UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PROGRAMA INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

ARTHUR CALHEIROS AMADOR

MOBILIZAÇÕES NA CRIAÇÃO ESCULTÓRICA E AS SUAS INFLUÊNCIAS
HISTÓRICAS

SÃO PAULO

2019

Arthur Calheiros Amador

Mobilizações na criação escultórica e as suas influências históricas

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades
em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica de Arte

Orientação: Prof. Dra. Eliane Dias de Castro

São Paulo
2019

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTES
TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA
FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Amador, Arthur Calheiros.

Mobilizações na criação escultórica e as suas influências históricas / Arthur
Calheiros Amador ; orientadora Eliane Dias de Castro. -- São Paulo, 2019.

113 f. : il.

Tese (Doutorado -- Programa de Pós-Graduação Interunidades em
Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2019.

1. Escultura 2. Artes Plásticas (Materiais). 3. Cartografia. 4. Criação
Artística. 5. Skulptur Projekte Münster. I. Castro, Eliane Dias de. II. Título.

CDD 731.2

AMADOR, A. C. **Mobilizações na criação escultórica e as suas influências históricas**. 2019. 113 p. Tese (Doutorado em Artes) - Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Para Robin

Agradecimentos

Para começar quero agradecer imensamente a minha orientadora, Eliane Dias de Castro, pois se estou terminando este trabalho é muito mais por conta de seu apoio.

Agradeço também a minha parceira de muitas aventuras, Natália Machado Crespo, por todo apoio, paciência e incentivo, tendo atravessado diversas fases comigo. Na verdade não sei muito como lhe agradecer pois independente do que eu vier a escrever aqui será muito pouco diante de tudo.

A minha família, sem esquecer de ninguém, meu pai, minha mãe, minha irmã, meu cunhado e minha sobrinha bagunceira que me faz rir bastante, seja quando eu estou fazendo perguntas que ela não entende e fica tentando processar o que eu falei, ou quando faz manha sorrindo só para eu correr atrás dela. Obrigado por sempre estarem por perto quando eu precisasse.

Não posso deixar de fora a família da Natália: Zé, Eliz, Ícaro, Adso e também a Kárlen, ir para o Sul foi sempre um momento de deixar tudo mais leve e de ser extremamente bem recebido (menos quando tive de remar um barco pesado porque o motor não funcionou, vou rir eternamente disso).

Nara, nossa troca de cartas foi e ainda é essencial, toda a nossa conversa fez grande diferença, elas me inspiram a criar. Obrigado pelas comidinhas também e pela compreensão do Henrique!

Edeli, foi fundamental poder conversar um pouco com você agora nesse final da tese, eu não sou de falar muito, mas ajudou bastante.

Barbara, Breno e agora também a Diana, sempre próximos e com ótimas conversas. Melhor casal para passar um tempo juntos comendo palha italiana.

Rafa e Fê, meu braço ainda dói de quebrar a parede da varanda, mas isso rendeu ótimos churrascos, risadas e conhecer novos amigos. Estar com vocês sempre ajudou a desviar a atenção dos estudos e fazer mil tarefas.

Carla, encontrar você no meio desse processo foi um achado. Quem mais iria fazer massagem em mim e ainda trazer bolo para uma ótima conversa? Stephanie vai ficar brava, mas é você quem tem um pedaço de participação especial nesse doutorado.

Nino, tão longe e tão perto... um dia quero ser gente grande igual a você e continuar essa pessoa incrível que ajuda sem nem mesmo saber.

Edna e Katia, obrigado por não desistirem de mim e entenderem que todas as minhas recusas para trabalho foram justificadas por esta tese.

Meu gato não sabe ler, mas também não precisa pois a nossa conexão vai muito além dessas comunicações arcaicas, ele sabe o quanto me ajudou a continuar esse trabalho e dar novas ideias.

Não farei menção especial a ninguém, será a todos como grupo, ao Coletivo Preguiça, um dos meus refúgios criativos que posso ir e recarregar todas as minhas energias.

A todos da UEINZZ principalmente pela paciência com as minhas ausências para poder realizar essa pesquisa.

Eu não tenho palavras para agradecer e descrever todo o carinho recebido de uma família que ainda não me conhecia pessoalmente e mesmo assim me recebeu como se fosse um filho ou alguém muito próximo e querido. Lurdinha e Orlando foram como pais para mim nesse período em Portugal e nunca conseguirei retribuir tanto carinho. Da mesma forma quanto aos primos João, Susana, Pedro e os dois pequenos, Antonio e Francisco.

Helder, você foi um verdadeiro amigo, um parceiro para se contar a qualquer instante e mesmo se eu fizesse seu café todo dia ainda estaria em dívida por toda ajuda e companheirismo durante esses seis meses, isso sem falar nos mimos da sua mãe por quem tenho tanto carinho.

Muito obrigado Gabriela e Miguel por todo conhecimento compartilhado e a possibilidade de estar junto ao MADEP nesse período. Trabalhar junto dos estudantes tras novos ares para a pesquisa e devo agradecer a todos eles também por terem se aberto para as nossas tutorias.

Ana, Gisela e Gustavo, foi ótimo poder ficar ainda mais próximo de vocês com a criação desse projeto para Tondela, ele ficou ótimo e devemos continuar a criar para outras oportunidades.

Fica até difícil agradecer a todos os envolvidos dos quais eu fiquei próximo no Skulptur Projekte Münster, ter tido a oportunidade de ir até lá e estar dentro desta enorme exposição foi um privilégio. Desde a equipe de produção com a Julia, Jan, Sophia, Clara, Lena e Imke, a comunicação principalmente com a Jana e a Judith, até a curadoria com a Britta, Mariane e Kasper Koonig, serei eternamente agradecido.

Agradeço também aos docentes Angela, Thaís, Cila, Valdson, Sica e Tozzi, com quem pude compartilhar sobre as nossas aulas e pude aprender muito sobre essa dinâmica de sala de aula, sem esquecer da direção e todos os outros funcionários administrativos que mantêm o funcionamento da ETEC Albert Einstein e ETEC Maria Augusta, tendo me recebido tão bem enquanto eu estava lá. Claro que todos os alunos estão incluídos, sem eles meu aprendizado não seria completo.

Deixo um agradecimento especial também ao Fajardo, este que me recebeu de braços abertos no seu ateliê e conseguiu me mostrar alguns bons caminhos para dar continuidade com a minha tese.

Agradeço a CAPES por ter financiado a parte dos estudos realizados em Portugal.

“Por algum tempo ficou olhando o papel estupidamente. A teletela agora tocava estridente música militar. O curioso era que ele parecia não só ter perdido o poder de se exprimir como esquecido o que tinha em mente. Havia semanas que se preparava para aquele momento, e nunca lhe passara pela cabeça a ideia de precisar de mais que coragem. Escrever seria fácil. Tudo que tinha a fazer era transferir para o papel o intermimo e inquieto monólogo que se desenrolava na sua mente, fazia anos. Naquele momento, todavia, até o monólogo secara.” (ORWELL, 1980, p.6)

RESUMO

AMADOR, Arthur Calheiros. **Mobilizações na criação escultórica e as suas influências históricas**. 2019. 113 p. Tese (Doutorado em Artes) - Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Esta tese apresenta o levantamento histórico de algumas mudanças ocorridas na linguagem escultórica durante o transcorrer do século XX e neste início do século XXI, mostrando como essas transformações são importantes para se fazer e compreender a escultura. Para colaborar com este levantamento histórico foi parte fundamental do trabalho realizar uma pesquisa in loco na exposição Skulptur Projekte Münster em 2017 na Alemanha, assim como estagiar na Universidade do Porto, Portugal, no Programa de Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público, experiências que colocaram em operação o entendimento de como as referências históricas influenciam o conhecimento sobre o que é a escultura contemporânea e também como estas ressoam nas práticas artísticas. Entrar em contato com esse conteúdo histórico, outros artistas e pensadores e implicado com o método cartográfico, o ato de pesquisar mobilizou também a criação artística e a pesquisa minuciosa de imagens, ativando outros campos de trabalho para além dos estudos teóricos. O fazer escultórico emergiu como parte fundamental desta pesquisa e o caminho percorrido refere-se principalmente à busca para adensar o entendimento desta linguagem. Deste modo, numa outra etapa do processo de pesquisa, a partir da observação e análise de uma série de esculturas realizadas por este artista pesquisador, foi possível compreender outras possibilidades na produção escultórica/artística para além do que vinha sendo buscado com sua proposição inicial, com desdobramentos e apresentação de uma exposição na Universidade do Porto. São os processos durante o fazer da obra de arte e as suas deambulações o que mais enriquecem a obra depois de finalizada. Estar aberto a esses acidentes de percurso permite a realização de novos projetos. Deste modo, criação, estudos históricos e conceituais, acompanhamento de artistas e do próprio processo de criação operaram uma contribuição original na integração de conhecimentos e instauraram novos domínios nos estudos escultóricos e na produção artística.

Palavras-chave: Escultura. Artes Plásticas (Materiais). Cartografia. Criação Artística. Skulptur Projekte Münster.

ABSTRACT

AMADOR, Arthur Calheiros. **Mobilizations in the sculptural creation and its historical influences**. 2019. 113 p. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This thesis presents a historical review from changes occurred in the sculpture language throughout the 20th century and the beginning of the 21st, exploring the importance of these transformations to produce and understand sculpture. For this purpose, it was fundamental to conduct an on-site research in the Skulptur Projekte Münster exposition in 2017 in Germany, as an internship at the Universidade do Porto, Portugal, at the Programa de Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público, experiences that put in practice the understanding of what is contemporary sculpture and how it reverberates in the artistic practices. Getting in touch with this historical content, several artists and thinkers, and employing the cartographic method, the act of research also mobilized the artistic creation and images searched, activating different fields of work beyond the theoretical studies. The act of sculpture emerged as a fundamental part of this study; hence, another step was to observe and analyze a series of sculptures created by the author (researcher/artist) of this thesis, making possible to comprehend different possibilities in the sculptural/artistic production by exposing his artwork at Universidade do Porto. Making the artwork and wandering about the process are the keys to enrich the artistic creation after finished. Being open to incidents during the making allows ideas for new projects. Therefore, historical and conceptual studies and the process of creation contribute in the integration of knowledge, leading to new fields of study in sculpture and artistic production.

Keywords: Sculpture. Fine Arts (Materials). Cartography. Artistic creation. Skulptur Projekte Münster.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Untitled, 2016. Angelo Venosa. Galeria Nara Roesler, São Paulo, Brasil. FDM, 60 x 60 x 72 cm	21
Figura 2 - Anish Kapoor Studio, 2016. Londres, Reino Unido. 3100 m2. Fotografado por: Jim Stephenson	22
Figura 3 - Takashi Murakami Studio, Kaikai Kiki Company Ltd. - studio view.....	23
Figura 4 - Andy Warhol Studio, The Factory. Nova Iorque, Estados Unidos da América	24
Figura 5 - Corner Counter-Relief, 1914. Vladimir Tatlin. Placa de metal, cobre, madeira e acessórios de metal, 71 x 118 cm	26
Figura 6 - The Endless Column, 1937. Constantin Brancusi. Târgu Jiu, Romênia. Pilha de 16 módulos romboidais de ferro fundido enfiados em uma coluna de aço, 29,3 m de altura. Fotografia: Studio Dubuisson.....	27
Figura 7 - Fountain, 1917 - réplica 1964. Marcel Duchamp. Museu Tate Modern, Londres, Reino Unido. Porcelana, 36 x 48 x 61 cm	28
Figura 8 - Sagrestano, 1883. Medardo Rosso. Museu Medardo Rosso, Itália. Gesso patinado	30
Figura 9 - Balzac monumental, 1889. Auguste Rodin. Museu Rodin, Paris, França. Bronze, 270 x 120,5 x 128 cm	31
Figura 10 - Seated Figure, Right Hand on Ground, 1908. Henri Matisse. MoMA, Nova Iorque, Estados Unidos da América. Bronze, 19 x 13,7 x 11,3 cm.....	32
Figura 11 - Running Fence, 1976. Christo e Jeanne-Claude. Sonoma e condado de Marin, Califórnia, Estados Unidos da América, 1972-76. 5,5 m x 39,4 km. Fotografado por: Wolfgang Volz	34
Figura 12 - Diana Caçadora, 1929/30. Victor Brecheret. Theatro Municipal de São Paulo, Brasil	36

Figura 13 - Sem título, década de 90. Amílcar de Castro. Sesc Ipiranga, São Paulo, Brasil. Aço, 2,5 cm de espessura e 1,3 m de diâmetro. Fotografia: Danny Abensur ...	37
Figura 14 - Grand Nucleus, 1966. Hélio Oiticica. Coleção de César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro, Brasil.....	38
Figura 15 - Divisor, 1968. Lygia Pape. Itaú Cultural, São Paulo, Brasil. Pano, 2000 x 2000 cm	39
Figura 16 - Objetos sensoriais, 1966-68. Lygia Clark	40
Figura 17 - Tiradentes: Totem - Monumento ao Preso Político, 1970. Cildo Meireles. Minas Gerais, Brasil. Estaca sobre um quadrilátero marcado por um pano branco, com termômetro clínico no topo e galinhas vivas amarradas sobre as quais se ateou fogo	40
Figura 18 - Grande Budha - Floresta, 1985-2000. Nelson Felix. 10° 07' 49" S e 69° 11' 11" W (floresta Amazônica - Acre, Brasil). Garras de latão e árvores	42
Figura 19 - Restless, 2005. Richard Deacon. Cinzas no vapor e aço inoxidável, 158 x 374 x 257 cm	47
Figura 20 - House, 1993. Rachel Whiteread. Casa na 193 Grove Road, London E3. Fotografado por: Sue Omerod	48
Figura 21 - Line of Thought, 2002. Tony Cragg. Bronze, 120 x 60 x 56 cm	49
Figura 22 - The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1991. Damien Hirst. Vidro, aço pintado, silicone, monofilamentos, tubarão e solução de formol, 2170 x 5420 x 1800 mm. Forografado por: Prudence Cuming Associates	50
Figura 23 - Born, 2002. Kiki Smith. Bronze, 99,1 x 256,5 x 61cm. Fotografado por: Ellen Page Wilson	51
Figura 24 - A Girl, 2006. Ron Mueck. Resina de poliéster, fibra de vidro, silicone, cabelo sintético, tinta plástica. Fotografado por: Antonia Reeve	52

Figura 25 - Forever, 2006. Ai Weiwei. 42 bicicletas, 275 x 450cm.....	53
Figura 26 - Elegy, 2014. Cai Guo-Qiang. Capítulo um de Elegy: Evento de Explosão para a abertura de Cai Guo-Qiang: A Nona Onda, realizada à beira-rio da Usina de Energia de Artes, 5:00 p.m., aproximadamente 8 minutos. Fotografado por: Zhang Feiyu	54
Figura 27 - Leviathan, 2011. Anish Kapoor. PVC, 33,6 x 99,89 x 72,23 m	55
Figura 28 - On Ton Prop (House of cards), 1969. Richard Serra. Museu de Arte, Escola de Design de Rhode Island, Estados Unidos da América. Antimônio de chumbo, quatro pratos, cada prato 122 x 122 x 2,5 cm. Fotografado por: Peter Moore/artnet.com	57
Figura 29 - Shift, 1970. Richard Serra. King City, Canadá. Concreto, 20 cm de espessura x 1,5 m de altura, em zig-zag numa área de 4.03 hectares (40300 m ²)	58
Figura 30 - Verblist, 1967-68. Richard Serra. MoMA, Nova Iorque, Estados Unidos da América. Lápis em duas folhas de papel, 25,4 x 21,6 cm (cada)	59
Figura 31 - One and Three Chairs, 1965. Joseph Kosuth. MoMA, Nova Iorque, Estados Unidos da América. Cadeira: 82 x 37,8 x 53 cm, painel fotográfico: 91,5 x 61,1 cm, painel textual: 61 x 76,2 cm	61
Figura 32 - Cubos, 2018. Arthur Amador. Acervo pessoal do artista. Resina, fio de cabelo, 7 x 5 x 5 cm. Fotografado por: Arthur Amador	64
Figura 33 - After A Life Ahead, 2017. Pierre Huyghe. Skulptur Projekte 2017, Münster, Alemanha. Antigo ringue de patinação. Concreto, jogo lógico, amoníaco, areia, argila, água freática, bactéria, alga, abelha, aquário, vidro comutável preto, Conus têxtil, GloFish, incubadora, células de câncer humano, algoritmo genético, realidade aumentada, estrutura automatizada de teto, chuva. Fotografado por: Ola Rindal	67
Figura 34 - David, 1501-04. Michelangelo Buonarroti. Academia de Belas Artes, Florença, Itália. Mármore, 5,17 x 1,99 m	72
Figura 35 - Atlante, 1530-34. Michelangelo Buonarroti. Academia de Belas Artes, Florença, Itália. Mármore, 2,77 m de altura	73

Figura 36 - Sketch for a Fountain, 2017. Nicole Eisenman. Skulptur Projekte 2017, Münster, Alemanha. Conjunto de esculturas, fonte. Bronze, gesso, base de pedra, 57 m (base), 70 × 165 × 280 cm (bronze reclinando), 260 × 80 × 120 cm (bronze em pé), 100 × 120 × 100 cm (gesso sentado), 50 × 120 × 320 cm (gesso reclinando), 150 x 110 × 240 cm (figura de gesso reclinando com água). Fotografado por: Henning Rogge	74
Figura 37 - Tilted Arc, 1981. Richard Serra. Aço Corten, 365,7 x 3657,6 x 30,45 cm. Fotografado por: Susan Swider	75
Figura 38 - Das über Pflanzen ist eins mit ihnen, 1997. Lois Weinberger. Estação Kultur Bahnhof, track 1, Kassel, Alemanha. Trilho de trem, plantio de plantas indígenas e neofitas, 100 m de comprimento	77
Figura 39 - Montagem comparativa de formas de cabelo no cubo. Acervo pessoal do artista. Fotografado por: Arthur Amador	81
Figura 40 - Cubo próximo ao desejado. Acervo pessoal do artista. Fotografado por: Arthur Amador	87
Figura 41 - Brincadeiras com a resina. Acervo pessoal do artista. Fotografado por: Arthur Amador	88
Figura 42 - Detalhe do papel com nome. Acervo pessoal do artista. Fotografado por: Arthur Amador	90
Figura 43 - Fragmentos de um fracasso, 2018/2019 (vista completa). Arthur Amador. Acervo pessoal do artista. Resina, cabelo, papel, tinta e prateleira de madeira, 255 x 8,5 x 15 cm. Fotografado por: Arthur Amador	90
Figura 44 - Fragmentos de um fracasso, 2018/2019 (vista em diagonal). Arthur Amador. Acervo pessoal do artista. Resina, cabelo, papel, tinta e prateleira de madeira, 255 x 8,5 x 15 cm. Fotografado por: Arthur Amador	91
Figura 45 - Fragmentos de um fracasso, 2018/2019 (detalhe). Arthur Amador. Acervo pessoal do artista. Resina, cabelo, papel, tinta e prateleira de madeira, 255 x 8,5 x 15 cm. Fotografado por: Arthur Amador	91

Figura 46 - Retorno para casa (40.781889, - 8.640139), 2019 (vista completa). Acervo pessoal do artista. Arthur Amador. Impressão jato de tinta sobre papel, dimensões variáveis. Fotografado por: Arthur Amador93

Figura 47 - Retorno para casa (40.781889, - 8.640139), 2019 (detalhe implantação). Acervo pessoal do artista. Arthur Amador. Impressão jato de tinta sobre papel, dimensões variáveis. Fotografado por: Arthur Amador94

Figura 48 - Retorno para casa (40.781889, - 8.640139), 2019 (antes e depois). Acervo pessoal do artista. Arthur Amador. Impressão jato de tinta sobre papel, dimensões variáveis. Fotografado por: Arthur Amador94

Figura 49 - Retorno para casa (40.781889, - 8.640139), 2019 (detalhe mapa). Acervo pessoal do artista. Arthur Amador. Impressão jato de tinta sobre papel, dimensões variáveis. Fotografado por: Arthur Amador95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
Interesses Escultóricos	17
Por que desse interesse?	17
 CAPÍTULO 1.....	 25
Algumas importantes alterações históricas na escultura.....	25
E o desenvolvimento no Brasil?	36
 CAPÍTULO 2.....	 43
Prosseguimento metodológico.....	43
Procedimentos.....	43
 CAPÍTULO 3.....	 46
Escolha de influências.....	46
Algumas dúvidas sobre a linguagem	57
Além da matéria.....	60
 CAPÍTULO 4.....	 63
Dúvidas: o meu fazer x a linguagem escultórica	63
Buscas (caminhos para me encontrar)	66
O (in)acabamento	68
Um novo cenário	72
 CAPÍTULO 5.....	 78
Resgate de um projeto.....	78
A prática como alimento do trabalho	81
Conexão e desdobramentos	84
Retorno para casa	92
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 96
Notas (in)conclusivas	96
 REFERÊNCIAS	 99
 ANEXOS	

INTRODUÇÃO

Interesses Escultóricos

O que começou com a vontade de definir o que é a escultura contemporânea e assim por consequência tentar criar uma paisagem desta parte da história da arte, foi absorvida nos estudos e experiências, e se transforma durante esta pesquisa. De forma mais coerente propõe-se aqui adentrar também na produção deste artista pesquisador e investigar seu fascínio com a linguagem escultórica e como esta lhe influencia. Um trabalho teórico prático, que caminha lado a lado entre o fazer artístico e a pesquisa acadêmica para tentar entender sua própria escultura e os caminhos que levam até ela.

Por que desse interesse?

Com o andar dos estudos sobre a questão do que é ou não uma escultura nos dias de hoje, o que foi se percebendo na verdade é que o interesse sobre esse tema se fazia para a própria criação e organização interna para o trabalho criativo. Entender como a produção de uma escultura é realizada, para onde ela vai e quais caminhos foram traçados podem ser a chave para que esta produção aconteça de forma mais fluída, não para se seguir uma fórmula ou algo do gênero mas sim para ter referências que venham de alguma forma compor com o trabalho.

Estudar as transformações ocorridas no campo escultórico contemporâneo e identificar como ocorreram, é uma necessidade interna, uma busca para encontrar suas próprias inquietações. Para alcançar este objetivo foi necessário:

- Estudar artistas, críticos, curadores, filósofos, pesquisadores e outros autores que abordam a questão do fazer escultórico;
- Mapear os principais artistas que trabalham a questão da escultura em suas obras e quais seus interesses matéricos;
- Selecionar e estudar outros materiais como filmes, áudios, sites, blogs... que tratem da escultura como linguagem na arte contemporânea;
- Participar de grupos e locais onde a linguagem escultórica é trabalhada e aplicada na produção de obras de arte, como o festival alemão “Skulptur Projekte Muenster” que acontece de 10 em 10 anos na cidade de Münster na Alemanha e teve sua última edição em 2017 e o grupo de estudos e orientação de trabalhos artísticos do artista e professor Carlos Fajardo;
- Realizar um estudo de campo na cidade do Porto em Portugal, junto ao Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público e assim entrar em contato com a expressão tridimensional sendo pensada para a cidade e como ela influencia toda a

cena artística atual.

Esses foram alguns dos pontos importantes que permitiram um contato maior com a produção escultórica contemporânea e tornou possível acompanhar o seu desenvolvimento, aproximar-se de outros artistas, debater sobre o que eles pensam de suas obras, e como essas reflexões reverberam em outras produções.

Alguns eventos de arte como as Bienais e instituições culturais, exemplo de Inhotim, tem dado grande atenção à produção tridimensional contemporânea, seja pelo caráter espetacular apresentado por alguns trabalhos, como pela potência artística de questionamento do campo da arte e de elementos de sua contemporaneidade. Essas obras tridimensionais não são meras experimentações e aferem maturidade quanto à sua proposição artística e uso dos materiais incorporados na sua confecção. Trabalhos esses não apenas circunscritos dentro de locais já marcadamente designados para receber obras de arte mas também é possível encontrá-los nas ruas e outros locais da cidade que acolhem mais e mais essas manifestações artísticas.

Um dos fatores com que faz que as obras tridimensionais estejam cada vez mais presentes em qualquer espaço é a dessacralização dos materiais utilizados, o que antigamente estava circunscrito basicamente a pedra, o metal e a madeira, tendo em vista que as obras de cerâmica eram na sua maioria feitas apenas como modelo para sua feitura em um desses outros materiais, hoje a linguagem escultórica engloba uma gama muito maior de elementos. Se formos dizer que há um limite para os materiais utilizados para a criação destas obras, este seria medido por qualquer coisa ao seu alcance e que é de conhecimento do ser humano (ou que venha a ser descoberto por ele).

Por maior que seja esta gama de materiais, o escolhido para a realização de uma escultura é muito importante para o artista e este será responsável por determinar certo direcionamento quanto ao significado da obra. É possível realizar o mesmo trabalho com materiais diferentes, porém ao se fazer, por exemplo, um coração de papel ou de pedra, mesmo os dois tendo o mesmo formato, suas leituras serão completamente diferente só pelo material que foi empregado na sua feitura. Pensando de forma técnica, por vezes o que se faz com um tipo de material não pode ser realizado com outro, ou ainda, é obtido um melhor resultado quando executado em outro, e esse é um dos motivos pelos quais os artistas realizam diversas pesquisas antes de executar a sua ideia, para tentar entender qual irá melhor servir para o que está querendo realizar. Às vezes é em meio a esses testes que o próprio material “diz” ao artista que ele não irá fazer o que se está sendo pretendido. É possível encontrar em meio a escritos de artistas alguns falando sobre suas práticas, uma dessas é a escultora Louise Bourgeois que ao falar sobre como trabalha, comenta da forma como escolhe os materiais para as obras:

Tecnicamente, o bronze é melhor aplicado em formas complexas e furadas ou ocas, que foram originalmente construídas, mais do que derramadas... nunca acreditei no romantismo da “verdade do material”. A única coisa que conta é se o resultado tem validade plástica. (BOURGEOIS, 2000, p.82)

Conforme levantado anteriormente, a variedade de materiais hoje utilizados para se fazer escultura é vasto, o que talvez seja um dos motivos pelos quais haja certa dificuldade de se definir quando uma obra pertence ou não a esta linguagem no contemporâneo, seja quanto a uma escola ou estilo. Quero deixar claro que não é a intenção deste trabalho tentar criar qualquer tipo de conceituação a partir desta problemática, pois na contemporaneidade artística, a multiplicidade e a pluralidade fazem parte das linguagens e só ajudam a ampliar as possibilidades de criação. O que se faz, na verdade, é tentar pensar a partir dessa pluralidade, e tentar entender como a criação das obras está ligada a esta questão e também na influência de outros artistas. E ainda, pensar quanto aos materiais utilizados, que muitas vezes ditam a temática da obra, embora, como analisa Hal Foster (p.159) sobre a produção do escultor Richard Serra, a obra, assim como o artista devem permanecer abertos tanto às exigências do material como dos projetos e locais, mais do que por quaisquer antecedentes.

Ao pesquisar sobre essa temática das obras em relação aos seus materiais, em dois livros sobre a escultura contemporânea seus capítulos estão separados de acordo com esta abordagem a partir das obras analisadas no seu desenvolvimento. Um deles é o “Sculpture Today” de Judith Collins (2007), no qual esta separação é feita entre: A Figura; O corpo Fragmentado; Criaturas Estranhas; Objetos Pós-Pop; Arquitetura e Mobiliário; Diversidade Cultural; Materiais Tradicionais; Efeitos Efêmeros; Inspirado pela Natureza; Cores, Superfícies e Luz; Memória; Vestuário; Monumentalidade; Instalação; Gravidade; Tamanho & Escala, Acumulação e Minimalismo. O outro do qual escrevo e que tem a separação em formato parecido é o “Sculpture Now” de Anna Moszynska (2013). Seus capítulos são: O Corpo; O dia a dia; Luz e Som; Natureza e Ecologia; Design e Feito à Mão; Instalação; e Sitings. Esses capítulos ainda são divididos em subcapítulos com o destrinchamento de cada um desses temas. Um ponto interessante de se notar é justamente a separação no primeiro livro com o capítulo “Materiais Tradicionais” que aglutina as obras contemporâneas realizadas com os seguintes materiais: pedra, argila, madeira, gesso, cera e bronze.

Essa variedade de materiais quando começaram a ser aceitos para a construção da obra tridimensional trouxeram uma grande oportunidade para artistas antes deixados de lado justamente por não usarem os materiais convencionais em suas obras. Independente dos motivos temos de levar em conta quando analisamos os materiais o seu acesso a eles. Um artista no interior da Tailândia tem um acesso bem diferenciado ao mármore quanto um artista que está em atividade na Itália, sendo

assim, na produção de um trabalho este precisa ser pensado a partir dos materiais os quais se tem acesso. Conforme Moszynska (2013, p.60) coloca, “para artistas vivendo fora do relativo conforto do ocidente, a escolha dos materiais é frequentemente relacionada à simples questão de disponibilidade”. Você pensa um trabalho para ser executado, a ideia tem de ser colocada para girar, então, normalmente ao pensar em uma obra o artista irá criá-la com os materiais disponíveis à sua mão. O que pode diferenciar nesse processo é a quantidade de recurso financeiro disponível para mandar vir materiais de outros lugares ou até mesmo desenvolver o material necessário para executar esse trabalho.

Essa incorporação dos novos materiais, junto com as evoluções tecnológicas e industriais no passar dos anos, fez com que mais materiais e técnicas continuem sendo incorporados ao fazer escultórico. Foi por conta desses fatores que na década de 50/60 iniciou-se a movimentação de artistas para trabalharem em espaços externos, além do seu ateliê.

À medida que a “tecnologia” e a “indústria” começavam a se tornar uma ideologia no mundo da arte de Nova York no final dos anos 50 e começo dos 60, as noções de “ofício” do ateliê particular entraram em colapso. Os produtos da indústria e da tecnologia começaram a ter um apelo para o artista que queria trabalhar como um “soldador de aço” ou um “técnico de laboratório”. (SMITHSON, In: FERREIRA; COTRIM. (Org.). 2006: p. 189)

É possível pensarmos hoje em um paralelo entre a popularização das impressoras 3D, com o fato delas serem exploradas por artistas durante seu fazer artístico das maneiras mais variadas. Um bom exemplo para demonstrar esse fato é o artista Angelo Venosa, tradicional escultor brasileiro nascido na década de 50, em São Paulo, que trabalha atualmente com diferentes texturas e formas a partir deste tipo de impressora e também fazendo uso de máquinas de corte a laser. Abaixo segue uma imagem de algumas pequenas esculturas realizadas na impressora 3D por este artista (ver Figura 1). Quanto à forma de trabalhar com essas técnicas, podemos observar uma característica comum a quando se produz, por exemplo, uma escultura em ferro de grande porte, na maioria das vezes esta não pode ser executada no próprio ateliê do artista, o seu projeto para ser executado na impressora 3D tem de ser feito no computador e depois levado para imprimir em um local específico, assim como acontecia com as esculturas que necessitavam ser executadas na indústria metalúrgica e não no ateliê do artista, que fazia um projeto, então levado para a indústria que iria executá-lo.

Figura 1 - Untitled, 2016. Angelo Venosa. FDM, 60 x 60 x 72 cm

Fonte: Ocula

Por mais que o artista tenha tudo o que precise à mão, frente à grande diversidade de materiais aplicados na escultura na atualidade, suas dimensões e especificidades técnicas, cada vez mais fica difícil para o artista trabalhar de maneira solitária, é preciso o intercâmbio com outras áreas de conhecimento para poder realizar seus projetos. Hoje, muitas vezes, o artista idealiza o projeto a ser executado e quem irá realizá-lo são seus ajudantes ou então uma empresa especializada em determinada técnica, não é possível deter todo o conhecimento técnico para confeccionar uma obra ou saber como executar todos os cálculos para avaliar se um determinado material é resistente para ser trabalhado daquela maneira ou de outra. Alguns artistas, como é o caso do Anish Kapoor (ver Figura 2) e do Takashi Murakami (ver Figura 3) chegam a ter um estúdio tão grande e com tantas pessoas que parece uma fábrica quase como se fosse uma evolução do que foi iniciado por Andy Warhol com o conceito da sua “The Factory” (ver Figura 4). Também existem os outros artistas que trabalham com a larga escala, mas não têm um estúdio grandioso, preferem só um pequeno escritório, algo simples e conforme há a necessidade contratam os serviços necessários que irão cuidar da sua execução.

Figura 2 - Anish Kapoor Studio, 2016.

Fonte: Arcspace

Figura 3 - Takashi Murakami Studio, Kaikai Kiki Company Ltd. - vista do estúdio

Fonte: Art Appreciation 101

Figura 4 - Andy Warhol Studio, The Factory.

Fonte: Runway Magazine

Pensar sobre escultura hoje em dia é refletir sobre os materiais empregados na sua feitura, como diferentes artistas trabalham com esses, desde o mármore e o bronze fundido até o uso de partículas de água suspensas no ar para a criação de uma obra que dura poucos segundos. Usarei mais a frente o exemplo de alguns desses artistas e suas obras para poder tentar entender como toda essa diversidade influencia no meu próprio fazer artístico.

CAPÍTULO 1

Algumas importantes alterações históricas na escultura

A linguagem escultórica passou por muitas transformações desde o início do século XX, com a incorporação de diferentes materiais e a forma como esses e os já existentes foram explorados. Mudanças também ocorreram na interação dessa linguagem com o espaço e não mais pode ser definida apenas como uma obra de arte estática, parada em algum lugar. Quando a escultura perde o seu pedestal, esse caminho começava a ser desenhado, mostrando que não havia mais a sacralidade de um local específico, agora a escultura estava no chão, junto de todos.

Hoje, ela não está limitada a ocupar um espaço dentro de uma sala, um parque, ou algum outro lugar expositivo pré-existente, uma escultura também pode ser o próprio espaço no qual se localiza, cria novos lugares e torna-se um, independente de onde esteja. As alterações na noção de lugar nesse contexto são fundamentais pois aferem multiplicidades de mudanças, muitas disruptivas que produziram remanejamentos conceituais, subjetivos, históricos e sociais. Essas alterações que irão alocar a experiência ética, estética e política da expressão artística em direção a outros horizontes formais e existenciais, adensam a problematização das forças que operaram na produção desta arte no século XX e suas ressonâncias nos projetos e proposições atuais. Ainda que falando em alterações na noção de lugar, não é sobre a formulação de Marc Augé ao que nos referimos. O autor, em seu livro Não-Lugares (2012) faz a distinção entre esses conceitos, - lugares e não-lugares -:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. (AUGÉ, 2012, p.73)

Pois para o autor um local de passagem não pode ser definido como lugar. Temos muitas obras que habitam esses lugares e por este motivo não fazemos referência à este conceito em específico, continuando com a noção ampliada de lugar.

Ao fazermos uma retrospectiva dessas mudanças que transformaram a noção de escultura como ela era vista anteriormente, acabamos tocando em nomes marcadamente reconhecidos. O que por vezes uma revisão desses artistas pode parecer repetitivo para quem é do campo das artes, aqui se faz necessário por dois motivos: o primeiro é dar entendimento de quem são esses artistas para quem não tem familiaridade com o mundo das artes, e o segundo é dar destaque para alguns deles que em determinados momentos foram decisivos na redefinição, na intenção e na direção

da produção em arte. Para começar, e neste momento não em ordem cronológica, podemos evidenciar um dos artistas mais controversos e discutidos, Marcel Duchamp. Ele foi um dos responsáveis por algumas dessas principais mudanças, e talvez a mais drástica de todas, principalmente no que se refere à proposição de novos materiais incorporados às artes. Vale aqui lembrar que o mundo das artes não é um sistema isolado, ele está constantemente em contato e sendo influenciado por tudo o que acontece no mundo, então essas mudanças como as desencadeadas por Duchamp ou outros artistas, são reflexos do que acontece na sociedade da época.

Como outros nomes significativos para o início das mudanças ocorridas nesta linguagem, poderiam ser citados muitos outros artistas, dentre eles, Vladimir Tatlin com sua obra “Corner Counter-Relief” (ver Figura 5) e Constantin Brancusi com sua obra “The Endless Column” (ver Figura 6), pois colocaram importantes questões para repensarmos a função da obra tridimensional em relação ao espaço em que está alocada. Nesses dois casos, é a forma como a obra é exposta que subverte a tradicionalidade, o pedestal é abandonado. Tatlin coloca sua obra diretamente na parede, na junção de dois cantos, mas diferentemente de um quadro que também é colocado direto na parede e cria um outro espaço ao ligar esses dois pontos eliminando qualquer tipo de suporte. Por outro lado, Brancusi implanta sua escultura diretamente no chão, o que coloca o espectador em pé de igualdade com a obra.

Figura 5 - Corner Counter-Relief, 1914. Vladimir Tatlin. Placa de metal, cobre, madeira e acessórios de metal, 71 x 118 cm

Fonte: Artsy (Tatlin, V.)

Figura 6 - The Endless Column, 1937. Constantin Brancusi. Pilha de 16 módulos romboidais de ferro fundido enfiados em uma coluna de aço, 29,3 m de altura.

Fonte: Interior Design

No entanto, retornaremos e daremos um enfoque em Duchamp pois foram poucas as alterações tão radicais ocorridas no campo escultórico com a força disruptiva como a protagonizada pela obra “Fountain” (ver Figura 7), onde a intenção e o gesto do artista abrem uma cadeia de reações que acompanham o ato criador. Essa não foi sua primeira obra Ready Made, mas foi a que teve maior repercussão na época e desencadeou discussões acerca dessa forma de produção.

Figura 7 - Fountain, 1917 - réplica 1964. Marcel Duchamp. Porcelana, 36 x 48 x 61 cm

Fonte: Tate Modern (Duchamp, M.)

Com o dadaísmo, o próprio status da arte - sua validade moral e seu papel cultural - torna-se parte do tema da obra e Duchamp leva às últimas consequências a questão sobre o que é válido como material para fazer uma obra de arte. (SYLVESTER, 2012: p. 29)

Esse gesto do Duchamp de fazer a transposição de um objeto ordinário para o mundo das artes colocou o termo “Ready Made” no léxico artístico. Com esse deslocamento de função, ele cria também um reposicionamento físico de um objeto, o assina e dá a esse um novo status.

Esse ato de inversão compreende um momento em que o observador obrigado a perceber que um ato de transferência teve lugar - um ato em que o objeto foi transplantado do mundo comum para o domínio da arte. Tal momento de percepção é o momento em que o objeto se torna “transparente” a seu significado. E esse significado nada mais é que a curiosidade da produção - o enigma de como e do por que isso aconteceu. (KRAUS, 2001: p. 94/95)

Após o gesto de Duchamp em elevar ao status de obra de arte um urinol, introduzindo o conceito de Ready Made no mundo das artes, formas tradicionais de representação artística foram completamente afetadas. Anteriormente, as mudanças percebidas eram sutis (para os padrões de hoje) e visivelmente impregnadas de toda a carga clássica encontrada na escultura. Podemos acompanhar essas mudanças ao olharmos para os trabalhos escultóricos de Medardo Rosso (ver Figura 8), Auguste Rodin (ver Figura 9) e Henri Matisse (ver Figura 10), partindo do modo como trabalhavam com a matéria e de certa forma criaram um enfrentamento às formas tradicionais de representação. Eles deixavam marcas de seu trabalho com a matéria nas obras prontas, o que antes não era bem recebido pelos apreciadores de arte por conta da busca na perfeição da execução das obras. Essas marcas, ou imperfeições, eram principalmente a do rastro deixado pelos dedos do artista ao ir trabalhando a peça, também as marcas das ferramentas e até o não polimento. Esses fatores, então, os situam como precursores dessas mudanças. Desfiguraram a figura, criando certo estranhamento com a perfeição da imagem antes vista nas esculturas, o que leva o observador a olhar para o tridimensional de um lugar diferenciado que não apenas o apreciar da forma, o que para a época foi algo grandioso e representou uma ruptura nos modos de se fazer escultura. Porém, comparando com as proposições de Duchamp, essas alterações eram ainda muito tímidas, isso sendo analisado do nosso ponto de vista atual e não da época em que ocorreram. Hoje temos uma vastidão de experimentações que nos permitem olhar ao passado e classificar este ou aquele acontecimento como mais marcante, mas na época ainda era difícil de fazer essa distinção.

Figura 8 - Sagrestano, 1883. Medardo Rosso. Gesso patinado.

Fonte: Museo Medardo Rosso

Figura 9 - Balzac monumental, 1889. Auguste Rodin. Bronze, 270 x 120,5 x 128 cm

Fonte: Musée Rodin

Figura 10 - Seated Figure, Right Hand on Ground, 1908. Henri Matisse. Bronze, 19 x 13,7 x 11,3 cm

Fonte: MoMa (Matisse, H.)

Foi realmente a partir da década de 20, no século XX, com esta provocação de Duchamp quando todas as transformações possíveis de serem vistas se tornaram mais evidentes, e a partir deste momento, cada vez mais rápido, essas mudanças foram incorporadas ao campo escultórico. Para Rosalind Krauss (1984) foi entre os anos 60 e 70 que coisas realmente surpreendentes passaram a receber a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; linhas provisórias traçadas no deserto; linhas casuais que recortam o espaço; espaços construídos para nos tornar algo diferente daquilo que somos; construções com luz; uma bolha plástica gigante; entre outras manifestações artísticas para propor novos sentidos e redesenhar a linguagem, a história, operando outras positivities.

A escultura, já com um caráter de ocupação de espaço muito marcante, tem na sequência das produções as suas formas expandidas, a incorporação de elementos do cotidiano que passam a ser considerados objetos de arte (ou que de alguma forma compõem com a obra de arte). Vem anunciar outros lugares e manifestações como o registro fotográfico de alguma intervenção, pilhas de lixo, toras de madeira, toneladas de terra, e assim por diante, mobilizando outros critérios para essas produções.

Quando é falado sobre o registro fotográfico na escultura, para entendermos como este é importante, é preciso olharmos de uma forma mais atenta para o trabalho da dupla de artistas Christo e Jeanne-Claude. Ao entrarmos em contato com a maior parte de seus trabalhos, é a escala uma das coisas que mais nos chama atenção: obras gigantescas como no caso da “Running Fence” (ver Figura 11) que cortava o estado da Califórnia nos Estados Unidos da América. Um trabalho com essa dimensão não é possível de estar inserido nos museus e galerias e nem foi feito para tal e sim para ser observado em seu local de execução. Por isso o que vemos quando vamos a uma instituição cultural são seus registros fotográficos ou mesmo as pranchas de estudo de suas intervenções, não o trabalho em si, esses ocorrem por um curto período de tempo no caso dessa dupla de artistas.

Figura 11 - Running Fence, 1976. Christo e Jeanne-Claude. 1972-76. 5,5 m x 39,4 km.

Fonte: Christo and Jeanne-Claude

Com a mudança nos parâmetros da escultura referentes ao que é ou não uma obra pertencente a esta linguagem, alguns teóricos que estudam a questão da escultura e suas diferentes formas de expressão e proposições conceituais, tentam pensar modos de categorizar essas mudanças. Ainda assim, é mais fácil encontrar teóricos e críticos que discutam um artista ou a sua obra, mas não a escultura no aspecto mais amplo, com suas particularidades por este ainda ser um terreno em construção. Dentre os recentes encontros com a literatura voltada para esse assunto, é possível destacar a autora, já citada, Anna Moszynska, com seu livro *Sculpture Now* (2013) e também Herbert George com *The Elements of Sculpture* (2014).

Essa é uma pesquisa bibliográfica que poderá continuar em andamento como o trabalho de uma vida, novos títulos, autores e artistas sempre poderão ser incluídos como chaves contemporâneas de referência. Alguns conceitos serão ampliados, estudados e selecionados a partir dos novos disparadores que emergirem no próprio processo de estudo e pesquisa. Trata-se da reconfiguração e criação de

novas paisagens ligadas às produções escultóricas, de aferir novas terminologias e estabelecer novos mapas de relações conceituais, sensações e figuras estéticas conectadas à função de sistematizar e produzir novos conhecimentos.

Mesmo com todas essas mudanças, olhando para estudos e as produções artísticas, é possível verificar que tanto os materiais como as técnicas tradicionais não foram abandonados, eles compõem com o grande cenário contemporâneo desta linguagem artística.

Talvez essa não seja a palavra mais adequada, mas poderíamos dizer que é possível encontrar até um certo “tradicionalismo” na produção de alguns escultores britânicos. O que chamo de tradicionalismo aqui se faz pela escolha do material e o tratamento dado às obras por artistas contemporâneos como Anish Kapoor, Antony Gormley, Antony Caro, Rachel Whiteread dentre muitos outros e que remontam desde a época do modernismo como por exemplo a escultora Barbara Hepworth. Modernismo este citado aqui como movimento e não época moderna, assim como quando é falado sobre o contemporâneo, não necessariamente é uma referência à época atual e sim ao que no mundo das artes é compreendido como contemporâneo, um tempo mais alargado que vem desde a década de 60 até os dias de hoje, já entrando na segunda década dos anos 2000.

Por mais que no mundo das artes várias mudanças tenham ocorrido, sendo sentidas e absorvidas pelos artistas que trabalham com a linguagem escultórica, podemos observar na produção tridimensional britânica a apropriação desses novos conceitos e ao mesmo tempo a continuidade de certos pensamentos voltados para a questão da densidade, massa, volume, espaço e material, ligados à forma tradicional de se fazer escultura. Algo que dá destaque para esses britânicos é o fato deles terem juntado as visões da escultura como era feita antigamente e agora, não basta simplesmente ter um conceito ou material, a obra não irá se encerrar nela mesma, há sempre a preocupação de como ela irá interagir com o espaço e com o espectador. Há um formalismo na execução das obras desses artistas britânicos que se tornou ainda mais potente na produção dos Novos Escultores Britânicos (New British Sculptors) quando eles fizeram resistência ao minimalismo. Depois ainda os Jovens Artistas Britânicos (Young British Artists) usaram desse formalismo para a partir da exploração dos materiais expandir esses conceitos.

Esses artistas, por conta de suas obras, mesmo que não intencionalmente influenciaram todo um retorno da escultura com seus padrões tradicionais, também trouxeram à luz novamente os materiais clássicos.

E o desenvolvimento no Brasil?

A escultura brasileira teve grande projeção a partir do modernismo no início do século XX, ainda com uma herança da escultura clássica e com fortes influências dos movimentos artísticos europeus. Com o passar dos anos e a busca pela identidade artística brasileira, que se deu início com o movimento antropofágico na Semana de Arte Moderna de 1922, podemos ver nas esculturas de Victor Brecheret (ver Figura 12), com muitas influências dos cubistas e também de Brancusi, como é possível identificar particularidades no traço do artista com características indígenas remetendo a cultura brasileira e com a simplificação da forma, para que sua arte se destacasse como criada no Brasil.

Figura 12 - Diana Caçadora, 1929/30. Victor Brecheret.

Não falo aqui de toda a produção artística dos índios brasileiros, por exemplo, pois esta, mesmo com traços únicos, não fazia parte do circuito comercial das artes plásticas, ficando assim fora da tradicional história da arte. Quando este tipo de manifestação artística é citada, aparece apenas junto da arte rupestre, então optei neste momento, não aprofundar essa discussão e focar nas obras e artistas notadamente reconhecidos por um sistema tradicional das artes, tendo em vista que meu intuito aqui não é reescrever esta história.

Mesmo após a Semana de Arte Moderna de 22, as artes no Brasil ainda continuam sob forte influência internacional do eixo Europa x EUA, na linguagem escultórica houve a tentativa de quebra desta hegemonia. A forma como os escultores brasileiros trabalhavam suas obras foi sendo alterada para buscar essa identidade nacional. Desde os anos 20 até os 50 as mudanças foram ocorrendo de forma lenta e gradual, então foi com o Concretismo que esta busca pareceu se tornar mais fluida. O movimento concreto ainda apresentava muito dessa influência vinda de fora, mas os artistas se debruçaram mais sobre o fazer de suas obras, de uma forma autônoma em relação às influências do mundo ao seu redor, a obra discutia questões relacionadas ao seu próprio fazer. Com rigor técnico e mantendo uma forma calculada, com uma autonomia conquistada, deram novos ares a este tipo de produção. Por esses fatores, a arte concreta era um tipo de arte ainda afastada de questões essenciais ligadas à vida no Brasil, e por esse motivo criou-se o Neoconcretismo. Os artistas deste movimento, e mesmo nomes ligados ao movimento anterior, caso do Amilcar de Castro (ver Figura 13), buscavam dentre vários pontos a liberdade de experimentação e resgate da subjetividade.

Figura 13 - Sem título, década de 90. Amilcar de Castro. Aço, 2,5 cm de espessura e 1,3 m de diâmetro.

Aqui, como diz Ronaldo Brito (1999), foi o ponto de ruptura da arte brasileira com o Modernismo, dando muito mais abertura de trabalho para os artistas poderem experimentar. Artistas ligados a este movimento como Hélio Oiticica (ver Figura 14), Lygia Pape (ver Figura 15) e Lygia Clark (ver Figura 16) transcendem a questão da escultura e colocam os observadores como participantes da obra. Com as proposições desses artistas qualquer tipo de material era utilizado, a escultura acontecia na galeria, no museu, na rua, com um tecido gigantesco com buracos onde as pessoas colocavam suas cabeças ou até mesmo no consultório, não haviam mais barreiras. Foram incorporados à linguagem escultórica brasileira a instalação e o site specific, uma forma de arte ainda pouco explorada antes desses três artistas, mas que vê na sua continuidade grande exploração com outros artistas como Carlos Fajardo e José Rezende, dentre muitos outros que despontaram nessa época. Toda variação da expressão escultórica brasileira desbrava limites, aponta desdobramentos contemporâneos e apreende elementos do mundo atual, como por exemplo, obras motivadas por contexto político como a “Tiradentes: Totem - Monumento ao Preso Político” (ver Figura 17) de Cildo Meireles ou obras com questões ligadas ao meio ambiente e à sociedade como o “Grande Budha – Floresta”, 1985-2000 (ver Figura 18) de Nelson Felix. Grande parte desses artistas ainda mantém sua produção tridimensional ativa, gerando na escultura contemporânea brasileira uma espécie de ligação que flerta com as produções de um passado recente e traz à tona novas proposições para serem discutidas.

Figura 14 - Grand Nucleus, 1966. Hélio Oiticica.

Fonte: Terceira Margem (Oiticica, H.)

Figura 15 - Divisor, 1968. Lygia Pape. Pano, 2000 x 2000 cm

Fonte: DIVISOR

Figura 16 - Objetos sensoriais, 1966-68. Lygia Clark

Fonte: Terceira Margem (Clark, L.)

Figura 17 - Tiradentes: Totem - Monumento ao Preso Político, 1970. Cildo Meireles. Estaca sobre um quadrilátero marcado por um pano branco, com termômetro clínico no topo e galinhas vivas amarradas sobre as quais se ateou fogo

Figura 18 - Grande Budha - Floresta, 1985-2000. Nelson Felix. 10° 07' 49" S e 69° 11' 11" W (floresta Amazônica - Acre, Brasil). Garras de latão e árvores

Fonte: Nelson Felix

Ao investigarmos e analisarmos as publicações nacionais, podemos observar a predominância do enfoque na produção dos artistas e não na evolução da escultura como um todo. Esses materiais são textos redigidos para catálogos de exposições, bienais, vídeos, filmes da produção dos artistas, publicações acadêmicas, etc. Por exemplo, os textos escritos por Rodrigo Naves em 1998 para o livro sobre o artista Nelson Felix, ou também a pesquisadora Glória Ferreira em seu livro *Trilogias: conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*, de 2005. Nesses dois casos, os autores abordam o processo escultórico do artista e discutem linhas da linguagem no contemporâneo. Há também textos de outros críticos e curadores como Lorenzo Mammi, Tadeu Chiarelli, Felipe Scovino, Cauê Alvez, Juliana Monachesi, dentre outros que também escrevem sobre os trabalhos de Carlos Fajardo, Laura Vinci, Georgia Kyriakakis, José Resende, Elisa Bracher, Carlito Carvalhosa e mais artistas que tangenciam a questão da tridimensionalidade em seus trabalhos de arte no Brasil. Ainda assim, pode ser sentida certa falta de um pensamento aglutinador do trabalho desses artistas, alguma tentativa em juntar essas produções e analisá-las de uma forma mais coletiva suas pesquisas e proposições, ao invés de se ater e cultivar a singularidade estabelecida.

CAPÍTULO 2

Prosseguimento metodológico

Alguns estudos sobre o método cartográfico e a pesquisa-intervenção foram realizados durante o período do mestrado junto ao grupo de orientação e operaram como “pano de fundo” para a construção dos procedimentos metodológicos desta nova pesquisa. O método cartográfico, descrito por Deleuze, no livro *Mil Platôs* (DELEUZE & GUATTARI, 2000) e desenvolvido por Suely Rolnik, no livro *Cartografia Sentimental* (ROLNIK, 2011) aponta a importância de compreender o método como modo de fazer e de pensar para pesquisar, criar e experimentar o processo de produção de conhecimento. O método cartográfico instaura uma imersão no território de pesquisa, uma experiência e uma abertura para encontrar coisas que não se está esperando. É um modo de enfrentar um sistema caótico, explorar o meio, decifrar o que encontrou e criar sentidos à experiência. Para Deleuze (DELEUZE & GUATTARI, 1992), há sempre uma singularidade na pesquisa e esta é um encontro do pesquisador com um território determinado.

A cartografia instaura uma ideia de mapa de um território que se habita; nele há um plano de consistência com elementos (produção de dados) que adensam o território. A cartografia como método permite percorrer os meios e os trajetos, a imersão faz com que pesquisador e pesquisa se constituam simultaneamente no processo de pesquisar. O encontro entre o pesquisador e o território faz emergir um estudo, um pensamento e uma escrita. A pesquisa apresenta o “mapa” das forças que surgirão em seu processo.

Procedimentos

Para o início dessa pesquisa de doutorado e seu desenvolvimento, de acordo com o objeto de estudo, surgiram etapas muito bem definidas além das que transpassam por duas grandes ações de pesquisa: 1- estudos bibliográficos voltados para a escultura; 2- investigações de campo junto a artistas enquanto produzindo suas obras. Essas investigações contribuíram para a construção de uma perspectiva ampla quanto à produção de trabalhos que envolvem a linguagem escultórica nos dias de hoje e suas alterações ocorridas com o passar dos anos, apontando diferenciações e convergências entre essas produções. As ações citadas convergiram em diversos pontos, sem perder características essenciais, elas complementaram uma e outra.

A primeira ação, dos estudos bibliográficos, começou a ser estruturada desde o início da construção do projeto e se estendeu até bem perto do final da pesquisa, por trazer dados novos conceituais e históricos para complementar as ideias e reflexões abordadas.

A segunda ação, das investigações de campo, se dilui em diversos passos para sua melhor aproximação durante a pesquisa, porém, embora eles estejam enumerados de um a cinco isto se deve apenas a uma organização para a escrita.

Como um **primeiro passo**, após já iniciados os estudos bibliográficos, foi a realização de um estágio de pesquisa junto ao Skulptur Projekte Muenster 2017 para contato com artistas e esculturas contemporâneas (contato realizado e recebido o aceite da equipe para trabalho conjunto em setembro de 2017). Após trocas de e-mails, em dezembro de 2016, foi realizada uma visita deste pesquisador no escritório do Skulptur Projekte Muenster, na cidade de Münster, Alemanha, onde foi possível conhecer pessoalmente os produtores e curadores da exposição, criando um estreitamento de laços entre o pesquisador e a organização do 'Projekte'. Deste encontro resultou um acordo por parte dos organizadores da exposição para um estágio de pesquisa durante a realização do Skulptur Projekte. O acompanhamento da produção contemporânea e exercícios críticos relacionados à pesquisa, produziu uma experiência que possibilitou um mergulho bastante atual na produção escultórica contemporânea e permitiu cartografar artistas, obras, reações do público e reflexões incorporadas no corpo desta tese.

Num **segundo passo**, ainda visando a continuidade dessa imersão, agora no Brasil, foi realizado o contato com o artista, escultor e Professor Dr. Carlos Fajardo, a partir da participação em disciplina desenvolvida por ele na Escola de Comunicações e Artes da USP, e optou-se pelo acompanhamento, ao longo de 2 semestres (segundo semestre de 2017 e primeiro semestre de 2018) de suas aulas em seu ateliê (Anexo 1), o que permitiu uma imersão e discussão de materiais bibliográficos e da prática artística deste artista-pesquisador. Esses procedimentos de coleta de dados que compõem a etapa junto aos artistas tornaram-se um dos momentos principais a partir dos quais a pesquisa foi sendo estruturada. O material proveniente desta coleta foi registrado em diário de campo com as anotações das conversas, pensamentos e ideias ali surgidas.

Um **terceiro passo** foi a realização do estágio sanduíche na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, em Portugal, sob a supervisão da Profa. Dra. Gabriela Vaz Pinheiro, o que promoveu um maior conhecimento e experiência na área escultórica, e permitiu a este artista-pesquisador trabalhar em seus projetos artísticos, que vieram a compor parte dessa tese.

Desta forma, o processo cartográfico abriu um **quarto passo** no processo de pesquisa. Uma nova camada de coleta refere-se ao registro do que este contato produz na produção artística desse artista-pesquisador. Consistiu em exercitar a linguagem tridimensional em ateliês específicos próprios e no registro de pensamentos, relações e observações. Apresenta e descreve as zonas sensíveis que testemunharam o contato direto com o seu fazer artístico e a experiência de divulgação de suas obras.

Zonas essas possíveis de acessar somente naquele instante e que mesmo assim são referentes às impressões do observador, à experiência estética ativada e às relações e articulações do pensamento produzidas a partir dos encontros, dos estudos, das deambulações.

Todas essas informações coletadas foram organizadas num **quinto passo** como um mapa (Anexo 2), que exprime a identidade entre o percurso e o percorrido (DELEUZE, 2011), contendo as reflexões que emergem nesse processo e como os artistas pensam e trabalham a questão da matéria em suas obras. A construção e organização dessas experiências e dos pensamentos e reflexões que delas se desdobraram foram determinantes para o andamento do trabalho e o avançar da pesquisa, independentes das formas estéticas que esses dados tomaram.

Estudar e analisar este material levantado, estabelecer um cruzamento de informações – conceituais e práticas –, permitiu delimitar temas e o aprofundamento nesses pontos, auxiliando na construção de uma textualidade que define como as mudanças ocorridas ao longo do tempo foram determinantes para a produção escultórica realizada nos dias de hoje.

A produção escultórica e suas referências possuem caminhos próprios, estes variam de artista para artista e esta pesquisa se construiu junto a eles e suas obras de arte tendo como característica a imanência, o se estar no meio, pertencer ao próprio meio. Apresentou-se como um processo diário de descoberta de caminhos e possibilidades. que levaram a pesquisa a se transformar a cada passagem, assim como é a arte.

“A arte se define então como um processo impessoal, onde a obra se compõe um pouco como um cairn, esse montículo de pedras trazidas por diferentes viajantes e por pessoas em devir (mais do que regresso), pedras que dependem ou não de um mesmo autor.” (DELEUZE, 2011, p.89)

Desta forma, as ações de estudo e pesquisa de campo entrelaçam-se numa variedade de etapas e passos bem definidos, desdobrando-se em análises qualitativas que apostam na interdisciplinaridade e na transdisciplinaridade como forma de construir o conhecimento nesta investigação.

CAPÍTULO 3

Escolha de influências

Ao acompanhar os novos sentidos históricos com “o olhar posto no presente e lançado para o futuro”, busca-se no passado o que é fecundo e o sentido histórico torna-se útil à vida e à produção cultural dos tempos atuais. É na óptica da desconstrução, da circularidade, da instantaneidade e abertura da temporalidade, e da afirmação que a partir das forças plásticas pode-se abstrair novas perspectivas críticas e significações (MELO in NIETZSCHE, 2015, p.8-18).

Para acompanhar todas as mudanças ocorridas no campo escultórico seria importante observar os diferentes movimentos da história da arte, porém o intuito aqui é direcionar o olhar para os trabalhos de artistas que mais convém a esta pesquisa. É importante ressaltar que, após a década de 70 e junto com as aparições dos artistas e grupos os quais citarei, não há mais uma única classificação dessas produções por movimentos de uma forma consensual, os últimos movimentos foram os minimalistas e a Arte Conceitual. Uma urgência de classificação começou a surgir após este período com a expressão tridimensional e esta forma de classificação que começou a ser desenhada perdura até hoje. Não mais os trabalhos foram agrupados quanto à denominação figurativo ou não figurativo, ou dentro de alguma tendência do período. A partir de então eles começaram a ser segmentados em diferentes modalidades, como: materiais, ocupação do espaço, cores, partes do corpo, utilização da natureza, efeitos efêmeros, vestuário, monumentalidade e o que mais fosse necessário denominar no acompanhamento e na categorização das formas, tendo em vista o fato de não se trabalhar apenas com uma tendência.

Com a quantidade de mudanças ocorridas, até como já citado anteriormente, seria possível apresentar vários exemplos de movimentos, entretanto, o foco neste momento se faz em um grupo formado após os Minimalismo, Land Art e Arte Conceitual.

O grupo de artistas do início da década de 80 se destacou na linguagem escultórica e ficou conhecido como “New British Sculpture”. O nome foi dado a este grupo levando em conta suas proposições no campo escultórico quanto ao que compõem as suas obras, a relação com os materiais utilizados, técnicas e imagens trabalhadas. Por esses motivos ganharam destaque em conjunto por prefigurar uma renovação neste cenário da arte britânica. Alguns dos artistas reconhecidos como expoentes do New British Sculpture são: Anish Kapoor, Richard Deacon (ver Figura 19), Rachel Whiteread (ver Figura 20) e Tony Cragg (ver Figura 21), dentre outros, que de certa forma levantaram muitos questionamentos sobre o que a escultura estava se tornando e quais eram as possibilidades de trabalhar essa linguagem artística.

Figura 19 - Restless, 2005. Richard Deacon. Cinzas no vapor e aço inoxidável, 158 x 374 x 257 cm

Fonte: Lisson Gallery

Figura 20 - House, 1993. Rachel Whiteread. Casa na 193 Grove Road, London E3.

Fonte: Artsy (Whiteread, R.)

Figura 21 -Line of Thought, 2002. Tony Cragg. Bronze, 120 x 60 x 56 cm

Fonte: Mutual Art

Talvez esses não imaginassem como seriam as influências desses trabalhos sobre as próximas gerações de artistas. Não tardou muito e levados por essa abertura de cenário dos artistas citados anteriormente, após alguns anos uma nova leva de artistas britânicos, os “Young British Artists” (YBAs), liderados por Damien Hirst (ver Figura 22), se destacaram e fizeram os olhares voltarem novamente para a cena britânica. Aqui também foi acentuado o interesse pela forma como trabalhavam os materiais, suas táticas para chocar os espectadores de arte e seu empreendedorismo em lidar com a arte.

Figura 22 - The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1991. Damien Hirst. Vidro, aço pintado, silicone, monofilamentos, tubarão e solução de formol, 2170 x 5420 x 1800 mm

Fonte: Damien Hirst

O aparecimento desses dois grupos é datado da década de 80, o New British Sculpture é do início desta década e os Young British Artists aparecem ao final dela. Os artistas desses grupos são destaques neste texto por dois motivos: um é pela forma como repensaram a produção escultórica no período e a outra, talvez ainda mais em

evidência, é de que nas décadas seguintes, os anos 1990, 2000 e até os dias de hoje, não houve nenhum outro grupo formado e inserido no meio artístico que trabalhasse a questão do tridimensional de forma coletiva. Atualmente os artistas desses grupos possuem trabalhos independentes e não aparecem mais como continuadores desses movimentos.

Durante o aparecimento desses grupos e o período em que estiveram juntos, a produção de outros artistas continuava em andamento e muitas vezes sem sofrer nenhuma influência desses britânicos. Alguns desses outros escultores não pertencentes a esses grupos, os quais mantinham suas criações em andamento e reafirmavam-se como figuras importantes na cena artística, foram Louise Bourgeois e Richard Serra, sem esquecer de Christo, já mencionado anteriormente com suas intervenções / instalações / Land Art. Para além dos já renomados artistas que compunham essa cena artística, outros nomes começaram a despontar de forma mais independente com seus trabalhos tridimensionais a partir do início da década de 90, dentre eles Kiki Smith (ver Figura 23), Ron Mueck (ver Figura 24) e os chineses Ai Weiwei (ver Figura 25) e Cai Guo-Qiang (ver Figura 26).

Figura 23 - Born, 2002. Kiki Smith. Bronze, 99,1 x 256,5 x 61cm

Fonte: Haus der Kunst

Figura 24 - A Girl, 2006. Ron Mueck. Resina de poliéster, fibra de vidro, silicone, cabelo sintético, tinta plástica.

Fonte: Christchurch Art Gallery

Figura 25 - Forever, 2006. Ai Weiwei. 42 bicicletas, 275 x 450cm.

Fonte: Art Gallery NSW

Figura 26 - Elegy, 2014. Cai Guo-Qiang. Capítulo um de Elegy: Evento de Explosão para a abertura de Cai Guo-Qiang: A Nona Onda, realizada à beira-rio da Usina de Energia de Artes, 5:00 p.m., aproximadamente 8 minutos.

Fonte: Cai Guo-Qiang Studio Blog

Muitos foram os materiais incorporados a esse fazer artístico dentre eles: animais mortos, carros inteiros, sucatas, gravetos, uma montanha, dentre uma infinidade de materiais, tudo passou a poder ser utilizado. Conforme escreveu Krauss (1984), qualquer prova poderia ser arrolada no tribunal para servir como testemunha da conexão deste trabalho com a história, legitimando, desta forma, seu status como escultura.

Podemos tomar de exemplo a “Leviathan” de Anish Kapoor (ver Figura 27), nesta obra diferente do que acontecia com as esculturas em pedra, ela não é realizada a partir da subtração de matéria para assim transformar um bloco de pedra bruto em alguma figura; ela é uma escultura realizada em PVC, um tipo de plástico comercial utilizado nas mais diversas aplicações. Com seu formato final nesse material, há uma quantidade enorme de recursos e alta tecnologia envolvidos para a sua construção e manutenção. Uma obra desse tamanho, 33,6×99,89×72,23 metros não é executada no ateliê para depois ser transportada ao local, seu projeto sim, da mesma forma como sua maquetização, daí então há uma grande pesquisa sobre materiais, fornecedores

e também empresas com conhecimento para tornar essa ideia uma realidade. A obra depois de pronta quando vista pelos visitantes não levanta questões somente ligadas a seu formato, são muitas as relações possíveis de serem abordadas como, por exemplo, sua relação com o espaço; a relação estabelecida entre as pessoas com ela e o espaço; sobre o material; sobre a técnica de construção; dentre tantas outras que talvez não seja possível fazer esse levantamento.

Figura 27 - Leviathan, 2011. Anish Kapoor. PVC, 33,6 x 99,89 x 72,23 m

Fonte: Anish Kapoor

Questões que implicam variações subjetivas podendo se modificar na experiência de cada espectador, o que já pode ser verificado a partir das obras do início do século XX e a forma como parecem jogar com o espectador. David Sylvester (2012, p. 54) escreve sobre uma dessas relações quando pensa sobre a obra de Giacometti: “Proporções mensuráveis não influem para encontrar proporções corretas. O que conta é uma maneira como uma escultura parece atuar no espaço.”.

Esculturas contemporâneas, como as produzidas por Anish Kapoor, são proposições para além da forma, são carregadas de questionamentos sobre elas próprias, a arte de uma forma geral, a sociedade e outros conceitos que vão além do mundo das artes.

Um dos questionamentos bem comuns de se escutar quanto às obras contemporâneas é se esta é ou não uma escultura, porém, frente a todas as mudanças ocorridas com o passar do tempo, algumas dessas, as quais já citadas anteriormente neste texto, esse questionamento não faria sentido, apenas teria fundamento caso se fôssemos pensar na palavra escultura, que seria o produto do ato de esculpir, ou seja, o ato de cinzelar, entalhar ou gravar em matéria dura. Esse com certeza não é o caso da escultura de Kapoor. Se fôssemos nos ligar à palavra escultura, então deveríamos encontrar uma outra forma de nomear esse tipo de trabalho, o que para muitos deveria ser “Expressão Tridimensional”. Porém quando vamos pesquisar sobre esculturas a partir do nome expressão tridimensional foi possível constatar que não é um termo tão aplicado e a palavra escultura é a que realmente prevalece.

Essa dúvida em torno da linguagem escultórica foi gerada pelo fato de haver uma linha muito tênue entre algumas formas de expressão artística e o hibridismo das linguagens contemporâneas. Pela variação de obras envolvendo a questão tridimensional e uma tentativa de conseguir englobar diversas modulações dessas expressões, foram incorporadas ao campo escultórico obras classificadas como instalação, site específico, intervenção, dentre outras. A escultura hoje é um campo aberto, repleto de possibilidades e não se encerra mais em si mesma, há uma busca por integrar diferentes materiais, técnicas, tecnologias, linguagens, experimentações, dentre outras variantes, para então compor a obra final.

Algumas dúvidas sobre a linguagem

O que é a escultura nos dias de hoje? Como podemos classificar um trabalho tridimensional como escultórico? Não é só o fato de ocupar o espaço que o transforma em uma escultura, então, o que faz com que uma obra receba essa classificação?

Hoje o trabalho escultórico mais constrói o espaço em seu entorno do que habita um pré-existente; “o trabalho não é posto em um lugar, ele é esse lugar” (HEIZER; OPPENHEIM; SMITHSON. In: FERREIRA; COTRIM. (Org.). 2006: p.275) - há um comprometimento com o meio, ele deixa de ser aquele objeto isolado para propor um espaço, com um diálogo entre elas, suas questões, o espectador e o seu entorno, há um enquadrar e reenquadrar entre o sujeito e o local. O objeto deixa o estado de ser contemplativo antes tão afirmativo para esta linguagem e passa a ser participativo, propõe novos olhares e diálogos com a sua materialidade e o entorno, este entorno expandido para além das paredes do cubo branco, o objeto é então dissolvido no campo escultórico. Richard Serra foi um dos artistas responsáveis por essa concepção de espaço na escultura, quando ao produzir suas obras de grandes dimensões, pensadas para trazer o espaço ao seu redor como parte da obra, imprimiu uma experiência com determinadas qualidades materiais que fez com que fossem consideradas como

escultura. Em sua trajetória artística ele vai trabalhando cada vez menos com suas obras de pequenas proporções que cabiam em espaços convencionais de exposição, como as “Props” (ver Figura 28) para ampliar a escala de seu trabalho e produzir peças em ambiente externo como “Shift” (ver Figura 29), isso em grande parte devido à sua ruptura com os minimalistas. A escultura havia sido reduzida a algo tão irrelevante pela tentativa de se ir além com os minimalistas que não sobrou muita coisa. Era preciso então proceder de outra maneira ao invés de afirmar esse caráter vazio o qual as formas tinham adquirido e se transformado.

Figura 28 - On Ton Prop (House of cards), 1969. Richard Serra. Antimônio de chumbo, quatro pratos, cada prato 122 x 122 x 2,5 cm.

Fonte: Public Delivery

Figura 29 - Shift, 1970. Richard Serra. Concreto, 20 cm de espessura x 1,5 m de altura, em zig-zag numa área de 4.03 hectares (40300 m²)

Fonte: BlogTO

De acordo com Foster (2015, p.163) é durante esse período de criação quando Serra retoma os conceitos de Materialidade, Corporeidade e Temporalidade, tão difundidos no modernismo, e a partir deles começa a listar os verbos para ele relacionados ao ato escultórico (ver Figura 30). Essa lista contém mais de 100 verbos, dentre eles: cortar, dobrar, separar, curvar, reparar, complementar, cobrir, embrulhar, distribuir... os quais serviram como base para a renovação e evolução do seu trabalho. Essa investigação de Richard Serra, além de transformar o seu trabalho, também contribuiu para conseguirmos ver com mais clareza a ampliação das ações relacionadas ao campo escultórico, e é nesse ponto o mais interessante dessa lista para nós nesse momento.

Figura 30 - Verblis, 1967-68. Richard Serra. Lápis em duas folhas de papel, 25,4 x 21,6 cm (cada)

Fonte: MoMa (Serra, R.)

Alguns conceitos relacionados ao fazer escultórico costumam aparecer e desaparecer conforme a produção dos artistas. Quando algum destes volta a ficar em evidência não é um simples resgate de conceitos e sim uma evolução pois são trabalhados e retrabalhados a partir da ideia artística para se chegar em algum resultado, tanto em relação à sua forma como quanto ao discurso que a envolve. Agnaldo Farias (1997) em sua tese de doutorado descreve brevemente sobre essas relações:

Quando, por exemplo, a escultura era monumento, haviam normas muito bem definidas, cânones acerca de seu posicionamento no espaço, sobre o que deveria ser seu assunto e de quais meios técnicos disporia. Convenientemente seguidos, esses dados garantiriam ao espectador um tipo de fruição muito bem determinada. Com o tempo essas relações foram se alterando substancialmente. Do monumento para a escultura moderna e desta para a escultura contemporânea. (FARIAS, 1997: p.07)

A escultura contemporânea quebra com os conceitos modernos da representação

tridimensional, não há mais materiais, temas ou estéticas guia para se seguir, há uma verdadeira abertura de experimentação sem haver a pretensão de se tornar ou estabelecer um modelo. Mas essa abertura, ao mesmo tempo que amplia as possibilidades de trabalho e da liberdade aos artistas na linguagem tridimensional, também borrou os seus limites para com as outras linguagens.

Então onde começa e onde termina a escultura nos dias atuais? Essa é uma questão que tento responder para mim mesmo olhando as produções de outros artistas e também o meu próprio trabalho. Não vejo uma resposta sintética, fechada e muito menos a necessidade de se fazer esse fechamento, a escultura é nos dias de hoje justamente essa pluralidade de formas e diálogos proposto por e com ela no espaço onde estiver.

Além da matéria

[Etéreo (adj): 1- Fluido; relacionado com, particular ou próprio do éter; que tende a ser volátil. 2- Que não faz parte da existência material. 3 - O contrário de material.]

Foram levantados até agora alguns apontamentos referentes à questão matéria na escultura, como os artistas de diferentes formas trabalham com os mais diversos materiais. Essa escultura, que em sua essência trabalha com densidade, massa, volume e espaço, depois de ter sido explorada e experimentada à exaustão chega ao ponto de não mais fazer uso da matéria, algo palpável, que ocupa lugar no espaço. Por vezes um lugar vazio, um perfume, uma sensação ou outras formas de se trabalhar sem a matéria palpável já traz relações que invocam o tridimensional. Com diferentes mecanismos para manipular um determinado espaço e assim induzir o observador, escultores exploram essas possibilidades para poder realizar suas obras. Cada vez mais há uma tentativa de se expandir os limites do que pode ser feito, aumentando ainda mais a diversidade de obras escultóricas na contemporaneidade.

Essa relação levantada entre matéria e ausência de matéria não está diretamente ligada às ideias da Arte Conceitual. Como o próprio nome já coloca em evidência nesse caso, não é a obra finalizada o mais importante e sim o seu conceito. Talvez para ficar um pouco mais claro podemos observar a obra “Uma e três cadeiras” (ver Figura 31) do artista Joseph Kosuth. Com esse conjunto das três cadeiras ele explicita que não importa se a cadeira é uma foto, um verbete ou a cadeira construída, o importante é a ideia da cadeira, não importa sua forma. A principal diferença entre a escultura da Arte Conceitual e a escultura sem matéria na forma a qual está sendo abordada aqui é a de que, no primeiro caso, é necessária uma explicação do que se quer falar, enquanto que no segundo caso, a ausência de algo matérico não precisa de explicação para ser entendido, ele está ali, dado de diferentes formas, com um entendimento aberto.

Figura 31 - One and Three Chairs, 1965. Joseph Kosuth. Cadeira: 82 x 37,8 x 53 cm, painel fotográfico: 91,5 x 61,1 cm, painel textual: 61 x 76,2 cm

Fonte: MoMa (Kosuth, J.)

Permanece o fato de que a mente e as coisas de certos artistas não são “unidades”, mas coisas num estado de disrupção suspensa. Alguém pode se opor a volumes “ocos” em favor de “materiais sólidos”, mas nenhum material é sólido, todos eles contêm cavernas e fissuras. Os sólidos são partículas que se formam em torno do fluxo, são ilusões objetivas de areia, um ajuntamento de superfícies prontas para serem fraturadas. Todo o caos é posto no interior sombrio da arte. Ao recusar “milagres tecnológicos”, o artista começa a conhecer os momentos corroídos, os estados carbonizados do pensamento, o retraimento da lama mental, no caos geológico - no estrato da consciência estética. O refugio entre mente e matéria é uma mina de informação. (SMITHSON, In: FERREIRA; COTRIM. (Org.). 2006: p. 190)

Há um certo afastamento do fazer manual, agora o que entra em cena é a exploração e disposição do material. Este afastamento do manual remonta à construção do trabalho no espaço, propor um espaço, não que não haja nenhum

trabalho manual, a questão é a do ato de esculpir. Agora o trabalho pode ser visitado ou abstraído a partir de uma fotografia: ele pode ser um vídeo, uma página de internet ou até a proposição de uma folha com instruções onde cabe ao espectador resolver o problema e não mais sendo essa a função do artista, a de resolver um problema e sim o de propor ao outro a sua resolução.

um tanto complexo falar da ausência de matéria sendo que tudo é matéria, se formos levar ao pé da letra, isso não é possível, pois o ar (que não conseguimos tocar) é matéria e nós só temos a ausência de matéria no vácuo, então: como determinar o que é ou não é matéria para a linguagem escultórica? Aparentemente tudo pode se tornar matéria na mão dos escultores e talvez seu limite nunca venha a ser estabelecido pois qualquer elemento pode ser capturado e transformado em matéria artística.

CAPÍTULO 4

Dúvidas: o meu fazer x a linguagem escultórica

A ampliação dos limites no fazer escultórico trouxe, para a contemporaneidade, a oportunidade para os escultores trabalharem com os mais diferentes materiais e de forma muito livre, porém ao mesmo tempo trouxeram grandes dúvidas ao público admirador dessa arte e até aos próprios artistas, que ao perderem as certezas sobre essa linguagem precisaram se questionar o tempo todo quanto a sua produção.

Apresento aqui e aprofundarei mais à frente uma experiência no meu próprio trabalho artístico, que tem como qualidades estéticas a criação tridimensional. O trabalho atualmente tem o nome de “Fragmentos de um Fracasso”, ele recebe este nome pelo fato de enquanto eu tentava desenvolver o trabalho denominado “Eternidade” eu não consegui chegar em um resultado esperado. A ideia em Eternidade era a construção de uma série de cubos de resina acrílica completamente transparente e praticamente idênticos um ao outro, onde a única diferença seria o fio de cabelo em seu interior que iria variar de acordo com a sua própria estrutura. Esse resultado não foi possível de ser obtido pois durante a sua execução foram conseguidas pouquíssimas peças com a transparência desejada e se não era esse, então outros erros ocorriam durante sua feitura. No final haviam muitos cubos errados e bem poucos que apresentavam a qualidade esperada. Diante deste cenário fui questionado por que eu não usava os cubos tidos por mim como errados, que eram em muito maior número ao invés de ficar tentando um resultado quase inalcançável de perfeição, pois esses que eu estava descartando tinham muita potência como projeto artístico. Eu nunca havia parado para olhar esses cubos desse jeito. E, a partir de então comecei a pensar como eles funcionavam juntos e eram realmente potentes, daí surgiu o nome desta obra atualmente.

Pode ser que em algum momento se defina o que é o certo ou errado em relação à escultura, agora isso não há. De acordo como cada pessoa pensa sobre os conceitos do que é certo ou errado, eles variam, não existe um consenso sobre esse assunto, assim como nas artes é muito difícil fazer essa atribuição de valores. Levanto aqui esse assunto pois durante a produção de uma obra de arte, o artista está tão focado em realizar sua primeira ideia, a qual seria a certa, que então deixa escapar alguns “acidentes de percurso” estes os quais na verdade, podem vir para enriquecer todo esse processo. Dessa forma tento entender como uma produção que inicialmente parece estar dando errado pode levar para um outro caminho.

Esse momento que podemos chamar de “entre” o que posteriormente vai ser considerado como “certo”, um acoplamento entre o que é realizado e a ideia, também conhecido como brecha nos escritos de Deleuze (1975), ou o indecível na voz de

Derrida (2005), pode ser visto como o erro durante a produção, entretanto trata-se de o caminho a ser desvendado a partir da análise de trabalhos reconhecidos já realizados em arte e todos os cubos de resina deste artista pesquisador que já estão prontos, inicialmente inacabados, mas que se mostram muito mais potentes e acabados do que o idealizado que se instaura como o “certo” finalizado (ver Figura 32).

Figura 32 - Cubos, 2018. Arthur Amador. Resina, fio de cabelo, 7 x 5 x 5 cm.

Fonte: Acervo pessoal do artista

Há uma ambiguidade entre a ideia do que é algo acabado ou inacabado, para fazer uma analogia podemos pensar no antídoto e o veneno, nesse último caso os dois dividem a mesma nomenclatura, droga, ou Pharmakon, conforme analisado por Derrida (2005, p.44) sobre os escritos de Platão. Não é simples definir o que é o que, por isso se trata do indecidível, pois tem um significado para uma pessoa em determinado contexto, enquanto para outra, em outro contexto pode significar algo completamente diferente, vai depender da interpretação do seu receptor e também da forma como as palavras vão ser manipuladas por quem as diz e para quem se pretende atingir. Talvez, e acredito mesmo ser importante aqui deixar como um talvez, em obras artísticas da antiguidade por exemplo uma estátuária de um cavalo, fosse apenas para representar um cavalo, já hoje na contemporaneidade, se tratando também de uma obra da figura de um cavalo, esta vem imbricada de muitos significados, aberta

à reflexão para diversos outros assuntos. A obra não é fechada, ela se encontra na beira da fenda, da fissura, se colocando ao diálogo.

“A fissura não é nem interior, nem exterior, ela se acha na fronteira, insensível, incorporal, ideal. Assim ela tem com o que acontece no exterior e no interior relações complexas de interferência e de cruzamento, junção saliente, um passo para um, um passo para o outro, em dois ritmos diferentes: tudo o que acontece de ruidoso acontece na borda da fissura e não seria nada sem ela;” (DELEUZE, 1975: p.169)

Essa questão de algo estar certo, abordada anteriormente, para muitos está associada com o conceito pessoal de beleza na vida e na arte, como algo que se apresenta numa perfeição, dando a experiência do sublime e, no entanto, como coloca Bourriaud (2009a), a beleza é extremamente relativa, e as regras para sua definição mudam constantemente, seja por diferenças culturais, mudanças de pontos de vista ou por diálogos.

Essas indefinições quanto a certo ou errado aparecem o tempo todo para mim durante o fazer artístico, levando a questionar o que produz e a validade destas criações frente a outros trabalhos. Para entender um pouco mais como dar continuidade às minhas esculturas era preciso entrar em contato com outras pessoas do mundo das artes para criar novas referências e poder refletir com um certo distanciamento sobre o que eu vinha pensando como escultura e o que se está sendo produzido, para então reencontrar meu próprio fazer.

Buscas (caminhos para me encontrar)

Como parte de tentar aprofundar a experiência do campo escultórico e entender um pouco mais como vem se desenhando o cenário da escultura contemporânea para conseguir situar a minha própria prática, foram realizadas duas ações de campo: participar de uma grande exposição sobre escultura, no caso a escolhida foi o Skulptur Projekte Münster, experiência desenvolvida no segundo semestre de 2017; e a outra ação foi realizar parte do doutorado em uma instituição conceituada a qual tem um programa voltado para a questão da arte no espaço público, tema desenvolvido no programa de Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público da Universidade do Porto, Portugal no segundo semestre de 2018.

O Skulptur Projekte Münster, que teve no ano de 2017 sua quinta edição, aconteceu do dia 10 de junho à 01 de outubro e é talvez a mais importante exposição voltada especificamente para a linguagem escultórica da qual temos conhecimento.

Um dos fatores que a torna tão significativa é o fato de ela ocorrer de 10 em 10 anos, mas não é o fator temporal o que lhe confere tal importância e sim a possibilidade proporcionada por um tempo mais alargado de nesse período as transformações ocorrerem na linguagem, proporcionando aos curadores a possibilidade de examinar quais foram as mudanças assimiladas e quais foram descartadas por serem apenas um modismo passageiro. Então, a partir desta análise, realizar uma exposição que traga ao seu público a afirmação das paisagens da escultura para o momento no qual a mostra está acontecendo.

Além da periodicidade, outro aspecto constante na exposição é a continuidade do seu diretor artístico Kasper König, também líder da equipe de curadoria do evento. A cada edição há uma troca e novos curadores são convidados para compor com esta equipe, para a edição de 2017 o time é formado por Kasper König, Britta Peters e Marianne Wagner.

A exposição contou com a participação de 31 artistas de diversas partes do mundo, incluindo nesta quinta edição, pela primeira vez desde 1977, a presença brasileira com a artista Bárbara Wagner, fazendo dupla com o artista alemão Benjamin de Burca. Outra novidade desta edição foi a sua realização em duas cidades diferentes, ela aconteceu tanto em Münster, cidade a qual tem seu nome associado ao da exposição, como também em sua vizinha Marl. As obras que compõem a exposição tem o seu local de instalação escolhido a partir do projeto de cada artista, definido pelos próprios proponentes em acordo com a equipe de curadoria, produção da exposição e as prefeituras das duas cidades. Alguns desses trabalhos ocupam espaços gigantescos, como é o caso da obra de Pierre Huyge, “After ALife Ahead” (ver Figura 33), construída em um ringue de patinação abandonado, onde para a sua realização foram necessárias intervenções do piso ao teto para criar um ambiente vivo, que foi se transformando no decorrer da exposição. De todos os trabalhos apresentados na exposição, alguns são adquiridos pela prefeitura, o museu da cidade, alguma empresa, ou mesmo colecionadores e há a possibilidade de continuarem expostos pela cidade, aumentando a cada edição o acervo de Münster que com isso fica categorizada como uma cidade museu. Os quais não são adquiridos, quando possível, voltam para a posse do artista que o realizou.

Figura 33 - After ALife Ahead, 2017. Pierre Huygue. Antigo ringue de patinação. Concreto, jogo lógico, amoníaco, areia, argila, água freática, bactéria, alga, abelha, aquário, vidro comutável preto, Conus têxtil, GloFish, incubadora, células de câncer humano, algoritmo genético, realidade aumentada, estrutura automatizada de teto, chuva.

Fonte: Artsy (Huygue, P.)

Os trabalhos expostos variaram da tradicional escultura com pedestal, passando pelo site, non-site, instalação, vídeo e performance, talvez agregando algumas outras definições que ainda irão variar de nomenclatura com o tempo.

O (in)acabamento

Dentre as obras expostas no Skulptur Projekte 2017 foi possível observar que algumas delas não possuem fim, elas estavam em constante construção e mais do que mostrar um processo de trabalho, elas estavam em constante transformação. Essas obras não iam em direção a um fim, elas iam em direção às mudanças. A temática de quando uma obra de arte está ou não finalizada já seria suficiente para se fazer uma tese, abordando a questão de quando em alguma instância, por algum fator decidido pelo artista (na maioria dos casos) se determina que a obra de arte está pronta. Ao ter uma ideia para uma obra de arte, é criada uma imagem de sua intenção final com ela, e só esse assunto já seria o suficiente para uma longa divagação. Não

farei esta longa divagação, mas se faz importante levantar esta questão tendo em vista os trabalhos aqui abordados.

Quando uma obra está ou não acabada? Quem determina se a obra está acabada? Só o artista pode determinar essa questão, ou o sistema da arte (pensado aqui formado pelas instituições de arte, curadores, museus, galerias, exposições, feiras) é quem tem maior poder de influência sobre o que está ou não pronto? Será que o trabalho estar acabado é realmente uma questão importante para a sua exibição?

Mesmo com muitas obras hoje em dia cada vez mais sendo expostas durante o seu processo, ainda existe a cultura do acabamento, arraigado em sua grande parte por lógicas de mercado associadas à questão de venda e o lucro, como também (já em muito menor parte) este está também ligado a questões museológicas de salvaguarda e conservação em seus acervos. Bourriaud no seu livro *Pós-produção* (2009b) comenta sobre esta questão, sua leitura é a de que a obra não para de se construir:

“[...] numa sala de bate-papo on-line, uma mensagem adquire valor no momento em que é retomada e comentada por outra pessoa. Assim, a obra de arte contemporânea não se coloca como término do “processo criativo” (um “produto acabado” pronto para ser contemplado), mas como um local de manobras, um portal, gerador de atividades.”(BOURRIAUD, 2009b: p.16).

Nos dias atuais o processo de construção da obra e a maneira como ela se desenvolve tem às vezes tanto valor quanto a obra finalizada. Para alguns artistas esse “entre”, que é o espaço entre a ideia inicial e a obra finalizada, é o que mais lhes interessa. Pela quantidade de obras encontradas explorando esta questão seria possível apresentar diversos exemplos de como este assunto se desenrola, para tanto volto à obra “After ALife Ahead” do artista francês Pierre Huyghe criada para o Skulptur Projekte Münster 2017. Esta obra era uma instalação a qual foi realizada, como mencionada anteriormente, em um antigo ringue de patinação no gelo da cidade de Münster. Esta instalação estava longe de ser acabada, se encontrava em constante construção, seja no primeiro dia da exposição ou então na data de seu término e isto devido à vontade do artista, pela forma como idealizou e conduziu este trabalho, não por falta de verba ou algum outro motivo limitador o qual pudesse ter acontecido com o projeto.

Durante o período de aproximadamente três meses de exposição passaram milhares de pessoas por esse espaço e não importa quantas vezes você tentasse ver essa obra, a cada visita algo estava diferente, cada um desses visitantes que lá passavam viam uma obra diferente. Para além dos detalhes já contidos nesta obra

monumental, outros tantos eram acrescentados, ou aconteciam a cada instante, a obra estava viva! Literalmente viva, ainda mais se pararmos para pensar nos seres vivos ali presentes e que criavam um ecossistema. Para entrar nesse espaço, a maior parte do tempo era necessário esperar em uma fila, pois havia limite de visitantes dentro da obra, então a circulação nesta obra só havia uma entrada e uma saída, já lá dentro não havia um caminho determinado por onde começar a apreciar a obra, então para descrever ali essas transformações darei início com a marca de um movimento básico, o caminhar. Começo com uma pegada, qualquer pegada pois a cada visitante uma nova pegada era depositada, apagando a anterior, estando do lado, compondo, era inevitável não deixar a sua marca no espaço. Parte do chão por onde os visitantes transitavam era de terra, uma terra bem seca, lembrando até o saibro de uma quadra de tênis por conta de sua cor avermelhada, qualquer pegada deixava a sua marca. Como este local era um ringue de patinação, o piso para poder suportar a camada de gelo ali produzida era bem reforçado e feito de concreto, o qual foi recortado para deixar a terra de seu subsolo à mostra e evidenciar as camadas da construção. Grandes porções de terra e entulho foram retirados deste local para poder criar o cenário desenvolvido pelo artista. Os recortes sem piso e os buracos compuseram os caminhos por onde se podia passar, sobrando algumas áreas de piso ainda com concreto, o que dava ao local um certo ar apocalíptico, de destruição, o que em algumas pessoas produzia um certo incômodo.

O cenário desta obra não é visualmente limpo, ele é composto por vários elementos, inclusive entulho gerado no corte do piso. Por este acúmulo de objetos e coisas no espaço expositivo, Bourriaud faz referência a feiras de usados, como:

“[...] reunião efêmera e nômade de materiais precários e produtos de diversas proveniências. A reciclagem (um método) e a disposição caótica (uma estética), enquanto matrizes formais, suplantam a vitrine e a organização em prateleiras.” (BOURRIAUD, 2009b: p.26)

Pierre Huyghe trabalha dentro desta tônica com seu trabalho apresentado em Münster, a profusão de elementos compositivos da obra transforma o espectador em um detetive, que precisa percorrer cada espaço com a sua lupa para garimpar impressões e sensações para além das iniciais. Além dos cortes e escavações realizadas no piso da instalação, haviam muitos outros elementos a serem descobertos que compunham a obra e colaboravam para esta constante construção e resignificação do espaço construído. Um elemento o qual talvez tenha passado despercebido para alguns visitantes como componente desta obra tenham sido as moscas. Havia moscas que foram introduzidas no local e os padrões de voo delas eram monitorados por sensores

espalhados pelo espaço e então transmitidos para um programa de computador que fazia a leitura desses dados colhidos com o voo das moscas. Depois de processada essa informação, com os dados gerados, eram criadas imagens do voo desses insetos e enviadas para um aplicativo que mostrava sua movimentação durante o dia. Para manter uma quantidade perceptível dessas moscas elas precisavam ser repostas toda semana. Ao invés de colocar no espaço expositivo as moscas já crescidas, eram colocados os ovos desse inseto, anteriormente encomendados de algum lugar no Reino Unido. Essa peculiar encomenda chegava separada em vários pacotes com centenas de ovos de moscas, para então em um dia na semana antes da abertura do espaço ao público, serem retirados dos sacos e despejados em umas caixinhas dispostas na parte superior da arquibancada, um local sem acesso aos visitantes. Esses ovos iam eclodir em algum momento e para quando isso acontecesse era deixado junto das caixinhas um pote com uma solução de mel e água que servia para alimentar essas moscas quando saíssem de seus ovos, desta forma haviam sempre moscas no espaço. Como o ciclo de vida desses insetos não é muito longo, às vezes era necessário limpar o lago formado na obra por conta dos buracos abertos no chão, pois como não haviam predadores para essas moscas, elas completavam seu ciclo de vida e morriam pelo espaço. Ao limpar o lago dava para perceber que muitas moscas compunham o cenário semanal da obra.

Outro elemento dessa obra visível aos visitantes era uma caixa preta, não era possível ver o que havia em seu interior, somente que haviam cabos conectados a ela. Em seu interior havia um microscópio eletrônico e células cancerígenas que eram trocadas de 15 em 15 dias (não sei o quanto o artista proponente desta obra queria que estes detalhes sobre a sua obra fossem revelados, só os faço neste momento pois a obra não existe mais e porque foi importante para mim ter entrado em contato com esses detalhes). Para realizar a troca das lâminas com as células um carro do Skulpture Projekte ia até a Universidade de Münster para buscar um pesquisador com uma pequena caixa de isopor que continham as novas células que seriam usadas para repor as que já estavam na obra. O microscópio eletrônico contido dentro da caixa preta estava conectado o tempo todo com um programa de computador que fazia a leitura do padrão de crescimento dessas células. O padrão analisado era transformado em um algoritmo que determinava tanto a abertura quanto o fechamento de portas no telhado que permitiam a entrada de luz natural no ambiente, assim como chuva quando havia. Além de controlar essa abertura e fechamento, o algoritmo determinava o padrão da emissão de um som grave que preenchia o ambiente por poucos segundos e adicionava ainda um pouco mais de tensão ao ambiente até por não se saber de onde vinha e por que ele acontecia. Havia ainda outros elementos na obra como um aquário com organismos vivos e luzes, colmeias de abelhas, dentre outras sutilezas, mas não me deterei aqui a todos esses detalhes, pois eram muitos e apenas se fazia

necessário citar alguns para demonstrar a mutabilidade dessa instalação.

Todos os elementos da obra se alteravam diariamente, em diferentes momentos e o olhar do espectador era preciso estar bastante atento e disponível para desvendar alguns desses detalhes presentes na obra e também permitir com que esse espectador fizesse parte ativamente deste contexto. O olhar do espectador que passasse um tempo ali poderia notar sutis diferenças, diferenças diárias ou até mesmo que acontecessem em questão de segundos. Assim, há uma impossibilidade de se ver o todo da obra e até mesmo o seu acabamento, é um eterno construir e reconstruir, a obra se encontrava em constante processo, até o momento quando ela foi destruída após o término da exposição. “Pierre Huyghe organiza seu trabalho como uma crítica às narrativas-modelo que nos são propostas pela sociedade” (Bourriaud, 2009b, p55), ele faz com que tenhamos de parar e dedicar um tempo ao que vamos ver, os detalhes constroem a experiência do todo que compõe a obra.

Um novo cenário

É possível parar para analisarmos aqui uma outra questão importante sobre o acabamento da obra de arte, o local no qual ela está inserida e como este pode interferir na sua leitura. Quando nos deparamos com uma obra inscrita dentro de um âmbito institucional, seja museu, galeria, centro cultural ou algum outro, a tendência é olharmos para esta como acabada, por mais que esteja em processo, pois partindo de experiências anteriores e o aprendizado sobre obras de arte, o consenso é o de que se está dentro de um museu por exemplo, é a versão final. Claro que para toda regra existem exceções, isso desde a arte clássica. Quando vamos na Galeria dell’Accademia em Florença para ver a escultura “David” (ver Figura 34) do Michelângelo, você se depara com alguns escravos (ver Figura 35) realizados pelo mesmo artista, ainda em processo de serem esculpidos, parte da pedra está bruta e parte é possível ver o torso de um homem. Ter uma obra de arte não terminada fazendo parte de uma exposição só se faz possível devido à sua legitimação por alguém de dentro do sistema das artes.

Figura 34 - David, 1501-04. Michelangelo Buonarroti. Mármore, 5,17 x 1,99 m

Fonte: Accademia (David)

Figura 35 - Atlante, 1530-34. Michelangelo Buonarroti. Mármore, 2,77 m de altura

Fonte: Accademia (Atlante)

No caso da obra de artistas já consagrados como o Michelângelo, o público tem mais facilidade em aceitar este não acabamento devido à toda sua importância na história da arte. Já fora de um “espaço expositivo” e vamos deixar com aspas para ficar em aberto como qualquer espaço interno protegido pelo sistema das artes, a situação pode ser um pouco diferente. As obras encontradas em espaços públicos costumam ser menos protegidas por todo esse sistema e ainda que venham a ser instaladas sob a supervisão de instituições e estejam amparadas por todo esse sistema, ainda assim ela está em um lugar público e por conta disto está sujeita a muitas formas de intervenções das pessoas, principalmente ações de vandalismo e depredação. Este foi o caso da obra “Sketch for a Fountain” (ver Figura 36) de Nicole Eisenman no Skulptur Projekte Münster 2017 que amanheceu vandalizada no dia 1 de agosto, onde a cabeça de uma das figuras havia sido arrancada e levada embora no meio da madrugada.

Figura 36 - Sketch for a Fountain, 2017. Nicole Eisenman. Conjunto de esculturas, fonte. Bronze, gesso, base de pedra, 5 x 7 m (base), 70 x 165 x 280 cm (bronze reclinando), 260 x 80 x 120 cm (bronze em pé), 100 x 120 x 100 cm (gesso sentado), 50 x 120 x 320 cm (gesso reclinando), 150 x 110 x 240 cm (figura de gesso reclinando com água).

Fonte: Anton Kern Gallery

Quando estamos falando de uma obra em espaço público, podemos por vezes até passar diante dela e não a perceber, seja pela nossa pressa cotidiana que nos abstrai do entorno, seja pelos materiais da obra, esses que podem se misturar ao espaço público. Mas existem determinadas obras que é quase impossível de serem ignoradas, pois são colocadas no nosso caminho e causam uma interferência física em nossas vidas, esse foi o caso da “Tilted Arc” (ver Figura 37) do Richard Serra. Após a sua instalação em 1981 era impossível não perceber a sua presença com seus 3,6 metros de altura e 36 metros de comprimento que cortavam a Federal Plaza em Nova Iorque. A obra foi recebida por grande parte da população como feia, opressiva e um obstáculo na vida cotidiana de quem tinha de passar pela praça, então foram feitas petições e depois de uma grande batalha judicial a obra foi retirada deste local e destruída em 1987.

Figura 37 - Tilted Arc, 1981. Richard Serra. Aço Corten, 365,7 x 3657,6 x 30,45 cm.

Porém não irei discutir todas as questões envolvidas nessa obra do Serra, quero chamar a atenção para outro tipo de obra, aquela que tem sua inserção e modo de operação no espaço urbano de uma maneira mais sutil.

Embora circunscrito no circuito da Documenta X de 1997, o trabalho “What is beyond the plants/ is at one with them” (ver Figura 38) do artista Lois Weinberger é um bom exemplo para ilustrar essa questão. Para essa obra o artista plantou por entre os trilhos de uma linha de trem fora de uso plantas não nativas desse espaço, trazidas de outras regiões, plantas imigrantes, as quais interagiram com a flora que já se apropriava deste espaço para transformar esta paisagem em uma estação “cheia de mato”, como diríamos de uma forma bem vulgar. Não eram plantas ornamentais, flores bonitas, árvores frondosas e sim plantas comuns encontradas em outros lugares, destas as quais sempre cruzamos no nosso dia a dia e não damos importância, ainda mais em um lugar abandonado, o qual é mais suscetível a ser “invadido” (ou seria melhor falar: tomado de volta) por essas plantas. Caso estivéssemos ali somente de passagem, sem estar à procura de uma obra de arte, passaríamos por esse espaço sem nos dar conta de que ali estava a ocorrer um trabalho artístico. Mesmo depois de terminada a exposição, esta obra continuou a habitar silenciosamente aquele local e se não houver nenhuma interrupção, o trabalho irá continuar se construindo com o passar do tempo, uma obra onde o processo é muito mais potente do que a obra finalizada. Gabriela Vaz Pinheiro escreve sobre a importância dessas ações enquanto construção da obra:

“Ao longo do século passado, presenciámos artistas deslocando a sua atuação do resultado para o processo, do objecto para o evento, e embora estas mudanças possam ser imputadas a desenvolvimentos com origem na arte performativa, *happenings*, e no geral formas de arte que privilegiam tempo e acção, poderemos considerar diferenças cruciais. As formas de arte pública que privilegiam o lugar e a fluidez, muito provavelmente terão um forte carácter performativo e uma forte tônica processual. De facto, ao contrário de mais tradicionais formas de arte, o processo identifica aquelas talvez mesmo mais do que pelo resultado.” (PINHEIRO, 2005, p72)

Figura 38 - Das über Pflanzen ist eins mit ihnen, 1997. Lois Weinberger. Trilho de trem, plantio de plantas indígenas e neofitas, 100 m de comprimento

Fonte: We make money not art

As obras, tanto do Pierre Huyghe como a do artista Lois Weinberger, foram abordadas pois para além do contexto da discussão que se estabelecia, elas trazem à tona outras questões instigantes ligadas à construção de uma das obras deste autor que aqui escreve, tentando elucidar um pouco mais os caminhos a serem seguidos a partir destes desdobramentos da escultura nos dias de hoje.

CAPÍTULO 5

Resgate de um projeto

Uma vez escutei que quando alguém tem uma ideia que considere boa deve então escrever essa em um papel e deixar em alguma gaveta, esquecer por lá. Se depois de algum tempo pegar esse mesmo projeto e continuar a considerar ele bom, é hora de transformá-lo em uma realidade.

A partir desta perspectiva venho resgatar aqui, uma obra já citada anteriormente, da qual dei início chamada “Eternidade”. Hoje, depois de revisitar essa obra e resgatar sua importância para minha produção, pude analisar a singularidade do seu processo de construção e como ele está intrínseco a seu significado, por esse motivo seu título sofreu alterações e neste momento tem como nome “Fragmentos de um fracasso”. Esse título que pode parecer um tanto depreciativo na verdade faz uma brincadeira com a questão do fracasso, como algo ligado ao erro, algo que não é o certo, está falho e não serve, mas, como levantado anteriormente na verdade trata-se uma questão de ponto de vista. Anteriormente, eu via mesmo grande parte do processo de trabalho para se tentar fazer essa obra como algo que não estava dando certo, no entanto, depois de algumas conversas e orientações com colegas, artistas e professores, o que antes era algo incerto é visto agora como um dos fatores que impulsiona a produção. O que antes era um impeditivo para tornar esta produção visível, agora a faz ser mostrada. Por estar em busca de um acabamento que não era completamente alcançado por esses erros durante a produção, nunca houve muito esforço para ela ser apresentada em uma exposição ou mesmo levar para outro lugar além do ateliê onde vem sendo construída. As duas únicas vezes em que alguns cubos que fazem parte desta obra saíram do ateliê foram: uma para mostrar partes do processo criativo na feitura de uma obra de arte, que foi parte da minha dissertação de mestrado, e outra quando durante a disciplina do Professor Doutor Carlos Fajardo na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, já no doutorado, na qual todos os participantes da disciplina deveriam pensar uma obra para ser desenvolvida e discutida. Para este segundo caso, realizei algumas experimentações e assim apresentar o trabalho em sala de aula, ainda nada conclusivo. Nesses dois casos, ela não havia sido apresentada como obra e sim como experimentos.

O fato deste trabalho não estar acabado num determinado modo de pensar o acabamento, era um dos motivos para nunca tê-la apresentado, conforme dito anteriormente, e assim não vislumbrava nenhuma possibilidade ou não conseguia enxergar este inacabamento como uma possibilidade de apresentação. Mas, e se ele nunca for acabado e justamente aí esteja a grande questão em toda esta feitura, a busca por um acabamento que não acontece?

Poderíamos relacionar este estado no trabalho com o “coeficiente artístico” explicado por Duchamp no “Ato Criador”, quando fala que para uma obra não importa que ela seja boa, ruim ou razoável, ela sempre será uma obra independentemente desta conceituação estética, pois em todo ato criador, há um conflito resultante do processo entre a intenção e a realização, que acompanha o ato criador como a falta de elo, imprimindo uma “falha”, uma inabilidade do artista em expressar integralmente sua intenção. Nesta condição do ato criador, então, não deveria haver a preocupação de qual o seu estado de acabamento para ser considerado uma obra.

Anteriormente, a busca nessa obra era a de realizar um cubo de resina 100% transparente, sem bolhas ou sem qualquer outra interferência, só poderia haver um fio de cabelo ali dentro. Dentre todas as tentativas realizadas para se obter esse resultado talvez umas duas tenham chegado perto do que era o esperado para o final e todas as outras muitas tentativas seriam descartadas. Agora, depois de um olhar mais aprofundado sobre os cubos produzidos é mais fácil entender onde esse coeficiente artístico explicado por Duchamp se faz presente:

“No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência.” (DUCHAMP, 2004)

Depois de refletir sobre esses escritos do Duchamp, realmente cheguei à conclusão de que não faz nenhum sentido ignorar todo trabalho de produção e investigação acerca desses objetos produzidos, o mais plausível seria acolher toda a produção realizada nesse processo e fazer uso dessas muitas peças que seriam descartadas para então se tornarem integrantes da obra.

Algo antes não percebido era na verdade a grande potência dessas peças que não seriam utilizadas, devido às suas diferenças e acidentes elas se tornam bem mais presentes e vivas no trabalho do que as pouquíssimas consideradas como “perfeitas” dentre as já realizadas. Às vezes não é tão simples identificar como o andamento do processo é mais interessante do que o seu resultado, quando você está no meio da produção a vontade é ver sua ideia concretizada e com isso deixamos passar sutilezas importantes, que podem mudar toda a visão sobre o pretendido, ainda mais levando em conta quando queremos alcançar um objetivo pré-determinado. Apenas para esclarecer, quando faço uso da palavra interessante para me referir ao processo,

não estou aqui fazendo seu uso da forma esvaziada como é visto ela ser utilizada, é comum vermos seu uso associado a quando alguém não tem opinião sobre algo ou mesmo quer demonstrar entendimento sobre algo que não se tem, dessa forma dizendo que algo é interessante. Não, a forma como aqui ela é usada é a de realmente despertar o interesse, de levar o observador, ou quem quer que seja a se sentir intrigado com a proposição e venha a se tornar mais interessado pelo objeto.

Duchamp (2004, p.2) nos diz: “Milhões de artistas criam, poucos são discutidos ou aceitos pelo público ... é o veredicto do público que lhe confere valor social”.

Desde o início da construção desta obra ela sempre me instigou muito, pois se assim não fosse, qual seria então a intenção de desenvolvê-la? O artista tem de se sentir apropriado de sua arte, tem de criar cumplicidade com o seu fazer e ter prazer com o seu desenvolvimento, claro que às vezes a dor e a angústia caminham junto, mas de forma criativa. É preciso ser verdadeiro com a sua obra para também ser com os outros que irão apreciá-la. Não produzimos uma obra para ficar guardada no armário, ela é feita para ir para o mundo exterior ao ateliê. Além do deleite próprio ao fazê-la, tem-se a intenção também de quando mostrada ao público ela desperte o interesse de quem a está observando.

Osmose estética, é esse o termo designado por Duchamp (2004, p.3), à esse processo de recepção, no qual o artista transfere para o público uma qualidade de percepção criativa.

O que cada pessoa irá entender sobre a obra vai variar de acordo com as concepções e repertório de vida de cada observador, não é possível controlar o que cada um irá pensar pois ao estar em frente a obra, cada observador trabalha a partir de sua memória e esta tem sempre necessidade de signos para lembrar-se do não-presente com o qual ela tem, necessariamente, relação. O movimento da dialética o testemunha. “A memória deixa-se assim contaminar por seu primeiro fora, por seu primeiro suplente: a *hupómnesis*.” (DERRIDA, p. 56). Signos já pré conhecidos pelo público, a partir de suas referências anteriores.

A prática como alimento do trabalho

Até o presente momento foi falado sobre a obra “Fragmentos de um fracasso” mas não foi explicado exatamente o que ela é. Usarei este capítulo para falar mais em detalhes o que é esta obra e também descrever o seu processo de fabricação.

A obra “Fragmentos de um fracasso” é um conjunto de objetos de resina transparente, todos com o mesmo formato de 7x5x5 centímetros, o que de acordo com a geometria é classificado como um paralelepípedo, mas que aqui será chamado de cubo apenas para facilitar o entendimento, pois de fato um cubo é uma forma geométrica espacial formado por todas as faces e arestas congruentes e perpendiculares, com

as arestas do mesmo tamanho. Esses cubos são moldados um a um em resina através de um molde feito com silicone, e quando a resina ainda está em processo de catalisação é inserido em seu interior um cabelo, que varia de tamanho de acordo com a quem ele pertenceu e fez esta doação para a realização da obra. Durante todo o processo nenhuma espécie de edição é realizada para alterar o tamanho do cabelo e após inserido na resina, por mais que se tente controlá-lo, ele toma a forma que lhe convier (ver Figura 39).

Figura 39 - Montagem comparativa de formas de cabelo no cubo.

Fonte: Acervo pessoal do artista

Quando disposto frente ao observador, é preciso dispor de algum tempo, assim como na obra anteriormente citada do Pierre Huygue, para poder entrar em contato e explorar seus muitos detalhes, sejam as imperfeições internas, as bolhas, rachaduras, fragmentos em seu interior, os cabelos, as pequenas diferenças de forma ou polimento entre um e outro, ou até mesmo sua feitura, erros da catalisação, coloração, temperatura e qualquer outro o qual o observador venha a desvendar.

Cada detalhe encontrado nos cubos é formado por fatores muitas vezes incontrolláveis. Para desvendar um pouco mais deste processo irei explicitar alguns deles, começando pelo desenho formado pelo cabelo já dentro do cubo. Para conseguir colocar o cabelo dentro da peça é preciso trabalhar com a resina ainda em seu estado líquido, antes de endurecer. O processo de catalização acontece ao se misturar o líquido catalizador com a resina e misturá-los. Depois deste procedimento é que então a mistura é despejada no molde para depois de alguns segundos poder

pousar o fio de cabelo sobre a superfície da resina. Como o cabelo possui uma massa muito leve, ele não afunda sozinho na resina que é de grande densidade, é preciso empurrá-lo com algum objeto (no caso, utilizo um palito de bambu) para dentro ou ele ficará do lado de fora. Durante o processo de catalisação para a resina endurecer, há o aquecimento devido ao processo químico e então o líquido em seu interior se movimenta lentamente, quase de forma imperceptível, só é possível reparar nisso neste caso pois faz o cabelo mudar de posição. Ainda é possível controlar o cabelo para ele não ser expelido para a superfície, quando se percebe que o cabelo está quase na superfície é então necessário empurrá-lo novamente para dentro, porém não é possível dar uma forma específica, justamente pelo movimento interno da mistura e então a cada inserção os desenhos serão diferentes. Sobre outro detalhe, as bolhas! É muito difícil evitar seu aparecimento pois podem se dar em qualquer parte do processo.

Tem de ter muito cuidado ao despejar a resina no recipiente onde irá ser misturada com o catalisador, se despejar muito abruptamente irão se formar várias bolhas, até aqui ainda é algo contornável pois se não estiver com pressa, é possível deixar a resina descansar e as bolhas irão subir para a superfície e estourar sozinhas. Depois de todas as bolhas terem sumido é hora de despejar o catalisador e misturar os dois para ocorrer a reação química. Nesse ponto é preciso muita delicadeza e paciência, não se pode misturar muito rápido ou haverá um excesso de bolhas e também não pode ser muito devagar pois poderia ocorrer de algumas partes não se misturarem por completo, ocasionando de partes endurecerem e outras não ou formando desenhos com a própria resina por esta diferença de secagem.

Outro detalhe possível nas obras são as rachaduras, elas podem acontecer espontaneamente durante o processo de endurecimento e secagem dos cubos, levadas a ocorrer devido à diferença de temperatura entre a peça que aquece por processos químicos e o ambiente onde estiver sendo feita, ou até mesmo depois de ser desenformada antes do tempo correto pelo choque térmico como quando colocamos um recipiente de vidro quente em cima de uma superfície gelada. Essas rachaduras podem ser desde pequenas fissuras na peça, às vezes até confundíveis com um fio de cabelo, até rachaduras pela peça toda podendo ocasionar a sua quebra total. Além das mudanças de temperatura, a quantidade de catalisador colocado na mistura é outro fator que colabora para esse tipo de acontecimento. Colocar catalisador além do que é indicado acelera o processo de uma forma a qual não é possível controlar.

Por não trabalhar em um ambiente totalmente estéril é possível o aparecimento de sujeiras no interior da resina do cubo. As sujeiras podem estar no molde e não serem percebidas na hora da limpeza durante a preparação para se fazer uma nova peça, como também pode ocorrer de algo cair sobre a resina durante o seu processo de endurecimento, infiltrando em seu interior e só ser percebida após o polimento.

O mais desgastante durante todo esse processo são a lixagem e o polimento por serem manuais e precisar de bastante força física, mesmo fazendo uso de máquinas é a mão humana que irá regular o quanto de força se imprime na resina e o quanto de desgaste irá ocorrer. Por este processo não ser realizado por máquinas, sem a ação humana, e difícil de controlar, ele é desigual. É praticamente impossível sem uma máquina de medição calibrada, atuando a todo instante, realizar esta tarefa de forma igualitária. Por exemplo: com a peça a 45° de inclinação deve-se aplicar uma força de 15 quilonewtons durante 4 segundos até desbastar 3,7 milímetros. Para conseguir essa regularidade seria necessário um laboratório de alta precisão e então teríamos todas as peças finais quase sem nenhuma diferença de lixagem e polimento. Da forma como esta obra se constitui, esse tipo de resultado não é mais o almejado. O que torna esse processo extremamente imperfeito, garante uma quantidade incontável de diferenças, enriquecendo o resultado final.

O instigante se faz justamente nas diferenças e não na similitude por conveniência e sim na similitude por emulação, pois assim como apresenta Foucault (2000) aqui não estamos falando de coisas próximas e sim em verdades bem longínquas.

“A emulação apresenta-se de início sob a forma de um simples reflexo, furtivo, longínquo; percorre em silêncio os espaços do mundo. Mas a distância que ela transpõe não é anulada por sua sutil metáfora; permanece aberta para a visibilidade”. (FOUCAULT, 2000, p.37)

O erro aqui é o acerto descartado, o impuro, o impróprio, aquele que não faz parte, mas na totalidade forma uma unidade, esta unidade ímpar, um conjunto de solitários, como escreve Gui Debord na Sociedade do Espetáculo (1997) quando está falando da escrita, “não é uma negação do estilo, mas o estilo da negação”, é tomar o que nos é dado enquanto dado e transformar para a nossa experiência de criação.

“É interessante observar que, independente da forma que a experimentação toma, esse momento é sempre relacionado a trabalho, que significa, em última instância, criação. É a ação do artista sobre sua matéria que gera o andamento da obra, ou seja, o movimento criador.” (SALLES, 2007, p. 151)

Conexão e desdobramentos

Foi neste ponto que a conexão com o estágio na Universidade do Porto, em Portugal, se fez ainda mais forte. A escolha por me aproximar da Profa. Dra. Gabriela Vaz Pinheiro e o curso do qual é coordenadora, o Mestrado em Arte e

Design para o Espaço Público fez parte da busca em tentar entender a escultura na contemporaneidade dentro de uma de suas vertentes. Como o próprio nome do mestrado explicita, a questão de como a Arte está ou pode estar no espaço público é o tema principal deste curso e depois de passar um tempo em Münster, em contato com diversas obras expostas pela cidade, senti necessidade de ver como este assunto estava sendo abordado dentro da academia.

Dentre as disciplinas oferecidas nesse curso a Professora Gabriela me convidou para acompanhar duas delas por conta do meu projeto de pesquisa, uma de caráter teórico, Arte, Comunicação e Cultura Visual e a outra de caráter mais prático, Projeto. Além destas duas disciplinas eu tinha total acesso aos ateliês e espaços da universidade podendo dar continuidade a minha própria produção plástica. As duas disciplinas foram muito importantes para a continuidade deste trabalho pois pude entrar em contato com outras referências teóricas para além das quais já conhecia, além de poder trabalhar junto com os professores na orientação dos projetos dos alunos. Falo desta importância pois ao entrar em contato com os projetos várias referências são levantadas e para poder passá-las aos estudantes, além de pesquisar as que eu já conhecia e me vinham em mente, acabava entrando em contato com outros trabalhos pouco conhecidos por mim, como os dos artistas Lois Weinberg, já citado anteriormente, e Jochen Gerz, que me mercaram pela sutileza e densidade. Esse contato com outras obras de arte e artistas fazem com que a minha produção ganhe novo fôlego. A disciplina de Projeto era ministrada pela Professora Gabriela em parceria com o Professor Miguel Costa; todas as aulas eram trabalhadas em cima dos projetos dos alunos e discutia-se quais os possíveis caminhos de investigação e produção que poderiam ser seguidos. Eram propostas bem diferentes e todas com real possibilidade de implantação por conta de uma parceria entre a Universidade do Porto e a prefeitura de Gaia, que é a cidade vizinha ao Porto.

Eu não participei com nenhum projeto para ser apresentado na cidade de Gaia, os trabalhos desenvolvidos para essa parceria tinham previsão para acontecer somente no segundo semestre de 2019, período em que eu não estaria mais em Portugal. Como eu tinha livre acesso aos ateliês e precisava dar continuidade aos meus cubos, comecei a frequentar o espaço voltado para modelagem e fabricação de moldes para tentar resolver um antigo problema de como fazer um molde que me proporcionasse o menor esforço durante o trabalho com a resina. Junto ao Alcides, técnico desse espaço, foi me mostrado como eu poderia construir um molde melhorando a técnica que eu já conhecia e o modo como eu havia feito outros sozinho. A grande batalha para conseguir acertar em fazer um bom molde, com as paredes lisas e no formato certo é o de diminuir em uns 60% o trabalho para executar cada cubo. Com as paredes do molde lisas, ao desenformar a peça o trabalho de lixar é quase nulo, só será necessário polir e mesmo assim, com um molde que consiga reproduzir a textura

superficial do vidro, pode ser que também não seja necessário grande trabalho de polimento.

Foram construídos no total cinco moldes durante esse período de estudos no Porto. O primeiro molde dessa série foi realizado na universidade sob as orientações do técnico. A grande dificuldade em se fazer este molde é por usar como modelo uma peça de vidro, um material no qual o silicone tem grande aderência. Para esses dois materiais não grudarem é necessário passar alguma espécie de desmoldante no vidro e um dos melhores é o detergente. Anteriormente já havia tentado fazer outros moldes usando esse material como desmoldante, mas todas as vezes ficavam marcas, no entanto, desta vez aprendi como deixar a quantidade certa na peça para não grudar e também não ter marcas, tem de ser aplicada uma camada super fina. Quase deu certo essa primeira experiência, o problema foi no tipo de silicone usado que era de secagem rápida, então enquanto ainda estava preparando a mistura para fazer o molde ela já começou a endurecer e ao despejar sobre o cubo de vidro tinham momentos que ela caía em pedaços, acredito que tenha sido esse o problema gerador dessas bolhas grandes.

Em um próximo molde, o silicone utilizado foi de secagem lenta e também de maior densidade, o que ajuda na diminuição da probabilidade de rasgar, possibilitando maior tiragem das peças de resina. Antes de comprar mais silicone, usei o primeiro molde mesmo com as bolhas para fazer um teste com um dos tipos de resina que havia comprado, essa era de secagem lenta, demora 48 horas para endurecer quando em uma temperatura aproximada de 25° Celsius. Nunca havia sido apresentado a esse tipo de resina antes, a Epoxi, e uma de suas melhores propriedades é que não tem nenhum odor, já a resina de Poliéster Cristal, que é de secagem rápida, a qual eu estava acostumado a usar, possui um odor bem forte que contamina o ambiente todo.

Algo de errado foi feito nesse primeiro experimento com a resina. Não sei ao certo o que pode ter sido, a minha suspeita é que sem querer eu coloquei a resina de Poliéster por engano no pote que seria usado para fazer a mistura com o catalisador. Ao invés de retirar essa resina e limpar o pote, simplesmente despejei a Epóxi e dei continuidade ao trabalho. Bem depois de passadas as 48 horas, fui desenformar a peça e ela estava no seu exterior com um aspecto branco leitoso e um pouco macia, não com a rigidez habitual da resina. Quando fui comprar mais silicone levei esse cubo para perguntar ao vendedor se ele sabia a causa do problema, mas disse nunca ter visto nada assim antes.

Para realizar este primeiro molde foi usado o que havia em mãos para fazer as paredes de contenção que impediriam o silicone de vazar até endurecer, alguns pedaços de madeira encontrados no ateliê. Com a técnica mais apurada para a construção desta caixa de contenção do silicone, para o segundo e já deixando tudo preparado para o terceiro molde, foi construída uma caixa sob medida com uma chapa

de plástico poliunda. Foram aproveitadas todas as medidas desse primeiro molde para se calcular tamanho e volume da caixa, proporcionando a utilização de 400 gramas de silicone e 20 gramas de catalizador para fazer um molde para o modelo de vidro. O silicone é inodoro, então não precisa especificamente ser manipulado dentro de um ateliê. Como os ateliês da Universidade do Porto são coletivos e o silicone precisava ficar mais de 24 horas descansando para secar, escolhi fazer essa preparação em casa, assim evitando qualquer tipo de acidentes alheios. Com o intuito de evitar o aparecimento de bolhas, usei um motor de aquário que ficava vibrando para colocar a caixa com o silicone em cima na tentativa de diminuir ainda mais a probabilidade de bolhas.

Ainda na busca de conseguir um molde com a superfície lisa, antes de fazer este segundo, realizei um pequeno teste em uma parte do modelo. Separei ele em duas partes com uma fita adesiva, de um lado passei cera para vitrocerâmica e poli, do outro não fiz nada. Na parte com a cera, depois de secar, o silicone não grudou e tomou a forma da peça sem oferecer resistência para a sua remoção, enquanto que na outra sem tratamento ele grudou bastante sendo necessário raspar para fazer a sua remoção. Com esse resultado a peça toda foi polida mais de uma vez para não haver mais nenhum problema. O silicone ficou mais de 24 horas descansando na caixa para poder endurecer bem e não ocorrerem surpresas na hora de tirar o modelo, mas na hora de desenformar parecia ter grudado no vidro, como se não houvesse cera. Com calma, cuidado e o molde em baixo da água, foi sendo colocado detergente e feito um pouco de força para tentar soltar a peça. Por esse silicone ser bem mais rígido do que o anterior parecia que não desgrudaria e ainda tinha a questão do vácuo por não ter nenhum espaço entre a peça e silicone, dificultando a entrada de ar para empurrar a peça para fora. Foi uma questão de tempo, mas deu certo e o modelo saiu.

O aspecto visual e tátil das paredes do molde eram bem lisas, porém, observando com muito cuidado haviam várias micro bolhas, só eram difíceis de perceber por não estarem rompidas, o que poderia interferir ou não na peça de resina. Sendo assim, mais uma vez não tinha um molde da maneira desejada. Foi feita uma experiência com a resina de Poliéster nesse molde pois como eu já estava acostumado a trabalhar com esse tipo não haveriam surpresas ao prepará-la, coloquei no molde e no dia seguinte fui retirar. O local utilizado como ateliê em casa era a garagem e este espaço é bem frio. Devido ao fator de a resina de Poliéster exalar vapores tóxicos este era o único local onde poderia ser manipulada, então foi necessário deixá-la secando por um tempo maior para não ter perigo de ao desenformar ela ainda estar líquida. Quando fui desenformar essa peça, não gostei do resultado, mais por conta do aspecto visual da resina do que o molde em si, ela retraiu muito, bem mais do que eu já estava acostumado e o problema foi que ao retraindo, ela fez marcas como quando você desgruda algo gosmento de uma superfície, sendo assim haveria um grande trabalho

de lixar, o que não era a intenção.

Mais um molde foi feito, todos os materiais estavam à disposição e prontos para serem usados e mais um molde deu errado, dessa vez por puro descuido. Levei o material para o ateliê da universidade, assim o técnico poderia ajudar, fiz conforme ele indicou e depois de tudo pronto percebi que havia esquecido de passar a cera, o resultado não tinha como ser outro, na hora de desenformar não desgrudava de jeito algum, tentei usar o mesmo método anterior e nada, foi necessário cortar o silicone com estilete e depois raspar a superfície do modelo para conseguir tirar tudo.

Mais uma vez foi feita a compra de silicone e também já foi comprada mais resina de Poliéster para garantir que teria material para uma boa quantidade de cubos. O trabalho de envasar o molde e deixar para endurecer foi feito na cozinha de casa, tanto por controlar melhor a temperatura como também por ter um local sem movimentações que poderiam causar algum acidente.

Pela primeira vez, depois de muitas tentativas anteriores no Brasil e após a terceira em Portugal, foi feita uma peça bem próxima do desejado (ver Figura 40), ela estava aparentemente bem lisa por fora e dava para ver o cabelo dentro. Com essa resina quase não há retração mantendo um tamanho bem próximo ao do modelo. A questão desses cubos terem de ficar lisos por fora é justamente para não chamar a atenção para essa superfície e sim para o seu conteúdo. Toda vez que envaso algum molde sobra um pouco de resina e com esse restante é sempre possível fazer algumas brincadeiras, que ainda podem virar algum trabalho e no Porto fiz algumas moedas a partir de moldes feitos com o silicone que sobrou (ver Figura 41).

Figura 40 - Cubo próximo ao desejado.

Fonte: Acervo pessoal do artista

Figura 41 - Brincadeiras com a resina.

Fonte: Acervo pessoal do artista

Finalmente com o quarto molde pronto foi alcançado o resultado desejado, as primeiras peças estavam bem parecidas com o modelo quanto ao liso da superfície e também estavam transparentes, algumas bolhas apareciam, o que já está incorporado ao processo. De acordo com o tempo restante na cidade do Porto antes de retornar ao Brasil, fiz um cálculo de que seria possível fazer no total 18 cubos, contando com os que já estavam prontos. Esse foi o número alcançado, porém quanto mais cubos eu fazia, mais opacos eles saíam do molde e eu já sabia que seria necessário lixar e polir eles. Por conta do frio a resina começou a granular e quando era feito um cubo parecia que haviam caspas no seu interior, quando a causa desse problema foi descoberta, comecei a colocar a resina próxima ao aquecedor para poder voltar a seu estado líquido. Houve um dos cubos que a mistura da resina deu tão errada que o cubo não ficava duro, ele parecia estar duro, mas aos poucos começava a escorrer. A suposição é que dentro de casa durante a noite a temperatura estava próxima dos 5° Celsius. A resina precisa de temperaturas mais altas para poder acontecer a catalização, então, para tentar acelerar esse processo coloquei o cubo bem próximo ao fogo da lareira, o que acabou por carbonizar um dos lados e no final não encerrou o processo, depois de mais de seis meses a resina ainda está um pouco mole.

Depois de feitos todos os cubos era necessário se pensar em um formato final de apresentação para eles. Em conversa com a professora Gabriela houve a proposta de colocá-los no espaço público e com a proposta também foram levantados todos os possíveis problemas como roubo das peças e destruição. Seria possível dar alguma visibilidade de forma discreta para essas pequenas esculturas? O que seria feito com essa forma de expor, haveria o registro da intervenção? Seria permanente ou temporária? Como proceder, afinal? Durante a conversa não foi possível chegar em uma proposta final para o espaço público pois seriam necessários alguns testes, mas um dos formatos também discutidos foi o de expor todos os cubos juntos no espaço expositivo dentro da universidade e essa proposta ficou acertada. Não é possível fazer a obra de um certo jeito só por fazer, é preciso que ela tenha sentido, tem de haver uma necessidade para que ela ocorra, conforme fala Deleuze (2007, p. 2): “É preciso que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade.”

Dispondo todos os cubos no chão de casa estudei algumas formas de organização para poder expô-los e a melhor delas foi a de deixar todos eles enfileirados, com uma distância entre um e outro de 10 centímetros. Essa distância não deixava os cubos amontoados como também não os deixavam separados de maneira a não criarem uma unidade. Cada cubo é único e ao mesmo tempo pertence a um conjunto, então tem de ser possível ver todos juntos e os detalhes de cada um. Na exposição eles ficaram sobre uma prateleira de madeira que estava na parede a uma altura de 1 metro e 40 centímetros do chão. Para acompanhar cada cubo havia um papel correspondente com o nome da pessoa que doou o cabelo para aquele cubo em específico (ver Figura 42). Não foram todos os 18 cubos expostos, um deles havia sido usado em outra obra, essa instalada no espaço público.

A obra “Fragmentos de um fracasso” ficou com 8,5 centímetros de altura x 255 centímetros de largura x 15 centímetros de profundidade, composta por 17 cubos de resina com um fio de cabelo cada sobre uma prateleira de madeira (ver Figuras 43, 44 e 45).

Figura 42 - Detalhe do papel com nome.

Fonte: Acervo pessoal do artista

Figura 43 - Fragmentos de um fracasso, 2018/2019 (vista completa). Arthur Amador. Resina, cabelo, papel, tinta e prateleira de madeira, 255 x 8,5 x 15 cm.

Fonte: Acervo pessoal do artista

Figura 44 - Fragmentos de um fracasso, 2018/2019 (vista em diagonal). Arthur Amador. Resina, cabelo, papel, tinta e prateleira de madeira, 255 x 8,5 x 15 cm.

Fonte: Acervo pessoal do artista

Figura 45 - Fragmentos de um fracasso, 2018/2019 (detalhe). Arthur Amador. Resina, cabelo, papel, tinta e prateleira de madeira, 255 x 8,5 x 15 cm.

Fonte: Acervo pessoal do artista

Retorno para casa

Esse projeto foi um desdobramento dos cubos utilizados para compor a obra “Fragmentos de um fracasso” a partir da proposta de se pensar como os cubos poderiam interagir com o espaço público.

A semente havia sido plantada durante a conversa com a professora Gabriela e a partir de então, o olhar atento para o cotidiano se torna ainda mais aguçado para tentar enxergar novas possibilidades de trabalho. Não me interessava em nada pensar uma obra onde eu ou qualquer outra pessoa tivesse de ficar como guardião de um cubo de resina, a vontade era de colocar o cubo no espaço e deixar por lá. Com o caminhar pelas cidades portuguesas um detalhe que me chamou a atenção foi o calçamento dos passeios, com a famosa pedra portuguesa e seu tamanho familiar com o dos cubos que eu estava produzindo. Me perguntava como seria substituir uma dessas pedras pelo cubo e deixar por lá, até que quando fui passar uns dias na casa que a minha avó nasceu, em uma pequena aldeia de Portugal chamada Bunheiro, notei que a calçada em frente à antiga casa dela era dessa pedra e decidi que aí seria o local ideal para a experiência.

“Tudo isso nos leva ao tempo da construção da obra. Um tempo que tem um clima próprio e que envolve o artista por inteiro. O processo mostra-se, assim, como um ato permanente. Não é criação, é resultado de um estado total de adesão.” (SALLES, 2007, p. 36)

A ideia foi a de trazer minha avó paterna, de volta para casa de sua infância depois de um longo tempo no Brasil, local onde instituiu família e deixou seus descendentes, então agora, através desse projeto artístico, volta para sua terra para descansar. Infelizmente ela já faleceu, mas tive a oportunidade de ainda em vida ela ter me dado alguns fios de cabelo para o projeto dos cubos quando eu ainda não sabia ao certo seu desdobramento. Com uma grande coincidência, quase como se soubesse o seu fim, o cubo feito com o cabelo da minha velhinha (forma carinhosa como a chamava) foi o mais transparente e com menos bolhas de todos.

A implantação deste trabalho acabou se tornando uma jornada de escavação arqueológica, onde em uma manhã gelada após o Natal fui até o quintal da casa para procurar algo com que retirar uma das pedras do calçamento e acabei encontrando uma espécie de mini foice sem cabo, toda enferrujada e que provavelmente pertenceu aos meus bisavós. Escolhi para retirar uma pedra da calçada do outro lado da rua, assim uma das leituras poderia ser a de que ela estava olhando para sua antiga casa. Retirei a pedra e a substituí pelo cubo com o cabelo da minha avó, tomei todo

Figura 47 - Retorno para casa (40.781889, - 8.640139), 2019 (detalhe implantação). Arthur Amador. Impressão jato de tinta sobre papel, dimensões variáveis.

Fonte: Acervo pessoal do artista

Figura 48 - Retorno para casa (40.781889, - 8.640139), 2019 (antes e depois). Arthur Amador. Impressão jato de tinta sobre papel, dimensões variáveis.

Fonte: Acervo pessoal do artista

Figura 49 - Retorno para casa (40.781889, - 8.640139), 2019 (detalhe mapa). Arthur Amador. Impressão jato de tinta sobre papel, dimensões variáveis.

Fonte: Acervo pessoal do artista

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Notas (in)conclusivas

Esta tese apresenta um ponto de vista singular sobre algumas mudanças ocorridas no campo escultórico a partir do início do século XX e como essas alterações reverberam na produção deste artista/pesquisador. As referências atuam como um motor propulsor para a criação, alimentando o artista com novas imagens e possíveis desdobramentos para suas ideias.

Com o objetivo de tentar entender o que é a escultura contemporânea foi necessário revisitar momentos de viradas para o mundo das artes: Auguste Rodin quebra com a forma tradicionalista de tratamento do material deixando suas marcas pelo processo; Vladimir Tatlin incorpora o espaço como parte integrante da obra de arte; Constantin Brancusi elimina o pedestal e coloca a obra em pé de igualdade com o observador; Marcel Duchamp traz para o mundo das artes o cotidiano e leva para o cotidiano o mundo das artes, dessacralizando a obra e os materiais utilizados na sua feitura. No Brasil, artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark buscavam criar uma arte apropriada com a cultura e condições da realidade brasileira, trazendo o observador como parte integrante da obra. Hoje, Nelson Felix constrói suas obras como um ponto de reflexão sobre a sociedade e nossa interação com o que nos cerca.

A metodologia descrita no método cartográfico se faz aberta e possibilita ao pesquisador a liberdade para deambular por seus processos e deixar a pesquisa ser guiada pelos dados que vão surgindo no decorrer da investigação, é um fazer e pensar simultâneo e complementar, construído em conjunto durante a pesquisa. Atuar com uma metodologia mais aberta condiz melhor com a minha forma de pensar e trabalhar, tanto artisticamente como academicamente, pois por mais que eu tente manter uma forma de pensamento linear, ele escapa a todo momento criando ramificações e outros projetos que querem atuar ao mesmo tempo e é essa a maneira como costumo trabalhar, seja para dar uma aula, realizar uma obra de arte ou até mesmo fazer o jantar. Para mim esta forma de pensar e agir já está internalizada e é constitutiva com as minhas ações, porém pode se fazer de difícil entendimento para quem está de fora do processo ou tenha a necessidade de que tudo siga um script pré determinado. Deixar-se perder faz parte e nem sempre é necessário achar o caminho de volta, traçar novas rotas apresenta outras possibilidades, às vezes melhor do que as anteriores.

Foi possível compreender alguns dos fatores que levaram a construção do cenário atual da linguagem escultórica onde tudo parece poder. A busca de meios para conseguir realizar a sua obra e a busca por liberdade de criação pelos artistas, através de questionamentos e experimentações, nem sempre tão bem aceitas pelo mundo

das artes, são os principais fatores que impulsionaram essas mudanças. A “Fountain” de Duchamp foi a obra que escancarou toda a necessidade de renovação da maneira como se olhar e o que considerar como obra de arte. Hoje conseguimos ir a uma exposição como o Skulptur Projekte Münster e não nos questionarmos ao ver uma performance em uma exposição de escultura, ou mesmo um espaço aparentemente que são escombros serem a obra. A escultura é um tipo de manifestação artística que trabalha com o espaço.

Entender melhor qual a dimensão da linguagem escultórica foi importante para poder entender qual o lugar da minha produção em meio a esse cenário e como poder nomeá-lo. Meus projetos envolvem diversas mídias e uma das grandes questões foi sempre tentar entender em qual lugar da escultura ele está, se precisava estar dentro de alguma categoria específica ou algo assim. Foi possível constatar que com a pluralidade de obras concebidas por outros artistas e como elas são recebidas pelo sistema das artes e o público, na verdade essa era uma questão muito mais interna minha do que uma real necessidade de classificação do que é ou não uma escultura.

A obra “Fragmentos de um fracasso” surge do resgate de uma outra obra intitulada “Eternidade”, na tentativa de dar vida a esse trabalho engavetado e compreender as forças envolvidas nessa produção que parecia não estar caminhando. Foi possível, no processo da pesquisa, ressignificar esta produção e instaurar um contato atento com essa nova forma; este deslocamento se deu justamente por conta da mudança de percepção de que a busca de uma idealização não cabe mais dentro da perspectiva contemporânea. Uma luta foi travada na experiência subjetiva desse artista pesquisador: o caminho necessário para prosseguir foi expor o problema, encontrar na forma plástica uma maneira de sustentar o conflito, confrontar-se e enfrentar um corpo a corpo com a matéria. E, por fim, no decorrer do desenvolvimento do doutorado, encaminhar uma trajetória pontual, fazer uma escolha, mobilizada pelas afecções do desenvolvimento do projeto.

Esse trabalho ganha vida quando é dada a oportunidade de se olhar para ele na sua totalidade, com a força de seu conjunto e as diferenças de cada peça que eram consideradas como erros. Depois de feita essa abertura e com o estágio realizado no Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público, na Universidade do Porto, Portugal, mais um trabalho foi criado, o “Retorno para casa (40.781889, -8.640139)”, uma obra realizada no espaço público, com um novo desdobramento não pensado antes das conversas sobre o que foi produzido durante o estágio e a relação com meu interesse no que fui pesquisar por lá. A partir de um olhar mais atento e a vontade de levar ao espaço público alguma produção, foi que esta obra foi se construindo, podendo ser pensada desde a sua implantação até a forma de mostrar ao público. A exterioridade é experimentada numa trajetória que estabeleceu uma rede de relações e significados, atravessou o trabalho, o conflito, e no que de fato produzia sentido, ganhou forma e expressão.

Durante os quatro anos dessa pesquisa foi feito um grande investimento para tentar entender a situação da escultura na contemporaneidade. No meio desse processo uma possibilidade a mais para acompanhar esse cenário foi a de incluir a minha própria produção artística, que surgiu como protagonista, para poder ajudar neste entendimento. Foi possível realizar este levantamento de algumas mudanças no campo escultórico e com isso deixar um convite para que o leitor se sinta mais familiarizado com essa linguagem, e, caso queira se aprofundar no assunto, ter algumas chaves históricas para saber qual parte lhe interessa mais e assim buscar outras informações.

Como possíveis desdobramentos desta tese há a vontade de publicar textos menores, de fácil alcance e leitura para todos, não deixando com que essa pesquisa se encerre no âmbito acadêmico, mas que possa ser refletida em diferentes plataformas. Da mesma forma, a continuidade da produção plástica se faz urgente; foi a criação artística que disparou as questões referentes a esta tese e é a criação artística que faz com que outras obras sejam pensadas. O encadeamento de obras não é algo calculado e também não é forçado, ele acontece de forma natural, de acordo com novas referências e necessidades que afligem o artista.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, M. **Não lugares**: : Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 2016.
- BOURGEOIS, L. **Destruição do pai, reconstrução do pai**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- BOURRIAUD, N. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. **Pós-produção**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRITO, R. **Experiência Crítica** – textos selecionados. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.
- BRITO, R. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- COLLINS, J. **Sculpture Today**. New York: Phaidon Press, 2007.
- DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.
- DELEUZE, G. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. **O Ato de Criação**. (trad. José Marcos Macedo) Folha de São Paulo, São Paulo, 27 jun. 1999.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia vol.5. São Paulo: ed.34, 2000.
- DERRIDA, J. **A Farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DUCHAMP, M. **O Ato Criador**. In: BATTCOCK, G. A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ESPADA, H. (Org.) **Richard Serra**: Escritos e Entrevistas, 1967 - 2013. Instituto Moreira Sales, 2014.
- FARIAS, A. **Esculpindo o espaço**: a escultura contemporânea e a busca de novas formas de relação com o espaço. Tese de Doutorado apresentada à FAU/USP. São Carlos, 1997.

FERREIRA, G. (Org.) **Trilogias**: conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 2005.

FOSTER, H. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FOUCAULT, M. **As Palavras e as Coisas**: Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GEORGE, H. **The Elements of Sculpture**. New York: Phaidon Press, 2014.

HEIZER, M., OPPENHEIM, D., SMITHSON, R. Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson [1970] In: FERREIRA, G; COTRIM, C. (Org.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006. P. 275-288.

KRAUSS, R. E. **A escultura no campo ampliado**. Rio de Janeiro: Gávea, 1984.

_____. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOSZYNSKA, A. **Sculpture Now**. Londres: Thames & Hudson, 2013.

NAVES, R. **Nelson Felix**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

NIETZSCHE, F. W. **Escritos sobre história**. (trad. Noéli Correia de Melo). São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

ORWELL, G. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PINHEIRO, G. V. **Curadoria do Local**: algumas abordagens da prática e da crítica. Torres Vedras: ArtInSite, 2005.

_____. **Fluidez e sentido do lugar no pensamento e na arte contemporâneos**. Torres Vedras: ArtInSite, 2007.

ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre, Ed. Sulinas e UFRGS, 2011.

SALLES, C. A. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. ed. 3. São Paulo: Annablume, 2007.

SMITHSON, R. Uma sedimentação da Mente: projetos de terra [1968] In: FERREIRA, G; COTRIM, C. (Org.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006. P. 182-197.

SYLVESTER, D. **Um Olhar Sobre Giacometti**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Sites

Accademia (Atlante). Disponível em <<http://www.accademia.org/explore-museum/artworks/michelangelos-prisoners-slaves/>>. Acesso em 10 de jul. 2019.

Accademia (David). Disponível em <<http://www.accademia.org/explore-museum/artworks/michelangelos-david/>>. Acesso em 10 de jul. 2019.

Anish Kapoor. Disponível em <<http://anishkapoor.com/684/leviathan>>. Acesso em 2 de jul. 2019.

Anton Kern Gallery. Disponível em <https://www.antonkerngallery.com/projects/sketch_for_a_fountain>. Acesso em 10 de jul. 2019.

Arcspace. Disponível em <<https://arcspace.com/feature/anish-kapoor-studios/>> . Acesso em 15 jul. 2019.

Art Appreciation 101. Disponível em <<https://artappreciation101.wordpress.com/2018/04/17/takashi-murakami-the-octopus-eats-its-own-leg/>>. Acesso em 15 jul. 2019.

Art Gallery NSW. Disponível em <<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/616.2014/>>. Acesso em 18 set. 2019.

Artsy (Huygue, P.). Disponível em <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-pierre-huyghes-latest-project-biotech-lab-scene-sci-fi-film>>. Acesso em 10 de jul. 2019.

Artsy (Whiteread, R.). Disponível em <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rachel-whitereads-house-unlivable-controversial-unforgettable>>. Acesso em 18 set. 2019.

Artsy (Tatlin, V.). Disponível em <<https://www.artsy.net/artwork/vladimir-tatlin-corner-counter-relief>>. Acesso em 27 jun. 2019.

BlogTO. Disponível em <https://www.blogto.com/arts/2009/12/searching_for_richard_serras_shift_in_king_city/>. Acesso em 4 de jul. 2019.

CaiGuo-QiangStudioBlog. Disponível em <<https://caiguoqiang.wordpress.com/2014/08/21/cai-guo-qiang-the-ninth-wave-opens-in-shanghai/>>. Acesso em 18 set. 2019.

Christchurch Art Gallery. Disponível em <<https://christchurchartgallery.org.nz/exhibitions/ron-mueck>>. Acesso em 18 set. 2019.

Christo and Jeanne-Claude. Disponível em <<https://christojeanneclaude.net/projects/running-fence>>. Acesso em 27 de jun. 2019.

Damien Hirst. Disponível em <<http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of>>. Acesso em 18 set. 2019.

DIVISOR. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14848/divisor>>. Acesso em 27 de jun. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Galeria Luisa Strina. Disponível em <<http://www.galerialuisastrina.com.br/atualidades/totemonumento/>>. Acesso em: 26 jun. 2019.

Haus der Kunst. Disponível em <<https://hausderkunst.de/en/exhibitions/kiki-smith-procession>>. Acesso em 18 set. 2019.

Interior Design. Disponível em <<https://www.interiordesign.net/articles/13037-constantin-brancusi-s-endless-column-restored-to-glory/>>. Acesso em 27 jun. 2019.

Lisson Gallery. Disponível em <<https://www.lissongallery.com/artists/richard-deacon>>. Acesso em 18 set. 2019.

MoMA (Kosuth, J.). Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/81435>>. Acesso em 4 de jul. 2019.

MoMA (Matisse, H.). Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/81123>>. Acesso em 27 de jun. 2019.

MoMA (Serra, R.). Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/152793>>. Acesso em 4 de jul. 2019.

Musée Rodin. Disponível em <<http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/monument-balzac>>. Acesso em 27 de jun. 2019.

Museo Medardo Rosso. Disponível em <http://www.medardorosso.org/index_tabs_en.html#>. Acesso em 27 de jun. 2019.

Mutual Art. Disponível em <<https://www.mutualart.com/Artwork/LINE-OF-THOUGHT/81DD0D28296A1BF0>>. Acesso em 18 set. 2019.

Nelson Felix. Disponível em <<http://nelsonfelix.com.br/obras/projetos/cruz-na-america/>>. Acesso em 26 jun. 2019.

Ocula. Disponível em <<https://ocula.com/art-galleries/galeria-nara-roesler/artworks/angelo-venosa/untitled/>> . Acesso em 01 jul. 2018.

Public Delivery. Disponível em <<https://publicdelivery.org/richard-serra-one-ton-prop/>>. Acesso em 4 de jul. 2019.

Runway Magazines. Disponível em <<https://runwaymagazines.com/factory-andy-warhols-new-york-city-studio/andy-warhol-the-factory-runway-magazine/>>. Acesso em 15 jul. 2019.

Sesc SP. Disponível em <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/12537_UM+AMILCAR+DE+CASTRO+NO+QUINTAL+DO+SESC+IPIRANGA>. Acesso em 27 de jun. 2019.

Tate Modern (Duchamp, M.). Disponível em <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>>. Acesso em 27 de jun. 2019.

Tate Modern (Serra, R.). Disponível em <<https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-serra-1923/lost-art-richard-serra>>. Acesso em 10 de jul. 2019.

Terceira Margem (Clark, L.). Disponível em <<http://www.3margem.com.br/inspiraes/2017/2/22/lygia-clark-artes-plsticas>>. Acesso em 27 de jun. 2019.

Terceira Margem (Oiticica, H.). Disponível em <<http://www.3margem.com.br/inspiraes/2017/2/21/hlio-oitica-artes-plsticas-performances>>. Acesso em 27 de jun. 2019.

Victor Brecheret Artes. Disponível em <<https://victorbrecheretartes.wordpress.com/2016/09/14/principais-obras-de-brecheret-parte-i/>>. Acesso em 27 de jun. 2019.

We make money not art. Disponível em <<https://we-make-money-not-art.com/ecovention-europe-art-to-transform-ecologies-1957-2017-part-2/>>. Acesso em 10 de jul. 2019.

Bibliografia Complementar

BHABHA, H. K. **Anish Kapoor**. Berkeley: California University, 1998.

BRUNEAU, P.; TORELLI, M.; BARRAL i ALTET, X. (Orgs.) **Sculpture**: From Antiquity To The Present Day. Köln: Taschen, 2006.

CAUSEY, A. **Sculpture since 1945**. New York: Oxford, 1998.

CAIGER-SMITH, M. **Antony Gormley**. Londres: Tate Publishing, 2010.

CELANT, G. **Christo and Jeanne-Claude**: Water Projects. Verona: Silvana Editoriale, 2016.

COOKE, L.; GOVAN, M. **Dia**: Beacon. New York: Dia Art Foundation, 2003.

CROS, C. **L'ABCdaire de la Sculpture du XXe siècle**. Paris: Flammarion, 2003.

DANTO, A. C. **Após o fim da Arte**: A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. São Paulo: ed. 34, 2011.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia**. Rio de Janeiro: ed.34, 1992.

DUARTE, P. S. (Org.) **Da escultura a instalação**: histórias da arte e do espaço. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

GENET, J. **O Ateliê de Giacometti**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

GUATTARI, F. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 2012.

HARPER, G.; MOYER, T. **A Sculpture Reader**: Contemporary Sculpture Since 1980. Washington: University of Washington Press, 2006.

MAMMI, L. (Org.). **Carlito Carvalhosa**. São Paulo: Cosac Naify 2000.

_____. **Angelo Venosa - A Febre da Matéria**. São Paulo: Cosac Naify 2013.

_____. **Clara Clara - Laura Vinci**. São Paulo: Stilgraf, 2012.

MATISSE, H. **Escritos e reflexões sobre arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MITCHELL, W. J. T.; FARIAS, A. **Antony Gormley: corpos presentes**. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2012.

MULLINS, C. **Rachel Whiteread**. Londres: Tate Publishing, 2004.

OBRIST, H. U. **Entrevistas 1**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

_____. **Entrevistas 2**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

_____. **Entrevistas 3**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

_____. **Entrevistas 4**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

_____. **Entrevistas 5**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

_____. **Entrevistas 6**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

_____. **Ai Weiwei Entrevistado por Hans Ulrich Obrist**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

PAREYSON, L. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PEIXOTO, N. B. (Org.) **Intervenções urbanas: Arte/Cidade**. São Paulo: Senac/SESC, 2012.

READ, H. **Escultura Moderna: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

RIBEIRO, J. A. **José Resende**. São Paulo: Ipsis Gráfica e Editora, 2015.

SALLES, C. A. **Arquivos de Criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

SALLES, C. A. **Redes de Criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.

SALZTEIN, S. **Carlos Fajardo**. São Paulo: Editora Palloti, 2003.

STIGGER, V. **Maria Martins**: Metamorfoses. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

TASSINARI, A. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TOMKINS, C. **Marcel Duchamp**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TUCKER, W. **A linguagem da escultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

VALÉRY, P. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VAN GOGH, V. **Cartas a Théo**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

WALLYIS, C.; Curtis, P.; Gleadowe, T. **Richard Deacon**. Londres: Tate Publishing, 2014.

WEIWEI, A. **Ai Weiwei**. New York: Prestel, 2011.

WILLIAMS, G. **How to Write About Contemporary Art**. Londres: Thames & Hudson, 2014.

WITTKOWER, R. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ZANINI, W. **Tendências da Escultura Moderna**. São Paulo: Cultrix, 1971.

Vídeos

Ai Weiwei: Sunflower seeds. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/ai-weiwei-sunflower-seeds>>. Acessado em: 18 junho 2016.

Os caminhos de Serra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-veHmp3Cpco>>. Acessado em: 7 julho 2016.

Murakami's Studio Process. Disponível em: <<https://runwaymagazines.com/factory-andy-warhols-new-york-city-studio/andy-warhol-the-factory-runway-magazine/>>. Acessado em: 1 outubro 2018.

ANEXOS

ANEXO 1

Da partilha com o artista e professor Carlos Fajardo

O início desta partilha se dá a partir da disciplina Reflexos do Contemporâneo que cursei na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) durante o doutorado quando conheci pessoalmente o artista e professor Carlos Fajardo. Comecei a frequentar suas aulas por interesse na disciplina e a oportunidade de desenvolver meu trabalho prático para além da escrita, pois esta é uma disciplina teórica e prática, assim como está na justificativa:

“O curso irá adentrar criticamente a conceitos centrais da estética e da arte contemporânea como imagem, representação, aparência, espaço, desejo, erotismo, experiência estética, etc., para que os alunos venham desenvolver e problematizar a sua produção prática e/ou teórica em poética visuais.”

Com este caráter aberto e durante o transcorrer da disciplina pude me aproximar com a forma de pensar do professor. Sendo conduzida por ele em companhia do filósofo Henrique Xavier, a forma como conduziam a disciplina com a apresentação de suas referências eram muito fluídas, o que juntamente com seus comentários sobre as nossas obras me fez querer estar mais próximo para discutir questões relacionadas ao meu doutorado. A disciplina tinha aparentemente uma estrutura bem simples. Para cada aula havia um texto diferente que deveríamos ler para ser discutido em sala de aula e depois de um tempo, além do texto lido também levávamos trabalhos nossos para podermos conversar sobre eles. Digo que esta é uma estrutura simples pois no seu formato realmente é, porém na sua execução a torna bem mais complexa por ter de acolher a opinião e ponto de vista de todos os presentes para poder discutir. Claro que os textos apresentados já haviam sido escolhido com alguma intencionalidade, eles não eram aleatórios, afinal, faziam parte da ementa da disciplina, mas a voz dos alunos era sempre escutada e as discussões deambulavam em várias direções. Em relação a orientação dos projetos durante as aulas, a intenção era todos irem apresentando suas ideias e então seu desenvolvimento. Nós juntávamos as mesas da sala criando uma grande mesa única e sentávamos ao seu redor, inclusive o professor. Os projetos para serem apresentados não tinham uma ordem pré definida e quase todos contavam como estava o seu andamento. Assim como com os textos, todos podiam fazer perguntas e comentários sobre os trabalhos dos colegas. Normalmente o Fajardo e o Henrique era quem fazia os primeiros comentários, seguido dos alunos

que também tivessem algo a acrescentar. Esses comentários não eram o de se algo estava bom ou ruim, bonito ou feio, na verdade era uma busca de se tentar entender o porque aquele foi o caminho escolhido para o desenvolvimento da obra e quais outros caminhos seriam possíveis, fazendo indicações outros artistas e textos que poderiam servir como referências, isso sem destruir o trabalho de ninguém e sem nenhuma disputa de egos, o que por vezes é bem comum no meio artístico. Desta forma sempre saíamos com alguma questão da aula, motivando a continuidade e melhora dos projetos, até chegarmos no final da disciplina quando tivemos de apresentar essa obra concluída.

Após o término da disciplina quis continuar próximo ao Fajardo para pensar junto sobre o meu trabalho e então comecei a frequentar o seu ateliê nas aulas de desenho. Infelizmente não havia a opção de escultura, independente disso achei que pensar o desenho me ajudaria a desenvolver a escultura, afinal, eu costumo fazer projetos com desenhos antes da execução dos meus trabalhos. As aulas tinham sempre uma proposta inicial, que variava toda semana, às vezes era a discussão em cima de uma imagem, outra um trecho de livro e teve até uma vez que cada um foi convidado a comer uma azeitona e desenhar como era esse sabor e textura, mas no geral eram temas ligados à arte. Assim como os outros participantes, eu interpretava a proposta e ia para o meu lugar transformar o entendimento em uma expressão plástica, no meu caso desenho, no de outros participantes pintura, para no final dos encontros todos os trabalhos serem comentados. Durante a execução do trabalho não haviam muitas conversas ou trocas, cada um ocupava o seu lugar no ateliê e ali ficava, o único que circulava era o próprio Fajardo que ia ver como estavam os processos, isso até dar o horário do fim da aula quando nos reuníamos para ver o que cada um havia produzido. Toda a produção era colocada em umas bancadas de trabalho, dando possibilidade em ver como cada um se aproximava do tema dado e também qual era a relação plástica desse trabalho com outros realizados pelo mesmo artista. Algumas vezes o Fajardo me pediu para expor junto ao meu trabalho do dia o caderno com seu rascunho, pois havia uma conversa grande entre eles e também por ver no conjunto uma qualidade envolvida. A cada semana eram feitos novos comentários sobre a produção realizada e alguns desses comentários as vezes se repetiam em dias diferentes. Dentre essas repetições uma que mais me marcou e me fez refletir sobre o trabalho foi a questão do acabamento que dou para ele e o rigor nessa feitura, a questão de não me permitir ao erro, onde cada linha não pode estar fora do lugar certo, elas parecem estar estrategicamente pensadas para aquele lugar no papel e de certa forma está. Digo isso pois começava a traçar algumas linhas em um caderno à parte e daí saia o esboço do que eu ia produzir nesse dia. A partir deste esboço, em uma folha maior, fazia o desenho referente a proposta, no geral com linhas pretas e tudo muito bem alinhado, padrões geométricos. No início fazia essas linhas sem nenhum

instrumento, era a mão livre, depois comecei a levar régua para os encontros e então media cada milímetro, fazendo sempre primeiro o desenho a lápis e depois passando a caneta por cima, deixando o lápis com algumas pequenas marcas aparecerem, como se fossem pistas do processo.

Mesmo com os desenhos feitos sem régua, visualmente a impressão era a de que eu a usava, pois havia um rigor grande nessas construções, mesmo sempre havendo algum erro. Esses desenhos, por mais planos que parecessem, tinham uma questão tridimensional por trás, as linhas feitas eram pensadas em formas com volume, não era um plano único e sim uma sobreposição de planos. Enquanto no ateliê, por mais diversificado que fosse o grupo e também pelas características das aulas, não havia ninguém trabalhando algo escultórico, pelo menos não ali com as propostas apresentadas. Acredito que por este fato de não haver produção tridimensional, essa questão não era abordada pelos participantes, somente em algumas poucas vezes foi feita a relação dos meus trabalhos com essa linguagem, inclusive o professor Fajardo me pediu para levar um dos meus cubos de resina para poder abordar junto ao grupo essa questão. No ateliê foi algo bem pontual em que falamos sobre essa busca da perfeição relacionada as minhas produções artísticas, os outros participantes também tiveram a oportunidade de falar como seria interessante se eu pudesse me deixar errar mais, usar o próprio esboço como obra e não ter de passar a limpo. Assim como no ateliê os comentários do professor Fajardo me faziam refletir bastante sobre minha produção, também o foi assim no período em que ele ficou como meu coorientador após a qualificação. Nossa parceria durou até o momento em que fui fazer meu doutorado sanduíche na cidade do Porto e devido à distância ele não podia continuar por não ser sua forma de trabalho. Enquanto trabalhamos juntos presencialmente, foi muito fortuito para o desenvolvimento da tese e fez com que meu trabalho tomasse o caminho o qual segue hoje, o de explorar a questão dos erros durante o fazer e colocar a minha produção em um plano mais visível ao invés de abordar somente as questões históricas da escultura. A partir das nossas conversas o Fajardo me passou para ler o texto do Derrida que fala da questão Pharmakon e reler o Ato Criador do Duchamp. Esses textos vem de encontro com a discussão nos meus trabalhos sobre a busca da perfeição na feitura, como o até criador vai se desenvolver e como o erro deve ser incorporado e não ignorado, até pelo fato de no meu caso os erros serem muito maiores do que os acertos, então na verdade não seria o contrário? Esse foi o principal ponto das nossas conversas, tentar construir um diálogo entre a minha obra, a questão da escultura na contemporaneidade e o fazer artístico, como eu construía meu pensamento. Foi uma grande desconstrução aceitar essa proposta e o ponto de vista sobre a minha criação entendendo que os meus erros não deveriam ser jogados fora, na verdade eles eram a minha obra, mas foram essas conversas e leituras que tornaram isso possível.

ANEXO 2

23 May 2019 12:12

Escultura

NOTES

- 001 Escultura**
O ponto que mais me interessa é a transformação da matéria, como uma coisa se transforma em outra.
Os detalhes!
O acabado que nunca acontece. (É igual um processo eterno?)
O etéreo
- 002 Conceituação histórica**
Minha base histórica que alimenta a produção. São as linhas base do trabalho.
- 003 Gabriela Pinheiro**
Curating the local
- 004 Collins, J.**
Sculpture today
- 005 Ferreira, G.**
Nelson Felix
Escritos de Artistas
- 006 Moszynska, A.**
Sculpture Now
- 007 Krauss, R.**
Caminhos da escultura moderna
A escultura no campo ampliado
- 008 Espada, H.**
Richard Serra: Escritos e Entrevistas
- 009 Duchamp**
O ato criador
- 010 Exposição**
- Falar da importância de expor e colocar a obra no mundo para rodar
- 011 Tutorias**
Como isso me ajuda?
- 012 Madep**
Pq dessa escolha?
- 013 Münster**
Pq essa escolha?
O que mudou após a viagem?
Quais os desdobramentos?
- 014 Processo de Criação**
Mais importante do que o local em que se vai chegar, são as percepções do caminho que se é traçado
- 015 Derrida**
Pharmacon
O remédio / veneno
- 016 Foucault**
A palavra e as coisas
Emulação
- 017 Deleuze**
Lógica do sentido
Brecha, o entre
- 018 Conceituação histórica**
Minha base histórica que alimenta a produção. São as linhas base do trabalho.
- 019 Gabriela Pinheiro**
Curating the local
- 020 Collins, J.**
Sculpture today
- 021 Ferreira, G.**
Nelson Felix
Escritos de Artistas
- 022 Moszynska, A.**
Sculpture Now
- 023 Krauss, R.**
Caminhos da escultura moderna
A escultura no campo ampliado
- 024 Espada, H.**
Richard Serra: Escritos e Entrevistas
- 025 Duchamp**
O ato criador
- 026 Referências**
A função do artista é reparar no que os outros não reparam
- 027 Sky Leader**
A perseverança em ir atrás de uma ideia
- 028 Sunflower Seeds**
Como se dá a interação entre o artista e o contexto da criação
- 029 Ai Weiwei**
Envolvimento dos outros na construção da obra
- 030 Cai Guo-Qiang**
Experimentações

NOTES

Materiais descartados, grandes dimensões

031 Tony Cragg

As características dos materiais

043 Laura Vinci

Mármore, transformação da matéria

032 Christo e Jeanne Claude

Escala dos trabalhos

044 Cildo Meireles

Interação / circulação da obra na sociedade

033 Giacometti

Obsessão com a sua obra

045 José Rezende

Trabalhos instalados na cidade

034 Brancusi

Coluna infinita

046 Nelson Felix

Construção dos projetos, duração, dimensões

035 Lois Weiberg

What is beyond the plants/is at one with them

036 Tatlin

Relevo de canto

037 Rirkrit Tiravanija

Participação do espectador

038 Duchamp

Urinal

039 Richard Serra

Como o espaço é ocupado

040 Pierre Huygue

O processo sempre em andamento

041 Rosana Paulino

Esculturas de resina com cabelo

042 Elisa Bracher