



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Artes

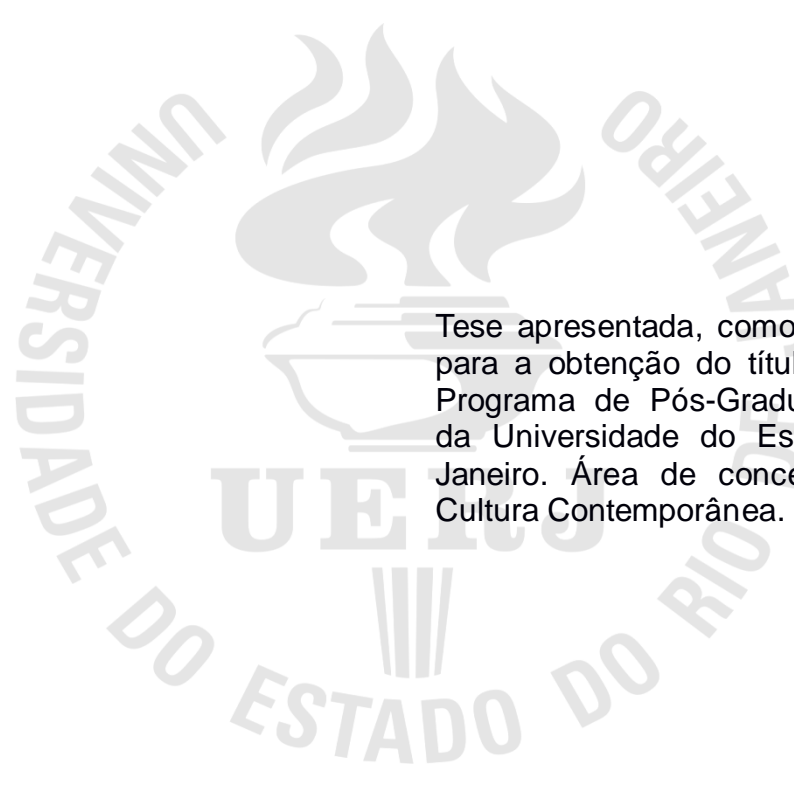
Diego Kern Lopes

**GeoMetrias**

Rio de Janeiro  
2018

Diego Kern Lopes

## **GeoMetrias**



Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa

Rio de Janeiro

2018



Diego Kern Lopes

## **GeoMetrias**

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 5 de outubro de 2018.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa (Orientador)  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof. Dr. Alexandre Sá  
Instituto de Artes– UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Livia Flores  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Raquel de Oliveira Pedro Garbelotti  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Sheila Cabo Geraldo  
Instituto de Artes– UERJ

Rio de Janeiro

2018

## DEDICATÓRIA

à Cristiana Losekann,  
que me ensinou o infinito.

## AGRADECIMENTOS

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro e ao Programa de Pós-graduação em Artes que, apesar das dificuldades pelas quais passa a instituição, me receberam e tornaram possível essa pesquisa.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

À coordenação e secretaria do programa pela constante disponibilidade e atenção.

Aos meus pais, Isabel e Antônio que sempre me apoiaram.

Aos meus avós.

À Maria Sandra Camerini, minha sogra, pela ajuda afetuosa em partes dessa construção.

A Luiz Cláudio da Costa, meu querido orientador, pela liberdade, apoio e paciência.

E à Cristiana Losekann pelo amor, carinho, amizade e parceria intelectual. Que essa nossa conversa que já dura 16 anos continue para sempre.

## RESUMO

LOPES, Diego Kern. *GeoMetrias*. 2018. 115 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

O presente trabalho tem por objetivo investigar o processo poético que denominei “GeoMetrias”. Nessa investigação o mundo é entendido como o resultado de diversos discursos e mensurações. Forças que por vezes se unem, por vezes se repelem, se anulam, sobrepõem e até mesmo se apagam. Através de operações plástica/GeoMétricas aqui são apresentados processos/trabalhos que pretendem evidenciar as potências e as atualizações dessas forças. Nesse sentido, a pesquisa desdobrou-se de duas formas: (1) a presente parte escrita e (2) o desenvolvimento de conceitos, objetos e instalações que aqui serão representadas por meio de registros fotográficos. A pesquisa investiga a relação e apresentação das linhas, planos e volumes como possíveis formas de resistências em diferentes planos materiais e discursivos. Através dessas reflexões foi possível verificar a existência de espaços negativos nos mundos sensíveis que nos cercam e que possuem a potência de produzir ficções como material vital para possíveis utopias. Utopia que aqui é entendida não como algo distante e imaginário, mas como necessidade constante de se reinventar e reelaborar as estruturas da existência. Na continuidade dessas reflexões e experiências, a poética GeoMétrica se desloca dos interiores privados de casas e de ateliês e torna-se construção em espaços híbridos – mais especificamente parques urbanos – em diferentes cidades de diferentes países. No final desse processo escrito é apresentada não uma conclusão, mas, sim, uma grande e potencial abertura que acaba se revelando como a descoberta de uma matriz poética.

Palavras-chave: GeoMetrias. Arte Conceitual. Objeto. Ficção. Esperança.

## RÉSUMÉ

LOPES, Diego Kern. *GeoMetrias*. 2018. 115 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Le présent travail vise à étudier le processus poétique que j'ai appelé "GeoMetrias". Dans cette enquête, le monde est compris comme le résultat de divers discours et mesures. Des forces qui parfois se rejoignent, parfois repoussent, annulent, se entrecroise et même s'effacent. À travers les opérations plastiques / GeoMetrics, nous présentons des processus / travaux destinés à mettre en évidence les pouvoirs et les mises à jour de ces forces. En ce sens, la recherche s'est déroulée de deux manières: (1) la partie écrite actuelle et (2) le développement de concepts, d'objets et d'installations qui seront représentés ici par le biais de documents photographiques. La recherche examine la relation et la présentation des lignes, des plans et des volumes en tant que formes possibles de résistances dans différents plans matériels et discursifs. À travers ces réflexions, il a été possible de vérifier l'existence d'espaces négatifs dans les mondes sensibles qui nous entourent et qui ont le pouvoir de produire des fictions en tant que matériel vital pour de possibles utopies. L'utopie comprise ici non pas comme quelque chose de lointain et d'imaginaire, mais comme un besoin constant de réinventer et de retravailler les structures de l'existence. Dans la continuité de ces réflexions et expériences, la poétique "GeoMétrica" passe des intérieurs privés de maisons et d'ateliers et devient construction dans des espaces hybrides - plus spécifiquement des parcs urbains - dans différentes villes de différents pays. À la fin de ce processus écrit, il ne présente pas une conclusion, mais plutôt une ouverture importante et potentielle qui se révèle être la découverte d'une matrice poétique.

Mots-clés: GeoMetrias. Art Conceptuel. Objet. Fiction. Espoir.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Inefável, 2014. Etiqueta Plástica .....	36
Figura 2 – Inefável, 2014. Aplicação sobre arquivo.....	38
Figura 3 – Still do Vídeo Etiqueta, 2015.....	40
Figura 4 – Chaves do Trabalho, 2017. 18x8,5x13cm.....	41
Figura 5 – Estudo de Desenho. Pregos e arames .....	43
Figura 6 – Objeto Cartográfico, 2014. Fotografias de 10x15cm.....	46
Figura 7 – Sugestão de montagem do objeto cartográfico.....	47
Figura 8 – Estojo de GeoMetrias. 20x4x10cm.....	50
Figura 9 – Estojo de GeoMetrias. 20x4x10cm.....	51
Figura 10 – Estojo de GeoMetrias. 25x10x4 cm.....	55
Figura 11 – Estojo de GeoMetrias. 25x10x4 cm.....	56
Figura 12 – Estojo de GeoMetrias. 11,5x11,5x11,5 cm.....	57
Figura 13– Estojo de GeoMetrias. 11,5x11,5x11,5 cm.....	58
Figura 14– Estojo de GeoMetrias. 11,5x11,5x11,5 cm.....	59
Figura 15 – Polí(p)tico Cap. 1, 2016. 16x11,5x7,5 cm. ....	61
Figura 16– Polí(p)tico Cap. 1, 2016. 72x16x7,5 cm. ....	62
Figura 17– Excerto Polí(p)tico Cap. 1, 2016.....	63
Figura 18– Polí(p)tico Cap.2, 2016. 15,5x11,5x5 cm. ....	67
Figura 19– Polí(p)tico Cap.2, 2016. 65x11,5x5 cm. ....	68
Figura 20– Mecanismos Poéticos para Projetos Utópicos, 2017. Alavanca trifásica, projetores, fones de ouvido. Trabalho apresentado no evento DESLIZES, Galeria de Arte e Pesquisa, UFES .....	70

Figura 21– Mecanismos Poéticos para Projetos Utópicos, 2017. Alavanca trifásica, projetores, fones de ouvido. Trabalho apresentado no evento DESLIZES, Galeria de Arte e Pesquisa, UFES .....	71
Figura 22– Mecanismos Poéticos para Projetos Utópicos, 2017. Alavanca trifásica, projetores, fones de ouvido. Trabalho apresentado no evento DESLIZES, Galeria de Arte e Pesquisa, UFES .....	72
Figura 23 – Registro de fratura .....	75
Figura 24 – Registro de fratura .....	76
Figura 25– Registro de fraturas .....	79
Figura 26– Registro de fraturas .....	80
Figura 27– Registros de fraturas .....	81
Figura 28– Primeiras escavações, Bruxelas, 2018 .....	83
Figura 29– Still do vídeo de captura do acaso e do não-humano .....	85
Figura 30– Construção da SubGaleria A, Bruxelas, 2018 .....	87
Figura 31– Registro da SubGaleria A destruída, Bruxelas, 2018 .....	88
Figura 32– Reconstrução da SubGaleria, Bruxelas, 2018.....	90
Figura 33– Placa de identificação da SubGaleria, Bruxelas, 2018 .....	91
Figura 34– Registro dos primeiros visitantes da SubGaleria, Bruxelas, 2018.....	92
Figura 35– Registro da destruição da SubGaleria, Bruxelas, 2018 .....	93
Figura 36– Construção do mapa YOU ARE HERE, Bruxelas, 2018.....	94
Figura 37– Construção da Galeria Pau a Pique, Bruxelas, 2018.....	95
Figura 38– Registro da Galeria, Bruxelas, 2018.....	96
Figura 39– Registro dos Visitantes da Galeria Pau a Pique, Bruxelas, 2018.....	97
Figura 40– Montagem Galeria com olho, Bruxelas, 2018.....	99
Figura 41– Still do vídeo de montagem da Galeria, Bruxelas, 2018 .....	100

Figura 42– Construção da Galeria, Londres, 2018 .....	102
Figura 43– Construção da Galeria, Paris, 2018 .....	103
Figura 44– Construção da Galeria, Toronto, 2018 .....	104
Figura 45– Souvenir. Caixa com terra e fotografias 10x15cm.....	107
Figura 46– Souvenir. Caixa com terra e fotografias 10x15cm.....	108
Figura 47– Souvenir. Caixa com terra e fotografias 10x15cm.....	109
Figura 48– Souvenir. Caixa com terra e fotografias 10x15cm.....	110
Figura 49– Souvenir. Caixa com terra e fotografias 10x15cm.....	111

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1</b>	<b>GeoMetrias .....</b>	<b>14</b>
<b>2</b>	<b>GEOMETRIAS APLICADAS: PONTOS, PLANOS, VOLUMES, RESISTÊNCIAS E FICÇÕES .....</b>	<b>32</b>
<b>3</b>	<b>TURNING POINT OU COMO AS COISAS VOLTAM OU QUANDO PERCEBI QUE AS GeoMetrias SERIAM UM TRABALHO DE ESPERANÇA.....</b>	<b>73</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS PARA FUTURAS ABERTURAS .....</b>	<b>112</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>114</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo refletir e desenvolver a poética das GeoMetrias. O conceito principal dessa poética se origina na possibilidade da existência de várias ordens de mensuração que nos cercam e nos constituem. Nesse sentido, a construção do termo “GeoMetrias”, como um substantivo no plural evidencia em sua forma a multiplicidade de medidas, escalas, proporções (Metrias) que formam a Terra (Geo). Em outras palavras, o que essa poética pretende é investigar e evidenciar as existências dos vários mundos que constituem a Terra e, conseqüentemente, nos constituem.

O processo de pesquisa possuiu espaços como os deslocamentos que fiz inicialmente entre as cidades do Rio de Janeiro e Vitória (para cursar as disciplinas do doutorado) e posteriormente se desdobraram para outras cidades e países; assim como também teve tempos, os quatro anos de doutorado num sentido literal que, no decorrer do trabalho, foram sendo atravessados por outros tempos que remontavam o passado e intuía possíveis futuros. Para evidenciar essas operações que se desenvolviam durante a investigação optei por iniciar cada capítulo com pequenas ficções que remontavam memórias inventadas ou não.

Os objetos se demonstraram cruciais na investigação. Nesse sentido, o primeiro capítulo da tese apresenta artistas e trabalhos pelos quais tenho profunda admiração e que me auxiliaram e me guiaram no desenvolvimento do meu processo poético. Dentre eles estão Robert Morris, Robert Smithson, Michael Asher, Cildo Meireles, Doris Salcedo, Gordon Matta-Clark, Hélio Oiticica, Fred Wilson, Waldemar Cordeiro e Gabriel Orozco. Nesse capítulo apresento a ideia do que denominei microesconderijos, um tipo de espaço negativo que cria a possibilidade da intersecção de diversos discursos. A partir dessa relação entre objetos, espaços, tempos e discursos o conceito de GeoMetrias esboça seus primeiros contornos.

No segundo capítulo esses contornos começam a ganhar uma melhor definição. Nesse capítulo apresento o desenvolvimento das experiências geométricas que, ao assumirem a forma de objetos, tentam evidenciar as negatividades espaciais e temporais que nos cercam. Os trabalhos assumem formas de linhas, planos e, posteriormente volumes. Esses objetos tridimensionais, em sua

maioria etiquetas, caixas, estojos e cubos apresentam uma maleabilidade formal e material que, quando manipulados pelo espectador, têm suas poéticas ativadas. Esses trabalhos, por vezes, acabam assumindo funções de mecanismos capazes de elaborar tecituras discursivas, interseccionando discursos do mundo que, aparentemente, encontram-se afastados.

Se até então os trabalhos ainda seguiam uma certa rotina na produção que consistia na saída em busca e coleta por materiais, construção no ateliê e, eventual, exposição, no terceiro capítulo – que denominei de *turning point* – o processo todo se desloca para espaços exteriores. Trabalhando em parques públicos de diferentes cidades e países, a poética GeoMétrica direciona-se para a construção das Pau a Pique Galerias de Arte, uma proposta de fundir e abrir os conceitos até então pesquisados e trabalhados. Como uma espécie de duplo, de decorrência imediata das galerias que são instaladas, surgem os *souvenires*, deslocamentos de espaços, tempos e memórias que garantem a continuidade futura da poética.

Creio que, assim, a tese aqui apresentada se define como um grande esforço de abertura, diálogo, resistência, ficção, utopia e esperança. Um processo que me apresentou a minha matriz poética.



## 1 GeoMetrias

A presente tese, ao mesmo tempo que funciona como registro espaço temporal do processo doutoral, também, se apresenta como trabalho, como transformação das coisas num constante andamento. Começo com uma pequena ficção:

*Creio que a origem desse processo remonta a minha infância quando tinha o hábito de criar microesconderijos no pátio da minha casa assim como na casa de meus avós. Era um processo estranho onde cavava pequenos buracos na terra e, usando cascas de árvores e gravetos, elaborava estruturas, espaços vazios, que seriam camuflados e que serviriam de esconderijo e refúgio para os momentos difíceis. Esses refúgios não eram grandes, tinham em média uns 10 cm<sup>3</sup>, espaço que eu julgava suficiente para descansar mentalmente. A ideia não era inserir o corpo ali, mas, sim, a imaginação. Antes de fechar o refúgio – geralmente com uma pedra – tentava guardar o máximo de informações do local. Detalhes das paredes de terra preta, do teto feito de casca de cinamomo, do cheiro dos musgos que usava como revestimento do chão, enfim, da mesma forma que me transportava mentalmente para dentro dele, transportava-o ele para dentro de mim. Era como uma troca. Projetava naquele pequeno espaço um corpo que não existia assim como projetava em meu corpo um espaço que não existia. Uma vez que o refúgio estivesse fechado e camuflado na paisagem, ao mesmo tempo em que eu ficava ali dentro, levava o refúgio fechado e camuflado dentro de mim. E isso era uma sensação muito boa.*

*Naquele momento não pensava em arte, entretanto, hoje credito muito a essa experiência os meus gestos e pensamentos na arte. Penso nos objetos que carrego em mim e em quanto carrego os objetos que me cercam. Esses espaços vazios que são completados em mim e nas coisas por mim, num constante movimento de preenchimento e esvaziamento, numa relação entre o corpo e o meio que o cerca, os espaços circundantes e que nos formam.*

Poeticamente, hoje, penso nesses refúgios como trabalho de construção – como a própria definição etimológica do termo afirma. Penso neles como trabalho iniciado de forma plástica que gera espaços dentro de espaços e que, através do ato físico e da imaginação, elabora uma potência de isolamento e integração, de proteção, restauração das emoções e dos pensamentos. Penso neles também como



uma relação de proporção, de escalas entre o eu e o mundo. Num processo retrospectivo comecei a perceber essa linha perpassando os mais variados trabalhos que fazia: desenhos, objetos, registros fotográficos, vídeos, textos... em todos, de uma maneira ou outra, era possível perceber essa curiosidade e especulação de espaço, de tempo, de proporção e escala como um elo poético unificador. A esse gesto dei o nome de *GeoMetrias*. As GeoMetrias, como o nome informa, deriva do significado e etimologia da palavra *geometria*, a saber, respectivamente, “parte da matemática cujo objeto é o estudo do espaço e das figuras que podem ocupá-lo” sendo “*Geo = Terra e Metria = Medida*”.

Entretanto, o que sugiro com as maiúsculas e o plural do nome é a existência de várias medidas para a mesma Terra, em outras palavras, mensurações de várias ordens (não só matemáticas) que instauram e descobrem mundos existentes na mesma Terra. Um mesmo espaço e tempo podendo conter diferentes espaços e tempos. Uma tentativa de constatar que um metro quadrado de um solo qualquer possui uma potência arqueológica/discursiva inesgotável. Algo como o *espaço como sambaquis*, essas indecifráveis construções litorâneas que remontam à nossa pré-história, com suas camadas silenciosas que nos falam sem dizer. Nesse sentido, a própria escolha do nome já é um processo GeoMétrico aplicado ao espaço e ao tempo da palavra, pois, o ato da GeoMetria age sobre a própria palavra, lembrando tempos discursivos da matemática problematizados pelos tempos da arte. A perspectiva é de que somos constituídos e cercados não por uma geometria, mas por várias geometrias, por várias ordens poético/discursivas que se unem, se interseccionam, se atraem e se repelem. Meu processo poético se dá na busca, na identificação e na reconstrução dessas frestas, fissuras, encontros e desencontros no espaço. Poderíamos pensar a GeoMetria como uma espécie de substantivo coletivo, pois é possível que dentro dela caibam GeoGrafias, GeoLogias, GeoPolíticas, GeoEconomias, GeoEcologias, GeoFalias, GeoFobias,..., ou seja, os problemas inerentes à arqueologia discursiva dos campos de conhecimento, das emoções dos sentimentos e das imaginações. Nessa pesquisa pretendo evidenciar, de forma poética, algumas potências não percebidas do próprio espaço.

A ficção que inicia esse texto com seus esconderijos/refúgios – uma tentativa de criar/evidenciar vazios, espaços negativos que podem ser, num constante jogo, revelados e camuflados. Nos trabalhos que aqui serão apresentados, o jogo da

GeoMetria surge na forma de objetos, mais especificamente, caixas, estojos e uma maleta. No decorrer do processo tornam-se propostas migrantes que se deslocam para o espaço público numa tentativa de incorporar novos elementos, dentre eles, o acaso. Esses objetos, em sua fase inicial, são constituídos por partes, pedaços e peças – que para operar no real são utilizadas em suas próprias características, por exemplo, madeira (ou algo que imita madeira) sendo madeira (ou algo que imita madeira) em toda sua semanticidade. Nenhum deles é uno. Tal decisão tem por objetivo evidenciar que essas partes, mediante movimento e articulação – permitidos por dobradiças, trancas encaixes, cordas,..., e, por vezes impedidos por cadeados, são passíveis de expor as camadas discursivas que nos compõem e compõem as coisas. Dessa forma, o objeto realiza, num interminável e constante *looping*, sequências de cortes e suturas no espaço que, a partir da perspectiva da arqueologia/discursiva, reviram as espacialidades mostrando, assim, suas negatividades, as camadas presentes e não evidenciadas. Nesse sentido, o objeto Geométrico torna-se parte de uma operação GeoMétrica que, a partir da ativação dada pelo espectador, numa espécie de triangulação, reelabora, ficcionalmente, as formas/matérias/discursos, os espaços e os tempos.

Creio que a pesquisa do objeto Geométrico contribui para a pesquisa das relações espaciais no campo da arte. De certa forma ele segue os passos do *readymade* duchampiano ao introduzir o objeto cotidiano do mundo no espaço da arte. Da mesma forma, ele também faz o caminho inverso, como propôs Cildo Meireles em Projeto Coca-Cola dentro de sua inserção em circuitos ideológicos. Nesse processo destaco a importância do projeto *Installation Münster (Caravan)* de Michel Asher<sup>1</sup> como uma grande influência no desenvolvimento das GeoMetrias. Nesse trabalho de 1977 e que é refeito a cada dez anos no evento *Skulptur Projekte Münster*, Asher expõe como objeto de arte um trailer modelo *Eriba Família BS* que, a cada segunda-feira, quando ocorre o fechamento dos museus, é reposicionado em um lugar diferente da cidade de Münster. Tal projeto, além de sempre acender a questão sobre a natureza do objeto de arte (o que é um objeto de arte?), consegue fazer a intersecção, problematização, das instâncias e limites dos campos e dos espaços. Hoje, depois de quarenta anos de experimento, o trabalho também traz

---

1 FRASER, Andrea. “Da crítica às instituições a uma instituição da crítica” (2005). In: Concinnitas Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Ano 9, Vol. 2, nº 13, dezembro de 2008.

novas relações, como, por exemplo, com a sua própria história assim como com a história da cidade. Cada vez que invade o espaço público, traz consigo memórias e apagamentos que ocorrem na urbanidade. É interessante destacar que o trailer, por sua vez, também pode ser encarado como uma espécie de caixa móvel, de caixa itinerante – tem sua GeoMetria – e é dessa percepção, dessa apropriação, que surgem, também, as sementes de meu projeto.

Da mesma forma, trabalhos como os de Cildo Mereles, Gordon Matta-Clark, Doris Salcedo e Gabriel Orozco são determinantes para o meu projeto poético – principalmente em elementos como a relação interior/exterior, escala, fissuras/frestas e ficções. Em *Empty Shoe Box* de Orozco, o uso da caixa de sapato como caixa de sapato simplesmente colocada no espaço expositivo, aberta a todo tipo de interação – ou não – por parte do espectador, ao mesmo tempo em que remonta à estratégia do *readymade*, traz consigo outros dois elementos que extrapolam a materialidade tautológica do objeto. Por ser uma caixa, e uma caixa aberta, o que parece se depreender é uma relação entre o espaço interno do objeto e o espaço interno do espaço expositivo. Uma troca mediada pelos lados de papelão da caixa. Ao mesmo tempo, a abertura na caixa, a ausência da tampa, faz com que o limite das arestas que terminam no lado aberto crie uma tensão entre o interno e o externo dos espaços. É possível distingui-los, mas, em certo ponto, não identificá-los com nitidez, como se o objeto evidenciasse áreas de transição entre um e outro. No mesmo sentido, as caixas sempre trazem consigo um elemento de estocagem, de carregar e guardar coisas. No caso de Orozco isso se revela quando o mesmo declara que usa tais caixas como recipiente de trabalhos que estão sendo desenvolvidos e que ainda não estão prontos, que ainda não encontraram seu momento, fazendo com que pense nas caixas como “containers de ideias<sup>2</sup>” Nesse sentido, a estranheza de um objeto tão cotidiano num espaço expositivo associado a sua potência resguardadora de ideias, permite o desprendimento de inúmeras ficções, na perspectiva dessa pesquisa, de inúmeras GeoMetrias discursivas.

Da mesma forma, o registro do trabalho *Shibboleth* (Xibolete em português) de Doris Salcedo me levou a pensar sobre a intransponibilidade aparente de determinadas construções discursivas e espaciais. Segundo a artista, seu trabalho:

---

2 Disponível em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/gabriel-orozco-and-empty-shoebox>

“Representa fronteiras, a experiência dos imigrantes, a experiência da segregação, a experiência do ódio racial. É a experiência de uma pessoa do Terceiro Mundo entrar no coração da Europa. Por exemplo, o espaço que os imigrantes ilegais ocupam é um espaço negativo. E essa peça é um espaço negativo”<sup>34</sup>. É preciso dizer que o termo *Shibboleth*, de origem hebraica, desde a idade antiga é usado para designar modos de identificar através da linguagem, da pronúncia de determinado vocábulo ou letra – contemporaneamente também através de hábitos e características culturais – se um indivíduo pertence a algum grupo distinto, se é um outro. Em outras palavras, um dispositivo para detectar inimigos de outros grupos.

A rachadura, a fissura que adentra o espaço expositivo como espaço negativo, como falha tectônica indicando a mudança inevitável nas estruturas, tem um grau de intrusão que interessa a perspectiva GeoMétrica. A irregularidade da rachadura gigante com sua escura profundidade se contrapõe e faz frente à arquitetura regular e modular do espaço expositivo. Evidencia a presença das forças que são negadas e, numa histórica constância, estruturalmente apagadas. Uma rachadura que tem origem externa e coloca em xeque a ordem do espaço enquanto prédio, enquanto monumento e enquanto documento do discurso instituído. A aparente contenção da fissura é apenas temporária, pois essa pode ser apenas preenchida, mas não apagada. O espaço, por mais que seja protegido, não consegue conter a entrada do outro, do discurso do outro. Nesse sentido, que penso os objetos GeoMétricos em sua itinerância através dos espaços privados e públicos do espectador. Penso neles como espécies de rachaduras que, em sua negatividade espacial, através do mistério temporário de seu interior, seja capaz de gerar e introduzir discursos e ficções.

Também penso na anarquitectura de Gordon Matt-Clark como uma forma de evidenciar os espaços negativos que constituem os espaços expositivos assim como os espaços dos cotidianos. Uma forma de evidenciar o apagamento, mas, igualmente, de neutralizar as fronteiras entre o interior e o exterior. Ao mesmo tempo gosto de pensar esses cortes, que permitem a entrada da luz, como uma espécie de

---

3 Fonte: Alberge, Dalya. "Welcome to Tate Modern's floor show – it's 548 foot long and is called Shibboleth", The Times, 9 October 2007. Retrieved 12 January 2008.

4 Versão original: "It represents borders, the experience of immigrants, the experience of segregation, the experience of racial hatred. It is the experience of a Third World person coming into the heart of Europe. For example, the space which illegal immigrants occupy is a negative space. And so this piece is a negative space."

indicação, de evidência de processos que se dão no espaço discursivo que atravessa a arquitetura, a política e a economia. Isso se dá justamente pelas escolhas, feitas por Matta-Clark, sobre onde executaria suas ações. Os trabalhos, ao serem realizados em bairros e casas sucateados e abandonados em função de especulações, evidenciavam – evidenciam – os aspectos gentrificadores da existência contemporânea nos espaços públicos e privados. Essas aberturas/cortes, não só transformavam essas construções cotidianas em construções escultóricas, mas, também, apontavam para as transformações pelas quais os meios são submetidos. Da mesma forma, a energia e o vigor empreendidos, pelo artista, nessas ações são reveladores do esforço necessário para, minimamente, interferir na forma e no espaço que nos cercam. Corte/abertura que, numa medida justa, desvela os discursos das diversas ordens que nos cercam.

Também contribuindo para essa reflexão sobre o espaço e o tempo, penso na proposta “Arte Física” de Cildo Meireles. Proposta que atinge, atravessa e altera as dimensões que nos cercam. O projeto “Arte Física” foi desenvolvido por Meireles em 1969 e tinha por objetivo refletir e questionar sobre fronteiras, limites e pontos extremos – inclusive os limites do esforço físico do artista e os riscos. A primeira parte do projeto, realizada nesse mesmo ano consistiu em ligar através de um percurso de 30 km uma linha industrial desenrolada entre as cidades de Paraty e Tarituba no Estado do Rio de Janeiro. Essa parte do trabalho intitulada “Cordões/30 km de Linha Estendido” foi posteriormente exposta como um estojo/caixa onde no verso da tampa um mapa indicava onde a linha estava. Como conteúdo encontrava-se a linha enrolada.

A segunda parte desse projeto, intitulada “Fronteiras Verticais”, realizada há pouco, em 2015, consistiu em, como o artista afirma, “aumentar a altitude do Brasil”. O trabalho teve como local de execução o pico da Neblina – ponto mais alto do Brasil e que fica no Estado do Amazonas. Nessa obra, realizada por Edouard Frainpont (artista e amigo de Cildo Meireles) e um grupo de índios lanomâmis na função de guias, a proposta era substituir uma pequena pedra do cume da montanha por outra retirada de sua base cuja característica era a de ter cerca de 2 cm a mais de altura do que a pedra do cume. Essa pedra maior foi fixada usando cera de abelha e resinas de árvores encontradas no local. A ideia era a de utilizando as

mesmas partes que formam o Pico da Neblina, deixá-lo alguns centímetros mais alto.

O que gostaria de destacar desse trabalho, na presente investigação diz respeito à dimensionalidade da instituição assim como à institucionalidade da dimensão. Da mesma forma me interessa pensar nas discursividades do espaço como nas espacialidades do discurso, nessas relações de dentro e fora, de interior e exterior presentes em nossas vidas. Nas operações de abertura e fechamento que nos constituem e que constituímos. Retomando o esconderijo da ficção inicial, creio que esses elementos já estavam lá. De certa forma, mesmo que a intenção inicial fosse outra, as possibilidades de transposição e relação com esse espaço imaginado só eram possíveis em função de suas múltiplas estruturas e camadas espaciais, em função de sua GeoMetria. Na relação de 1:1 entre o trabalho e o espectador, geralmente é o espectador que adentra o espaço do trabalho. Com o objeto GeoMétrico pretendo gerar justamente o inverso: fazer o trabalho adentrar o espaço do espectador.

A perspectiva dos trabalhos desenvolvidos na presente pesquisa remonta a um conjunto de problemas que se fazem presentes em minhas reflexões e práticas. Podemos pensar que a origem do objeto, enquanto trabalho artístico, remonta ao início do século XX com o desenvolvimento das primeiras vanguardas, e encontra sua eclosão no minimalismo. Guiados por experiências e questionamentos sobre as possibilidades da arte, no decorrer das cinco primeiras décadas do século XX, artistas se empenharam no desenvolvimento de poéticas que almejaram expurgar do campo tudo aquilo que a ele não fosse pertencente.

Tais elementos, segundo Donald Judd, residiam no fato desses ainda serem, justamente, “pintura” e, para Judd, quase todas as pinturas ainda eram ilusionistas. Ciente desse problema também encontramos Frank Stella que, na entrevista concedida a Bruce Glaser, pensa suas pinturas como objetos que devem ser apreendidos em seu todo. Pintura que, rompendo com todos os cânones da tradição, inclusive com a subjetividade do expressionismo abstrato, atinja a especificidade total do meio e seja pintura literalmente como pintura, não sendo nada a mais nem nada a menos do que está no trabalho. Pintura/objeto onde o espectador apenas veja o que vê – *what you see is what you see*. Apesar disso, para Judd, “... qualquer coisa localizada em um retângulo e sobre um plano sugere um

objeto sobre e dentro de outra coisa, algo à sua volta, o que por sua vez sugere um objeto ou figura em seu espaço...”(JUDD, p. 99). Na perspectiva do artista, o conflito dimensional (interno pois sempre gerava ilusão e externo por desconsiderar o espaço de inserção material) existente na pintura, enquanto meio, impedia o avanço da arte. A abordagem encontrada para dar seguimento à marcha teleológica da arte foi assumir a pintura como objeto e, ao fazer isso, abandoná-la como meio. Dessa forma, restava o objeto – como um todo superior às partes – como saída às exigências das especificidades na arte de então. Nas palavras do artista:

Três dimensões são o espaço real. Esse fato elimina o problema do ilusionismo e do espaço literal, o espaço dentro e em torno das marcas e das cores – o que significa libertar-se de uma das mais significativas e contestáveis relíquias da arte europeia. Os diversos limites da pintura já não estão mais presentes. Um trabalho pode ser tão potente quanto em pensamento. O espaço real é intrinsecamente mais potente e específico do que pintura sobre uma superfície plana. Obviamente, qualquer coisa em três dimensões pode ter qualquer forma, regular ou irregular, e pode ter qualquer relação com a parede, o chão, o teto, a sala, as salas e o exterior, ou absolutamente nenhuma. Qualquer material pode ser usado, como é ou pintado (JUDD, 1965, p.103).

É interessante notar que esses problemas não estavam acometendo somente a arte norte-americana. No Brasil essas questões também estavam sendo levantadas – inclusive com uma anterioridade cronológica – por artistas como Hélio Oiticica. Em seu texto *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*, de 1962, Oiticica já constava que sua transição do quadro para o espaço já havia começado em 1959 a partir do uso de poucas ou apenas uma tinta em suas pinturas. Nas palavras do artista: “Isto, a meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se aí o conceito de tempo” (OITICICA, 1962, p.82). De acordo com o artista, tudo que antes era fundo ou suporte à pintura, avançava sem emulações, sendo, literalmente, o que eram – cor, tinta, tela – e ocupando um lugar real e vivo no espaço e no tempo da sua poética. Ainda segundo Oiticica:

A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo. Já não quero o suporte do quadro, um campo a priori onde se desenvolva o “ato de pintar”, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo (OITICICA, 1962, p.84).

O deslocamento para o espaço tridimensional e para o tempo (real), no caso brasileiro, especialmente com o Neoconcretismo, acabou gerando, de forma mais intensa, desdobramentos que afetaram diretamente a recepção dos trabalhos, criando novas relações entre estes e o espectador. Os novos objetos tridimensionais exigiam a presença do espectador. Enquanto o minimalismo norte-americano começava a perceber – de forma ainda tímida – a participação do espectador como característica essencial para o novo estado da arte, no Brasil, através de trabalhos/objetos como Os Bichos de Ligia Clark e os Parangolés de Hélio Oiticica, a ativação dos trabalhos já se dava necessariamente pela relação fenomenológica entre sujeito, objeto, espaço e tempo. Isso fica ainda mais evidente quando, além dos trabalhos, nos deparamos com os itens apresentados no texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, 1967, de Hélio Oiticica. Nesse texto o artista apresenta as questões que norteavam a nova produção. A *vontade construtiva geral* como um traço unificador das produções de vanguarda brasileira originando-se no ímpeto antropofágico de Oswald de Andrade e perpassando as elaborações concretas e neoconcretas da segunda metade do século XX. Uma forma de, a partir da realidade histórica brasileira em relação ao mundo, fazer frente, lidar e dialogar com a produção artística internacional, em especial a europeia e a norte-americana. Como segundo elemento citado – e de certa forma, aqui, já apresentado – aparece a *tendência para o objeto ao ser negado o quadro de cavalete* como resposta, principalmente, aos problemas espaço/temporais gerados pelas especificidades da arte moderna. Como decorrência, Oiticica elenca a *participação do espectador* como forma quase imediata nos novos trabalhos para superar o princípio da pura contemplação transcendental. Segundo o artista, essa nova participação ocorreria, basicamente em dois modos: (1) uma participação que envolve manipulação ou participação sensorial corporal e (2) uma participação semântica. A decorrência dessa nova estratégia seria, em detrimento da contemplação, a produção de novos sentidos e significados no trabalho e, conseqüentemente dentro da perspectiva de uma nova objetividade na arte, no espaço e no tempo. Importante destacar que desses entrelaçamentos com o “real” da arte, com a participação, a *tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos* necessariamente integrasse ao campo, uma vez que os objetos e relações da arte, por se darem no espaço e



no tempo, sempre se dão em contextos e conjunturas que constituem o que chamamos de realidade. No mesmo período, articulando esses novos elementos, encontramos Waldemar Cordeiro que, em 1965, desenvolvia o que chamou de Popcretos – proposições que fundiam a estrutura dos objetos às suas constituições semânticas. Para o artista os popcretos eram “arte concreta semântica”. Nas suas palavras, “o problema é deslocar a arte objetivo/condutal da infraestrutura para a superestrutura, passando da esfera da produção para a esfera do consumo. Do ícone para a comunicação, do estímulo puro para o estímulo associado”<sup>5</sup>. Cordeiro, um dos fundadores do movimento concreto paulista, chega à década de 1960 com a percepção de que a Arte Moderna havia construído e se pautado por linguagem visual artificial, que tomava por base a estrutura fisiológica da percepção. Para o artista, apesar dos avanços alcançados pelo fim do uso da representação natural – historicamente utilizado pela arte pré-moderna – a ênfase nessa fisiologia da percepção teve como consequência inevitável a morte dos sentimentos, da subjetividade e das vivências. Mesmo que esse fosse um dos objetivos do concretismo, a apresentação apenas da coisa em si, do trabalho em si, sem os excessos, artificialismos e ilusões causadas pelo subjetivismo, essa pureza, quando entendida por bases fenomenológicas, por sua vez, acabava também por gerar uma ilusão: a de que era possível se chegar a um objeto puro de arte. Nesse sentido, para Waldemar Cordeiro, a tentativa de forjar essa pureza material e formal nos trabalhos concretos já era comprometida em sua origem. O ato artístico, ao tentar expor a forma mais simples e total, necessariamente acabava gerando um elemento não presente no real. A resposta encontrada pelo artista a esse problema reside no deslocamento dos objetos do cotidiano para o campo da arte. Em seu texto *Realismo: “musa da vingança e da tristeza”*, de 1965, Cordeiro apresenta a seguinte possibilidade:

Um Novo Realismo pressupõe uma nova formulação, que somente é possível dentro de uma nova linguagem visual. Coerentemente, o Novo Realismo – que nada tem a ver com a Nova Figuração – tanto nas manifestações norte-americanas – mais empíricas e diretas –, assim como nas europeias, mais ideológicas –, supera os limites da representação característica do figurativismo e parte para a apresentação direta das coisas da produção industrial em série (CORDEIRO, p.111, 1965).

---

5 Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3828/popcreto>

Nessa perspectiva de um concretismo semântico, de um novo realismo, o verdadeiro, o real, necessariamente, sempre traria em potência uma multiplicidade de sentidos e significados que se atravessariam e que não poderiam e não deveriam ser negados ou esvaziados sob pena de tais ações contaminarem o trabalho artístico com a artificialidade da pureza modernista. O artista exemplifica sua proposta sugerindo a ideia/imagem de um cadillac velho – carro/importado/caro/lembrança de decadência – em uma aldeia da Amazônia – pobre/subdesenvolvida/ resultado de relações de poder. Segundo Waldemar Cordeiro, a relação do objeto carro com esse espaço, esse contexto, seria potente o suficiente para expor a realidade em todos seus desdobramentos e semanticidades. Para o artista não seria mais necessária a artificialidade da pintura – por exemplo – para expor os sinais daquilo designado como arte. O objeto real e industrial – artificial –, em sua semanticidade, assim como os antigos meios da tradição artística – artificiais –, também seria portador dos elementos para identificá-lo como arte, com a “vantagem” de ser objetivo e real.

Se no sul – no Brasil – Waldemar Cordeiro avançava na percepção do objeto de arte e sedimentava o caminho para o conceitualismo, no norte, Robert Morris avançava e questionava os limites do objeto minimalista dentro de seus próprios elementos tautológicos. Assim como os neoconcretos, pautado pelas descobertas fenomenológicas, Morris contestava a abordagem de Frank Stella na relação do artista/obra/espectador defendida na sentença *what you see is what you see*. Partindo da mesma perspectiva da pintura como objeto no mundo, Morris desdobrava a recepção visual dos trabalhos da seguinte forma:

You see a shape – these kinds of shapes with the kind of simmetry they have – you see it, you believe you know it, but you never see what you know, because you always see the distortion and it seems that you know in the plain view (MORRIS, 1971)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Você vê uma forma - esses tipos de formas com o tipo de simetria que eles têm - você vê, você acredita que sabe, mas você nunca vê o que sabe, porque você sempre vê a distorção e parece que você sabe o plano da visão. Tradução do autor.

Ao defender que *you never see what you know*, Morris colocava em xeque o esforço de redução ao todo do objeto e simplificação anti-ilusionista da proposta minimalista contida na frase de Stella *what you see is what you see*. A constante impossibilidade de apreensão do todo fragmentava e reinseria elementos de composição nos trabalhos minimais. Até mesmo nos termos fisiológicos do sensível e da sensação – apontados por Waldemar Cordeiro – existia ruído suficiente para, além de obstruir a percepção do todo, dar vazão a desdobramentos semânticos. Cor não era mais só cor, forma não era mais só forma e madeira não era só madeira. Esse indício de composição ao comprometer o todo e evidenciar partes traz consigo possíveis espaços dentro de espaços o que, por sua vez, já estava sendo abordado nas pesquisas de Robert Smithson em suas reflexões e trabalhos sobre a composição da matéria. Nesse sentido, além da abertura formal e semântica, também teríamos uma abertura material no objeto de arte. Para Smithson, “alguém pode se opor a volumes ociosos em favor de materiais sólidos, mas nenhum material é sólido, todos eles contêm cavernas e fissuras” (SMITHSON, p. 190, 1968) – em outras palavras, negatividades do espaço. Seguindo também uma abordagem fenomenológica o artista ainda afirma:

Quando uma coisa é vista através da consciência da temporalidade, ela é transformada em algo que não é nada. Esse senso que tudo engolfa fornece o solo mental para o objeto, de modo que ele cessa de ser um mero objeto e se torna arte. O objeto passa a ser cada vez menos, mas existe como algo mais claro (SMITHSON, p.197, 1967).

Aqui sugiro que, além da consciência de temporalidade, a consciência da espacialidade do objeto – e conseqüentemente de sua negatividade espacial – é o que permite sua inserção, através do que não é visto e ainda não dito, no campo da arte. Essa consciência da espacialidade também foi apontada por Michael Fried<sup>7</sup> – de forma crítica – no que chamou de literalidade das novas propostas minimalistas. Segundo Fried, a proposta minimal ao se focar na experiência do espectador fazia com que o objeto de arte trouxesse consigo a sensação de presença levando, assim, a uma consciência do espaço por parte do espectador. Por sua vez, Robert Morris<sup>8</sup>, defendia que essa percepção seria modulada pela relação da escala entre o

---

7 Art and Objecthood, publicado em 1967, na Revista *Artforum*.

8 NOTES ON SCULPTURE, 1968.

objeto e o espectador. Dimensões menores gerariam o sentimento do íntimo e dimensões maiores o sentimento do público. Entretanto, essa não seria uma regra fixa. Segundo Morris, poderíamos pensar em escalas tão pequenas que anulariam o sentimento íntimo transformando o objeto em público assim como objetos de escala tão opressiva que superariam a relação do espectador com o espaço tornando-se um objeto íntimo. Creio que aqui um dos objetivos da pesquisa GeoMétrica seria o de encontrar escalas ou relações que criem uma tensão entre esses sentimentos, algo que coloque o espectador na fronteira entre esses dois campos.

Da mesma forma, como decorrência, essa concepção pode ser igualmente aplicada ao que entendemos por real. Quando entendido como fenômeno, o real apresenta-se como espaço e tempo versado, sentido e imaginado. Dessa forma, o que acessamos e tomamos por real é um esforço, uma construção, mais especificamente, uma ficção. O filósofo Jacques Rancière sugere que a ficção nunca está ausente do real na medida em que esse último é uma construção em que participa também a imaginação. O filósofo afirma: “O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível (RANCIÈRE, P.74, 2012)”. O que está em jogo nessa reflexão é o entrelaçamento do sensível no conhecimento do real. Esse entrelaçamento do sensível é movido pela união e contraposição das forças que compõe a sociedade fazendo com que o real seja um embate de ficções e o que entendemos por realidade seja a manifestação da ficção temporariamente vencedora.

Penso que os objetos GeoMétricos acionam ficções que podem ser coletivas ou individuais. Nos objetos Geométricos existem fantasmas que se originam de ecos dos significados passados e que podem se manifestar como espécies de *ghost notes*<sup>9</sup>, de indícios e de vestígios. Retornando ao refúgio, enquanto primeira experiência GeoMétrica, comecei a pensar o espaço nas suas mais variadas dimensões. E aqui gostaria de frisar: penso nos espaços – espaço onde o trabalho está, espaço do trabalho, espaço interno do trabalho. Os trabalhos GeoMétricos, como apresentado anteriormente, fundamentam-se na intersecção de mundos, de possibilidades. Eles propõem não só um desfoque, um borrar (um “*blurring*” à la

---

9 Nota com valor rítmico mas que não é discernível da nota de origem quando tocada.

Kaprow<sup>10</sup>) entre as fronteiras da arte e da vida, mas, também, um enevoamento das ficções, das versões que nos constituem, constituem a arte e o mundo – essa talvez seja uma boa definição: o objeto GeoMétrico tem a potência de desfocar, borrar, fronteiras.

Outro desdobramento flerta com o conceito de *site-oriented*. Nesse sentido, aqui talvez tenhamos uma segunda boa definição para o objeto GeoMétrico: é um trabalho *site-oriented*. Segundo Miow Kwon<sup>11</sup>, as práticas *site-oriented* abordam o site como uma narrativa discursiva. Nesses projetos, o artista pode atuar diretamente em um determinado espaço institucional para ali realizar sua ação. A grande semelhança do objeto GeoMétrico com essa prática reside no fato de encarar e assumir a potência discursiva e, até mesmo formal, do lugar onde esse estará exposto. O objeto GeoMétrico apresenta formato de caixa, de estojo, de cubo. Nesse sentido, a potência do objeto será mais forte quando esse for exposto em ambientes com algum tipo de fechamento (outra caixa, outro cubo) a fim de construir a relação espacial entre o espaço (interno e externo) do objeto e o espaço expositivo. Como um dos exemplos citados pela autora está *Minning the Museu* do artista afro-americano Fred Wilson. Nesse trabalho realizado em 1992 no *Maryland Historical Society*, Wilson reorganizou temporariamente o acervo permanente do museu fazendo com que objetos pertencentes aos senhores de escravos e instrumentos de tortura usados nos escravizados – que até então estavam museograficamente separados – fossem expostos juntos. Essa reorganização – deslocamento – espacial dos objetos, que já estavam lá, evidenciou os planos e camadas discursivos espacialmente presentes, mas que, até então, encontravam-se encobertos. Uma segunda semelhança/diferença diz respeito ao caráter itinerante presente na proposta *site-oriented*. Semelhança em função da presença da itinerância. Diferença pois, enquanto no conceito apresentado por Kwon o itinerante é o artista, na proposta GeoMétrica o itinerante é o artista e também objeto. A terceira semelhança/diferença diz respeito ao tempo de duração do processo. Ambos, *site-oriented* e objeto GeoMétrico são trabalhos de média à longa duração. A diferença reside nos elementos envolvidos. Enquanto no primeiro caso esse tempo

---

10 KAPROW, Allan. *Essays on the blurring of art and life*. Los Angeles: University of California Press, 2003.

11 Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity.

envolve mais o site e o artista, no segundo a maior carga recai sobre o trabalho e o(s) *site(s)*.

Nesse sentido, penso que os estojos, caixas e cubos que serão apresentados nos próximos capítulos, ao trazerem a relação inerente a essas formas no que tange a interioridade e a exterioridade são capazes de desencadear estranhamentos e reflexões em relação às camadas materiais, formais e discursivas que as compõe e, também, compõem o espaço.



Shibboleth, 2007 - Doris Salcedo



Empty Shoe Box, 1993 - Gabriel Orozco





Fronteiras Verticais, 2015 - Cildo Meireles

## 2 GeoMetrias APLICADAS: PONTOS, PLANOS, VOLUMES, RESISTÊNCIAS E FICÇÕES

*Vejo meu trabalho da mesma maneira. Cada um que considero bem-sucedido dentro de meu projeto é um trabalho que me permite alterar os limites dos trabalhos anteriores. (Waltercio Caldas, 1997)<sup>12</sup>*

Os princípios GeoMétricos se processam nos espaços materiais e discursivos que nos constituem. Muitos dos apontamentos contidos no primeiro capítulo surgem como decorrência da investigação artística. Apresento a seguir uma segunda ficção.

*Durante minha infância, um pouco antes de começar a experiência com os esconderijos, lembro de certa vez em que fiquei surpreso com o aparecimento de quatro miniaturas de brinquedo, quatro pequenos grilos de plástico. Não tinham articulação, eram feitos em uma peça só. Mediam uns 4 cm. Em si, não tinham nada de mais. Provavelmente eram aqueles brinquedos dados como lembrancinhas nas festas de aniversário. Eram totalmente comuns, brinquedos que passam despercebidos e cuja função é entreter por algumas horas. Apesar disso, estranhamente, não foi o que se deu em minha relação com eles. Lembro, na verdade sinto quando penso nesse episódio, que o aparecimento misterioso deles na minha vida me levou a crer que eles tinham alguma propriedade mágica, que talvez tivessem vida própria. Lembro de, naqueles dias, tentar descobrir como aqueles brinquedinhos haviam surgido em minha vida. Não consegui. Era um total mistério. A importância se tornou tamanha que construí uma pequena caixa feita com peças de Hering Rasti – uma espécie de lego que existia no Brasil na década de 1980 – e que serviria de casa para meus grilos. Lembro que forrei o chão da caixa/casa com algodão e que, antes de ir pra escola, ajeitava os grilos lá dentro e colocava a caixa/casa deles dentro de minha caixa de meias que ficava dentro do meu armário.*

No processo da tese, o interesse por essas possibilidades espaciais chega a um momento decisivo a partir de 2014 quando, a fim de cursar o doutorado, começo minhas viagens semanais partindo de Vitória/ES em direção à cidade do Rio de

---

12 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq150202.htm>. Acessado em 05/09/2018.

Janeiro/RJ. Menciono isso pois este fato leva a uma matemática simples cujo resultado é o de aproximadamente 32.000km viajados nos dois primeiros semestres de curso. Como era de se esperar, esse constante deslocamento não tardou a surtir efeito em minhas construções, percepções e sensações. Nas primeiras semanas desse processo, o que entendia por paisagem (urbana e natural), meio, e cotidiano modificavam-se e mesclavam-se. A busca do projeto que, inicialmente, pautava-se pela vivência – usual – de apenas uma cotidianidade (afinal, geralmente, vivemos em apenas uma cidade por vez) teve que ser alargada. Colaborando com essa tessitura, com essa estrutura de retalhos que se formava, existia o fato de que a maior parte de meu deslocamento geográfico (a distância de 500 km entre as cidades) se dava a partir dos aeroportos. Sentia a espacialidade das duas cidades através da virtualidade do deslocamento aéreo. Cada vez mais a sensação de como as estruturas estão ligadas por ficções tornava-se presente. A percepção dessas virtualidades se tornava mais forte à medida que percebia que o deslocamento desses 500 km dava-se a partir de três espacialidades, o interior do aeroporto de partida, o interior da aeronave e o interior do aeroporto de chegada.

Uma vez nas cidades, comecei a perceber o quanto os elementos históricos locais e globais acabam gerando uma espécie de pasteurização na experiência sensível. É interessante perceber como as cidades, apesar de suas distintas trajetórias históricas, se parecem umas com as outras. Da arquitetura às instituições, das dinâmicas aos empreendimentos e negócios, hoje, em função dos processos globalizantes, somos capazes de dar a volta ao mundo e encontrar os mesmos serviços e estabelecimentos numa grande e aparente *igualdade*. Entretanto, basta que aprofundemos levemente o olhar para que as diferenças, injustiças e desigualdades comecem a aparecer. Pareceu-me em Vitória, assim como me pareceu no Rio de Janeiro.

Dessas primeiras impressões surgiu a necessidade de pensar alguma estratégia que me permitisse aprofundar o olhar sobre esses elementos que constituem as espacialidades de nosso cotidiano. Como um primeiro gesto, não necessariamente como um início, mas como uma baliza, precisava achar um modo de inscrever nessa GeoMetria algum tipo de indício, de sinal, de rastro, que me permitisse indicar caminhos. Não exatamente como um fio de Ariadne, pensava mais numa espécie de boia sinalizadora flutuando, um pouco solta, nesse oceano

sensível. Mais me preocupava chegar ou marcar o limite da superfície do que saber as posições e passos exatos a serem dados. Um limite que, antes de indicar um fim, mostrasse um horizonte de discursividades. Procurava alguma beira de penhasco limitada apenas pela tangibilidade dos sentidos e potência da imaginação. Em outras palavras, procurava uma espécie de marcador de livro, desses bem simples, que a gente usa para marcar e separar as páginas lidas daquelas que ainda serão lidas.

Como o objetivo era o de trabalhar as espacialidades, as temporalidades e as ficções, a estratégia foi se assumindo como uma intervenção, inicialmente de caráter urbano. Era necessário encontrar algo, uma forma, um material, que não chamasse tanto a atenção para si, mas que garantisse que a potência ficasse alocada justamente na relação entre a marca e a coisa a ser marcada<sup>13</sup>. Como a intervenção poderia ser reproduzida em vários espaços e vários tempos, e a fim de dar uma conexão entre as ações, a busca por esse marcador apontou para algum elemento simples e produzido em larga escala. Algo que já fizesse parte do cotidiano e que poderia ser rearticulado diretamente no cotidiano. Algo que, além de um marcador, funcionasse como uma espécie de lembrete, um tipo de post-it. Numa alusão livre ao Barroco, precisava achar um meio de inserir um *memento mori* nas coisas, mas no lugar da mortalidade e finitude um “lembre-se que talvez as coisas não sejam somente o que você vê, talvez existam mais coisas, aqui nessa coisa”.

Cheguei à conclusão de que deveria etiquetar as coisas e que a operação residiria sobre a etiqueta. Resolvida a questão de como a ação se daria no espaço, surgiu a questão do tempo. Precisava encontrar um material que oferecesse uma certa resistência mas que, ao mesmo tempo, permitisse uma efemeridade. Isso se fez necessário em função dos princípios que estava seguindo em relação ao significado das coisas, uma vez que, como dito antes, era preciso instaurar um jogo de potências que gerasse uma abertura no significante. Ou seja, não queria, ao etiquetar algo, defini-lo de forma permanente. A ideia principal estava em abrir uma espécie de portal temporário, de gerar a percepção da misteriosa espacialidade que nos cerca.

---

13 Seguindo o exemplo do marcador de livros podemos pensar num marcador feito de ouro ou tão ornamentado que chame a atenção de tal forma que esqueçamos que ele é um marcador de livro e apresenta uma função quando está entre as páginas de um livro.

Nesse sentido, descartei materiais à base de papel, seriam efêmeros demais. Da mesma forma, o uso de tinta que implicaria numa caligrafia ou num estêncil de aplicação me pareceu perigoso por poder gerar uma carga autoral e/ou estética que poderia atrair mais o foco para a marcação do que, como desejado, para o encontro entre a marca (agora etiqueta) e a coisa. A solução encontrada foi o uso de etiquetas feitas por máquinas rotuladoras. Sendo feitas de plástico aguentariam as intempéries. Ao mesmo tempo, o adesivo de fixação garantiria uma boa aderência sem ser, ao mesmo tempo e mediante algum esforço, impossível de ser retirado. Pensando de maneira GeoMétrica, o que estava fazendo era sobrepor um plano em outro plano. De certa maneira, o uso desse pequeno plano adesivado sobre outro plano, como na pintura, teria a potência de gerar elementos de profundidade espacial e semântica.

Ao procurar o significado da palavra etiqueta, encontrei o que buscava. Etiqueta pode ser: (1) conjunto de normas de conduta, protocolo etc. us. na corte real ou na residência de um chefe de Estado; cerimonial e (2) rótulo, letreiro, adesivo etc. que trazem características e/ou informações referentes ao objeto onde estão afixados<sup>14</sup>.

Partindo do último significado surgiu a questão de como classificar os espaços do cotidiano de maneira a evidenciar a potência ficcional em suas constituições? Como seriam espaços e objetos das mais diversas naturezas – e para funcionar o trabalho deveria ser assim nessa fase – precisava encontrar algo, uma palavra, para ser mais preciso, que pudesse ser aplicada sem distinções. Uma palavra que informasse sem informar, mas que não fechasse a relação entre o significado e o significante. Queria encontrar uma palavra última, a palavra limite a ser colada na coisa.

Em função da experiência GeoMétrica que estava desenvolvendo comecei a pensar em palavras como indescritível, invisível, inaudível. Na jornada pelas famílias dos significados encontrei uma palavra que, apesar de seu uso teológico, parecia cumprir muito bem a função na intervenção. A palavra em questão é INEFÁVEL. No dicionário inefável significa: (1) que não se pode nomear ou descrever em razão de

---

14 Pesquisado em:

[https://www.google.com.br/search?client=ubuntu&channel=fs&q=etiqueta+significado&ie=utf-8&oe=utf-8&qws\\_rd=cr&ei=XvZwWYz1JomJwgTO\\_pCIBw](https://www.google.com.br/search?client=ubuntu&channel=fs&q=etiqueta+significado&ie=utf-8&oe=utf-8&qws_rd=cr&ei=XvZwWYz1JomJwgTO_pCIBw). Acessado em 06/09/2018

sua natureza, força, beleza; indizível, indescritível. (2). *p.ext.* que causa imenso



Inefável, 2014 - Diego Kern Lopes

prazer; inebriante, delicioso, encantador.

Figura 1 - Inefável, 2014. Etiqueta Plástica

No contexto em que geralmente é utilizado, o teológico, a inefabilidade é considerada um dos atributos de Deus. É o limite que nossos pensamentos podem chegar em relação à natureza divina. Não podemos predicar mais nada em relação a Deus, a não ser que ele é inefável. Entretanto, essa não predicação não quer dizer que não possamos imaginar coisas em relação a Ele. Baseado nisso, o uso dessa palavra na intervenção artística me pareceu extremamente potente. Interessou-me usar a mesma estrutura argumentativa aplicada na construção do conceito de Deus e de suas possibilidades nos discursos, em coisas banais e cotidianas. Uma espécie

de profanação positiva a jogar com extremos do discurso que, ao inverter os polos desses limites discursivos, abriria a possibilidade de leituras poéticas e ficcionais.

Pensei a etiqueta como uma estratégia de evidenciar ou até mesmo relembrar que as coisas que nos cercam estão carregadas, repletas de mistérios, de desconhecidos de todas as ordens. Um dos primeiros alvos foi uma caixa, um velho arquivo fichário que carrego comigo desde a infância. Nele, cuja origem desconheço – mais uma das várias coisas que me cercam de origem desconhecida – possivelmente já foram inseridas diversas ordens de fichas com nomes, telefones, endereços, toda sorte de construções semânticas para tentar identificar pessoas ou coisas. Fichas e informações que não resistiram ao tempo e que hoje não existem mais. O que restou em seu conteúdo – que desconheço – é apenas a presença dessa inefabilidade. A tampa dessa caixa, assim como suas partes frontal e traseira móvel – articulação que já deve ter permitido um melhor acesso à informação, hoje apenas servem para aumentar o aparente vazio que ali habita. Como um fóssil, o esqueleto cúbico de metal hoje apenas se abre para infinitas possibilidades, para os infinitos tecidos de informação que um dia, já foram seus órgãos.



Inefável, 2014 - Diego Kern Lopes

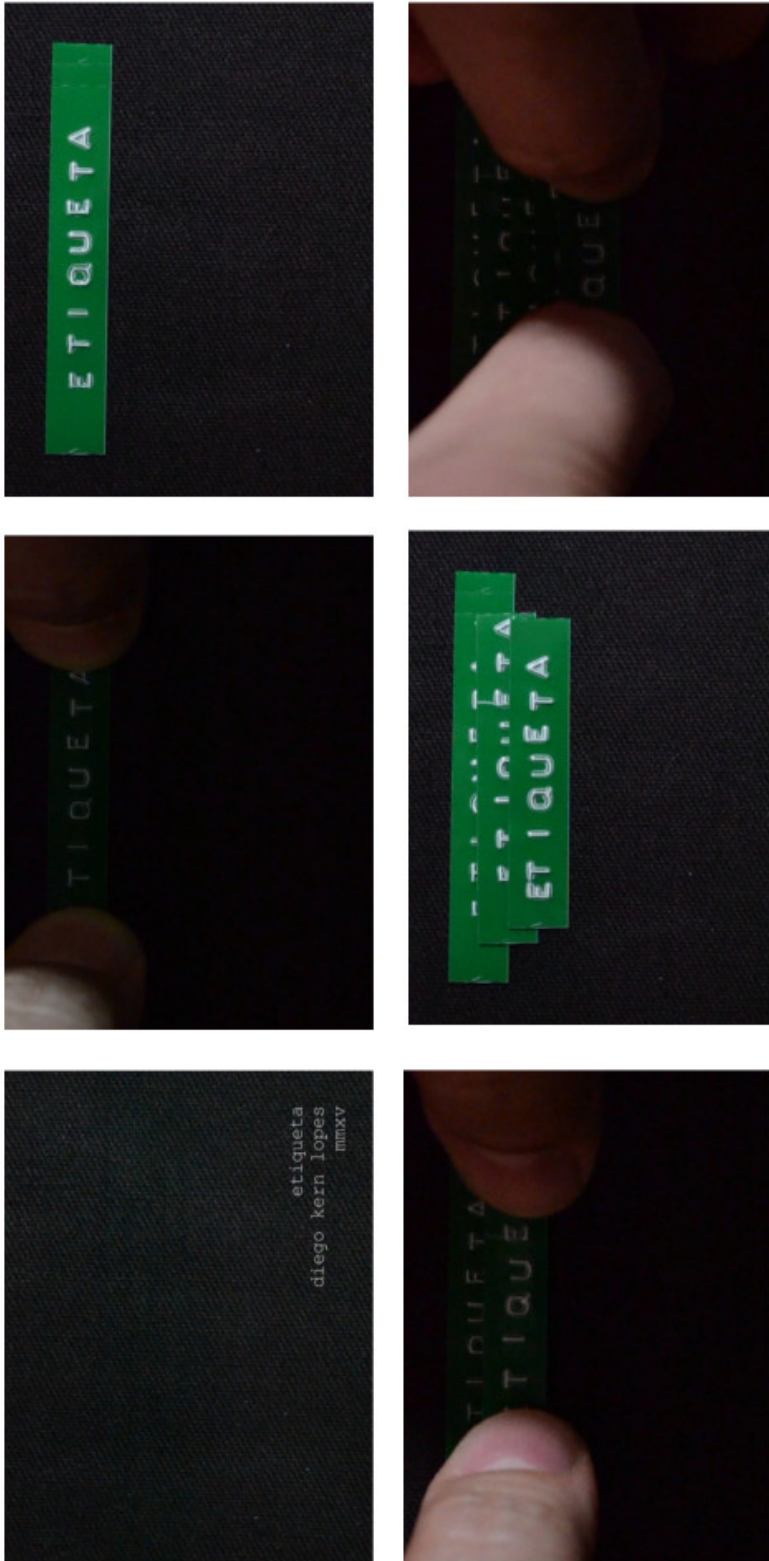
Figura 2 - Inefável, 2014. Aplicação sobre arquivo

Outro aspecto da palavra etiqueta, que também merece ser destacado, diz respeito a sua significação enquanto conjunto de normas e condutas, como código regulador de gestos. Norbert Elias em seu Livro *O Processo Civilizador*, demonstra, através de análises e transcrições de manuais de etiquetas europeus dos séculos XVI, XVII e XVIII, o quanto nossos gestos são construídos, elaborados e transmitidos – ensinados – de geração para geração. Do segurar um garfo ao controle das funções fisiológicas, poucos são os espaços em nossos corpos que ainda mantêm algo de natural e não domesticado – inclusive, talvez esses espaços



nem existam mais. Conjuntos de gestos que, quando repetidos mecanicamente perdem o próprio sentido, sendo simplesmente assimilados, imitados. Nessa mesma linha, lembro do trabalho de Marcel Broodthaers, *La Pluie (projet pour un texte)* 1969, um filme 16 mm de 2:30 min que registra o artista sentado e escrevendo sob uma forte chuva, com uma caneta tinteiro, as linhas de seu texto. Durante a ação, por mais que o artista se esforce e repita sua escrita, as pesadas e contínuas gotas que caem acabam por apagar suas palavras, seus pensamentos ali ordenados. Como se existisse um limite no gesto, um limite no esforço.

Nesse sentido, desdobrando a etiqueta, registrei o gesto de etiquetar. O trabalho se constitui de um *loop* onde etiquetas com a palavra “etiqueta” impressa são coladas umas sobre as outras num ato de etiquetar a etiqueta. Essas etiquetas são sobrepostas de maneira que sempre se possa ler parte da palavra anterior. Ficam resquícios da etiqueta anterior sob uma nova etiqueta que deveria explicar, definir, sua cópia subsequente. O objetivo era mostrar a incompletude dos significados e, ao mesmo tempo, forçar a imaginação na busca por significações ou ressignificações.



Still do vídeo Etiqueta  
Diego Kern Lopes

Encontro Índicios | UERJ  
Realizado no auditório Cartola  
Centro Cultural da UERJ

Rio de Janeiro, Brasil. 2015

Figura 3 - Still do Vídeo Etiqueta, 2015.



*Figura 4 - Chaves do Trabalho, 2017. 18x8,5x13cm.*

Posteriormente, em 2017, desdobrei minha questão com a inefabilidade num trabalho que chamei de “Chaves do Trabalho”. O objeto era formado por dois porta-retratos de 18x14cm, sem fundo, separados por uma profundidade de aproximadamente 8,5 cm. O conjunto forma uma caixa cuja parte superior, fixada com uma dobradiça, funciona como uma porta de acesso. Na lateral a porta está trancada por um cadeado. Por sua vez as chaves que abrem a porta e dão acesso

ao interior da caixa estão trancadas em seu interior sobre uma pequena plataforma. Tive o cuidado de fazer a montagem com pregos, cola e parafusos que foram instalados de forma a não permitir que sejam desparafusados com a tampa fechada e o cadeado trancado. Nesse sentido, para se ter acesso às chaves do trabalho é necessário destruí-lo. Aqui penso no inefável em seu lado parcialmente inacessível. Como nas etiquetas, indica apenas parcelas que podem ser descritas deixando limites definidos.

Creio que aqui merece destaque um elemento do processo de pesquisa. Assim como nas idas e vindas geográficas, dos meus deslocamentos entre cidades (que se aprofundarão, como será visto no próximo capítulo), a pesquisa em todas as suas dimensões, por vezes, não seguiu uma linearidade cronológica no desenvolvimento dos trabalhos. Sob o guarda-chuva das GeoMetrias acabei seguindo um processo poético também repleto de idas e vindas. Por vezes, durante o desenvolvimento de um trabalho, outras ideias se comunicavam fazendo que, ao serem materializadas, pareciam estar mais conectadas com percursos trilhados já algum tempo. Algumas vezes, apesar da proximidade formal e material e do distanciamento cronológico, considerei certos trabalhos mais próximos do que outros.

GeoMetricamente pensando, as sobreposições desses microplanos também começam a fazer a transposição de uma geometria planar para uma geometria espacializada. O acúmulo das etiquetas dá início, também, à formação de uma terceira dimensão em direção ao volume. Nesse sentido, a investigação poética me levou a pensar, cada vez mais, sobre a possibilidade da potência GeoMétrica presente nas coisas em si. Comecei a imaginar se, mediante transformações na forma das coisas através de deformações e agrupamentos, seria possível desprender leituras críticas nas mesmas. Nesse contexto surge o trabalho que nomeei “Estudo de Desenho<sup>15</sup>”.

---

15 Trabalho publicado na revista “Insurgências”. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/insurgencia/article/view/23454>. Acessado em 06/09/2018.

Estudo de Desenho



Linhas



Planos



Resistência

Figura 5 - Estudo de Desenho. Pregos e arames

Seguindo os princípios da pesquisa, meu objetivo foi o de tentar colocar o trabalho exatamente na zona de intersecção ficcional. Pensando no conceito de desenho cheguei em seus elementos formais e irreduzíveis: a linha, o plano e o volume.

Quando cheguei às palavras “linha” e “plano”, comecei a pensar também no significado político delas e como esses significados, diversas linhas políticas, por vezes alinhadas, por vezes adversárias, unem-se ou repelem-se na construção de planos de construção e/ou resistência. Por sua vez, como sempre admirei as estratégias de resistência, fundamentadas no uso inventivo dos objetos do cotidiano que os grupos oprimidos lançam para oferecer resistência e, eventualmente, mudar cenários opressivos e injustos cheguei no chamado “miguelito”. Trata-se, basicamente, de dois pregos ou pedaços de metal, entortados e unidos de tal maneira que, quando lançados, mantenham sempre uma ponta para cima. O objetivo desse artefato é impedir o avanço do adversário. Sejam veículos ou pessoas, a ideia é que ofereça uma resistência que permita, ao menos, o ganho de tempo para articulação, ação e contra-ataque.

Unindo os elementos comecei a pensar num formato expositivo que ao mesmo tempo que lembra os antigos manuais de desenho, também serve como uma espécie de manual de construção de um objeto GeoMétrico de resistência. Pensei os pregos e arame como linhas, a deformação dos mesmos na construção de planos e da união desses planos, associando diretamente ao volume, à resistência – que é inerente à matéria que constitui o mundo sensível. Além disso, o uso de um formato bidimensional e digital aumenta a possibilidade de circulação do trabalho. Como referência cito o trabalho de Artur Barrio, Situação TE (Trouxas Ensanguentadas) de 1969, que, ao operar com materiais simples, fragmentos de lixo, conseguiu realizar não só uma crítica social e política ao período ditatorial no Brasil, como atingiu também uma crítica institucional ao campo da arte. Associado a ele, cito também Cildo Meireles com Inserções em Circuitos Ideológicos (1970), tanto o projeto Coca-cola quanto o Projeto Cédula, assim como Paulo Bruscky em seus experimentos de arte postal. Tal destaque é importante para reforçar o momento em que o trabalho de Arte, além de seu caráter expositivo, começa a explorar seu aspecto de circulação como modo de informação e resistência (FREIRE, 2006). Ainda dentro deste

princípio, o uso de materiais simples e disponíveis associado ao caráter de manual de instruções do trabalho permite que o mesmo seja reproduzido por quem quiser. A potência da estratégia do múltiplo, associada ao princípio de disseminação em rede, faz com que esse estudo de desenho, de fato, permita novos riscos, rabiscos e esboços no plano geral discursivo das GeoMetrias.

Nesse sentido, os primeiros apontamentos e esboços podem ser tidos como esforços de materialização do conceito da poética GeoMétrica. Como diz Sol LeWitt em suas *Sentenças sobre Arte Conceitual*, mais especificamente na sentença 10: “Ideias em si podem ser trabalhos de arte; estão em uma cadeia de desenvolvimento que eventualmente pode achar alguma forma. Nem todas as ideias precisam ser transformadas em algo físico” (FERREIRA, G.; COTRIM, C. 2006, p.206). Nesse sentido, creio que esses primeiros gestos de etiquetagem, deformação, agrupamento e disseminação procuram apontar nas coisas a quebra do senso comum que as caracteriza como desprovidas de cargas poéticas, políticas, históricas e ficcionais. Buscava questionar a dimensão secreta dos objetos mais banais, pedestres e cotidianos, os jogos de forças submersos por desacordos e acordos. Interessava-me aquilo que podemos encontrar de forma quase arqueológica na superfície sensível das coisas, nos planos que nos cercam – os vestígios e indícios das relações volumétricas, espaciais e temporais que nos constituem e que constituímos.

Na continuidade do processo de pesquisa, a junção dos planos foi dando origem a novos objetos, novos volumes. Nesse sentido, tem início um experimento cartográfico. Através do uso de fotografias de 10 cm x 15 cm, através de certa ironia e ludicidade, experimentei a construção de novos mapas de camadas entrecruzadas que, invariavelmente, apesar de reais nunca ficam evidenciadas e agrupadas. Foi dessa constatação que surgiu o cruzamento de duas ruas/avenidas que, apesar de separadas na malha urbana e na Geografia Física, encontram-se fortemente ligadas pelos laços políticos, econômicos e culturais (principalmente sob a ótica epistemológica dos neocolonialismos). Nesse experimento, de um lado temos Wall Street em Nova Iorque, EUA, uma das ruas mais ricas do mundo, enquanto de outro lado temos Samora Machel av., umas das principais avenidas de Harare, capital do Zimbábue, um dos países mais pobres do mundo.

Enquanto experimentação, o processo de trabalho foi elaborado como uma espécie de suporte que permita a escolha de imagens que podem ser feitas *in loco*,

apropriadas, recortadas, impressas, coletadas na internet, e que façam um duplo jogo paradoxal, o primeiro de cunho formal que parte da junção de dois objetos tipicamente bidimensionais, dois planos, mas que entrelaçados dão origem a um terceiro objeto tridimensional, assim como um jogo conceitual que, em uma mesma matéria, une significantes aparentemente desconexos.

Credito também o desenvolvimento deste trabalho a uma leitura feita sobre a aplicação do neoplasticismo na arquitetura. De acordo com Mondrian, a aplicação dos conceitos planares do neoplasticismo à arquitetura poderia trazer resistência, uma vez que, tradicionalmente, a arquitetura morfológica era vista como o desenvolvimento de visões perspectivas do passado. Entretanto, para Mondrian:

A nova visão (abstrata) não parte de um ponto determinado; seus pontos de vista estão por toda parte, não privilegiam um lugar fixo. A nova visão pressupõe independência de tempo e lugar (MONDRIAN, 2008, p. 155).



Objeto Cartográfico, 2014 - Diego Kern Lopes

Figura 6 - Objeto Cartográfico, 2014. Fotografias de 10x15cm



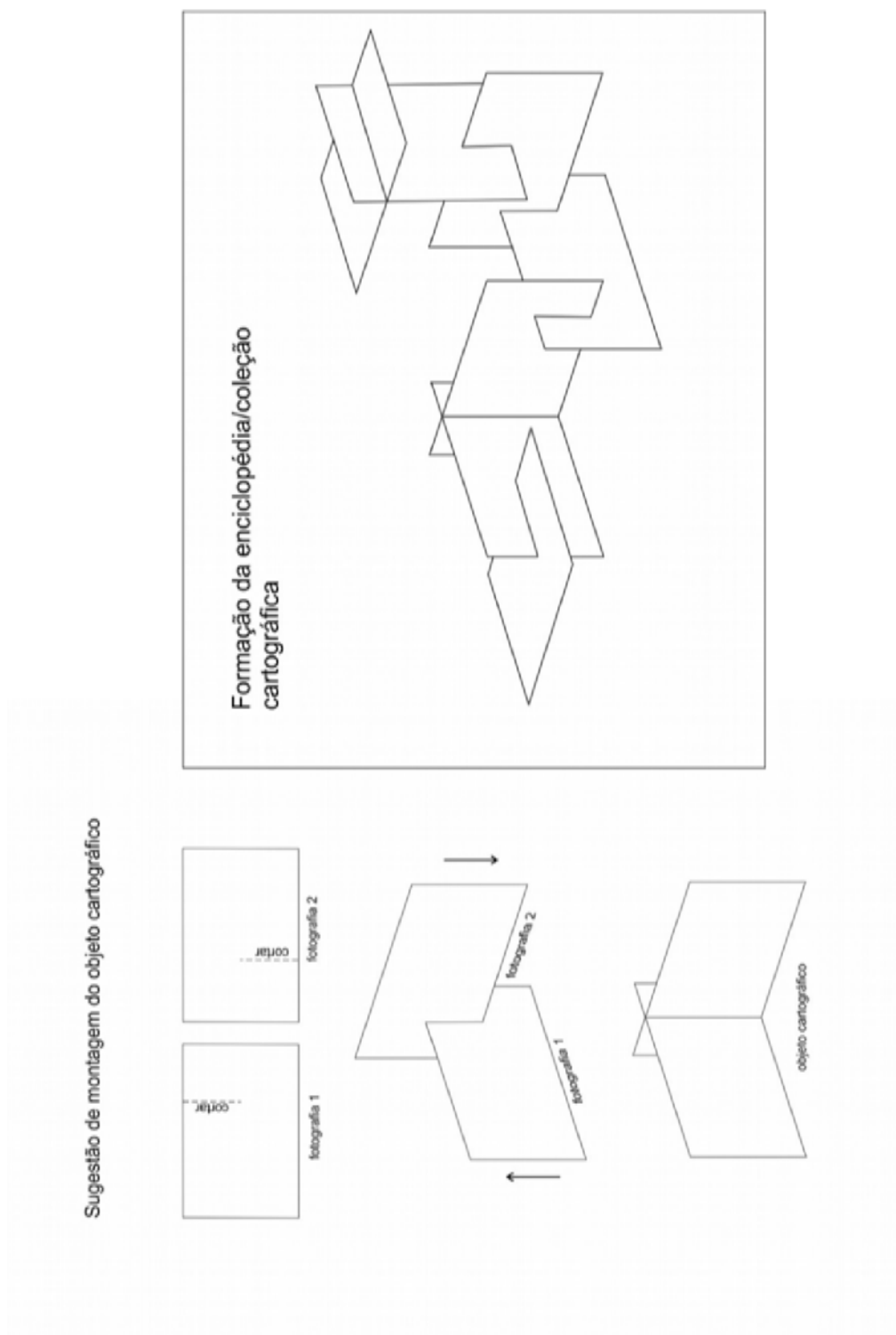


Figura 7 - Sugestão de montagem do objeto cartográfico.

Neste sentido, a arquitetura neoplástica deveria ser elaborada a partir de uma multiplicidade de planos e não de prismas, como historicamente se fazia. Disso, o equilíbrio estético universal pretendido pelo neoplasticismo seria garantido pela exposição dos opostos e não mais por um ordenamento das partes como defendia a estética tradicional (MONDRIAN, 2008). Na construção desse objeto me apropriei da ideia de expor planos que, tradicionalmente, eram expostos de forma separada – as imagens. Do mesmo modo, me interessou a multiplicidade dos pontos de vista sobre um mesmo objeto, a possibilidade de vê-lo, ao mesmo tempo, como um e dois – um objeto/uma imagem e duas imagens/dois objetos. Uma tentativa de gerar múltiplas perspectivas, vários pontos de fuga e nenhum ponto de fuga. Entretanto, e aqui me afasto de Mondrian, o objeto cartográfico é dependente, em forma e conteúdo, do tempo e do lugar. Produz e está submetido às GeoMetrias o que o impede, assim, de ter qualquer caráter universal.

O objeto cartográfico tem o objetivo de desvelar dissensos e expor as ficções que constituem nosso mundo. Ao optar por dinâmicas de atravessamento e não de sobreposição (pois as imagens ao se conectarem cortam partes iguais de si não recebendo primazias uma em relação à outra) o objeto tenta garantir uma construção discursivamente equânime, uma vez que, mesmo pensando no conceito de cartografia como algo historicamente definido, a construção de objetos e "mapas de mundos" é, também historicamente, compartilhada por muitas culturas humanas. Como metodologia, esse objeto permite que particularidades (locais) dialoguem e questionem universalidades (suporte bidimensional, cartografia, por ex.).

Creio também que podemos considerar este objeto cartográfico como uma espécie de célula, de núcleo, que suporta adições. Em outras palavras, este objeto pode se conectar a outros, a outras partes, podendo ser ampliado. Dependendo da estratégia utilizada é possível elaborar uma espécie de enciclopédia/coleção cartográfica. Uma coleção capaz de evidenciar as diferenças que ficam separadas geograficamente, mas unidas por laços políticos, econômicos, históricos e culturais. Interessa-me pensar como uma espécie de derivação, de descoberta de fórmulas aparentemente escondidas, mas que podem ser desveladas pela perspectiva GeoMétrica.

Um tipo de sumário das relações globais submersas pelos discursos essencialistas e compartimentalizados da modernidade. Tentar evidenciar, como fez

Marcel Broodthaers em suas *Carte Utopique du Monde (1968)* e *Carte du Monde Poétique (1968)*, o quanto as fronteiras e limites que constituem nossos espaços são ficções que, ao serem naturalizadas, se disfarçam de verdades irrefutáveis. É preciso sempre pensar novos lugares, novas possibilidades, novas utopias. Como diz Edson de Sousa:

A utopia, ou melhor, o desejo de utopia, precisa colocar em cena novas metáforas. Precisamos cada vez mais de um pensamento poético que, uma vez instaurado, produza efetivamente um fazer político no sentido pleno da palavra. A produção poética revigora a língua, toca com coragem no limite do dizível, contorna com determinação as fronteiras do informe. Produz, portanto, um pensar contra. Assim, busca esburacar o véu de cegueira que a racionalização e o tecnicismo contemporâneo nos impõem (SOUSA, 2007, p.35).

À medida que os planos foram se encontrando, os volumes e conceitos foram ficando mais claros. Nesse sentido, fui chegando ao que seria definido como “Estojo de GeoMetrias”. Se o objeto cartográfico evidencia as relações das construções humanas, cidades, países..., o “Estojo de GeoMetrias” tenta investigar essas relações com o mundo natural e os usos e abusos que fazemos dele. É um recipiente de choque de naturezas. De um lado a natureza da Terra, de outro a natureza do Mundo. O trabalho consiste em um estojo de madeira envernizado, identificado por um plaqueta dourada onde lê-se “Geometrias” com revestimento interno em tecido vermelho. No interior se encontra um pedaço de madeira parcialmente comido e corroído por cupins juntamente com os resíduos resultantes de tal ação.

A escolha das características externas do estojo tem por objetivo incentivar no espectador a ideia de que no interior do objeto existe algo de valor ou importância, algo que merece ser preservado e poupado da ação do tempo. Entretanto, ao abrir o estojo o espectador se depara com um objeto que demonstra justamente o contrário, ou seja, a passagem e corrosão do tempo representada pela ação dos cupins. Como uma espécie de paradoxo, de inversão, é colocado, guardado e protegido no estojo o que exatamente era pra ser evitado pelo estojo. De forma semelhante ao Objeto Cartográfico, o Estojo de GeoMetrias acaba servindo de suporte para o encontro de mundos, de estados de coisas, que deveriam estar separados.

Da mesma forma, o espectador pode ficar com a impressão que está diante de um processo em andamento ou que já está finalizado. Os resquícios da ação dos cupins geram dúvida quanto à forma que está sendo apresentada no interior do recipiente. Pode-se perguntar: existia outra forma ali? Será que o objeto era diferente? Como saber? Ou será que ainda existem organismos vivos ali? Será que no interior daquela geometria tão regular, tão racional, parente dos cubos e dos paralelepípedos, existe uma outra geometria em constante transformação? Geometria complexa que, se não fosse em função do estojo, já estaria esquecida em algum depósito de lixo – esse espaço de esquecimento.



Figura 8 - Estojo de GeoMetrias. 20x4x10cm



Figura 9 - Estojo de GeoMetrias. 20x4x10cm

Dentro da perspectiva da poética da GeoMetria a ideia é, a partir dessa contradição de funções, dadas pela relação entre os objetos e suas posições, gerar uma descontinuidade assim como uma abertura de significação entre as coisas. Mostrar o quanto de crença existe, também, nas operações de construção e validação do conhecimento. Retomando a perspectiva da jornada no desenvolvimento da poética GeoMétrica, percebo esses trabalhos como espécies de bússolas e astrolábios capazes de indicar outras possibilidades espaciais e temporais nas coisas e no mundo. É preciso manifestar que dentro do aspecto

processual da Arte, o artista lança esses instrumentos, mas cabe ao público fazer as construções e reconstruções. Digo isso não só em função das transformações do campo da arte, mas, também, da crítica dos demais campos de conhecimento em relação aos essencialismos e universalismos conceituais.

A palavra geometria, quando desmembrada, pode ser lida como Geo = Terra e Metria = medida, medida da Terra. Ao usar a palavra no plural o que o trabalho pretende produzir é a ideia de que existem várias medidas para/na Terra. Ou seja, cada um de nós, cada cultura, cada sociedade, desenvolve as próprias mensurações e interpretações das formas sensíveis que nos cercam. Além disso, numa perspectiva ecológica, que, inclusive, ultrapassa e sustenta o campo da Arte assim como da vida, ao escolher um objeto que resulta da ação de duas espécies, a saber, humanos e cupins, o que se pretende é sugerir que a matéria que nos cerca e sustenta é resultado de operações e processos que ultrapassam o conjunto de elucubrações que nos constituem como humanidade. Nesse sentido, creio que o estojo desempenha um papel de expositor de fronteiras que, dentro da perspectiva GeoMétrica, pode gerar ou reforçar a abertura para novas possibilidades de mundo, para novos discursos e utopias. Nesse sentido, e num tom mais crítico, merece destaque o estojo de geometria de Cildo Meireles, “Estojo de Geometria (Neutralização por Oposição e/ou Adição)<sup>16</sup>” de 1977. Trabalho realizado 39 anos antes do meu, sob um contexto de ditadura militar e, conseqüentemente, fortes questionamentos e ações de resistência. Em seu estojo, Cildo apresenta alguns objetos: 2 cutelos, 400 lâminas de barbear e 2 pregos. Objetos potentes e que servem para força, corte e furo, ou seja, instrumentos que seguem sua função de trabalho e alteração de mundo. No convite da exposição, o artista envia a frase “a união faz a força” juntamente da imagem do estojo, o que dá início à potência poética e crítica do trabalho.

Como o nome do trabalho indica, os objetos estão neutralizados ao serem colocados/construídos em oposição e/ou adição. Os pregos têm suas pontas unidas, dois pontos que formam uma linha que não serve ao que deveria servir. Os cutelos

---

16 Foi como uma agradável surpresa que descobri esse trabalho de Cildo Meireles. Confesso que só o conheci após a construção do meu Estojo. Tal situação me fez refletir sobre a inserção desse meu trabalho na presente Tese, a ponto de quase abandoná-lo. Entretanto, julguei que, apesar da semelhança entre os nomes e parte das formas (no caso a caixa), os trabalhos, apesar de se tangenciarem, têm contextos e questões que os diferenciam. Sendo assim, decidi incluir meu estojo.

unidos por seus gumes formam um plano que, igualmente, inutiliza suas funções. Da mesma forma, as 400 lâminas de barbear unidas e exprimidas paralelamente por parafusos e porcas formam um volume que neutraliza o fio deixando-as cegas e sem corte. Potências sem ato. Potências neutralizadas. No mesmo sentido, destaco também um trabalho de Paulo Bruscky que questiona o espaço em função de nossa relação com o tempo. Um trabalho/instrumento. Trata-se de “Tempo” de 1997. De acordo com Cristina Freire: “No objeto *Tempo* (1997), Paulo Bruscky invoca essa desaceleração/abstração do tempo. Trata-se de um relógio de parede com pêndulo, sem mostrador ou ponteiros” (FREIRE, 1997, p.77). Quase como uma síntese, podemos pensar a marcação do tempo, a geometria do tempo, como a estrutura que também regula nossa posição e existência no mundo. São instrumentos que, como na navegação, acabam por sinalizar os posicionamentos longitudinais e latitudinais conceituais nas cartas náuticas dos mundos. Nesse sentido, a construção de trabalhos/instrumentos que, minimamente, continuem a questionar os tempos, espaços, formas e matérias, podem servir de poderosas ferramentas para novos planos e GeoMetrias poéticas.

A partir dos apontamentos e esboços, assim como das anotações anteriores, comecei a reunir os elementos a fim de experimentar novas possibilidades. As experimentações já começaram na escolha dos materiais a serem utilizados. A ideia consistia em reunir os elementos que já havia investigado assim como, mantendo o espírito do projeto GeoMétrico, partir do cotidiano para nele retornar.

Continuando na experiência com os estojos GeoMétricos desenvolvi um segundo onde coloquei uma pequena coleção de linhas em seu interior. Se no primeiro estojo o objeto guardado se apresentava como um híbrido entre a ação humana e a ação dos cupins, neste segundo busquei colocar um conjunto de linhas, segmentos de retas, que julguei serem os mais naturais e portadores dos elementos os quais a pesquisa seguia.

Nesse estojo inseri galhos de árvores e arbustos que já haviam caído<sup>17</sup> e que foram coletados durante meus deslocamentos nos últimos quatro anos. Iniciei a pequena coleção a partir de um sentimento de curiosidade simples sobre a morfologia dos mesmos. Ao pesquisar sobre galhos, plantas e árvores descobri que

---

17 Gostaria de ressaltar que durante todo processo nenhum galho foi quebrado ou arrancado de sua planta de origem.

a forma final na maioria das espécies é dada por uma relação entre diversos fatores tais como as propriedades do solo onde a planta se encontra, a ação dos elementos do clima, a ação de forças humanas e não humanas e, o que achei mais fascinante, a busca da planta por uma fonte de luz. Da interação de todas essas forças – talvez um dia se diga vontades – resulta a forma da planta e, conseqüentemente, de seus galhos.





Figura 10 - Estojo de GeoMetrias. 25x10x4 cm.



Figura 11 - Estojo de GeoMetrias. 25x10x4 cm.



Figura 12 - Estojo de GeoMetrias. 11,5x11,5x11,5 cm.



Figura 13- Estojo de GeoMetrias. 11,5x11,5x11,5 cm.



Figura 14- Estojo de GeoMetrias. 11,5x11,5x11,5 cm.

A partir desse segundo estojo, parti para a construção de um terceiro estojo. Dessa vez minha intenção era a de tentar desdobrar as linhas em planos em volumes. Além desse desenho/escultura, quis colocar no interior do estojo alguns elementos e matérias que ainda não havia inserido. Numa tentativa de reunir alguns dos elementos que estava pesquisando, pensei num objeto – num conjunto de objetos – que reunisse desde o esconderijo, o buraco, o inefável, a minha pobre geometria matemática, o desenho antagônico, o volume como resistência, as linhas, o estojo, o natural, o artificial, a permanência, a efemeridade, assim como os elementos que constituem o desconhecido.

Do uso das dobradiças, caixas e porta-retratos, desenvolvi outro objeto GeoMétrico que denominei: Polí(p)tico. Esse volume/livro que é dividido em dois capítulos funciona como uma ponte. O que esse volume/livro traz como proposta que o difere um pouco dos anteriores é a possibilidade – quase necessidade – do leitor/espectador, para acessar o trabalho, ter que construir sua leitura de forma, além de conceitual, também corpórea, gestual, geométrica.

Tendo como referência o trabalho “Bichos” de Lygia Clark, minha intenção com esses livros objetos era o de forçar a participação do público. O conjunto de dobradiças instalado faz com que surja um jogo de planos e volumes no decorrer de seu manuseio. No interior desses objetos foram instaladas informações impressas na forma de texto (capítulo 1) e imagens (capítulo 2), além de um par de espelhos (capítulo 2). A partir desse somatório o espectador se depara com uma certa gama de possibilidades de acesso aos trabalhos.

Do conjunto da necessidade de certa disposição física, mental e intencional, o espectador, diante desses obstáculos, experimenta – talvez – uma certa dificuldade na leitura e interpretação da pluralidade que potencialmente se desprende dos objetos.



Polí(p)tico Cap. 1, 2016 - Diego Kern Lopes



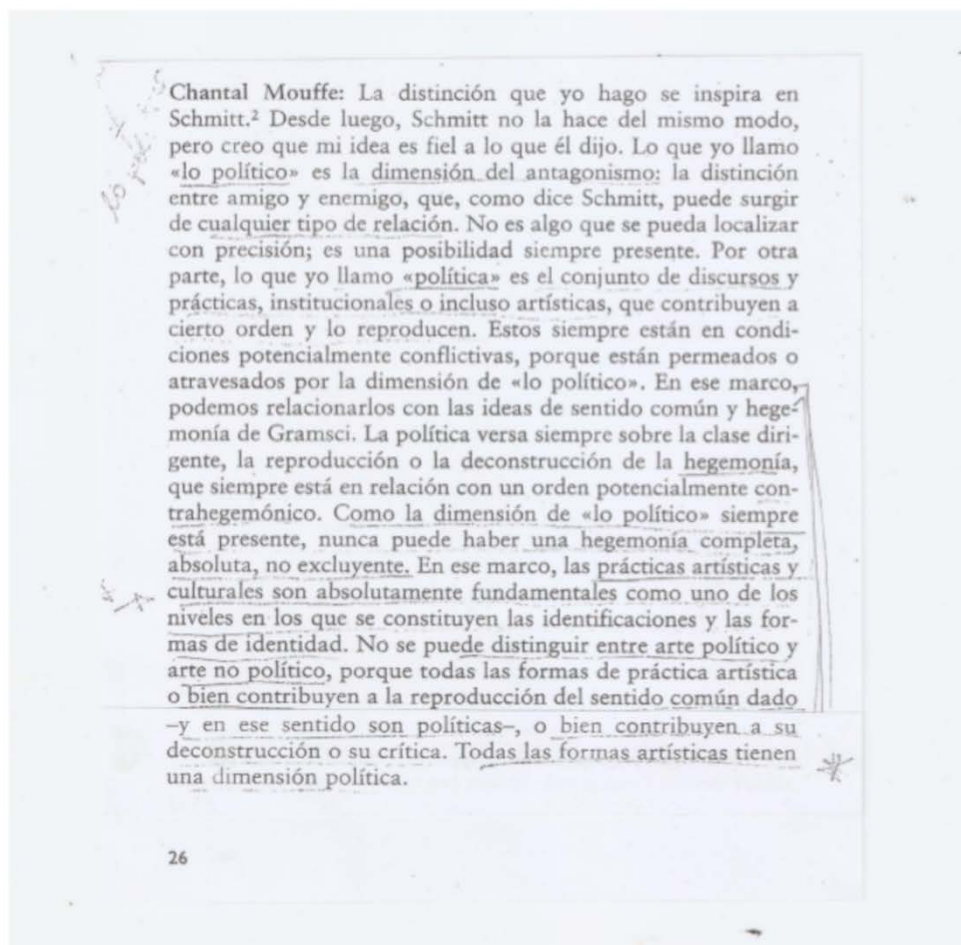
Figura 15 - Polí(p)tico Cap. 1, 2016. 16x11,5x7,5 cm.



Polí(p)tico Cap. 1, 2016 - Diego Kern Lopes

Figura 16- Polí(p)tico Cap. 1, 2016. 72x16x7,5 cm.





Polí(p)tico Cap. 1, 2016 - Diego Kern Lopes

Figura 17- Excerto Polí(p)tico Cap. 1, 2016.

Isso se dá inicialmente em função dos capítulos/partes que formam o livro. Ambos foram montados com porta-retratos unidos por dobradiças, de tal maneira que dessa união surge um políptico, ou seja, “um conjunto de quatro ou mais quadros independentes entre si, mas subordinados a um só tema”<sup>18</sup>. Interessante destacar, também, que na Antiguidade e na alta Idade Média, um *políptico* também designava um códice feito por várias partes assim como uma espécie de registro dos chamados bens de raiz – bens atrelados ao solo que podem ser móveis ou imóveis, por exemplo, terrenos, casas, prédios a serem passados, eventualmente, como herança. Da soma desses significados, o volume/livro foi montado de maneira que

18 Disponível em: [https://www.google.com.br/search?client=ubuntu&channel=fs&q=poliptico&ie=utf-8&oe=utf-8&gws\\_rd=cr&ei=nm97We\\_2N4i5wATlrbuIDg](https://www.google.com.br/search?client=ubuntu&channel=fs&q=poliptico&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=nm97We_2N4i5wATlrbuIDg)

cada capítulo fosse um objeto – independentes em sua construção física mas unidos pelos temas.

O capítulo um, cujo título é *El Polí(p)tico* explica o porquê dos parênteses. Formando as páginas/quadros, o leitor, ao abrir o livro, se depara com o excerto da definição “do político” feito pela filósofa Chantal Mouffe<sup>19</sup>.

A reprodução retirada diretamente do livro de Mouffe, foi recortada em quatro partes e disposta no interior do políptico de tal forma que exija do leitor um duplo esforço na interação com o trabalho. O primeiro esforço é o da leitura em si. O leitor é livre para ler na ordem que quiser. Entretanto, para achar a ordem pretendida originalmente pela autora, precisa fazer uma série de idas e vindas entre os planos articuláveis. O segundo esforço se encontra no manuseio do objeto que, em função de suas dobras e de seu peso, exige uma certa força física por parte do leitor. O que se desprende desse capítulo é (1) que mesmo formas e meios artísticos que parecem ser historicamente neutralizados em sua potência política, caso do políptico, não o são – nunca o foram, toda arte é política; e (2), assim como na arte e na vida, é preciso força, não só física, mas, principalmente, de vontade – intencionalidade – para interagir, entender, refletir e modificar. O objetivo é o de, quebrando a lógica do azeiteamento, da arte como lubrificante social<sup>20</sup>, oferecer resistências para o leitor que, mesmo sem entender num primeiro momento, permanece com o trabalho em seu corpo e sua mente pensando nas possíveis GeoMetrias daquilo, quiçá, nas Geometrias do mundo.

O segundo capítulo, intitulado “*Mise en Abyrne Arte e Vida*” segue a estrutura formal do capítulo anterior – do volume anterior –, também é um políptico. Entretanto, seu conteúdo tem origem na lembrança de uma brincadeira de infância. No banheiro da casa de meus avós existia aquele espelho que também serve de armário. Ele era tripartido, os espelhos que também serviam de portas dos

---

19 Como la dimensión de ‘lo político’ siempre está presente, nunca puede haber una hegemonía completa, absoluta, no excluyente. En ese marco, las prácticas artísticas y culturales son absolutamente fundamentales como uno de los niveles en los que se constituyen las identificaciones y las formas de identidad. No se puede distinguir entre arte político y arte no político, porque todas las formas de prácticas artísticas o bien contribuyen a la reproducción del sentido común dado – y en ese sentido son políticas –, o bien contribuyen a su deconstrucción o su crítica. Toda las formas artísticas tienen una dimensión política (MOUFFE, 2007, p. 26). in: MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

20 Aqui penso em Hans Haacke em: HAACKE, H. Museos, gestores de la conciencia. In: DDOOSS. Disponível em: [http://www.ddooss.org/articulos/otros/Hans\\_Haacke.htm](http://www.ddooss.org/articulos/otros/Hans_Haacke.htm)

compartimentos eram divididos em um espelho maior no centro e dois menores nos lados. Quando criança lembro de abrir essas duas portas menores e começar um jogo de reflexos e reflexões. Numa época em que não existiam câmeras digitais, era a forma que encontrava para poder ver meu perfil assim como os diferentes ângulos de minha cabeça, meu pescoço e partes do meu torço – esse era o limite da estrutura. Lembro que pensava, “nossa, é assim que sou de lado, é assim que me enxergam, essa é minha nuca!” e assim por diante”. Entretanto, o que me tomava mais tempo eram as observações que surgiam do “*mise en abyme*”. Com paciência era possível colocar os espelhos em ângulos que criavam um corredor formado por uma série de reflexos infinitos. A medida que tentava enxergar mais longe, acabava metendo minha cabeça entre os espelhos, de maneira que era replicado em cada uma dessas infinitas dimensões. Ficava realmente impressionado com a imagem. Pensava se aquelas outras dimensões, de fato, não existiam, se no fundo eu não era apenas um reflexo de um eu mais real que aparecia naquele túnel infinito. Se todos aqueles meus reflexos não eram versões diferentes – apenas em número – de mim... Muitas questões. Nesse sentido, pensei num trabalho que também tentasse colocar o leitor/espectador em contato com possibilidades/versões de mundo, GeoMetrias.

Tentando reproduzir esse políptico que existia no banheiro de meus avós, coloquei nos quadros laterais dois espelhos e, como são quadros/páginas, como espelhos centrais, dois trabalhos, duas pinturas cuja tônica reside na representação e na potência do espelho na Arte. São eles: “O casal Arnolfini (1434)” de Jan Van Eyck e “As meninas” (1656) de Diego Velázquez. Partindo da análise de Michel Foucault sobre “As meninas” em seu livro “As palavras e as coisas”, imaginei que, se os espelhos laterais oferecessem um *mise en abyme* físico, a escolha desses dois trabalhos teria a potência de gerar esse processo de maneira conceitual. O espelho convexo de Van Eyck nos leva a questionar a bidimensionalidade de sua pintura. Instaura planos que apresentam outras bidimensionalidades, a testemunha presente, o restante dos aposentos, o dorso do casal, a continuação da janela, o outro lado do candelabro. Sucessões de planos que sugerem o tridimensional do aposento e das coisas dentro dele. Entretanto, em função das informações dadas pelo espelho, a pintura, apesar de irromper o plano, limita-se a certa distância da própria tela, pois o reflexo nos lembra que em algum lugar existe uma parede. Por sua vez, o espelho

plano de Velázquez, com sua pouca nitidez não consegue nos informar, com exatidão, o que está refletindo. Esses poucos dados permitem com que uma linha se desprenda de forma ortogonal e, literalmente, siga em direção ao infinito. Da mesma forma, a porta que está sendo aberta, ao lado do espelho, permite que essa linha siga na direção oposta, criando assim – voltando para o políptico – um cruzamento de linhas que partem dos espelhos em si e dos espelhos representados nas pinturas, envolvendo o leitor por todos os lados. Um livro/volume que traga em si e seja em si, como suas cargas e dobradiças, a materialização espacial das GeoMetrias.

Em minha prática artística tenho usado ferramentas e materiais que invariavelmente são feitos para construir, reparar e organizar a utilidade no mundo. Assim é com os pregos, madeiras, feltros, dobradiças, travas e trancas, cadeados, documentos impressos, serrote, martelo, parafusos, chaves de fenda, furadeiras, ferros de solda, estanho, porta-retratos, alças, etiquetas. Interessa-me reverter tais funções e gerar inutilidade, exaltar o que não é nem será útil nos moldes contemporâneos. Creio nisso como uma forma de resistência, de pausa, de produção de inefabilidade, de potência de crítica, de desenho de utopia. Nesse processo entre tautologia, crença e ficção me interessa a geração de (sub)versões. Quebrar o destino das ferramentas, peças e materiais. Interessa-me essa modelagem espacial/discursiva. Experimentar e induzir o não dizer. Forçar as narrativas internas e externas dos espaços, dos indivíduos, dos grupos, da história. Fundir e misturar as temporalidades espaciais, achar os espaços de intersecção, de união e de diferença. Investigar dentro da perspectiva GeoMétrica os limites de suas tautologias e crenças.



Polí(p)tico Cap. 2, 2016 - Diego Kern Lopes

Figura 18- Polí(p)tico Cap.2, 2016. 15,5x11,5x5 cm.



Polí(p)tico Cap. 2, 2016 - Diego Kern Lopes

Figura 19- Polí(p)tico Cap.2, 2016. 65x11,5x5 cm.

Em seguida, desenvolvi os “Mecanismos poéticos para projetos utópicos”. O trabalho tem origem no rompimento criminoso da barragem de rejeitos da mineradora Samarco no município de Mariana em Minas Gerais. A partir de saídas de campo como membro do grupo de pesquisa e extensão ORGANON (UFES) consegui realizar registros dos depoimentos das populações ribeirinhas atingidas – populações que vivem diretamente do Rio Doce – assim como registros da intensa movimentação dos trens da empresa Vale do Rio Doce que transportam o minério de ferro extraído em Minas Gerais – por empresas como a Samarco – para ser exportado através do porto de Tubarão em Vitória – ES.

A exposição do trabalho consiste na projeção de ambos os registros, lado a lado. Entretanto, o áudio dos mesmos é coordenado por uma alavanca situada entre os dois projetores. A alavanca, em sua posição de repouso garantida por uma mola, transmite somente o áudio – avassalador – dos trens. Para escutar o áudio dos depoimentos dos atingidos, o público deve acionar a alavanca tensionando, dessa forma, a mola. Esse tensionamento faz com que o “espectador” seja envolvido (afinal é preciso, além de deliberar, manter de forma física a deliberação do acionamento) no depoimento dos atingidos. Pretendi que, assim como o corpo dos depoentes, o corpo dos espectadores também fosse atingido nesse processo.



Mecanismos Poéticos para Projetos Utópicos, Diego Kern Lopes, 2017



Figura 20 - Mecanismos Poéticos para Projetos Utópicos, 2017. Alavanca trifásica, projetores, fones de ouvido. Trabalho apresentado no evento DESLIZES, Galeria de Arte e Pesquisa, UFES



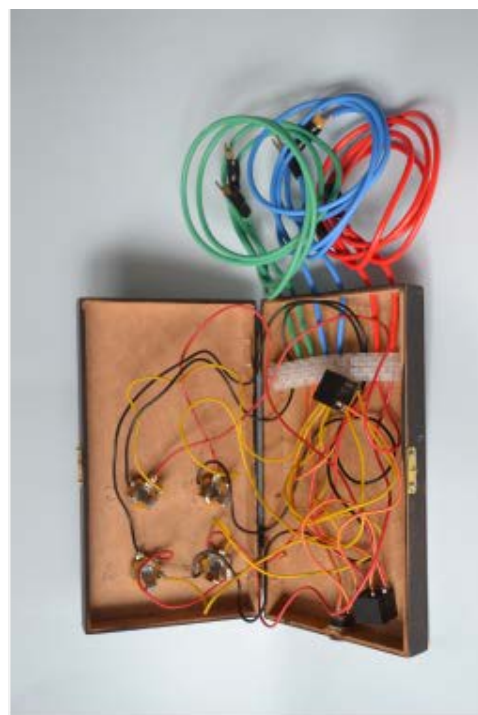
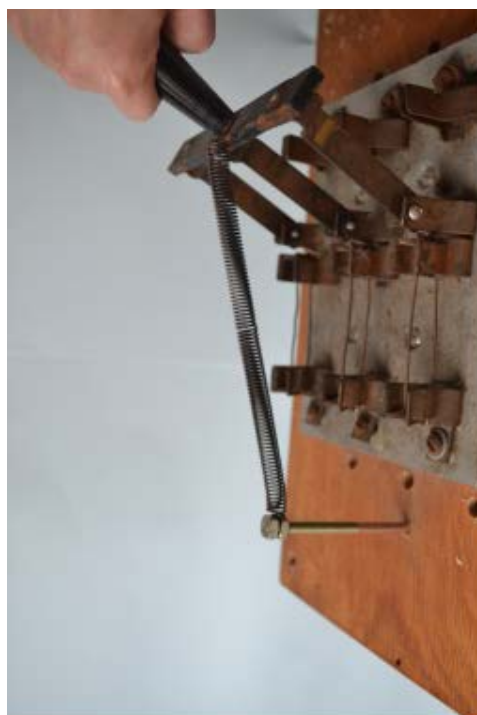


Figura 21 - Mecanismos Poéticos para Projetos Utópicos, 2017. Alavanca trifásica, projetores, fones de ouvido. Trabalho apresentado no evento DESLIZES, Galeria de Arte e Pesquisa, UFES



Mecanismos Poéticos para Projetos Utópicos, Diego Kern Lopes, 2017

Figura 22 - Mecanismos Poéticos para Projetos Utópicos, 2017. Alavanca trifásica, projetores, fones de ouvido. Trabalho apresentado no evento DESLIZES, Galeria de Arte e Pesquisa, UFES

### 3 TURNING POINT OU COMO AS COISAS VOLTAM OU QUANDO PERCEBI QUE AS GeoMetrias SERIAM UM TRABALHO DE ESPERANÇA

*Não se trata mais de saber meu lugar  
no mundo que nunca será sabido. Tratei  
de sentir.<sup>21</sup>*

*Henrique Vila Matas*

*Tive esconderijos, fiz casas para grilos. Os espaços e coisas sempre adquiriam novas feições. No império das lembranças velhos territórios emergem na topografia das memórias. Na rua onde cresci existia um hábito. Uma espécie de ritual religioso. De tempos em tempos aparecia em minha casa uma capelinha. Era uma espécie de oratório. Dentro a escultura de uma santa cujo nome não recordo. No interior do oratório se encontravam muitas flores de plástico, tecidos vermelhos fazendo o forro e luzes coloridas que nunca funcionavam. Na frente da capelinha, separando o conjunto do exterior, uma lâmina de vidro. Minha família nunca foi religiosa, mas – creio – como um gesto de política de boa vizinhança aceitava receber a santinha. O oratório entrava em casa e ficava no chão, sob uma pesada e antiga mesa de madeira. Como uma espécie de móvel/enfeite temporário a capelinha ficava ali, estacionada, esperando o momento de ir embora para a próxima casa.*

*Lembro de ficar deitado no carpete da sala olhando para o interior da capelinha. Não rezava, apenas ficava olhando os detalhes, as texturas, decorações e imaginando por onde a capela já havia estado. Quantas casas? Quantas histórias e pedidos já havia ouvido? O que a santa, a partir daquele interior, já havia visto? Às vezes tinha a impressão de que a capela ficava parada em algum tipo de ponto só dela e que era o mundo que se deslocava sob sua base.*

*Num dia de inverno, quando foi impossível brincar na rua, eu e um amigo da mesma rua fomos brincar na casa dele. Quando entrei na sala da casa vi que a capelinha estava lá. Repousava perfeitamente acomodada numa espécie de altar que a mãe desse meu amigo havia feito para sazonalmente recebê-la. Olhei-a e, por*

---

21 Enrique Vila Matas, Exploradores do abismo, p.10.

*um momento, não a reconheci. Um estranhamento. Ali não existia meu chão nem meu carpete. Minha relação com o oratório nunca mais foi a mesma.*

Durante o desenvolvimento dos dois capítulos anteriores basicamente o que me interessou foi, através dos atravessamentos das coisas e matérias que as constituíam, principalmente objetos, tentar desprender possibilidades poético/discursivas intituladas GeoMetrias. Entretanto, apesar de certa satisfação, o que comecei a perceber foi que, por mais que intentasse e executasse operações capazes de misturar e originar novos discursos a partir dos objetos, existia um elemento nesse processo que, invariavelmente, acabava gerando uma espécie de eco, de repetição, de reverberação que, cedo ou tarde, limitava a experiência GeoMétrica e seus desdobramentos. Ao visualizar o conjunto de trabalhos, apesar de diferentes, eles apresentavam, principalmente na dimensão formal e material, uma semelhança que me trazia uma certa frustração no que tangia as potências discursivas que, eventualmente, se desprendiam dos objetos GeoMétricos. Revendo os processos, registros, anotações, lembranças de pensamentos e gestos percebi um excesso de deliberações, ou melhor, um excesso de tentativas, de intenções, em deliberar.

Comecei a enxergar esse excesso como um problema, como uma artificialidade naturalizada no meu processo poético. Se o projeto pretendia/prende investigar as GeoMetrias que nos constituem e constituem o(s) mundo(s), eu, mais do que ninguém, deveria levar em conta o que, justamente, foge das minhas contas (algo que, longe de ser novo, pois já está presente no Ato Criador de M. Duchamp<sup>22</sup>, invariavelmente me escapava). Foi neste momento que se deu a virada, o que chamei de turning point ou o retorno das coisas, uma vontade de esperança. Um passo além. Deixar o acaso entrar.

---

22 No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de- que o artista não tem consciência. Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o "coeficiente artístico" pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o "coeficiente artístico" pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente (M. Duchamp, 1965 in: em BATTCKOCK, Gregory. A nova arte. Coleção "Debates").



Figura 23 - Registro de fratura

Há muito tinha esboçado uma ideia – que ficou um tanto incompleta – que denominei de “alteronomia”, algo que deveria servir como um ponto de intersecção entre os princípios de autonomia e heteronomia da Arte. Esta ideia também não tinha nada de muito novo. Ela partia do princípio de levar em conta o “outro” no meu processo poético – algo que no mínimo já pode ser identificado na produção artística desde a década de 1950. O outro como espectador, o outro como artista, o outro enquanto conceito de um trabalho, ou forma, ou seja, tentar pensar o que não está em mim, o que é diferente de mim, mas que me constitui, me subjetiva. O fato é que sempre pensava o outro enquanto ser humano ou produto/trabalho desse. Inicialmente isto não tem problema, entretanto, estando em busca das GeoMetrias que nos formam, identifiquei neste meu limite de perspectiva a origem do eco, do *reverb*, anteriormente mencionado.

Senti – e aqui a palavra é esta mesma, pois não sou, e acho que ninguém é capaz de remontar analiticamente todo o processo que me levou à conclusão a seguir – que era preciso mergulhar no mundo com minhas intenções e deliberações afrouxadas e permitir (um dos poucos limites que impus) que o mundo, enquanto discurso, e a terra, enquanto mistério, interferissem no meu trabalho. Neste

momento, suspendi minhas operações à espera do outro. Como uma espécie de *Bartleby*<sup>23</sup> às avessas, preferi não fazer nada, ansiando que algo me comunicasse.



Figura 24 - Registro de fratura

Numa versão mais pobre e sintética daquela enciclopédia chinesa do conto *O idioma analítico de John Wilkins*, de Jorge Luis Borges, em certo momento me dei conta – enquanto observava uma planta que havia nascido no interior de uma fresta – que poderia dividir o mundo que me cerca, o mundo como paisagem/construções discursivas/sensibilidades/ poética, em três grandes categoria:

- I – coisas deliberadas;
- II – coisas naturais;
- III – e coisas do acaso.

Percebi que até então havia trabalhado em construções que envolviam principalmente as relações entre (a) coisas deliberadas e (b) entre coisas deliberadas e coisas naturais e que estas escolhas, de modo geral, limitavam minha

---

23 Personagem do conto “Bartleby, O escrivão (1853)” de Herman Melville.

investigação. Limitavam justamente por que pressupunham ou acabavam induzindo a uma percepção de que o mundo, nós, a arte, somos resultados única e exclusivamente de deliberações, o que, quando confrontado com qualquer realidade mais cotidiana, me parece falso ou, pelo menos, extremamente duvidoso.

Creio que existem parcelas gigantescas de acasos que nos constituem e constituem as coisas. A cada segundo, a cada centímetro, podemos sem muito esforço perceber isto. E isto já estava (ainda está) lá, dito por Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro, Robert Morris e Robert Smithson, na vontade de todos, enquanto artistas, em se deslocar para um real, para o abandono das artificialidades. Percebi que, ao buscar o espaço e o tempo das coisas, os limites das minhas semânticas, o que acho, o que vejo/sinto, e o vazio que constitui todas as coisas, me deparava com esse grande e presente acaso. Essa aparente e insondável ausência de causas, destinos, continuidades e finais presentes em tudo. Nesse processo, o que começou a me parecer cada vez mais real na perspectiva das GeoMetrias é que eu deveria começar a levar em conta essa ausência aparente de causas. Nessa espécie de limite, de evidência, comecei a vislumbrar o horizonte de novos mundos, mundos não-humanos, mas que nos constituem.

O antropólogo Bruno Latour, por exemplo, classificou essas outras esferas de *agenciamentos não-humanos*. Importante destacar que aqui o que se pensa por *agência* é a capacidade de algo intervir no mundo, de forma consciente ou não. Da mesma forma, Walter Benjamin em seu texto “*Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem*”, sugere que a linguagem não seria o resultado de uma ação que parte do humano e apenas a ele pertence. Nesse texto, Benjamin sugere que as coisas nos comunicam e que, ao nos comunicarem em uma linguagem que independe de nós e que talvez não consigamos entender em sua completude, acabamos “apenas” por nomeá-las, criando assim a nossa linguagem.

Como forma de tentar identificar essas discontinuidades, esses agenciamentos não-humanos, isso que chamei de “coisas do acaso” no mundo, iniciei uma espécie de coleção de registros dessas evidências, dessas ações, dessas fraturas no mundo. A ideia era encontrar na paisagem urbana manifestações do limite das deliberações materializadas nas coisas artificiais, assim como a potência posta em ação nas coisas naturais. O que encontrei no tecido sensível da urbanidade e que evidenciava as coisas do acaso foram os buracos, frestas e

pequenas rachaduras. Neles comecei a perceber os limites explícitos e em choque com o acaso, com as marcas sem causa aparente, os registros de manifestações de agentes não-humanos.



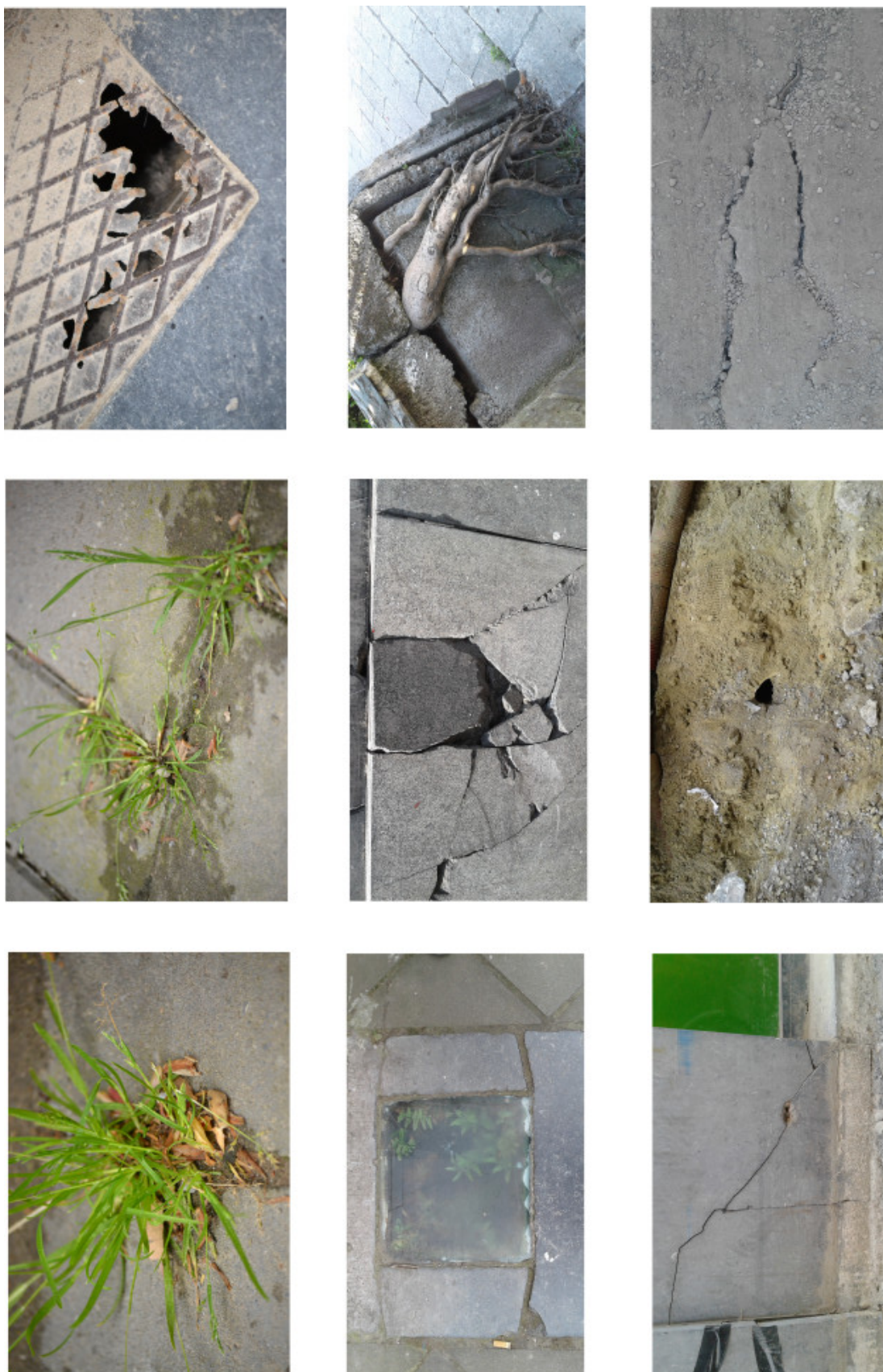


Figura 25 - Registro de fraturas



Figura 26 - Registro de fraturas



Figura 27 - Registros de fraturas

Da escuridão e sombra presentes nesses buracos, nessas frestas e nessas rachaduras, de alguma forma emerge uma noção mais completa de minhas

especulações GeoMétricas. Nesses interstícios, percebi o limite entre a nossa construção de mundo e a manifestação de outras forças e outras realidades. Assim como meus primeiros esconderijos – capítulo 1 – esses espaços negativos portam uma potência e atualidade poética forte o suficiente para gerar ficção. Na realidade mais material, cotidiana, urbana, utilitarista, essas pequenas rupturas no tecido sensível destacaram-se no mapa do mundo como ilhas, arquipélagos, de possibilidades ficcionais.

A partir do registro dessas “coisas do acaso presentes no mundo” comecei a pensar se seria possível, de alguma forma, operar essas forças, manipulá-las, reproduzi-las. Ao percebê-las como ponto limítrofe da nossa geometria com outras geometrias, como cerne do projeto GeoMétrico, imaginava se seria possível criar esses cortes em outros espaços. Internamente sentia que sim a cada vez que relacionava essas fraturas com a experiência de meus primeiros esconderijos. De certa forma já estava fazendo isso ao reproduzi-los recentemente.

Meu primeiro passo foi quebrar meu movimento. Se até então fazia um caminho cujas extremidades eram meu ateliê e as lojas de ferragens, lojas de eletrônica, lojas de R\$ 1,99, lojas de madeira onde adquiria meus materiais, uma vez que identifiquei no mundo essas aberturas comecei a me deslocar, numa espécie de deriva, do meu apartamento para rua.



Figura 28 - Primeiras escavações, Bruxelas, 2018

Entretanto, para realizar os trabalhos, considerei a rua em si um lugar (site) onde a manifestação das coisas do acaso já era “naturalmente” presente. Nesse sentido, minha escolha foi a de ir para os parques urbanos. Considerei que os

parques são um tipo de arquitetura peculiar, pois se originam como coisas artificiais mas que, através da ação das coisas naturais, ganham um aspecto particular de intersecção no mundo (o paisagista até pode pensar numa planta arquitetônica e biológica a ser construída e plantada, entretanto, o desenvolvimento da mesma independe de nossas deliberações. Da mesma forma pode construir um lago, mas como a vida de se desenvolverá ali em sua plenitude é um mistério).

Como uma espécie de transcendentalista, à *la* Emerson ou Thoreau, comecei a reconstruir meus esconderijos na esperança de ver o acaso em ação. Num processo de emulação – e como fazia quando criança – estabeleci certas regras, como por exemplo, utilizar apenas o material encontrado no site. O objetivo era, a partir de minha limitada deliberação e do agenciamento das forças não-humanas da natureza, identificar a manifestação do acaso. Um espécie de *spot* GeoMétrico(não o publicitário), um ponto de observação onde ficaria acompanhando as dinâmicas GeoMétricas. Em uma experiência paralela já havia conseguido registrar essa ação não humana que chamamos de acaso através de um vídeo registro de 10 minutos de duração com a câmera estática em um tripé. Só precisei fazer isso, apontar e ajustar o foco para um galho, cujo balanço gerado pelo vento, gentilmente tocava a superfície de um lago. Nesses 10 minutos, sem edição alguma é possível perceber todas as mudanças de formas que se desenrolam no registro sem interferência humana alguma.

No eterno retorno das coisas, à medida que fazia o buraco esconderijo, à medida que instaurava os espaços negativos mesclando intenção e natureza em busca do acaso comecei a sentir a necessidade de desdobrar, também, parte do meu processo poético anterior. Ao mudar meu movimento, meu deslocamento, também comecei a questionar os objetos e estratégias que, até então, vinha desenvolvendo. Por exemplo, percebi que o centro de minha pesquisa estava relacionada à construção de caixas/estojos que continham objetos/conceitos e caixas/estojos que, por sua vez, continham outras caixas/estojos. Era a maneira que estava encontrando para investigar as relações discursivas nos mundos. Formalmente, as caixas todas tinham um aspecto industrializado, linhas e ângulos retos, materiais processados, de tal maneira que, em sua própria constituição estavam presentes uma série de discursos. O problema residia no fato de que,

invariavelmente, estes discursos acabavam sendo os mesmos e não levavam em conta os novos aspectos naturais e do acaso que, agora, me interessavam.

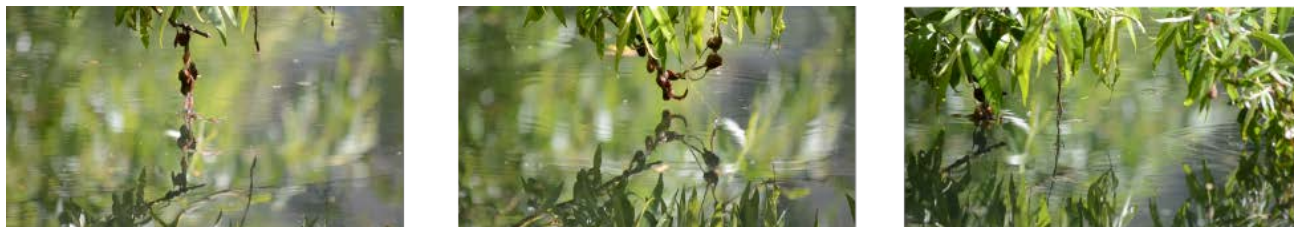


Figura 29 - Still do vídeo de captura do acaso e do não-humano

Com o intuito de mudar essa relação planejei a construção de cubos que conteriam os buracos/esconderijos e, como dito antes, seriam construídos com o material encontrado no site. Nessa nova fase do processo, todos os materiais encontrados e utilizados consistiam em galhos soltos pelo chão, terra oriunda do buraco, cascas de árvores e algumas fibras.

Meu objetivo com o cubo era o de manter o princípio GeoMétrico racional das caixas em contraposição à GeoMetria natural da paisagem – algo que já tinha feito no trabalho que chamei de estojo de geometrias. Agora minha ideia era manter apenas as linhas conceituais do cubo quebrando sua retidão por intermédio da forma orgânica das linhas formadas pelos galhos e abolir a presença das faces, a fim de que o meio pudesse penetrar no interior. Nesse sentido, um de meus objetivos ao manter apenas o conceito do cubo, remetendo ao princípio racional da forma, era o de tentar instituir um estranhamento com a complexidade da morfologia natural. Esse princípio já havia sido utilizado na construção do Estojo de GeoMetrias Nº. 3. Nele inseri um pequeno cubo feito de galhos. A diferença agora seria que esse conceito iria, literalmente, para o mundo para ficar sujeito – sem mais a proteção do estojo – às forças do natural e do acaso.

Batizei essa primeira experiência, numa alusão/brincadeira ao cubo branco da galeria, de SubGaleria A. Como teste inicial, a considerei um pequeno sucesso, pois se a ideia era testá-la sob as condições do meio, esse se mostrou extremamente ativo. A SubGaleria A durou apenas uma noite. Quando retornei no dia após a montagem para visitá-la, ela já estava totalmente destruída (a manifestação do mistério, do acaso em ação). Nesse constante jogo de palavras e funções, renomeei

estes objetos como “Geometries Art Gallery”, uma mistura de espaço expositivo/trabalho, o que de certa forma já eram os estojos e as caixas. Entretanto, agora, essa nova categoria estava vinculada ao site.

Como dito, o modelo “A” da galeria, a primeira experiência, durou apenas um dia após a “inauguração”. Minha decisão, então, foi de desativá-la, fechá-la e enterrá-la. Este fim abrupto, de certa maneira, me demonstrou que ela havia cumprido seu papel. Foi organizada e afetada pelo meio – o que pra mim ficou registrado como ação do acaso, pois desconhecia as causas da destruição. Esse enterro real e cerimonial também serviu para que me atentasse para um aspecto dessa relação entre coisas deliberadas, coisas naturais e coisas do acaso, a efemeridade. No fundo, tive até mesmo um certo prazer em perceber que, diferentemente dos outros trabalhos, as SubGalerias, as Geometries Art Gallery podiam ser simplesmente enterradas ou deixadas ao leu para serem totalmente digeridas pelas forças. Nesse momento me pareceram uma espécie de texto no qual eu lançava alguns argumentos e a escrita das demais páginas caberia à corrosão causada pelo espaço e pelo tempo.

Continuando o processo, iniciei exatamente no mesmo local a construção do modelo B. Entretanto, dessa vez, retomando as etiquetas, além dos materiais encontrados no local, quis experimentar o uso da linguagem escrita – no caso em inglês por estar em um país estrangeiro<sup>24</sup>.

No modelo “B”, as coisas assumiram um aspecto um tanto paleolítico (o que achei bom). Apesar da ausência de pedras lascadas, destaco o seguinte na construção: para tentar deixá-la um pouco mais resistente e aumentar seu tempo de vida, usei fibras naturais, sisal, nas amarrações das arestas. Da mesma forma, em uma das faces adicionei uma espécie de gradeado de gravetos. Nesta grade adicionei parte da terra retirada do buraco e, misturando água oriunda do lago<sup>25</sup> do parque, fiz barro que serviu como uma espécie de reboco. Desse processo surgiu o nome dessa exposição: “pau a pique”, a milenar e pré-histórica técnica de erigir construções. Sem fechar a face traseira da galeria, essa protoparede serviu mais como uma espécie de tentativa, de limite, entre as já comentadas coisas deliberadas e as coisas naturais.

---

24 Nesse momento da pesquisa me encontrava em Bruxelas, Bélgica.

25 Ixelles Ponds





SubGaleria A

Figura 30 - Construção da SubGaleria A, Bruxelas, 2018



Figura 31 - Registro da SubGaleria A destruída, Bruxelas, 2018

Também percebi um outro aspecto paleolítico do processo no seguinte: de certa forma fazia dois movimentos, um de coleta – onde caminhava em busca dos materiais para a construção da galeria – e um de caçador – quando, ao acabar a construção, procurava encontrar um novo spot, onde poderia espreitar os primeiros espectadores da mostra. Munido com minha câmera fotográfica me tornava uma espécie de *birdwatcher*, na verdade um “espectador *watcher*”, esperando o funcionamento de minha galeria armadilha.

Uma vez que a galeria estava construída, tratei de procurar um *spot* onde pudesse observar, por um período, o que ocorreria. Para minha grata surpresa, presenciei as primeiras visitas à exposição. Considerei interessante o fato de que a rearticulação de materiais, que já estavam presentes no meio, foi suficiente para interferir no movimento dos corpos que por ali passavam. Como nos museus e galerias, pude ver os visitantes que apenas dirigiram o olhar ao trabalho sem interromper seu percurso até aqueles que, de fato, pararam e se puseram a refletir sobre o que estava diante deles.

Novamente, o destino da galeria B foi o mesmo da galeria “A”. Com apenas um dia de existência, na outra manhã já estava totalmente destruída. Decidi então mudar o local de instalação. Ainda no mesmo parque, mas agora do outro lado do lago. Neste processo decidi pela mudança do nome, novamente. Agora essas construções começariam a se chamar “Pau a Pique Art Gallerie”.

A mudança de lugar me fez pensar de maneira mais ampla no local da instalação da exposição. Durante a escolha do novo site, me lembrei do mapa do parque o que me alertou para essas relações que já investigava sobre o quê contém o quê, o dentro e o fora, os limites das GeoMetrias dos mundos.



Figura 32 - Reconstrução da SubGaleria, Bruxelas, 2018



Figura 33 - Placa de identificação da SubGaleria, Bruxelas, 2018



Figura 34 - Registro dos primeiros visitantes da SubGaleria, Bruxelas, 2018



Figura 35 - Registro da destruição da SubGaleria, Bruxelas, 2018

Nesse sentido, fiz uma espécie de tradução do mapa, partindo da imagem que tinha em meu computador, depois vetorizando-a, copiando-a num papel e depois construindo um mapa objeto feito de gravetos encontrados, previamente, no local das futuras instalações. Aos poucos a “Pau a Pique Art Gallery” começou a expor a si mesma, o buraco esconderijo, um mapa objeto, o local de instalação/site e o espectador. Decidi (minha parte de deliberação no processo) chamar essa exposição de: “YOU ARE HERE”.

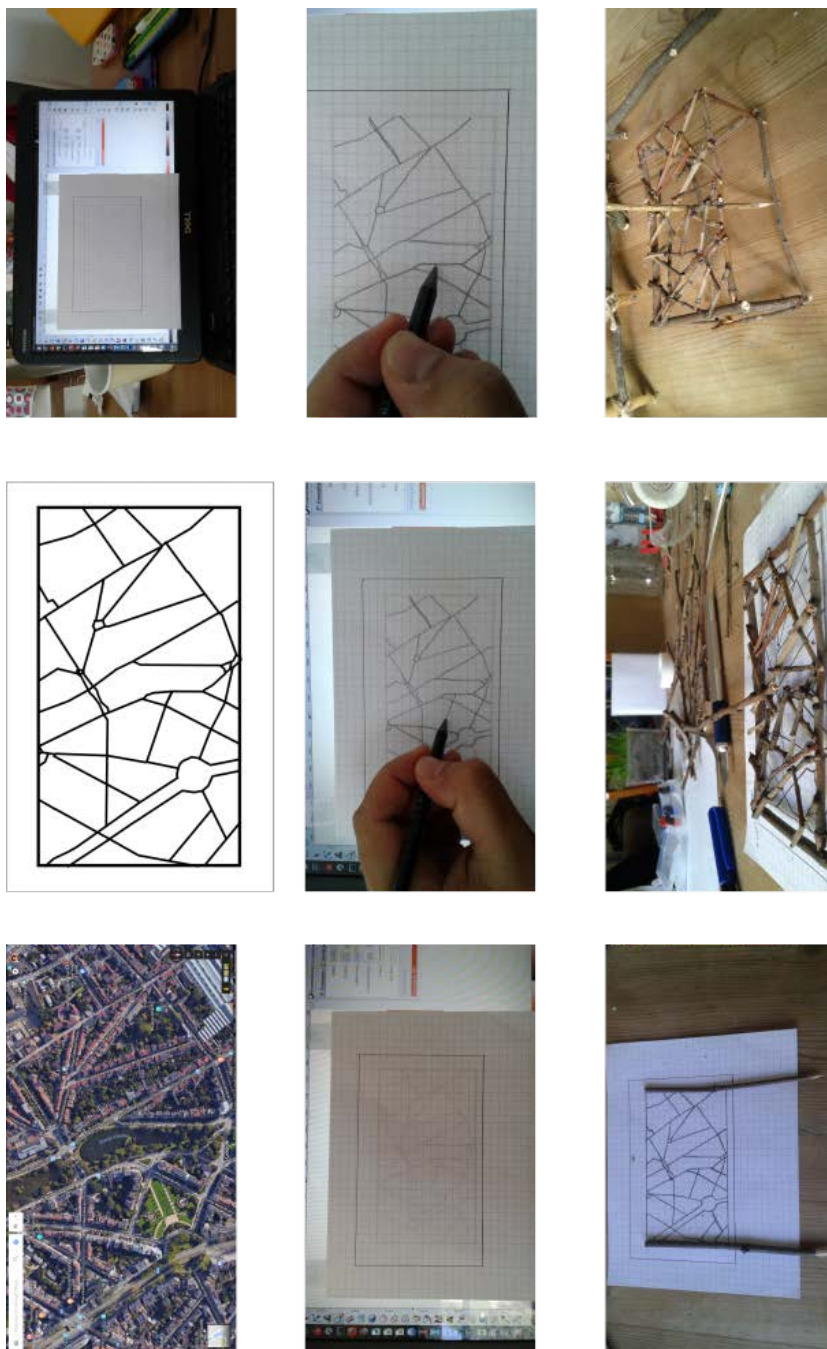


Figura 36 - Construção do mapa YOU ARE HERE, Bruxelas, 2018





Figura 37 - Construção da Galeria Pau a Pique, Bruxelas, 2018



Figura 38 - Registro da Galeria, Bruxelas, 2018

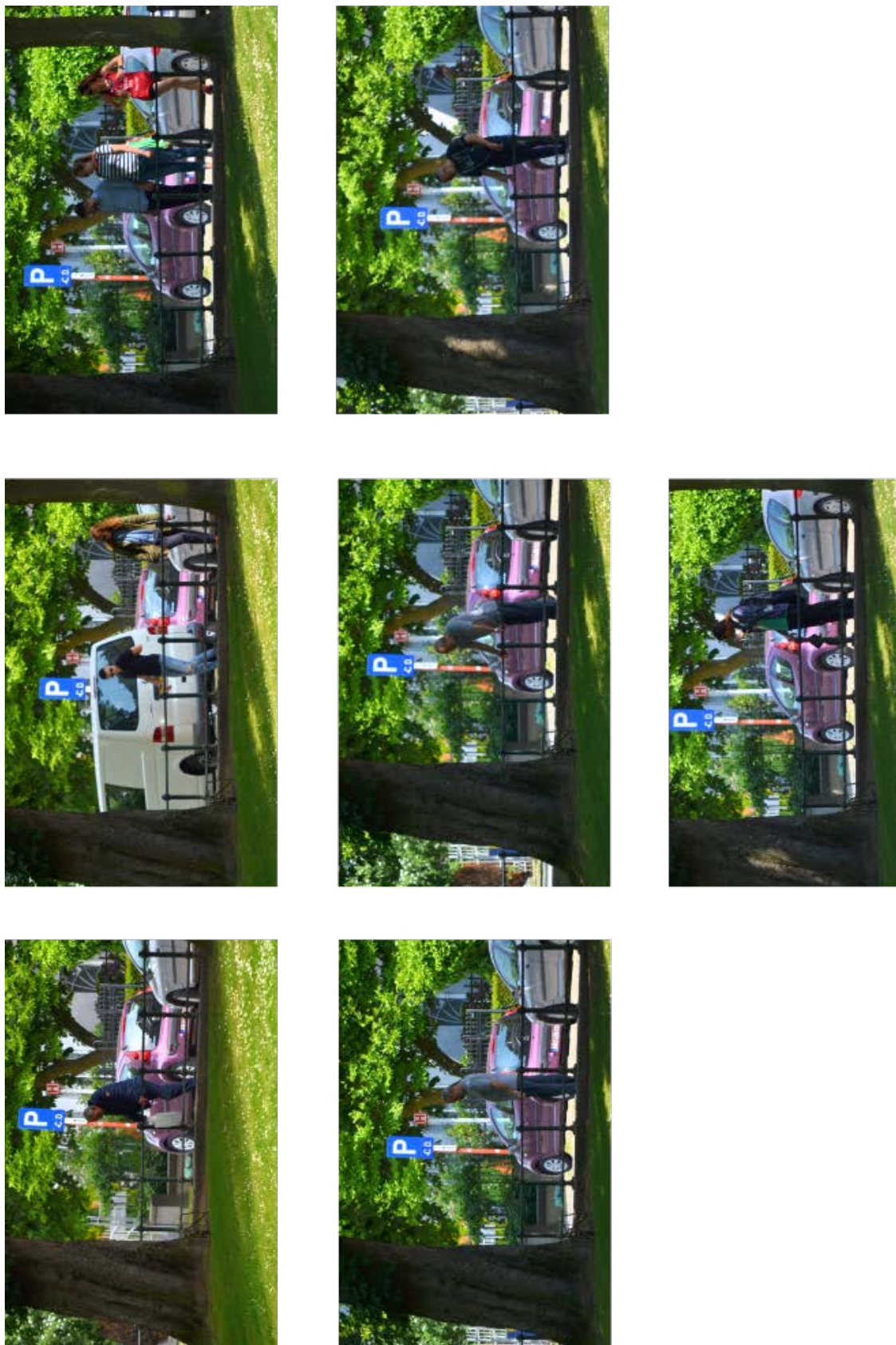


Figura 39 - Registro dos Visitantes da Galeria Pau a Pique, Bruxelas, 2018

Outra mudança foi o uso de uma espécie de placa/cartaz impresso em papel fotográfico de 10x15 cm onde constavam o nome da galeria, o nome da exposição, assim como, uma referência eletrônica para possíveis informações. Desta vez, para minha surpresa a Galeria, durou mais de 10 dias. Isso causou surpresa, pois o novo lugar escolhido era praticamente ao lado da pequena grade que separava o gramado do parque da calçada. Ali, onde o fluxo de pedestres/visitantes era sensivelmente maior, imaginei que as chances da destruição seriam, conseqüentemente, maiores – um esperançoso engano. Novamente busquei um local de observação e pude observar minha arapuca GeoMétrica funcionando a pleno vapor.

Ainda com a Galeria “C” funcionando, comecei a construção da Galeria “D”. Como pretendia que essa fosse maior, cerca de 1,6m cúbicos, pesquisei um parque maior e mais distante. À medida que construía as Galerias e nelas instalava os buracos/esconderijos, comecei a perceber que um outro sentido da palavra Galeria ganhava força. Um sentido mais atrelado à ideia de galeria como conjunto de dutos que escoam e levam coisas. O uso mais comum nas cidades seria o de galeria de esgoto, a rede subterrânea e escondia que, invariavelmente, liga todos os pontos de uma cidade de forma quase secreta. Uma espécie de subarquitectura, de geografia desconhecida que sempre está presente, mas poucos vêem. Comecei a imaginar como se cada espaço negativo das galerias, cada buraco/esconderijo fossem portas de entrada para um sistema de comunicação entre elas. Um sistema poético ficcional ligando os trabalhos, os artistas e os espectadores. Nesse sentido, comecei a pensar mais nos corpos, tanto o meu quanto o de todos que participavam dessas experiências como aberturas dos dutos que levariam a nossa potência ficcional. Pensando em nossos corpos me detive nos sentidos e seus órgãos. Em especial, me interessou um que sempre fez parte das artes visuais e que, mesmo negado ou supervalorizado, está sempre presente: o olho. No olho chega-se à retina e nela na pupila, a porta de entrada feita de escuridão onde a luz se faz sentir, essa espécie de esconderijo que levamos na face.



Figura 40 - Montagem Galeria com olho, Bruxelas, 2018



Figura 41 - Still do vídeo de montagem da Galeria, Bruxelas, 2018

Nesse sentido, na Galeria “D” tentei montar um jogo, dessa vez sem palavras, apenas com objetos e imagens. A fim de expandir as galerias ficcionais, instalei dentro do cubo uma fotografia de 15x20cm de um olho humano e sua pupila repleta de escuridão. A ideia era construir dutos que interligassem o olho do espectador, o olho da fotografia e o buraco/esconderijo construído no solo. Imaginei que esses dutos gerariam uma série de atravessamentos de ordem GeoMétrica..Outro aspecto interessante dessa galeria foi o de que, pela primeira vez, ao fixar uma câmera numa árvore pude registra em vídeo toda a montagem/construção. Assistindo aos registros comecei a ver/perceber que estava entrando, literalmente, na galeria.

Durante esse período, acabei tendo a oportunidade de levar e testar as “Pau a Pique Galerias de Arte” e seu esconderijos para outros lugares de tal maneira que consegui transpor fronteiras geográficas e ampliar a GeoMetria da minha rede de galerias. Nesse novo mapa ampliado pude instalar o experimento em Londres, Paris e Toronto. Nessa GeoGrafia foi interessante, como latino americano, como brasileiro, construir em terra estrangeira, em países do norte, sem precisar de nenhum tipo de autorização ou sem precisar dar nenhum tipo de explicação. Pareceu-me uma forma historicamente justa de agir, enquanto oriundo de terras colonizadas, na terra dos colonizadores. Além disso, como será visto a seguir, me dispus, numa certa contravenção, a me apropriar da terra deles contrabandeando-a para cá, no Brasil.



Instalação da SubGaleria Pau a Pique Londres



Figura 42 - Construção da Galeria, Londres, 2018





Instalação da SubGaleria Pau a Pique Paris



Figura 43 - Construção da Galeria, Paris, 2018



Instalação da SubGaleria Pau a Pique Toronto



Figura 44 - Construção da Galeria, Toronto, 2018

Durante a construção das galerias percebi que seria interessante elaborar uma espécie de troca. Se por um lado deixava no site a galeria e o esconderijo, como um tipo de portal, de abertura poética ficcional, por outro lado comecei a pensar sobre a possibilidade de desenvolver e construir lembranças um pouco mais duradouras. Pensando nas lojinhas que existem em alguns museus e galerias, comecei a recolher o pedaço de solo que sempre era inicialmente retirado para a abertura do esconderijo em um pequena caixinha de plástico. Como um gesto fundacional, após a retirada e guarda da terra, colocava minha câmera fotográfica sobre o buraco e realizava 4 fotos. Cada uma voltada para uma das direções relativas ao Norte, Sul, Leste e Oeste do plano que havia sido escavado. Numa alusão ao Objeto Cartográfico, o que obtinha com essas 4 fotos era uma espécie de landscape de 360º fragmentados do entorno das fundações do esconderijo. Voltando à caixa, o processo seguinte era o de etiquetá-la com o nome da cidade e as coordenadas geográficas, obtidas por meio do GPS de meu celular. Nomeei esse conjunto de *souvenir* pelo aspecto mais direto de seu significado traduzido: “lembrança”.

Nesse processo, sempre que voltava ao apartamento e começava a estudar o material coletado e as fotos, cada vez mais ficava com a impressão de que, dentro da pesquisa GeoMétrica, o *souvenir* era uma espécie de negativo da galeria em todos os aspectos. Se a galeria partia da efemeridade, o *souvenir* apresentava durabilidade. Se a galeria resguardava o espaço negativo do esconderijo, o *souvenir* trazia consigo a positividade espacial do pedaço de terra retirado. Se as paredes da galeria eram vazadas, as fotos paredes do entorno do *souvenir* apresentavam a solidez da imagem. Se a galeria fixava-se ao solo, o *souvenir* era caracterizado pela mobilidade. Em vários aspectos essa relação se verificava. Além disso, apesar da relação de contrários, ambos partilhavam as mesmas potências de transformação. Foi bom verificar depois de alguns meses que o solo do *souvenir* mediante a adição de poucas gotas de água ainda gerou vida. Que mesmo retirado de seu local de origem, aquele ponto geográfico, aquela coordenada geográfica que agora andava pelo Brasil, ainda guardava suas propriedades. Foi uma espécie de constatação das forças das GeoMetrias da vida em constante rearticulação, transformação e adaptação. O brotar como gesto de esperança e resistência.

Ao reunir o conjunto de *souvenires* percebi que eles formavam um conjunto, uma espécie de jogo cartográfico que podia ser articulado e rearticulado de várias maneiras. Nessas relações internas e externas tão próprias do processo GeoMétrico, os *souvenires* apresentavam materialmente o que mais ou menos ocorre, acredito, em nossas construções internas, em nossas narrativas: uma constante rearticulação das lembranças em ficções que nos constituem.



Figura 45 - Souvenir. Caixa com terra e fotografias 10x15cm



Figura 46- Souvenir. Caixa com terra e fotografias 10x15cm



Figura 47- Souvenir. Caixa com terra e fotografias 10x15cm



Figura 48- Souvenir. Caixa com terra e fotografias 10x15cm





Figura 49- Souvenir. Caixa com terra e fotografias 10x15cm

## CONSIDERAÇÕES FINAIS PARA FUTURAS ABERTURAS

Reservo essas últimas palavras não tanto como conclusões, mas como considerações sobre o processo que desenvolvi nos últimos quatro anos. Creio que aqui seja o espaço para evidenciar um aspecto GeoMétrico que sempre esteve presente mas não foi explicitado, a dimensão do afeto.

Apesar das fases profundamente angustiantes, a sensação, o sentimento geral, que carrego é de prazer e de carinho. Digo isso não só como confissão, mas por acreditar profundamente na importância dessas esferas no trabalho e na constituição de nossas existências. Além do prazer poético e intelectual, tenho carinho por essa pesquisa. Retomar o desenvolvimento do objeto na Arte, suas materializações e suas desmaterializações, suas transformações em minha ação poética através dos cubos, caixas, estojos, galerias e ações revelaram e trabalharam não só as frestas, buracos e fissuras presentes nos discursos do mundo, mas, também, as continuidades e as descontinuidades que me constituem como ser humano e artista.

Essas presenças e essas ausências não só permitiram a elaboração da pesquisa apresentada, mas também me mostraram o que, dentro do princípio GeoMétrico, denominei de minha “matriz poética” - uma espécie de estrutura de dutos mentais, conceituais e afetivos que opera sobre as coisas e resulta no que se tornam meus trabalhos, meus conceitos.

Ficam aberturas. Possibilidades de construir conceitualmente esse gesto GeoMétrico que busquei desenvolver. O gesto é meu mas não se encerra em mim. As aberturas estão nas possibilidades criadas pelas imagens dos próprios trabalhos, os atos, as resistências, não só minhas, mas das coisas do mundo, dos outros e do acaso.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: editora 34, 2013.
- BORGES, J. L. *Obras completas, v. 2: outras inquisições*. São Paulo: Editora Globo, 2005.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosacnaify, 2008.
- BROODTHAERS, Marie-Puck. *Marcel Broodthaers*. Brussel: D.A.P., 2013.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- FRASER, Andrea. “Da crítica às instituições a uma instituição da crítica” (2005). *Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 2, n. 13, dez. 2008.
- FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: Cia Editora de Pernambuco, 2006.
- FRIED, Michael. *Arte e objetividade*. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ*, Rio de Janeiro, 2002.
- GLÓRIA, F.; COTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- KAPROW, Allan. *Essays on the blurring of art and life*. Los Angeles: University of California Press, 2003.
- KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ*, Rio de Janeiro, ano 15, n.17, p. 167-187, 2008.
- MELVILLE, Hermann. *Bartleby, o Escrivão*. São Paulo: UBU Editora, 2017.
- MONDRIAM, Piet. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- MORRIS, Robert. Notes on sculpture. In: BATTCKOCK, Gregory. *Minimal art: a critical anthology*. Nova Iorque: E.P. Dutton, 1968.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SOUSA, E. L. A. de. *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

VILA MATAS, Enrique. *Bartleby e Companhia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Exploradores do abismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.