



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Júnia Maria da Fonseca Penna

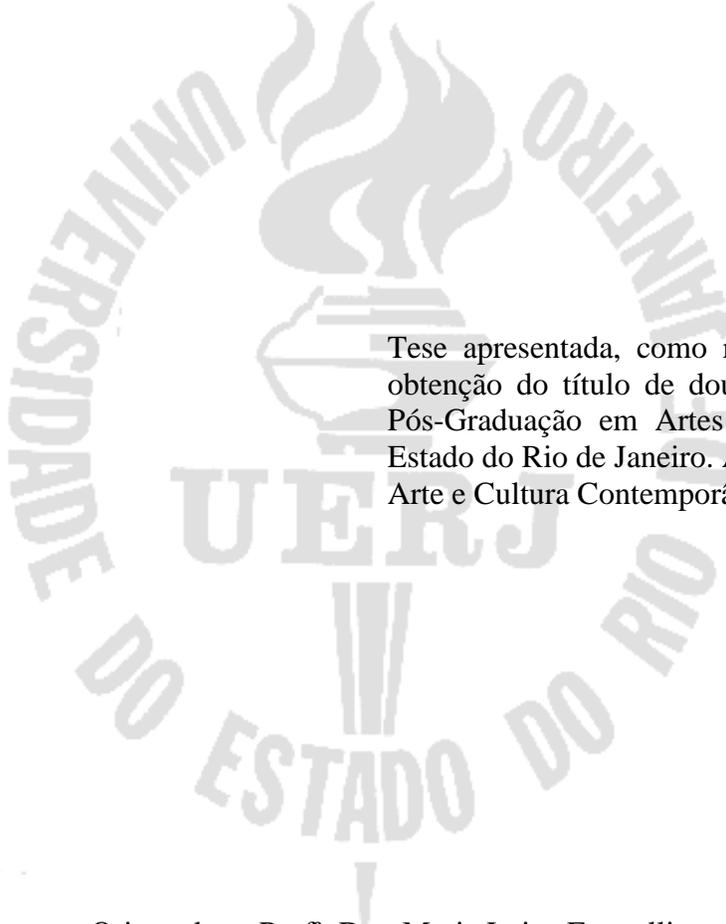
Entre traçados: o espaço da obra

Rio de Janeiro

2018

Júnia Maria da Fonseca Penna

Entre traçados: o espaço da obra



Tese apresentada, como requisito parcial para 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.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Luiza Fatorelli

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

P412 Penna, Júnia Maria da Fonseca.

Entre traçados : o espaço da obra / Júnia Maria da Fonseca Penna.
– 2018.

138 f. : il.

Orientadora: Maria Luiza Fatorelli.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Brasil – Séc. XXI – Teses. 2. Espaço (Arte)
– Teses. 3. Arte - Filosofia – Teses. 4. Paisagens na arte – Teses. 5.
Escultura – Teses. 6. Instalações (Arte) – Teses. I. Fatorelli, Malu,
1956-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Artes. III. Título.

CDU 7.036(81)“20”

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Júnia Maria da Fonseca Penna

Entre traçados: o espaço da obra

Tese apresentada, como requisito parcial para 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 16 de outubro de 2018.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Maria Luiza Fatorelli (Orientadora)
Instituto das Artes – UERJ

Prof^ª. Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães
Instituto das Artes – UERJ

Prof. Dr. Guilherme da Silva Bueno
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof^ª. Dra. Maria da Glória Araújo Ferreira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Rodrigo Borges Coelho
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof^ª. Dra. Ana Adelaide Lyra Porto Balthar
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia

Rio de Janeiro

2018

Aos meus amados pais *Yedda da Fonseca Penna*
e *Rodrigo de Figueiredo Penna (in memorian)*

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Malu Fatorelli, por suas sugestões preciosas, sua confiança, sua parceria e seus incentivos no construir da tese;

À professora Cristina Salgado, pelo o apoio no processo do doutorado e por aceitar participar da banca examinadora;

À professora Glória Ferreira, pelo apoio de sempre e por aceitar participar da banca examinadora;

Ao professor Guilherme Bueno, por suas sugestões enriquecedoras na qualificação e por aceitar participar, mais uma vez, da banca examinadora;

Ao professor Rodrigo Borges, pela parceria na jornada artística e por aceitar participar da banca examinadora;

À professora Lívia Flores pelas contribuições na banca de qualificação;

À professora Nena Balthar, pelo acolhimento, amizade e por aceitar participar, como membro suplente, da banca examinadora;

À professora Regina de Paula, por aceitar participar, como membro suplente, da banca examinadora;

Aos professores do Instituto de Artes da UERJ especialmente Inês de Araújo e Marcelo Campos;

Aos meus irmãos Dado, Zara e Célia, pelo amor, incentivo, apoio e compreensão;

Aos meus sobrinhos pela possibilidade de tê-los sempre por perto;

Às amigas Jacqueline Farid e Ró Nascimento pelo apoio, companheirismo e parceria de sempre;

Ao Cadu Nóbrega, pelo carinho, companheirismo e apoio;

Aos amigos Isaura Pena, Francisco Magalhães (*in memoriam*) e Ricardo Homen, pela parceria na vida e na jornada artística;

À Juliana Araújo e Michel-Marie; pela amizade e contribuições para a finalização da tese

À minha prima Ana Dolabela; pelas longas conversas e pela paciência

Aos colegas de doutorado, especialmente Claudia Tavares, Daniela Paoliello, Débora Mazloum, Lúcia Vignoli, e Suzana Anágua;

À todos que de algum modo compartilharam e compartilham do meu percurso na vida.

RESUMO

PENNA, Júnia Maria da Fonseca. *Entre traçados: o espaço da obra*. 2018. 138 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

“Entre traçados: O espaço da obra” estrutura-se na reflexão sobre os conteúdos, os meios, bem como os procedimentos que atravessam o contexto da minha produção artística. A análise foi desenvolvida por meio de três tópicos: a maneira como se aponta a construção espacial nas obras, a abordagem da temática da paisagem natural e os processos construtivos envolvidos na elaboração dos trabalhos. Com o intuito de observar de que modo a minha pesquisa plástica dialoga com a conjuntura das artes visuais na atualidade estabeleci aproximações entre o universo que permeia as minhas proposições com obras da arte contemporânea. A pesquisa teve como embasamento teórico o pensamento dos filósofos Merleau-Ponty, Bruno Zevi, Jean-Luc Nancy, Anne Cauquelin e Jean-Marc Besse. Interpretações críticas e textos de artistas que apontam proximidades com o âmbito da investigação proposta também foram suportes importantes para a reflexão.

Palavras-chaves: Arte Contemporânea. Espaço. Escultura. Instalação. Paisagem.

ABSTRACT

PENNA, Júnia Maria da Fonseca. *Between tracings: the space of the work*. 2018. 138 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Between tracings: the space of the work is structured upon a reflection about the contents, means, as well as the procedures which permeates the context of my artistic production. The analysis was developed through the use of three topics: the way the spatial construction is pinpointed in the art works, the approach of the natural landscape theme and the constructive processes involved in the work elaboration. I have established an approximation between the universe which permeates my propositions and contemporary art works, with the intention of observing in what ways my research dialogues with the current visual arts scenario. This research has as theoretical basis, the thought of philosophers: Merleau-Ponty, Bruno Zevi, Jean-Luc Nancy, Anne Cauquelin e Jean Marc Besse. Critical interpretations and texts from artists that are closely related to the investigation proposed, provided important support to this work.

Keywords: Contemporary Art. Space. Sculpture. Installation. Landscape.

RÉSUMÉ

PENNA, Júnia Maria da Fonseca. *Entre traçages: L'espace de l'œuvre*. 2018. 138 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

“Entre traçages: L'espace de l'œuvre” est structuré par la réflexion sur les contenus, les moyens, ainsi que les procédures qui traversent le contexte de ma production artistique. L'analyse a été développée au moyen de trois thèmes: la manière dont la construction spatiale est indiquée dans les travaux, l'approche du thème du paysage naturel et les processus constructifs impliqués dans l'élaboration des travaux. Afin d'observer comment mes recherches plastiques dialoguent avec la conjoncture des arts visuels dans le présent, j'ai établi des approximations entre l'univers qui imprègne mes propositions avec des œuvres d'art contemporain. La recherche a eu pour base théorique la pensée des philosophes Merleau-Ponty, Bruno Zevi, Jean-Luc Nancy, Anne Cauquelin et Jean-Marc Besse. Les interprétations critiques et les textes d'artistes soulignant la proximité de la portée de la recherche proposée étaient également des supports importants pour la réflexion.

Mots clés: Art contemporain. Espace. Sculpture. Installation. Paysage.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Júnia Penna, <i>Vão</i> , 2012.....	20
Figura 2 - Thomas Demand, <i>Pool</i> , 2001.....	22
Figura 3 - Marcius Galan, <i>Imóvel/Instável</i> , 2011.....	24
Figura 4 - Marcius Galan, <i>Sessão Diagonal</i> , 2009.....	24
Figura 5 - Dominique Gonzalez-Foester, <i>Duplo Playground [Pavilhão Marquise]</i> , 2006.....	26
Figura 6 - Dominique Gonzalez-Foester, <i>Duplo Playground [Pavilhão Marquise]</i> , 2006.....	26
Figura 7 - Michelangelo, <i>Cappelle Medicee</i> , século XVI.....	28
Figura 8 - El Lissitzky, <i>Espaço da Arte Abstrata</i> , 1927.....	30
Figura 9 - El Lissitzky, <i>Proum Raum</i> , 1927.....	30
Figura 10 - Lygia Clark, <i>Unidades (nº1 - nº7)</i> , 1958.....	31
Figura 11 - Marcel Duchamp, <i>1200 sacos de carvão</i> , 1927.....	34
Figura 12 - Kurt Schwitters, <i>Merzbau</i> , 1920/1937.....	34
Figura 13 - Willian Anastasi, 1965.....	35
Figura 14 - Júnia Penna, <i>Compartimento</i> , 2006.....	40
Figura 15 - Planta do trabalho <i>Compartimento</i>	42
Figura 16 - Júnia Penna, <i>Compartimento</i> , 2006.....	42
Figura 17 - Júnia Penna, <i>Compartimento</i> , 2006.....	42
Figura 18 - Júnia Penna, <i>Compartimento</i> , 2006.....	43
Figura 19 - Lygia Clark, <i>Tunel</i> , 1973.....	47
Figura 20 - Lygia Clark, <i>Tunel</i> , 1973.....	47
Figura 21 - Absalon, <i>Celulles</i> , 1990.	48
Figura 22 - Absalon, <i>Celulles</i> , 1990.	48
Figura 23 - Dan Graham, <i>Home for America</i> , 1966-67.....	51
Figura 24 - Carl Andre, <i>Alavanca</i> , 1966.....	51
Figura 25 - Rubens Mano, <i>Imanente [adição, multiplicação, divisão, subtração]</i> , 2014.....	52
Figura 26 - Rubens Mano, <i>Imanente [adição, multiplicação, divisão, subtração]</i> , 2014.....	52
Figura 27 - Krzysztof Wodiczko, <i>Homeless vehicle</i> , 1980.....	56
Figura 28 - Michael Rakowitz, <i>paraSITE</i> , 1998.....	56
Figura 29 - Júnia Penna, <i>Dentro</i> , 2006.....	58

Figura 30 - Júnia Penna, <i>Dentro</i> , 2006.....	58
Figura 31 - Júnia Penna, <i>Imeros Enarges</i> , 2015.....	60
Figura 32 - Júnia Penna, <i>Abrigo</i> , 2009.....	62
Figura 33 - Júnia Penna. <i>4 Cantos</i> , 2012.....	64
Figura 34 - Cabana-Atelier, <i>Grão Mogol</i> , 2011.....	68
Figura 35 - Cabana-Atelier, <i>Grão Mogol</i> , 2011.....	68
Figura 36 - Júnia Penna. <i>Breu</i> , 2011. Exposição <i>Campo Branco</i> , Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza.....	70
Figura 37 - Júnia Penna. <i>Breu</i> , 2011. Detalhe.....	73
Figura 38 - Cadu. <i>Wind Line</i> , 2014. (Atacama 07/08/14).....	81
Figura 39 - Cadu. <i>Wind Line</i> , 2014. (Atacama 07/08/14).....	81
Figura 40. Isaura Pena. <i>De um a treze</i> , 2002.....	82
Figura 41 - Júnia Penna. <i>Corte/Mato/Mata e Aleia</i> , 2015. Exposição PROJETOPLANTABAIXA, Galpão Tom Jobim , RJ, 2015.....	84
Figura 42 - Júnia Penna. <i>Corte/Mato/Mata</i> , 2015. Detalhe.....	86
Figura 43 - Júnia Penna. <i>Estranho</i> , 2010. Parque das Mangabeiras, Belo Horizonte.....	88
Figura 44 - Giuseppe Penone. <i>Pietra, Corda, Albero, Sole / Petra, Corda, Albero, Pioggia</i> , 1968.....	92
Figura 45 - Giuseppe Penone. <i>Sofio di foglie</i> , 1979/1997.....	93
Figura 46 - Giuseppe Penone. <i>Alpi Maritime, Continuerà a crescere tranne in quel punto</i> , 1968.....	93
Figura 47 - João Modé. <i>O passado vem de frente numa brisa</i> , 2015.....	96
Figura 48 - Júnia Penna. <i>Trama</i> , 2002. Área verde do campus da UFMG, Belo Horizonte.....	98
Figura 49 - Júnia Penna. <i>Trama</i> , 2002. Área verde do campus da UFMG, Belo Horizonte.....	98
Figura 50 - Edith Derdyk. <i>Fantasmagorie</i> , 2017.....	99
Figura 51 - Edith Derdyk. <i>Fantasmagorie</i> , 2017.....	99
Figura 52 - Olafur Eliasson. <i>Green Rivers</i> , 2000. Estolcomo.....	101
Figura 53 - Júnia Penna. <i>Deserto</i> , 2015. Exposição <i>Antígona como Imagem</i> , Galeria Gustavo Schnoor - UERJ, 2015.....	103
Figura 54 - Júnia Penna. <i>Estudo projeto Cercanias</i> , 2012.....	109
Figura 55 - Júnia Penna. <i>S/ título</i> , 1992.....	112
Figura 56 - Tony Smith. <i>Black Box</i> , 1966.	115

Figura 57 - Júnia Penna. <i>Portas</i> , 2010.....	117
Figura 58 - Fernanda Gomes. Detalhe. Exposição Museu de Arte Moderna - MAM, RJ, 2015.....	119
Figura 59 - Júnia Penna. <i>Imeros Enarges</i> , 2015.....	123
Figura 60 - Júnia Penna. <i>Nuvens</i> , 2017.....	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 ESPAÇO [CO] HABITADO	19
1.1 O Entorno	27
1.2 Compartimento	37
1.3 Abrigo Poético	54
1.4 O Lado de Dentro	57
2 ARQUITETURA DA PAISAGEM	65
2.1 Corte/Mato/Mata	83
2.2 Estranho	87
2.3 Deserto	102
3 CADERNO DE NOTAS	107
3.1 O Escuro	111
3.2 Operações Construtivas: O Fazer	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS: MEIO/FIM/INÍCIO	131
REFÊRENCIAS	134

INTRODUÇÃO

A pesquisa desenvolvida no âmbito da tese *Entre Traçados: O Espaço da Obra* surge a partir da minha produção artística, que teve início nos anos de 1990. Como recorte destaco as obras realizadas entre 2006 e o momento atual, incluindo projetos ainda não executados.

Os territórios por onde os trabalhos transitam e as reflexões por eles suscitadas são apresentados em três momentos, que correspondem aos capítulos “Espaço [Co] Habitado”, “Arquitetura da Paisagem” e “Caderno de Notas”. No entanto, é importante ressaltar que o campo temático de cada um desses capítulos não encerra as análises sobre minhas obras ali apresentadas, pois muitas vezes as indagações, conteúdos e procedimentos construtivos de um objeto artístico apontam a existência de outros. Como observa a artista Renata Lucas “cada trabalho carrega em si todos os outros que vieram anteriormente e aqueles que virão a *posteriori*” (LUCAS, 2008, p. 15). Desse modo, uma mesma obra pode estar presente em mais de um capítulo, permitindo que a estrutura do texto se apresente de maneira circular sem pretender, como a produção artística, ter um início, meio ou fim estabelecido.

As obras são abordadas a partir do exercício do meu olhar como artista. Um olhar que visa apreender o universo que as envolve, bem como trazer à luz os procedimentos envolvidos no processo de conceituação, elaboração e formalização das proposições. Em alguns casos a análise é proveniente de uma posição já recuada no tempo. Em outros, a proximidade com o momento de sua realização gera interpretações flutuantes, que podem se modificar sem receios. De qualquer modo, diante de um processo artístico, ao invés de conclusões surgem dúvidas. O artista – mais do que com verdades – convive com o risco; mais do que com visibilidades aponta invisibilidades. Portanto, em uma busca sem fim, atua nas fissuras. Constrói e reconstrói mundos, que se localizam no território ambíguo situado entre a realidade e a ficção.

A análise da minha produção artística e suas reverberações são exploradas na tentativa de elucidar seus conteúdos e também busca contextualizá-la na conjuntura da produção atual. O exercício dessa reflexão conta com o apoio do estudo de obras produzidas a partir dos anos de 1960, que de algum modo possuem aspectos familiares, com a esfera da minha investigação. O olhar atento para a história da arte procura verificar as transformações ocorridas no campo das artes visuais na medida em que repercutem na produção que compõe o objeto desta pesquisa. Já

o suporte teórico apresenta-se por via do estudo de pensamentos filosóficos, interpretações críticas e textos de artistas, que se aproximam das questões suscitadas pelas obras e que apoiam o desenvolvimento das considerações elaboradas no âmbito deste trabalho.

O interesse pela materialidade do espaço discutido no capítulo “Espaço [Co] Habitado” foi instigado, num primeiro momento, pelo desafio de ocupar ao lado de outros sete artistas um galpão industrial de 900m²: o espaço de trabalho coletivo GALPÃO EMBRA¹, que surgiu no início dos anos de 1990, na cidade de Belo Horizonte, diante de um cenário de arte ainda rarefeito. O desafio promovido pela dificuldade de desenvolver uma produção artística em um lugar de grandes proporções e aparentemente inapropriado para receber obras frágeis – associado ao desejo coletivo de abrir o ambiente de trabalho para a reflexão e para a circulação da arte contemporânea – proporcionou novos enfrentamentos.

O espaço era frequentado como um lugar para experimentações artísticas e também como um ambiente de trocas e discussões sobre questões, que atravessam as artes visuais em interface com outros campos do conhecimento. Encontros com artistas, *workshops*, palestras e exposições foram algumas das atividades que aconteceram no local. Com essas ações buscávamos construir um espaço-lugar independente para a produção e reflexão da arte contemporânea. Visitas de críticos e curadores não eram raras. No entanto, desenvolvíamos de modo coletivo e autônomo as curadorias das exposições² que ali foram realizadas.

A experiência no GALPÃO EMBRA me proporcionou uma nova relação com o espaço e o interesse pela linguagem tridimensional surgiu logo no início da ocupação do novo local de trabalho. A ampla extensão do ambiente – que de modo voraz engolia todos os objetos ali depositados e a adversidade das condições do lugar – promoveram o surgimento de novas atitudes em relação ao desenvolvimento das proposições artísticas. O galpão industrial, com uma

¹ GALPÃO EMBRA foi um atelier coletivo de Belo Horizonte em que um grupo de artistas ocupou, no período de 1990 a 1998, um galpão industrial com 900m² cedido pela Estruturas Metálicas Brasileiras – EMBRA. Em uma primeira configuração reuniram-se no espaço Fabiola Moulin, Júnia Penna, Mabe Bethônico, Marconi Drummond, Nydia Negromonte, Ricardo Homen, Roberto Bethônico e Solange Pessoa. Em 1994, o grupo se transformou: Júnia Penna, Ricardo Homen, Solange Pessoa continuaram a frequentar o espaço e Renato Madureira passou a integrar o grupo de artistas do GALPÃO EMBRA.

² No espaço de trabalho coletivo foram realizadas duas exposições. A primeira mostra, GALPÃO EMBRA inaugurada em 02 de dezembro de 1991, contou com a participação Fabiola Moulin, Júnia Penna, Mabe Bethônico, Marconi Drummond, Nydia Negromonte, Ricardo Homen, Roberto Bethônico e Solange Pessoa além dos artistas convidados Iole de Freitas e Nuno Ramos. CHÃO e PAREDE foi aberta em novembro de 1994 com a participação de Cao Guimarães, Cristiano Rennó, Francisco Magalhães, Isaura Pena, João Vargas Penna, José Bento, Júnia Penna, Mônica Sartori, Niura Belavinha, Renato Madureira, Ricardo Homen e Solange Pessoa.

de suas laterais abertas, permitia a atuação do tempo, deixando penetrar no espaço elementos a princípio indesejados: a densa poeira, proveniente de uma avenida próxima e com intenso fluxo de carros, caminhões, motos e ônibus, bem como insetos diversos e folhas de árvores vizinhas, que invadiam cotidianamente o ambiente de trabalho.

O contato com os processos industriais da Estruturas Metálicas Brasileiras – EMBRA (empresa que cedia o espaço para o grupo de artistas) possibilitou o surgimento de novos procedimentos construtivos e materiais diversos foram incorporados à minha experimentação plástica. Dessa forma, tubos e mangueiras de borracha, pontas de eletrodos, barras de ferro e cabos-de-aço foram gradativamente sendo agregados ao repertório dos trabalhos. Surgiram, assim, objetos escultóricos estruturados, com materiais industriais muitas vezes confeccionados com a ajuda de maçaricos e soldas. Os trabalhos, mesmo possuindo características industriais, apresentavam aspectos de delicadeza e organicidade.

No capítulo “Espaço [Co] Habitado” procuro observar a maneira como um grupo de obras, destacado para situar a reflexão, apresenta-se no ambiente expositivo. Também indago sobre as possíveis relações que surgem do contato dos trabalhos com o continente arquitetônico o qual habitam. Para melhor compreender a interlocução entre as obras e o ambiente circundante revisito a história da arte, com o intuito de averiguar os momentos em que a produção artística se adere ou se mantém independente em relação ao lugar no qual se inscreve. O ponto de partida para esta reflexão é o trabalho *Vão*, que realizei em 2012, no espaço do Jardim Canadá Centro de Arte e Tecnologia – J.A.C.A, em Belo Horizonte.

A aproximação entre a arte e a arquitetura, que se ocupa da construção de moradias, é outro importante universo de interesse para o desenvolvimento desta pesquisa. Nesse sentido, destaco a concepção de espaço presente no campo arquitetônico, que, de algum modo, atravessa um grupo de obras contemporâneas e que se envolve com a questão da habitação na sociedade atual. Também busco observar como determinadas obras dialogam ou até mesmo tensionam a atuação da arquitetura, que se destina à construção de residências. Uma vez que habitar é uma necessidade comum aos seres humanos, a arquitetura que constrói moradias interfere diretamente na produção das nossas subjetividades. Indagações essas que foram desencadeadas pelo trabalho *Compartimento*, que realizei em 2006.

A dialética interior-exterior, por sua vez, perpassa vários momentos da minha produção artística. Manifesta-se tanto em objetos escultóricos, como em desenhos ou instalações. Ainda no

capítulo “Espaço [Co] Habitado” lanço o olhar para um grupo de obras que incluem em seu campo de abordagem essa discussão. Busco também observar como trabalhos que se ocupam de situações espaciais podem desestabilizar o aparente valor fixo, que as noções de interioridade e exterioridade carregam consigo.

Na sequência, a paisagem e a natureza como meio são discutidas no capítulo “Arquitetura da Paisagem”, que abrange trabalhos que realizei diretamente no ambiente natural como: *Trama e Estranho*; *Breu* ou *Deserto*; *Aleia e Corte/Mato/Mata*, que tem a paisagem como referente e são o ponto de partida para a reflexão. É necessário ressaltar que a inserção de obras artísticas no ambiente natural promove uma esfera de ações, que se diferem das demandas que surgem do contato dos trabalhos com interiores arquitetônicos ou com espaços urbanos. *Estranho* e *Trama*, por exemplo, são obras que foram instaladas em espaços abertos permeados pela vegetação do lugar e precisaram lidar com a ação do tempo como elemento constituinte. Para o desenvolvimento dessas propostas, parques e áreas verdes foram os locais escolhidos como o habitat para as obras.

Já a série de desenhos *Breu* ou *Deserto*, com abordagens e conteúdos distintos, aludem à paisagem. Ambas as séries possuem a configuração horizontal típica de uma visão panorâmica, mas não sugerem uma atitude contemplativa por parte dos espectadores. O sentido de descontinuidade presente na formação da imagem rompe com a linearidade do olhar. Com as coordenadas do tempo e do espaço embaralhadas os trabalhos distanciam-se de um suposto referencial. A presença de grandes extensões escuras intercaladas às partes que compõem a totalidade dessas obras criam campos vazios, insinuando ausências que também podem deflagrar projeções subjetivas de paisagens interiores.

Assim, a natureza é – ao longo da história da arte – um campo de interesse para a produção das artes visuais. Os artistas observam, reproduzem, contemplam ou interferem em ambientes naturais. A pintura tradicional do Ocidente concebeu a paisagem como análoga à natureza. Ou seja, a pintura de paisagem, estruturada por meio das leis da perspectiva, é percebida como equivalente à própria natureza. A filósofa Anne Cauquelin, no livro *A invenção da Paisagem* (2007) observa que a imagem-paisagem “construída sobre a ilusão da perspectiva, confunde-se com aquilo de que ela seria a imagem” (CAUQUELIM, 2007, p. 38). Isto é: a paisagem adere-se de tal modo à natureza, que o estatuto da imagem se transporta para o lugar do original.

Gradativamente a abordagem da natureza tornou-se mais complexa. A *Land Art*, do final dos anos de 1960, buscou em extensões desérticas e em áreas degradadas pelo processo de industrialização outras conexões com o ambiente natural. Os artistas, ao se deslocarem do espaço fechado dos ateliês, realizaram intervenções físicas em paisagens distantes ou inóspitas, utilizando ferramentas industriais para desenvolver procedimentos como furar, mover, escavar a terra ou empilhar pedras. A geografia e a terra – que para os artistas da *Land Art* apresentavam-se como matéria física passíveis de intervenção e manipulação no olhar dos artistas contemporâneos – passaram a ser tratadas no âmbito geopolítico, em que a atenção se volta para as dinâmicas socioambientais.

Nesse capítulo observo as questões apontadas pelos trabalhos que desenvolvi em diálogo com o ambiente natural, bem como busco pontos de contatos e contrapontos com obras de outros artistas, que interferem na natureza ou discutem, na atualidade, o tema da paisagem. Como suporte teórico investiguei referências que analisam o gênero histórico da paisagem, bem como estudos de historiadores, geógrafos e filósofos, que refletem sobre as transformações ocorridas no século XX no que diz respeito à relação do homem com a terra e o ambiente natural.

O capítulo “Caderno de Notas” constitui-se pela investigação do fazer artístico impregnado pela experimentação. Momento em que verifico, na minha trajetória, quais são os estímulos deflagradores para o desenvolvimento dos trabalhos. Para isso rastreei os processos construtivos, que geram a estruturação e implantação de uma ideia, que muitas vezes se vê modificada diante dos embates que surgem no decorrer da formalização das obras.

Outro foco de interesse constitui-se na observação da recorrência de algumas atitudes, que permeiam os procedimentos que estruturam as obras e que ora estabelecem conteúdos semelhantes, ora trilham caminhos distintos, apontando direções diversas. Um dos procedimentos a ser verificado referiu-se a um modo de construir, que adota a repetição como uma atitude geradora de formas. Nos desenhos, gestos curtos e repetidos incessantemente configuram volumes ilusórios ou ocupam extensas superfícies. Nos objetos escultóricos a atitude de sobrepor materiais planos, dispostos uns sobre os outros, estruturam volumes, que, por sua vez, delimitam espacialidades. As ações gestuais em momentos produzem elementos ou situações orgânicas e, em outros, aproximam-se do movimento seriado característico da produção industrial.

Em um grupo de desenhos – tais como *Breu*, *Deserto* e *Nuvens* – amplas áreas escuras atravessam de modo reincidente as imagens gráficas. São territórios negros, obscuros, momentos

noturnos que se apresentam como espaços para projeções imaginárias. Já em um conjunto de objetos escultóricos, como *Compartimento* e *Imeros Enarges*, a ausência de luz em áreas internas nas quais os visitantes podem penetrar também se manifesta como um aspecto constante. Nos interiores sombrios os dados concretos do espaço são, por consequência, ofuscados. Desse modo, torna-se possível o surgimento de interpretações subjetivas por parte de quem experimenta os trabalhos.

Dadas essas considerações, também é relevante destacar que o ponto de partida para a indagação sobre a presença da escuridão na produção artística é a obra *Quadrado preto sobre fundo branco*, realizada por Kazimir Malevich, em 1915, e considerada um ícone do Suprematismo Russo. Ao repertório soma-se ainda a reflexão do filósofo francês Georges Didi-Huberman, desenvolvida no livro *O que vemos o que nos olha* (1998), sobre a presença da ideia da noite e do elemento escuro e, ainda, a obra do artista norte-americano Tony Smith.

Os materiais escolhidos para integrar o corpo das obras é elemento constitutivo determinante de conteúdos. O reconhecimento das propriedades e características físicas da matéria atuam substancialmente no processo de conceituação e formalização dos trabalhos. Materiais de origem industrial, artesanal ou orgânicos, bem como elementos imateriais foram explorados no sentido de gerar conteúdos, a fim de evidenciar suas potencialidades expressivas. No entanto, as matérias provenientes de um vasto universo nem sempre são utilizadas de acordo com suas características ou funções mais comuns. Muitas vezes a sua finalidade original é subvertida, contribuindo, assim, para a ampliação do campo de significação proposto pelas obras.

1 ESPAÇO [CO] HABITADO

Ocupar, estruturar, reordenar, cortar, habitar, deslocar, abrir, desestruturar, construir, limitar, interligar, ampliar são maneiras possíveis de se relacionar com o espaço. Operações e articulações podem gerar, transformar ou mesmo tensionar espacialidades que ora são abordadas como extensão abstrata e ilimitada, ora como áreas demarcadas, ambientes ou territórios.

O espaço como matéria, como lugar ou como extensão são questões presentes no campo de experimentação e investigação da minha produção artística, que transita pelo território do desenho, da escultura e da instalação. No percurso de seu desenvolvimento, que teve início nos anos de 1990, surgiram obras associadas ao local de sua apresentação. As relações estabelecidas entre os trabalhos e o espaço/lugar arquitetônico no qual se inserem; como transformam e como são transformados pelo seu habitat; como potencializam o seu entorno ou como são por ele potencializados são indagações que muitas vezes se instauram desde o início do processo de elaboração das obras.

No meu repertório a conexão dos trabalhos com o ambiente arquitetônico no qual se instala busca estabelecer uma ocupação crítica e experimental do espaço. Muitas vezes as operações artísticas e os processos associativos surgem a partir da correspondência da obra com o local de sua inscrição. No texto de apresentação da exposição GALPÃO EMBRA o crítico de arte Rodrigo Naves observa que “o modo de inserção de um trabalho no espaço determina em parte sua percepção”.³ Pode-se observar que uma das estratégias encontradas pela arte contemporânea, como forma de aparição, manifesta-se na interdependência das obras com o contexto de sua exposição. A correlação com o lugar – seja ele ambiente arquitetônico ou urbano, seja ele uma paisagem – possibilita múltiplas proposições artísticas.

Assim, os trabalhos desenvolvidos em diálogo com ambientes arquitetônicos são frutos da minha experiência de ser e de estar no mundo. A obra *Vão*, uma fotografia de 2,00 x 1,40m, apresenta-se como imagem fotográfica da intervenção que realizei em 2012, no Jardim Canadá Centro de Arte e Tecnologia – J.A.C.A, em Belo Horizonte.⁴ A instalação alterou o lugar no qual se inscreveu: um galpão industrial constituído por dois andares (Figura 1).

³ Texto publicado no catálogo da exposição GALPÃO EMBRA em dezembro de 1991.

⁴ A fotografia da instalação foi realizada pelo artista Pedro Motta.

Figura 1 - Júnia Penna. *Vão*, 2012.



Fonte: Fotografia Pedro Motta.

Na ocupação do espaço, um grupo de três falsas pilastras construídas com MDF foram agregadas ao conjunto de pilares de concreto, que atuam como estruturas de sustentação do patamar superior. Nas falsas colunas de cor branca, com características semelhantes aos pilares originais do local, introduzi em alturas diferenciadas uma faixa de tinta a óleo preta, com o intuito de criar supostas interrupções de modo a gerar a ilusão de descontinuidade nos elementos arquitetônicos que, *a priori*, deveriam cumprir a função de alicerce.

Um diálogo se instaura por meio das aberturas ilusórias. As tiras escuras que sugerem vazios promovem a comunicação entre as colunas fictícias e o portão de ferro preto, que ocupa toda a extensão ao fundo do galpão. Pressupõe-se cortes e interrupções, que tornam supérfluas as estruturas arquitetônicas. A suposta “descontinuidade” das pilastras estabelece uma conexão do espaço ao redor, que parece atravessar as enganosas colunas. Salpicados no espaço, os elementos aparentemente inúteis dificultam a ocupação e o deslocamento pelo interior do galpão.

Assim, a imagem fotográfica potencializa o jogo visual presente na situação construída. As noções de sustentação, funcionalidade e estabilidade foram tensionadas com o propósito de

desestabilizar a percepção do espaço. Na fotografia, o fundo do portão parece móvel. Aproxima-se do primeiro plano e nesse deslocamento funde-se com a faixa preta da coluna que ali se localiza. Em seguida, caminha para o segundo plano, misturando-se com a tira da pilastra à esquerda posicionada um pouco mais ao fundo. Recua ainda mais e confunde-se com a faixa preta da última pilastra pouco à frente do portão de ferro. Por fim, retorna para o seu lugar de origem: atrás de tudo.

O jogo visual não possui regras fixas e pode ser alterado de acordo com o olhar de cada indivíduo. Novos conteúdos podem surgir do contato com o trabalho, pois o conjunto de relações não se restringe às reflexões sobre a funcionalidade dos elementos arquitetônicos. O vazio que atravessa o trabalho – ao mesmo tempo em que permite a troca com o entorno – incorpora a ausência. Lacunas escuras podem apresentar-se como metáforas. Na fotografia o deslocamento dos planos confirma a interrupção, a descontinuidade e, por consequência, a existência de uma estabilidade precária. O olhar percorre a imagem, mas não encontra um ponto onde se fixar. Com isso, ao invés de proporcionar certezas o trabalho, propõe hesitações.

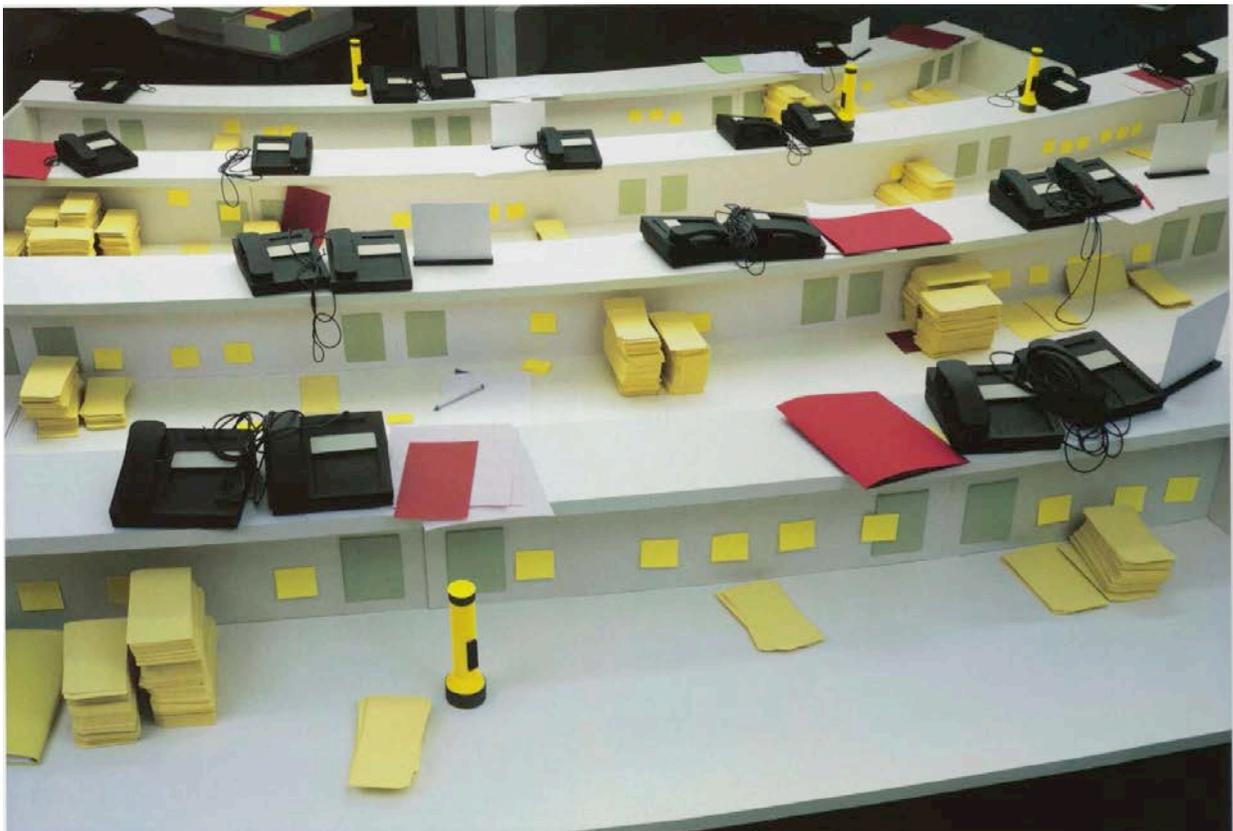
A imagem é quase asséptica. Não fosse pela existência de algumas manchas no chão – provenientes do desgaste do uso e pela presença das placas de sinalização – poderíamos estar diante de formulações modernas, com operações estéticas distantes dos acontecimentos do mundo. Além desses elementos, as frestas na grade do portão deixam transparecer a passagem do tempo no momento do anoitecer. O exterior invade sutilmente o ambiente interior. Ainda assim, poderíamos apontar uma aproximação entre a verticalidade das colunas fragmentadas por seguimentos horizontais, com as ortogonais de Mondrian. No entanto, a harmonia e o equilíbrio pretendidos pelo artista holandês cede lugar a uma instabilidade gerada pelos intervalos.

O trabalho *Vão* dialoga com um grupo de obras, em que o artista se apropria de esculturas ou arquiteturas existentes e as transforma em imagens. Entre documentações e elaborações estéticas, os trabalhos dessa natureza promovem múltiplas discussões em torno da construção poética, que se apodera de objetos ou situações tridimensionais e os transporta para a superfície plana da imagem bidimensional, de modo a gerar proposições híbridas entre escultura, arquitetura e fotografia. Pode-se dizer que são “fotos escultóricas” ou “fotos arquitetônicas”, que – apesar de negarem o volume, o peso e a escala – abordam, como observa Jessica Morgan, “o enquadramento fotográfico como escultura” (MORGAN, 2006 *apud* PEDROSA, 2006, p. 113).

Na fotografia *Vão*, a dimensão da imagem não se aproxima do tamanho real do interior

arquitetônico. De qualquer modo, o recorte fotográfico realizado pretende mencionar a amplitude do espaço e a maneira como os elementos ocupam a extensão do ambiente. O contato do espectador com a imagem não inclui a experiência física, mas o trabalho propõe experiências visuais, que podem desencadear processos associativos, indagações ou mesmo memórias do corpo no espaço. Portanto, o visitante encontra-se diante de uma situação ambígua entre imagem, instalação e arquitetura.

Figura 2 - Thomas Demand. Pool, 2001.



Fonte: [http:// www.mutualart.com/Artwork/Poll/D18E7EF2D519B679](http://www.mutualart.com/Artwork/Poll/D18E7EF2D519B679)

A operação de produzir fotografias a partir de construções tridimensionais é uma característica da obra de Thomas Demand. Para o artista o ponto de partida para a elaboração de um trabalho deriva de uma imagem; no entanto, o processo da concepção de suas obras constitui-se por três momentos.

O primeiro passo é a seleção de uma imagem proveniente do universo da mídia impressa ou digital. Em seguida, o artista reproduz o material escolhido no contexto tridimensional,

construindo estruturas de papel em tamanho real. Por fim, transforma em fotografia a realidade por ele fabricada. A referência inicial é uma imagem. Entretanto, como observa Michael Fried, “existe um sentido importante de como uma certa prática escultórica está no cerne de sua fotografia” (FRIED, 2016, p. 317). Desse modo, para o artista o processo de construção dos modelos tridimensionais é tão importante como a sua documentação. A fotografia é então desenvolvida a partir da escultura, que tem como ponto de partida uma imagem. As maquetes após registradas são descartadas e o que é exposto ao público são fotografias em grandes formatos dos ambientes de papel.

Entre os temas que atravessam as imagens selecionadas, como ponto de partida para o desenvolvimento das obras, encontram-se contextos permeados por delitos, transgressões ou mesmo crimes. Um exemplo é o trabalho *Pool*, de 2001 (Figura 2), em que Thomas reproduz em papel o centro de Operações Emergenciais em West Palm Beach, na Flórida, onde ocorreu, em 2000, a recontagem dos votos que elegeria o presidente dos Estados Unidos. Em primeira instância o artista vai no enalço da história por detrás da imagem, como também se interessa pelo fato “de que algo entrou em circulação em forma de fotografia” (DEMAND, 1999 *apud* FRIED, 2016, p. 321). De qualquer modo, suas obras “estão triplamente distantes das cenas ou objetos que elas representam” (ROXANA, 2005 *apud* FRIED, 2016, p. 318) de modo a se afastarem por completo dos mundos aos quais se referem.

Os ambientes construídos por Demand são estranhamente uniformes, silenciosos e despovoados. Austeridade, frieza, impessoalidade e a ausência da dimensão temporal são conteúdos que se anunciam nas suas fotografias. O rigor formal dos objetos e a inexistência de marcas, impressões e sinais nas estruturas conferem à imagem um aspecto asséptico. O contexto, ou melhor, o “mundo” de papel fabricado pelo artista nos coloca diante de uma construção sintética da realidade. Fried comenta que:

[...] você vê papéis espalhados sem nada escrito neles, caixas, garrafas e tubos sem logomarcas, telefones sem botões ou números; votos sem nomes ou marcas; interruptores de luz sem mecanismos de liga-desliga; acima de tudo há uma completa ausência de sinais de desgaste ou outras indicações de uso (FRIED, 2016, p. 320).

Assim, os trabalhos de Thomas referem-se a imagens de lugares e situações existentes. No entanto, o artista transforma a referência em outra realidade. Ele recria a imagem escolhida no contexto tridimensional e, em seguida, promove o retorno dos ambientes de papel para o universo bidimensional, transformando-os novamente em imagens, que se apresentam como

simplificações da realidade. Ou melhor, de uma simplificação utópica da realidade, que, por sua vez, como observa Parveen Adans, apresentam-se “como imagens [que] não podiam ser incluídas no mundo” (ADANS, 2003 *apud* FRIED, 2016, p. 321). O artista comenta ainda que:

Os arredores que eu represento são para mim algo intocado, uma construção utópica. Nenhum rastro de uso é visível nas suas superfícies, e o tempo parece ter parado. Daqui surge um estado paradoxal de indeterminação, que, é claro, por um lado se opõe à ideia de instantaneidade (tão importante no início da fotografia) mas também se opõe à real natureza da escultura (DEMAND, 2001 *apud* FRIED, 2016, p. 321).

As obras do artista apresentam-se entre o real e o ficcional, entre algo que teve origem na documentação e que se transformou em construção. De qualquer modo, os ambientes de papelão encontram-se imaculados, sem vestígios da manipulação humana para além do indício da fatura do artista, como também sem marcas que a ação do tempo imprime sobre as coisas. A grande dimensão das imagens aproxima-se da escala antropomórfica, mas ainda assim não proporciona de fato a movimentação do visitante pelo interior dos ambientes construídos. As fotografias dos continentes de papel, por sua vez, apresentam-se mediadas pelo ponto de vista do artista, pois, como ele mesmo comenta,

[...] você pode andar em torno de uma escultura quanto quiser, já com a fotografia - as minhas são muito grandes então, assim como com as esculturas, você pode andar em volta delas - você tem um [singular, para sempre fixo] momento e meu ponto de vista particular. Minha condição tirânica, por assim dizer, é que eu determino a sua visão (DEMAND, 2006 *apud* FRIED, 2016, p. 327

Figura 3 - Marcius Galan, *Imóvel/Instável*, 2011.



Fonte: <https://www.inhotim.org.br/blog/o-espaco-em-cheque/>

Figura 4 - Marcius Galan, *Sessão Diagonal*, 2009.



Fonte: <http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/marcus-galan>

A criação de situações ilusórias, que geram desconfiças, também está presente na obra do artista norte-americano Marcius Galan, radicado em São Paulo. Com simplicidade e rigor, o artista associa em seus trabalhos aspecto formal e densidade conceitual de modo a conceber obras que desafiam nossa percepção. Diante de um trabalho de Galan a impressão inicial é rapidamente substituída pela dúvida em relação ao que se apresenta à nossa frente. Muitas vezes seus trabalhos desestabilizam a ideia que temos *a priori* sobre determinado objeto ou situação espacial.

A inversão de valores pode ser vista na obra *Imóvel/Instável*, que subverte as características de um móvel ao apoiar no chão estruturas que deveriam estar penduradas (Figura 3). Nesse trabalho, os elementos leves – que em um móvel flutuariam no espaço – foram substituídos por blocos de concreto em forma de pirâmide. No ar apenas ripas de madeiras e fios de aço, que se conectam aos “pesos” depositados na superfície plana do chão.

Num primeiro olhar vislumbramos movimento, mas, rapidamente, nos damos conta de que os elementos permanecem estáticos e as estruturas “aéreas” revelam uma imobilidade desequilibrada. Os blocos de concreto, distribuídos de modo sequencial sobre o solo, diminuem gradativamente até chegar ao menor formato e, no lugar do último sólido de cimento, o artista coloca uma moeda. Ao introduzir esse elemento, Galan estabelece uma associação com a pirâmide financeira, que estrutura a sociedade atual, sugerindo assim que o capital monetário, ao invés de fluidez e mobilidade, consolida estruturas fixas.

O jogo de ilusão para o olhar também está presente na obra *Sessão Diagonal*, de 2008 (Figura 4). De modo sintético, Galan subverte o lugar de inscrição do trabalho, utilizando apenas elementos básicos, como as coordenadas arquitetônicas do espaço – parede, teto e chão – tinta, cera, madeira e luz com o intuito de construir uma situação em que a realidade encontra-se transformada.

Uma linha diagonal de madeira divide o espaço e toda a parte anterior a esse elemento é pintada de verde claro gerando um campo de cor. No primeiro contato com o trabalho, imaginamos estar diante de um ambiente separado por um vidro verde, material que é recorrente na construção civil atual para compor janelas e fachadas. No entanto, em seguida surge a dúvida: percebemos que não existe nada que nos separe do espaço detrás do suposto vidro. Do outro hipotético lado existe apenas a área delimitada pelos elementos arquitetônicos preenchida pelo ar. Logo, o que suspeitamos ver numa primeira instância não corresponde em absoluto à veracidade

da obra. Muitas vezes suas esculturas e intervenções na arquitetura subvertem a realidade, confrontando modelos representacionais e perceptivos, que estruturam nossa relação com os objetos e com o espaço ao redor.

Um campo de aproximações também pode ser estabelecido entre *Vão* e *Duplo Playground [Pavilhão Marquise]*, de Dominique Gonzalez-Foerster, apresentada na 27ª Bienal de São Paulo (Figura 5 e 6). A artista partiu da arquitetura de Oscar Niemeyer para realizar uma intervenção, que questionava a relação entre espaço expositivo e o contexto do lugar. De maneira semelhante à obra *Vão*, novas colunas foram introduzidas na extensa marquise, que liga os vários edifícios situados no Parque do Ibirapuera. Com essa atitude Dominique reproduziu e multiplicou as colunas existentes. Modificou a configuração da arquitetura moderna ao introduzir outro ritmo, divisão espacial e função dos elementos arquitetônicos. Desse modo, as novas colunas também não cumprem o papel primordial de sustentação, mas alteram nossa percepção ao instituir uma reflexão sobre o papel do observador na ressignificação do espaço, sugerindo também indagações em torno da arquitetura moderna. Os novos pilares desorganizam a constância rítmica das estruturas ao longo da extensa marquise, pois ao invés de se distribuírem de modo ordenado, agrupam-se formando um núcleo “espaço-visual”.

Figura 5 e 6 - Dominique Gonzalez-Foerster. *Duplo Playground [Pavilhão Marquise]*, 2006.



Fonte: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/27bienal>

Playground [Pavilhão Marquise], portanto, subverte a ordem característica da arquitetura moderna e instaura ambiguidades. Helena Barranha, pesquisadora portuguesa, aponta na

intervenção de Dominique a presença ambivalente entre realidade e ficção, percepção e memória.⁵ A ambiguidade é decorrente da própria natureza da construção de Niemeyer, que pode ser entendida ao mesmo tempo como espaço interior e também exterior, lugar de passagem ou permanência temporária, espaço plural ou lugar sem função específica. A ambiguidade continua: no lugar bastante frequentado e apropriado principalmente pela população jovem, a presença dos novos elementos parece em nada alterar a vivência do espaço. Para muitos a obra passa despercebida. Para outros, invisível ou mesmo indiferente. Entretanto, um grupo de pessoas que usufruem do lugar também se apropria das novas colunas introduzidas. O trabalho pressupõe, então, jogos perceptivos, que incluem a vivência física do indivíduo que frequenta o Parque do Ibirapuera.

1.1 O entorno

A aproximação entre as artes visuais e a arquitetura não acontece de modo contínuo ao longo da história. Em alguns momentos, as obras relacionam-se de modo integrado com o local no qual se inscrevem, como no período clássico, no peculiar Renascimento fiorentino, no Barroco e no início do século XX, com as vanguardas construtivas. Em outros momentos apresentam-se de modo autônomo, ocupando uma posição de destaque no espaço expositivo. A introdução da moldura e do pedestal no período renascentista, por exemplo, foi um importante agente no processo de separação entre arte e arquitetura. O acoplamento desses elementos às obras descolou, por consequência, os objetos artísticos do contexto circundante.

Os dois aparatos, moldura e pedestal, atuaram de modo a conferir autonomia e destaque para as obras, apresentando-se como elementos de transição entre estas e o local de sua apresentação. No entanto, a independência do objeto artístico em relação ao entorno, característica do período renascentista, manifesta-se no Renascimento fiorentino de modo diverso.

As esculturas realizadas por Michelangelo – para compor os túmulos da família Médici, na *Cappelle Medicee*, situada em uma parte da Basílica de San Lorenzo – encontram uma

⁵ As observações de Helena Barranha em relação à obra *Playground [Pavilhão Marquise]*, de Dominique Gonzalez, – Foerster foram retiradas do site do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. Disponível em: <<http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/programacao/1189>>. Acesso em: 05 Set.2016.

“estranha acomodação” no espaço (Figura 7). No interior da capela, os sarcófagos projetam-se da parede, mantendo-se ao mesmo tempo presos e salientes à arquitetura. Figuras alegóricas alongadas e contorcidas, como *Aurora* e *Crepúsculo* (em um dos jazigos) e *Noite* e *Dia*, no outro, quase escorregam das tampas em arco que lacram os túmulos. O equilíbrio precário dessas esculturas evidencia a força gravitacional. “Instáveis” tensionam o espaço ao seu redor. O artista norte-americano Robert Morris observou que a potência contida nessas figuras “leva a compreensão geral do volume da sala como um todo, que é semelhante a um poço.” (MORRIS, 1978 *apud* FERREIRA; CONTRIM, 2006, p. 407). Sem o abrigo protetor dos nichos, mas também sem independência em relação ao entorno, sarcófagos e estatuária integram-se ao ambiente, que se apresenta como uma “arquitetura esculpida”.

Figura 7 - Michelangelo. *Cappelle Medicee*, século XVI.



Fonte: <http://br.pinterest.com/pin/322359285819663710/>

O deslocamento do objeto artístico do entorno circundante, seja ele palácios, seja ele igrejas, por um lado colocou a obra em evidência, mas, por outro, desconstruiu a relação de pertencimento que existia entre esta e o local de sua aparição. No livro *Intenções Espaciais: A plástica exponencial da arte 1900-2000* (2012), Stéphane Huchet destacou o comentário do poeta e filósofo Paul Valéry, que, em 1923, lamentou o fato de as artes se encontrarem “órfãs de sua mãe, a arquitetura”. Huchet observa que:

...] sob o nome de museu, tratava-se da substituição dos antigos continentes da arte – o palácio, as igrejas etc., que sabiam envolver, articular, integrar entre si e consigo, organi(ci)zar as diferentes artes, sobretudo a escultura e a pintura –, por um lugar cuja função social e cultural faz coabitar produtos que perderam sua relação integrada com seu lugar de produção e inserção originário (HUCHET, 2012, p. 36).

Espaço da Arte Abstrata, projeto encomendado em 1927 pelo diretor do museu provincial, em Hanover, e o trabalho *Proum Raum*, da série de trabalhos *Proum*, são proposições que relacionam diretamente as obras com a sala de exposição, estabelecendo aproximações significativas entre o campo da arte e da arquitetura. Os dois projetos, realizados pelo artista russo El Lissitzky, reestabelecem a conexão do objeto artístico com o lugar de sua apresentação. Para o *Espaço da Arte Abstrata*, por exemplo, El Lissitzky realizou uma intervenção dinâmica no ambiente expositivo, que interferia diretamente na leitura das obras ali situadas (Figura 8).

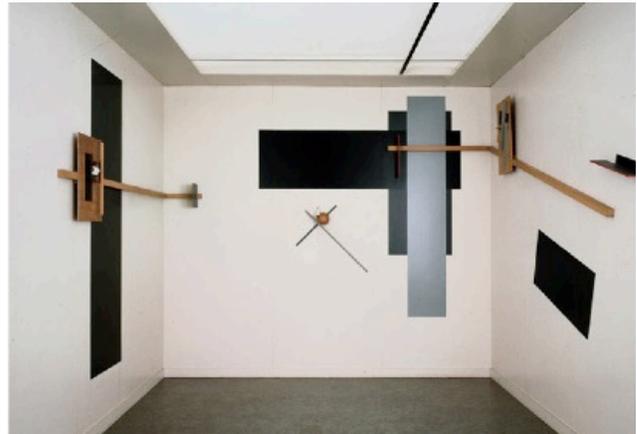
Nas paredes, do chão até o teto eram colocadas perpendicularmente, em sucessão cerrada, ripas de madeira de três centímetros de largura, pintadas de preto numa face e de branco na outra, de maneira que, dependendo da posição do espectador, os quadros pudessem ser vistos sobre fundo claro ou escuro. Em outros recortes de parede eram instalados painéis móveis, para que um quadro pudesse ser coberto quando se observava o vizinho (MAMMI, 2012, p. 77).

O dinamismo proposto na ambientação do lugar ampliava as possibilidades perceptivas dos trabalhos artísticos ali situados. Obras e espaço de exibição possuíam suas propriedades ressaltadas ou enfraquecidas de acordo com o ponto de vista do observador. A intervenção no ambiente, que não excedia a 20m², proporcionava uma mudança nas operações visuais de acordo com o deslocamento do visitante. Deslocamento esse que alterava de modo significativo a cognição das obras e do espaço expositivo delimitado pelos elementos arquitetônicos. O trabalho *Proum Raum* (Figura 9) foi apresentado numa pequena sala de solo e teto quadrados e paredes retangulares teve como propósito criar uma percurso dentro de uma caixa espacial, como também responder à definição de espaço proposta pelo artista: “Espaço = não aquilo que vemos pela porta aberta” (LISSITZKY, 1968 *apud* HUCHET, 2012, p. 59).

Figura 8 - El Lissitzky. *Espaço da Arte Abstrata*, 1927. Figura 9 - El Lissitzky. *Proum Raum*, 1927.



Fonte: <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/178819>



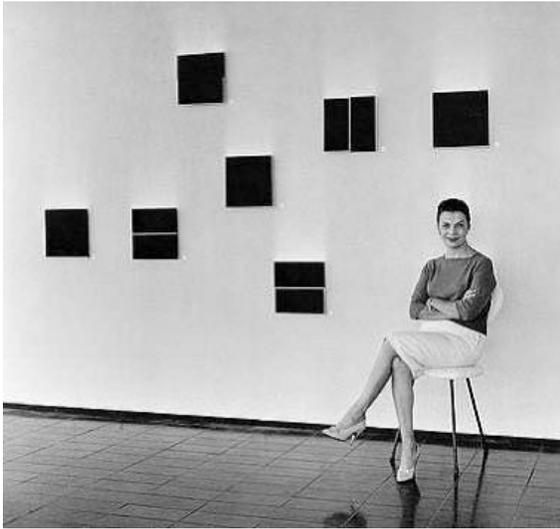
Fonte: <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/178819>

El Lissitzky declara “que o espaço não está aí somente para os olhos, não é um quadro: quer-se viver nele” (LISSITZKY, 1968 *apud* HUCHET, 2012, p. 59). Dessa forma, *Proum Raum* apresenta-se como um ambiente abstrato onde encontramos elementos dos trabalhos bidimensionais da série *Proum* transpostas para o recinto da galeria. Com essa obra o artista aponta o interesse em deslocar o lugar de contemplação habitualmente ocupado pelo espectador para uma condição em que este pudesse experimentar as operações que acontecem no interior de seus trabalhos em uma situação tridimensional. Stéphanne Huchet comenta ainda que o artista articulava “condições para romper com o espaço de apresentação artístico no qual a imagem encontrava sua legitimidade no ponto de vista distanciado que mantinha a separação entre o plano de representação e o lugar da produção da percepção” (HUCHET, 2012, p. 87).

A dinâmica espacial de *Proum Raum* pode ser relacionada às intenções artísticas mencionadas por Mondrian em seus textos teóricos nos quais indicava o desejo de diluir a pintura na arquitetura, embora esses projetos não tenham sido realizados em vida. Ainda assim, o artista transformou seu ateliê em Paris em um local onde o exercício estético acontecia na experimentação do espaço em sua totalidade. O modo como Mondrian ocupou o local de trabalho pode ser visto como um deslocamento do pensamento pictórico do artista para o ambiente tridimensional: “William de Kooning disse certa vez que ao visitar o ateliê de Mondrian era como andar dentro de um de seus quadros” (DOHERTY, 2002, p. 37).⁶

⁶ As observações de Helena Barranha em relação à obra *Playground [Pavilhão Marquise]*, de Dominique Gonzalez, – Foerster foram retiradas do site do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. Disponível em: <<http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/programacao/1189>>. Acesso em: 05 Set.2016.

Figura 10 - Lygia Clark. *Unidades (nº1 - nº7)*, 1958.



Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/lygia-clark-uma-retrospectiva-observe-interaja-participe-da-arte>

Por sua vez, a experimentação plástica da artista Lygia Clark desenvolveu-se no sentido de expressar o espaço. Ainda no início de sua carreira, Lygia realizou operações compositivas de modo a articular os elementos internos das obras com o contexto circundante a elas. Essa articulação tornou-se possível com a descoberta da “linha orgânica”, que manifesta-se na realidade física de frestas existentes na junção de duas superfícies planas. Desse modo, a substituição do traço gráfico por uma linha real, que existe em si mesma, permitiu que as estreitas aberturas atuassem na organização interna das obras e, ao mesmo tempo, estabelecessem conexões com o espaço ao redor. De maneira diversa da operação realizada por El Lissitzky, que transportou os elementos bidimensionais da série de trabalhos *Proum* para a situação tridimensional, a artista incorporou o entorno espacial em suas pinturas, pois, como ela dizia, por “entre as frestas dos planos de madeira corria o ar do mundo” (CLARK, 1958 *apud* HERKENHOFF, 1998, p. 39).

O propósito de promover a relação da obra com o ambiente circundante pode ser observado no trabalho *Unidades (nº 1 - nº 7)*, de 1958 (Figura 10). Na série, constituída por sete pinturas em preto e branco de pequenos formatos, Lygia circunda, delimita ou divide o espaço negro da superfície bidimensional, com finas linhas brancas, denominada por ela como “linha luz”. Essas estruturas lineares são sulcos “pintados de branco brilhante que aparece nos limites externos da

superfície confinando diretamente com o espaço exterior.”⁷ A presença da “linha luz”, como elemento organizador do espaço pictórico, promove um diálogo ativo com a parede na qual as obras são apresentadas. As pinturas não se encontram mais circunscritas no plano bidimensional do quadro e o elemento arquitetônico atua de modo dinâmico ao penetrar no espaço da obra. A ventura planar da artista, como comenta Paulo Herkenhoff, “ passa pela vocação arquitetural do plano na formulação poética do espaço.”⁸

Pode-se estabelecer, em certo sentido, uma relação entre *Unidades (nº1 - nº7)* (Figura 10) e o trabalho *Vão*, pois ambas propostas articulam a conexão do espaço contido no interior das obras com o ambiente circundante. Nas duas proposições a interpenetração espacial ocorre de maneira sintética por meio de estruturas que operam com redução da cor: preto e branco. Na proposição de Lygia a articulação que promove a ruptura dos limites do suporte pictórico, de modo a incorporar o espaço ao redor, ocorre no plano. Já o trabalho *Vão* (Figura 1), como mencionado anteriormente, promove um jogo visual que envolve a superfície bidimensional do portão preto situado no fundo do galpão e as falsas colunas, que foram introduzidas no ambiente. A inserção de supostas aberturas, isto é, de faixas pretas nas estruturas brancas teve como intuito sugerir o atravessamento do espaço e com isso promover uma troca dinâmica entre a obra e o lugar no qual se inscreve.

Stéphane Huchet, ao observar a concatenação entre as obras e o lugar de sua inserção, aponta que a busca “de um lugar próprio” presente na arte atual criou “a obrigatoriedade para produtores de artefatos, artistas, arquitetos, a repensar novas modalidades possíveis de uma reaproximação e reintegração bem-sucedida entre arte e arquitetura (...)” (HUCHET, 2012, p. 89). Nesse sentido Lorenzo Mammi aponta que o local no qual um trabalho será apresentado atua não como um espaço abstrato, mas como um dos elementos constituintes do processo de conceituação e elaboração dos trabalhos plásticos. Na sua ótica, o “significado parece ter

⁷ O comentário da artista foi retirado do catálogo da exposição Lygia Clark organizada e produzida pela Fundació Tàpies, em Barcelona, aberta ao público entre 21 de outubro a 21 de dezembro de 1997. A mostra também foi apresentada no MAC, Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, entre 16 de janeiro e 12 de abril de 1998; na Fundação Serralves, no Porto entre 30 de abril e 28 de junho de 1998; na Société des Expositions du Palais de Beaux-Arts, em Bruxelas, de 24 de julho a 27 de setembro de 1998; e no Paço Imperial do Rio de Janeiro, de 8 de dezembro a 28 de fevereiro de 1999. O comentário citado foi publicado originalmente na matéria de jornal *Lygia Clark busca na pintura a expressão do próprio espaço*, publicado na Folha da Manhã, em 27 de setembro de 1958, São Paulo.

⁸ O comentário do crítico Paulo Herkenhoff foi retirado do texto *Lygia Clark*, publicado no catálogo da exposição Lygia Clark organizada pela Fundació Tàpies em 1998.

deslocado do interior da obra para a superfície dela, ou melhor, para o limiar que a separa o mundo” (MAMMI, 2012, p. 57).

Obras como *1200 sacos de carvão e Milhas de Fios* (Figuras 11), de Marcel Duchamp apresentam-se como intervenções no espaço expositivo que não só ativaram o ambiente como também tensionaram a produção artística da época e modo de sua exibição. Em *1200 sacos de carvão*, Duchamp utilizou pela primeira vez todo o espaço do recinto da galeria. Além de ocupar o ambiente, o artista subverteu as funções dos elementos arquitetônicos ao pendurar 1200 sacos de carvão no teto e colocar um fogareiro no chão, transformando-o, ao que parece num lustre. “Com esta intervenção foi a primeira vez que um artista subsumiu a galeria inteira em uma única intervenção – e o fez quando ela estava lotada de outras obras.” (O’DOTHERTY, 2002, p.75)

Ocupar o ambiente de modo a envolver por completo o visitante no interior do trabalho é a tônica da *Merzbau*, (1923-1937) de Kurt Schwitters (Figura 12). O envolvimento do espectador proposto pelo artista reverbera nos *environments* desenvolvidos anos de 1960 que na perspectiva do artista norte-americano Alan Kaprow os *environments* seriam os ancestrais “promissores e radicais da instalação”. Kaprow considera a instalação⁹ um “arranjo hierárquico e familiar de partes para o conjunto, no qual objetos, acentuados ou não, são situados em favor de um focus óptico contra a parede ou o chão de exibição” (KAPROW, 1991 *apud* HUCHET, 2006, p. 76). Para o artista, enquanto a instalação é cenográfica e intelectual, os *environments*, de maneira mais ampla, incluem o movimento corpóreo e tátil do sujeito em contato com as obras.

Na atualidade, as instalações muitas vezes estabelecem interlocuções apenas entre seus elementos componentes e, por consequência, neutralizam os espaços no qual se inscrevem. O sentido das obras encontra-se alojado no interior das possíveis relações que estas suscitam. Stéphane Huchet comenta que, na visão do crítico francês Régis Durand, “a instalação é um dispositivo que é um mundo e pretende ser um mundo enquanto tal, isto é, um conjunto que provoca uma cisura, um corte em relação ao resto (do mundo)” (HUCHET, 2006 *apud* NAVARRO; FRANCA, 2006 p. 112). As proposições artísticas com essa característica distanciam-se dos *environments* como das obras *site-specific*, que despontam no final dos anos de 1960.

⁹ O termo “instalação” tem origem bastante imprecisa. Em um primeiro momento era utilizado na América do Norte em legendas de fotografias de obras publicadas em catálogos ou livros e referia-se à vista geral de uma exposição: *Installation View*. A artista plástica Fernanda Junqueira, no texto *Sobre o Conceito de Instalação*, publicado na Revista Gávea 14, investiga a origem da palavra instalação. No artigo ela comenta que, apesar das pesquisas realizadas, não encontrou dados suficientes para localizar precisamente a origem do termo.

Figura 11 - Marcel Duchamp. *1200 sacos de carvão*, 1927.

Figura 12 - Kurt Schwitters. *Merzbau*, 1920/1937.



Fonte: <https://www.pinterest.com/pin>

<https://www.atlasobscura.com/articles/lost-wonders-merzbau>

No seu primeiro modo de apresentação, as obras *site-specific* são orientadas com o propósito de estabelecer diálogos indissociáveis, com o local no qual se inscrevem, e apresentam-se de modo a estabelecer conexões com as características topológicas ou coordenadas físicas do lugar. A apreensão do sentido ocorre por via de uma experiência fenomenológica: o sujeito em contato direto com as obras no local de sua apresentação. Uma experiência que leva em conta o olhar para o contexto espacial em uma duração temporal. Desse modo, com as proposições de *site-specific*¹⁰, o significado das obras tornam-se transitórios e dependentes da vivência do visitante e o espaço deixa de ser um lugar neutro e disponível para receber obras de qualquer natureza.¹¹

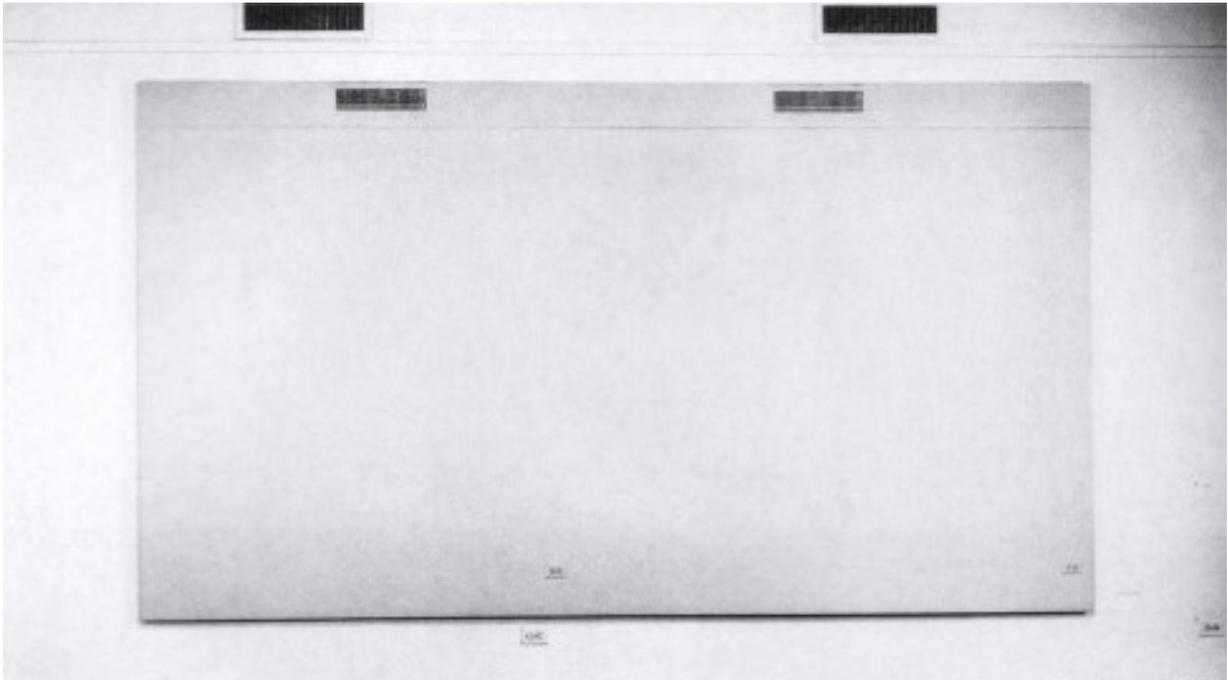
A relação imanente entre a obra e o ambiente expositivo pode ser observada, na mostra que o artista norte-americano William Anastasi apresentou em 1965, na galeria Dawn, de Nova

¹⁰ O artista Rubens Mano, no texto *A Condição do lugar no site*, problematiza as obras relacionadas ao site ao observar que muitas vezes os trabalhos se inscrevem no ambiente sem operar reflexões contundentes às práticas artísticas da modernidade. Mesmo “críticas aos conteúdos modernos impregnados nos espaços reservados aos projetos, a incorporação do local ao corpo do trabalho somente estendia o idealismo da arte ao seu contexto espacial” (MANO, 2006, p. 116).

¹¹ Dentro do contexto do *site-specific* encontra-se uma distinção entre o modelo assimilativo – “no qual o trabalho de arte é articulado na direção de uma integração ao ambiente existente, produzindo espaço unificado, ‘harmonioso’ de totalidade e coesão – e modelo intervencionista, em que o trabalho de arte funciona como intervenção crítica na ordem existente do local” (DEUTSCHE, 1988 *apud* KNOWN, 2009, p. 184).

York. Para a exposição o artista propôs uma relação literal entre obra e parede na qual se localiza. Para a mostra o artista fotografou a galeria vazia, realizou anotações de todas as dimensões das coordenadas arquitetônicas do ambiente, incluindo todos os elementos existentes no lugar, inclusive, as tomadas elétricas. Com os dados coletados realizou uma serigrafia, com medidas pouco menor que a parede da galeria na qual foi pendurada (Figura 13).

Figura 13 - Willian Anastasi, 1965.



Fonte: <http://www.artnet.com/artists/william-anastasi/4>

Brian O’Doherty observa que a atitude do artista – cobrir a parede com a sua própria imagem – estabeleceu um diálogo crucial com a superfície mural que abrigava as obras modernas. No seu olhar a exposição teve um efeito secundário, pois quando “os quadros foram retirados, a parede tornou-se um espaço pré-fabricado, alterando assim, todas as exposições nesse recinto daí em diante” (O’DOHERTY, 2002, p. 29).

O potencial crítico dos trabalhos, que tem o *site* como referência, amplia-se ainda mais nas últimas décadas e volta a sua atenção para questões latentes, que atravessam a sociedade atual. O interesse em refletir sobre os acontecimentos do mundo confluiu numa busca por novos espaços para inserção das obras e os artistas lançaram mão de lugares não explorados anteriormente pelo território das artes. Nos últimos trinta anos a crítica institucional desloca-se

para uma crítica cultural, com intervenções que tendem a problematizar o site ou discursos existentes na sociedade.

Miwon Kwon denomina como *siteoriented* um grupo de obras produzidos na atualidade. Kwon destaca que as práticas de *site-specific* na contemporaneidade tendem a um engajamento em contextos sociais e muitas vezes apontam, discutem ou reconfiguram questões que urgem na sociedade atual. A produção que transita por esse território tende a esgarçar os limites entre o campo da arte e da cultura, distanciando-se das especificidades da linguagem plástica. Os conteúdos estéticos, assim, deixam de ser uma preocupação central e a ampliação da noção *site-specific*, nas últimas décadas, fez com que os trabalhos orientados para o lugar não mais coincidisse necessariamente com a sua localização física.

É comum encontrarmos obras que articulam de modo simultâneo diversificados sites. Miwon Kwon comenta que:

[...] além dessa expansão dual da arte na cultura, que obviamente diversifica o *site*, a característica marcante da arte *siteoriented* hoje é a forma como tanto a relação do trabalho de arte com a localização em si (como *site*) como as condições sociais da moldura institucional (como *site*) são subordinadas a um *site* determinado discursivamente que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural. Além disso, diferente dos modelos anteriores, esse *site* não é definido como pré-condição, mas antes é gerado pelo trabalho (frequentemente como “conteúdo”), e então comprovado mediante sua convergência com uma formação discursiva existente (KWON, 2009, p. 171).

Assim, a expansão da arte na cultura pode ser entendida como uma ampliação do seu espaço de atuação. Nesse sentido, podemos aproximá-la do pensamento de autores, como Pierre Bourdieu ou Homi Bhabha, que concebem o espaço como uma construção cultural e definem a cultura como um campo onde se desenvolvem inúmeras relações espaciais. Rubens Mano destaca ainda a necessidade de olharmos para a materialidade ou “dimensão espacial” dos aspectos culturais. Aspectos esses que atravessam a produção da arte atual e buscam um engajamento com questões que envolvem diretamente a esfera da vida (MANO, 2006).

1.2 Compartimento

O traçado de Belo Horizonte, cidade projetada pelo engenheiro Arão Reis no final do século XIX, pautou-se na construção racional do espaço urbano de ordem positivista. Construída com o propósito de ser a nova capital de Minas Gerais, Belo Horizonte foi concebida com base no pensamento moderno, cujo plano urbanístico afastava a imagem de “irracionalidade” e “desordem” relacionada ao espaço colonial da antiga capital do Estado. O seu desenho teve como modelo as cidades modernas americanas e europeias do século XIX.

O antigo arraial De Curral Del Rei, envolvido pelas montanhas da Serra do Curral, foi praticamente demolido para dar lugar à nova cidade. Partindo do princípio moderno da tábula rasa o projeto para a construção de Belo Horizonte dividia o espaço em três zonas principais: uma área central urbana, que se conformava nos limites da Avenida do Contorno, planejada para abrigar o sistema burocrático e administrativo e local de residência para os funcionários públicos; uma área suburbana ao redor do centro administrativo, destinado a chácaras e sítios; e, no entorno, uma área com características rurais e agrícolas, apresentando-se como um cinturão verde que envolveria a cidade.

Diante do aumento populacional e do crescimento desordenado, os limites estabelecidos *a priori* foram sendo gradativamente rompidos. Porém, é válido acrescentar que, desde o início, o plano de distribuição espacial da cidade apresentou-se como um modelo de segregação da população. O planejamento urbano da região central, onde residiam pessoas com boas condições financeiras, era melhor definido e executado, proporcionando assim uma qualidade de vida superior em relação aos bairros periféricos.

A minha biografia está intimamente relacionada ao processo de construção e transformação da cidade. Meu bisavô paterno, em meados de 1860, transferiu-se para o antigo arraial de Curral Del Rei para trabalhar na Comissão Construtora de Belo Horizonte. Com sua família fixou-se no local destinado pelo plano urbanístico de Arão Reis para a situar a região das chácaras. Ali parte da família permanece até hoje. No início da nova capital os amplos sítios remontavam à vida rural, com base na agricultura de subsistência.

O processo de especulação imobiliária foi desencadeado ainda com a cidade em formação, no final dos anos de 1920. As primeiras manifestações concentraram-se no loteamento, pelas

próprias instâncias governamentais, das antigas chácaras localizadas para além da Avenida do Contorno. Instâncias essas que também doaram ou vendaram a preços irrisórios um terreno na área urbana e outro na periferia para que os antigos funcionários, recém-transferidos de Ouro Preto, pudessem se instalar na cidade.

Essa atitude do governo promoveu o início das negociações, que comercializavam pequenos “pedaços de terra”. Nesse contexto:

Houve um momento em que começa a intensificar-se a especulação imobiliária em Belo Horizonte. Talvez possamos situá-lo, segundo depoimentos idôneos, no fim da década de 20. A expansão da cidade dentro da antiga Zona Urbana foi-se fazendo de acordo com o traçado rígido que planejara a Comissão Construtora; foi-se fazendo com maior ou menor intensidade no centro e nos bairros nos limites da Avenida do Contorno. (...). Mas para além da Avenida do Contorno, a ocupação se deu tumultuadamente. Lotearam antigas chácaras. Abriram-se muitas ruas (DIAS, 1996, p. 104).

O desejo de modernidade foi um importante fator simbólico, que contribuiu para a expansão do mercado imobiliário em Belo Horizonte. Gradativamente as casas e construções originais do velho arraial, que sobreviveram ao processo de implantação da nova capital, foram sendo substituídas.

No final dos anos de 1930 a cidade já contava com sete edifícios de dez ou mais pavimentos. A década de 1940, com Juscelino Kubitschek à frente da prefeitura, foi marcada pela intensificação da construção dos arranha-céus e pela ampliação do processo de modernização da cidade. As linhas retas dessas novas edificações evidenciavam a assimilação da influência do vocabulário moderno influenciado pela arquitetura modernista europeia. Os primeiros edifícios construídos na região central destinavam-se ao uso comercial ou eram utilizados para abrigar serviços. Em seguida, surgiram ocupações mistas, com comércio, serviços e também moradia.

Entre os anos de 1951 e 1960 a aceitação, por parte da população, do novo modo moderno de habitar intensificou a construção de edificações destinadas exclusivamente ao uso residencial. Os novos prédios de apartamentos espalharam-se pelos bairros residenciais em virtude da implantação da Lei de Uso e Ocupação do Solo de Belo Horizonte, em 1976. Lei que permitiu, sem restrições, a verticalização de áreas fora da região central da cidade, processo esse que se apresenta nos tempos atuais de modo cada vez mais voraz.

Foi na região destinada às chácaras – já fracionadas pela divisão e venda de terras, situada ao redor da Avenida do Contorno –, que vivi desde a infância em meados dos anos de 1960 até o final de minha juventude e experimentei o espaço em sua amplitude. Na maior parte do tempo, a

vida desenrolava-se no território a céu aberto. Nos quintais, nas ruas da redondeza, nos amplos pátios da escola primária e no clube do bairro, despedia-se grande parte do dia.

Os limites pareciam distantes e as fronteiras eram estabelecidas apenas pela Serra do Curral que rodeava a cidade. A experiência cotidiana do espaço era vivenciada de modo generoso, fosse na amplitude dos ambientes arquitetônicos do interior das casas, fosse na extensão dos terreiros. Portanto, ao longo da minha vida presenciei a transformação da cidade. Transformação essa que se intensificou a partir dos anos de 1980 e desencadeou um processo de encolhimento dos espaços destinados à habitação, modificando a minha experiência de vivenciar o espaço urbano como também a relação com o ambiente doméstico.

A arquitetura como construção de espaços para abrigar a vida está diretamente relacionada ao trabalho *Compartimento*, que realizei em 2006 (Figuras 14, 15, 16, 17 e 18). Viver em um apartamento de aproximadamente 60m², um espaço reduzido se comparado a outros lugares onde morei ao longo da vida, transformou o meu cotidiano. A necessidade de habituar-me à nova condição espacial desencadeou um processo reflexivo em torno das condições de habitação e as questões relacionadas à espacialidade das obras, que permeiam a minha produção desde o início, aproximaram-se do pensamento arquitetônico relacionado à construção de moradias. Abrigar-se constitui uma necessidade básica da vida humana e a arquitetura, ao definir ambientes para habitarmos, interfere pontualmente na dinâmica de nossas vidas.

Compartimento, um objeto escultórico de 2,20 x 2,85 x 2,42m, é estruturado por três volumes articulados entre si, aparentemente sólidos e fechados, com medidas diferenciadas: um corredor de acesso e dois recintos encerram em seu interior espacialidades distintas. A princípio o trabalho se instala no espaço expositivo como matéria densa, sugerindo a ideia de peso. Em três dos quatro ângulos de visão, os blocos escultóricos insinuam uma presença compacta no ambiente. No entanto, a abertura em uma de suas laterais convida o visitante ao interior da obra – um espaço delimitado por paredes ora leves e precárias, ora sólidas e estáveis. Tal como em *Vão* o trabalho propõe um jogo perceptivo. As áreas interiores não correspondem às dimensões externas do objeto tridimensional e se imaginarmos que existem vazios espaciais, na parte interna do trabalho, possivelmente imaginaríamos que eles seriam mais amplos do que na realidade são: estreitos recintos escuros que comportam apenas uma ou duas pessoas.

Os volumes, articulados entre si, conformam em seu interior espacialidades que se aproximam da configuração de cômodos existentes em uma casa. Nesse caso, ambientes

desabitados e sem objetos e estreitos “cômodos” delimitados por paredes de MDF (Fibra de Média Densidade). No entanto, a concepção de funcionalidade atrelada à arte de projetar ambientes para abrigar os diferentes tipos das atividades humanas encontra-se em *Compartimento* apartada. De qualquer modo, a organização, a maneira como áreas internas são divididas e a dimensão dos ambientes geram estruturas espaciais, que foram construídas com o intuito de remeter a locais destinados à moradia. Uma moradia precária e comprimida. O trabalho apresenta-se, então, como um volume escultórico atravessado por questões arquitetônicas que pode suscitar, por meio da experiência do visitante, indagações em torno da condição da habitação na sociedade atual.

Figuras 14 - Júnia Penna. *Compartimento*, 2006.



Fonte: Fotografia Pedro Motta.

Bruno Zevi, teórico italiano, aproxima a arquitetura da arte ao defini-la “como um vocabulário tridimensional que inclui o homem”, relacionando-a também com “uma grande escultura escavada” em que o indivíduo pode ocupar, desenvolver atividades diversas e se movimentar pelos espaços internos (ZEVI, 1998 *apud* WISNIK, 2012, p. 30). Logo, a

possibilidade de vivenciar os espaços interiores de *Compartimento* tangencia a experiência espacial da arquitetura que para Zevi está relacionada “menos ao sólido do que ao vazio, o espaço interior, aquele que não pode ser representado de nenhuma forma que não seja da experiência direta do corpo no espaço” (WISNIK, 2012, p. 30). A arquitetura é então, para o teórico, uma potencialização do espaço enquanto vacuidade. Algo que não se manifesta como um elemento compacto; por isso, a sua difícil percepção. Pode-se dizer que a vacuidade do espaço na área interna do trabalho é apreendido pelo confinado pelos limites impostos pelas “paredes”.

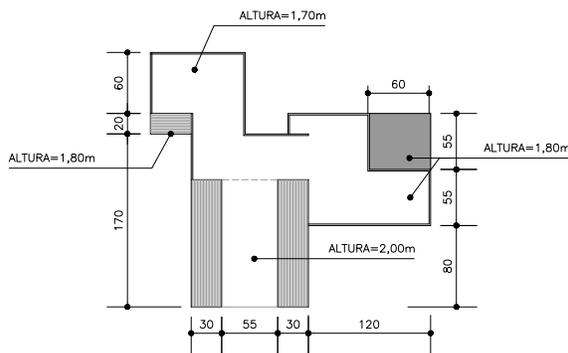
O trabalho instala-se no ambiente expositivo de maneira afirmativa. Ocupa o espaço de modo a evidenciar a presença de seus volumes. No entanto, as relações e indagações presentes em *Compartimento* parecem ser consolidadas no percurso do visitante pelo interior dos recintos. O encontro do indivíduo com as áreas vagas, além de subjetividades, sugere que o corpo em movimento se encontre em primeira instância em relação a algo: o espaço. É por meio da experiência corpórea que o visitante toma consciência da realidade espacial no qual se encontra. Uma realidade a princípio impalpável e definida pela presença de “elementos arquitetônicos”, que atuam como divisores e delimitadores de lugares.

O jogo de cheios e vazios, a alternância entre estabilidade e precariedade, leveza e peso intensifica os processos associativos que podem surgir no contato com o trabalho. Nesse caso, tanto os espaços vagos como os volumes apresentam-se como elementos significantes. A aparente solidez dos blocos escultóricos concretiza-se em determinados momentos. O corredor, que permite o acesso ao interior, é estruturado por duas “paredes” maciças construídas com tiras de MDF, aglomeradas e sobrepostas umas sobre as outras, de modo a conferir densidade ao corpo dos “elementos arquitetônicos”. Essas estruturas compactas também são encontradas na área interna. No entanto, o aspecto maciço dos elementos não provém de um único volume, tal como na escultura tradicional. A solidez das “paredes” é gerada pela ação de justapor pedaços de materiais planos, que acoplados confere corpulência às estruturas.

As diferentes matérias e procedimentos construtivos apontam contradições. As placas leves de MDF que delimitam os espaços apontam a existência de uma estrutura precária. Já as paredes e os volumes compactos agregam estabilidade e solidez. O contraste entre os elementos se instaura de imediato. O estreito corredor, que permite o acesso às áreas internas construídas com “paredes” maciças, desemboca em um ambiente delimitado por divisórias frágeis. Uma vez no espaço interno o visitante encontra-se confinado num recinto com pouca ou quase nenhuma

luminosidade e, ao se dirigir para um segundo ambiente, com dimensões menores e ainda mais escuro, depara-se novamente com um volume sólido em meio a instáveis placas de MDF. As áreas internas no trabalho foram construídas com o intuito de gerar uma situação espacial dicotômica que ora envolve o espectador, sugerindo condição estável, ora o circunscreve de modo precário e frágil.

Figura 15 - Planta do trabalho.



Fonte: O autor, 2006.

Figura 16 - Júnia Penna. *Compartmento*, 2006.



Fonte: Fotografia Eduardo Eckenfels Motta.

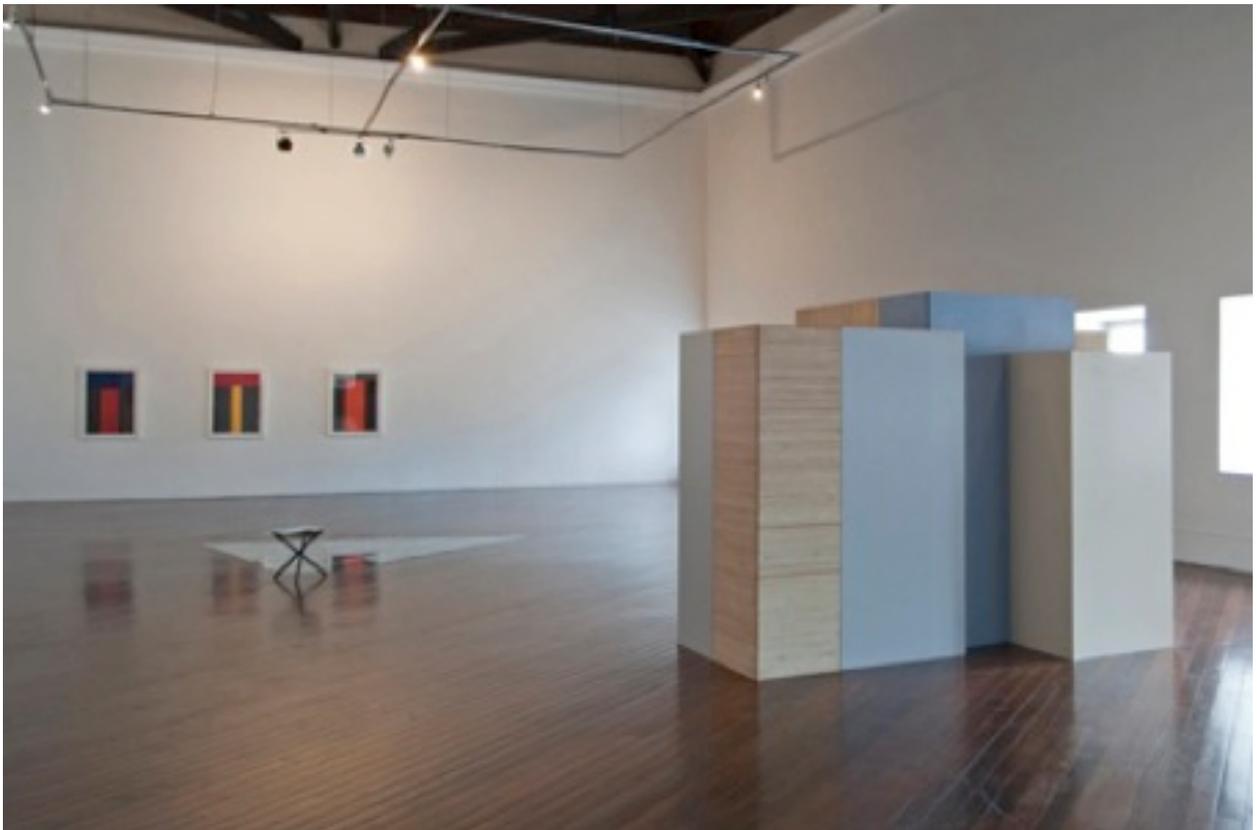
Figura 17 - Júnia Penna. *Compartmento*, 2006.



Fonte: Fotografia Pedro Motta.

A aparência externa da obra promove uma inversão das concepções que temos sobre as noções de interior e exterior relativas às construções arquitetônicas. De um modo geral a fórmica acoplada às placas de MDF, presente tanto no interior como no exterior de *Compartimento*, é comumente utilizadas para revestir móveis e paredes internas. As características da matéria conferem praticidade para a realização de tarefas domésticas, facilitando a higienização de mobílias e recintos. No trabalho, o azul, o cinza claro e o amarelo esmaecido das fórmicas remetem a cores empregadas em azulejos, que recobrem paredes de cozinhas, banheiros e áreas de serviços. Desse modo, aspectos característicos de ambientes interiores são transpostos para as faces externas da obra, promovendo uma inversão da ideia que temos *a priori* das noções de interioridade e exterioridade presentes em construções arquitetônicas.

Fonte: Fotografia Pedro Motta.



Figuras 18 - Júnia Penna. *Compartimento*, 2006.

A gramática modernista insinua-se em *Compartimento* pela incorporação do vocabulário geométrico, com sua racionalidade e desejo de ordem. O trabalho é, na maior parte, formado por lâminas de MDF que se encaixam, remetendo à estruturas modulares, que possibilitam praticidade

e rapidez na construção. Pode-se dizer que o objeto escultórico lembra os pequenos “caixotes habitacionais”, recorrentes nas periferias americanas do Pós-guerra e que se espalharam pelas cidades do Terceiro Mundo como construções padronizadas e desprovidas de alma. Um tipo de construção de moradias fruto do desenvolvimento de um processo de especulação imobiliária, que visa lucro e quantidade e não qualidade e eficiência utilitária.

O aspecto fechado e escuro dos ambientes interiores de *Compartimento*, enclausurados por “paredes”, “tetos” e pelo próprio “chão” do espaço expositivo – em que a luz penetra apenas pela abertura do corredor de entrada ou pela existência de uma minúscula janela de vidro situada em um dos recintos – separa de modo categórico a área interna do trabalho e o ambiente no qual se situa. Separação essa que promove um distanciamento entre a proposição artística e o projeto da arquitetura moderna, que visava a integração entre o interior das moradias e o ambiente externo circundante, numa continuidade do espaço que muitas vezes se manifestava pela presença marcante de paredes e janelas de vidro.

Assim, nesse trabalho, a clareza das linhas arquitetônicas, a aparente ordem em que tudo parece estar nos seus devidos lugares em contraposição aos espaços estreitos e escuros apontam uma situação de confinamento e opressão. A referência à arquitetura moderna apresenta-se em *Compartimento* como algo já diluído. Talvez mencione a dissolução de projeto moderno “cujo sonhos democráticos naufragaram na progressiva aproximação com as elites sociais políticas e econômicas.” (VISCONTI, 2014, p. 21).

Os materiais utilizados para estruturar a obra são de origem industrial. A fórmica, o MDF e o vidro conferem assepsia e limpeza. A aparência “bem acabada” aponta o “gosto” padronizado da classe média. Os volumes constituídos por tiras de MDF sobrepostas foram sistematicamente lixados de modo a não deixar os rastros da execução, afastando qualquer sugestão de aspectos rudimentares. Rigor e precisão se alternam simultaneamente à fragilidade e inexatidão. De qualquer modo, a presença dos blocos maciços instaura dúvidas: de onde surge o interesse em introduzir estruturas sólidas e pesadas diante de uma arquitetura que vem, ao longo do século XX, reduzindo progressivamente a substância material das construções? Qual seria o sentido da presença desses elementos compactos em face a uma arquitetura que, na atualidade, manifesta-se cada vez mais como desmontável e portátil, em que a matéria, como observa Tschumi, “difícilmente entra na substância das paredes, que foram reduzidas a placas de gesso ou de vidro” (WISNIK, 2012, p. 62).

Compartimento convoca o visitante a deslocar-se pelos vazios espaciais e por meio da sua experiência torna-se possível agregar novos sentidos ao trabalho. A vivência corpórea do indivíduo que percorre os interiores vagos pode suscitar memórias, como também pode, por instantes, promover a impressão de aconchego e proteção. Adolfo Vásquez Rocca observa, a partir da teoria das *Esferas* desenvolvida pelo filósofo Sloterdijk, que desde a

[...] primeira esfera na qual estamos imersos, ‘enclausurados na mãe’, todos os espaços da vida humana são senão reminiscências dessa caverna original que sempre fará falta na memória do sujeito. Pertence ao drama da vida a ideia de sempre abandonar espaços nos quais o ser encontra-se imerso e seguro (...) (ROCCA, 2012, p.72, tradução nossa).¹²

Portanto, uma vez dentro do trabalho, quanto mais tempo se permanece na sua área interna mais a sensação de conforto se esvai. Ao invés de acolhimento e refúgio os espaços escuros foram construídos com o propósito de confinar e oprimir o sujeito, apresentando poucas possibilidades de escape. Com as condições de visibilidade e de audição reduzidas intensificam-se as relações no interior da obra. Sem perspectiva de expansão, a possibilidade é o retorno.

É importante ressaltar que o indivíduo que experimenta o trabalho não é apenas um corpo preenchido que se separa do fora, o exterior. O seu corpo é o próprio fato integrado ao “horizonte do acontecimento” (ROCCA, 2012, p. 59). E os corpos que vivenciam as relações espaciais são, como observa o filósofo francês Jean-luc Nancy, no livro *Corpus*, corpos que pesam e ocupam não sendo apenas “um ‘cheio’, um lugar preenchido (o espaço está preenchido por todo o lado)”: são “lugares da existência, e não há existência sem aí, sem um ‘aqui’, ‘eis’, para o isto” (NANCY, 2001, p. 15).

Na esfera do acontecimento, o corpo é um lugar que se abre e que se expande ou, como prefere Nancy, se “espaça” para a ocorrência do fato: existir, deslocar, pensar, sofrer, fruir. No ato de perceber e apreender a si mesmo, como também o seu entorno, o sujeito e seu corpo vivenciam relações que podem ser experimentadas pelo seu espaçamento. O corpo movimenta-se, percorre, avança, retorna, abaixa, levanta e locomove o lugar de sua existência no mundo que o rodeia. “Nós não podemos deixar de pensar, nem experimentar que nos destinamos ao lugar”

¹² O texto em língua estrangeira é: “Desde la primera esfera en la que estamos inmersos, con “la clausura en la madre”, todos los espacios de vida humanos no son sino reminiscencias de esa caverna original siempre añorada de la primera esfera humana. El filósofo comienza así su relato desde la primera esfera en que estamos inmersos, con la “clausura de la madre”. Pertenece al drama de la vida el que siempre haya que abandonar espacios animados, en los que uno está inmerso y seguro, (...).

(NANCY, 2001, p. 39). Desse modo, *Compartimento* propõe uma experiência que reporta aos corpos que se “espaçam” em seus “lugares-habitação”.

O corpo que experimenta o trabalho é um corpo que vê, ouve, fala, que é tátil. É um corpo que, de acordo com Maurice Merleau-Ponty, não é apenas um receptáculo para a alma e para a consciência. É um corpo que na sua fenomenologia oferece instrumentos para que a consciência apreenda os acontecimentos e realize reflexões. Em seu livro *Fenomenologia da Percepção*, o filósofo desenvolve a ideia de que:

[...] nós não somos uma consciência cognitiva pura. Nós somos uma consciência encarnada num corpo. O nosso corpo não é um objeto tal como descrito pela ciência, mas é um corpo humano, isto é habitado e animado por uma consciência. Não somos pensamento puro porque somos um corpo, mas não somos uma coisa porque somos uma consciência.¹³

Portanto, para Merleau Ponty nós somos seres temporais. Temos consciência do nascimento e da morte, construímos a história. Somos seres espaciais, pois para nós o mundo é feito de lugares: caminhos, cidades, campos, mares, montanhas, céu e terra. Um mundo espacial feito de dimensões: perto-longe, grande-pequeno, maior-menor. Perceber, então, as dimensões de *Compartimento* reside, em grande parte, a apreensão de sua proposição.

No processo de percepção da espacialidade do trabalho pode-se apreender aspectos objetivos como também projetar subjetividades. As relações contidas no objeto artístico surgem do contato físico do espectador, que experimenta a obra no ato de sua fruição, absorvendo assim a realidade espacial na qual se encontra. A conexão entre a presença da obra e do sujeito que a vivencia é decorrente, em grande parte, das relações plásticas do movimento minimalista, que contribuíram para o desenvolvimento de uma nova concepção do espaço. A relação proposta pelo objeto minimalista “resulta em uma topografia em que residem e se entrelaçam todas as presenças: a obra, o espaço, o sujeito, o tempo” (CASTILHO, 2008, p. 158).

Ao adentrar no espaço interno de *Compartimento*, o espectador depara-se com limites precisos. O indivíduo confinado experimenta uma situação que pode desencadear processos associativos, que o conduzem à sua própria interioridade. Sem saída, a não ser abandonar o lugar no qual se encontra, o visitante vê-se confrontado com a sua própria condição humana. A amplitude do sentido da visão é sumariamente interrompida pelo anteparo das “paredes”. Sem

¹³ A citação do filósofo Maurice Merleau-Ponty foi transcrita a partir da palestra da filósofa Marilena Chauí, *A contração do tempo e o espaço do espetáculo*, promovida pelo CPFLCultura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X5d1TBpXrq0>>. Acesso em: 12 Nov.2016.

condição de estender o olhar, o sujeito encontra como possibilidade enxergar a sua própria interioridade. O artista Marcos Coelho Benjamim comentou, certa vez em contato com o trabalho, que: “tentou, tentou correr de si mesmo, mas não foi possível”.¹⁴

Figura 19 e 20 - Lygia Clark, *Túnel*, 1973.



Fonte: <https://www.pinterest.ca/pin/484911084860379531/>

O desconforto decorrente da vivência de *Compartimento* possibilita a associação com alguns aspectos da obra *Túnel*, de 1973, da artista Lygia Clark (Figuras 19 e 20). Na proposição da artista os participantes percorrem, ou melhor, se arrastam pelo interior de um estreito tubo de tecido, que adere ao corpo, medindo 50m de comprimento. A experiência remonta ao momento do nascimento em que deixamos “a caverna original”, no interior do útero materno, para tomar parte mundo. Ao longo do trajeto não se experimenta, de modo algum, a sensação de aconchego. Na vivência da proposição artística, caso algum participante venha a se sentir oprimido, outras pessoas também envolvidas na experiência e que ajudam no trajeto realizam cortes no tecido, reestabelecendo o contato do indivíduo com o mundo ao redor.

Em depoimento, o crítico Tiago Mesquita comenta que, ao atravessar o túnel, não encontrou a menor dimensão de ternura ou conforto. Ao invés disso, a vivência o fez compreender a obra como uma proposição que leva à “consciência de se estar só, de enfrentar só, de se descobrir no mundo só e se ver diante do mundo só” (MESQUITA, 2014, p. 12).

¹⁴ O comentário do artista Marcos Coelho Benjamim foi realizado em ocasião da abertura da exposição *Geometria Impura*, em 2006, na Galeria Genesco Murta, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte.

Figuras 21 e 22 - Absalon. *Celulas*, 1990.



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/absalon-cell-no-1-t07222>

A ideia de abrigo para o corpo também está presente na obra do artista israelense conhecido como Absalon. A poética do artista está intimamente conectada à arquitetura e a questões relacionadas à vida na sociedade atual. Questões essas que se referem às condições de moradia e à experiência de habitar um determinado lugar nos grandes centros urbanos. Em diversos suportes – como vídeos, desenhos, pinturas, esculturas – o artista explorou o modo como o indivíduo contemporâneo ocupa e vive em suas residências. Algumas aproximações podem ser estabelecidas entre *Compartimento* e a série *Células* (Celulles), desenvolvidas pelo artista no início da década de 1990 (Figuras 21 e 22).

Células (Celulles), constitui-se por seis protótipos para habitação individual. Ou melhor, espaços individuais planejados para que o artista vivesse temporariamente nos maiores centros urbanos: Paris, Zurique, Nova Iorque, Tel Aviv, Frankfurt e Tóquio. As unidades habitacionais, construídas a partir das medidas do corpo de Absalon, abordam questões referentes ao universo da intimidade diante de uma sociedade, que se mantém distante da noção de privacidade. Com proposições para uma experiência solitária, seu trabalho indaga sobre a possibilidade do sujeito manter sua individualidade em meio uma sociedade impregnada por valores e padrões, tensionando assim a fronteira entre o espaço público e a esfera privada da vida humana.

As *Células* de Absalon são estruturas feitas de madeira, papelão e gesso e possuem uma área interna com menos de 10m². Um espaço mínimo para as necessidades diárias básicas como

dormir, comer e higienizar-se. Os movimentos do corpo encontram-se tolhidos diante das dimensões do ambiente interno, um espaço asséptico ocupado apenas com mobiliário básico derivado de formas geométricas.

O recinto é austero e até mesmo opressor. O sujeito que ocupa uma *Célula* a vivencia de modo restrito e desconfortável. O interior, todo pintado de branco, potencializa o vazio e a neutralidade do espaço desprovido de objetos pessoais. A vida se desenrola sem os excessos do mundo lá fora. Dentro do ambiente os movimentos são limitados e as atividades cotidianas reduzidas ao mínimo. Desse modo, ao propor um lugar-habitação orientado por regras próprias, que se distanciam de padrões sociais e organizações externas, Absalon indaga sobre as funções e convenções da vida no interior de nossas moradias.

A referência antropométrica, o aspecto restrito e neutro, a utilização de um vocabulário baseado em formas geométricas básicas e essenciais, como o retângulo, o quadrado, o círculo e o triângulo e a relação do corpo com a espacialidade aproximam suas obras dos objetos minimalistas, da gramática modernista de Le Corbusier e também do pensamento da Bauhaus. No entanto, a curadora Susanne Pfeffer comenta que a real motivação para o desenvolvimento de seus trabalhos surge do desejo de influenciar as suas ações como próprio autor ao invés de realizar comentários e questionamentos sobre a história da arquitetura. Os atos realizados no interior das *Células* são registrados em vídeos. Em uma situação performática, o corpo do artista se debate contra as formas construídas em ações que se desenvolvem envoltas por um ambiente imaculadamente branco.

A experiência no interior das *Células* remete à dinâmica diária do homem em suas moradias. A vida restrita dentro desses recintos encontra suas atividades cotidianas e necessidades básicas coagidas pelo confinamento do espaço. O artista, ao ocupar o interior das pequenas “cápsulas de morar”, mantém-se livre para utilizar e apropriar-se dos elementos existentes no espaço interno do seu próprio modo, distanciando-se, dessa maneira, dos limites da funcionalidade e viabilidade. Na vivência do espaço, o corpo de Absalon funde-se com as formas geométricas. Como comenta Pfeffer, “a arquitetura vai virando corpo, e o corpo vai virando arquitetura”.¹⁵

No interior totalmente vazio de *Compartimento*, sem móveis e objetos, a experiência do

¹⁵ Os comentários sobre a obra de Absalon tiveram como referência a matéria de jornal publicada na Folha de São Paulo, no dia 05 de agosto de 2012. Na matéria encontram-se citações de André Severo como também de Susanne Pfeffer destacadas neste texto.

visitante não se aproxima das atividades cotidianas que ali poderiam ser realizadas. Todavia, a vivência do trabalho pode promover indagações que também estão presentes nas *Células* de Absalon. Questionamentos esses que remetem à realidade do sujeito no espaço de sua moradia. Ao contrário dos protótipos do artista, em que os interiores totalmente brancos podem sugerir estados contemplativos, os ambientes escuros e sem aberturas de *Compartimento* contribuem com a impressão de asfixia e enclausuramento. A experiência no interior do trabalho pode desencadear processos associativos, subjetividades e memórias que se relacionam, entre outras, à condição primária de habitar. Em ambas as propostas o sujeito não se encontra em situação confortável e acolhedora; ao invés disso, de algum modo se vê confrontado. No entanto, em *Compartimento* a indagação volta-se também para o processo de redução do espaço da habitação atrelado ao crescimento urbano e desenvolvimento do mercado imobiliário.

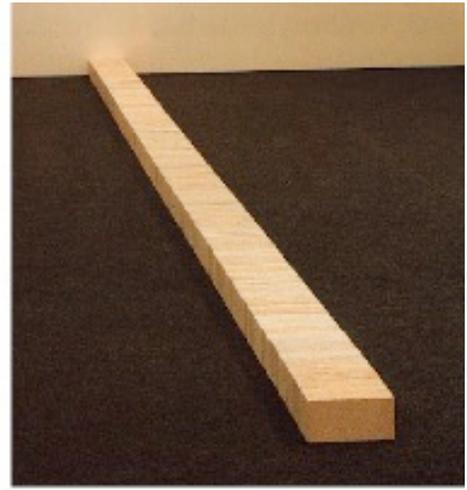
A arquitetura como referência e o interesse em discutir processos de padronização das moradias do subúrbio americano no Pós-guerra deu origem a um ensaio, sobre as habitações em massa, realizado pelo artista norteamericano Dan Graham, em 1966-1967 (Figura 23). *Homes for America*, publicado na revista *Arts Magazine*, une imagem visual, textos descritivos de moradias, tais como em anúncios imobiliários, desenhos de casas e padrões de cores, em um comentário crítico sobre as habitações estandardizadas da periferia americana. Nesse ensaio, o artista destacou a presença de um gabarito genérico para construção de unidades habitacionais de baixo custo. O gabarito permite a combinação de oito modelos de casas, com oito opções diferentes de cores. Apesar das alternativas combinatórias, as moradias eram impessoais e desprovidas de alma.

Michel Masson, no texto *Mídia-Cidade: Dan Graham e Gordon Matta-Clark*, em que analisa as interseções existentes entre as obras desses dois artistas, aponta uma aproximação entre as moradias apresentadas em *Homes for America* e a escultura minimalista, que abordava o objeto artístico destituído de significados adjacentes para além daqueles que se manifestam ao alcance dos olhos. Sem produzir jogos de significação, a especificidade do objeto minimalista afasta os aspectos subjetivos e simbólicos. O autor aproxima a ausência intencional de subjetividade dos objetos minimalistas, com os lares suburbanos “na medida em que estes refletiam uma cultura de mercado onde individualidade e escolha eram reduzidos a um sistema impessoal” (MASSON, 2015, p. 2359).

Figura 23 - Dan Graham. *Home for America*, 1966-67.



Figura 24 - Carl Andre. *Alavanca*, 1966.



Fonte: <https://medium.com/revista-beira/os-sub%C3%BArbios-norte-americanos-de-dan-graham>

Fonte: <http://artishockrevista.com/2015/08/13/carl-andre-la-redencion-del-objeto-industrial-espectador-emancipado/>

Em *Home for America*, Dan Graham realiza um comentário crítico do modo massificado como o mercado da construção, destinado à habitação, padroniza a paisagem e a vida no subúrbio americano. No ensaio, o artista apresenta as fotografias das casas em uma sequência seriada, que são igualmente construídas em série, num meio impresso que também produz e distribui a informação de maneira seriada. Com esse trabalho Dan Graham assinala o modo como segmentos da sociedade apropriam-se do afastamento da individualidade proveniente de processos industriais, expandindo esses procedimentos para a esfera da vida.

Impessoalidade e procedimentos que aludem à construção em série estão presentes em *Compartimento*. As paredes e os volumes sólidos estruturados com pequenos pedaços de MDF, sobrepostos uns sobre os outros, aproximam-se do processo de seriação modular dos objetos tridimensionais minimalistas em que a estrutura dos trabalhos é constituída por unidades modulares básicas dispostas uma após outra, configurando assim a totalidade das obras. Aqui também é possível reconhecer uma relação entre o procedimento construtivo das estruturas maciças e verticais de *Compartimento* com a obra *Alavanca*, realizada por Carl André, em 1966, embora o artista estivesse interessado em explorar a extensão horizontal da superfície do chão.

Alavanca foi construída com 137 tijolos refratários organizados em sequência (Figura 24). Os tijolos, que remetem à construção civil, foram dispostos em linha reta sobre o piso da galeria. Como nas paredes de *Compartimento*, os módulos que estruturam os volumes mantêm-se evidentes. Entretanto, no trabalho de Carl André as unidades modulares apenas se encostam,

enquanto que as tiras de MDF são unidas com cola para gerar maior densidade e estabilidade aos volumes. Densidade essa que, associada ao peso – conteúdo característico da escultura tradicional, geram inquietações. Será que eles se referem à solidez das estruturas mercadológicas que a cada vez mais interferem ou até mesmo determinam a nossa condição de vida?

A produção do artista Rubens Mano, desde meados de 1990, é um exemplo que se aproxima de questões que permeiam o tecido social da vida urbana. Muitas vezes suas obras apontam relações entre as instâncias pública e privada, que atravessam estruturas urbanas e construções arquitetônicas que povoam as cidades. *Imanente [adição, multiplicação, divisão, subtração]*, exposição realizada no Centro Cultural São Paulo, em 2014, aponta um olhar crítico para a relação público-privado no âmbito da cidade de São Paulo e promove uma indagação sobre os processos de construção de moradias populares no território brasileiro (Figuras 25 e 26).

A instalação apresentada na mostra é composta por “tijolo imanente”, parede, câmera de vídeo, monitor, 3.700 tijolos, planta de casa do sistema BNH (com 37m²), planta de casa do programa “Minha Casa, Minha Vida” (com 37m²), tijolos antigos e ferro. Num primeiro momento Rubens interfere de modo sutil em uma das paredes da biblioteca, que integra o conjunto cultural por meio de uma ação silenciosa em que substitui um dos 50 mil tijolos que a estruturam, introduzindo uma outra peça também de barro, confeccionada pelo artista, com a palavra “imanente” incrustada na cerâmica.

Figuras 25 e 26 - Rubens Mano. *Imanente [adição, multiplicação, divisão, subtração]*, 2014.



Fonte: <http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/>

A intervenção pontual de Rubens, com a substituição de apenas um dos tijolos que compõem o todo da parede, aponta a presença velada da figura do gestor na vocação pública da

instituição. Os tijolos originais utilizados na construção são cravados com as iniciais “R B” e referem-se ao prefeito Reynaldo de Barros, em exercício no momento da conclusão do Centro Cultural São Paulo, em 1982. A ação do artista parece remeter à uma suposta transformação ocorrida no projeto inicial em que as paredes da biblioteca seriam construídas não com tijolos “R B”, mas com cerâmicas provenientes de diversas olarias do entorno de São Paulo, formando assim “um grande mosaico de iniciais.”¹⁶

A intervenção foi registrada em vídeo e apresentada ao público em um espaço interno do Centro Cultural em forma de projeção *videowall* acompanhada por tijolos antigos cravados, com as distintas iniciais, que identificam as várias olarias que existiam nos arredores da capital paulista. Próximo à instalação encontrava-se uma reconstrução das plantas dos programas habitacionais do governo federal – Banco Nacional da Habitação, BNH e “Minha Casa Minha Vida” – “numa alusão aos 50 anos que separam um e outro projeto político” (SAMPAIO, 2105, p. 2399).

O desenho das duas plantas foi reproduzido em escala 1:1, com tijolos também cravados com a palavra “imane[n]te”. As plantas foram elevadas até uma altura próxima ao joelho, permitindo ao espectador percorrer os espaços internos e ao mesmo tempo obter uma visão total das estruturas. Interligadas em um dos lados cada uma delas foi diferenciada pela cor do barro, sendo que a tonalidade mais clara correspondia ao programa “Minha Casa Minha Vida” e a mais escura ao programa do BNH.

O visitante, ao adentrar pelos espaços delimitados pelos tijolos, podia perceber que muita pouca coisa mudou: “mantém-se a cartilha de sala, cozinha, 2 (dois) quartos e banheiro; quanto às dimensões, a área de 37m² permanece como parâmetro de espaço doméstico mínimo a ser financiado pelo governo” (SAMPAIO, 2015, p. 2399). Desse modo, a exposição *Imane[n]te [adição, subtração, divisão, subtração]* discute a presença da esfera privada na vida pública como também aponta a interferência da esfera pública na vida privada ao determinar a padronização das dimensões do espaço destinado à habitação popular, que pode ser subsidiada pelas instâncias governamentais.

¹⁶ Os comentários sobre a obras da exposição *Imane[n]te [adição, subtração, divisão, subtração]*, de Rubens Mano, são devedoras das análises realizadas por Tatiana Ferraz Sampaio apresentadas no texto “Entre o Moderno e o Contemporâneo – Notas Sobre a Obra de Rubens Mano”, publicado nos Anais do 24º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, em 2015.

1.3 Abrigo poético

As questões suscitadas pelo trabalho *Compartimento* em torno da moradia na sociedade atual, de diversos modos, também estão presentes nas obras *Células de Absalon*, *Homes for America*, de Dan Graham e *Imanente [adição, multiplicação, divisão, subtração]*, de Rubens Mano. Obras que despertam indagações em relação às condições de vida de parcela da população, que não possui muito recurso financeiro e se vê cada vez mais compelida a morar em espaços reduzidos e distantes das regiões centrais das grandes cidades. No entanto, podemos ampliar a reflexão sobre a conjuntura da habitação e direcioná-la rumo à população que se mantém à margem da sociedade e que por motivos diversos não possui um “teto” para se proteger. Muitas vezes, por falta de opção, os “habitantes da rua” constroem no próprio espaço urbano e público pequenos cantos de interioridade e intimidade.

Em 2008 elaborei o projeto *Abrigo Poético*¹⁷, aprovado pela Lei de Incentivo Fiscal do Ministério da Cultura, que tinha como propósito o desenvolvimento de uma intervenção urbana, com a participação de um grupo de moradores de rua da cidade de Belo Horizonte. A proposta consistia em distribuir uma espécie de “abrigo” por dez pontos da cidade, situando-os próximos à locais em que um – ou um grupo de moradores de rua – elegeu para estabelecer as suas “residências” temporárias.

Os “abrigos” seriam construídos com estruturas modulares, que gerariam pequenos espaços com interiores semelhantes à cômodos domésticos. As estruturas facilmente montáveis, por meio de um sistema de encaixes, poderiam ser desfeitas e refeitas de acordo com o desejo e necessidades de quem se apropriasse delas. A simplicidade construtiva era fator importante. Os “abrigos” poderiam então ser reestruturados, removidos rapidamente e até mesmo transportados de um lugar a outro. Cada um deles teria uma configuração distinta, pois seria necessário a adequação dos elementos à conjuntura espacial de cada local a ser ocupado. A intenção da intervenção artística era apenas acentuar uma ocupação espacial e uma forma de vida já existente no ambiente urbano das grandes metrópoles.

O desenvolvimento da planta dos “abrigos poéticos” seria realizado após uma pesquisa de

¹⁷ O título do projeto é uma homenagem à artista Lygia Clark, que realizou em 1963 uma série de obras em metal denominadas “Abrigo Poético”.

campo, que envolvia uma aproximação com um grupo de habitantes da rua, com o intuito de melhor conhecer a realidade dessas pessoas. Os primeiros passos foram dados. Para então ocupar um espaço já ocupado acompanhei o Educador Social da Prefeitura de Belo Horizonte, Valdemar Mendes, em uma série de abordagens¹⁸ a moradores de rua, que são realizadas semanalmente, com o intuito de encaminhá-los à rede de serviços assistenciais oferecidos pela instância pública. Num primeiro momento apenas observei as abordagens realizadas por Valdemar. Em seguida, comecei a introduzir a ideia do projeto nos vários grupos que visitava. As reações foram diversas: curiosidade, desconfiança, desinteresse.

Em uma oficina realizada no Centro de Referência do Morador de Rua tive a oportunidade de expor a proposta de forma mais clara e discutir com alguns dos integrantes como seria a participação deles. De imediato uma questão se instaurou. As pessoas envolvidas na conversa imaginariamente se apropriaram dos “futuros abrigos”, referindo-se a eles como propriedades privadas. Não tardou a surgir uma controvérsia movida por intenso bate-boca. Diante da adversidade da situação e da dificuldade de me relacionar com eles recuei. Nesse momento a proposta inicial se transformou. Percebi que talvez fosse mais interessante distribuir *kits* contendo os módulos, elementos para estruturação e instruções com desenhos – apresentando múltiplas possibilidades de construção – do que tentar construir junto, impondo, de certo modo, a minha concepção de espaço ou oferecer estruturas prontas para serem ocupadas. A ideia de entregar caixas, com os materiais disponíveis e sugestões de utilização, deixaria as pessoas livres para fazer o que quisessem com aqueles elementos.

O grupo de pessoas contemplado com o *kit* seria acompanhado e as possíveis realizações registradas por fotografias. No entanto, sem conseguir captar os recursos necessários para o desenvolvimento do projeto e a dificuldade de lidar com uma realidade tão áspera fizeram com que a proposta de intervenção “Abrigos Poéticos” não se concretizasse até o presente momento.

Krzysztof Wodiczko e Michael Rakowitz são artistas que se interessam pela questão da exclusão social. Cada um a seu modo concebeu proposições artísticas, com o intuito de refletir sobre a questão da falta de abrigo que atinge parte da população nos quatro cantos do mundo. Krzysztof Wodiczko realizou no final dos anos 1980 o projeto *Homeless vehicle*, que se

¹⁸ Abordagem é o termo utilizado pelo “Programa População de Rua/Prefeitura Municipal de Belo Horizonte” no acompanhamento da população de rua através de uma rede de serviços, que busca a reinserção e construção de alternativas para a saída definitiva das ruas. Dentro do programa são realizados atendimentos individuais e em grupo aos moradores em situação de rua, visando encaminhá-los à rede de serviços existentes na prefeitura, bem como estudos de casos e grupos de discussão.

configura por uma estrutura de metal de quatro rodas, coberta com plástico ou tecido de borracha e remete a carrinhos de supermercados (Figura 27). A proposição do artista atravessa os campos da arte, do *design* e da engenharia.

Figura 27 - Krzysztof Wodiczko. *Homeless vehicle*, 1980. Figura 28 - Michael Rakowitz. *paraSITE*, 1998.



Fonte: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/krystoff-wodiczko-review/deck/2652920>

Fonte: <https://archinect.com/features/article/149944931/parasite-the-bandage-over-the-nomadic-wound>

Articulado e móvel *Homeless vehicle* pode conter materiais recicláveis, como latas e plásticos e pode também ser estendido e utilizado como espaço para dormir. O projeto foi desenvolvido com a consultoria de um grupo de moradores de rua, não com o intuito de solucionar o problema da população que vive à margem da sociedade, mas a fim de trazer à luz a existência e condições de vida dessa população, bem como propor uma discussão sobre a noção de abrigo e arquitetura como empreendimentos imobiliários.

O artista norte-americano Michael Rakowitz, por sua vez, buscou com a série de obras *parasite* reutilizar o ar quente dos sistemas de calefação, que aquece ambientes domésticos na época do inverno e escapa do interior das casas para as áreas externas. Para apropriar-se do “calor que vaza”, Rakowitz acopla estruturas de plástico inflável às saídas de ar (Figura 28). O material, uma vez inflado, gera acomodações temporárias, que se aproximam de barracas ou equipamentos utilizados em acampamentos. Pode-se observar que ambas as proposições artísticas se manifestam na esfera utilitária, mas também são trabalhos reflexivos e críticos a uma sociedade que cada vez mais produz exclusões.

1.4 O lado de dentro

A dialética interior-exterior presente em *Compartimento* compreende uma série de outros trabalhos que realizei. São obras que também abordam a dicotomia existente na presença de volumes aparentemente sólidos, mas que possuem interiores vagos. Vazios espaciais silenciosos, que se tornam ruidosos ao se manifestar como espaços para projeções de pensamentos, memórias ou indagações. Isso porque, nos interiores destituídos de matéria, a ausência torna-se conteúdo positivo e o vazio ativado ganha a potência sólida de sua existência, embora impalpável. Nessas obras, as áreas vagas podem ser vivenciadas pela experiência do corpo ou pela projeção do olhar, que se dirige para os interiores espaciais. Em desenhos, como *4 Cantos*, amplas áreas negras em contraposição às superfícies amarelas abordam o espaço como dimensão infinita, extensão ilimitada, diferindo assim da espacialidade das áreas internas existentes nos trabalhos tridimensionais.

Experiências relacionadas a situações espaciais podem desencadear processos associativos, memórias individuais e também coletivas. Desse modo, tensionam o valor fixo de noções como interioridade e exterioridade em que espaços geométricos são definidos por limites e ambientes interiores encontram-se separados de situações externas por meio de estruturas que delimitam, dividem e constroem espacialidades interiores.

O filósofo francês Gaston Bachelard (1993) observa que se pensarmos nessas referências espaciais de maneira fixa encontramos uma situação em que os limites constituem barreiras. Para o autor, o conceito de interior e de exterior vividos pela imaginação não podem ser tomados em sua simples reciprocidade, pois nesse território a dialética interior-exterior se multiplica em diversas matizes. Uma espacialidade delimitada e restrita pode-se tornar ampla ou mesmo ilimitada de acordo com imagens ali projetadas. Ao passo que uma situação extensa e sem limites aparentes pode desencadear memórias ou até mesmo sentimento de confinamento e opressão.

Dentro, de 2006, assim como *Compartimento*, também aparenta ser uma estrutura sólida que se instala no espaço expositivo como um bloco maciço e pesado. O trabalho constituído por um conjunto de três volumes, quando visto à distância, possui um aspecto compacto (Figuras 29 e 30). A medida em que o visitante se aproxima os vazios espaciais existentes no interior dos blocos revelam-se gradativamente. Os volumes escultóricos, que medem respectivamente 35 x

140 x 48cm, 54 x 110 x 70 e 68 x 70 x 68cm foram estruturados pela sobreposição de chapas de papelão paraná cinza. Chapas essas que se encontram vazadas na parte central. Cada volume possui uma lâmina de vidro intercalada entre os papelões. Na pilha mais alta, um vidro cinza foi colocado na parte inferior próximo ao chão. No volume de altura média um vidro verde foi localizado rente à extremidade superior e, no menor, um vidro marrom situa-se também na parte superior mais perto do meio do bloco. Desse modo, quando nos localizamos próximo ao trabalho verificamos que a concretude da matéria ainda se faz presente, mas a organização precária das estruturas de papel aponta fragilidades. As chapas leves e vazadas de papelão, quando empilhadas na posição vertical, geram os volumes escultóricos supostamente estáveis. No entanto, os papéis soltos, justapostos e equilibrados, apesar de aparentemente estáveis, não descartam de todo a possibilidade do desmoronamento.

Figuras 29 e 30 - Júnia Penna. *Dentro*, 2006.



Fonte: Fotografia Pedro Motta.

Diante do trabalho o visitante pode projetar o olhar em direção às áreas internas bruscamente interrompidas por anteparos de vidro. A presença desse elemento frágil faz com que as profundidades interiores se alternem. O vidro verde que se localiza próximo da extremidade de

um dos volumes deixa transparecer o chão e pode sugerir a imagem de água límpida. O vidro marrom turva um pouco essa imagem. A lâmina cinza situada rente ao fundo da coluna mais alta torna-se quase preta. E quando dirigimos o olhar para o interior desse volume temos a impressão de estarmos diante de um poço, cuja profundidade não pode ser alcançada. O espaço é percebido com os olhos. Olhos que penetram e adentram, mas em momentos também são refletidos. Uma reflexão difusa que espelha, de maneira embaçada, apenas a imagem de quem olha.

O peso proveniente do acoplamento de materiais, que por sua vez gera solidez nos objetos escultóricos, como a construção de vazios espaciais são conteúdos que atravessam o universo de um grupo de obras realizadas ao longo de minha trajetória artística. A abordagem desses conceitos ora apresenta-se de modo semelhante, ora aponta direções distintas. De qualquer modo, os trabalhos manifestam-se como um campo aberto para o desenvolvimento de processos associativos, que podem agregar novos sentidos ao seu campo de significação. A experiência espacial proposta no trabalho *Compartimento* foi elaborada com o intuito de estimular indagações sobre a condição da habitação, a fim de suscitar, desse modo, reflexões em torno da questão da moradia na sociedade atual. No entanto, vivenciar o espaço confinado por “paredes” pode também promover o contato do sujeito consigo mesmo e com isso desencadear processos subjetivos. Processos esses que também podem surgir na projeção do olhar nos espaços internos de *Dentro*.

Imeros Enarges, de 2015, teve como ponto de partida a peça *Antígona*, de Sófocles, e foi elaborado a partir da reflexão sobre a finitude da condição humana (Figura 31). Na peça o desejo da personagem em enterrar o corpo de seu irmão a conduziu para o caminho da morte. *Antígona* traça um destino, como comenta Lacan, que irá “confundir-se com a morte certa, morte vivida de maneira antecipada, morte invadindo o domínio da vida, vida invadindo a morte” (LACAN, 1997, p. 335).

Figura 31 - Júnia Penna. *Imeros Enarges*. 2015.



Fonte: Fotografia Wilton Montenegro.

Imeros Enarges é uma escultura composta por duas partes. Assim como *Dentro*, *Imeros Enarges* foi construída com placas de papelão, nesse caso, microndulados, que acoplados uns aos outros deram origem a um grande volume de papel. Mais uma vez a ideia de solidez surge do acúmulo da matéria. A primeira parte mede 2,20 x 1,20 x 0,70m e possui uma abertura central de 1,70 x 0,50m x 0,65m, que permite a entrada do visitante no estreito espaço vazio, vedado ao fundo por lâminas inteiras, que atuam como um anteparo. A parte interna foi pintada com tinta *spray* preta, com o intuito de agregar um certo aspecto de obscuridade ao trabalho. O espaço existente no interior do objeto escultórico, que permite a entrada do indivíduo, cabe pouco mais que o seu próprio corpo que ao penetrar na cavidade espacial encontra-se comprimido pela densidade das paredes de papelão. As camadas de papel proporcionam um isolamento acústico e abafam a sonoridade do ambiente externo. O visitante, uma vez no interior da obra, encontra-se oprimido e sem possibilidade de movimentar-se. A situação foi proposta de modo a gerar desconforto e a impressão de opressão.

A segunda parte da escultura constitui-se do aglomerado de papelão, que foi retirado da primeira parte e se posiciona próximo à estrutura maior e remonta, na memória, a imagem de um bloco compacto de papel. “Parte 1” e “parte 2” se encaixam perfeitamente. O espaço vazio, pintado de preto, pode ser ocupado pelo corpo do visitante ou novamente fechado pela massa de papel que foi removida, remetendo à concretude da morte na sugestiva aproximação com a imagem de uma lápide. No entanto, a solidez do bloco escultórico construído com papel deixa dúvidas. O material efêmero traduz uma resistência incerta. O espaço que abriga o corpo humano apresenta contradições: estreito como um esquite é construído na vertical. A espacialidade destinada à ocupação parece sugerir a presença de um corpo quase inerte, comprimido e sem horizontes.

O trabalho propõe mais uma vez colocar o visitante diante de limites, que sugerem a própria finitude da condição humana. Apesar da presença afirmativa no ambiente e de sua aparente estabilidade, a ideia de perenidade não acompanha *Imeros Enarges*. Ao invés disso, o que parece estar em jogo é o aspecto transitório da vida e da matéria.

O corpo como referência também está presente no trabalho *Abrigo*, que realizei em 2009 para a exposição itinerante *Geometria Impura*, no Museu de Arte Moderna de Salvador – MAM. *Abrigo* foi construído com madeirite e vidro e mede 1,80 x 0,65 x 0,70m (Figura 32). Suas dimensões referem-se ao tamanho de uma pessoa. Diferindo de *Compartimento*, o trabalho não

aborda o corpo em sua verticalidade, possibilidade de deslocamento e espaçamento da sua existência. Mais próximo de *Imeros Enarges*, remete à morte. Insinua a presença de um corpo em condição inerte, sem vida, disposto na posição horizontal.

Figura 32 - Júnia Penna. *Abrigo*, 2009.



Fonte: Fotografia Pedro Motta.

Abrigo parece ser uma morada para o que restou da vida. O interior vazio é, no entanto, impenetrável. Nesse trabalho, o corpo do visitante não é convocado a deslocar-se por espaços construídos. Ao contrário, mantém-se em pé diante de uma estrutura fechada, um volume que poderia conter um corpo ou quem sabe o seu próprio corpo. A imagem do esquife surge do formato, dimensão e também pela presença de vidros, que tais como em ataúdes permitem a visão do rosto, já sem vida, que jaz no interior da urna funerária. Diante da caixa-abrigo para um corpo ausente nos sentimos confrontados pela fragilidade da condição humana e pela vida que a cada

minuto decorrido se esvai um pouco. Nesse sentido, o filósofo francês George Didi-Huberman comenta que diante de uma sepultura a questão do volume e do vazio se coloca inelutavelmente ao nosso olhar “para quem se acha face a face com um túmulo, diante dele, pondo sobre ele os olhos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 37).

A imagem da morte é iminente. Contudo, o trabalho é estruturado por chapas de madeirite, material amplamente empregado pela construção civil, que aparentemente não possuem propriedades adequadas para construir uma “caixa mortuária”. Geralmente seu uso está associado ao processo inicial de construções e muitas vezes serve de tapume para isolar canteiros de obras. Um material precário e descartável. No entanto, conteúdos relacionados a transitoriedade podem ser agregados a esta matéria, que também abarca a ideia de construção e desenvolvimento. Assim, poderíamos estar diante de um trabalho, que reflete o desenvolvimento da vida humana até a sua etapa final: a morte.

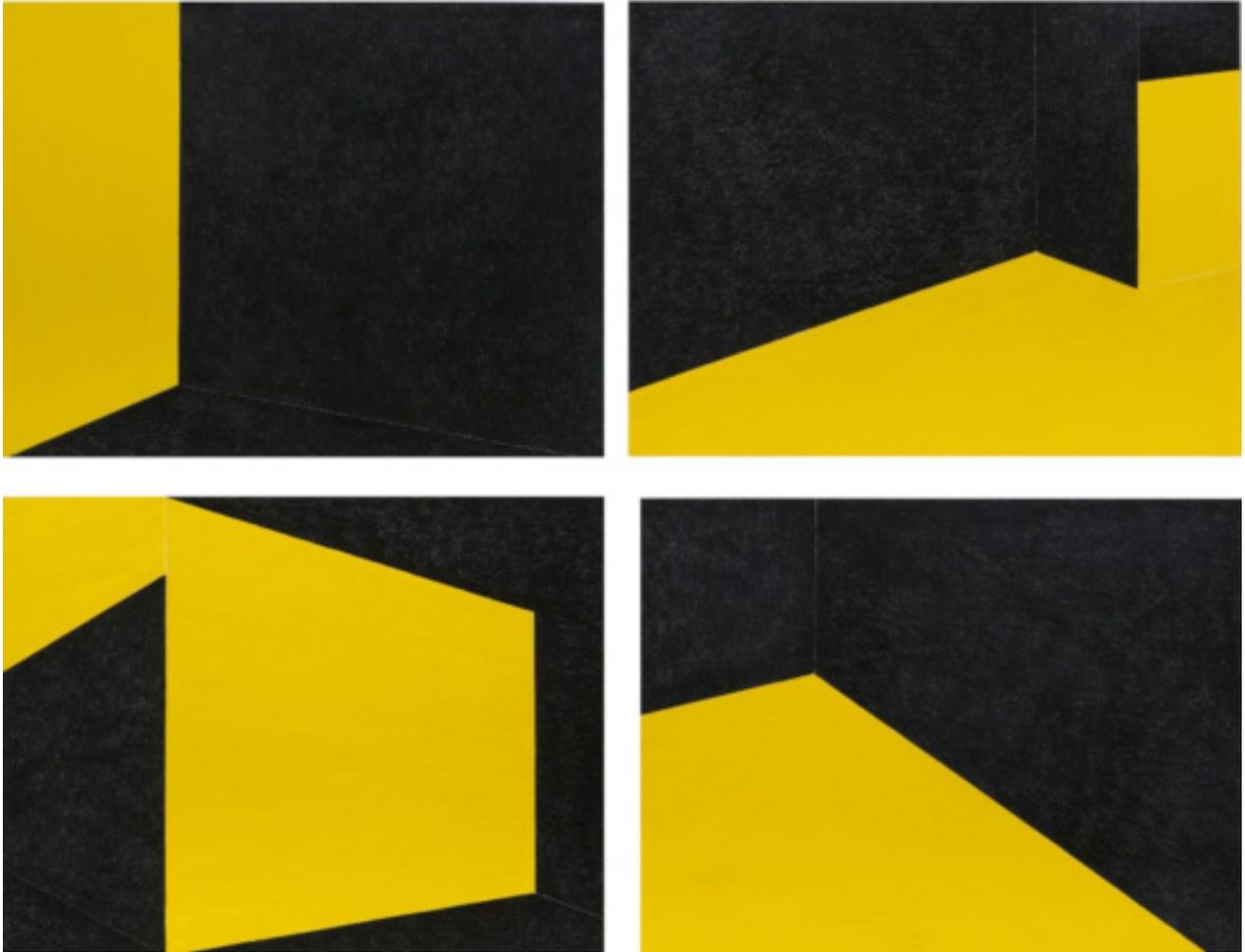
Em *Abrigo*, o corpo é convocado apenas como referência. Diferente de *Compartimento e Imeros Enarges* o trabalho não pressupõe a experiência física do visitante por meio de seu deslocamento em direção à volumes escultóricos, que podem recebê-lo nas áreas vazias interiores. Assim como em *Dentro* é o olhar que se dirige para o interior, mas não o penetra. É a imaginação que atravessa a matéria e adentra pelo suposto vazio interno. O visitante olha, mas também é olhado pela inquietante sugestão da presença da morte.

A ausência ou sugestão de vazio também está presente no trabalho *4 Cantos*, uma série de desenhos que realizei em de 2014, elaborados com lápis dermatográfico preto e barra de óleo amarelo sobre papel que se referem a situações espaciais (Figura 33). Nesse caso, os desenhos aludem às situações e ambientes arquitetônicos imprecisos delimitados por planos verticais e horizontais. De modo contraditório, as espacialidades construídas também sugerem ilimitadas extensões exteriores.

Nessa série gestos repetidos à exaustão constroem superfícies claras e escuras, que ocupam lugares bem definidos. As extensões planas ora amarelas, ora pretas, resultantes de uma ação obsessiva, engolem a ação gestual que lhes deu origem. Os contrastes refletem condições paradoxais em que a luminosidade do amarelo parece ganhar aspecto sólido. Esse elemento a princípio impalpável manifesta-se como superfície estável, capaz de proporcionar sustentações. E a linha, elemento fundamental para a linguagem do desenho, aparece de modo quase imperceptível. Pequenas aberturas entre áreas escuras promovem tênues ocorrências, que

afirmam a estrutura da imagem. Sua sutil presença define áreas e, através de frestas, projeta planos no espaço. A memória distante da superfície do papel se manifesta nos intervalos entre os amplos campos pretos.

Figura 33 - Júnia Penna. *4 Cantos*, 2012.



Fonte: Fotografia Rafael Motta.

No desenvolvimento de *4 Cantos* a intenção de introduzir aspectos subjetivos também se apresenta. Ao projetarmos o olhar no seu território, nos deparamos com acontecimentos que podem nos deixar em desamparo. Somos imediatamente sugestionados a permanecer fixos em estranhas estabilidades ou a nos lançar em vazios quase abismais. Aqui tudo parece amplo, extenso, intangível, tudo parece estar por um fio. Nem mesmo a alusão aos cantos nos deixa em situação confortável, pois ao invés de espaços fechados, cantos precisos que nos acolhem, nos encontramos diante de lugares indeterminados onde os limites não se definem de modo claro.

2 ARQUITETURA DA PAISAGEM

“[...] para mim, estar na natureza é uma forma de religião imediata.” (Hamish Fulton).

No capítulo **Espaço [Co] Habitado** a reflexão gira em torno de um grupo de obras em que as relações espaciais apresentam-se como importante foco de interesse. A arquitetura – como atividade que constrói espaços físicos destinados ao abrigo do homem – aponta-se, em alguns trabalhos, como mote da investigação.

Na ótica de Francesco Careri, a atividade da arquitetura, desde o seu primórdio, provém de duas experiências distintas do homem sobre a extensão da terra. Uma delas ocupa e constrói o espaço de modo físico; já a outra resulta da movimentação e de deslocamentos de grupos humanos sobre a superfície terrestre (CARERI, 2013). Assim, o caminhar traduz-se como ação que constrói “simbolicamente o espaço”. Construção nômade, efêmera, que não deixa rastros. No entanto, a maior parte das experiências e atividades humanas sobre o *substratum* da terra deixam marcas. Marcas que muitas vezes se inscrevem no ambiente como rastros permanentes. A superfície terrestre, portanto, encontra-se então em constante estado de transformação e a ação do homem sobre o espaço onde ele vive promove constantes modificações na “paisagem” da terra.

Os trabalhos que apresento neste capítulo têm paisagens naturais como referentes ou inserem-se em áreas verdes presentes em centros urbanos como parques, jardins botânicos e matas remanescentes. Frente a essas proposições artísticas busco investigar como a ideia de paisagem e de natureza atravessam o grupo de obras, que foi destacado, com o intuito de contribuir com a reflexão.

Diante da complexidade e da amplitude desses temas na atualidade, tenho como referência o pensamento do sociólogo Georg Simmel, dos filósofos Jean-Marc Besse e Anne Cauquelin e, ainda, do geógrafo Augustin Berque, que articulam olhares distintos sobre a noção de paisagem e de natureza no território da cultura, da pintura, da geografia e da filosofia. Augustin Berque prioriza o aspecto relacional da paisagem. Já Anne Cauquelin discute a ideia da paisagem como equivalente à natureza. Jean-Marc Besse, por sua vez, entremeia filosofia e paisagem ao refletir sobre o percurso da inserção da paisagem na ciência geográfica.

As aproximações entre o campo da arte e a esfera da geografia estão presentes desde o surgimento do termo “paisagem”. O pintor e o geógrafo partilham do mesmo objeto de representação: a paisagem. Jean-Marc Besse observa que “o vocabulário utilizado no século XVI, para descrever as representações geográficas, era idêntico àquele utilizado para a pintura de paisagem” (BESSE, 2006, p. 17). Nesse sentido, o discurso geográfico é, então, muitas vezes permeado pelo léxico das artes visuais. Um exemplo é a concepção plástica que Vidal de La Blanche, fundador da Escola Francesa de Geografia, possui em relação à realidade geográfica. O geógrafo compreende o *substratum* terrestre como um lugar receptivo à impressão de forças de circulação. De acordo com o seu olhar, a superfície da terra apresenta-se “como um substrato, uma espécie de massa plástica que pode acolher todas as inscrições” (BESSE, 2006, p. 68). No entanto, as proximidades entre estes territórios de conhecimento e cultura não se reduzem apenas às correspondências terminológicas.

Outro campo de aproximação entre a arte e a geografia pode ser estabelecido no olhar distanciado, que gera a pintura tradicional da paisagem, bem como na representação cartográfica de um determinado território. O pintor, ao introduzir elementos naturais (rochas, árvores, rios, construções) na superfície do quadro, procura abarcar a extensão do ambiente. Tal como na representação da terra pela cartografia moderna a pintura da paisagem busca inscrever em um espaço, com limites pré-estabelecidos, o sentido de totalidade. Besse (2006) aponta que a aproximação entre a cartografia e a pintura de paisagem deve-se ao fato de que ambas as linguagens compartilham o mesmo objeto, discurso e também meios formais.

Geógrafos, filósofos e historiadores da arte concordam que a noção da paisagem surgiu no Ocidente no período do Renascimento Europeu. No entanto, Augustin Berque observa que a ideia da paisagem já se manifestava na China do século IV. Tal pensamento pode ser constatado no tratado *Introdução à pintura de paisagem*, escrito por Zong Bing. Entretanto, na concepção chinesa, a paisagem era concebida como uma forma material, que tenderia ao espírito, distanciando-se, assim, do pensamento moderno sobre o tema (MARIA, 2010).

No livro *A Filosofia da Paisagem*, de 1913, George Simmel comenta que a ideia da paisagem surgiu concomitante à um processo de transformação da maneira como o sujeito se relaciona com o sentido de totalidade. Momento em que o indivíduo se descola do todo ao seu redor e passa a exercer um olhar que o permite distanciar-se do seu entorno. Desse modo, posiciona-se diante e não mais em meio ao mundo no qual se inscreve. Identifica-se, ainda, como

um ser separado do que era entendido desde os antigos por Natureza: “a cadeia infindável do que existe, dos processos de formação, transformação e aniquilação das formas e seres, articulando-se em continuidade espaciotemporal” (SIMMEL, 2011, p. 42).

A paisagem natural como referente surgiu no meu percurso artístico ainda no final da década de 1990. Foi com o trabalho *Breu* – que teve o início de seu desenvolvimento em 2011, na cidade de Grão Mogol – que a questão da paisagem se afirmou como campo de interesse na minha trajetória. Obras como *Trama* (2002) e *Estranho* (2010), que irei comentar, já haviam sido realizadas em áreas verdes de modo a estabelecer conexões com a ambiência natural. Todavia, o desenvolvimento da série de desenhos, que constituem o trabalho *Breu*, consolidou a presença da abordagem da paisagem como conteúdo relevante na minha produção. É importante observar que a gênese de *Breu* foi deflagrada, mais uma vez, por uma experiência que envolve o corpo como agente perceptivo de espaços e situações. Uma experiência que se constituiu por um processo de imersão artística no Norte de Minas Gerais.

O mote gerador do trabalho *Compartmento*, discutido no capítulo anterior, foi o desenrolar da vida cotidiana no ambiente destinado à minha moradia. Já os desenhos que configuram a série *Breu* foram gerados no período que frequentei por quinze dias um pequeno abrigo, ou melhor, uma cabana construída com técnicas construtivas tradicionais, nos arredores da cidade de Grão Mogol, localizada nas encostas da Serra do Espinhaço, região em que o relevo está sempre presente. A edificação, de carácter efêmero, ao mesmo tempo em que protege das ocorrências do lado de fora, permite o convívio com os acontecimentos do mundo ao seu redor. Ambas as experiências, cada uma a seu modo, relacionam-se ao fato de “habitar”, mesmo que temporariamente, um determinado lugar. E, ainda, a paisagem gráfica do trabalho, proveniente de uma sucessão de pequenos gestos, com caneta esferográfica e grafite sobre papel, também remete à geografia montanhosa própria de Belo Horizonte, cidade onde vivo.

A temporada em Grão Mogol fez parte do projeto de pesquisa *Jequitinhonha: espaços, lugares e memórias*¹⁹, da Escola Guignard vinculada a Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG. Na primeira etapa, em 2009, junto com a artista plástica Solange Pessoa e com um grupo de estudantes, percorremos parte do Alto, Médio e Baixo Jequitinhonha, como também a região

¹⁹ O projeto *Jequitinhonha: espaços, lugares e memórias* foi idealizado pela artista e professora Solange Pessoa, sob minha coordenação, e contou com a participação de cinco alunos pesquisadores. A pesquisa foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG e constituiu-se por três etapas, englobando viagens, construções tridimensionais, proposições arquitetônicas, experiências espaciais e poéticas plástico-visuais, atividades coletivas e interdisciplinares, intercâmbios diversos, registros e apresentação dos trabalhos realizados.

semiárida.²⁰ No percurso visitamos os principais centros cerâmicos, monumentos históricos e artísticos do Ciclo do Diamante; entramos em contato com artistas populares em seus ambientes de trabalho; realizamos pesquisas da paisagem (ambientes e quintais populares, vegetações e jardins do sertão mineiro); investigamos técnicas e materiais de construções vernaculares.

A segunda etapa, em 2011, constitui-se em uma residência artística em Grão Mogol, onde foi construída, nas cercanias da cidade, uma “Cabana-atelier” – construção experimental baseada em antigas técnicas construtivas da arquitetura popular da região (Figuras 34 e 35). A “Cabana-atelier” encontrava-se imersa na paisagem e fundia-se ao ambiente natural. No local onde passávamos o dia foram desenvolvidos projetos individuais, bem como ações coletivas e interdisciplinares. Também faziam parte das atividades cotidianas discussões sobre as propostas em desenvolvimento, leituras de textos e reflexões sobre a arte contemporânea.

Figuras 34 e 35 - “Cabana-Atelier”, Grão Mogol, 2011



. Fonte: O autor, 2011.

A temporada nesse “lugar-abrigo” – receptáculo e laboratório para experiências, fruição de ideias, trocas de conhecimentos e desenvolvimento de trabalhos – possibilitou uma vivência direta com o ambiente natural, com todas as suas adversidades. Momentos de intenso calor eram atravessados por precipitações de fortes chuvas. Assistíamos à formação de nuvens carregadas ao longe que ora aproximavam-se vagarosamente, ora avançavam de modo veloz até desaguar sobre o precário abrigo de bambu coberto por folhas. Além das intempéries do clima, a vegetação local

²⁰ As cidades visitadas em 2009 foram: Montes Claros; Grão Mogol; Leliveldia; Berilo; Vila de Santo Isidoro; Chapada do Norte; Minas Novas; Campo Alegre; Coqueiro Campo; Turmalina; Araçuaí; Caraí; Ribeirão do Capivara; Santo Antônio do Caraí; Itinga; Jequitinhonha; Itaobim.

impunha a sua presença. O solo sobre o qual foi erguido a “cabana-atelier” era permeado por cactos da espécie coroa de frade e, com frequência, ficava nos pés de quem vagava desatento pelo local.

Habitar ou frequentar uma cabana permite uma experiência dinâmica e fluida entre a vida, que se desenrola na área interna, com os eventos que ocorrem do lado de fora. Gilles A. Tiberghien, em uma passagem do texto *Natureza, Arte Contemporânea e Formas Arcaicas* (2010), comenta o interesse dos artistas por esta forma construção vernacular:

[...] podem-se agrupar diversas práticas de artistas que trabalham na natureza sobre o motivo geral do abrigo, e mais particularmente da cabana, que é um ponto de encontro privilegiado entre arte e natureza dado que nos reenvia para as origens da arte e da civilização invocando ao mesmo tempo o desenvolvimento da espécie e do indivíduo. A experiência da cabana é de fato uma experiência da natureza, uma maneira de ser não ao abrigo do mundo, mas fora de si. A cabana, com efeito, não fecha nem protege aquele que a habita; pelo contrário, expõe-no a ele mesmo e à natureza concebida como exterioridade (TIBERGHIEEN, 2010, p. 6).

O ato de caminhar sozinha pelos arredores da “Cabana-Atelier” despertou em mim a consciência em relação às características geográficas do local escolhido para edificar a efêmera construção. Num determinado momento, ao longo do trajeto, me vi rodeada por imensos volumes rochosos próprio da geografia da região. Ao girar o corpo, constatei a presença desses volumes por todos os lados. Por um instante, perceber que estava completamente circundada pelas montanhas da Serra do Espinhaço²¹ me trouxe a sensação de asfixia e um desejo de transpor o anteparo estabelecido por esta cadeia rochosa. Ao mesmo tempo, irromperam uma série de memórias relativas a proximidade, que tenho com essa paisagem, pelo fato de viver em uma cidade que tem a Serra do Curral²² como marco geográfico mais representativo da região metropolitana de Belo Horizonte.

Sempre presente, a imagem da montanha desempenhou diversos papéis na minha história: referência de localização, limite, presença marcante do elemento natural, força da natureza, distância do mar. Desse modo, diante da potência da paisagem montanhosa, que avizinhava a “Cabana-Atelier”, me propus a desenvolver um trabalho, que, de algum modo, fosse atravessado

²¹ A Serra do Espinhaço consiste por uma cadeia montanhosa com mais de 1000 km de extensão que atravessa Minas Gerais em direção a Bahia.

²² A Serra do Curral integra o maciço da Serra do Espinhaço. É o limite leste do município de Belo Horizonte. Seu nome alude a *Curral del Rei*, primitiva designação da localidade onde foi erigida, em 1897, a capital de Minas Gerais, Belo Horizonte.

por esse elemento da natureza. Iniciei, então, uma série de esboços observando a geografia circundante. Em primeira instância essa atitude representou uma tentativa de ser impregnada pela paisagem, como se por meio do ato de desenhar fosse possível ultrapassar os limites impostos à visão. Transpor o volume e escalar o relevo, com os olhos, para enxergar novamente o horizonte, que tinha desaparecido do meu campo de visão.

Figura 36 - Júnia Penna. *Breu*. 2011. Exposição Campo Branco, Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza.



Fonte: Fotografia Pedro Motta.

Na primeira versão apresentada o trabalho *Breu* foi estruturado em 22 partes, em que cada uma delas possui 105 x 75cm. As folhas de papel foram dispostas em duas fileiras e a configuração horizontal dos desenhos enfatiza a relação com o gênero tradicional da pintura de paisagem (Figuras 36 e 37). Qual seria então a abordagem presente nessa proposição artística? Como o trabalho se aproxima e como se afasta das questões instauradas pela história da arte, visto que a intenção presente na realização da obra não se apoia em reproduzir a paisagem natural? Ainda assim, é visível um olhar que estabelece uma conexão com a existência de elementos naturais sobre a superfície da terra, seja em centros urbanos – onde a sua presença manifesta-se de modo contido –, seja em paisagem mais distantes, em que a natureza ainda se apresenta como elemento predominante. Diante dessas questões, fez-se necessário verificar como a noção da paisagem se manifesta na atualidade, visto que tanto para a geografia como para as artes visuais o termo significa mais do que imagens e representação da natureza.

No desenvolvimento da ideia da paisagem, a prática pictórica antecipou o surgimento do termo ao instaurar um conjunto de regras, que tornou possível a representação do ambiente natural por meio de convenções estéticas associadas à invenção da perspectiva. Convenções essas que permitiram a organização dos elementos no espaço pictórico em termos de escala, dimensão, proporção e profundidade. Nesse sentido, faz-se necessário recordar as transformações no campo da Estética, no século XV, que coincidiram com as rupturas promovidas pelo avanço da ciência na passagem da Idade Média para a Modernidade. Assim, a filósofa Anne Cauquelin, no livro *A invenção da Paisagem*, ao relacionar o surgimento da noção de paisagem com a história da perspectiva, observa que, embora suas origens “não se reduzam ao contexto da pintura, foi a partir da perspectiva que a paisagem ganha autonomia” (CAUQUELIN, 2007, p. 38).

Anne Cauquelin aponta também que a pintura tradicional do Ocidente, do século XV, concebeu a paisagem como análoga à natureza. Ou seja, a pintura de paisagem, estruturada por meio das leis da perspectiva, é dada como equivalente à própria natureza. A autora observa ainda que a imagem-paisagem, “construída sobre a ilusão da perspectiva, confunde-se com aquilo de que ela seria a imagem” (CAUQUELIM, 2007, p. 38). Isto é, a paisagem adere-se de tal modo à natureza, que o estatuto da imagem se transporta para o lugar do original. Embora nessa abordagem exista uma aderência da ideia da paisagem, com a própria natureza, torna-se também compreensível que a paisagem é uma construção cultural fruto de transformações que trouxeram consigo a particularidade do indivíduo segregado do todo, do sentido de unicidade. Logo, a “paisagem ressurgente da natureza”, descola-se, torna-se uma parte, um recorte, sem, no entanto, desvencilhar-se da totalidade uma do que se entende como natureza. Nesse contexto, Simmel comenta que

[...] a natureza, que no seu ser e no sentido profundo nada sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é individualizada para ser individualidade respectiva que apelidamos paisagem (SIMMEL, 2009, p. 7).

Desse modo, a pintura da paisagem – apesar de ser uma representação figurada – incita “o interesse por todos os aspectos da Natureza” e possui a “consistência de uma realidade para além do quadro, de uma realidade completamente autônoma” (CAUQUELIM, 2007, p. 37).

Ainda no esteio da filósofa Anne Cauquelin, pode-se observar que a autonomia da paisagem ocorre pelo fato de a estrutura perspectiva presente na representação pictórica ser incorporada também como uma estrutura do olhar. Dirigir os olhos para o ambiente natural,

dentro desse paradigma, é estabelecer um ponto de vista situado fora dele. É delimitar um enquadramento, ordenar a visão. É ver em profundidade ao determinar proximidades e afastamentos.

Como seria possível, então, que a representação da paisagem, fruto do olhar humano, artificialmente construída pelas leis da perspectiva – que recorta, individualiza e fragmenta em partes o todo – se confunda, para nós ocidentais, com a própria natureza? Na concepção de Simmel, a condição compartimentada da paisagem, que “constitui unidades particulares”, em contradição com “a singularidade da unidade impartível da natureza”, torna possível a ligação com o aspecto da totalidade na medida em que “cada porção só pode ser um ponto de passagem para as forças totais da existência” (SIMMEL, 2009, p. 6). Sendo assim, a paisagem apresenta-se como uma particularidade da unidade individualizada pelo olhar do artista, que segmenta o ambiente ao redor, mas, ao mesmo tempo, instaura uma potência que “reata o fragmento à ideia do todo”. Assim, os “limites inviolados” da paisagem abrigam no seu interior a amplitude dos acontecimentos naturais como também culturais.

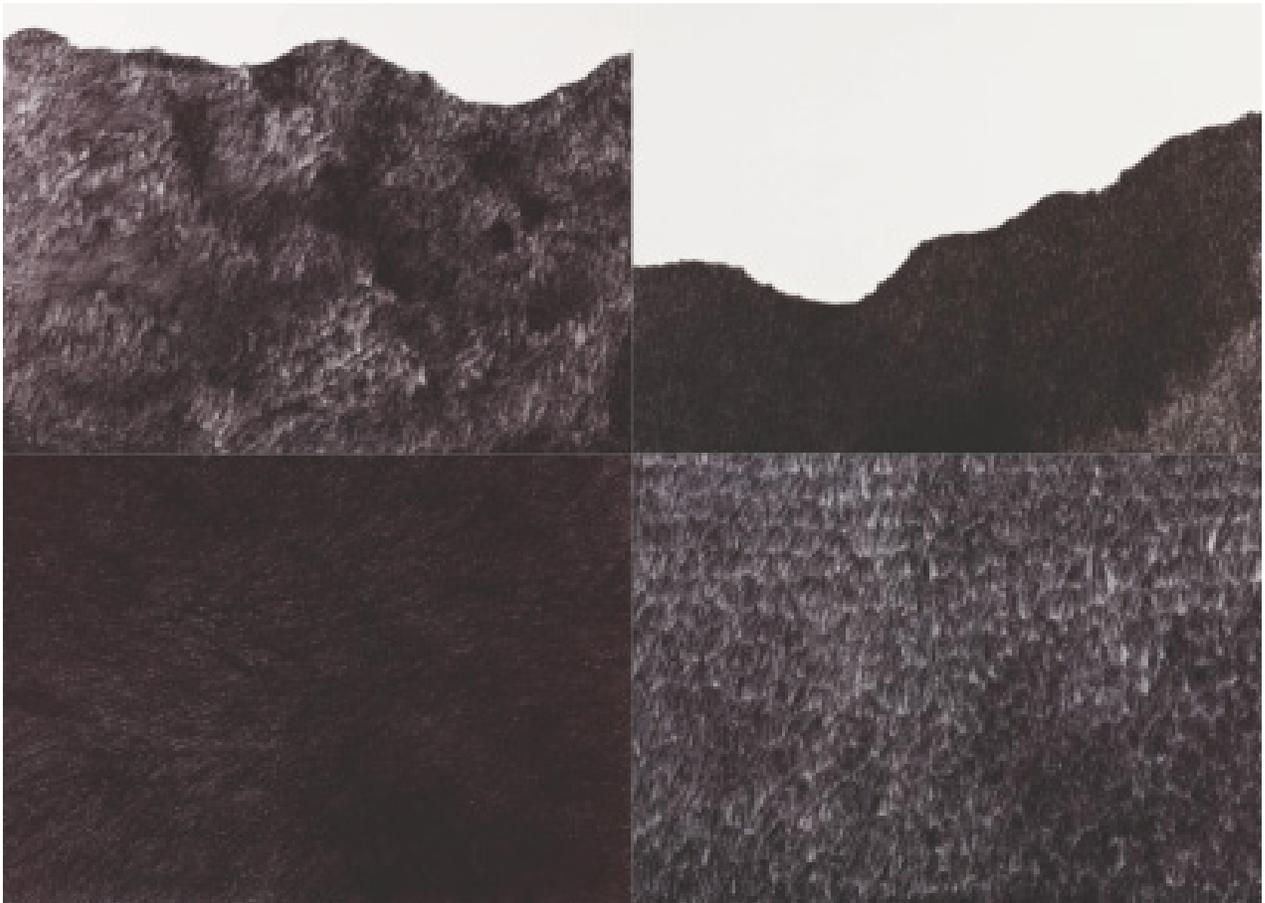
É importante observar que o entendimento da paisagem como produção cultural não se restringe ao universo da estética:

[...] é preciso também fazer jus a outros olhares culturais lançados sobre a natureza, a outros universos de significação, a outros conceitos e a outras práticas que, tanto quanto a estética são investidas no território (investidas no sentido mais literal do termo) (BESSE, 2006, p. 62).

Portanto, não se pode deixar de indagar sobre a ótica em relação ao tema proveniente de outros campos do conhecimento, como também da experiência espiritual e religiosa do ser humano, que, por vezes, confluem ou se afastam da visada da arte.

O trabalho *Breu*, de algum modo aproxima-se do gênero da paisagem caro à história da arte. Entretanto, o aspecto fracionado da configuração da imagem não remonta a um único ponto de vista. A sequência, constituída por partes desencontradas, interrompe a linearidade do horizonte. A construção do trabalho suscita a ideia de que as frações gráficas poderiam fazer parte de outros desenhos. Esse desmembramento da imagem impede ao olhar o desenvolvimento de um percurso contínuo sobre a extensão formada pelos papéis distribuídos de modo sequenciado. A fluência do olhar, ao ser interrompida, distancia-se da atitude contemplativa característica de um espectador posicionado no topo de um belvedere.

Figura 37 - Júnia Penna. *Breu*, 2011. Detalhe.



Fonte: Fotografia Rafael Motta.

No artigo *Notas sobre a paisagem, visão e invisão* (2008), a artista Karina Dias pontua a diferença entre o ver, o olhar e o visto. Situa a ação de ver como um fenômeno fisiológico inerente à condição humana, pois “basta abrímos os olhos para vermos”. Diferente da ação de ver, o olhar manifesta-se como um “ato intencional”; portanto, apresenta-se como uma atitude de fixar os olhos em determinado ponto. É uma ação intencional que culmina em eleição. Nesse viés, a artista destaca o comentário de Sérgio Cardoso – extraído de *O olhar viajante* (1999), que integra obra organizada pelo filósofo Adauto Novaes – em que o autor aproxima a atitude de ver a um deslizamento horizontal, homogêneo e associado a “um movimento que nos lançaria numa visão panorâmica”. Cardoso aproxima ainda o olhar da verticalidade que, por meio de um ato, “rompe com a linearidade do campo do ver, fissurando assim a sensação ilusória de totalidade” (CARDOSO, 1999 *apud* DIAS, 2008, p. 134).

A horizontalidade presente na configuração de *Breu* poderia remeter à vista panorâmica da paisagem, na qual o observador delimita um campo de visão a partir de um ponto de vista afastado. No entanto, a dimensão do desenho promove uma relação de proximidade com a imagem gráfica e o aspecto fragmentado de sua construção avizinha a ideia de “verticalidade do olhar” proposta por Cardoso. Por sua vez, a ideia de recorte, consolidada no interior do termo paisagem, manifesta-se no trabalho de maneira multiplicada. O jogo visual que se alterna entre aproximações e afastamentos sinaliza diferentes pontos de vistas, como também distintos elementos geográficos. Desse modo, mesmo que estes possuam características semelhantes poderiam estar situados em localizações diversas. O trabalho pode até insinuar uma mesma extensa cadeia montanhosa, porém, a abordagem enfatiza vários pontos de sua vastidão.

O sentido de totalidade também está presente no trabalho. Instaure-se na ambivalência do fragmento. As figuras traçadas nas diversas folhas de papel, que configuram o desenho, podem referir-se a uma “certa totalidade” da paisagem natural. Nesse sentido, o indivisível presente na referência aos elementos naturais, que se aponta em *Breu*, ocorre na particularidade de cada unidade, que, paradoxalmente, sugere diferentes momentos e também localidades. Os fragmentos embaralham a referência espaço-temporal e a imagem gráfica aproxima-se de um quebra-cabeça em que as peças não se encaixam.

Breu é formado por uma sucessão de gestos de extensões econômicas. As diferentes intensidades da ação manual geram particularidades quanto à construção dos volumes bidimensionais, bem como promovem referências temporais distintas. Há momentos em que a mão desliza com suavidade sobre a superfície do papel. Em outros, a ação repetitiva sobrepõe camadas de tinta que geram uma textura gráfica, promovendo o aspecto de solidez no volume ilusório, tangenciando, assim, o território da escultura.

As distintas ações gestuais promovem a alternância da luminosidade das áreas que configuram a imagem e a massa gráfica oscila entre campos mais claros ou mais escuros, reportando assim ao ciclo diário: manhã, tarde e noite. O fundo branco do papel evidencia o recorte da montanha ao mesmo tempo em que promove contraste. Participa como luz e gera uma imagem que poderia aproximar-se tanto da ideia do crepúsculo como do amanhecer do dia. Cada parte do desenho compõe o todo, mas, também, possui autonomia. Na diversidade da abordagem temporal persiste o ciclo diário da passagem do tempo.

A paisagem montanhosa de *Breu* afirma-se como construção. Uma construção que instaura

sentidos que ultrapassam a simulação de uma situação. Afirma-se em concordância com a concepção de Besse de que a noção de paisagem não se reduz à representação (BESSE, 2006). A ligação com a realidade objetiva de reprodução da natureza encontra-se no trabalho desfacelada. No entanto, é desnecessário negar que existe um desejo de conexão com o contexto natural. O que seria, então, a natureza? Uma realidade ou uma concepção humana? Na perspectiva de Simmel:

[...] se designarmos algo de real como natureza, pretendemos então mencionar ou uma qualidade interna, a sua diferença perante a arte e ao factício, frente a algo ideal e histórico; ou que ele deve figurar como representante e símbolo daquele ser conjunto (...) (SIMMEL, 2009, p. 5).

Yanci Ladeira Maria, em sua dissertação de mestrado sobre a abordagem da paisagem no campo da geografia (2010), comenta que correntes representativas do pensamento geográfico compreendem que “a natureza só existe porque é percebida, pensada e concebida pelo homem”. O mundo compreendido pelo “desenvolvimento da sensibilidade e da razão humana torna-se real” (MARIA, 2010, p. 18). Porém, a questão vai além da relação humana com a “natureza”. A terra com seus elementos – árvores, montanhas, vegetações, rios e mar – existe independente da percepção humana e da sua relação com eles. Sendo assim, a natureza deve ser compreendida:

[...] como criação do homem a partir de sua interação com o ambiente, mas sem por isso negar a sua realidade objetiva e pré-existente à humanidade, fator essencial para a existência do homem, que por vezes esquece que pertence ao mundo natural (MARIA, 2010, p. 19).

Jean-Marc Besse (2014) não concebe a natureza como criação humana. Na sua perspectiva o homem é um ser pertencente a ela. Desse modo, ela não é definida por ele nem para ele. Manifesta-se no próprio homem como também nos elementos que estão no seu entorno. O autor considera que a natureza, quando definida pelo homem, manifesta-se como cultura que traduz a maneira em que o ser humano percebe, organiza e concebe o mundo. De qualquer modo, é inegável que a natureza existe independente do ser humano e também que ele é parte integrante dela. A natureza está presente em sua própria fisiologia (MARIA, 2010).

O ponto de vista recuado, caro à pintura tradicional da paisagem, evidencia a ruptura do sujeito com o objeto que mencionei anteriormente. Nos quadros de Peter Brueghel (1564-1638), o artista faz um comentário topográfico do mundo também sobre a maneira como o homem ocupa a superfície da terra. Nas suas pinturas o olhar distanciado é pontuado não apenas pela distribuição dos elementos, que estruturam a pintura a partir do plano do fundo, mas também na

recorrência da presença de um observador localizado no primeiro plano, que dirige seu olhar em direção ao panorama terrestre. O recurso pictórico vai além de uma estrutura compositiva:

Não basta dizer que a paisagem bruegheliana é a expressão gráfica do antigo tema da Terra ‘vista do alto’. Trata-se de entender que, nesta encenação, a superfície da Terra é deliberadamente representada como uma imagem a ser contemplada. A Terra (...); ela própria é concebida e apresentada como espaço do qual é preciso se afastar, ou em relação ao qual é preciso se elevar para apreendê-la como imagem (BESSE, 2006, p. 31).

A experiência que suscitou o desenvolvimento de *Breu* difere-se do recuo diante de uma situação. Ao me encontrar circundada pela cadeia de montanhas da Serra do Espinhaço percebi a potência da formação rochosa. Embora os primeiros estudos gráficos tenham partido de um olhar que vê ao longe, busquei traduzir no desenho uma experiência que apreende o mundo para além da visão. Na vivência do ambiente natural, ainda que a separação sujeito-objeto tenha permanecido, fui atravessada pela forte presença da serra. Uma experiência sensorial proveniente de uma imersão no contexto do lugar. Mesmo distante e infinitamente pequena, em relação ao relevo do local, imprimiu-se a impressão de proximidade com uma estranha sensação de perceber as montanhas quase de modo tátil. De ser tocada e de, ao mesmo tempo, tocar os volumes ao meu redor, ou melhor de ser impregnada por eles.

Georg Simmel aponta a existência de uma correspondência entre o olhar da paisagem e a percepção estética. Correspondência essa que o autor considera o *Stimmung* da paisagem, conceito que compreende uma atmosfera e um modo particular de perceber, “uma tonalidade afetiva”. Mesmo que acoplado à ideia de paisagem “exista” um *a priori*, ela é fruto de uma relação entre uma objetividade física e um olhar que a percebe, a apreende e a enquadra. A “atmosfera” de uma paisagem, no olhar de Simmel, “diz respeito à apreensão de algo que não está completamente isolado daquele que a percebe, e nem completamente no interior deste, como se fosse mera projeção de uma experiência interna, de uma história pessoal” (PALLAMIN, 2015, p. 46).

O *stimmung* da paisagem não seria então constituído por uma experiência objetiva. Vera Pallamin comenta que na formação da paisagem existe “um momento fenomenológico constituído” (PALLAMIN, 2015, p. 47). Portanto, a percepção da paisagem é fruto de um fenômeno em que a concretude do real é desfeita pelo olhar que impregna o “visto” de sentidos. A autora destaca ainda a aproximação entre o *stimmung* e o pensamento referente à estrutura da

percepção, desenvolvido Merleau-Ponty, em que o autor descarta a separação sujeito-objeto, pois é no contato do corpo com o mundo que os sentidos são produzidos no território sensível (PALLAMIN, 2015). Augustin Berque também concebe a paisagem como um evento relacional no qual ela “articula o lado objetivo do mundo, isto é, ela se reporta a objetos concretos os quais existem realmente ao redor de todos nós (pedras, montanha...) e o lado subjetivo, singular e íntimo de cada observador” (DIAS, 2008, p. 131).

As relações despontadas no trabalho *Breu* surgiram na esfera de uma presença corpo-mundo, que produz constantemente “sentido no sensível” (MERLEAU-PONTY, 1984). De acordo com Vera Pallamin, para Merleau-Ponty o “sentido do percebido provém de uma estruturação dinâmica e de conjunto estabelecida entre aquele que percebe seu ambiente, seu campo de presença” (PALLAMIN, 2015, p. 48). Desse modo, as dimensões do trabalho – tanto na conformação horizontal, como na vertical – foram norteadas pela extensão, amplitude e potência da paisagem, que abarca o indivíduo em contato com ela. Não se trata de tentar reproduzir o irreproduzível, mas de construir, por meio da imagem gráfica, um território de presença em que os sentidos do trabalho podem ser apreendidos não apenas pelo campo da visão. Deslocar-se ao longo da horizontalidade do desenho ou postar-se diante dele, na configuração vertical, agrega a noção de proximidade. Paradoxalmente, amplitude e limite coabitam no território de abrangência do trabalho. Mais que um horizonte, o desenho apresenta-se como um anteparo para a visão.

Vivenciar o mundo promove experiências diferenciadas, às vezes, com tal intensidade, que deixam marcas profundas, ora na fisicalidade do corpo (que se consolidam como cicatrizes), ora sedimentam-se em camadas escondidas por trás de sentimentos e memórias. Em Grão Mogol a experiência foi da ordem da potência. O relevo acidentado fez-se presente desde a estrada que conduz à cidade. Recordo-me bem do momento em que a paisagem ao meu redor cristalizou-se, afirmou-se, deu-se a ver de fato diante de mim e, também, em mim. A paisagem, mais que prefigurar-se diante dos meus olhos, assegurou a existência da natureza.

É importante observar que a percepção da paisagem não nos dá jamais a ver por inteiro. Além da parte visível, existem outros lados. Ou melhor, vários lados daquela montanha, das montanhas, como também da montanha de *Breu*. A princípio o desenho apresenta-se apenas como uma “vista”, mas, trata-se, na verdade, de algumas “vistas”. Não no sentido cezariano ou cubista, que intenta dar a ver as várias faces de um mesmo objeto ou situação em um plano

bidimensional. Diante do trabalho são possíveis vários pontos de vista, pois permite um campo amplo de projeções. Talvez isto explique a presença de áreas totalmente escuras, sem formas definidas, que participam da estrutura do desenho. Nessas partes existem apenas camadas e camadas de tinta, que, sobrepostas, formam uma extensa superfície preta.

A introdução de áreas escuras em meio a imagens, que remetem à montanhas e estruturas rochosas, pode ter sido motivada por uma situação vivida. No meio da estadia em Grão Mogol, por exemplo, deparei-me com um aviso preso na parede de uma das farmácias da cidade, informando que a Companhia Vale do Rio Doce estava convocando funcionários para trabalhar. Não consegui maiores informações sobre a nota ali depositada, mas, de imediato, constatei uma evidência: o norte de Minas era mais um dos focos de interesse para a extração mineral. Tal fato não seria novidade na região, pois a exploração de pedras faz parte do contexto e do imaginário da cidade, visto que a atividade de mineração de diamantes foi intensa na região, no século XVIII. Expressões como “fui tocaiado” ainda aparecem na fala de alguns moradores, pois nos primórdios da mineração de diamante a atividade era exercida muitas vezes de modo clandestino. Desse modo, a atmosfera de se estar fora da lei ainda permeia o universo dos “homens” que comerciam, nos dias de hoje, cristais, entre outras pedras. Em 1786, o Administrador Geral comentou que

[...] os únicos senhores deste lugar são os garimpeiros. Eles fazem o que querem, e tem-se apoderado dos córregos diamantinos em grande multidão a muita força de armas, e estão tão desaforados, que até vão às povoações buscar mantimentos e traficam publicamente.²³

Assegurar o sentido de “natureza” na paisagem também aponta a transformação do ambiente “natural”, isto é, aquelas que ocorrem por meio de acontecimentos, provenientes de processos naturais, como também modificações decorrentes da intervenção humana sobre a superfície da terra. Muitas vezes a atitude humana promove de modo agressivo a devastação dos meios naturais.

Retorno neste momento à questão da configuração de *Breu* no espaço expositivo como um dos elementos geradores de sentido, pois é importante comentar que o trabalho se encontra em processo de desenvolvimento e de transformação. Além de possuir mais de uma maneira de ocupar o ambiente, a cada apresentação novos desenhos podem ser agregados ou até mesmo

²³ O comentário do Administrador Geral da província está disponível em: <<http://www.graomogol.com.br>>.

retirados. Na versão exposta na Galeria da Faculdade de Artes Visuais da UFG, em 2013, a horizontalidade do trabalho foi substituída por uma ocupação vertical, que evidenciou a densidade do volume gráfico do desenho. O trabalho ganhou “peso” visual. A disposição dos desenhos no ambiente privilegiou a altura do pé direito ao invés da extensão da parede. Neste modo de ocupar o ambiente, a textura gráfica dos desenhos parecia confrontar fisicamente o visitante da mostra.

A dimensão, como dado conceitual do trabalho, instaura uma possibilidade de contato em que o corpo é permeado pela situação na qual se encontra. O visitante é também caminhante. Nas duas configurações de *Breu*, apresentadas até o momento, a intenção de constituir sentidos pelo envolvimento físico do espectador manifesta-se de modo afirmativo. Este envolvimento pretende ser ainda maior com a expansão do trabalho. De tempos em tempos realizo novos desenhos para serem agregados à obra. A intenção é, em algum momento, ocupar todo o ambiente expositivo com o trabalho. Do teto ao chão, de um lado a outro, de modo a preencher todas as paredes da sala de exposição. E, com isto favorecer uma experiência que, por meio do envolvimento corporal, possa dar espaço para o surgimento de memórias, projeções, associações, enfim, construir um ambiente que proporcione ao espectador a possibilidade de conceber um olhar próprio, que amplie os sentidos da proposição artística.

A intenção de ocupar todas as paredes do ambiente expositivo com “relevos montanhosos” me sugere uma aproximação com o envolvimento do espectador presente na tecnologia do cinerama. Os únicos cinco filmes produzidos, entre 1952 e 1958, para o cinerama promoviam um envolvimento do indivíduo no interior do filme. A imagem era projetada por três projetores sincronizados, formando um mesmo panorama na tela côncava, que cobria toda a extensão da parede. A potência visual era acompanhada pela intensidade de um som multidirecional. Os filmes registravam a geografia dos quatro cantos do mundo e proporcionavam à pessoa, sentada em uma poltrona de cinema, deslocar-se, ou melhor, “a viajar” por todos os continentes da superfície terrestre.

O cinerama propiciava uma imersão na imagem virtual da paisagem filmada. João Luiz Vieira comenta que a experiência proposta por essa tecnologia possibilitava o engajamento sensorial e, pode-se dizer também, corporal do espectador com o filme na medida em que era transportado para dentro da imagem tal como um personagem. Uma experiência que pode ser

definida “como um verdadeiro realismo imersivo”.²⁴

A perspectiva aérea, tônica dos filmes destinados ao cinerama, incluía o impulso de querer dominar a paisagem por meio de um olhar que almejava abarcar todo o panorama mundial. Necessário ressaltar que esses filmes produzidos pelos Estados Unidos da América, após a Segunda Guerra Mundial, não deixam de incluir a visada de um país vitorioso. De qualquer modo, o turismo virtual proposto pelos filmes inscrevia, em algum momento, o espectador diretamente no que João Luiz denomina de mobilidade “cinerâmica”, que tornava possível a sua “locomoção” por meio de aviões, carros, trens, barcos e até por mesmo gôndolas. Já a ideia de deslocamento presente no trabalho *Breu* está associada à experiência concreta do ato de caminhar.

No cinerama o sujeito movimenta-se “para o interior sempre expansivo da imagem” de um campo visual em profundidade, ao passo que na situação proposta em *Breu* o espectador desloca-se lado a lado com as “montanhas” gráficas. Diferente da experiência dos cinco filmes panorâmicos do cinerama, em que o sujeito “sobrevoa” a paisagem, diante dos desenhos o visitante é quase tocado por eles. Assim, a “silhueta montanhosa” não se refere à uma paisagem sublime, que remete à imagem de um paraíso natural. As texturas são densas e ásperas e a aparente ordem é quebrada pela presença abrupta de áreas escuras.

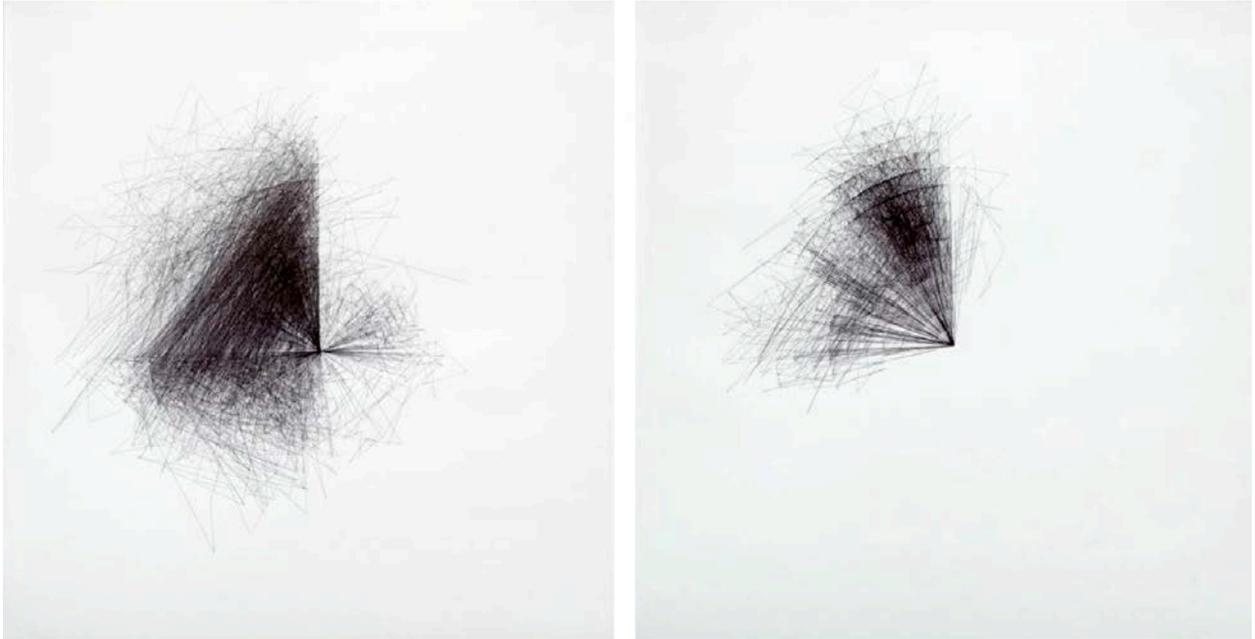
A paisagem das Minas, como também das Gerais, não se aproxima da realidade exuberante de algumas regiões do Brasil. No estado mineiro, que é parte interior do território brasileiro, ela é áspera e em momentos muito árida. Desse modo, a figura que remete à volumes rochosos presente no trabalho, não alude à imagem de um paraíso natural. A densidade das texturas que constituem a massa gráfica quase gera aspereza. No campo de possibilidades associativas e da construção de sentidos não está em jogo o anseio de retorno ao estado selvagem da floresta, tal como na produção modernista brasileira em que o olhar voltado para a selva tornou-se uma possibilidade. Ou mesmo, como comenta João Luiz Vieira, um desejo nacionalista de “vencer a dominação cultural pela incorporação de dimensões nativas”.

É possível estabelecer um campo de aproximações entre o trabalho *Breu* com obras de artistas que transitam pela questão da paisagem. A ideia de registrar o movimento do ar atmosférico em uma superfície bidimensional é abordada pelo artista carioca Cadu na série de

²⁴ As informações referentes à tecnologia do cinerama tiveram como base a palestra proferida pelo Professor Dr. João Luiza Vieira, *Sensações Corpóreas: realismo imersivo e salas de cinema*, em 2014, no Museu de Arte do Rio – MAR, como parte do programa MAR na Academia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=izdjQL5Y5_4>

desenhos *Wind Line*, desenvolvida em 2014, no período de uma residência artística no Deserto do Atacama (Figuras 38 e 39).

Figuras 38 e 39 - Cadu. *Wind Line*, 2014. (Atacama 07/08/14)



Fonte: <https://www.marcosk.com/Wind-Line>

Para registrar graficamente a movimentação do vento, Cadu concebeu uma estrutura que sistematiza leituras do comportamento do vento. Um anemômetro, instrumento que mede a velocidade do vento, captava as informações da movimentação do ar na região do Atacama e, em seguida, eram interpretados por um programa de computador que enviava na sequência comandos para uma caneta esferográfica presa a um suporte. Ao receber as informações a caneta se deslocava pela superfície do papel, que se encontrava sobre o suporte, registrando graficamente sobre a superfície do papel a movimentação do vento decodificada pelo *software*. A duração de cada desenho era variada. Podia durar algumas horas ou até meses de acordo com o interesse da investigação. Nessa esfera o desenho se apresenta, então, como o registro do movimento por meio de linhas diagonais e curvas, que alteram a sua direção, apontando uma movimentação as vezes intensa ou mais calmas e sutis.

Em outra residência artística em Hornitos, Cadu desenvolveu um trabalho baseado na movimentação da terra, tendo como referência o sol. A obra *Hemisférios* é formada por 168 folhas de papel vegetal em que os raios solares as rasgavam, com a ajuda de uma lupa presa a um

suporte onde se encontrava um bloco com 24 folhas de papel vegetal. A incisão dos raios solares, intensificados após passarem pela lente da lupa, perfuravam a superfície do papel, registrando o seu trajeto. Desse modo, em cada folha de papel encontra-se o registro de uma hora do percurso do raio solar. O conjunto das 168 folhas queimadas pela exposição da luz apresenta-se como o testemunho da passagem de uma semana em Hornitos.

Figura 40 - Isaura Pena. *De um a treze*, 2002



. Fonte: <http://galeriaca.com/index.php/artistas/isaura-pena/>

A marcação do tempo também pode ser observada na obra *De Um a Treze*, desenvolvida pela artista Isaura Pena em ocasião da residência artística Faxinal das Artes, em 2002 (Figura 40). Isaura elaborou um conjunto de treze desenhos em que inseriu círculos pretos de nanquim sobre a superfície de papel, referindo-se aos dias do período em que passou em na residência. A cada dia um novo desenho era realizado, marcando a passagem do tempo.

No primeiro dia, a artista introduziu apenas um círculo sobre a folha branca; no segundo, realizou um outro desenho, inserindo dois círculos sobre a superfície e, assim, consecutivamente até o último dia da residência. Os desenhos são apresentados lado a lado de modo a criar ritmo e a conduzir a uma leitura horizontal, que se alterna como o deslocamento do olhar na vertical de

acordo com a posição dos elementos circulares sobre o papel. A dimensão temporal relacionada a ideia de um dia após o outro, como no trabalho *Breu*, também se apresenta por meio do deslocamento físico do visitante, que percorre a extensão linear dos desenhos no ambiente.

2.1 Corte/Mato/Mata

O desejo de caminhar por paisagens em que a presença da vegetação seja preponderante atravessa a minha biografia. Caminhar sem grandes pretensões ou percorrer áreas verdes em busca de algo sem definição prévia, deslocar-me com olhar direcionado ou me deixar ser abarcada por alguma situação são atitudes que, em muitos casos, deflagram o surgimento de uma proposição artística ou instauram alguma questão a ser investigada. Caminhar sem compromisso pelas aleias do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, mas atenta aos acontecimentos, proporcionou o surgimento das obras *Corte/Mato/Mata* e *Aleia* (Figura 41).

Os trabalhos foram desenvolvidos no período da residência artística *ProjetoPlantaBaixa*, no Jardim Botânico da capital carioca, entre abril e agosto de 2015. No final da temporada de imersão eles foram apresentados em uma mostra coletiva no Espaço Tom Jobim.²⁵ No processo de elaboração dos trabalhos, situações e ocorrências do cotidiano do Jardim Botânico foram observadas, apropriadas e retrabalhadas. A experiência deu origem a um conjunto de três esculturas e uma série de três desenhos destinados a ambientes interiores, que mencionam paisagens exteriores, processos de organização e manutenção do espaço.

É importante ressaltar que os jardins, desde sua remota origem, carregam consigo a ideia de abrigarem a tranquilidade e de propiciar estados meditativos. Destinam-se ao prazer e ao ócio. Separados do contexto da cidade guardam a presença ou memória da natureza. Apresentam-se como um dentro-fora, mas também como um fora-dentro. Nesse lugar-jardim, a natureza persiste. Contudo, a sua configuração é dada por meio de procedimentos seletivos, que elegem e modelam os elementos que participam da ambiência. Interposto entre a cidade e a amplitude do ambiente natural, salvaguarda os homens dos malefícios provenientes da selvageria dos centros urbanos e

²⁵ A residência artística *ProjetoPlantaBaixa*, sob coordenação de Malu Fatorelli, fez parte das atividades do doutorado. Participaram também as artistas e doutorandas Débora Mazloum, Nena Balthar e Susana Anágua.

dos perigos da natureza. Dentro do limite de seus espaços o horizonte longínquo, característico da paisagem, não participa e a sua “fruição apresenta-se como parte de um pedaço escolhido da natureza, e não sua metáfora condensada” (CAUQUELIN, 2007, p. 65).

Como “dobra fora do mundo” o jardim, além de permitir o lazer e o exercício da liberdade, pode ser visto como um lugar de conhecimento. Anne Cauquelin destaca o “Jardim de Epicuro” como uma “metáfora para uma filosofia, sabedoria de uma vida ao abrigo das tempestades do mundo” (CAUQUELIN, 2007, p. 62). No campo do desenvolvimento do conhecimento, os Jardins Botânicos ocupam lugar de relevo. Seu surgimento, na Europa do século XVI, atrela-se ao estudo de ervas medicinais e, por consequência, formam-se as primeiras coleções de plantas com fins científicos.

Figura 41 - Júnia Penna. *Corte/Mato/Mata e Aleia*, 2015. Exposição *PROJETOPLANTABAIXA*, Galpão Tom Jobim, Rio de Janeiro, 2015.



Fonte: Fotografia Cláudia Tavares.

O Jardim Botânico do Rio de Janeiro, desde sua fundação, em 1808, abrigou a diversidade de espécies vegetais. Mudanças provenientes de outras colônias portuguesas eram ali cultivadas. O interesse *a priori* era encontrar meios para aclimatar plantas de proveniência estrangeira, com o intuito de produzir rentabilidade econômica. Todavia, o processo de cultivo dos vegetais requer trabalho. Observações e experiências conduzem ao desenvolvimento científico, porém, nenhuma evolução seria possível sem um trabalho que envolvesse um dispêndio da força humana. A ação física é parte capital na produção do plantio. Ainda hoje, a manutenção do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, mesmo utilizando a tecnologia avançada disponível, depende da força física por grande parte dos funcionários que ali trabalham. Foi então a atenção aos processos de manutenção do Jardim que desencadeou o surgimento do trabalho *Corte/Mato/Mata*.

No período da residência transitei várias vezes pelas aleias do Jardim Botânico sem objetivo predeterminado. No início apenas observava e experimentava os acontecimentos do lugar. Nas frequentes caminhadas, deparei-me com o corte de uma enorme árvore-de-contas, com o diâmetro aproximado de 1,40m, que se encontrava doente, na eminência de cair. O corte dessa árvore foi um empreendimento longo e exigiu grande esforço por parte dos funcionários envolvidos na empreitada. Mesmo com a ajuda eficaz do aparelho de motosserra era perceptível o enfrentamento físico necessário para a realização da missão: cortar a árvore.

Num primeiro momento, cortes horizontais fatiaram o tronco em rodela. Em seguida, as lâminas espessas foram subdivididas em pedaços menores, com cortes precisos que deram origem a imprecisos cubos de madeira. Selecionei, então, alguns tocos cortados e recortados e pedi à equipe que fizesse algumas novas incisões, com a intenção apenas de evidenciar a inclinação sutil promovida pela direção oblíqua do corte. No entanto, a face externa do tronco foi preservada. Retiramos apenas as suas cascas, mantendo assim a memória da forma original e a textura da árvore. Nas demais faces, impôs-se a ação afirmativa dos talhos realizados, com a ajuda da máquina.

O gesto decidido indica determinação. A dimensão e a solidez do tronco exigiram intensidade na força empregada na realização dos cortes, que pretendiam pôr a árvore abaixo. Nesse caso, uma atitude necessária. Os tocos de madeira recolhidos de árvores diversas deram origem ao trabalho *Corte/Mato/Mata*: um conjunto constituído por três esculturas em que as partes são organizadas na superfície do chão de modo a remeter à memória da árvore que lhes deu origem. Ora referem-se à verticalidade dos troncos, indicando o seu largo diâmetro, ora

sugerem árvores estreitas, quando tombadas na posição horizontal. A disposição dos fragmentos e a distância entre eles evidenciam o corte. É importante destacar a presença do grafite ou da barra de óleo que em determinados momentos cobrem uma das faces dos fragmentos das árvores, que compõem o conjunto. Esses materiais são usados nas superfícies dos tocos, com o intuito de enfatizar o desenho produzido pela ação do motosserra na madeira.

Figura 42 - Júnia Penna. *Corte/Mato/Mata*, 2015. Detalhe.



Fonte: Fotografia Cláudia Tavares.

Memórias e vestígios coexistem em *Corte/Mato/Mata* (Figura 42). O tempo se faz presente na matéria orgânica ao imprimir suas marcas. A árvore cresce e se desenvolve, mas também sofre com as oscilações do clima e com os acontecimentos ao seu redor. Tudo isso deixa rastros, que indicam sucessivos eventos ao longo do tempo. Entretanto, o registro do desenvolvimento das árvores, visível por meio de seus anéis de crescimento, é subtraído pela incisão da máquina, que grava na madeira o percurso da lâmina do motosserra de modo a transformar o desenho original do interior dos troncos. O que parece estar em jogo nesse conjunto

de esculturas são potências dos elementos naturais, da ação do tempo e das atividades humanas.

As esculturas ocupam o plano horizontal e, ao mesmo tempo em que se comunicam entre si, estabelecem um diálogo com a série *Aleia*, constituída por três desenhos de grandes dimensões. No conjunto de desenhos, o grafite sobre papel japonês dá origem a imagens gráficas que, por sua escala e ocupação espacial, remetem à verticalidade das palmeiras-imperiais. O visitante que transita entre as esculturas situadas no chão é abarcado pela verticalidade dos desenhos, que podem promover de modo veloz um deslocamento do olhar em direção ao alto ou vice-versa. De qualquer modo, a ideia de que existe algo acima está presente no imaginário das palmeiras-imperiais, cujo plantio tornou-se comum no Rio de Janeiro, em meados do século XIX, afirmando-se como símbolo do Império.

2.2 Estranho

A relação com ambientes naturais também está presente no trabalho *Estranho* (Figura 43). Uma intervenção artística no ambiente natural, apresentada em 2010, no Parque das Mangabeiras, em Belo Horizonte. O desenvolvimento do trabalho ocorreu a partir de um material que tive contato em Maria da Fé, cidade localizada no sul de Minas Gerais.

Em 2008, fui convidada para ministrar uma oficina para um grupo de artesões no I Festival de Artesanato e Design de Maria da Fé. Na ocasião pude conhecer a vasta produção do artesanato local produzido com materiais diversos. A corda de bananeira, tecida por um grande número de artesões da região, utilizada em diversos produtos, me despertou especial atenção. Vendidos em rolos, o material gerado pela ação de entrelaçar folhas de bananeira dá origem a fios com considerável resistência. Esses fios são resultantes de trabalho manual construído com elementos provenientes do ambiente natural.

Na ocasião da minha estadia em Maria da Fé estava trabalhando no projeto para a intervenção artística no Parque das Mangabeiras. A proposta de conceber proposições plásticas em áreas verdes presentes em centros urbanos já havia acontecido com o trabalho *Trama*, apresentado em 2002, no Campus da Universidade Federal de Minas Gerais. No momento em que entrei em contato com a corda de bananeira a proposta encontrava-se sob impasse em relação ao material a ser utilizado. A ideia inicial era construir em um grupo de árvores um grande

emaranhado de linhas que remetesse a uma ocupação semelhante à ação de ervas daninhas que tomam a vegetação. Uma série de materiais lineares – como fios de arame e de cobre, cordas diversas, barbantes, lãs – foram testados, mas sem, no entanto, se apresentar como materiais adequados para a realização da proposta. O contato com a corda de bananeira contribuiu com a concretização da intervenção.

Figura 43 - Júnia Penna. *Estranho*, 2010. Parque das Mangabeiras, Belo Horizonte.



Fonte: Fotografia Samuca Martins.

Com o material manufaturado proveniente do universo natural – capim e palha – construí em uma das árvores situada na Praça dos Micos, local bastante frequentado pelo público do parque, um grande volume que pendia do alto da copa até quase tocar o chão. Além das matérias empregadas por mim na confecção da obra, diariamente novos elementos – como gravetos de árvores, folhas, sementes – agregavam-se ao trabalho pela ação do vento, da chuva e pelo movimento dos animais presentes na fauna local.

Apesar da dimensão do grande volume de fios emaranhados, *Estranho* possuía uma presença discreta no ambiente e quase fundia-se com a vegetação típica do cerrado brasileiro. Desse modo, a intervenção promovia um jogo de ilusão por meio da simbiose estabelecida no diálogo com o seu entorno. Para muitos o trabalho passou despercebido. Mas o jogo perceptivo estabelecido pela sua presença no ambiente deixava no ar a pergunta: quem fez isto?

A utilização do material natural gerou uma configuração diversa da que tinha sido concebida *a priori*. No projeto inicial os fios iriam envolver como também se misturar aos galhos da árvore. As experiências provenientes da manipulação da “corda de bananeira” agregaram outros sentidos à proposição. O material linear tecido pelos artesãos ao invés de envolver a vegetação embolaram-se uns aos outros de modo a gerar uma corpulência semelhante a um grande ninho. Pássaros e animais da fauna local se apropriaram do trabalho ali instalado. No período da montagem era comum ver um grande número de micos se aproximarem atraídos pela memória do aroma da bananeira.

Estranho permaneceu no local até que a ação do tempo consumisse a matéria que o constituía. Gradativamente o volume inicial foi encolhendo. Um ano depois de sua instalação restaram apenas alguns fios, que pendiam verticalmente, remontando a memória linear do material que deu origem à obra. Os acontecimentos desfaziam gradativamente o trabalho até consumir por completo o desaparecimento da proposição artística.

A intervenção realizada no Parque das Mangabeiras evidenciou questões que já haviam sido apontadas em projetos anteriores. O processo de transformação da matéria e, por consequência, da proposição artística destacou o carácter transitório da materialidade física dos elementos naturais. Transitoriedade que está presente até mesmo na formação de rochas e pedras, ainda que o processo de constituição e transformação destes elementos implique em muitos anos.

A ação do tempo, das condições atmosféricas, bem como a atuação da população animal do parque foram fatores determinantes nos desdobramentos do trabalho, que se modificava a cada

dia. A perenidade cedeu lugar à efemeridade e o gesto inicial foi transformado pela intervenção cotidiana da dinâmica do ambiente circundante. Sem o controle dos acontecimentos, que interferiam diretamente no trabalho, *Estranho* foi desenvolvido em coautoria com a vegetação, a fauna e o clima do local, que possuem maneira própria e flutuante de operar no mundo.

Processos de crescimento e transformação dos elementos naturais é uma tônica importante na produção do artista italiano Giuseppe Penone. Outro aspecto de grande relevância presente em suas obras é a maneira como o artista rompe com paradigmas vigentes ao dissolver convenções estabelecidas. Dicotomias como interior-exterior, dentro-fora apresentam-se em constante estado de dissipação e “as pesquisas sobre a não distinção entre homem e natureza são, entre as dissoluções dialéticas, as mais fundamentais para o artista” (DYRELL, 2016, p. 170). Elas o levaram a sínteses que demonstrassem a “vontade de uma relação paritária entre a [sua] pessoa e coisas” (PENONE, 2008 *apud* DYRELL, 2016, p. 170). Desse modo, na obra de Giuseppe Penone, a paridade do homem com a natureza busca a reintegração do sujeito com o seu entorno. O “gesto” de Penone “anuncia um retorno de contato com o mundo”. Busca um posicionamento que permite a horizontalidade do olhar. Um olhar diverso daquele em que o sujeito que posiciona no topo e observa o mundo à distância (DYRELL, 2016, p. 172).

A participação da natureza no processo de formação dos trabalhos do artista é tão importante quanto a sua ação. Em muitas obras as transformações resultantes de processos espontâneos atuam em elementos naturais e são ao mesmo tempo forma e conteúdo. Assim, Penone compreende os movimentos do mundo como procedimentos escultóricos, em que os organismos vivos – a água que flui; os anéis que dão corpo às árvores; a vegetação que se ergue em direção à luz; os legumes que crescem no interior da terra; a constituição lenta das camadas que configuram as pedras –, todos estes mecanismos são apontados pelo artista como acontecimentos escultóricos. O artista “demonstra que, assim como a formação dos corpos é o resultado de uma força escultórica aplicada pelo ambiente, igualmente ‘a planta é, ao mesmo tempo, escultura e escultora’.” (DYRELL, 2016, p. 51).

As transformações da atmosfera também atuam diretamente na obra *Pietra, Corda, Albero, Sole / Pietra, Corda, Albero, Pioggia* (Pedra, Corda, Árvore, Sol / Pedra, Corda, Árvore, Chuva), que o artista realizou em 1968. O trabalho é resultado do processo de encurtamento de uma corda vegetal amarrada numa de suas extremidades em uma árvore e na outra em uma pedra, que inicialmente encontra-se apoiada no chão (Figura 44). A umidade proveniente da

precipitação da chuva no ambiente externo, no qual encontra-se o trabalho, faz com que a corda se encolha, exercendo uma força sobre a pedra, erguendo-a parcialmente. A reflexão sobre as forças que agem em suas obras pode ser observada nos escritos realizados pelo artista:

Uma pedra que vive as variações da umidade do ambiente
no qual é colocada é escultura a céu aberto.
A corda vegetal que liga a pedra, com a chuva se encurta e a soleva.
[...]
O propagar-se de um ramo no espaço em busca da luz
tem a mesma estrutura de um olhar.
A árvore é um grande olho composto de tantos pequenos olhos,
cada uma de suas folhas
é um olho que colhe a maior quantidade de luz.
(PENONE, 2009 *apud* DYRELL, 2016, p. 47).

Nessa obra, os acontecimentos climáticos, que promovem o encurtamento da corda vegetal, e o crescimento da árvore geram um movimento ascendente. A árvore aumenta a sua verticalidade e a pedra se ergue do chão. Já em *Estranho*, a atuação da chuva e do vento promovem a redução do volume. Os fios gradativamente se desprendem do entrelaçamento inicial e se entregam à força da gravidade. A verticalidade é acentuada não por um movimento de elevação, mas por uma ação tende para baixo.

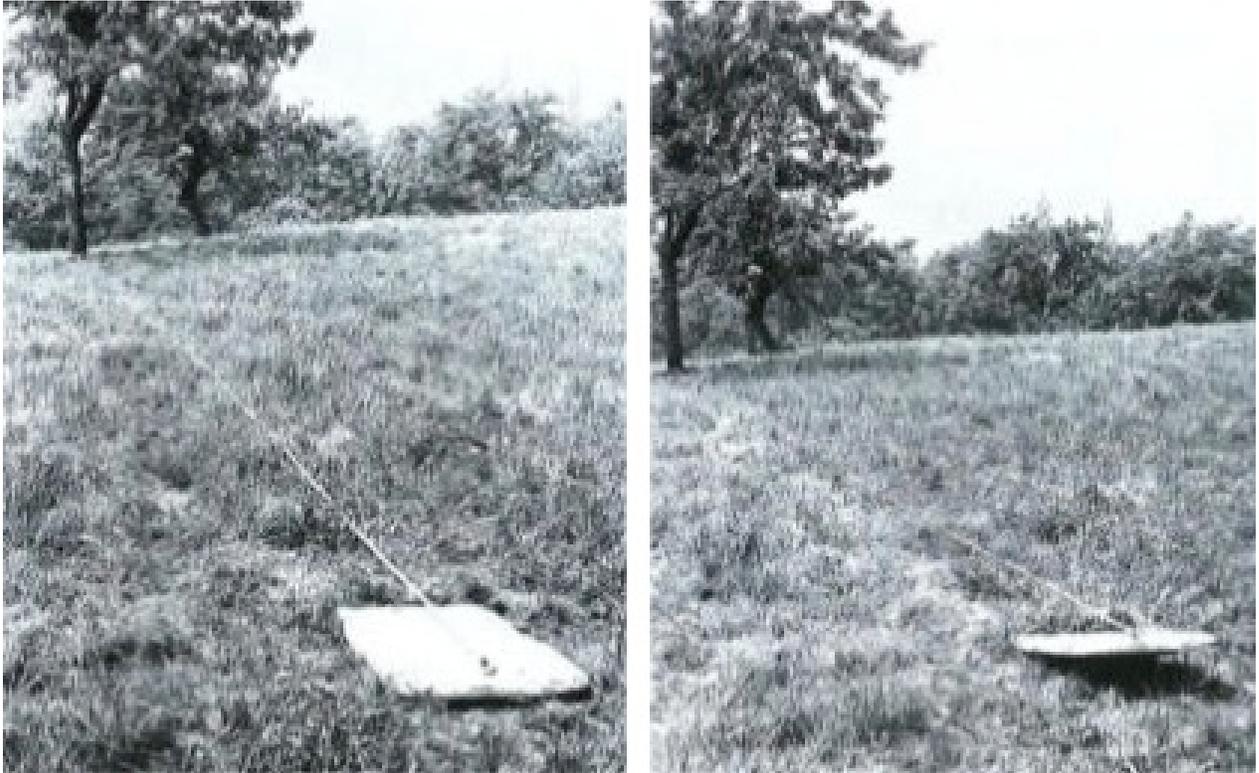
É importante observar que em *Pietra, Corda, Albero, Sole / Pietra, Corda, Albero, Pioggia* (Pedra, Corda, Árvore, Sol / Pedra, Corda, Árvore, Chuva) a forma se constitui no fazer. A dimensão temporal dilatada pode ser percebida nos elementos que constituem o trabalho. O lento processo de crescimento de uma árvore, como da formação de um elemento mineral, aponta duração, embora o processo de encurtamento da corda vegetal e elevação da pedra tenha acontecido em um período curto, ainda no ano de 1968.

No trabalho *Estranho*, a forma se constitui no desfazer e a redução da corpulência do trabalho ocorreu de modo veloz. Logo após a instalação do trabalho, no Parque das Mangabeiras, em outubro de 2010, iniciou-se o período das chuvas. Em um mês a intervenção já se encontrava significativamente modificada.

A ideia de duração aponta-se em grande parte da obra de Giuseppe Penone. No entanto, o artista não descarta a possibilidade de realizar trabalhos de carácter efêmero, como *Sofio di foglie* (Respiração de folhas), realizado entre 1979 e 1997 (Figura 45). Para realizar o trabalho, o artista deposita um volume de folhas sobre o chão e, em seguida, se deita sobre elas e respira. Mesmo se tratando de uma ação performática, o interesse do artista se volta para o aspecto

escultórico do ato de respirar, pois considera a respiração um ato de “escultura automática, involuntária” (PENONE 2009 *apud* DYRELL, 2016, p. 25).

Figura 44 - Giuseppe Penone. *Petra, Corda, Albero, Sole / Petra, Corda, Albero, Pioggia*, 1968.



http://www.stephengdewyer.com/Arte_Povera_and_Italian_Autonomia_Presenting_the_Laborer.html

A extensão temporal apresenta-se também no interesse do artista em empregar, de maneiras diversas, tanto materiais quanto técnicas tradicionais da escultura. Em entrevista concedida a Daniela Lancioni, na *Punta della Dogana*, em 23 de maio de 2012²⁶, Penone comenta que utiliza materiais que pertencem ao universo da escultura clássica, porque são, por milênios, uma garantia de duração. Na sua visão, a longevidade das matérias nobres, como o mármore e o bronze, dá maior garantia de perenidade e instauram durabilidade necessária para que as obras possam ser vistas. E, a indagação sobre a segregação do homem diante do ambiente natural, que busca subverter a preponderância da cultura sobre a natureza, ocorre, em sua produção, de maneiras diversas. Mariana Câmara (2016) observa que em muitos trabalhos os elementos naturais são preponderantes em relação à cultura. Muitas vezes o artista utiliza o

²⁶ A informação foi retirada de entrevista concedida por Giuseppe Penone à Daniela Lancioni, publicada e disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wYd44huIEDE&t=2912s>>.

próprio corpo para amalgamar homem e natureza.

Em um dos trabalhos da série *Alpi Maritime*, *Continuerà a crescere tranne inquel punto*, de 1968, Penone perpetua o seu gesto de segurar uma árvore ao incrustar no tronco do vegetal uma peça de bronze, que compreende a sua mão e antebraço. Com o passar do tempo a mão de bronze encaixa-se na árvore, agarrando-se cada vez mais a ela (Figura 46). Um gesto escultor fica ali perenizado e passa a fazer parte da própria estrutura do arbusto. Com o crescimento da árvore a ação humana confunde-se com o desenvolvimento natural do vegetal e a atitude do artista é absorvida pela ação da natureza, “como a lama, aprendeu a engolir as pedras, as engloba e as torna parte da sua própria estrutura” (PENONE, 2009 *apud*, DYRELL, 2016, p. 162).

Figura 45 - Giuseppe Penone. *Soffio di foglie*, 1979/1997.



Fonte: <https://www.artforum.com/print/previews/200905/giuseppe-penone>

Figura 46 - Giuseppe Penone. *Alpi Maritime*, *Continuerà a crescere tranne inquel punto*, 1968.



Fonte: <https://www.apollo-magazine.com/force-of-nature-interview-with-giuseppe-penone/>

Em *Continuerà a crescere tranne inquel punto*, a mão de bronze – que perpetua o gesto do artista de segurar a árvore – é envolvida pela expansão do tronco de madeira. O acontecimento é para Penone uma situação escultórica, pois o gesto incorpora a árvore e é por ela incorporado.

Em *Estranho*, a atitude que gera o trabalho tangencia o processo de emaranhamento, que pode ser encontrado na confecção de ninhos por algumas espécies de pássaros. A ação do tempo, ao invés de incorporar o meu ato construtor, se encarrega de extingui-lo. No final, tudo se encontra desfeito. O gesto do artista, como a ação que deu origem à corda de bananeira, foi sendo progressivamente apagado. A fragilidade dos materiais permitiu, sem resistência, a atuação dos

acontecimentos naturais e a proposição artística não se impôs diante da natureza: apenas dialogou com ela por um curto espaço de tempo.

A ideia de impermanência também atravessa alguns trabalhos da obra plural de João Modé, que articula diversidade no processo de formação, da linguagem como também dos meios. A constituição de seus trabalhos, como observa o artista, “não acontece de uma única forma”. Normalmente suas obras surgem a partir de uma situação que lhe é proposta. A partir de então, tem início uma série de ações, que envolvem busca de informações sobre o contexto no qual os trabalhos serão apresentados, como também a especulação sobre as circunstâncias que irão permear a proposição artística. É “o próprio trabalho que determina o suporte”. Já as especificidades que envolvem a estruturação do conteúdo, em alguns casos, agrega a colaboração de profissionais específicos.²⁷

Na exposição *Para o silêncio das plantas* realizada no Parque Lage, em 2000, Modé articulou situações que abrangem espacialidades interiores e exteriores. Para a mostra elaborou uma proposição que envolve “desde o portão de entrada do parque, atravessa o espaço das Cavalariças e estende-se até a floresta” (RATTES, 2011 *apud* MODÉ, 2011, p. 5).

É importante observar que o interior abordado por João Modé não se refere apenas a ambientes arquitetônicos, pois propõe relações que conectam cidade, história e natureza. Uma corda amarrada em duas palmeiras localizadas próximas ao portão, que permite o acesso ao Parque Lage estende-se longitudinalmente a partir da entrada, perpassa pelas Cavalariças e alcança a Floresta da Tijuca, situada atrás da construção arquitetônica. O visitante, ao deixar para trás o tumulto da cidade, é convidado a desenvolver um percurso que tem início na área verde, que envolve a construção histórica que pertenceu à família Lage. Em seguida, a linearidade da corda sugere que ele se conduza em direção ao interior das Cavalariças e, na sequência, é estimulado a deslocar-se novamente para o ambiente externo.

Como acontece com o fio feito com folhas de bananeira, utilizada no trabalho *Estranho*, a corda que insinua um percurso a ser desenvolvido – e que também atua como componente de ligação entre os espaços envolvidos na mostra – apresenta-se como “um elemento de tensão altamente maleável, pois reage de formas diversas à exposição aos elementos naturais, podendo ficar mais alta ou mais baixa em função da ação do calor ou da

²⁷ Os comentários do artista sobre seu processo citados foram retirados e estão disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Sdghw6Fc0jQ>>

chuva” (SALDANHA, 2011 *apud* MODÉ, 2011, p. 6).

No ambiente interno das Cavalariças, Modé estabelece uma relação com a natureza circundante na medida em que realiza de modo gradual, durante o período da exposição, um desenho da paisagem natural. O som também participa como elemento de conexão entre os ambientes. A sua presença, em primeira instância, manifesta-se como ruído proveniente do movimento nas ruas e encontra-se diluído ao se atravessar os portões do Parque Lage. No interior das Cavalariças, participa como possibilidade de criação sonora por meio de objetos musicais disponíveis para serem tocados pelos visitantes. No ambiente também se encontram publicações que refletem sobre a influência do som no crescimento das plantas (SALDANHA, 2011). A existência dessas publicações, que podem ser manuseadas pelos espectadores, sugere uma conexão com a intervenção sonora realizada no contexto da floresta circundante.

De volta ao ambiente externo, pode-se deslocar sobre uma estreita ponte de madeira que adentra pela vegetação. Ao longo do trajeto o visitante é envolvido por uma trilha sonora, que ecoa de caixas de som dispostas no ambiente natural. Os momentos sonoros intercalados por intervalos de silêncio permitem o contato sensível com o silêncio rumoroso da natureza. De modo fluído, os elementos que constituem o trabalho estabelecem diálogos entre a cidade, os homens e vegetação natural. Para o artista, a importância da arte está inscrita na possibilidade de gerar condições para sensibilizar o espectador.

A ideia de impermanência e transitoriedade, que atravessa o trabalho *Estranho*, também está presente em um conjunto de obras realizadas por João Modé para ocupar o Espaço de Instalações – Projetos Temporários, do Museu do Açude, no Alto da Boa Vista, em 2015. Na exposição *O passado vem de frente numa brisa*, o artista apresentou uma corrente feita de argila, que se entrelaçava aos cipós existentes no meio da mata (Figura 47). Próximo à área ocupada pelas correntes, instalou troncos também estruturados com argila e acondicionou na parte superior sementes para alimentar pássaros. Ainda na mesma área o artista construiu paredes de pau a pique de modo a delimitar pequenos espaços, que poderiam abrigar cavalos. A referência a estes animais aludia aos passeios a cavalo que o antigo proprietário do local, Raymundo Ottoni de Castro e Maya, costumava fazer pelas trilhas da Floresta da Tijuca. Desse modo, a proposição de Modé abriga camadas da história que perpassa a Floresta da Tijuca.

Figura 47 - João Modé. *O passado vem de frente numa brisa*, 2015.



Fonte: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/6>

A escolha da localização afastada das instalações, que abrigam o Museu do Açude, coloca o visitante em meio à Floresta da Tijuca devastada anteriormente pelo cultivo do café. É possível avistar o conjunto de obras de uma das trilhas aberta para caminhadas; no entanto, é necessário que se abandone o caminho de terra para vivenciar de perto a proposição artística. Os materiais utilizados para a construção das obras são de origem efêmera. Em um comentário do artista – publicado na matéria de divulgação da mostra no Segundo Caderno do Jornal o Globo, na ocasião da inauguração –, ele observa que os trabalhos foram realizados com argila e pau a pique, com o intuito de que toda a matéria se dissolvesse e se reintegrasse à floresta, “formando assim mais uma camada da história do lugar”.²⁸

A exposição das obras de Modé no Museu do Açude contou apenas com a data da abertura, pois o encerramento ocorreria quando todos os trabalhos fossem novamente reabsorvidos pela natureza. Quando tive a oportunidade de visitar a mostra, as paredes de pau a pique já estavam bastante deterioradas. Como no trabalho *Estranho*, o ambiente natural atuou diretamente nas transformações provenientes da convivência das obras com o ambiente natural. As alterações climáticas e a movimentação da flora local contribuíram com a gradativa “destruição das obras”. Em ambas as propostas o que se fez evidente foi a existência de um processo dinâmico em que a natureza atua como agente de transformação, absorção e reintegração de elementos, possibilitando o surgimento de um novo ciclo de vida.

²⁸ A citação foi retirada da matéria de jornal sobre a exposição de João Modé no Museu do Açude, publicada no Jornal O Globo, publicada em 31/05/2015, disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/joao-mode-inaugura-mostra-ao-ar-livre-com-obras-feitas-de-materiais-que-serao-reintegrados-natureza-1735514> 8>.

Ambas as proposições artísticas, de algum modo, aproximam-se da cultura popular. Em *Estranho*, o volume foi constituído, em grande parte, com corda de bananeira utilizada no artesanato produzido em Maria da Fé. Para estruturar as paredes que compõem o conjunto de obras da exposição *O passado vem de frente numa brisa*, João Modé lançou mão de técnicas construtivas tradicionais utilizada na edificação de moradias. O artista recorreu a artesãos de Itaboraí para ajudá-lo a construir as estruturas, que iriam se desmaterializar com a ação do tempo. Pode-se dizer que a manufatura como tecnologia participa do universo de abordagens das duas propostas artísticas.²⁹

A escolha do espaço para a realização das obras aponta significativas diferenças. João Modé, após passar algumas semanas embrenhado na mata da Floresta da Tijuca, que circunda o Museu do Açude, elegeu um local isolado que não fosse tão próximo à sede do museu. Para chegar até as obras o visitante precisa percorrer um trajeto que passa pelo *Magic square n° 5*, de Helio Oiticica, seguir em direção à instalação *Passarela*, de Eduardo Coimbra, e ainda caminhar mais um pouco em uma trilha para que se possa avistar, num primeiro momento, as correntes de argila emaranhadas em um grupo árvores. Ainda assim, para entrar em contato mais próximo com os trabalhos, era necessário sair do caminho traçado no meio da floresta e adentrar pela mata. Para Modé o início do trabalho se deu no momento da escolha do lugar de sua ocupação. O fato de localizá-las em meio à vegetação testava os limites de cada um que visitasse a exposição. Ele comenta que, “por estar dentro da floresta, a obra desafia o limite de cada um. Em meio a folhas, raízes e galhos, cada um toma as suas decisões”.³⁰

A Praça dos Micos, como receptáculo para abrigar *Estranho*, foi escolhida por ser uma área muito frequentada pelos visitantes do Parque das Mangabeiras. No local existem um conjunto de mesas e bancos de cimento onde frequentemente realizam *picnics* como também comemorações de aniversários infantis. A obra ocupava o local sem muito aviso prévio. Apenas uma pequena placa de pvc inserida no canteiro de terra próximo ao volume de matéria orgânica indicava que se tratava uma intervenção artística. O visitante do parque, ao permanecer no local para descansar, jogar xadrez, comer ou mesmo festejar entrava em contato com o trabalho aos poucos, visto que não ele tinha ido ao local com a intenção de ver uma exposição de arte.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ A citação foi retirada da matéria de jornal sobre a exposição de João Modé no Museu do Açude, publicada no Jornal O Globo, publicada em 31/05/2015, disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/joao-mode-inaugura-mostra-ao-ar-livre-com-obras-feitas-de-materiais-que-serao-reintegrados-natureza-17355148>>.

O interesse em conceber intervenções artísticas para áreas verdes urbanas teve início em 2002, com a obra *Trama* (Figuras 48 e 49). O trabalho foi realizado para a conclusão do Curso de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, sob orientação do professor Dr. Stéphane Huchet. *Trama* foi instalado próximo à Reitoria da Universidade, local que possui grande fluxo de pessoas. De um conjunto de árvores dispostas de modo quase circular partiam linhas de elástico vermelho em direção ao centro do “círculo” até atingirem outros vegetais situados em posição oposta. As linhas elásticas tensionadas percorriam trajetos diagonais em direção à área central onde se entrecruzavam e, na sequência, continuavam o seu trajeto. No percurso elas encontravam-se umas com as outras e, em alguns momentos, mudavam o sentido, gerando dessa maneira uma trama que seccionava o espaço em várias partes. O encontro das linhas muitas vezes estruturava formas geométricas irregulares, como também uma tessitura volumétrica virtual, que enfatizava a existência do espaço compreendido no centro do grupo das árvores. Os fios estirados dificultavam o deslocamento do visitante pela área interna do trabalho, mas não o impedia de adentrar pelo espaço construído. A cor vermelha do elástico contrastava com as diferentes tonalidades de verde da vegetação. No entanto, em determinados momentos do dia, a incidência da luz fazia com que a trama de fios quase desaparecesse, deixando visível apenas alguma de suas partes.

Figuras 48 e 49 - Júnia Penna. *Trama*, 2002. Área verde do campus da UFMG, Belo Horizonte.



Fonte: Fotografia Pedro Motta.

A alternância diária, entre presença e ausência, apontava o aspecto transitório do trabalho. Como em *Estranho* os fatores ambientais atuaram diariamente, redefinindo o “desenho” da intervenção. Com a ação do vento, chuva e também calor, as linhas de elástico foram gradativamente perdendo a tensão, fator que contribuiu com a aproximação das linhas e a redução do volume virtual. Os fios tornaram-se caminhos para o trajeto de formigas. Folhas e galhos também se emaranharam a eles.

Figuras 50 e 51 - Edith Derdyk. *Fantasmagorie*, 2017.



Fonte: <http://www.poesis.org.br/new/noticias/ver.php?id=624>
 Fonte: <http://br.rfi.fr/franca/20170627-rfi-convida-edith-derdyk>

Um raciocínio próximo ao que deu origem ao trabalho *Trama* pode ser observado na obra *Fantasmagorie*, concebida em 2017, por Edith Derdyk para o jardim de esculturas do *Petite Escalère*, em Paris (Figuras 50 e 51). Para a elaboração do trabalho, segunda intervenção realizada por Edith na paisagem natural, a artista lançou mão de suas pesquisas anteriores com linha branca de algodão esticadas no espaço. Muros “invisíveis”, ou melhores texturas quase transparentes que deixam atravessar a luz e o olhar do espectador, foram construídos com 78 quilômetros de linhas brancas. Como no trabalho *Trama*, os fios partem de árvores, mas nesse caso formam estruturas verticais que dividem o espaço.

Edith Derdyk considera que os vetores lineares viabilizam algumas camadas que realmente existem fisicamente. Desse modo, a proposição artística seria para ela a compreensão da manifestação do espaço existente entre as árvores. No vídeo de apresentação da obra Edith refere-se ao pensamento de Leonardo da Vinci, que concebe o espaço como algo entrecortado por

milhões de linhas que viabilizam a existência de cada forma”.³¹ A estrutura de linhas, na sua visão, elucida a lógica construtiva, que promove o desenvolvimento da vegetação que aos olhos humanos é quase inacessível.

Como nos trabalhos *Estranho* e *Trama*, a instalação *Fantasmagorie* desenrola-se a céu aberto sujeita às transformações desencadeadas pela atuação do ambiente. O aspecto transitório da natureza atravessa o trabalho, que se modifica com o crescimento das árvores e a estabilidade inicial cede lugar à instabilidade. Gradativamente, a obra integra-se ao ambiente natural. Insetos e aranhas passam a habitar a cortina de linhas, que também se manifesta como receptáculo para folhas e galhos.

A observação do local, a escolha do grupo de árvores e a atenção ao ritmo existente entre elas são determinantes na definição dos pontos de partida e de chegada das linhas. É importante comentar que, para a artista, tanto a natureza do jardim como a do trabalho depende de que o observador caminhe em volta, como também depende de que se percorra o labirinto espacial traçado pelas linhas, pois somente por meio do deslocamento do corpo o espectador poderá vivenciar “a experiência cinética que o trabalho oferece.”³² Edith Derdyk comenta que a sua intenção é

[...] provocar uma mudança no padrão de percepção, onde a apreensão do trabalho depende da inserção do corpo, com todos os seus sentidos, e não somente o olhar, dentro do espaço [...] Da mesma forma que para construir o trabalho eu tive que caminhar pelo espaço. O observador, para ele apreender o trabalho, também precisa do corpo dele. Ele precisa estar presente naquele lugar, naquele momento, principalmente porque a obra é efêmera.³³

Os trabalhos apresentados neste capítulo – cada um à sua maneira, com alguns pontos de tangência – possibilitam a ampliação da capacidade perceptiva na medida em que estimulam o encontro sensível entre o sujeito e o mundo no qual ele está inserido. Nas intervenções que realizei em áreas verdes urbanas indagações podem surgir da desestabilização do olhar, ora pela alternância entre presença e desaparecimento, ora pela dúvida que se instaura sobre quem foi o agente da ação que construiu determinada situação.

³¹ A reportagem *Edith Derdyk at La Petite Escalère. Installations / Exhibitions - Season 2017* está disponível em: <<https://lpe-jardin.org/en/events/edith-derdyk-at-petite-escalere/>>.

³² *Ibidem*

³³ A citação, que integra a reportagem ‘*Meu trabalho dialoga com o espaço*’: *Edith Derdyk, artista plástica*. *RFI Convida* está disponível em: <<http://br.rfi.fr/franca/20170627-rfi-convida-edith-derdyk>>.

Questões relacionadas ao ato de ver estão diretamente relacionadas ao campo de investigação e proposições do artista dinamarquês Olafur Eliasson. Como exemplo, pode-se destacar a intervenção *Green Rivers* em que o artista coloriu de verde, utilizando material orgânico, rios que atravessam algumas cidades da Europa selecionadas para realizar a ação (Figura 52). Hans Ulrich Obrist comenta que com esta proposição Eliasson desafia “o conhecimento dos habitantes da cidade sobre o ambiente cotidiano” (OBRIST, 2006, p. 42).

Figura 52 - Olafur Eliasson. *Green Rivers*, 2000. Estolcomo.



Fonte: <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/march/16//>

Em 2000, Olafur realizou *Green Rivers* em Estolcomo. Sem vínculo com qualquer instituição a intervenção foi realizada de modo independente, quase clandestino. A ação aconteceu no anonimato sem nenhuma publicidade em torno do evento. Para produzir a proposição, o artista trouxe de Berlim tinta orgânica vermelha em pó, estudou a movimentação da correnteza no centro da cidade e, numa tarde de sexta-feira, despejou o pigmento sobre o leito do rio. No instante em que derramou o pó, formou-se uma grande nuvem vermelha, que, ao entrar em contato com o rio, transformou a água em verde fluorescente.

A proposição de Olafur teve grande abrangência e repercussão visto que a intervenção foi realizada em local de grande fluxo no centro da capital Sueca. *Green Rivers* gerou impacto

visual, curiosidade e até mesmo alarde na população. No dia seguinte à ação um jornal local publicou na primeira página uma foto do rio, sem referência à autoria, acompanhada por um pequeno artigo sobre a preocupação das pessoas em relação à coloração da água. O título do artigo – *Correnteza tingida de verde* – descrevia o acontecimento. De modo mais sutil e silencioso, os jogos perceptivos que permeiam *Estranho* e *Trama* podem até mesmo passar despercebido aos olhos das pessoas mais distraídas.

Na concepção do artista a questão que atravessa o trabalho *Green Rivers* aborda a maneira como vemos o mundo. Com esta proposição Olafur comenta que a sua ideia era indagar sobre o nosso olhar diante dos acontecimentos:

[...] nós vemos a água como um elemento dinâmico na cidade ou a vemos como um elemento ou imagem estática? Está presente ou é uma representação? Entre outras coisas queria ver o que acontece durante as horas em que a tinta verde permanece, quando o rio se torna tão presente, o movimento e a turbulência na água se torna visual. O invisível se torna visível – por um momento o rio se torna, vamos dizer tridimensional, um espaço, no lugar de bidimensional, estático, a experiência de representação que tendemos a ter do centro da cidade. Assim quando a água é artificialmente colorida se torna mais ‘real’ do que em seu estado normal. (OLAFUR, 2006 apud OBRIST, 2006, p. 45).

Realizar trabalhos fora das instituições convencionais destinadas a abrigar as artes gera conteúdos e possibilidades de interlocução, que não se apresentariam em espaços formatados. Na ótica do artista dinamarquês as estruturas institucionais, de algum modo, objetivam a maneira de ver, interferindo assim no campo de possibilidades relacionais do público com o trabalho.

Nas propostas que realizo em áreas verdes urbanas, as pessoas que entram em contato com elas não recebem nenhum aviso prévio de que estão diante de uma obra de arte. Em momentos de lazer no parque, ou no trajeto diário para o trabalho ou sala de aula as pessoas se deparam com algo que *a priori* não pertence àquele lugar. É dessa forma que o olhar massacrado pelas demandas cotidianas é surpreendido e, a partir do encontro inesperado do indivíduo com a situação dada, podem surgir processos associativos desencadeados pelas intervenções artísticas.

2.3 Deserto

Deserto, trabalho que realizei entre 2014 e 2015, constitui-se por um desenho composto por sete partes de 75 x 105cm e foi elaborado com barra de óleo e lápis dermatográfico (Figura

53). A sua dimensão, no entanto, pode variar de acordo com as características do local onde será apresentado.

No desenho, duas extensões planas bem definidas – uma clara e outra escura – evidenciam a presença da horizontalidade e insinuam a paisagem com tema ao evocar a imagem de grandes áreas desocupadas, tal como um deserto. A extensão da obra, apesar de contida nos limites dos planos de papel, comporta uma dimensão infinita em que a amplitude contempla o vazio. Uma extensão ilimitada em que a superfície da terra encontra com o céu. E é nesse lugar tangente que a existência humana se localiza com suas conquistas e satisfações, ambiguidades e vazios.

Figura 53 - Júnia Penna. *Deserto*, 2015. *Exposição Antígona como Imagem*, Galeria Gustavo Schnoor - UERJ, 2015.



Fonte: Fotografia Claudia Tavares.

O espaço no trabalho encontra-se despovoado. Desse modo, torna-se difícil orientar-se espacialmente. Como referência apenas a intermitente linha do horizonte. Se em um espaço desabitado, com dimensões em que os limites não são visíveis, a horizontalidade e a verticalidade apresentam-se como coordenadas elementares para a orientação, como observa Francesco Careri, recordamos que um espaço se ordena “segundo a duas direções principais claramente visíveis no vazio: a direção do sol e a do horizonte” (CARERI, 2013, p. 51). No entanto, é preciso lembrar

que:

[...] enquanto o horizonte é uma linha estável, mais ou menos reta conforme a paisagem em que o observador se encontra, o sol tem um curso mais incerto, segue uma direção que se mostra claramente vertical apenas nos dois momentos de aproximação do horizonte: na aurora e no anoitecer (CARERI, 2013, p. 51).

Em *Deserto* os planos formados pelo contraste entre o amarelo e o preto, como no trabalho *4 Cantos* apresentado no capítulo anterior, reflete situações antagônicas e, novamente, a densidade material do amarelo (que ocupa a base inferior) introduz solidez à luminosidade da cor. A cor-luz manifesta-se em *Deserto* como superfície estável capaz de proporcionar sustentações. A aproximação da incisão da luz do sol sobre a terra, com a coordenada vertical proveniente de um pensamento racional e, ao mesmo tempo, abstrato nesse desenho apresenta-se invertido. A densidade do amarelo transforma a luz em superfície de apoio e a referência vertical transfere-se para o observador posicionado diante do trabalho. O título e a orientação horizontal remetem à paisagem, mas, ainda assim, o desenho apresenta-se como uma construção abstrata constituída por dois planos distintos. A princípio, uma construção racional do espaço com ênfase na horizontalidade.

É importante comentar que a maneira como o ser humano percebe a espacialidade não é fixa. Careri observa que o homem primitivo “vivia” e “animava” o espaço de acordo com presenças mágicas. No período Paleolítico surgiram então os primeiros elementos de ordem e “aquilo que era um espaço irracional e casual (...) começou a transformar-se lentamente no espaço racional e geométrico, gerado pela abstração do pensamento” (CARERI, 2013, p. 51).

Se formos investigar as origens da abstração na produção de imagens podemos encontrar eco nas reflexões de Marie-José Mondzain. A autora, ao observar a ideia de ausência atrelada ao conceito de ícone, aponta a sua distância em relação à noção de representação. Em seus aspectos doutrinários o ícone “procurou não cair na categoria da representação, nem da ficção ou ilusão” (MONDZAIN, 2013, p. 104). O distanciamento do ícone com a representação faz com que ele talvez “seja a melhor introdução histórica do processo abstrato. No ícone a forma tem uma realidade não objetiva, bem próxima da advertência de Mondrian de não mais cuidar da forma como forma” (MONDZAIN, 2013, p. 124). Isso se consideramos, como Mondzain, que a origem da imagem é divina, pois ao figurar a imagem de Deus ela ao mesmo tempo acolhe a ideia de presença como a de ausência.

Em uma mesma linha de pensamento, Anne Cauquelin (2007) aponta que é na discussão sobre o ícone, na sua defesa pelos iconólogos, que concebem a figuração de Deus sob forma de imagens à sua semelhança e na contestação pelos iconoclastas, que consideram traição propor a semelhança do modelo divino, que é “em essência, invisível”, que se instaura a possibilidade da figuração da paisagem. A filósofa comenta que “o estatuto da imagem é, inicialmente, a questão da validade de uma representação mimética. Ou mais precisamente, no que diz respeito a esse momento preciso, a de sua verdade” (CAUQUELIN, 2007, p. 68). A paisagem entendida como uma construção artificial apresenta-se como:

Na natureza em que sua representação é de ordem icônica, a paisagem responderá, com efeito, à regra de separação e de substituição dos termos de uma relação: será ícone da Natureza, e não semelhante a ela; será construída, artificialmente para convocar a natureza a preencher o vazio que o traço perigráfico estende ao olhar. Assim é que tornou possível a relação paisagem-natureza como a de uma Verdade indizível e de seu correspondente gráfico, de uma Voz ausente e do nome pronunciado (CAUQUELIN, 2007, p. 75).

Desse modo, *Deserto* apresenta-se não como representação da natureza, mas como uma imagem abstrata que a evoca.

A extensão escura construída com o lápis dermatográfico preto sugere um campo vazio. Um vazio presente que, no entanto, conduz à ausência. Esta, ao mesmo tempo, impregnada por gestos que deram origem ao plano escuro. A alternância entre a área clara, com aparente solidez, e a dimensão escura, com aspecto impalpável, tateia subjetividades. Ao penetrarmos no território do desenho nos deparamos com situações que podem nos proporcionar certo desamparo. Diante do escuro ilimitado e ao mesmo tempo profundo somos imediatamente sugestionados a permanecer fixos em estranha estabilidade ou, quem sabe, até mesmo nos lançar em um vazio quase abismal. A horizontalidade, direção predominante no trabalho, mesmo interrompida, instaura a continuidade da extensão do plano. A área escura adiciona amplitude como também profundidade.

A linha do horizonte – como pontuação espacial em um ambiente escuro – é a tônica do trabalho *Your black horizon* realizado por Olafur Eliasson em parceria com o arquiteto David Adjaye para a 51ª Bienal de Veneza em 2005. Após a temporada da Bienal, o trabalho foi reconstruído na ilha Lopud em uma paisagem montanhosa, coberta de oliveiras na costa Dubrovnik, na Croácia.

Do lado externo vê-se um volume regular em forma de “L”, que esconde o conteúdo no

interior do trabalho. Um longo corredor construído com ripas verticais instiga o visitante a adentrar pelo trabalho. As tiras de madeira permitem a passagem da luz, que projetam sombras das estruturas, mantendo assim um estreito contato entre interior arquitetônico com a luminosidade do exterior circundante. Após o trajeto pelo corredor o visitante se depara com um ambiente totalmente escuro apenas pontuado por uma linha de luz no nível dos olhos.

A transformação súbita das condições de luminosidade promove uma certa desorientação. Relações de distâncias apresentam-se de modo confuso. A princípio a faixa clara, única iluminação no interior, parece ser a luz natural vinda de fora. No entanto, ela muda constantemente e simula a passagem do dia em apenas um quarto de hora. Olafur, para reproduzir a transição da luminescência, usou um fotômetro para gravar, analisar e condensar as condições de luz em Veneza e depois em Lopud. A partir de então gerou um aplicativo de computador, que ativa e escurece feixes de luzes *led*. “O resultado é um teatro natural sutil usando os melhores meios artificiais”.

Uma vez dentro do ambiente escuro o espaço parece infinito. Como referências palpáveis, apenas a cambiante linha do horizonte. O visitante encontra-se, então, em uma situação de instabilidade em que a escuridão do ambiente permite projeções. Memórias, espanto, expectativas são impressões ambivalentes que podem surgir na experiência do trabalho. A referência do horizonte, que poderia proporcionar certa estabilidade, apresenta-se como algo fugidio em constante transformação.

3 CADERNO DE NOTAS

“Acho que uma das preocupações essenciais da arte corresponde à sina do garimpeiro, que se autodefine como alguém que vive de procurar o que não perdeu.”
(Cildo Meireles)

No capítulo “Espaço [Co] Habitado” busquei refletir sobre um conjunto de obras, que dialogam com questões relacionadas à construção, delimitação, bem como ampliação espacial. Em “Arquitetura da natureza” o mote para a indagação foram os trabalhos que se inserem em áreas verdes ou que têm a paisagem natural como referente. No entanto, os grupos de obras destacados em cada um dos capítulos, apesar de apresentarem temáticas distintas, possuem pontos de contato, que podem ser identificados na presença recorrente de alguns conteúdos, procedimentos e abordagens. Ainda assim, a maneira como os elementos que constituem os trabalhos associam-se ora promove sentidos que se aproximam, ora aponta para outras direções, instaurando distintos campos de significação.

O desenvolvimento de uma obra não tem um ponto de partida fixo. Perceber contextos que por motivos diversos despertam a atenção, apreendê-los por meio do olhar e também observar as relações que surgem na vivência de determinadas situações podem indicar territórios a serem investigados e, com isso, promover o encadeamento de ideias e de ações. Ainda assim, o que deflagra o surgimento de uma proposta muitas vezes não se apresenta de modo claro. Experiências cotidianas, memórias, imagens – como também materiais disponíveis no mundo – podem desencadear o início de um processo, que conduz a elaboração de uma proposição. Institui-se então uma busca. Uma busca que, *a priori*, não tem destino nem objetivo preciso.

Experimentações, pesquisa de materiais, processos associativos e pensamentos reflexivos consolidam gradualmente a ideia inicial. Na medida em que os trabalhos vão sendo desenvolvidos, os conteúdos que atravessam as proposições vão se alinhavando. Operações plásticas interligam os elementos constituintes sem, no entanto, aprisionar seus conteúdos e sentidos. As obras apresentam-se de modo receptível às projeções e às associações, que despontam no momento em que o espectador entra em contato com elas. Desse modo, os trabalhos podem ter seu campo de significação ampliado de acordo com a experiência do “outro”.

No curso do desenvolvimento e estruturação de uma proposição artística ocorrem acontecimentos inesperados. Um episódio não previsto pode ser então incorporado à proposta em andamento e, até mesmo, apontar outra direção a ser seguida. O artista Waltercio Caldas, em entrevista concedida a Lygia Canongia³⁴, comenta que o acaso – quando absorvido no processo de produção de um trabalho – deixa de ser casualidade, tornando-se elemento constitutivo. Observa ainda a importância de ocorrências não previstas:

(...) espero que o trabalho diga alguma coisa nova, mesmo que tenha pretendido controle sobre ele. Não é esse controle que o faz significativo. É preciso estar atento ao que acontece no decorrer do caminho. O trabalho pode trazer uma noção não prevista. Se o artista decidiu incluir no processo do trabalho algo que ocorreu por acaso, isso já não é casual; a deliberação não faz parte da casualidade. Talvez o desconhecido seja mais importante do que a própria espontaneidade, pois uma das características da arte está no fato de se procurar uma coisa sem saber se ela existe [...].³⁵

Logo, eventos casuais podem nos lançar em territórios ainda não percorridos e, por consequência, proporcionar a “desestabilização” de procedimentos, que talvez já estejam consolidados. Com isso, paradigmas cristalizados presentes na trajetória artística se desfazem.

No meu percurso alguns trabalhos fecham um ciclo; já outros instauram novas perspectivas. Ao mesmo tempo ele é frequentemente atravessado por pensamentos e experimentações que não se concretizam. Questões, ideias, situações ou projetos que ficaram lá trás, de tempos em tempos, voltam a permear o universo dos trabalhos. Voltar faz parte do trajeto. Muitas vezes, trabalhos que ficaram inconclusos, projetos apenas esboçados, como também maquetes, são revisitados. Dessa maneira, o olhar distanciado contribui com a elucidação de formulações poéticas, que surgiram de maneira confusa, desordenadas, sem uma direção para seguir. Paradoxalmente, a atitude de retornar conduz para adiante a trajetória que não se desenvolve de modo linear.

Realizar esboços rápidos, escritas sucintas, como também registros imagéticos são algumas das maneiras realizadas para apreender uma ideia ou imagem, que brota na mente. Materiais que instigam também são recolhidos. Tudo isso é armazenado na tentativa de reter potencialidades, que podem desencadear a elaboração de trabalhos futuros. Todavia, esse arquivo de possibilidades não é armazenado de modo ordenado. Encontra-se guardado no computador, em pastas, gavetas ou

³⁴ CENTRO CULTURAL LIGHT. *Waltercio Caladas: A série Veneza*. Rio de Janeiro, 18 de março a 26 de abril de 1998. (Catálogo).

³⁵ *Idem*.

cadernos. De qualquer modo, esses “guardados” existem e em determinados momentos são acionados. Nas buscas realizadas muitas vezes o que encontro não passa do vestígio daquilo que despertou o interesse um dia. Ainda assim os conteúdos armazenados ativam memórias, que vão de encontro a alguma questão que se encontra em estado de latência.

Figura 54 - Júnia Penna. Estudo projeto *Cercanias*, 2012.



Fonte: O autor, 2012.

Recentemente revisitei um projeto, que teve início em 2013, e por motivos diversos não foi concluído. Com o intuito de inscrever uma proposta de exposição individual no edital de ocupação dos espaços da Fundação Nacional de Artes – FUNARTE comecei a esboçar a mostra *Cercanias*. A princípio, a intenção era elaborar uma proposição para o Galpão da FUNARTE-MG, em Belo Horizonte. Um espaço que se caracteriza pelo formato retangular com grande comprimento, medindo respectivamente 8,30m de largura x 31,40m de comprimento. A intenção inicial era ocupar o ambiente, com uma extensa cerca de bambu, tipo de estrutura ainda frequentemente utilizada em pequenas cidades do interior do Brasil para delimitar terrenos, cercar casas e quintais.

Na ocasião realizei diversas ações, com o intuito de desenvolver a ideia. Visitas ao galpão, desenhos, maquetes, estudos do material, contando com um profissional especializado no manejo do bambu foram algumas das atitudes empreendidas. Ainda assim, a proposta não tomou corpo. Questões estruturais complexas, mas passíveis de serem solucionadas, dificuldades em resolver a ocupação do espaço com o trabalho e o curto prazo para o desenvolvimento da proposta, contribuíram com a não finalização do projeto. Outros trabalhos e exposições surgiram

ao longo deste período. No entanto, é uma proposição que sempre atravessa o meu pensamento e que será retomado em breve.

Pouco tempo atrás abri casualmente um caderno de anotações em busca de páginas brancas para rascunhar uma imagem que me veio à mente. Ao passar os olhos pelas folhas deparei-me com um estudo referente ao trabalho *Cercanias* (Figura 54). De imediato percebi que uma das questões que não haviam sido resolvidas anteriormente era bastante óbvia: a relação da “cerca” com o ambiente expositivo.

Na época em que dei início ao desenvolvimento da proposta o meu principal foco de atenção estava centrado na constituição da estrutura de bambu, no seu movimento pelo espaço e na sua materialidade, que agrega um fazer manual, sem conseguir vislumbrar de modo satisfatório a correspondência do elemento com o espaço com o qual iria se relacionar. A ideia de divisão era clara, mas, ainda assim, nos desenhos e imagens da maquete a estrutura permanecia solta no recinto sem estabelecer diálogos ou tensionamentos profícuos com o local no qual se instalaria.

A relação das obras com o espaço no qual se inscrevem, como comentei nos capítulos anteriores, é uma das questões que se apresenta de modo recorrente na minha produção artística. A inter-relação entre elas e o lugar de sua exposição manifesta-se não só nos trabalhos instalacionais, mas também nos desenhos que possuem amplas extensões e buscam, de algum modo, estabelecer conexões com o plano arquitetônico da parede onde se alojam. Assim, a maneira como as obras são dispostas nos ambientes expositivos muitas vezes contribui com o processo de ativação do corpo do visitante, de modo a estimular a sua movimentação. Deslocar-se acompanhando a horizontalidade da parede, girar em torno de uma escultura, adentrar em áreas internas presentes nos objetos escultóricos são possibilidades de deslocamentos que os espectadores podem realizar ao entrar em contato com os trabalhos.

O corpo em movimento no processo de fruição das obras é uma importante tônica na produção do artista Carlos Fajardo. Conforme observa Agnaldo Farias, “O corpo do outro é alvo de Fajardo” (FARIAS, 2002, p. 136). Dessa forma, os trabalhos do artista – pautado na noção de superfície, a partir do final dos anos de 1970 – projeta-se no ambiente de modo a instaurar um feixe de conexões espaciais. Nesse período, a escala cresce e as obras passam a ocupar extensões cada vez maiores.

É importante observar que o corpo do observador que participa como um agente ativo na vivência dos trabalhos não significa, para Fajardo, que seja necessário recorrer a “um arsenal de técnicas de estimulação sensorial” (SALZSTEIN, 2003, p. 3), pois o seu interesse é acolher o indivíduo “em sua condição mais viva e espontânea – de pedestre” (Idem.) Nessa concepção, o sujeito é abordado como um passante que se desloca em constante movimentação. Ele é interpelado na condição de um ser que se transporta, que se locomove de um ponto a outro de modo contínuo. Portanto, na relação com as obras os aspectos subjetivos do visitante não são ativados, de modo que o corpo o qual Fajardo menciona é um “corpo sem drama”. “É um indivíduo disposto ao embate com a exterioridade premido pelo espaço da cidade, pela determinação cúbica, ortogonal, de todos os espaços que nos cabe viver” (Ibidem.).

Em trabalhos como *Compartimento* (Figura 14), *Imeros Enarges* (Figura 31) ou em desenhos que possuem dimensões maiores como *Breu* (Figura 36) e *Deserto* (Figura 53) memórias podem ser ativadas. Nos movimentos realizados pelos visitantes no interior de espaços construídos ou pela extensão dos desenhos podem emergir vivências subjetivas, lembranças e também projeções. Desse modo, a “bagagem” afetiva de cada indivíduo em contato com os trabalhos pode atravessar a experiência. João Moura Gonçalves Filho observa que:

A memória tece lembranças assentada na afetividade de acontecimentos miúdos ou grandiosos, e no impacto e eloquência que impuseram a observadores participantes, que nestes acontecimentos se engajaram integralmente. (...) O movimento de uma lembrança vibra fora dos compassos rígidos e desvitalizados de um conceito permanente, de uma ideia eterna, de um princípio abstrato: o ânimo que fomenta é gerado na espessura de uma experiência. Uma experiência possui *plasticidade*: não fixa saberes, remetendo sempre nossa atenção para sentidos inesgotáveis de umas práxis. Possui *perceptibilidade*: oferece traços inconfundíveis que a singularizam. Possui *realizabilidade*: impõe-se como realidade incontestável através das diversas interpretações que pode sustentar (GONÇALVES FILHO, 2012 *apud* NOVAES, 2012, p. 98).

3.1 O Escuro

“Estar no escuro” pode significar mais do que se encontrar em um ambiente sem luz, com dificuldade ou diante da impossibilidade de enxergar. Pode nos transportar para o território do desconhecido, da falta de direção, para uma situação de obscuridade e também remeter a um

estado da alma. Por outro lado, a escuridão pode manifestar-se como espaços vazios, que se apresentam receptíveis a projeções de imagens, ideias e até mesmo de sonhos. Amplas superfícies negras, pouca luminosidade em ambientes interiores, títulos de obras que aludem à ausência de luz são algumas das maneiras que o escuro – como elemento significativo – atravessa a minha produção.

Figura 55 - Júnia Penna. S/ título, 1992.



Fonte: Fotografia Tibério França

Desde os primeiros contatos com as artes visuais, ainda na Escola de Belas Artes, o território do desenho apresentou-se como campo amplo de possibilidades. A linha de grafite sobre o papel branco, inerente à linguagem, nos anos de 1990, adquiriu espessura e migrou do suporte bidimensional para estruturas tridimensionais (Figura 55). Nos desenhos desenvolvidos a partir de meados dos anos 2000 a linha matérica retornou para a folha de papel, constituindo planos por meio do acúmulo de traços de modo a gerar superfícies pretas. No campo da escultura, o escuro concentrado nos tubos de borracha expandiu-se em direção ao espaço e ocupou áreas construídas no interior de objetos escultóricos.

A presença de superfícies escuras que atravessa um grupo de desenhos me reporta à obra ícone de Kazimir Malevich, *Quadrado Negro sobre Fundo Branco*, de 1915. Uma pintura que, apesar do pequeno formato (80 x 80cm) possui ampla dimensão conceitual e visual. Na obra do artista, o quadrado preto não se resume a uma estrutura formal e a área negra, que ocupa a superfície do quadro, manifesta-se como potência de um território escuro. Malevich observa que da base construtiva da forma pura “serviu o princípio econômico mais importante: ‘num plano só expressar a força da estática ou a aparência da paz dinâmica’.”³⁶

A potência do negrume que preenche a forma geométrica instaura-se para além da obscuridade. Apresenta-se como um “marco zero”, isto é, um campo aberto para projeções de naturezas diversas. Um espaço apto para receber um fluxo de imagens, que vão e vem e que podem surgir de modo abrupto ou apaziguado, encadeadas ou desconexas. No entanto, as projeções mentais depositadas no continente escuro não encontram um ponto no qual possam se fixar. Desse modo, *Quadrado negro sobre o fundo branco* agrega o aspecto da transitoriedade e “a presença da superfície escura desdobra-se no espaço, parecendo ser, ao mesmo tempo, próxima (familiar, conhecida, concreta, real) e distante (estranha, misteriosa, racional, surreal)” (COELHO, 2018, p. 39). Nesse contexto, ainda é importante comentar que a percepção da imagem alterna-se, pois a área negra do quadrado pode pronunciar-se como profundidade, mas também como proximidade. Ora manifesta-se na superfície, ora afasta-se, ampliando a dimensão interior da forma.

Malevich, ao distanciar-se da representação pictórica, nos aponta um outro olhar para o mundo. Na concepção do artista “o pensamento é intuitivo e irracional – além da razão sem-objeto –, o território da razão é a *causa econômica alimentar*”, como afirma no tratado *Dos novos sistemas na arte* (DUNAEVA, 2007 apud MALEVICH, 2007, p. 9). Na percepção de Rodrigo Coelho Borges (2018),

Fundo escuro inaugural, o Quadrado Negro é, assim, o lugar conceitual, retórico e material, criado por Malevitch para apresentar o fantástico presente na exatidão da forma geométrica, um espaço desprotegido onde se mesclam visões, sonhos e saberes (COELHO, 2018, p. 62).

Assim, olhar para o quadrado escuro sobre a superfície branca do papel implica em

³⁶ A citação encontra-se em nota de pé de página do texto introdutório de Cristina Dunaeva no livro *Dos Novos Sistemas da Arte*, de Malevich, traduzido por ela. A citação original foi retirada da primeira página do texto de Malevitch *Suprematismo 34 desenhos*, publicado em Vítsek, em 1920.

perceber além das qualidades formais da pintura, pois “o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm naquilo que é visível”. Como a atitude de dirigir os olhos para algo não é uma ação passiva, “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto, uma operação fendida, inquieta, agitada e aberta” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

A ideia de noite permeia as abordagens artísticas que operam com o negrume ou com a noção de escuridão. O artista Tony Smith, em 1952, por exemplo, percorreu junto com um grupo de estudantes uma autoestrada em construção. Esta experiência deu início a um processo, que atravessou toda a sua produção artística. Sobre a sua vivência Smith relatou que:

[...] era uma noite escura, e não havia iluminação nem sinalização nas laterais da pista, nem linhas brancas nem resguardos, nada a não ser o asfalto que atravessava uma paisagem de planícies cercadas de colinas ao longe, mas pontuadas por chaminés de fábricas, torres de rede elétrica fumaças e luzes coloridas. Esse percurso foi uma experiência reveladora (...) (SMITH, 1966 ANO apud DIDI- HUBERMAN, 1998, p. 98).

A experiência noturna *on the road*, na concepção de Robert Smithson, contribuiu para que Tony Smith se tornasse um “artista do infinito”. No entanto, é importante comentar que a impressão de infinito a qual Smithson se refere além de manifestar-se na silhueta negra dos elementos presentes na autoestrada, na falta de referência espacial, aponta-se também no tipo de paisagem que ainda não tinha sido investigada pelo campo da arte (CARERI, 2013). De qualquer modo, a escuridão da noite esgarça os limites, embaralha as distâncias e embaça a presença dos objetos, instaurando assim um jogo que se estabelece entre o aparecimento e o desaparecimento. O filósofo Merleau-Ponty observa que a noite:

[...] não é um objeto diante de mim, ela me envolve, penetra por todos os meus sentidos, sufoca minhas lembranças, apaga quase a minha identidade pessoal. Não estou mais entrincheirado em meu posto perceptivo para dali ver desfilar à distância os perfis dos objetos. A noite não tem perfis, ela mesmo me toca e sua unidade é a unidade mística do *mana*. Mesmo gritos ou um clarão longínquo não a povoam senão vagamente, é por inteiro que ela se anima, ela é uma profundidade pura sem planos, sem superfícies, sem distância dela a mim. Todo o espaço para reflexão é sustentado por um pensamento que liga suas partes, mas esse pensamento não se faz de parte alguma. Ao contrário é do meio do espaço noturno que me uno a ele. A angústia dos neuropatas na noite é que ela nos faz sentir nossa contingência, o movimento gratuito e radical pelo qual buscamos nos ancorar e nos transcender nas coisas, sem nenhuma garantia de encontrá-las sempre (MERLEAU-PONTY, 1945 *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 100).

Entre 1962 e 1967 o artista voltou-se para o enigma da caixa preta e os trabalhos, que se destinam tanto a espaços internos como externos, perseguem a noção da escuridão. Eles apresentam-se no ambiente como “blocos da noite”. A primeira obra *The black box* (Figura 56) da série de cubos negros construídos com madeira e com aço consiste em uma estrutura cúbica de madeira pintada de preto, medindo 57 x 84 x 84cm. A aparência escura do exterior do cubo desestabiliza a concretude visual da escultura e instaura um jogo perceptivo, que alterna simultaneamente os aspectos da exterioridade e da interioridade da obra. Essa alternância entre o exterior e o interior da escultura está diretamente relacionada ao escuro.

Figura 56 - Tony Smith. *Black Box*, 1966



Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/124552745920887257/>

Os cubos de Smith são aparentemente formas simples que ocupam um determinado espaço. No entanto, por mais simples que possam parecer são portadoras de complexidades e não se esgotam em uma visão imediata. Compreendê-los apenas como estruturas ou enquadrá-los na categoria do símbolo não abarca a amplitude de sentidos que elas engendram. O negrume exterior dificulta a percepção da exatidão da forma. Como na noite, os limites e dimensões toram-se turvos. Apresentam-se no ambiente como um “corpo de sombra”, uma “imagem dialética:

portadora de uma latência e de uma energia” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 95). Estabelecem uma complexidade visual na medida que nos “fazem hesitar constantemente entre o ato de ver sua forma escura exterior e o ato de sempre prever sua espécie de interioridade desdobrada, vazia, invisível em si” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 99). Seus volumes só valem na medida em que deixam suspeitar interioridades, de modo que a exterioridade da estrutura cúbica se apresenta como uma projeção da imagem interna do cubo. No entanto, as obras de Tony Smith “não têm nada de introspectivo: não representam um relato biográfico, nem a iconografia de seus próprios esvaziamentos”. Elas colocam diante de nós “o vazio enquanto questão visual” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 108).

As regiões escuras que atravessam os meus trabalhos podem gerar experiências subjetivas. O contato com os espaços interiores de *Compartimento* que foram construídos com o intuito de reportar o visitante à ambientes presentes em moradias, podem suscitar imagens da vida cotidiana no interior de nossas casas. Nos espaços internos a incidência da luminosidade é escassa. Ainda assim, o pouco de luz que penetra impede que a escuridão total se instale nos estreitos recintos. No entanto, o visitante que penetra na parte interna do trabalho parte de um ambiente iluminado. O contraste gerado pela transição de uma situação de claridade para um lugar escuro pode gerar uma dificuldade momentânea para a visão, tal como experimentamos quando apagamos todas as luzes de uma casa. Mas rapidamente os olhos se acostumam e contribuem para a percepção daquela ambiência. Ainda assim, a iluminação praticamente nula nas áreas internas pode gerar desconforto na experiência do espectador.

O espaço vazio, pintado de preto, com dimensões antropomórficas, no interior de *Imeros Enarges* permite que o indivíduo o ocupe apenas com o volume de seu corpo. Uma vez dentro do “buraco”, o espectador – conforme a sua posição – encontra-se confinado na escuridão em meio a uma situação, que pode remeter à efemeridade da existência. No momento da experiência o espaço abriga o corpo vivo, mas talvez dentro daquela “cavidade”, limitada por anteparo negros que quase tocam os olhos, a consciência da evidência da brevidade da vida torna-se inevitável.

Construções espaciais receptivas à projeção de imagens também estão presentes na obra *Portas*, (Figura 57) que realizei para a quarta itinerância da exposição Geometria Impura, apresentada em 2010, no Centro de Arte Hélio Oiticica.³⁷ O trabalho constitui-se por um

³⁷ A exposição coletiva Geometria Impura consistiu em uma mostra itinerante, com curadoria coletiva, realizada pelos artistas participantes: Francisco Magalhães; Isaura Pena; Júnia Penna; Pedro Motta; Renato Madureira; Ricardo Homen; Rodrigo Borges. A cada apresentação a exposição ganhava nova configuração. A primeira versão foi

conjunto de três elementos: um desenho de 230 x 100cm, contendo uma forma retangular realizada com tinta esferográfica e dois retângulos estruturados, com tiras de madeira pintada de branco, que delimitam as áreas retangulares na superfície da parede branca. Cada um deles mede respectivamente 230 x 100cm. As distâncias entre os desenhos e as estruturas variam de acordo com o ambiente expositivo. Na imagem gráfica, a superfície retangular coberta por camadas de tinta sugere, *a priori*, interioridade. A espacialidade presente na extensão da área azul construída pela superposição de linhas parece conduzir o olhar para uma dimensão infinita contida dentro dos limites da folha branca do papel. Já os planos retangulares brancos delimitados pelas estruturas de madeira, num primeiro momento, parecem atuar como um anteparo para os olhos.

Figura 57 - Júnia Penna. *Portas*, 2010.



Fonte: Fotografia Pedro Motta.

apresentada em Recife, em 2006; a segunda em Belo Horizonte, no ano de 2007; a terceira em 2009, na cidade de Salvador; e encerrou seu percurso no Rio de Janeiro, em 2010-11. Cada mostra contou com um texto crítico: em Recife o texto ficou a cargo de Clarissa Diniz; em Belo Horizonte, o texto foi escrito por Rodrigo Borges; em Salvador, Eduardo de Jesus escreveu uma análise; e, por fim, no Rio de Janeiro, o texto crítico foi escrito por Glória Ferreira.

Os gestos que deram origem ao desenho registram a memória do movimento da ação da mão que riscou o papel. As direções distintas dos traços e as diferentes intensidades dos azuis conferem movimento. Aparentemente, em condição oposta, os retângulos brancos parecem estáticos. No entanto, ambas as superfícies, a coberta com traços e a área branca delimitada no plano arquitetônico – que não possui o vestígio do trabalho humano e que cobriu a parede com tinta – são espaços receptivos às projeções mentais. Desse modo, as superfícies desprovidas de cor, supostamente “inertes”, podem, como o desenho azul, agregar a noção de movimento por meio das imagens ali projetadas. Assim, observar uma extensão ou forma negra – como a do *Quadrado negro sobre o fundo branco*, de Malevich – e entrar em contato com uma superfície branca pode colocar em movimento espacialidades aparentemente estáticas ao transportar para esses planos visões ou projeções mentais. Rodrigo Borges comenta que:

Olhar um campo vazio à sua frente revela-se, muitas vezes, como uma possibilidade de estabelecer uma ambiência para que as imagens mentais que nos habitam possam flutuar livremente em um plano intermediário, próximo do mundo concreto em que habitamos e a uma distância “segura” do mundo mental ou espiritual que nos habita (independente de nossa vontade). Desse modo, deixar-se absorto diante de um fundo completamente negro ou completamente branco constitui-se como uma possibilidade de liberar-se da gravidade terrena e de permitir-se flutuar, navegar, em uma fronteira além daqui, mas que não chega ainda a constituir-se um lá (COELHO, 2018, p. 47).

Gaston Bachelard observa que é comum pensar que a imaginação consiste na capacidade de formar imagens. Todavia, “ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção é, sobretudo, a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens” (BACHELARD, 2001, p. 10). Assim, o filósofo lança mão da imagem de uma porta como possibilidade entreaberta para o deslocamento das noções aparentemente fixas de interioridade e exterioridade (BACHELARD, 1993). No trabalho *Portas*, noções como cheio e vazio, preenchimento e ausência, proximidade e afastamento, interioridade e exterioridade são condições que se intercalam. No desenho o plano azul ora distancia-se do olhar, ora aproxima-se dele. As diversas camadas que geram a imagem gráfica promovem o que podemos chamar de profundidade reversível: quando a superfície azulada se afasta a sua dimensão parece infinita; já quando se aproxima a materialidade, afirma-se e as camadas de tinta mantêm-se sobre a superfície do papel. O mesmo pode acontecer com os retângulos brancos. Sendo assim, a alternância visual da espacialidade presente em *Portas* desorganiza os aspectos habituais da nossa percepção. O olhar oscila entre perceber a profundidade e a superfície. Na compreensão de

Merleau-Ponty a profundidade é

[...] a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma ‘localidade’ global onde tudo é ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí (MERLEAU-PONTY, 2004 *apud* COELHO, 2018, p. 63).

A potência do branco atua como um dos importantes elementos constitutivos da obra da artista Fernanda Gomes. Suas “construções/pinturas”, (Figura 58) como observa Paulo Venâncio Filho³⁸, ocupam os espaços expositivos, com materiais recolhidos “em regiões de descarte”. Frágeis estruturas de madeira, que variam entre o pequeno e médio formato, vidros inteiros e em pedaços, papéis diversificados, arames, entre outros elementos são pregados nas paredes ou dispostos no chão. O conjunto configurado pela diversidade dos materiais empregados povoa discretamente o recinto da mostra. Os objetos e fragmentos selecionados permeiam a esfera da intimidade e encontram-se desgastados pela ação do tempo. Ainda assim, mantém a memória das características predominantes de suas matérias. No entanto, a cor branca atravessa não só o ambiente expositivo, mas também penetra delicadamente nos elementos que constituem o trabalho.

Figura 58 - Fernanda Gomes. Detalhe.
Exposição Museu de Arte Moderna MAM, RJ 2015.



Fonte: <http://www.artequaeacontece.com.br/fernanda-gomes/>

³⁸ As observações do crítico Paulo Venâncio Filho a respeito da obra da artista Fernanda Gomes foram extraídas do texto *Habitar o espaço*, publicado no livro *Arte Bra Fernanda Gomes* organizado pela artista e editado pela Automática em 2015.

O crítico de arte Felipe Scovino, em entrevista concedida pela artista, observa que o branco é uma situação que percorre intensamente a sua obra.³⁹ Fernanda Gomes comenta, então, que “o branco é luz. É a cor mais clara e a que tem mais cor, onde percebo a maior variedade de nuances. Reflete as outras cores, rebate a luz. É o espectro da luz solar, a soma de todas as cores. Sinto o branco como vazio e cheio ao mesmo tempo”. Assim, para Fernanda, pintar os objetos e fragmentos de branco “é como acrescentar uma capa de luz”, mas ao mesmo tempo se interessa em “revelar o osso das coisas” e, com isso, promover uma situação que engloba tanto o contraste como a complementaridade de modo que um potencialize o outro (GOMES, 2015, p. 41).

O agrupamento dos elementos que ora possuem características similares, ora apresenta particularidades distintas não ativa o aspecto heterogêneo que o conjunto poderia ter. Ao contrário disso, a maneira como são dispostos nos espaços e a presença do branco que invade os objetos promove a correspondência entre eles. Na perspectiva de Paulo Venâncio as proposições da artista instauram um espaço vazio, mas também ativo

que convida ao lento vagar, a se perder, onde objetos estão juntos como se estivessem numa daquelas seções de achados e perdidos; como se, ao nos aproximarmos deles, subitamente, adentrássemos num terreno baldio (VENÂNCIO FILHO, 2015, p. 21).

Como a brancura que perpassa o todo é “quase tosca e austera, mas também muito sofisticada” (VENÂNCIO FILHO, 2015, p. 17).

Os vazios espaciais e a predominância do branco tendem a instaurar uma atmosfera silenciosa. Há momentos em que a proximidade entre os objetos, como a memória residual da matéria, insinua pequenos ruídos. No entanto, a distância entre os elementos institui espaços vagos preenchidos pelo silêncio. Desse modo, o tempo de fruição das proposições artísticas de Fernanda Gomes é lento: percorre-se com vagar por entre os elementos disposto de modo sutil no ambiente expositivo.

A atmosfera de silêncio pode manifestar-se em obras que empregam a potência do negro ou do branco de maneira predominante. Como a escuridão ou a intensidade da luz, que podem desestabilizar os aspectos habituais de nossa percepção, a aparente quietude de proposições

³⁹ Entrevista concedida por Fernanda Gomes a Felipe Scovino, Fernando Gerheim, Julia Pombo e Luiza Mello, no Rio de Janeiro em 12 de outubro de 2014 e publicada no livro *Arte Bra Fernanda Gomes*, organizado pela artista e editado pela Automática em 2015.

artísticas “silenciosas” podem também promover deslocamentos em relação às nossas experiências cotidianas. Visto que, com a preponderância do barulho na sociedade atual, “deixamos de suportar bem o silêncio, vivemos em uma espécie de zumbido contínuo, no qual a estridência se combina com o ruído do fundo” (CAUQUELIN, 2007, p. 78).

Diante de uma superfície negra ou branca é possível termos a impressão de amplitude espacial e também de expansão temporal. Ou até mesmo entrar em contato com uma situação em que a espacialidade e a temporalidade encontram-se em suspensão, ou melhor, sem possibilidade de serem mensuradas. Desse modo, a indefinição espacial e a falta de referências sonoras podem agregar instabilidades, ou mesmo instaurar dúvidas. Porém, como observa o filósofo Aducci Novaes, o ato de duvidar relaciona-se com o espírito e este se tornou supérfluo na civilização técnica. “Ora se o fundamento do espírito consiste em duvidar, nada é mais contra o espírito do que o ‘espírito’ de nosso tempo. Tempo de certeza científica” (NOVAES, 2012, p. 18). No entanto, a instabilidade, a desestabilização da percepção gerada pela incerteza presentes na atmosfera de obras, que operam com o vazio e o silêncio, são conteúdos relevantes para a investigação artística, pois “o vazio é ausência, mas também a esperança, o espaço do possível” (CARERI, 2013, p. 42).

O branco – como imagem de território aberto às possibilidades para o desenvolvimento de operações artísticas – foi o ponto de partida para o desenvolvimento do conceito da mostra *Campo Branco*, realizada em 2012, no Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza.

A proposta de *Campo Branco* foi concebida por um grupo de artistas, do qual fiz parte, que se reuniram com o objetivo de elaborar um projeto de exposição, que foi apresentado por meio de edital para o Centro Cultural Banco do Nordeste. Uma série de encontros entre os artistas participantes – Francisco Magalhães, Isaura Pena, Júnia Penna, Pedro Motta, Ricardo Homen e Rodrigo Borges – geraram uma proposta que teve como mote a questão da paisagem.

O título da mostra, agrega a ideia de uma superfície a ser preenchida, de um território a ser ocupado, de um espaço aberto à investigações, experimentações e proposições. O projeto da mostra abarcava a diversidade de meios e maneiras de relacionar com o tema, próprios à investigação em arte. Para a exposição procuramos estabelecer, como observou Francisco Magalhães no texto de apresentação,

[...] uma aproximação poética entre as obras: uma aproximação que se vê no interesse comum pela espacialidade, na noção de vazio e no sentido construtivo. E buscamos no

trabalho com a superfície, o espaço, a matéria, o símbolo, lastros para as nossas ações.⁴⁰

Campo Branco também alude à geografia do interior do nordeste brasileiro, que tem a caatinga como vegetação dominante:

O termo ‘caatinga’ é originário do tupi-guarani e significa mata branca. ‘Paisagem interior’, a parte mais dentro do Brasil, sob um mesmo céu: Minas e Ceará. O termo ‘campo branco’, que dá nome à exposição apresentada pelo Centro Cultural Banco do Nordeste, alude a um lugar supostamente árido, lugar ainda por ser, suporte/território. Referências geográficas apresentam-se como interesse para o grupo. Esta ideia nos reúne, ecoa nas obras apresentadas como uma presença comum: a paisagem. Entendida não como gênero, mas como espaço vivo/lugar - território de toda criação.⁴¹

3.2 Operações construtivas: o fazer

O desenvolvimento de uma proposição artística envolve etapas. A ideia inicial, pertencente ao universo do espaço mental, precisa encontrar um meio para materializar-se. Além disso, os procedimentos que dão forma e estruturam o pensamento são ações que contribuem ativamente na construção do campo de significação que atravessam as obras. Na minha produção algumas maneiras de elaborar os trabalhos apresentam-se de modo recorrente. Agrupar, sobrepor, empilhar, acumular, saturar são alguns dos procedimentos construtivos, que se manifestam com frequência. Sendo que ora estabelecem conteúdos afins, ora promovem deslocamentos de modo a conduzir a investigação plástica em direções distintas. É importante observar que a repetição de alguns modos de conceber e de estruturar os trabalhos não se aproxima de um modo de “fazer” adicto ou automático. Também é importante salientar que o processo construtivo, em um primeiro momento, pode ocorrer de maneira intuitiva, mas, em seguida, indagações sobre a sua pertinência – quanto à possibilidade de atuar como elemento agregador de sentido – logo se instaura.

A atitude de aglomerar materiais planos, por meio da sobreposição de chapas de MDF ou de papéis para configurar estruturas tridimensionais, atravessa um grupo de obras. A ação de justapor elementos planos teve início com o trabalho realizado em 2006 para compor a mostra

⁴⁰ O texto de apresentação da mostra foi impresso em folder distribuído por ocasião da exposição no Centro Cultural Banco do Nordeste, em 2012, em Fortaleza.

⁴¹ *Idem.*

*Geometria Impura*⁴² no Palácio das Artes. A obra, um conjunto de três volumes construídos com planos de papel, vazados na parte central, como apontado no capítulo “Espaço [Co] Habitado”, foi estruturada com placas de papelão paraná, com dois milímetros de espessura. A ordenação das chapas de papel, de modo sequencial, dispostas umas sobre as outras, teve como intuito gerar volumes, que, embora estruturados por folhas soltas, possuem a aparência de solidez.

A pretensa estabilidade do volume coexiste com a incerteza, ou melhor, com a indagação em relação à durabilidade do material. O trabalho, que até o presente momento era pertencente à coleção da artista, a cada apresentação pública dá a ver as avarias que a matéria “sofre” pela ação do tempo, condições de armazenamento e pelas marcas deixadas pelo transporte e manuseamento no processo de montagem no ambiente expositivo. Desse modo, a cada vez que é apresentado o trabalho deixa visível suas “cicatrices”, que vão sendo acumuladas gradativamente.

Figura 59 - Júnia Penna. *Imeros Enarges*, 2015.



Fonte: Fotografia Susana Anágua.

⁴² A exposição *Geometria Impura* apresentada na sala Genesco Murta, no Palácio das Artes, em 2006, contou apenas com a participação dos artistas: Francisco Magalhães, Isaura Pena, Júnia Penna e Ricardo Homen.

A construção por meio da superposição e aglomeração de materiais planos de modo a gerar volumes também está presente no trabalho *Compartimento*. As estruturas verticais, que compõem o trabalho de modo a delimitar espaços, alternam-se entre placas leves e blocos sólidos gerados pela sobreposição de pequenos pedaços de MDF. Tal atitude construtiva confere peso aos planos “arquitetônicos”, que circunscrevem áreas no interior do objeto escultórico.

Nessa obra, de modo diverso do trabalho mencionado no parágrafo anterior, em que os papelões paraná apenas se apoiavam uns sobre os outros, as chapas de MDF são atadas umas às outras com cola para madeira de modo a não permitir o desmembramento das partes. O peso da matéria aglomerada torna-se fato. Para deslocar cada parte dos blocos sólidos é necessário um esforço de pelo menos cinco pessoas dispostas a executar tal tarefa. Subir escadas com estas estruturas, a fim de conduzi-las ao ambiente expositivo – como na sua última apresentação, em 2010, no Centro de Arte Hélio Oiticica – tornou a incumbência ainda mais árdua.

Já o aspecto compacto de *Imeros Enarges* também se dá pela constituição de um volume escultórico por meio do acoplamento de placas de papelão corrugado. O agrupamento das chapas de papéis coladas umas às outras gerou uma massa sólida, cujo peso manifesta-se como evidência e também como realidade, dificultando assim a mobilidade do volume, de Belo Horizonte, onde foi construído, para o espaço expositivo no Rio de Janeiro. Assim, o trabalho foi transportado por partes e a união do conjunto foi realizada na Galeria Graphos: Brasil. A dificuldade para remover a obra do local após o período da exposição motivou a sua decomposição em partes, com o intuito de transformá-la em um outro trabalho: um vídeo ainda em processo de montagem.

Na ocasião da exposição *Antígona, A Outra Coisa*⁴³, mostra para a qual o trabalho foi elaborado, estava desenvolvendo a obra *Corte/Mato/Mata*, constituída por pedaços de troncos de árvores cortados com motosserra. O procedimento de talhar a madeira para obter fragmentos desencadeou um processo associativo em relação à constituição do papel, que é formado por elementos fibrosos de origem vegetal, sendo que a polpa da madeira se apresenta como uma das principais matérias no processo de sua fabricação. Desse modo, decidi serrar o trabalho *Imeros Enarges*. Para realizar tal ação contei com a participação de um funcionário do Jardim Botânico, que utilizou a motosserra para fragmentar a escultura, tal como se corta uma árvore. O processo

⁴³ Exposição apresentada na galeria Graphos: Brasil, com curadoria de Cristina Salgado. Participaram os artistas Bernardo Magina, Claudia Tavares, Daniela Paoliello, Júnia Penna, Lucia Vignoli, Luísa Tavares e Susana Anágua, inscritos no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

foi documentado em fotografia e em vídeo (Figura 59).

A atitude de serrar uma obra, de modo a promover a transformação, também será realizada com a obra *Compartimento*. O trabalho que se encontra armazenado será remontado e posteriormente cortado em partes, com a ajuda do equipamento motosserra operado por um profissional em cortes de árvores. Toda a ação será documentada em imagens, dando origem a um outro trabalho no formato de vídeo. A intenção de fragmentar *Compartimento*, cuja constituição remete à ambientes arquitetônicos destinados à moradia, vai de encontro mais uma vez ao processo de especulação imobiliária que assola o Brasil. “Destruir” a escultura reporta ao processo de demolição de casas e pequenos edifícios para serem substituídos por empreendimentos do mercado imobiliário.

O procedimento de construir por camadas também está presente em um grupo de desenhos. Na série *Breu* a repetição de pequenos gestos realizados com caneta esferográfica, com distintas intensidades, promove maior ou menor concentração de tinta na imagem gráfica. A diferença de tons de preto gera a ilusão de volume sobre a superfície plana do papel e confere ao desenho a impressão de densidade e peso. No caso das esculturas uma realidade física; em *Breu* um peso visual. Além disso, a matéria gráfica gerada pela sobreposição de traços pode aludir ao processo de formação das rochas, que se alojam sobre a superfície terrestre, visto que o trabalho tem a paisagem montanhosa como referência. O gesto que gera a figura pode, de alguma maneira, evocar o processo moroso de sedimentação das rochas, que se formam lentamente por meio da acumulação de minerais e/ou restos orgânicos. É importante comentar que nos desenhos a atitude manual repetitiva poderia conter um dado de obsessão. No entanto, a expressividade contida nas linhas e nas massas gráficas não apontam dramas internos e questões existenciais relacionados à subjetividade do artista.

Preencher grandes extensões da superfície branca do papel, com traços contidos ou com gestos amplos em que não só a mão, mas também o braço, participa da fatura demanda tempo. Uma temporalidade estendida que se manifesta como duração. A imagem gráfica é então configurada por uma atitude que, mesmo veloz, distancia-se do sentido da instantaneidade. A ação da mão é rápida, o preenchimento da superfície é moroso.

O filósofo e poeta Paul Valéry relaciona a duração à ideia de resistência. Na sua visão “a duração é da natureza de uma resistência. O homem que sustenta um peso no braço estendido opõe-se a algo. A quê? – Não diretamente à queda do peso – mas a dor crescente” (VALÉRY, s.d

apud NOVAES, 2012, p. 35). Portanto, concatenar o conceito de duração ao de resistência pode ser grande pertinência na sociedade atual em que o tempo parece estar cada vez mais contraído, pois, como observa Adauto Novaes,

[...] vivemos a era dos fatos, o ‘presente’ eterno, sem passado nem futuro, e isso obscurece a visão do mundo. Mais: até mesmo a ideia do presente não é mais a mesma: em um mundo muito acelerado, sem o tempo lento do pensamento, o presente é substituído pelo *imediato* – mais precisamente pela imediatez das coisas, pelo provisório (...) (NOVAES, 2012, p. 11).

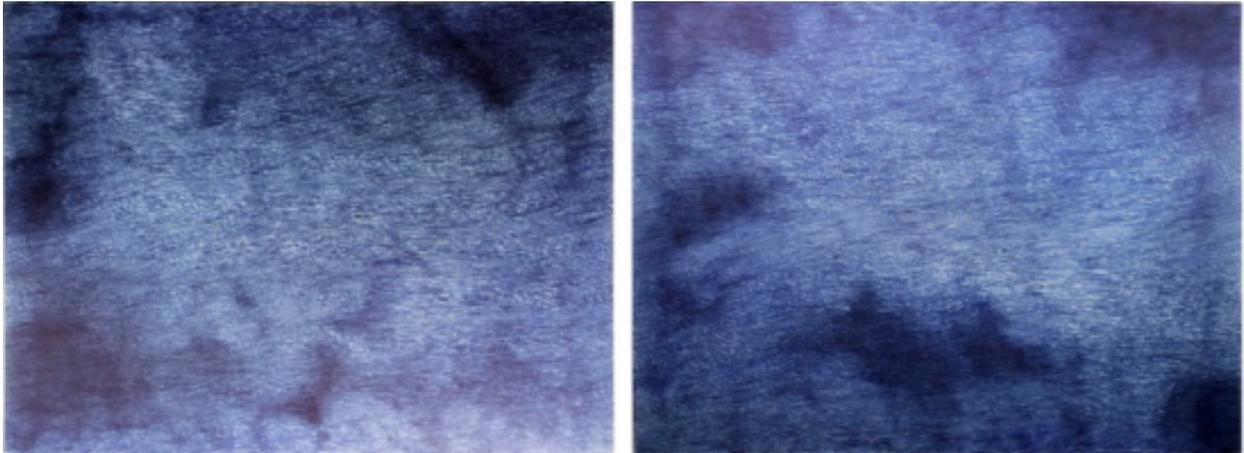
O conceito de tempo é amplo. Abarca grande diversidade de sentidos e formas, como também agrega conteúdos subjetivos: “somos o tempo”. É o próprio homem que encarna e dá forma à noção de temporalidade. No entanto, a reflexão sobre o tema alterna-se. Alguns autores consideram que o tempo prevalece sobre o sujeito; já outros, como aponta Novaes, pensam que o sujeito prevalece sobre o tempo. De qualquer modo, o tempo não é simplesmente uma coisa ou pura subjetividade (NOVAES, 2012). Nesse sentido, Merleau-Ponty observa que “o tempo natural não é o tempo das coisas sem subjetividade”. Comenta ainda que o sujeito não é autor do tempo: “Ele funciona sozinho”, sendo apenas “esboço natural de uma subjetividade” (MERLEAU-PONTY, 1994 *apud* NOVAES, 2012, p. 30).

A noção de temporalidade também está presente na série de trabalhos *Nuvens* (Figura 60). Os desenhos produzidos com caneta esferográfica por meio de gestualidades amplas geram figuras, que aludem às nuvens que habitam o céu. Em alguns momentos apresentam-se de modo sutil, remetendo a pequenas aglomerações de partículas de água, que se mantêm suspensa na atmosfera pela ação da movimentação do ar. Em outros, adensam-se de modo a sugerir a presença da chuva que se aproxima.

Olhar para o céu, assim como olhar para o mar, nos coloca diante de contextos em que a imensidão, a extensão sem limites se aponta. Diante desses universos, de ar ou água, o infinito se manifesta. De modo que contemplar o firmamento ou o oceano pode significar mais do que se postar pacificamente perante eles. Pode anunciar uma outra relação de temporalidade com o mundo e possibilitar momentos de pausa e silêncio, pois

Quando você olha para o céu, alguma coisa passa por sua mente. Pode ser um pensamento que vai desaguar em um desenho ou num simples comentário. No mesmo lugar e hora, uma outra pessoa olha para o céu e este olhar pode deslanchar uma cadeia de associações que se distanciam das artes plásticas. Ambos buscam compreender o céu (MEIRELES, 2008 *apud* MORAIS, 2008, s.n.).

Figura 60 - Júnia Penna. *Nuvens*, 2017.



Fonte: Fotografia Samuca Martins.

Nos meus desenhos, a fatura morosa sobrepõe-se à uma ação apressada. A atitude paciente opõe-se ao desejo de alcançar de modo veloz objetivos ou resultados. No entanto, muitas vezes a ação de desenhar é considerada a tarefa mais rápida da arte. Esta concepção é proveniente de sua relação com as atividades mentais. Por intermédio do desenho pode-se registrar ideias, construir formas e espaços, projetar construções ou ações futuras e também expressar pensamentos ou mesmo conteúdos subjetivos. Waltercio Caldas observa que “se ‘desenho’ é um nome, ‘desenhar’ é o ato e o mais próximo” (CALDAS, 2007 *apud* DERDYK, 2007, p. 31).

No processo de desenvolvimento de suas poéticas os artistas lançam mão da atividade de desenhar como um vasto campo de possibilidades. A temporalidade atravessa o universo do desenho de maneiras distintas de modo a introduzir conteúdos diversificados. Muitas vezes o tempo que se manifesta na imagem gráfica apresenta-se como um momento de passagem, de registro de um pensamento para a elaboração de uma obra ainda porvir. Sendo assim, essas anotações gráficas guardam consigo, em uma mesma conjuntura, o tempo presente conectado com a temporalidade futura. Nesse caso os desenhos tangem o carácter projetual e apresentam-se como resultado de anotações rápidas realizadas para não perder de vista uma ideia a ser desenvolvida mais a diante.

Estes registros gráficos podem apresentar-se como propostas precisas, incluindo até mesmo anotações de cálculos matemáticos, como os escritos e projetos que compõe a *Caixa Verde*, de Marcel Duchamp. Ou, ainda, em uma outra perspectiva, os desenhos podem apresentar-se como instruções para a realização de uma obra ou ação. Como as instruções deixadas pelo artista Sol Le Witt para que suas pinturas murais pudessem ser executadas por

outras pessoas. O mesmo acontece com os textos produzidos pelos artistas do grupo Fluxus, que propõem ações posteriores com a coparticipação dos espectadores. Em todo caso, registros gráficos como esboço, indicações e textos guardam em si uma dimensão futura. A crítica de arte Cristina Freire aponta que os desenhos como projeto “ocupam na maior parte das vezes, um lugar intermediário entre a ideia e a sua realização, que ocorrem num tempo futuro” (FREIRE, 2007 *apud* DERDYCK, 2007, p. 143).

Em trabalhos como *Breu*, *Deserto*, *Nuvens*, como também no desenho que compõe a obra *Porta*, a perspectiva de uma situação porvir manifesta-se na possibilidade da projeção de pensamentos por parte do espectador diante dos trabalhos. As extensões negras, que atravessam as obras, apresentam-se como espaços receptivos que podem acolher imagens que *a priori* não participam do contexto das obras.

A insinuação de um tempo prolongado na fruição de um desenho pode acontecer também com poucos traços sobre uma folha branca. O compositor Luis Tatit, no texto *A Escultura do Tempo no Desenho*, refere-se a uma gravura de Pablo Picasso realizada com uma economia de traços que, na sua simplicidade, remete à região pubiana do corpo feminino. O autor comenta que apesar do número reduzido de linhas a imagem produz uma duração temporal, como também nos levam ao volume sugerido pelos traços. As linhas executadas com rapidez proporcionam uma lentidão do olhar na apreensão da imagem gráfica. Tatit comenta ainda que o “emprego do traço rápido – a ligeireza da execução – manifesta no fundo o propósito explícito de Picasso de fazer com que durem ao máximo possível no olhar” (TATIT, 2007 *apud* DERDYCK, 2007, p. 119). Desse modo, enquanto os traços sugerem movimento, o volume pressupõe a duração.

Mário de Andrade considera o desenho “um fato aberto como a poesia (...)” (ANDRADE, 1963). Seu campo de possibilidades é amplo e vai muito além do ato de realizar traços sobre uma superfície de papel. Como observa Frederico Morais, ele “não se entrega a definições prévias, rompe com todas as hierarquias, situa-se a margem de qualquer cronologia, revela o seu próprio tempo e o tempo do artista.”⁴⁴ Um território apto a atuar como receptáculo de ideias e, também, como meio de expressão que traz ao visível olhares e reflexões sobre o mundo.

A ideia de fragmento e descontinuidade é um dos conteúdos que se revela nas séries de desenhos como *Breu*, *Deserto* e *Nuvens*. Nessas obras, a narrativa visual apresenta-se de modo

⁴⁴ O comentário de Frederico Morais foi retirado do catálogo da exposição *Cildo Meireles: Alguns desenhos*, curada pelo crítico, em 2008, apresentada no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba.

intermitente e o olhar não efetua um trajeto contínuo pela superfície no papel. As partes que compõem a totalidade de cada uma destas séries aparentam terem sido recortadas e rearranjadas de maneira desconexa.

Em *Deserto* a ordenação das folhas que configuram o trabalho promove rupturas, mas também instaura uma marcação rítmica. Já em *Breu* e em *Nuvens* a lógica da disposição das partes não se manifesta de modo evidente. As interrupções na linearidade da imagem também contribuem com a expansão do tempo de fruição. De qualquer modo, pode-se traçar uma relação entre as operações construtivas, que geram essas obras, com o raciocínio presente no procedimento da colagem.

O crítico de arte Alberto Tassinari comenta que a atitude de colar recortes sobre uma pintura “só é condizente com a superfície pictórica se o espaço da pintura for receptível à operação” (TASSINARI, 2001, p. 43). Observa ainda que a espacialidade de uma obra bidimensional construída por meio do procedimento de introduzir elementos – sejam eles pedaços de papéis, sejam eles objetos ou qualquer outro material – faz com que o seu espaço seja estruturado por uma ação que manuseia as partes que configuram o todo.

No processo de elaboração do trabalho *No escuro*, que participa da exposição *Jardim Atlântico*⁴⁵, no Paço Imperial, uma série de estudos foram desenvolvidos. Com um grupo de desenhos preliminares desenvolvidos de início a atitude de cortá-los em partes iguais e misturar os seus fragmentos até que eles encontrem o seu lugar. Desfazer, reordenar como também girar são operações que foram realizadas no processo de constituição da obra e que ainda podem se manter visíveis aos olhos do espectador.

A experimentação faz parte da elaboração dos trabalhos. Testa-se, faz-se, refaz-se, erra-se em busca de encontrar algo, como aponta Cildo Meileires⁴⁶ que, a priori, não se perdeu. Meio “às escuras” vai-se atrás, sem saber ao certo, o que se quer encontrar. No meu processo, muitas vezes, os conteúdos que atravessam as obras surgem no momento “do fazer”. Experimentar é uma das camadas que envolvem a constituição das obras.

A experiência é elemento significativo não só no processo de formação dos trabalhos, mas também na fruição do espectador, que entra em contato com elas. Estamos vivendo em uma

⁴⁵ O projeto de exposição *Jardim Atlântico*, com coordenação e curadoria de Malu Fatorelli e António Olaio, é fruto de uma parceria entre o Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ e o Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. A mostra envolve um grupo de oito artistas ligados aos programas de pós-graduação destas duas instituições: Débora Mazloum; Hugo Rodrigues Cunha; Isaura Pena; Júnia Penna; Nena Balthar; Rita Castro Neves e Daniel Moreira; Susana Anágua; Vanda Madureira.

sociedade em que o presente se instaura na efemeridade do evento. Com isso, a possibilidade da experiência encontra-se reduzida.

Sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária; a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente... É esta incapacidade de se traduzir em experiência que torna hoje insuportável – como em momento algum do passado – a existência cotidiana... Uma visita a um museu ou a um lugar de peregrinação turística é, desse ponto de vista, particularmente instrutiva. Posta diante das maravilhas da terra (digamos o *pátio dos leones*, no Alhambra) a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las: prefere que seja as máquinas fotográficas a ter a experiência delas. Não se trata aqui, naturalmente, de deplorar essa realidade, mas constatá-las (AGAMBEN, apud NOVAES, 2012, p. 10).

Em relação ao pensamento de Agamben, em torno da experiência, Adauto Novaes destaca a observação de Didi-Huberman, que acredita que ela não foi destruída, pois “é preciso dizer ao contrário, que a *experiência é indestrutível*, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e clandestinidades de simples lampejos na noite” (DIDI-HUBERMAN, apud NOVAES, 2012, p. 10).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: MEIO/FIM/INÍCIO

Escrever sobre arte é direcionar um olhar investigativo e crítico para ela. É trazer para a superfície camadas de pensamento que envolvem a constituição das obras. A tese *Entre traçados: o espaço da obra* apresenta-se como uma investigação sobre o campo de significados que atravessa a minha produção artística desenvolvida no período entre 2006 e o momento atual. Por meio do exercício da escrita busquei analisar os conteúdos, os meios e os procedimentos compreendidos na concepção dos trabalhos. Na tentativa de elucidar o universo conceitual dos obras realizei aproximações com pensamentos formulados por filósofos, com conceitos provenientes do território da geografia e da história arte. Para verificar como as minhas obras dialogam com o contexto da arte atual estabeleci paralelos e contrapontos entre as proposições que desenvolvi nesse intervalo de tempo e um grupo de obras contemporâneas que foram selecionadas de acordo com as questões levantadas no âmbito da pesquisa.

Refletir sobre a sua produção, articular com clareza o os conteúdos constitutivos das obras aponta-se como questão central para o artista contemporâneo. “A reflexão teórica, em suas diferentes formas, torna-se a partir dos anos 60 um novo instrumento interdependente à gênese da obra” (FERREIRA, 2006, p.11). De qualquer modo, como observa Renata Lucas “o trabalho de arte não encontra início, meio e fim na trajetória de um artista, e que nenhum artista jamais se sentiria confortável com uma forma de abordagem conclusiva sobre seu trabalho” (LUCAS, 2008, p.15). Assim, o texto que constitui esta tese não estabelece um pensamento definitivo sobre as questões que foram levantadas.

Os temas que compõem a investigação estão relacionados com as minhas inquietações mais recentes, ou melhor latentes. Abranger todo o campo de significação manifesto nos trabalhos seria tarefa impossível pois os sentidos são cambiantes. A atitude de visitar as obras promove o deslocamento do meu olhar em relação a elas. Conteúdos se afirmam como também se dissipam. A percepção de situações vivenciadas, que muitas vezes promove o surgimento de uma proposição, está atrelada ao momento da experiência e o olhar sobre ela pode se transformar, do mesmo modo, como se modifica a leitura que realizo sobre os trabalhos. A relação mutante com o meu percurso artístico aponta possibilidades. Aspectos ainda não identificados como relevante podem surgir e com isso ampliar a perspectiva da investigação em obras por vir.

Além disso, a carga de informações presente nas proposições adquire novos contornos cada vez os trabalhos que são expostos, pois ela “só adquire valor em relação à resposta de um receptor, e somente então se organiza realmente como um significado”. O espectador é de fato um “centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis” (ECO, 1976, p.175). Ainda, a compreensão de um espectador que entra em contato com as obras em momentos distintos pode também se modificar, visto que “no mesmo rio entramos e não entramos; somos e não somos” (HERÁCLITO, 1980, fr.49a).

No processo de articulação do pensamento sobre os conteúdos presentes nos trabalhos que selecionei para compor o campo da investigação tornou-se evidente que estruturar, delimitar, interligar, ordenar, fragmentar e deslocar espaços aponta-se como abordagem construtora de sentidos. Me interessei em indagar como as obras se desdobram no espaço ou como o espaço das obras se desdobra. A espacialidade concebida, muitas vezes, está associada ao vazio. Um vazio que apresenta-se como elemento material que participa da sintaxe dos trabalhos como elemento ativo.

Os espaços vagos no interior de estruturas tridimensionais ou mesmo as amplas extensões escuras sobre a superfície do papel aliam-se ao silêncio, ou melhor ocupam silenciosamente o espaço do mundo. No entanto, em outros momentos, pode-se supor ruídos ou mesmo um barulhos mais intensos. Esses sons não são manifestos, existem, por exemplo no processo da fatura, no atrito incessante da caneta esferográfica com o papel. Ele apresenta-se apenas como indício de uma participação anterior.

Paulo Sérgio Duarte, ao analisar a importância do silêncio na obra do artista Waltercio Caldas observa que:

“antigamente, por princípio, toda obra se calava. Mas será que precisamos lembrar certas obras cinéticas, seus motores e seus mecanismos, para saber que o ruído a muito, invadiu de fato as salas de exposições? Faz mais barulho ainda, a invasão brutal dos ícones da sociedade de consumo, incorporados cinicamente ou mesmo tratados criticamente (...) Por isso a obra de Waltercio restaura o direito ao silêncio. Quando se quebra e sua fala se manifesta, ela é baixa, no máximo sussurra a solidão, sem lamento ou melancolia como nas naturezas mortas de Morandi” (DUARTE, 2001, p. 85).

Ativar a relação do visitante com as obras é um tópico que persiste. Essa proposta se intensifica quando as estratégias construtivas geram a possibilidade que o espectador envolva o seu corpo no processo de apreensão. Propõe-se relações entre os elementos, constitutivos, a

espacialidade, o conteúdo latente e o visitante. Pode-se perceber essa intensão em trabalhos que conectam-se com assunto distintos: ela está presente em obras que dialogam com o território da arquitetura que se ocupa de construir moradias.

Os trabalhos que realizei diretamente em áreas verdes remanescentes nos centros urbanos, ou mesmo, que tem a paisagem natural como referente buscam, de algum modo, remeter à experiência do homem com o ambiente natural. Para melhor entender essa relação recorri à visão dos filósofos e dos geógrafos que se ocupam do tema.

A reflexão realizada no âmbito da tese aproxima-se do modo como construo a minha trajetória na arte: oscilando entre “claro-escuro”.

REFÊRENCIAS

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Tópicos).

BACHELOR, David. *Minimalismo*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.

BARRANHA, Helena. Disponível em:
<<http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/programacao/1189>>. Acesso em: ago. 2016.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CALDAS, Waltercio. 2007. Desenhar. In: DERDYK, Edith (org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora Senac, 2007.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gill, 2013.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo, Martins Fontes: 2007.

CASTILHO, Sonia Salcedo Del. *Cenário da Arquitetura da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008

CENTRO CULTURAL LIGHT. *Waltercio Caladas: a série Veneza*. Rio de Janeiro, 18 de março a 26 de abril de 1998. [S.l.: Centro Cultrual Light, 1998].

COELHO, Borges Rodrigo. *Trópicos em arte: A abstração geométrica e a busca de uma visualidade auroral*. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

- CONTRIN, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- DANTO, Artur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naif, 2005.
- DERDYK, Edith (org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora Senac, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo. Ed. 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Trad. Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Com Arte, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- DIAS, Fernando C.. *Cidade Burocrática*. In: ARAÚJO, Laís C. De. (org.). *Sedução do Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996. p. 104. (do livro *João Alphonsus – Tempo e Modo*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1965. p. 168 – 171 – fragmentos).
- DIAS, Karina. Notas sobre paisagem, visão e invisão. *Visualidades*. Revista do Programa de Pós-Graduação de Mestrado em Cultura Visual, [online], n. 1 e 2, v. 6, p. 129-141, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL>>. Acesso em: 20 nov. 2017
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.
- DYRELL, Marina Andrade Câmara. *Giuseppe Penone: da história à pele do mundo*. Tese (doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- EDITH Derdyk at La Petite Escalère. Installations / Exhibitions - Season 2017. Disponível em: <<https://lpe-jardin.org/en/events/edith-derdyk-at-petite-escalere/>>. Acesso em: 28 maio 2018.
- ECO, Humberto. *Obra aberta*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora perspectiva, 1976.
- ESPADA, Heloisa (org.). *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013*. São Paulo: IMS, 2014.

FARIAS, Agnaldo. Iconografias Metropolitanas. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 25, 2002, São Paulo. *Bienal...* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002. (Catálogo).

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

O retorno do real: A vanguarda do final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

GANZ, Louise. *Imaginários da terra: ensaios sobre a natureza e arte na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2015.

GOMES, Fernanda (org.). *Arte Bra Fernanda Gomes*. Rio de Janeiro: Automática, 2015.

GRÃO Mogol. Comentário do Administrador Geral da província. Disponível em: <<http://www.graomogol.com.br/>>. Acesso em: 06 mar.2018.

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES. *Lygia Clark*. Catálogo de exposição: 21 de outubro a 21 de dezembro de 1997. (Catálogo)

HERÁCLITO. *Fragmentos*. Edição bilíngue com tradução, introdução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1980.

LEITE, Raphaela. *João Modé*. Publicado em 4 de nov de 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Sdghw6Fc0jQ>>. Acesso em: 04 jan.2018.

LUCAS, Renata Almeida. *Visto de dentro: visto de fora*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes de São Paulo, 2008.

MARIA, Yancy Ladeira. *Paisagem: entre o sensível e o factual*. Uma abordagem a partir da geografia cultural. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MALEVICH, Kazímir. *Dos novos sistemas na arte*. Tradução Cristina Dunaeva. São Paulo: Hedra, 2007.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MODÉ, João. *Para o silêncio das plantas*. Rio de Janeiro: Automática, 2012.

MODÉ, João. João Modé inaugura mostra ao ar livre com obras feitas de materiais que serão reintegrados a natureza. In: *Jornal O Globo* (31/05/2015). Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/joao-mode-inaugura-mostra-ao-ar-livre-com-obras-feitas-de-materiais-que-serao-reintegrados-natureza-17355148>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

MONDZAIN, Marie José. *Imagem, ícone, economia*. As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2013.

MUSEU de arte do Rio. *Curso O Espectro Cinematográfico* - Prof. João Luiz Vieira. Publicado em 29 dez. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=izdjQL5Y5_4>. Acesso em: 20 nov. 2017.

MUSEU OSCAR NIEMEYER CURITIBA. Cildo Meireles: Algum desenho (1963-2008). Catálogo de exposição: 25 de março a 08 de junho de 2008. Curitiba: [s.n.], 2008.

NOVAES, Adauto. (Org.). *O Futuro não é mais o que era*. Artepensamento: Rio de Janeiro, 2012.

OBRIST, Hans Ulrich. *Arte Agora! em 5 entrevistas / Matthew Barney, Maurizio Cattelan, Olafur Eliasson, Cildo Meireles, Rirkrit Tiravanija*. Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Alameda, 2006.

PALLAMIN, Vera. Fenomenologia, paisagem e arte contemporânea. *Paralaxe*, [online] v. 3, n. 2, p. 44-61, 2015. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/about/editorialTeam>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

RAMALHO, Elcio. “Meu trabalho dialoga com o espaço”: Edith Derdyk, artista plástica. RFI Convida. Disponível em: <<http://br.rfi.fr/franca/20170627-rfi-convida-edith-derdyk>>. Acesso em: 28 maio.2018.

RIBEIRO, Carolina. João Modé inaugura mostra ao ar livre com obras feitas de materiais que serão reintegrados à natureza. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 ago. 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/joao-mode-inaugura-mostra-ao-ar-livre-com-obras-feitas-de-materiais-que-serao-reintegrados-natureza-17355148>>. Acesso em: 22 maio.2018.

SALZSTEIN, Sônia. Poética da distância: entrevista com Carlos Fajardo. *ARS*, v., São Paulo, n. 2, p. 125-139, 2003. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1678-53202003000200011>>. Acesso em: 05 mar.2015.

SAMPAIO, Tatiana. *Entre o moderno e o contemporâneo: notas sobre a obra de Rubens Mano*. PPGART/CAL/UFSM. p. 2388 - 2401, 2015. Disponível em <http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s2/tatiana_sampaio_ferraz.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2017.

SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.). *Filosofia da paisagem – uma antologia*. Trad. A. V. Serrão et al. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

SIMMEL, Georg. *Filosofia da paisagem*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.). *Filosofia da Paisagem – uma antologia*. Trad. A. V. Serrão et al. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

TIBERGHIEU, Gilles A. *Natureza, arte contemporânea e formas arcaicas*. Trad. José Casquilho. In: DICIONÁRIO crítico de arte, imagem, linguagem e cultura. Disponível em: <<http://www.arte-coa.pt>>. Acesso em: 04 out.2017.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s2/tatiana_sampaio_ferraz.pdf

SOMEKH, Nádya. *A cidade vertical e o urbanismo modernizador: São Paulo 1920-1939*. São Paulo: Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo/ USP, 1994.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Lógica da Tensão Dinâmica*. In: ANDRÉ Komatsu (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Automatica, 2014.

WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura*. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - FAUUSP, São Paulo, 2012.