VISTA LATERAL

PAINEL

CABO DE AÇO

Do tijolo à paisagem:

um estudo para a construção de um ponto de vista

VERGALHO
FERRO

Cesar Yoichi Fujimoto

NÍVEL SOLO

200

200

VERGALHO
FERRO

PROJETO OBSERVADORES

JERONIM DALUZ - SP

CESAR FUJIMOTO

2014

Cesar Yoichi Fujimoto

Do tijolo à paisagem: um estudo para a construção de um ponto de vista

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Área de concentração - Poéticas Visuais, Linha de Pesquisa Processos de Criação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. Hugo Fernando Salinas Fortes Júnior.

São Paulo, 2015

banca examinadora

À minha querida filha, Julia.

agradecimentos

Ao meu orientador e grande amigo prof. Dr. Hugo Fortes, por toda confiança depositada; minha eterna gratidão.

Aos meus pais Luci e Hiroshi, por sempre estarem ao meu lado.

Karina Ferraresi, minha companheira em todos os momentos.

Diego Castro, agradeço imensamente pela paciência em dividir as angústias acadêmicas e artísticas.

Ao meu querido “irmão” Laerte Ramos, pelas inspirações e lições de vida.

Flamínio Jallageas, pela amizade fortalecida nestes últimos anos.

Aos meus companheiros de mestrado, Yuki Hori e Jimson Vilela.

Hebert Gouvêa, por aproximar São Paulo de Campinas.

À Columbus State University (CSU) e aos professores Hannah de Israel e Yuichiro Komatsu, pelo convite e suporte para a realização da residência artística na Geórgia, EUA.

John e Cole , pela assessoria inestimável para a concretização dos projetos desenvolvidos durante a residência.

Aos alunos do departamento de cerâmica da CSU, pelo envolvimento e disponibilidade para troca de experiências.

Sou grato à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo / FAPESP, pela bolsa conferida durante o período de mestrado, sem a qual esta pesquisa não teria sido possível.

resumo

Nas páginas desta pesquisa aborda-se as características construtivas relacionadas à visualidade dos trabalhos desenvolvidos à partir de 2004 e estabelece intersecções entre arte, arquitetura e paisagem. Realizada em duas frentes, teórica e prática, a parte inicial da pesquisa destina-se a uma revisão de um *modus operandi* através de uma leitura crítica do contexto histórico, com especial destaque ao minimalismo. O conjunto de trabalhos visa articular a noção de lugar a partir de gestos construtivos, com a intenção de evocar formas poéticas que sugerem pontos de vista sobre uma paisagem.

palavras-chave:

Arte Contemporânea - Cotidiano - Desenho - Espaço - Instalação - Paisagem

abstract

The pages of this research discuss the constructive approach related to the visuality of the artworks developed since 2004 and establish intersections between art, architecture and landscape. Developed in two fronts, both theoretical and practical, the initial part of this research is meant to a review of the *modus operandi* through a critical reading of the historical context, specifically observing the minimalists. The selected artworks articulates the notion of place through the constructive gesture, with the intention to evoke poetic forms, suggesting certain views of a landscape.

keywords:

Contemporary Art - Drawing - Everyday Life - Installation - Landscape - Space

sumário

Resumo.....7

Abstract.....7

Introdução.....9

Referências do percurso: desenhos no espaço.....12

capítulo I

1. Do Tijolo ao Espaço Construído

1.1. série situ.....18

1.2. série SI.....27

1.3. dentro e fora: inverso aparente.....32

1.4. o sonho da casa própria.....36

capítulo II

2. Paisagens Construídas

2.1. paisagens modulares.....46

2.2. paisagem in vitro.....52

2.3. evegreen.....56

capítulo III

3. Paisagens Observadas

3.1. carregadores de paisagem.....61

3.2. o longe e o perto: observadores.....70

3.3. desafios da paisagem.....80

considerações finais.....93

referências bibliográficas.....96

Introdução

“[...] Hoje, quase tudo o que se faz em arte é híbrido, de fronteiras incertas, ao mesmo tempo vago e calculado, simulação e realidade. Nada se completa, tudo vai além. É quase isto ou aquilo. Passamos quase sem intervalo do *dejá vu* ao *jamais vu*, do *utilitário*, do *aparente*, do *produto industrial* ao *‘inutilitário’*, igualmente *aparente*, da arte.”⁽¹⁾

Após alguns anos de prática contínua, houve uma necessidade de retornar à academia para um aprofundamento da minha produção artística. Um retorno que é sentido como o de alguém que ficou longe de sua casa por algum tempo, com o proporcional sentimento de ansiedade e urgência. E é através deste olhar com o qual voltamos as nossas casas, que pretendo observar os trabalhos que venho desenvolvendo desde 2004. Portanto, a intenção não foi escrever um memorial descritivo daquilo que já foi realizado, mas através da pesquisa, ter a possibilidade de refletir melhor sobre as etapas, estabelecer possíveis relações, tornar mais claro o método e pensá-lo dentro de um contexto histórico.

Por outro lado, a pesquisa surge como uma vontade de realizar uma jornada, do desejo de situar, localizar, traçar e escolher possíveis roteiros e destinos. Entender que, determinadas características nos modos de pensar e fazer os trabalhos, dialogam com muitas portas que foram abertas e fechadas. Assumir as possíveis influências sobre o trabalho parte do princípio de identificar vestígios em um terreno onde muitos já pisaram para atuar em possíveis intervalos.

Feita esta declaração preliminar, que deriva de uma trajetória tortuosa e fragmentada, cabe ressaltar que, inicialmente deparei-me frente à um arquivo de imagens dos trabalhos separados em pastas no computador, onde

(1)MORAIS,Frederico.
Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1999; p. 240.

algumas encontram-se mais organizadas que outras. Faço este comentário sabedor que, durante estes anos, pude construir diversos trabalhos de modo que, ao revê-los agora após quase dez anos, algumas certezas tornaram-se incertas. Por este motivo, procuro reconstruir algumas pontes através de um olhar um pouco mais cartográfico, nas quais são consideradas não só o resultado final dos trabalhos, mas uma análise que abrange as subjetividades do processo de criação. Estas formas subjetivas, permanecem invisíveis e contidas nos documentos que precedem os trabalhos, nas anotações das ideias iniciais, nas referências e no percurso do projeto à execução. Neste sentido, é relevante dizer que apesar de buscar uma construção textual mais analítica, a pesquisa ancora-se também nas relações subjetivas entre uma percepção e outra, experienciadas nos próprios rituais que envolvem o fazer.

O recorte teórico apresentado aqui para refletir sobre possíveis relações entre arte, arquitetura e paisagem, serviram como balizadores fundamentais para gerar pontos de reflexão, afim de criar um distanciamento sobre a trajetória dos trabalhos. Porém, foram deixados de lado outros autores, não menos importantes. mas com isto, teve-se a intenção de priorizar um discurso mais autoral sobre a minha produção artística. Procurou-se também evitar um viés demasiadamente historicista e tão pouco houve a pretensão de esgotar os conceitos tratados.

Em Referências de um Percurso, pude analisar de forma mais teórica a relação do minimalismo com meus trabalhos, assim como, a compreensão pelo viés histórico sinalizou um caminho para o estudo da relação entre sujeito, obra e espaço. Mover-se através deste caminho, foi importante para o desenvolvimento do primeiro capítulo, onde reúnem-se um conjunto de instalações realizadas que utilizam o tijolo como elemento central,

como no caso da série Situ, que foi preponderante para o desdobramento dos trabalhos posteriores. Do tijolo, partimos para a investigação sobre as possíveis relações com o espaço expositivo, e ali encontram-se indícios para explorar características mais simbólicas dos materiais e do espaço em que se inserem, como nos trabalhos da série O Sonho da Casa Própria.

O segundo capítulo adentra uma discussão sobre a Paisagem como um constructo, a partir de um conjunto de trabalhos que situam-se no intervalo das relações mais formais com a arquitetura. Aqui, a discussão é pautada no desenvolvimento da série Oásis, que através da utilização da espuma floral, busca abordar a Paisagem como um elemento construído artificialmente. A compreensão da paisagem como um campo aberto para diferentes tipos de interpretações e definições, fez com que a abordagem sobre os trabalhos em Paisagens Observadas fosse encarada como um desafio. Nele, procuro discorrer uma reflexão na qual figuram um corpo maior de trabalhos mais recentes, que pretendem dilatar o horizonte visível através do conceito de Paisagem, assim como, apresentar trabalhos realizados na residência artística em Columbus State University, Geórgia, durante o período de mestrado.

Deparar-se diante de cada trabalho é como entrar numa espécie de escuridão, norteados pelas matrizes, mas distante de um lugar onde tudo está resolvido. Com isto, busco nas regiões mais silenciosas ruídos que poderiam demarcar um tipo de elo de ligação entre os trabalhos. Visto desta perspectiva, construir estes elos possibilitariam atravessar as finas membranas que separam a prática da teoria, para estabelecer outros pontos de vista.

Referências do percurso: desenhos no espaço

“Ao perceber que, no desenho, a superfície material de um papel pode ser simultaneamente presente e ausente, opaca e transparente e que, apesar de toda a materialidade de uma linha, há sempre um *quantum* de impalpabilidade na imagem que ela cria, o desenho se transforma para mim numa espécie de território, no qual a dialética entre a concretude das coisas e a imaterialidade da imagem é sempre problematizada.”⁽²⁾

Ao adentrarmos a atmosfera que permeia os discursos dialógicos entre arte e arquitetura, notamos que termos como espaço, lugar e local afluem em seus vocabulários. Podemos verificar neste cenário o desenvolvimento de trabalhos artísticos que trazem um diálogo com o espaço, assim como, o uso cada vez mais recorrente de procedimentos e elementos materiais advindos da arquitetura. A questão sobre as formas de apresentação e o interesse nas relações entre a obra, sujeito e o espaço expositivo, levaram-me a buscar um entendimento sobre o conceito de campo expandido.

Nesta direção, a historiadora norte americana Rosalind Krauss, em seu artigo “A escultura no campo ampliado” trata sobre o processo histórico de um ponto de vista da estrutura lógica, diferentemente das elaboradas árvores genealógicas construídas pela crítica historicista. Tenta mostrar através do desenvolvimento da escultura do século XX, o ‘desvanecimento’ da lógica do monumento, ou seja, como diz a própria autora, “o campo ampliado é portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista escultura”⁽³⁾. Esse desvanecimento da escultura é tratado por Krauss como um certo fracasso da sua função como monumento, cujo significado do verbo latino *monere*, etimologicamente também remete a mausoléu, do latim *mausoleum*.

(2) KYRIAKAKIS, Geórgia. *Desenho como matriz*. in: *Disegno. Desenho. Designio*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2007; p.161.

(3) KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. in: revista *Gávea*, 1985; p.91.

Agnaldo Farias faz uma ressalva ao dizer que este “fracasso” deveria ser colocado entre aspas, pois os monumentos poderiam continuar a funcionar como marcos físicos e simbólicos “criando outros lugares”. Como um bom defensor do pensamento urbanístico, Farias nos alerta sobre a relevância dos monumentos para as cidades sobretudo como ícones de uma cultura, cujo termo neste caso, cumpre sua função pela lógica estatutária destinada a converter o espaço através de uma espessura simbólica dentro de um sistema iconográfico.

(4) CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura na arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes, 2008; p.154.

Em artistas como Frank Stella, Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Sol Lewitt, Krauss depositava suas convicções para exemplificar uma produção artística capaz de se opor criticamente ao formalismo quanto a ordem racionalista, através do que chamou de “derramamentos” e “repetitividade de uma mente obsessiva”, cujos trabalhos a seu modo de ver, propuseram uma nova sintaxe para a escultura. Sonia Salcedo reafirma esta nova condição em relação aos espaços modernos que abrigavam as obras de arte, na qual foi posta em xeque o hermetismo do cubo branco e sua segregação com o mundo real, cujos objetos minimalistas “[...] não falam apenas sobre a rejeição de um conteúdo psicológico, mas sobretudo acerca do contexto que se inseriam”⁽⁴⁾. Desta forma, podemos dizer que a contribuição ou reorientação fundamental inaugurada pelo minimalismo, estrutura-se nesta nova sintaxe através da construção de uma gramática baseada no trinômio obra-espço e corpo do espectador.

Esta totalidade espacial que absorvia a temporalidade foi expandida em sua potência na Land Art e Earth Art, cuja ‘monumentalidade arquitetural’ expandia os preceitos minimalistas rumo ao horizonte. Para Krauss, os deslocamentos de espelhos em Yucatán [1969] realizados por

Robert Smithson, exemplificam o início da noção de sítio específico ou site specificity, na dialética entre paisagem e não-paisagem. Como diz o próprio artista: “O espelho é um deslocamento, como uma abstração que absorve e reflete o lugar de maneira muito física”. Se olharmos atentamente as palavras contidas na frase de Smithson: deslocar, absorver e refletir são procedimentos que conferem a obra, características operacionais minimalistas como os cubos espelhados em *Sem Título* [1965], de Robert Morris. Como diz Michael Archer sobre esta obra de Morris:

“Caminhar em torno e por entre as partes separadas desta escultura permite ao indivíduo vivenciar o espaço da galeria, o próprio corpo e o dos outros como uma realidade fraturada e disjuntiva”⁽⁵⁾

Por este viés, Fernanda Junqueira utiliza-se dos argumentos e definições de Krauss sobre o “campo ampliado” e o legado minimalista para analisar o conceito de instalação. A pesquisadora coloca-o sob uma perspectiva transformadora no campo da escultura, quando este ‘proporciona uma nova abordagem para a pluralidade das experiências que surgem, tentando articular na sua lógica operacional e perceptiva, uma série de combinações efetivas, livres de um único conceito’. Junqueira indica que este legado encontra-se na ausência narrativa e na redução à essência mínima de potência visual e material, cujo uso de materiais industriais remetem a um aspecto ‘inócuo, sem qualidade e sem a marca expressiva de um fazer’.

“O conceito mais amplo de instalação foi gerado sem dúvida, no contexto experimental dos anos setenta. Dos múltiplos conceitos e termos que o experimentalismo desse período nos legou – In Situ, Site Specificity, Objeto, Ambientação e outros – o termo instalação parece ser hoje aquele que a prática artística tomou para si, visando catalizar justamente as várias qualidades e condições manifestadas por cada um deles [...]”⁽⁶⁾

(5) ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. 2ªed.; p.57.

(6) JUNQUEIRA, Fernanda. *Sobre o conceito de instalação*. In: revista Gávea, 1996; p.553

O conceito de instalação se relaciona com o próprio termo instalar, cujo sentido literal possui como significado: tomar posse, investir, estabelecer, dispor para funcionar, alojar e abrigar . E neste sentido, pela qual Junqueira constrói seu pensamento, o conceito de instalação utiliza como recurso a relação entre o objeto instalado, o espaço (como abrigo) e a presença do espectador. É também pertinente dizer como nos afirma Salcedo, que a ‘prática das instalações’ são caracterizadas por uma elasticidade conceitual, na qual circunscreve-se dentro das esferas expositivas não só trabalhos in situ, site specific e ambientais, como ainda trabalhos de caráter simbólico e metafórico.

(7) CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura na arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes, 2008; p.184.

“[...] atingimos as experiências artísticas das ‘instalações’, por meio das quais verificamos que o espaço expositivo adquiriu flexibilidade e um certo caráter lúdico, pois tais experiências adicionaram ao binômio obra/contexto nexos pertinentes à esfera da arquitetura, bem como à da cenografia, uma vez que no âmbito de suas experimentações, além de trabalhos realizados in situ e em site specific, inserem-se trabalhos que lidam com ambientações e significados metafóricos.”⁽⁷⁾

Desta forma, ao verticalizarmos um pouco mais a análise sobre o minimalismo, tornou-se fundamental buscar um entendimento maior sobre seu ponto crucial dentro do contexto histórico, para que se pudesse ter uma noção mais aprofundada sobre o conceito de instalação. Por muitas vezes a arte minimalista tem sido tema recorrente no discurso de diversos historiadores e críticos pelo seu caráter amplo e permanece como instigante fonte de pesquisa sobre a produção artística atual. Desta forma, o recorte traçado até aqui procura identificar resíduos e ecos sobre a prática da instalação, entendido como espinha dorsal desta pesquisa, que por sua elasticidade conceitual permitiu explorar outros meios e mecanismos para a construção de diferentes pontos de vista sobre a paisagem.

Nesta busca por um entendimento sobre as matrizes geradoras para o desenvolvimento de trabalhos que dialogam com o espaço tridimensional, posso dizer que a gravura exerceu um papel fundamental dentro do meu percurso. Na medida que procurava traçar relações entre os trabalhos, pude notar com mais clareza o *modus operandi* adotados para a elaboração das instalações, que carregam uma estrutura advinda da experiência com a gravura. Este *modus operandi* a qual me refiro seria um tipo de método, cuja ideia de uma metodologia não se apresenta aqui como oposta ao conceito de ordem, e nem a questão de uma rotina determinada. O significado que trago aqui com o termo aproxima-se da ideia de método como um conjunto de “operações lógicas”, ou seja, como “procedimentos lógicos de investigação”⁽⁸⁾.

(8) SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2011. 5ª ed. Revisada e ampliada; p.66.

As imagens ao lado mostram uma intervenção no espaço expositivo do Centro Cultral Diadema, na qual foram coladas uma série de gravuras a partir da reprodução em escala 1:1 de um sistema elétrico. Compostos por um conjunto de gravuras impressas que tiveram como base alguns tipos de caixas de luz, conduítes e condutores, buscava-se pensar as possíveis relações de positivo-negativo com o próprio objeto. Neste sentido, interessava mais a noção de escala e suas possibilidades de configurações gráficas enquanto desenho no espaço, do que diretamente a representação mais realista desses objetos. Havia a intenção de estabelecer um diálogo entre a bidimensionalidade da gravura impressa em relação ao espaço físico da exposição, assim como, entre imagem e objeto.

Fig.1
Sem título, 2003
gravura impressa sobre papel seda
colada na parede

Desta forma, o conceito de desenho apresenta-se no trabalho como um elemento gráfico, mas aproxima-se de um olhar mais amplo. A definição do artista Arnaldo Bataglini situa a noção de desenho no espaço entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade, onde “o desenho habita a

Fig.2
Sem título, 2003
detalhe 1

Fig.3
Sem título, 2003
detalhe 2

fronteira entre a ideia e a realidade. Imagem ou emoção construída por sinais gráficos, materializando noções de forma, peso, direção, luz e localização no espaço [...] se o desenho fica nesse limiar entre ideia/pensamento e forma/matéria, faz sentido reconhecer sua vinculação possível com a escultura, sua função de ponte entre o plano da ideia (ou da imagem pensada ou sonhada) e o da forma representada no espaço ”⁽⁹⁾. Situar-se nesta linha tênue permitiria que o trabalho habitasse o espaço como um desenho que transita entre o limiar da ideia e da realidade, na tentativa de contruir outras paisagens e ampliar o horizonte imaginário.

Com isto, ressaltar a importância da gravura no conjunto da produção artística estabelecida inicialmente como objeto de estudo, deve-se ao encontro de indícios que formam um fio condutor dentro destas operações lógicas utilizadas nos trabalhos que dialogam com o espaço expositivo. A construção do repertório construtivo através desta linguagem, trouxe no próprio fazer alguns balizadores das escolhas dos materiais e procedimentos adotados para a sua execução no espaço. Com isto, posso afirmar de modo geral, que as reflexões sobre as formas de apresentação do trabalho no espaço expositivo foram preponderantes para investigar possíveis relações entre arte e arquitetura, bem como desenvolver trabalhos que não se prenderiam a uma determinada linguagem, mas que poderiam ser pensados como desenhos na sua forma expandida.

(9) BATAGLINI, Arnaldo.
A fonteira como território.
in: *Disegno. Desenho. Designio.*
São Paulo: Ed. Senac São Paulo,
2007; p.111.

1.1.série Situ

Os primeiros trabalhos de uma série que denomino Situ, surgiram durante o período da graduação em 2003 no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Como se brotassem da parede, em Situ Ba-03, havia a intenção de criar um prolongamento que invadisse a área do chão. A fragilidade aparente na estrutura em forma de “L” invertido, poderia sugerir uma tensão enquanto linha, ao deslocar a forma comum da utilização do tijolo. Com isto, o trabalho passaria a explorar aspectos relativos ao desenho, de um desenho no espaço.

Fig.4
Situ ba-03, 2003

Fig.5
Situ ba2-03, 2003

O fato da escolha por utilizar os tijolos, acaba por fazer referência aos princípios minimalistas⁽¹⁰⁾ na utilização de materiais industriais, não sendo camuflados nem manipulados para se assemelharem a algo. Anne Cauquelin argumenta que a intenção de Donald Judd era utilizar formas geométricas encontradas diariamente prontas para serem usadas, afim de apagar o conteúdo representativo e o vestígio do autor, assim como manter a linguagem discretamente por trás do processo. E segundo Junqueira, o minimalismo “tensionava, de imediato, abolir os últimos vestígios do formalismo europeu [...] adotando uma nova estratégia composicional de ‘uma coisa depois da outra’, isto é, repetição e serialidade.” E ainda complementa:

“Os materiais utilizados, tijolos e elementos fabricados industrialmente, primam pela opacidade e resistem a manipulação. Esse procedimento radical manifesta a recusa da ‘importância lógica de um espaço interior da forma’ celebrado ao máximo pela escultura do início do século”⁽¹¹⁾.

O espaço e tempo então, segundo Cauquelin, tornam-se parte importante desta lógica estabelecida pelos minimalistas, pois não estão mais à margem, mas presentes como “própria substância”. E entendê-los como substância, é compreendê-los como parte essencial de algo, ou seja, “as coordenadas de percepção que são estabelecidas não existem somente entre o espectador e o trabalho, mas entre espectador, a obra e o espaço habitado por ambos”⁽¹²⁾.

Ressalto aqui o artista norte-americano Carl Andre, uma das figuras emblemáticas deste período que visava romper com a tradição modernista. Apontar aqui este artista não indica menos importância em relação aos

(10) David Bachelor afirma algo curioso sobre o termo: “Há um problema com a arte minimal: ela nunca existiu. Pelo menos para a maioria dos artistas que são usualmente agrupados sob esse rótulo, ela foi, na melhor das hipóteses, sem sentido e, na pior, um termo frustrantemente enganoso” BACHELOR, David. *Minimalismos*. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 2001; p.6).

(11) Op. Cit. p.558,559.

(12) Ibidem, p.559.

Fig.6
Alavanca, 1966
Carl Andre

outros, cuja contribuição também é inegável, porém, esta escolha se dá, num primeiro momento, pelo uso do tijolo e pela sua ênfase na construção tridimensional desde o princípio⁽¹³⁾.

Em 1966, Carl Andre realizou um trabalho intitulado *Alavanca*. Feita com 137 tijolos refratários dispostos linearmente, *Alavanca* distancia-se da verticalidade escultórica e opõe-se à qualquer rebuscamento ao concentrar-se na fisicalidade do próprio material. Sobre esta materialidade, David Batchelor ressalta que os trabalhos de Carl Andre nos levam a outra direção em relação as obras de outros artistas minimalistas:

“ [...] olhar (ou tentar olhar) para algo não com relação ao seu uso, mas a sua presença como matéria é, num sentido, isolar essa matéria de seu presente”⁽¹⁴⁾.

Fig.7
Situ G-04, 2003

A partir desta linha, que antes surgia de uma parede já existente, como na segunda experiência que denomino Situ Ba3-03 ou em situ G-04, a parede passou a ser construída como parte do trabalho. De certa forma, parece que aos poucos o processo de construir uma parede levou o trabalho a destacar-se de uma planaridade próxima a do papel e assumir uma característica mais tridimensional. Ou seja, a tensão inicial criada pela fragilidade construtiva das estruturas que eram conectadas às paredes, deu lugar pouco à pouco a uma relação mais opaca e resistente.

(13) De acordo com David Batchelor, Carl Andre é o único dos minimalistas que mais ou menos sem ambiguidade, dialoga desde o começo com a tradição escultórica. In: *Minimalismo*, p.27;

(14) Op.cit. p.62.

Em *No Interior do Cubo Branco*, Brian O'Doherty traz uma reflexão acerca do espaço expositivo, principalmente a partir de uma lógica de assepsia impregnada por uma busca de um espaço ideal e neutro para apreciação e fruição de uma obra de arte. O autor levanta ao longo do livro como isso foi construído ao longo da tradição modernista. Ele enquadra estes espaços “segundo preceitos da igreja medieval” cujo princípio fundamental “é o de que o mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas são lacradas.”⁽¹⁵⁾

(15) O'Doherty, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002;p.3

(16) Ibidem, p.3.

Essa noção de espaço expositivo, O'Doherty chama de preceito de natureza sacramental, onde “[...] a eternidade implícita nos nossos recintos de exposição é ostensivamente a da posterioridade artística, da beleza imortal, da obra-prima”⁽¹⁶⁾. O'Doherty traz um questionamento interessante que ilumina questões sobre o espaço expositivo, com as quais me deparei durante o processo de construção de situ CCSP-04. A escolha do lugar para inserir o trabalho, surgiu a partir de um ponto específico da arquitetura do Centro Cultural, geralmente ocultas por painéis brancos em determinadas exposições. Desenvolver uma proposta para o Centro Cultural São Paulo veio na contramão dos trabalhos realizados até então, cuja intenção nos primeiros, como dito anteriormente, eram a de tentar “revelar” a estrutura da arquitetura.

Como podemos observar na planta baixa do Centro Cultural em seguida, as paredes foram construídas em volta das tubulações que localizavam-se em dois lados do pavimento, mostrados pelas duas áreas em cinza descritos como *lado A* e *lado B*. Construir nos dois lados do piso, possibilitaria defrontar o trabalho através diferentes pontos de vista.

Fig.8
detalhe do projeto Situ CCSP-06

Fig.9

Planta baixa do Centro Cultural São Paulo

Ao observar Situ CCSP-04 à partir de um dos lados do pavimento, seria possível visualizar a estrutura construída em relação ao piso inferior, onde há uma construção feita também de tijolos para uso como sanitários. Tal integração fez com que o trabalho se confundisse com o espaço, pois não haviam indicações de que aquelas paredes contruídas se tratavam de uma obra. A intenção de revelar realizou-se no seu sentido oposto, a de construir uma parede que cobre e vela. Nesse sentido, talvez poderíamos situar o trabalho na relação entre estas oposições, ou mais, na comunhão entre ausência e presença. Revelar, do latim *revelatio*, significa ato de mostrar, descobrir, destapar. *Revelare*, formado por re-, indica oposição, mais *velare*, que significa cobrir, tapar, de *velum*, que para nós trata-se do termo véu.

Construído com os mais variados materiais, como vidro, aço, concreto, acrílico, tecido e tijolo, o projeto arquitetônico do CCSP foi inovador na época. Este foi concebido por um grupo de arquitetos, coordenado por Eurico Prado Lopes e Luiz Telles, cuja construção iniciou-se nos últimos anos da ditadura no Brasil. Inaugurado em 13 de maio de 1982, a arquitetura propunha um espaço de convívio, com conceitos inéditos como integração e multidisciplinaridade. Com quatro pavimentos, a arquitetura do Centro Cultural São Paulo chama a atenção por este projeto de espaço aberto, que também se integra com o externo, com o jardim, com a biblioteca e pelas suas estruturas de tubulações, passagens elétricas, etc, todas elas expostas.

Fig.10

Lado A - piso Caio Graco - CCSP

Fig.11

Lado B - piso Caio Graco - CCSP

Nas exposições realizadas frequentemente no CCSP, pude observar que são usados painéis que servem como paredes temporárias, nas quais em muitos casos as tubulações verticais que ligam os dois pavimentos são cobertas para escondê-las. A partir da tônica de um espaço mais aberto, pensado a através de um ideal de fluidez e integração, já de início revelado, propus um caminho inverso, ou melhor, desenvolver um trabalho que pudesse situar-se entre essas duas oposições revelar e velar.

Apesar de utilizar o tijolo como um elemento material dos meus trabalhos, acredito que a argamassa assume um papel fundamental neste caso. Os tijolos não estão empilhados, mas sim, assentados, o que por este caminho, interessa como uma via para contrapor-se a ideia de obras em caráter temporário. Além disso, o fato de assentar assegura a idéia de construção, do tijolo em parede, por exemplo. Quero dizer com isso, que o fato do tijolo estar organizado na forma de empilhamento, mantém uma potencialidade que poderia assumir usos e funções específicos.

Fig.11
Situ CCSP-06

“Fugindo de todo o ilusionismo, os objectos interessam em função de seu material, da sua forma, da sua cor e do seu volume, apreendidos pelo que são, e não pelo que possam representar.”⁽¹⁷⁾

(17) MARCOS, Javier Rodrigues, ZABALBEASCOA, Anaxu. *Minimalismos*. Gustavo Gilli, 2000; p.27.

Antes de adentrar mais sobre a série Situ, abro um breve parêntese sobre os títulos, que não deixam de ser um dado importante para os trabalhos. Em um determinado momento passei a sentir uma dificuldade de um controle documental do trabalho, o que culminou em uma outra questão: Como intitular os trabalhos? E como fazê-lo sem que este indique alguma leitura de uma única via? Por este viés, a elaboração de um código pareceu-me mais pertinente, partindo de uma idéia muito frequentemente utilizada nos projetos arquitetônicos.

Coincidentemente, a denominação Situ aparecia estampada nos passes de transporte coletivo de Goiânia, onde pude realizar o trabalho Situ G-04, em 2004. Surgiu assim o primeiro código – Situ – do termo site, que significa lugar, e que serviu para denominar esta série de proposições, tendo como variante as letras que denominam o local, a versão e o ano:

SITU (nome da série do trabalho) **ccsp** (local a ser realizado o trabalho) **06** (ano)

Em situ CCSP-04, não havia a intenção de camuflar o assentamento dos tijolos, o que poderia indicar um aspecto cenográfico. A necessidade de abrir negociações com o espaço institucional, fez com que o trabalho ganhasse outras dimensões para além de uma fisicalidade. Ou seja, a instituição não mais figuraria como um lugar que apenas abrigaria o trabalho, mas ela mesma foi colocada como uma problemática. O crítico de arte Guy Amado levantou um aspecto interessante sobre este trabalho:

“Seu interesse gradual por buscar paredes como suporte não se esgota na verticalidade das mesmas, que oferecem um contraponto – e um desafio – imediato à planaridade do papel, estendendo-se às possibilidades de explorar aspectos intrínsecos a uma escala e textura de mundo que as caracterizam. Paredes são sempre elementos constitutivos de lugares, seja qual for sua natureza e função.”⁽¹⁸⁾

(18) Trecho retirado do texto crítico apresentado no Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, 2006.

As exposições como o programa de exposições do Centro Cultural São Paulo acabaram por funcionar como um tipo de laboratório de experimentação. O fato de encarar tais espaços como “laboratórios”, interferem diretamente na intencionalidade dos projetos a serem propostos e desenvolvidos. Ou seja, o conjunto de trabalhos seriam formados de acordo com determinadas combinações experimentadas em cada situação.

1.2.série SI

A dualidade da nudez e do nu corresponde a dualidade do lugar e da paisagem se, como o jardim, a paisagem é trabalhada pelo homem e para o homem; a arte dos jardins não é simples objeto de ornamentação, é uma arte de viver, uma arte de descansar da vida e de seu tumulto.⁽¹⁹⁾

Fig.12
*detalhe da jardim da Pinacoteca
de Piracicaba*

O trabalho SI-10 foi construído no jardim externo da Pinacoteca de Piracicaba, numa área onde a grama não havia vingado. Construída em 1968, a Pinacoteca dedica seu nome ao primeiro pintor que ali se instalou ao ar livre, para pintar as paisagens e o cotidiano dos habitantes desta cidade. Neste mesmo jardim há um busto em sua homenagem, que mantém seu papel de monumento às sombras de uma árvore, como testemunho de uma memória histórica que guarda aquilo que deve durar no tempo.

Neste cenário, optei por construir à sombra de uma árvore, seis pequenos módulos feitos de tijolos que ficassem na altura de bancos, para que as pessoas pudessem sentar e também conseguir olhar o trabalho cima para baixo. Os elementos materiais do trabalho foram pautados como duas referências de contraste: a característica geométrica e construtiva do primeiro e o aspecto orgânico e natural do segundo. A combinação no caso da série SI parte de dois elementos básicos utilizados na construção civil: tijolo + grama.

Do espanhol *tejuelo*, diminutivo de *tejo* - caco de telha, o tijolo é um produto cerâmico, avermelhado, geralmente em forma de paralelepípedo

(19) RIBON, Michel. *A arte e a natureza*. Campinas, SP: Papirus, 1991. (Coleção filosofar no presente); p.107

Fig.13
SI-10, 2010

Fig.14
Ready constructible n° 1, 1978-1979
 Madeira, tijolo e terra
 49.5 x 62 x 62 cm
 Hélio Oiticica

Fig.15
 construção do trabalho SI-10

e amplamente utilizado. O tijolo tradicional é fabricado com argila e de cor avermelhada devido cozimento, cujo resultado pode ser maciço ou furado. Manter estas características materiais visíveis tornaram-se parte das operações lógicas do trabalho, para que também ficassem evidentes o processo de construção.

O artista Hélio Oiticica associou um de seus trabalhos intitulado *Ready-Constructible n.1* ao brutalismo, um estilo arquitetônico de construções com tijolos e cimento aparente de Le Corbusier da década de 1940. Como diz Paula Braga, o brutalismo privilegiava a fidelidade aos materiais usados, por exemplo, mantendo visíveis depois do término da construção marcas de madeira nas paredes ou tetos e que em *Ready-Constructible* faziam parte não só tijolos, mas também o barro no qual a estrutura foi erguida. Interessou-me o posicionamento do artista Hélio Oiticica, quando aponta uma referência de sua produção em relação à Duchamp, por uma articulação crítica ao sistema e a história da arte. Oiticica procura ir além do conceito herdado de Duchamp, ao atualizar sob um novo prisma o que ele aponta como: “o não-determinado precisamente estruturado”.

“A arte deve imperativamente resistir ao processo de consumo: ‘Um objeto é cultural segundo sua duração de sua permanência: seu caráter duradouro é exatamente o oposto do caráter funcional’⁽²⁰⁾

Outro trabalho da série SI intitula-se SI-GN10 [2010], que foi realizado na galeria nuVEM em São Paulo, e teve como ponto de partida a combinação dos materiais tijolo-argamassa-areia-grama. O projeto deste trabalho teve início vislumbrando um aspecto mais funcional, baseada na elaboração de um espaço de convivência. Para tanto, utilizou-se o espaço do estacionamento da

(20) OITICICA, Hélio.
 Anotações sobre o Ready-Constructible, AHO 0088/78.
 In: BRAGA, Paula. Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade. p.100.

Fig.16
SI-GN10, 2010

galeria para contruir SI-GN10, cuja escala foi considerada em sua concepção para que as pessoas pudessem sentar-se, transitar ou permanecer entorno do trabalho. Aspectos que foram também incluídos na elaboração de SI-10 em Piracicaba, mas de forma modular como pequenos bancos individuais.

Após a realização de SI-10 [2010] em Piracicaba, surgiu a oportunidade de construir o trabalho SI-AN11 [2011] na galeria Amarelongo no Rio de Janeiro. Diferentemente do primeiro, feito na área externa da Pinacoteca, na galeria o trabalho seria montado no espaço interno, preparado como um cubo branco. Por tratar-se de uma galeria dentro de um corredor com diversas lojas, o espaço possui uma grande vitrine que serve de entrada. Esta característica passou a nortear a elaboração de um projeto que pudesse dialogar com um ambiente mais hermético, que oferecesse uma visualização pelo lado de fora através da vitrine.

Desta forma, propus um trabalho que seria construído montado de forma um pouco mais cenográfica sem o uso de argamassa, baseado em alguns jardins que são construídos no interior de casas e edifícios. A reflexão do trabalho encontra-se neste limiar entre algo que sugere uma funcionalidade pela utilização dos tijolos e os tubos de PVC que compõe o trabalho, mas que as estruturas construídas tivessem uma potência como um desenho no espaço. O aspecto mais formal de SI-AN11 que indica um tipo de sistema, culmina no foco principal montado no centro do espaço com grama natural dentro de um canteiro quadrado de tijolos. Como um pequeno jardim no meio de uma residência, SI-AN11 sugere instaurar temporariamente um lugar que ocupa uma zona entre espaços de consumo, ao propor um intervalo para a contemplação.

1.3.dentro e fora: inverso aparente

Fig.18

detalhe da área externa do espaço expositivo - Goiás

Fig.19

detalhe da área externa do espaço expositivo - Goiás

O trabalho Inverso Aparente realizado em Goiás, assume uma característica um pouco diferente dos demais, cuja intervenção acontece diretamente sobre a arquitetura temporária que abrigava a exposição. Construída dentro de um estacionamento de um shopping center, os painéis feitos de madeira eram sempre os mesmos utilizados em todas as edições ano após ano, o que me chamou a atenção quando em 2004, construí um trabalho neste mesmo local intitulado Situ G-04.

Os painéis que tinham a face para dentro do espaço expositivo eram pintados de branco, e o piso ganhava uma pintura na cor cinza para apagar as delimitações em amarelo das vagas de automóveis. Os resíduos e acúmulos nestas placas, tornam-se marcas da passagem do tempo de uma edição à outra. Havia indicações pintadas nas placas como: “favor não urinar aqui”, que naquele contexto funcionavam quase como ironia - bem aos moldes de Duchamp.

Após dois anos desde Situ G-04, pude realizar um projeto que consistiu na ação de inverter parte da parede, deixando sua estrutura e as marcas das delimitações dos automóveis à mostra. O projeto surgiu a partir da constatação de um espaço expositivo apresentar-se como lugar busca como um ideal de cubo branco, separar-se do mundo externo. Do lado de fora do espaço expositivo, a área da parede invertida foi pintada de

Fig.20
detalhe da área externa do espaço
expositivo - Goiás

Fig.21
detalhe da área externa do espaço
expositivo - Goiás

branco da mesma forma como seria pelo lado de dentro – quem chegava para visitar a exposição já conseguia avistar esta parede branca no lado externo. E se a parede neste caso separa, abriga e legitima o que está dentro como obra de arte, o trabalho procura expor tais limites institucionais por não se tratar de uma parede qualquer.

O estacionamento também possui características próprias de um não-lugar, ainda mais sendo parte de um shopping center. Marc Augé busca definir o conceito de não-lugar como o avesso de lugares identitários, relacionais ou históricos, que são características de uma modernidade baudelariana. Para começar a situar esse conceito de não-lugar produzido por aquilo que ele define como supermodernidade, Augé narra a trajetória de um indivíduo: Pierre Dupont. Nela, Dupont passa pelo caixa eletrônico, pela auto-estrada, pedágio, estacionamento, balcão de embarque, o despacho da sua bagagem à qual lhe conferiu saborear a impressão de liberdade que lhe davam. Utiliza seu cartão de crédito no *duty free*, posteriormente embarca no avião da companhia aérea *Air France*, depois ao folhear a revista da companhia aérea aguardando a decolagem, observa o itinerário e o anúncio da *Renault Espace*²⁷:

“[...] um dia, a necessidade de espaço se faz sentir...Isto nos pega de surpresa. Depois, ao nos larga mais. O irresistível desejo de ter um espaço para si. Um espaço móvel que nos leve para longe. Teríamos tudo à mão e não nos faltaria nada...O espaço já está em você...Nunca se esteve tão perto da terra quanto no Espaço’. Para que logo em seguida a decolagem, durante algumas horas, estaria, enfim, só”⁽²¹⁾

Josep Maria Montaner tenta através de um olhar entre a arte e a arquitetura, traçar algumas definições acerca dessa dissolução do lugar, também tratada por Augé, que redefine o modo de vida nos grandes centros urbanos no século XX. Para Montaner, o espaço tradicional, que encontra

(21) AUGÉ, Marc. *Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 2003;p. 10.

Fig.22
Inverso Aparente, 2006

sua máxima expressão no mundo unitário do renascimento (da imagem do homem como centro), emancipa-se a uma nova modalidade de espaço no qual alguns denominam de “espaço-tempo” e outros como antiespaço.

(22) MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Editora Gustavo Gilli, 2001; p.31.

E nesse sentido afirma que o espaço tem uma “condição ideal, teórica, genérica e indiferente”⁽²²⁾ portanto, é quantitativo e abstrato, lógico, científico e matemático pela sua própria essência tende a ser infinito e ilimitado. E o lugar possui um caráter “concreto, empírico, existencial, articulado, definido até os detalhes”⁽²³⁾, assim como é definido por substantivo, pelas qualidades das coisas e dos elementos, pelos valores simbólicos e históricos.

(23) Ibidem, p.31.

As definições de Augé e Montaner sobre conceitos de não-lugar e anti-espaço indicam algumas possíveis relações que procuro discutir em Inverso Aparente. A intervenção dentro de um espaço temporário, a partir da noção de espaço avesso a ideia dos lugares identitários. Desta forma, Inverso Aparente baseia-se no tripé espaço-obra-sujeito, observado inicialmente como um legado do minimalismo, mas que posteriormente apresenta-se na condição de site specific, cujos trabalhos permanecem arraigados com o local e o contexto em que se inserem.

1.4.o sonho da casa própria

“A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz.”⁽³²⁾

Fig.23

detalhe 1 - O Sonho da Casa Própria

Fig.24

detalhe 1 - O Sonho da Casa Própria

O trabalho “O Sonho da Casa Própria” partiu do slogan manipulado pelos programas de marketing para venda de imóveis, cujo sonho, ou o desejo de obter uma casa própria, ou a “casa dos seus sonhos”, atinge grande parcela da população que vive de aluguel e muito mais a parcela carente das grandes cidades. Esta casa dos sonhos, vira sinônimo de “final feliz”, ou de uma “família feliz” – como muitas imagens que compõem essas propagandas, com o a figura de um pai, de uma mãe e de uma criança.

Blocos cerâmicos foram pintados com uma base cinza, e por cima, receberam dois desenhos de silhueta em faces opostas – de um lado a silhueta de uma casa e do outro a de um mausoléu. Estes, foram fixados na parede de uma escada, cuja ideia era justamente criar duas sequências de leituras, uma quando se sobe e outra quando se desce. E descer e subir são ações que se formos pensar, possuem outras conotações simbólicas. Pendurar o bloco cerâmico na parede tornou-se uma tarefa não muito simples devido ao equilíbrio entre a fragilidade material e seu peso. As primeiras experiências preenchendo os furos com cimento, mostraram-se ineficazes por torná-lo mais pesado dificultando sua colocação a uma certa altura.

Buscar uma solução que oferecesse uma leveza passou a ser primordial para a execução deste trabalho, assim como, encontrar meios técnicos para dar um acabamento externo do bloco cerâmico. Para tanto, o poliuretano

(32) BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (ColeçãoTópicos);. p.26,

Fig.24
O Sonho da Casa Própria, 2010

expandido mostrou-se eficaz neste quesito para o preenchimento de alguns furos do bloco sem que o peso tornasse um problema no momento da colocação na parede. Neste sentido, o poliuretano é colocado na primeira etapa do processo, para que depois fossem feitos dois furos na lateral do bloco, onde seria encaixado os parafusos da parede. Posteriormente a isto, o acabamento é realizado com massa corrida, lixamento e uma pintura branca que serve como base para a pintura final na cor cinza. Feito isto, o desenho é realizado com tinta esmalte preta e pendurada na parede.

Fig.25

detalhe 3 - O Sonho da Casa Própria

Este trabalho possibilitou uma coincidência diretamente relacionada com a imagem de “casa”, que levou-me de volta para uma cidade do interior de São Paulo: Presidente Prudente. Prudente é cidade natal de parte da minha família, onde passei boa parte da minha infância na casa de meus avós que ali viveram. Uma casa que remonta uma memória afetiva, e que considero como algo que faz parte deste meu aprendizado da realidade de mundo. Fui convidado recentemente a dar uma palestra para estudantes do curso de arquitetura e urbanismo a partir deste trabalho, cujos alunos haviam no semestre anterior desenvolvido atividades utilizando o Sonho da Casa Própria como ponto de partida.

Quando penso na ideia de casa, ou de pensar em ter uma casa, diretamente remeto a esta casa em específico. Ali, havia um jardim, com uma passada no meio, roseiras, arbustos dos mais diversos, agapanthus, até abacateiros, uma goiabeira e mangueiras. E a primeira coisa que me vem à memória quando penso nesta casa, curiosamente se trata de um cheiro, o cheiro das hortências. Eu sabia que havia chegado à casa de meus avós quando sentia esse cheiro.

Fig.27

detalhe 4 - O Sonho da Casa Própria

A segunda memória, eram as névoas das manhãs de julho e o som do rangido do piso de madeira do meu avô abrindo a porta da casa logo cedo. Como uma criança de apartamento, havia sempre um choque no retorno a São Paulo. Os cheiros, as cores, o céu azul, a noite estrelada, a terra molhada, ficavam para trás, guardadas até hoje, e que davam lugar a um confinamento de espaço sem horizonte, sem área verde, desse tempo que não era mais o de ver meu jabuti perambular pelo quintal. Há 20 anos não retornava à esta cidade.

“A casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Immemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção.”⁽³³⁾

Esse abismo temporal, fez com que viesse uma sensação de algo como um *deja-vú* causando um certo estranhamento. O antropólogo Viveiros de Castro diz que o senso de estranheza, o sentido de não estar no lugar que você conhece, de estar fora de casa, está justamente no fato de que as pessoas não estão preocupadas com as mesmas coisas que você. Percepção súbita de que as pessoas não estão falando a mesma coisa que você e não estão preocupadas com as mesmas coisas que você.⁽³⁴⁾

Em 2014 pude realizar uma segunda versão de Sonho da Casa Própria na galeria Fernandes Naday, em Campinas. A instalação fez parte da exposição coletiva Eterno e Transitório, desta vez montada em um dos corredores da galeria cuja parede já encontrava-se na cor cinza. Como um lugar de passagem, assim como a escada onde foi montada a

(33) Ibidem, p.25.

(34) Trecho retirado de gravação em vídeo da palestra do antropólogo Viveiros de Castro: *A morte como quase acontecimento*.

primeira versão, o corredor possui a característica de um espaço que faz a conexão de fluxos entre os ambientes da galeria, portanto, transitório.

Fig.28

montagem - O Sonho da Casa Própria II

A possibilidade de realizar uma nova versão de um trabalho, como em *Sonho da Casa Própria*, permite encontrar novas soluções e métodos dentro do processo de execução, pois através do deslocamento para um novo lugar, este pode suscitar outras questões. Porém, não se trata aqui de deslocar o mesmo trabalho em um outro lugar, pois foram feitos novos blocos para a segunda versão e o processo de execução foi aprimorado. A realização deste trabalho suscitou uma reflexão sobre o desenvolvimentos de trabalhos que

Um dos aspectos em relação a primeira versão foi a quantidade de blocos utilizados, que desta vez foram aumentadas para que o trabalho pudesse ganhar um corpo maior através da modulação e repetição. Desta vez, grande parte da parede foi utilizada, formando um painel fragmentado cuja intenção paira na possibilidade de observar o trabalho como um todo dentro de um conjunto formado por peças individuais. O segundo ponto foi a execução técnica e acabamento dos blocos, nos quais conseguiu-se obter um resultado mais refinado na colocação do poliuretano, na massa corrida e na pintura, que desta vez foi feita por uma pistola de compressor.

Na primeira versão, o rolo deixava marcas que não eram desejáveis e sua secagem exigia um tempo maior entre cada uma das demãos. O aspecto um pouco mais grosseiro da primeira versão não foi algo tão relevante devido à própria parede da galeria que era feito com cimento, cuja aparência mantinha marcas e manchas irregulares em seu acabamento. Ao contrário desta parede, o local estabelecido na galeria Fernandes Naday possuía um acabamento mais fino, rebocado e pintado. Neste sentido, o resultado final

do bloco teria que assemelhar-se a esta parede para que houvesse uma interação desejada. Com a pistola, a pintura deixava um aspecto mais aveludado e sem marcas, consequentemente seu acabamento tornou-se mais próximo ao da parede a ser fixada.

Outro ponto que difere a primeira da segunda versão, é percebido nas imagens nos blocos pintadas em preto. Na primeira, haviam silhuetas de casas e mausoléus cuja identificação será representada pelo formato da cruz no topo das construções. Na segunda versão, decidiu-se retirar esta representação simbólica ao manter nas duas faces silhuetas de habitações como casa e edifícios. Após a primeira experiência ao utilizar a imagem da cruz, notei que isto levaria para outros caminhos que não a que de fato potencializava o trabalho. Passei a entender que importava-me mais a imagem da casa, do que limitar as interpretações a partir da indicação de um único aspecto simbólico.

Fig.29
detalhe 1 - O Sonho da Casa Própria II
Foto: Flaminio Jallageas

Fig.30
O Sonho da Casa Própria II, 2014
Foto: Flamínio Jallageas

A partir desta constatação e decisão, foram pintadas apenas variações de imagens de casas e edifícios nas duas faces dos blocos cerâmicos. Após a montagem, percebi um trabalho mais limpo comparativamente a execução da primeira versão. O resultado mostrou-se mais fluido entre a concepção e sua aparência final, cuja dinâmica através de uma quantidade maior deu um corpo mais significativo ao sujeito que por ali viria a transitar.

Em conjunto com o trabalho *Sonho da Casa Própria II*, foi exposto o trabalho *Sonho* [2014], resultado de um novo desdobramento desta série. Cinco blocos cerâmicos compõem a palavra sonho, cujos procedimentos de execução obedecem as mesmas etapas de preenchimento com poliuretano, masseamento e pintura. Os blocos são fixados da mesma maneira que em *Sonho da Casa Própria*, porém, em uma altura que desloca a observação do sujeito para ser visto de baixo para cima.

Fig.31
Sonho, 2014
Foto: Flamínio Jallageas

Em Sonho, busca-se a relação simbólica entre o objeto e a palavra, cujo termo sonhar deriva do Latim *somnium*. Possui como significado uma seqüência de fenômenos psíquicos, imagens, representações, atos, idéias, que, involuntariamente, ocorrem durante o sono, ou como uma seqüência de pensamentos de idéias vagas, mais ou menos agradáveis, mais ou menos incoerentes, às quais o espírito se entrega em estado de vigília.

Por este viés, o sonho se apodera de nós e como diz Bachelard “temos a impressão de habitar uma imagem [...]”⁽³⁵⁾. Na relação entre esta imagem e objeto, o trabalho Sonho procura um diálogo com a construção desta imagem que buscamos habitar através de um espaço de fronteiras porosas, na qual o sonhador transita. Bachelard nos fala que habitar oniricamente é mais do que habitar pela lembrança, cuja casa onírica é um tema mais profundo que a casa natal. Através deste argumento de Bachelard, no trabalho Sonho, procuro confrontar a potencialidade da imaginação em relação à memória, na qual o sonho permite devaneios sobre uma paisagem cuja profundidade é construída sob a cripta de uma paisagem onírica.

“A imagem está em nós, incorporada em nós, repartida em nós, suscitando devaneios bem diferentes conforme sigam corredores que não levam a parte alguma ou quartos que ‘encerram’ fantasmas, ou escadas que obrigam a descidas solenes, condescendentes, indo buscar lá em baixo algumas familiaridades. Todo esse universo se anima no limite dos temas abstratos e das imagens sobreviventes, nessa zona em que metáforas adquirem o sangue da vida e depois se apagam na linha das lembranças”⁽³⁶⁾

(35) Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 2ªed; (Coleção Tópicos); p.76.

(36) Ibidem, p.77.

Fig.32
Sonho, 2014
Foto: Flaminio Jallageas

2.1.paisagens modulares

"[...] De fato, parece que a paisagem é continuamente confrontada com um essencialismo que a transforma em um dado natural. Há algo como uma crença comum em uma naturalidade da paisagem, crença bem arraigada e difícil de erradicar, mesmo sendo ela permanentemente desmentida por numerosas práticas"⁽³⁷⁾

O trabalho Ilha II foi apresentado na exposição Naturantes, parte do II Seminário Internacional Arte e Natureza [2014], com curadoria de Hugo Fortes. A exposição ocorreu simultaneamente no Paço das Artes e no espaço expositivo da Biblioteca Brasileira, ambas dentro da Cidade Universitária.

Fig.33
detalhe 1 Ilhas, 2013

Ilha II é um desdobramento do trabalho Ilhas, realizado durante a residência artística no Ateliê Aberto, em Campinas, que por sua vez foi desenvolvido dentro da série denominada Oásis. Os trabalhos da série Oásis tem como ponto de partida dois elementos: as maquetes e o conceito de paisagem. Nesta série, utilizo espumas florais (material na forma de um tijolo, sintético e de coloração verde) que serviram de base para a colocação das árvores de maquete. O título Oásis foi utilizado a partir das inscrições encontradas nestas espumas florais, cuja fabricante imprime em uma das faces "oásis" em baixo relevo. Ao procurarmos o significado do termo ilha em qualquer dicionário de língua portuguesa, encontramos as seguintes definições:

S.f.(a) Qualquer porção de terra emersa, menor que um continente, cercada de água em oceano, mar, lago ou rio.
Dim. irregular: ilhota ou ilhéu.

(37) CAUQUELIN, Anne.
A invenção da paisagem.
Martins Fontes, São Paulo,
2007. (Coleção Todas as
Artes); p.8.

Fig.34
Horizonte [noturno], 2012

A escolha de utilizar a espuma como parte do trabalho, surgiu a partir de uma experiência familiar na elaboração de arranjos florais. O contato diário com este material, permitiu algumas experimentações para o desenvolvimento de uma série de trabalhos que servissem como um contraponto em relação ao tijolo comum. A espuma não hidratada mantém-se leve com uma textura porosa e áspera, ao contrário da opacidade e peso do tijolo que mantém uma distância do sujeito que o observa, ou melhor, a espuma sugere uma aproximação e evoca um sentido mais tátil. Podemos encontrar a definição do termo Oásis no dicionário que apresenta-se da seguinte forma:

Fig.35
Horizonte, 2011

Oásis. s.m. sing. e pl. Nos desertos, pequena região em que a presença da água permite a cultura e onde as caravanas descansam e se orientam. Fig. Todo recanto que oferece calma, repouso.

A escala e o ponto de vista do sujeito que observa o trabalho serviram como balizadores para o desenvolvimento de Ilha II. Diferentemente de Ilhas, mais contida dentro de uma sala pintada de azul e com piso de madeira, em Ilha II o espaço expositivo era mais amplo, com um piso de cimento e uma grande escadaria que conectava-o ao piso superior da livraria dentro da Biblioteca. O trabalho foi posicionado próximo a esta escada, com a intenção de privilegiar o sujeito que desce das escadas para o espaço expositivo. Com isto, a primeira vista do trabalho daria-se de cima para baixo e aproximando-se pouco a pouco, o sujeito poderia visualizar outras áreas do trabalho caminhando em seu entorno.

Em Horizonte [noturno], realizado no Centro Cultural da Caixa-RJ, as espumas no formato de tijolo foram fixadas diretamente sobre a parede

Fig.36
Ilhas II, 2013

pintada na cor preta. As espumas no formato de tijolos foram dispostas numa linha horizontal, criando variações com algumas unidades no lado de cima e abaixo desta linha pontuando algumas árvores de maquete sobre eles. Optou-se por privilegiar uma visão frontal e com um distanciamento, na qual o trabalho poderia ser visto entre a bidimensionalidade e tridimensionalidade.

Este trabalho foi um desdobramento de Horizonte, realizado na galeria Penteado em Campinas, na qual a parede de fundo do trabalho manteve-se pintada de branco. Mas notei que, através da pintura da parede com a tinta preta, criava uma outra atmosfera para o trabalho desejada, destacando as espumas verdes do espaço entorno e estabelecendo um movimento para o interior do próprio trabalho. A partir desta experiência, esta parede pintada seria transposta para os pallets de madeira, na qual a verticalidade da parede seria substituída pela horizontalidade do chão.

A ilha pressupõe um tipo de isolamento, cuja dimensão territorial circundada pela água aproxima-se da visão sobre uma natureza intocada pelo homem, ou mesmo com a definição do termo Oásis, como um recanto que oferece calma e repouso. Não menos, muitas ilhas são chamadas por nós de paraísos e fazem parte de imaginários que oferecem uma visão mais romântica sobre a solidão.

Por este viés, Ilha II possui como referência a vista aérea explorando um caráter mais poético, pois não refere-se a nenhuma ilha existente. A árvore de maquete surge para pontuar este distanciamento físico, mas serve para aproximar-se de uma dimensão simbólica da paisagem. As árvores de maquete são feitas dentro de um formato padrão, em geral sua confecção está mais pautado na forma das copas, tipo de tronco, assim como elementos

que poderiam mostrar alguma característica climática. Como uma miniatura elas são síntese de um valor imaginário como um signo que contém atributos de uma objetividade esquemática na prática dos projetos.

(38) RIBON, Michel. *A arte e a natureza*. Campinas, SP: Papirus, 1991. (Coleção filosofar no presente); p.107

Desta forma, a série Oásis é encarada no sentido de um lugar que vislumbra um contexto imaginário ideal, onde em Ilha II procura-se dentro de uma arquitetura construída evidenciar uma situação que aproxima-se de características projetuais. Com isto, o conjunto destes trabalhos busca opor-se ao peso trabalhos Situ e SI feitos com tijolos, na qual através da leveza pretende-se construir espaços de uma paisagem imaginária. Neste mesmo compasso, Ribon afirma:

“Não é por acaso que os primeiros jardins conhecidos tenham nascido no meio do deserto (na Mesopotâmia), devido a um trabalho de irrigação que pareceu fazer surgir do nada um oásis de fecundidade e frescor. O jardim realiza o mito da ilha encantada que, protegida dos ventos do cosmos e da história, torna a se fechar num espaço tranquilizador de sedentário; terminado, por algum tempo, o errar cheio de riscos do espaço nômade, um outro errar começa, o da imaginação ocupada em se encantar com suas próprias produções, dentro do jardim.”⁽³⁸⁾

2.2.paisagem in vitro

Fig.37

montagem - Paisagem in vitro

“A primeira tentativa de se cultivar células de tecidos somáticos vegetais em solução nutritiva foi em 1902 por Haberlandt, que não obteve sucesso em seus experimentos por diversos fatores [...] Logo após, em 1904, Hanning cultivou in vitro embriões imaturos de crucíferas (*Raphanus sativus*, *R. landra*, *R. caudatus* e *Colchlearia danica*), suplementando o meio de cultivo com sacarose para a germinação dos embriões. Knudson, em 1922, por sua vez, cultivou embriões de orquídeas, observando a importância da sacarose para o crescimento e desenvolvimento dos embriões in vitro. A cultura de tecidos é o nome genérico que se dá aos vários procedimentos de cultivo in vitro de células, tecidos e órgãos vegetais em um meio nutritivo e em condições assépticas.”⁽³⁹⁾

Ao final da Avenida Paulista na esquina com a avenida Consolação, poucos percebem a existência de uma passagem subterrânea que interliga os dois lados da avenida. Anteriormente um local sujo e degradado, hoje a Passagem Literária tornou-se um curioso ambiente cultural, que abriga um sebo de livros idealizada por livreiros que ocupavam a avenida Paulista. Com a revitalização após uma grande reforma que teve início em 2005, foi aberta ao público ao final desse mesmo ano e foi fundada a Associação Via libris. Responsável pela conservação e programação da Passagem Literária, a associação recebeu autorização da sub-prefeitura da Sé para manter o sebo e suas atividades de forma regular.

Literalmente como lugar de passagem, o tráfego de pessoas que por ali trabalham e vivem é intenso. Como um grande corredor, o sebo torna-se um importante agente cultural que contribui para alterar este ritmo ditado pelo trabalho e consumo. Paisagem in vitro é um desdobramento da série Oásis, elaborado especificamente para a galeria da Passagem Literária da Consolação.

(39) Botânica no Inverno 2012 / Org. de Adne Abbud Righi...[et al.]. – São Paulo : Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo, 2012. 183 p. : il. p.147

Fig.38
Paisagem in vitro, 2014

Composto por um conjunto de vinte e quatro peças de madeira e árvores de maquete, o trabalho percorre a cada metro toda a extensão do espaço de vinte e quatro metros de comprimento. A vitrine separa este longo corredor dos usuários da passagem literária, impedindo uma aproximação física e privilegiando o olhar. Cada conjunto [caibro de madeira + uma árvore de maquete em uma das extremidades] possui o mesmo comprimento e espaçamento entre cada uma delas, evidenciando a repetição. Ou seja, a intenção era buscar capturar o olhar deste usuário com passos acelerados pela repetição de um mesmo objeto ao longo do seu trajeto, entre a entrada e saída desta passagem subterrânea.

A parede continua como ligação do trabalho com a arquitetura, elevando-o a uma altura do olhar, formando uma linha horizontal pontuada pela repetição de cada objeto. Manteve-se a mesma altura em relação ao chão e o mesmo espaçamento de um metro entre cada um dos objetos instalados, reforçando um certo tipo de padrão entre materiais e procedimentos de montagem. Paisagem *in vitro*, então, permaneceria isolada dentro desta grande vitrine.

A ideia de cultura em vidro serviu para pensar um diálogo com a noção de paisagem construída e artificial. *In vitro* sugere um ambiente fechado e controlado, cuja instalação dentro deste espaço procura evidenciar esta separação e isolamento do trabalho com o contexto local, onde o sentido tátil seria reduzido. Com a árvore de maquete sobre um caibro de madeira, utilizada anteriormente na série Oásis, busca-se ressaltar através da metalinguagem os ícones de uma paisagem. Como afirma Adriana Serrão, a paisagem pode assumir um papel articulador entre natureza, cultura e história .

“A paisagem é sempre um ambiente simbólico, que resulta de conferir sentido à natureza e ao meio ambiente a partir de valores e crenças específicas. A construção da paisagem repousa, portanto, sobre uma visão prévia do ser humano na sua relação com a natureza .”⁽³⁷⁾

(40) SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Paisagem, uma categoria em transição*. in: *Filosofia e Arquitetura da Paisagem: um manual*. Ed. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012; p.317

Fig.39
Paisagem in vitro, 2014

2.3. evergreen

“O jardim desenha uma das dobras da memória e ali permanece, ao lado da paisagem, como um modelo de naturalidade.”⁽⁴¹⁾

Evergreen, é composto por uma série de placas de grama, do tipo esmeralda, ou pelo nome científico *Zoisia japônica*, empilhadas no jardim externo do Centro Cultural. A escolha da grama foi exatamente por se tratar da mesma grama plantada neste jardim, cuja extensão no formato de um corredor, culmina para uma vista da Avenida Vinte Três de Maio.

Estas placas de grama empilhadas foram dispostas em pequenos blocos, quatro no total, espaçados entre si, cuja intenção era que ficassem no tempo, e que aos poucos pudessem ir integrando-se ao próprio jardim. O jardim chamava-me a atenção também pelo fato de não ser muito utilizado pelos frequentadores do Centro Cultural acessado pelo piso Caio Graco através de uma porta de vidro que separa o externo do interno.

Estas placas também foram escolhidas pelo seu aspecto padronizado com a qual é produzida e vendida, com seu formato retangular medindo algo em torno de 60x40cm. Este formato, além de facilitar no transporte, também é pensado para plantio de forma manual, uma a uma. É um tamanho que ao

Fig.40
detalhe 1- *Evergreen*

(41) CAUQUELIN, Anne.
A invenção da paisagem. São Paulo: Martins Fontes, 2007
(Coleção todas as artes); p. 66.

precisar ser plantado em taludes, com maiores inclinações, não dificulta tanto a operação em relação ao tamanho do próprio corpo. Pois há também gramas vendidas em rolos, que geralmente são plantados por máquinas em estádios de futebol.

(42) FLUSSER. Vilém. *Natural. Mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Annablume, 2001; .p.63

No caso deste trabalho, ao invés de plantá-las lado a lado, mantive-as empilhadas, como são mantidas nos estoques para venda. Porém, ao estarem expostas ao “tempo”, no caso sol, chuva, vento, etc., seu crescimento foi alterado. A variação climática, fez com que os blocos de pilha de grama empilhados se transformassem em pequenos núcleos de compostos orgânicos. As gramas sobrepostas começaram com o tempo a se decompor, gerando uma adubação natural para as placas do topo e ao redor dos blocos.

O resultado foi um crescimento acelerado da grama, assim como outras espécies e organismos começaram a surgir, tais como: fungos, cogumelos, ninhos de passarinho, ninho de formigas, etc. Curiosamente, no momento de retirar o trabalho com o fim do período expositivo, havia um ninho de passarinho. Esta situação fez com que a direção do Centro Cultural solicitasse a permanência do trabalho, que só se desfez totalmente após alguns anos. Descrevo abaixo um trecho do capítulo na qual Flusser dedica à grama, na qual faz uma reflexão poética para defini-la como um fenômeno concreto:

Fig.41
detalhe 2 - Evergreen

“Grama é essencialmente cabelo da Terra. É problema, como o é não importa que fenômeno nos cerca. O problema da grama é este: deixar crescê-la ou cortá-la. É problema prático, prova que grama é fenômeno concreto. Não se trata de explicá-la, trata-se de modificá-la.”⁽⁴²⁾

Fig.42
Evergreen, 2006-2010

Evergreen ter permanecido por quase quatro anos permitiu uma documentação através de registros fotográficos durante este período. De tempos em tempos fiz registros do mesmo lugar, com o mesmo ponto de vista e enquadramento. A intenção com essa “regra” era poder ressaltar esta passagem do tempo das mesmas placas de grama. Abro aqui um breve parêntesis para descrever uma situação no mínimo curiosa. No decurso deste processo, recebi uma ligação da diretora solicitando a minha ida ao local pois havia acontecido um problema com o trabalho. Ao chegar lá com uma certa preocupação, fui notificado que o jardineiro havia cortado a grama do jardim e junto com ele aparou o trabalho. Percebi ali, naquele momento, que o trabalho se integrou tanto que o jardineiro fez o “serviço” que havia de ser feito, cortou a grama, ao estilo inglês de topiaria, deixando-o no formato quadrado.

Fig.43
Hanging Garden, 2008
Mona Hatoum
Foto: Haupt & Binder

A artista Mona Hatoum, nascida no Líbano, também recorre ao uso de elementos naturais como a grama utilizada em *Hanging Garden*. A instalação temporária foi exibida em diversos países, onde a artista empilha fardos

com sementes de grama que crescem durante o período de exposição. Conhecida por trabalhos de cunhos mais políticos que fazem referência ao seu passado Palestino, Hatoum atribui a *Hanging Garden* reflexões sobre o entendimento de futuro e crescimento. Neste sentido, apesar do trabalho de Hatoum buscar um viés mais político em sua concepção, como mostra sua fala abaixo, a grama pode manter em sua essência um fenômeno concreto.

“This work implies that the sacks have been around so long that plants started growing on them. There is something hopeful in even the most inhospitable of environments.”⁽⁴³⁾

A partir desta essência, *Evergreen* passa a ser um trabalho chave que nos sugere um “estado sempre verde”, cujo conceito de paisagem gerou um interesse para observá-lo como um fenômeno concreto. Como afirmou Hatoum preservar o desejo de situar um futuro dentro de um presente contínuo, “sempre vivo” traz uma relação com a temporalidade presente no desenvolvimento da grama.

Durante os quatro anos de existência do trabalho, ao visitá-lo, pude acompanhar algumas fazes das pilhas de grama que apresentavam-se sempre visualmente diferentes, até o seu quase desaparecimento. Posso dizer que há quem tenha o visto com a grama mais alta, outros puderam presenciar o tom ocre com a grama mais seca ou a variação de seus volumes. O jardineiro, este decidiu cortá-la.

“O ponto de vista do jardineiro capta a essência da grama concreta. Mas é fato que o jardineiro pode cortar a grama cientificamente. A ciência é uma volta longa que passa pelos labirintos da abstração para reencontrar o fenômeno concreto do qual partiu. Tal volta enriquece a praxis (e a visão) concreta do jardineiro. Mas quando se trata de descobrir a essência da grama(sua cortabilidade), melhor é por entre parênteses tal volta.”⁽⁴⁴⁾

(43) “Este trabalho pretende que os sacos estivessem por ali po tanto tempo que as plantas começariam a crescer. Há algo esperançoso mesmo no mais inóspito dos ambientes.” - tradução livre do autor.

Mona Hatoum. *Hanging Garden*, 2009, Jute bags, earth, grass, 172 x 92 x 785 cm, © the artist, Photo: Jens Ziehe, Courtesy daadgalerie, Berlin. <https://artmusette.wordpress.com/2013/05/03/short-essay-how-have-contemporary-artists-mona-hatoum-and-yinka-shonibare-explored-the-theme-of-diaspora-identity/>

(44) FLUSSER. Vilém. *Natural. Mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Annablume, 2001; p.64.

3.1. carregadores de paisagem

“Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa, representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem.”⁽⁴⁵⁾

O projeto Carregadores de Paisagem surgiu a partir da experiência dentro de um dos maiores entrepostos comerciais da América Latina, o CEAGESP. O gigantismo do Entrepósito Terminal do CEAGESP na capital impressiona. Segundo site da companhia, o entreposto “está entre os maiores do mundo em volume de comercialização”. Por seus portões passam todos os dias, mais de 10 mil toneladas de frutas, legumes, pescados e flores, vindos de todas as regiões do Brasil e do exterior, e abastecem mais de 60% da Grande São Paulo. Em seus 700 mil metros quadrados, o entreposto da capital recebe intenso fluxo de veículos e carga e população de cerca de 30 mil pessoas dia.

São vários os grupos que convivem diariamente no CEAGESP da capital: agricultores, floristas, caminhoneiros, donos de banca, vendedores, funcionários, compradores, transeuntes, carregadores. Estes últimos, tem a função de levar as compras dos clientes das bancas - de frutas ou de flores - até seus automóveis. Segundo dados do sindicato dos carregadores, o SINDCAR, são 3.600 carregadores cadastrados no CEAGESP. Uniformizados com jalecos cinzas e amarelos numerados, têm todos um jeito peculiar de agir e falar, e são, em sua grande maioria, senhores que já passaram dos sessenta anos de idade.

(45) ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. (Catálogo XXIV Bienal de São Paulo). São Paulo: A Fundação, 1998;. p.30.

Com seus carrinhos, abrem caminho entre as pessoas, com falas rápidas, idiossincráticas onomatopéias e, sem exageros, agilidade de meninos. Elos de ligação entre vendedores e compradores, não ficam parados, percorrem todos os dias, boa parte do terreno de 700 mil metros do entreposto da capital. Enquanto carregam, se mostram, mas muitas vezes, passam despercebidos pelo automatismo do carregado. Ganham pelas viagens que realizam entre R\$ 15,00 e R\$ 25,00, dependendo do peso das compras. Autônomos, não têm garantias, só recebem se trabalharem, se fizerem viagens. Sabemos que alguns deles prestam esse serviço há mais de 30 anos.

Os carregadores, em sua grande maioria vindos do norte e nordeste do Brasil para ganharem seus sustentos em terras paulistas, carregam memórias de lugares que remontam a sua origem. Durante a elaboração deste projeto, uma imagem recorrente vinha em mente ao pensar a relação entre o gesto de carregar e daquele que carrega – o mito de Atlas. De certa maneira, o termo atlas sugere um olhar distanciado sobre uma paisagem, assim como, mitologicamente indica a sustentação de um peso como um fardo. A relação com o mito Atlas não pretende empobrecê-lo, mas através da interpretação a partir da literalidade narrativa e liberdade poética, traço um paralelo com os carregadores do CEAGESP circulando com grandes cargas em seus carros feitos de madeira e metal. Perguntava-me, então, qual seria o peso desta paisagem para aqueles que o carregam?

Na mitologia grega, Atlas é um titã que foi condenado por Zeus a sustentar o peso dos céus pela eternidade. A representação mais comum é de Atlas carregando um globo em seus ombros, cujo peso foi temporariamente aliviado por Hércules em um dos seus doze trabalhos. Também chamado de Atlante, e conhecido como o senhor das águas distantes, seu nome

ANTONIO #088

Name: Antonio
born in Ceará - Brazil
works at Ceagesp since 2010

Project Landscape Carriers - 2014

VEREADOR #031

Name: Arsênio
born in Piauí - Brazil
works at Ceagesp since 1982

Project Landscape Carriers - 2014

BITÔNIO #468

Name: José Bitônio
born in Piauí - Brazil
works at Ceagesp since 1978

Project Landscape Carriers - 2014

CHICO #420

Name: Francisco
born in Ceará - Brazil
works at Ceagesp since 1972

Project Landscape Carriers - 2014

IRMÃO #013

Name: Juan
born in Chile
works at Ceagesp since 1980

Project Landscape Carriers - 2014

Fig.44
Carregadores de Paisagem, 2014

está presente na geografia como o oceano Atlântico e na medicina como a primeira vértebra da coluna cervical. Mas é na acepção utilizada na cartografia, como um conjunto de mapas do planeta terra, que o mito de Atlas passou a interessar este projeto.

(46) FREIRE, Cristina. *Além dos Mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Sesc, 1997; p.74.

“Os mapas tem lugar significativo nas reflexões de Benjamin, que esboça um mapa da sua memória no qual os lugares das cidades onde viveu se revelam a partir das lembranças que lhe são mais significativas [...] Para Walter Benjamin o seu corpo se mistura à cidade e os mapas tem um conteúdo afetivo [...] Nessa perspectiva o mapa da cidade se mistura à vida de seus habitantes. Os *tableux urbains* são a forma literária que Benjamin desenvolveu para apresentar a imagem dos lugares que se fundem na memória e em sua biografia. Sua obra aponta para essa arqueologia da sensibilidade tanto no âmbito pessoal, quanto no coletivo. Revela seus sonhos ao interpretar os sonhos coletivos.”⁽⁴⁶⁾

Michel de Certeau distingue a ideia de mapa e percurso ao retomar a noção de espaço como um lugar praticado. Para Certeau, o percurso aproxima-se do relato, cuja descrição é mais que uma fixação, é um ato culturalmente criador. Enquanto o mapa demarca, o relato faz uma travessia e portanto, mais ligado a um fazer. E complementa dizendo que todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço. As fotografias realizadas neste projeto partiram da ideia de registrar o indivíduo que realiza esta travessia, cuja imagem pudesse de alguma maneira capturar ou documentar este corpo que se mistura à cidade.

Neste sentido, as imagens fotográficas de Carregadores de Paisagem tiveram como ponto de partida a relação dos carregadores do CEAGESP com as paisagens de sua terra natal. Nestes retratos foram colocadas legendas que descrevem a cidade natal, idade, tempo de trabalho no CEAGESP e

seus apelidos, cumprindo neste caso um papel que aproxima-se do registro documental. A intenção do trabalho era poder refletir poeticamente acerca da própria identidade destes indivíduos que, distante de onde nasceram, reconstroem sua paisagem.

(47)CAMBRAIA, Rui.
Paisagem e fotografia: luz, fotossensibilidade, o olho e o olhar. in: *Filosofia e Arquitetura da Paisagem: um manual.*
Ed. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012;p.156

O conjunto destas fotografias também são compostas por algumas vistas de áreas do CEAGESP, destinadas ao comércio de diversos tipos de plantas cultivadas por diferentes tipos de produtores. Nelas apresentam-se, por exemplo, imagens de plantas enfileiradas ou de gramas empilhadas que estão prontas para serem vendidas, cuja impressão foi realizada em jato de tinta com dimensões de 30cm x 40cm e posteriormente fixadas em placas de PVC. Desta forma, as imagens e registros tem como intuito evidenciar a noção de paisagem como um constructo e sua relação com o ambiente urbano.

Após a finalizar a montagem, o conjunto destas fotografias foram expostas na Universidade de Brighton, Inglaterra, dentro de um espaço que outrora funcionava um antigo mercado da cidade. Tal correlação, possibilitou estabelecer um diálogo mais específico com o local e sua memória, a partir de uma paisagem que aos poucos tem desaparecido.

“A fotografia transforma tudo em Paisagens. Por paisagem entende-se um sentido primordial, uma significação mais ou menos inteligível, que nos chega através da contemplação da natureza, e não uma imagem propriamente dita da natureza [...] A paisagem natural, a Paisagem primordial, é um véu, uma velatura, sobre uma temporalidade telúrica: um pulsar vital, um fervilhar de atmosferas.”⁽⁴⁷⁾

Fig.45
Carregadores de Paisagem, 2014

Fig.46
Carregadores de Paisagem, 2014

Fig.47
Carregadores de Paisagem, 2014

Fig.48
Carregadores de Paisagem, 2014

3.2. observadores: o longe e o perto

OBSERVADORES

Fig.49

projeto Observadores, 2014

O Jardim da Luz, o mais antigo parque do município localizado ao lado da Pinacoteca do Estado de São Paulo, apresenta uma vegetação heterogênea composta por bosques e jardins. Parte de um projeto de revitalização do centro de São Paulo, nos últimos anos o Jardim da Luz apresenta-se como um cenário que luta contra a degradação e abandono. Possui como característica um ambiente que tem sido abrigo de uma fauna onde setenta e três espécies foram identificadas, na qual dentre elas, sessenta e sete são aves. Por ser uma “ilha verde” em meio à urbe, o parque é uma importante parada para aves florestais que por ali passam, a exemplo do beija-flor-preto, tucano de-bico-verde, tucano-de-bico-preto e bem-te-vi pirata.

“Se o Jardim da Luz foi construído nos moldes de um Jardim francês do século XIX, guarda, nas lembranças de seus antigos frequentadores, algumas de suas características originais. Mais do que isso, ressurgiu com toda vitalidade de um espaço público vivo, dinâmico. Nessa mescla entre a experiência contemporânea nesses espaços e o que representaram no passado do imaginário coletivo, caminhamos recolhendo os fragmentos dessa cidade invisível.”⁽⁴⁸⁾

Os coretos, testemunho de um tempo passado frequentados pela elite paulistana, funcionam como construções arquitetônicas que ainda permanecem símbolo de uma época. Os usuários atuais do Jardim são dos mais diversos, onde nos finais de semana podemos encontrar muitas famílias que passeiam por ali. Mas durante a semana, o Jardim assume mais

(48) FREIRE, Cristina.
Além dos Mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: Sesc, 1997; p.180.

uma característica de lugar de passagem, cujas as passadas tornam-se pista de cooper. Um grande lago figura como atração central e ao caminharmos pelas passadas sinuosas, encontramos em seus canteiros monumentos e esculturas doadas pela Pinacoteca de São Paulo. Entre as árvores frondosas, se tivermos paciência, podemos ser surpreendidos por um bicho-preguiça que vagorosamente nos espreitado alto de suas copas.

Fig.50
projeto Observadores, 2014

É este cenário para o qual fui convidado a desenvolver e realizar uma intervenção artística intitulada Observadores, que surge como um convite à contemplação desta paisagem na intenção de estabelecer um diálogo entre aquele que observa e aquele que é observado. Para pensar um trabalho dentro da esfera do cotidiano, foi necessário reconfigurar as estratégias e operações do trabalho, ou melhor, repensar o tripé sujeito-espaco-objeto a partir das relações sociais. Como afirma Vera Pallamin, ‘arte urbana é uma prática social’ e portanto, tematizá-la é aproximar-se ‘de um certo modo pelo qual as pessoas produzem e são produzidas no âmbito da ordem simbólica’. Passar a considerar esta ‘topologia simbólica’, significaria projetar um trabalho baseado nestes fluxos e dinâmicas específicas do Jardim da Luz.

Fig.51
projeto Observadores, 2014

“Perspassar a topologia simbólica da arte urbana é adentrar a cidade a partir de planos do imaginário de seus habitantes, incorporando-os, por princípio, à compreensão da sua materialidade. Deste modo, as referências urbanas são enfatizadas em sua dimensão qualitativa, abrindo-se à ambiguidade de seus sentidos.”⁽⁴⁹⁾

Durante as primeiras visitas ao Jardim pude encontrar, próximo à entrada principal, uma pequena ruína de um antigo observatório meteorológico, demolido em 1901. De acordo com Freire, as ruínas são “fundadoras de um imaginário histórico e tem um sentido físico e psicológico a um só tempo”,⁽⁵⁰⁾

(49) PALLAMIN, Vera. *Arte Pública. São Paulo : Região Central (1945 - 1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Fapesp, 2000; p.24.

(50) Ibidem, p.180.

Fig.53
projeto Observadores, 2014

Fig.52
Observadores, 2014

que funcionam como figuras alegóricas que situam-se no intervalo entre a preservação e destruição. Desta forma, como a mesma face de uma mesma moeda, preservação e destruição tornam-se um símbolo através da ruína, cuja imagem representa uma certa noção de espaço e tempo.

Os observatórios meteorológicos são capazes de registrar as alterações climáticas, que através dos telescópios funcionam como extensões artificiais do próprio olho. Estas diferentes temporalidades sobrepostas em função das distâncias físicas, serviram como ponto de partida para a reflexão do trabalho. A intenção era que o trabalho funcionasse como um suporte para escavar estas sobreposições sugerindo um aparato para o olhar, que reatualizasse esta paisagem que remonta a um passado histórico. Como afirma o arquiteto e urbanista Eugênio Fernandes Queiroga:

“A paisagem, portanto, não é apenas a configuração espacial – forma, materialidade, sistema de objetos –, mas também inclui o domínio da percepção espacial, aí influenciando tanto os aspectos objetivos exteriores e interiores a quem observa a paisagem, quanto os aspectos subjetivos – culturais, simbólicos – de quem a produz e de quem a vivencia. A paisagem inclui, portanto, as formas enquanto formas percebidas, mas não se apreende apenas os objetos geográficos, urbanísticos, arquitetônicos, sinais gráficos e outros elementos visuais, já que contemplar e estar numa paisagem inclui perceber relações mais complexas entre sistemas de objetos e ações.”⁽⁵¹⁾

Para amparar o trabalho neste sentido do termo paisagem, optou-se por desenvolver algo mais funcional, o que difere dos trabalhos realizados até então. Neste caso, incluir a funcionalidade permitiria uma apreensão interativa, como uma alternativa para uma possível desaceleração dos passos e do olhar em relação a esta paisagem. A necessidade da manipulação física

(51) QUEIROGA, Eugênio Fernandes. *Dimensões públicas do espaço contemporâneo: resistências e transformações de territórios, paisagens e lugares urbanos brasileiros*. Tese de livre docência apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Ano de obtenção: 2012; p.211.

serviria como um reajuste da coordenação de diferentes noções de direção, distância e foco. Neste sentido, foram construídos seis painéis modulares de madeira, separados por conjuntos e alocados em três pontos diferentes do Jardim. No meio de cada um dos painéis, uma janela retangular serviria de suporte para uma caixa feita de metal que envolveria um monóculo.

Fig.54
detalhe - Observadores, 2014

As estruturas de madeira tiveram como referência os observatórios de pássaros, com estas pequenas janelas para quem busca identificar diferentes espécies de aves sem que sua presença seja muito notada, o que poderia espantar ou inibir a presença das aves. A ideia de ver sem ser visto foi encarada aqui como um ponto a ser explorado, cujas janelas permitiriam a observação de pássaros, mas também como um voyeur, assistir a movimentação dos próprios frequentadores do Jardim. Para isto, foram projetadas duas alturas para as janelas, uma indicada para adultos e outra para crianças, na qual uma placa foi afixada no painel com nomes dos pássaros registrados e identificados pelos órgãos do Jardim da Luz.

Fig.55
detalhe - Observadores, 2014

Para as escolhas dos locais, teve-se que verificar onde haveria possíveis encanamentos de fiação elétrica, que eram todas subterrâneas, afim de evitar danos a parte elétrica do Jardim. No primeiro ponto, foram utilizados três painéis modulares, sendo dois deles com o campo de visão para a avenida central, coretos e lago. De costas para estes dois, foi fixado um painel voltado em direção ao prédio da Pinacoteca e ao jardim das esculturas. No segundo ponto escolhido, foram instalados dois painéis: um de frente para o jardim das roseiras e outro na direção oposta, de frente ao caminho que forma a imagem de um oito ou o símbolo do infinito. Dali, poderia-se observar também uma área onde os frequentadores já alimentavam pássaros com frutas. O terceiro local foi composto por apenas um painel, próximo a casa da administração e

da horta cultivada pelos funcionários. Diferentemente dos outros dois pontos, este apresentou-se como um lugar mais silencioso e que tinha como objetivo estar mais perto daqueles que trabalham no Jardim.

(52) SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2009. p.103

A noção de ponto de vista pensada a partir da ideia do observatório meteorológico, nos remetem a observação de uma paisagem com temporalidades sobrepostas, cuja janela e o monóculo teriam como foco a percepção espacial destas dinâmicas e fluxos do Jardim. Esta percepção entraria em diálogo com as noções de paisagem enquanto categoria interna do espaço. Como afirma Milton Santos, paisagem e espaço não são sinônimos.

(53) RAMA, Samuel. *Paisagem e Arte: imagem e instalação*. in: *Filosofia e Arquitetura da Paisagem: um manual*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012; p.166

Fig.56

vista aérea Jardim da Luz - google maps

“A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção vertical. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única [...] A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente.”⁽⁵²⁾

Esta dimensão da percepção ,é entendida como um processo de apreensão da paisagem atravessada pelos sentidos, cujo aparelho perceptivo capta-os de forma seletiva. Nesta mesma direção, Samuel Rama afirma que a paisagem pode ser considerada como uma porção de território que se abrange num lance de olhos, mas que “[...] tanto pode referir-se a uma cena observada a partir de um lance de olhar ou a uma imagem realizada a partir desse olhar, como uma pintura ou uma fotografia”.⁽⁵³⁾

Com isto, podemos lembrar que a partir da segunda metade do século XX, a relação entre paisagem e fotografia na escultura abriram novas possibilidades artísticas que foram potencializadas pela Land Art. Porém, a noção de paisagem como uma “cena observada” já encontrava-se no

Fig. 57
Observatory N°4

Fig.58
detalhe - Observadores, 2014

interior do termo Installation View, cuja expressão era comumente utilizada em meados da década de 1960, presente nas documentações fotográficas das mostras tradicionais na qual esta “vista da instalação propunha-se a documentar a espacialidade resultante da relação de unidade entre as obras e o espaço, ou seja, a totalidade do contexto instalado”⁽⁵³⁾. Como afirma Rama, “a fotografia é herdeira da perspectiva unifocal do Renascimento Italiano” na qual as primeiras fotografias tratavam-se de paisagens pela quantidade de luz necessária para sensibilizar os suportes que de início eram pouco sensíveis. A ideia de uma perspectiva unifocal, ou seja, de um único ponto de vista, é de certa forma retomada pelo trabalho *Observadores* que propõe um enquadramento para a fruição da paisagem. O projeto *Observadores* oferece ao público uma possibilidade de percepção de seu entorno enquanto imagem, que muitas vezes não é percebido sem este artifício.

(53) CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura na arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes, 2008; p.176

(54) Idem, p. 166.

Fig.59
Observadores, 2014

3.3. desafios da paisagem

“ A paisagem que vejo quando olho pela janela não é como deve ser, e, as coisas lá fora não sabem como se comportar.”⁽⁵⁵⁾

Nothing can exist except what's there foi uma frase retirada de um longo poema de John Ashbery - *Self Portrait in a Convex Mirror* - e dá título a um conjunto de trabalhos realizados durante a residência artística na Columbus State University, no período de 15 de março a 15 de abril de 2015.

A residência artística em si, tem por sua característica um deslocamento, e permite uma experiência imersiva ao artista residente, tanto em sua produção como a oportunidade de vivenciar outras culturas. Aqui, neste caso, como um artista visitante tive um compromisso de desenvolver um trabalho que culminaria em uma exposição final dos resultados, assim como oferecer uma palestra e um workshop aos estudantes da universidade. Desde já, posso dizer que a residência foi essencial para reestabelecer uma rotina mais intensa de produção, cuja nova atmosfera pôde reoxigenar os trabalhos realizados até então.

Diferentemente da primeira residência realizada em 2008, na Holanda, cuja instituição e o programa era focado na pesquisa em cerâmica e sem um vínculo acadêmico, a experiência de entrar em contato com alunos e professores da Columbus State University foram essenciais para trazer outros parâmetros em comparação ao ensino das artes visuais nas universidades brasileiras.

(55) FLUSSER, Vilém.
Natural.Mente: vários acessos ao significado de natureza. São Paulo: Annablume, 2001; p.97

Columbus é uma pequena cidade ao sul dos Estados Unidos, muito conhecida por abrigar um forte militar – Fort Benning, cujos soldados são treinados para guerras como a do Iraque. Antes, caracterizada como uma cidade industrial com diversas fábricas têxteis, hoje mantém na antiga fábrica da Coca-Cola um centro de observação astrológico. Pode-se passear de bicicleta ao longo do rio *Chattahoochee* onde nos deparamos com monumentos que contam sua longa história de guerras e pessoas que passam os dias pescando nas suas margens.

O centro também abriga casas históricas feitas de madeira datadas de séculos passados, conservadas e tombadas. De bicicleta, percebe-se que alguns trechos mudam de asfalto para os paralelepípedos. Como asfaltos são lisos e planos, não há esforço físico em pedalar, a não ser pelas distâncias para se ir a um mercado maior. A impressão é de que Columbus foi construída para carros e não na escala de pedestres. Ali, todos os dias ouve-se um dos únicos sons que cortam o silêncio das ruas: um trem de carga que atravessa e percorre algumas áreas da cidade.

Fig.60

estudio Columbus State University

Minha estadia durante este período ocorreu num apartamento da universidade localizado na 10th street, situado de frente para a calçada e separado da rua por grandes janelas de vidro que iam do chão ao teto. Podia-se controlar a entrada de luminosidade através de uma longa persiana, que mais tarde eu viria a entender o porquê dela estar ali - havia uma película no vidro desta janela que permitia privacidade durante o dia, mas que de noite era necessário abaixar as persianas. A rotina deu-se ali, entre a front ave. e a 10th street, do apartamento ao estúdio diariamente. O ar foi aos poucos sendo tomado pelo pólen, um elemento marcante do

início da primavera e que assentava-se aos poucos na superfície da cidade cobrindo-a com uma fina camada de pó amarelo.

Devido a proximidade do estúdio, era costumeiro retornar nos horários de almoço para o apartamento, onde sentava-me à mesa em frente a esta janela e comia enquanto observava os esquilos que subiam e desciam da árvore para buscar alimento. Os transeuntes que passavam por ali, desaceleravam seus passos e paravam na frente do apartamento - durante o dia, a janela transformava-se num enorme espelho, mas a película permitia a quem estivesse do lado de dentro ver sem ser visto. Separado por dois grandes vidros, via o jardim da universidade através da janela dentro de um espaço de três metros quadrados de uma arquitetura com um características industriais.

Certo dia, um caminhão descarregou em frente ao meu apartamento uma grande quantidade de fardos de um tipo de palha da região chamada de pinestraw. Ao andar pela cidade, percebi ser comum encontrar nos canteiros e jardins, estas finas palhas depositadas em volta dos pés de árvores e arbustos. Algo incomum no cenário paulistano, foi uma solução encontrada afim de desacelerar a evaporação da água do solo, evitar certos tipos de insetos nocivos à vegetação, e que ao mesmo tempo permitisse uma transpiração e escoamento da água.

A partir desta pesquisa inicial adquiri um fardo de pinestraw, que permaneceu no estúdio por quinze dias até que se decidisse utilizá-lo como material para o trabalho que seria realizado na *Fulcrum Gallery*. A ideia de construir um desenho tridimensional a partir deste material no interior da galeria, fez com que se pensasse em obter com ele uma ocupação através

Fig.61
montagem - Fullcrum Gallery

Fig.62
Landscape II [in vitro], 2015

do volume. Lembrei-me da Sala de terra de Nova York [1977], onde Walter de Maria utilizou 197m² de terra que foi mantida permanentemente pelo Dia Center of Arts de Nova York. Como afirma Michael Archer:

(56)ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. 2ªed.;

“[...] não havia maneira de ver toda a galeria a partir da entrada e assim, muito da obra tinha que ser imaginado ou aceito sem discussão, como a paisagem de onde os materiais haviam sido realizados.”⁽⁵⁶⁾

Ao pensar a ideia de construir uma instalação através de uma paisagem imaginária, projetei espalhar seis fardos de pinestraw dentro do espaço da galeria acumulando-os em três montes. Além da palha, foram instaladas duas lâmpadas de LED na cor verde penduradas por cabos elétricos que desceriam até o meio do espaço, cuja intensidade seria mais notada durante o período noturno. A cor ocre vista durante o dia seria tomada pelo tom esverdeado ao cair da noite, suscitando diferentes percepções do trabalho ao longo do dia.

O trabalho Landscape II [in vitro] foi realizado especificamente para a vitrine da *Fulcrum Gallery*, espaço da Columbus State University dedicado a expor trabalhos de alunos e artistas visitantes, cuja localização tem como função um espaço de arte que dialogue com a cidade. Situada em uma avenida mais movimentada, com um numero maior de comércios e estabelecimentos que agitam a cena noturna, a *Fulcrum Gallery* é composta por esta vitrine é de aproximadamente 4m de comprimento x 2m de largura x 3m de altura.

Desta forma, o trabalho tinha a intenção de funcionar como contraponto a ideia de consumo, e enfatizar um potencial contemplativo pela própria separação do espaço através das placas de vidro. A vitrine, que

separa o interno do externo, pressupõe um certo tipo de arranjo comercial que permite ver, mas não tocar. Longe do alcance do tato, as vitrines em geral são montadas para chamar a atenção dos olhos dos que por ali transitam, com isto, mostra-se estrategicamente um produto que estimule um desejo.

Podemos estabelecer um paralelo deste trabalho com uma série de obras realizadas por Christo entre 1964 a 1967, denominadas *Store Fronts and Show Cases*. Estes trabalhos dialogavam com o contexto e arquitetura das vitrines de Nova York, onde construía fachadas de antigas lojas em escala de uma arquitetura real, porém sem ser um edifício real. As vitrines eram cobertas com tecido em seu interior, característica marcante de suas obras, criando um cenário enigmático a partir do deslocamento de uma arquitetura presente no cotidiano nova iorquino.

Fig.63
Four Store Fronts Corner
1964-65
Christo and Jeanne Claude ⁽⁵⁸⁾

“Christo’s Store Fronts, build over a period of four years recapitulate a century of commonplace architectural styles [...] but we must physically experience the Corridor Store Front to get the full, frustrating impact of spatial and visual effect; indeed, the work is incomplete without the spectator’s physical sensation of passing through a long, narrow corridor to arrive at a flat plane of glass through which he sees a room in real perspective which he is unable to experience physically.”⁽⁵⁷⁾

O projeto de residência previu também a realização de um trabalho através do departamento de cerâmica da universidade, pela qual fui convidado. A CSU possui uma ampla estrutura para desenvolver pesquisa em cerâmica, oficinas de marcenaria, serralheria, assim como os próprios espaços que servem de ateliês de desenho, pintura, fotografia, escultura e cerâmica. Há também um anexo que abriga ateliês para professores, alunos em nível avançado e para artistas visitantes, além de comportar a *Art Lab Gallery*.

(57) BOURDON, David. *Store fronts and Show Cases*. in: *Christo and Jeanne Claude: early works 1958-1969*. New York: Taschen, 2001; p.

(58) http://www.christojeanneclaude.net/projects/show-cases-show-windows-and-store-fronts#.VcBTS_IVhBc

(57) “Os *Store Fronts* de Christo, construídos no período de quatro anos, rememora um século de um lugar comum dos estilos arquitetônicos [...] mas nós temos que experienciar o Corridor Store Front para absorver o impacto de frustração espacial e visual completa; é certo que o trabalho está incompleto sem a sensação física do espectador que passa ao longo de um estreito corredor e chega a um plano achatado de vidro por onde ele vê a sala na sua real perspectiva, na qual ele é incapaz de experienciar fisicamente.” - tradução livre do autor.

Fig.64
Landscape II [in vitro], 2015

O trabalho *Shovel and Trees*, teve como ponto de partida a utilização de uma ferramenta de construção para a sua reprodução em cerâmica. Como aponta Flusser, as ferramentas tornam-se extensões do corpo, “imitam a mão e o corpo empiricamente” onde o homem como homo faber é a constante e a ferramenta a variável:

Fig.65
processo - *Shovel and Trees*

“O que está fundamentalmente em questão aqui é a relação homem-ferramenta. Trata-se de uma questão topológica ou, se quiser, arquitetônica. Enquanto se fabricava sem ferramentas, isto é, enquanto o Homo faber apreendia a natureza com as mãos, a fim de apropriar-se das coisas e transformá-las, enquanto não se podia identificar a localização fábricas, não havia um ‘topos’ para elas [...] Quando se entram em jogo as ferramentas, torna-se necessário delimitar espaços no mundo para a fabricação [...] Esses espaços de fabricação são círculos em cujo centro encontra-se o homem; em círculos excêntricos localizam-se suas ferramentas, que, por sua vez, estão rodeadas pela natureza .”⁽⁵⁹⁾

Fig.66
processo - *Shovel and Trees*

Neste sentido, interessava-me deslocar relação da ferramenta como este prolongamento do corpo, retirando sua funcionalidade e passar a explorar seu caráter objetual. Como um objeto utilizado comumente na construção, ao pintar esta peça de branco procura-se retirar a materialidade original e evidenciar sua forma enquanto objeto escultórico. Para desenvolvimento destas peças em cerâmica, foi utilizada a técnica pressmolding, onde pressiona-se a argila dentro de um molde de gesso. Todo o processo até a queima e pintura da peça em cerâmica ocorreu durante o período estabelecido, devido a complexidade técnica encontrada inicialmente para a construção do molde em gesso.

A fragilidade devido ao comprimento e espessura do objeto dificultaram a retirada da argila após a secagem, sendo necessário

Fig.67
Shovel and Trees, 2015

desbastar o gesso para que a peça pudesse sair, sem que houvessem rachaduras durante a secagem. O clima mais frio também aumentou o tempo de secagem das peças após a retirada do molde, que variou de três a quatro dias para a completa secagem e estar pronto para a primeira queima [biscoito] do forno. Inicialmente a peça em cerâmica foi pensada para ser oca, porém, devido a sua fragilidade, foi necessário deixá-la maciça, na qual a queima no forno foi feita de forma bem gradativa com um tempo maior para a progressão da temperatura em baixa temperatura [900°C]. Esta gradação mais lenta da queima, reduziria a probabilidade de eventuais rachaduras e craquelamentos durante seu processo.

Fig.68
processo - *Shovel and Trees*

Ao todo, foram realizadas cinco peças em cerâmica, na qual foram dispostas em cima de módulos brancos e expostos na *Bay Gallery* junto a outros trabalhos. Em uma das pás de cerâmica, foi colocada em seu topo uma árvore de maquete, como feito anteriormente nos trabalhos da série Oásis. A inclusão do elemento simbólico da árvore em forma de miniatura, permite observar o trabalho a partir de uma ótica topológica ou arquitetônica, cuja intenção é afastar a reprodução em cerâmica do objeto original para situá-lo no espaço entre a ideia e realidade, mais próximo de um desenho tridimensional.

Fig.69
detalhe - *Shovel and Trees*

Ao lado de *Shovel and Trees*, um conjunto de fotografias realizadas durante o período de residência foram fixadas e organizadas horizontalmente em um painel branco. As imagens fotográficas intituladas H.H. apresentam uma série de casas históricas da cidade de Columbus. H.H., abreviação para Historical Houses, surgiu a partir da intenção de identificar certos padrões encontrados nos elementos arquitetônicos de habitações da cidade. Casas construídas com madeira tipicamente americanas de meados século XVIII,

com suas varandas que hasteiam a bandeira norte americana, preservam a memória de uma época.

Fig.70
detalhe - H.H.

As imagens foram registradas ao longo de uma única avenida, em linha reta de forma sequencial e mostrada na exposição nesta mesma ordem. A horizontalidade foi baseada na própria ideia de linha do tempo, nas linhas cronológicas apresentadas em mostras ou documentos históricos. Desta forma, a sequência das fotos referem-se diretamente a um percurso realizado a pé. Cada imagem foi tirada apenas com a máquina fotográfica na altura dos olhos, a partir de uma referência que estaria baseada na escala do meu próprio corpo. Esta referência manteve o ângulo e o posicionamento frontal de cada imagem, com um enquadramento definido pela linha que divide a calçada da rua. Desta forma as imagens seriam fragmentos de uma linha imaginária, cujo objetivo seria a de estabelecer uma outra linha quando estas fossem colocadas lado a lado. Posso afirmar o meu interesse de aproximar a fotografia do campo escultórico e arquitetônico, afim de levantar uma reflexão sobre a memória de uma paisagem.

Fig.71
Sem Título, 2013

Este trabalho surgiu como um desdobramento de experimentações fotográficas realizadas em 2013, dentro do campus da Universidade de São Paulo. Naquela ocasião, foram feitos registros de árvores durante a caminhada em um bosque, cujo tronco possuía uma peça de metal comumente usado para fins de catalogação. Foram impressas doze imagens no tamanho de 20x20cm, pautada na mesma metodologia usada para a realização dos registros em H.H. Porém, nas imagens dos troncos ainda não se tinha muito claro em sua intenção esta relação com o próprio corpo. Podia-se afirmar que haviam indícios para refletir sobre o contexto na qual as imagens foram realizadas, assim como, nas padronagens encontradas

Fig.72
H.H., 2015

Fig.73
Sem Título, 2013

nos números de catalogação. Pode-se notar um avanço qualitativo em H.H. no entendimento sobre os recursos utilizados para o registro da paisagem através de um olhar trimensional. Não só a questão do registro como forma de catalogação teria sua importância no seu diálogo com o sentido de memória, mas passou a ficar mais evidente a relevância de buscar um entendimento sobre a imagem através de uma ausência. A ausência na paisagem potencializa-se justamente como uma presença nem sempre visível e a fotografia possibilitaria um distanciamento de uma fisicalidade do mundo. Como afirma Rama, “a ausência não é o vazio, mas significa tão somente que algo, ou alguém, esteve numa determinada paisagem mas já não está; a consciência desta retirada é a ausência”⁽⁶¹⁾. E com isto, através desta ausência busco contruir pontos de vista a partir de uma paisagem específica.

(61) RAMA, Samuel. *Paisagem e Arte: imagem e instalação*. in: *Filosofia e Arquitetura da Paisagem: um manual*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012; p.175.

Fig.74
H.H., 2015

Considerações finais

“Um homem rodeado de ferramentas, isto é, de machados, pontas de flecha, agulhas, facas, resumindo, de cultura, já não se encontra no mundo como em sua própria casas, como ocorria por exemplo com o homem pré-histórico que utilizava as mãos. Ele está alienado do mundo, protegido e aprisionado pela cultura”⁽⁶²⁾

A jornada de dois anos e meio para o desenvolvimento da dissertação partiram de zonas nebulosas, prosseguindo por vezes de forma mais intuitiva e em outras instâncias, recorreu-se a uma organização teórica em conjunto com uma imersão no processo criativo. A partir deste aprofundamento, pude estabelecer um distanciamento dos meus trabalhos em relação a prática minimalista. Ou seja, esta distância permitiu uma reflexão sobre esta referência com a qual foi pautada quando comecei a minha pesquisa, cuja análise mostrou com mais objetividade os pontos de convergência e a possibilidade de revisar determinados conceitos e termos diretamente ligados a ela, como por exemplo: repetição, serialidade e consequentemente o próprio conceito de instalação.

Pude notar também, que mais do que a relação material, como no caso do tijolo, a sua forma de apresentação e a articulação pelo tripé: sujeito - espaço – objeto, estruturam as operações lógicas da minha produção artística de forma mais efetiva. A relevância desta constatação se deve ao fato de que anteriormente à pesquisa, acreditava-se muito mais como primeiro plano, que a escolha material estaria baseada no deslocamento do uso e função do objeto, nos conceitos de repetição, serialidade através da utilização de materiais industriais como alicerces dos meus trabalhos.

⁽⁶²⁾ FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Trad. Raquel Abi-sâmara. São Paulo: Cosac & Naify, 2007; p. 37.

Apesar do grande lugar ocupado pela instalação, não trata-se um fator determinante no campo artístico, ou seja, um novo gênero não conduz forçosamente a uma nova arte, mas faz surgir as condições para sua aparição. Compreender a elasticidade do conceito de instalação indicou uma contribuição para nortear o desenvolvimento das imagens fotográficas. Isto permitiu que estas ganhassem uma autonomia como objeto, apesar de manterem como eixo uma prática que surge através de um olhar sobre o espaço tridimensional. A utilização da linguagem fotográfica como visto em H.H. [*Historical Houses*], resulta desta tentativa de construir novas camadas e pontos de vista sobre um lugar, considerando meu próprio corpo como um tipo de balizador para a construção da imagem.

Após o exame de qualificação tive a oportunidade de desenvolver um conjunto de trabalhos que foram determinantes para esta pesquisa, como no caso de Observadores, que propiciaram uma experiência mais efetiva quanto a uma obra instalada inserida no espaço do cotidiano. Construir este trabalho possibilitou um entendimento sobre a amplitude do conceito de paisagem, vista não só como uma noção que deriva a partir de uma ótica pictórica, mas além da percepção espacial, soma-se os aspectos subjetivos, culturais e simbólicos de quem a produz e vivencia. Desta forma, podemos dizer que nos trabalhos mais recentes, percebe-se um distanciamento de aspectos mais formais que derivam de uma fisicalidade escultórica, como ocorre na série situ, para assumir operações que derivam destas percepções espaciais e subjetivas.

Desta forma, os trabalhos realizados durante a residência apresentam algumas sínteses formais e conceituais em relação aos trabalhos anteriores.

O período de residência na *Columbus State University*, foi fundamental para reaver uma rotina mais intensa de trabalho fora do ambiente habitual. Este deslocamento de estar em outro lugar, possibilita encontrar novos parâmetros para observar o próprio processo. Não só mudamos de lugar, mas respirar uma outra atmosfera influencia diretamente no modo de ver, pensar e fazer. E o processo de criação está intimamente ligado à experiência, através de um olhar construtivo. Segundo Ernst Cassirer “o olho artístico não é um olho passivo que percebe e registra a impressão das coisas. É um olho construtivo, e só por meio de atos construtivos podemos descobrir a beleza das coisas naturais”⁽⁶²⁾

(62) CASSIRER, Ernst. Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos); p.161.

AUGÈ, Marc. *Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 2003;

----- . *A guerra dos sonhos: exercícios de etnoficção*. Campinas, SP: Papirus, 1998. (Coleção Travessia do século);

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. 2ªed.;

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos);

----- . *A terra e os devaneios do repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 2ªed; (Coleção Tópicos)

referências bibliográficas

BACHELOR, David. *Minimalismos*. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 2001;

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001;

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica: arte e política*. Obras escolhidas v.1. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011;

BOURDON, David. *Store fronts and Show Cases*. in: *Christo and Jeanne Claude: early works 1958-1969*. New York: Taschen, 2001;

BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*. São Paulo, Perspectiva, FAPESP, 2013;

BUEZO, Catalina. *Master en teoria y práctica de las artes plásticas contemporâneas 02*. UCM, Madrid, 2002;

- CAMBRAIA, Rui. *Paisagem e fotografia: luz, fotossensibilidade, o olho e o olhar*. in: *Filosofia e Arquitetura da Paisagem: um manual*. Ed. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012;
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos)
- CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura na arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes, 2008;
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007 (Coleção todas as artes);
- . *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005;
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*.
- COTRIM, Cecília, FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006;
- DERDIK, Edith (org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2007;
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998;
- FABRIS, Anna Teresa. *Pesquisa em artes visuais*. In: revista v.2.4. Porto Alegre, 1991;
- FIZ, Simón Marchan. *Del arte objetual al arte de concepto: las artes plásticas desde 1960*. Madrid: Alberto Corazón, 1974;
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Trad. Raquel Abi-sâmara. São Paulo: Cosac & Naify, 2007;
- . *Natural.Mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Annablume, 2001;

- FOSTER, Hal. *O Retorno do Real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014. 1ª ed;
- FREIRE, Cristina. *Além dos Mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Sesc, 1997.
- JUDD, Donald. *Donald Judd: complete writings 1959 – 1975: gallerys reviwes, book reviews, articles, letters to co-editor, reports, statements, complains*. Canada: The Press NSCAD, Co-published by New York University Press, 2005;
- JUNQUEIRA, Fernanda. *Sobre o conceito de instalação*. In: revista Gávea, 1996;
- KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. in: revista Gávea, 1985;
- MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Editora Gustavo Gilli, 2001;
- MORAIS, Frederico. *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1999. (catálogo);
- O'Doherty, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002;
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PALLAMIN, Vera. *Arte Pública. São Paulo : Região Central (1945 - 1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Fapesp, 2000;
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. (Catálogo XXIV Bienal de São Paulo). São Paulo: A Fundação, 1998;
- RAMA, Samuel. *Paisagem e Arte: imagem e instalação*. in: *Filosofia e Arquitetura da Paisagem: um manual*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012;
- RIBON, Michel. *A arte e a natureza*. Campinas, SP: Papirus, 1991. (Coleção filosofar no presente);

- RORIMER, Anne. *New art in the 60's and 70's: redefining reality*. Ed. Thames & Hudson, 2004;
- SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Paisagem, uma categoria em transição*. in: *Filosofia e Arquitetura da Paisagem: um manual*. Ed. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012;
- SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2011. 5ª ed. Revisada e ampliada;
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2009;
- . *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: EDUSP, 2014;
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001;
- TUCKER, William. *A linguagem da escultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 2ª. Ed.;
- MARCOS, Javier Rodrigues, ZABALBEASCOA, Anaxu. *Minimalismos*. Gustavo Gilli, 2000.

Teses e dissertações:

- ACOSTA, Daniel. *Transfigurações: o mesmo como outro*. Tese de Mestrado apresentado ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1999.
- FAJARDO, Carlos. *Poéticas Visuais: a profundidade e a superfície*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1998.

- FARIAS, Agnaldo. *Esculpindo o Espaço*. Tese de Doutorado apresentada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1997;
- MANO, Rubens. *Intervalo Transitivo*. Tese de Mestrado apresentado ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2003;
- QUEIROGA, Eugênio Fernandes. *Dimensões públicas do espaço contemporâneo: resistências e transformações de territórios, paisagens e lugares urbanos brasileiros*. Tese de livre docência apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2012;
- TAVARES, Ana Maria. *Armadilha para os Sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2000.