UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ANGELA VARELA LOEB

Caminho aberto: o trabalho em papel e vídeo

São Paulo

2015

ANGELA VARELA LOEB

Caminho aberto: o trabalho em papel e vídeo

Tese apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Doutor em Artes Visuais.

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Orientador: Prof. Dr. Marco Garaude
Giannotti

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

LOEB, Angela Varela. *Caminho aberto*: o trabalho em papel e vídeo. Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

para Gérard
pelo Gérard

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti, pelo acompanhamento e confiança.

Ao Prof. Dr. Ricardo Fabbrinni, pelas colocações feitas na Banca de Qualificação, fundamentais ao desenvolvimento posterior do trabalho.

À Escola de Comunicações e Artes, pela oportunidade de realização do curso de doutorado.

Ao Fel, companheiro leal de todas as tardes.

“A tela se afunda em si mesma, atravessada por um buraco, um lago, uma chama, um tufão, uma explosão. Temas de quadros anteriores podem reencontrar-se aqui, mas o seu sentido mudou. A tela é verdadeiramente rompida, fendida por aquilo que a atravessa.
Sobrenada apenas um fundo de névoa e de ouro intenso, intensivo, fendido em profundidade por aquilo que o atravessa em largura: a esquiza. Tudo se mistura, e é aí que se produz a abertura (não o desabamento).”

Gilles Deleuze e Félix Guattari¹

¹ Em referência ao que chamam de terceiro período dos quadros de William Turner (1775 – 1851). DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Antiédipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 179

RESUMO

LOEB, Angela Varela. *Caminho aberto*: o trabalho em papel e vídeo. 2015. 120p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

O presente estudo integra o trabalho artístico desenvolvido ao longo do curso de doutorado. Por um lado, ele aborda o processo desses trabalhos, em papel e em vídeo, procurando informar ao leitor as escolhas presentes na sua realização, bem como, refletir sobre algumas noções que alimentam o processo. São elas: “ausência de simbolização”, indissociação, desobstrução, fluxo e “uso de uma forma mínima”. Por outro, em consonância a essas noções, o estudo procura dar conta de um pequeno grupo de nomes da história da arte que por contiguidade conceitual, metodológica ou formal dialoga com o meu processo. São estudados prioritariamente três artistas: Lucio Fontana (1899 – 1968), Roy Lichtenstein (1923 – 1997) e Gordon Matta-Clark (1945 – 1978). As imagens dos trabalhos realizados em papel durante o curso fazem parte desse documento, bem como um DVD com o registro dos vídeos desenvolvidos.

Palavras-chave: furo, perfuração, indissociação, fluxo, desobstrução, Lucio Fontana, Roy Lichtenstein, Gordon Matta-Clark

ABSTRACT

LOEB, Angela Varela. *Open path*: the work on paper and video. 2015. 120p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This study is part of the artistic work over PHD course. On the one hand, it addresses the process of this work on paper and on video, seeking to inform the reader the choices present in the implementation, as well as reflect on some notions that feed the process. They are: “lack of symbolization”, indissociation, unblock, *fluxus* and “use of a minimal form”. On the other one, in line with these notions, the study approaches to a group of art historical names that dialogues with my process for conceptual, methodological or formal contiguity. Three artists are studied: Lucio Fontana (1899 - 1968), Roy Lichtenstein (1923 - 1997) and Gordon Matta-Clark (1945-1978). The images of the work done on paper during the course are part of this document as well as a DVD with the developed recorded videos.

Keywords: hole, perfuration, indissociation, unblock, *fluxus*, Lucio Fontana, Roy Lichtenstein, Gordon Matta-Clark

Nota explicativa relativa às imagens:

Ao longo do texto, aparecerão tanto imagens dos trabalhos realizados pela autora desse documento quanto imagens da obra de outros artistas, pertinentes à compreensão do seu conteúdo.

As imagens dos trabalhos da autora estão em sua maior parte dispostas nas páginas que antecedem ou sucedem os capítulos e subcapítulos da tese, separadas do corpo do texto, portanto; salvo quando houver no texto referência direta a algum trabalho. A legenda das imagens que antecedem ou sucedem os subcapítulos não trará o nome da autora para que não fique demasiado repetitivo ao leitor. Nesse caso, as legendas serão iniciadas pelo título da obra, seguido do ano de sua realização, dimensão e técnica. Ao passo que as imagens de trabalhos da autora que vierem intercaladas com o corpo do texto serão identificadas com o seu nome, seguido de informações da obra, visando a não confundi-las com o trabalho de outros artistas. As imagens dos trabalhos de outros artistas, por sua vez, estarão sempre intermeadas no corpo do texto e virão identificadas pelo nome do artista, seguido das informações relativas à obra.

Imagem pág. 6: Atelier da artista. São Paulo, 2014

Pág. 8: *ARP*, 2014. 120 x 80 x 4cm. Papel, cola, madrepérola e caneta colorida
Detalhe

Págs. 10 e 12: *Sem título* (Série *Buraco negro sobre fundo negro*), 2014. 76 x 56 x 60cm. Papel e cola
Detalhe

Pág. 14 e pag ao lado: *Sem título*, 2012. 56 x 76 x 2 cm. Papel e cola
Detalhe

SUMÁRIO

I	Apresentação	21
II	O Furo	23
	O papel, a marca, o furo	23
	Lucio Fontana: a matéria, o espaço, o furo	32
	Um breve acréscimo: Nuno Ramos: a matéria, a forma, a indissociação	50
	O furo, o tiro, o uso, o corte	60
	Roy Lichtenstein: o uso, os pontos <i>ben-day</i>	74
	Gordon Matta-Clark: o buraco, a abertura, a desobstrução	88
III	Vídeos: fluxos e suspensões	101
	<i>Considerações no meio da noite e Da aurora</i>	101
	<i>Édipo está?</i>	106
IV	Considerações finais	109
	Referências bibliográficas	113

Sem título,
2014
50 x 50 x 15cm
Papel, cola e
pigmento

I. Apresentação

1

Ao longo do curso de doutoramento nessa Escola, o presente texto acompanhou o trabalho de atelier desenvolvido por mim do mesmo modo que esse trabalho acompanhou tal texto. Os caminhos pelos quais a reflexão envereda no andamento de um trabalho em artes visuais são múltiplos e a pesquisa relativa a esse trabalho se apresenta sob mil possibilidades. Já avançados os trabalhos de atelier e pesquisa, optei por organizar o texto em dois eixos principais, que se entrecruzam, e a estrutura da tese, em dois grandes grupos. No texto, um deles aborda o processo dos trabalhos realizados por mim ao longo dos últimos anos, em papel e em vídeo, procurando elucidar as escolhas feitas no decurso de sua realização, bem como, refletir sobre noções que alimentam o processo; tais como: “ausência de simbolização”, indissociação, desobstrução, fluxo e “uso de um elemento mínimo como retórica”. O segundo eixo do texto se define pela abordagem de um pequeno grupo de artistas cuja obra, seja por contiguidade metodológica, formal ou conceitual, enriquece meu processo. Assim, elegi prioritariamente três nomes: Lucio Fontana (1899 – 1968), Roy Lichtenstein (1923 – 1997) e Gordon Matta-Clark (1945 – 1978). A escolha de Fontana se deve primeiramente a razões de cunho histórico, já que a técnica de realização de meus papéis é a perfuração e, historicamente, foi ele o primeiro a furar a tela, trazendo este ato consequências para o campo da arte. O segundo deles, Lichtenstein, foi escolhido por causa de um conjunto determinado de trabalhos, os *Landscapes*, nos quais ele faz uso dos pontos *ben-day* como um elemento mínimo e principal de linguagem; vejo nesses pontos uma semelhança com a forma e a função que os furos assumem em meu trabalho, quando cortados por uma máquina. Gordon Matta-Clark, por sua vez, aparece neste estudo em parte pelo procedimento técnico que utiliza, o qual envolve o corte e a abertura de furos e rombos (em construções arquitetônicas), mas, sobretudo, ele é importante pelo viés subversivo de sua obra.

Nuno Ramos, de modo menos detalhado que os anteriores, aparece em minhas reflexões por razões de ordem especulativa. Sua obra põe em cena duas noções que constantemente ocupam meu pensamento, a indissociação e o fluxo. Embora constantes

Sem título,
2014
30 x 30 x
4cm
Papel, cola e
pigmento

em pensamento, tais noções só podem ser encontradas no meu trabalho plástico com parcimônia e timidez. Outros muitos artistas poderiam ter figurado nesse texto, como Anna Maria Maiolino (1942 –) e Ana Mendieta (1948 – 1985), por exemplo, mas, a pesquisa ficou restrita ao que lhe pareceu o principal.

Do estudo, realizado sob o signo de minha formação acadêmica no campo da arte, sempre voltada à história, teoria e crítica de arte, resultou um texto com forte acento teórico. Eu não quis me furtar a essa característica (teórica), ainda que isso possa causar alguma resistência por parte do leitor que se dirige a uma tese no campo das Poéticas Visuais. Investi na verve teórica sem abdicar da devida análise e da tentativa de compreensão das obras desses artistas, pois, assim elas demandaram. O teor do presente texto, então, no que tange à análise dessas obras, é mera consequência desse entendimento.

Quanto à estrutura da tese, um grupo destina-se à apresentação de imagens da quase totalidade dos trabalhos em papel realizados por mim, bem como, dos vídeos (apresentados em DVD anexo). O outro grupo é composto pelo próprio texto que vem permeado por imagens das obras dos artistas referidos nele. A disposição dos grupos ao longo das páginas que seguem é mesclada, intercala um e outro.

II. O f u r o

2

O papel, a marca, o furo

É por meio de aberturas que realizo meu trabalho. Furos. Cortes. Incisões. Suspensões. É preciso respirar.

Tem-se uma estrutura plana, uma folha de papel, nela abro furos, faço cortes.

Assim eu poderia resumir o essencial do meu processo. Há outras coisas, sem dúvida, elas vêm depois... Primeiramente, o plano do papel é transpassado por materiais destinados a sua perfuração, ao seu corte: agulha, instrumentos de cutelaria, goivas, estiletes, projétil de revólver, compassos cortantes, brocas de furadeira e raio laser. A partir disso, o plano é extravazado, permea-se pelo espaço. Ar. Luz. Ambiente. Visão.

Até o presente momento, desdobrando-se em diferentes aberturas, o furo é o ponto de origem de qualquer trabalho que faço em papel e todo o restante de elementos presente nesses trabalhos, como as conchas, as tiras, os cones, o pigmento, etc é definido em função dele. Uma vez feitos os furos e os cortes, outros elementos se associam a suas aberturas: passam por elas, as contornam, as prolongam, as mascaram, definindo o trabalho como um todo.

Ao perfurar ou cortar o papel, uma estrutura fechada e plana não mais opera como suporte bidimensional, janela ilusória da realidade, mas, é marcada por aberturas físicas na sua materialidade mesma. Por essas aberturas, o espaço da obra é transpassado por vetores do espaço do mundo comum, espaço ordinário, incluindo no interior de seu corpo pontos de contato e de separação entre espaço obra e espaço ao redor. Defino assim como uma “necessidade de realidade”, de experiência no campo do real, o que impõe o procedimento técnico dos trabalhos; o furo, o corte, intervenção física são consequências de um procedimento ativo e não projetivo, mental. A tela e o papel não reproduzem mais imagens mas se colocam como um campo possível de realidade.

Angela V.
Loeb. *Sem
título*, 1997
25 x 40cm
Impressão a
seco
Matriz:
pedra

Vejo na decisão de furar o papel, de abri-lo no plano físico uma característica definidora de meu pensamento. Ela se deu no início do meu trabalho, ainda no período da graduação, em 1999, durante as aulas da disciplina de gravura. Antes de furar o papel, no entanto, eu imprimia nele a textura de outros materiais (pedra, madeira etc.) sem o uso de tintas. O processo de impressão era o mesmo da gravura tradicional, com prensa, porém, a seco e com matrizes encontradas prontas. O meu interesse não incidia no procedimento técnico de gravação e nem na escolha das matrizes; me interessava sobretudo o que eu considerava o resultado “final”: o papel gravado, a gravura. Num certo momento, me dei conta de que tal processo de gravura, para mim, operava pela lógica do decalque e da reprodução, dado o seu funcionamento fechado, cujo ponto de chegada era conhecido desde o início: a imagem de uma matriz preselecionada. A gravura é, por natureza, veículo de reprodução de uma imagem preexistente, ou, em outras palavras, em si, ela não se configura como um campo aberto à produção, mas, sim, como um plano de multiplicação do mesmo. No processo da gravura, se produção há, ela ocorre durante o preparo da matriz; esta etapa, porém, no caso das impressões que eu fazia com o uso de matrizes já prontas, estava eliminada de antemão. A produção, então, se resumia à escolha das matrizes. No meu entendimento, a técnica da gravura apresentava limitações desde a saída..., pois, incidindo o interesse no trabalho impresso, final, haveria sempre uma genealogia da imagem, a remissão desta à fonte que a originou, ao passado, alhures. A gravura, desse ponto de vista, tem pouco de tempo presente e muito de tempo regresso; basicamente não produz, mas, transfere e reproduz.

Angela
Varela Loeb
Sem título,
1999
50 x 50cm
Papel
perfurado
por agulha

Ao contrário, acaso eu tomasse o próprio papel, material do trabalho, como um campo de ação e não mais o entendesse como veículo de reprodução, além de eliminar etapas dispendiosas da gravura (prensa, umidificação e secagem do papel), ganhando autonomia na realização do trabalho, o seu processo evocaria uma experiência ancorada no real. Optei então por usar o plano do papel como ponto inicial, aberto à intervenção direta, sem projetar nele imagens alheias, decididas de antemão. Igualmente, decidi, naquele momento inicial, partir dele próprio como único material, sem agragar outros tantos, nem tinta nem pigmento, assim como fizera na gravura. Quis fazer com que do próprio papel surgisse a imagem, o trabalho. Iniciei então a perfurá-lo com agulhas de

Visão
aproximada
de papel
perfurado
por
diferentes
agulhas

costura, a fazer pequenas aberturas, furos. Passado algum tempo, a perfuração se consolidou como a técnica de realização dos trabalhos, sendo feita também por outros materiais pontiagudos, como projéteis de revólver, furadeira, estiletes etc. Uma vez estabelecido o furo como procedimento técnico, a inclusão de outros materiais que não exclusivamente o papel passou também a ser considerada, tais como, conchas, pigmento em pó, tinta e bolas de gude. A inclusão é devida a razões formais que serão esclarecidas ao logo desse texto, mais adiante. Por enquanto, me detenho nas implicações do ato de perfurar.

Furar é operar com a materialidade do papel, portanto, é alçar a realização do trabalho à qualidade viva, não projetiva, já que se tem o espaço da obra como uma arena aberta à ação. Ao abrir buracos na folha a experiência passa a ocorrer num plano maleável, permeável, reversível, e suscetível de modificações. Assim, em meu processo, entendo que a ação direta sobre o papel se desenvolve pela experimentação, enquanto a lógica da gravura (matrizes) faz voltar sempre ao mesmo. De modo que a decisão de não reproduzir imagens no papel, mas, contrariamente, tomá-lo como o próprio campo de ação foi uma escolha inicial mas definitiva; ela determina ou ao menos indica um posicionamento válido até hoje. Não obstante esse direcionamento, é importante esclarecer que não argumento aqui em desfavor da técnica da gravura como um todo, antes sim, exponho o entendimento que dela fiz em um determinado ponto do meu processo. Não me interessa portanto rotular a gravura em geral, mas, sim, compreender a função que tal técnica teve estritamente no funcionamento do meu trabalho.

A escolha por tomar o papel como campo de ação real significou um salto qualitativo em meu processo: eu sai do terreno da reprodução e do decalque para adentrar num outro, cujas possibilidades de intervenção se colocam imediatamente, mas não sem risco, ao alcance da mão.

Um novo horizonte se abre – entrevisto pelas aberturas do plano.

Desta escolha exordial, extraio primeiramente uma consequência: a concepção realista do “espaço pictórico” (uso aqui o termo “pictórico” como recurso de linguagem para me referir ao espaço da obra de arte, pintura ou não). Adiante evocarei Lucio Fontana (1899 - 1968), já que ao tomar o plano da obra como campo do real, a minha

escolha é por abrir nele buracos como, em outra chave, fizera o artista em 1949; entretanto, antes de trazê-lo à reflexão, eu gostaria de rever tal concepção na arte moderna mais recente, encontrada historicamente nos feitos do cubismo analítico², que vão subverter as condições de representação naturalista e definir boa parte da arte do período subsequente. Então, já que falo de plano – do papel, da tela –, evoco a manobra da colagem cubista, visto que colocar diretamente papelão, jornal ou madeira na tela e não mais representá-los mostra o intuito de retirar da obra o caráter ilustrativo da construção de um espaço representativo da realidade, dotando a obra, por meio de seus elementos, de partes do mundo comum, espaço real. Tal manobra traz como última consequência uma aglutinação dos espaços obra e mundo ordinário. Assim foi também, em outro domínio, com o *ready-made* dadaísta, por exemplo, cujas consequências não cabem a esse texto analisar. O objeto cubista nasce da derradeira destruição dos valores óticos tradicionais que definiriam o espaço da tela como local privilegiado. Ele é “antiespaço”³, já que produz uma perspectiva “para fora”, em vez de para dentro do quadro, “não mais convidativa, mas invasiva e agressiva”⁴. Lançando o olhar de volta ao mundo, às contingências dessa realidade.

Contudo, diferentemente do procedimento técnico da colagem, que, por meio da introdução de fragmentos do real (e não de sua imitação), se presta a indicar uma nova espacialidade à arte não mais representativa da realidade mas parte desta, a perfuração, tendo justamente como ponto de partida essa nova espacialidade possível, não introduz à tela fragmentos concretos do mundo, mas, sim, através da intervenção direta no plano, lhe introduz mais espaço: espaço real propriamente dito!

² Me apoio aqui sobretudo nas colocações feitas por Giulio Carlo Argan, segundo as quais a colagem e a construção de objetos cubistas estão entre as primeiras tentativas das vanguardas modernistas direcionadas para uma arte que esteja além da imitação (mesmo que distorcida) da realidade. Para esse autor, com a colagem do cubismo analítico, o espaço da tela “adquire, como entidade plástica, a força de atrair e integrar fragmentos da realidade externa”. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de arte* (1988). Lisboa: Editorial Estampa, 1995. p. 95. E _____. “A escultura de Picasso”. IN: _____. *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 552

³ ARGAN, Giulio Carlo. “A escultura de Picasso”. IN: _____. *Op. cit.* p. 552.

⁴ Ibidem.

O rompimento da tela opera fisicamente a dilaceração da unidade do plano pictórico, mantendo-o, porém, do mesmo modo que a colagem, como o campo da ação artística. Ambos, colagem e furo, falam de uma concepção realista da obra a partir da problematização das fronteiras que definem o espaço previamente reservado ao pictórico e o espaço aberto, indistinto, do mundo. Cabendo frisar que a aproximação entre o “furo” e a concepção de espaço do cubismo analítico não é evidentemente morfológica, mas, semiológica (de significação).

*Buracos verdes
sobre plano
verde, 2013
120 x 80 x 10cm
Papel, cola e
pigmento*

Detalhe

Detalhe

Miasma, 2012
150 x 100 x 10cm
Papel, cola, tinta
spray e resina

3

Lucio Fontana: a matéria, o espaço, o furo

“Ma découverte a été le trou et c’est tout.” Lucio Fontana, 1969

A “vontade de realidade”, anteriormente evocada, a tomada do trabalho como campo do real e a concepção realista do espaço pictórico são pensamentos que coincidem com o que Lucio Fontana chama, a seu termo, de “espacialismo”. No que pesem as limitações do termo, o “espacialismo” do artista se refere precisamente ao rompimento do espaço reservado à obra em direção ao espaço do mundo comum, ou, o que resultaria no mesmo, ao extravazamento do campo real no espaço da obra. Nesse sentido, pode-se entender que o “espacialismo” de Fontana é da ordem do realismo posto por Argan, já que, desse ponto de vista, a obra espacialista não apenas rompe (e o faz literalmente) os valores de homogeneidade e unidade ilusória do espaço da obra – destinado à contemplação – mas também se apropria em sua constituição do espaço do mundo – sendo os furos e os cortes, no interior da obra, os responsáveis por misturar os dois espaços. O espacialismo de Fontana levaria a cabo o “antiespaço” por intermédio de uma ação concreta diretamente no corpo da obra, que rompe a tela fundindo-a com o espaço ao redor, sem lhe tirar, porém, a especificidade enquanto obra. Não obstante, é interessante notar que o furo na tela monocromática de Fontana não apenas devolve o olhar para fora do quadro (como o faz o “antiespaço” da colagem cubista), rebatendo-o, mas ao mesmo tempo, num mesmo golpe, faz o mesmo olhar transpassar a tela para além – lançando a visão, sem ilusionismo, para o outro lado da superfície: uma abertura real no seu espaço. Não é *a visão* do espaço que está em jogo nos Furos de Fontana, mas, *o espaço*. É este o seu tema. Espaço em que, por uma fenda, obra e mundo se misturam.

Lançado no final da década de 1940, o “espacialismo” fora outrora consequência da necessidade de “continuidade do espaço [do mundo] na matéria [da obra]”⁵. Suas diretrizes estão já basicamente delineadas no *Manifiesto Blanco*⁶, redigido pelos alunos argentinos de Fontana em 1946, e seriam efetivadas após o retorno do artista à Itália em 1947. São elas: ruptura tanto com a abstração quanto com a figuração; reivindicação de um materialismo exacerbado, não ontológico; ataque contra a Estética, o racionalismo e o formalismo; a introdução da noção de movimento na concepção da obra; a chamada ao inconsciente e exigência de uma regressão arcaica (fazer uma arte próxima ao indiferenciado, uma arte que tenha como princípio de base as primeiras experiências artísticas do homem da pré-história). De um modo geral, o teor totalizante relativo ao surgimento de um novo homem e um novo tempo é característica marcante do *Manifiesto Blanco*, embora não tenha sido exclusividade deste texto. Ele está presente em grande parte dos numerosos manifestos e manifestações em grupo, redigidos ou postas em prática nas décadas seguintes à Segunda

Lucio Fontana
Leoni, 1938
21 x 62 x 38 cm
Cerâmica
policromada

Lucio Fontana
Ritratto di Teresita,
1940
34,6 x 33,5 x 24,5cm
Mosaico policromado

⁵ FONTANA, Lucio. “Lettre à Giampiero Giani” (1949). IN: _____. *Écrits de Lucio Fontana*: manifestes, textes, entretiens. Tradução, apresentação e prefácio de Valérie Da Costa. Dijon: Les Presses du réel, 2013, p. 192. Doravante esta obra será referida por *EFL*, seguida do número da página.

⁶ O *Manifiesto Blanco* foi escrito em espanhol e publicado em Buenos Aires, no outono de 1946. Seus signatários são jovens artistas, intelectuais e alunos da Escola de Belas Artes e da Academia Altamira. Lucio Fontana não assina o documento, talvez pela posição de professor que ocupava. Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve, Marcos Fridman, Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen, Jorge Rocamonte assinam o documento. A tradução para o português do *Manifiesto* está publicada em ADES, Dawn. *Arte na América Latina*: a era moderna, 1820-1980. Trad.: Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. pp.332-334. Uma cópia do documento original pode ser encontrada em *ELF*, pp.166-167.

Guerra Mundial, 1950 e 1960. Nesse sentido, e para ficarmos apenas na Europa, pode-se citar outras produções com pensamento semelhante, como por exemplo a do *Grupo Zero*⁷, na Alemanha, e do heterogêneo *Nouveau Realisme*⁸, em Paris, do qual Yves Klein foi o expoente. De um modo geral, tanto no *Manifesto Blanco* como em outras produções das décadas mencionadas acima se percebe a crença em comum num novo começo e a tentativa de restabelecer um grau zero no fazer artístico que, de um modo geral, leve a cabo certas propostas apenas intencionadas nos movimentos modernistas do início do século, sem se restringir a esses. O programa espacialista de Fontana se situa nesse contexto e não está longe do que se entende por um dos projetos modernistas de integração arte e vida e da sua correlata tarefa de destruição do espaço perspectivista naturalista – porém, não se esgota aí. Algumas particularidades marcam a trajetória do artista. Atrilando ideias primitivistas (haja visto o caráter tosco do ato de furar), um certo dinamismo formal barroco (presente na sinuosidade vertiginosa das formas e na abundância de cores que marcam a escultura do artista da década de 1940), preceitos do Futurismo (a saber, uma

⁷ Otto Piene, Heinz Mack e, um pouco mais tarde, Günther Uecker são os nomes que marcam o Grupo Zero, de Düsseldorf. Naquele momento de ruptura, eles definem o Zero como um recomeço tanto nas artes quanto na história, incluindo uma emancipação dos gêneros clássicos e de princípios artísticos tradicionais. Suas obras deveriam servir de ponto de partida para uma nova sensibilização do ambiente ao redor.

Lucio Fontana
Bataglia, 1947
15 x 39 x
21,5cm
Cerâmica
policromada

⁸ Pierre Restany, mentor do *Nouveau Realisme*, agrupa artistas com preocupações conceituais e linhas estéticas distintas entre si na Declaração de Intenções dos Novos Realistas. Restany convence Arman, Yves Klein, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Martial Raysse, Jacques de la Villeglé, Raymond Hains, e François Dufrêne a assinar a Declaração. Posteriormente, acrescenta César, Niki de Saint-Phalle, Gérard Deschamps, Mimmo Rotella e Christo ao grupo. O texto datado de 1960 caracteriza a arte como a convocação positiva da “integralidade da realidade sociológica, o bem comum da atividade humana e a ampla república das trocas sociais”. Como se sabe Restany vem ao Brasil em 1965 e tem alguma influência entre os artistas brasileiros atuantes na década de 1950, sobretudo, entre os cariocas que haviam passado pelo Neoconcretismo.

Lucio Fontana
*Scultura
spaziale*, 1947
56,5 x 50,5 x
24,5 cm
Bronze

oposição à estagnação da matéria da obra), Fontana procura liberar o espaço confinado da obra, dando-lhe um caráter ausente de simbolização, mas, dotado de ação direta.

Passado o período acadêmico, anos 1920, em que o artista vive na Argentina, percebe-se um percurso de eliminação da figura, analogamente ao caminho de extravasão dos limites da obra a um espaço até então claramente separado. Nos anos iniciais de sua

produção, na tentativa de indiferenciar os contornos da figura, Fontana indica a vontade de integrar o objeto com o entorno, fundi-lo a esse, indissociando-os. É aí que os futuristas do início do século XX, sobretudo Alberto Boccioni (1882-1916), constantemente citado por Fontana, desempenham um papel importante, já que por meio deles nosso artista entende o que chama de “dinamismo plástico”: a possibilidade de abolir a condição estática da matéria da obra, ou, em outras palavras, de compreender que a forma é sempre limitante face à complexidade da realidade. Nesse momento, Fontana manifesta a vontade de se esquivar da sujeição do artista à rigidez da matéria

associando a possibilidade de conceber obras de arte não diretamente por intermédio das categorias tradicionais (pintura, escultura,...), mas, então, da luz: componente imaterial e dotado de dinamismo⁹. Daí surgem os importantes experimentos do artista com luz neon e a sua aproximação com a arquitetura no final dos anos 1940 e início dos 1950; *Ambiente spaziale a luce nera*, apresentado em 1949 na Galleria del Naviglio, em Milão; o *Manifesto do Movimento Espacial para a Televisão*, de 1952; o *Teto Espacial*, realizado para o Cinema do Pavilhão Sidercomit, da 31ª. Feira de Milão, em 1953, são exemplares dessa preocupação.

Nesse contexto, é sintomática a simultaneidade entre essas pesquisas (com luz) e o percurso que leva o artista ao rompimento do suporte, aos Furos (*Buchi*). Ainda em

⁹ Ver FONTANA, Lucio. “Lettre à Gianpiero Giani” (1949). IN: *ELF*, p. 192.

Lucio Fontana
*Ceramica
spaziale*, 1949
60 x 64 x 60cm
Cerâmica
colorida

1950 e 1951, de modo inicial, Fontana escolhe exibir publicamente seus então inéditos papéis e telas perfurados os iluminando pelo verso, fazendo os furos no plano servirem como passagem para a luz que erradia pelo espaço (ver fotos da página ao lado). No efeito dessas montagens iniciais, há quem entenda que Fontana atinge a conexão entre suas pinturas e o ambiente, ao mesmo tempo em que cria uma imagem dialética de “fantasmagoria”¹⁰. De fato, a luz que transpassa os furos indica uma direção do pensamento do artista rumo à difusão do espaço pictórico no espaço ao redor, espaço

comum, ou, a integração deste como parte da obra, sinalizando um embaralhamento entre as fronteiras de um com o outro¹¹. Partindo da pintura mesma para nela abrir o buraco no qual se mesclam ela e o espaço comum do mundo, Fontana, porém, desloca o limite das bordas da moldura, que outrora serviam para demarcá-la no mundo, para o âmago do objeto. A pintura faz extravazar seu espaço, mas por meio daquilo que não é mais pintura, senão é sua ausência: um buraco em seu corpo. “A tela se afunda em si mesma...”¹².

Assim, ao interiorizar pelas aberturas da tela um espaço sem limites entre a pintura e o mundo comum, Fontana atualiza a relação entre essas esferas e indica um adensamento do campo no qual arte e corpo social se misturam, complementando-se um

¹⁰ WHITE, Anthony. *Lucio Fontana: between utopia and kitsch*. Londres: The MIT Press, 2011. (An OCTOBER Books), p. 206. O termo “fantasmagoria” é evocado por White a partir de duas ideias. Uma delas, em referência a Adorno e Horkheimer, evoca a ilusória promessa de felicidade e abundância que consiste ao espetáculo capitalista (indústria cultural), nunca atingida. A outra, retirada de Proust, alude ao desmoronamento ou à destruição do “efeito anestésico” promovido por uma percepção familiar, conhecida e habitual de um espaço; passando então tal percepção a ser contaminada pela inquietação, não confortável, do mistério e da beleza. Ver: Idem, pp.189-90.

¹¹ A problematização dos limites entre espaço da obra e espaço do mundo em comum caracteriza uma boa parte das preocupações presentes na produção artística do século XX e vai se intensificar ao longo das décadas de 1950, 1960, 1970, notadamente nas produções norteamericanas (tais como as que aventam o *site specific*, *site - non site*, a *land art*...). É possível mesmo abordar a arte moderna por meio de uma conceituação do seu espaço, como propõe TASSINARI, Alberto, *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 168 p. 82 il. Já Lorenzo Mammi aplicando o conceito de “espaço em obra”, desenvolvido por Tassinari, e abarcando inclusive o papel que a galeria (o “cubo branco”) cumpre nessa nova espacialidade, procura fazer uma tipologia do conceito. Ver MAMMI, Lorenzo. “À Margem”. Revista *ARS*. v. 2, n 3, 2004. pp. 81-101.

¹² Trecho da epígrafe desta tese, de autoria de Deleuze e Guattari.

Teto de Lucio Fontana para o cinema do Pavilhão Sidercomit (arquitetos: Luciano Baldessari e Marcello Grisotti), 31a. Feira de Milão, 1953

ao outro.

Retomando as colocações de Anthony White presentes no mesmo texto anteriormente citado, o autor procura vincular a noção “espacial” de Fontana às exposições iniciais dos trabalhos “iluminados” e “fantasmagóricos”, defendendo que, num segundo momento, quando os furos não mais se mostram transpassados por luz, mas, ao invés disso, são exibidos de modo convencional, a obra de Fontana recua e volta a corresponder à dicotomia figura e fundo. Neste caso, para White, Fontana apenas remete mas não realiza a “fantasia” da “arte espacial”. Posta nestes termos, ou seja, condicionando a noção “espacial” do artista à iluminação do trabalho (experiência inicial e isolada em seu processo), a compreensão fica falha e perde mesmo a dimensão da radicalidade do ato de Fontana. Há portanto que se discordar veementemente de White no que concerne a esse raciocínio. Antes de mais nada, descartemos o vínculo proposto “luz – fantasia espacial”, pois a ideia (“fantasia”) de espaço, se existir enquanto ideia, se relaciona às aberturas da tela e não à luz que por elas passam, ainda que ela possa ser almejada. Olhando cruamente para o furo, se vê que uma nova espacialidade de fato existe na tela não apenas na imaginação (“fantasia”) e nem somente como indicativo ou gérmen, mas, realizada nas cisões que transpassam o plano...

Três *Buchi* de
Lucio
Fontana com
iluminação
rasante ou
traseira,
1952. Outra
visão da
exposição dos
Buchi com
iluminação

Parece claro, sobretudo passadas décadas do advento dos *Buchi*, que, justamente, eles exercem seu maior potencial – sinalizando um espaço e uma percepção rompidos – quando não mais se prestam aos fins de “espetáculo de luz”. E isso não retira a importância das experiências com iluminação.

Fontana expressa já no final de sua carreira, em 1968, que com o monocromatismo, presente desde suas esculturas datadas de meado da década de 1940, procurou um meio de se libertar da figura, entendida como representação encarnada da forma, e todo seu percurso vai em busca de uma espécie de indissociação entre figura e fundo e da comunicação entre os dois espaços. É, então, embalado pelas tentativas de se esquivar da sujeição do artista à formalização da matéria (integrando

a luz também como possibilidade de livrar-se desta) e de acessar o espaço que comunica obra e mundo, informe, posto que infinito, que Fontana fura em 1949 a tela.

Passadas mais de seis décadas do primeiro furo desse artista, em meu trabalho, eu não almejaria o mesmo: atingir o espaço infinito ou descobrir o que já foi descoberto. Há, porém, uma estratégia adotada por Fontana que é viva e me interessa em grau máximo, pois, a vejo no centro do meu trabalho: a ação real que abre o plano pictórico ao espaço comum. E esta ação, por operar no plano real, parece impedir a operação completa da simbolização ou da metaforização da obra – aspecto ao qual voltarei adiante. A obra se mantém em ato e o espaço em abertura, embora se faça uso de um plano. Isso me interessa. Junto a isso, há uma sorte de organicidade na linguagem de Fontana, mas, ausente de drama e de narratividade, que são igualmente importantes em meu processo. Multiplicidade de buracos sem figura; espaço sem forma.

Da fortuna crítica existente sobre Lucio Fontana, é Yve-Alain Bois¹³ quem expõe a ausência de simbolização na obra do artista. Partindo da diversidade de materiais utilizada por ele desde os anos 1920 até os anos 1950, Bois identifica a policromia como uma característica comum à obra escultural do artista nesta época. Vê nessa policromia

Lucio
Fontana
*Concetto
Spaziale*,
1949
100 x 100cm
Papel
entelado e
furos

¹³ BOIS, Yve-Alain. “Fontana scatologue” (1989). *Critique*, vol. 45, n. 502, Paris: Les Éditions de Minuit. pp. 154-168. Reproduzido em: *Lucio Fontana: retrospective*. Paris: Musées d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paris Musées, 2014. Catálogo de exposição homônima. p. 290-293.

Lucio
Fontana
*Concetto
spaziale*,
1958
100 x 100cm
Anilina
sobre papel
entelado,
garatujas,
fendas

Lucio
Fontana
*Concetto
spaziale*,
1958
80 x 100 cm
Papel
entelado,
fendas e
garatujas

um paralelo, não intencional por parte de Fontana, com a noção de *kitsch* proposta por Clement Greenberg, em 1939¹⁴. Cabe esclarecer que a relação de Fontana com a ideia de *kitsch* ocorre apenas aos olhos da crítica de arte e não propriamente aos do artista, relação essa que desconstruiria alguns ditames greenbergianos. Para Greenberg, a policromia desordenada era inaceitável aos ideais do modernismo “puro” que definiam a vanguarda do pensamento estético e o “bom gosto”, exceto aquela policromia presente nas obras de Picasso e mais recentemente nas de Alexander Calder, ou seja, exceto a policromia cubista e poscubista. Fontana, a seu curso, alheio aos termos norteamericanos da noção de *kitsch*, se utiliza da policromia em suas esculturas sem nenhum questionamento ontológico em relação ao cubismo ou aos planos de cor, o faz como que de modo *naïf*, segundo Bois. Rosa, verde fluorescente, dourado e prateado, combinados entre si, fazem parte da escala cromática de Fontana ao longo das décadas de 1930 e 1940 – mas também posteriormente, em suas pinturas. E, por esta via, nosso artista transforma a cor em uma propriedade essencial da matéria escultórica, ou, mais ainda, no seu trabalho, a cor se assume como o indicativo absoluto da materialidade da obra. Na ótica de Bois, Fontana faz da intrusão da cor na escultura o emblema de um materialismo radical, ou, nos termos de Georges Bataille evocados por aquele crítico, um “baixo materialismo”. Note-se então

¹⁴ GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch (1939). IN: _____. *Arte e Cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Editora Ática, 1996. pp. 22-39. Para Yve Alain-Bois, Fontana não se reapropria ao seu modo do *kitsch*, nem, tampouco, se distancia dele, mas, tem com ele uma relação de desconstrução aos olhos da crítica.

Lucio Fontana
Concetto spaziale,
 1960
 81,4 x 99,8cm
 Óleo sobre tela
 e furos

que se é a policromia que indica tal materialismo e ela não possui cunho ontológico, o materialismo de Fontana tampouco o possuirá. Ele vai operar um materialismo sem conceito, sem metáfora, no qual a matéria não se sujeitará a nenhuma ontologia: “uma arte na qual a ideia que temos dela não possa intervir”, já indicava o *Manifesto Blanco*. Uma arte liberada da ideia. Subtraída de forma. Espaço cindido e informe, não confinado aos limites da razão. Antiespaço. Ponto de chegada e também de partida.

A vontade da “arte sem ideia” em Fontana ruma ao informe – e aqui não me refiro ao Informal, tão em voga na Europa à época do artista, à abstração tachista. Esta intencionava se colocar como o registro da presença psicológica ou da subjetividade do artista na tela. O abstracionismo informal, embora, também muita vez policromado, queria dar acesso ao “interior” do autor; ao passo que o espacialismo de Fontana, como o próprio nome indica, tem o espaço como tema e a relação da obra com o espaço não artístico do mundo; ele fala em primeira instância da exterioridade da obra e não, como o informalismo, da interioridade do artista.

Conceitual e filosoficamente, o informe, ainda de acordo com Bois, é aquilo sobre o que não se pode racionalizar, é o que não se deixa articular, “é a lama ou a sujidade”. E ele continua: “o informe é a noite da razão, a perversão não metaforizada, a regressão infantil e obscena em direção ao excremento, a desordem incomensurável”¹⁵. No percurso do artista, porém, notadamente na escultura, o informe se apresenta lentamente. É pouco a pouco que os resquícios de antropomorfismo e de narrativa

¹⁵ BOIS, Yve-Alain. *Op. cit.*, p. 291.

vão se esvaindo. A figura (razão) não é suprimida em um só golpe, mas, vai sendo ultrapassada, ou melhor, rebaixada sob a matéria. E é precisamente esse golpe de rebaixamento da razão que caracteriza o trabalho do informe, e ele é operatório de uma espécie de regressão, de arcaísmo.

A noção de regressão no processo de Fontana se deve ao fato de ele chegar nas figuras que beiram o amorfo por intermédio da desconstrução e pela liberação da matéria da sujeição à rigidez da consciência. Ao “regredir”, das (in)formas de Fontana parece restar com esforço o seu momento de erupção, o limiar com um local indissociado, inominado.

É precisamente a conjunção do caráter regressivo à presença do informe que, segundo Bois, define um aspecto importante da obra de Fontana: a ausência de simbolização. Nos *Buchi* ou *Tagli*, não há mais elaboração metafórica, sublimação estética¹⁶. O furo a nada remete, nada imita. É ele em si. Estabelecendo um paralelo entre teorias psicanalíticas (Freud e Lacan) e entendendo o furo e o talho como etapas no desenvolvimento da obra de Fontana, Bois os associa ao estágio da genitalidade. Aceitando o senso comum de que as fendas e os buracos de Fontana são de natureza sádica, bem como, de que a configuração de alguns entalhes é genital, o autor ressalva que para o artista, porém, o quadro não é mais o “símbolo” da fêmea nem o estilete o do falo. Nessa obra, o quadro não opera como um corpo que o substitui e nem a fenda como um sexo. Se essa analogia é possível, é nos seguintes termos: o quadro *devém* corpo e a abertura *devém* sexo no momento em que a perfuração é efetivada, e é a fulgurância desta performance mesma, evidenciada inúmeras vezes por Fontana, que abriga o que há de “gesto eterno”. A obra se encerra em ato, não completa a simbolização de tal ato ou a transposição metafórica desse. Nesse entendimento, os quadros com fenda se recusam a se transformar em “símbolo” sexual, fetiche de outra coisa, eles se estagnam no ato mesmo de perfurar: se trata de uma arte perversa, mas de uma perversão não transponível, não simbolizável – há um movimento de rebaixamento dos mecanismos da intelectualidade pela “obscenidade” (ou arcaísmo), e aí estaríamos novamente no âmbito possível de uma regressão. É por isso que a matéria não é nunca transfigurada: em si, ela é informe, ao passo que o fetiche é necessariamente determinado, objetável. Se houver

¹⁶ Idem, p. 292.

fetichização (simbolização) na prática de Fontana, é uma fetichização impossível sob o viés freudiano, pois fetichizar o informe seria lhe dar forma. Assim, a matéria não alcança nenhuma metáfora, nenhuma representação, algo como se a pintura do artista não realizasse o deslocamento completo do real ao simbólico e se mantivesse interrompida, rompida. A matéria, nessa obra, não é superestimada (mas incorre no “baixo materialismo”), ela não é fetichizada.

Se o informe é aquilo sobre o que não se pode racionalizar, ele não tem conceito. Haveria então, sob esse ponto de vista, uma contradição na prática de Fontana, já que o artista incansavelmente denomina toda a sua obra, inclusive *Buchi* e *Tagli*, a partir de 1947 de “Conceito Espacial”. Seguindo a perspectiva de Bois, o uso ambíguo do conceito de “conceito” funciona como o índice de um desejo inatingido, como a marca de uma impossibilidade, de um insucesso da radicalidade da regressão de Fontana. A grandeza mas também o limite da obra do artista, de acordo com Bois, se situaria exatamente aí: ela quer ir diretamente ao espaço, à infinitude insensata (pois informe) do espaço, sem mediação simbólica. Fontana afirma que fura a tela para acessar o que há atrás dela: espaço infinito – e sobre o infinito também não se pode racionalizar, não se pode pensar, ele também é sem forma e sem conceito –; mas, o simples fato de ele furar uma tela para ter acesso ao espaço sem forma mostra que este acesso não pode precisamente ser direto; que ele só pode ter lugar na instância metafórica: de onde provém a noção de “conceito”: limite do pensamento do artista. Fontana possivelmente tinha consciência de que a fusão regressiva que ele preconizava, pelo menos desde o *Manifesto Blanco*, só poderia se realizar pela destruição da entidade tela ou escultura. A primeira foi dilacerada, a segunda teve a figura destruída pela materialidade do informe, encarnada também na cor. Ele possui portanto consciência da possibilidade de metáfora, de conceitualização da arte. E tentou conjugar o impossível.

Lucio
Fontana
*Concetto
spaziale*,
1961
93 x 73 cm
Óleo sobre
tela, furo e
incisões

Lucio
Fontana
*Concetto
spaziale*,
1962
116 x 89cm
Óleo
sobre tela,
furo e
incisões

É possível, porém, eu trazer aqui mais duas hipóteses na tentativa de entender a nomenclatura “conceito” na obra de Fontana. A primeira delas diz que, retirando o termo “conceito” de sua “aura intelectual”, ele pode significar concebido¹⁷ – “seja uma ideia, seja uma criação”. A expressão “Conceito espacial”, então, pode significar “concebido espacial”, ou melhor, “espaço concebido”. Sendo razoável supor, dado o número de obras de Fontana que leva a expressão como título, que ao engendrará-las, concebia uma nova espacialidade, a saber, que abriria a obra ao espaço do mundo. A outra hipótese que trago, menos provável que a anterior, supõe que a ideia

de “conceito” em Fontana possa estar relacionada a um vislumbre do artista que, uma vez previsto o espaço da obra expandido ao informe e ao inconsurável do mundo, dele nada restaria, senão o “conceito”! A ideia de “conceito” em Fontana indicaria, enfim, um limite e, da mesma maneira, a transposição desse.

Fazendo um breve desvio nas colocações feitas até aqui sobre Lucio Fontana, eu gostaria de trazer à baila na próxima seção do texto, à página 50, um outro artista, dessa vez brasileiro e de geração mais recente, que em relação a não transformação da matéria em figura opera, por outros meios, de modo semelhante a Fontana, Nuno Ramos, e traz ademais outras questões que interessam ao meu trabalho.

¹⁷ Me refiro a TASSINARI, Alberto. *Op. cit.*, p. 78.

Sem título, 2013
76 x 56 x 4cm
Papel, cola e
pigmento

Sem título, 2013
76 x 56 x 4cm
Papel e cola

Sem título, 2014
120 x 80 x 10cm
Papel e cola

Detalhe

Sem título, 2013
120 x 80 x 8cm
Papel e cola

Detalhe

Detalhe

Sem título, 2012
100 x 150 x 4 cm
Papel, cola e
conchas

4

Um breve acréscimo: Nuno Ramos: a matéria, a forma, a indissociação

Deste artista, a ideia de indissociação entre matéria e forma ou de momento intermediário na passagem de uma para outra, sem que esta passagem se realize por completo, me chama a atenção. São vários os casos em que a obra de Ramos parece se apresentar como um fluxo constante, originário ou *post mortem*, das coisas do mundo e do homem, seja pelo procedimento de acumulação, fusão, transbordamento... *Craca*, 1995; *Choro Negro 3*, 2014, bem como o que chama por *Quadros*, de diferentes épocas, são exemplos desses momentos temporários (mas que se tornam efetivos) nos quais a matéria não se justifica mais em uma condição natural, mas, tampouco alcança o estatuto de figura de linguagem¹⁸. A indissociação, como ideia, ou a não segregação das coisas em formas individualizadas remete à noção de fluxo, trânsito, movimento, um constante meio

¹⁸ Essa é uma ideia desenvolvida por Lorenzo Mammì sobre a obra de Nuno Ramos e está presente em diferentes textos desse autor. Ver por exemplo: MAMMÌ, Lorenzo. “Corpo, alegoria” (28/11/2011). E do mesmo autor: texto de 1/1/1994 reproduzido no livro *Nuno Ramos*, São Paulo, Ática, 1997; Texto de 1/2/1997, reeditado no mesmo livro; e “O limite da matéria”, Revista *Bravo!*, ano 3, n. 30 (março 2000). Todos esses textos estão disponíveis em: www.nuno-ramos.com.br Acesso realizado em 06/05/2014.

Nuno
Ramos
Craca, 1995
Parque da
Luz, São
Paulo - SP

de caminho cujas extremidades como pontos determinados não existem e não são almejadas. Em muitos casos dessa obra, a maleabilidade excessiva da matéria inviabiliza as tentativas de estruturá-la, indicando que podem as formas de Ramos ter ficado no meio do caminho entre a sua articulação como figura e o indissociado. Entretanto, fato importante é que, maleáveis e sem estrutura, elas não desabam por completo!

No informe deste artista assim como no de Lucio Fontana, cada qual a sua maneira, o material já não é mais o elemento no qual se dá a forma, mas, ao contrário, ele tem a propriedade de homogeneizar ou de anular as configurações. “Tudo se mistura, e é aí que se produz a abertura (não o desabamento)”¹⁹.

O próprio artista, Nuno Ramos, ao ser questionado sobre um acento da diversidade “estilística” em sua produção recente, responde: “[eu] trabalho com uma noção de forma fraca, o que me obriga a uma movimentação constante. [...] não tenho à disposição um coração formal, universalizante, como o construtivismo tinha. Ao contrário, minha ideia de forma é a de uma goma, sempre em potência e nunca completa-

Nuno
Ramos
*Choro
Negro 3*,
2014
Visão
parcial

Nuno
Ramos
Quadro

¹⁹ Trecho da epígrafe desta tese, de autoria de Deleuze e Guattari.

mente determinada.”²⁰ Fragmentos de trabalhos anteriores podem se reencontrar aqui ou ali, mas o momento muda, é sempre outro.

A ideia de indissociação, vista de um modo amplo, entre as coisas do mundo material e entre essas e as formas artísticas permeia meu trabalho – e tal ideia é uma outra faceta que define a sua realização e que não fora trazida anteriormente. Se a técnica da perfuração se estabelece, no entendimento que faço, no que procurei definir como uma “vontade de realidade”, ou, em outras palavras, pelo ímpeto de realizar o trabalho abordando o plano (e ainda o plano...) por meio de uma ação real em sua materialidade, a organização formal que esse procedimento opera é pura circunstância... E tal organização de elementos é qualificada, também, pela noção de indissociabilidade – de fato, procedimento técnico e organização formal não são dissociáveis entre si. Mas, esmiuçando: a técnica não distingue a ação real e campo artístico por meio da perfuração; as escolhas formais, também regidas pelo signo da indissociação, por sua vez, operam em dois níveis: no interior de cada trabalho e na relação desses com o espaço exterior. No âmbito interior, se dão para confundir visualmente espaço aberto e espaço fechado: as aberturas do papel são então burladas, mascaradas, disfarçadas pelos prolongamentos das franjas, pela protração nos cones. No âmbito exterior, além do avanço dos elementos para fora do plano do papel, é o monocromatismo do trabalho que, associado ao entorno, se presta a confundi-los²¹. “Sobrenada apenas um fundo de névoa [...], intensivo, fendido em profundidade por aquilo que o atravessa em largura: a esquiza”²².

²⁰ RAMOS, Nuno. “Transformar a desmesura em liberdade”. Entrevista de Nuno Ramos a Rodrigo Naves. 28/11/2011. Disponível em: www.nunoramos.com.br. Acesso realizado em 04/05/2014.

²¹ Nesse caso dependerá da exposição dos trabalhos num local com características específicas. Trabalhos pretos devem ser dispostos em paredes de cor escura. Trabalhos brancos, em fundos brancos.

²² Trecho da epígrafe desta tese, de autoria de Deleuze e Guattari.

*Sem
título, 2013
150 x 100 x
7 cm
Papel e cola*

Detalhe do
trabalho da
página da
anterior

Detalhe do
trabalho da
página ao
lado

Sem título,
2013
150 x 100 x
7cm
Papel, cola e
tinta a óleo

Dois detalhes
do trabalho da
página ao
lado

Sem título, 2013
150 x 100 x 6cm
Papel, cola

Detalhe

Sem título,
2014
120 x 80 x 7cm
Papel, cola e
tinta a óleo

5

O furo, o tiro, o uso, o corte

Elegendo a perfuração como o procedimento técnico do meu trabalho em papel, o furo se tornou o elemento base e, mais do que isso, o princípio que organiza o trabalho. Quando feito por agulhas de costura, o papel se transforma em uma área perfurada de modo homogêneo e a cor clara é sempre a escolhida por que ressalta com mais nitidez as mínimas aberturas realizadas. Num segundo momento, além dos furos de agulha, incluí conchas do mar corroídas pela maré e que traziam um furo, um rombo em sua forma côncava. Desse jeito, elas se comunicavam por analogia formal com as aberturas do papel e junto a isso corroboravam com o caráter de “realidade”, necessário para mim. Introduzir um elemento real no trabalho remete novamente ao procedimento da colagem, que agrega materiais “em espécie” na tela e não os representa. Se a “colagem” das conchas em meus papéis iniciais é devedora desse intuito de inflexão materialista, ela difere contudo de uma outra consequência da técnica da colagem no cubismo analítico: o princípio de opo-

Angela Varela
Loeb
Sem título, 2000
50 x 50 x 2 cm
Papel perfurado e
conchas

Detalhe

sição violenta de planos, utilizado como estratégia para a desconstrução do sistema perspectivo. No caso dos “papéis furados com conchas furadas”, não há sistema de códigos a desconstruir, senão, há a integração de elementos, concha e papel, definida muito mais pela ideia de organicidade do que de oposição e contraste.

Em 2004, com o mecanismo do furo e as possibilidades de romper o plano do papel em mente, experimentei atingi-lo com projéteis de revólver e de espingarda. Executei os tiros num clube destinado ao esporte, na cidade de Porto Alegre. O revólver utilizado é de calibre 40 e a espingarda, de chumbinhos. Os papéis previamente selecionados ocuparam o local do “alvo” com distâncias variáveis do atirador. Nestes trabalhos,

Angela V.
Loeb, 2005
Registro da
ação de
perfurar
papéis com
tiro de
revólver

o buraco é rasgado, disforme e, evidentemente, maior em relação ao feito com agulha de costura. Não é apenas a aparência do furo que muda, mas a relação toda com o trabalho, já que o tiro demanda o envolvimento do corpo todo num ato relacionado à violência. Pensando no percurso dos projéteis, optei por inserir em cada buraco um cone de papel: prolongamentos que sugeriam uma espécie de rastro do movimento dos projéteis.

Angela Varela Loeb
Três imagens dos papéis
perfurados por balas de
revólver calibre 40, 2004

Ao pensar a ação de atirar como prática artística, num primeiro momento, penso não apenas nas *Shooting Paintings* de Niki de Saint-Phalle (1930-2002), como também nas *performances* que ela fez ao realizar esses trabalhos. No início dos anos 1960 e também início de sua carreira artística, Saint-Phalle “ataca” primeiramente o que chamou de *Auto-retrato de meu amante* e, então, outros alvos mais anônimos. O “ataque” ocorre com munição artificial (de tinta) em espingardas, com direito a plateia e mídia no local; ela atira em painéis preparados na cor branca, predestinados à violência, num ato de exorcismo calculado – que leva alguns críticos a entender que na obra da artista a ação de dar tiros inaugura um “tudo é possível”²³. Exagero, certamente, no que diz respeito à trajetória da artista, já que desse ato ela não extrai grandes consequências para o campo da arte, mas, o utiliza quase como um ritual de passagem autobiográfico. Não apenas a munição de Saint-Phalle é *fake*, do ponto de vista balístico, mas os alvos preparados por ela também são artificiais, pois, substitutos... Seus tiros não se destinam a romper o plano da pintura nem os valores que a sustentam, como a própria artista explica. Ao ser perguntada quem a pintura representa para ela, responde: “o pai; todos os homens; o pequeno homem; o homem alto; o grande homem; o homem gordo; minha mãe; o patriarca”.²⁴ “Eu estava atirando”, diz Saint-Phalle, “na sociedade, nas suas injustiças, na minha própria violência, na violência do período. Estava provocando a sociedade... Eu me transformei em uma terrorista da arte”²⁵, diz de modo um tanto infantil. E ficou apenas na palavra...

²³ A ideia de que “tudo seria possível” após o ato de atirar no quadro é corriqueira na bibliografia da artista. Encontra-se por exemplo em: *Introspection and reflections*. 35’. Filme produzido por André Blas, 2003. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=tKOJ-tQFcZQ. Acesso em 06/01/2013; e *Niki de Saint Phalle: esculturas*. Catálogo de exposição. Curadoria: Jean Gabriel Mitterand; textos: Pontus Hulten e Magali Arreola. Edição: Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo: 1997. p.19 e p.75.

²⁴ *Introspection and reflections*. 35’. Filme produzido por André Blas, 2003. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=tKOJ-tQFcZQ. Acesso em 06/01/2013, parte 3/9.

²⁵ Ibid.

Niki de Saint-Phalle com uma de suas *Shooting paintings*

Diferentemente do entendimento de Saint-Phalle, durante a execução dos meus trabalhos, de um modo geral, há um esforço para manter tanto o procedimento quanto os furos em si ausentes de metaforização, isto é, no valor próprio que carregam, sem representar algo ou se articular num significado alheio a sua propriedade. O furo pode operar de modo avulso, um único furo constituir um trabalho todo, ou, aparecer na multiplicidade, integrando uma massa de elementos de igual valor. De todo modo e de acordo com o entendimento de que o furo opera como uma forma gráfica mínima, procuro fazer com que ele não sirva a um fim figurativo, não subordinando-o à constituição de alguma figura codificada nem tampouco submetendo-o ao contorno de alguma imagem que não a sua própria. Me interessa, enfim, que, dentro da linguagem dos trabalhos, o furo permaneça elemento matérico inarticulado, na porosidade de definições que o constitui e na ausência de sistematização de códigos. Uma abertura sem figura. É nesse sentido, na falta de codificação dos elementos que compõem o trabalho, que os papéis que desenvolvo estariam no âmbito do que poderia ser considerado um aquém da imagem, ou, então, um além. Algo que antecede a sua nomeação, a sua definição... A imagem não chegaria a se articular em nenhum sentido, ou, transpassando uma hipotética articulação, se dissolveria. Tal característica, de um possível aquém ou além da imagem, está igualmente presente em alguns dos vídeos que realizo, como mostrarei adiante.

Muitos outros artistas, mais recentemente, utilizaram o tiro como meio de trabalho: Oscar Bony, em *Kriminal* (1986); Nuno Ramos, em *Balada* (1995), por exemplo. Alguns como metáfora à violência física mais literalmente, outros, com intenções de problematizar a morte do espaço reservado do poético ou pictórico. Caberia igualmente eu trazer nesse ponto do texto o episódio em que Gordon Matta-Clark – cujo conjunto da obra será abordado adiante – faz uso de uma arma de fogo. Em dezembro de 1976, convidado para participar da exposição *Idea as Model* que aconteceria no prédio do *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS), em Nova York, Matta-Clark propôs realizar um pequeno corte em uma das salas de aula do prédio, construída com placas de madeira e sem janelas. No dia da inauguração da mostra, entretanto, ele chega ao local portando uma pistola modelo BB, emprestada por Dennis Oppenheim (1938 – 2011), e

pede autorização aos organizadores do evento para, ao invés de realizar o projeto original, atirar em algumas poucas janelas de uma outra sala. Argumentando que as vidraças já estavam quebradas, os convence e obtém autorização – do que eles vêm a se arrepender posteriormente. Horrorizados, assistem Matta-Clark atirar em todas as janelas do andar em que se encontravam no prédio, estendendo, por analogia, sua raiva aos “estimados organizadores” e à ideologia da arquitetura por eles suportada no *Institute*. Após o ataque, enfurecido, o corpo docente do local veda as janelas baleadas com placas, antes da inauguração ao público²⁶. Nesse momento do texto, cabe apenas sinalizar que, no âmbito da obra de Matta-Clark, o tiro lhe serve como mais uma maneira de liberação, de quebra e de fratura de preceitos que sustentam um sistema de valores, dado, posto, fechado – e, no geral, aceito. É preciso então forjar aberturas. Respirar!

Gordon Matta-Clark
Window blow-out,
1976. Série de
fotografias
realizadas em
prédios não
identificados e
abandonados no
bairro do Bronx,
Nova York

Em meu processo, os tiros foram utilizados como um outro meio de perfurar os papéis pois apresentavam possibilidades então desconhecidas ao trabalho em contraponto à marca milimetricamente precisa provocada pelo furo de agulha. Dar tiros é uma maneira

²⁶ Esse episódio está relatado em LEE, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Matta-Clark*. Cambridge e Londres: The MIT Press, 2001. p. 116.

decisiva de romper planos. De abrir buracos e atravessar corpos. No âmbito artístico, atirar com arma de fogo conteria em si o paradoxo da construção (afirmação) e destruição (negação do objeto), imporia um movimento tenso entre construir algo e destruir outro. A contradição ou a coexistência da possibilidade de nascimento e morte é definidora desses trabalhos.

Em 2011, já ingressa no curso de doutorado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, passei a fazer os furos por meio do corte a laser e pela primeira vez a perfuração não se iniciou no embate com o papel, mas, no computador, no desenho dos furos circulares que seriam cortados. Feitos os desenhos, estes e os papéis escolhidos eram enviados para a empresa que faria o corte. A técnica do corte, diferentemente da de perfurar com agulha e com projéteis, facilita a realização de trabalhos de maior dimensão e que envolvam papéis de gramatura mais densa, como os destinados a *passe-partout*. O tamanho da abertura do furo foi então agigantado, já que o limite para o corte é o tamanho da folha e o furo não mais depende de um objeto pontiagudo para ser feito, senão de um contorno a ser seguido pelo corte da máquina. O desenho da forma, por sua vez, é o de um círculo geometricamente perfeito, o mais simples possível, simplificado, muito distinto da irregularidade presente no furo feito manualmente ou do rombo feito por projéteis de revólver. As aberturas, então, ganham uma regularidade e a superfície perfurada, uma homogeneidade, que antes não existiam. Foi nesse momento que percebi que o furo passou a ter um valor de *uso* para mim. Passei a usá-lo como elemento formal, caractere mínimo de uma retórica que dá corpo ao trabalho.

Angela V. Loeb
Base de um trabalho,
cortada a laser
Trabalho inacabado

Detalhe

Após o corte a laser, foi para burlar, em certa medida, a regularidade das aberturas que introduzi tiras de papel em cada furo. Além de contornar o espaço aberto, as tiras se prolongam para frente do plano, cobrindo e interferindo na visualização dos demais furos. Elas se apresentam exatamente para confundir a visão e fazer hesitar a certeza do que é espaço furado, do que é espaço fechado, no plano do papel. Embora sejam definitivas na confi-

guração do trabalho, elas, porém, não existem de modo separado e autônomo aos furos; são dependentes deles. Outros recursos são usados com finalidade semelhante (confundir a visão, indissociar os elementos): tais como, a vedação total ou parcial das aberturas, o “cone” que protrai a abertura para frente ou para trás da superfície e o monocromatismo de alguns trabalhos. São em geral escolhidos em função do potencial que apresentam na constituição de um espaço que se quer indissociado, interna e externamente, conforme já foi exposto.

Duas etapas do trabalho:
1) Base do trabalho perfurada por corte a laser, rasgada, colorida e preparada para receber as tiras; 2) Trabalho concluído

Voltando às características que o furo assume com a perfuração a laser, a saber:
1) forma circular perfeita e simplificada; 2) de *uso* como elemento principal de retórica na composição de um trabalho; e 3) homogeneidade na textura de pontos; nessas condições, ele me remete ao trabalho de Roy Lichtenstein (1923 – 1997), notadamente aos *Landscapes* (1964-1967), *Landscapes in the Chinese Style* (1996-1997) – os quais serão abordados na próxima seção, à página 74.

Sem título,
2012
140 x 100 x 15 cm
Papel, cola,
pigmento,
conhas e
cordão

Sem título,
2013
80 x 120 x
10 cm
Papel e cola

Detalhe

Sem título,
2013
80 x 120 x
2cm
Papel e cola

Detalhe

Sem título,
2012
80 x 120 x
4 cm
Papel e cola

Sem título,
2012
80 x 120 x
4 cm
Papel e cola

Sem título,
2012
100 x 450 x
4 cm
Papel e cola

Idem

Sem título,
2012
80 x 600
4 cm
Papel e cola

Detalhe

6

Roy Lichtenstein: o uso, o ponto *ben-day*

No estímulo de participar ou de constituir uma aparência estilística livre de idiossincrasias do artista, Lichtenstein elege os pontos *ben-day*²⁷ como elemento básico de uma série de trabalhos, investindo neles ao longo de toda a sua produção. Largamente utilizados na impressão colorida de revistas de histórias em quadrinhos norte-americanas nas décadas de 1950 e 1960, os pontos *ben-day*, há quem diga, são mesmo uma espécie marca ou de identidade da obra de Lichtenstein, de um modo geral. De fato, passando por transformações, eles acompanham desde os primeiros quadros *pop* do artista até o final de sua trajetória, e são em muitos casos o mote exclusivo de sua pintura, como nas séries mencionadas anteriormente, os *Landscapes*.

²⁷ Os chamados pontos *ben-day* foram originalmente desenvolvidos pelo ilustrador Benjamin Henry Day Jr. (de onde provém o nome), em 1879, como um método de impressão a cores, de baixo custo, para jornais e revistas. O processo consiste no preenchimento de um determinado campo por pontos de diferentes tamanhos em cores puras, aplicados em camadas sobrepostas. A sobreposição de pontos em tamanhos distintos e com espaçamentos diversos entre si criam áreas de cores se-cundárias, de meio tons, sombras e luzes como numa fotografia. Os livros de história em quadrinhos norte-americanos usaram os pontos *ben-day* sobretudo em quatro fases de cores, ciano, magenta, amarelo e preto, para criar sombras e outras cores, tais como: verde, roxo e laranja, com um custo acessível. Fonte: http://www.ehow.com/how_8473365_do_bendaydots.html e http://en.wikipedia.org/wiki/Ben-day_dots. Acesso em 02/03/2014. Cf. COOPER, Harry. "On the dot". IN: *Roy Lichtenstein: a retrospective*. Org. James Rondeau e Sheena Wagstaff. Londres: Tate Publishing e The Art Institute of Chicago, 2012. p. 29. Catálogo de exposição.

Roy Lichtenstein
*Perforated
Seascape #1 e #2
(Blue)*, 1965
72,4 x 106,7 x
9cm (cada)
Porcelana
esmaltada
sobre ferro

Coloco em destaque os pontos *ben-day* de Lichtenstein por algumas razões. Primeira delas, pela proximidade formal que esses pontos após o agigantamento que sofrem a partir de 1963-4 na obra do artista têm com parte do meu trabalho – a saber, quando, em meus papéis, os “furos” passam a ser feitos por meio do corte mecânico e assumem, simplificada, uma forma circular e regular. Depois, pelo uso que Lichtenstein faz deste elemento, também circular, utilizando-os como forma mínima e elemento principal em boa parte de seus quadros

das séries já referidas. Em meus papéis é este também o uso que faço do furo: forma mínima e elemento principal da retórica visual. No entanto, Lichtenstein chega na quase exclusividade de uso dos pontos como consequência, por um lado, conforme já foi sinalizado, do agigantamento do (micro)ponto *ben-day* original, e, por outro, por uma abstração máxima da figura, capaz de levá-la a um nível muito próximo de sua desarticulação – já que, na obra do artista, as imagens feitas em totalidade pelos pontos *ben-day* são em sua essência ausente de figuras (ver por exemplo imagens das páginas 84 e 85). Em meu trabalho, os “pontos” circulares, que na verdade são furos, surgem igualmente como consequência do agigantamento de uma forma semelhante, do (micro)furo de agulha, entretanto, eles não resultam de um processo de abstração da figura ou de um investimento na desconstrução desta – uma vez em que eu não visio a desconstruir nada previo. Mas, do meu lado, o “ponto” (furado) se assume como elemento principal pelas mesmas razões que o furo original da agulha se assumia: por uma espécie de resistência à figura, pela escolha por *manter* a imagem inarticulada – não deixo que os pontos, assim como os furos de agulha, sirvam a constituir figuras, por exemplo. Então, em caminhos opostos, um pela abstração dos códigos, outro por resistência a eles, esses percursos resultam, por assim dizer, de modo convergente. Assim, com muita liberdade, vejo que tanto em Lichtenstein quanto em meu processo há o uso do

Roy
Lichtenstein
*Magnifying
Glass*, 1963
60,4 x 60,4cm
Óleo sobre
tela

ponto ou furo como forma única e a principal constituinte das obras.

E, depois dessas razões, percebo igualmente um aspecto padronizado, uma textura comercial, devidos à homogeneidade dos furos circulares em meus papéis que, de um modo um pouco mais amplo, podem me remeter igualmente ao aspecto de “textura industrial”, almejado por Lichtenstein com seus *ben-day dots*. É porém apenas quando o processo dos furos em meu trabalho passa a ser mecanizado, quando passa a ocorrer o “furo máquina”, que surgem as semelhanças com a textura padronizada e simplificada desse artista.

Roy Lichtenstein pinta desde a década de 1940. Passou pelo “estilo” do expressionismo abstrato bem como experimentou linguagens relativas a diferentes movimentos modernistas; cubismo, a abstração lírica e uma espécie de fauvismo, por exemplo. É no início da década de 1960, contudo, que decide fazer uso de imagens da cultura *pop*, veiculadas pela imprensa, e ele justifica a mudança: “foi um pretexto para mudar a maneira de trabalhar, para colocar na tela uma forma dada ao invés de inventar uma”²⁸.

²⁸ LICHTENSTEIN, Roy. *Ce que je crée, c'est de la forme*: entretien, 1963-1997. Paris: Édition du Centre Pompidou, 2013. p. 87. Este livro, publicado na ocasião da exposição *Roy Lichtenstein* no Centre Pompidou, em Paris, é uma compilação das principais entrevistas e depoimentos realizados pelo artista ao longo de sua carreira. Ele tem o mérito de agrupar textos que antes estavam dispersos, facilitando a pesquisa, porém, as falas do artista estão todas traduzidas para o francês. Procurei trazer a fala de Lichtenstein na língua inglesa. Mas, o acesso aos textos originais não foram possíveis, para evitar ainda outra tradução, agora do francês ao português, optei por manter a tradução francesa.

Roy
Lichtenstein
*The
Philosophers*,
1949
50,2 x 38,4cm
Óleo sobre tela

Roy
Lichtenstein
Untitled, 1959
107 x 142,6cm
Óleo sobre tela

Em uma ilustração colorida do Pato Donald e Mickey Mouse, personagens de Walt Disney²⁹, o artista encontra a oportunidade de mudar a maneira com que pintava até então e passa a utilizar imagens impressas, reproduzidas e veiculadas pelos meios de comunicação em massa, como ponto de partida de seus quadros. Essa escolha é emblemática do caráter de impessoalidade, despersonalização e padronização da imagem, associado à *pop*. Para ele, o tema eleito, con-

tudo, não é o mais importante, mas a capacidade que esse tem de manter fixa a sua atenção; Lichtenstein chega mesmo a afirmar que não faz nenhuma ideia do valor de um tema, se é que ele existe, se não, lhe importa o fato de a escolha lhe manter os olhos abertos³⁰.

Suas fontes são sempre de segunda mão, impregnadas da plasticidade dos meios de comunicação em massa, ou melhor, banhadas num mecanismo de padronização da sensibilidade, e, do mesmo modo, suas fontes vêm embaladas pela potência e vigor da indústria da tecnologia da comunicação. De fato, sem esse meio de comunicação as imagens que servem a Lichtenstein nem existiriam – pois são por ele produzidas. A *pop* é assim animada por uma força irreprimível e latente em seu momento: o *mass media* e a economia que o rege. Mas, também, segundo colocações de artistas como o próprio Lichtenstein e Claes Oldenburg (1929 –), por exemplo, ela se vê em acordo com a

²⁹ Atribui-se como o primeiro quadro *pop* do artista “*Look Mickey*”, reproduzido acima. A imagem na qual o quadro se baseia provém do livro *Walt Disney’s Donald Duck lost and found*, de Carl Buettner, publicado por Little Golden Books (Golden Press, 1960), p. 7, de acordo com informação obtida em COOPER, Harry. *Op. cit.*, p. 27

³⁰ “*Je n’ai aucune idée de la valeur d’un sujet, si tant est qu’il en ait une, à part le fait de me garder les yeux ouverts.*” LICHTENSTEIN, Roy. “[J]’aimerais penser que mon oeuvre est entièrement reliée à la tradition de l’art]. Entretien de Barbara Rose (extraits), vers, 1972”. IN: _____. *Op. Cit.*, p. 87.

história da arte, como “continuidade” de valores artísticos³¹ e, igualmente, como questionamento inevitável deles. A “realidade” vista pelos meios de comunicação em massa – cujos espécimes são bidimensionais, personagens de história em quadrinhos, personalidades do meio artístico e político, eletrodomésticos, batedeiras e torradeiras, rótulos e embalagens de *fast food*, anéis e espelhos metálicos –, ademais, passa a compor um certo repertório à arte não existente anteriormente. Nesse sentido, resta então abordar o trabalho de Lichtenstein por meio da constatação de um tipo ora novo de sensibilidade (e de pensamento, por certo), resultante tanto do *agenciamento* do real – operado pela produção e circulação da informação numa sociedade massificada, contemporânea à *pop* – quanto do questionamento de valores artísticos a partir dessa “nova realidade”.

Mas, qual é a essência da “arte comercial” – do sistema de mercado, da publicidade inclusive – que interessa a Lichtenstein? Por que Lichtenstein a elege? Ele afirma: além de sua energia e impacto, há uma franqueza, uma sorte de agressividade e hostilidade por ela veiculada e ele vê nesses aspectos um caráter sintomático da sociedade contemporânea: a ausência de refinamento, o tipo de respostas prontas, não reflexivas que inundam, ... “Eu diria”, afirma Lichtenstein, “que são esses aspectos que eu tento introduzir em meu trabalho – como aparência. Não me interessa colocá-los em primeiro plano, mas, servem como uma aparência estilística que eu quero dar ao meu trabalho. Isso lhe dá uma espécie de brutalidade e, talvez, de hostilidade que me são úteis do ponto de vista estético”³². E por quê esses aspectos lhe são úteis e, de um modo geral, são úteis à *pop art*? Pois, a partir do sistema de mercado, servem para por em causa todo o sistema da arte. É, em certa medida, como reação à exacerbação do sujeito criador, impingida na institucionalização da *action painting*, que a *pop* defende a tese segundo a qual não há nada que defina, de antemão, a primazia da obra de arte sobre qualquer outro objeto de produção simbólica, ou, também, nada que garanta a individualidade ou a superioridade

³¹ “[...] *la plus forte influence esthétique sur moi, c’est le cubisme.*”. LICHTENSTEIN, Roy. “Qu’est-ce que le pop art? Entretien de Gene R. Swenson, (1963)”. IN: _____. *Op. Cit.*, p.9. Vide igualmente a longa produção do artista baseada em Picasso, Monet, Mondrian, Leger, e outros.

³² Id. “[La sensibilité que j’essaie d’apporter est une apparente antisensibilité, c’est en réalité une nouvelle sensibilité], entretien D’Alan Solomon, 1966”. IN: _____. *Op. Cit.*, p. 50

da sensibilidade do artista. Entenda-se então que a questão de Lichtenstein não está em denunciar que o mercado correlato à industrialização ou à publicidade, em si mesmos, tenham na base o embrutecimento das relações sociais, não está aí o ponto central, ainda que a grosseria de seus meios seja patente, incontornável, e mesmo úteis ao artista. Interessa-lhe, mais ainda, abordar o fenômeno que indica uma espécie de “enrijecimento da sensibilidade”, ou, em outras palavras, uma nova maneira de sentir e, por consequência, de sociabilizar, oriundas num contexto histórico determinado (a realidade urbana do consumo e da produção em massa), com as quais todo um fluxo de valores da arte deve ser confrontado. Esse confronto se mostra extremamente exigente, estimulante à Lichtenstein³³.

Em determinado ponto de sua trajetória, ao mirar uma história em quadrinhos, abstraindo-se do enredo, do encadeamento da estória, Lichtenstein se detém exclusivamente em um traço ou em uma parte do desenho, olhando-o com estranheza, na crueza do que ele é. A curvatura de uma linha, por exemplo, é tomada por um olho; uma mancha disforme, pela sombra debaixo de um queixo; uma forma pontiaguda, pelo efeito de uma explosão e assim por diante. Ele comenta o quanto os elementos presentes no repertório do *design* e do *cartoon* podem ser transgressores à nossa percepção se nos detivermos a eles. São pura convenção. Isso ocorre também com as palavras, vocábulos onomatopeicos, monossílabos presentes nesse gênero de comunicação (história em quadrinhos) que com um par ou dois de letras representam grandes acontecimentos: explosões, surpresas, choques e beijos; WHAAM; OHH; POW. Escolhe então um ou outro recorte de imagem para ampliá-lo, reconstruí-lo e escancará-lo na tela, mas, de forma cada vez mais “editada”, ou nas palavras do artista, de modo cada vez mais abstra-

³³ “*Donc je m’intéresse à ce que l’on considère habituellement comme les pires aspects de l’art commercial. À cette tension entre ce qui paraît si rigide et clichéique, et l’idée que l’art ne peut vraiment pas s’engager dans cette voie-là*”. Id. “[L’espèce d’archétype la plus dure qui soi], entretien de David Sylvester, 1966”. IN: _____. *Op. Cit.*, p.33

to em relação a sua origem³⁴. Lichtenstein quer dar-lhes um aspecto maquínico, livre da presença da mão, enfim, constituir uma “presença impessoal”. Nas suas escolhas e argumentos se vê a abolição de qualquer romantismo em relação à individualidade da

³⁴ “[...] lorsque je me plonge dans le tableau, je le considère comme une abstraction.” Id. “Oldenburg, Lichtenstein, Warhol: conversation. Entretien de Bruce Gaser, 1964”. IN: _____. *Op. Cit.*, p. 9.

“À mesure que le tableau se construit, une grande part de l’impact de la bande dessinée originale est définitivement perdue.” Id. “[L’espèce d’archétype la plus dure qui soi]. Entretien de David Sylvester, 1966”. IN: _____. *Op. Cit.*, p. 34. O processo técnico do artista é outro dado que corrobora a compreensão de uma concepção pictórica abstrata. Como exemplo, vale dizer que Lichtenstein desenvolveu um cavalete que, afixando nele a tela, lhe permite girá-la em qualquer sentido até trezentos e sessenta graus. Muita vez, o artista pinta posicionando a tela de modo inclinado em relação ao chão ou mesmo virando-a completamente de cabeça para baixo. Também se sabe que costumava estudar previamente a imagem invertida, rebatida por meio de um espelho. Tais procedimentos são relativos à tomada de distância da imagem original, minimizando a relação de verosimilhança com a mesma.

Roy
Lichtenstein
*Landscape
with boat*, 1996
149,2 x
244,5cm
Óleo e Magna
sobre tela

forma ou a sua singularidade subjetiva³⁵. Talvez nessa impessoalidade da forma, tão bem articulada e utilizada pelos artistas *pop*, resida uma herança dadaísta.

No percurso do artista, num primeiro momento, até 1964 aproximadamente, os pontos *ben-day* aparecem em pequenas dimensões e de forma irregular, são ainda feitos à mão livre, por vezes aproveitando os espaçamentos de relevo natural da tela de pintura. É quando eles servem às figuras como preenchimento, como coloração, envoltos sempre por um contorno marcado e responsável por definir a forma. Num segundo momento, os pontos são feitos com o auxílio de estêncil, máscaras compradas prontas, cuja padronagem segue os modelos utilizados pela indústria gráfica³⁶. Com o uso do estêncil, os pontos são pouco a pouco ampliados e passam a constituir formas circulares, regulares e perfeitas, pintadas uniformemente com uma mesma cor. Essa mudança técnica é significativa e proporciona ao artista produzir de modo homogêneo uma área da tela, coberta por formas circulares idênticas umas as outras, algo como uma “textura industrial” ou “comercial”, nas palavras do artista. É então quando ampliados e realizados com o auxílio de máscaras que os pontos começam a ganhar destaque nas telas de Lichtenstein e adquirem o potencial de se transformar em elemento único da imagem. Os pontos de Lichtenstein imitam-se cada vez mais a si mesmos, afastando-se da função de preenchimento de uma ou outra figura. O caráter “comercial” da textura é notadamente um dos objetivos almejados pelo artista, na medida em que traduz com eficácia alguns dos valores centrais da *pop* (a impessoalidade da criação, a despersonalização e a padronização da sensibilidade), mas também o poder de abstração que esses pontos carregam justificam a escolha pelo seu uso.

³⁵ Emblemático dessa característica é o autorretrato do artista que traz no lugar do rosto e da cabeça (símbolo de identidade e a que o quadro se destina o desenho de um espelho retangular, com moldura e sem imagem refletida. Me refiro a *Self-Portrait*, 1978.

³⁶ As primeiras pranchas de estêncil utilizadas por Lichtenstein eram de metal e traziam furos regulares em forma circular dispostos em linhas horizontais. Havia uma diversidade de tamanho de círculos e de espaçamento entre eles. O material provinha de Beckley Perforating Company de Garwood, New Jersey. IN: COOPER, Harry. *Op. Cit.*, p. 28.

Harry Cooper³⁷, em um texto cujo fio condutor é precisamente a textura de pontos de Roy Lichtenstein, nota que o uso dela como “preenchimento” de cor na obra do artista surge relacionado à representação da pele dos personagens do quadro: assim foi na sua considerada primeira obra *pop*, *Look Mickey*, em que os pontos dão cor e rubor à pele da face de Mickey Mouse; depois, no quadro *Popeye*, no qual aparecem nos braços desnudos, pescoço e face dos musculosos bonecos Popeye e Brutus; e então, quando marcam a passagem do fazer manual para o uso de máscaras – estêncil – compradas prontas, novamente os pontos são aplicados à pele da face da figura de George Washington, em 1962, no quadro homônimo, *George Washington*.

É pelo fato de surgirem relacionados à face, à cor da pele facial, que os pontos de Lichtenstein são vistos por Cooper, com certa licença, como a forma de o artista se expor em público, expor socialmente “sua face”, ou, seu fazer, e, nesse sentido, para o autor, os

Roy Lichtenstein. *Treetops through the Fog*, 1996
177,8 x 391,2cm
Óleo e Magna sobre tela

³⁷ Ibidem, pp.26-35.

pontos operam como uma espécie de conexão da divisão “privado e público”, “ver e ser visto”, “corpo e espírito”, sendo a “pele” (a saber, os pontos operando como poros crescidos e esteriotipados) o limiar entre esses princípios na obra de Lichtenstein³⁸. No entendimento que faço das colocações desse autor, Cooper vê nos *ben-day* algo que operaria como uma espécie de impressão digital, uma “marca pessoal” ou “própria”, adotada pelo artista, por meio das quais ele se expõe ao mundo – reivindicando anonimato, portanto, impessoalidade ou generalidade, dado o teor padronizado e comum da textura, mas, ao mesmo tempo, reforçando pelo uso continuado de um mesmo elemento a autoria do trabalho. Os pontos operariam também, nessa interpretação que faço, num desdobramento da ideia de “pele” para a de película, camada, filtro ótico utilizado para enxergar as coisas, demarcando o artificialismo do imaginário da época.

Roy
Lichtenstein
Seascape, 1996
124,5 x
259,1cm
Óleo e Magna
sobre tela

³⁸ Após essas considerações, Cooper direciona o texto para o aspecto óptico, “vibrante”, da textura de pontos de Lichtenstein, obtidos em função da disposição linear dos pontos na tela. Ressaltando a qualidade visual “tremulante” do conjunto de pontos, o autor lança um paralelo entre eles e a *op art*, contemporânea à *pop*. Crê o autor que os campos de pontos funcionam como matrizes para o excitação ótica e como um investimento erótico. Para Cooper, é a natureza mecânica da padronagem de pontos, responsável pela presença de uma vibração ótica-erótica, que sustenta as pinturas de Lichtenstein.

Com o auxílio dos pontos agigantados, atrelados a outras escolhas³⁹, Lichtenstein passa em revista, sob o signo do clichê, um imaginário gráfico múltiplo, do qual pouca coisa escapa: ilustrações infantis, *cartoon* de guerra, aviões e explosões, cenas românticas, *design* de espelhos, de frigideiras, de eletrodomésticos, de lata de lixo, a bola de golfe e o sorvete, ... suas próprias pinceladas expressionistas, Mondrian, as mulheres *pin up*, os touros e a guitarra de Picasso, as pirâmides do Egito, o Templo de Apolo, paisagens e nuvens sob o olhar panorâmico do oriente, as Catedrais de Rouen de Monet, a arquitetura nova-iorquina e o estilo *art deco*, flores, maçãs, peixes e desenhos indígenas, Léger, Miró, o pôr do sol, o mobiliário industrial, o futurismo etc. etc. etc., num fluxo incessante e ininterrupto, cada vez mais maquínico. Os pontos então utilizados como recurso de linguagem reforçam a artificialidade da imagem em tela e também a sua potência. Sem espaço para a individualidade da forma.

Lichtenstein vai ao limite da desarticulação da figura nos quadros em que o elemento principal são os pontos circulares ausentes de contorno. Os *Seascapes*, como os quadros *Eventide* e *Littoral*, ambos de 1964, por exemplo, só são entendidos por paisagens

³⁹ Múltiplos são os recursos utilizados pelo artista na construção de uma sensibilidade embrutecida, sem subterfúgios à indissociabilidade do artista. Pode-se citar por exemplo a exclusão de nuances cromáticas, ausência de imprecisão no traço, da marca da mão e etc. Há com isso uma ênfase nos aspectos os mais explícitos, exteriores, das formas.

Roy
Lichtenstein
Eventide, 1964
76,2 x 91,4cm
Óleo e Magna
sobre tela

em função do seu título, pois nada na imagem da tela pode garantir que se trate de uma paisagem. Que a horizontalidade dos planos de pontos se refira à linha mesma do horizonte não está dado. É apenas convenção. Em geral, aceita. Os *Landscapes* e *Seascapes* atuam no limite entre o imaginário comum e a pura abstração...

Operando com a desarticulação da figura, estourando-a em partículas por meio dos *dots*, ou, com eles deixando de completar integralmente uma forma, os *Seascapes* evidenciam faces possíveis da obra de Lichtenstein. No conjunto dessa obra, eles parecem chegar não apenas ao que poderíamos chamar de além da imagem (a transfiguração de uma imagem já mediada, gasta, de um clichê, agenciada e mediada pelos fins da economia de massa), mas a desarticulação da figura evidente nessa série parece indicar igualmente o oposto: uma dimensão situada aquém da formalização, a etapa na qual a imagem ainda está para se formar, não de todo pronta, quando a coesão dos elementos ainda se dá de modo frouxo, provisório, incerto... Pólen. Lichtenstein completaria assim toda uma espiral do pensamento: – imagem rasa e mediada – além da imagem – aquém da imagem –... e assim sucessivamente.

Roy
Lichtenstein
Littoral, 1964
91,4 x 172,7cm
Óleo e Magna
sobre tela

Ciel de culs,
2014
120 x 80 x 4cm
Papel e cola

Detalhe

Waste land, 2014
120 x 80 x 4cm
Papel e cola

Detalhe

Gordon Matta Clark: o buraco, a abertura, a desobstrução

Vistos os aspectos de “vontade de verdade”, ausência de simbolização, indissociação e uso de uma forma mínima e simplificada como elemento do trabalho, cabe, por fim, ver uma outra instância que tange às aberturas: a desobstrução – de uma situação fechada e consolidada, e, por isso opressora. Escolho abordar esse aspecto, presente no furo e no corte, por intermédio da obra de Gordon Matta-Clark.

Foi durante a experiência coletiva no ambiente cujo nome é o seu endereço, *112 Greene Street*⁴⁰, em Nova York, que, com total liberdade para tanto, Matta-Clark cavou o seu primeiro buraco nas edificações de um prédio. *Cherry Tree*, 1971, é a escavação de uma abertura com medidas aproximadas de dois metros e quarenta centímetros de comprimento, um metro e vinte centímetros de largura e profundidade de um metro e oitenta centímetros no chão do subsolo do prédio. O buraco expunha, ou melhor, “liberava” a terra que havia debaixo do piso do prédio. Nele, Matta-Clark plantou uma muda de cerejeira e semeou grama no solo então exposto ao redor. Usando uma pequena lâmpada de luz infravermelha, alimentava as plantas e procurava criar um microcosmo

Gordon Matta-
Clark
Cherry tree, 1971

⁴⁰ *112 Greene Street* foi um espaço aberto em Outubro de 1970 por Jeffrey Lew juntamente com Alan Saret na região do SoHo novaiorquino. Funcionou até 1975 como um local de arte independente, destinado tanto para a criação de artistas de diferentes áreas: artes visuais, *performance*, dança etc, quanto para a exibição de trabalhos, sem que houvesse uma organização ou administração formal. Quase tudo era permitido e possível nesse espaço definido por Matta-Clark como o ambiente para “sensibilidades difundidas” (*widespread sensibilities*). Tendo participado ativamente do espaço, Gordon Matta-Clark foi fortemente influenciado por sua atmosfera anárquica.

orgânico nos fundamentos de uma construção⁴¹. Com essa experiência, ainda que embrionária dos objetivos de liberar e desobstruir ambientes confinados, Matta-Clark se deu conta de que o ideal seria mesmo cavar um buraco próximo às fundações do prédio, expondo-as, assim como, os espaços removidos. Liberaria por meio da abertura o espaço da enorme compressão que o envolve.

Dito isso, logo de saída, posso afirmar que, em essência, o trabalho de Matta-Clark não visa a desconstruir preceitos da arquitetura presentes em um ou outro projeto estético, embora sejam casas e prédios, produtos arquitetônicos, na maioria dos casos, o seu objeto. A obra desse artista trata sobretudo de uma “não aceitação de uma situação imposta”. Situação essa físicoespacial, materializada nos limites impostos pela arquitetura, mas que, igualmente, abarca outras esferas... como, em última instância, a do próprio pensamento. Não é portanto, tão somente, à dimensão espacial (à arquitetura e ao espaço organizado por ela) nem a questões de ordem histórica, econômica e ideológica a que esta arquitetura responde às quais a obra de Matta-Clark se restringe, como grande parte da crítica entende⁴². Senão, é à descompressão de qualquer situação fechada, preconditionada – sem distinção de sua natureza. Os cortes, as incisões e os furos feitos pelo artista em edificações, nesses termos, poderiam igualmente ser entendidos como a desmistificação de um “axioma estrutural” – que, no caso do espaço urbano tem a arquitetura como a forma dada e aceita na organização das relações humanas com o ambiente e dessas no meio social... A arquitetura tomada como verdade inquestionável opera como a materialização de um axioma, e, como tal, é opressora por natureza. É preciso questionar primeiramente as suas bases e, então, os fins a que servem.

⁴¹ *Cherry Tree* durou poucos meses pois a planta não resistiu com vida. Ver “Gordon Matta-Clark's building dissections – an interview by Donald Wall” (1976). IN: *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*. Org.: Gloria Moure. Barcelona: Ediciones Polígrafa. p. 68

⁴² Cf. JENKINS, Bruce. *Gordon Matta-Clark: Conical Intersect*. Londres: Afterall Books, 2011; e WISNIK, Guilherme. “O ‘informe’ a partir de Matta-Clark e Rem Koolhaas”. Revista *Concinnitas*. Rio de Janeiro, Instituto de Artes da UERJ, no. 9, ano 7, vol. 1, julho de 2006. pp. 33-39; e _____. “Arquitetura Arruinada”. Revista *Novos estudos*. São Paulo: CEBRAP no.87 Julho, 2010. pp. 193-197.

Matta-Clark procura deixar claro, em diferentes momentos, que não trabalha com a arquitetura *stricto sensu*⁴³. Muito embora a maior parte de suas ações tenha implicação arquitetônica, ela trata efetivamente de não-arquitetura (*non-architecture*) – uma possibilidade de trazer à luz algo que embora não seja arquitetura normalmente é considerado como tal. Sua atividade, como ele mesmo traduz, intenta transformar lugares em “estados da mente”⁴⁴. Nesse contexto se inserem as ideias de *Anarchitecture*⁴⁵ e de *Non-u-mental*⁴⁶, que excluem qualquer pensamento fixo, referente à forma rígida e arraigada da arquitetura. Elas elucidam algo sobre “o vazio metafórico, o intervalo, o vão, os espaços restantes, os locais que não foram desenvolvidos” na compartimentação do espaço comum. A ideia de “labirinto sem paredes” foi utilizada pelo artista na tentativa de dar conta da dimensão de suas aberturas, que não tratavam simplesmente da geometria ou de barreiras físicas, mas da criação de espaços nos quais não pudesse haver um comportamento de autoproteção⁴⁷.

⁴³ Ver por exemplo: “Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building. An interview by Liza Bear (1974). IN: *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*. Org.: Gloria Moure. Barcelona: Ediciones Polígrafa. p. 166.

⁴⁴ “It was an activity that attempted to transform place into a state of mind by opening walls where doors never were or looking beneath the carpet to clear away the floor.” MATTA-CLARK, Gordon. “Work with banded structure (ca. 1975)”. IN: *Gordon Matta-Clark: works and collected writings...*, p. 141.

⁴⁵ Tal ideia foi desenvolvida durante a experiência coletiva no restaurante fundado no outono de 1971 por Gordon Matta, Caroline Goodden e outros três membros, *Food*. Lá, juntamente com outros integrantes, dentre eles, Laurie Anderson, conceberam “anarchitecture” para traduzir muitas das ideias que norteavam seus trabalhos, todas elas salientando um processo aberto e contínuo de mutação do espaço (luz, medidas, proporções, sons, significados, funções...), baseado na liberdade de qualquer regra. Certa vez, Matta-Clark escreveu: “*Anarchitecture is about making space without building it a nice place to fuck out.*” cerca de 1973. Id. IN: *Art cards - Fichas de Arte*, Nova York: Sangría Publishers, 2014.

⁴⁶ Gordon Matta-Clark, muita vez, se referia ao seu trabalho como *non-u-mental*, fazendo um jogo com a palavra “monumento”, sua negação e a ideia de “não mental”. O intuito era ir de encontro, de fato, à ideia de “monumento”, como algo social e historicamente estabelecido, símbolo de um sistema de valores reconhecido e válido culturalmente.

⁴⁷ Ver MATTA-CLARK, Gordon. “Work with banded structure (ca. 1975)”. IN: *Op.Cit.*, p. 141

Tal dimensão dessa obra pode ser entendida sem que se deixe de considerar a imediatidade do trabalho de Matta-Clark, este envolve de fato uma atividade direta de embate com estruturas já erguidas. Não há para o artista, nesse embate, associação necessária com outra coisa que esteja fora dele mesmo. A estrutura arquitetônica é uma realidade. Há algo sobre as edificações que é substancial, especialmente no seu caráter de suposta intransponibilidade. Com efeito, não se trata de uma tela ou de um texto. Não obstante, partindo de uma situação concreta existente, o próprio artista elucida que seu trabalho se assemelha ao de fazer “malabarismo com uma sintaxe”, ou, ao de desintegrar algum tipo de sequência de partes estabelecida. Em geral, as aberturas, os rombos e os cortes nos prédios são uma forma de marcar uma presença possível, causando desorientação em um sistema já dado e explícito. Ou, em outras palavras, causando uma “discreta violação”⁴⁸ no juízo de valor e no senso de orientação de quem se confronta com sua obra. Abrem-se nesse sistema buracos, brechas e respiros, tirando-lhe o que detém de mais opressor: o enclausuramento de uma situação imutável e que deve ser aceita. Ou, dito de um modo mais poético, e, como o próprio artista expressa reiteradamente: as aberturas em tetos, paredes e pisos são uma forma de “liberar a passagem de luz” por espaços então confinados⁴⁹. É esse o principal viés da obra de Matta-Clark. O corte e o furo são a sua técnica; a arquitetura é o seu meio; a desobstrução, seu objetivo.

Nesse sentido, as contingências em que esse trabalho, no geral, se realiza (seja em guetos suburbanos, prédios abandonados ou programados para a sua demolição) são quase secundárias, mas, contribuem de modo dominante à interpretação que é encontrada na literatura sobre o artista⁵⁰. Há o entendimento de que seu trabalho faz uma oposição declarada à situação periférica e suburbana dos guetos negros novaiorquinos da época.

⁴⁸ Gordon Matta-Clark traz a ideia de *discrete violation* durante a realização do que veio a ser sua última obra, *Circus os The Caribbean Orange*. Ver: Interview with Gordon Matta-Clark by Judith Russi Kirshner (Fev. 1978)”. IN: *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*,... p. 327. A noção de *discrete violation* está desenvolvida em WALKER, Stephen. *Gordon Matta-Clark: art, architecture and the attack on modernism*. Londres: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2009. Cap. 1 e Cap. 7.

⁴⁹ Alguns exemplos das ocasiões em que Matta-Clark diz, ao fim de tudo, que o objetivo de seu trabalho é trazer luz a espaços confinados podem ser encontrados em “My understanding of art” (ca. 1975). IN: *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*... p. 204; e “Gordon Matta-Clark: Dilemmas. A radio interview by Liza Bear, march 1976”. IN: Idem, p. 261.

⁵⁰ Ver a esse respeito a nota 42.

Bem como, é usual pensar que, pelo fato de Matta-Clark utilizar prédios destinados à demolição, seu trabalho faz crítica a um ciclo de produção e consumo que tem a obsolescência como programa... Entretanto, ainda que tais interpretações possam encontrar respaldo em uma parte dessa obra (parte esta não central), elas são coadjuvantes e não dão conta da generalidade do pensamento em voga. O que se vê cruamente no corpo do trabalho e do discurso de Matta-Clark delas difere: a série *Bronx Floor*⁵¹ foi realizada efetivamente em prédios abandonados de um bairro marginal de Manhattan; já *Bingo*⁵² e *Splitting*⁵³, ainda que nascidos sob o signo da destruição, se localizavam em

⁵¹ É o título genérico que denomina as extracções feitas pelo artista de pedaços de pisos, paredes e tetos de diferentes construções situadas na região do Bronx em Nova York, em 1971. Após pedir, sem sucesso, a autorização à Prefeitura local para utilizar temporariamente prédios que seriam demolidos, Matta-Clark, acompanhado de poucos amigos, iniciou a remoção “ilegal” de partes de edifícios abandonados, colocando alguns deles em estado precário de segurança. Os *Bronx Floor* foram expostos no 112 Greene Street, acompanhados de fotografia dos locais de origem.

⁵² Trabalho realizado na cidade de Niágara Falls, no estado de Nova York, em 1974. Trata-se de uma casa de dois andares cuja placa de uma das fachadas externas foi dividida, como uma grade com três colunas e três linhas, em nove seções. O artista removeu as oito partes das extremidades, deixando a parte central intacta no local. Foi o primeiro trabalho realizado *in loco*. Nele o artista trabalhou contra o tempo e, uma hora após o término do corte da última seção, a casa foi demolida.

⁵³ Executado ao longo de quase dois meses do ano de 1974, *Splitting* foi realizado em uma casa típica do subúrbio de Englewood, New Jersey. Após remover todos os móveis do seu interior, Matta-Clark fez dois cortes paralelos nas paredes frontal e traseira da casa, e, um outro no teto da edificação, repartindo a casa em duas partes idênticas.

Gordon Matta-Clark
Realizando
Bronx Floor,
1971 e exemplo
de um dos
trabalhos no
local

Gordon
Matta-Clark
Splitting,
1974 Vista
externa e
interna

Gordon
Matta-Clark
*Circus or
The
Caribbean
Orange*,
1978 Vista
da fachada
do prédio do
Museu de
Arte de
Chicago,
onde o
trabalho foi
realizado e
vista do
interior do
prédio

áreas não marginalizadas. *Office Baroque*⁵⁴ e *Circus or The Caribbean Orange*⁵⁵, por sua vez, podem traduzir melhor a não fixidez em um determinado estilo arquitetônico como determinante das escolhas do artista. Aquele ocorreu em um prédio localizado em pleno distrito histórico, frequentado por turistas, da Antuérpia. O outro, *Circus*, no prédio de um

Gordon
Matta-Clark
*Office
Baroque*, 1977
Antuérpia,
Bélgica. Vista
do prédio que
sofreu a
intervenção e
vista do
trabalho no
local

⁵⁴ Realizado na Bélgica, na cidade da Antuérpia, *Office Baroque* se deu no âmbito das celebrações dessa cidade em torno do quarto centenário do aniversário de nascimento do pintor flamengo Peter Paul Rubens (1577 – 1640). O trabalho deve seu título à evocação feita por Matta-Clark à época do pintor celebrado, somada à destinação principal do prédio de escritórios no qual se realizou. Após ser aceita a proposta de Matta-Clark, que previa cortes no exterior do prédio, a comissão responsável pela atividade recuou e proibiu o artista de utilizar a fachada externa. Adaptando seu projeto original a essa limitação, o artista fez os cortes ao longo dos cinco andares do prédio em forma de dois aros que se afastam e se aproximam em diferentes momentos.

⁵⁵ Refere-se ao último projeto realizado por Matta-Clark antes de sua morte em 1978. Foi produzido no prédio adjacente ao Museu de Arte Contemporânea de Chicago. *Circus or The Caribbean Orange* foi destruído durante a reforma de expansão do Museu. A forma dos cortes foi feita como a de uma laranja aberta em fatias horizontais, ao longo dos três andares do prédio.

Museu – ambiente institucional. Fica claro que Matta-Clark não faz distinção do que considera “espaços confinados” entre o meio de pobres e o de ricos, marginal ou institucional: o espaço privado é prisão em qualquer contexto⁵⁶. Uma vez perguntado sobre os critérios utilizados na escolha dos locais que sofreriam sua intervenção, o artista responde: “*The best building I can find*”⁵⁷. Ou, em uma das inúmeras cartas escritas em vista de solicitar um local para trabalhar, ele diz: “[...] *as my work is extremely flexible, I can adapt myself virtually to whatever you might have available*”⁵⁸. E por fim, afirma: “[a]ctually, I find that whole aspect of it, the fact that the building is about to be demolished purely expedient. The only reason I’m dealing with those situations is because they’re the ones that are available”⁵⁹.

Conclui-se então que ao artista interessam formas de desobstrução e seus cortes e rombos são as que ele encontra. Valem muitas aberturas como liberação, toda e qualquer, porém, que não seja ou esteja de antemão articulada (como portas e janelas!), pois estas nada mais são do que parte de um mesmo sistema de opressão, são também axiomáticas. Interessam-lhe portanto as aberturas forjadas, improváveis, irrompidas... é aí que cumprem com ímpeto o papel de fratura, de liberação, de transposição de uma ordem dada. A obra de Matta-Clark causa assim um abalo desde o interior das estruturas pelas quais opera. Um abalo que vem de dentro como o deslocamento de uma placa tectônica, desde o âmago da terra.

Abordando essa obra pelo prisma de uma espacialidade moderna, pode-se entender que o grande objetivo realizado pelos modernistas do início do século (a saber, a destruição de um sistema teórico que simula a visão do espaço em perspectiva)

⁵⁶ “*The fact that some of the buildings I have dealt with are in black ghettos reinforces some of this thinking, although I would not make a total distinction between the imprisonment of the poor and the remarkably subtle self-containerization of higher socio-economic neighborhoods*”.

“Interview with Gordon Matta-Clark, Antwerp, Setembro, 1977.” IN: *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*,... p. 250.

⁵⁷ MATTA-CLARK, Gordon. “Gordon Matta-Clark’s building dissections – an interview by Donald Wall (1976)”. IN: *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*... p. 61

⁵⁸ Id. “In regard to the many condemned buildings (from notebooks 1261, ca. 1970)” IN: *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*, ...p. 73.

⁵⁹ Id. “Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building. An interview by Liza Bear (1974). IN: *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*,... p. 172.

Matta-Clark segue *in loco*. O seu momento é outro, porém. Na tela do quadro, a imitação da visão em perspectiva foi banida plenamente, até o seu rompimento e abertura ao mundo real (cubistas, ..., Fontana, ...). A Matta-Clark coube intervir diretamente em outras estruturas espaciais, em outra escala. É um tanto corriqueira a associação entre a obra de Lucio Fontana e a de Gordon Matta-Clark, cada qual operando em uma dimensão⁶⁰. Objetivamente, o primeiro foi impulsionado por liberar o espaço da tela da qualidade estanque no espaço, transpassando-a por sua própria ausência, abrindo-a ao espaço do mundo; o segundo, liberar a dimensão humana do confinamento espacial inerente às estruturas arquitetônicas, e destas como axioma. Desse modo, a ideia de desobstrução é pertinente em ambos os casos. Naquele, por rupção. Nesse, por fratura.

A manobra de um e de outro é de fato semelhante. Se em Fontana a tela se abre e se afunda em si mesma, em Matta-Clark isso ocorre com as coordenadas do espaço: vertical – horizontal – diagonal; teto – parede – piso – fundações: tudo se mistura em um só golpe. A violação, em nenhum dos casos, é discreta.

Gordon Matta-
Clark
Open house,
1972

⁶⁰ Há inúmeras menções à associação entre os dois artistas, sempre ressaltando que o que um fez na tela, o outro fez na arquitetura. Ver por exemplo: JENKINS, Bruce. *Op. cit.*, p. 70; WALKER, Stephen. *Op. cit.* p. xii; FUSI, Lorenzo. “Gordon Matta-Clark: nothing is created, nothing is destroyed, everything is transformed. IN: ____; PIERINI, Marco. *Gordon Matta-Clark*. Milão: Silvana Editoriale, p.46

Fazendo giro breve e trazendo novamente o foco do assunto para o âmbito do meu trabalho, coloco que o procedimento do furo é algo vivo, real. Ele opera, sem dúvida, como respiro, abertura, descompressão de planos, desobstrução de partes fechadas. E, sendo assim, cabe dizer que cada furo provém de um ímpeto de rompimento. Aberto, causa alívio. Mesmo sendo feito um sem número de vezes, ele se mantém vivo, capaz de dar vazão à experiência no tempo presente.

Angela Varela
Loeb
Sem título, 2014
50 x 50 x 15 cm
papel e cola

Sem título, 2014
 109 x 75 x 5cm
 Papel, cola e pigmento

Sem título, 2014
 109 x 75 x 5cm
 Papel, cola e pigmento

Detalhe

*Superfície
esburacada com
linha de fuga,*
2014

150 x 100 x 15cm
Papel, cola, tinta
acrílica e pigmento

Sem título,
2012
150 x 100 x
10 cm
Papel, cola
e pigmento

Sem título,
2012
150 x 100 x
10 cm
Papel, cola,
pigmento e
nanquim

II. Vídeos: fluxo e suspensão

*“A alma sair livre do peito
sempre espera
já desde a tenra infância
tão nobre desejo trazia comigo.”*

Trecho da ópera *Antonio e Cleopatra*
Música: Johann Adolph Hasse (1699-1783)
Texto: Francesco Ricciardi

7

Considerações no meio da noite e Da aurora

Em 2005, recebi uma Bolsa residência destinada a artistas, para passar três meses na cidade de Marnay-sur-Seine, localizada a cem quilômetros de Paris, França⁶¹. Nessa ocasião, iniciei o trabalho em vídeo. *Considerações no meio da noite e Da aurora* foram filmados lá, em Fevereiro de 2005.

Considerações... reproduz em um plano sequência (sem cortes) uma caminhada realizada durante a madrugada de um dia de inverno, numa estrada deserta e escura daquela cidade. O trecho percorrido não apresenta curvas nem desníveis, inicia num determinado ponto da estrada e encerra num outro distante o equivalente a trinta e um minutos de caminhada e filmagem. A definição do início e do final do percurso se deu respectivamente pela proximidade com o local onde eu me hospedava e pelo término do trecho retilíneo da estrada. A via não tem iluminação e no registro o que se vê é sobretudo a escuridão, o breu noturno da madrugada pontuado às vezes por focos luminosos, gerados pela câmera. Em alguns momentos, foi usado o recurso *nightshot* oferecido pela própria filmadora, que consiste no acionamento de um *flash* esverdeado. As cercas que costeam a estrada, as placas que sinalizam a possível presença de animais na pista e a irregularidades do piso, os galhos e os troncos secos das árvores que ladeiam o caminho

⁶¹ Programa de residência para artistas UNESCO-ASCHBERG. Residi na Instituição *camac* - Centre d'Art Marnay Art Centre, entre Janeiro e Março de 2005.

são as figuras apreendidas pela câmera, ainda que sem boa definição. Durante o percurso, simultaneamente à filmagem, foram registrados tanto pela câmera como por um gravador digital de voz sons provenientes de minhas sensações e pensamentos decorrentes da experiência (sobretudo acerca do movimento do corpo numa situação de frio e com pouca visibilidade). Posteriormente, a voz captada pela câmera e a voz captada pelo gravador de audio foram desencontradas e sobrepostas, causando uma espécie de eco dissonante e integrando o som do vídeo. Murmúrio. Balbúcio. Elemento mínimo do som.

Da aurora, por sua vez, com vinte e seis minutos de duração, também foi filmado em um plano sequência e no mesmo trecho retilíneo da estrada que *Considerações...* Esse trabalho surgiu de modo complementar ao anterior, na curiosidade de passar pela experiência da caminhada mas em condições opostas: no clarear do dia, com a mais matinal das luzes. Assim, no alvorecer de um outro dia de inverno, me lancei à estrada. O registro é agora marcado pela luminosidade difusa, atmosfera vaporosa da névoa densa do raiar de um dia gélido. Imagens algo lentas, sem nitidez, com foco precário de uma paisagem esbranquiçada e úmida do frio local. A terra que contorna o caminho está coberta por gelo, improdutivo. As árvores, enegrecidas, sem o verde das copas, ressequidas pelo frio. A câmera oscila, acompanhando o ritmo molhado dos passos sobre uma paisagem branca, mas, sem contornos nítidos. *Da aurora* foi concebido sem áudio, mas, posteriormente, foi introduzida uma música capturada da radio local, com ruídos e interferências sonoras que corroboram com a falta de nitidez das imagens. Sílfide.

*Still do vídeo
Considerações no
meio da noite,
2005
Marnay-sur-Seine,
Aube, França*

Pensar a caminhada como prática artística remete de imediato a *flânerie* baudelairiana do fim do século XIX, à errância surrealista dos anos 1920, às deambulações da *land art* e às derivas urbanas dos situacionistas e de outros artistas nos anos 1960 e 1970. Todos tentando “produzir a vida cotidiana como obra de arte”, ou, banir a ideia desta como objeto apartado da prática diária⁶². Tais experiências podem ser vistas como diferentes versões de uma reação contrária ao estabelecimento das atividades segundo a “ideologia de racionalização do trabalho e de mecanização da sociedade”, características do “processo global de acumulação do capital” moderno.

Os vídeos *Considerações...* e *Da aurora*, embora se utilizem da potência da caminhada artística como meio, não tratam contudo do andar à deriva, a esmo, no labirinto urbano, no sentido de vislumbrar subitamente, em meio ao ramerrão cinzento do cotidiano, a “marabilia”; tampouco visam a recensar fantasmagorias, compreendidas como a última aparição daquilo que está em extinção, pela mundança dos tempos...⁶⁴ Nesses vídeos, a caminhada não acontece no espaço urbanizado que traz como ponto final o Parque (*Buttes-Chaumont*), o Jardim, a Alteridade, o Inconsciente, como em *O Camponês de Paris* de Louis Aragon⁶³. Neles não se vê uma trajetória desprogramada,

⁶²Um apanhando geral sobre a deriva situacionista e as experiências artísticas posteriores a ela pode ser encontrado no estudo de VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas*. Tese (Doutorado - Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura) - FAUUSP. – São Paulo, 2012.

Still do vídeo *Da aurora*, 2005. Marnay-sur-Seine, Aube, França

⁶³ ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. (1926). Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996. 264p.

⁶⁴ Registro aqui meu agradecimento ao Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrinni (FFLCH-USP), quem, na ocasião da Banca de Qualificação deste curso, contribuiu decisivamente para a análise que trago de meus vídeos.

feita de sinuosidades, anticartesiana, já que o trajeto não é curvo, nem desigual e incerto, mas, ao contrário, é balizado pela extensão retilínea da via e está mensurado no espaço e no tempo. Afora isso, não visa a chegar a qualquer fim. O caminho exposto nesses vídeos não é tampouco espiralado ou helicoidal que figurariam a loucura, embriaguez e a paixão, mas, antes, ele é direto, investigativo, escrutinador – mas, em duas situações distintas e complementares. O trajeto não é fugidio e nem é complicado, para que eu, o caminhante, não me perca. Sua experiência se assemelha mais à ideia de platô, isto é, algo que está sempre no meio, nem início nem fim; processo e não meta. Como se fosse uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior.⁶⁵

Igualmente, as experiências que trago nesses vídeos não se assemelham a um *delirium ambulatorium* ao modo de Hélio Oiticica ou de Artur Barrio, nem à imaginação delirante de Artur Bispo do Rosário, por exemplo. Não obstante essas diferenças, é fato que, das experiências modernistas até aqui mencionadas, os vídeos que desenvolvi na França aproveitam a caminhada e o deslocamento do artista na capacidade que eles têm de funcionar como ferramenta para a posse de um território em reconhecimento, como um meio propício ao reconhecimento transgressivo que o artista faz de si e da realidade, colocando em jogo outros aspectos da cognição que não apenas o intelecto, mas sua posição espacial no universo etc. Entendo então a caminhada de *Considerações...* e de *Da aurora* como um processo de busca por uma imagem no momento de sua própria constituição, ainda não corroída pela exposição massificada. O ato de descer ao negrume da noite e o de buscar a mais inaugural das impressões matinais operam como índice de uma procura por um olhar que alcança além da onipresença dos esteriótipos – que nada escondem e tudo nivelam. Propõem um recuo às origens da visão. Haveria nesses trabalhos a inflexão a uma espécie de ponto neutro do olhar, possível na aparição de uma paisagem inerte, de modo que as cenas desbotadas, dominadas pelo branco da névoa ou

⁶⁵ A noção de platô, tal como aqui apresentada, está desenvolvida por DELEUZE, Gilles; GUATTARI, FÉLIX. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 44.

escurecidas pelo negro celeste, trariam à tona a questão do signo desterritorializado, sem significante. As placas e os fragmentos de cerca visíveis nesses registros operariam como ícones espectrais de uma imagem que não se consolida, não se afirma. São alternadamente claras e indistintas, como reflexos num espelho d'água ou como uma textura da memória. Desse mesmo modo, a voz presente no áudio do vídeo noturno é antes rumor da língua do que comunicação codificada. O plano sequência de imagens imprecisas apenas entrevistas marcam o *continuum* de uma apreensão tépida.

Considerações... recua à noite e *Da aurora* ao esvanecimento luminoso como experiências que pretendem se situar alhures do firmamento das imagens, já que as trevas ou a indissociação operam como uma antiimagem. Nesses registros, a questão seria verificar se é possível se desfazer dos clichês e reativar o poder de resistência da imagem. Numa noite de inverno, estaria eu, no âmbito da investigação de detetive, de pesquisa arqueológica e escuta analítica, com passo apressado e voz arfante, perseguindo uma imagem não saturada pela exposição exagerada, *doxa*, senso comum. Procurando a possibilidade de uma imagem de resistência às figuras lisas, superficiais, sem recuo, sem enigma, sem mistério, sem face oculta, sem outro lado, sem pregas, sem dobras, sem cimo, sem avesso.

O vídeo, por sua vez, é visto como um meio técnico capaz de dar conta dessa busca de reestabelecimento do enigma da imagem. Cumprindo o registro do grão da luz, de formas volatilizadas em manchas coloridas, ou, em pólenes de luz, numa espécie de desfacelamento da precisão do foco e da apreensão convencionada. A tomada em plano sequência, no meu entendimento, reforça as qualidades “intacta” e imersiva da experiência. Manter o registro sem corte, sem montagem, sem edição, no corpo de meu pensamento, é o método coerente com essas caminhadas que pretendem produzir igualmente uma imagem não mediada.

Édipo está?

O vídeo *Édipo está?* foi concebido durante a leitura de *Anti-Édipo* de Gilles Deleuze e Félix Guattari⁶⁶, a que deve o seu título. A leitura se deu ao longo dos quatro primeiros meses de 2013 e a filmagem em Novembro deste ano. Não é objetivo do presente estudo, contudo, abordar a complexidade do pensamento dos autores presente nesse livro, senão, indicar o que, em relação com tal pensamento, animou a realização do trabalho. O registro tem a duração de onze minutos e cinco segundos e foi feito, assim como os anteriores, em um plano sequência. Desta vez, no interior de uma loja, um estabelecimento comercial, localizado no bairro do Brás na cidade de São Paulo. O local tem por finalidade a venda de artigos de tecelagem e armarinho, refugos, oriundos da indústria: sobras de tecidos os mais variados possíveis, pedaços de roupas, retalhos de renda, de plumas, de plástico... A compra para abastecimento do local é feita por peso, em toneladas, e o proprietário nunca sabe exatamente o que virá dentro dos containers que adquire e que suprirão o seu negócio. A venda ao consumidor final também é calculada por peso, pesam-se os retalhos, os elásticos, as pelúcias. A variedade é tão grande que não haveria como catalogar ou mesmo registrar cada item que abastece a loja. A continuidade de fornecimento de um determinado produto, por outro lado, seria um enorme problema acaso fosse intencionada pelo vendedor. O que nessa realidade, principalmente, chama a atenção e que me levou a filmá-la é a forma com que os produtos são expostos: todos estão misturados, sobrepostos, enroscados, sendo a maior parte deles no chão. Não há como distinguir um produto do outro, nem como saber precisamente o que é um e outro, eles se emendam, sem distinção de início, meio e fim. Se, por acaso, se elege um tecido cor de laranja, ao pegá-lo, ele traz preso a si um outro de cor, textura e material diferentes – o qual, por sua vez, pode trazer ainda um terceiro enroscado... Tudo isso remete a um fluxo, um grande fluxo informe de coisas ligadas entre si sem delimitação... uma continuidade. Os panos se dispõem como jorrados, um empuxo, e a imagem se aproxima a de um *Quadro* de Nuno Ramos. O que se vê no interior dessa loja se opõe a qualquer forma preconcebida ou mesmo esperada de um estabelecimento comercial, por mais simples que esse possa ser.

⁶⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. (1972/1973). Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010. 560 p.

O ambiente é mesmo anticomercial, “anarcomercial”, e “nãoocomercial”.

Durante a leitura do referido livro, tomei a ideia de Édipo como o arquétipo de uma forma, ou, mais ainda, de um significado fechado, pronto, resolvido. É assim, para se dizer o mínimo, que a noção de Édipo opera na teoria psicanalítica freudiana e, a partir desse entendimento, é desconstruída no *Anti-Édipo*. Na teoria freudiana, *grossomodo*, Édipo funciona como um ideal, um idealismo que substitui a natureza própria do inconsciente, produtora de desejo, pela natureza da representação, por meio do mecanismo de transferência. Nessa teoria, todo funcionamento humano, por sublimação ou projeção, se encaixa no triângulo proveniente de uma interpretação do mito trágico de Édipo: papai, mamãe e eu. Segundo ela, o desejo passa por aí, dinamizado pela ideia de falta, e o inconsciente se torna um grande palco de representação do teatro grego, nesses termos. O inconsciente não produziria desejo de modo aberto, arejado, descontrolado, maquínico, com diferentes intensidades em relação às coisas em si mesmas, mas apenas se exprimiria por intermédio do mito, do sonho, da tragédia, cujos personagens centrais e possíveis já são conhecidos. Enclausuramento.

Angela
Varela
Loeb. *Still*
do vídeo
Édipo
está?,
2013

Imbuída na leitura de *Anti-Édipo*, e com total liberdade, vi no estabelecimento do Brás um “contrafuncionamento” do inconsciente segundo a teoria freudiana, já que as imagens servem à exposição de referenciais alheios à projeção de uma individualidade, à falta e à representação de papéis (substitutos de fatores de uma outra natureza). Elas mostram mesmo apenas intensidades (presentes nas cores, texturas e volumes), indicando

uma configuração possível do inconsciente, desestruturada de antemão, antifreudiana, antiedipiana, mais afeita às ideias de *Anti-édipo*. A cena da loja fala de uma não estrutura, algo de fluído amorfo, inengendrado e “inconsumível”, um enorme *corpus* não diferenciado, como aquilo que, de acordo com o livro, subjaz a vida e contamina o inconsciente. Tais aspectos fazem um contraponto marcante à qualquer demarcação de objeto ou de papéis, como quer a trípede organização freudiana do inconsciente. Lá, no Brás, tudo se mistura... Ver tal situação materializada num terreno que não é artístico mas comercial não é inédito, embora incomum. Decidi então, naquele momento da pesquisa, me utilizar dessa realidade no tateamento que faço das questões que interessam ao meu trabalho, e me apropriei com os argumentos expostos acima da situação.

A tomada em um plano sequência, novamente, me é útil pois condiz com a ideia de não interrupção, fluxo, platô, abertura sem extremidade ou sem ponto de culminância. Além disso, como recurso técnico, no meu entendimento, conforme já dito anteriormente, o plano sequência reforça a busca por uma imagem não mediada, não editada... Há em *Édipo está?*, como nos vídeos das caminhadas, a falta de foco. Nesse caso, ela corrobora à dificuldade de dissociação entre os objetos, à falta de distinção – ideias que animam esse vídeo. As imagens do interior da loja, assim como as vistas em *Considerações...* e *Da aurora*, querem operar como um inverso da imagem, o avesso da figura.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

8

No trabalho de atelier, nem sempre os aspectos implicados no fazer estão claros de antemão. Nem tudo que a obra abarca aparece em primeiro plano e algo que pode vir a ser decisivo se mostra, antes disso, mascarado por outros interesses. As intensidades dependem dos momentos. Mas, é possível que tudo esteja sempre lá, com maior ou menor ênfase.

Colocar em análise a própria obra, como parte de seu desenvolvimento, não se dá igualmente de modo direto, claro... Nem todos os seus aspectos são elucidados. Há que se eleger o principal. Nesse contexto, abordar o trabalho de outros artistas se mostra produtivo, pois, por meio dele, falo de mim de modo mais aberto. Serve como um exercício. Às vezes, abordar aspectos da obra de terceiros contribui na afirmação ou negação de elementos já conhecidos do meu próprio trabalho, outras, na elucidação de algo ainda ignorado. Os critérios de escolha dos artistas que servem como interlocutores são abertos, múltiplos e variam de uma para outra eleição. Escolhidos os artistas que integram esse texto, feitos os estudos aqui apresentados, me é difícil assegurar se a eleição foi determinada pela “sintonia” entre noções conceituais presentes previamente em meu pensamento, as quais encontraram correspondência na obra deles; ou se foram as obras desses artistas que possibilitaram a elucidação de tais noções em meu pensamento. De todo modo, arrisco dizer que o estudo não incidiu especificamente sobre a obra de Fontana (ou de Lichtenstein ou de Gordon Matta-Clark) como um todo, senão sobre aquilo que, na interface com as preocupações presentes no meu processo, ela apresenta. Nem por isso afirmo o contrário, isto é, que o estudo esteve restrito às questões do meu próprio trabalho, mas, atento e aberto para a especificidade da obra desses artistas – muita vez, sendo surpreendido pela amplitude dela. A pesquisa – senão o seu resultado, o seu percurso – é marcada então por algo mais que as “aberturas”: é pela mistura, pela tentativa de encontrar comuns. Mistura de papéis, de falas, de elementos, de questões...

Por fim, cabe dizer que o que distingue um do outro, o outro de mim, nem sempre foi perseguido. Foi, sim, procurado algo que, igualando, mantivesse o diálogo e o caminho abertos.

Sem título, 2012
120 x 80 x 3cm
Papel, cola e
carvão

Detalhe

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Geral

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. Tradução de Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. (1926). Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996. 264p.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de arte* (1988). Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____. “A escultura de Picasso”. IN: _____. *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. pp. 548-559.

BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 444p.

BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos artificiais: o haxixe, o ópio e o vinho*. Porto Alegre: L&PM, 2011. 208p.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle* (1967). Paris: Éditions Gallimard, 1992. 212p.

DELEUZE, Gilles; Guattari, Felix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Trad. Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010. 560p.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. vol. 1*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995. 128p.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. vol. 2*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995. 128p.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. vol. 3*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996. 144p.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. vol. 4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997. 200p.

_____. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010 (3a. edição). 1992. 272p.

FLORIÊNSKI, Pável. *A perspectiva inversa*. Trad. Neide Jallageas e Anastasia Bytsenko. São Paulo: Editora 34, 2012. (1a. edição 1919). 144p.

GREENBERG, Clement. “Vanguarda e Kitsch”. In: _____. *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Editora Ática, 1996. pp. 22-39.

MAMMÌ, Lorenzo. “À Margem”. Revista *ARS*. São Paulo: Programa de pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. v. 2, n 3, 2004. pp. 81-101.

MARTINS, Luiz Renato. “Colagem: investigações em torno de uma técnica moderna”. Revista *ARS*. São Paulo: Programa de pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. v.5, n.10, 2010. pp. 50-61.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010. 307p.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 168p. 82 il.

Traces: Ana Mendieta. Ed. Stephanie Rosenthal. Londres: Hyward Publishing, 2013. 240p.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas Derivas*. São Paulo, 2012. 244p. : il. Tese (Doutorado – Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura) – FAUUSP.

WOOD, Paul [et. alii]. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. 276p.

Sobre Gordon Matta-Clark

112 Greene Street: the early years (1970-1974). Louise Sørensen (ed.). Nova York e Novo México: David Zwirner e Radius Book, 2012.

FUSI, Lorenzo. “Gordon Matta-Clark: nothing is created, nothing is destroyed, everything is transformed”. IN: ____; PIERINI, Marco. *Gordon Matta-Clark*. Milão: Silvana Editoriale, 2008. pp.45-78.

____; PIERINI, Marco. *Gordon Matta-Clark*. Milão: Silvana Editoriale. 2008. 240p.

Gordon Matta-Clark: works and collected writings. Org.: Gloria Moure. Barcelona: Ediciones Polígrafa. 432p.

LEE, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Matta-Clark*. Cambridge e Londres: The MIT Press, 2001. 280p.

MATTA-CLARK, Gordon. *Art Cards – Fichas de Arte*. Nova York: Sangría Publishers, 2014. 398p.

_____. “Gordon Matta-Clark’s building dissections – an interview by Donald Wall (1976)”. IN: *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*. Org.: Gloria Moure. Barcelona: Ediciones Polígrafa. pp. 53-69.

_____. “Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building. An interview by Liza Bear (1974)”. IN: *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*. Org.: Gloria Moure. Barcelona: Ediciones Polígrafa. pp. 165-177.

_____. “Gordon Matta-Clark: Dilemmas. A radio interview by Liza Bear, march 1976”. IN: *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*. Org.: Gloria Moure. Barcelona: Ediciones Polígrafa, pp. 261-269.

_____. “In regard to the many condemned buildings (from notebooks 1261, ca. 1970)”. IN: *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*. Org.: Gloria Moure. Barcelona: Ediciones Polígrafa. p. 73.

_____. “Interview with Gordon Matta-Clark, Antwerp, Septiembre, 1977.” IN: *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*. Org.: Gloria Moure. Barcelona: Ediciones Polígrafa. pp. 249-257.

_____. “Work with abandoned structure (ca. 1975)”. IN: *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*. Org.: Gloria Moure. Barcelona: Ediciones Polígrafa. pp.141-142.

JENKINS, Bruce. *Gordon Matta-Clark: Conical Intersect*. Londres: Afterall Books, 2011. 102p.

WALKER, Stephen. *Gordon Matta-Clark: art, architecture and the attack on modernism*. Londres: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2009. 206p.

WISNIK, Guilherme. “O ‘informe’ a partir de Matta-Clark e Rem Koolhaas”. *Revista Concinnitas*. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da UERJ, no. 9, ano 7, vol. 1, julho de 2006. pp. 33-39.

_____. “Arquitetura Arruinada”. *Revista Novos estudos*. São Paulo: CEBRAP no.87 Julho, 2010. pp. 193-197.

Sobre Lucio Fontana

BOIS, Yve-Alain. “Fontana scatologue” (1989). *Critique*, v.45, n.502, Paris: Les Éditions de Minuit. pp. 154-168. Reproduzido em: *Lucio Fontana: retrospective*. Paris: Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, Paris Musées, 2014. Catálogo de exposição homônima. pp. 290-293

FONTANA, Lucio. *Écrits de Lucio Fontana: manifestes, textes, entretiens*. Tradução, apresentação e prefácio de Valérie Da Costa. Dijon: Les presses du réel, 2013. 408 p.

GOTTSCHALLER, Pia. *Lucio Fontana: the artist’s materials*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2012. 144 p.

HESS, Barbara. *Lucio Fontana: 1899-1968 a new fact in sculpture*. Colônia: Taschen, 2006.

Lucio Fontana. Paris: Beaux Arts/TTM Éditions, 2014.

Lucio Fontana: retrospective. Paris: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paris Musées, 2014. Catálogo de exposição homônima. 304 p.

WHITE, Anthony. *Lucio Fontana: between utopia and kitsch*. Londres: The MIT Press, 2011. (An OCTOBER Books). 324 p.

WHITFIELD, Sarah. *Lucio Fontana*. Los Angeles e Londres: University of California Press e Hayward Gallery, 1999. Catálogo de Exposição.

Sobre Niki de Saint Phalle

Introspection and reflections 35’. Filme produzido por André Blas, 2003. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=tKOJ-tQFcZQ . Acesso em 06/01/2013.

Niki de Saint Phalle: esculturas. Catálogo de exposição. Curadoria: Jean Gabriel Mitterand; textos: Pontus Hulten e Magali Arreola. São Paulo: Edição Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1997.

Sobre Nuno Ramos

MAMMÌ, Lorenzo. “Corpo, alegoria” (28/11/2011). Disponível em: www.nunoramos.com.br Acesso realizado em 04/05/2014.

____. “O limite da matéria”, Revista *Bravo!*, ano 3, n. 30 (março 2000).

____; NAVES, Rodrigo; TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. São Paulo, Ática, 1997
RAMOS, Nuno. “Transformar a desmesura em liberdade”. Entrevista de Nuno Ramos a Rodrigo Naves. 28/11/2011. Disponível em: www.nunoramos.com.br Acesso realizado em 06/05/2014.

TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2010.

Sobre Roy Lichtenstein

ALLOWAY, Lawrence. *Roy Lichtenstein*. Nova York: Abbeville Press, 1983. (col. Abbeville Modern Masters). 127 p.

COOPER, Harry. “On the dot”. IN: *Roy Lichtenstein: a retrospective*. Org. James Rondeau e Sheena Wagstaff. Londres: Tate Publishing e The Art Institute of Chicago, 2012. pp. 26-35. Catálogo de exposição.

LICHTENSTEIN, Roy. *Ce que je crée, c’est de la forme: Entretien, 1963-1997*. Paris: Édition du Centre Pompidou, 2013. 144 p.

____. “[J’aimerais penser que mon oeuvre est entièrement reliée à la tradition de l’art]. Entretien de Barbara Rose (extraits), vers, 1972”. IN: _____. *Ce que je crée, c’est de la forme: Entretien, 1963-1997*. Paris: Édition du Centre Pompidou, 2013. pp. 81-91.

____. “[La sensibilité que j’essaie d’apporter est une apparente antisensibilité, c’est en réalité une nouvelle sensibilité]. Entretien D’Alan Solomon, 1966”. IN: _____. *Ce que je crée, c’est de la forme: Entretien, 1963-1997*. Paris: Édition du Centre Pompidou, 2013. pp. 47- 59.

____. “[L’espèce d’archétype la plus dure qui soi]. Entretien de David Sylvester, 1966”. IN: _____. *Ce que je crée, c’est de la forme: Entretien, 1963-1997*. Paris: Édition du Centre Pompidou, 2013. pp. 29-46.

____. “Oldenburg, Lichtenstein, Warhol: conversation. Entretien de Bruce Gaser, 1964”. IN: _____. *Ce que je crée, c’est de la forme: Entretien, 1963-1997*. Paris: Édition du Centre Pompidou, 2013. p. 11-28.

____. “Qu’est-ce que le pop art? Entretien de Gene R. Swenson, (1963)”. IN: _____. *Ce que je crée, c’est de la forme: Entretien, 1963-1997*. Paris: Édition du Centre Pompidou, 2013. pp. 5-10.

Roy Lichtenstein: a retrospective. Org. James Rondeau e Sheena Wagstaff. Londres: Tate Publishing e The Art Institute of Chicago, 2012. Catálogo de exposição. 368 p.

Sem título, 2014
120 x 80 x 5cm
Papel, nanquim, pastel
seco e cola

Tempo, 2008
Fotografia