessitando de três dimensões.*¹⁴

No final do século XIX e início do XX, o sistema kantiano foi severamente criticado quando diversos matemáticos, entre os quais Gauss, Lobachevsky e Bolyai provaram que determinados axiomas de Euclides poderiam ser negados por meio de geometrias consistentes, as quais, por conseqüência, foram denominadas não-Euclidianas. Contradizendo Kant, Helmholtz se respalda nessas geometrias para comprovar sua crença na raiz empírica dos axiomas geométricos de Euclides e na improbabilidade de sua existência *a priori* em nossa mente.

Em relação ao pensamento de Kant sobre a "natureza do objeto", essência do ser, Heidegger explica:

*A "natureza do objeto", quer dizer aqui a essência do ser, não permite um grau maior de clarificação. Entretanto, para Kant, uma coisa, desde o início, é certa: ele pensa existência e ser "na relação com as capacidades de nosso entendimento". Também na Crítica da Razão Pura ser é determinado ainda e novamente como posição.*¹⁵

Sobre o mesmo assunto, Linda D. Henderson assim escreve:

Quando Kant, na Crítica da Razão Pura de 1781, fez sua distinção entre julgamentos sintéticos e analíticos e argumentou sobre a existência de julgamentos que são sintéticos e analíticos a priori, ofereceu os axiomas de pura matemática e geometria como seus exemplos primordiais. De acordo com Kant, o axioma "Que uma linha reta entre dois pontos é a mais curta" deve ser sintético porque seu predicado não está contido e seu tema (como em um julgamento analítico), é a priori porque "[ele]

¹⁴HENDERSON, L.D. *The Forth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press, 1983. p.10. Grifo meu.

¹⁵HEIDEGGER, Martin. *A tese de Kant sobre o ser*. In Conferências e Escritos Filosóficos. Trad. e notas Ernildo Stein. p.439.



carrega com [ele] necessidade, que não pode ser derivada da experiência." A natureza a priori dos axiomas da geometria dependia, sem dúvida, da nova definição de espaço na Crítica como uma forma pura de sensibilidade, que existe na mente a priori como uma estrutura na qual toda experiência ocorre.¹⁶

Reafirmando o que foi dito, podem-se transcrever as palavras de Kant:

Sobre esta necessidade a priori fundam-se a certeza apodíctica de todos os princípios geométricos e a possibilidade da sua construção a priori. Efectivamente, se esta representação do espaço fosse um conceito adquirido a posteriori, e haurido na experiência externa geral, os princípios de determinação matemática outra coisa não seriam que percepções. Possuiriam, assim, toda a contingência da percepção e não seria necessário que entre dois pontos houvesse apenas uma só linha recta; a experiência é que nos ensinaria que sempre assim acontece. O que deriva da experiência possui apenas uma generalidade relativa, isto é, por indução. Dever-se-ia, portanto, unicamente dizer que, segundo as observações feitas até agora, não se descobriu espaço algum com mais de três dimensões.¹⁷

No presente momento, o meu trabalho prático vem se definindo pelo interesse na discussão do "Espaço" de acordo com duas categorias, conforme proposto por Kant e que utilizarei como tática interpretativa:

- 1) as do mundo fenomenal: espaços observáveis, e
- 2) as do mundo numenal: espaços por transcendência.

O autor, no Capítulo III de sua "A Crítica da Razão Pura", faz a distinção dos objetos em geral em Fenômenos e Númenos. Utilizarei estas duas categorias para explicar a questão do "vazio" – espaço – no meu trabalho.

¹⁶HENDERSON, L.D. Op. cit. p.10.

¹⁷KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. p.65 (nota de rodapé).



Segundo Kant:

*"Chamam-se fenómenos as manifestações sensíveis na medida em que são pensadas como objectos, segundo a unidade das categorias. Mas, se admitirmos coisas que sejam meros objectos do entendimento e, não obstante, como tais, possam ser dados a uma intuição, embora não intuição sensível (por conseguinte, coram intuitu intellectuali), teremos de as designar por númenos (intelligibilia)".*¹⁸

Os conceitos de Númeno e Fenômeno são correlativos, ao mesmo tempo em que se opõem na filosofia kantiana, na medida em que **Fenômeno** indica "aparência" e **Númeno** indica a "coisa em si" ou objeto do conhecimento intelectual puro. Assim, o fenômeno relaciona-se com o sujeito através da representação dos objetos, porém não com o objeto em si próprio.

A respeito dessa distinção entre fenômeno e númeno, Heidegger explica em função do Ser:

*... Kant declara, no enunciado negativo de sua tese sobre o Ser: "Ser não é evidentemente um predicado real." Isto explica: ser e por conseguinte, também os modos de ser – ser-possível, ser-atual, ser-necessário – não exprimem o que é o objeto, mas o como da relação do objeto com o sujeito."*¹⁹

O termo **Númeno**, que designa o mundo imaginado que haveria além das aparências, provém do grego, e pode ser traduzido por "objeto inteligível", ficando em oposição a objeto que se conhece por meio dos sentidos. De acordo com os escritos de Kant, uma vez que não podemos conhecer o mundo que se encontra além das aparências por não possuímos a experiência da coisa-em-si, nossa mente encontra-se sem acesso a esse mundo. Todo conhecimento possível de se obter de um dado "objeto" nos é fornecido pelos sentidos. Podemos apenas pensar em uma realidade anterior às aparências, mas sem possibilidade de constatação.

¹⁸KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. p.265 (nota de rodapé). Grifo meu.

¹⁹HEIDEGGER, Martin. *Tese de Kant sobre o Ser*. p.45. Grifo meu.



Segundo Kant, os juízos *a priori* seriam "aqueles em que se verifica absoluta independência de toda e qualquer experiência"²⁰ e, mais à frente, "...se encontrarmos uma proposição que apenas se possa pensar como necessária, estamos em presença de um juízo *a priori*"²¹. Para Kant, o ESPAÇO é condição de possibilidade dos fenômenos, por isso, representação *a priori* que fundamenta simplesmente todos os fenômenos externos e o TEMPO é a condição *a priori* de todos os fenômenos em geral. Ambos, Espaço e Tempo, são leis por meio das quais nos chegam os dados informados pelos sentidos, a serem moldados e operados por nossa mente.

O discurso kantiano marcou a Filosofia Moderna com a negação da possibilidade de conhecimento metafísico direto da coisa-em-si.

A Filosofia Contemporânea, a partir especialmente dos escritos de Heidegger e de outros filósofos, dá outros encaminhamentos à questão do fenômeno e do númeno.

Heidegger, no *Seminário sobre Tempo e Ser*²², considera o Fenômeno como puro e simples aparecer do ser-em-si distinguindo-se da simples aparência, que é o indício ou o anúncio do ser (o qual, não obstante, permanece oculto) e que, portanto, é o não manifestar-se ou o esconder-se de si mesmo.

Em relação ao conceito fenomenológico de **Fenômeno**, Heidegger expressa:

*"Mas se, por aquilo que se mostra, compreende-se o ente, que no sentido de Kant se torna acessível na intuição empírica, então logra-se usar devidamente o conceito formal de fenômeno. Nesta utilização, o fenômeno satisfaz o significado do conceito vulgar de fenômeno. O conceito vulgar, porém, não é o conceito fenomenológico de fenômeno."*²³

²⁰KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. p.37.

²¹Ibidem. p.38.

²²HEIDEGGER, M. *Seminário sobre Tempo e Ser*, realizado de 11 a 13 de setembro de 1963. Ver em Conferências e Escritos Filosóficos. Trad. e notas Ernildo Stein. Coleção Os Pensadores, vol. XLV. São Paulo: Abril Cultural, 1. ed., 1973.

²³HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Parte I. p.61. Dada a impotência do conceito fenomenológico de fenômeno nesta Dissertação, ver texto nos ANEXOS.



Em outras palavras, a noção de Fenômeno não contraria a noção da coisa-em-si: o Fenômeno é o em-si-da-coisa ao manifestar-se e ao ocultar-se, não constituindo somente a aparência da coisa mesma, mas sua própria identificação.

Apesar da distinção kantiana de Fenômeno/Númeno ser negada pelos filósofos da corrente fenomenológica, utilizarei estes conceitos, nesta dissertação, como procedimento metodológico, para classificar o vazio encontrado em meu trabalho prático.

Com base na percepção tornada possível pela observação do meu trabalho, separo, portanto, o "vazio", nele presente, em: **Vazio Fenômeno** e **Vazio Númeno**. Meu trabalho favorece, assim, através do mecanismo da "ilusão", a apreensão do espaço absoluto que intermedia a relação fenômeno-númeno.

Considero caracterizado como "**vazio-fenômeno**" em meu trabalho, todo o espaço vazio perceptível, isto é, acessível pelo sentido da visão, por se encontrar contido pelas paredes dos objetos que construo, e como "**vazio-númeno**", o espaço que se complementa por intermediação da mente do observador.

No caso dos objetos: "Armário" (fig. 5), "Papeleira" (fig. 6), "Gaveta" (fig. 7), "Mesa equilibrista" (fig. 8), "Empilhamento de Mesas e Bancos" (fig. 9), "Empilhamento de Bancos e Cadeiras" (fig. 10), "Empilhamento de Móveis em Cantoneira" (fig. 11), e da série: "Armários Modulares" (figs. 1 e 12), o espaço vazio aparece tanto no interior desses objetos (entre as prateleiras), como também entre as estruturas frágeis e entrecortadas dos empilhamentos, configurando-se visualmente e sendo, por isto, classificado como "**vazio fenomenal**".

No caso dos objetos: "Porta" (fig. 4), "Sem título" (lareira) (fig. 22), "Fechaduras" (fig. 23), "Engole" (fig. 21) e Série de "Casas-caixas" (fig. 15) o vazio não se apresenta visualmente, mas completa-se na mente do observador, sendo por isto classificado como "**vazio numenal**".



No caso dos objetos: "Esconderijos" (fig. 13) e "Invisíveis" (fig. 2 e 14), o vazio se apresenta sob ambas as formas, **vazio fenomenal** e **vazio numenal**, por estes objetos possuírem uma materialidade do vazio no próprio objeto, mas, ao mesmo tempo, abrirem a possibilidade de percepção de um espaço vazio por transcendência.



III.

“Invisíveis” e a Quarta Dimensão

"Invisíveis" são aqueles **espaços vazios/numenais/n-dimensionais** encontrados nos trabalhos em que há uma preocupação com uma forma de "espaço mental". Esses espaços, porém, existem sempre a partir dos **espaços vazios/fenomenais/dimensionáveis**.

O "espaço mental" ocorre, portanto, em correlação com os espaços dimensionáveis do próprio objeto, que induzem o observador a um **campo n-dimensional**.

Meus trabalhos são objetos do **mundo fenomenal**, que procuram induzir o espectador a um **campo numenal** a que chamo "espaço mental" ou "quarta dimensão". O termo Quarta Dimensão significa uma dimensão mais alta do espaço, porque matematicamente, após a terceira existem outras, daí falar-se em **n-dimensões**.

A "Quarta Dimensão" e a "Geometria não-Euclidiana" foram particularmente estudadas nos anos finais do século XIX e, sobretudo, nas primeiras décadas do século XX. A Quarta Dimensão foi abordada por grupos diversos e sob diferentes ângulos, destacando-se os seguintes:

a) a **Filosofia de Hiperespaço**, defendida por Charles Howard HINTON e Claude BRAGDON e seguida por Peter Demianovich OUSPENSKY, Alexei KRUCHENYKN e Mikhail MATYUSHIN;

b) a **Teosofia**, com Rudolf STEINER, Helena Petrovna BLAVATSKY, Claude BRAGDON, entre outros;

c) **Contos de Ficção Científica**, escritos, entre outros autores por Alfred JARRY - "Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien"; Gaston de PAWLOWSKY - "Voyage au pays de la quatrième dimension"; Edwin ABBOT - "Flatland"; H. G. WELLS - "The Time Machine" e por Oscar WILDE - "The Canterville Ghost".



d) **Estudos dos Matemáticos da Geometria não-Euclidiana**, Henri POINCARÉ, Nicolai Ivanovich LOBACHEVSKY, Janos BOLYAI, Georg Friedrich Bernhard RIEMANN, Hermann von HELMHOLTZ, entre outros;

e) **Artistas**, cujos trabalhos foram influenciados por essas pesquisas e discussões, uma vez que estavam interessados em saber o que era a "quarta dimensão" e, sobretudo, como representá-la. Esses artistas se integraram individualmente ou em grupos a movimentos específicos de arte: Cubistas Analíticos e Sintéticos, Marcel Duchamp, os Futuristas Italianos e os Futuristas Russos, os Suprematistas e os Construtivistas, os Modernistas Americanos dos Círculos Stieglitz e de Arensberg, os Dadaístas, os membros do De Stijl na Holanda e França e o Surrealismo.

Em *Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Linda D. Henderson explica que a Geometria não-Euclidiana não teve a mesma popularidade que a Quarta Dimensão Espacial porque a primeira tinha implicações geométricas, enquanto a segunda é de ordem filosófica. Segundo a autora as geometrias não-Euclidianas preparam o caminho para a aceitabilidade de tipos alternativos de espaço pelos artistas, que se concentraram especificamente na quarta dimensão espacial, encorajando a rejeição ao sistema da perspectiva de único ponto de vista que por séculos havia representado o mundo como tridimensional.

Outro fator importante foi o ressurgimento da filosofia idealista do fim do século XIX, com o mundo das idéias de Platão e a coisa-em-si de Kant, que propunham a existência de um mundo além das aparências.

A evolução histórica da Quarta Dimensão sofreu influências com as implicações que o movimento em relação à Teoria da Relatividade de Einstein provocou tanto no pensamento científico como no popular, em função do elemento tempo.

Os artistas e teóricos que fizeram o discurso da Filosofia de Hiperespaço se apoiaram na filosofia kantiana e no mundo da coisa-em-si, desconsiderando o fato de que Immanuel Kant não acreditava na possibilidade de



acesso ao Mundo Numenal. Hinton não levou em conta esse aspecto da filosofia kantiana, localizando em Kant a fonte das "nossas idéias de espaço na mente"²⁴.

Por fim, os filósofos do Hiperespaço e os artistas que se apoiaram nessa filosofia acabaram por ignorar a Geometria não-Euclidiana porque esta se encontrava na contramão da idéia kantiana de espaço absoluto, uma vez que, para Kant, o espaço era tridimensional.

Os estudos que possibilitaram a preparação desta Dissertação se situam mais próximos à Quarta Dimensão Espacial, que é a tradicional iniciada no século XIX. A par desta, a Teoria da Relatividade de Einstein estabeleceu uma Quarta Dimensão Temporal, que poderia ser datada entre as décadas de 20 e 30 deste século, entretanto a Quarta Dimensão como Tempo serviu para substituir o interesse popular por dimensões mais altas pela dificuldade de imaginar uma Quarta Dimensão Espacial. Um dos interessados na Quarta Dimensão como Tempo foi H. G. Wells, em seu conto de ficção científica, *The Time Machine*, de 1895, como o "continuum espaço-tempo" de Minkowski para a Teoria da Relatividade de Einstein.

A esse respeito, Linda D. Henderson explana: "[...] a popularização da Teoria da Relatividade [...] basicamente transformou a Quarta Dimensão em uma idéia temporal durante o período dos anos 20."²⁵ Mas é preciso não perder de vista que o Tempo serviu como veículo para visualizar uma dimensão mais alta do espaço, mas ele mesmo não foi interpretado como Quarta Dimensão.

²⁴HENDERSON, L.D. Op. cit., Cap.5, p.249.

²⁵Ibidem, p.299.



A- Levantamento de termos para uma definição da Quarta Dimensão do Espaço:

Das leituras que fiz para a elaboração desta Dissertação, levantei alguns pontos que caracterizam, em meu entendimento, o significado da Quarta Dimensão como: 1 - "dimensão mental"; 2 - "espaço n-dimensional"; 3 - "projetivo" ou por projeção de um espaço bidimensional ou tridimensional; 4 - "invisível"; 5 - "análogo" ou por "analogia intelectual"; 6 - baseado em especulações teóricas mais ou menos inspiradas pela nova Física, tendência geral da época do "Grande Vidro".

Passemos a eles:

1. "Dimensão mental", é o principal atributo da Quarta Dimensão, pois todos os demais decorrerão dele. Sobre o assunto, J. A. Ramirez explica, em relação a M. Duchamp:

*"...Duchamp parece ilustrar más una actividad progresiva de la mente aprehendiendo por estádios sucesivos la compleja realidad de un objeto, progresivamente desmaterializado."*²⁶

Para explicar de maneira mais clara o conceito de "dimensão mental", é interessante comparar o *Retrato dos jogadores de xadrez* pintado por Marcel Duchamp ao *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions* do matemático Jouffret, em cuja introdução o autor explica: *"... apesar do grande valor matemático da geometria n-dimensional, é virtualmente impossível ver na mente de alguém os corpos n-dimensionais que são questões subjetivas da mente do indivíduo..."*²⁷. Jouffret faz uma metáfora da Quarta Dimensão utilizando os jogadores de xadrez de olhos vendados:

"Alguns raros jogadores de xadrez têm a habilidade de conduzir vários jogos simultaneamente sem olhar. Sem até mesmo um pedaço de papel para anotar, o jogador que realiza esta 'tour de force' é colocado neste lugar para não ver seus oponentes que são colocados diante de

²⁶RAMIREZ, Juan Antonio. *Duchamp - el amor y la muerte, incluso*. 1 ed. Madrid: Ediciones Siruela, 1993, p.257.

²⁷JOUFFRETT, E. *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions*. Apud LINDA D. HENDERSON, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, p.124.



*muitos tabuleiros de xadrez; um intermediário faz os movimentos nos tabuleiros que são ordenados por um único jogador que diz a ele as respostas...
... Como a sua mente trabalha? Para esta questão há algumas respostas, é uma questão de memória de método; embora todos digam que eles visualizam os tabuleiros com os jogadores, desenhados na mente deles como um espelho interior..."²⁸*

A versão final do "Retrato dos jogadores de xadrez" mostra enxadristas localizados somente em um plano entre as cabeças de dois jogadores e agarrado na mão de um jogador, o último dos seis desenhos feitos por Duchamp anteriores à pintura, são permeadas por uma multidão de tabuleiros, enxadristas, e até cabeças adicionais semelhantemente representando as "mentes" dos jogadores em vários estágios dos jogos. O tema do "Retrato dos jogadores de xadrez", é, de fato, o processo mental envolvido no jogo de xadrez, a sucessão dos estados psicológicos dos jogadores. Embora não se trate de um jogo em que os jogadores estejam de olhos vendados, Duchamp fez suceder no retrato um "tabuleiro mental" e "um espelho interior" do jogador de xadrez descrito por Jouffret.

O "Retrato dos jogadores de xadrez" de Duchamp parece estar de alguma forma ligado à sugestão de Jouffret de que a operação mental dos jogadores é similar à visualização da Quarta Dimensão.

2. As preocupações com o "espaço n-dimensional" surgiram na primeira metade do século XIX, como uma extensão natural da geometria analítica, na qual uma ou mais variáveis são facilmente acrescentadas às três primeiras.

Em 1854, Riemann contribuiu, com sua visão de geometria não-Euclidiana, para a história da geometria de n-dimensões, advertindo que as duas geometrias podem se juntar, embora sejam dois ramos distintos da Matemática. Essa geometria requer uma redefinição de muitas das concepções comuns dos princípios geométricos. A característica da Quarta Dimensão é ter apenas uma dimensão acrescida à sua contrapartida tridimensional. O Hipercubo, como exemplo, pode ser criado pelo movimento de um cubo em direção a uma nova quarta direção, um processo análogo

²⁸Ibidem. p.124.



à geração de um cubo pelo movimento de um quadrado perpendicularmente a ele mesmo. Por analogia, um Hipersólido é delimitado por sólidos tridimensionais, exatamente como acontece com os sólidos tridimensionais que ficam limitados por planos bidimensionais.

A Quarta Dimensão é uma tentativa de explicação mais filosófica do que a Geometria n -dimensional e a Geometria não-Euclidiana, por estas serem expressas em linguagem matemática.

Com o trabalho "*Three Standard Stoppage*" (Três medidas padrão), de 1913-1914, Duchamp trabalhou com a idéia de Geometria não Euclidiana. Notas referentes a esse trabalho apareceram na *Caixa Verde*, publicada em 1914, na nota denominada "*Idea of the Fabrication*" (Idéia da fabricação).

Este trabalho foi feito mediante a confecção de três réguas de madeira a partir de três cordas exatamente iguais cada qual com um metro de comprimento, lançadas a partir de um metro de distância do chão que, em virtude deste movimento de queda, tracejaram três formas diferentes. Estas formas passaram, a partir daí, a ser usadas como "medidas padrão", isto é, "novos metros" com que faria as medições necessárias para execução do *Grande Vidro*.

Duchamp, através desse trabalho, procurou demonstrar a sua rejeição a um dos postulados de Euclides, o da *indeformabilidade das figuras em movimento*.

3. Ela é, também, concebida de maneira "projetiva" ou por projeção do bidimensional ou tridimensional, conforme explica Octavio Paz:

"A su vez la Novia es una epifanía de outra realidad invisible, la proyección endos ou tres dimensionnes de una entidad de cuatro dimensiones."²⁹

4. A Quarta Dimensão é um **espaço invisível**, processando-se por meio da mente do observador. Octávio Paz explica essa invisibilidade mediante dois trabalhos de Duchamp: "*O Grande Vidro*" e o "*Nu descendo uma escada*".

²⁹PAZ, Octavio. *Aparência Desnuda: La obra de M. Duchamp*. 3 ed. México: Biblioteca Era S.A. 1978 (corrigida y ampliada), p.123



*"En la Novia... son fuerzas invisibles y si no fuera por las notas de la Caja Verde ignoraríamos que su acción es la que pone en la marcha el complicado y tragicómico mecanismo."*³⁰

*"La Novia... lo que vemos no son sino momentos y estados de un objeto invisible, etapas de un proceso de manifestación y ocultación de un fenómeno."*³¹

*"O Nu... é um antimecanismo. A primeira ironia consiste em que não sabermos sequer se se trata de um nu. Encerrado em corpete ou malha metálica é invisível."*³²

5. É "analógica" ou por "analogia intelectual" - se a sombra é uma projeção de um objeto tridimensional, conseqüentemente, por "analogia intelectual", este objeto é a projeção de algo quadridimensional que não pode ser visto com os olhos. Entre as notas publicadas no L'infinitif, separei duas delas:

a) "Aparência e Aparição"³³ ; e,

b) "Use vidro transparente e espelho"³⁴, para demonstrar que Duchamp põe de lado os textos de geometria, em favor da Geometria racional, pessoal pelo processo de analogia.

³⁰Ibidem p.121.

³¹Ibidem p.109.

³²PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1990, p.13

³³DUCHAMP, Marcel. *A l'infinitif. Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du sel)*, New York: Oxford University Press, 1973. Apud HENDERSON, L. D. Op. cit., p.137. Nota: *Aparência e Aparição*:

"Aparência I de um objeto de chocolate por exemplo.

Aparição I

1º A aparência desse objeto será a soma de evidências sensoriais comuns capacitando alguém para ter uma percepção comum daquele objeto (veja manuais de psicologia)

2º A sua aparição é o molde disso por exemplo:

a) Há uma aparição superficial (para um objeto espacial como um objeto de chocolate) o qual é como uma imagem de espelho parecendo como se ele fosse usado para o modelo desse objeto, como um molde, mas esse molde de forma não é "o próprio objeto, com um molde, mas esse molde de uma forma não é ele mesmo um objeto, é a imagem em n-1 dimensões dos pontos essenciais desse objeto de n dimensões. A aparência 3-dim'l vem da aparição 2-dim'l que é o molde dele (forma externa).

b) Como uma outra parte do molde a aparição em cores naturais. ...

Dado O Objeto, considerando a sua aparência física (cor, massa, forma). Define (graficamente i.é. pelos meios das convenções picturais) o molde do objeto. Pelo molde isto significa: do ponto de vista da forma e cor, a (fotografia) negativa; do ponto de vista de massa, um plano (generalizando a forma do objeto através do paralelismo elementar) compôs os elementos de luz..."

³⁴Ibidem, p.140. Nota: *Use vidro transparente e espelho para perspectiva*⁴

"Analogia: perspectiva 4: a representação da perspectiva de 3-dim'l de um objeto⁴ será perceptível para o olho³ somente como a perspectiva de uma catedral é perceptível para o olho achatado² (e não para o olho³). Essa percepção pelo olho² é uma percepção indagativa (olhar de divagação) (relativo ao sentido de distância) - Um olho² terá somente a percepção tátil de uma perspectiva³. Ele pode vagar de um ponto a outro medir as distâncias. Ele não terá uma visão total como o olho³. Por analogia: percepção vaga pelo olho³ da perspectiva⁴."

Duchamp utilizou a idéia de espelho como símbolo do continuum quadridimensional:

*"Viu-se num território mais fértil quando lhe ocorreu que a superfície bidimensional de um espelho poderia servir de tradução prática da noção de uma infinitude tridimensional, o que levou à idéia de que o "continuum quadridimensional" é essencialmente o espelho de um "continuum tridimensional"."*³⁵

6. É também baseada em **especulações teóricas** mais ou menos **inspiradas pela nova Física**, - as Teorias Geral e Especial da Relatividade, de Albert Einstein - tendência geral da época da criação do "Grande Vidro":

*"Basta con leer las notas de las dos Cajas para darle la razón a Hamilton: 'el tema del Gran Vidrio es el espacio y el tiempo.' Este tema, en el que la física se enlaza a la metafísica, está íntimamente unido a outro: el del amor."*³⁶

³⁵SCHWARZ, Arturo. *Marcel Duchamp*. Catálogo da 19ª Bienal Internacional de São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. p.14.

³⁶PAZ, Octavio. *Aparencia Desnuda: La obra de M. Duchamp*. p.164



B- Descrição do espaço vazio/numenal/n-dimensional nas séries de trabalhos³⁷:

A organização do espaço vazio/numenal/n-dimensional se dá pela seleção de materiais e procedimentos que permitem a formação de espaços por transcendência³⁸ ou fazem a ponte para o mundo numenal, n-dimensional.

No caso da "Porta" (Fig. 4), a miniatura do objeto 'porta', elevada à altura de 196cm, quando aberta, cria a percepção do vazio ou de um espaço por transcendência.

Na instalação "Esconderijos" (fig. 13) o espaço vazio/fenomenal/dimensionável encontra-se no interior das gavetas e no intervalo entre elas. As gavetas são pintadas de branco e aplicadas sobre as paredes brancas do ambiente expositivo, criando a dissolução visual do objeto - gaveta - nesse espaço e tornando, comparativamente, mais visíveis as sombras das gavetas projetadas sobre a parede do que os próprios objetos. Todo este procedimento, acompanhado da ilusão de abertura e fechamento das gavetas, induzem o observador a pensar em um espaço para dentro, ou mesmo para além da arquitetura, completando o armário.

Na série "Invisíveis" (fig. 2 e 14), o espaço vazio/fenomenal/dimensionável evidencia-se entre as 'prateleiras' dos prismas de acrílico transparente e também no intervalo entre os objetos dispostos na parede. A iluminação do conjunto de peças, entretanto, faz surgir sombras, iludindo assim, o observador, que, em momentos, perde a noção do que é objeto e do que é a sombra dele. Nas sombras são perceptíveis os vazios copiados do objeto. A junção do objeto de acrílico com a respectiva sombra cria um corpo único que leva o observador a pensar a continuidade espacial do objeto e a perder a percepção da bidimensionalidade da parede enquanto campo. Os "Invisíveis" são representações que se assemelham às projeções do Hipercubo de Stringham e de C. Bragdon.

³⁷O texto a seguir se remete à *Relação dos Objetos em função do "Espaço Vazio"* neles existente, incluída na página 71 desta Dissertação.

³⁸FERREIRA, A.B.H. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2.ed. (39. Impr.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p.1700. Transcendente - ...3. que transcende os limites da experiência possível; metafísico. [Sin., nestas acepç.: transcendental.] 4. *Filos.* que se eleva além de um limite ou de um nível dado. 5. *Filos.* que não resulta do jogo natural de uma certa classe de seres ou de ações, mas que supõe a intervenção de um princípio que lhe é superior. [opõe-se a imanente (2).] 6. *Filos.* que ultrapassa a nossa capacidade de conhecer. 7. *Filos.* que é da natureza diversa de uma dada classe de fenômenos.



O objeto passa a "flutuar", parecendo não se encontrar nem no plano bidimensional [pois sendo a sombra uma "anamorfia"^{39 40}, cria a ilusão de um *continuum* para além da parede que lhe serve de anteparo], nem no tridimensional, pois cria-se um espaço entre um e outro. Esses objetos descrevem um espaço **vazio/numenal/n-dimensional** pela ilusão dos sentidos.

No trabalho "Engole" (fig. 21), a lente ou objeto esférico situado sobre o pedestal de alumínio permite a visualização do espaço que absorve todo o entorno. O título escolhido refere-se a esse espaço obtido por transcendência com bases no efeito ótico (físico) da esfera.

No objeto "Sem título" (lareira) (fig. 22), a transcendência ocorre por meio da utilização do espelho que reflete o assoalho, dando a idéia de "continuum" do espaço. A utilização da cor branca faz com que o objeto se confunda com o espaço expositivo, também branco, pondo em evidência o "recorte" na parede.

Nas "Fechaduras" (fig. 23), a transcendência ocorre por meio da utilização de janelas em miniatura que se evidenciam como "orifícios" que revelam o interior escuro da caixa.

Na série de "Casas-caixa" (fig. 15), passei a utilizar cores frias, como o cinza ou cores quentes, como o ocre e o terra, em mais de uma tonalidade, diferindo das primeiras, em que utilizei o branco, a confundir os objetos com as paredes do espaço expositivo. Fragmentos de casas ou de outros espaços arquitetônicos em miniatura, às vezes isolados, outras vezes combinados em um 'beco' ou ladeando 'ruas', se apresentam semi-ocultos em fendas das caixas, criando a ilusão de estarem prestes a mergulhar na escuridão do espaço interno que os atrai. O objeto que permite

³⁹PAZ, Octávio. *Aparência Desnuda: La obra de M. Duchamp*. 3.ed. México, Biblioteca Era S.A., 1978. p.148. "Hay un momento en que el artificio se extrema hasta que se rompe la relación entre la realidad y la representación. Nace entonces la anamorfosis: la perspectiva se pervierte, por decirlo así y deja de reproducir a la realidad."

⁴⁰SILVEIRA, Regina. *Anamorfis*. Dissertação de Mestrado sob orientação do Prof. Dr. Wolfgang Pfeiffer apresentada para a obtenção do Título de Mestre em Artes junto ao Departamento de artes Plásticas da escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1980, p.1, (no original). A autora explica: " 'Anamorfis' é um estudo sobre as aparências representadas por códigos projetivos. Trata do problema das distorções de imagens desenhadas em perspectiva, quando, por uma ação gráfica arbitrária, contrariam-se as normas que condicionam este sistema de representação."



a transcendência das "Casas-caixa" é o espaço-vazio-escuro, que nos dá uma sensação de infinitude, como se a própria caixa não o delimitasse. A transcendência se faz, como sempre, pela intermediação do observador.

C - RELAÇÃO DOS OBJETOS EM FUNÇÃO DO "ESPAÇO VAZIO" NELES EXISTENTE

NOME DO TRABALHO	ANO	VAZIO/FENOMENAL/ DIMENSIONÁVEL	VAZIO/NUMENAL/ N-DIMENSIONAL
01. "Porta"	1994		x
02. "Armário"	1994	x	
03. "Papeleira"	1994	x	
04. "Gaveta"	1994	x	
05. "Mesa Equilibrista"	1994	x	
06. "Empilhamento de Mesas e Bancos"	1994	x	
07. "Empilhamento de Bancos e Cadeiras"	1994	x	
08. "Empilhamento de Móveis em Cantoneira"	1994	x	
09. Série: "Armários Modulares"	1996	x	
10. Instalação: "Esconderijos"	1996	x	x
11. "Invisíveis"	1997	x	x
12. "Engole"	1998		x
13. "Sem título" (lareira)	1998		x
14. Série: "Fechaduras"	1998		x
15. Série: "Casas-Caixa"	99/00		x
16. "Planificações"	2000		x
17. "Intervenção" - Oficina Mário de Andrade	2000		x



Conclusão

Meu trabalho prático foi abordado nesta Dissertação com um encami-nhamento fenomenológico, na medida em que traz visibilidade ao espaço-vazio tanto para o Fenômeno, enquanto aparência, como para o Fenômeno em si, que chamo de "espaço mental". A Fenomenologia ampliou o conceito de Fenômeno e, conseqüentemente, este passa a ser encarado não somente como "aparência", tal como é para Kant.

Esse tipo de abordagem se impôs simplesmente para explicar a constatação que fiz ao longo desses seis anos de trabalho em relação aos meus próprios objetos, nos quais verifiquei a existência de dois espaços distintos mas correlativos e complementares, que vivem e convivem num mesmo objeto. É preciso não esquecer, todavia, que a "dimensão mental" se torna presente através **do sujeito, do observador**. Este espaço numenal/mental é **real** e, paradoxalmente, não é subjetivo, tal como o é sob o ponto de vista psicologista. Este espaço é condição que "independe de mim", mas que "não existe sem mim", ou seja, ele existe no objeto, mas não acontece sem que minha mente dialogue com ele.

As leituras que fiz sobre a Quarta Dimensão foram úteis para a compreensão do **vazio dimensionável / vazio n-dimensional**, encontrados nos objetos que construo, possibilitando a interpretação do **vazio em um espaço tridimensional / espaço vazio em uma dimensão mental**.

Para a Matemática, o acréscimo de uma variável a mais no espaço tridimensional o mantém tão abstrato quanto o são as dimensões um, dois ou três, pois trata-se de uma linguagem abstrata. Para a Física, entretanto, não existe Quarta Dimensão Espacial, sendo, pois, o universo, regido por três dimensões.

O termo "Quarta Dimensão" foi utilizado em toda esta Dissertação com sentido de "Espaço Mental". Não houve preocupação, de minha parte, com o espaço de três dimensões [uma vez que este é o mais verificável] mas, sim, ao contrário, com a libertação ou transcendência desse espaço.



Neste trabalho, não pretendi discorrer sobre uma filosofia de hiperespaço, já que não dou o mesmo encaminhamento ao **númeno** kantiano dado pelos filósofos que discorreram sobre ela. Meu trabalho evidencia, fenomenologicamente, a existência de uma ponte para o numenal, enquanto Kant considerou esse acesso impossível.

Espaços **vazios/numenais/n-dimensionais** são aqueles que se formam a partir do objeto, com a intermediação do observador, existentes, portanto, por transcendência, obtidos em dimensões altas. Espaços **vazios/fenomenais/dimensionáveis** são aqueles observáveis visualmente no próprio objeto, isto é, presentes fisicamente nele, contidos, portanto, no espaço de três dimensões.

Utilizo a separação dos conceitos kantianos apenas para efeito de discriminação em direção ao encaminhamento fenomenológico, pois, busco descrever a visibilidade de um "espaço mental" através de um espaço real perceptível. Valho-me aqui da frase heideggeriana: "*O ser se subtrai enquanto se desoculta no ente.*"⁴¹

⁴¹ HEIDEGGER, Martin. *Os Pré-Socráticos: A Sentença de Anaximandro*. (In: SOUZA, J.C. de(Org.) - *Os Pensadores*). Trad. Ernildo Stein. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.27.



Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofia*. México, 2.ed. D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

ARANTES, Otília B. F. *O lugar da Arquitetura depois dos modernos*. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. Trad. Paulo José Amaral. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

EATON, Faith. *The Ultimate Dolls' House Book*. London - New York - Stuttgart: Dorling Kindersley, 1955.

FERREIRA, A.B.H. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2.ed. (39. Impr.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Marcel Duchamp*. São Paulo: A Fundação: 1987. Catálogo da exposição de obras de Marcel Duchamp pertencentes à coleção de Arturo Schwarz, de Milão, apresentada dentro da 19ª Bienal Internacional de São Paulo, de 2 de outubro a 13 de dezembro de 1987.

HAMLYN, D. W. *Uma História da Filosofia Ocidental*. Rio de Janeiro: Zahar, s.d.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Parte I. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Ed. Vozes, 8.ed., 1999.

---. *Ser e Tempo*. Parte II. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Ed. Vozes, 6.ed., 1998.



_____. *A tese de Kant sobre o ser*. In Conferências e Escritos Filosóficos. Trad. e notas Ernildo Stein. Coleção Os Pensadores, vol. XLV. São Paulo: Abril Cultural, 1.ed., 1973.

_____. *Seminário sobre Tempo e Ser*. Realizado de 11-13 de setembro de 1963. In Conferências e Escritos Filosóficos. Trad. e notas Ernildo Stein. Coleção Os Pensadores, vol. XLV. São Paulo: Abril Cultural, 1.ed., 1973.

_____. *Os Pré-Socráticos. A Sentença de Anaximandro*. (In: SOUZA, J. C. de (Org.) - Os Pensadores). Trad. Ernildo Stein. 2. ed. São Paulo. Abril Cultural. 1978.

HENDERSON, L. D. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983.

HARRISON, Charles... [et alii]. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: Começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

IBELINGS, Hans. *Supermodernismo: Arquitetura en la era de la globalización*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, s.d.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Alexandre F. Morujão e Manuela P. dos Santos. 4.ed. Lisboa: Serviço de Educação/Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

KRAUSS, R. E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MARAR, Ton. *Ao hipercubo*. AO CUBO. Catálogo da exposição. Paço das Artes. São Paulo, 1997.

MEURIS, Jacques. *René Magritte – 1898-1967*. Köln (Alemanha): Benedikt Taschen, 1992.



PAZ, Octavio. *Aparencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. 3. ed. Mexico: Biblioteca Era, 1978.

_____. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

POINCARÉ, Henri. *O Valor da Ciência*. Tradução Maria Helena Franco Martins e Revisão Técnica de Ildeu de Castro Moreira, Instituto de Física da UFRJ. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995.

RAMIREZ, Juan Antonio. *Duchamp – el amor y la muerte, incluso*. 1. ed. Madrid: Ediciones Siruela, 1993.

ROVIGHI, Sofia Vanni (org.) *História da Filosofia Moderna: da revolução científica a Hegel*. Tradução Marco Bagno e Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. *História da Filosofia Contemporânea: do século XIX à neoescolástica*. Tradução de Ana Pareschi Capovilla. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

SILVEIRA, Regina. *Anamorfias*. Dissertação sob orientação do Prof. Dr. Wolfgang Pfeiffer apresentada para a obtenção do Título de Mestre em Artes junto ao Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP, 1980.

TIETZ, Jürgen. *Historia de la arquitectura del siglo XX*. Könnemann Verlagsgesellschaft. Traducción del aleman: Ambrosio Berasain Villanueva, 1999. Printed in Hong Kong, China.



Anexos

Método Fenomenológico da Investigação⁴²

“O Método de investigação, ao que parece, já foi delineado juntamente com a caracterização provisória de seu objeto temático (o ser dos entes, o sentido do ser em geral). Apreender o ser dos entes e explicar o próprio ser é tarefa da ontologia. O método fenomenológico, no entanto, permanecerá altamente questionável caso se queira recorrer às ontologias historicamente dadas ou a tentativas congêneres. Tendo em vista que, nessa investigação, o termo ontologia é usado em sentido formalmente amplo, não se pode seguir o caminho da história das ontologias para se esclarecer o método.

O uso do termo ontologia não visa a designar uma determinada disciplina filosófica dentre outras. Não se pretende, de forma alguma, cumprir a tarefa de uma dada disciplina, previamente dada. Ao contrário, é a partir da necessidade real de determinadas questões e do modo de tratar imposto pelas "coisas em si mesmas" que, em todo caso, uma disciplina pode ser elaborada.

Com a questão diretriz sobre o sentido do ser, a investigação se acha dentro da questão fundamental da filosofia em geral. O modo de tratar esta questão é *fenomenológico*. Isso, porém, não significa que o tratado prescreva "um ponto de vista" ou uma "corrente". Pois, enquanto se compreender a si mesma, a fenomenologia não é e não pode ser nem uma coisa nem outra. A expressão "fenomenologia" diz, antes de tudo, um *conceito de método*. Não caracteriza a quiddidade real dos objetos da investigação filosófica mas o seu modo, *como* eles o são. Quanto maior a autenticidade de um conceito de método e quanto mais abrangente determinar o movimento dos princípios de uma ciência, tanto maior a originalidade em que ele se radica numa discussão com as coisas em si mesmas e tanto mais se afastará do que chamamos de artifício técnico, tão numerosos em disciplinas teóricas.

⁴²HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Parte I. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Ed. Vozes, 8 ed. 1999, p.56-62. Tendo em vista a importância do *Método Fenomenológico da Investigação*, que Martin HEIDEGGER descreve em *Ser e Tempo*, inclui seu texto neste ANEXO, para compreensão e consulta.



A palavra "fenomenologia" exprime uma máxima que se pode formular na expressão: "às coisas em si mesmas!" - por oposição às construções soltas no ar, às descobertas acidentais, à admissão de conceitos só aparentemente verificados, por oposição às pseudo questões que se apresentam, muitas vezes, como "problemas", ao longo de muitas gerações. Contudo, poder-se-ia objetar que se trata de uma máxima evidente por si mesma e que, ademais, exprime o princípio de todo conhecimento científico. Só não se entende por que deva constituir o título e lema de uma pesquisa. De fato, é uma "evidência" que desejamos assumir mais de perto, na medida em que se torna importante para esclarecer o modo de proceder deste tratado. Vamos expor apenas uma concepção preliminar da fenomenologia.

O termo tem dois componentes: fenômeno e logos; ambos remontam a étimos gregos: **φαινόμενον** e **λόγος**. Exteriormente, o termo fenomenologia corresponde, no que respeita a sua formação, à teo-logia, bio-logia, sociologia, termos que se traduzem por ciência de Deus, da vida, da sociedade. Fenomenologia seria, portanto, a *ciência dos fenômenos*. Vamos expor uma concepção preliminar da fenomenologia de duas maneiras: primeiro, caracterizando o que designam os dois componentes do termo, a saber, "fenômeno" e "logos" e, segundo, fixando o sentido da expressão, resultante de sua *composição*. A história da palavra em si, que apareceu, segundo se presume, na Escola de Wolff, não tem aqui importância.

A- O conceito de fenômeno

A expressão grega **φαινόμενον**, a que remonta o termo "fenômeno", deriva do verbo **φαίνεσθαι**. **φαίνεσθαι**, significa: mostrar-se e, por isso, **φαινόμενον** diz o que se mostra, o que se revela. Já em si mesmo, porém, **φαίνεσθαι** é a forma média de **φαίνω** - trazer para a luz do dia, pôr no claro. **φαίνω** pertence à raiz **φα-** como, por exemplo **φῶς**, a luz, a clareza, isto é, o elemento, o meio em que alguma coisa pode vir a se revelar e a se tornar visível em si mesma. Deve-se *manter*, portanto, como significado da expressão "fenômeno" o que se revela, o que se mostra em si mesmo. **τὰ φαινόμενα**, "os fenômenos", constituem, pois, a totalidade do que está à luz do dia ou se pode pôr à luz, o que os gregos identificavam, algumas vezes, simplesmente com **τὰ ὄντα** (os entes), a totalidade de tudo



que é. Ora, o ente pode-se mostrar por si mesmo de várias maneiras, segundo sua via e modo de acesso. Há até a possibilidade de o ente se mostrar como aquilo que, em si mesmo, ele *não* é. Neste modo de mostrar-se, ente "se faz ver assim como..." Chamamos de *aparecer*, *parecer* e *aparência* a esse modo de mostrar-se. Em grego, portanto, a expressão **φαινόμενον**, "fenômeno" possui também o significado do que "se faz ver assim como", da "aparência", do que "parece e aparece"; **φαινόμενον ἄγαθόν** designa um bem, que se deixa e faz ver como se fosse um bem, mas que "na realidade" não é assim como se dá e apresenta. A compreensão posterior de fenômeno depende de uma visão de como ambos os significados de fenômeno (fenômeno como o que se mostra, e fenômeno como aparecer, parecer e aparência) se inter-relacionam reciprocamente em sua estrutura. Somente na medida em que algo pretende mostrar-se em seu sentido, isto é, algo pretende ser fenômeno, é que *pode* mostrar-se como algo que ele mesmo não é, pode "apenas se fazer ver assim como..." No significado de **φαινόμενον** enquanto aparecer, parecer e aparência, também está incluído o significado originário de fenômeno como o que se revela, significado que fundamenta e sustenta o anterior. Terminologicamente, reservamos a palavra fenômeno para designar o significado positivo e originário de **φαινόμενον** e distinguimos fenômeno de aparecer, parecer e aparência, entendidos como uma modificação privativa de fenômeno. O que *ambos* exprimem, porém, nada tem a ver, em princípio, com o que se chama de "manifestação (Erscheinung) e muito menos com "mera manifestação" (blosse Erscheinung).

É muito corrente falar-se de manifestações de uma doença. O que se tem em mente são ocorrências que se manifestam no organismo e, ao se manifestarem, "indicam" algo que em si mesmo *não* se mostra. O aparecimento dessas ocorrências, o seu mostrar-se, está ligado a perturbações e distúrbios que em si mesmos não se mostram. Em consequência, manifestação enquanto manifestação de alguma coisa não diz um mostrar-se a si mesmo, mas um anunciar-se de algo que não se mostra. *Manifestar-se é um não mostrar-se*. No entanto, este "não" de forma alguma pode ser confundido com o não privativo, que determina a estrutura do aparecer, parecer e aparência. O que *não* se mostra *desta maneira*, como o que se



manifesta, também nunca poderá aparecer e parecer. Todas as indicações, apresentações, sintomas e símbolos possuem a estrutura formal básica da manifestação, embora sejam diferentes entre si.

Apesar de "manifestação" não ser nunca um mostrar-se no sentido de fenômeno, qualquer manifestação só é possível *com base* no mostrar-se de alguma coisa. Mas este mostrar-se que também torna possível a manifestação não é a própria manifestação. Pois manifestar-se é *anunciar-se* mediante algo que se mostra. Assim, quando se diz que com a palavra "manifestação" indicamos algo em que alguma coisa se manifesta sem que seja em si mesmo uma manifestação, o conceito de fenômeno não é definido, mas *pressuposto*. Essa pressuposição, porém, permanece encoberta porque, nessa determinação de "manifestação", o uso da palavra manifestar-se é ambíguo. Pois, "aquilo em que alguma coisa se manifesta" diz somente aquilo em que uma coisa se anuncia, isto é, não se mostra; e na locução "sem que seja em si mesmo uma manifestação", manifestação significa *mostrar-se em si mesmo*. É que este mostrar-se pertence essencialmente àquilo em que alguma coisa se anuncia. Desse modo, fenômenos *nunca* são manifestações, toda manifestação é que depende de um fenômeno. Quando se define, portanto, o fenômeno com a ajuda de um conceito ainda não esclarecido de "manifestação" tudo fica de pernas para o ar, e uma crítica da fenomenologia nestas bases é, sem dúvida alguma, um empreendimento bastante curioso.

A palavra "manifestação" ainda pode significar por si mesma, duas coisas: uma, o *manifestar-se* no sentido de anunciar-se, como um não mostrar-se em si mesmo, e outra, o que se anuncia em si mesmo, aquilo que, em seu mostrar-se, aponta e indica algo que não se mostra. E, por fim, pode-se ainda usar manifestação para dizer o fenômeno em seu sentido autêntico, como um mostrar-se. Ao se designar essas três situações com a palavra "manifestação", torna-se inevitável a confusão.

Essa confusão se agrava ainda mais pelo fato de "manifestação" e "manifestar-se" poderem assumir um outro significado. O que anuncia, indica, em seu mostrar-se, o que não se revela, entendido como o que emerge



naquilo mesmo que não se revela, como o que dele irradia, de tal maneira que se pense o que se revela como o que, essencialmente, nunca se pode revelar. Nesse caso, manifestação e manifestar-se exprimem o mesmo que produção e produto, o que, no entanto, não constitui o ser próprio do que produz: manifestação, no sentido de mera manifestação. O que assim produzido anuncia, mostra-se, sem dúvida, em si mesmo, embora, enquanto irradiação daquilo que anuncia, constantemente o encubra em si mesmo. Entretanto, esse não mostrar-se que esconde não é, por isso, aparecer, parecer e aparência. Kant utiliza o termo manifestação (*Erscheinung*) nesta combinação de significados. Para ele, manifestações (*Erscheinungen*) são, de um lado, os objetos da intuição empírica (*die Gegenstände der empirischen Anschauung*), o que se mostra na intuição. O que assim se mostra (fenômeno, portanto, em sentido originário e autêntico) é, ao mesmo tempo, "manifestação" enquanto manifestação que anuncia algo que se *vela* nas manifestações.

Na medida em que um fenômeno é constitutivo da "manifestação", no sentido de um anúncio através de algo que se mostra, e uma vez que o fenômeno pode sempre transformar-se privativamente em aparência, também a manifestação pode tornar-se simples aparência. Assim, num determinado tipo de iluminação, alguém pode aparecer como se tivesse o rosto vermelho. O rosto vermelho pode ser tomado como anúncio de febre que, por sua vez, indica um distúrbio no organismo.

O *fenômeno*, o mostrar-se em si mesmo, significa um modo privilegiado de encontro. *Manifestação*, ao contrário, indica no próprio ente uma remissão referencial, de tal maneira que o referente (o que anuncia) só pode satisfazer a sua possível função de referência se for um "fenômeno", ou seja, caso se mostre em si mesmo. Manifestação e aparência se fundam, de maneira diferente, no fenômeno. Essa multiplicidade confusa dos "fenômenos" que se apresenta nas palavras fenômeno, aparência, aparecer, parecer, manifestação, mera manifestação, só pode deixar de nos confundir quando se tiver compreendido, desde o princípio, o conceito de fenômeno: o que se mostra em si mesmo.



Se, nesta apreensão de conceito de fenômeno, ficar indeterminado que ente está sendo interpelado como fenômeno, e se ficar em aberto se o que se mostra é um ente ou um caráter ontológico de um ente, então ter-se-á apenas um conceito *formal* de fenômeno. Mas se, por aquilo que se mostra, compreende-se o ente, que no sentido de Kant se torna acessível na intuição empírica, então logra-se usar devidamente o conceito formal de fenômeno. Nesta utilização, o fenômeno satisfaz o significado do conceito *vulgar* de fenômeno. O conceito vulgar, porém, não é o conceito fenomenológico de fenômeno. Dentro da problemática de Kant, o que, fenomenologicamente, se entende por fenômeno, pode-se elucidar, com ressalva das demais diferenças, através das seguintes palavras: o que já sempre se mostra nas manifestações, no fenômeno em sentido vulgar, de maneira prévia e concomitante, embora não temática, pode-se mostrar tematicamente. E o que assim se mostra em si mesmo ("formas da intuição") são fenômenos da fenomenologia. Pois é evidente que, se Kant, ao afirmar que o espaço é o continente *a priori* de uma ordem, pretende fazer uma afirmação transcendental fundamentada, espaço e tempo devem poder mostrar-se assim, ou seja, devem poder tornar-se fenômenos.

Perceber o sentido do conceito formal de fenômeno e de seu uso devido na acepção vulgar é uma pressuposição indispensável para se compreender o conceito fenomenológico de fenômeno, prescindindo de como se deva determinar mais precisamente o que se mostra. Antes de se fixar a concepção preliminar de fenomenologia, deve-se definir o significado de *λόγος*, a fim de se tornar claro em que sentido a fenomenologia pode ser "ciência dos" fenômenos.

-----."



Ficha Técnica



"Armário"
Madeira
1,90m x 0,14m x 0,14m
1994
Coleção particular



"Porta"
Madeira
1,96m x 0,10m x 0,10m
1994
Coleção Oscar Cruz



"Empilhamento de Móveis em Cantoneira"
Madeira
1,59m x 0,10m x 0,10m
1994
Coleção Marilena da Silva Freire



"Papeleira"
Madeira
1,50m x 0,08m x 0,04m
1994
Coleção particular



"Gaveta"
Madeira
1994
1,86m x 0,13m x 0,13m
Coleção Museu Nacional
de Belas Artes - RJ



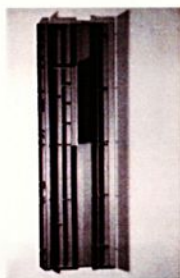
"Mesa Equilibrista"
Madeira
1,59m x 0,10m x 0,06m
1994
Coleção MAC - Curitiba



"Empilhamento de Mesas e Bancos"
Madeira
1,90m x 0,09m x 0,06m
1994
Coleção Maria Bonomi



"Empilhamento de Bancos e Cadeiras"
Madeira
1,97m x 0,14m x 0,14m
1994
Coleção Thomas Cohn



“Armários Modulares”

Madeira

1,00m x 0,25m x 0,30m

(medidas variáveis)

1995

Coleção Drausio Gragnani

Coleção Ehr Ray

Coleção particular



“Esconderijos”

Madeira pintada de branco

4,0cm x 3,0cm x 1,5cm

1996

Coleção Drausio Gragnani

Coleção particular



“Engole”

Esfera de acrílico e pedestal de alumínio

Tiragem três peças

1,67m x 0,22m x 0,22m

1998

Coleção Ricard Akagawa

Coleção José Olímpio

Coleção Oscar Cruz



“Sem Título”

Madeira pintada de branco e espelho

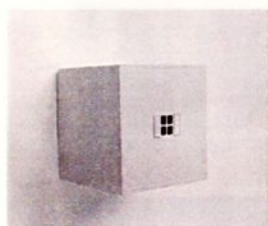
0,15m x 0,15m x 0,03m

1998

Coleção Oscar Cruz

Coleção André Vianna

Coleção Patricia Telles



“Fechaduras”

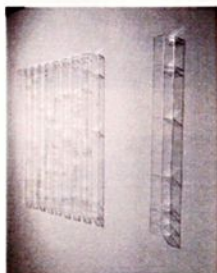
Madeira pintada de branco e plástico

0,08m x 0,08m x 0,08m

1998

Coleção Drausio Gragnani

Coleção Ehr Ray



“Invisíveis”

Acrílico

100cm x 7,5cm x 6,8cm

1997

Coleção Patricia Telles

Coleção Ehr Ray

Coleção particular



"Casa-Caixa"
Plástico e laca nitrocelulose
1,10m x 0,29m x 0,18m
1999
Coleção Silvia Weinfeld



"Casa-Caixa"
Plástico e laca nitrocelulose
0,78m x 1,60m x 0,41m
1999
Coleção Ricardo e Suzana Steinbruch



"Casa-Caixa"
Plástico e laca nitrocelulose
0,60m x 1,00m x 0,15m
1999
Coleção David e Renata Fefer



"Casa-Caixa"
Plástico e laca nitrocelulose
0,17m x 0,90m x 2,39m
1999
Coleção Bruno Musatti



"Casa-Caixa"
Plástico e laca nitrocelulose
0,29m x 0,95m x 0,12m
1999
Coleção Thomas Cohn



"Casa-Caixa"
Plástico e laca nitrocelulose
0,44m x 0,26m x 0,06m
1999
Coleção Oscar Cruz



"Casa-Caixa"
Plástico e laca nitrocelulose
0,85m x 1,40m x 0,24m
1999
Coleção Bruno Musatti



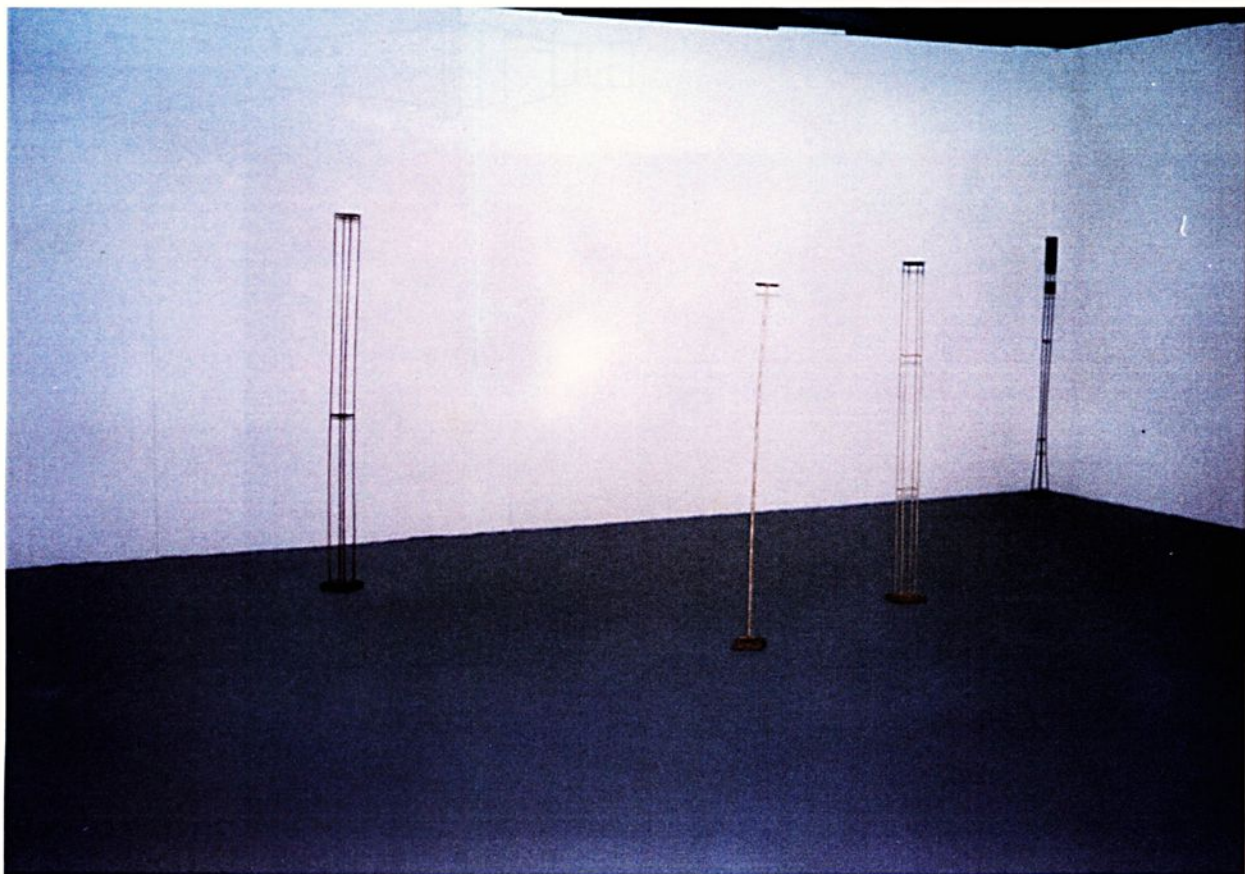
"Casa-Caixa"
Plástico e laca nitrocelulose
0,85m x 1,41m x 0,15m
1999
Coleção Moisés Beresdiven



"Casa-Caixa"
Plástico e laca nitrocelulose
0,90m x 2,70m x 0,55m
1999
Coleção Bernardo Paz

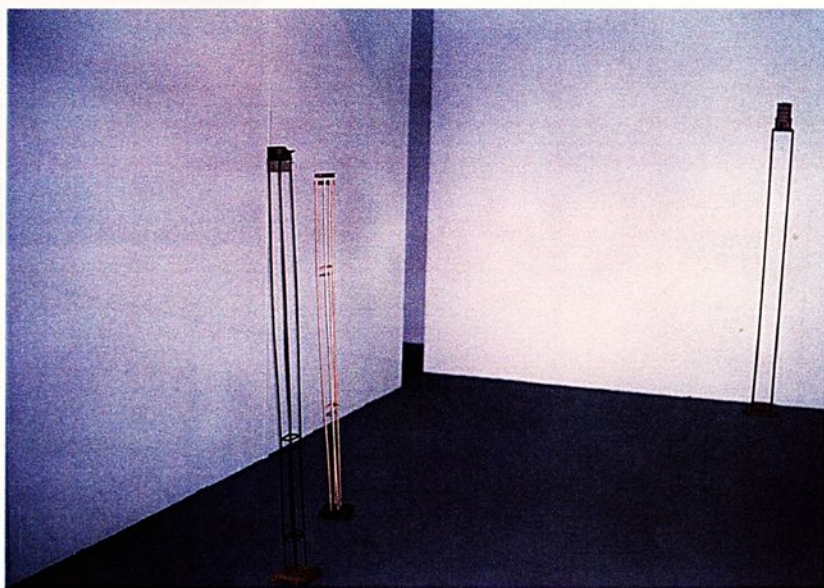
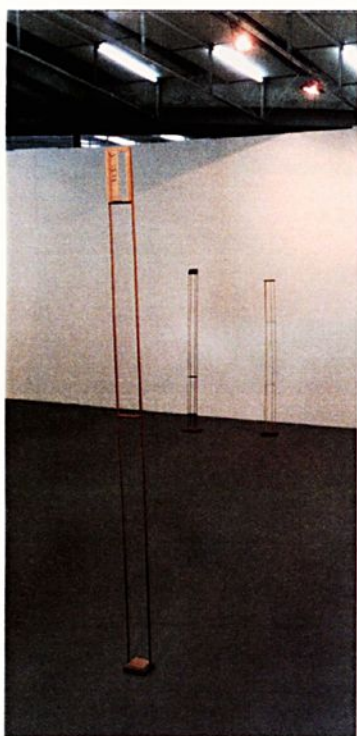
Exposições

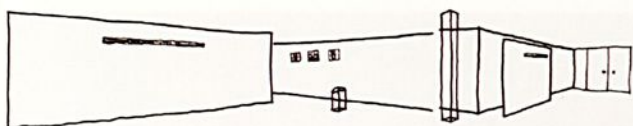
Documentação fotográfica



Individual: "Transfigurações" - Centro Cultural São Paulo/SP - 1995

Texto: Luise Weiss

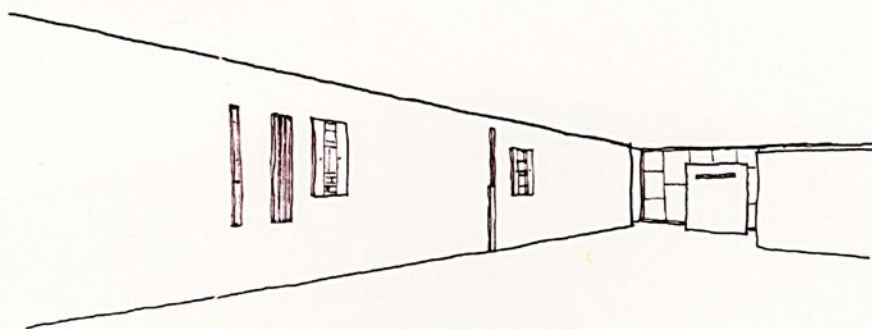


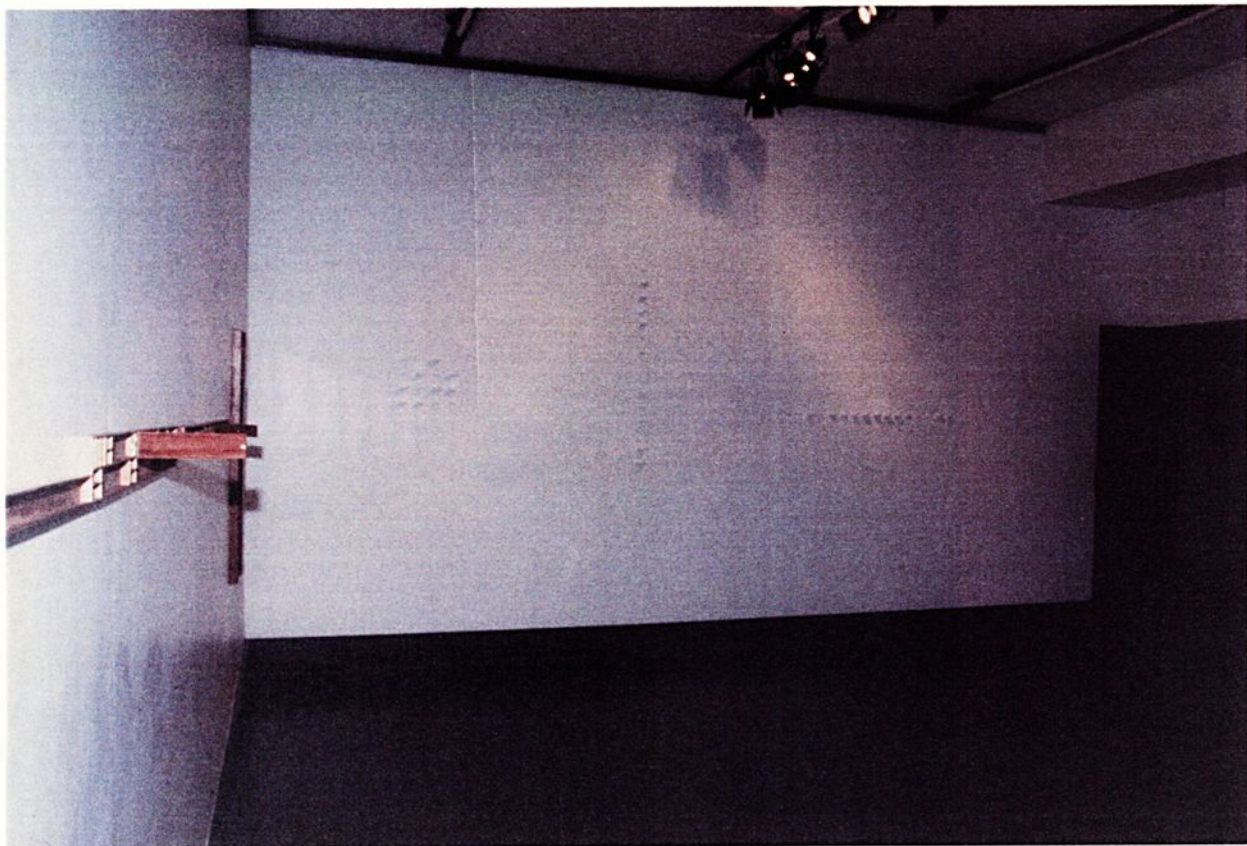


Individuais: "Armários Modulares" - Itaú Galeria - Belo Horizonte/MG - Brasília/DF - 1996

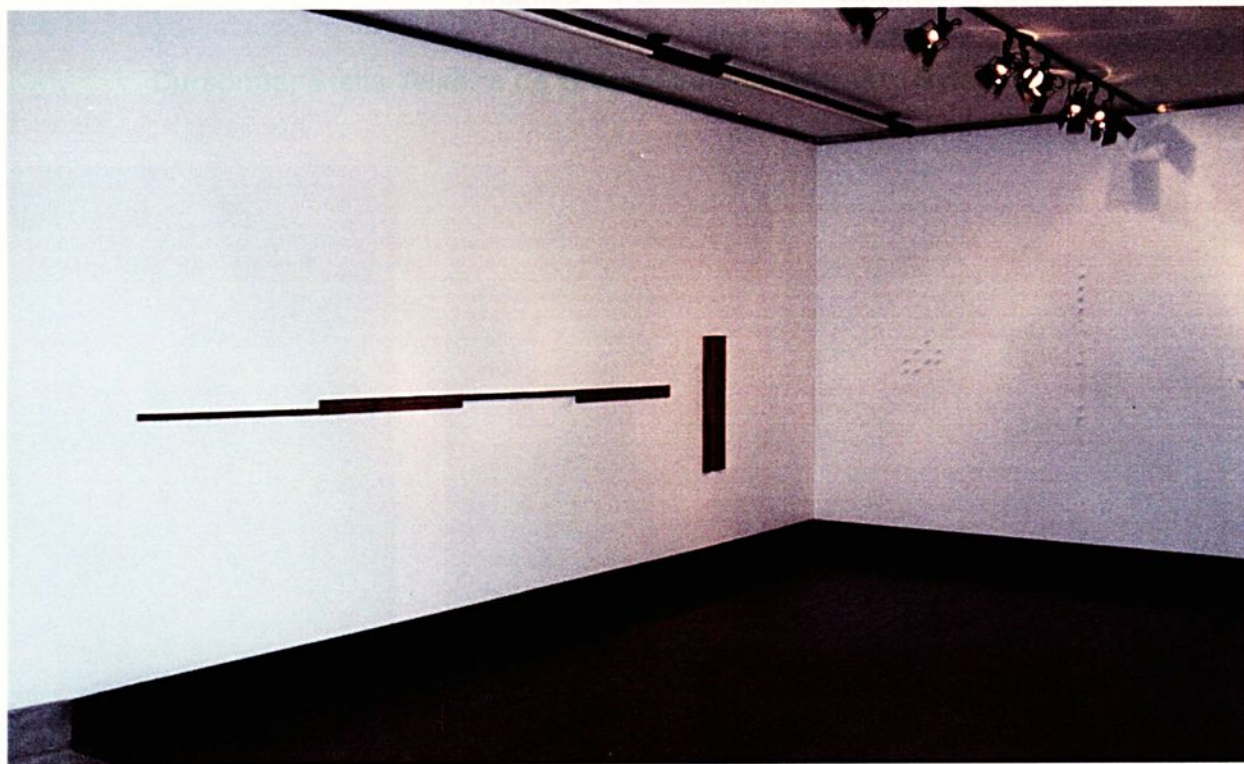
Coletiva: "Um e Muitos" - Campinas/SP - 1996

Texto: Ligia Canongia





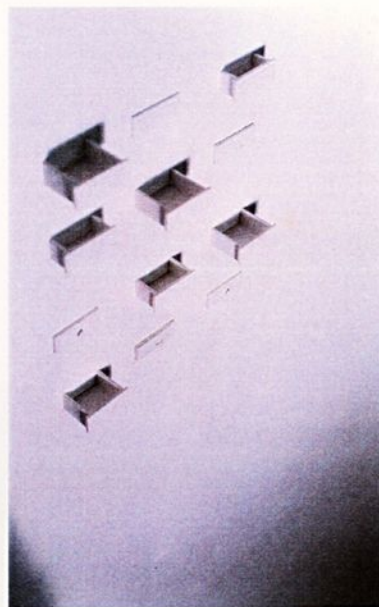
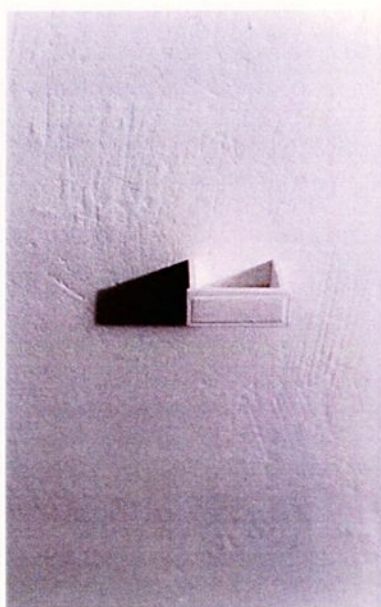
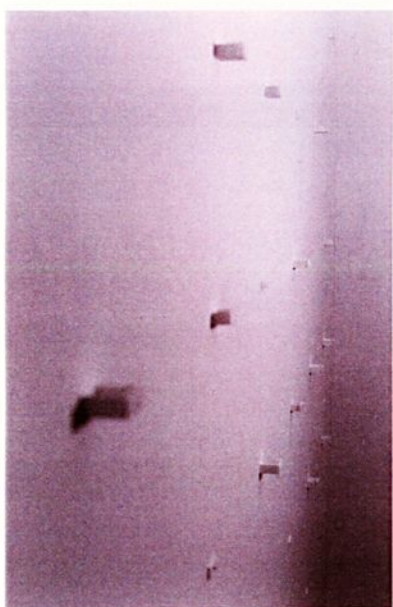
Coletiva: “Armários Modulares” - Linha Imaginária - Fundação Cultural de Curitiba
Museu Metropolitano de Artes - Curitiba/PR - 1998

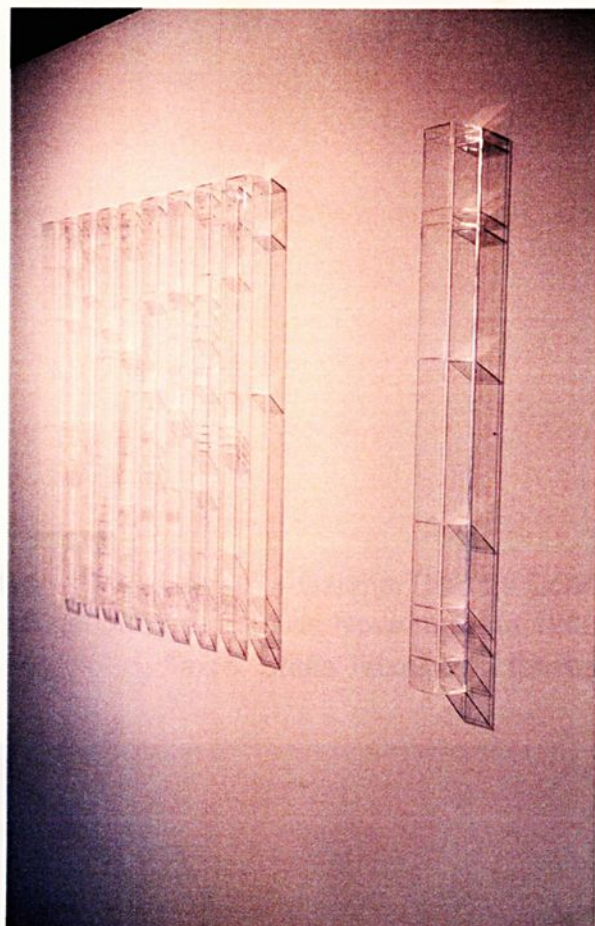




Coletiva: "Esconderijos" - Antarctica Artes com a Folha
Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega - 1996

Curadoria: Stella Teixeira de Barros, Lorenzo Mammi, Nelson Brissac Peixoto,
Lizette Lagnado, Tadeu Jungle

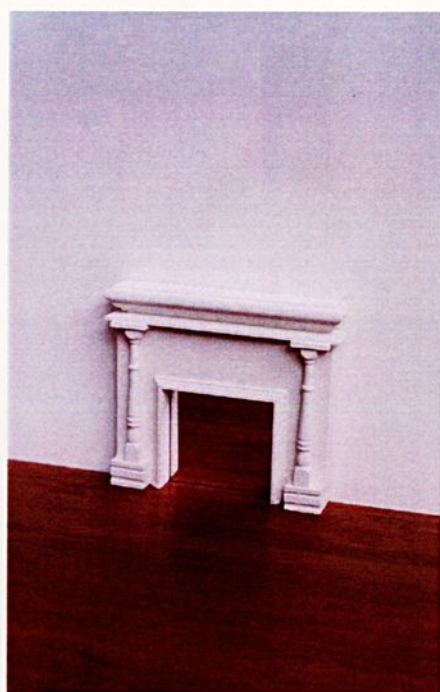
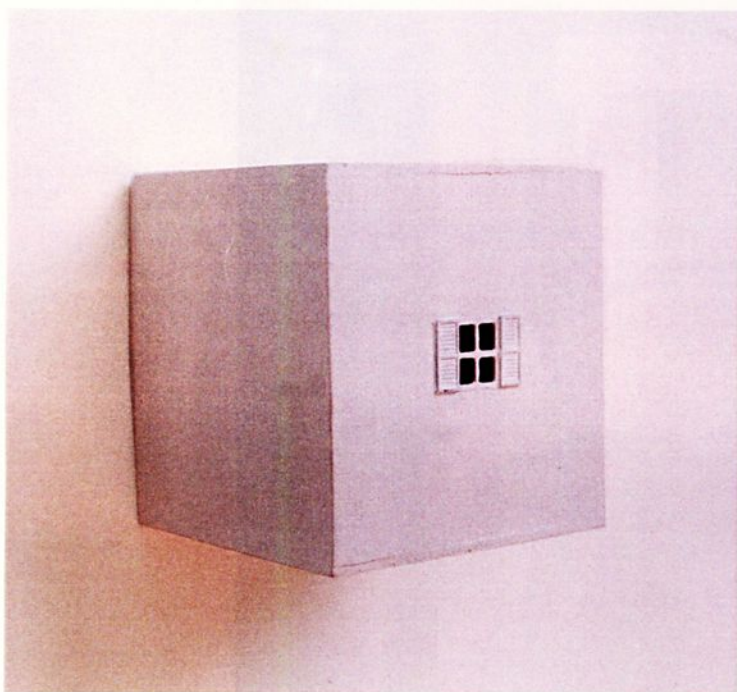




Coletiva: "Vastos" - Paço das Artes - São Paulo/SP - 1995

Texto: Daniela Samad e Luise Weiss

Organização: Victoria Daniela Busso

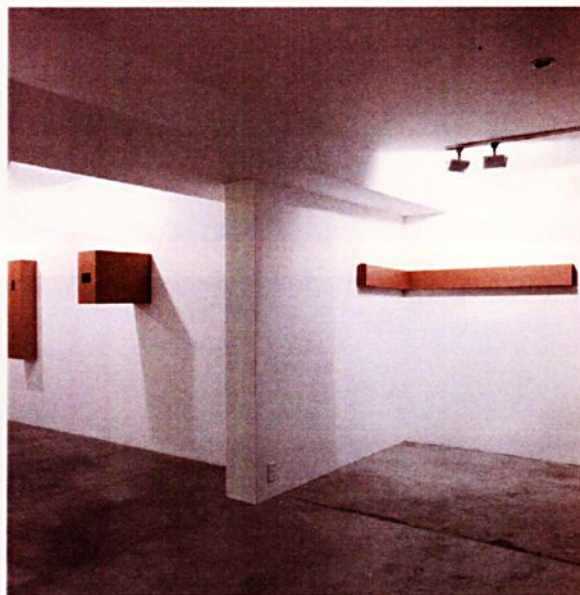




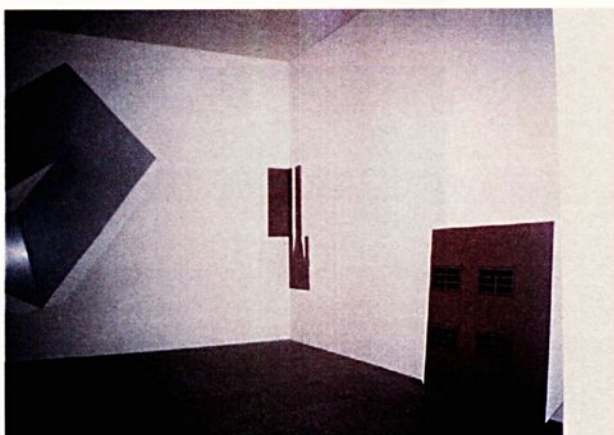
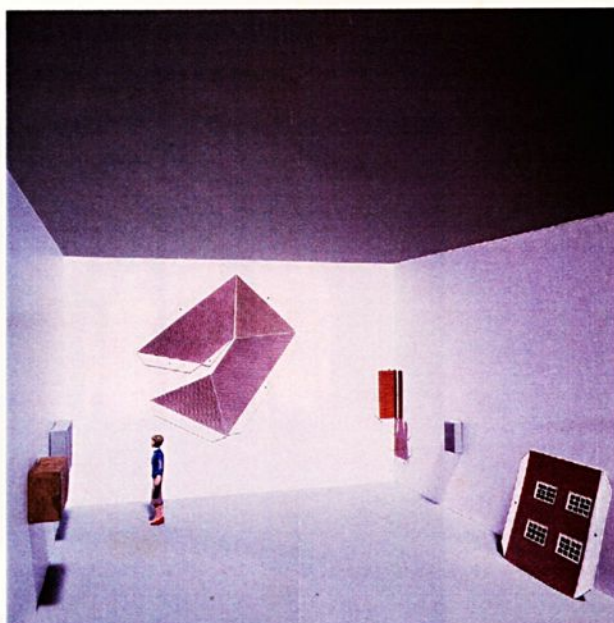
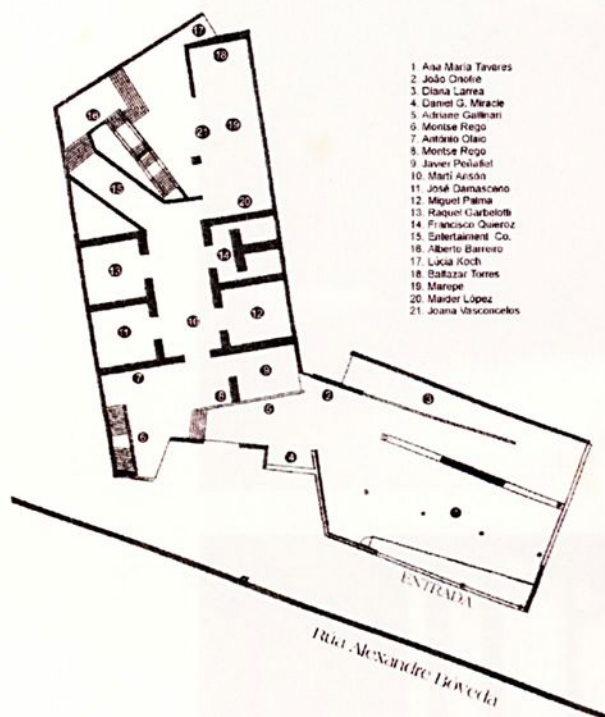
Individual: "Casas-caixa" - Galeria Thomas Cohn
26 de Outubro a 16 de Novembro de 1999
Texto: Stella Teixeira de Barros



Individual: "Casas-caixa" - Galeria Thomas Cohn
26 de Outubro a 16 de Novembro de 1999
Texto: Stella Teixeira de Barros

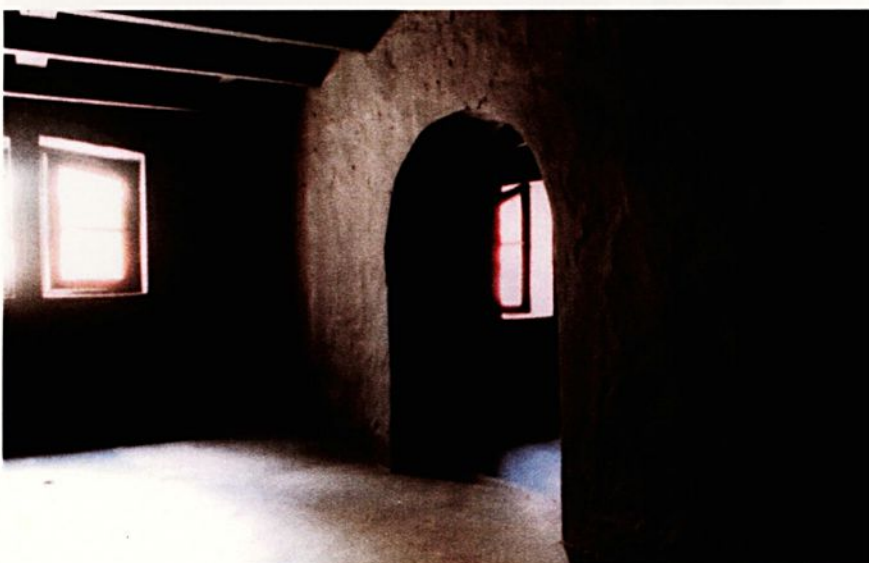
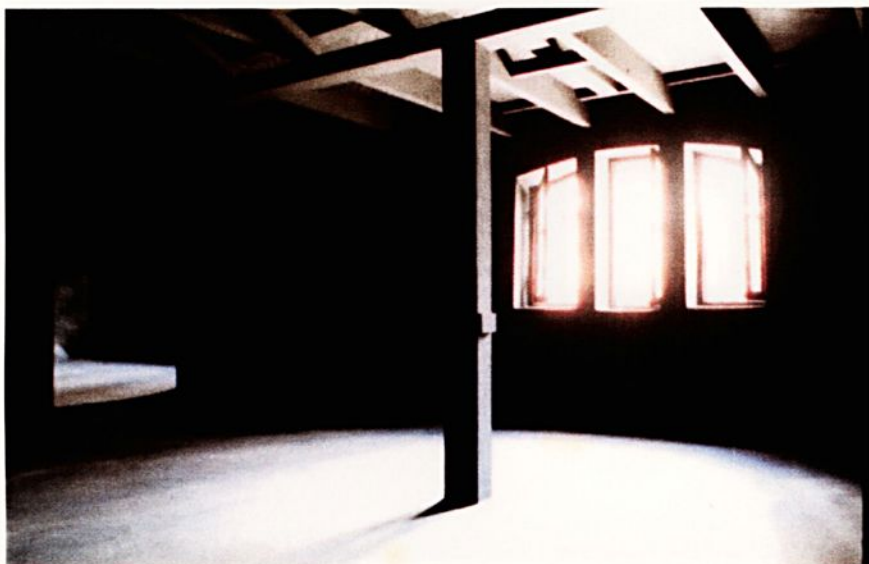


PAZO DA CULTURA DE PONTEVEDRA



XXVI Bienal de Arte de Pontevedra, Galicia,
Espanha - *"El Espacio como Proyecto/El
Espacio como Realidad"*
30 de Julho a 1º de Outubro de 2000
Curadoria: Maria de Corral

Casa da Palavra - Oficina Mário de Andrade
Coordenação: Celso Cury e Rosa Artigas



Casa da Palavra - Oficina Mário de Andrade
Coordenação: Celso Cury e Rosa Artigas



Casa da Palavra - Oficina Mário de Andrade
Coordenação: Celso Cury e Rosa Artigas



Palavras-Chave:



- Espaço Mental
- Espaço vazio/numenal/n-dimensional
- Espaço vazio/fenomenal/dimensionável

ÁREA DE CONHECIMENTO DA TITULAÇÃO:

Artes Plásticas – 8030200-9

LINHA DE PESQUISA: "TEORIAS DA ARTE: Abordagens do Objeto Artístico" – Análise/Reflexão a respeito da natureza da práxis das Artes Visuais na Contemporaneidade.



