

**RETROSPPECTIVA: VER DE PERTO
A CONSTRUÇÃO DOS DIAS NA OBRA
DE FERNANDA GOMES**

Carolina Cordeiro

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes

Carolina Gonçalves Cordeiro

Retroprospectiva: ver de perto a construção dos dias na obra de
Fernanda Gomes

Carolina Gonçalves Cordeiro

**Retroprospectiva: ver de perto a construção dos dias na
obra de Fernanda Gomes**

Texto apresentado para defesa de tese
de doutorado na Escola de Comunicação
e Artes da Universidade de São Paulo
pelo programa de Artes Visuais

Área de Concentração: Teoria, Ensino e
Aprendizagem

Orientadora: Prof. Dra. Sônia Salzstein
Goldberg

São Paulo, 2021

São Paulo, 2021

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados informados pela autora

Cordeiro, Carolina Gonçalves

Retroprospectiva : ver de perto a construção dos dias na obra de Fernanda
Gomes / Carolina Gonçalves Cordeiro ; orientadora, Sônia Salztein Goldberg. -
- São Paulo, 2021.

264 p. : il.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de
Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

1. Arte contemporânea. 2. Construtivismo. 3. Arte vida. 4. Cotidiano. 5. Gomes,
Fernanda. I. Goldberg, Sônia Salztein. II. Título.

CDD 21. ed. – 709

_ Elaborado por Marina Macambyra – CRB-8 3518

FOLHA DE APROVAÇÃO

Prof. Dra. Sônia Salzstein Goldberg

Prof. Dra. Fabrícia Jordão

Prof. Dra. Liliane Benetti

Prof. Dr. Rodrigo Borges Coelho

Prof. Dr. Tiago Mesquita

AGRADECIMENTOS

Agradeço a professora Sonia Salzstein, cuja dedicada orientação foi essencial para o desenvolvimento desta pesquisa. Considero uma sorte e um privilégio esse período de convivência e aprendizado. A realização deste trabalho se deve muito à sua paciência, amizade e respeito ao processo. Ser sua orientanda durante estes quatro anos, tornaram minha admiração ainda maior e marcaram de forma definitiva minha passagem pela academia.

Faltam palavras para agradecer a Fernanda Gomes, cuja abertura amorosa de seu processo artístico, casa, ateliê e vida é o que dá sentido aos anos dedicados à realização deste trabalho. Os laços criados nessa convivência são agora parte estruturante da minha trajetória, na arte e na vida, até aqui e daqui em diante.

Agradeço a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo auxílio imprescindível para a realização da pesquisa; e a CAPES Print, que viabilizou minha temporada PDSE em Londres na Chelsea University of Arts.

Agradeço também ao coorientador Michael Asbury cuja recepção generosa em Londres facilitou o processo de pesquisa durante a primeira fase da pandemia no primeiro semestre de 2020.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Teoria, Ensino e Aprendizagem, cujo ambiente foi fundamental para

a realização da tese.

Agradeço aos pesquisadores e professores Fabrícia Jordão, Liliane Benetti, Tiago Mesquita e ao artista, pesquisador e professor Rodrigo Borges, por aceitarem participar da banca com entusiasmo. Agradeço também à aceitação para a suplência da banca por Lucia Koch, artista, pesquisadora e professora, além dos professores e pesquisadores Julia Goyata e Luciano Nascimento. Maria Chiaretti e Mateus Araújo, que também aceitaram participar como suplentes, além de pesquisadores e professores, são amigos com quem aprendo sempre e divido o profundo sentimento de afeto.

Agradeço aos docentes, discentes e aos funcionários do PPGA, sem os quais, trabalhos como este seriam irrealizáveis. Faço um agradecimento especial à Daniela Abadde, da secretaria da pós-graduação, cujo suporte constante contribuiu para a resolução de todas questões que apareceram no período do doutorado, especialmente naquele mais difícil quando eu me encontrava em Londres e fui surpreendida pela pandemia. Aproveito para agradecer também a estrutura das bibliotecas da USP, cujas dependências foram fundamentais para a pesquisa antes do fechamento imposto pela circunstância da pandemia.

O suporte emocional dos amigos do grupo Kart, sempre próximos, cujo bom humor, carinho e palavras de amor, foram um remédio para que eu pudesse atravessar o isolamento forçado pela pandemia no período que coincidiu

com minha temporada como bolsista fora do país e no fechamento da tese. Àquelas amigas que me ajudaram diretamente na realização do projeto, Paola Fabres, Khadyg Fares, Fernanda Pujol, Maria Chiaretti, com leituras, referências, presença e ânimo vital nos momentos mais difíceis da escrita.

Agradeço a Pedro e Bruce pela generosidade e acolhimento ao oferecerem sua casa para que eu passasse a quarentena em minha temporada em Londres, sem se importarem com o prolongamento da mesma por todo o período da minha estadia na cidade. Sem a presença desses amigos, esse processo teria sido muito difícil.

Agradeço aos amigos Sandra Cinto e Albano Afonso, maior expressão de cuidado e generosidade, artistas presentes em minha vida desde que cheguei em São Paulo e que ao final do processo de escrita abriram as portas do Ateliê Fidalga para que eu tivesse um lugar tranquilo para escrever. Graças a esses amigos o encontro com a cidade de São Paulo se mostrou afetuoso desde o início. Agradeço também aos amigos do Ateliê Fidalga, Leka, Otávio, Ding e Alice Ricci, cujo compartilhamento de espaço e vida trouxeram leveza aos dias de incerteza.

Agradeço aos amigos Camila Bechelany e Marcos Gomes, apoio carinhoso e entusiasta, companhia sensível e constante. Agradeço também a Alice Freire, companheira de morada física e espiritual, com quem compartilho as surpresas da vida diária. A Clara Albinati, presença doce

que me provoca admiração pela sensibilidade intelectual desde quando nos conhecemos na EBA-UFMG.

Agradeço ao amigo João Vargas que, sem saber da importância de seu gesto, foi quem me apresentou à Fernanda Gomes no ano de 2012. Agradeço àqueles cuja aproximação se deu através da pesquisa: João Fernandes, com quem divido a alegria do encontro e encantamento pela vida; e Rica, que dividiu sua biblioteca e horas de conversa junto à Fernanda.

Agradeço a minha família nuclear. Minha mãe Elizabeth, meu pai Geraldo, inspirações de cuidado e respeito, primeira formação sensível que me despertou para a percepção da magia presente nas coisas mais próximas. Minha irmã Luciana e minha irmã Elisa, principais parceiras, alicerces na construção dos dias e sonhos. À família que veio da Elisa: Leonardo, Teresa, Gabriela e Marlene por me abrirem a casa e o coração, pela estabilidade e alegria. Com carinho, atenção e amor, essas pessoas se fazem presentes onde quer que eu esteja. Acreditam e me incentivam a seguir o caminho do meu desejo, mesmo que isso signifique nossa distância física. Agradeço também a minha prima Rose, quem me despertou para a pesquisa artística quando eu tinha apenas quinze anos, agradeço por sua leitura cuidadosa. E, finalmente, agradeço a Clara, amiga e irmã, presença estruturante que me traz segurança com sua generosidade, habilidade e inteligência, desde o início de nossas vidas.

Agradeço ao meu companheiro Ángel que chegou no início desse processo e, de forma amorosa e paciente, segue me acompanhando com entusiasmo e admiração recíproca. Nesse período descobrimos um mundo novo, em trânsito, uma vida que se inventa todos os dias e se expande no movimento criativo do amor.

A todos os envolvidos dedico esta inesquecível etapa da minha vida.

Resumo: A presente tese mostra o trabalho da artista Fernanda Gomes a partir de uma perspectiva aproximada. O ponto de vista de uma artista que observa outra artista de perto é o eixo central do trabalho. Para melhor compreensão da obra da artista, contextualizo sua produção desde seu período de formação até os dias de hoje e enfatizo como a particularidade de seu processo formativo a afasta de sua geração e a aproxima da geração anterior. Apresento também alguns espaços institucionais nos quais a artista já havia trabalhado, as relações estabelecidas nesses espaços, o comportamento da obra, seja em um projeto de intervenção permanente, seja naquelas guardadas em acervo. Finalmente, relato a experiência de montagem de sua exposição na Pinacoteca de São Paulo em novembro de 2019 que tive a oportunidade de acompanhar diariamente até o momento da abertura.

Palavras-chave: Fernanda Gomes; Arte contemporânea; Construtivismo; Arte Vida; Cotidiano; Modernidade; Encontro; Casa; Ateliê; Cidade; Museu.

Abstract The present thesis shows the work of the artist Fernanda Gomes from an approximate perspective. The point of view of an artist who observes another artist from close is the central axis of the work. For a better understanding of the artist's work, I contextualize her production from her formation period to the present day and emphasize how the particularity of her formative process separates her from her generation and brings her closer to the previous generation. I also present some institutional spaces in which the artist had previously worked, the relationships established in these spaces, the behavior of the work, whether in a permanent intervention project or in those kept in a collection. Finally, I report the experience of setting up his exhibition at the Pinacoteca de São Paulo in November 2019 that I had the opportunity to follow daily until the moment of the opening.

Keywords: Fernanda Gomes; Constructivism; Daily; Art; Modernity; Meeting; House; Studio; City; Museum.

SUMÁRIO

7 Agradecimentos

INTRODUÇÃO

16 Primeiro encontro com a obra de Fernanda Gomes

PRIMEIRO CAPÍTULO

34 O enredamento de linguagens e a expansão da obra

50 A marca da formação e as primeiras referências

64 O início da trajetória e o desenvolvimento da linguagem

SEGUNDO CAPÍTULO

72 Encontro com a obra e com o espaço

74 Primeira visita ao Museu Serralves

86 A estratégia da teia

101 A segunda visita ao Museu Serralves

111 Museu Patio Herreriano

TERCEIRO CAPÍTULO

124 A celebração da autonomia

125 Montagem da exposição na Pinacoteca

160 O espaço expositivo

204 Observações acerca do uso do branco

225 Início, meio e continuidade

252 CONSIDERAÇÕES FINAIS

260 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

INTRODUÇÃO

PRIMEIRO ENCONTRO COM A OBRA DE FERNANDA GOMES

No mestrado defendido em 2014, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, realizei uma pesquisa que discutiu, principalmente, o desenvolvimento da atenção para se extrair o elemento poético de situações cotidianas. Naquele momento, demonstrei como é possível realizar trabalhos artísticos com objetos e circunstâncias próprios do dia-a-dia. A essa possibilidade denominei *extração*. A noção de *extração* é aberta em seus significados e pode transformar o modo de ver e apreender o mundo, tanto do artista, quanto do observador.

As proposições artísticas identificadas naquela época pelo viés do conceito *extração*, não apresentavam uma relação de imposição formal, mas se referiam à reinvenção, recriação e captura de elementos poéticos no cotidiano. Nesse sentido, o artista e aquele que vê a obra, apreendem, de forma singular, situações comuns da vida diária, transformando-as em possibilidades artísticas e, conseqüentemente, em uma maneira própria de habitar o espaço que os cerca.

Conheci o trabalho de Fernanda Gomes ao visitar

sua exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2012. A mostra reunia objetos domésticos, além daqueles encontrados nas ruas ou em caçambas de detritos espalhadas pela cidade. Caminhar pelo museu, em meio àqueles objetos dispostos em diálogo com o espaço, ampliava o sentido dos mesmos e provocava uma identificação entre a situação criada pela artista e quem participava dela. Percebo como o modo delicado como a artista reuniu aqueles objetos conduziu-me para o que eu vim a chamar de *extração*, uma vez que seu trabalho se apresentou em contraface à certa divisão da produção artística que está dentro dos museus e se distanciam da experiência da cidade e das situações do dia a dia.

Havia ainda o diálogo entre as peças/objetos e o museu, que pode ser lido como espaço cristalizador, local histórico, mas também pode ser visto como espaço dinâmico, capaz de redefinir-se e redesenhar-se para produções em curso, como a de Fernanda Gomes. Muito do que estava no grande salão havia saído de dentro da casa da artista e, mesmo sem ter essa informação prévia, notei uma atmosfera familiar no que foi apresentado. Aquela foi a primeira vez que vi o segundo andar do MAM-RJ, sem qualquer tipo de barreira, parede divisória, ou projeto expográfico que delimitasse a visão total do salão. Havia uma atenção instantânea criada entre à peculiaridade dos objetos dispostos no espaço aberto do museu e o meu olhar. Não era simples definir as ações da artista, entender o que foi levado por ela e o que parecia surgir como fruto do acaso naquela exposição.

As escolhas que Fernanda Gomes fez e faz são milimetricamente concebidas, mas podem parecer, à primeira vista, algo fortuito. Se parte do que a artista levou para o Museu possuía aparência frágil, concomitantemente, atestava sua longevidade. Os objetos próprios do ambiente doméstico, por exemplo, pareciam ter atravessado gerações antes de chegar ao museu e mantinham, em muitos casos, sua forma e materialidade intactos, apesar das manchas e marcas geradas pelo uso. Ao mesmo tempo, a artista não hesitou em levar objetos quebrados e isso gerou um questionamento: haveriam sido quebrados antes ou depois da chegada ao local? Percebi que a dúvida no processo artístico é fundante, uma vez que, sua produção se dá no reaproveitamento e reutilização, nem sempre para informar, mas para demonstrar sutilmente que se trata da captura das marcas registradas na superfície dos objetos. Os mesmos elementos não foram descartados, seguiram presentes na exposição e apresentavam, ao mesmo tempo, o instante da ruptura e a história pregressa.

Se isso pode ser pensado em relação à uma taça ou uma xícara, vale também para o próprio museu, cuja crueza estrutural passou a ser elementar na construção daquela mostra. Por causa da característica do salão em que a exposição foi montada e, principalmente, pela escolha em deixar a sala da maneira como foi construída, não havia



paredes, apenas as grandes janelas que formam duas aberturas contínuas nas laterais do salão. Por essa razão, os trabalhos estavam todos dispostos no chão do museu e, ao nos aproximarmos do chão, podíamos notar todas as ranhuras e lascas faltantes em determinados pontos. O museu se tornou também um dos objetos desgastados da mostra.

No entanto, não foram apresentados apenas objetos de caráter doméstico cuja especificidade desperta um impulso afetivo que nos remete a algum lugar do passado. Havia uma série de tocos de madeira, cubos brancos usados em exposições, tecidos, pedaços de vidro, esferas de tamanhos e materiais diversos, materiais que saíram da reserva técnica ou que foram recolhidos diretamente da rua, do lado de fora do museu. Fragmentos pouco identificáveis em uma composição direta com as junções de concreto do solo daquele espaço. As grandes janelas que faziam a exposição vazar ao mesmo tempo que convidavam aquela paisagem para dentro, tiveram suas películas protetoras descascadas por Fernanda, as películas eram transparentes, mas era possível notar os recortes quando nos aproximávamos do vidro.

Após esse primeiro contato com a sua obra, alguns dias mais tarde, convidada por um amigo comum, fui à casa da artista. Ao entrar em sua casa tive a mesma sensação de quando entrei naquela exposição. Conhecer sua casa foi um importante ponto de inflexão na minha percepção daquela mostra. A casa, apesar de ser um apartamento comum de



Fernanda Gomes, Sem título, detalhe. Fotografia de Pat Kilgore, imagem cedida pelo acervo do MAM, Rio de Janeiro.

classe média, relativamente pequeno, não parecia uma casa, mas um espaço de criação que também não poderia ser denominado ateliê. Era como se a exposição no grande salão do MAM-RJ começasse e terminasse ali.

A experiência integrada entre a artista e sua produção, no espaço de sua casa/ateliê, foi surpreendente. Um ateliê normalmente não é a casa do artista, mas seu local de trabalho. Os objetos produzidos por Fernanda Gomes estavam dispostos em todos os cômodos da casa, desde a sala, cozinha, corredor e banheiro, em continuidade com o lugar, como uma convocação a adentrar o espaço. Voltei outras vezes para rever a mostra no museu tendo agora a

informação da casa/ateliê comigo.

Minha temporada no Rio de Janeiro durou pouco mais de um ano até eu retornar para Belo Horizonte, local em que residia, e apesar de ter feito uma dissertação de mestrado com um tema que denominei *extração*, talvez inconscientemente motivada por essa vivência inicial no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na casa de Fernanda Gomes, até aquele momento eu não pensava em escrever nada sobre ou a partir do trabalho da artista. Hoje, com o olhar retroativo, consigo identificar em algumas das relações que estabeleci com outros artistas, algo que também poderia se relacionar ao modo de operar de Fernanda Gomes. Naquela situação, associei a *extração* ao que Hélio Oiticica chamou de *crelazer*¹ e Jonas Mekas de *mundo imaginário*². O *crelazer*, assim como o mundo imaginário, é um modo de vida. Não conseguir viver no chamado “mundo real” fez com que Mekas criasse seu próprio mundo. E o que envolve o próprio mundo é a criação direta com a vida, a disposição para aceitar o inesperado, refazer a relação com o tempo por meio da própria subjetividade e entrar em contato com o íntimo da realidade.

1 *Crelazer* pode ser entendido como a suspensão de uma relação automatizada com o cotidiano, a valorização dos momentos de prazer. O termo fala da experiência direta com a vida: “Não ocupar um lugar específico no espaço ou no tempo assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça (...) Os que não se defrontam com o *crelazer* não o podem saber, nem crer que se possa viver sem um pensamento que vem a priori (...)”, Hélio Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*, op. cit., p.113.

2 A expressão aparece algumas vezes ao longo do filme *Caminhando entre breves lampejos de beleza*, Jonas Mekas, 2000, 288 min.

Não fui capaz de assimilar aquela primeira experiência quando conheci o trabalho de Fernanda Gomes ao conceito de *extração*. A *extração* a qual eu me referia era um ponto inicial de produção do meu próprio trabalho que traça caminhos muito distintos do percurso trilhado pela artista. Talvez o que o primeiro contato com o trabalho, naquele momento, tenha provocado, foi uma atenção ao entorno, uma experiência importante observada na produção da artista, que, no entanto, a antecede e parece posteriormente invisibilizar-se. Hoje sou capaz de identificar essa atenção como um interesse primordial, algo que já existia em minha prática e eu não havia sido capaz de sistematizar até ali.

Em 2016, selecionada para uma residência artística na cidade de São Paulo com duração de dois meses, entre maio e julho, mudei-me para a capital paulista. Porém, ao final dessa residência, decidida a seguir na cidade, vi o doutorado como uma direção possível. Foi quando dei início aos meus preparativos para ingressar novamente na pós graduação. No meu entendimento, cursar uma pós graduação sendo artista, significava aprofundar o pensamento, as referências e o conhecimento histórico para contextualizar minha própria produção. Além disso, estar novamente na universidade significa um constante exercício de reflexão e crítica, já que este é um espaço destinado à expansão do conhecimento e, por isso, promove uma interlocução com o pensamento e produção artísticos resguardados dos ditames do mercado. No meu caso, além de tudo isso, a possibilidade de formar um vínculo dessa natureza, me daria a chance de estabelecer com a cidade de São Paulo,

cidade na qual eu não havia vivido, uma relação com o fazer artístico que é respeitada em sua diversidade e, ainda que o ambiente acadêmico tenha sua dinâmica específica, há uma autonomia que faz valer o sentido de liberdade de criação e produção de pensamento.

No final do ano de 2017, mais uma vez, Fernanda Gomes realizou uma exposição individual, dessa vez em sua galeria de São Paulo, Luísa Strina. Esse foi meu primeiro reencontro com a obra da artista em uma mostra individual desde a exposição no MAM-RJ em 2012. Dessa vez, o reencontro com a obra não me provocou o mesmo impacto de antes; as dimensões muito menores da galeria e o grande número de pessoas no dia da abertura da mostra foram elementos que se colocaram muito presentes, dificultando minha aproximação com os trabalhos apresentados ali. Ainda assim, não pude deixar de lembrar o encontro inicial e a maneira como seu trabalho havia me tocado na primeira vez que o vi. Retornei algumas vezes à exposição e aquela experiência, por contraste, teve um peso importante em minha reflexão sobre a sua produção artística.-

Foi em janeiro de 2019, no Rio de Janeiro, que estive, pela primeira vez, com Fernanda Gomes durante o processo de desenvolvimento da tese. Não havia entrevista preparada e a intenção naquele momento era fazer o primeiro contato com a artista, sem colocar a finalidade da pesquisa imediatamente entre nós. A primeira mudança que notei ao chegar foi a casa da artista, agora separada de seu ateliê. Ela já não vivia mais na casa que eu havia conhecido.

Mesmo com essa divisão casa/ateliê – cuja inexistência me havia surpreendido quando a visitei pela primeira vez – sua casa continuava com um aspecto criativo e também dava sinais de impregnação de seu trabalho. Se a casa em que ela vivia em 2012 me pareceu uma continuidade de sua exposição, o novo espaço teve para mim um impacto totalmente diferente. Antes, a sensação havia sido de que o trabalho contínuo de uma vida inteira havia crescido de tal forma que sua ocupação em todos os cômodos e cantos do apartamento estava para além de seu controle. Na nova casa, seus objetos, além dos trabalhos que ela segue produzindo, tinham uma disposição muito mais elaborada e pontual, como quando se pensa minuciosamente no lugar certo para cada coisa. Outra grande diferença foi ver que sua casa, à primeira vista, estava praticamente vazia. Não havia sofá, quadros, mesa de centro, tapetes, nem toda a sorte de objetos ou a ordem do que é considerado uma casa burguesa, mas havia um cuidado ao dispor as peças no local, numa composição harmônica. Isso não deixava de remeter a um ambiente sofisticado de uma casa elaborada com alguns desses preceitos de conforto estético, contudo, ainda manteve uma dimensão imersiva, mesmo que distinta da casa anterior. Foi nesse encontro com a artista que entendi que a entrada dos elementos domésticos em suas mostras não contém nenhum tipo de improviso, ainda que incorporem algo do acaso.

Fernanda Gomes e eu vivemos uma experiência de aproximação durante o período da pesquisa. A artista, que sempre se mostrou aberta e receptiva ao meu projeto,

contribuiu de maneira amorosa às demandas que levei, além de abrir seu ateliê, sua casa, bem como a montagem de sua exposição retrospectiva na Pinacoteca do Estado de São Paulo, que para ela é um período de concentração e produção de maior intensidade.

Escolhi como método de trabalho a aproximação do objeto de estudo: a obra de Fernanda Gomes. No entanto, pela peculiaridade de sua produção e a coincidência da montagem de uma exposição de grande escala no decorrer da pesquisa, terminei por me aproximar diretamente da artista. A importância dos nossos encontros, que se sucederam após o início da pesquisa, está no fato de que essa proximidade me permitiu entrar em contato com uma dimensão do trabalho que de outra forma não acessaria.

No primeiro capítulo, mostro como a relação entre artistas gera uma cadeia de articulações e transforma o desenvolvimento das obras, ampliando seus sentidos e expandindo seus significados a partir desses encontros que podem se dar em uma mesma geração ou através de uma relação que atravessa o tempo histórico. Nesse sentido, busquei trazer aspectos que considero fundamentais para a compreensão do trabalho de Fernanda Gomes. A formação da artista se deu na área de design, na ESDI, escola que se configura como um espaço de ensino que sofreu um cruzamento de influências específicas dentro do Brasil. Após seu período de formação, atuou profissionalmente na área do design dentro do MAM-RJ. Esse momento permitiu com que a artista tivesse um contato próximo de outros

artistas, cujo vínculo profissional era mantido via museu. Foi justamente nesse período que Fernanda Gomes participou diretamente da montagem de uma exposição individual do artista Artur Barrio e, assim como citarei em outros exemplos no primeiro capítulo, o modo de operar de Barrio marcaria a maneira de trabalhar de Gomes depois dessa experiência.

Fernanda Gomes resgata objetos descartados e imprime a essa seleção um vínculo com o olhar e com o corpo nos trajetos que cria, revelando neles a carga social presente em sua superfície. Por esse movimento de retomada de objetos descartados, a artista incorpora ao campo da arte, um viés crítico ao redescobrir aquilo que parecia não ter serventia.

No segundo capítulo, apresentei duas experiências importantes ocorridas durante o processo da pesquisa que foram as visitas a dois museus onde a artista já havia realizado exposições no passado, o Museu Serralves na cidade do Porto e o Museu Patio Herreriano, em Valladolid. O primeiro, mantém uma obra permanente da artista e também alguns trabalhos em acervo. O segundo museu, não apresenta obra; mas ao visitá-lo, tive acesso a relatos de funcionárias que já trabalhavam ali quando Fernanda Gomes fez sua intervenção. Recolhi a documentação produzida para aquela ocasião e o material de divulgação produzido na época.

Observei a alteração da obra com o passar dos anos no parque do museu Serralves, onde o trabalho está

localizado, sujeito às intempéries do tempo. Isso fez com que elementos da natureza fossem incorporados à instalação e a passagem dos anos se fez notar pelo desgaste do material. Ao mesmo tempo, a integração do trabalho ao ambiente o torna ainda mais vivo e presente. Na situação do acervo, a experiência foi outra, pois ali tive a percepção de que os objetos apresentaram um sentido diferente do que vivenciei, quando os observei nas exposições, bem como na casa e no ateliê de Fernanda Gomes. As peças poderiam perder facilmente o que imprimia sobre elas a marca de objeto artístico. No segundo museu, o aspecto que chamou mais a atenção foi a incorporação do entorno, da experiência direta vivida pela artista na cidade, onde o museu se localiza, e a qualidade efêmera produzida ali.

O terceiro capítulo traz o registro da minha experiência no momento da montagem da exposição retrospectiva de Fernanda Gomes na Pinacoteca de São Paulo em novembro de 2019. O processo teve duração de três semanas dentro do Museu, mas a artista já se preparava há alguns meses, o que incluiu uma série de modificações e adaptações em sua rotina. A construção da exposição, ainda que tenha sido uma exposição retrospectiva, teve o caráter de construção de uma obra. Com o passar dos dias, o ambiente institucional foi transformado em um grande ateliê, um espaço de criação no momento presente; e a obra, que era a própria exposição, se configurava dessa forma. Observar a artista trabalhar de modo majoritariamente solitário, fez-me compreender a configuração daquele espaço a partir da medida de seu corpo e ritmo. Todas as escolhas, os materiais e o lugar para

cada coisa, partia de uma decisão que era ao mesmo tempo um diálogo com o espaço, com todos os objetos reunidos ali, mas também com a cidade, com o próprio museu e com quem entrasse naquele ambiente. O tempo alargado da montagem se justificava, pois significava um momento de criação intensa, dedicação e energia empregados naquela ação que se desenhava com o passar dos dias.

Os procedimentos implementados por Fernanda Gomes fazem referência a um tipo de metodologia que, de tão integrado aos dias e vivências, parecem não fazer parte da categoria do método, mas tampouco pode ser pensado como mero acaso, dada a precisão de suas escolhas. Foi exatamente isso que me surpreendeu e chamou a atenção quando vi seu trabalho pela primeira vez. Busquei acompanhá-la de perto em encontros ocasionais, conversas por telefone, além de estar presente nos espaços por onde ela havia passado, e também na montagem de seu projeto expositivo mais recente. Tal aproximação permitiria não apenas um melhor reconhecimento sobre sua elaboração poética, mas também uma anotação sobre como suas obras proporcionam encontros inesperados com diferentes aspectos da vida diária e subjetiva, ampliando a percepção de quem as acessa.

Nosso primeiro encontro, no período de desenvolvimento da pesquisa, ocorreu em janeiro de 2019, na casa de Fernanda Gomes. Naquele momento, a artista já se debruçava sobre o projeto que apresentaria na Pinacoteca de São Paulo. Nessa visita, um detalhe chamou-

me a atenção: observei um pequeno caderno de anotações com a palavra *retroprospectiva* escrita por ela. Ao mencionar a palavra, Gomes explicou que suas exposições não poderiam ser pensadas apenas como uma retrospectiva, ou seja, uma retomada de trabalhos anteriores.

A artista pensou a palavra *retroprospectiva* para demonstrar que alguma coisa retorna e, ao mesmo tempo, apresenta outra experiência gerada no atrito com o instante. O prefixo -RETRO, derivado do latim, significa algo que ocorreu antes. O restante da palavra – PROSPECTIVA, também do latim “prospectivus”, pode assumir o sentido de que algo será presenciado adiante.

Foi no período da montagem da exposição que compreendi a impossibilidade de se pensar uma retrospectiva da obra da artista, já que a configuração espacial de seu trabalho é organizada no momento da exposição, de forma não prevista, como um acontecimento. Ocorre assim, no ato da montagem, considerado não apenas como o período técnico de estruturação do trabalho, mas o momento de criar, com todas as imprevisibilidades e incorporações do acaso. Vale dizer que não se trata de um acaso no sentido de um evento aleatório, mas como um modo de observar, manejar e construir uma narrativa do instante com imagens.

Se a palavra *retroprospeciva* aponta simultaneamente para passado e futuro, a montagem aqui se aproxima de um lugar pouco definível, gerado a partir do inesperado, enquanto instância avessa a formas previsíveis. Fernanda

Gomes elege para suas exposições uma seleção de objetos que a cada composição espacial apresenta, a quem passa por ali, elementos que parecem estar escondidos, pouco codificados, como algo ainda a se descobrir. A palavra *retroprospectiva* escrita pela artista pode ser pensada como um espectro de temporalidade que oscila, no momento presente, entre a fricção da experiência e a expectativa geradas no ato de fazer.

A artista recolhe o que foi descartado, considerado lixo na sociedade de consumo, e os reutiliza. De alguma maneira, sua obra retoma o que passou, e, marcada por um ritmo próprio, aponta para uma dimensão futura, no presente. Algo se sustenta num equilíbrio precário, mas rigoroso em sua precisão. Sua exposição pode ser pensada como um poema-montagem, uma releitura desses objetos transcriados com o espaço, por ela e para além dela, já que quem participa de suas mostras é convidado a criar junto.

Sua modo de fazer artístico evidencia como seu processo de formação a distanciou de sua geração, ao mesmo tempo que a fez criar vínculos com produções iniciadas em décadas anteriores, quando o ânimo experimental e político configuravam a tônica que se mostrava mais evidente nas produções artísticas daquela época. Entretanto, ainda que não dialogue com sua geração, o trabalho de Fernanda Gomes se mostra como o reflexo do tempo em que está inserido, evidencia um desdobramento de práticas que tencionaram a linguagem plástica no passado recente. Sua produção se conecta ao futuro da experiência formada

nas décadas de 60 e 70, cuja ordem era a experimentação e liberdade; transformação da linguagem e dos meios que culminaram no extravasamento da arte para a vida. O universo da artista é reconstruído a cada montagem com aquilo que está ao alcance de seus olhos e de suas mãos, marcados por outras temporalidades, mas configurados de forma a abrir novos caminhos.

PRIMEIRO CAPÍTULO

O ENREDAMENTO DE LINGUAGENS E A EXPANSÃO DA OBRA

A literatura de cartas, conversas e escritos de modo geral entre artistas que falam sobre aspectos de trabalhos de outros artistas, sendo estes da mesma geração ou não, já é bastante conhecida. Pode-se dizer que há uma tradição nesse tipo de prática, cuja importância consiste na possibilidade de uma ampla compreensão de diversos processos – históricos, estéticos, teóricos, institucionais. Além disso, esse tipo de aproximação pode revelar projetos no momento de sua concepção. Uma vivência dentro do espaço restrito, como no caso da casa ou ateliê, as conversas despretensiosas surgidas nesse ambiente, ou ainda o compartilhamento de dúvidas que aparecem nessas trocas, podem apresentar aspectos que ampliam a percepção dos motivos que levaram à construção de determinada trajetória e obra, revelando contornos e questões que, de outra forma, não se tornariam públicas.

No ano de 2019 conheci um projeto que tocava no tema das relações entre artistas desenvolvidas no âmbito institucional. Trata-se do trabalho da artista norte-americana

Lisa Tan que, convidada a participar da Bienal de Oslo¹ desenvolveu um projeto intitulado *Other artists*. Pela breve descrição que pode ser vista no site da Bienal, podemos perceber o interesse da artista em conhecer a intimidade de seus pares – a menção à intimidade aqui importa porque Tan pretende identificar aspectos das vivências diárias dos outros artistas com quem ela se relacionou direta ou indiretamente. São considerados relevantes por ela gestos comuns e corriqueiros dos artistas que selecionou para o desenvolvimento de seu projeto, como também suas respectivas traduções poéticas.

A descrição de seu trabalho como participante da Bienal de Oslo é iniciada com a seguinte pergunta: *Como valorizamos os espaços em que nossas atividades mais íntimas acontecem?*². O projeto da Tan consistiu em reformar os banheiros do antigo edifício definido como a sede da Bienal, que concentra 50 ateliês de artistas residentes na cidade de Oslo. A decisão pelos banheiros como espaço de interesse permite estabelecer uma via traçada pela artista já no início de seu projeto, uma vez que tal espaço pressupõe períodos de total intimidade na vida de qualquer pessoa. As reformas nos banheiros pretendiam melhorar as condições e aquecer os cômodos para todos que usufruem daquele edifício, uma

1 A Bienal de Oslo, iniciada em 2019, pretendia acontecer ao longo de cinco anos, levando até Oslo não apenas artistas, mas pesquisadores e outros agentes do mundo da arte. No entanto, o evento foi interrompido no ano de 2020 sem previsão de continuidade.

2 Lisa Tan, Bienal de Oslo, disponível em: <https://www.oslobiennalen.no/participant/lisa-tan/>

ação que poderia ter sido realizada sem nenhuma intenção artística e que permanecerá sem deixar rastro de que foi um projeto feito para um evento de arte contemporânea.

Um dos artistas de quem Tan se aproxima em seu projeto para a Bienal de Oslo é o também norte-americano Tom Burr que, em um texto já bastante conhecido, comenta sobre os motivos que levam os artistas a se aproximarem; refiro-me a *Now I am quietly waiting for the catástrofe of my personality to seem beautiful again, and interesting, and modern*³. Em uma passagem, o artista descreve o fascínio do escritor norte-americano Frank O'Hara (1926 – 1966), pelo poeta russo Mayakowsky (1893 – 1930) e imagina o jovem escritor instigado *não apenas por aquilo que Mayakowsky escreveu, mas como escreveu, em que posição e com qual das mãos*⁴. Sua forma de trabalhar quando não estava sendo observado, suas pausas e sutilezas se tornam, para Burr, o substrato da escrita de O'Hara e essa cadeia de gestos e interesses justifica a continuidade de trabalhos artísticos ao longo dos anos.

Tan utilizou depoimentos de artistas que falam sobre outros artistas para realizar a segunda parte de seu trabalho para a Bienal. Um dos trechos, retirado do texto de Burr, traz uma pista sobre a conexão entre os dois momentos do trabalho de Tan, já que, à primeira vista, a reforma

dos banheiros parece desconectada dos depoimentos. A passagem diz:

Artists look at other artists. We hear ourselves across time and on the other sides of walls, working, not working, listening, painting, speaking, not speaking. We watch what we make and how we make it. We search for clues, for substance, for stimulation and connection. When we work out and through each other we tangle our language together and produce new sentences, distinct syntax. Our tendencies and our preferences, our ideas and various ways of placing those ideas, our styles even, seem to need the company of each other. There is a politics to placement, and alignment, and company. And there is a genealogy created out of manifestos, practices and love poems, out of close encounters in our immediate surroundings, and out of a trans-historical crush.⁵

3 Tom Burr, *Anthology writings 1991-2015*, op. cit., p. 118.

4 Tradução minha.

5 Tradução minha: Artistas observam outros artistas. Nos ouvimos através do tempo e do outro lado das paredes, trabalhando, não trabalhando, ouvindo, pintando, falando, não falando. Observamos o que fazemos e como fazemos. Buscamos pistas, substância, estímulo e conexão. Quando trabalhamos juntos, misturamos nossa linguagem e produzimos novas frases, sintaxe distinta. Nossas tendências e preferências, nossas ideias e várias maneiras de colocar essas ideias, até nossos estilos, parecem precisar da companhia um do outro. Há uma política de posicionamento, alinhamento e companhia. E há uma genealogia criada a partir de manifestos, práticas e poemas de amor, a partir de encontros próximos em nosso entorno imediato e a partir de uma paixão trans-histórica. Tom Burr, *Antologies writings 1991-2015*, op. cit., p.119.

Now I am quietly waiting for the catastrophe of my personality to seem beautiful again, and interesting, and modern.

I can't say that I relate to the statement. But it comes from a Frank O'Hara poem that appears as one of several adjoining passages, placed into a page-long text written by artist Tom Burr that I like a lot. Burr begins with a rather obvious observation: *Artists look at other artists*. Burr reads and admires O'Hara and his poem "Mayakovsky". O'Hara reads and admires Vladimir Mayakovsky and writes a poem. Burr writes about O'Hara writing about Mayakovsky. Artist Alejandro Cesarco likes what Burr writes. He lifts the observation, artists look at other artists, and places it into his Dia: Artists on Artists lecture about On Kawara. Seeing On Kawara's work once made me cry. I listen to Alejandro talk about On Kawara, quoting Burr so nicely. I like what I hear so much that I e-mail Alejandro for the source. He sends it to me. And I continue to read more Burr, because I like what he writes too.

My task at hand is inspired by this circumstantial genealogy. Artists look at other artists, and as Burr continues:

We hear ourselves across time and on the other sides of walls, working, not working, listening, painting, speaking, not speaking. We watch what we make and how we make it. We search for clues, for substance, for stimulation and connection. When we work out and through each other we tangle our language together and produce new sentences, distinct syntax. Our tendencies and our preferences, our ideas and various ways of placing those ideas, our styles even, seem to need the company of each other. There is a politics to placement, and alignment, and company. And there is a genealogy created out of manifestos, practices and love poems, out of close encounters in our immediate surroundings, and out of a transhistorical crush.

O interesse em apresentar o trabalho desenvolvido por Tan, dessa forma, passa por sua capacidade de mobilizar dois gestos: o primeiro que está relacionado à entrada simbólica em um espaço de acesso restrito e próprio da intimidade de qualquer um, inclusive dos artistas, e o segundo, que se refere às observações aproximadas entre artistas capazes de produzir algo que é a própria continuidade de processos artísticos que atravessam o tempo.

O texto de Burr⁶, principal referência para Tan nesse projeto, nos sugere como se dá a contaminação e continuidade de linguagens, pensamentos, projetos e obras entre artistas de diferentes espaços e tempos. Não é raro ver artistas homenageando outros artistas que, ainda que não tenham pertencido à um mesmo período histórico, possuem importância fundamental para a criação de uma obra que se mostrará como uma reverberação de diálogos artísticos anteriores. Em outra passagem do texto o artista escreve:

I'm concerned less with the structure of generational groups – of gangs, schools, cults and families – and much more with the conscious and specific connections made across decades, and by the drive to construct ourselves and our working methods through proximities (both physical and intellectual) and through associations. In this sense I remain steadfastly loyal to the notion that artworks complete

6 Tom Burr, artista visual norte americano que tem forte relação com a arte conceitual e a escrita, tendo já publicado o livro de escritos e poesias que reúne trabalhos de mais de vinte anos: *Anthology 1991-2015*.

other artworks, that artworks extend and expand other artworks. (BURR, 2015, p.119)⁷

Até aqui o que Burr nos conta com seu texto é que os artistas se observam e por causa dessa observação aproximada, os pensamentos empregados em suas obras se expandem pela continuidade. É possível traçar um fio condutor que conecte artistas das mais distintas gerações, em diferentes pontos geográficos e contextos sociais através de suas obras.

Tan, ao utilizar o texto de Burr como parte de seu projeto, convoca os artistas a olharem para sua genealogia histórica e se aproximarem intimamente de artistas que estão lado a lado compartilhando o espaço real e simbólico. A artista cria uma rede que tende a se amplificar nesse jogo ambivalente, que busca escutar através das paredes e enviar mensagens através dos postais.

Antes de o texto de Tom Burr ser utilizado por Lisa Tan na Bienal de Oslo, ele foi apresentado por outro artista, no programa *Artist on Artist*, promovido pela Dia Art Foundation, em Beacon Nova York. Trata-se de Alejandro Cesarco, artista uruguaio que, em 2012, foi convidado pela instituição para

falar sobre a obra de algum artista presente na coleção. Sua escolha foi falar sobre a obra do artista On Kawara. Cesarco transmitiu ao público uma mistura de conteúdo histórico e analítico com seu depoimento pessoal. O artista inicia seu texto com a seguinte observação:

To begin, I'd like to read a paragraph by Tom Burr that I think clearly situates the intentions of this series 'Artists on Artists', as well as some of my own working methodologies, which to a very large extent look at art as a form of art history. By reading this I'll try to justify why artists commenting on other artists' work is not entirely dissimilar to the work artists commonly do in their studios.⁸

O trecho lido por Cesarco, extraído do texto de Burr é exatamente o mesmo apresentado por Tan em seu projeto. O artista segue:

Tonight's talk will hinge on what Burr refers to as "the entangling of languages", a poetic way of referring to the concrete consequences that result from an often imaginary dialogue between artists. My reading of

7 Tradução minha: Preocupo-me menos com a estrutura de grupos geracionais - de gangues, escolas, cultos e famílias - e muito mais pelas conexões conscientes e específicas feitas ao longo de décadas e pelo impulso de construir a nós mesmos e a nossos métodos de trabalho através de proximidades (ambos físico e intelectual) e através de associações. Nesse sentido, permaneço fiel à noção de que obras de arte completam outras, que estendem e expandem outras obras de arte (...).

8 Tradução minha: Para começar, gostaria de ler um parágrafo de Tom Burr que penso situar claramente as intenções desta série 'Artistas sobre Artistas', bem como algumas das minhas próprias metodologias de trabalho, que percebe a arte, em grande medida, como uma forma de história da arte. Ao ler isto, tentarei justificar por que os artistas que comentam sobre o trabalho de outros artistas não são totalmente diferentes do trabalho que os artistas costumam fazer em seus estúdios. Alejandro Cesarco, *A landscape of time*, Peep-Hole Sheet Issue #18, Fall 2013, Mousse Publishing, p. 3.

On Kawara's work is tinted perhaps by narcissistic projections of my own work onto his own; as has been famously argued, criticism, if this is such, is a contemporary form of autobiography⁹

Nessa breve introdução à sua fala, dois aspectos do texto de Cesarco me chamaram a atenção e penso que condensam o que viria a ser apresentado a seguir em seu texto, mas mais do que isso, revelam algo da dimensão da escrita do artista como campo de estudo, para além de uma experiência particular. Primeiro o artista descreve como o ato de comentar o trabalho de outro artista, sendo ele também um artista, não pode ser inteiramente dissociado do trabalho que acontece dentro de seu ateliê. E diz ainda como o que é apresentado é tingido por projeções narcísicas de seu próprio trabalho sobre o de On Kawara. Assumir a impossibilidade de deixar de falar do próprio processo ao falar de outro artista é crucial para a apreensão da reflexão teórica realizada por muitos artistas. Ainda que a distância histórica, geográfica e contextual tenham levado Cesarco a produzir uma obra cuja formalização e meio são inegavelmente próprios e intransferíveis, é possível

9 Tradução minha: A palestra desta noite vai depender do que Burr se refere como "o emaranhado de linguagens", uma forma poética de se referir às consequências concretas que resultam de um diálogo muitas vezes imaginário entre artistas. Minha leitura do trabalho de On Kawara é tingida talvez por projeções narcísicas de meu próprio trabalho sobre o dele; como já foi amplamente argumentado, a crítica, se assim for, é uma forma contemporânea de autobiografia. Alejandro Cesarco, *A landscape of time*, Peep-Hole Sheet Issue #18, Fall 2013, Mousse Publishing, p. 3.



On Kawara, *JUNE 16, 1966*, 1966, Dia Art Foundation, 2021, disponível em: <https://www.diaart.org/collection/collection/kawara-on-june-16-1966-1966-2005-021>



Alejandro Cesarco. Imagem da exposição Alegoria, ou, os perigos do tempo presente, 2015, filme de 16 mm transferido para digital, colorido, silencioso, 10:30 min. Disponível em: <http://cesarco.info/#allegory-or-the-perils-of-the-present-tense>. Visto em: 05/08/2021.

identificar neles o interesse pela passagem do tempo como um elemento que aproxima artistas distantes no tempo e no espaço. Tal interesse leva a pensar a trajetória inteira de ambos os artistas e a interrogar o momento em que elas se cruzaram. Cesarco parece dizer que antes de ele mesmo começar a trabalhar, On Kawara resolveu essa questão de uma maneira cuja informação concisa e aparentemente simples não escondem a complexidade de seu pensamento e gesto. A apreensão do momento presente, ou ainda, a expressão do inapreensível através da pintura e também da fotografia, campo de atuação direta de Cesarco. O que aproxima Cesarco e Kawara é o interesse pela passagem do tempo, interesse anterior à existência da obra.

Alguns anos após a fala de Cesarco, Fernanda Gomes foi chamada pela mesma instituição para falar sobre a obra de um artista da coleção Dia Art Foundation¹⁰. No caso de Fernanda, o convite foi feito para falar diretamente sobre o trabalho de Robert Ryman. Ao contrário de Cesarco, a artista não preparou um texto com suas referências, falou muito livremente e de um modo disperso, dispersão que podia ser entendida como parte de seu processo de criação. Há em sua fala grandes intervalos de silêncio, que parecem remeter a

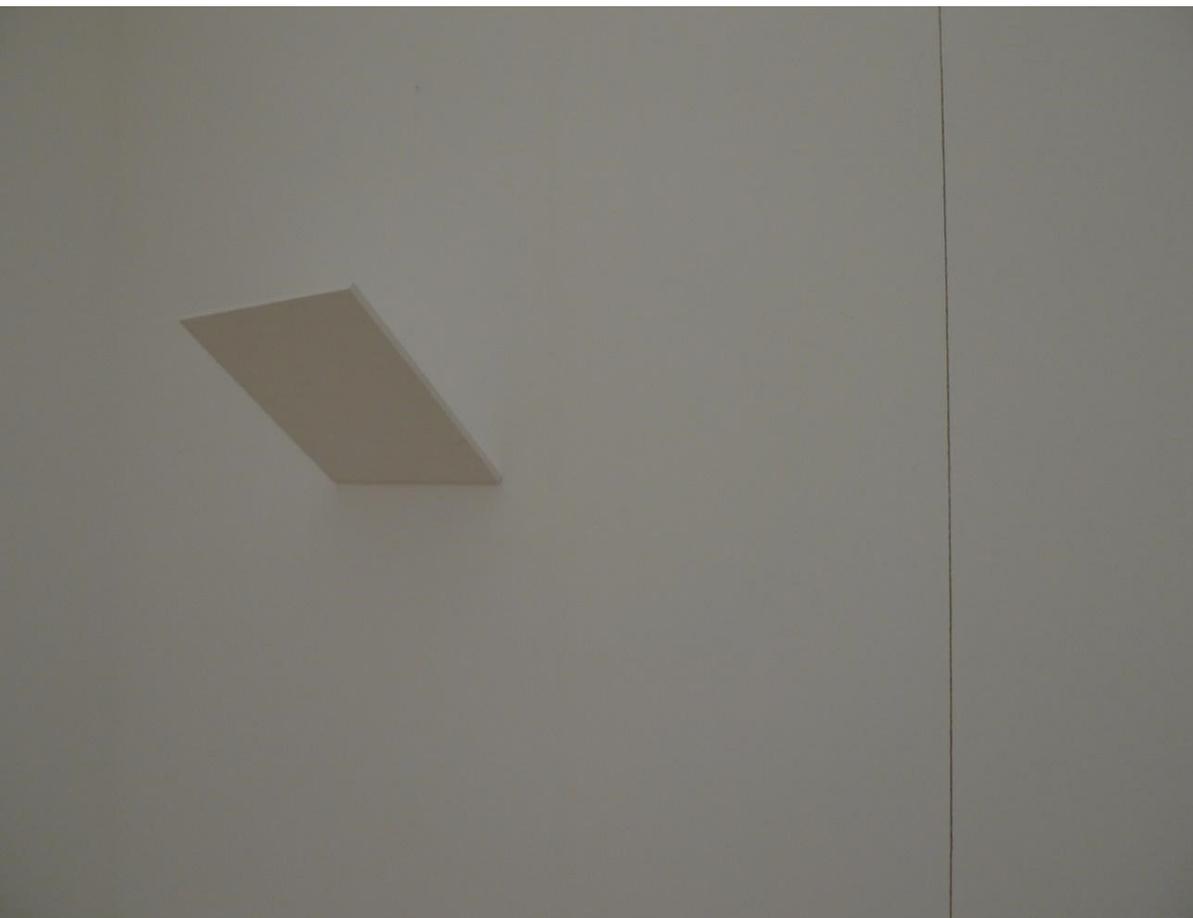
10 Robert Ryman Symposium – Dia: Chealsea, 2016.

Robert Ryman, *Pace*, 1984. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/79771?artist_id=5098&page=1&sov_referrer=artist. Visto em: 05/08/2021.



uma performance, mas que podem ser entendidos também como intervalos reflexivos e espontâneos da artista.

Ainda no evento promovido pelo Dia Art Foundation, além de Fernanda falar sobre seu contato tardio com a obra de Ryman, e de alguma surpresa ao encontrar tantas



Fernanda Gomes. Registro da montagem da exposição na Pinacoteca de São Paulo, 2019.

cores em seu trabalho, falou também de uma coincidência quando preparava uma pequena tela branca, quadrada e perpendicular à parede, e viu exatamente o mesmo trabalho já realizado por Ryman em uma exposição na cidade de Munique anos antes. Nesse depoimento, a artista conta sobre a alegria em perceber que não estava sozinha. E, ao final da sua apresentação, de alguma maneira, a dispersão, as anedotas, as frases soltas na apresentação da artista se justificaram no momento em que ela afirmou que nada do que dissesse sobre a obra seria tão importante quanto estar diante dela.

Fernanda Gomes, em sua fala sobre Ryman, insiste na importância de se estar diante da obra em um exercício de presença. Essa observação pode ser compreendida à luz do pensamento apresentado no texto de Burr, na passagem em que ele fala como os artistas observam outros artistas e criam um diálogo nesse enredamento de linguagens, os trabalhos se expandem em novos trabalhos gerando um fluxo a partir do que o artista chamou de *paixão trans-histórica*.

No entanto, apesar da coincidência de projetos e da conexão mais superficial que se pode fazer entre a artista e Ryman devido ao uso de uma paleta específica, o interesse pela monocromia e um tipo de operação de desconstrução do suporte no campo da pintura, por exemplo, o artista teve pouca ou nenhuma contribuição no processo de formação de Fernanda Gomes. E, claro, se ela se sentiu acompanhada pela coincidência formal de sua obra, o caminho traçado por

ambos para chegar a esse tipo de visualidade, foi distinto.

Por nossa convivência contínua, vim a saber através dela que, durante seu período de formação – que não se deu no campo da arte, mas do design – ela também viveu, ainda que contingencialmente, a experiência de acompanhar outro artista de perto. Para entender essa experiência e suas reverberações, é preciso compreender seu processo de formação.

AMARCADA FORMAÇÃO E AS PRIMEIRAS REFERÊNCIAS

O entendimento sobre a continuidade aparece no processo de Fernanda Gomes, quando ela se entende alimentada do que veio antes. Felipe Scovino, ao entrevistá-la, comenta sobre como a artista torna as coisas invisíveis para torná-las visíveis e segue mencionando os objetos ativos de Willys de Castro, que possuem uma qualidade semelhante aos de Fernanda Gomes por se situarem entre fronteiras. Sobre esse comentário, a artista relata:

O objeto ativo é uma revolução, vamos nos alimentando do que veio antes, e há tanto! (...) Penso que essa continuidade talvez seja a essência do ser humano. (...) E através da arte é possível estabelecer uma comunicação profunda com tantos outros seres humanos que viveram essa aventura de maneiras tão emocionantes e estimulantes, em tempos e lugares

tão distantes.¹¹

Ao entender-se alimentada do que veio antes, Fernanda Gomes reflete sobre como determinados trabalhos operam a continuidade em tempos e espaços distintos, e nos dá uma pista sobre a genealogia em que se insere. Ainda que não seja possível afirmar apenas por essa breve passagem que tenha ocorrido um exercício de observação intensa entre a artista e Willys de Castro, da mesma maneira com que ela narrou sua agradável surpresa ao encontrar uma pequena tela branca perpendicular à parede na mostra de Ryman, a artista nos dá um direcionamento sobre a atenção que emprega e quais são seus pares.

Na convivência com a artista, foram recorrentes que os anos de sua formação aparecessem em sua fala, o que demonstrou como o período marcou de forma definitiva seu trabalho. Mesmo com mudanças visíveis ao longo dos mais de trinta anos de trajetória, a artista ainda se reporta ao momento em que ela entende ter desenvolvido uma linguagem para falar sobre o que faz hoje.

A formação de Fernanda Gomes se deu no campo do design, ela foi estudante da Escola Superior de Desenho Industrial, a ESDI. A escola teve sua estrutura curricular inteiramente baseada no modelo da Escola de Ulm, fundada pelo escultor suíço Max Bill, que havia sido aluno da Bauhaus anos antes.

11 Fernanda Gomes, *Arte Bra*, 2015, op. cit., p.81.

É importante mencionar a presença de Max Bill no Brasil na década anterior à inauguração da escola, em 1963, quando recebeu convites para participar de projetos de fundação de instituições no campo da cultura e educação. Um dos convites foi para implementação da Escola Técnica de Criação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que viria a se tornar a ESDI. A escola teve Tomás Maldonado como responsável pela criação de sua estrutura curricular. Maldonado também participou da fundação da Escola de Ulm, onde foi o sucessor de Max Bill na direção da escola a partir de 1957.

Sobre a Escola de Ulm, deve-se considerar sua proposta de transformação social através da arte e da indústria:

O projeto de Ulm retomava os princípios da Bauhaus, que incluíam a criação de métodos didáticos de transmissão da arte e que possuía, definitivamente, uma práxis de integração social da arte. Ulm desejava a utilização racional dos amplos recursos industriais modernos para a disseminação da arte na vida, ingressando na tarefa de organizar o meio ambiente. As premissas de integração do trabalho de arte na produção industrial e o desejo funcionalista de participação do artista na prática de construção do novo ambiente (...) ainda eram o objetivo principal das propostas construtivas de Ulm. Foi o design que tornou possível fazer uma análise das ideologias construtivas e sua cumplicidade com a sociedade na

qual pretendia operar transformações¹².

Se Bill e Maldonado estavam diretamente implicados na construção da Escola de Ulm e da ESDI, ela deve ser pensada à luz do que o legado construtivo e sua cumplicidade com a sociedade na qual operaria transformações, que já tinha seus efeitos na produção artística e cultural no Brasil.

Fernanda Gomes ingressa na Escola Superior de Desenho Industrial no ano de 1978 e permanece ali até se formar em 1981. A artista deu segmento à sua formação no IDI (Instituto de Desenho Industrial) que funcionava no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como estagiária, ainda em 1981. Nos anos de 1982 e 1983, tendo já se formado na ESDI, tornou-se a responsável pela programação visual do museu.

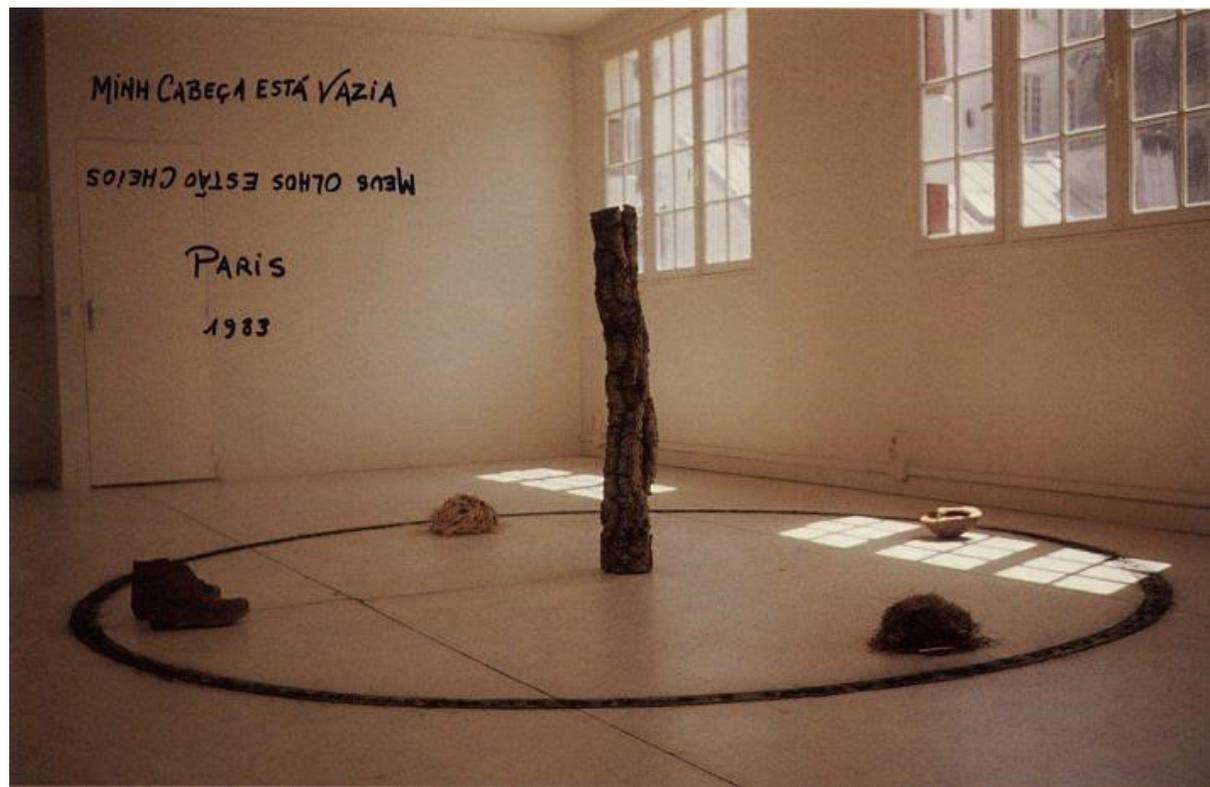
Em 1981, ano de seu estágio no IDI, trabalhou também na montagem da primeira exposição da Coleção Gilberto Chateaubriand, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A coleção Gilberto Chateaubriand, integrada ao acervo permanente do MAM-RJ em 1993, era, naquela ocasião, a maior coleção de arte moderna e contemporânea brasileira, o que permitiu com que Fernanda Gomes tivesse contato com o trabalho de um grupo de artistas brasileiros que até então ela não conhecia. O grupo incluía nomes como

12 Felipe Scovino, *Catálogo Diálogo Concreto – Design e Construtivismo no Brasil*, pp. 48-49, disponível em: <https://issuu.com/daniname/docs/catalogodialogo>. Visto em: 30/10/2020.

Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Antônio Dias e Artur Barrio. Já nesse primeiro contato, a artista ficou especialmente impressionada com o trabalho de Artur Barrio.

No ano de 1983, quando Fernanda Gomes ainda era a responsável pela programação visual do museu, Barrio realizou uma exposição individual intitulada: *Minha cabeça está vazia, meus olhos estão cheios*. A artista, admiradora do trabalho de Barrio desde a montagem da exposição da Coleção Gilberto Chateaubriand, foi quem fez o convite e a programação visual de sua mostra. Por causa da exposição, uma relação de trabalho e amizade com o artista foi estabelecida. Além das atividades específicas que ela já desenvolvia para o Museu, Fernanda também trabalhou como assistente de Barrio no período de montagem da exposição.

Naquela época, os dois artistas realizaram diversos percursos pela cidade do Rio de Janeiro, especialmente na floresta da Tijuca, com o intuito de coletar galhos e outros materiais que fariam parte da exposição que estava sendo preparada. Essa observação trouxe uma dimensão do processo de montagem daquela exposição e de como a mostra foi se construindo no museu com o passar dos dias. A busca por objetos, encontrados no trânsito do artista, sua interferência direta no espaço e a consequente transformação do museu em um espaço vivo, foram determinantes para a montagem, enquanto uma composição que se deu no atrito gerado com o instante. Havia nessa forma de trabalhar o entendimento daquele



Artur Barrio, Sem título, 1983, disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento531786/minha-cabeça-esta-vazia-meus-olhos-estao-cheios-1983-paris-franca>. Visto em: 22/07/2021.

momento como período de criação e construção dentro do espaço, o pensamento da exposição como obra efêmera, o que pode ser identificado ao que Fernanda Gomes viria a fazer mais tarde. A experiência, pode-se intuir, viria a influenciar a jovem artista na realização de projetos futuros.

Fernanda Gomes comentou ainda sobre o imprevisto, naquela montagem da exposição de Artur Barrio, que tinha

o espaço expositivo como lugar de criação e execução das obras. Foram estabelecidas relações diretas entre o interior, o exterior e tudo o que aquele espaço físico apresentava. O entorno foi levado para dentro das salas. Foi gerada, assim, uma impregnação e atravessamento entre os ambientes. Pode-se pensar que o imprevisto, destacado por Gomes, relaciona-se à apreensão do inesperado no momento da montagem.

Os anos em que Fernanda Gomes foi responsável pela programação visual do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro são importantes para colocá-la em contato com exposições, obras e artistas, o que, de alguma maneira, pode ser pensado como uma continuidade de sua formação. Vale ressaltar que ela ainda não havia iniciado seu trabalho artístico. O espaço de trânsito da artista até esse momento era delimitado e interligado, já que a origem das três instituições (MAM, ESDI e IDI) pode ser resumida a uma origem única que foi a idealização e construção do Museu de Arte Moderna.

No entanto, ao sair da ESDI e ir para o MAM-RJ, Fernanda Gomes ampliou seu contato com as linguagens artísticas que, talvez, ela não conheceria em profundidade estando apenas na escola de design. Por isso, a relação direta estabelecida entre Fernanda e Barrio nesse período pode ser pensada como um processo de troca e aprendizagem que serão da maior importância para o que virá a acontecer anos mais tarde em seus procedimentos e no espaço onde eles acontecem. Ocorreu, dessa forma, um cruzamento de

influências que reforçaram a singularidade da formação da artista entre o design e o contato direto com artistas em sua temporada profissional no MAM-RJ.

Ainda que não seja possível estabelecer uma via de influência direta entre o que veio a se tornar a obra de Fernanda Gomes e o que é a obra de Artur Barrio, ambos exercitam em seu trabalho o encontro com o acaso. Não se pode negar um tangenciamento de interesses quando Fernanda utiliza materiais encontrados nas caçambas de detritos em suas deambulações atentas pelo espaço urbano. Para Barrio a obra exerce um papel social e político fundante. Já para Gomes, mesmo que o viés político não seja explícito, ao utilizar materiais colhidos em trânsito, a artista dá visibilidade ao que, aparentemente, não tem mais valor, o que revela uma atenção ao contexto em que se insere.

A especificidade de sua trajetória fez com que Fernanda Gomes não dialogasse com sua geração, mas com a geração anterior. A presença desses artistas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, seja realizando mostras ou através de seus trabalhos nas coleções e exposições, no momento em que Fernanda trabalhava ali, foi determinante para que a artista observasse operações nas quais diferentes linguagens extravasavam para a vida cotidiana em um sentido de criação experimental e crítica. O que, no futuro, ainda me impressionaria no momento em que visitei sua casa/ateliê pela primeira vez em 2012 é fruto da linguagem que se estabelece a partir dessa quebra de

fronteiras. Uma vertente significativa de seu trabalho passa por apreender o que foi descartado nas ruas, nos lixos e em todos os trajetos que percorre. Há algo que desloca a atenção para o que está fora do processo artístico e, ao mesmo tempo, se manifesta nele.

Deve-se considerar que o grupo de artistas frequentador do MAM-RJ no momento em que Fernanda estava ali se formou entre os anos 1960 e 1970 – entendido não apenas no sentido da formação acadêmica, mas de uma formação gerada no ambiente cultural por onde transitavam. Os artistas desenvolveram sua linguagem em meio ao regime violento que o Brasil atravessava: a ditadura militar. As ações se davam de forma engajada como reação ao autoritarismo. O enfrentamento político, muitas vezes, recorreu a estratégias desconstrutivas da própria linguagem desenvolvida até aquele momento, como demonstra Otília Arantes em seu argumento:

Na década de 60, (...), tendo já passado pelas lições da arte abstrata – do construtivismo concreto e neoconcreto –, a arte brasileira já se acha bastante distante da temática nacional e/ou popular. Absorvidos já os recursos mais recentes da tecnologia e da arte internacionais, o questionamento da introjeção/rejeição das tradições e valores nacionais por esta modernidade deve-se processar num outro plano – de desconstrução/reconstrução da própria

linguagem artística.¹³

E a autora segue:

Não se pretendia simplesmente integrar a arte à vida, ou diluir aquela nesta, mas – desintegradora/ construtora da vida e si mesma – a arte era concebida como um gesto ao mesmo tempo destruidor e criador a se desdobrar em todos os níveis. Talvez como nos anos 10/20, na Europa, estivéssemos assistindo a um fenômeno semelhante à ascensão do nazismo, mas parecia ainda sobrar uma réstea de luz, um pequeno espaço para exercer a liberdade (na expressão de Mario Pedrosa).¹⁴

De alguma maneira, o trabalho de Fernanda se dá nesse ambiente, na perspectiva de desconstrução e reconstrução forjada nas décadas anteriores à sua formação. A geração daquele momento, havendo superado e assimilado influências da tradição artística nacional e internacional, reprimida pela ditadura, não interagiu com aquele presente de forma a celebrar e prospectar futuros, mas reagiu de modo a vincular o fazer artístico ao ato da criação, na fricção com o instante presente, instante do acontecimento. Fernanda Gomes criou laços com os

13 Otília Beatriz Fiori Arantes, 1981, disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1111295#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>. Visto em 13/04/2021.

14 Ibid.

trabalhos desenvolvidos nesse período, o que a distanciou de sua geração, aquela formada ao longo da década de 1980. Paulo Venâncio confirma o distanciamento na abertura de seu texto sobre a exposição da artista realizada no MAM-RJ em 2012:

Se há um trabalho que divergiu tão completamente do espírito predominante da época em que surgiu – os anos 1980 –, este trabalho é o de Fernanda Gomes. Do retorno à pintura ao neoconceitualismo, da espetacularidade, das grandes dimensões, das novas mídias, enfim, de tudo o que marcou a época, Fernanda está afastada, deslocada mesmo: não se compreende seu trabalho seguindo essas diretrizes. Abstrato, de mínimas dimensões, materialmente de pouco valor, fragmentado e fragmentário, seu trabalho se destacava por essas qualidades, digamos, “negativas”. E estas pouco mudaram ao longo de sua trajetória de quase três décadas.¹⁵

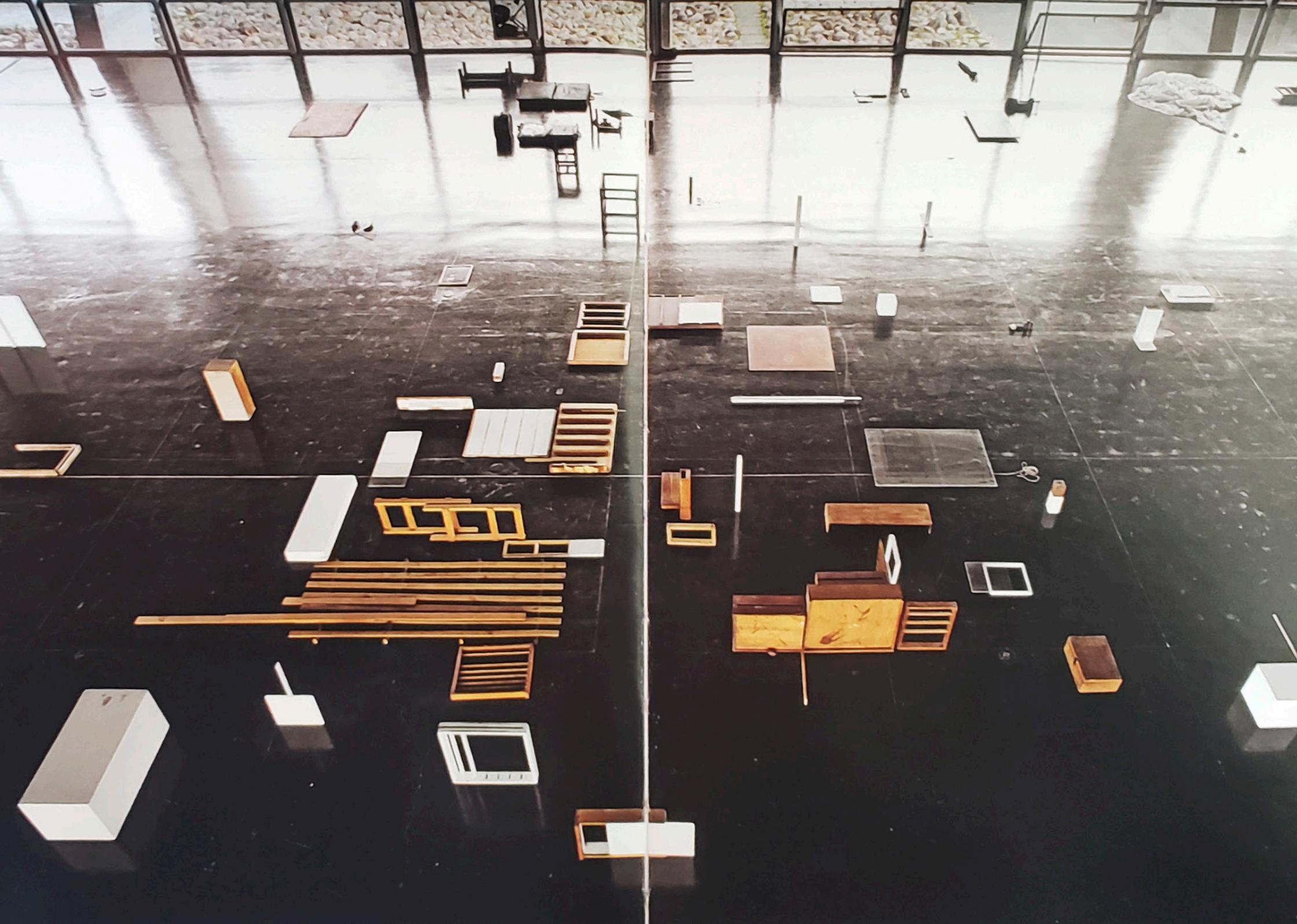
Com um trabalho que utiliza materiais de pouco valor, como pontuou Venâncio, a artista captura o elemento poético, imprime deslocamentos, silêncios e aberturas de sentido. Reorganiza restos em um equilíbrio frágil que pode ser desfeito a qualquer momento.

Fernanda não dialoga com sua geração, mas as influências da geração anterior recebidas por ela tampouco

a tornam parte daquele grupo. Há que se considerar que o que a artista produz é fruto de ecos das experiências passadas, mas conformam uma linguagem que fala do próprio tempo. A artista, por exemplo, leva os detritos encontrados na rua ou os objetos domésticos e, ainda, aqueles possíveis de serem encontrados em reservas técnicas de instituições, tudo isso em diálogo com espaços institucionais onde desenvolve seus trabalhos. Algumas das características implícitas à sua obra podem ser pensadas como um passo seguinte ao dado pela geração anterior. Isso não significa, no entanto, uma postura ainda mais explícita no enfrentamento político, ao contrário, o trabalho da artista parece uma pausa reflexiva, uma suspensão temporal. Entrar em uma de suas exposições pode ser percebido como o momento seguinte a um evento, ainda que não seja claro de qual evento se trata, onde foi necessária a reorganização da casa e da cidade. Ainda que não haja em seu horizonte a perspectiva otimista de sua geração, tampouco havia, no entendimento da artista, espaço para um embate direto como ocorreu com a geração anterior. Fernanda apresenta a vivência impregnada em seus objetos, ao mesmo tempo que os resguarda. A ação está contida, como quem deixa à mostra os instrumentos usados em batalhas anteriores.

O INÍCIO DA TRAJETÓRIA E O DESENVOLVIMENTO DA LINGUAGEM

Fernanda Gomes teve uma atuação destacada, ainda



que breve, no campo do design: recebeu indicações para bolsas de estudo fora do Brasil e prêmios em eventos da área. O *Jornal do Commercio do Rio de Janeiro*, por ocasião de sua exposição em 1990, na galeria 110 Arte Contemporânea, publicou uma breve biografia da artista:

Carioca, 30 anos, Fernanda Gomes formou-se pela Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ e foi coordenadora do setor de programação visual do MAM-RJ em 1982/83. Bolsista da Triennale de Milão em 1983/84, participou da exposição “Brazil Designs” na Art Director Club de Nova Iorque em 1988 e obteve menção honrosa no concurso de cartazes da XX Bienal Internacional de São Paulo. Sua primeira individual ocorreu em 1988, na Galeria Macunaíma da Funarte. Participou de diversas coletivas, do XI Salão de Artes Plásticas e do recente “Projeto Arqueos” instalado na Fundação Progresso. Sua mostra na 110 Arte Contemporânea fica em cartaz até 27 de outubro.¹⁶

Se até o momento da exposição mencionada, a artista ainda não possuía muita experiência no campo das artes plásticas, mesmo com uma breve trajetória, ela

já apresentava em seu currículo um trânsito internacional destacado como designer. Foi em 1985, após seu retorno de Milão¹⁷, onde havia passado uma temporada de seis meses com bolsa de estudos em design, que Gomes considerou ter desenvolvido uma linguagem artística. Em conversa realizada com a artista, ela mencionou ter feito na Itália uma série de colagens recortadas de histórias em quadrinhos para melhorar seu idioma. Esse fato gerou uma seleção visual que já demonstrava uma atitude criativa a ser continuamente desenvolvida após esse período.

Ao retornar ao Brasil, em meados do mesmo ano, a artista passou a comprar um papel impresso com uma textura específica e os pintava de branco. Esse processo deu continuidade à produção de um grupo de colagens com pequenas palavras recortadas de jornais. Além do papel impresso matizado de branco, ela iniciou uma série de pinturas brancas sobre telas já anteriormente pintadas por outras pessoas. Segundo a artista, seus amigos doavam telas que estavam em suas casas sem uso e ela, então, as reaproveitava.

Em 1986, Fernanda Gomes passou a pintar de branco os objetos de sua casa e isso incluiu os eletrônicos, como a televisão. Essa atitude demonstrou a necessidade de

17 Vale ressaltar que nessa viagem a artista se encontra com Antônio Dias, que vivia em Milão nesse momento e a recebe em sua casa. A partir desse encontro ambos manterão uma relação de proximidade e amizade que duraria até o ano da morte de Antônio Dias em 2018. Nesse período, Fernanda Gomes passou uma temporada em Milão por conquistar uma bolsa de estudo.

trabalhar os espaços e os objetos fisicamente próximos a ela, como a televisão de sua casa e aqueles encontrados pela artista numa viagem, cuja estadia era passageira. Torna-se importante resgatar aqui o vínculo de suas produções com objetos colhidos em trânsito. O uso de pequenos objetos, a tinta branca, a colagem e a interferência direta no ambiente que a cerca são características que aparecem já no início de sua produção artística e irão persistir ao longo de toda sua trajetória.

Sua primeira exposição individual aconteceu no ano de 1988, na Galeria Macunaíma, da Funarte. Em entrevista realizada no ano de 2016 para a revista *Arte & Ensaios* a artista comentou sobre a montagem daquela exposição:

Minha primeira exposição foi na Galeria Macunaíma, na Funarte, em 1988. Nessas duas primeiras exposições eu levava as obras e ficava montando sozinha na galeria. Já era uma questão, a montagem, e muito importante fazer sozinha. A galeria era mínima e mesmo assim parecia vazia.¹⁸

A montagem e a relação com o espaço aparecem como a questão primordial de sua exposição já no princípio de sua trajetória. A artista anuncia uma atitude quase ritualística em relação à montagem. Vale lembrar que a mesma atitude havia sido presenciada por Fernanda Gomes na exposição de Artur Barrio em 1983, experiência ativa no

diálogo estabelecido entre corpo, cidade e museu. Ainda em relação à sua primeira exposição individual na Galeria Macunaíma, há uma breve descrição sobre como a artista:

Mostra trabalhos diversos de pequenas dimensões, predominantemente brancos, em montagem bastante esparsa. Na parede do fundo, uma linha de papéis de cigarros colados movia-se quando o visitante se aproximava.¹⁹

Sem a descrição acima não seria possível saber a natureza dos objetos predominantemente brancos, assim como os pequenos formatos e a montagem esparsa. Há dois elementos já nessa primeira exposição que podem ser pensados em relação à formação em design da artista: o pensamento espacial, *o lugar era mínimo e parecia vazio*; e o reaproveitamento de um material que “deveria” ser descartado após o uso. Apesar de não ser mencionado no pequeno trecho da descrição da mostra, os cigarros já haviam sido fumados; o que foi reutilizado e transformado em trabalho artístico, foram os restos do papel de seda que segura o tabaco quando o cigarro é preparado. Depois de fumado, o papel adquire forma orgânica com manchas provocadas pela fumaça.

O primeiro ponto pode remeter a um uso do espaço com uma lógica de aproveitamento máximo com o mínimo

18 Fernanda Gomes, *Arte & Ensaios*, 2016, op. cit., p. 14.

19 Fernanda Gomes, *Arte Bra*, 2014, op. cit., p.114.

de elementos. Não seria o caso de se pensar em um aproveitamento prático desse espaço já que se trata de um projeto artístico, mas isso leva a entender que o aprendizado no campo do design havia sido aplicado e subvertido na ocupação daquele lugar em um gesto de composição rigorosa e esparsa. O uso do resto de um material de consumo produzido em grande escala, de forma padronizada, que se torna desforme, manchado e, literalmente, inútil, com a perda total da serventia, é apresentado como um método de atenção e economia radicais. Esse gesto de resgate de um material que se apresenta definitivamente em seu fim a acompanha e, por estar presente em sua primeira mostra, deixa mais claro o cruzamento de influências de sua primeira formação que passa pelo objeto industrializado que perde sua função e é reinserido socialmente impregnado por uma experiência sensorial direta.

A esse respeito, algumas décadas mais tarde, a artista comenta sobre sua relação com esse tipo de resgate:

Sempre me agradou a ideia de usar o que tenho a meu alcance imediato. E resgatar o que foi descartado funciona em vários níveis. Atua também contra o excesso, o desperdício, que me incomoda demais. É uma maneira de não acrescentar mais coisas no mundo. (...) É economia como princípio e prática. Contrariar o atual sistema de valores.²⁰

O aproveitamento máximo com o mínimo de recursos e o uso de materiais descartáveis contra o excesso e desperdício podem ser diretamente relacionados às consequências da escola de formação de Fernanda Gomes. A ESDI tinha como premissa a utilização da tecnologia aplicada ao design na mudança da estrutura social. Contudo, faltaram recursos próprios para o acesso à tecnologia e isso forçou a adaptação dos projetos a uma realidade que se apresentou no cotidiano das salas de aula e oficinas. A formação da artista e a lida direta com a precariedade institucional fizeram com que a reinvenção através dos recursos disponíveis passasse a dar o tom de seus projetos e dos interesses que seguiriam na construção de projetos futuros. Tudo o que se apresenta diretamente em seu cotidiano mais imediato está passível de ser reelaborado, não há descarte ou desperdício. Fernanda Gomes, ao identificar as características presentes nos lugares onde expõe, as utiliza como parte de seus projetos e isso provoca uma fusão que impossibilita qualquer divisão entre obra e espaço:

Percebo e penso um espaço real. Ver o que está ali, sem se deixar obliterar pela convenção. Por exemplo fingir que não se vê a tomada na parede. É ignorada como se não fosse um objeto, uma forma, algo que está ali.²¹

20 Fernanda Gomes, *Arte Bra*, 2015, op. cit., p.101.

21 Fernanda Gomes, *Arte & Ensaios*, n. 31. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2016, op. cit., p. 13.

A trajetória da artista a fez exercitar sua atenção para o que a cerca diretamente, o espaço sugerido carrega uma concepção ampla. Há uma totalidade em suas montagens que se estende dos objetos aos espaços externos. As relações espaciais, estabelecidas a cada nova exposição, retomam sua experiência de formação inicial, cuja tradição construtiva oferece o pressuposto de que o espaço é indissociável do sujeito. Portanto, se ela usa aqueles elementos que perderam sua função pelas consequências do uso contínuo e do tempo e que, pela lógica do consumo, deveriam ser descartados, cada objeto carrega em si o espaço simbólico por onde transitou e as vivências neles impregnadas, marcados pelo uso social coletivo.

Em 1990, Fernanda Gomes realizou sua segunda exposição individual. Há uma descrição jornalística que fornece as características do que foi apresentado. A descrição remete ao objeto manipulado e gasto, marcado pelo uso ao longo do tempo, o que poderia ser identificado pelas marcas na superfície:

A exposição é inusitada, reunindo 15 trabalhos objetos em materiais diversos como papel, fios, arame, metal, vidro e tecido. Uma das obras é um conjunto de três bandejas lisas de metal, resgatadas em um botequim. A artista as coloca lado a lado na parede sem qualquer interferência, apenas para mostrar seu aspecto envelhecido²²

Os materiais impregnados pela vivência e a relação dos mesmos com o cotidiano demonstram a fluidez de Fernanda Gomes em capturar os objetos encontrados em seu trânsito pela cidade e ocupar a galeria com os mesmos. Os papéis de cigarro e as bandejas de botequim são elementos cuja aderência do gesto e do contato direto, constante, os marcam de modo incisivo. Ao serem deslocados para o espaço da exposição constroem uma proximidade com quem se encontra naquela situação e, eventualmente, se reconhece nela.

Por suas características de construção no espaço e pelas influências passadas, é possível entender a linguagem da artista como aquilo que se dá no ato do acontecimento. Suas exposições formam paisagens efêmeras, cujos sentidos são flagrados no instante em que o trabalho é desenvolvido, como espetáculos itinerantes que possuem a fugacidade própria do evento e também a qualidade duradoura pela ampliação da percepção a partir do contato com a obra.

SEGUNDO CAPÍTULO

ENCONTRO COM A OBRA E COM O ESPAÇO

O diálogo e a convivência com Fernanda Gomes nortearam importante parte da presente pesquisa. Acompanhei a montagem de sua exposição realizada na Pinacoteca de São Paulo e inaugurada em novembro de 2019. A montagem durou três semanas e foi, de modo geral, um pouco mais longa do que se costuma observar. Antes já havíamos criado um vínculo por meio de visitas ao seu ateliê e sua casa. Ainda assim, era necessário conhecer outros espaços nos quais a artista havia realizado exposições individuais.

Visitei alguns museus com obras de Fernanda Gomes dentro e fora do Brasil. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi o local em que vi a obra da artista pela primeira vez, era o ano de 2012. Retornei ao museu, em outros momentos, para consultar material do acervo, no período de desenvolvimento da pesquisa. Outro espaço importante, já mencionado, foi a Pinacoteca de São Paulo, pois lá acompanhei a artista, durante as três semanas de montagem de sua exposição. A experiência de observação foi rica, porque vivenciei a realização do trabalho no momento em que se deu.

Além das instituições no Brasil, estive também no Museu Serralves, na cidade do Porto, em Portugal. A visita ao Museu Serralves ocorreu em dois momentos distintos, o primeiro, em fevereiro de 2018, quando vi, pela primeira vez, uma obra permanente da artista desenvolvida para o parque de um museu. O segundo momento foi em 2020, quando pude observar as obras da artista que integram o acervo da instituição. Na ocasião em que estive no Museu Serralves em 2020, visitei também o Museu Patio Herreriano, em Valladolid, Espanha, e conversei com algumas funcionárias que trabalhavam na instituição desde o período da exposição de Fernanda Gomes, em 2005.

O motivo do retorno a Serralves e da visita ao Patio Herreriano aconteceu em razão da pandemia no ano de 2020. Na ocasião, encontrava-me em Londres, com bolsa PDSE¹, por um período de seis meses. Quando a pandemia se tornou uma realidade incontornável, vi-me impossibilitada de transitar não apenas pela cidade, mas pela universidade, biblioteca e espaços programados para a pesquisa. Não havia tampouco a possibilidade de sair de Londres, já que os aeroportos estavam fechados.

No momento de reabertura das fronteiras entre países da Europa, que se deu antes da reabertura das instituições no Reino Unido, vi a possibilidade de seguir a pesquisa nos museus mencionados, de Portugal e Espanha, pois Fernanda Gomes havia realizado projetos importantes ali.

1

Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior.

Foi quando conheci o acervo do Museu Serralves. Ainda que a pandemia tenha causado dificuldades para o andamento da pesquisa, revisitar o museu garantiu-me uma experiência importante no acervo. As mudanças modificaram o trajeto de meu estudo, mas também mostraram que a obra da artista se revela singular nos espaços por onde transita, em qualquer contexto.

PRIMEIRA VISITA AO MUSEU SERRALVES

A obra permanente de Fernanda Gomes realizada no parque do Museu Serralves intrigou-me dada a natureza material aparentemente frágil de seus projetos de modo geral. Por esse motivo, decidi iniciar por ali a pesquisa externa, era fevereiro de 2018.

O Museu de Arte Contemporânea de Serralves é dividido em três partes: o espaço institucional principal, projetado pelo arquiteto Álvaro Siza em 1999, onde acontecem as exposições e se localizam a bilheteria, a livraria e o café; um parque de esculturas no entorno da sede e, por último, a residência projetada e construída entre os anos de 1925 e 1944, adquirida pelo Estado Português, em 1987, para abrigar a coleção de arte moderna² da instituição.

O projeto arquitetônico do museu chama a atenção, como a maioria dos grandes museus contemporâneos

construídos na década de 1990, no entanto, a característica principal dos projetos realizados por Álvaro Siza é a integração de cada novo edifício ao entorno e à paisagem onde será feita a obra. Dessa forma, o museu é inserido de uma maneira que não destoia especialmente do lugar onde está, diferentemente dos museus construídos na década de 90, que se destacavam no espaço de forma imponente. Em várias cidades europeias, optou-se por uma construção impactante como estratégia de movimentar e renovar a economia da região. Há que ser considerado, ainda, o fato que o Museu Serralves está construído entre muros, o que dificulta sua relação direta com a cidade.

Minha primeira visita ao museu ocorreu 12 anos após a exposição de Fernanda Gomes, realizada em 2006. Antes disso, tive acesso ao catálogo lançado na ocasião. É importante destacar que os catálogos das mostras de Gomes são geralmente preparados com a participação da artista, que coordena o projeto gráfico. Sendo assim, o lançamento do catálogo ocorre no mesmo dia da inauguração da exposição. Por esse motivo, não há registros do processo da montagem, já que a mostra é realizada simultaneamente ao desenvolvimento da publicação.

No ano da exposição de Fernanda Gomes o diretor artístico do museu³, entendendo que o processo de montagem da artista não demandava sua presença,

2 Informações disponíveis em: <https://www.serralves.pt/pt/fundacao/a-casa-de-serralves/historia/>. Acesso em: 19/02/19.

3 Naquela ocasião, o diretor do Museu Serralves era João Fernandes, atual diretor artístico do Instituto Moreira Salles no Brasil.

liberou o local para que ela trabalhasse sem se preocupar em adequar-se estritamente aos horários e normas da instituição. A decisão foi no sentido de dar liberdade para Gomes atuar, bem como resolver eventuais questões de ordem burocrática, como a intermediação com departamentos do museu.

A experiência em Serralves⁴ foi favorável ao seu trabalho, pois a situação vivida ali foi semelhante à dinâmica de sua produção em sua casa ou em seu ateliê. Ela permanecia nas instalações do museu durante o tempo necessário para a conclusão de seu dia de trabalho. O vínculo estabelecido com o espaço, naquela ocasião, foi determinante para o desenvolvimento do projeto, o que pode ser considerado uma situação ideal⁵. Durante o processo, Fernanda Gomes se encarrega de tudo, não há montadores, nem assistentes. É um método de trabalho que implica em um tempo maior para a montagem. Há uma dinâmica na construção de suas exposições, concebidas por um conjunto de ações pensadas em relação ao local da mostra, em que as dimensões de seu corpo definem a disposição dos objetos no espaço.

A orquestração de uma série de objetos encontrados

4 O comentário se mostrará pertinente por contraste com a experiência vivida na Pinacoteca de São Paulo, quando a artista se deparou com normas muito estritas que interferiram e atrasaram seu processo de montagem.

5 No diálogo, Fernanda Gomes usou a palavra ideal, compreendida como uma situação adequada para o desenvolvimento do trabalho. Conversa com a artista em visita ao seu ateliê, 12 janeiro de 2019.

no período da montagem, tanto no museu, como na cidade onde a artista se encontra, junto a trabalhos previamente produzidos, tudo isso em relação ao espaço, analisado minuciosamente durante o mesmo período, resultam na mostra. Não é difícil notar como há na dinâmica da construção de suas exposições a composição de uma grande obra, que é concebida por um conjunto de ações e elementos, o escrutínio do espaço e a busca por materiais que possam servir a essa composição e dar origem a intervenções pensadas diretamente em relação àquele local.

As exposições de Fernanda Gomes não se revelam inteiramente ao espectador por se integrarem de forma quase simbiótica aos ambientes em que se apresentam. Ao participar de uma dessas montagens/experiências, nos vemos estimulados a buscar os elementos no espaço em jogo que ora se mostra, ora se esconde. Algo sempre pode passar despercebido, ao mesmo tempo que tudo pode ser redescoberto a cada nova visita. Suas mostras provocam um comportamento que pode ser comparado ao de uma caça ao tesouro.

Vi-me em posição similar ao estar pela primeira vez em um parque cuja obra permanente da artista havia sido instalada. Após caminhar com o mapa do parque em mãos por alguns minutos, sem qualquer familiaridade com aquele lugar, cheguei em um ponto em que acreditava ser o lugar onde o trabalho deveria estar, mas não o encontrei. Inicialmente pareceu-me muito natural chegar ao lugar que

eu considerava exato e não encontrar nenhum vestígio da instalação. Busquei por amarrações em árvores próximas, em um exame preciso para achar algum sinal que pudesse comprovar que ali um trabalho com cordas e fios havia sido instalado. Entendi que, por se tratar de um trabalho de uma artista que lida com uma materialidade pouco convencional e com aspecto frágil, tal instalação teria se desfeito com o passar dos anos. O rigor formal no diálogo obra e espaço havia finalmente alcançado seu ponto culminante, em que o passar do tempo encarregara-se de fazer com que a totalidade da obra ocorresse com uma integração que acarretou em seu desaparecimento.

Apesar de gastar um tempo relativamente longo nessa busca, entendi que não havia chegado ao ponto onde a instalação se encontrava. A obra foi construída em um local de difícil acesso, em meio às árvores, e por estar fora da trilha oficial do parque, o trabalho ficava pouco visível. No ponto exato, folhas e galhos caíram sobre a trama de fios da instalação e se tornaram parte do projeto, compondo e camuflando a rede. A passagem do tempo fez com que o trabalho se integrasse ainda mais à natureza, mas não ao ponto de desintegrá-la. A constituição e a estrutura continuavam firmes, a fragilidade do trabalho da artista é aparente e o trabalho se mostrou resistente até aquele momento.

A teia foi construída em uma área ampla e conjuga a corda, material levado pela artista, ao ambiente, assim como em suas exposições. Há uma conformação no espaço

em que, a rede está mais fechada em alguns pontos e em outros, as tramas são mais abertas, formando círculos que se desenham entre as árvores. A distância da rede ao chão tem em torno de um metro, mas não é uniforme em todos os pontos. Essa altura não é baixa o suficiente para que se tenha uma visão panorâmica do trabalho e as árvores se tornam barreiras visuais impedindo a visão do todo.

Por sua estrutura orgânica, a teia de Fernanda Gomes se torna atrativa ao espectador. Algo o chama e o atrai para dentro, visto que por não ter uma visão abrangente da estrutura, segue caminhando até encontrar alguma abertura circular. Em pouco tempo, poderá se encontrar no centro do trabalho, como se algo o tivesse capturado. A trama ainda oferece a possibilidade de se deitar sobre ela e assim, contemplar o céu entre as copas das árvores. O corpo é constantemente acionado, seja para subir nas cordas ou para alcançar o centro da instalação.

Apesar de ser uma obra de apenas um elemento, a atração que provoca é a mesma estimulada em outras exposições da artista. O trabalho de Fernanda Gomes pode ser visto como uma rede imaginária em que o fio conduz e conecta todos os elementos.

No parque de Serralves, a obra interliga toda a paisagem imediata e há uma amarração invisível com os elementos do ambiente, que se conectam ao próprio espaço e criam uma continuidade dispersiva. Atravessar uma mostra de Fernanda Gomes é ver-se envolto por uma



variedade de pequenas coisas e situações que se conectam ao momento da ação de quem a vivencia.

Trabalhos com fios são recorrentes na trajetória de Fernanda Gomes. A obra permanente pode ser entendida como a continuidade de um grupo de trabalhos em situações e espaços diferentes. Uma das intervenções foi realizada no Museu do Açude, no Rio de Janeiro, em 1995. Nos dois casos, a artista utilizou fios ou cordas presos em troncos de árvores, com algum distanciamento do chão e isso criou o desenho de uma teia no espaço integrado à natureza.



Registros da obra permanente, feitos durante minha primeira visita à Serralves em 2018

Mesmo com características distintas, as obras mantêm uma estrutura similar. Sobre o trabalho construído para Serralves e o anterior, feito no Museu do Açude, a artista comenta:

O primeiro era bem diferente. Uma trama irregular feita com fio de pipa, só para ter o chão alçado, as folhas caídas em suspensão. Na estrutura seguinte, a rede de suspensão era para o corpo do observador.

Mais do que olhar aquilo como uma escultura, eu queria oferecer o conforto de uma rede para deitar e, naquele tempo mais demorado, perceber melhor o que estava ali. Favorecer uma contemplação da natureza em outra perspectiva, olhando o céu e a trama das árvores. Sem negar a importância do resultado, o melhor era estar ali, fazendo aquilo.⁶

Ainda que Fernanda Gomes afirme que houve uma diferença notável nos procedimentos empregados nos dois museus, é notório o vínculo das obras com a geografia local. Curiosamente, a imagem que mostra a artista sentada sobre uma trama presa aos troncos das árvores é um registro do Museu do Açude. Na imagem, os fios não parecem tão finos quanto os fios de pipa que ela mencionou ter usado e nem pareciam estar tão próximos ao chão. A fotografia, presente no catálogo da exposição em Serralves, faz pensar que se trata de um registro do desenvolvimento do trabalho no parque do museu, ou seja, são muito semelhantes no procedimento e na forma. Há, nas duas intervenções, um vínculo da totalidade construída entre a trama e o espaço. A teia conecta tudo que se mostra no ambiente, cria uma continuidade por meio de elementos distintos que foram integrados na instalação, além de atrair o espectador para seu centro.

Há ainda nesse grupo de trabalhos uma intervenção feita na piscina do Parque Lage, localizado no Rio de Janeiro,

em 1993, portanto, anterior à do Museu do Açude. No Parque Lage, a teia de fios cobria toda a superfície da piscina central da construção e, pelos registros do trabalho, constata-se objetos suspensos. A situação no Parque Lage era distinta das já mencionadas, porque não se podia deitar sobre fios tão finos na borda de uma piscina vazia. No entanto, a teia, com pequenos resíduos que se agarravam aos fios, também atraía o espectador para dentro daquele espaço, piscina/cubo vazio, envolvendo-o sob seu enredamento. Por causa da profundidade da piscina e pelo fato de ela estar vazia, pode-se imaginar que tal intervenção tivesse dois pontos de vista: de cima, do lado de fora da piscina, ou sob as tramas, na parte de dentro da piscina.

Dentro dessa genealogia de projetos, pode-se incluir uma caixa de papelão vazia, cuja extremidade está atravessada por uma fina linha que cria, assim como na piscina do Parque Lage, uma teia na superfície. Esse trabalho é anterior à intervenção na piscina, foi feito em 1992, e segue sendo apresentado nas exposições de Fernanda Gomes. Mesmo que pareça um projeto para a intervenção de 1993, a obra possui uma plasticidade diferente, uma costura na borda de uma caixa disforme de papelão. Quando é apresentada, é colocada na parede, de modo que a trama fica paralela à parede e perpendicular ao chão, diferindo da intervenção na piscina que, assim como todas as outras intervenções com cordas, são paralelas ao chão. De qualquer maneira, trata-se do primeiro desenvolvimento com essa linguagem e pode ser sua primeira materialização de um projeto de teia. É preciso destacar ainda que, geralmente,

6 Fernanda Gomes, *Arte & Ensaio*, op. cit., p.18.



Imagem retirada do catálogo para a exposição de Serralves.

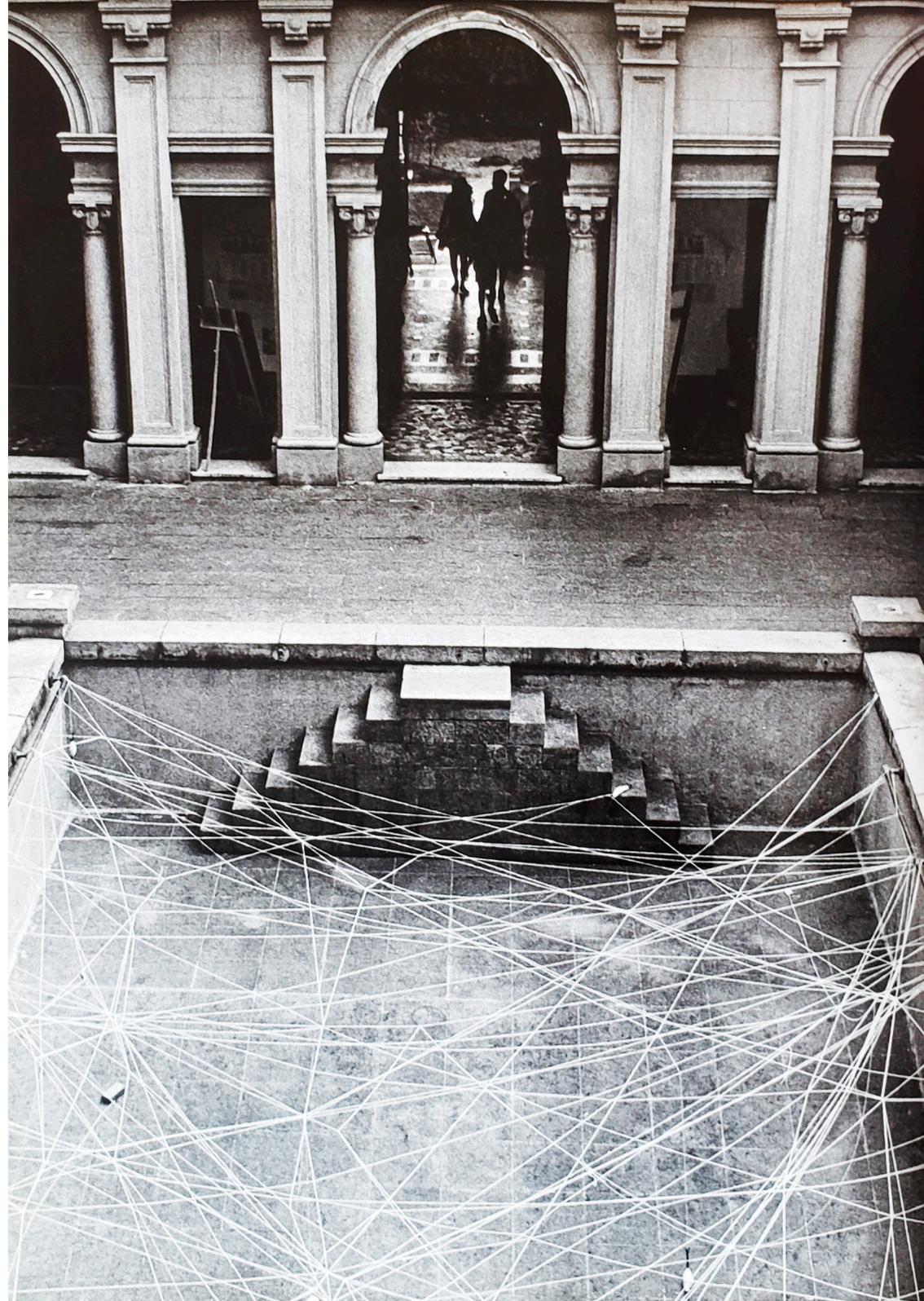
quanto mais jovem e iniciante é o artista, de menos recursos ele dispõe, o que contribui para que o trabalho tenha uma dimensão reduzida podendo ser confundido com um projeto ou ensaio para algo maior.

Os fios, cordas e linhas constituem uma estrutura de teia que resgatam o corpo, seja o que a construiu ou aquele que será atraído pela obra, mas também nos nós dados em pontos estratégicos que conformam a trama ou nas tensões criadas por empuxos nas amarrações. O envolvimento da teia com o entorno sugere uma integração dos elementos, tornando-se quase um campo de ação e atração para quem transita por ali. Assim como outras intervenções da artista no espaço que parecem sugerir repouso e quietude, o que ocorre ao se estar imerso em seus ambientes é a percepção de uma vibração silenciosa, o espaço sugere pausa e cria um movimento.

A ESTRATÉGIA DA TEIA

O trabalho permanente da artista em Serralves pode ser compreendido como um ponto divergente dentro de seu processo, se o isolarmos de seu *corpus* artístico. Aqui, a construção orgânica é integrada à natureza, como uma costura caótica que agrega os restos que se depositam sobre ela. A obra do parque foi construída em um ambiente

Imagem retirada do livro *Arte Bra*, Fernanda Gomes (org.)





natural, agarrando-se às estruturas firmes do entorno, organizando, de maneira particular, o que está a sua volta. Trata-se de uma apropriação e abertura dentro de um espaço com apenas um elemento e ainda que se situe dentro de um museu, o ponto escolhido por Gomes se localiza fora da rota de trânsito padronizada.

Assim, pensar essa proposta mostra-se imprescindível num tempo marcado pela exigência do consumo, inclusive de obras de arte, assinalado por uma demanda de produção homogênea. Seu projeto se alinha a propostas cujo sentido



Registro feito durante a montagem da exposição na Pinacoteca de São Paulo, 2019.

se evidencia no momento de experienciá-lo, exterior às demandas mercadológicas. No caso apresentado, a teia de Fernanda Gomes quebra vínculos associativos e há um apelo para se pensar o que ocorre ali. O trabalho é flagrado enquanto experimentação e acontecimento, cuja produção de pensamento se vincula a sensações subjetivas, capazes de desmontar vínculos de causa e efeito.

No momento em que a obra se desdobra pelo corpo da artista, por seus movimentos, no espaço definido com os elementos do entorno, uma narrativa é construída em teia por uma veia subjetiva num tempo do acontecimento, marcado como o instante da criação. O que se faz não se coloca como previsível, circunstância tão presente em nossos dias. Os elementos em Gomes são peças de uma engrenagem aberta, contínua, em que o observador/passante também atua.

A corda usada por Fernanda Gomes para conectar a obra ao espaço e à paisagem, provoca um olhar reflexivo. Nada parece pronto, mas tudo está ali e seguirá assim. Portanto, a estratégia de se criar uma teia no espaço não está deslocada de um pensamento artístico que se relaciona com o desejo de uma integração direta com a vida.

A linha no espaço pode ser observada no trabalho de diversos artistas que optam por estabelecer relações que não partem da contemplação de determinado objeto. Fernanda Gomes, com os trabalhos das teias, ainda que pareça se desvirtuar de alguma forma de seu próprio corpo de trabalhos, mantém um diálogo com correntes e artistas que produzem obras que lançam reflexões a partir do material escolhido.

Outros artistas utilizaram a mesma estratégia do fio do espaço. O primeiro deles, referência bastante recorrente, é a teia que Marcel Duchamp criou para a montagem da

exposição *First Papers of Surrealism*⁷. O Surrealismo carregava, naquele período, um ânimo de experimentação e crítica, assim como se deu no Dadaísmo, precursor como um movimento artístico global, afirmava que a arte poderia dissolver o objeto e ser uma ação. Suas implicações ainda reverberam, mudam o lugar do público que é solicitado a uma posição ativa. Houve uma transgressão de fronteiras das linguagens artísticas, objetos destituídos de funcionalidade eram devolvidos à circulação, dentro de uma ironia cáustica, dissolvida a lógica anterior. O público era solicitado a uma posição ativa e, se o trabalho era dado como processo, pressupunha-se o público como parte desse processo e sua ação era incitada.

O surrealismo então se anuncia como uma nova conduta e atitude perante a vida e, embora tenha sido reduzido a um estilo pela história da arte, ele surge como movimento cultural mais amplo e declara de saída não se tratar de um movimento estético, mas um novo estágio de consciência como movimento cultural que propõe a desalienação do cotidiano, ou mais amplamente, da vida.⁸

Para a exposição *First Papers of Surrealism*, portanto, Duchamp fez uma montagem na qual os quadros estavam

7 *First Papers of Surrealism* foi a primeira grande mostra surrealista, organizada em Nova York, por André Breton no ano de 1942.

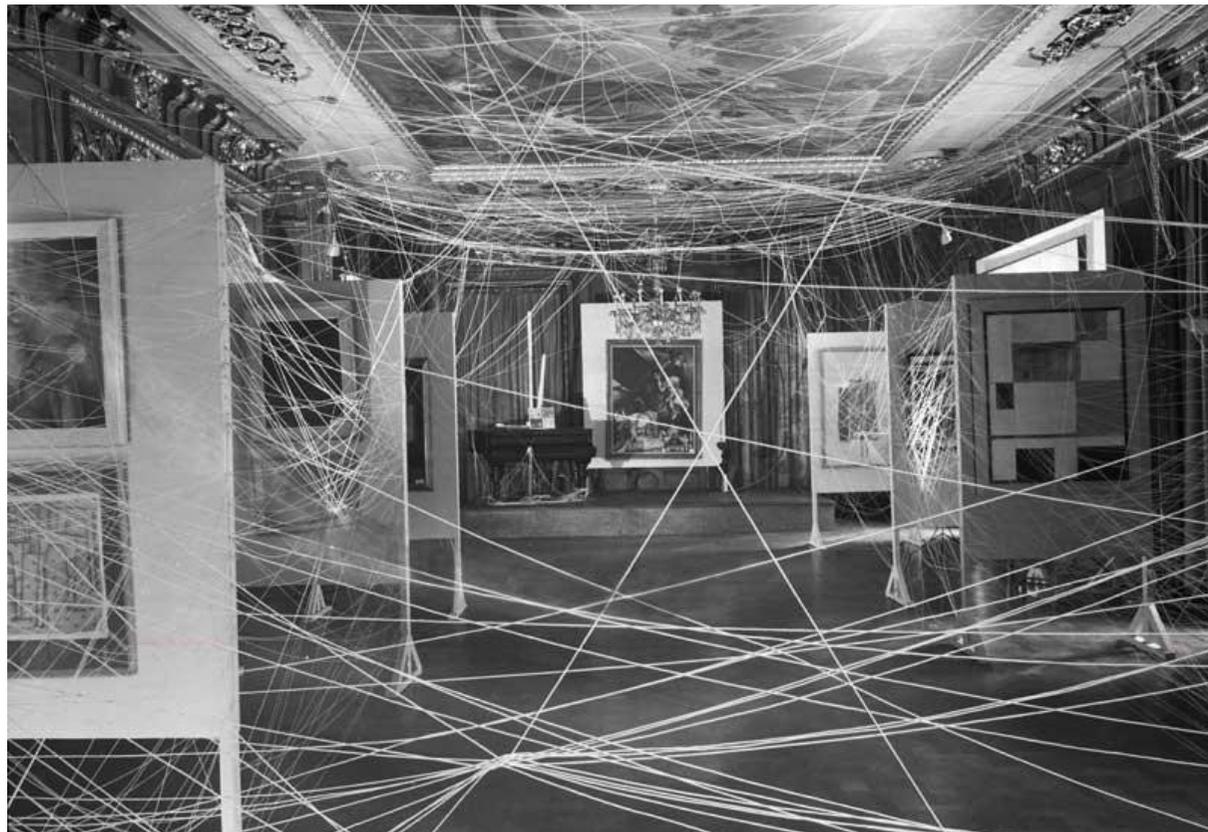
8 Aula *Surrealismo* ministrada pela Prof. Dr. Sônia Salzstein no curso Evolução das Artes Visuais, em 02/07/2019.

dispostos em biombos colocados na sala de uma mansão do século XIX, no centro de Manhattan. A disposição dos quadros na sala configuraria uma montagem clássica não fosse por uma atitude de Duchamp que modificaria radicalmente a percepção do espaço em si e a relação com as obras.

O artista ocupou o espaço expositivo com um longo fio que atravessava e cruzava a sala em várias direções. A essa intervenção ele deu o título de *mile of string*. Para o dia da inauguração, Duchamp convidou um grupo de crianças para brincar no meio da sala, dentro daquela teia. Se o fio dificultava a aproximação das obras, o grupo de crianças brincando e correndo no espaço expositivo tornou-se um impedimento ainda maior para o contato direto com os quadros em exposição. O jogo das crianças havia sido programado por Duchamp e a situação gerou um desconforto, pois aqueles que tentaram se aproximar dos quadros se viram envoltos por fios e por um grupo de crianças que corriam na sala emaranhada.

Os comentários relativos à rede criada por Duchamp vão desde o distanciamento físico entre objeto e observador, o confronto do corpo no espaço, a barreira que representa a condição dos artistas exilados presentes na exposição, até a recondução do movimento surrealista para uma direção que dificultasse sua aderência direta ao universo do consumo.

David Hopkins, em sua análise sobre essa ação de



Marcel Duchamp, *Mile of string*, exposição First papers of surrealism (1942).
Fonte: John D. Schiff, Museu de Arte da Filadélfia.

Duchamp durante a inauguração da exposição, destaca a presença das crianças, chamando a atenção para a importância da infância no pensamento surrealista. O autor cita o trecho do Primeiro Manifesto Surrealista em que Breton elogia a disponibilidade para a criação despreocupada presente na infância: *Children set off each day without a worry in the world. Everything is near at hand,*

*the worst material conditions are fine*⁹. Os contornos da presença da infância no surrealismo são mais amplos do que essa breve sentença, mas ela é capaz de apontar para um dado importante no tipo de construção desordenada desenvolvida ali. O desprezo pela qualidade do material e a equivalência entre a arquitetura e os trabalhos postos nos biombos podem ser entendidos como uma brincadeira. As interpretações são identificadas dentro do universo infantil.

A linha foi usada como uma cenografia para uma performance ou *happening*, antes da existência desses termos, que teve o espaço da casa e as obras como suporte para seu ato que gerou desconforto em quem estava presente. Fernanda Gomes, por sua vez, apresenta a linha no espaço em um conjunto harmônico e em sintonia com o meio. Ambas são obras efêmeras, ainda que resistentes. Nelas a brincadeira infantil pode ser identificada, seja com a presença direta das crianças no meio do salão, seja na construção da rede, como é o caso de Fernanda Gomes. A artista brasileira valoriza uma atenção ao processo que remete à criação de jogos e brincadeiras que podem se valer de elementos mínimos para construir um universo próprio, e que constitui, algo integrado, mas também apartado do entorno, em uma atmosfera protegida pela ludicidade

9 David Hopkins, *Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism*, New York, 1942', in Tate Papers, no.22, 2014, disponível em : <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>. Visto em: janeiro/21.

própria das crianças.

Na intervenção de Duchamp, a rede se apresenta como meio, uma interferência no espaço que mantém em seu interior o jogo infantil e, ao mesmo tempo, impede a apreciação aproximada dos quadros. No caso de Fernanda Gomes, cerca de meio século mais tarde, a rede é um fim em si mesma, mas tampouco é um fim estático, já que a existência do trabalho pressupõe sua constante transformação pela participação do entorno e de quem o observa. Em ambos os casos, o que fica registrado é o desenho da teia no espaço, seja dentro de uma casa, dificultando a circulação de pessoas e modificando a relação com os objetos presentes; ou em um parque, onde as transformações provocadas pela passagem do tempo serão visíveis e a integração da natureza passa a ser perceptível. A rede é a constituição preponderante da obra.

Marcel Duchamp e Fernanda Gomes, em contextos distintos, fizeram da teia uma interferência a uma situação em que estavam inseridos, provocando uma resposta do entorno a essa intervenção. Alguns anos mais tarde, o artista da República Tcheca Jiri Kovanda¹⁰, convidado a realizar um projeto no Palácio de Cristal em Madrid – parte do Museu Reina Sofia que abriga intervenções *site specific* – fez uma obra que ocupou todo o espaço com um único fio, duas alianças douradas e um recorte de terra com grama. O trabalho se intitulava *Dos anillos dorados* e o que o

10 Jiri Kovanda, Praga, República Tcheca, 1953.

artista fez foi conectar todas as colunas da parte interior do palácio criando uma barreira com o barbante que também sustentava, em dois pontos distintos desse emaranhado, as alianças douradas. Além da grande teia que também afastava o espectador, permitindo apenas a circulação em seu entorno, havia um pedaço de grama no chão do palácio que secava e perdia a cor ao longo do período da mostra. Podia-se iniciar uma busca pelo ponto exato onde estavam suspensas as alianças douradas e, mesmo com o emaranhado de fios na parte central do edifício, era possível ver através da instalação bem como das paredes de vidro do Palácio. A teia aparece mais uma vez como uma das formulações possíveis de se pensar e ocupar o espaço em conjunto com outros elementos agregados a ela

No folheto expositivo distribuído pelo museu na ocasião da exposição, há um breve depoimento de Kovanda que diz como *Las cosas sencillas y baratas pueden resultar importantes, extraordinárias, mientras los objetos caros pueden ser invisibles (...) depende solo de la situación*¹¹. Ainda no mesmo folheto, o autor relata como *Kovanda llama así la atención sobre el carácter convencional del valor concedido a los objetos y la precariedad que lo sostiene*¹².

Aqui a rede, dentro do Palácio de Cristal, é a frágil

11 Tradução minha: As coisas simples e baratas podem resultar importantes, extraordinárias enquanto os objetos caros podem ser invisíveis (...) só depende da situação.

12 Tradução minha: Kovanda chama assim a atenção sobre o caráter convencional do valor concedido aos objetos e a precariedade que os sustenta.

estrutura que sustenta duas alianças de ouro. A instituição, por sua vez, é um palácio construído com sua estrutura de ferro, paredes e telhado de vidro, símbolo de um período de expansão colonial. Esse tipo de projeto arquitetônico marcou uma época em que a modernização industrial transformava de forma brutal a organização da vida nas cidades. No campo da engenharia, com o surgimento de novas técnicas de construção, o ferro passou a ser experimentado em larga escala no século XIX e mudou a fisionomia das médias e grandes cidades europeias. Em muitos casos, construções como o Palácio de Cristal, eram feitas apenas para um evento específico em que eram exibidas as riquezas extraídas das colônias, para, em seguida, serem desmontadas.

Se Duchamp tensiona as questões próprias do surrealismo impedindo o acesso dos espectadores aos quadros, intensificando o desconforto de permanência naquele espaço com a presença das crianças, Kovanda, décadas mais tarde, retoma, com sua teia no Palácio de Cristal, a estrutura colonial daquele país ao conectar o ouro, o pequeno recorte de terra com grama seca, com um longo fio que, assim como as paredes de vidro, mantém uma visibilidade do que acontece dentro e fora, mas torna inacessível o centro da arquitetura e instalação.

Nos três projetos a rede é colocada de maneira distinta no espaço. Duchamp cria um ambiente no qual o espectador se vê envolvido pela rede ao mesmo tempo em que é impedido de se aproximar das obras em exposição. Kovanda salvaguarda o centro vazio da arquitetura, não



Vistas da instalação de Jiri Kovanda, *Dos anillos dorados* no Palácio de Cristal. Fotografia: Joaquín Cortés / Román Lores. Museu Nacional Centro de Artes Reina Sofia, 2012.

há nada para além do que o que a própria trama carrega em si, não é possível acessar seu centro. Porém, assim como a arquitetura de vidro, a trama não esconde nada em seu interior além da efemeridade de sua estrutura que é o que sustenta, mesmo que de forma temporária, o objeto considerado precioso. Já a grande teia de Fernanda não repele, não impede o acesso, não denuncia os rumos e apropriações de um movimento em ato, ou a estrutura que ainda se sustenta, invisível, porém presente, de um passado colonial que cria as barreiras de impedimento de acesso àquele bem precioso. Ainda assim, por se localizar em um ponto do museu distante das rotas convencionais, a obra se destaca por apresentar uma invisibilidade anunciada. Ao mesmo tempo, a rede de Fernanda Gomes, atrai para seu interior quem passar por ela. Assim como a paisagem é envolvida, o corpo é atraído para sua superfície. Enquanto a trama de Kovanda integra a paisagem por ser vazada e, conseqüentemente, permitir que a visão a atravesse, a trama de Fernanda se torna um depósito de partes da paisagem que se desprendem das árvores e que repousarão sobre ela como os corpos que a atravessarem.

Duchamp coloca em questão os valores do surrealismo no calor da hora. Kovanda retoma o tema colonial em uma arquitetura símbolo daquele período e expande a percepção da obra para além do campo da arte. O artista leva para dentro dessa rede, uma narrativa histórica que coloca em questão determinados valores representados pelos objetos utilizados, além da arquitetura do edifício. Fernanda Gomes, na dimensão temporal trazida por todos os artistas, é quem

fala da morte da instituição naquela obra que envelhece lentamente, agarrando-se ao seu entorno e incorporando-se ao próprio tempo que a corrói. A efemeridade de todas as intervenções parece evocar a dimensão primordial do tempo nas instalações dos três artistas que fizeram teias no espaço: o tempo presente, o tempo passado que se reestrutura precariamente e o tempo construtor que se materializa em sua própria desmaterialização.

Em todos os casos a estratégia do trabalho apresentado é a de conexão do todo, desde os elementos físicos presentes no espaço e o próprio espaço, passando pela apreensão dos ideais de um movimento artístico, ou a concepção histórica por trás de uma estrutura arquitetônica, até a questão anterior às ações, a própria finitude em curso, materializada no centro da instituição, trazida por Fernanda.

A linha, por sua maleabilidade e possibilidade de expansão, permite, mesmo sendo um elemento mínimo, ocupar grandes espaços. Ela pode ser a fronteira ou o próprio percurso e, devido à sua qualidade plástica, delimitar volumes inteiros. O uso da linha pode ser observado dentro de um grupo de artistas que, apesar de ter características de trabalho muito distintas entre si, apresentam uma maneira de operar, pelo menos em parte importante da trajetória de cada um deles, recorrendo a materiais baratos que, deslocados da função original, geram uma gama de novos significados e, mais que isso, proporcionam uma possibilidade de percepção espacial que transcende o espaço e, conseqüentemente, a experiência física do

observador.

A teia, por sua vez, pode ser relacionada à própria configuração da história que, sabendo-se não linear, é esse emaranhado de acontecimentos que se sobrepõem e se agarram a quem percorre o trajeto da trama. Ela pode ser lida como a conexão de fatos históricos, enquanto representação de uma estrutura que se agrega ao tempo e dá a ver sua passagem. A materialização do trabalho de Fernanda é simultaneamente sua integração absoluta e seu desfazimento enquanto unidade autônoma. A artista, convidada pelo museu a realizar uma obra, apresenta uma estrutura que tem como fim seu próprio fim enquanto obra.

A SEGUNDA VISITA AO MUSEU SERRALVES

Ao retornar ao Museu Serralves dois anos após a primeira visita, havia na instituição alguma preocupação em relação à conservação daquele trabalho. Dessa vez, a obra apresentava um aspecto desgastado, apesar do pequeno intervalo entre as visitas. Provavelmente isso se explique pela natureza do material, polipropileno, que, tendo uma validade de resistência específica, após um período específico não responde às intempéries climáticas da mesma maneira.

Por esse motivo, a equipe de conservação entrou em contato com a artista para ter alguma orientação a respeito do que deveria ser feito no sentido de preservação da obra

e obteve a seguinte resposta:

agradeço a preocupação do museu com a conservação da minha obra. venho acompanhando, mesmo à distancia, o desenvolvimento da obra ao longo destes anos, seja por contactos com as equipas do museu, ou por relatos, fotos ou filmagens feitas por pessoas próximas. tenho recebido sempre um retorno muito positivo. agora em fins de fevereiro, por intermédio da minha irmã, que vive em Portugal e periodicamente visita o museu, pude ver detalhadamente em chamada de vídeo o estado atual da obra. apesar de alguns pequenos problemas, pareceu-me bastante bem no seu conjunto. muito me alegro em poder trabalhar com o museu mais uma vez, para melhorar as condições de conservação de uma obra que me é muito cara, e apresenta questões particulares neste aspecto.

já que a manutenção deve seguir os princípios que nortearam o projeto, resumo os pontos principais para responder às suas perguntas:

retirar a obra seria destruí-la completamente.

seria impossível refazer a obra, ainda que dispuséssemos das condições para tal. mesmo se eu pudesse me dedicar novamente por um ano a este trabalho, eu seria incapaz de refazer a estrutura; é algo único, irrepetível.

a obra foi realizada para incorporar os efeitos do tempo e do ambiente; é natural, e mesmo desejável, que se modifique ao longo dos anos. é uma ideia de permanência que inclui transformação. a alteração da cor das cordas, as árvores e seu crescimento, galhos e folhas que caem, tudo ali é parte integrante da obra.

o local foi escolhido precisamente por ser mais remoto, com vegetação em estado mais selvagem, sem pertencer propriamente aos jardins formais do parque. meu desejo foi que a obra tivesse uma presença sutil na paisagem, além de oferecer uma situação de recolhimento para o visitante.

a fruição da obra é fluida, sem roteiro determinado, não pressupõe modos convenientes de utilização.

se o público tem agido de forma abusiva, poderiam ser colocadas câmeras de vigilância.

sugiro que se procure fazer a conservação das árvores de forma tradicional, sem uso de maquinaria de grande porte, e com o mínimo de interferência possível. lembrar sempre que a obra é o conjunto dos elementos que ali estão, as árvores são portanto parte da obra.

quanto à limpeza da área já havíamos definido que só se deve retirar o lixo ocasionalmente deixado por visitantes.

a reparação da trama, quando necessária, é bastante simples, e prevista no projeto. acredito que haja ainda no museu a mesma corda de polipropileno que usei, deixamos uma reserva justamente para isso. eu havia passado instruções ao lázaro, quando fizemos juntos alguns reparos, ele ainda trabalha no museu? estas instruções foram devidamente documentadas?

há erro no material da ficha técnica: cordas de polipropileno 3mm, materiais diversos. (e não fio de nylon).

*consultando agora a página do site referente à obra, vi que há um texto que eu desconhecia, e que apresenta algumas afirmativas que não correspondem às minhas intenções e propostas. podemos aproveitar para fazer juntos estas correções, em um novo texto. (...)*¹³

Mesmo sem as perguntas da instituição dirigidas à Fernanda nessa troca de e-mails, podemos ter uma ideia clara do teor da conversa através da resposta da artista, que trata exatamente da preservação da obra instalada no parque. A carta confirma algumas impressões acerca do envolvimento do ambiente como parte do trabalho. No

entanto, ao afirmar que aquele trabalho é único e irrepitível, podemos pensar a instalação de duas maneiras, a primeira como um acontecimento natural, como as árvores ou folhas que, como todos os fenômenos da natureza, nunca se repetem. A segunda maneira remete ao próprio gesto irrepitível do artista, como a pincelada de um pintor que deixa sua marca de autenticidade registrada na tela.

A noção de repetição aqui traz certa ambiguidade. O procedimento da artista pode remeter a ações repetitivas, no entanto, entender os mesmos trabalhos que Fernanda realiza em lugares diferentes como repetição é não compreender sua obra como uma intervenção/reação ao espaço onde ela é construída. Ainda assim, ao pensarmos, por exemplo, no tipo de material que foi utilizado naquela construção, corda de polipropileno – material utilizado na indústria para diversos fins, barato e fácil de ser encontrado – e que um trabalho que necessite exclusivamente desse material poderia ser realizado repetidamente nas mais diversas situações. Mas isso também seria reduzir drasticamente o sentido da construção daquela teia.

A dúvida passa a ser qual o comportamento de uma instituição frente a uma obra que pretende envelhecer e, eventualmente desaparecer, agregando em si as ações do tempo. Pela resposta da artista, o entendimento que se pode aferir é de que não há, por sua parte, um desejo de controlar a passagem do tempo. O que ela deseja, ao contrário, é que o tempo siga transformando o trabalho.

13 Este e-mail foi trocado com o museu no primeiro semestre de 2020. No entanto, quando me foi passada a resposta da artista, não tive o acesso às questões enviadas pela instituição, ou mesmo a detalhes como data de envio etc.

O tom da resposta pode ser entendido como um desejo de controle em relação às atitudes da instituição. Foi mencionado anteriormente como a composição de uma exposição individual pode ser vista como a composição de uma única obra, considerando que os princípios que norteiam o projeto podem modificar-se ao longo da montagem que, ao ser finalizada, tem a assinatura do desenho único -um gesto criativo que carrega a marca da artista. No largo espectro de objetos utilizados por Fernanda Gomes, pode-se notar como a marca da artista reside na escolha de objetos encontrados por ela. Observe que esta é uma das maneiras, não coloco em questão aqui o uso do branco na monocromia de sua linguagem, ou ainda, a criação de séries com objetos descartáveis que a artista coleciona e transforma. No caso que apresento, falo apenas de uma das ações da artista que é a de justamente recolher um objeto na rua ou no lixo e, assim como ele foi recolhido, agregá-lo a um projeto expositivo.

A característica da marca irrepitível se contrapõe inicialmente à lógica de sua escola de formação, Escola Superior de Desenho Industrial, que poderia ser associada à ideia do objeto passível de ser reproduzido em escala industrial. Se a trama de corda no parque é pensada como um desenho único, não poderia mesmo ser repetida, mas se for pensada como um desenho no espaço, realizado com um material industrial de fácil acesso, a percepção passa a ser outra. Há uma ambiguidade sempre presente nas intervenções de Fernanda Gomes, como se ela buscasse o que foi descartado, ou pode ser encontrado em qualquer

lugar, para deixar sobre eles, sua marca.

No caso dessa obra, por se tratar de um projeto permanente que, diferentemente das exposições, não foi retirado ao final de alguns meses, há indicações de como deve ser reparado, como as árvores devem ser podadas e como as transformações do tempo serão assimiladas por ela.

Mesmo que o trabalho parta de um material industrial - a corda de polipropileno - e apresente de maneira evidente a passagem do tempo, ele continua existindo como um trabalho do campo das artes, seja pelo gesto da artista, seja por estar dentro de um museu. O que presenciei em meu retorno a Serralves, mostrou-me como a categorização obra de arte, no caso de um grupo de trabalhos de Fernanda, reside nas escolhas e nas relações que a artista cria em suas exposições e menos na legitimação da obra pela instituição.

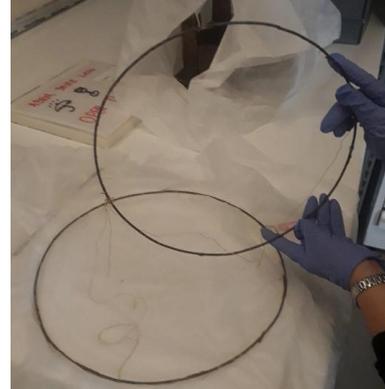
No retorno a Serralves, em julho de 2020, marquei uma visita técnica com o assistente de curadoria do museu e uma funcionária responsável pelo acervo. Dois trabalhos de Fernanda Gomes foram adquiridos pelo museu, além da obra permanente do parque. Há também um pequeno conjunto de outros trabalhos que estão em depósito no acervo, desde o ano da exposição.

O encontro com os trabalhos em situação de acervo provoca um deslocamento no entendimento da obra já que, a princípio, os elementos ali presentes não estavam em um lugar determinado pela artista, tampouco pareciam

dialogar com aquele espaço. O que estava armazenado no acervo se assimilava às coisas do cotidiano, sem relação direta com o pensamento artístico. Apesar de F.G. se referir ao que produz como coisas, há uma grande diferença entre os objetos antes de serem encontradas por ela e os objetos que passam por suas mãos. No caso do acervo, a situação parecia de retorno à condição de descarte.

As peças passaram por uma reelaboração quando mostradas dentro do museu e, em seguida, foram armazenadas no acervo da instituição. Se tais objetos haviam perdido a serventia quando a artista os encontrou, ela evidenciou a qualidade poética presente em cada um, mas essa qualidade se mostrou efêmera como suas exposições. No momento em que as relações entre objetos e meio são encerradas, há uma mudança de percepção relativa ao que foi visto na mostra. Logo, ao levar os objetos comuns para o museu a artista cria uma ambivalência, não no momento da exposição e sim quando as peças se tornam descontextualizadas em condição de acervo. Desse modo, talvez seja interessante pensar aqueles objetos, na dimensão de coisa que não quer ser nomeada e isso causa um ruído nas regras do campo institucional. Assim, a ação artística se torna desestabilizadora ainda que silenciosa.

Os técnicos que me receberam manuseavam com extremo cuidado os objetos e não foram capazes de imaginar



a posição de cada uma daquelas peças em uma situação de exposição. Dessa forma, o que se tinha diante dos olhos era apenas uma série de descartes reunidos, sem nada que os fizesse parecer algo além do que o que de fato eram.

Os aparatos técnico e protocolar para se entrar no acervo, como a temperatura específica daquele ambiente, as luvas e as máscaras utilizadas, se desconectavam dos objetos de Fernanda Gomes – um pedaço de ferro enferrujado, uma bengala e um banco marcados pelo uso, dois elementos circulares feitos de arame, um pedaço de cano de ferro também enferrujado, uma pedra e um tampo de mesa arranhado. O cuidado do museu para manter os objetos se contrapunha aos mesmos que carregam marcas de desgaste. Assim, o procedimento técnico se distanciou da experiência artística de Gomes e se configurou um tanto irônico.

Presenciar uma obra exposta ao tempo, resistindo às condições impostas pelo clima que continuava existindo enquanto obra de arte quando imaginei que a mesma desaparecera, foi o oposto do que ocorreu na visita ao acervo. O que eu esperava não encontrar no parque, a obra, foi o que não encontrei no acervo, mas por motivos distintos. Em minha primeira visita ao parque, eu buscava vestígios da instalação que eu pensava haver sido consumida pelo tempo, essa seria uma confirmação de que um projeto da artista havia se realizado em sua totalidade ao desaparecer.

No entanto, aquilo que foi visto no acervo, perdeu

a carga artística presente nas mostras ou instalações da artista, já que os objetos se apresentaram isolados e distantes da composição que lhes garantia outros efeitos de sentido, distintos daquilo que apenas representavam. Os objetos com os quais a artista trabalha em suas exposições são alçados à condição de objeto artístico e, paradoxalmente, carregam a carga semântica do que foram antes. E é na experiência entre o que o objeto se tornou e aquilo que foi que reside uma das perspectivas do trabalho de Fernanda Gomes.

A semelhança entre o trabalho permanente do parque e os objetos presentes no acervo está no fato de que em ambos foram inseridos elementos na instituição que criaram tensões pouco visíveis. O projeto do parque tende a desaparecer com o tempo, sem que possa ser restaurado ou refeito. As peças do acervo parecem ter invadido um local que, aparentemente, não deveriam ocupar, ao lado de obras que, claramente, estão no lugar certo.

MUSEU PATIO HERRERIANO

A experiência seguinte ocorreu no Museu Patio Herreriano, localizado em Valladolid, na Espanha. Fernanda ocupou um espaço destinado a projetos específicos, uma antiga capela renascentista integrada ao espaço do Museu. A capela, *Capilla de los Condes de Fuensaldana*, foi construída originalmente em pedra. Atualmente mantém parte da estrutura original e uma continuidade neutra



Museu Patio Herreriano.

construída por um grupo de arquitetos que optou por interferir minimamente na ruína, elevando o pé direito em um cubo branco. Há no teto uma abertura que faz com que uma faixa luminosa entre e percorra todo o salão expositivo.

Diferentemente de Serralves, não havia nenhuma obra permanente ou em acervo de Fernanda Gomes nesse museu. No entanto, exceto pelo diretor, as funcionárias ali presentes, no momento da visita, em agosto de 2020, já trabalhavam no local durante o período da exposição da artista em 2005. Por isso, foi possível entender mais sobre o projeto, pois me interessava saber o tempo gasto para preparar aquela mostra. Ninguém se lembrava exatamente qual havia sido a duração da montagem, mas sabiam que a artista havia estado mais tempo transitando pelo museu e pela cidade de Valladolid, onde o museu se localiza, do que apenas os quatro dias oficiais das montagens regulares no Museu.

O trânsito da artista pelo museu e pela cidade foi confirmado em um documento elaborado pela restauradora da instituição que apresenta os critérios de substituição das peças, em caso de quebra ou desaparecimento durante o período da exposição. O documento faz referência aos materiais e cita elementos que nos dão algumas pistas sobre o trajeto e as escolhas de Fernanda Gomes naquele momento.

REFERENCIAS DE INTERVENCIÓN DE FERNANDA GÓMEZ*

**(Datos proporcionados por la artista mediante conversación durante el montaje de la obra 14/06/05)*

- En caso de accidentes con los objetos que componen la obra, Fernanda Gomes declara, en general, sustituir las piezas por otras iguales:

Como todo es un poco frágil, y, a veces, poco visible, puede ser que se descoloquen las cosas accidentalmente por los visitantes. Por esta razón, la artista pide hacer un plano indicativo de la colocación de las piezas.

***Las ramas** colocadas verticalmente están sujetas tan sólo por las piedras y son muy inestables. Si se caen, volver a colocarlas.*

***Botellas de cristal:** son de clarete cigales? Sustituir por otra si se rompe.*

*Hay una **copa rota y otra sin romper llena de agua**, apoyado en el muro derecho de la capilla. Cerca de ellas hay una botella llena de agua. Con esta botella se ha de ir rellenando la copa hasta el borde, apurando el máximo que se puede llenar sin derramar.*

*Los **metacrilatos** se ven poco y habrá que*

recolocarlos cuando se caigan.

Si, por cualquier causa..., desaparecen nueces o pelotas de ping-pong, se sustituyen también por otras nuevas. Las pelotas las ha comprado en una tienda de deportes cerca del museo.

“Sal de baldón”:Tipo de sal cristalizada que está sobre un envoltorio abierto de papel marrón. Lo ha comprado en una tienda de alimentación en la plaza del Val.

Cristina de Castro

Restauración

14/06/05

A descrição das garrafas de vinho é seguida por uma dúvida: *son de clarete cigales?*. A pergunta faz referência a um vinho daquela região da Espanha, o *Clarete de Luna*, produzido na região de Cigales, um município localizado na província de Valladolid. A partir dessa pergunta, pode-se supor que o documento traz um dado da vivência da artista naquela cidade, que foi incorporado à exposição. É possível imaginar, por exemplo, a artista em uma situação em que ela tenha consumido aquela garrafa de vinho. Porém, esse tipo de especulação interessa menos que a própria dúvida da responsável pela conservação e produção do documento, já que, sem saber se é mesmo o vinho que ela pensa

reconhecer pela garrafa, coloca ali uma questão. Assim como a conservadora, outros moradores daquela cidade que eventualmente estiveram na exposição de Fernanda podem ter feito a mesma pergunta, *seriam aquelas as garrafas dos vinhos de Cigales?* E esse reconhecimento os aproxima daquela intervenção na Capilla de uma maneira que conecta a experiência local e particular com aquela intervenção.

As instruções de manutenção sobre como encher o copo com água até o limite máximo da borda e como colocar os galhos na posição correta no caso de que algum caísse mostram um movimento silencioso dos objetos em repouso. A água da taça seca lentamente com o passar dos dias e ela deve ser preenchida novamente por quem estiver responsável por cuidar daquela sala; os galhos finos, equilibrados na posição vertical por algumas pedras, podem tombar por algum descuido de um visitante ou mesmo pelo efeito da gravidade; os metacrilatos, além de pouco visíveis, devem ser recolocados na posição original caso caiam. Há uma energia que impregna aqueles elementos e todo o espaço que à primeira vista parece estático, mas mantém esse ritmo quase imperceptível de mudança constante. É provocada a percepção de um acontecimento duplo que emprega tanto a tensão da possível queda do galho e da confirmação de se o nível da água realmente se modificou, quanto a delicadeza da mesma mudança que é ínfima e sutil, mas contínua. Sendo assim, a ordem deixada pela artista pode, lentamente, vir a se desfazer.

O gesto de incorporar a vivência guardada nos objetos, seja da própria artista ou de outras pessoas, é o que mais diretamente define a dinâmica de trabalho de Fernanda desde suas primeiras exposições e é também o que aproxima o espectador da obra, justamente porque um trabalho cuja experiência social segue marcada em sua superfície resgata o sentimento do corpo em contraposição à simples apresentação de um objeto de consumo sem uso. A mera dúvida levantada pela conservadora da exposição, registrada em documento, relativa a um dos objetos da mostra que ela julgava familiar, a coloca em uma relação direta ao que estava sendo apresentado, atravessa a dimensão do trabalho e traz àquele espaço o campo da vivência anterior à situação ali montada. É como se a artista conseguisse, com seu gesto de trazer elementos resgatados diretamente da cidade onde ocorre a exposição, provocar, naquele que vê, a sensação de também participar da experiência, registrada no espaço do museu e para e além dele.

Há no documento, referência a duas lojas próximas ao museu, uma esportiva e outra de alimentação, onde poderia ser comprado o material em caso de necessidade de substituição. Há de ser considerado também que o que a artista compra são as bolas de ping pong e o sal, elementos baratos e de fácil acesso, assim como a corda de polipropileno utilizada em Serralves. Tanto o sal quanto as pequenas bolas podem substituir aquelas expostas na *Capilla* por quem estiver responsável pela sala no momento da exposição. São materiais que atendem ao rigor estético

de Fernanda, ela é capaz de encontrar tanto no lixo quanto em lojas esportivas e alimentícias as formas simples que serão incorporadas às suas exposições. A exposição combinava o que foi comprado aos objetos incorporados impregnados de experiência. Tudo o que a artista encontra, ao final, se converte em parte de algo maior e, assim como a própria artista comenta, suas obras mais importantes não existem mais, pois foram, justamente, suas exposições. Por isso a corda de polipropileno utilizada por Fernanda na instalação em Serralves não poderia ser refeita, pois se trata de uma composição inteira, em que partes soltas não podem ser substituídas sem que se altere o todo. Substituir a corda de polipropileno seria o mesmo que substituir toda a composição montada pela artista dentro da *Capilla* do Patio Herreriano. Isso implicaria na reformulação total do projeto e, conseqüentemente, a presença da artista passaria a ser imprescindível.

Para essa exposição, especificamente, Gomes chegou à cidade sem nenhum objeto. Todos foram recolhidos no local e nos trajetos percorridos por ela nos dias anteriores aos da montagem. Ainda assim, se compararmos as imagens dessa exposição com imagens de exposições produzidas no Brasil, pode-se perceber que grande parte dos objetos utilizados nas duas situações não se diferem. Há uma série de elementos mobilizados pela artista que não especificam os lugares por onde ela transitou, seja na Espanha, em Portugal ou na cidade em que vive. Gomes mantém um repertório que pode ser encontrado em qualquer ponto e, por esse traço, seu trabalho conecta diferentes localidades, já



que suas escolhas retratam, de algum modo, a permanência de elementos presentes no cotidiano de muitos lugares.

Um traço visível em seus trabalhos é a presença de peças trincadas, arranhadas, marcadas e, eventualmente, quebradas. A manutenção desses objetos revela tanto a vivência impregnada em cada um deles, quanto o posicionamento da artista que consiste em não escolher

Imagem presente no CD-ROM de divulgação das obras desenvolvidas na Capilla de Los Condes de FuentSaldana – Museu Patio Herreriano.

o descarte e substituição dos mesmos. Isso sugere a convivência com pequenas imperfeições no sentido de redesenhar o vínculo com o ambiente. A escolha de elementos amplamente utilizados no contexto urbano ocidental se torna menos relevante do que os pequenos

acidentes, quebras, ranhuras e rachaduras presentes em cada um deles. A opção por guardá-los faz com que sejam revistos em um conjunto impregnado por experiências múltiplas.

Dentro do que foi produzido por Fernanda Gomes para o Museu Patio Herreriano, houve um fato específico que marcou o grupo presente naquele evento. A cada nova exposição é produzido um banner para a fachada do museu, com uma imagem e informações relativas à mostra em cartaz. De acordo com o grupo, Fernanda Gomes tinha a intenção de deixar um cartaz totalmente branco. Depois de uma negociação com a artista, foi definido que ela faria uma interferência no banner de divulgação.

Fernanda Gomes, então, caminhou sobre a grande faixa branca com os pés manchados de tinta marrom, cujo tom se assemelha ao da terra, deixando suas pegadas no tecido. A imagem criada pode ser pensada como marca de sua passagem pelo museu, ou ainda como o gesto irrepetível mencionado pela artista em sua resposta à conservação de sua obra em Serralves. Foi demandada sua presença e vivência naquele espaço para que seu trabalho pudesse ser apresentado. A marca dos pés no banner comprova sua presença no local, mas também registra a passagem efêmera da artista.

Sem a informação prévia de que a artista teria caminhado por aquele banner, as pegadas aparecem como um símbolo de passagem e identificam a presença do corpo

sobre a superfície branca. Há um paradoxo que reside na especificidade entre a marca definitiva e a impermanência, mas onde quer que a interferência ocorra, Fernanda Gomes consegue vincular a instituição aos objetos resgatados e inseridos em seus espaços, marcando-os com vivências diretas.

As exposições da artista são suas principais obras e a característica preponderante está no fato de serem efêmeras. As composições entre objetos, situação, espaço, paisagem se diferem, e o modo que Fernanda Gomes encontra para adentrar em espaços restritos toca limites institucionais aparentemente rígidos. Suas ações são direcionadas para cada novo evento e, por isso, se tornam irrepetíveis.



Imagem cedida pelo Museu Patio Herreriano.

TERCEIRO CAPÍTULO

A CELEBRAÇÃO DA AUTONOMIA

Em novembro de 2019, Fernanda Gomes inaugurou uma exposição retrospectiva de seus mais de trinta anos de carreira na Pinacoteca de São Paulo. Acompanhei o processo de montagem e presenciei o modo como a linguagem da artista se desenvolve no ato da criação. Alguns trabalhos são elaborados nesse processo e a mostra configura-se como uma grande obra, o lugar é transformado, então, em um espaço-obra.

Conheci o trabalho da artista em sua exposição no MAM-RJ em 2012, o que me levou a conhecer, também naquele ano, sua casa e ateliê. No entanto, o contato diário na construção de uma exposição retrospectiva, ou retroprospectiva, foi crucial para que eu pudesse entrar em seu processo e ter acesso a uma fatia de tempo que continha em si passado e futuro; construção e reconstrução.

Essa experiência revelou-se como um processo de reencantamento pelo trabalho como quando o vi pela primeira vez. A presença da artista, o afeto e o empenho empregados na construção da obra, conformaram uma experiência que não poderá ser repetida. O capítulo que

apresento agora será um relato desse período com imagens realizadas no momento da montagem da exposição de Fernanda Gomes.

MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO NA PINACOTECA

No dia 8 de novembro de 2019 iniciou-se a montagem da exposição retrospectiva de Fernanda Gomes, que ocupou sete salas da Pinacoteca de São Paulo. No entanto, o processo já havia sido iniciado meses antes. Alguns trabalhos já estavam montados no ateliê da artista da forma como ela pensava a disposição de uma das salas. Nos meses que precederam a montagem, a artista empenhou-se para que o transporte fosse realizado com o mínimo de desperdício. Para tanto, havia um projeto de que alguns trabalhos fossem a embalagem para outros trabalhos: as caixas grandes abrigariam caixas menores que, por sua vez, abrigariam pequenos objetos. Tudo isso poderia ser embalado por uma série de tecidos que a artista também mantém em seu ateliê e eventualmente utiliza em suas exposições.

Fernanda Gomes já havia conseguido realizar o transporte de suas obras com custo reduzido em outras situações, como ocorreu na exposição do MAM-RJ em 2012, mas alguns fatores foram determinantes para isso, especialmente o fato deste museu ficar na mesma cidade de sua residência e ateliê, além da maior parte dos objetos mostrados ali saírem diretamente de sua casa. Na exposição

do MAM-RJ a artista teve ampla autonomia em todas as etapas da produção, desde a decisão pelo transporte, até a elasticidade do tempo de montagem, o que permitiu, inclusive, que um ateliê temporário fosse construído na sala de exposições e permanecesse ali ao longo do período da mostra. Havia situações, também, em que a artista chegava sem projeto ou material, ou apenas com uma parte bastante reduzida, e construía a mostra com o que ela encontrava na cidade ou na própria instituição, como foi o caso da exposição no Museu Patio Herreriano.

No caso da exposição retrospectiva da Pinacoteca, a situação era distinta; uma parte dos trabalhos seria transportada diretamente da casa da artista, mas muitos dos trabalhos apresentados na ocasião pertenciam a coleções particulares, com condições estabelecidas pelos colecionadores e pela instituição. Isso limitou uma série de ações de Fernanda Gomes e o processo não ocorreu exatamente como o previsto. Os trabalhos, em sua maioria, foram transportados do modo convencional, com caixas de madeira, espuma, plástico bolha, o que gerou uma grande quantidade de lixo que a artista desejava evitar.

É importante frisar esse desejo de autonomia por parte da artista no direcionamento das ações em torno de seu trabalho, que se inicia no período anterior à montagem e irá percorrer todo o processo, pois sua lida com a produção artística envolve um entendimento da relação com a obra mais abrangente do que o trabalho no ateliê e a exposição em si.

No dia em que comecei a acompanhar a montagem, as obras já haviam chegado ao museu. O cenário naquele momento consistia em diversas caixas de madeira de grande formato, mesas montadas temporariamente para disposição e análise das obras que chegavam, um tecido plástico havia sido espalhado por algumas salas e sobre o qual os objetos da mostra foram dispostos, evitando o contato direto com o chão. Havia um grupo de funcionários de distintas áreas do museu reunidos em torno dessa situação, estes participavam da reserva técnica, conservação, produção, montagem, iluminação, curadoria, entre outros. Na última sala da exposição já estava montada uma estrutura grande de madeira com a forma de um cubo vazado, como uma sala dentro da sala. Nas demais salas, alguns objetos dispersos haviam sido espalhados de forma organizada sobre o chão e algumas linhas suspendiam finas varas de madeira que pareciam flutuar no espaço, perpendiculares e paralelas ao piso.

Durante todo o período da montagem coloquei-me na posição de observadora passiva, no intuito de interferir minimamente no processo que se desenvolvia. Fernanda Gomes mantém uma produção constante e solitária, a artista sempre trabalhou sem ajuda de assistentes. Por passar muitas horas sozinha, do trabalho no ateliê até as montagens das exposições, ela quase não delega funções a outras pessoas e toda sua produção passa a ter sua escala e seu ritmo. Tanto em um único objeto quanto em uma exposição já finalizada, é possível encontrar a medida de seu corpo e tempo.



Todas as imagens referentes à montagem da exposição fazem parte do meu acervo pessoal e foram feitas no momento da montagem da exposição da artista na Pinacoteca de São Paulo, em 2019. A primeira imagem mostra as caixas de madeira dispostas em uma das salas da exposição no primeiro dia de montagem.



Ibid., objetos dispostos no chão do espaço expositivo.



Ibid., sala 2.



Ibid., nessa imagem a artista está instalando um de seus trabalhos suspensos.

Desde a chegada de Fernanda Gomes à Pinacoteca, a artista reivindicava por condições de trabalho que estivessem de acordo com seu processo de criação. Isso significava não se restringir apenas aos horários e dias de funcionamento da instituição, para ter a possibilidade de estar presente por períodos mais longos do que aqueles estabelecidos para seus funcionários. Afinal o que a artista viria a desenvolver partia de uma dinâmica que incluía uma atenção à própria subjetividade em relação àquele ambiente, muitas vezes suas escolhas dependiam de uma observação mais longa ou de um período mais silencioso, que muitas vezes não coincidiam com o funcionamento oficial do museu. Além disso, a artista chegou a fazer pedidos de interferências práticas no ambiente, como o de desligamento do ar condicionado nas salas em que ela trabalharia para que não houvesse o risco de adoecer com a baixa temperatura artificial.

As mudanças propostas por ela não ocorreram sem que antes houvesse alguma discussão, discordâncias e muita insistência de sua parte. A situação provocou uma série de rearranjos internos dentro do museu por parte da direção, dos recursos humanos e dos responsáveis pela restauração. Apesar dessas ocorrências não parecerem estar diretamente implicadas nas montagens, foram fundamentais para a realização da mostra. Ficou claro como a dinâmica de trabalho que a artista propõe exige sua presença em todos os passos do processo, além disso, por mais que ela não dependa inteiramente da ajuda de assistentes ou montadores, há a necessidade de que ocorra

um esforço coletivo de bastidor para que seja possível um engajamento total de sua parte no ato da montagem.

A atitude revela uma responsabilidade com o próprio processo de criação que antecede regras institucionais e é determinante para que algumas negociações e ajustes sejam cumpridos. Havia ali uma seriedade e um comprometimento com o trabalho em uma dimensão completa, desde a disciplina física e de concentração iniciadas nos meses anteriores, que tornaram visível a amplitude de suas ações, e uma experiência criativa amplificada para além dos limites do museu e do campo restrito da arte.

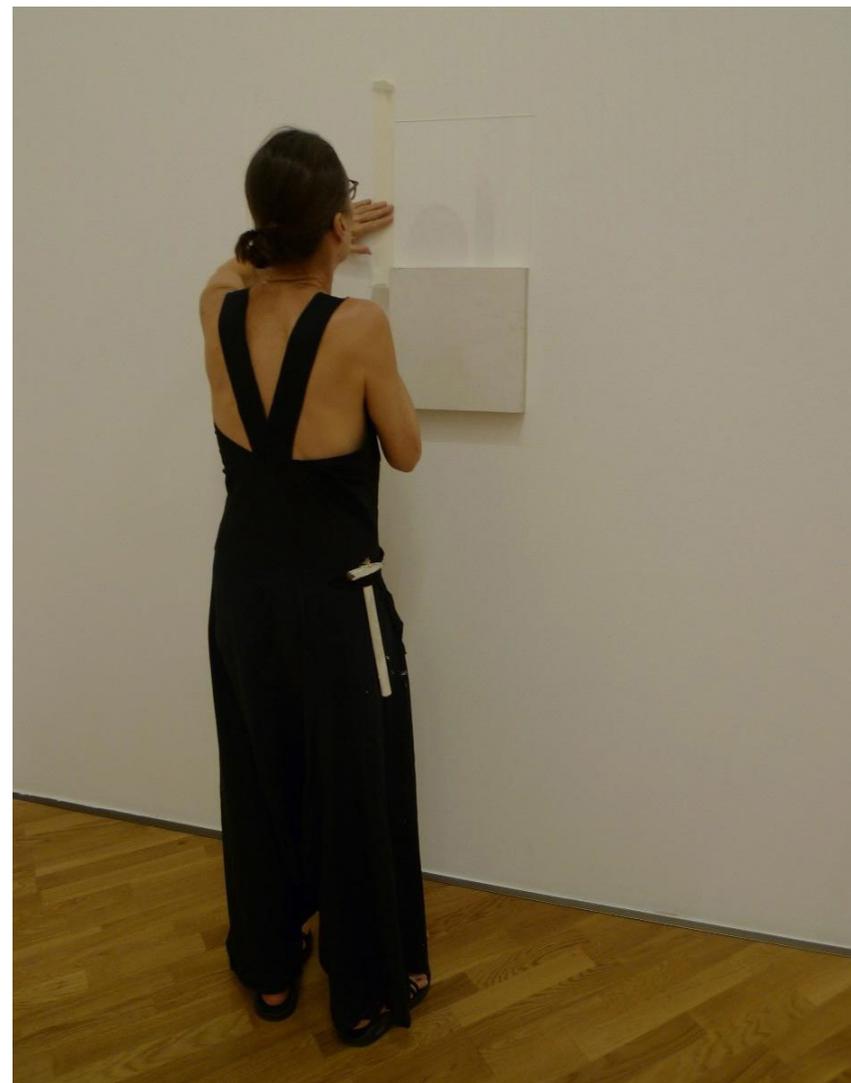
O contato aproximado com um momento de trabalho intenso da artista, mostrou a existência de um comportamento estético que atravessa o período de produção das obras e montagem. Suas vivências no dia a dia de casa e ateliê, no pensamento em relação à própria condição física, na atenção ao trajeto até o museu e, finalmente, a montagem e realização da exposição estão sempre associadas. Os contornos da própria vida são a fronteira e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de se restringir a experiência artística, tornando-se evidentes também no surgimento, muitas vezes imprevisto, de um novo trabalho.

Havia um cuidado com a própria por parte de Fernanda Gomes que se explica especialmente por sua escolha em trabalhar de uma maneira na qual o resultado do projeto depende exclusivamente de sua presença. A cautela incluía organização alimentar, horas de sono, modificação

da temperatura das salas durante a montagem e todas as medidas possíveis para que ela pudesse ter a melhor disposição para a realização da exposição. As salas foram sendo montadas simultaneamente, o espaço expositivo tinha a dimensão aproximada de 600 metros quadrados, por onde a artista caminhava durante um dia inteiro, com pequenas pausas para alimentação, intercalando a montagem entre as salas, sem uma ordem preestabelecida, com poucos intervalos, sempre carregando algum objeto consigo. Seus horários de trabalho, assim como no ateliê, poderiam ter alguma variação, mas geralmente ocupavam todo o dia, sendo iniciados na parte da manhã e finalizados na parte da noite. Isso porque, como já foi dito, mais do que montar a exposição, tratava-se de um período de plena criação.

Além da atenção dada à própria saúde nos meses anteriores à exposição, intensificados no período de montagem, houve um aspecto interessante de ser observado no processo. A artista trabalhou na maior parte dos dias com um macacão ou vestido pretos, ambos feitos por ela. Suas roupas de trabalho ofereciam mobilidade e praticidade, eram confortáveis, possuíam cuidado estético e um desenho simples. Na parte da frente, na região da cintura, e nas laterais, a artista incluiu diversos bolsos para carregar, próximo ao seu corpo, alguns objetos úteis como pregos com formatos variados, um martelo, um nível e outros pequenos itens necessários para otimizar suas ações. Além das roupas de trabalho, a artista produz a maior parte das roupas que usa em seu dia a dia e essas peças não

diferem muito das anteriores. Fernanda imprime uma marca específica com as ações e escolhas que se apresentam diretamente em sua imagem, por onde quer que ela transite.



Ibid.





Ibid., sala 4 e sala 1.

O pensamento artístico atravessa muitas das ações da artista e provoca uma reverberação para além do campo da arte. Devo mencionar como esse conjunto de ações informam sobre seu período de formação. O comportamento e método de trabalho de Fernanda, não apenas restritos à hora do trabalho em ateliê ou montagem, apresentam aspectos de uma construção que se desenvolveu desde o início de sua trajetória. Na ESDI, buscava-se de inclusão das práticas artísticas nos mais diversos campos da produção, do trabalho à vida doméstica, através do design. Fernanda realiza o projeto de uma atividade criadora construtora da vida e de si mesma, ela carrega a marca de uma atitude que pode ser vista como um comportamento estético que ultrapassa o campo da arte e é expresso na forma de viver. Pela experiência em sua escola e também pelo contato direto com a geração de artistas que a antecedeu, a artista se distinguiu radicalmente do grupo que pertencia à sua própria geração durante a década de 1980, cujo aparecimento surge conformado a um mandamento de mercado, o que até a geração anterior não existia como marco definidor das práticas artísticas no Brasil. O fato de trabalhar sozinha e sempre de acordo com sua escala, a feitura das próprias vestimentas, o reaproveitamento das coisas que se apresentam em seus percursos, a recusa à euforia do consumo e desperdício são particularidades que confirmam seu distanciamento em relação aos artistas de sua geração.

Além de produzir suas roupas de trabalho, que a ajudam a dinamizar a montagem na amplitude de um

grande museu, a artista tem sempre ao seu lado um carrinho com rodas onde estão apoiados outros materiais de dimensões um pouco maiores, como seus cadernos de anotação e algumas garrafas de vidro com água para serem consumidas ao longo de um dia. Em cada sala foi montada uma pequena estrutura de ateliê, uma mesa de apoio com peças da própria exposição que se desenhava no espaço e ali sempre se podia encontrar a tinta branca, o material de montagem, algumas notas e pequenos objetos variados. A mesa, os objetos, as roupas da artista, o carrinho com rodas, as garrafas de água e o vai e vem de Fernanda Gomes dentro daquele espaço, faziam com que fosse configurado um cenário particular de movimento constante, para que ao fim desse processo, um sutil equilíbrio de repouso fosse alcançado. Esse equilíbrio, continha a energia empregada naquelas ações que o precederam, todo o ambiente parecia pulsar silenciosa e simultaneamente.

A cada novo dia de trabalho, uma nova configuração poderia ser encontrada. Mesmo que aparentemente não haja espaço para o acaso, há uma disposição em aceitar os acontecimentos inesperados, o que fez com que o projeto, que estava parcialmente definido havia alguns meses, tenha sido modificado durante o processo. Podia ocorrer a mudança do lugar de alguns elementos no espaço, com isso, a percepção de quem acompanhava a montagem era ativada a cada nova entrada no local. Foi provocado um estado de alerta na busca por novos objetos, ou lugares na disposição das coisas levadas por ela.





Ibid., sala 1, mesa de trabalho provisória.



Ibid., sala 1.

A primeira experiência que deixou isso claro ocorreu no momento da distribuição dos objetos pelas salas, quando um dos montadores do museu apoiou grandes tábuas brancas na parede do fundo da primeira sala. As tábuas foram colocadas no centro daquela que seria a parede com a qual se depara ao entrar no espaço, um ponto que podia

ser visto por quem estivesse na porta de entrada. As tábuas geraram um desenho de linha vertical, o que deu àquela parede uma profundidade sutil se vista de fora, ao mesmo tempo em que traçava uma continuidade que atravessava o grande corredor formado por todas as salas expositivas ocupadas pela artista.

Inicialmente, a artista havia pensado em criar, para a primeira sala, uma grande mesa suspensa por uma série de cavaletes elaborados a partir de um objeto preexistente. No entanto, ao chegar na sala e deparar-se com aquelas tábuas apoiadas na parede, F.G. as incorporou imediatamente, modificando o projeto inicial, o que alterou também todo o desenho da mostra, já que a mesa traria uma percepção de horizontalidade daquele ambiente e sobre ela seriam colocados pequenos objetos de modo que o observador poderia vê-los sem alcançá-los. A linha vertical desenhada por causa das tábuas apoiadas foi entendida como a melhor composição para aquele espaço específico. A grande mesa com os cavaletes acabou sendo distribuída entre duas das salas centrais, um espaço que não estava previsto para recebê-las.

Há outro fato que merece ser destacado, pois também se relaciona com o acaso, o acidente e o movimento contido na montagem. Fernanda Gomes, em algum dos momentos que contou com a ajuda dos montadores, deixou cair um pequeno objeto no chão. Com intuito de ajudar a organizar o espaço um dos montadores recolheu o objeto do chão. A artista, porém, ao ver a ação pediu para que o objeto fosse



Ibid., momento da montagem em que a artista experimentava a grande mesa na sala 1.



Ibid., primeira sala ainda com a grande mesa.

deixado onde havia caído, pois aquele poderia ser o lugar no qual deveria permanecer. E ali o objeto permaneceu por mais algumas horas ou dias, ou talvez tenha ficado até o fim da mostra. O gesto da artista mostrou que dentro daquele espaço delimitado em que o processo de criação estava ocorrendo, era importante aceitar aquele tipo de acontecimento. Ainda que o rigor empregado para se encontrar o lugar certo para cada coisa fosse claro, havia a constância de uma natureza essencial do trabalho da artista, que abarca a ação do tempo, as vivências impregnadas e a relação direta com o espaço estabelecida por cada um daqueles objetos na fricção com o instante vivido.

A respeito desse fato, posso fazer uma observação que me acompanha desde meu primeiro contato com sua obra no ano de 2012. Lembro-me de viver simultaneamente o espanto e a dúvida, pois havia na configuração daquele espaço algo entre o acaso e a precisão que conseguia retirar qualquer hierarquia dentro do que era apresentado. Mas não só entre os objetos como também entre o edifício e a paisagem. Tudo parecia partir de um diálogo preciso com a situação não programada do acaso, o que, no entanto, revelou-se mais pontual e menos presente no rigor geral da mostra. Ainda assim, aceitar o acaso e ser fiel a ele transformava a relação com o lugar, havia ali um exercício de liberdade, pois esse aspecto dava àquela situação construída uma dimensão de invenção de nova ordem para

Ibid., estrutura de madeira encontrada no centro de uma avenida de São Paulo que foi incorporada à exposição.



as coisas que nos cercavam e, conseqüentemente, para o que estava fora dali.

Em outro momento da montagem na Pinacoteca, Fernanda Gomes levou ao museu a estrutura de uma cadeira de madeira. Ao chegar ao museu com aquela estrutura explicou que se tratava de uma cadeira que estava no centro de uma grande avenida de São Paulo, parte do seu trajeto do hotel, onde estava hospedada, para o museu. A artista vinha observando aquele objeto há alguns dias. Após o terceiro dia, percebendo que o objeto não estava sendo utilizado nem pertencia a ninguém, recolheu a estrutura para que fosse incorporada à exposição.

Fernanda Gomes usa muito do que é encontrado em seus trajetos, como foi o caso da estrutura da cadeira levada à exposição. É recorrente ver, em suas exposições, pedaços de madeira nobre, gavetas de antigos armários, taças de cristal, bem como galhos e folhas. Ao observarmos os objetos identificáveis na sala expositiva, percebemos como o que é trazido para dentro do museu pertenceu a um determinado ambiente doméstico, urbano e quais são as características desses ambientes.

Foi no bairro de Copacabana, na zona sul do Rio de Janeiro, onde a artista nasceu e viveu a maior parte de sua vida. Na casa onde ela nasceu, seu ateliê é mantido até os dias de hoje. A artista presenciou a transformação do bairro ao longo dos anos, é especialmente nesse local onde ela recolhe os restos dos antigos apartamentos nas caçambas

de detritos. As casas e apartamentos de Copacabana, ao receberem uma nova geração de moradores, passam por reformas que geram o descarte de um material nobre, caro à artista, como tacos de madeira que revestiam os pisos, armários embutidos, gavetas, portas, etc. Isso mostra como o que é resgatado e transformado em parte de seus projetos e exposições são materiais que passaram por uma seleção precisa. Não há plástico, embalagens ou qualquer tipo de descarte que encontramos em grande quantidade nos centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo.

Essa seleção se dá pelo reconhecimento de um material que lhe é familiar e abundante na localização restrita por onde circula em sua cidade, onde reside até hoje. A artista mostra em seus resgates (que podem ser taças de cristal, estruturas de madeira, livros, rolhas de cortiça, etc.) o universo por onde transita. Se nas cidades europeias o acesso a esse tipo de material é difundido uniformemente, no Brasil, os mesmos são utilizados por uma pequena camada da sociedade, que muitas vezes coincide com os frequentadores dos museus e instituições culturais do país. Nossa aproximação revelou-se, em alguma medida, como um exercício etnográfico, os objetos mobilizados por ela, a disposição dos mesmos no espaço expositivo, a qualidade de suas escolhas, além de revelarem um processo de formação e a integração entre arte vida que ela propõe, revelam também, como já foi dito, o lugar social que ocupa e, conseqüentemente, como ele interfere em sua obra.

No entanto, deve ser considerado como esse material

apresentado por Fernanda Gomes revela as rupturas, as falhas, o desgaste, as manchas, os fragmentos como marcas evidentes do atrito dos objetos com o corpo, a passagem do tempo e sua continuidade. O registro na superfície dessas peças, mostra o uso frequente das mesmas até se romperem e seguirem sendo reutilizadas, muitas vezes em outra função, mas ainda, e paradoxalmente, reconhecidas pelo que foram antes. Essas características aproximam o projeto de F.G. da experiência de uma economia em que não há possibilidade de substituição e descarte. Trata-se de uma escolha que tem como premissa o não desperdício e o resgate do que foi excluído.

Se antes foi relatado como a artista incorporou à exposição uma cadeira encontrada em seu trajeto pela cidade de São Paulo, em outro momento, já no espaço da Pinacoteca, foi encontrado por ela um objeto na área onde estava montada uma pequena marcenaria. O objeto era parte de uma roda de madeira com alguns pregos cravados, ele parecia haver sido cortado de uma peça maior. Estava apoiado em uma parede e tudo levava a crer que seria descartado. O objeto, que consistia em um fragmento de um círculo de madeira com pregos, também foi utilizado na montagem.

A presença de objetos encontrados nas instituições em que a artista trabalha é frequente em suas exposições. Fernanda Gomes explora a reserva técnica e usa em suas montagens objetos que serviriam como base ou apoio para obras, ou objetos sem função definida como no caso deste



Ibid., objeto de madeira encontrado na Pinacoteca incorporado à exposição.

que foi incorporado. Alguns de seus projetos foram realizados exclusivamente com material encontrado nos depósitos e reservas técnicas e tudo o que foi exibido retornou ao lugar de onde havia sido retirado ao final da mostra.

Tais objetos são então equiparados ao que foi, por exemplo, produzido no ateliê da artista, ou ainda, àqueles encontrados nas caçambas de detritos, ou nas ruas da

cidade. Há uma verdadeira equivalência de importâncias, tudo o que entra em seu projeto expositivo torna-se parte de uma construção única, perdendo seu valor individual e ganhando, simultaneamente, uma projeção que os retira de sua condição inicial.

Nessa dinâmica de incorporação de objetos e aceitação das ações do acaso, o ambiente parecia manter-se vivo, como um organismo em que se percebe um movimento interno, sutil, mas que faz com que uma vibração energética se irradie de determinados pontos da exposição.

O ESPAÇO EXPOSITIVO

A configuração das sete salas da pinacoteca onde ocorreu a exposição de Fernanda Gomes parecia ser formada por círculos concêntricos, havia um núcleo denso na sala central, a quarta sala, de onde irradiavam ondas que reverberavam pelas outras salas onde a mostra ao mesmo tempo que crescia se dissipava.

Não houve ordem específica na montagem e isso levava à percepção de que havia uma conexão que fazia com que cada uma delas formasse parte de um todo, sendo assim, quando alguma sofria modificações importantes, as demais eram afetadas. Por isso, as salas foram construídas simultaneamente de forma orgânica e fluida.



Ibid., registro da montagem, sala 7.













Todas as imagens anteriores são registro da montagem, sala 4. Na última imagem se vê uma das primeiras disposições de objetos na sala 4, alguns se mantiveram na mesma posição até o final da mostra, enquanto outros mudaram de lugar ou deixaram de participar da exposição. Pinacoteca de São Paulo, 2019.

Nas duas primeiras salas, havia uma densidade leve, a sala parecia estar impregnada por neblina. Os objetos estavam em equilíbrio, presos por finas linhas que pareciam flutuar. Fernanda Gomes criou desenhos com linhas e quadros de luz na parede que se sobrepunham a outros quadros brancos e objetos apoiados. O jogo de iluminação era sutil a ponto de confundir se o que estava na parede era a iluminação ou uma camada de tinta branca em outro tom, sobrepondo o que estava embaixo. Havia a predominância do branco e do vazio, linhas muito finas sustentando varetas em ângulos perfeitos que giravam no ar com o movimento provocado por quem passasse próximo a elas. Ocorria uma emanção que se desprendia daquela atmosfera silenciosa e se modificava no percurso.

A descrição das duas primeiras salas poderia ser exatamente aquela feita em sua primeira exposição, ocorrida no ano de 1988, na qual estavam dispostos objetos predominantemente brancos, em uma montagem bastante esparsa e uma fina tira de papel suspensa por um fio que se deslocava quando alguém se aproximava. No caso das primeiras salas da pinacoteca, a tira de papel não estava presente, mas as varetas suspensas também eram movidas pelas leves correntes de vento geradas por quem passasse por elas. No entanto, essa mesma tira de papel podia ser encontrada na quarta sala que, como foi dito, era a sala

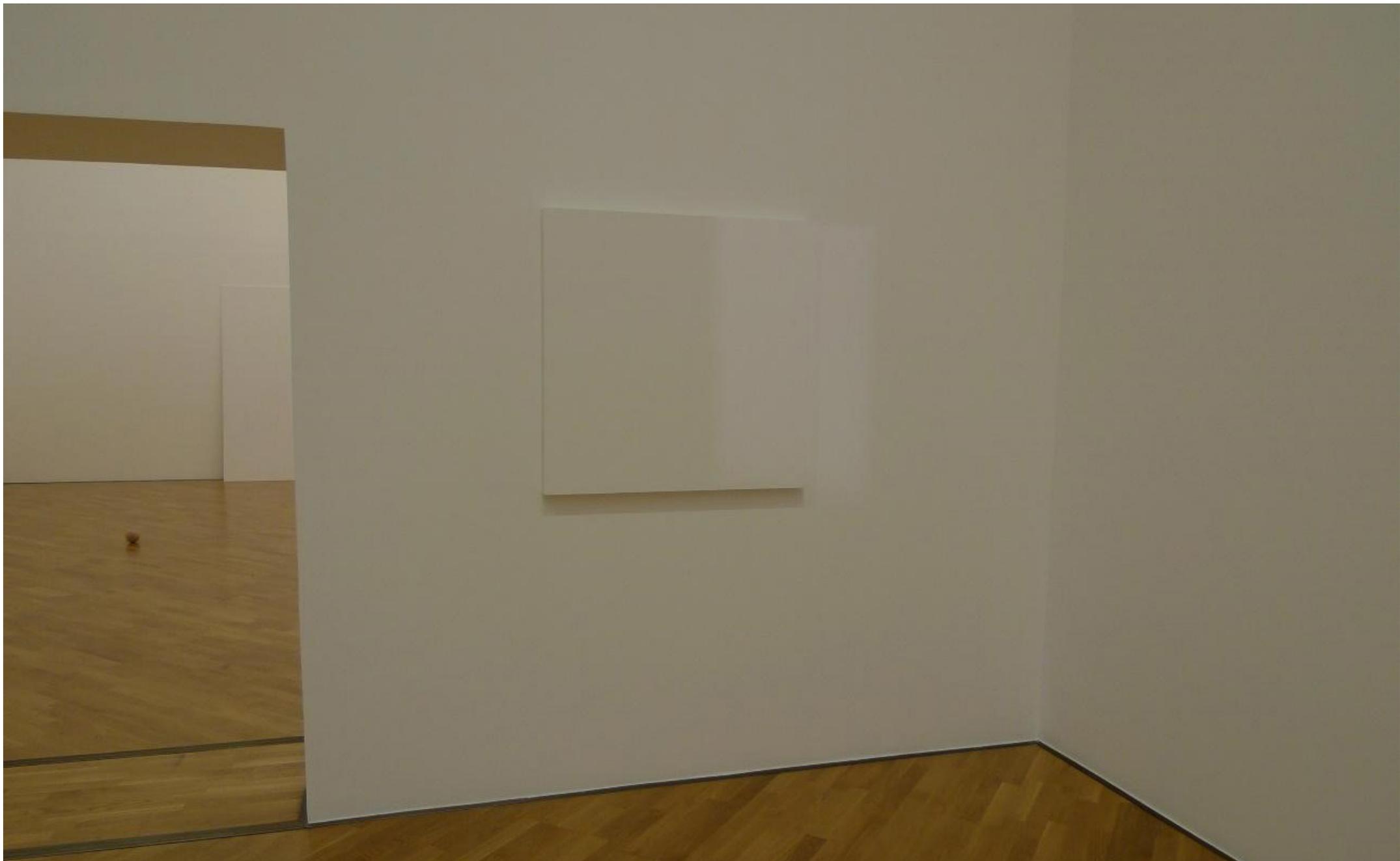
onde se via uma grande quantidade de coisas criadas no início de sua trajetória. A montagem levou à compreensão de como a operação do trabalho foi apurada, mas não se modificou radicalmente com o passar dos anos. Alguns elementos foram trazidos à cena, como as projeções de luz, mas os tipos de disposição, matiz e relação com o espaço permaneceram os mesmos.

A artista levou pequenos holofotes que foram acoplados à malha de ferro do teto das primeiras salas, o que os deixava fora do campo visual de quem entrava. O trabalho de iluminação chamava a atenção pelo esmero e sutileza. Com os holofotes, Fernanda Gomes fez desenhos de linhas e quadrados com a luz que, quando projetados, sobrepunham outros objetos apoiados nas mesmas. O ajuste de tonalidade e ângulo foi feito com uma precisão que passava a impressão de que aquele desenho estava sendo projetado de frente e não de cima. Era necessário algum tempo de observação para se chegar ao entendimento de que se tratava de um desenho com luz e não com outra tonalidade de tinta branca.

Com o trabalho de iluminação, a artista, em uma circunstância pouco comum, não revelou inteiramente a operação para se chegar ao resultado. Essa característica pode ser vista como um contraponto a seu processo já que, de modo geral, Fernanda Gomes trabalha com materiais que contém em sua superfície a operação do trabalho, sem camuflar o material ou processo, como dimensão intrínseca do fazer.

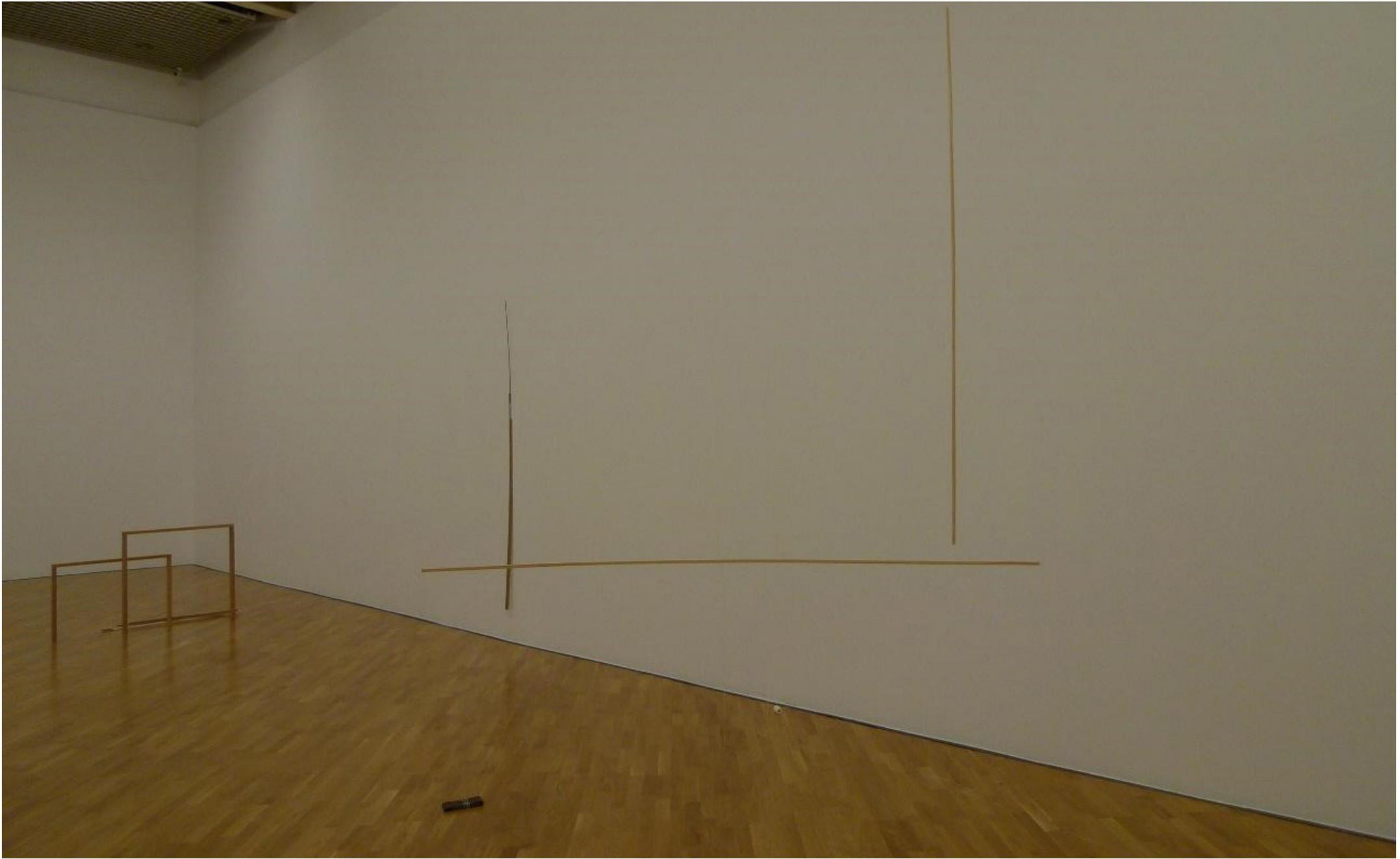


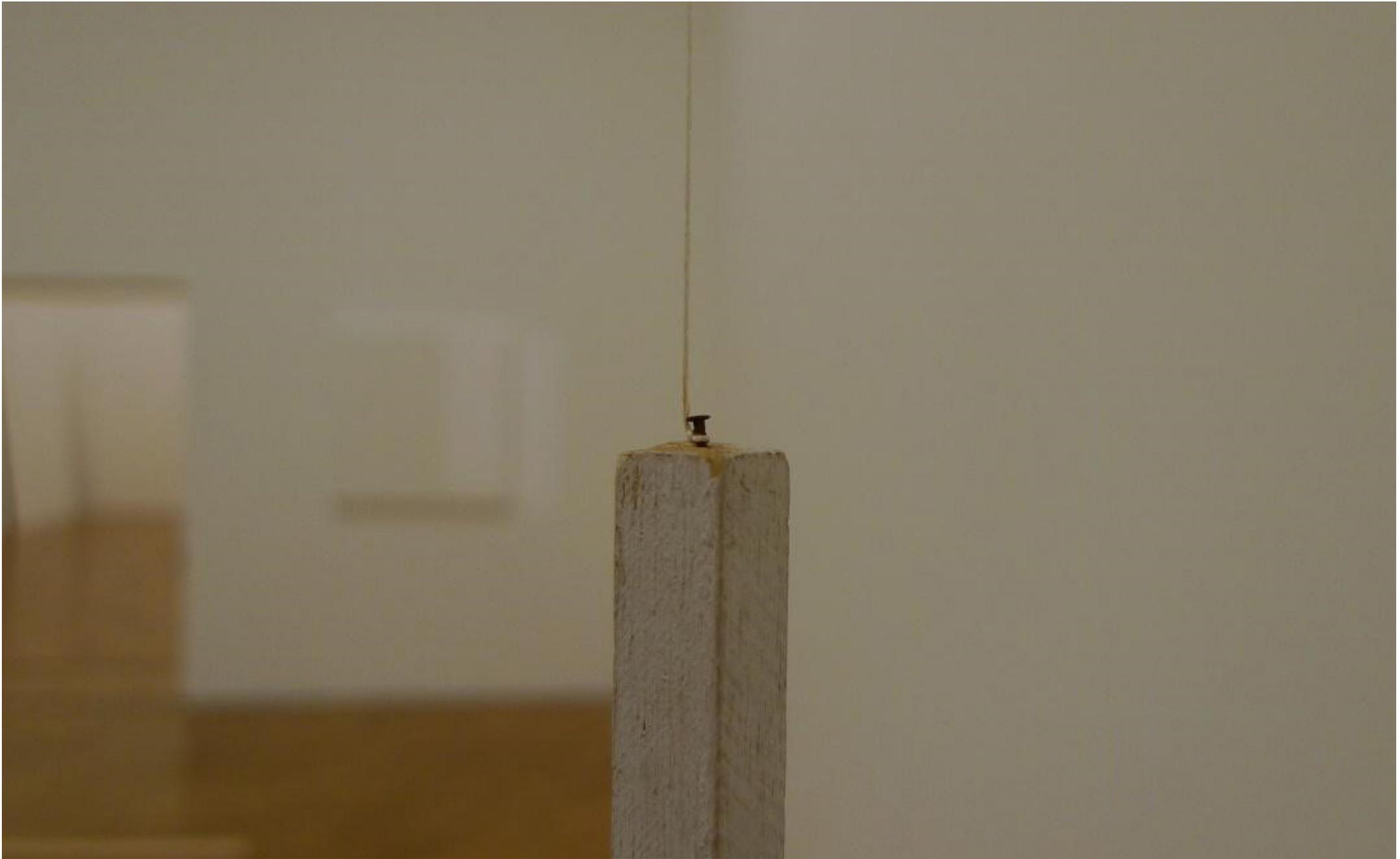
Ibid., trabalho realizado com papéis de cigarro.



Ibid., projeção de luz sobre quadro branco, sala 2.



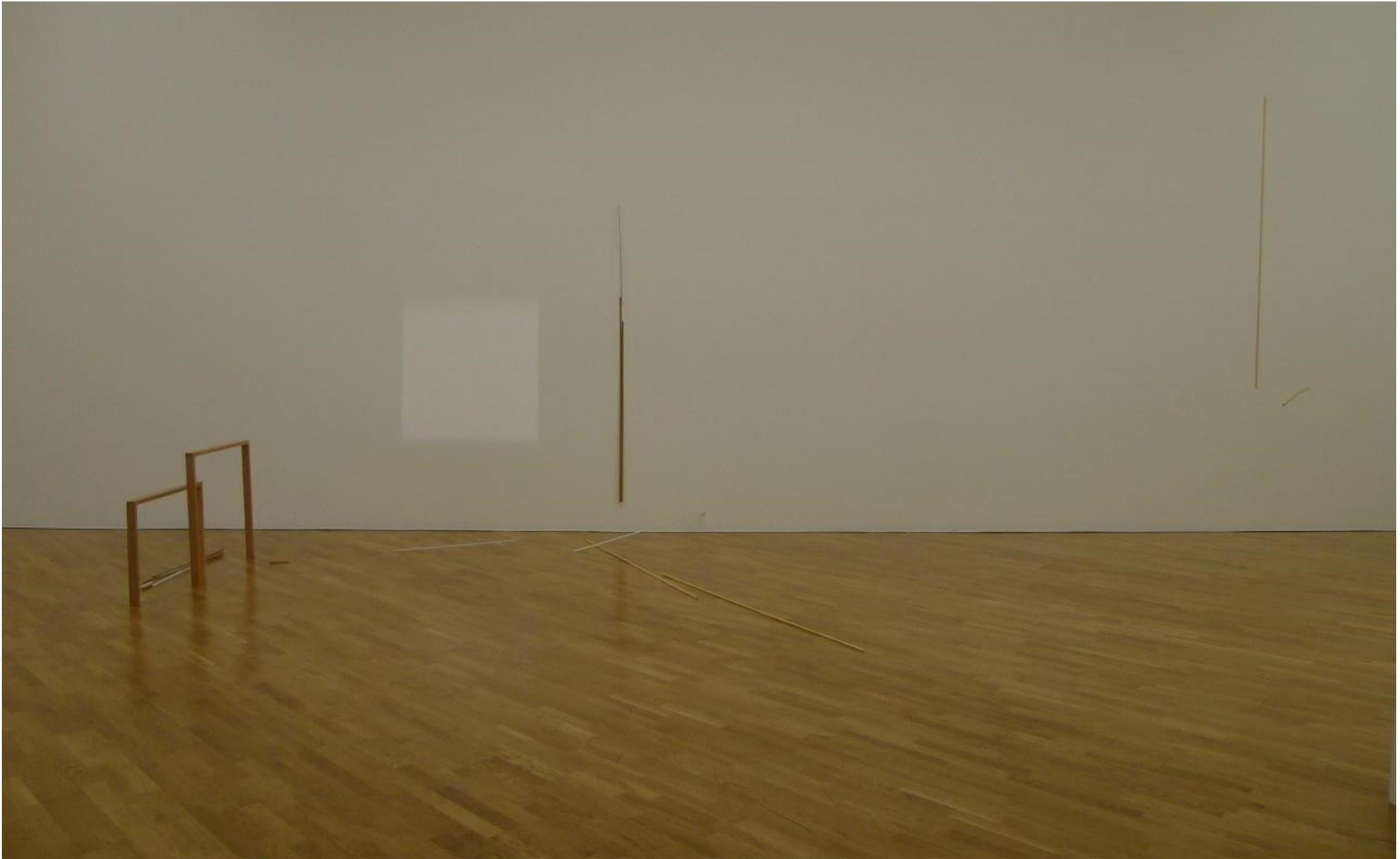




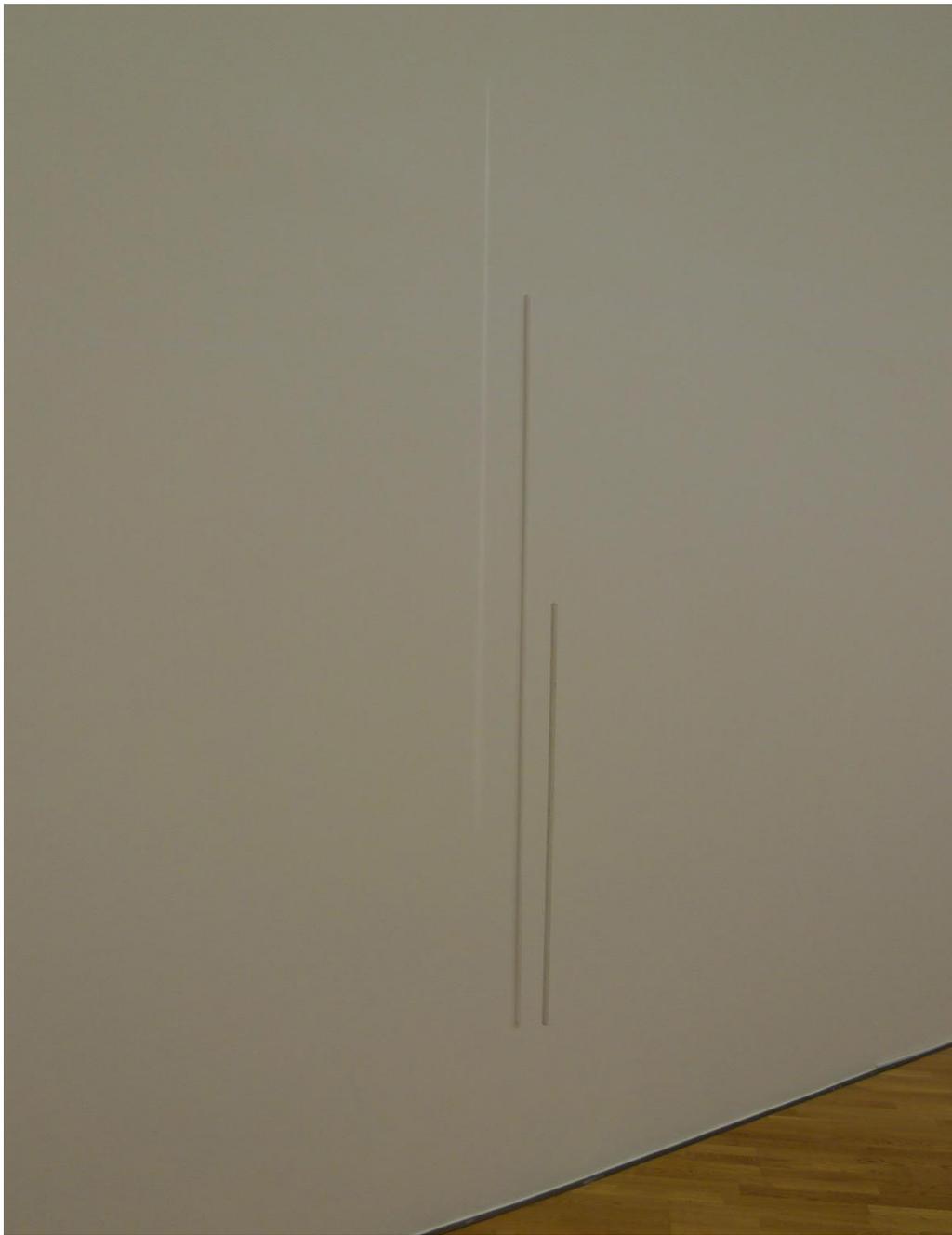
ibid.



Ibid., sala 1.



Ibid., sala 2.



Ibid., detalhe da vara e projeção de luz na parede.

Em 2008, Fernanda Gomes já havia realizado uma exposição em que a iluminação foi trabalhada de maneira específica em relação ao espaço, tornando-se o elemento chave da mostra. Essa exposição foi realizada no espaço Matadero, em Madrid, construção tombada pelo patrimônio local, por isso, nenhuma alteração em sua estrutura é permitida. A instituição sofreu um incêndio há algumas décadas, o que o deixou coberto por fuligem em seu interior. Para esta exposição, a artista teve que lidar com um grande cubo preto, por isso, escolheu algumas lâmpadas que eram, simultaneamente, objetos expositivos e fonte de iluminação. A iluminação era pontual, iluminava o espaço, revelava algumas sutis intervenções e participava como parte integrante da mostra. Nas imagens do catálogo da exposição é possível ver como a iluminação foi trazida para uma dimensão material naquele lugar. A luz se tornava objeto e compreendia o espaço, revelando, pontualmente, camadas e intervenções anteriores, constituintes daquele lugar. No mesmo catálogo em que podem ser vistas as imagens da mostra, a página de abertura contém um brevíssimo texto com palavras da própria artista que diz:

aceitar o que existe. ver no escuro, apagar o pensamento anterior à ação, estar onde se está. a luz é o início, o espaço se desenha na luz. viver o pensamento concreto da ação, marcar a experiência nas coisas, escutar o som dos próprios passos. branco, plano, risco, superfícies de reflexão. a pintura inventa a beleza possível das coisas sem beleza.



Fernanda Gomes, Matadero abierto x obras, op. cit., p. 21.

A evocação à pintura remete ao espaço como tela e a iluminação como elemento que revela, no momento em que inventa, o que a artista chama de “beleza possível das coisas sem beleza”. Por essa qualidade inventiva e capacidade de se viver o pensamento concreto da ação é que se pode pensar o espaço como um campo primeiro, campo cego, espaço da experiência por vir, onde as ações da artista revelam o que já estava presente, mas não era visível.

No caso do trabalho de iluminação da Pinacoteca, a luz era um desenho que não apenas compunha o espaço dentro daquela construção com os objetos, como também trazia um dado da percepção sutil, fazia com que o observador se atentasse para aquela sobreposição de tonalidades de branco, se aproximando e afastando para tentar identificar o que aquilo era de fato. Aquele tipo de interferência estava menos relacionado à dimensão material e franqueza daqueles objetos ali presentes, e mais à dimensão da atenção empregada às sutilezas e camadas no espaço. De forma que uma vez despertada a atenção para as diferenças mínimas de tonalidade, aquilo passaria a compor uma camada de percepção do observador, que eventualmente, poderia empregar o direcionamento de sua atenção para experiências futuras.

Para o ajuste dos holofotes, Fernanda subiu em uma grua instalada na sala para posicionar as lâmpadas. Em seguida, a artista, que já havia tido problemas no pescoço por causa do esforço contínuo de olhar para cima,



Ibid., sala 1.



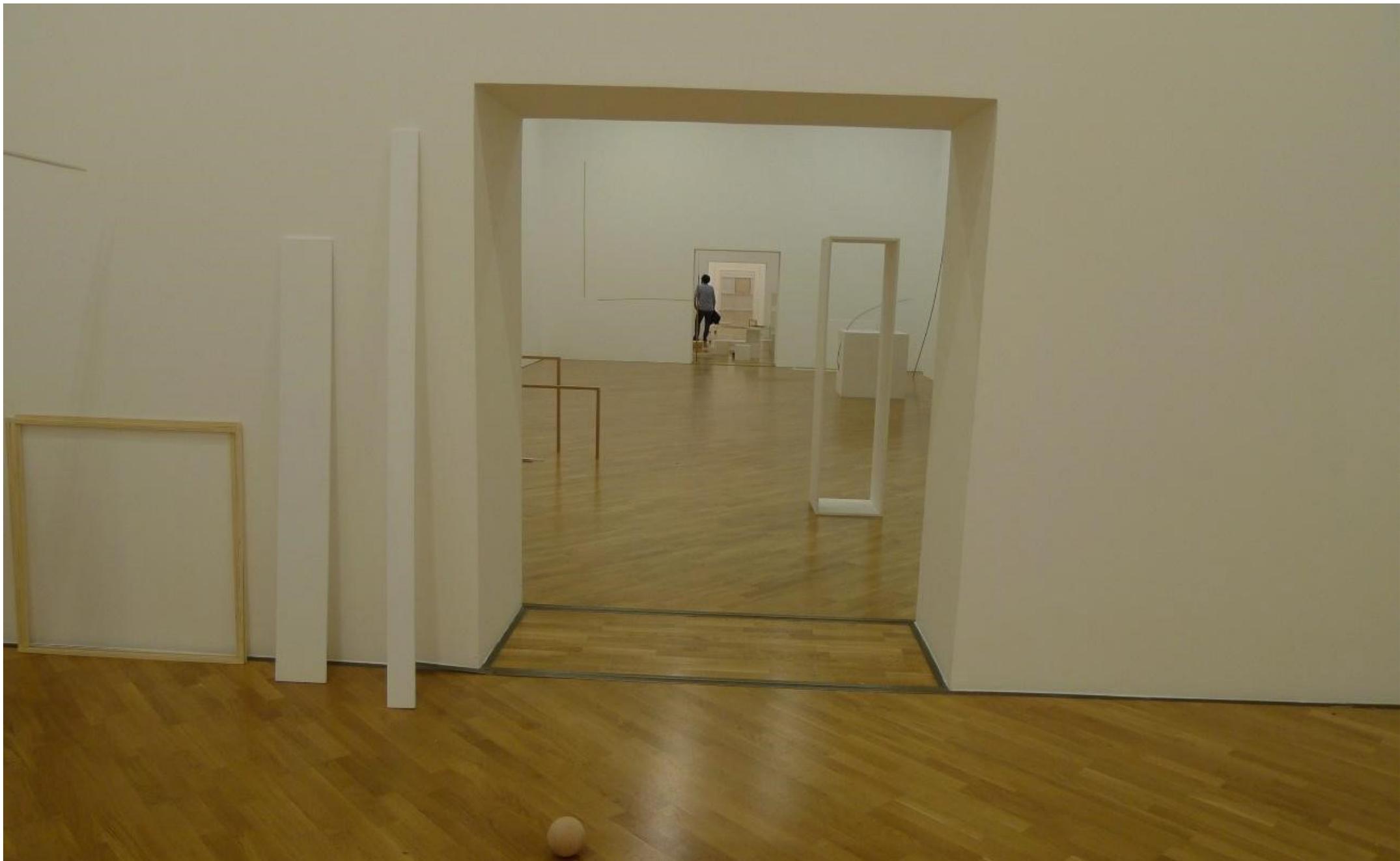
providenciou uma de suas tábuas e a colocou no chão para se deitar sobre ela e acompanhar o ajuste dali. A relação estabelecida com o espaço tornava-se, aos poucos, mais íntima. Pode-se notar como a exploração minuciosa faz a artista conquistar uma proximidade com todos os detalhes do lugar.

Nessa mesma sala, a primeira delas, Fernanda Gomes jogou contra a parede, com sua pequena raquete, algumas bolas de *ping pong* que ficaram em pontos esparsos depois da brincadeira. O desejo de divertimento concomitante ao ofício dos dias que iam passando era evidente, mas pela tensão inicial nas negociações sobre sua condição de trabalho, a artista comentava como demorou mais que o normal para se divertir durante a montagem, pois o momento da montagem funciona para ela como a dinâmica de uma criança que brinca seriamente com seus objetos, como um jogo lúdico que cria um universo próprio, integrado e independente, e, conseqüentemente, efêmero.

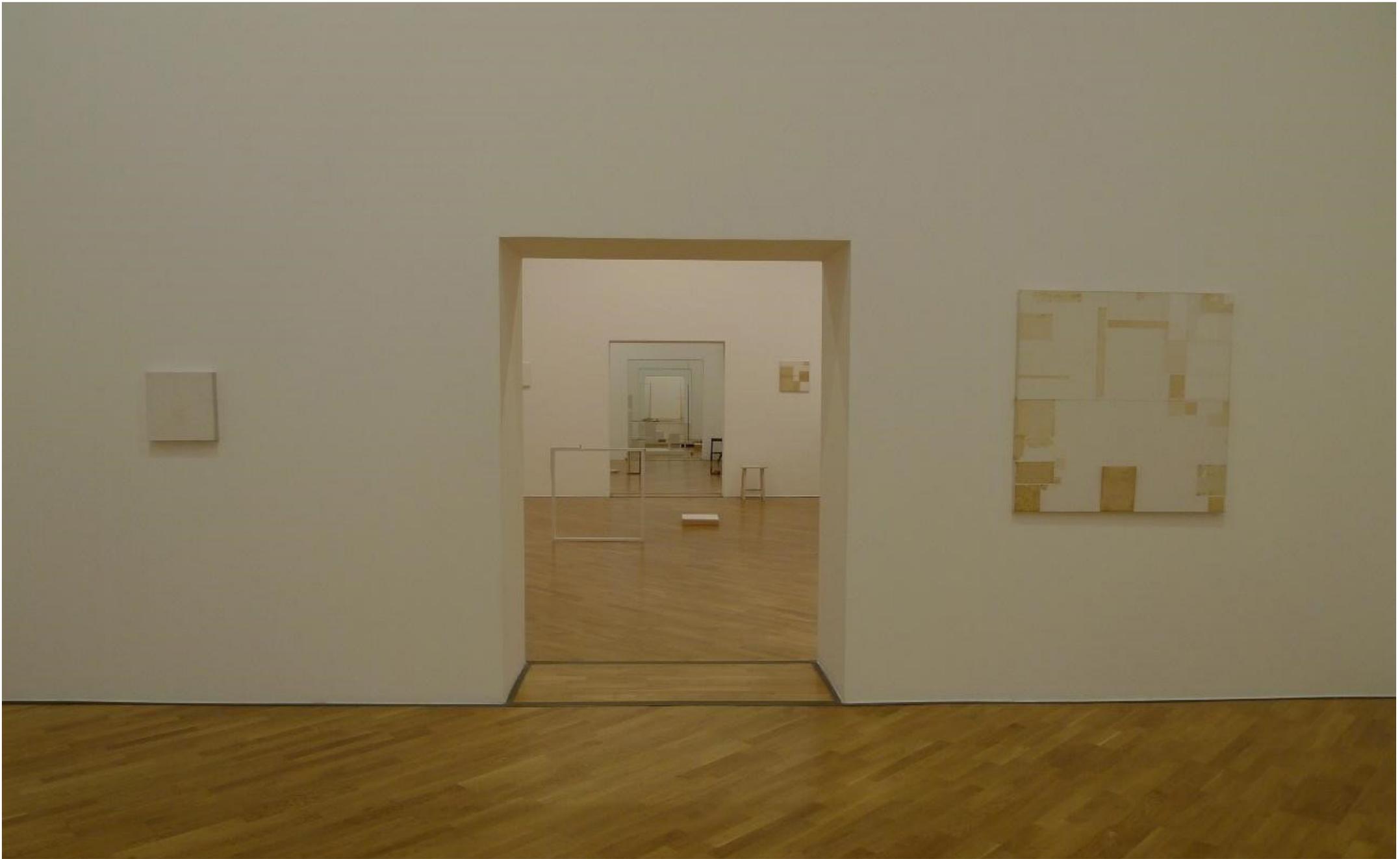
As sete salas expositivas onde a mostra foi realizada, estão interligadas por aberturas centrais, formando um grande corredor. Por essa característica, ao nos posicionarmos em qualquer uma das passagens temos uma visão direta que atravessa todas as salas. A predominância do branco era evidente, mas, longe de ser uma tonalidade uniforme, as aberturas centrais das salas, a iluminação e escolha dos objetos presentes, revelavam uma gama de matizes que se modificava em cada espaço. É comum que a artista seja questionada por sua escolha em usar o branco e



Ibid., sala 2.



Ibid., vista a partir da sala 1.



Ibid., vista a partir da sala 2.

sua resposta, na maior parte das vezes, esteja relacionada à sua intenção de, ao adicionar uma camada de tinta branca na superfície de um objeto, acrescentar sobre ele uma capa de luz. Além de acrescentar luz, o branco se deixa marcar facilmente, absorvendo e revelando a passagem do tempo.

O atravessamento das salas, possibilitado pelas aberturas centrais da própria construção do edifício, se dava também por uma série de objetos vazados que convidavam o olhar a criar recortes dentro do amplo espectro de objetos, como paisagens efêmeras que se encaixavam e escapavam de molduras acidentais. As paisagens se formavam e se desfaziam, revelavam o caráter transitório do que se apresentava ali: os objetos, a situação criada em composição com o espaço e quem passava por ele. Assim era confirmando como a construção daquela exposição, ou de todos os projetos anteriores da artista, acontecem por causa do percurso e do movimento que cada um provoca. Ainda que a finalização de cada projeto da artista pareça estático, ali está contido esse movimento criador que, naquela situação específica, podia ser flagrado pelos objetos vazantes, atravessadores.

OBSERVAÇÕES ACERCA DO USO DO BRANCO

A atenção à iluminação do espaço é um ponto fundamental em todos os projetos de Fernanda Gomes. A artista comenta em diferentes ocasiões como considera a iluminação das antigas pinacotecas perfeita para uma



Ibid., vista da sala 4.

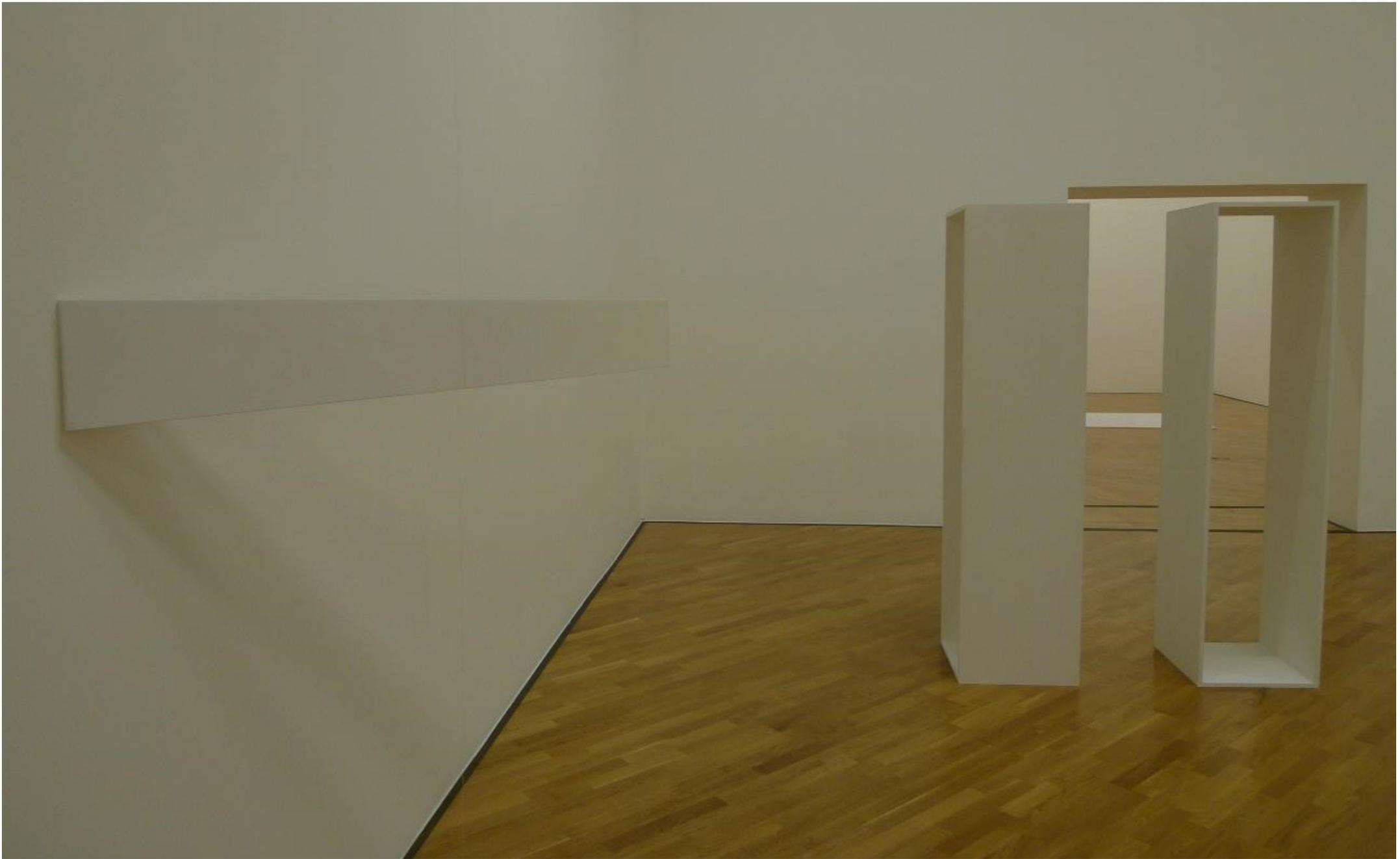
sala de museu, pois valorizava a luz natural desde o projeto arquitetônico. Além disso, uma espacialização tradicional desse ambiente norteou a montagem da sexta sala de sua exposição. Deve-se levar em conta, todavia, que mesmo tendo realizado sua montagem baseada em uma espacialização tradicional, ela foi elaborada a partir das dimensões de seu corpo.

Havia nessa sala uma pequena tela branca que ficou alguns anos sobre a geladeira de sua casa e, com o acúmulo de poeira que pousava sobre ela, formou, com o tempo, um desenho em forma de cruz. A artista se referia à pequena tela como medidor de poeira, cuja impregnação deu ao branco diferentes tonalidades, ampliando a percepção da cor.

O acréscimo de uma capa de luz, comentário da própria artista em referência ao acréscimo de tinta branca sobre os objetos, é a própria materialidade da tinta que se aproximará das mãos, passível de ser tocada, e, eventualmente, ficará marcada. A mesma tinta que coloca uma capa de luz sobre os objetos serve de cola para afixar na parede outros objetos, ou seja, não está fechada em uma função única. A tinta branca nas mãos de Fernanda Gomes é, então, a luz, a cola, o medidor de poeira e de passagem do tempo. E é, talvez, a reunião de todas essas características o que sugere o trajeto das coisas, impregnado no objeto, no momento presente. Isso provoca, então, uma força vibracional que dá às suas exposições a dinâmica de movimento, mesmo que tudo pareça parado em um repouso calmo.



Ibid., sala 3.



Ibid., sala 2.



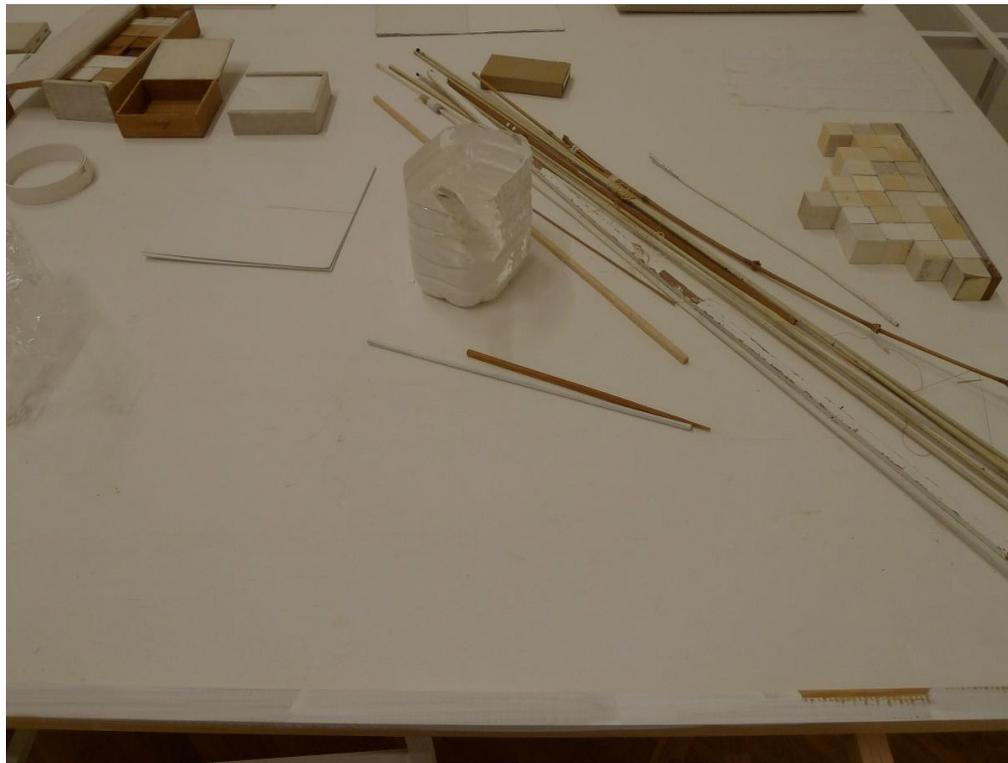
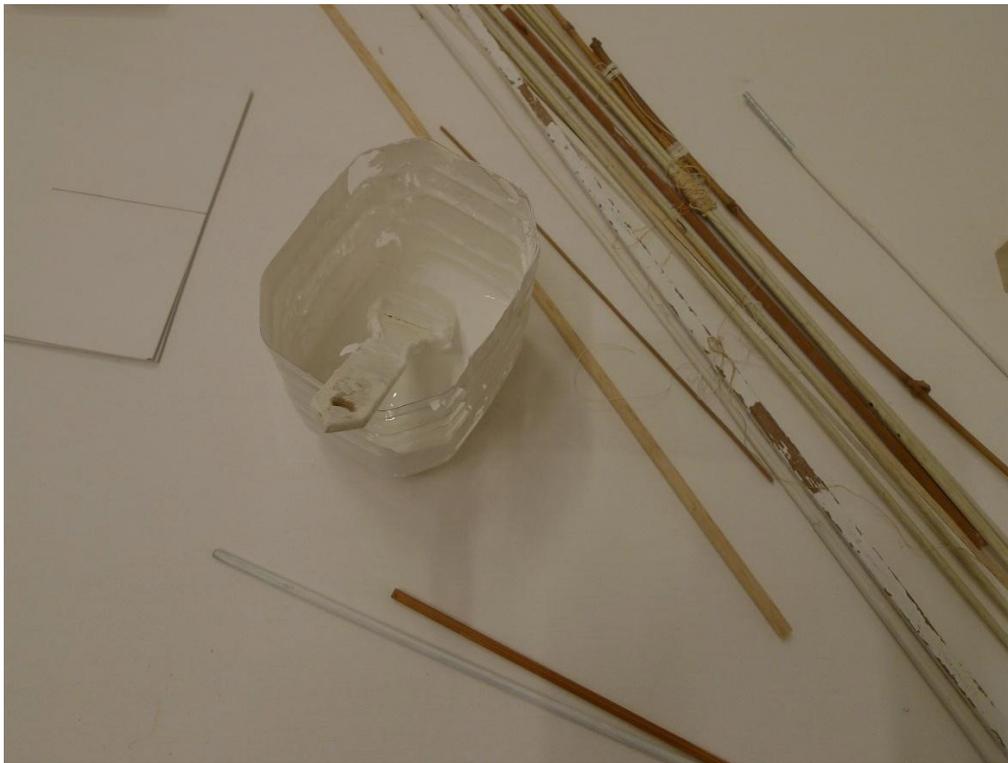
Ibid., sala 5.



Ibid., sala 4.



Ibid., sala 2.



Registros da montagem, na última imagem se vê um palito de fósforo colado com tinta branca na parede, Pinacoteca de São Paulo, 2019.

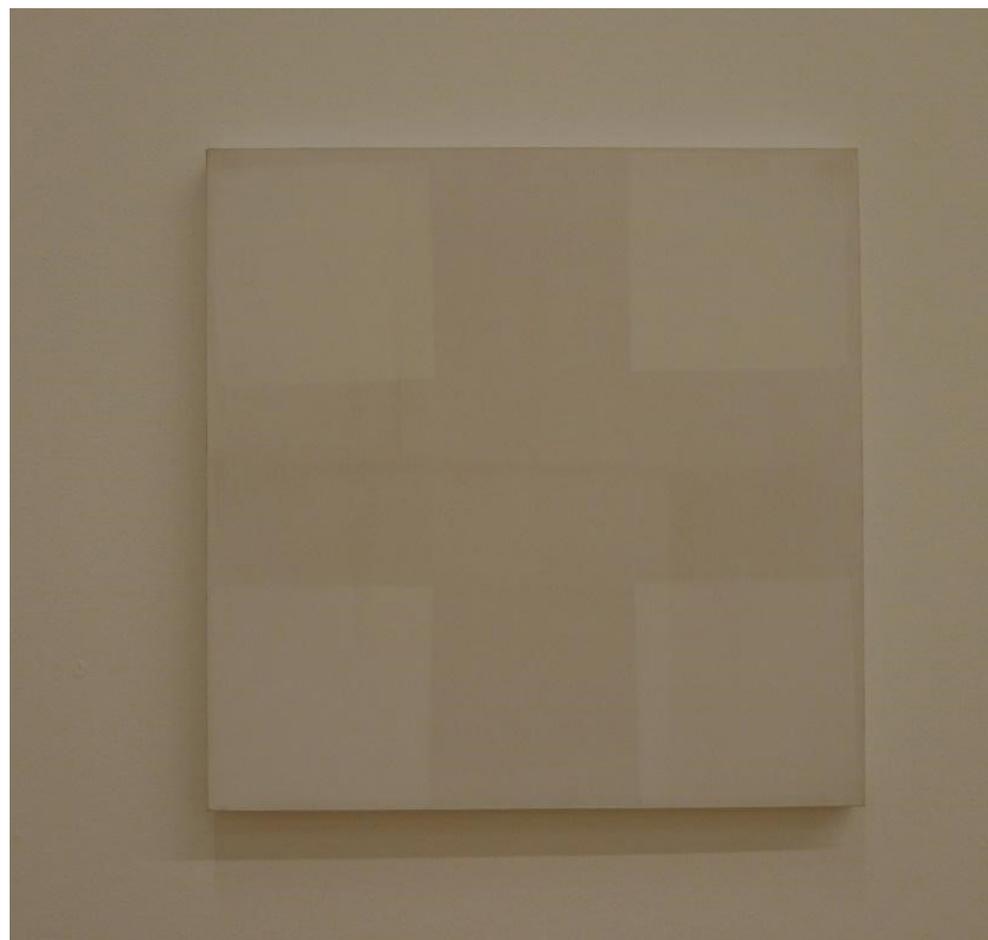


Registro da montagem, Pinacoteca de São Paulo, 2019.

Em uma breve entrevista veiculada na internet no momento da abertura de sua exposição no espaço Secession, em Viena, também no ano de 2019, Fernanda Gomes identifica-se com o pensamento de Kazimir Malevich¹. A afirmação pode ser confirmada por uma série de projetos da artista que se aproximam formalmente da produção do artista russo, como é o caso da pequena tela branca que foi

1 Fernanda Gomes mencionou sua identificação com o artista em entrevista breve na inauguração da exposição. Um dos trabalhos apresentados na Pinacoteca fazia referência direta à obra do artista russo.

colocada sobre a geladeira de sua casa por alguns anos, até que se formasse ali uma variação de matizes provocada pelo acúmulo de poeira. A forma desenhada com poeira, faz referência direta à pintura Suprematista Cruz Branca do artista.

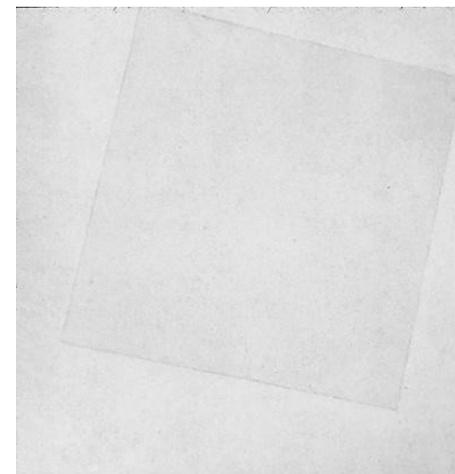


Ibid., Medidor de poeira, sala 6.



Malevich, Pintura Suprematista Cruz Branca, antes de 1920. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/80385?artist_id=3710&page=1&sov_referrer=artist. Visto em: 10/05/2021

Sobre a identificação com o pensamento de Malevich por Fernanda Gomes, é possível perceber, a partir de sua fala, uma influência que já se apresentava na fala de outro artista brasileiro, Helio Oiticica. Irene Small, ao tratar sobre a prática pós-pictórica na obra de Helio Oiticica e Yves Klein em seu texto *Pigment pur e o corpo da cor: prática pós-pictórica e transmodernidade*² conta como as primeiras obras de Oiticica demonstravam um compromisso claro com o suprematismo de Kazimir Malevich. Em sua Série Branca, por exemplo, Oiticica mostra como “diversos níveis de saturação de pigmento criam diferenciação tonal dentre os brancos, deslocando a ênfase de uma abstração purificada para o encontro experiencial.”³



Malevich, Quadrado branco sobre fundo branco, 1918. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/80385?artist_id=3710&page=1&sov_referrer=artist. Visto em: 10/05/2021

2 Irene Small, ARS – Dossiê Hélio Oiticica, op. cit., p. 257.

3 Ibid.



Helio Oiticica, Sem título (Série Branca), 1958/59. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Helio-Oiticica-Sem-titulo-Serie-Branca-1958-59-Cortesia-do-Projeto-Helio-Oiticica_fig1_320712643. Visto em 10/05/2021.

Se Oiticica entendia como “o pigmento dissociado da tinta mobiliza um estado material anterior à realização física da pintura de modo a conceituar uma posição artístico histórica que conscientemente superou a pintura como tal”⁴ o pigmento para a Fernanda Gomes está externo à tinta quando, ao colocar uma pequena tela quadrada na parte

de cima de sua geladeira, a transforma temporariamente em um anteparo que irá receber esse finíssimo e invisível pó suspenso no ar, para depois recolocá-la na condição de pintura na sala expositiva.

O branco utilizado por Fernanda Gomes sobre as telas ou outros objetos que compõem suas exposições, além de acrescentar luz, torna-se base para um pigmento que será depositado sem que, em alguma medida, a artista possa controlar. O anteparo para receber a poeira provoca, dessa forma, o encontro experiencial referido por Oiticica em sua fala.

A identificação de Fernanda Gomes com Malevich pode residir no momento em que a artista imprime o gesto de pertencimento à dimensão material da vida em um trabalho para, em seguida, levá-lo à parede do museu como pintura novamente. No entanto, foi a radicalidade de Oiticica, que orientou a materialidade da obra à percepção e participação do observador e, como a trajetória subsequente do artista indica:

não destinou esta intensidade fenomenológica à recuperação da pintura tradicional. Em vez disso, ele procurou mobilizá-la no sentido de uma noção reconfigurada de ‘construção’ e desta maneira alinhou suas experiências (...) em direção ao espaço.⁵

4 Irene Small, ARS – Dossiê Hélio Oiticica, op. cit., p. 258.

5 Irene Small, ARS – Dossiê Hélio Oiticica, op. cit., p. 259.

É preciso relativizar, no entanto, o fato de Fernanda levar o quadro de volta à parede do Museu, já que um quadro em uma exposição da artista não pode ser isolado do todo que o cerca, o que produz o movimento de retorno a uma condição que abrange o espaço, os outros elementos presentes e o espectador que adentra esse ambiente.

Vejo ainda como a identificação da artista pode estar localizada em um aspecto que Oiticica denominou de estado de invenção ao dizer que:

o branco não é só um quadro de Malevich, o branco com branco é um resultado de invenção, pelo qual todos têm que passar, não digo que todos tenham que pintar um quadro branco com branco, mas todos têm que passar por um estado de espírito, que eu chamo de branco com branco, um estado em que sejam negados todo o mundo da arte passada, todas as premissas passadas e você entra no estado de invenção”⁶

É possível compreender o estado de invenção, nas exposições de Fernanda Gomes, pelo seu processo de construção no espaço. Antes de a artista iniciar seu trabalho na Pinacoteca, esse ambiente foi criado, o branco com branco, ou seja, um lugar para que algo seja criado, um intervalo. Não era apenas a tinta branca nas paredes, mas

a temperatura ambiente, o tempo de trabalho no espaço e a análise minuciosa do lugar. A artista, entendendo que qualquer espaço possui algo que se apresenta, sejam as ranhuras no chão ou uma tomada na parede, incorpora essas informações ao seu processo de invenção. Pode-se dizer que o branco com branco como estado de invenção na obra de Fernanda Gomes, se dá no encontro, nas fricções, na confirmação de que todo branco contém impurezas, pode ser a tomada na parede, a camada de poeira na tela, as digitais na superfície do objeto, ou a mancha na página do livro. Portanto, o dado único da obra da artista, que parte da identificação com o artista russo e herda o gesto inventivo em Oiticica, reside no fato de que o branco com branco contém a presença do outro, é uma delicada apresentação de um mundo marcado em sua superfície que, quando deslocado, repõe e recria, no instante presente, o encontro com o passado e a projeção no espaço que recebeu aquela camada de tinta/capa de luz. Diante de sua obra, é possível ver a cadeia de gestos contínuos e os encontros por vir.

INÍCIO, MEIO E CONTINUIDADE

Alguns paradoxos se apresentam em diversas ações da artista, seja quando ela se aproveita de um descarte de materiais considerados nobres; seja no retorno da tela à parede do museu após ter servido por anos como medidor de poeira em sua casa. Penso, entretanto, ser importante enfatizar como é na elaboração espacial entre um grande

6 Hélio Oiticica, Entrevista a Ivan Cardoso, em *A trama da terra que treme: Multiplicidade* em Hélio Oiticica, Paula Priscila Braga (org.), op. cit., p.43.

grupo de objetos, e não no objeto individual, onde reside a possibilidade transformadora de sua obra. A equivalência de tudo o que se apresenta no espaço é capaz de modificar o valor das coisas no momento da exposição e a partir dela, fora daquele espaço, seja os objetos identificáveis que pertencem ao universo doméstico ou as estruturas de ferro e madeira encontradas nos depósitos das instituições por onde a artista passa.

Em uma exposição de Fernanda Gomes, um cubo branco segue sendo um cubo branco com função definida, em referência ao próprio espaço institucional ao qual pertence, mas, naquela situação criada, já não possui apenas sua função inicial. A essa situação podem ser incluídos objetos de difícil identificação, como partes de madeira ou objetos enferrujados. Há uma intenção abstrata na escolha dos materiais, na seleção do objeto precário e sem utilidade, encontrados como descartes nas cidades. Estes são, então, reelaborados no encontro com outros objetos, que conformam uma memória social coletiva ou individual. Há uma quebra de hierarquia entre o que é apresentado, pois são colocados lado a lado - os restos e os objetos de uso contínuo como a garrafa, o travesseiro, ou o livro.

As salas da exposição possuíam características próprias, mas também contaminavam-se em uma continuidade de linguagem. Era possível, por exemplo, cruzar todo o espaço com o claro entendimento de que se tratava de uma única exposição, ao passo que em cada sala

podia-se vivenciar uma experiência particular.

Na lógica dos círculos concêntricos mencionada anteriormente, a sala central poderia ser considerada o ponto de acúmulo. Ali, a artista apresentou trabalhos e objetos antigos, aqueles que estão mais diretamente associados ao tipo de operação de resgate, quando se pensa na relação que ela estabelece com as coisas que encontra em seu ambiente doméstico ou em suas caminhadas. Esta, portanto, era a sala mais cheia, havia objetos nas paredes, outros suspensos, alguns espalhados pelo chão, dentro de estruturas levadas pela artista e no interior dos cavaletes sob a mesa montada que também possuía uma série de outros objetos em sua superfície. Essa era a sala onde a sensação de “caça ao tesouro” era ativada, justamente pela quantidade de coisas reunidas, dos encaixes entre essas coisas e o espaço, e do jogo de esconder e revelar que foi estabelecido ali. Por ser o ponto central da exposição, a sala parecia reverberar ondas que se dissipavam até chegar nas extremidades que eram as salas com projetos mais pontuais e precisos.

A terceira sala, que antecedia a sala mais cheia, havia sido montada no ateliê da artista nos meses anteriores ao da exposição. O projeto não foi reproduzido sem que houvesse modificações, mas a elaboração seguia próxima à anterior. Nesta sala havia cubos e estruturas vazadas e os objetos estavam dispostos de modo a impedir o atravessamento por sua parte central, era preciso caminhar pelas laterais para se chegar à próxima sala.



Registro da montagem, sala 4, Pinacoteca de São Paulo, 2019.



Aqui fica claro como a artista repõe a dinâmica de linhas horizontais e verticais no espaço. Se a lógica ortogonal secciona o espaço em quadros, os mesmos estão preenchidos e vazados, há quebras e descontinuidades impressas por elementos orgânicos em equilíbrio. Duas ordens são, então, sobrepostas: a da divisão espacial controlada simultaneamente à abertura ao acaso. Essa ambivalência podia ser identificada tanto nos detalhes quanto em uma visão espacial ampla.



Ibid., sala 3.

A concentração de objetos que formavam as linhas horizontais e verticais acontecia na terceira sala, mas essa ordem espalhava-se por toda a exposição. As salas abrigavam pequenos universos que pareciam se repetir ao longo da caminhada, ainda que fossem distintos. A diagramação espacial mostra o intenso e minucioso trabalho da artista em duas frentes de organização, aquela que compreende todo o espaço e outra que está direcionada a detalhes mínimos. Por isso, as sete salas podiam ser pensadas como um corpo, continham as partes separadas, mas cada parte informava sobre o todo.

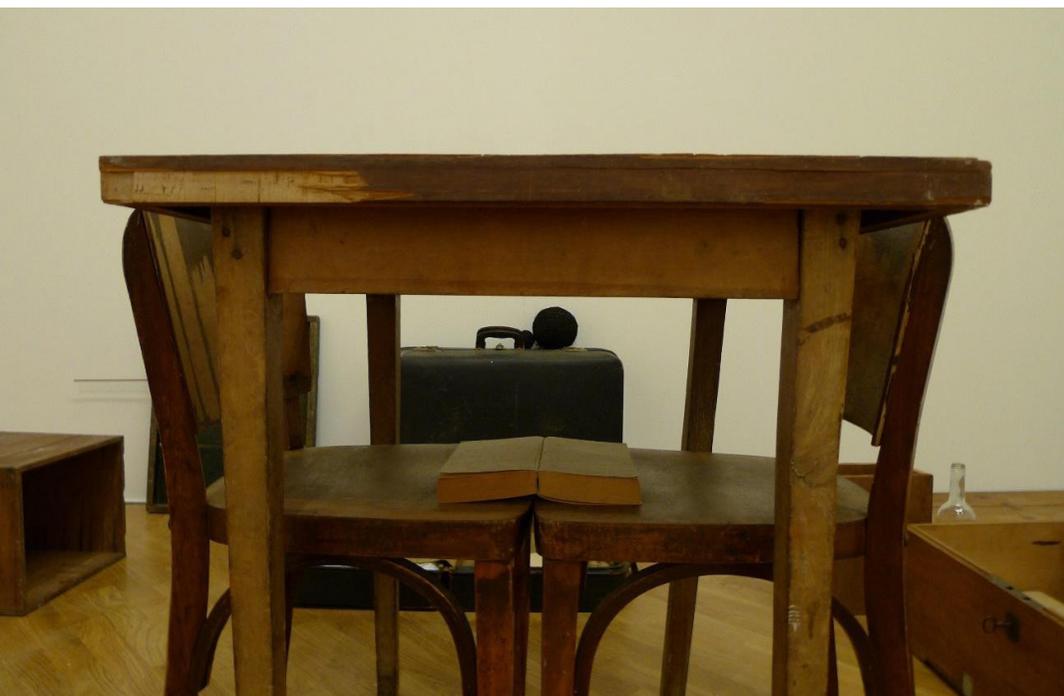


Ibid.





A mesa, inicialmente pensada para a primeira sala, foi disposta entre a quarta e quinta salas de forma que parecia atravessar a parede que limitava os dois espaços. A grande superfície horizontal dava continuidade aos ambientes e também ampliava a iluminação, uma vez que servia como um grande rebatedor da luz que vinha do alto. Não havia ali a mesma quantidade de objetos que podia ser encontrado na sala central, portanto, o ambiente era mais silencioso, a tonalidade branca voltava a ser mais presente e, como uma transição em diálogo com a sexta sala, algumas telas esparsas já estavam presentes nas paredes.



Ibid.



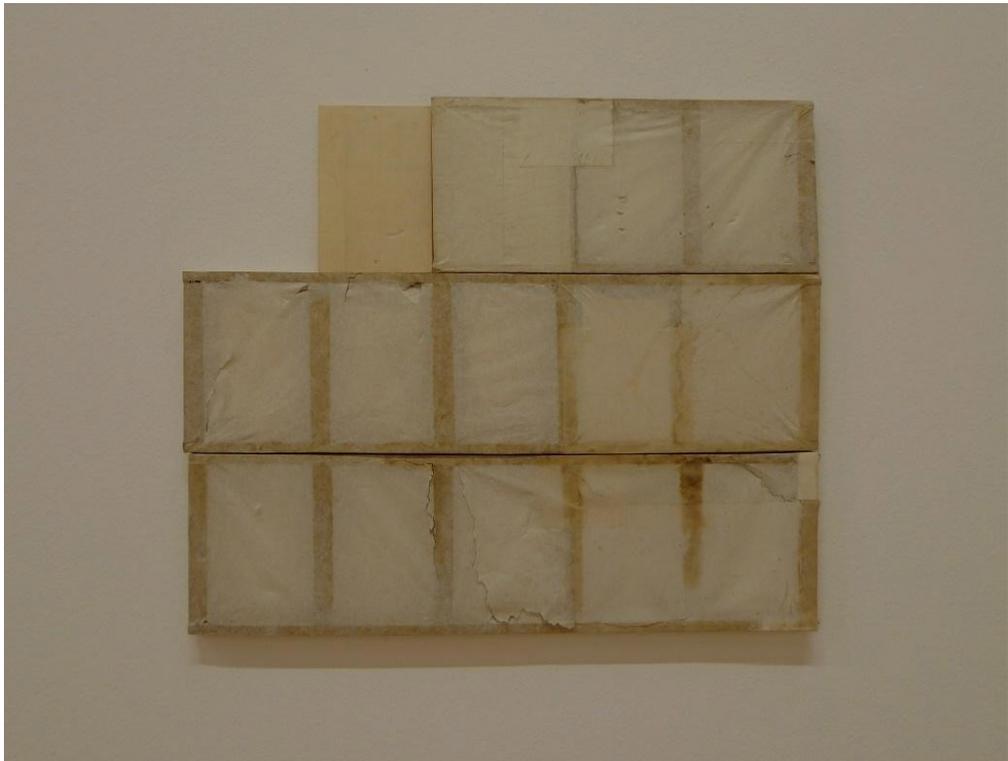
Ibid., sala 4.



Os objetos que antes se encontravam contidos entre os cavaletes sob a mesa na quarta sala, começavam a escapar por brechas e encaixes da mesa na quinta sala. As linhas verticais e horizontais, os quadros vazados no espaço seguiam conformando paisagens efêmeras no ambiente. O que era visto nas paredes também podia ser visto em um espaço virtual fugaz, possibilitado pelo trajeto.

A sexta sala abrigava o maior número de trabalhos nas paredes. Mesmo parte deles sendo telas, estas estavam impregnadas por pequenos objetos que as extrapolavam aproximando-as do espectador. Colagens, pequenas caixas que guardavam um papel embolado (teria esse papel algo escrito?), embalagens e até a poeira, o que gerava volumes que se desprendiam e aquele plano passava a ser o anteparo para o que estava fora dele. Podiam ser vistos também pequenos rasgos, que, mesmo que não revelassem inteiramente o que havia por trás, se tornavam uma pista, um atravessamento para um verso que guardava um pequeno espaço vazio entre a tela e a parede.

Em uma breve recapitulação do percurso da exposição, pode-se dizer que o início se dá por duas salas com menos elementos, jogo de iluminação em contiguidade com as obras apresentadas, trabalhos suspensos, a forte presença do branco em uma atmosfera aérea e neblinada. A terceira sala apresentava um acúmulo maior de objetos, forte presença das linhas horizontais e verticais, equilíbrios. A quarta sala parecia o ponto de culminância da mostra e a partir dela iniciava-se um processo de arrefecimento na



Ibid., sala 6.

quinta, até que a sexta sala, a maior delas, apresentava uma montagem próxima à de uma pinacoteca clássica com diversos trabalhos nas paredes e também muitos espaços vazios. Por fim, na última sala havia a estrutura de um cubo que foi montado como uma sala dentro da outra, ali o espectador era conduzido a um processo de imersão silenciosa em um ambiente predominantemente branco, com a luz filtrada por um tecido fino.

Antes de entrar na última sala o espectador se deparava com um muro, que parecia impedir a passagem para aquele espaço. Tratava-se de um dos lados do cubo de grandes dimensões instalado ali. Havia um corredor em seu entorno para percorrer a sala. Ao caminhar em volta do cubo, elementos pontuais eram descobertos, tanto em sua estrutura quanto nas paredes e no piso da sala. O cubo era de madeira e sua forma se assemelhava a caixas rasas empilhadas, o que permitia o apoio de alguns objetos nas finas prateleiras que se formavam.

A iluminação do cubo foi preparada minuciosamente no alto da estrutura, logo abaixo um tecido branco foi esticado para filtrar a iluminação.

Entrar nesse ambiente era próximo a um retorno às primeiras salas expositivas em uma escala mais concisa. O tecido do teto, ao filtrar as lâmpadas distribuídas na parte alta, distribuía aquela luminosidade que era rebatida pelas paredes e placas brancas colocadas no solo. As mesmas



Ibid., sala 7.



placas, no encontro com as paredes, formavam um fundo infinito. Dentro do cubo, linhas finas suspendiam objetos leves que pareciam flutuar, ora podiam ser vistos, ora se misturavam àquela atmosfera levemente nebulosa que tornava tudo pouco visível. Foi criado um ambiente imersivo, simultaneamente restrito e amplo por causa do excesso de branco.

O cubo construído podia ser apreendido como uma cápsula-espaço infinito. Ali, a temporalidade parecia suspensa assim como os leves objetos carregados



Ibid., iluminação instalada dentro do cubo montado na sala 7, sem o tecido no teto.



Ibid., detalhe do teto do cubo da sala 7 com tecido.

pelas linhas quase invisíveis. A artista construiu um ambiente próximo ao de um quarto de meditação em que o entrelaçamento entre passado e futuro era, finalmente, substituído pelo momento presente. Se durante todo o percurso da mostra havia sinais muito específicos de temporalidades marcadas pelos objetos em constituição conjunta com o espaço, no momento de finalização do percurso, quem entrasse nesse ambiente se deparava com a suspensão de uma narrativa, uma quebra sutil, ao mesmo tempo, fechamento e retorno ao início.



Ibid., detalhe da parte interna do cubo montado na sala 7.

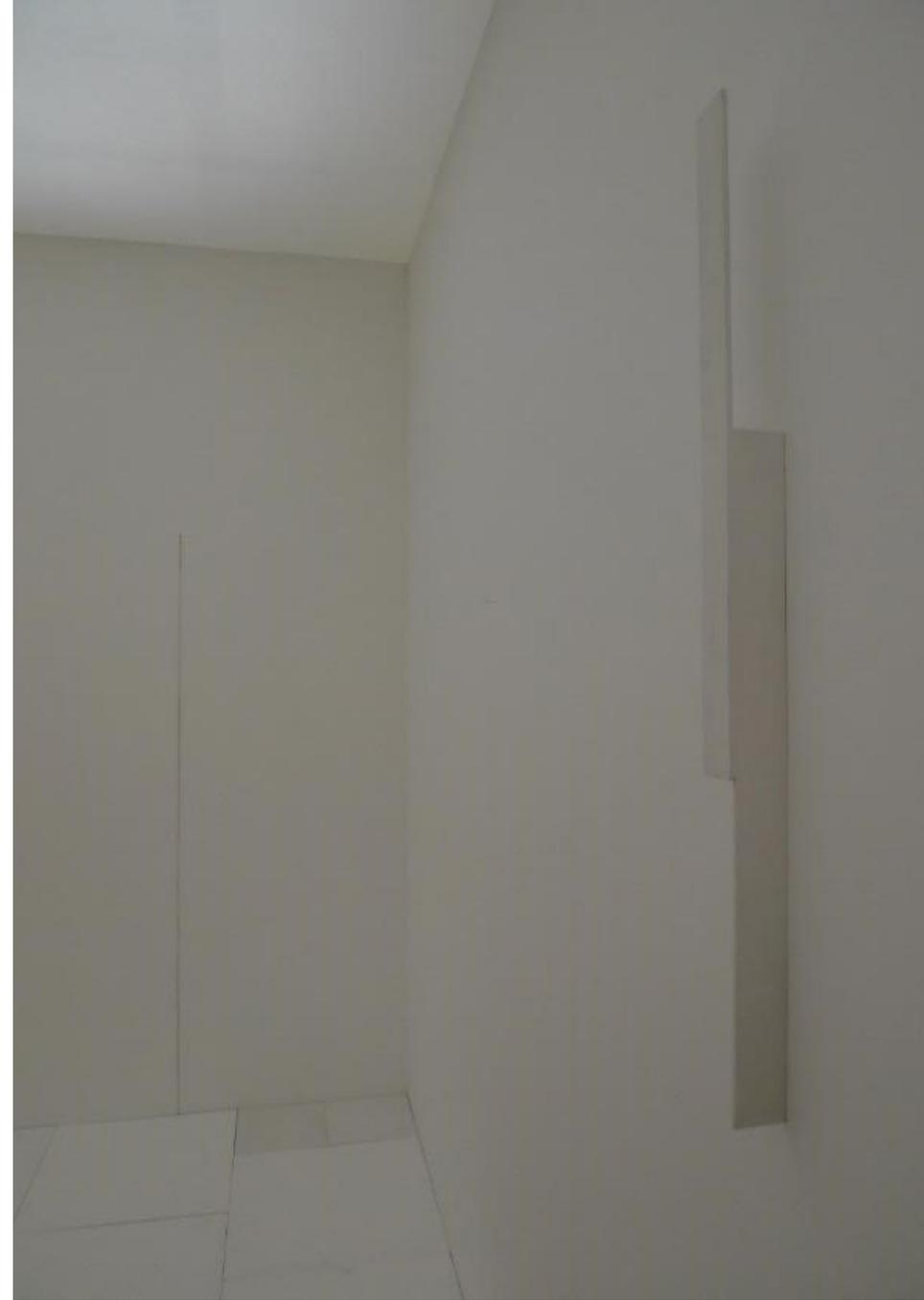
O fim da exposição pode ser visto, assim, como a cisão na fita de Moebius, na perspectiva do trabalho *Caminhando*, de Lygia Clark, o fazer contínuo que, ainda que pareça retornar ao ponto inicial, nunca coincide com o mesmo e segue em amplitude: *O ato é o que produz o Caminhando. Nada existe antes dele e nada depois*⁷. Participar do processo de montagem junto a Fernanda Gomes, revelou, portanto,

7 Lygia Clark, *Caminhando*, 1963. In: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2392>. Visto em: 21/07/2021.

um trabalho que é o próprio ato artístico em movimento contínuo e aberto. O percurso que nunca se fecha, assim como a própria criação em encontro com a vida.



Lygia Clark, Caminhando, 1963. In: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2392>. Visto em: 21/07/2021.



Registro da parte interna do cubo montado na sala 7. Pinacoteca de São Paulo, 2019.



Ibid., Fernanda Gomes durante a montagem da última sala de sua exposição na Pinacoteca. A artista cola uma tira de papel torcido na parede usando tinta branca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho apresentado é o relato de uma experiência aproximada entre duas artistas. Acompanhar o processo criativo de outra artista, fez-me percorrer minha própria experiência retroativamente. Quando realizei o exercício de compreensão sobre o que me levou a essa aproximação com Fernanda Gomes, ou antes, como foi despertado em mim o interesse pelo tipo de linguagem que a artista desenvolve, identifiquei um evento que considero um marco em minha relação com a criação artística e os interesses que giram em torno desse tipo de procedimento.

No período de minha formação, quando ainda era uma estudante recém ingressada na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, outro estudante, meu veterano na ocasião, realizou sua primeira exposição individual cujo título era Gambiarreiro¹. O estudante era Paulo Nazareth e não é preciso dizer que, no período, ele também iniciava sua prática. O projeto apresentado naquela exposição foi desenvolvido antes da ampliação de sua pesquisa em direção ao campo do ativismo político antirracista – o que tampouco delimita de maneira rígida sua obra – e se consagrar como um nome destacado na

arte contemporânea brasileira e internacional nos anos subsequentes. O que ele fez nessa mostra foi um apanhado de materiais recolhidos das ruas, em suas caminhadas pelos trechos da cidade por onde se locomovia. Todos os objetos foram organizados por Nazareth em um espaço expositivo que se localizava no hall de entrada de um teatro, espaço destinado a exposições para jovens artistas. Mesmo com toda a precariedade contida na situação, enxerguei ali uma maneira de se produzir trabalhos com materiais que o mundo já nos oferecia, encontrados nos percursos ou situações vividas e ressignificados no ambiente da mostra.

Na ocasião da exposição de Paulo Nazareth, ampliei minha percepção em relação aos materiais e compreendi a dimensão social agregada a cada um deles. Pude ver, especialmente, como era possível trabalhar modificando a relação com o que se apresenta em nossos trajetos, ao alcance das mãos, e, eventualmente, modificar a compreensão de mundo de quem se coloca diante do trabalho. Meus interesses particulares no campo da criação já me levavam a buscar alternativas que não fossem as práticas tradicionais, como a pintura ou escultura, e isso pode ser explicado pelo simples fato de não ter fácil acesso a materiais ou infraestrutura que tais práticas demandavam. Havia uma urgência criativa que não poderia se restringir ao acesso a esses materiais. O contato com a exposição de Nazareth confirmou minha intuição sobre as possibilidades de trabalhar com o que estava próximo, parte de um cotidiano comum, carregado de significações poéticas que me interessavam fortemente naquele período e seguem se

1 Paulo Nazareth, Gambiarreiro, op. cit.

impondo dentro do meu campo de atenção.

Minha pesquisa artística também se ampliou com o passar dos anos, mas percebo hoje, como o contato com esses trabalhos, no início da minha formação e produção, foram importantes para o desenvolvimento do tipo de linguagem que conforma minha prática. No primeiro encontro com a obra de Nazareth eu ainda não conhecia em profundidade as correntes construtivistas dentro ou fora do Brasil. As noções de dadaísmo e surrealismo eram bastante vagas e a relação entre arte e vida ainda não havia sido elaborada substancialmente. Talvez por isso, a vivência direta com aquela obra em uma situação inesperada, tenha ampliado minha percepção em relação às questões artísticas que eu viria a desenvolver e aprofundar a partir daquele encontro.

Criar com objetos que já estavam fartamente presentes nos percursos dentro da cidade, oferecidos sem nenhum custo ou contrapartida, foi uma descoberta que modificou não apenas minha relação com a criação artística, mas, especialmente, com a vida. Compreendi, então, como caminhar por uma casa, cidade, ou seu entorno, é entender que esses lugares estabelecem conosco um diálogo constante, assim como os objetos e todos os elementos da natureza que nos cercam. Construir com o que se apresenta de forma espontânea pode ser considerado um recurso identificado em um grande grupo de artistas no qual Fernanda Gomes se insere. Apesar desse tipo de prática produzir especialmente obras de cunho poético e subjetivo,

ele carrega uma potência de transformação capaz de modificar estruturas rígidas profundas. Por isso, é possível dizer que tal prática reconstrói nossa relação direta com o mundo pela atenção direcionada ao que temos diante de nós, no instante presente.

O trabalho de Fernanda Gomes atravessa todos os momentos de sua vida, e sua relação com a criação é o que estrutura seus dias. Em 2012, foi estabelecido nosso primeiro e mais importante contato, que me faria refletir sobre o tipo de operação que a artista realiza. O gesto mínimo reverbera para além de um instante preciso como as ondas circulares que se formam em um lago após uma pequena pedra ser lançada em seu centro parado. Dessa forma, é possível ver como nuances e detalhes no resgate ou deslocamento de alguns objetos, desvelam percepções anteriormente anestesiadas por vivências automatizadas com o todo que nos cerca.

No primeiro capítulo fiz o resgate de um tipo de movimento que os artistas fazem ao observarem outros artistas para explicitar minha própria posição tomada no desenvolvimento da pesquisa. Quis trazer à luz os motivos que levam artistas a se observarem e se acompanharem em um diálogo trans-histórico. A intenção foi mostrar como isso se apresenta nas obras de cada um, mas, especialmente, como a obra se expande nesses cruzamentos, interesses e encontros. Compreendi a experiência que Fernanda Gomes viveu em seu passado, ao observar e participar da montagem da exposição de Artur Barrio no Museu de Arte

Moderna do Rio de Janeiro, como um marco importante em sua relação com o próprio trabalho. Dentro do processo de compreensão do trabalho da artista, foi fundamental entender como sua formação ocorreu em um ambiente específico e como o contexto e, conseqüentemente, os interesses que se formaram no início de sua trajetória a distanciaram de sua geração e a aproximaram da geração anterior.

No segundo capítulo, abordei duas experiências que vivi diretamente em relação ao trabalho de Fernanda Gomes, quando visitei dois museus nos quais ela já havia realizado exposições e, no caso de um deles, sua obra permanecia ali como intervenção permanente nos jardins. O fato de ter uma obra permanente de uma artista cuja natureza do trabalho parecia efêmera despertou meu interesse e foi então que decidi encontrar com a obra sem a presença de Gomes pela primeira vez. É curioso notar que, na maior parte das vezes em que estive diante da obra de Fernanda Gomes, até o momento da pesquisa, eu estava também ao lado da artista. Por isso, a experiência de me encontrar com sua obra permanente e seu trabalho em um acervo, sem sua presença, ou ainda, sem suas decisões acerca da disponibilização dos objetos no espaço, possibilitaram uma impressão que não havia ocorrido antes desse fato, o que levou a uma mudança de percepção do trabalho.

No último capítulo, apresentei o relato da montagem da exposição de Fernanda Gomes na Pinacoteca de São Paulo em 2019. A experiência, que acompanhei diretamente,

ampliou o sentido da obra para além da relação estabelecida com o espaço expositivo e, até mesmo, o campo da arte, confirmando a minha percepção de que a atuação da artista não poderia ser entendida em um aspecto único ou restrito àquela situação. O alcance de seu trabalho extravasa de suas ações no cotidiano para os projetos desenvolvidos para museus, mas compreende também o intervalo entre o trabalho de ateliê e a montagem. Pude comprovar, com esse acompanhamento, como sua relação com a criação elimina fronteiras com as vivências diárias em um amplo espectro.

Ressalto também o fato de que a artista fala de um lugar social específico, oposto àquele apresentado por Paulo Nazareth em sua mostra individual no ano de 2004. Nazareth caminhava pela periferia de uma cidade, ao passo que Fernanda Gomes o faz desde o centro. Isso não impede que suas ações possam ser entendidas como fruto de uma utopia que tem no rigor ético das proposições de abertura entre as experiências artísticas e cotidianas, o desejo de transformação radical da experiência da vida. Considero importante que esse fato seja trazido para a pesquisa, pois existe uma força política em seu trabalho, que reside na identificação de fissuras, falhas, manchas, além da operação explícita do deslocamento apresentado na superfície do objeto.

Escrever sobre o trabalho de uma artista em plena atividade, como foi o caso desse trabalho, só foi possível porque Fernanda Gomes é uma artista que se abre aos encontros. O relato de proximidade com a obra e com a

artista, além da convivência diária no flagrante da ação, amplia-se como um eco da experiência. Apreender uma obra produzida em contato vivo e direto com o espaço, amplifica aquele instante fugaz que é a criação da obra em si. A experiência compartilhada configura-se como o movimento da vida em curso, assumindo as falhas e transformações presentes na construção dos dias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASCIANO, Olivier; *Fernanda Gomes*. In: ArtReview. Setembro, 2013. p.78–84
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: Imago, 2014.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosacnaify, 2012.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
- BURR, Tom. *Anthology writings 1991-2015*. Edited by Florence Derieux. Reims: FRAC Champagne Ardene, Stenberg Press, 2015.
- CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blucher, 2004.
- CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CID, Patricia Sánches; JIMÉNEZ, Pablo Coca (Orgs). *Intervenciones em la capilla de los condes de fuensaldana*. Valladolid: Museu Patio Herreriano, 2010.
- COTRIM,C.; FERREIRA,G. (Orgs.). *Escritos de artistas*: Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2006.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosacnaify, 2013.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DUCHAMP, Marcel. *O caso Richard Mutt*. Disponível em: <http://asno.files.wordpress.com/2009/06/duchamp.pdf>. Acesso em 10/09/2013.
- _____. *O ato criador*. Disponível em: <http://asno.files.wordpress.com/2009/06/duchamp.pdf>. Acesso em 10/09/2013.
- FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1987.
- GOMES, Fernanda (org.) *ArteBra Fernanda Gomes*; [coordenação Luiza Mello, Mariza Mello]. 1. Ed. – Rio de Janeiro: Automática, 2015.
- GOMES, Fernanda. *Fernanda Gomes* [curadoria José Augusto Ribeiro]. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo; 2019.
- GOMES, Fernanda. *Fernanda Gomes Museu de Arte Contemporânea Serralves*; [coordenação Maria Ramos] – Porto – Fundação Serralves, 2006.

GOMES, Fernanda. *Uma coisa completa a outra*. In: Arte&Ensaio n. 31. Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/UFRJ, junho 2016. p. 8-27.

LIPPARD, Lucy. *Eva Hesse*. Ciudad de México: Alias, 2017.

MEIRELES, Cildo/organização Felipe Scovino. *Encontros: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

MORAES, Dijon De. *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

MORAIS, Frederico. *Do corpo à terra*. In: Catálogo da Exposição Neovanguardas. Belo Horizonte, 2008.

NAME, Daniela. *Eu me lembro: Sedução e memória no design construtivo brasileiro*. In: *Diálogo concreto: Design e construtivismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008. p. 7-41.

NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: Origens e instalação*. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

OITICICA, Hélio. *A obra, seu caráter objetal, o comportamento*. In: A Revista, Caderno Sesc Videobrasil 07, 2011.

SALZSTEIN, Sônia (org.) *Modernismos: Ensaio sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SALZSTEIN, Sônia; Bandeira, João (orgs.) *Historicidade Ensaio e Conversas*. São Paulo: ICC: Centro Universitário Maria Antônia/USP: Centro de Pesquisa em Arte Brasileira/

ECA/USP, 2012.

SALZSTEIN, Sônia; ROELS, Reynaldo. *O Moderno e o contemporâneo na Arte Brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1998.

SCOVINO, Felipe. *Brasileiros em Ulm: vanguarda e ruptura*. In: *Diálogo concreto: Design e construtivismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008. p. 43-52.

WERNECK, Sylvia. Fernanda Gomes. In: ArtNexus, n. 94. vol 13, 2014. p. 117.

ZILIO, Maria Del Carmen. *O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. In: O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro – São Paulo: Banco Safra, 1999.

CATÁLOGOS

GOMES, Fernanda. *Fernanda Gomes Museu Jumex*; 1. Ed. – Fundación Jumex Arte Contemporáneo: Ciudad de Mexico, 2018.

GOMES, Fernanda. *Fernanda Gomes; Galeria Laura Alvin*; Rio de Janeiro, 2012.

GOMES, Fernanda. *Fernanda Gomes: Matadero, Abierto x Obras*; Dirección General de Proyectos Culturales Matadero Madrid – Madrid, 2008.

GOMES, Fernanda. *Fernanda Gomes*|*Monográficas*; Curadoria de Artes Visuais do Centro Cultural São Paulo; São Paulo, 2011.

GOMES, Fernanda. *Fernanda Gomes*. *KunstlerInnen Wiener Sesseccion*: Viena, 2019.

PESQUISA BIBLIOGRÁFICA EM ACERVOS E ARQUIVOS

Documentos, catálogos, jornais, revistas pertencentes ao arquivo da Galeria Luísa Strina/SP; Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Acervo do Museu Serralves, Cidade do Porto, Portugal; Visita ao Museu Patio Herreriano, Valladolid, Espanha.