



TERRA
INCOGNITA
o espaço da subjetivação

MARC

DONASCIMENTO

Universidade de São Paulo

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Área de Concentração em Poéticas Visuais

Nível Mestrado

Título do projeto: Terra Incógnita: o espaço da subjetivação

Marcos do Nascimento Saad

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria da Silva Araújo Tavares

ÍNDICE

introdução	7
um lugar para nós	
Capítulo 01	
ACERVO/ORIGEM	14
1.1 Grundrisse	16
1.2 A montanha Pulverizada	120
Capítulo 02	
GRUNDRISSE	142
2.1 vestígios sobre a terra	144
2.2 paisagem infiltrada (grundrisse)	167
2.3 entropia e outros monumentos	189
2.4 indefesa, pobre imagem	197
2.5 a imagem fabricada	205
Capítulo 03	
O DISCURSO REPRESENTADO	208
3.1 imagem, símbolo, índice	215
3.2 errar para ver	227
3.3 forma/matéria	232

UM LUGAR PARA NÓS

Às terças-feiras os alunos do primeiro ano da faculdade de Arquitetura frequentavam o curso de introdução à linguagem arquitetônica. Com suas réguas paralelas, esquadros e lapiseiras copiavam os desenhos técnicos de uma casa famosa ao longo de todo o semestre. Plantas, cortes e elevações eram inoculados como a conjugação de verbos praticada na infância. Na metade da aula que antecedia o exercício prático, eram apresentadas algumas noções de representação e como serviriam para comunicar o espaço.

Depois da teoria, a prática.

Sentado diante da prancheta, copiava partes de um xerox com os desenhos técnicos da Casa Baeta projetada por Vilanova Artigas. Tracei um risco horizontal e depois outro paralelo, com aproximadamente 4mm de separação. Aquilo representaria uma parede. Ok. Mas por que teria 20 cm de espessura? Continuei o desenho. Dobrei as primeiras linhas com a ajuda de um esquadro. Interrompi o movimento contínuo com um tracejado mal feito. O papel quase foi rasgado com a borracha. Refiz um pouco melhor o que seria uma janela alta. Será que aquelas paredes eram de tijolo? E qual tijolo seria? Depois contornar os limites da construção, comecei a organizar o espaço interno com paredes mais finas. Posicionei escadas,

rampas e portas, todos feitos com grafite sobre papel. Ao meu lado a parede do estúdio tinha 12cm e era de concreto. Se a casa no meu desenho também era, por que parecem ser tão diferentes? A mudança de espessuras só aumentou o mistério sobre o sentido do desenho. Reconhecia o que estava a minha volta e compreendia a “gramática” do desenho, mas não sabia como relacioná-los, como utilizar a linguagem para construir e comunicar um espaço desejado. Vivi minha vida inteira em espaços como aquele, feitos de tijolos e concreto e, apesar disso, tornaram-se familiares e estranhos naquele momento.

Os desenhos técnicos apresentam um espaço virtual reconhecível. Podem ser compreendidos como códigos gráficos da linguagem capazes de transmitir informações espaciais. A aquisição da proficiência lexical arquitetônica não corresponde necessariamente à ampliação da percepção espacial ou habilidade construtiva superior. Para maior desenvoltura na comunicação seria necessário desenvolver a capacidade de tradução da linguagem em conhecimentos não linguísticos¹, baseados na articulação dos códigos, de seus significados e da percepção sensível. Arquitetos transmitem mensagens espaciais decodificáveis por seus interlocutores. Para isso é necessário interpretar o espaço codificado, converter seus símbolos genéricos e convencionais em significados pessoais

¹ “Segundo Bertrand Russell, “ninguém poderá compreender a palavra “queijo”, se não tiver um conhecimento não linguístico do queijo.” Jakobson, Roman. Linguística e comunicação (p 63). Tradução de IZIDORO BLIKSTEIN e JOSÉ PAULO PAES. Editora Cultrix. 1976

e arbitrários, e vice-versa. Plantas baixas, cortes e elevações são efetivos na transmissão de seus significados (ou conceitos) quando os participantes da comunicação são particularizados, ao invocarem em suas memórias os sentidos espaciais vividos anteriormente a partir dos índices espaciais desenhados. Desta maneira, são capazes de produzir novos sentidos e novos espaços, ao relacionarem os espaços das formas e dos fenômenos.

A cena descrita anteriormente, sobre o aprendizado da linguagem gráfica em meu primeiro ano no curso de arquitetura e urbanismo na FAU-USP, pôs em perspectiva aquilo que supunha conhecer sobre o espaço cotidiano e seus elementos constitutivos. Serviu para repensar o modo como nos posicionamos no espaço a partir de alguns índices e como a sua investigação se tornou o princípio de minha prática artística. Desde aquele momento passei a reconhecer uma espécie de ordem e completude espacial transmitidas nos diagramas. Estas concepções são impossíveis de serem percebidas na vivência direta com o espaço representado. Em um mapa visualizamos simultaneamente diversos locais em uma região, enquanto a percepção direta deles é parcial e depende do deslocamento, por exemplo.

Dois tipos de experiências espaciais distintas e relacionáveis se anunciam, uma sensível e outra intelectual. A interação entre a dimensão física e simbólica dos elementos constitutivos dos espaços, tanto arquitetônico como urbanístico, se tornou um procedimento recorrente em minha prática artística, possível

de ser observada nas séries **Grundrisse** e **A montanha pulverizada**, apresentadas nesta dissertação.

No primeiro capítulo, denominado **Acervo/Origem**, apresento registros fotográficos de esculturas e pinturas realizadas durante a pesquisa de mestrado. A introdução da pesquisa se dá através das imagens das obras, a partir da apresentação de sua dimensão sensível. Nela estabeleço a origem da investigação poética, na qual me aproprio de maneira direta e pessoal de componentes da linguagem que são indiretos e impessoais. As obras retratadas mostram o modo como a orientação e o reconhecimento espacial podem ser realizados através da presença do sujeito que manipula índices materiais e linguísticos responsáveis pela orientação nas cidades.

O segundo capítulo intitulado **grundrisse** mostra o contexto espacial das obras apresentadas anteriormente, o espaço urbano e o modo como nos situamos nele. Placas, cartazes, anúncios e banners, podem ser vistos como instrumentos da orientação espacial. Indicam estabelecimentos comerciais, demarcam lugares, anunciam o preço de coisas. Eles são frequentemente encontrados de maneira deteriorada em ruas e estradas. Estão enferrujados, riscados, desbotados e fragmentados. A legibilidade de suas mensagens é comprometida pelas ações entrópicas do tempo. Podem ser vistos como monumentos de um tipo de comunicação inadequado à rapidez das interações sociais contemporâneas, baseadas na agilidade das redes cibernéticas. A série **grundrisse** é retomada como participante deste contexto indicial. Descrevo os procedimentos manuais de sua execução

e como artificialidade da construção se relaciona com os efeitos entrópicos presentes nas placas utilizadas na produção das obras.

Alguns conceitos como índice, entropia e mobilidade das imagens são apresentados como consequências do contexto apresentado.

Em **O discurso representado**, que é o último capítulo desta dissertação, abordo o *índice* de modo mais conceitual, considerando possíveis desdobramentos teóricos na interpretação de **grundrisse** e de seus contextos linguísticos e espaciais. O desenvolvimento argumentativo sobre o termo encontra ressonância com o texto *Notas sobre o Índice: a Arte dos anos 1970 nos Estados Unidos*, de Rosalind Krauss. A articulação indicial é apontada como uma das principais características dos trabalhos de arte realizados na década de 1970. Ela é intuída como consequência nas mudanças na comunicação da sociedade na época, promovidas pela ampliação de acesso à informação.

Terra incógnita é um modo de aproximação espacial a partir da manipulação dos códigos da linguagem gráfica e dos materiais empregados na orientação espacial urbana. Estabelece uma relação de subjetivação com os índices espaciais, implicando a presença física diante das imagens produzidas ao longo da pesquisa, principalmente na série **Grundrisse**, iniciada em 2018. A pesquisa é uma maneira de apreender o espaço espacial convencional pela linguagem, apontando a incompletude das experiências espaciais virtuais e sensíveis.



CAPÍTULO 01

ACERVO / ORIGEM



grundrisse 01 da série questão de ordem 2017

aço, lata, tinta acrílica, tinta látex

A110 x L90 x P5 cm





grundrisse 02 da série questão de ordem 2017

aço, tinta acrílica, manta asfáltica

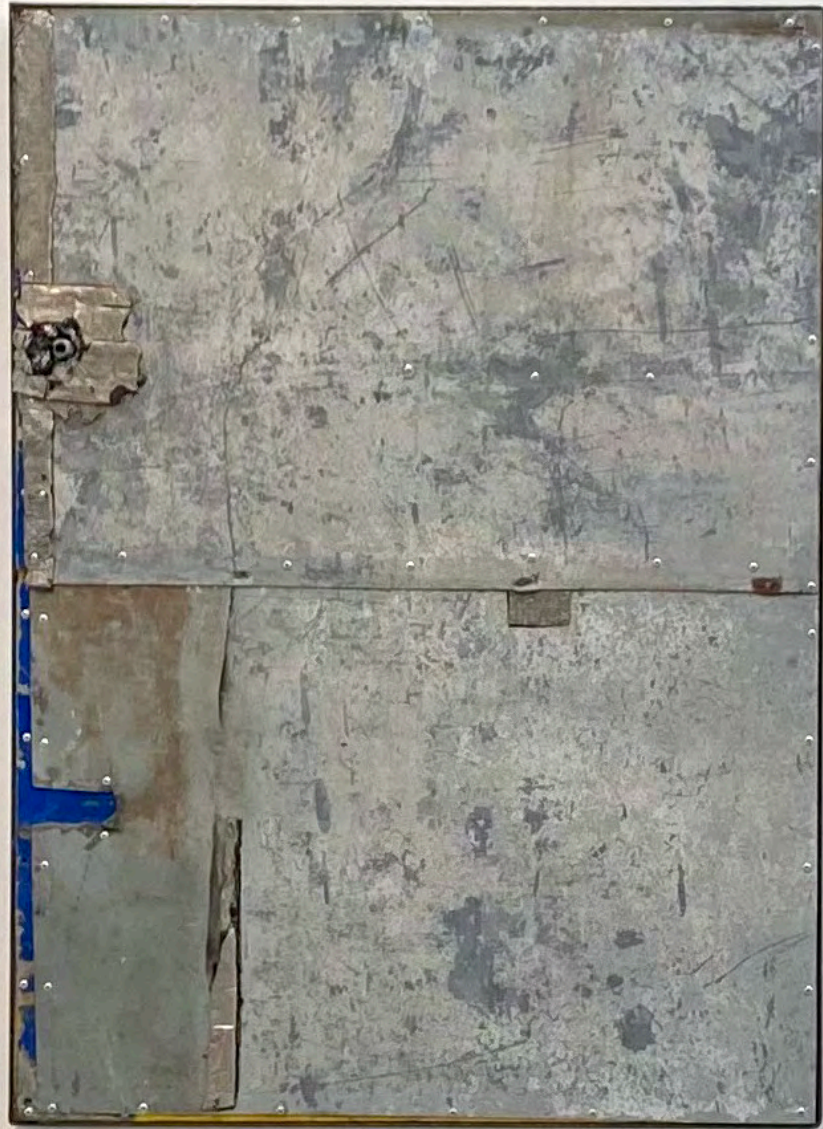
A90 x L60 x P4 cm



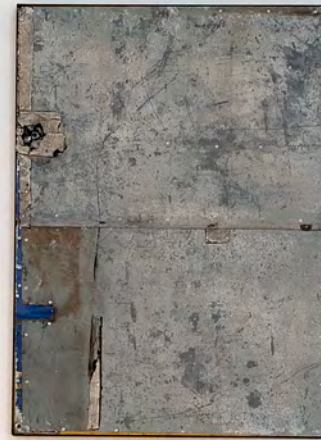
grundrisse 02 da série questão de ordem 2017

aço, tinta acrílica, manta asfáltica

A90 x L60 x P4 cm









grundrisse 03 (anuncie aqui) da série questão de ordem 2017

aço, tinta acrílica

A60 x L40 x P20 cm



grundrisse 03 (anuncie aqui) da série questão de ordem 2017

aço, tinta acrílica

A60 x L40 x P20 cm



02

10

11



grundrisse 03 da série questão de ordem 2020

aço, tinta acrílica, alumínio

A40 x L30 x P4 cm



grundrisse 03 da série questão de ordem 2020

aço, tinta acrílica, alumínio

A40 x L30 x P4 cm





grundrisse 05 da série questão de ordem 2020

aço, alumínio, tinta acrílica

A100 x L100 x P13 cm

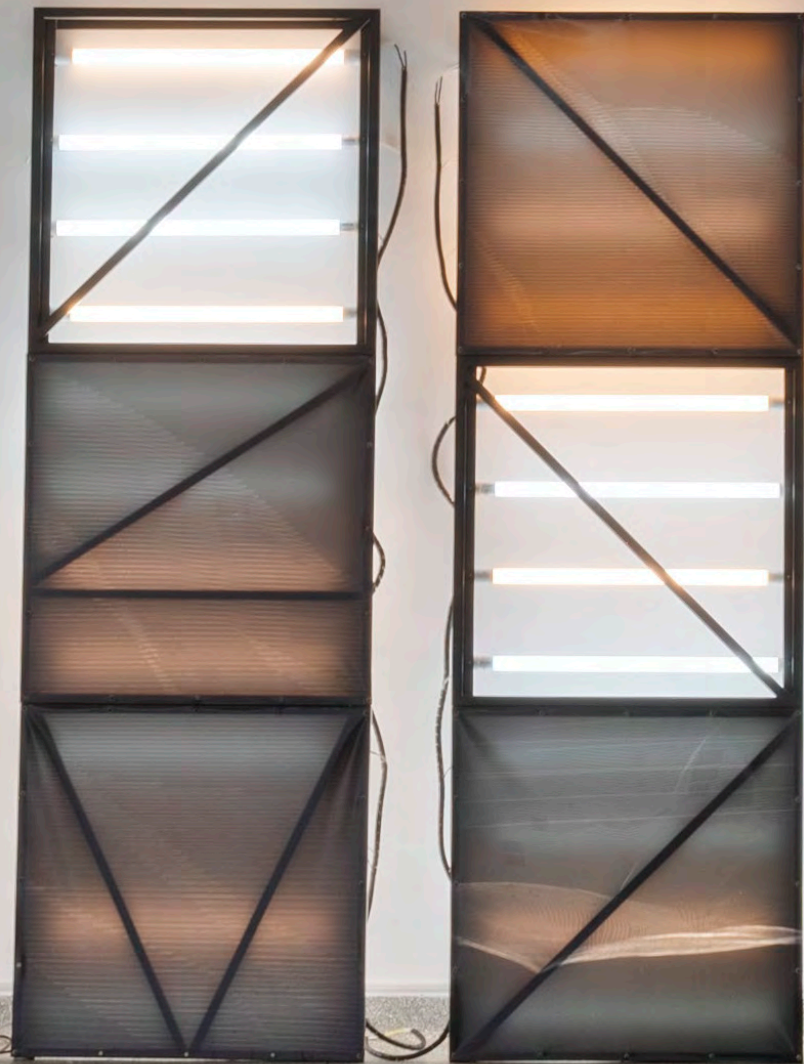


grundrisse 05 da série questão de ordem 2020

aço, alumínio, tinta acrílica

A100 x L100 x P13 cm







grundrisse 06 da série questão de ordem 2020

aço, alumínio, tinta acrílica

A100 x L50 x P14 cm



grundrisse 06 da série questão de ordem 2020

aço, alumínio, tinta acrílica

A100 x L50 x P14 cm





grundrisse 07 (atalho e desvio) da série *questão de ordem* 2020

aço, alumínio, tinta acrílica

A180 x L90 x P20 cm



grundrisse 07 (atalho e desvio) da série *questão de ordem* 2020

aço, alumínio, tinta acrílica

A180 x L90 x P20 cm



grundrisse 08 (desvio I) da série questão de ordem 2020

aço, alumínio, tinta acrílica

A20 x L40 x P20 cm



grundrisse 08 (desvio I) da série questão de ordem 2020

aço, alumínio, tinta acrílica

A20 x L40 x P20 cm



grundrisse 08 (desvio I) da série questão de ordem 2020

aço, alumínio, tinta acrílica

A20 x L40 x P20 cm



grundrisse 08 (desvio I) da série questão de ordem 2020

aço, alumínio, tinta acrílica

A20 x L40 x P20 cm





grundrisse 09 (desvio II) da série questão de ordem 2020

aço, alumínio, tinta acrílica

A20 x L40 x P20 cm



grundrisse 08 (desvio I) da série questão de ordem 2020

aço, alumínio, tinta acrílica

A20 x L40 x P20 cm



grundrisse 09 (desvio II) da série *questão de ordem* 2020

aço, alumínio, tinta acrílica

A20 x L40 x P20 cm



grundrisse 08 (desvio I) da série *questão de ordem* 2020

aço, alumínio, tinta acrílica

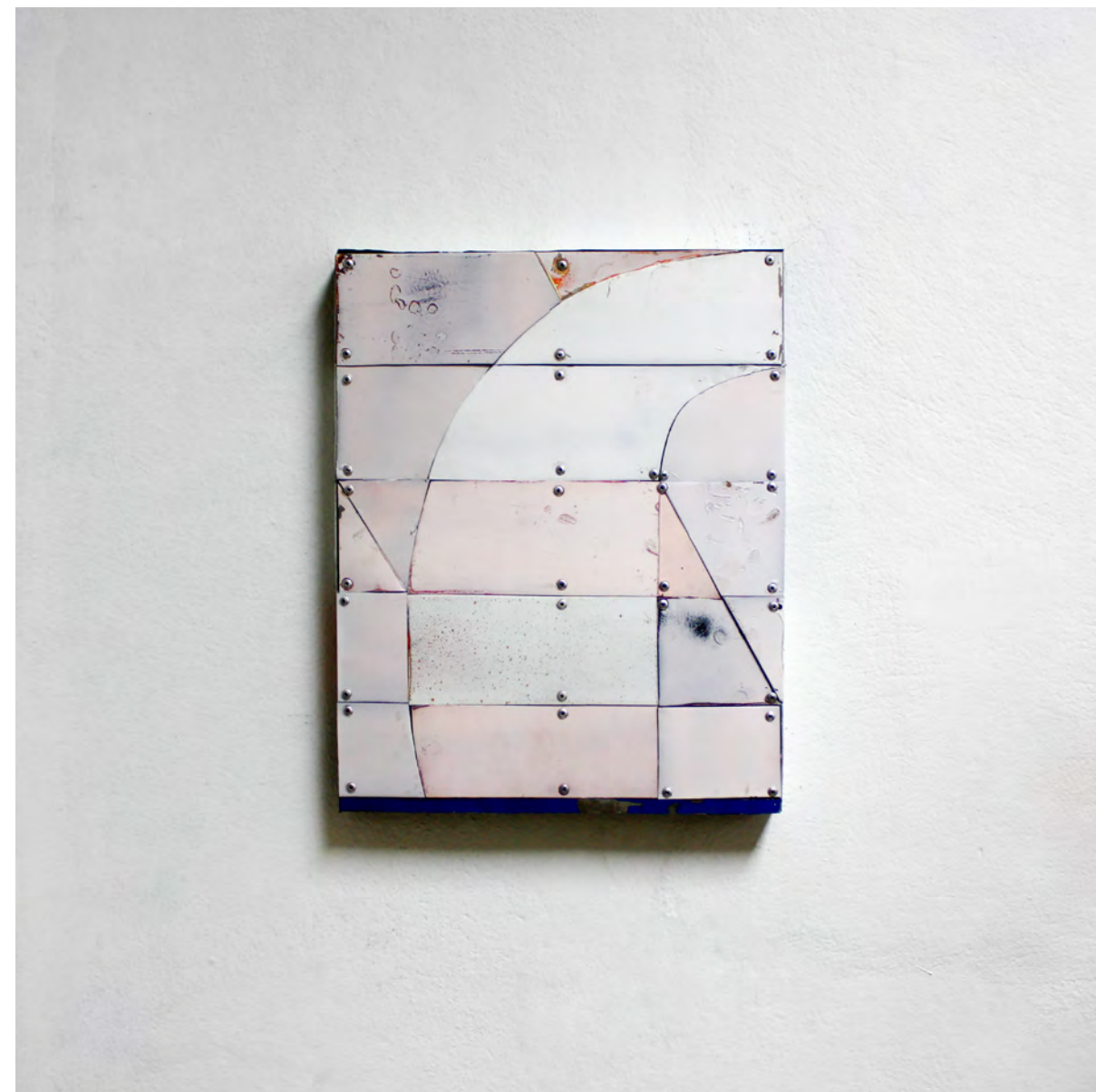
A20 x L40 x P20 cm



grundrisse 10 da série questão de ordem 2020

aço, alumínio, tinta acrílica

A15 x L15 x P2 cm



grundrisse 11 da série questão de ordem 2020

aço, alumínio, tinta acrílica

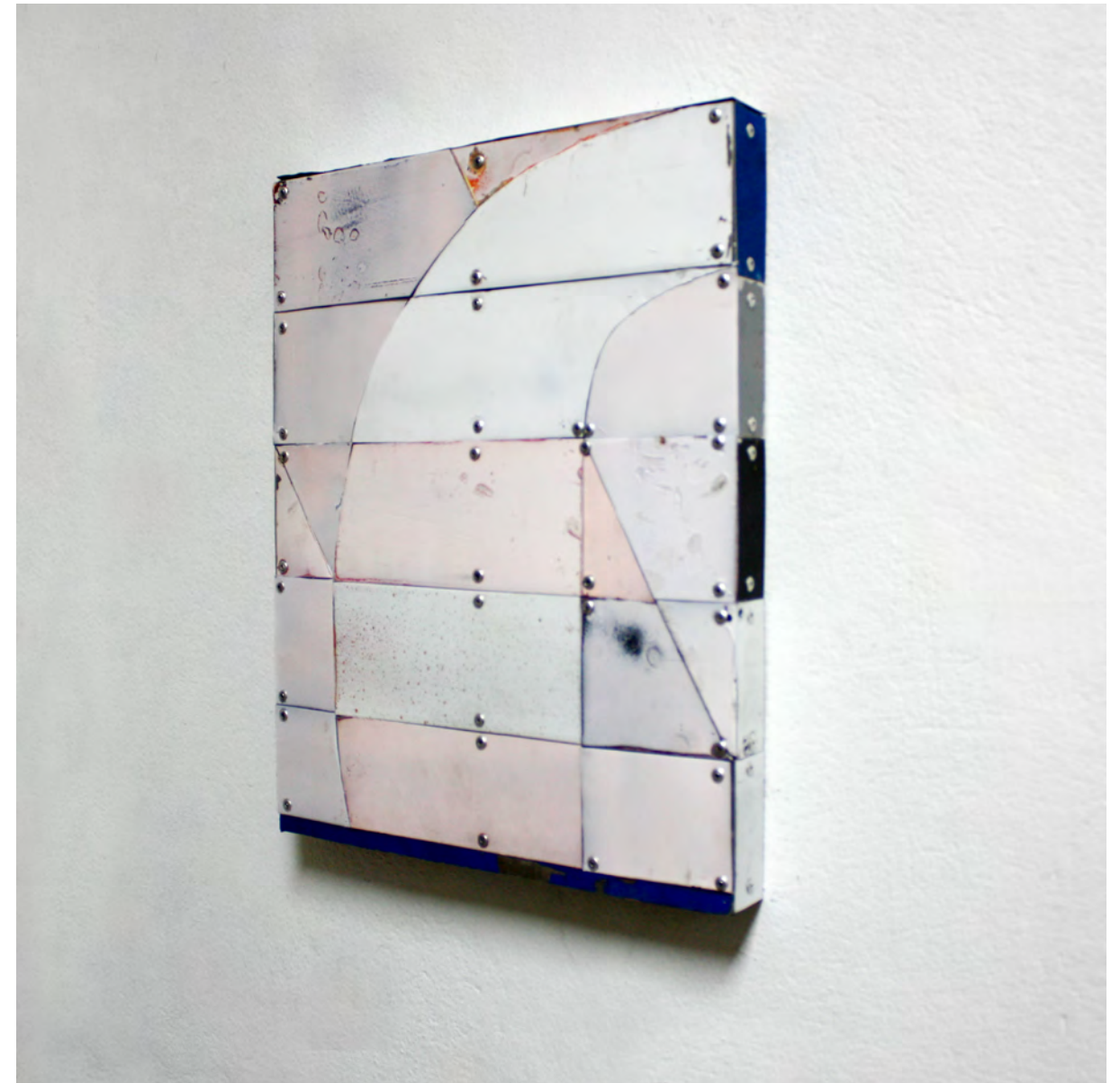
A40 x L30 x P4 cm



grundrisse 11 da série questão de ordem 2020

aço, alumínio, tinta acrílica

A40 x L30 x P4 cm



grundrisse 11 da série questão de ordem 2020

aço, alumínio, tinta acrílica

A40 x L30 x P4 cm



grundrisse 12 da série questão de ordem 2021

aço, alumínio

A40 x L30 x P4 cm



grundrisse 12 da série questão de ordem 2021

aço, alumínio

A40 x L30 x P4 cm



grundrisse 13 da série questão de ordem 2021

aço, alumínio

A40 x L30 x P4 cm



grundrisse 13 da série questão de ordem 2021

aço, alumínio

A40 x L30 x P4 cm



grundrisse 14 da série questão de ordem 2021

aço, alumínio

A40 x L30 x P4 cm



grundrisse 14 da série questão de ordem 2021

aço, alumínio

A40 x L30 x P4 cm



grundrisse 14 da série questão de ordem 2021
 aço, alumínio, tinta acrílica, esmalte sintético
 A40 x L30 x P4 cm



grundrisse 14 da série questão de ordem 2021
 aço, alumínio, tinta acrílica, esmalte sintético
 A40 x L30 x P4 cm



grundrisse 15 da série *questão de ordem* 2021

aço, alumínio, tinta acrílica

A40 x L30 x P12 cm



grundrisse 15 da série *questão de ordem* 2021

aço, alumínio, tinta acrílica

A40 x L30 x P12 cm



grundrisse 16 da série questão de ordem 2021

aço, alumínio, tinta acrílica

A40 x L30 x P03 cm



grundrisse 16 da série questão de ordem 2021

aço, alumínio, tinta acrílica

A40 x L30 x P03 cm



grundrisse 17 da série *questão de ordem* 2022

aço, alumínio, tinta acrílica

A54 x L40 x P31 cm



grundrisse 17 da série *questão de ordem* 2022

aço, alumínio, tinta acrílica

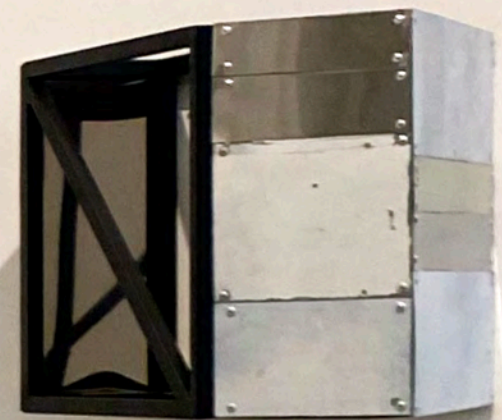
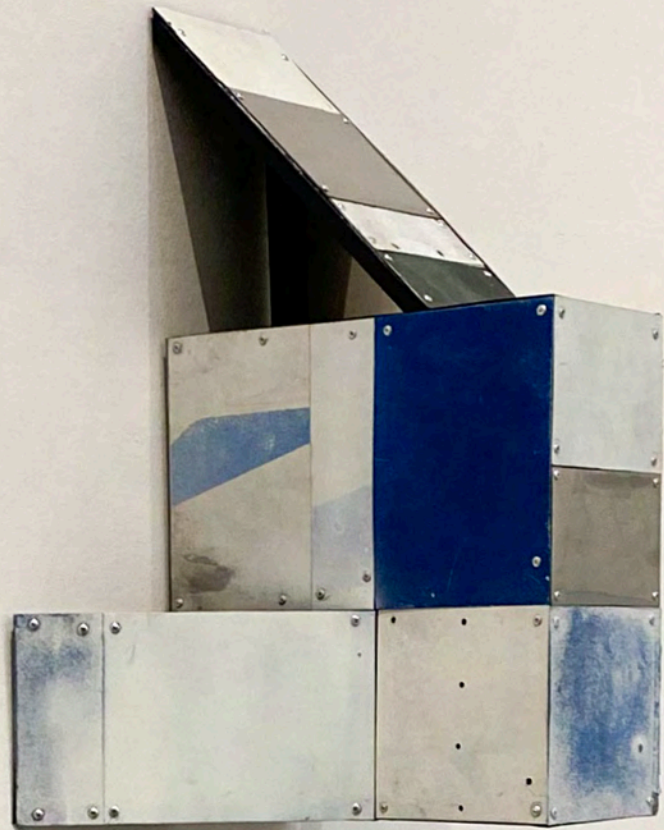
A54 x L40 x P31 cm



grundrisse 17 da série questão de ordem 2022

aço, alumínio, tinta acrílica

A54 x L40 x P31 cm





grundrisse 18 da série questão de ordem 2022

aço, alumínio, tinta acrílica, tinta látex

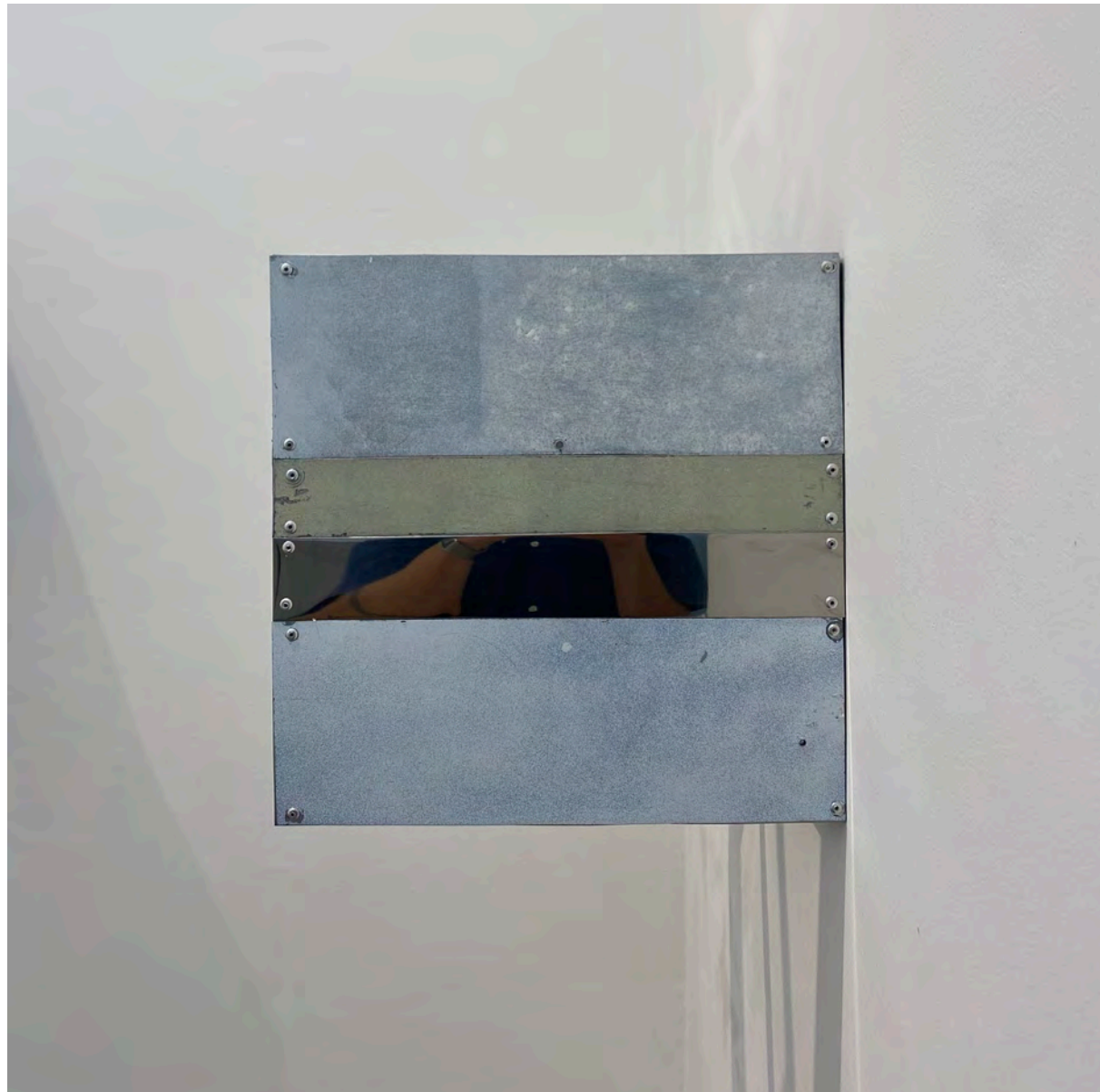
A31 x L31 x P31 cm



grundrisse 18 da série questão de ordem 2022

aço, alumínio, tinta acrílica, tinta látex

A31 x L31 x P31 cm



grundrisse 18 da série questão de ordem 2022

aço, alumínio, tinta acrílica, tinta látex

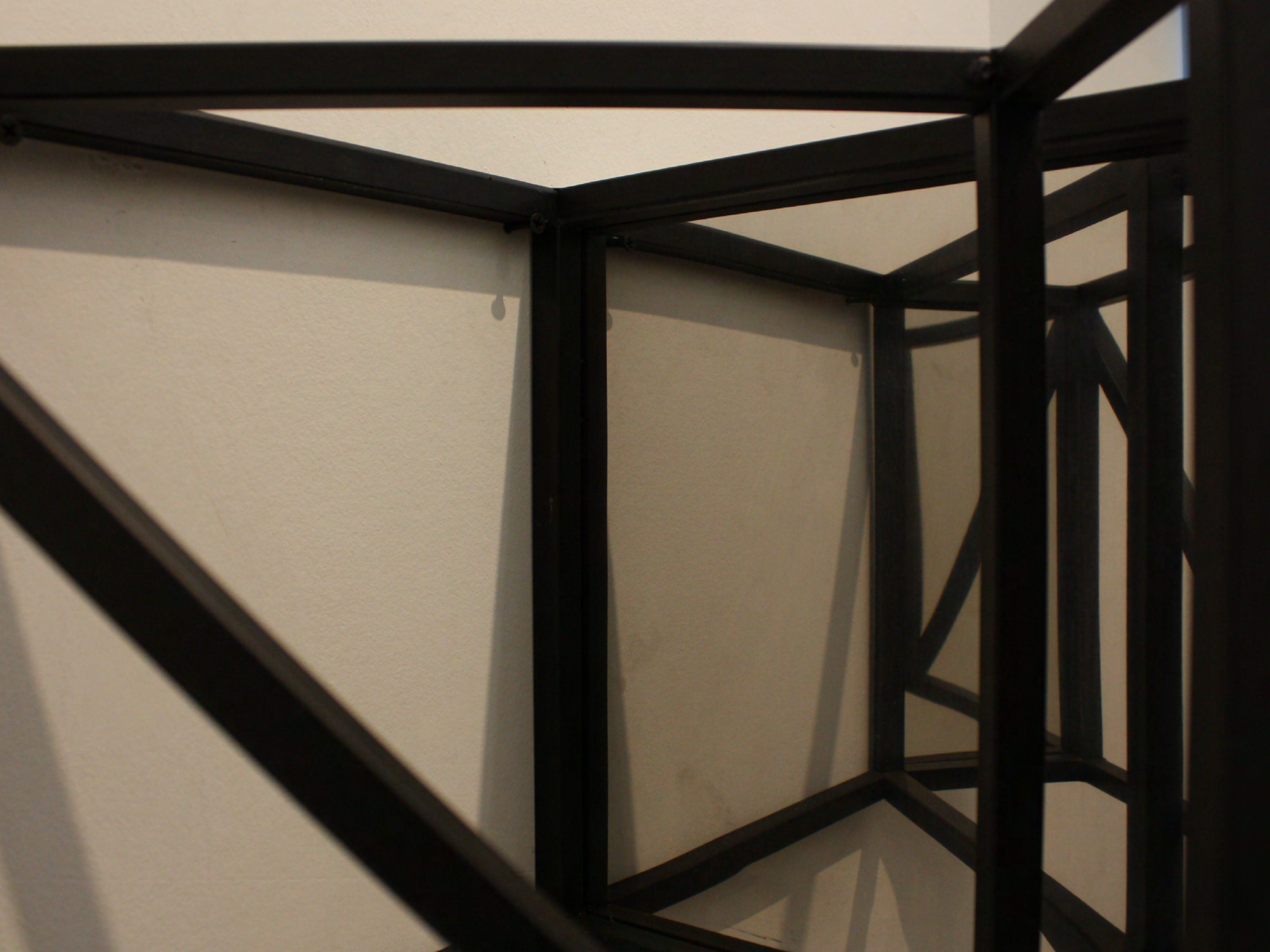
A31 x L31 x P31 cm



grundrisse 18 da série questão de ordem 2022

aço, alumínio, tinta acrílica, tinta látex

A31 x L31 x P31 cm





grundrisse 19 da série questão de ordem 2022

aço, alumínio, tinta acrílica, tinta látex

A31 x L31 x P31 cm



grundrisse 19 da série questão de ordem 2022

aço, alumínio, tinta acrílica, tinta látex

A31 x L31 x P31 cm



grundrisse 19 da série questão de ordem 2022

aço, alumínio, tinta acrílica, tinta látex

A31 x L31 x P31 cm



grundrisse 20 da série questão de ordem 2022

aço, alumínio, tinta acrílica, tinta látex, madeira, manta asfáltica

A25 x L25 x P04 cm



grundrisse 20 da série questão de ordem 2022

aço, alumínio, tinta acrílica, tinta látex, madeira, manta asfáltica

A25 x L25 x P04 cm



grundrisse 21 da série questão de ordem 2022

aço, alumínio, tinta acrílica, tinta látex, madeira, manta asfáltica

A25 x L25 x P04 cm



grundrisse 22 da série questão de ordem 2022

aço, alumínio, tinta acrílica, tinta látex, silicone

A40 x L30 x P05 cm



grundrisse 23 da série questão de ordem 2022

aço, madeira, tinta acrílica, tinta látex

A60 x L60 x P07 cm



grundrisse 24 da série questão de ordem 2022

madeira, tinta acrílica, tinta látex

A25 x L25 x P04 cm





grundrisse 25 da série questão de ordem 2022

aço, alumínio, tinta acrílica, tinta látex, madeira, manta asfáltica

A25 x L25 x P05 cm

Infundadas Certezas

**visita mediada
com Marc do
Nascimento**

**16.07
Sábado**

14h

Pinacoteca de São Bernardo do Campo Rua Kara, 105

21.05 a 22.07

Curadoria
Marina Frúgoli



Aline Moreno
Marc do Nascimento



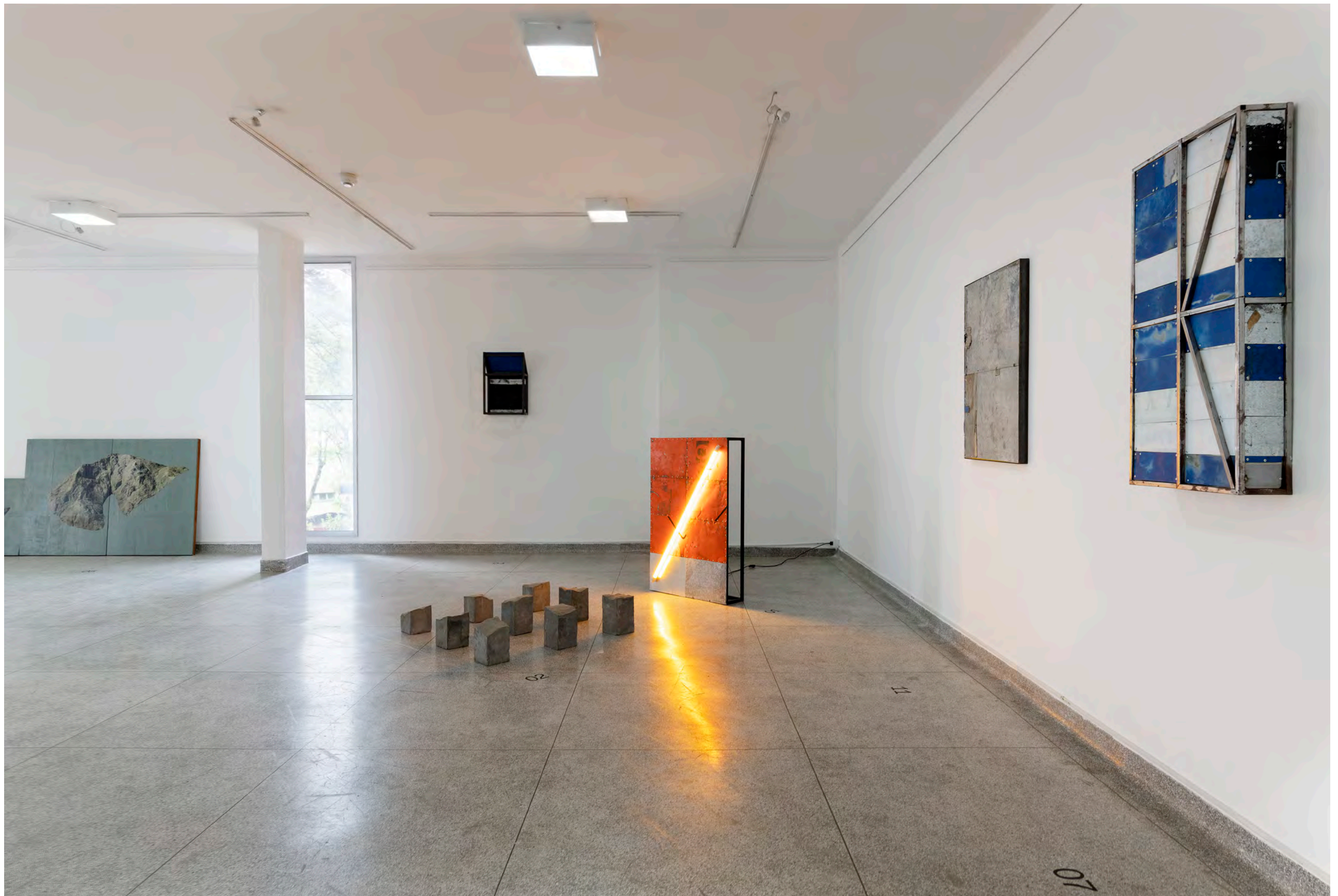





Registro fotográfico da exposição *Infundadas Certezas* - Projeto realizado com Aline Moreno e com curadoria de Marina Frugoli fomentado pelo PROAC realizado na Pinacoteca de São Bernardo do Campo



Registro fotográfico da exposição *Infundadas Certezas* - Projeto realizado com Aline Moreno e com curadoria de Marina Frugoli fomentado pelo PROAC realizado na Pinacoteca de São Bernardo do Campo



Registro fotográfico da exposição *Infundadas Certezas* - Projeto realizado com Aline Moreno e com curadoria de Marina Frugoli fomentado pelo PROAC realizado na Pinacoteca de São Bernardo do Campo



Registro fotográfico da exposio Infundadas Certezas - Projeto realizado com Aline Moreno e com curadoria de Marina Frugoli fomentado pelo PROAC realizado na Pinacoteca de São Bernardo do Campo



Registro fotográfico da exposição *Infundadas Certezas* - Projeto realizado com Aline Moreno e com curadoria de Marina Frugoli fomentado pelo PROAC realizado na Pinacoteca de São Bernardo do Campo



Registro fotográfico da exposição *Infundadas Certezas* - Projeto realizado com Aline Moreno e com curadoria de Marina Frugoli fomentado pelo PROAC realizado na Pinacoteca de São Bernardo do Campo



Registro fotográfico da exposição *Infundadas Certezas* - Projeto realizado com Aline Moreno e com curadoria de Marina Frugoli fomentado pelo PROAC realizado na Pinacoteca de São Bernardo do Campo



Registro fotográfico da exposição *Infundadas Certezas* - Projeto realizado com Aline Moreno e com curadoria de Marina Frugoli fomentado pelo PROAC realizado na Pinacoteca de São Bernardo do Campo



Registro fotográfico da exposição *Infundadas Certezas* - Projeto realizado com Aline Moreno e com curadoria de Marina Frugoli fomentado pelo PROAC realizado na Pinacoteca de São Bernardo do Campo

A MONTANHA PULVERIZADA

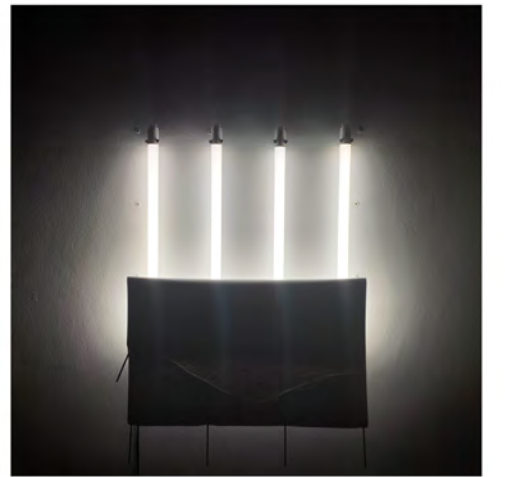
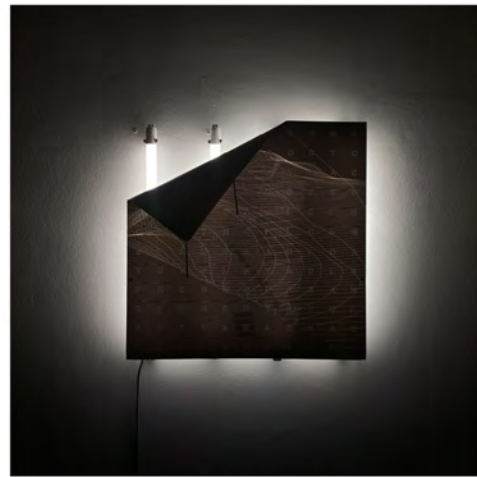
The image features a complex, three-dimensional web of fine, white, fibrous threads. The threads are densely packed and form a mesh-like structure that resembles a spiderweb or a complex network of fibers. The background is solid black, which makes the white threads stand out prominently. The overall appearance is that of a delicate yet intricate structure, possibly representing a biological or synthetic material.

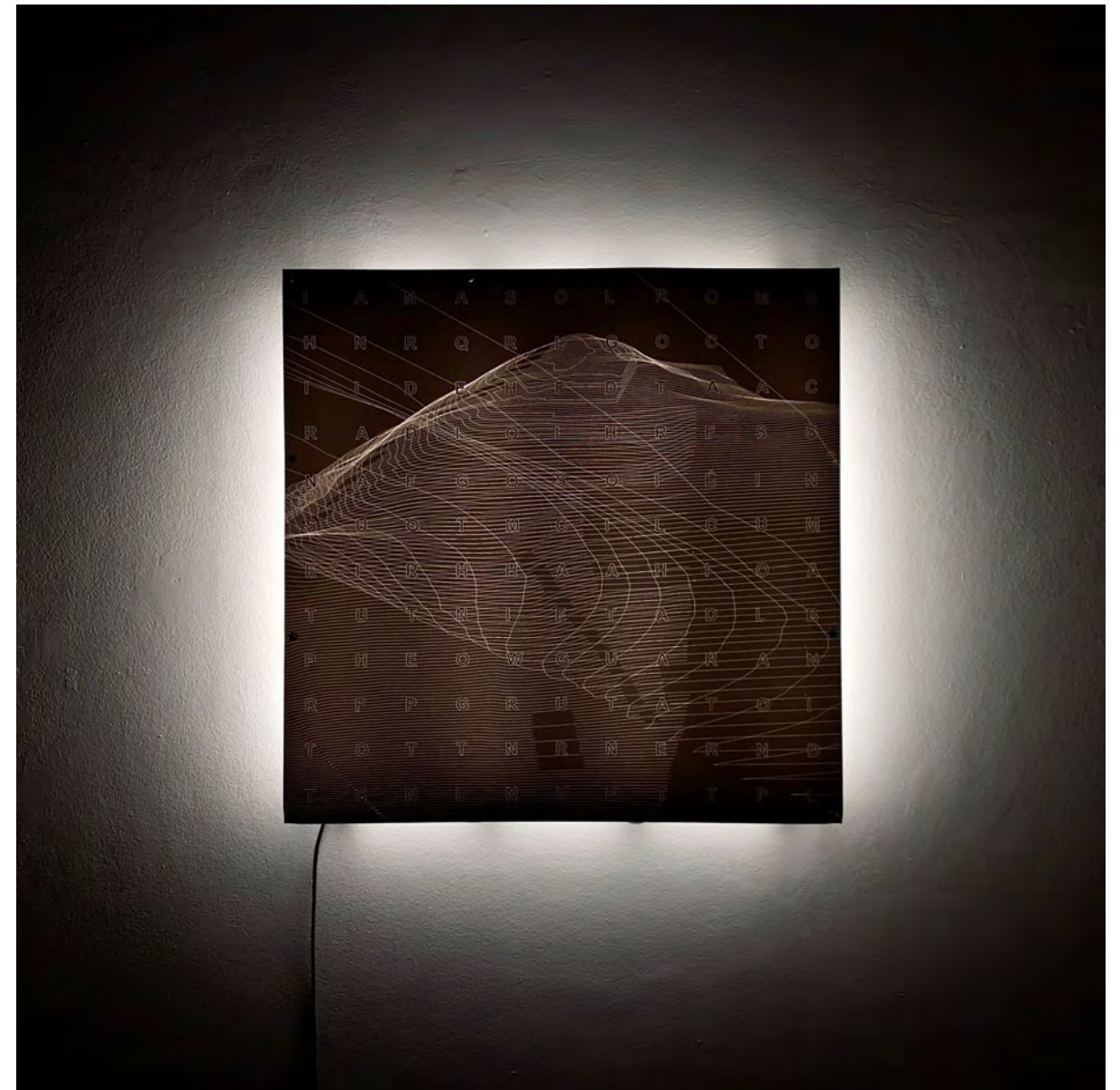
**a montanha
pulverizada, 2021**

A “montanha pulverizada” é uma série de 5 banners retroiluminados com lâmpadas de led tubular instalados na parede. Os trabalhos vistos em sequência demonstram um processo gradual de desconstrução de um painel luminoso típico, realizado em 5 etapas. A lona impressa, comum a todos eles, vai gradativamente se desprendendo de sua estrutura de fixação. A medida que a imagem se torna oculta, o seu contexto material e as tensões envolvidas na construção dos objetos se evidenciam: lâmpadas penduradas, fios emendados, parafusos torcidos. A imagem virtualizada transforma-se em objeto decadente.

Na imagem presente em todos os trabalhos - mas que é vista em apenas um deles - estão impressos um relevo topográfico sobreposto por um caça palavras. Uma paisagem é conformada por curvas de nível subvertidas, incapazes de informar distâncias, alturas e inclinações, descumprindo sua aplicação usual. Sobre ela inscreve-se uma grade de letras que eventualmente se aglutinam em palavras, significados e imagens característicos de lugar e das pessoas que ali habitam ou habitaram. Ambos os desenhos estão associados ao Pico do Jaraguá que se mostra irreconhecível. Eles propõem, cada um a sua maneira, uma experiência sobreposta, indireta e misturada com este lugar, mediada pelo diagrama e o jogo.

marc do nascimento,
09/02/2021

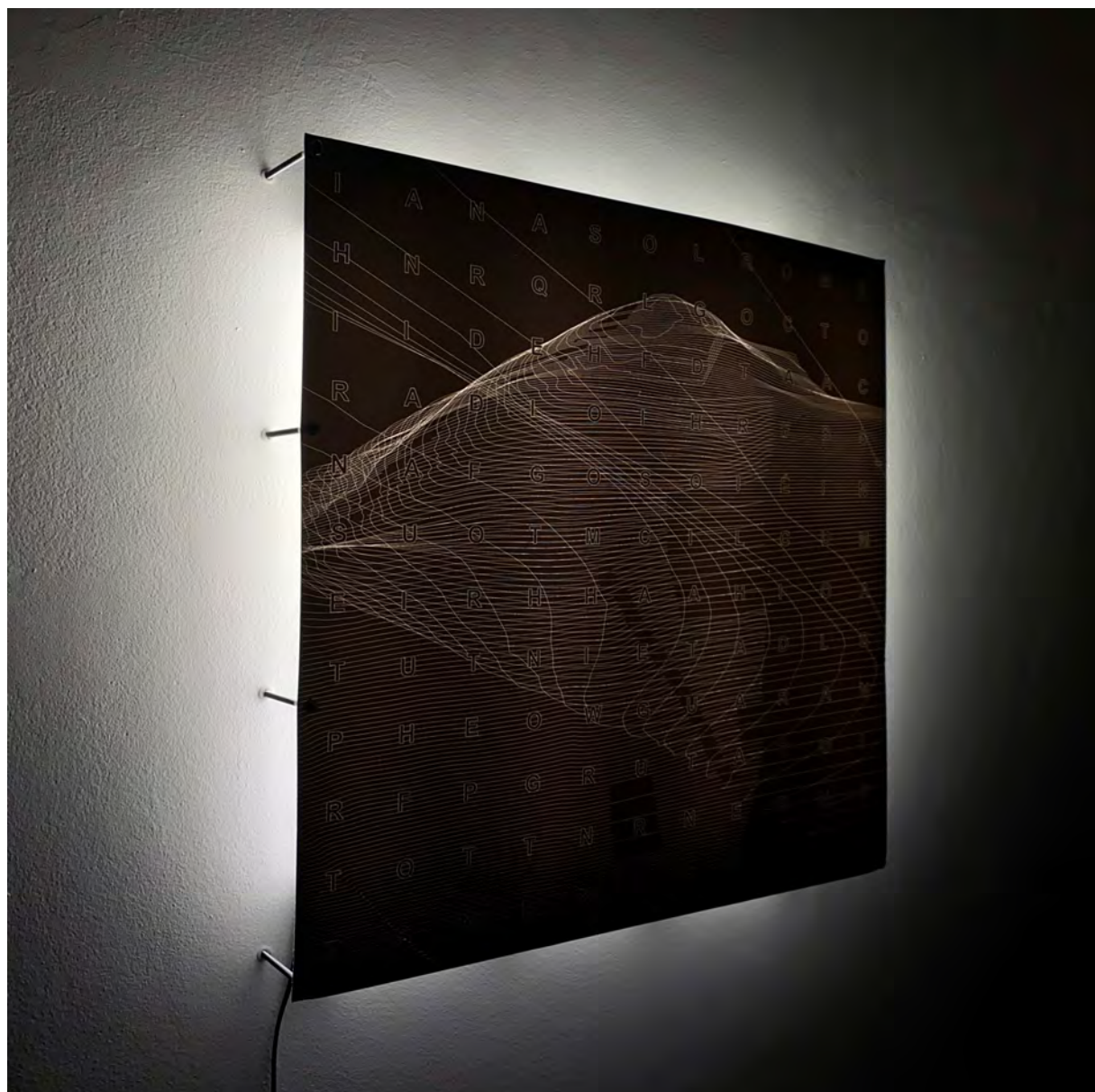




a montanha pulverizada 01 (da série terra incógnita) | vista frontal

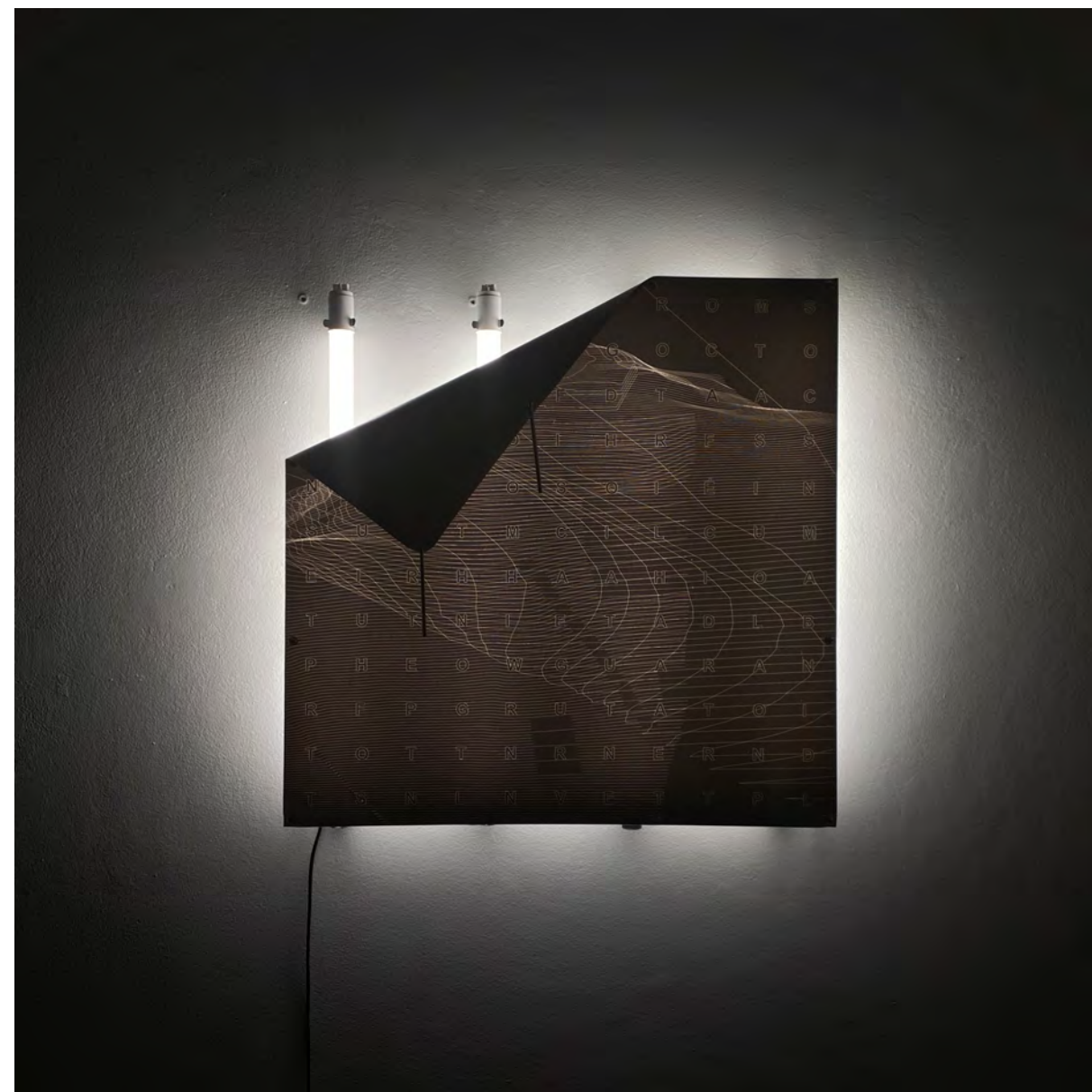
aço, alumínio, vinil, lâmpadas, sistema elétrico.

60 x 60 x 10 cm 2021



a montanha pulverizada 01 (da série terra incógnita) | vista lateral
aço, alumínio, vinil, lâmpadas, sistema elétrico.

60 x 60 x 10 cm 2021



a montanha pulverizada 02 (da série terra incógnita) | vista frontal
aço, alumínio, vinil, lâmpadas, sistema elétrico.

60 x 60 x 10 cm 2021



a montanha pulverizada 03 (da série terra incógnita) | vista frontal
aço, alumínio, vinil, lâmpadas, sistema elétrico.

60 x 60 x 10 cm 2021



a montanha pulverizada 04 (da série terra incógnita) | vista frontal
aço, alumínio, vinil, lâmpadas, sistema elétrico.

70 x 70 x 10 cm 2021



a montanha pulverizada 05 (da série terra incógnita) | vista frontal
 aço, alumínio, vinil, lâmpadas, sistema elétrico.
 90 x 60 x 10 cm 2021

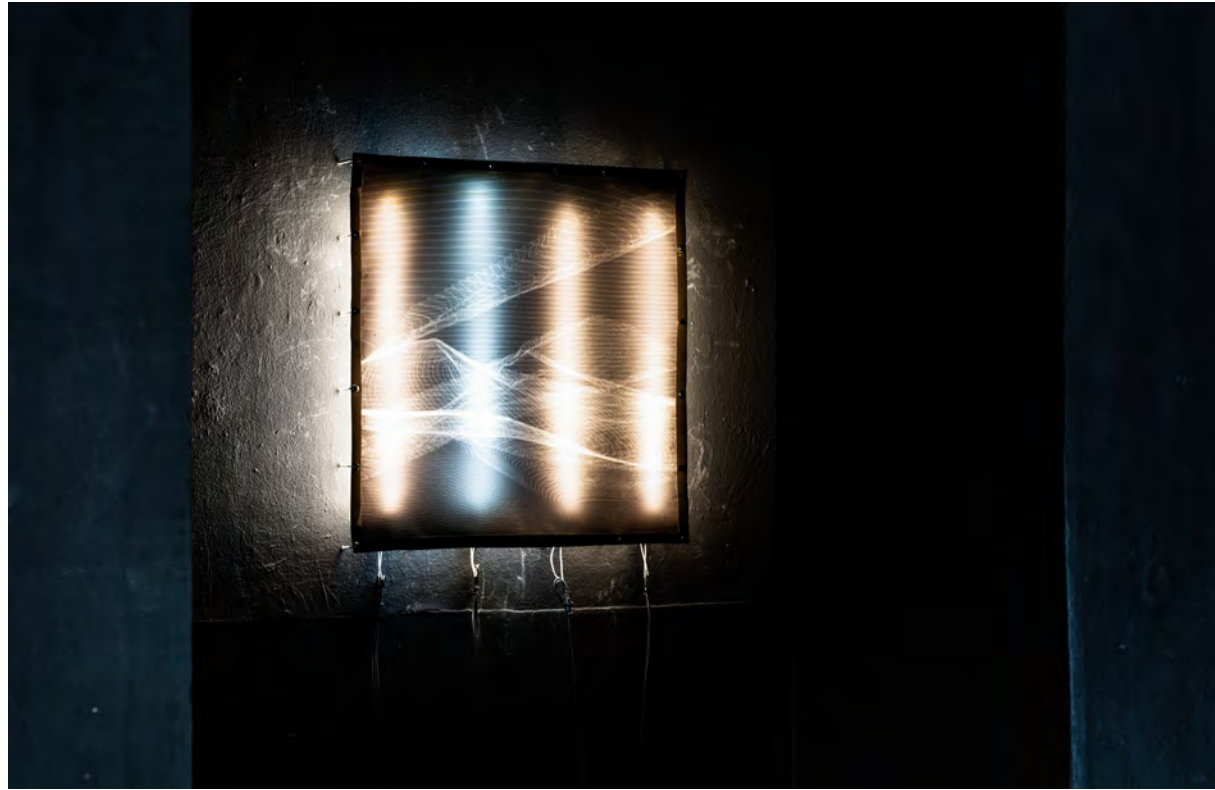


a montanha pulverizada 06 (da série terra incógnita) | vista frontal
 aço, alumínio, vinil, lâmpadas, sistema elétrico.
 90 x 60 x 10 cm 2021





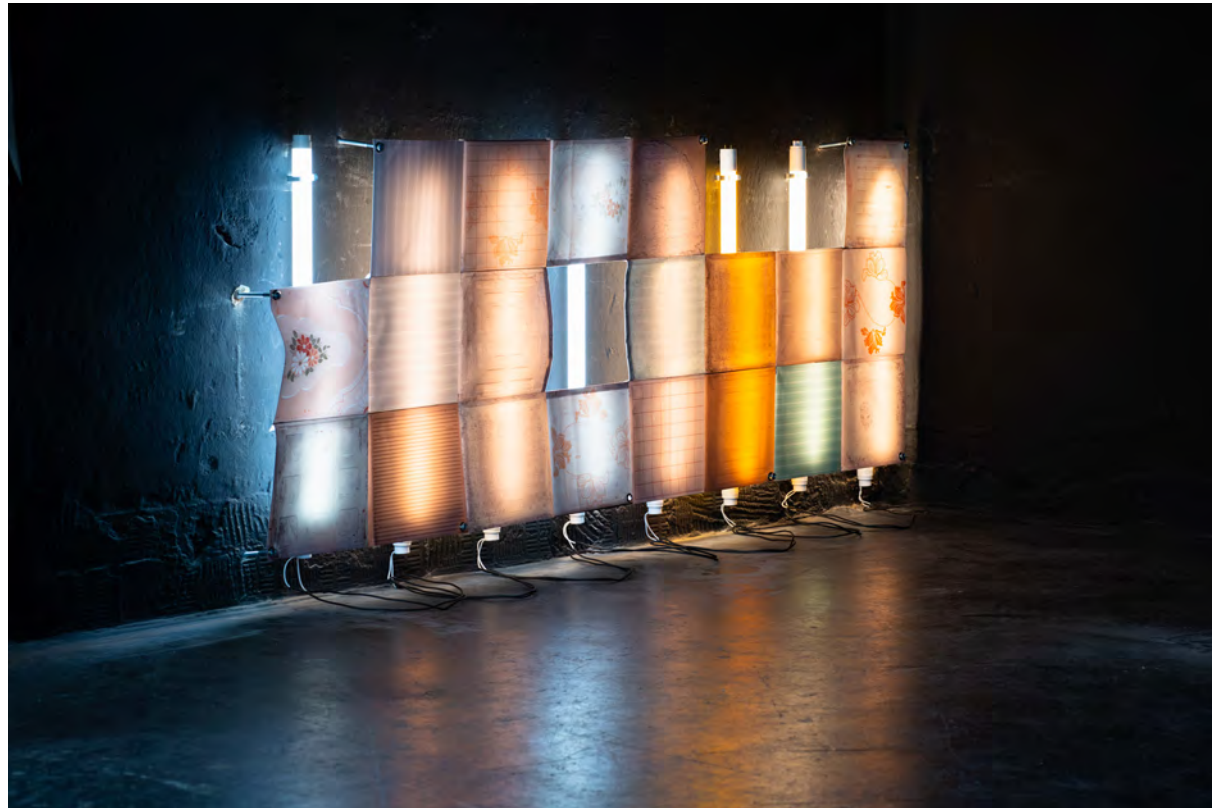
registro da "a montanha pulverizada 03". Aço, alumínio, impressão em lona translúcida, lâmpadas, sistema elétrico. 128 x 64 x 10 cm. Raum Linksrechts Galerie. Hamburg. 2022



a montanha pulverizada 03 Aço, alumínio, impressão em lona translúcida, lâmpadas, sistema elétrico. 128 x 64 x 10 cm. Raum Linksrechts Galerie. Hamburg. 2022



gluts Aço, alumínio, impressão em lona translúcida, lâmpadas, sistema elétrico. 80 x 160 x 10 cm. 2022. Raum Linksrechts Galerie. Hamburg. 2022



gluts Aço, alumínio, impressão em lona translúcida, lâmpadas, sistema elétrico.
80 x 160 x 10 cm. 2022. Raum Linksrechts Galerie. Hamburg. 2022



gluts Aço, alumínio, impressão em lona translúcida, lâmpadas, sistema elétrico.
80 x 160 x 10 cm. 2022. Raum Linksrechts Galerie. Hamburg. 2022

CAPÍTULO 2

GRUNDRISSE



CAPÍTULO 2

GRUNDRISSE

GRUNDRISSE¹ (vestígios sobre a terra)

“Esta Cidade”, pensei, “é tão horrível que sua mera existência e perduração, embora no centro de um deserto secreto, contamina o passado e o futuro e, de algum modo, compromete os astros.

Jorge Luis Borges, O Imortal

Placas, Cartazes, Letreiros, Anúncios e Banners fazem parte de uma vida pública ambientada em ruas e praças. Servem para orientar o deslocamento das pessoas, divulgar produtos, demarcar lugares, resgatar um amor, limpar o nome no serasa. Estes são alguns exemplos de propagandas

1 Nos manuscritos econômicos de Marx (1818) compilados no livro *Grundrisse* (1857-1858) é apresentado, dentre outros assuntos, o papel revolucionário da distribuição de produtos sobre os hábitos de consumo e produção. O modo como as mercadorias circulam corresponderia a mudanças nos meios de vida de uma sociedade e na maneira como as pessoas ocupam o território. Os lugares onde a produção e o consumo são realizados seriam rearranjados pela transformação na distribuição.

A palavra Grundrisse também pode ser traduzida do alemão para o português como *plantas baixas*. As pinturas e esculturas homônimas apresentadas neste capítulo exploram estes dois sentidos de determinação espacial: 1. O espaço criado a partir da distribuição e deslocamento e 2. o espaço estabelecido pelo diagrama, inclusive arquitetônico.

Marx, Karl. *Grundrisse*. Tradução: Mario Duayer. Boitempo. São Paulo. 2011



publicitárias encontradas em postes e muros em São Paulo. São suportes destinados a comunicação de produtos e serviços. Depois da implementação da *lei cidade limpa*² (2006) as informações publicitárias espalhadas por empenas cegas, outdoors e postes tornaram-se criminosas. Na verdade, o jeito descriterioso ao qual estavam submetidas anteriormente converteu-se em delito. Se antes elas se comportavam como barreiras visuais arbitrárias da exterioridade arquitetônica, cobriam as fachadas dos edifícios, revestiam com seus signos a fisionomia das construções; Hoje, com a nova lei, a existência e o modo de ser dos anúncios publicitários adentraram pela porta da frente de casas e lojas, e se instalaram em suas janelas e vitrines: Os signos da comunicação se tornaram indissociáveis dos elementos arquitetônicos que os amparam. A programação visual se tornou parte do ambiente projetado pela arquitetura e componente inerente a paisagem urbana³. Como se a imagem publicitária

2 São Paulo. LEI Nº 14.223, DE 26 DE SETEMBRO DE 2006

3 "... considera-se paisagem urbana o espaço aéreo e a superfície externa de qualquer elemento natural ou construído, tais como água, fauna, flora, construções, edifícios, anteparos, superfícies aparentes de equipamentos de infra-estrutura, de segurança e de veículos automotores, anúncios de qualquer natureza, elementos de sinalização urbana, equipamentos de informação e comodidade pública e logradouros públicos, visíveis por qualquer observador situado em áreas de uso comum do povo." São Paulo. LEI Nº 14.223, DE 26 DE SETEMBRO DE 2006



ocupasse o mesmo lugar da matéria na construção dos ambientes e das paisagens do cotidiano. A dimensão pública representada na comunicação visual expandiu-se ao interior das residências, avançando concentricamente para além do exterior residencial, sobrepunhando uma típica convivência codificada e coletiva sobre a experiência sensível e privada.

Na série “*questão de ordem*”, desenvolvida ao longo desta pesquisa de mestrado, entre os anos de 2017-2022, utilizei placas de trânsito, fragmentos de anúncios publicitários, estruturas de outdoors, entre outros materiais e formas recorrentes na comunicação visual presentes nos espaços públicos aplicados na construção de objetos, pinturas e esculturas - coisas que frequentemente ocupam o interior das casas e a intimidade de seus habitantes. Neste grupo de trabalhos procurei articular as dimensões física e imagética presentes nos espaços do dia a dia, públicos e privados, focado no modo como nos situamos nos lugares. Antes de apresentá-los, no entanto, gostaria de me ater a identificação e reconhecimento do contexto urbano formador desta série.

Placas, Cartazes, Letreiros, Anúncios e Banners dependem de sua adequação com o seu suporte arquitetônico, estipulada por lei. Eles devem estar de acordo com as “qualidades espaciais”⁴ dos

4 A caracterização das “qualidades espaciais” a serem respeitadas na instalação de propagandas publicitárias no espaço público da cidade de São Paulo é descrita no Artigo 3 da lei São Paulo. LEI Nº 14.223, DE 26 DE SETEMBRO DE

edifícios que os sustentam. Hoje, a identidade visual de um estabelecimento comercial compõe conjuntamente com outros elementos arquitetônicos da edificação, contracena com vigas, pilares, lajes e revestimentos. A regulamentação transformou a feição da paisagem urbana e a maneira como interagimos com ela. Ela transformou o modo como os edifícios são feitos e experienciados, tanto por dentro como por fora. As propagandas deixaram de revestir de modo mais ou menos independente todo e qualquer edifício e passaram a integrá-los de modo indistinto, compondo com a fachada, confundindo-se com os materiais do próprio edifício. A Reserva Cultural localizada na Av. Paulista, e construída antes da Lei Cidade limpa, é um exemplo de integração entre linguagem gráfica e edificação, com sua fachada de palavras e concreto. A proximidade entre os elementos de design e de arquitetura em um edifício comercial permitiu experimentá-los de maneira semelhante, como se pudéssemos habitar suas informações e ao mesmo decodificar os seus materiais.

Placas, Cartazes, Letreiros, Anúncios e Banners são promessas de produtos e serviços espalhadas pela cidade e pelo campo. Em um propaganda de creme dental instalado entre plantações de eucalipto na Rodovia Bandeirantes vemos a imagem de uma mercadoria a ser consumida.

A imagem publicitária pretende despertar o desejo de consumo, não apenas daquilo que é anunciado, mas também de valores representados nela: uma vida mais saudável, um sorriso mais bonito, a proteção contra bactérias, ou a própria felicidade, por exemplo. A propaganda é a promessa de aprimoramento e satisfação do sujeito. No entanto, a condição prognóstica da propaganda publicitária é incompleta, ela se dá como idealização e fantasia de produtos e ideais representados, porém ausentes na imagem: o consumo instantâneo da informação presente no anúncio não corresponde necessariamente a obtenção do objeto anunciado. A experiência visual é satisfatória.

Placas, Cartazes, Letreiros, Anúncios e Banners são imagens instaladas em lugares favoráveis à visibilidade de quem as observa. As vezes comunicam o acesso e a distância de algum estabelecimento comercial, como postos de gasolina ou restaurantes. Eles funcionam como demarcadores do território e servem para orientar o deslocamento dentro dele. Um lugar é criado a partir da comunicação. Além dos anúncios contextualizados, há outro tipo que não tem a ver com o local em que estão dispostos. São aparições de mensagens simbólicas desvinculadas de seu contexto espacial específico. Não demarcam o lugar. Em ambos os casos, eles tendem a interromper a atenção destinada ao caminho, perturbar a experiência do movimento ao sublevar seus códigos diante dos sentidos, seja

para direcionar o percurso, ou não⁵. As informações publicitárias se comportam como signos da linguagem, como argumentos de um raciocínio encadeado usual na escrita de textos: eles desprezam um caráter descontínuo e metafórico presente também nas imagens. Nas propagandas a imagem tem função dupla, são meio de comunicação e imaginação⁶.

No texto *A Retórica da Imagem*⁷, Roland Barthes (1915) aborda o papel duplo e aparentemente ambíguo das imagens, principalmente as de origem publicitária. A dúvida motivadora de seu raciocínio expressa no primeiro parágrafo: "*Segundo uma antiga etimologia, a palavra Imagem deveria estar ligada à raiz de imitari⁸. E chegamos ao cerne do problema mais importante que se possa apresentar a semiologia das imagens: como a "representação "analógica" poderá produzir verdadeiros sistema de signos, e não*

5 "Os linguistas não são os únicos a suspeitar da natureza linguística da imagem; a opinião geral também considera - confusamente - a imagem como um centro de resistência ao sentido, em nome de uma certa ideia mítica da vida: a imagem é representação, isto é, ressurreição, e sabe-se que o inteligível é tido como antipático ao vivenciado." Barthes, Roland. *A retórica da Imagem. Communications. 1964*

6 "...Uns pensam que a imagem é um sistema muito rudimentar para em relação a língua; outros, que a significação não pode esgotar a riqueza indizível da imagem..." Barthes, Roland. *A retórica da Imagem. P. 27. Communications. 1964*

7 Barthes, Roland. *A retórica da Imagem. Communications. 1964*

8 ou copiar, fazer semelhante

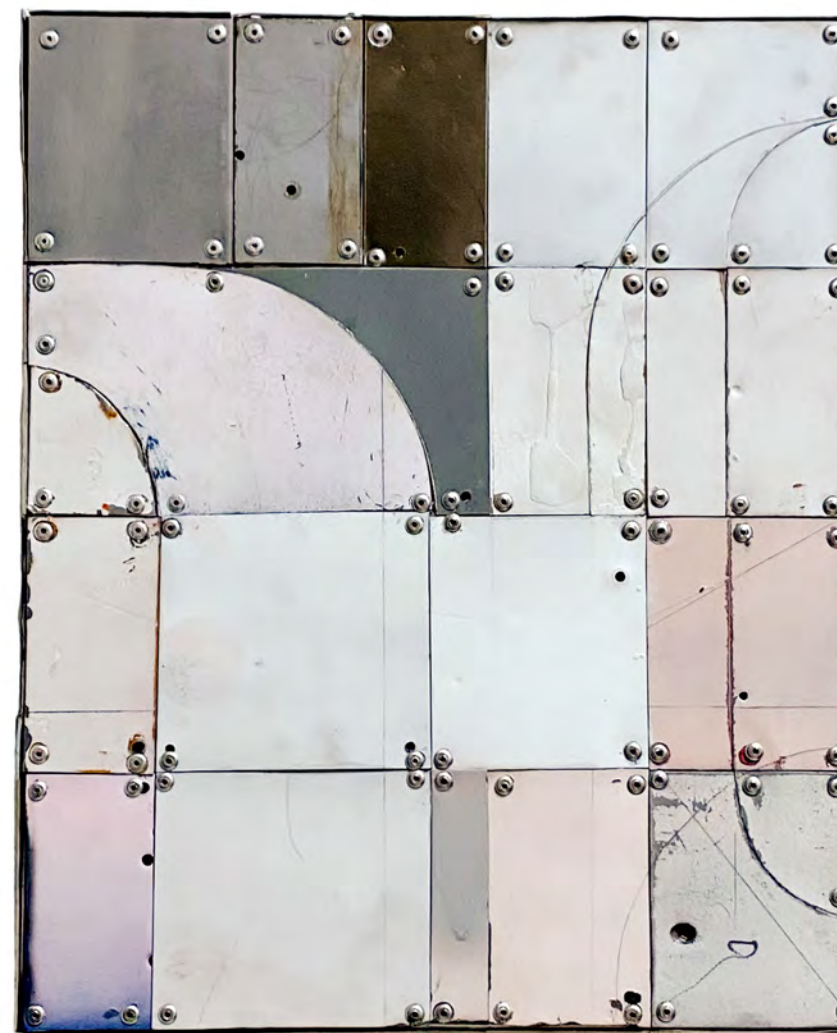


mais simples aglutinações de símbolos?”.

O signo utilizado na linguagem escrita é a tradução da combinação de dígitos em fonemas. Na constituição isolada das letras, por exemplo, a representação de algo não está implícita. É preciso que elas se aglutinem e formem palavras. Por intermédio da decodificação das palavras o leitor forma imagens mentais comuns aos interlocutores. Já o símbolo é figura pela qual se substitui o nome de uma coisa pelo de um sinal que o uso adotou para a designar, por analogia. O emprego de símbolos (ou *imitações*⁹) na linguagem considera a capacidade de leitura de cada uma das pessoas que conversam, emissor e receptor. A abrangência de significados pessoais usualmente atribuídos as imagens dificulta utilizá-las precisamente como código de linguagem. Elas são suscetíveis a interpretação “*Sabe-se que os linguistas eliminam da linguagem toda comunicação por analogia...*” (Barthes).

O autor destaca três tipos de mensagens implícitas na estrutura de um anúncio, capazes de realizar a equivalência pretendida, entre signo e símbolo. A primeira é de substância linguística e está associada a palavras e textos inseridos na impressão, como títulos ou slogans. A segunda traz um sentido puro da imagem e corresponde a inserção de signos descontínuos, capazes de serem

9 Sentido atribuído por Barthes anteriormente em seu texto por intermédio da origem etimológica *imitari*



Grundrisse 13 (da série questão de ordem)

2021 aço, alumínio, esmalte sintético, manta asfáltica 40 x 30 x 4 cm



grundrisse 05 (da série questão de ordem) 2020 chapa e tubo de aço, rebites. A100 x L100 x P15 cm

interpretados a partir de um conhecimento cultural prévio. A terceira tem natureza retórica e se ocupa em convencer.

O que nos interessa no argumento de Barthes



vedações II
concreto, pigmento,
entulho. A80xL90xP2cm
2016

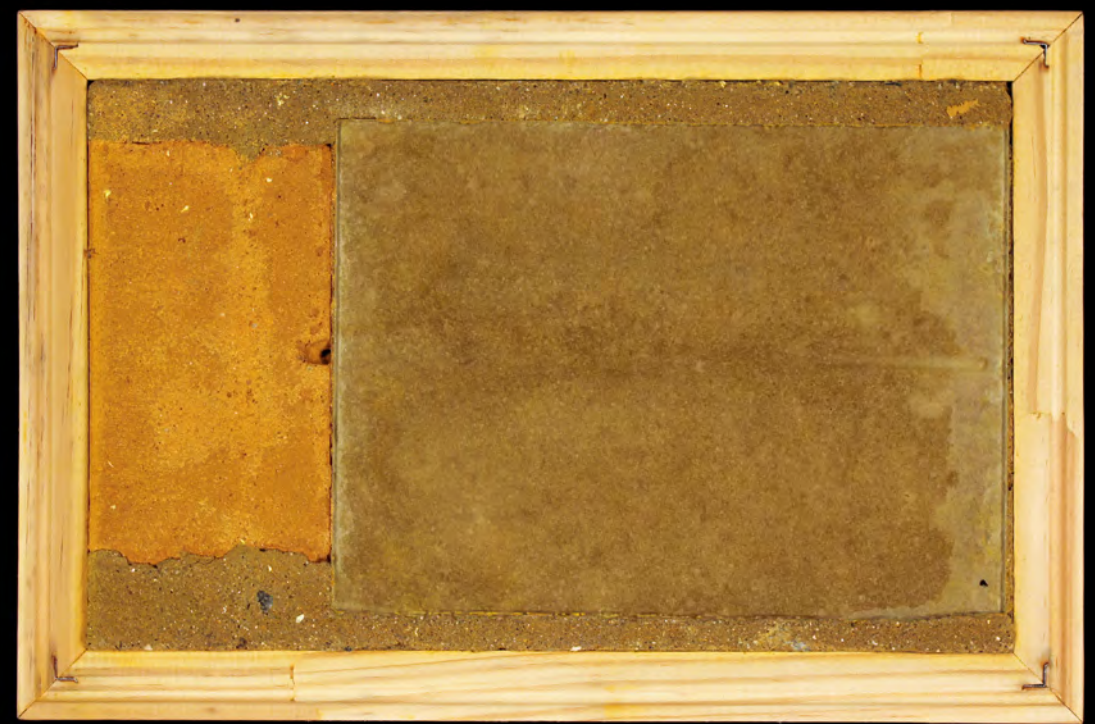
é observar a polivalência das imagens, e de que modo nós nos situamos diante delas, ou seja, como elas produzem um público e um lugar a partir da sua retórica. Também como a sua materialização pode ser utilizada como recurso argumentativo, contribuindo para a construção de significados e símbolos. Como a matéria não só colabora para a compreensão da mensagem transmitida, funcionando como uma espécie de suporte dos códigos, mas como ela se torna imprescindível à inteligibilidade da informação. O emprego de materiais distintos na construção da imagem produz significados distintos, mesmo que semelhantes.

Pensar nos aspectos físicos e construtivos dos materiais é importante, considerando suas implicações discursivas. Afinal, as informações são apagadas pela chuva e pelo sol, são transformadas em matéria pelas intempéries ao longo do tempo. Sobre os painéis de sinalização restam borrões, manchas, riscos, fragmentos de figuras sobre outdoors decadentes. Sobre seus painéis indecifráveis acumulam-se os efeitos do tempo, registros da vivência da matéria. A degradação das imagens evidencia as estruturas treliçadas que as suportam, determinam a sua presença física no lugar em que estão implantadas.

Em uma beira de estrada qualquer, escoras transversais feitas de toras grosseiramente aparelhadas, revestidas por líquens e musgos por toda extensão sombreada da madeira marrom escura



linha neutra 01 2015
concreto, pigmentos, aço, madeira
A20 x L30 x P4 cm



linha neutra 02 2015
concreto, pigmentos, aço, madeira,
vidro A20 x L30 x P4 cm



linha neutra 03 2015

concreto, pigmentos, aço, madeira

A20 x L30 x P4 cm

e podre se confundem com os troncos de eucalipto ao seu redor. Ambos produzidos, fabricados, transformados pelo tempo. Ambos podem ser vistos ao longe, de uma estrada, por exemplo, como elementos coexistentes da paisagem.

Placas, Cartazes, Letreiros, Anúncios e Banners estão presentes na cidade e no campo, mas a sua função como meio de comunicação parece inadequada ao modo como vivemos hoje em dia, conectados em rede. Eles não correspondem a agilidade e praticidade da comunicação digital, disponível a qualquer momento e em qualquer lugar, na palma de nossas mãos. Mesmo quando a propaganda veiculada em outdoors não está degradada pelo tempo, a sua existência é obsoleta. A atualidade da mensagem nunca será equivalente a atualidade de anúncios divulgados instantaneamente em nossos celulares. Como se o “mundo material” das propagandas impressas não servisse mais como representação exclusiva do modo como as pessoas se organizam e se comunicam¹⁰.

Além disso, a permanência da matéria degradada e fragmentada nos outdoors torna-se um aspecto próprio da imagem veiculada em suas placas, e podemos atribuir características de ruínas e decadência não apenas aos materiais, mas às informações transmitidas pelos meios de comunicação.

10 Malaco, Jonas T. S. *Da Forma Urbana: o Casario de Atenas*. Editora Alice Foz. 2a Edição. 2018

Depois de apresentar uma visão sobre o contexto dos meus trabalhos, gostaria de comentar sobre as obras realizadas a partir de sua observação. Os trabalhos denominados *grundrisse* fazem parte da série “*questão de ordem*” iniciada em 2017. São pinturas tridimensionais ou esculturas de parede feitas em metal: chapas de aço, placas de rua, estruturas tubulares organizadas e conectadas por intermédio de processos convencionais da serralheria. Quando comecei, pretendia produzir pinturas que fossem indissociáveis de seu suporte, estabelecer uma relação tectônica entre imagem e matéria, um tipo de relação já explorada anteriormente em “vedações” (2015) e “fragmentos” (2017).

Nestes trabalhos o plano pictórico era feito a partir da construção de superfícies ortogonais de concreto. As pinturas eram placas de argamassa armada, construídas a partir da deposição de camadas cimentícias em moldes de madeira, feitos com chassis de algumas telas antigas. O suporte de madeira serviu como fôrma e delimitador de seu interior. Nos primeiros trabalhos feitos com este tipo de procedimento, como *linha neutra* (2015), os chassis utilizados na construção permaneceram engastados às placas de cimento moldadas em seu interior. A lateral de madeira contorna a imagem e demarca o campo visual do trabalho, enfatizando a separação entre a obra e o espaço expositivo. O trabalho explora a materialidade da construção civil e, ao se



processo construtivo da obra **grundrisse 01 (da série questão de ordem) 2017**
os registros mostram algumas dúvidas de composição do trabalho durante a
construção da obra

destacar de seu contexto, funciona como uma espécie de amostra - se associava ao contexto através de uma aproximação mental.

A composição de *linha neutra* (2015) é econômica, resume-se a arranjos com figuras geométricas simples, cujo formato é análogo ao desenho ortogonal dos componentes espaciais dos espaços construídos: paredes, pisos e coberturas. Não estava interessado na elaboração de um desenho complexo, mas na relação de efeitos visuais distintos produzidos pela manipulação dos materiais construtivos. Queria vivenciar de maneira pessoal aquilo que aprendi teoricamente na graduação: Trazer para a experiência sensível as concepções abstratas do projeto arquitetônico.

No início do curso de arquitetura da FAU-USP o aluno é introduzido a preceitos fundamentais da profissão, como as representações gráficas do espaço e dos objetos. São ensinadas noções básicas da gramática arquitetônica: plantas baixas, elevações e cortes. Quando cursei a disciplina *Geometria Aplicada à Produção Arquitetônica* em 2010, os conteúdos linguísticos mencionados eram aprendidos durante um longo exercício, a cópia do projeto da Casa Baeta (1956) feita por Vilanova Artigas(1915). Durante o semestre reproduzi os seus desenhos. Enquanto aprendia os *códigos* da comunicação do projeto, como a função das espessuras de linha na representação da

profundidade espacial, percebi não ter familiaridade com a *mensagem* - o espaço representado. Naquele período entendi a função do desenho arquitetônico, aprendi a reconhecer naqueles diagramas os elementos da construção: portas, janelas, paredes... Apesar disso, a relação entre a representação e a realidade parecia estar separada por um abismo, me dei conta de minha ignorância a respeito dos objetos indicados. Não sabia exatamente as dimensões, materiais e os procedimentos técnicos da construção, o que dificultaria à autoexpressão de um espaço pensado por mim através do desenho. Poderia até entender os significados simbólicos da linguagem, assimilar as concepções ideais dos signos gráficos. Apesar de ter passado a vida inteira em espaços como aquele, não tinha convivido com eles do ponto de vista de quem constrói.

No restante do curso passei a frequentar o laboratório de modelos e ensaios da faculdade para testar com minhas próprias mãos o concreto e os tijolos, queria estabelecer uma outra relação de conhecimento com o espaço projetado, a partir de seus aspectos físicos e processuais. A série *Linha Neutra* surge nessa época, a partir destes experimentos construtivos.

Estava interessado em mostrar a interação entre aspectos visuais e táteis distintos dos materiais contidos nas formas regulares dos trabalhos e

presentes no cotidiano, na composição das paredes. Queria mostrar a arbitrariedade de uma coisa banal e técnica, como o cimento, a partir do contraste entre efeitos distintos produzidos com ela. O tamanho reduzido das obras, a demonstração de poucos efeitos sensíveis e a separação do contexto expositivo por intermédio da moldura reforçam a natureza amostral dos trabalhos. Como se a pintura pudesse ser vista como um processo analítico sobre a matéria e sobre o espaço constituído por ela, através da manipulação dos materiais.

O nome *linha neutra*, utilizado no cálculo estrutural das edificações, é a representação teórica da região livre de esforços em uma “viga”. É a zona de transição que separa a região comprimida e tracionada no componente estrutural. Utilizado para denominar nos trabalhos de concreto descritos acima, o seu sentido teórico se presentifica, sua dimensão normativa se expressa como arbítrio. Nos trabalhos homônimos, a linha neutra se confunde com a linha do horizonte, como se um diagrama pudesse se comportar como paisagem.

Os trabalhos compartilham os mesmos materiais com as paredes e com o espaço em que são expostos. O concreto e os tijolos escondidos no interior das superfícies pintadas com tinta látex branca são expostos na forma do quadro. As vedações responsáveis pela demarcação física dos ambientes -

de salas, quartos, banheiros e cozinhas - delimitam a ação do sujeito, estabelecem os limites de atuação do corpo. Determinam um espaço *atual*, um espaço caracterizado pela presença do sujeito.

Em contraposição ao espaço atual: o espaço virtual; que seria caracterizado pela não presença, um espaço impossível de ser percorrido, apenas visto como imagem, ou imaginado. Nele, há um reconhecimento imediato e uma suposição existencial completa a partir da imagem. A ênfase dos aspectos físicos nas imagens criadas nos trabalhos introduz um tipo de experiência parcial, ela ocorre através da descoberta de suas partes nunca reveladas de maneira integral.

Os trabalhos vistos como pinturas ou emulações de janelas apresentam um tipo de imagem diferente das paisagens esperadas. Não sugerem cenas naturais, ou simulações visuais daquilo que estaria além das delimitações físicas do espaço arquitetônico. Como amostras expressariam os interstícios da construção. Como se a disrupção dos limites do ambiente arquitetônico provocada por um efeito visual pictórico, pudesse ser feita não com a ilusão de uma janela e da paisagem distante, mas pela exposição de suas entranhas.

Em *questão de ordem (2018)*, passei a experimentar com materiais e técnicas mais ágeis, principalmente

o metal, o que agilizou a execução das obras. As obras passaram a corresponder a decisões tomadas ao longo do processo construtivo.

A presença visível de rebites e de chapas galvanizadas, assim como todo aparato construtivo colocado de modo explícito, mostraram a pintura como um objeto, a pintura como uma coisa palpável e não apenas visual. A pintura como produto da manipulação de materiais, transparecendo os gestos e as escolhas construtivas. Expressam as decisões tomadas ao longo do processo, os erros e acertos durante a construção. Este processo permitiu aproximar o espaço visual (e virtual) característico das pinturas ao espaço onde estes materiais são usualmente encontrados, espaços ocupados por cadeiras, mesas, e casas, elementos integrados à vida cotidiana. Diferente de cadeiras, mesas e casas, as minhas pinturas não servem como assento, apoio ou abrigo (apesar de poderem cumprir precariamente estes papéis), isto é, não desempenham uma função utilitária, apesar de assimilarem componentes e formas características de objetos “úteis”. Compartilham uma aparência utilitária através de sua constituição material. As pinturas compartilham um modo de ser e de existir destes produtos da arquitetura e do design, não por desempenharem as mesmas funções, mas por assimilarem os mesmos processos construtivos das edificações e dos objetos. Queria, ao menos inicialmente,



grundrisse 06 (da série questão de ordem) 2020

chapa e tubo de aço, rebites.

A100 x L50 x P15 cm

criar pinturas cuja imagem se aproximasse a de um imaginário técnico e habitual caracterizado por uma suposta neutralidade e indiferença, indicando assim, através da mimese e da metáfora, insuspeitas parcialidade e diferença nos elementos constitutivos da vida cotidiana.

A partir do entrelaçamento entre o desenho da construção do objeto e o desenho da construção pictórica as experiências táteis e visuais são inter cruzadas produzindo significados pessoais. Como se um objeto pudesse ser visto como imagem e uma pintura experienciada como coisa.

Em *grundrisse 01* (p 171) as ferragens utilizadas cumprem dupla função, ao mesmo tempo em que unem materiais, estabelecendo uma unidade entre elementos distintos, elas desenham a moldura, estabelecem um ritmo visual pelo perímetro do painel através da repetição do componente. A distribuição de rebites que desenha a lateral do painel também presentifica a tensão característica da união mecânica entre as chapas de metal vistas de frente. Ela expressa a dimensão física da pintura que depende de suas conexões para se conformar. As chapas também constituem uma imagem virtual caracterizada pelo desenho geométrico, uma espécie de natureza morta abstrata, na qual uma prateleira apoiaria um fragmento de lata de querosene. Os mesmo materiais representados estão presentes na cena. A prateleira e o querosene representados são feitos a partir



anuncie aqui (da série questão de ordem) 2018

chapa e tubo de aço, rebites.

A60 x L40 x P20 cm

de prateleira e lata reais, descaracterizados pela inviabilização de seus usos. Imagem e objeto são redundantes. Na condição de objeto a prateleira não exerce sua função de apoio, a lata não armazena solvente. Como imagem a prateleira apoia o recipiente. Ambas características trazem para o trabalho a existência de uma dualidade na experiência, de como nos posicionamos diante das coisas, através da visão e do tato.

Grundrisse 01 foi minha primeira assemblagem. O primeiro trabalho feito a partir da junção de elementos distintos através da construção. Juntava estes elementos pré-existentes, dando um sentido novo através da criação de um contexto imagético distinto. Aos poucos comecei a procurar chapas de metal usadas, marcadas pela degradação do tempo e por suas mensagens anteriores. Inicialmente eu passei a utilizar pedaços de materiais e imagens encontrados em outdoors, placas e propagandas coletados de lugares distintos da cidade. Como se eles pudessem exprimir algum significado de seu contexto urbano original. Depois estabeleci alguns fornecedores destes materiais, como ferros velhos e depósitos de metais ferrosos perto do meu ateliê. As placas incorporadas nos trabalhos, que foram empregadas anteriormente na orientação espacial urbana, tinham seus significados indiciais comprometidos. Ao serem transportados para um contexto onde as informações não estabeleciam mais

uma relação física específica, passavam a expressar um imaginário genérico de cidade.

Nas obras, os fragmentos materiais e imagéticos aparecem de maneira deteriorada. Apresentam riscos, manchas, ferrugem, furos em suas superfícies. O desgaste sofrido ao longo de suas existências publicitárias se confunde com o desgaste produzido no processo de construção de cada obra. Eles foram inseridos de maneira geométrica e descontínua na construção de cada obra. É possível reconhecer pedaços de letras, números e figuras, todos incompletos. A condição fragmentada dos elementos gráficos nos trabalhos contribuiu para o comprometimento da legibilidade da mensagem original, desvirtuando sua função orientadora original, concordando com a condição danificada em que são frequentemente encontrados os anúncios.

Nos deslocamentos cotidianos, a comunicação gráfica física tem menor efeito prático de direcionamento do que antigamente. Ela parece antiquada se comparada a agilidade dos mapas fornecidos na internet. Hoje nos baseamos predominantemente em nossos dispositivos celulares para nos situarmos, já que as informações são transmitidas mais rapidamente nos aplicativos de comunicação e mapeamento. Se a presença de placas, cartazes e anúncios distribuídos pelas ruas era importante ao deslocamento até pouco tempo atrás, antes da internet, hoje a sua existência parece



Registro da instalação "Barred Corridors, Dan Flavin

servir como monumento de um tipo de vida cotidiana ultrapassado.

Em *grundrisse*, os pedaços de códigos gráficos foram organizados nas superfícies metálicas das obras, produzindo um desenho geométrico semelhantes às imagens aéreas de plantações, ou diagramas arquitetônicos, como cortes, vistas laterais, plantas baixas. Mas eles não são imagens aéreas, nem desenho técnico, são apenas fragmentos de códigos gráficos que lembram uma visada de um ponto de vista superior, impessoal, no qual o ponto de vista é atópico. A medida que esta série foi se desenvolvendo ao longo dos últimos anos, uma perspectiva aérea e distante foi se consolidando de maneira mais consciente e intencional na composição dos trabalhos, se misturando com o desenho de letras e palavras. Por intermédio da perspectiva suplantada nas obras é possível perceber um tipo de composição regular produzida pela ação do homem no território, visível apenas por imagens de satélite. A junção dos símbolos gráficos e o desenho aeroespacial.

Ao olhar para os retalhos de aço também não se percebe sua extração de placas ou outdoors, mas a percepção de pertencimento a um imaginário urbano reconhecível. São fragmentos de metal desgastados com o tempo, convertidos em imagens que remetem a um contexto de cidade decadente identificável em seus elementos de sinalização deteriorados. A degradação

do material e o desenho geométrico fotogramétrico¹¹ são transformados em visualidade e ambos ocupam o mesmo lugar na constituição das obras. Se no começo desta série, os materiais empregados na construção das pinturas, esculturas e objetos tinham sido deslocados das ruas para o ateliê, na tentativa de ressignificar um espaço urbano decadente e degradado, em um segundo momento passei a utilizar na superfície dos trabalhos imagens fotográficas extraídas da cidade, como logotipos, misturadas com a matéria coletada.

As letras estão partidas, a leitura comprometida, a mensagem fragmentada e incompleta - converte-se em geometria e abstração. São pedaços de metal, pintados ou não, riscados ou não, corroídos, manchados, reflexivos ou opacos, unidos em estruturas tubulares ortogonais de aço. A perspectiva impessoal e supostamente imparcial destes tipos de representação espacial é desestabilizada pelos efeitos visuais produzidos pelas qualidades específicas dos materiais, durante a experiência com as obras.

Hoje as informações nos atingem independentes do lugar em que estamos situados, através de nossos celulares, tablets e telas portáteis em geral. Placas, Cartazes, Letreiros, Anúncios e Banners tornam-se meios de comunicação obsoletos,

11 A fotogrametria, ou fotocartografia, é a medição de distâncias ou de dimensões através de fotografias usualmente feitas por satélites e aviões.

se comparados a agilidade das imagens digitais. Espalhados por aí, servem como monumentos de um espaço público inadequado à vida contemporânea imediata.

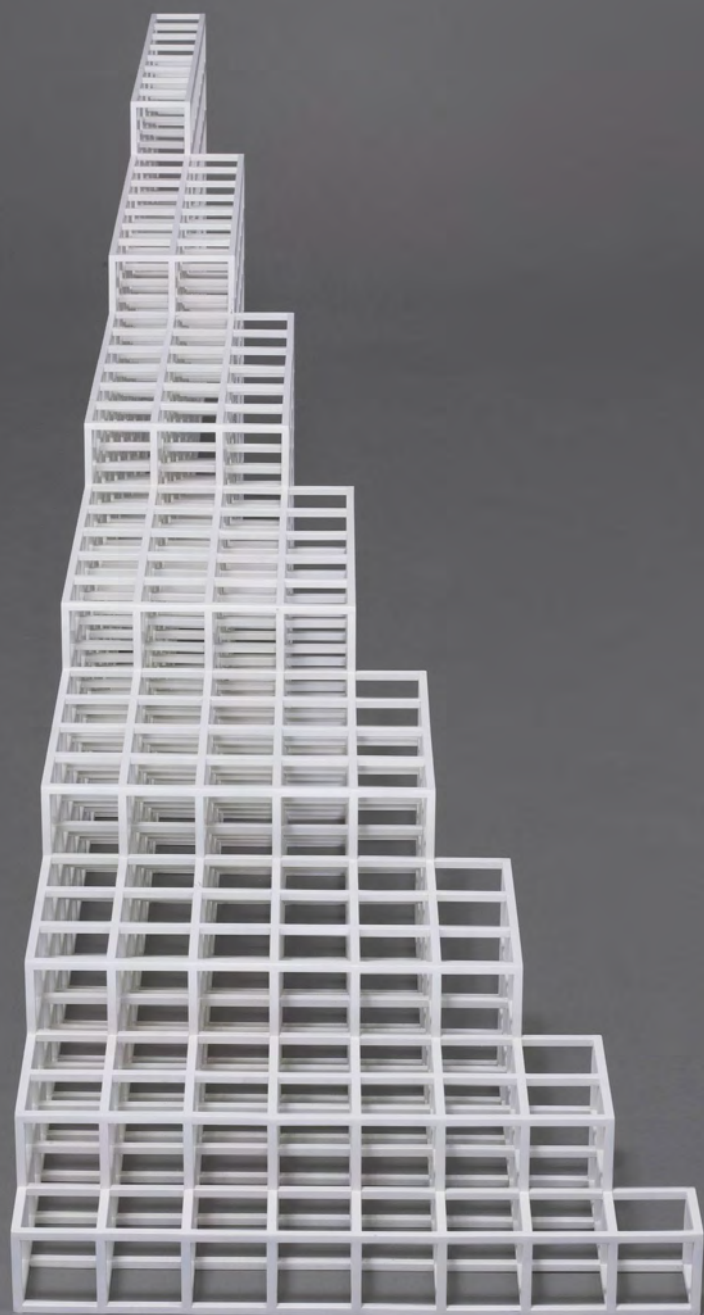
Muitas destas placas foram instaladas onde se faziam necessárias a orientação ao transeunte, estabelecem uma relação estreita com o lugar de instalação: a indicação de uma curva à frente, a demarcação de divisas entre municípios, a regulação da velocidade. Estes sinais são úteis no contexto em que estão inseridos, auxiliam na prevenção de possíveis acidentes, na orientação do percurso em regiões desconhecidas, na localização. Criam e satisfazem expectativas.

De maneira geral as informações podem ser compreendidas como produtoras de um espaço caracterizado pela mobilidade produzida por códigos. Ao se colocarem como meio de interação específica entre receptor e emissor, entre consumidor e anunciante, entre cidadão e Estado, estabelecem um vínculo entre os participantes da comunicação. Através delas um público se forma. Os elementos de comunicação instalados em determinado lugar incluem a dimensão física de sua instalação e enquanto existem estabelecem laços com a memória do lugar.

O tamanho avantajado delas ou as estruturas gigantescas de outdoors presentes na beira das

estradas são percebidas quando a imagem publicitária está incompleta, quando os signos da mensagem estão comprometidos. É como se o sentido da propaganda escondesse a percepção de sua existência física. Nesta série a dimensão sensível do suporte (principalmente seus aspectos visuais e táteis) é inserida junto as imagens e este processo é visto como uma mudança do ponto de vista do observador que pode se situar de modo analítico ou sensível.

A agilidade na comunicação propiciada pela internet alterou a maneira como nos orientamos/ circulamos/situamos no espaço físico. Aplicativos de mapas informam com precisão o caminho para o trabalho, por exemplo, considerando obstáculos e congestionamentos ao longo do percurso. Declarações feitas no twitter figuram manchetes de jornais, e tem consequências concretas na política. O meio como as informações são transmitidas cotidianamente contribuiu para a inadequação de qualquer tipo de interação mais duradoura, como as imagens de propagandas feitas de madeira e aço. Ainda vemos pistas de suas existências, são ruínas publicitárias espalhadas pela cidade e pelo campo. São antigos out-doors feitos de painéis apagados, fragmentados, espalhados sobre estruturas decadentes. São testemunhos de informações incompletas,



Sol LeWitt, *Horizontal Progression #4*, 1991 aluminum painted white, 18-3/8" x 81-1/2" x 18-3/8" (46.7 cm x 207 cm x 46.7 cm) © 2019 The LeWitt Estate / Artists Rights Society (ARS), New York

deterioradas, fragmentos capazes de sugerir conteúdos. Seus escombros codificados se misturam com a paisagem.

Em algum momento de um passado recente os desejos de consumo e localização expressos em propagandas e placas de trânsito eram veiculados exclusivamente por estes meios de comunicação, ou por mapas, ou por alguma mídia física qualquer. Hoje as informações correm na velocidade da luz em nossos aparelhos celulares. As novidades são transmitidas ao vivo, elas aparecem, são instantâneas.

Os trabalhos aqui apresentados a desorientação a desorientação latente que há no espaço urbano a partir das sensações e significados espaciais decorrentes da interação entre os aspectos bidimensionais e tridimensionais da sinalização de trânsito, dos letreiros, das propagandas, anúncios, outdoors. São elementos participantes na orientação dos deslocamentos e da paisagem urbana e rural. No nível prático e funcional servem como índices de organização do espaço, permitindo ou negando a passagem, o cruzamento, o desvio e o acesso por meio de seus códigos e símbolos. Além de servirem como referência espacial, frequentemente os encontramos abandonados, independentes de toda e qualquer comunicação gráfica. São estruturas gigantes suscetíveis à entropia, oxidam-se, decompõem-se, caem, confundem-se com ruínas de um espaço público efêmero e decadente, transfigurado pela mobilidade

característica da cidade contemporânea.

Em “*questão de ordem*” procuro estabelecer uma interação entre os aspectos fragmentários das imagens veiculadas nos outdoors (pelo uso de elementos tipográficos, por exemplo) e as qualidades físicas e temporais de sua constituição material.

Neste grupo de trabalhos são explorados sensações e significados espaciais do imaginário urbano associados a estrutura, peso, rigidez, brilho, cor, posição, densidade, forma, função, degradação da matéria. A articulação dos materiais e as técnicas empregadas enfatizam tais características, a partir do desenho resultante do processo de construção do objeto. Nesse sentido, a aparência dos trabalhos não é apenas o posicionamento de elementos em um suporte, mas imagem e estrutura, indissociáveis.

lâmpadas empregadas numa instalação de Dan Flavin, é infinitamente menor, se comparada ao tempo entrópico do Universo. Pode-se dizer ser instantânea, comparativamente. Os novos monumentos caracterizados por Smithson não nos fazem lembrar do passado, eles proporcionam o esquecimento do futuro¹⁴. Nesta operação, o sujeito é posicionado em um presente descontínuo e efêmero. Ao invés de evocarem memórias e expressarem a presença humana ao longo das eras, os novos monumentos remetem ao esquecimento. A própria noção de progresso é vista com desconfiança na monumentalidade proposta por Smithson, "Entropy is evolution in reverse"¹⁵

mative role in launching the careers of many of the most significant artists of the twentieth century including Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenbergh, Cy Twombly, Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Serra, Joseph Kosuth and Lawrence Weiner. Through his support of these artists Leo likewise helped cultivate and define the movements of Pop, Minimalism, Conceptual Art, and Post-Minimalism."

14 "Instead of causing us to remember the past like the old monuments, the new monuments seem to cause us to forget the future". O posicionamento temporal promovido pelos "novos monumentos" de Smithson é realizado por intermédio da utilização de materiais inorgânicos e artificiais, eles não são feitos de mármore, granito ou qualquer outro tipo de rocha.

Smithson, Robert. *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*. P10-23. New York Univ Press. NY. 1982.

15 P 15. Ibidem

A entropia presente nas obras de arte mencionadas por Smithson é identificada na utilização de materiais industrializados, como lâmpadas, plásticos e aço. Ela expressa um reconhecimento do fim do movimento, inclusive das obras de arte, e introduz o tempo e a sua duração como conteúdos explorados em práticas artísticas contemporâneas. Mais do que isso, ela parece constatar haver uma discrepância entre a percepção do tempo e as suas medidas. A expressão *inactive history*, utilizada por Dan Flavin para descrever seus trabalhos elucidada o sentido entrópico dos novos Monumentos:

*"I can take the ordinary lamp out of use and into a magic that touches ancient mysteries. And yet it is still a lamp that burns to death like any other of its kind. In time the whole electrical system will pass into inactive history. My lamps will no longer be operative; but it must be remembered that they once gave light."*¹⁶

16 "Posso tirar a lâmpada comum de uso e transformá-la em uma magia que toca mistérios antigos. E, no entanto, ainda é uma lâmpada que queima até a morte como qualquer outra de seu tipo. Com o tempo, todo o sistema elétrico passará para a história inativa. Minhas lâmpadas não funcionarão mais; mas deve ser lembrado que uma vez eles deram luz." Tradução livre. MUMOK. Dan Flavin – Lights. Exhibition catalogue. museum moderner kunst stiftung ludwig wien Museumsplatz. 2013

Robert Smithson convoca artistas e suas obras para elucidar a Entropia sem utilizar seus próprios trabalhos como exemplo. Furtou-se a exemplificar o conceito a partir de sua prática artística plástica, talvez por preferir demonstrar a existência de um raciocínio independente de seu formulador, de uma ideia que estaria presente no mundo também. Vale a pena atentar para eles, para os trabalhos de Smithson, tendo como perspectiva observar o modo como o conceito se realiza (formaliza) em suas escolhas pessoais, para além de sua demonstração analítica já mencionada. Nas operações internas da concepção de suas obras é possível perceber como a teoria, ou a formulação abstrata de uma hipótese se materializa, como se transforma em visualidade e em poética. Na maioria de suas esculturas e instalações encontradas no âmbito desta pesquisa, coexistem elementos artificiais e naturais, instantâneos e atemporais, construídos e gerados, intencionais e espontâneos. Naturezas distintas e contraditórias, a pedra e o aço, por exemplo, coexistem como partes da mesma coisa. Pelo contraste percebe-se a diferença. Pela junção a semelhança.

Em *Spiral Jetty* (1970), talvez sua obra mais famosa, uma plataforma feita de rochas, cristais, sais e lama¹⁷, semelhante a um quebra-mar - esta estrutura de apaziguamento das ondas, avança sobre o Great Salt Lake em Utah (EUA). O percurso parte da

17

margem e adentra o lago em espiral, como uma espécie de labirinto no qual as paredes são substituídas pela paisagem.

A obra está suscetível as condições climáticas e físicas do lugar, se transforma ao longo do tempo. A depender do nível da água o trabalho submerge ou emerge. O basalto é lentamente revestido por cristais de sal, alterando a aparência e a forma da obra ao longo do tempo.

Em um trecho do filme homônimo (*Spiral Jetty*, 1970), um narrador, talvez o próprio Smithson, descreve o percurso proposto pela instalação enquanto mostra cenas de sua construção. A descrição enfoca as características da obra e o posicionamento cartesiano do observador ao percorrer o trajeto - north, mud, salt, crystal rocks, water, north by east, mud salt crystals, rocks, water, northeast by north, mud, salt crystals, rocks, water, south by east, mud salt crystals, rocks, water, south, mud, salt crystal rocks, water, south by west, mud, salt crystal rocks water. Em uma primeira escuta, a narração parece descrever de modo repetitivo (quase obsessivo) o que é visto enquanto se percorre o trabalho. Na posição norte encontra-se lama, sal, cristais, rochas e água. No norte a leste, os materiais se repetem. E assim por diante, no decorrer do percurso enunciado, a localização se altera enquanto os materiais são invariáveis. Em uma segunda escuta, é possível perceber variações de pausas entre as palavras, como se a atenção do

sujeito que descreve o seu entorno se prologasse inconstantemente diante de sua experiência visual. A alternância na cadência e ritmo do texto produz um efeito de dilatação temporal, assim como a transformação no sentido dos materiais percebidos. A temporalidade do discurso transforma o sentido das palavras, ora são substantivos, ora adjetivos.

A aproximação entre as experiências instantâneas e atemporais da *entropia* também foi utilizada por Smithson para significar determinados elementos da comunicação, especificamente da comunicação gráfica. Segundo ele, “mapas, planilhas, anúncios, livros de arte, livros de ciência, dinheiro, plantas arquitetônicas, apostilas de matemática, gráficos, diagramas, jornais, revistas em quadrinhos, livretos e panfletos de empresas industriais são todos tratados da mesma maneira”¹⁸.

A utilização da linguagem gráfica como exemplo no raciocínio de Smithson se baseia nos argumentos abordados no tratado “LANGUAGE, TRUTH AND LOGIC” de A. J. Ayer (1910). Segundo o filósofo, uma frase (ou a própria comunicação, de maneira geral) pode

18 “Maps, charts, advertisements, art books, science books, money, architectural plans, math books, graphs, diagrams, newspapers, comics, booklets and pamphlets from industrial companies are all treated the same...” Smithson, Robert. *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*. P 18 New York Univ Press. NY. 1982.

comunicar o que é verdadeiro, assim como o que é falso¹⁹. No entanto, ela sempre se apresenta como verídicas, cabendo ao leitor (ou a audiência) determinar (ou aceitar) a sua veracidade a partir de suas experiências pessoais. Sem recorrer a verificações sensíveis externas, seus receptores não conseguem necessariamente distinguir a veracidade dos fatos transmitidos enquanto leem a não ser que estejam familiarizados os dados enunciados. Não conseguem verificar a informação sem interromper a leitura. Desta maneira, aceitar ou negar a mensagem dependem da capacidade de convencimento dos argumentos enunciados. No âmbito da argumentação retórica, o que importa na elaboração do discurso é a capacidade da mensagem comunicar e convencer um determinado público. E o convencimento não decorre da expressão de argumentos verdadeiros, mas a verossimilhança do discurso²⁰. Frequentemente informações falsas são mais convincentes que informações verdadeiras e podemos vislumbrar a efetividade desta hipótese na existência e difusão desenfreada de fake news, por exemplo. Impressões erradas formadas sobre qualquer assunto são formadas mais rapidamente do que o conhecimento. Para conhecer é preciso de tempo, escasso na vida

19 “LANGUAGE, TRUTH AND LOGIC” de A. J. Ayer (1910)

20 Cunha, Tito Cardoso e. *A nova retórica de Perelman*. Universidade Nova de Lisboa. http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=35 . 1998

contemporânea. Assim, parece que toda informação, e isso inclui todo o visível, tem seu lado entrópico, pois se comporta de maneira autônoma, independente de comprovações externas.

Ao analisar a relação entre signo e significado no surgimento da fotografia, Walter Benjamin diz no final do século XIX: At the same time picture magazines begin to put up signposts for [the viewer], right ones or wrong ones, no matter. For the first time, captions have become obligatory.

A entropia é um conceito aplicado ao processo de degradação natural da matéria e dentro da discussão trazida por Smithson estava contextualizada a práticas artísticas da década de 1970-1980. Hoje a entropia pode contribuir para compreender um certo tipo de imagem a produção de *imagens empobrecidas*.

indefesa, pobre imagem

Em “*questão de ordem*”, são utilizados materiais e formas de procedência urbana. Fragmentos de palavras e imagens, placas de aço, treliças e lâmpadas, usualmente empregados em anúncios publicitários. Inicialmente extraídos de ruas, depósitos de sucata, caçambas. Apresentam as consequências da vivência dos materiais: arranhados, enferrujados, amassados, engordurados, empoeirados, fragmentados. São resíduos da experiência destes

materiais e também das pessoas que cruzaram por eles ao longo de sua existência. Essa experiência não é milenar, não remete à imemorável entropia. Ela também não é instantânea, como aquela defendida por Dan Flavin. Diferente da atemporalidade (entrópica) representada em materiais como lâmpadas, aço e plásticos, na série “*questão de ordem*” os materiais industriais empregados em estado de deterioração, apresentam em sua aparência as consequências do tempo vivido por eles, introduzindo uma noção de prolongamento no imediatismo característico dos *novos monumentos* formulados por Smithson.

Além da degradação material estampada na superfície dos trabalhos, estão presentes imagens deterioradas, fragmentos de anúncios publicitários, restos de meios de comunicação, enfim, indícios de códigos incompletos, cuja legibilidade está comprometida. Tanto matéria quanto forma encontram-se em estado de ruína. As referências imagéticas e materiais se misturam e exprimem um processo de aproximação das experiências com a imagem e a matéria, onde um pode ser visto como o outro.

A entropia incorporada nos procedimentos de criação, em particular da criação de obras de arte caracterizada por Smithson, considera o tempo como a própria força genitora do trabalho artístico, caracterizado pelo decaimento. O tempo milenar, o tempo antes dos homens e da vida, o tempo mineral, presente no mármore e nas rochas utilizados em esculturas não participa da ordem da experiência

humana. Ele é compreendido de forma abstrata e mental. A compreensão do tempo é praticada não como experiência sensível, promovida pelos cinco sentidos, mas se realiza de modo analítico e imaginário. Imaginamos a sua quase infinita duração e neste processo de abstração subtraímos o nosso corpo. Somos convertidos em imagem e com ela nos posicionamos diante do absoluto representado por ela, existência descarnada e eterna, desprendidos de nós mesmos, de nossas limitações, pele, ossos e falhas: perfeitos, mas empobrecidos das qualidades contraditórias que nos caracterizam.

Desde a escrita da *entropia e os novos monumentos* de Smithson, se identificava um movimento de sublimação temporal presente nas práticas artísticas. Hoje, no entanto, este tempo imediato assume novos contornos, percebidos pela dinâmica instantânea das redes sociais. O texto *In defense of the poor Images*²¹ de Hito Steyerl (1966) publicado em 2009 na revista e-flux pode nos auxiliar a compreender o quão corriqueiro nos abstraímos de nossos sentidos, o quão usualmente nos convertemos em imagens desprovidos de matéria e nossa atenção está constantemente em deslocamento. O artigo caracteriza um tipo de imagem denominado *Poor Image*, ou em português Imagem Empobrecida (tradução livre).

As imagens de maneira geral duram, independentes de seu valor histórico. Temos diversos

21 Steyerl, Hito. *The Wretched of the Screen*. Sternberg Press. Berlin. 2012

exemplos de ícones culturais que habitam museus de ciência e história natural, como a Vitória de Samotrácia, e estão presentes em nosso imaginário, mesmo nunca tendo os visto presencialmente. Conseguimos acessá-los por meio de reproduções fotográficas impressas ou digitais e desta maneira são difundidos para um maior número de gente. A duração das imagens parece depender de sua circulação.

A *imagem empobrecida* se contamina enquanto circula, e a profusão desta circulação garante a sua duração. A lógica de seu movimento é própria da dinâmica digital. Ela acumula contaminações ao longo do tempo, como a pixelização, que frequentemente se convertem em traços particulares das imagens, como cicatrizes da sua experiência, e muitas vezes substituem a fisionomia e os sentidos atribuídos à imagem original. Consequentemente, as informações presentes nas imagens empobrecidas são parcialmente afetadas, elas circulam como fragmento daquilo que já foram, muitas vezes ilegíveis, desprendidas de sua origem, são independentes e autônomas.

A *imagem empobrecida* é caracterizada pela sua circulação epidêmica, digital, copiada a exaustão, amplamente acessível, reproduzível, empobrecida, corruptível, banal, barata, fragmentada, enigmática. São imagens de baixa resolução e nitidez, cuja legibilidade está comprometida. Seu valor é suspeito, apesar de ambientarem predominantemente a experiência visual nos dias de hoje.

Podemos considerar também a imagem rica, em contraposição a imagem pobre. Essa seria caracterizada pela nitidez e a alta definição, qualidades visuais estimadas pelos observadores e assimiladas como valores desejáveis na experiência visual. Imagens mais nítidas e mais definidas são preferíveis de maneira geral e podemos constatar a sua predileção ao observarmos o desenvolvimento técnico desenfreado de dispositivos que filmam e reproduzem fotografias e vídeos com resoluções cada vez maiores.

A insistência em imagens ricas tem consequências na formatação do imaginário popular. Elas assumem um papel de imparcialidade inquestionável. Se apresentam como a própria realidade, não restando margem para a incerteza diante delas. São autoritárias e impositivas.

As imagens empobrecidas são consideradas “pobres” porque não lhes são atribuídas qualquer valor dentro da sociedade de classes das imagens. O cineasta cubano Juan García Espinosa (1926) previu em seu manifesto *“For an Imperfect cinema”* escrito em 1979 o papel revolucionário da popularização de equipamentos de captura de imagens. Hoje, mais de quatro décadas depois do prognóstico, temos acesso a câmeras filmadoras de diversos formatos e tamanhos, aprendemos facilmente a utilizá-las em vídeos no youtube, editamos vídeos em computadores comuns, as imagens são distribuídas em redes sociais. Temos acesso a uma cadeia complexa de

produção de imagens e, apesar da dificuldade de acesso à internet nos dias de hoje, a tendência é o aumento da popularização nos próximos tempos. O investimento de grandes produtoras é muito superior à produção independente de um produtor de conteúdo digital autônomo e acessa um público maior pela sua capacidade de distribuição, Porém, o desenvolvimento tecnológico de novas mídias tornou, relativamente, acessível os meios de produção cinematográficas, possibilitando a produção de filmes em massa. As transformações nos meios de produção cinematográfica tem consequências na maneira como consumimos seus produtos. Formas amadoras, como filmagens de celular, são desejáveis no consumo de imagens, como a orientação vertical das telas dos aparelhos é uma característica procurada nas plataformas de compartilhamento de vídeos. Ou a emergência e popularização de determinados tipos de plataformas transmissoras de conteúdo supostamente amador, como o *onlyfans*, o *tiktok*, *entre outros*²².

A *imagem empobrecida* é caracterizada pela imperfeição, em contra partida as imagens enriquecidas são associadas a perfeição. A perfeição é vista como uma medida inalcançável pelo público e cria um espaço intransponível entre produtores e consumidores. Ela demanda reverência. O público teria o “privilégio” e a “honra” de se prostrar diante dela. A imagem perfeita (ou rica) inibe a

22 Onlyfans, tiktok, instagram, kwai são aplicativos móveis de compartilhamento de vídeos e imagens.

imperfeição, restringe a presença do sujeito na cena.

As imagens empobrecidas, imperfeitas, diminuem a distância entre autor e audiência, misturam arte e vida. Hoje vemos podcasts, transmissões ao vivo de shows feitos de ambientes supostamente domésticos, pessoais, como se estivéssemos na sala de estar do Pedro Bial conversando com seus convidados. A aparente intimidade é forjada com o auxílio de refletores de luz, câmera de alta resolução, maquiagem, figurino... Durante a pandemia de COVID-19 vimos shows de Caetano Veloso, Gilberto Gil, produzidos com uma pequena estrutura de emissora no interior de suas casas. O ambiente doméstico não mais como espaço privado, mas como palco de experiências públicas diversas. A estética do empobrecimento foi absorvida pelas redes televisivas.

As redes onde a imagem empobrecida circula permitem que o usuário participe ativamente da criação e distribuição de conteúdo. Não apenas isso, ele é inserido em um sistema de produção autônomo, torna-se editor, crítico, tradutor, e (co)autor das imagens empobrecidas. Imagens empobrecidas são imagens populares, podem ser vistas e feitas por muitos.

O valor das *imagens empobrecidas* está na velocidade, intensidade e alcance, qualidades possíveis pela compressão de seus kilobytes. Elas perdem matéria e ganham velocidade. Este é um

processo de desmaterialização, compartilhado pela arte conceitual²³ e pelos modos contemporâneos de produção semiótica. Seu valor se contrapõe ao das imagens ricas, baseado na visualidade assegurada em arquivos enormes. Ela perde sua substância visual em troca da agilidade de circulação.

A IMAGEM FABRICADA

A produção de imagens na série “*questão de ordem*” opera de maneira semelhante à construção das imagens pobres, no entanto de maneira analógica, não digital. Elas não são feitas utilizando imagens computadorizadas e não exploram a deformação produzidas pela circulação característica. São utilizados materiais e fragmentos de imagens publicitárias extraídas de anúncios, outdoors, cartazes e impressões. Na produção de pinturas, esculturas e objetos as informações provenientes de sua matéria prima são transformadas a medida que os objetos são construídos. A manipulação dos

23 “*Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious, and/or dematerialized.*” Lippard, Lucy. *Six Years: Dematerialization of the Art Object from 1966-72: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles. 1997

materiais utilizando ferramentas e máquinas de marcenaria e serralheria deixam marcas sobre as superfícies metálicas, que participam na composição dos trabalhos. Riscos, restos de solda, furações, escorrimentos de tinta e verniz, resquícios de procedimentos construtivos são incorporados ao trabalho, participam do desenho junto com os elementos gráficos. Durante o processo de elaboração das obras a legibilidade das informações é perdida através da construção, como se o acúmulo de experiências produzissem o esquecimento.

CAPÍTULO 03

O DISCURSO REPRESENTADO

A reincidência da expressão “índice” e o raciocínio desenvolvido a seu respeito ao longo deste texto, a partir de sua identificação na sinalização de trânsito incorporada aos trabalhos escultóricos e pictóricos apresentados nesta dissertação, extrapola as condições particulares de sua incorrência. Pensar no “índice” como conceito (como categoria de pensamento) pode auxiliar à compreensão da série *Grundrisse*, ao posicioná-la em um âmbito da interpretação próprio à *linguagem*, em um sentido mais amplo, não se restringindo à experiência sensível individualizante, mas aquela compartilhada na comunicação. A expressão foi utilizada anteriormente para designar os elementos da comunicação visual presentes nas cidades, responsáveis por orientar o deslocamento nas vias públicas. A compreensão de suas mensagens dependem do lugar em que estão implantadas e transformam a percepção do espaço. O índice estabelece seu significado a partir da relação física com seus referentes. Esta concepção foi empregada por Rosalind Krauss (1941) em seu artigo *notas sobre o índice*¹:

1 Krauss, Rosalind. Notes on the Index: Seventies art in America. October, Vol. 3 (Spring,

As distinct from symbols, indexes establish their meaning along the axis of a physical relationship to their referents. They are the marks or traces of a particular cause, and that cause is the thing to which they refer, the object they signify (p 70)

O objetivo deste texto é identificar as características espaciais e o modo como operam os índices a partir das *notas sobre o índice*.

Placas, Cartazes, Letreiros, Anúncios e Banners podem ser compreendidos como índices de orientação espacial nas cidades. Situam o sujeito em seu deslocamento a partir da leitura de suas mensagens. Eles indicam lugares - a distância até uma loja, o nome de ruas, o preço da gasolina. Foram utilizados por mim como imagens e materiais na realização de pinturas e esculturas da série *Grundrisse*. A condição fragmentada e deteriorada à qual encontramos estes elementos da comunicação visual na paisagem urbana marca a presença física das informações no território, além de indicar um lugar por intermédio de suas

1977). pp. 68 - 81. Published by MIT Press. <http://www.jstor.org/stable/778437>

mensagens. O estado arruinado das coisas foi introduzido (ou emulado) nos trabalhos mencionados. A deterioração tanto natural, proveniente das influências climáticas e entrópicas, como artificial, produzidas pelo manuseio, comprometem a leitura de uma mensagem habitualmente veiculada por eles e indicam as ações ocorridas ao longo do tempo. Dois tipos de índices se manifestam, um *espacial* e outro *temporal*. O primeiro corresponde a relação física entre o sujeito e o local apontado pela imagem, como a determinação da distância até um estabelecimento anunciado. O outro diz respeito aos indícios temporais e ocorrências entrópicas sofridas pela matéria. Na realização das obras, pretendia testar os limites da identificação dos códigos da linguagem escrita através da fragmentação de seus signos e materiais. Até que ponto a serifa de uma letra é percebida como componente de palavras e mensagens e quando ela se transforma em geometria, por exemplo. Como a oxidação de uma placa se torna um atributo do texto e em que momento a sua manifestação não apenas compromete a leitura, mas se torna mais eloquente (ou predominante), tornando a mensagem um adereço da matéria.

Os processos construtivos dos trabalhos realizados no ateliê, como marcações, pinturas, corrosões, oxidações, soldas, cortes e dobras de componentes metálicos tornaram-se características visuais das obras e expressam uma vivência com os materiais durante a elaboração dos trabalhos. São concomitantes às ações da natureza presentes nos materiais empregados, coletados nas ruas e em depósitos de reciclagem de metais. As marcas decorrentes da construção são cicatrizes da experiência construtiva e vestígios dos “erros e acertos” cometidos ao longo do processo. Elas exprimem as mudanças de decisões tomadas durante a elaboração das obras, sobreposta a vivência destes materiais antes de sua manipulação, quando se encontravam na paisagem urbana. Os ruídos visuais produzidos artificialmente durante a construção se misturaram com a degradação natural dos materiais empregados. Revelam uma dimensão decadente da imagem que é vista de modo indissociável de sua interface material: os riscos, os amassados, o desbotamento, a poeira, a ferrugem das chapas metálicas coexistem com as sugestões de letras e palavras. Não há hierarquia entre *forma e*

matéria na construção das obras, elas são indissociáveis. São intrinsecos aos trabalhos e, por analogia, à condição decadente da orientação espacial promovida por outdoors.

Nos trabalhos, os fragmentos dos índices espaciais são indícios de suas mensagens publicitárias. Eles também comunicam a experiência de seu veículo material; São pedaços de letras e chapas metálicas amassadas, por exemplo (coexistem estas duplas existências). Além de informar parcialmente a mensagem original também comunicam a vivência dos materiais e de quem os manipulou. As informações podem ser decodificadas pelo reconhecimento dos fragmentos dos signos e pela suposição das partes que faltam, por aquilo que poderia ter sido sua mensagem. As possibilidades de significados das mensagens interpretadas são produtos da análise e são permeadas pela suposição (e invenção) do interprete. É possível decifrar/imaginar alguma mensagem, porém um sentido circunstancial de orientação espacial em um determinado lugar é perdido. O deslocamento destes materiais de seu local original (público, externo, urbano,

paisagístico) para um espaço privado, interno e arquitetônico, compromete a função indicial deles. Ao incorporarem os trabalhos, as placas utilizadas têm dois de seus sentidos comprometidos: um simbólico, relativo a decodificação da linguagem comprometida pela deterioração de palavras e imagens, e um indicial, relativo ao contextualização do símbolo em um situação específica, prejudicado pela transposição para as esculturas.

O índice pode ser pensado como componente da linguagem e da orientação no espaço, tridimensional, discursivo, social, entre outros. Ele posiciona o sujeito diante de coisas e pessoas. Através das imagens e como os “materiais” da linguagem parecem se submeter as leis da entropia. Pensá-lo como categoria poderá auxiliar na compreensão da série *Grundrisse*.

No artigo *Notes on the Index: Seventies Art in America* de Rosalind Krauss, o a articulação do “índice” é o aspecto congregador das obras de arte norte-americana realizadas na década de 1970. A produção artística da década de 1970 foi marcada por aparente dessemelhança e multiplicidade; são vídeos, performances, artes do corpo, arte conceitual, pinturas fotorealistas, esculturas hiperrealistas, etc.² Diante da diferença de procedimentos, aparência e temas, Krauss procura estabelecer um aspecto comum e o *índice* cumpriria este papel. Para a autora, os critérios utilizados para classificar os estilos históricos (*historical styles*), capazes de dar um sentido para a produção cultural de uma época, como o termo *modernismo* designaria certas práticas culturais, não serviriam para o seu

2 We are asked to contemplate a great plethora of possibilities in the list that must now be used to draw a line around the art of the present: video; performance; body art; conceptual art; photo-realism in painting and an associated hyper-realism in sculpture; story art; monumental abstract sculpture (earthworks); and abstract painting, characterized, now, not by rigor but by a willful eclecticism. Krauss, Rosalind. *Notes on the Index: Seventies Art in America*. *October*, Vol. 3 (Spring, 1977), pp. 68-81. Published by: The MIT Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/778437>

estudo de caso. As novas obras careceriam de afinidades aparentes suficientes para juntá-las. Um outro motivo para a falta de coesão entre os trabalhos produzidos à época poderia ser a proximidade entre a autora e o objeto analisado. É difícil analisar algo sem o devido distanciamento temporal e espacial. Afinal, a autora é contemporânea aos trabalhos que pretende categorizar, seu texto foi publicado em 1977.

A multiplicidade de formas articuladas nas obras seria consequência das mudanças no modo de se comunicar da sociedade e consequentemente na maneira de ver o mundo. O que teria provocado esta mudança e como se manifestaria na produção artística em questão? Antes de abordá-lo, convém apontar os indícios práticos que amparam a suspeita da autora. Em 1970, a variedade formal, material e contextual na produção cultural expressariam concepções subjetivas e o modo particular do artista articular estes elementos para “comunicar” um assunto em sua obra de arte. O trabalho artístico funcionaria como veículo da comunicação entre o artista e um público no

contexto específico da exposição. Não estaria vinculado apenas aos elementos simbólicos, mas também indiciais.

A hipótese de unidade entre os trabalhos diversificados residiria na maneira de manipular as estruturas semânticas poéticas, na tratativa do código e da mensagem nas obras de arte, através da utilização do índice³.

A mudança no procedimento linguístico em questão é percebida em *Airtime* de Vito Acconci (1940), de 1973, produzido para uma exposição na galeria Sonnabend em Nova Iorque. O vídeo reproduz conversas gravadas entre o artista e sua imagem espelhada durante aproximadamente 40 minutos. No monólogo retratado, Acconci

3 “A message sent by its addresser must be adequately perceived by its receiver. Any message is encoded by its sender and is to be decoded by its addressee. The more closely the addressee approximates the code used by the addresser, the higher is the amount of information obtained. Both the message and the underlying code are vehicles of linguistic communication, but both of them function in a duplex manner: they may at once be utilized and referred to (pointed at). Thus the message may refer to the code or to another message.” **Jakobson, Roman. *Shifters, verbal categories, and the russian verb. Chapter 5. Russian and Slavic Grammar Studies 1931-1981. Mouton Publishers***

Still do vídeo **Airtime**
de Vito Acconci. 1973
Vídeo de canal único,
p/b, 36 min 49 s



fala sobre detalhes de um relacionamento passado, expõe intimidades de modo direto ao seu reflexo e indiretamente ao telespectador da cena. Fala consigo como se fosse um outro. Desta maneira, o vídeo assume contornos dialógicos e confessionais. Ele se refere a si mesmo com o pronome “eu” e ao falar com sua imagem refletida emprega o pronome “você”. Estabelece um lugar da linguagem para si e para o outro. Ao longo do vídeo, no entanto, a designação dos interlocutores oscila. A distinção pronominal deixa de corresponder à denominação de “sujeitos distintos”, ou a

representações distintas do sujeito. A confusão criada pela indeterminação do enunciador e de seu lugar na conversa se realiza por intermédio da alternância dos pronomes. Onde está o enunciador?

Os pronomes pessoais, demonstrativos, os advérbios de tempo e de lugar, os verbos, entre outros, não têm sentido fixo ao serem empregados em uma conversa. Os seus significados variam conforme a sua utilização pelo enunciador. Palavras cujos sentidos não podem ser completamente compreendidos sem informações contextuais, como os pronomes *eu* e *você*, observados no vídeo, são chamadas de *dêiticos*, ou *shifters*, ou *articuladores*, conceito formulado por Roman Jakobson (1896). Em *Os articuladores, as categorias verbais e o verbo russo* de 1957, o linguista russo escreve:

“Qualquer código linguístico contém uma classe particular de unidades gramaticais que Jaspersen rotulou como SHIFTERS (Articuladores): o significado geral de um shifter não pode ser definido sem uma referência ao message (p 42)”⁴

4 Tradução livre para o português. No original,

Rosalind Krauss utiliza a concepção do termo para elucidar o mecanismo de embaralhamento espacial do enunciador promovido pelas falas do vídeo. Segundo a autora, *shifters* são signos vazios, cujo significado é preenchido no momento em que são utilizados por quem fala. Não comunicam se não exercerem uma relação existencial com o sujeito da ação. A palavra “eu”, que designa o enunciador, está relacionada a sua enunciação funcionando, portanto, como um índice de si, ou seja, é um sinal que mostra, indica quem enuncia, quando enuncia.

A indiferença entre sujeito e reflexo, produzida pela alternância pronominal na designação dos “interlocutores” representados nas imagens repetidas em *Airtime* é um aspecto do Narcisismo. O Vídeo mostra uma etapa do processo de desenvolvimento da personalidade, denominada por Lacan (1901) como Estádio do lemos: *Any linguistic code contains a particular class of grammatical units which Jaspersen labeled as SHIFTERS: the general meaning of a shifter cannot be defined without a reference to the message.* Jakobson, Roman. *Shifters, verbal categories, and the russian verb. Chapter 5. p 42. Russian and Slavic Grammar Studies 1931-1981.* Mouton Publishers

Espelho⁵.

Lacan observa 3 atitudes que a criança mostra diante do espelho, identificadas entre os 6-18 meses. **A primeira**, diz respeito a observação do espelho e o encontro de uma imagem percebida como um outro. Neste momento, se estabelece uma relação entre a própria existência e o mundo, entre o organismo e a sua realidade, ou entre o *Innenwelt* e o *Unwelt*. A criança reage ao espectro como se não fosse seu, assim como fazem alguns animais: com curiosidade, interesse, etc. A suposição de sua imagem especular, diante da manifestação deste tipo de existência distinta, revela a situação na qual o *Eu* se instaura primordialmente como forma virtual, antecipa a sua compreensão como objeto, que ocorre posteriormente por intermédio da dialética da identificação com o outro.

A admissão da própria existência pela visão ocorre antes da vivência motora, da percepção de si em suas delimitações

5 Lacan, Jacques. *Écrits - The Mirror Stage as Formative of the I function - as revealed in Psychoanalytic Experience.* p 93. Translated by Bruce Fink. W W Norton & Company. New York. London. 2006

físicas, do reconhecimento do seu corpo como objeto, que ocorre em um **segundo momento** do Estádio do Espelho. Neste, a criança se confunde com a imagem. Identidade se mistura com identificação. Estabelece alguma correspondência entre sua ação e o movimento refletido, porém sem diferenciação de causa. Não sabe se o que vê é consequência de seu gesto, ou o contrário. Ela se pergunta: eu estou lá ou aqui? Nesta etapa, o outro, atribuído ao reflexo, não se diferencia de si. Isto pode ser observado em crianças que, quando batem em um colega, acusam o outro de tê-lo agredido. A indeterminação entre quem é o agente e quem é o paciente da ação caracteriza este momento, denominada de *transitivismo*.

Por último, no **terceiro instante** a aquisição da linguagem e de seu aspecto universalizante restaura o *Eu* virtual anterior como função do sujeito. A criança passa a se reconhecer na imagem especular a partir de um novo valor, um valor simbólico assimilado pelas convenções características da linguagem apreendida. Ela passa a se integrar ao outro, em um sentido de totalidade social, como articulador dos

sistemas simbólicos (família, direito, religião) ou da ordem simbólica (a somatória de todos eles). Lacan nomeia este momento do desenvolvimento subjetivo de Simbólico, no qual se aprende a linguagem e ela se torna um ressignificante do seu *EU* (virtual) primordial. Ele se opõe ao estágio Imaginário, vivenciado anteriormente.

O vídeo de Acconci denota a incompletude do Estádio do Espelho, caracterizado pelo *transitivismo* entre o artista e a sua imagem. A indeterminação é estabelecida pelo uso indevido da linguagem. As palavras são inteligíveis como códigos, como participantes da estrutura gramatical normativa. Porém revelam-se ineficazes na comunicação dos significados contextuais, como a identificação (e indicação) do sujeito particular da enunciação. A forma como os pronomes pessoais são utilizados eclipsam a presença de quem se faria representado por eles.

Os *articuladores* detém dupla função linguística: **1. simbólica** e **2. indicial**. Sobre

a **primeira**, o signo *eu* é compreendido como *símbolo*, como representação do conceito (ideal) de primeira pessoa segundo as convenções de cada língua, através de um processo metafórico. Os pronomes podem funcionar como símbolos, na medida que podem corresponder a outras formas e outros códigos linguísticos. Como o *eu* na língua portuguesa é equivalente ao *je* em francês, ou “*I*” em inglês. Não se restringe ao código (ortografia), mas corresponde à mensagem (significado). Sobre a **segunda** função linguística, os *articuladores* também são assimilados como *índice* da pessoa que o utiliza, por meio de um processo metonímico⁶. Através dele o sujeito que enuncia demarca seu lugar, cria o seu contexto na enunciação. Outro aspecto notável, os articuladores particularizam a definição normativa, dão materialidade a forma abstrata. Ligam a presença do sujeito individualizado à concepção de sujeito genérico. Os articuladores, portanto, estabelecem seus significados ao presentificar o símbolo na figura do locutor.

6 PIRES, V. L.; WERNER, K. C. G. A dêixis na teoria da enunciação de Benveniste. In: Revista Letras: Émile Benveniste: Interfaces Enunciação & Discurso. Nº 33, jul/dez 2006. Santa Maria: PPGL Editores, 2007.

Estabelecem uma relação física com seu referente, entre o lugar narrativo e o lugar físico. Na prática, situam os interlocutores no espaço e qualificam o espaço dos interlocutores.

Os conceitos linguísticos e psíquicos apresentados, da enunciação da subjetividade na utilização dos *articuladores* e a sua relação com a auto-imagem na formação do *Eu*, informam o trabalho de Acconci. É possível identificá-los no emprego errático dos pronomes pessoais e o modo como eles perturbam o reconhecimento do sujeito e seu reflexo nas imagens duplicadas. Além das palavras, as coisas também podem servir como índices de outras coisas. Funcionando como uma espécie de signo referencial, ou código carregado com mensagens. Pegadas, fumaça, sintomas médicos e sombras são traços físicos de causas particulares, indicam aquilo que referenciam: caminhadas, queimadas, doenças e objetos. Funcionam até certa medida como *articuladores* de suas causas, exprimem um sentido ao contexto, são vestígios de ações e de coisas em lugares.

Os indícios materiais mencionados associados aos *articuladores*, pegadas, fumaça, sintomas médicos e sombras, são deduções formuladas a partir de um primeiro impacto sensorial. Surgem como imagens que são interpretadas racionalmente depois. Somos mobilizados por uma imagem e supomos uma existência a partir dela, que se vincula a uma nova suposição existencial. Vemos algo reconhecido como a fumaça e intuímos fogo, por exemplo. A distância entre a experiência visual inicial e seus significados subsequentes são presumíveis, por intermédio da imaginação. São conclusões prováveis adquiridas pela vivência sensível e intelectual interdependentes.

A visão é o principal sentido na apreensão do sujeito e do mundo. Costuma-se ver para crer. Não se fala em ouvir, nem tocar. A visão prevalece. Os avanços técnicos da visualização, produzidos pela microscopia e a metrologia, mostram um mundo imperceptível a olhos nus. Os 5 sentidos parecem insuficientes para descrever o universo.

Como participar de um mundo imperceptível e supostamente mais verdadeiro? Qual é o lugar do sujeito em um mundo representado?

A precisão daquilo que observamos com nossos olhos é infinitamente inferior aquela revelada por um microscópio. Dependendo da capacidade de aumento do instrumento ótico a discrepância de resolução entre as imagens é tão grande que se não soubéssemos da sua origem comum poderíamos acreditar terem sido criadas a partir de objetos distintos, ou seria aceitável chamar a primeira de imprecisa ou errada. Em *Micrographia*, Robert Hooke desvenda o abismo estabelecido entre a percepção visual e os instrumentos de visualização (e medição). O seu dilema não é diferente daquele que enfrentamos hoje em dia na prática de projeto arquitetônico, na qual o rigor das dezenas de casas decimais possíveis em um desenho computadorizado não corresponde a exatidão do objeto construído.

Um dos efeitos da digitalização da produção arquitetônica é o uso inconsciente de um grau de precisão redundante a qualquer processo de materialização. A redundância diz respeito principalmente a incompatibilidade

entre a precisão da representação e das ferramentas construtivas. Além disso, mesmo que estas máquinas conseguissem exprimir variações microscópicas na construção de edifícios, a precisão decorrente não seria percebida.

“If examined with an organ more accurate than that by which they were made, the more we see of their shape the less appearance will there be of their beauty” - Se examinado com um órgão mais preciso que aquele pelo qual foi produzido, mais se vê a sua forma (shape) e menos a sua beleza (Tradução Livre). Há um vão entre observação (consumo) e produção.

Precisão tem origem na expressão latina *Preacidere*, ou preparação para *caedere*, para o corte. Qual a relação entre os atos de precisar e dissecar? A precisão é um imperativo mental, é o planejamento que antecede a ação, o rigor de sua demonstração imaginária (representacional) supera a exatidão dos meios de produção material posterior. Como os trabalhos de Gordon Matta Clark explicitam um aspecto violento e a destrutivo à imagem anatômica da imagem do projeto ao converter cortes gráficos em incisão literal em edifícios existentes.

Para a autora, a materialização do projeto arquitetônico (materialidade) é o procedimento no qual se manifesta o imperativo da precisão sobre as medidas. Ela ocorre graças a utilização de concepções e sistemas recorrentes nas ciências exatas, principalmente as metodologias da manufatura industrializada, militar, estratégias de cirurgia médica e mais recentemente a informática. A arquitetura com frequência se apropria de conhecimentos científicos desenvolvidos em outras áreas e a recente incorporação dos softwares no pensamento arquitetônico atesta a flexibilidade dos recursos formais emprestados. Aqui cabe refletir sobre a materialização das formas a partir do ensaio de Flusser, como o pensamento arquitetônico, ou de qualquer outra atividade criativa, seja ela o design ou as artes visuais, consiste na intermediação entre forma e matéria. Assim, como o mundo codificado de flusser, caracterizado pelo pensamento formal e a sua consequência na maneira como as pessoas lidam com o mundo (predominância das não coisas, por exemplo) abarcaria o fetiche pela precisão descrito por Hughes?

A arquitetura se ocuparia em negociar entre o empírico e o matemático, desenho e construção, entre previsão e confirmação, entre ilusão e ação, entre calcular e contar. Pode-se dizer haver uma hierarquia implícita entre as duplas mencionadas. Predominantemente se valoriza o aspecto formal sobre o material, já que a experiência de contar, por exemplo, não está livre de erros. Segundo Wittgenstein, o cálculo poderia ser entendido como proposições antropológicas por mostrar como o homem genérico calcula. Nós aprendemos na escola a multiplicar, por exemplo, e por este método é possível prever resultados. A capacidade de previsão de fórmulas, independente da circunstância de sua realização serve como acordo entre os membros de uma sociedade. A questão debatida pela autora me parece ser a dimensão política da ciência e a sua capacidade de criar imagens do mundo que não tem nada a ver com a verdade, mas a conveniência. É conveniente que um acordo seja ordenado segundo regras imparciais. Ela serve como instrumento de negociação e convencimento.

Um erro cometido ao se calcular compromete a

sua habilidade de previsão. E como designar um cálculo errado se ele não cumpre esta função prognóstica? A possibilidade do erro (ou acerto) confere ao cálculo aspecto experimental, pois promove a experiência de quem o realiza: o calculador está implicado na ação.

A crença de que a exatidão pode ser convertida em medidas precisas através da utilização da teoria requer considerar o papel da aproximação neste processo. O desenvolvimento das ciências estabeleceu uma relação dialética entre perspectiva teórica e perspectiva sensorial, na qual a equivalência entre fórmula e experimento só é possível se desconsiderarmos as suas diferenças, se admitirmos tolerância na desigualdade. A regularidade congênita da teoria não se aplica a irregularidade do mundo dos fenômenos.

No início de 2021 veio a público a polêmica envolvendo o leilão de uma escultura arrematada em 15 mil euros na Art-Rite. O valor convertido em 93 mil reais, conforme o câmbio da época, é até modesto se comparado às quantias praticadas usualmente por galerias no mercado internacional de arte. No mesmo ano foi leiloada na Christie's a obra EVERYDAYS: THE FIRST 5000 DAYS do artista Beeple por 69 milhões de dólares, por exemplo. O motivo da repercussão não foi a quantia despendida na compra, mas uma característica particular da obra vendida, a sua aparente inexistência.

“Artista Italiano vende “escultura invisível” por cerca de R\$93.000,00”. “Escultura Inexistente é vendida por R\$95.000,00 em leilão de arte”. “Artista italiano vende escultura invisível por 15 mil euros.” A Agência Italiana de Notícia complementa a chamada ironizando o trabalho destacando-o com aspas - “‘obra’ de Salvatore Garau só existe na cabeça do artista”. Estas são algumas manchetes de jornais encontradas em uma rápida pesquisa no

Google e todas assinalam um incomodo com a compra de um objeto ausente.

O trabalho em questão se chama “Io Sono” (“eu sou”) e foi feito pelo artista italiano Salvatore Garau. Apesar da ausência de um objeto tridimensional, a obra pode ser compreendida a partir de documentos que atestariam a sua existência, como o certificado de autenticidade. Este não é o primeiro trabalho do artista em que se omite a existência física de um suposto objeto ausente. Em uma obra anterior denominada “Buddha in contemplazione” a figura histórica mencionada no título não se materializa. A obra não existe como objeto, como estátua. Ela é atestada indiretamente através de indícios de sua existência. Em um vídeo homônimo, o artista registra uma praça em Milão no qual estaria instalada a escultura. Na primeira cena um trecho do piso da praça da Scala está demarcado com uma fita branca em forma de quadrado, no qual estaria instalada a partir do resgate do sentido etimológico grego da palavra e outra baseada na transformação do entendimento promovida pelo processo de desenvolvimento das ciências da natureza no século XVIII e XIX.

O termo “matéria” tem a mesma origem etimológica da palavra madeira. Ela é a tentativa de se traduzir para o latim o sentido da palavra grega hylé , que era a madeira estocada nas oficinas dos carpinteiros. Antes de se tornarem mesas, cadeiras e portas, antes de se tornarem subsídio e substância de móveis, a madeira ficava resguardada no depósito, livre de formas, amorfa. Através do trabalho de carpintaria, a madeira se transforma e assume fisionomia própria de mobiliário, converte-se em estofa ou recheio das formas de mobília. A concepção de Matéria (Hylé) teria sido empregada para expressar oposição ao conceito de Forma, a morphé grega.

Segundo esta concepção, o mundo dos fenômenos tal como o percebemos com os nossos sentidos é amorfo e esconderia formas eternas e imutáveis que poderiam ser reveladas através da perspectiva suprassensível da teoria. Os acontecimentos observáveis, como o posicionamento dos planetas ou a queda livre de objetos, ocorreriam segundo formas (ou fórmulas) permanentes. O mundo material seria impermanente e portanto ilusório, ao passo que o mundo formal é real. O conhecimento

da realidade, uma busca tão estimada pela filosofia clássica, consistiria na revelação das formas eternas encobertas pelos fenômenos amorfos, considerando o modo como os fenômenos amorfos afluem às formas para depois afluírem novamente ao informe.

Com o desenvolvimento das ciências, o papel da percepção dos fenômenos na elaboração e demonstração teórica se tornou tão importante quanto a capacidade da teoria (Forma) em informar os acontecimentos observáveis. A interdependência estabelecida entre perspectiva teórica e perspectiva sensória converteu-se em indiferença e indistinção, como se ambas fossem uma única coisa. O resultado desta confusão produziu uma compreensão materialista do mundo, na qual a matéria é assumida como a realidade.

O conhecimento sobre a mudança de estados da matéria deu origem a uma nova imagem do mundo, orientada pela transitoriedade dos elementos que se convertem em sólido, líquido, gás e energia. Diferente da concepção filosófica de “forma - matéria” (conteúdo - continente) apresentada anteriormente, na qual as formas eternas são temporariamente preenchidas pela matéria amorfa e que dão

sentido aos fenômenos, desenvolveu-se a oposição “espírito - matéria”. Segundo esta concepção de mundo, tudo é “energia”, ou seja, a possibilidade de aglomerações casuais e improváveis, capaz de formar matéria. A Matéria, por sua vez, corresponde a aglomerações temporárias em campos enérgicos de possibilidades, que se inter cruzam. Vale destacar que a definição de Matéria - Espírito não é o aprimoramento ou desdobramento do entendimento filosófico de Matéria - Forma, mas uma concepção distinta. Por um lado a matéria seria entendida como permanente, duradoura por ser possível experienciá-la, e se oporia ao espírito (energia), invisível e impermanente. Por outro a matéria é entendida como ilusória e se oporia a Forma, que por ser duradoura designaria a realidade. Note-se que dependendo da concepção empregada a palavra matéria assume sentidos opostos, realidade e ilusão simultaneamente.

Retomemos a ideia de forma e material, ou conteúdo - continente. Flusser resgata o exemplo platônico da questão apresentada na República de Platão para ilustrar a definição clássica do termo matéria. Utiliza a mesa como

exemplo da interação forma - material. Diante do móvel vemos a madeira em forma de mesa. Mesmo que a madeira seja dura, resistente, ela tende a transformação, a degradação. A forma “cadeira”, em contrapartida, é eterna. É possível concebê-la em nossas cabeças, podemos imaginá-la, independente de qualquer meio material. A sua forma pode ser imaginada e realizada em diversos materiais, ela não depende da madeira para existir. No entanto há vários modelos de cadeiras e as suas formas são expressões da ideia de assento. A forma “cadeira” é real e o conteúdo “cadeira” é apenas aparente. Os carpinteiros em sua prática tomam uma forma de cadeira e informam a madeira ao mesmo tempo em que deformam a ideia de cadeira ao materializá-la na madeira. A forma é o como da matéria, a matéria é o o quê da forma. A forma é o conteúdo e a matéria o continente. Apesar da distinção entre elas, uma expõe a outra, são interdependentes. Aqui há o indício para pensarmos a hipótese de garau: é possível realizar a forma de uma escultura sem materializá-la?

A concepção grega de forma - material parece satisfatória para compreendermos

objetos reconhecíveis em nosso cotidiano, como cadeiras, mesas e portas, porém soa insuficiente ao considerarmos situações inéditas, cujas formas são indefinidas, como a escultura imaterial de Garau ou as imagens da informática observadas por Flusser. Como se experienciamos uma escultura sem os meios materiais de sua existência, sem a sua aparente observação? Se ela existe apenas em nossa “imaginação”, livre de qualquer manifestação fenomenológica, a existência é tão provável quanto a sua inexistência.

O conceito clássico de forma e material parece ser verossímil ao considerarmos os fenômenos naturais também. A queda de objetos ao nosso redor parece acontecer livre de regras, mas na realidade obedece a fórmula da queda livre. O movimento dos corpos percebido com os nossos sentidos, ou seja, a sua dimensão material, é aparente, e a fórmula (ou forma) deduzida teoricamente, a dimensão formal do acontecimento, é real. Mesmo não havendo queda alguma, a gravidade e a sua expressão matemática continuam existindo em qualquer parte do mundo. Ela é independente do lugar e do tempo. A existência da equação gravitacional

independe da manifestação do fenômeno, mesmo assim não faz sentido chamá-la de imaterial, já que ela descreve a maneira como a matéria se movimenta, a sua razão de ser é material. Toda vez que um objeto cai, podemos compreender a sua queda conforme a fórmula da queda livre. É possível também prever o seu comportamento. A forma explica o acontecimento passado e antecipa a sua ocorrência futura. Ela é o como da matéria, e a matéria é o o quê da forma.

Antes da concepção de queda livre formulada por Galileu, cujo movimento dos objetos fundamentava-se na força gravitacional, o entendimento sobre o comportamento dos corpos era diferente. Baseava-se em um modelo Geocêntrico do universo, concebido por Ptolomeu. Apesar da diferença entre eles, ambos foram assumidos verdadeiros em suas épocas, como Formas capazes de informar os fenômenos observáveis. A superação da capacidade informativa de uma pela outra é procedimento recorrente no desenvolvimento das ciências no qual uma nova teoria frequentemente suplanta ou suplementa a anterior. Assim, formas e teorias não expressariam uma realidade definitiva, invariável e permanente, mas a

melhor maneira de se compreender os fenômenos. A ciência teórica não é verdadeira nem fictícia, mas sim formal, projeta modelos que organizam os fenômenos, tornando-os aparentes.

Se as formas forem entendidas como oposição da matéria, o design não pode ser considerado material, já que os projetos teriam por finalidade informar, dar forma às substâncias utilizadas. Por outro lado, se as formas são o “como” da matéria, e a matéria o “o quê” da forma, o design seria um método de dar forma a matéria, de torná-la aparente. Seguindo este raciocínio, o design, assim como outras expressões culturais, mostra que a matéria não aparece, não é perceptível, a não ser que seja informada. Desta maneira, com o auxílio da cultura, aquilo que é amorfo se revela, a matéria passa a se manifestar, torna-se fenômeno. Portanto, os fenômenos não são indiferentes as formas, mas são percebidos por intermédio delas.

As formas explicitam a matéria, e de modo semelhante a matéria (no design ou em qualquer outro aspecto cultural) é o modo “como” as formas se manifestam. Há complementariedade

entre elas, e se fosse possível separá-las completamente, poderíamos distinguir a experiência formal da material, a depender da ênfase desejada. O pensamento material enfatiza a matéria e os fenômenos, e utiliza as formas para compreendê-las. Ele se atém a compreensão da percepção do evento e da circunstância experienciada. A sua apreensão está pautada pela representação daquilo que é apreendido sensivelmente. Já a maneira formal de ver projeta sobre a experiência sensível o filtro suprassensível das formas. A visada formal informa a percepção, através da criação de modelos. Hoje em dia o modo predominante de compreensão do mundo é formal e a sua instauração pode ser vislumbrada na evolução do problema da espacialização pictórica.

Na pintura, a invenção da perspectiva com o intuito de organizar a disposição dos elementos tridimensionais sobre a superfície pictórica formatou o fenômeno visual. A percepção espacial passou a ser influenciada por princípios geométricos como o ponto de fuga. A perspectiva alterou o modo de se situar no espaço. Através dela a matéria passou a

ser experienciada de acordo com as formas, e não de outra maneira. A invenção da geometria descritiva, assim como outros procedimentos de visualização criados pela ciência, contribuíram com o processo de formalização da compreensão do mundo. O espaço passaria a ser entendido como a geometria que o descreve, através da planificação de suas faces, vistas superior, laterais, da perspectiva cavaleira. Há um empobrecimento da experiência sensível quando ela se torna dependente das formas.

Podemos também considerar a presença do pensamento formal na elaboração de obras de arte através do trabalho de Cezanne. A inclusão de vistas simultâneas de uma mesma maçã em suas pinturas estabelece uma relação de interdependência entre as experiências “analítica” e fenomenológica. O quadro não corresponderia a representação de um instante supostamente vivenciado, se considerarmos que nele há a inserção de pontos de vista distintos de um mesmo objeto na cena. A experiência sensível da natureza morta é contaminada pela concepção geométrica (formal), desestabilizando a maneira como o espaço e o tempo são expressados na pintura.

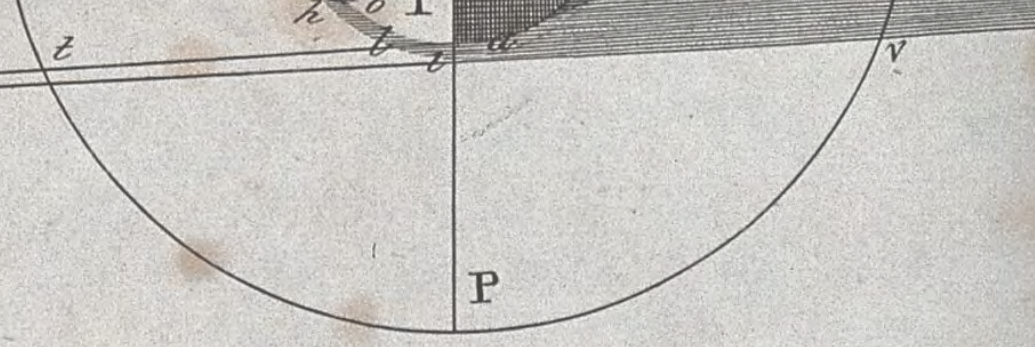
Nas pinturas cubistas há um processo semelhante de desmaterialização. Formas geométricas pré-concebidas são preenchidas por materiais variados, literal e figurativamente. Pedacos de jornal, areia, madeira, entre outros fragmentos do mundo são inseridos nas telas. Imagens de coisas como frutas, pessoas, paisagens são transformadas em quadrados, círculos e triângulos. O modo explícito como a geometria está contida nos quadros cubistas denota a desmaterialização do objeto representado e expõe a primazia do pensamento formal naquela época.

Antes a geometria, ou a matemática, ou qualquer outro tipo de forma produzida pela ciência eram utilizadas para formalizar o mundo existente, tornando os fenômenos aparentes e discerníveis. Hoje, com o predomínio de imagens computadorizadas livres de qualquer tipo de matéria, surgem questões sobre a maneira como estas formas podem ser realizadas e para que deveriam se concretizar. O modo de ver o mundo caracterizado pela predominância das formas impalpáveis é o que usualmente é entendido por “cultura imaterial”, porém ele deveria se chamar “cultura materializadora”.

O cerne do problema da materialização é o modo como as formas são impostas sobre a matéria, ou o conceito de informar. Para ilustrar a questão, podemos considerar algum produto modelado industrialmente, como um cinzeiro. O fluido amorfo, que é a matéria, é definido pela forma de uma ferramenta de aço, que o comprime e o informa.

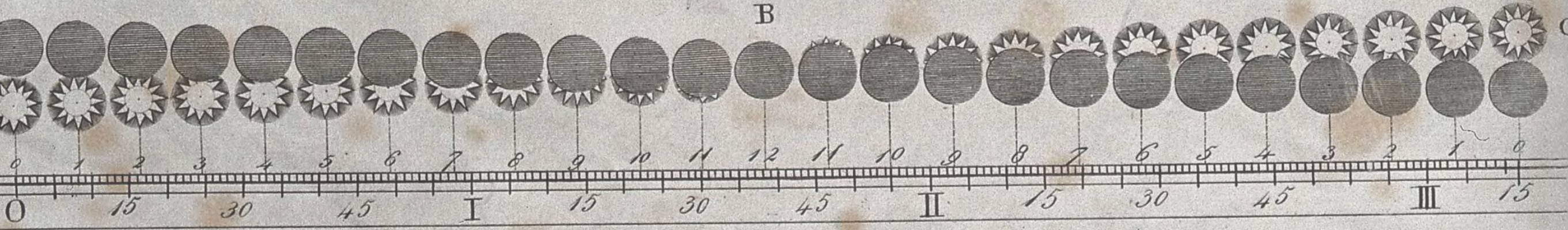
BIBLIOGRAFIA

- Ayer, Alfred J. *Language, Truth and Logic*. Dover Publications; 2a edição. 1952
- Barthes, Roland. *A retórica da Imagem*. Communications. 1964
- Crary, Jonathan. *24/7: Capitalismo Tardio e os fins do sono*. Tradução Joaquim Toledo Jr. Ubu Editora. 2016
- Cunha, Tito Cardoso e. *A nova retórica de Perelman*. Universidade Nova de Lisboa. http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=35. 1998
- Flusser, Vilém. *O mundo codificado*. Tradução Abi-Sâmara, Raquel. Ubu Editora, São Paulo. 2017
- Flusser, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Editora Hucitec, São Paulo. 1985
- Jakobson, Roman. *Linguística e comunicação* (p 63). Tradução de IZIDORO BLIKSTEIN e JOSÉ PAULO PAES. Editora Cultrix. 1976
- Jakobson, Roman. *Shifters, verbal categories, and the russian verb*. Chapter 5. p 42. *Russian and Slavic Grammar Studies 1931-1981*. Mouton Publishers
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo, Martins fontes. 1998
- Krauss, Rosalind. *Notes on the Index: Seventies art in America*. October, Vol. 3 (Spring, 1977). pp. 68 - 81. Published by MIT Press. <http://www.jstor.org/stable/778437>
- Krauss, Rosalind. *Video: The Aesthetics of Narcissism*. October Vol. 1 (Spring, 1976), pp. 50-64 (15 pages). The MIT Press. 1976
- Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site-specific art and locational identity*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London. England. 2004
- Lacan, Jacques. *Écrits - The Mirror Stage as Formative of the I function - as revealed in Psychoanalytic Experience*. p 93. Translated by Bruce Fink. W W Norton & Company. New York. London. 2006
- Lefebvre, Henry. *The production of space*. trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford. Blackwell. 1991
- Lippard, Lucy. *Six Years: Dematerialization of the Art Object from 1966-72: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles. 1997
- MALACO, Jonas Tadeu Silva. *Dois ensaios: cidade : ensaio de aproximação conceitual; Espaço, propriedade, liberdade*. [S.l.: s.n.], 2003
- Malaco, Jonas T. S. *Da Forma Urbana: o Casario de Atenas*. Editora Alice Foz. 2a Edição. 2018W
- Marx, Karl. *Grundrisse*. Tradução: Mario Duayer. Boitempo. São Paulo. 2011
- MCEVILLEY, Thomas. *Sculpture in the Age of Doubt*. Allworth Press. New York. 1999
- MUMOK, Dan Flavin – Lights. Exhibition catalogue. museum moderner kunst stiftung ludwig wien Museumsplat. 2013
- Olusoga, David. "The toppling of Edward Colston's statue is not an attack on history. It is history." *The Guardian*. Londres. 08 de Junho de 2020.
- Owens, Craig. *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*. October. Vol 12. p. 67 -86. MIT Press. 1980
- PIRES, V. L.; WERNER, K. C. G. *A dêixis na teoria da enunciação de Benveniste*. In: *Revista Letras: Émile Benveniste: Interfaces Enunciação & Discurso*. Nº 33, jul/dez 2006. Santa Maria: PPGL Editores, 2007
- Serra, Richard. *Tilted Arc Destroyed*" (1989), reprinted in Richard Serra, *Writings Interviews*. (Chicago: University of Chicago Press, 1994), p. 193 - 213.
- Smithson, Robert. *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*. P10-23. New York Univ Press. NY. 1982
- Steyerl, Hito. *The Wretched of the Screen*. Sternberg Press. Berlin. 2012
- Suderburg, Erica. Meyer, James. *Space, Site, Intervention - Situating Installation Art*. p.23. University of Minnesota. 2000

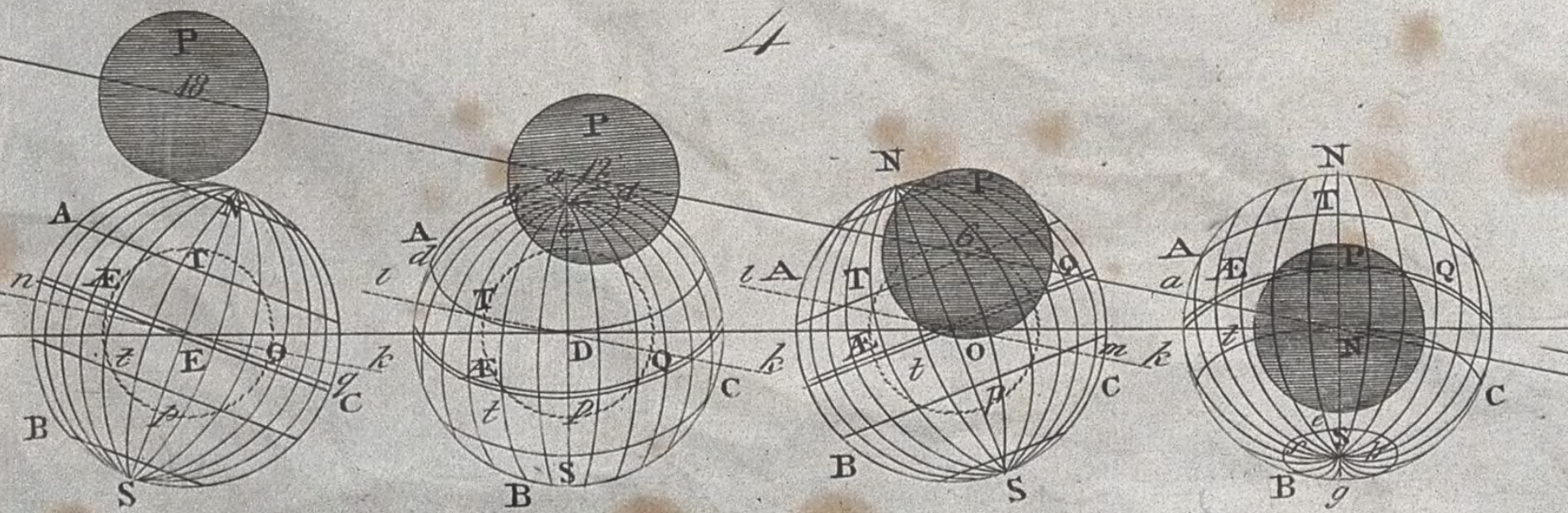


3

B



4



5

