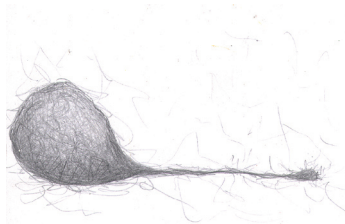


Cortes, costuras, esculturas



Cortes, costuras, esculturas

uma poética de encontros...

Lanussi Pasquali

Salvador
Escola de Belas Artes
Universidade Federal da Bahia
2005

Lanussi Pasquali

Cortes, costuras, esculturas

uma poética de encontros...

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da
Escola de Belas Artes da Universidade Federal da
Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau
de Mestre em Artes Visuais

Banca Examinadora:
Profº Dr. Maria Ivone Santos – Instituto de Artes da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Profº Dr. Sônia Lúcia Rangel – Escola de Artes Visuais
da Universidade Federal da Bahia

Orientadora: Profº Dr. Maria Celeste de Almeida
Wanner – Escola de Belas Artes da Universidade
Federal da Bahia

Salvador
Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia
2005

*Aos meus amores
João e Lussier*

Agradecimentos

*Nair Passos Pasquali, pela presença, ajuda e carinho
constantes*

*Primo José Pasquali e Jeferson Pasquali, pelo carinho
Manuela, Juliana, Caetano, Cristina, Pião, Joice, Rose e Lucena,
aliados sempre
Bactéria, pela força.*

*Sicília e Luis, pela ajuda e paciência
Maurício, Cláudio e Edgar*

*Colegas e professores do mestrado
Cristina, Celso, Ana Francisca e Miriam, pelo apoio
na exposição*

*Celeste pela orientação, carinho e
dedicação*

*Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para
poder dar à luz uma estrela dançarina. Eu vos digo: ainda
há caos dentro de vós. -Z*

RESUMO

As artes visuais contemporâneas caracterizam-se, dentre outros aspectos, pela necessidade do artista em estabelecer relações e cruzamentos entre o processo criativo e a reflexão teórica. De acordo com essa perspectiva, este trabalho objetiva desenvolver uma investigação prático-teórica a partir da construção de esculturas e instalações que têm como base o diálogo com práticas presentes na produção artística contemporânea, através da experimentação de materiais considerados "não-artísticos", de procedimentos técnicos oriundos de áreas distintas e da exploração do espaço expositivo como elemento integrante da instalação da obra. A presente investigação está baseada nas seguintes questões: como produzir objetos artísticos que estabeleçam com o público uma experiência não mediada por conceitos *a priori*? Como transformar materiais comuns à indústria do vestuário e de outros campos em obras artísticas? Como propor a escultura como um acontecimento, como uma presença que se atualiza no encontro com o espectador? A partir destes questionamentos, o texto desenvolvido não pretende ser um definidor de verdades, mas a reflexão de um modo particular de ver, fazer e pensar uma produção particular de arte: as minhas esculturas e instalações.

RÉSUMÉ

Les arts visuels contemporains se caractérisent, entre autres aspects, par la nécessité de l'artiste d'établir des relations et des croisements entre le processus créatif et la réflexion théorique. Dans cette perspective, ce travail cherche à développer une investigation pratico-théorique à partir de la construction de sculptures et installations qui ont comme base le dialogue avec des pratiques présentes dans la production artistique contemporaine, à travers l'expérimentation de matières considérées «non-artistiques», de procédures techniques issues de domaines distincts et l'exploration de l'espace exposant comme élément inhérent à l'installation de l'oeuvre. La présente investigation est basée sur les questions suivantes : comment produire des objets artistiques qui établissent avec le public une expérience non intermédiée par des concepts *a priori*? Comment transformer des matières communes à l'industrie du vêtement et à d'autres domaines en oeuvres artistiques? Comment proposer la sculpture comme un événement, comme une présence qui s'actualise à la rencontre de chaque spectateur? À partir de ces interrogations le texte développé ne prétend pas être un définisseur de vérités mais la réflexion d'une manière propre de voir, faire, et penser une production d'art particulière : mes sculptures et installations.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1- E É ISSO QUE ESPERO DA ARTE...	7
CAPÍTULO 2 - ALGUNS AGENCIAMENTOS...	15
2.1 Uma lógica pré-industrial	19
2.2 O tecido	24
2.3 O corte	27
2.4 A costura	29
2.5 A participação	31
2.6 A escultura como acontecimento	44
2.7 Das formas moles à fragilidade do vidro	52
CAPÍTULO 3 – CONSTRUINDO MEUS PRÓPRIOS BRINQUEDOS...	58
3.1 Sem título I	62
3.2 Uma tenda para Louise	71
3.3 Sem título II	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS	88
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	93
ANEXO	97

INTRODUÇÃO

A presente dissertação é o resultado de uma investigação de caráter teórico-prática desenvolvida no Mestrado em Artes Visuais, na linha de pesquisa em Processos Criativos, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Trata do cruzamento entre o trabalho em processo e a reflexão teórica, estabelecido a partir da construção de esculturas e instalações, que, por sua vez, dialogam com práticas presentes na produção contemporânea, através de investigações com tecidos e vidro; de procedimentos técnicos oriundos da confecção do vestuário e da fatura artesanal do vidro; e da exploração do espaço como elemento integrante da instalação da obra.

O interesse em aprofundar um estudo dessa natureza surgiu da necessidade de estabelecer relações entre conceitos e práticas, que por diferentes afinidades, motivam e estimulam minhas investigações. Além disso, entre outros aspectos, essa pesquisa justifica-se por dar visibilidade ao processo complexo que envolve o ato de criação, buscando a compreensão de fatores pertinentes à arte contemporânea. O registro escrito pode contribuir com pesquisas em arte ou em áreas afins, revelando os procedimentos de construção de trabalhos.

Desde o início da pesquisa algumas questões se tornaram persistentes, constituindo a problemática básica de minhas investigações, a saber:

- Como produzir objetos que estabeleçam com o público uma experiência não mediada por conceitos *a priori*?

- Como transformar matérias comuns à indústria do vestuário e de outros campos em obras?

- Como propor a escultura como um acontecimento, como uma presença que se atualiza no encontro com o espectador?

Para compreender o andamento da dissertação, é preciso entender as afecções, os encontros e as questões que desestabilizam, que geram a necessidade de produzir um novo trabalho e de sistematizar as experiências vividas no atelier. O texto não pretende ser um definidor de verdades, mas a afirmação de um modo próprio de ver, fazer e pensar uma produção particular: as minhas esculturas e instalações. Para isso, utilizo de metodologias de pesquisa em arte, que tratam do trabalho em andamento, em construção, em processo.

Por isso, falo *com* o cinema, a poesia, a política, as tecnologias, a filosofia, a arte... mas não fixo, não amarro, não encerro. A conversa continua para além do objeto artístico e da pesquisa acadêmica. Segue para um espaço indeterminado, onde não é mais possível separar um modo de vida de seus encontros, de suas vontades, de suas produções. É nesse sentido que um poema, um filme e um fato cotidiano podem afetar a criação, tal como as teorias da arte e seus objetos. Escrevo *sobre* e *com* aqueles que me

interessam, encontros, que, de alguma forma, me lançaram no fluxo da criação, do desassossego e da ação. O material escrito corresponde a retalhos com texturas, estampas e cores diversas que a costura tenta unir em uma colcha e que, mesmo unidos, nunca perderão suas diferenças.

Assim, da profusão de encontros, de pontos de cruzamento, de fluxos contínuos desenvolvi esta pesquisa no campo da escultura contemporânea. Produzir e pensar interpenetram-se, misturam-se para depois se afastarem. Não são a mesma coisa – são corpos e ações diferentes. Mas não existem um, depois o outro, e, sim, os dois, simultaneamente – um no outro, um pelo outro. O som da máquina de costura mistura-se ao trabalho, ao tecido, à linha, ao corpo, ao metal, à escrita... um ponto-depois-do-outro junta partes, define formas, atualiza idéias... o encontro... a máquina, o corpo e a matéria em um fluxo de produção, criação... o acontecimento... fragmentos de um pensamento que se constrói no ato, na ação, no gesto – verbos infinitivos: cortar, costurar, montar, encher, andar, abraçar, deitar, entrar... um emaranhado de linhas que se entrecruzam na materialização do trabalho...

Essa costura de palavras, vontades e questionamentos está organizada em três capítulos. Cada retalho é um texto em si, é único e, embora faça parte de um todo, pode destoar, descombinar, ter uma textura diferente dos outros. Mas existe um sentido interno a cada momento da criação que, sutilmente, costura e une todos eles. Aliás, na prática,

no atelier, a separação não existe. Permanece o sentido do todo, as partes funcionam em total simbiose. O corpo que cria é o mesmo que toma chuva, sente frio, emociona-se, tem fome, conversa, lê, costura, dorme, escreve... o exercício da segmentação não segue o fluxo de produção. Mas, por outro lado, amplia a compreensão do trabalho - das partes e do todo.

No primeiro capítulo, intitulado ***E é isso que espero da arte...***, trato do encontro com Jorge Luis Borges, Pier Paolo Pasolini, John Berger e Gilles Deleuze, buscando compreender o sentido da produção de arte e a potência do artista. Aproximo-me desses autores-criadores através de suas obras. Fluxos, que abrem caminhos para outros fluxos. São forças afirmativas que me interessam não *pelo que querem dizer*, mas pelo modo como *funcionam*, como *acontecem*, como *escorrem*. Trata-se de uma discussão não sobre *conceitos*, mas sobre entendimentos, *modos de vida*, maneiras de olhar, de ver o mundo e a realidade.

É no capítulo seguinte que a colcha-de-retalhos torna-se mais evidente. Sob o título ***Alguns agenciamentos...*** faço um movimento de aproximação do processo, da técnica e de conceitos pertinentes, dividindo-o em ***Uma lógica pré-industrial, O tecido, O Corte, A Costura, A participação, A escultura como acontecimento e Das formas moles à fragilidade do vidro***. Nos quatro primeiros itens, trato, de modo mais livre do que descritivo, das etapas e dos processos técnicos de construção que venho utilizando

para a criação de esculturas e instalações desde 1999 e que se atualizam nesta pesquisa.

Nos itens posteriores, com características mais teóricas, procuro compreender como a participação se efetiva no meu trabalho, partindo do cruzamento entre minha produção e questões levantadas por Paul Virilio. Em seguida, tento aproximar-me do conceito de acontecimento criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari para afirmar um modo de pensar e conceber a produção escultórica.

Depois de fazer essas primeiras costuras, apresento, no capítulo **Construindo meus próprios brinquedos...**, os trabalhos desenvolvidos durante esse processo de pesquisa: *Uma tenda para Louise, Sem título I* e *Sem título II*.

Além disso, o texto como um todo, é permeado por referências, aproximações e afastamentos com a história da arte e a produção de artistas contemporâneos. Os artistas Robert Morris (1931), Louise Bourgeois (1911), Eva Hesse (1936 – 1970) e Annette Messager (1943) são referências importantes para a construção desse diálogo.

Ao tratar da produção tridimensional, o texto “Os Caminhos da escultura moderna” de Rosalind Krauss, é importante suporte teórico.

Para finalizar, acredito que este tipo de pesquisa pode contribuir para o entendimento de diferentes modos de construção de um trabalho, na medida em que mostra o processo com suas questões, vontades e descobertas.

Espero que, de alguma maneira, este breve relato se

transforme em um fluxo e que encontre e estimule outros fluxos, conduzindo a conversa em direções que, no presente trabalho, ainda não foram exploradas. Boa leitura!

Capítulo 1

E É ISSO QUE ESPERO DA ARTE...

000

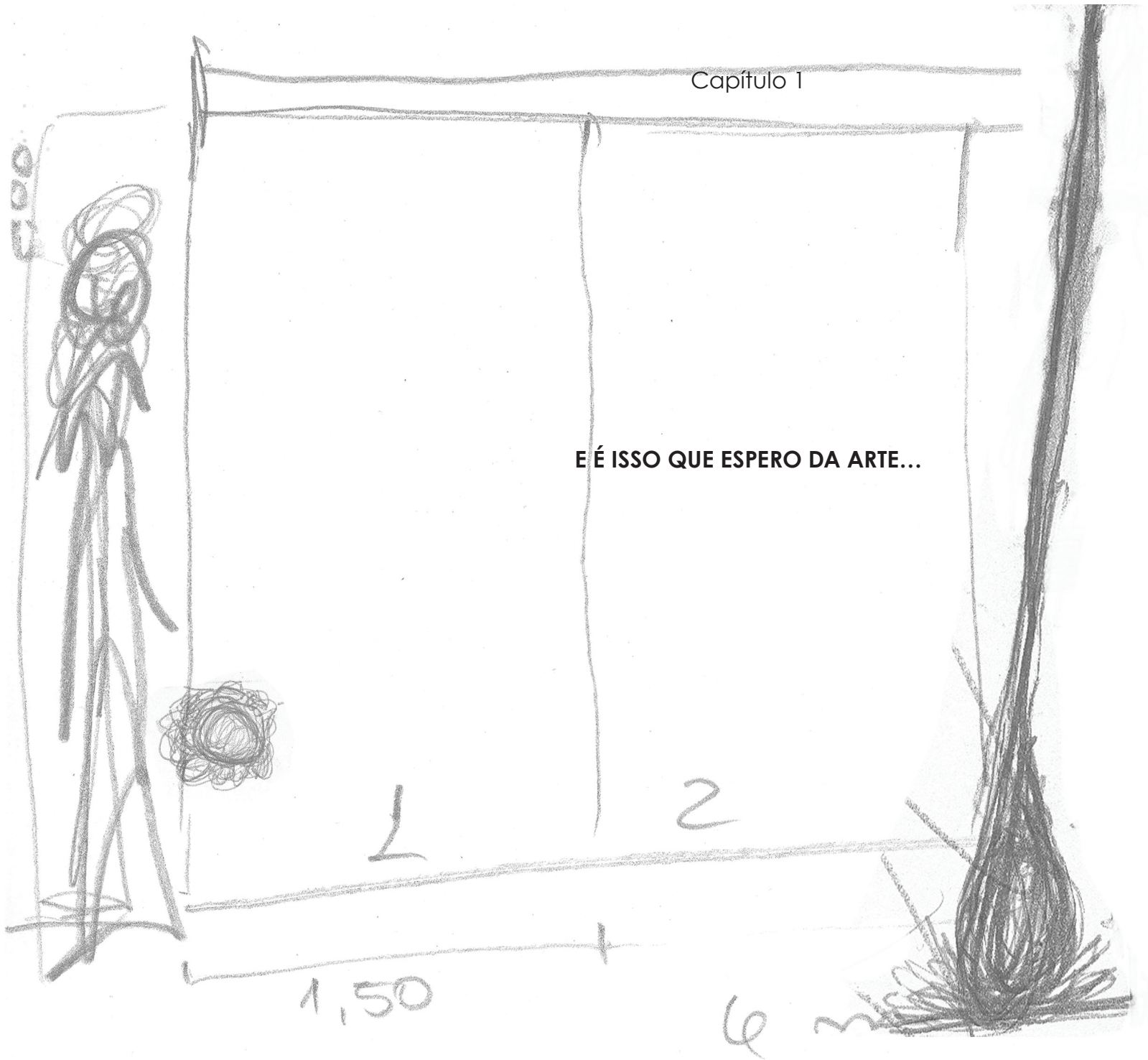
1

2

1,50

4

3



O punhal

Numa gaveta há um punhal.

Foi forjado em Toledo, em fins do século passado; Luís Melián Lafinur deu-o a meu pai, que o trouxe do Uruguai; Evaristo Carriego teve-o uma vez na mão.

Os que o vêem têm de brincar um pouco com ele; percebe-se que há muito buscavam; a mão se apressa em apertar o punho que a espera; a lâmina obediente e poderosa folga com precisão na bainha.

O punhal outra coisa quer.

É mais que uma estrutura feita de metais; os homens o pensaram e o formaram para um fim muito preciso; é, de algum modo, eterno, o punhal que na noite passada matou um homem em Tacuarembó, e os punhais que mataram César. Quer matar, quer derramar brusco sangue.

Numa gaveta da secretária, entre borradores e cartas, interminavelmente sonha o punhal seu singelo sonho de tigre, e a mão se anima quando o dirige porque o metal se anima, o metal que em cada contato pressente o homicida para quem os homens o criaram.

Às vezes, dá-me pena. Tanta dureza, tanta fé, tanta impassível ou inocente soberba, e os anos passam, inúteis. (BORGES, 1996, p. 59)

Tenho certas afecções - pensamentos ou imagens ou textos que estão sempre presentes, como uma música de fundo: aquele tipo de música que não conseguimos cantarolar em voz alta, mas que intimamente murmuramos de forma perfeita. Recentemente, meu fundo musical é regido por Jorge Luis Borges¹. Para ser mais precisa, uma pequena prosa intitulada *O Punhal*. Embora Borges seja um escritor latino-americano muito conhecido, meu objetivo não é estudá-lo dentro da literatura ou da lingüística para elaborar algum tipo de explicação de ordem técnica ou teórica. O que posso dizer, então?

Quando leio *O Punhal*, tenho uma forte sensação de que é isso! É exatamente isso que espero da arte – seja ela uma obra literária, visual ou sonora. Mas, isso o quê? Para mim, Borges dá um novo sentido ao fato banal, corriqueiro – ou melhor: ele pensa o que parece impensável, percebe a vida onde ela é ainda puro caos, fluxo e transbordamento. Borges desloca-se para um outro lugar, fora do que parece o mundo previsível. Mas, que lugar é esse?

John Berger (1990) afirma que estamos submersos em *falsas representações*² do mundo, produzidas por

1 Borges nasceu na Argentina em 1899, origem portuguesa por parte do pai e inglesa da mãe. Faleceu em 1986 aos 87 anos, em Genebra.

2 A redundância da expressão falsas representações reforça a diferença entre o mundo que é dado, sociocultural, e a realidade, no sentido de força afirmativa da vida, uma vez que, através da representação, não se pode chegar ao real. Portanto, mantive termo representações por entender que é preciso afastar a possibilidade do leitor acreditar em uma representação verdadeira em oposição a uma falsa. A repre-

cada cultura e por cada época de formas diferentes. Ele compara as representações a uma *parede de clichês*, na qual estariam prontas todas as respostas que precisamos dar para a vida, seguindo sempre um padrão pré-estabelecido. A realidade ou as forças vitais, estariam para além dessa parede. Ou além do capitalismo, das leis, da moral, da família, da moda, do consumo... instituições criadas que querem parecer naturais, como o sol, o ar, o vento.

Para Berger, a potência do artista está em poder romper com os clichês, poder ver o que existe fora das representações, construindo novos mundos, como Van Gogh sentia ao buscar algo fora das barreiras do possível: “acho que para atravessar este muro, já que não adianta bater-lhe com força, devemos miná-lo e limá-lo lentamente, com paciência” (VAN GOGH apud DELEUZE; GUATTARI, 1966, p. 42). Isto acontece quando os interesses do artista não estão submetidos às representações.

Em outras palavras, diria que a prosa de Borges provoca uma fissura no que comumente achamos ser o *mundo real* – que é, de fato, um mundo da representação.

Borges consegue falar de *dentro* do punhal. Desloca-se para o interior de um objeto e comove-se, pois vislumbra o que nos passa despercebido: a frustração do punhal. O autor não julga, não emite uma opinião, apenas revela um estado. A sua potência está em perceber uma realidade

sentação sempre servirá como barreira para o real, para a vida.

que está fora dos clichês, deslocar seu ponto de vista para o interior da lâmina de uma arma e pensar as moléculas do metal: o aço se anima... Somos envolvidos por um pensamento molecular, por um modo de olhar que se dilata, se amplia até o limite da constituição da vida. Se considerarmos o mundo pelas moléculas, podemos ampliar nossa visão e deixaremos de pensar apenas em termos de ser humano, humanidade, de sujeito, do eu, do outro. Pensaremos em termos de vida, de energia, de fluxo. Somos potencialmente o mar, o ar, as plantas, as pedras, o aço – as nossas moléculas se relacionam.

Nesse sentido, Deleuze e Guattari falam das linhas de fuga que conduzem para o *fora*, para a ruptura com a representação, para tocar a vida onde ela é mais intensa, desmedida, arrebatadora. Para eles, o artista é capaz de vislumbrar o *fora*. Mais do que isso, o artista busca, por uma necessidade vital, instalar-se nesse lugar. Embora, não seja uma coisa fácil e, às vezes, até insuportável:

Mas bem poucos fazem aquilo a que Laing chama de abertura de uma passagem através do muro ou limite esquizofrênico: <gente vulgar>, todavia... A maior parte aproxima-se do muro e recua, horrorizada, preferindo submeter-se à lei do significante, ser marcado pela castração e triangulação no Édipo.

Deslocam o limite, fazem-no passar para dentro da formação social, entre a produção e a reprodução sociais que investem e a reprodução familiar sobre a qual rebatem e aplicam todos os investimentos. Fazem passar para dentro do domínio assim descrito pelo Édipo, entre os dois pólos do Édipo. Passam o tempo a envolver e a evoluir entre estes dois pólos. O Édipo é o último obstáculo, e a castração o alvéolo: mais vale uma última territorialidade, ainda que reduzida ao divã do analista, do que os fluxos descodificados do desejo que fogem, correm e nos arrastam sabe-se lá para onde? (DELEUZE; GUATTARI, 1966, p. 141)

Essa capacidade de poucos, de Borges, em ocupar outros espaços, em olhar, de uma forma muito particular, a vida e em produzir novos encontros rompe com o muro, com os clichês. Trata-se da coragem de experimentar o fora, tocar a vida e transformar sua força arrebatadora em criação, em produção. Talvez por isto, tem-se a impressão, frente a trabalhos dessa natureza, de que rompem com a linearidade do tempo – considerando que o tempo é constituído por um segundo depois do outro, criando um

outro tipo de passagem, algo intenso – um tempo em intensidade, não mais linear.

Sensação semelhante experimentei ao assistir o filme *Teorema* (2003) de Pasolini. O filme nos coloca frente a frente com uma família tradicional-italiana-burguesa: pai-empresário, mãe-socialite, filho-estudante, filha-virgem e empregada-interiorana. Aparentemente, todos vivem em harmonia, felizes e satisfeitos com seu modo de vida. Seus dilemas não passam de assuntos cotidianos e problemas quase banais. A estrutura familiar torna-se evidente ao público ao mesmo tempo em que é desmontada.

Cada membro da família, de seu modo particular, descobre que sua vida-feliz não passava de uma representação e que a vida-real não fora ainda tocada. Mas o que provoca essa revelação às personagens de Pasolini? Um encontro.

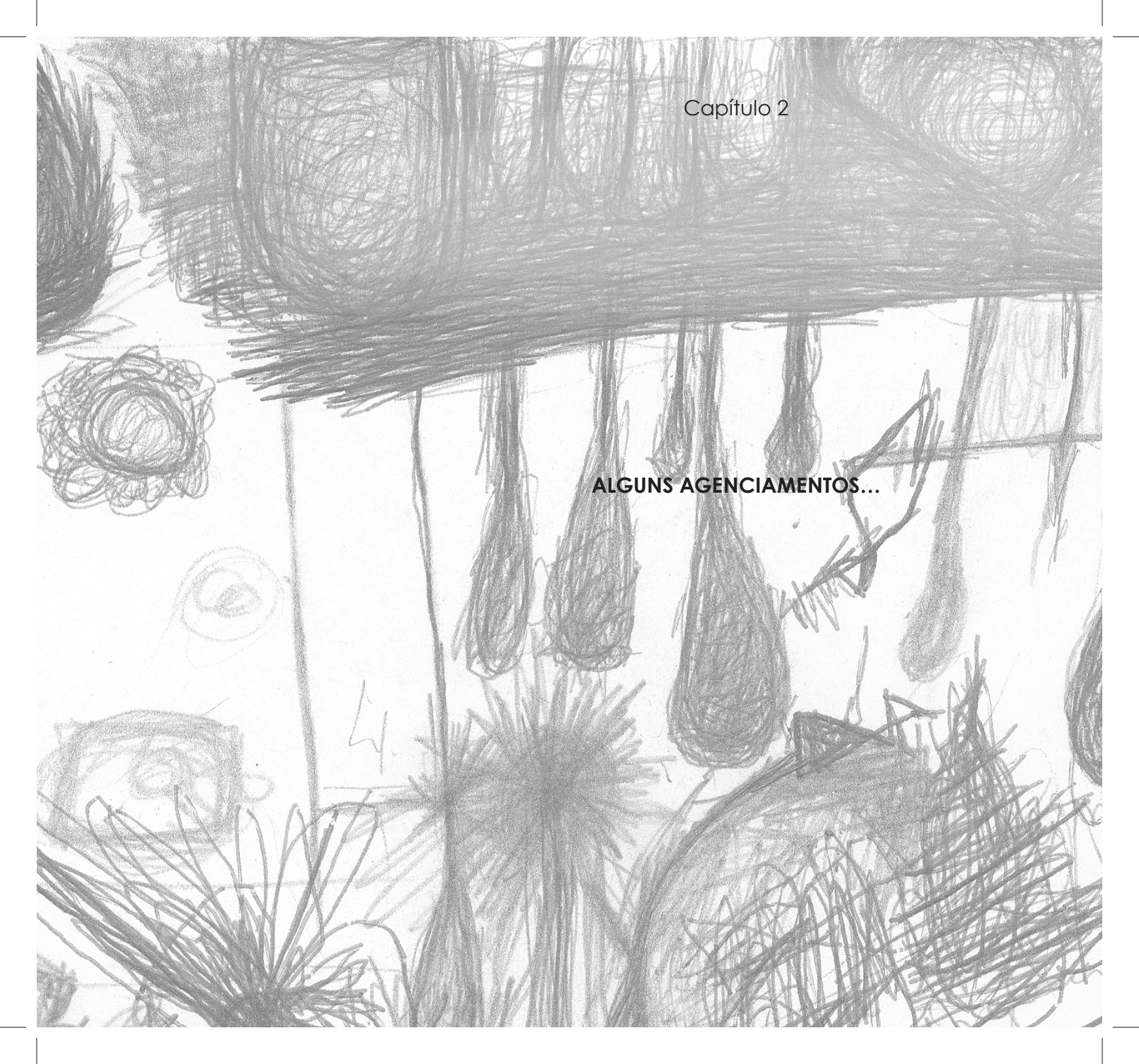
Chega à casa da família um hóspede. O público não é informado de quem é ele, seu nome, de onde vem, o que faz, qual o vínculo com as pessoas da casa... Segundo o próprio cineasta, o visitante possui a força arrebatadora de um deus. Sobre isso, ele comenta: “É isso que coloco: se uma família burguesa fosse visitada por um jovem deus, seja ele Dionísio ou Jeová, que aconteceria?” (PASOLINI, 1983, p. 98).

É o desenrolar dessa hipótese que assistimos. Em um primeiro momento, é a estada do jovem-deus, que se relaciona com todos os moradores, revelando a cada um

(e a nós - o público) a hipocrisia, o vazio da vida e os valores fictícios. No momento seguinte, o visitante parte, deixando todos os membros da família em situação de desamparo: o que fazer? Jogar-se aos riscos da ruptura com o modo tradicional pequeno-burguês ou conformar-se e tentar adequar-se? Porém, o retorno é impossível, perdeu-se a ingenuidade. E, para suportar a vida real, além da parede de clichês, é preciso abandonar todas as ilusões do modo de vida comedido.

Mas qual a relação do poema com o filme? As duas obras têm em comum o fato de apresentarem outros lugares, outros modos de vida, falarem de intensidades. São construídas não através de uma reprodução de clichês, mas pela força do real – da realidade ou da vida que acontece e afirma-se na liberdade, na autonomia. Poderia ainda descrever algum filme de Fellini ou um livro de D.H. Lawrence ou um pôr do sol ou uma criança brincando... seria ainda a mesma sensação de ruptura com o mundo das representações. E é isso que espero da arte: essa potência. Não espero apaziguamento ou reconciliação.

Portanto, as minhas pretensões, enquanto interessada em produzir esculturas, são semelhantes às sensações experimentadas, tanto através do poema de Borges quanto do filme de Pasolini. Interessa-me essa ruptura com a parede de clichês, o *fora*, mesmo não sendo esta busca deliberada. Os trabalhos são uma sincera tentativa de limar o muro, respirar um pouco de ar puro e manter a sobriedade.



Capítulo 2

ALGUNS AGENCIAMENTOS...

Só há desejo agenciado ou maquinado. Vocês não podem apreender ou conceber um desejo fora de um agenciamento determinado, sobre um plano que não preexiste, mas que deve, ele próprio, ser construído (DELEUZE, 1998, p. 112).

Acredito ser muito difícil trazer, com precisão, para o discurso escrito ou falado um discurso visual ou sonoro. Sempre podemos nos aproximar, cercar, pontuar, mas seus conceitos mais preciosos e potentes tornam-se claros apenas na própria obra, pois são discursos difíceis de serem traduzidos.

Por isso, optei por juntar num mesmo capítulo os elementos recorrentes no meu trabalho. São alguns dos agenciamentos, ou seja, algumas das relações de aproximação e de afastamento que, ao mesmo tempo em que concretizam-se no trabalho, expandem-se para além dele, deixando um campo aberto para produção e experimentação de novos sentidos.

Ao utilizar o termo *agenciamento*, tento me aproximar do conceito formulado por Gilles Deleuze³. O

³ Optei pelo uso do termo aproximação para evitar fazer um recorte ou apenas a extração de um conceito da obra dos pensadores Gilles Deleuze e Félix Guattari, o que acredito ser uma postura equivocada, pois, mesmo quando os autores referem-se a um conceito específico, muitos outros, ou melhor, toda um modo de pensar o acompanha. Sinto

agenciamento pode ser entendido como uma relação entre planos ou forças existentes e é no encontro que ele acontece. O ambiente, o mundo, a cultura em que vivemos, com suas produções de valores, imagens, leis, subjetividades, exercem uma influência sobre nosso corpo e nosso espírito, assim, nos transformaremos de acordo com a elaboração dessas forças, de como elas nos afetam. Nesse sentido, é possível duas atitudes diferentes coexistirem: uma estratificada, reprodutora, que pode ser chamada de *molar*, ou agenciamento social; e outra, *molecular*, agenciamento local que traça uma linha de fuga - rompe com a parede de clichês para vislumbrar a realidade e produzir um novo mundo. Os agenciamentos molares e moleculares, embora de naturezas diferentes, fazem parte da constituição de cada um. Para Zourabichvili,

[...] o indivíduo, por sua vez, não é uma forma originária evoluindo no mundo como em um cenário exterior ou um conjunto de dados aos quais ele se contentaria em reagir: ele só se constitui ao se agenciar, ele só existe tomado de

a obra deles como um fluxo de vida, um rio caudaloso. Mesmo isolando um copo apenas de água, a pequena porção continuará sendo rio inteiro. Descobri que, de uma maneira ou de outra, direta ou indiretamente, o que gosto, o que me interessa e no que acredito encontra, no jorro de vida deixado em forma de pensamento por Deleuze e Guattari, ligação e afinidade.

imediato em agenciamentos. Pois seu campo de experiência oscila entre sua projeção em formas de comportamento e de pensamento preconcebidas (por conseguinte, sociais) e sua exibição num plano de imanência onde seu devir não se separa mais das linhas de fuga ou transversais que ele traça em meio às "coisas", liberando seu poder de afecção e justamente voltando à posse de sua potência de sentir e de pensar (ZOURABICHVILI, 2004, p. 22).

Acredito que a produção, quando acontece como foi defendido no capítulo 1, é a afirmação do agenciamento molecular, capaz de produzir espaços de liberdade frente ao mundo da dominação e do controle.

Assim, o trabalho é uma decorrência dos encontros, pois é a partir deles que me agencio e me construo. A obra é uma extensão de um modo de vida, de uma maneira particular de compreender e elaborar o mundo.

Portanto, os sub-capítulos não pretendem dar conta da escultura ou da instalação, mas aproximar o leitor de alguns dos muitos cruzamentos que geram a necessidade de produzir. Uma escultura pode, então, surgir do encontro com um animal, com a chuva, com a boa leitura, com a noite tranqüila... surgir do nada, da vontade de costurar, de fazer, de brincar.

2.1 Uma lógica pré-industrial

Quero lembrar que as civilizações anteriores à nossa não desapareceram, elas apenas se enterraram (PASOLINI, 1983, p. 117).

Como venho colocando, para compreender os caminhos que estou trilhando, é preciso entender a potência do encontro. Ou seja, das muitas linhas, que, mesmo correndo em direções diferentes, cruzam-se e geram novas linhas, novos caminhos, novos olhares. São misturas que produzem outros corpos, sobre o mesmo corpo. Somos habitados por todos eles, memórias produzidas ao longo do tempo. Nesse sentido, para entender aspectos presentes na minha produção artística, é preciso resgatar alguns pontos de encontro que, fazendo parte da minha biografia, são revelados no processo de trabalho.

Por ser filha de uma costureira e de um marceneiro, cresci num ambiente de atelier, de construção e de criação. Inclusive, a oficina caseira, o trabalho em casa como ligação entre a fábrica e o artesão faz parte de uma prática comum da região em que morava. Essas atividades eram realizadas no limite do artesanal e do industrial, pois, ao mesmo tempo em que dependiam da habilidade manual e da compreensão das propriedades

específicas da matéria, dependiam da utilização de máquinas e produtos oriundos da indústria. A lógica de produção nesses espaços obedecia a uma tradição pré-industrial, um misto entre os conhecimentos e habilidades manuais com as novas tecnologias trazidas pela indústria. A costureira, o marceneiro, o sapateiro, em seus atelieres domésticos, obedeciam a um sistema de produção anterior à automatização e à precisão mecânica.

Assim, é, a partir dessa lógica pré-industrial, que acontece a criação e a produção do meu trabalho. No envolvimento com os atelieres e oficinas caseiras desenvolvi o gosto (ou seria o hábito?) de fazer, montar, criar coisas... uma mistura de habilidade, curiosidade e improviso muito própria a esses espaços de fatura. É, de fato, uma mistura entre o artesanal e o industrial.

A lógica pré-industrial é apontada por Tadeu Chiarelli (1999) como característica marcante da produção de artistas brasileiros que:

[...] incorporam à arte brasileira contemporânea justamente uma tradição artesanal não-erudita ainda existente no país, uma tradição ainda não extinta, apesar (ou por causa) do processo de industrialização descontínuo e cheio de vácuos pelo qual vem passando o Brasil há décadas (CHIARELLI, 1999, p. 123).

Mostra-se diferente do que é observado na produção artística de países como Alemanha, França, Inglaterra, Japão e Estados Unidos da América do Norte, nos quais a industrialização aconteceu de modo mais contínuo e abrangente. A influência da lógica industrial é percebida de modo mais expressivo nos movimentos artísticos posteriores à Segunda Guerra Mundial, quando se acentua o afastamento das concepções tradicionais da arte (como expressão da interioridade ou da subjetividade do artista), a incorporação da regra modular e serial, a utilização de recursos da comunicação de massa e a construção das obras pela indústria. Chiarelli apresenta os movimentos da Arte Pop e Minimalista como exemplos do aprofundamento da ruptura com os padrões tradicionais da produção artística. Para ele, esses movimentos, embora esteticamente diferentes, seguem uma mesma lógica:

Assim, listas de cores justapostas equivalem a uma imagem fotográfica de Marilyn Monroe repetida infinitamente que, por sua vez, possui o mesmo raciocínio básico de uma peça que consiste de um tijolo, colocado ao lado do outro, ou a um aspirador de pó colocado ao lado do outro (CHIARELLI, 1999, p. 123).

Pode-se dizer que essa lógica obedece a uma inteligência externa as obras, pois são operações que não foram criadas pelo artista, mas extraídas de outros contextos. O mesmo acontece no grupo chamado pós-minimalista ou anti-forma, que, em oposição ao rigor industrial presente na produção anterior, buscava evidenciar as características físicas e químicas da matéria, seja ela natural ou artificial. Nesses dois grupos, segundo Chiarelli, "o que dá a tônica para a estrutura da obra é o módulo [no primeiro grupo] ou, no caso do pós-minimalismo, a própria matéria" (CHIARELLI, 1999, p. 123). Ou seja, ações oriundas de campos externos à obra.

Em grande parte da produção da arte contemporânea brasileira, os procedimentos seguem uma lógica diferente, ligada ao artesanal, pois ligam, tramam, bordam, costuram, amarram. Mas é interessante observar que, mesmo partindo de um fazer oposto ao industrial, suas obras permanecem ligadas aos movimentos descritos, por igualmente tenderem a um afastamento da expressão da interioridade do artista e a obedecerem a procedimentos pré-existentes, vindos da tradição da manufatura.

Desse modo, percebo que minha pesquisa tem sintonia com outras investigações realizadas no Brasil, pois me aproprio de procedimentos artesanais próprios de um ambiente cultural em que a fabricação industrial não domina totalmente os meios de produção. Mas também me utilizo de recursos como repetição de formas, a economia

de elementos e a não atribuição de significados à obra, que podem ser vistos como um desdobramento de elementos presentes no minimalismo, mesmo que o rigor geométrico e a assepsia marcantes desse movimento sejam a antítese das minhas intenções. Assim como o emprego de materiais flexíveis e industrializados, a submissão da forma ao espaço, a não rigidez da escultura e sobretudo a ausência do pedestal⁴ trazem questões pertinentes ao pós-minimalismo ou anti-forma.

Percebo que a tônica do meu trabalho está no envolvimento com a matéria, com o fazer e o estar fazendo como uma forma de resistência ao engessamento cotidiano – questão esta que, desenvolvida no primeiro capítulo, permeia toda a minha maneira de pensar e agir.

4 Como veremos nos trabalhos apresentados no capítulo 3.

2.2 O Tecido

Entre os materiais próprios à escultura tradicional não consta o tecido. Normalmente, relacionamos a pedra, a madeira e o bronze à escultura. Porém, a partir das vanguardas históricas do início do século XX, os materiais considerados “não-artísticos” começam a figurar e a ganhar importância na produção artística. Os relevos cubistas, os *ready-mades* de Duchamp, as colagens dadaístas, o construtivismo russo, os objetos surrealistas trouxeram, paulatinamente, para o campo das artes elementos do cotidiano, estendendo o limite da obra e criando novas possibilidades plásticas. Para Michael Archer:

[...] por mais que a união de certas imagens e objetos possam produzir arte, tais imagens e objetos jamais perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tirados. [...] essa conexão com o cotidiano, desde que não nos envergonhemos dela, deixa o caminho livre para o uso de uma vasta gama de materiais e técnicas até agora não associados com o fazer artístico (ARCHER, 2001, p. 3).

Da mesma forma, o tecido ingressou no mundo das artes, deixando de servir apenas de suporte para a pintura (telas), tornando-se matéria constitutiva da obra e trazendo consigo referências de seu uso cotidiano, mais ou menos explicitamente. O tecido envolve, acaricia, protege, aquece, está em contato com nosso corpo em forma de roupas, lençóis, cobertores, cortinas... É um material e uma materialidade comum a todos.

O tecido tornou-se a matéria prima para a construção das minhas esculturas a partir de 1999. De lá para cá, manteve-se como principal material para a criação dos trabalhos. Para mim, o tecido é dócil, oferece pouca resistência: deixa-se cortar, costurar, pendurar... Encanta-me o fato de partir de um plano amorfo, projetar uma forma e construí-la com uma tesoura, linha, máquina de costura.. É muito caseiro, doméstico, simples... ao mesmo tempo em que exige conhecimento, persistência, força e paciência.

É preciso saber das características, propriedades e comportamentos do tecido para escolher o mais adequado a cada projeto. Sua resistência, seu caimento, sua durabilidade, peso e textura para que suporte a transformação: do plano ao volume. Sem estrutura rígida, sem um esqueleto de sustentação, a forma exige um estofa para manter-se. É a natureza do plano que persiste. Preencho com fibra de silicone ou manta sintética ou espuma as peças, mas procuro a medida do necessário, para que o material não tente expandir-se para além da forma projetada – o

que salientaria o espaço interno da escultura, escapando do meu interesse.

O tecido torna-se a pele do corpo construído. Uma membrana que traz para a superfície o acontecimento, o encontro. Não há nada em que mergulhar, estrutura a decompor, prevalece a “superfície de contato e os movimentos laterais de deslizamento” (DELEUZE, 2000, p. 10). Não seria esse o propósito de cada obra? Fazer deslizar um olhar, um corpo, um gesto, uma memória?

Não há no que mergulhar, mas o que percorrer...

2.3 O Corte

A tesoura, ao cortar o tecido estendido sobre a mesa, produz um ruído agradável: o som do trabalho, da atividade, da decisão. A mão executa um movimento firme e preciso – não se pode hesitar! É um ato de coragem enfrentar o rolo de tecido. Um gesto sem retorno. São corpos que se misturam no ato do cortar – verbo infinitivo, determinante do acontecimento.

O corte é o estágio do trabalho de que mais gosto. É o momento mais excitante da aventura que irá gerar uma nova peça. Nessa etapa, mente e corpo trabalham juntos, pois o que era abstrato, idéia... concretiza-se através da ação. Um agir no presente que subtrai a distância entre passado e futuro. Para ser mais precisa, é o passado e o futuro que se atualizam no presente, rompendo com a noção de tempo cronológico. O projeto concretiza-se na execução do corte, agente definidor da obra. No meu processo de criação, o trabalho surge primeiro como uma imagem mental – mesmo meus raros esboços são realizados apenas quando as estratégias para a construção estão resolvidas mentalmente.

A tesoura é meu punhal, o aço vibra na minha mão, torna-se uma extensão do meu corpo. O instrumento efetiva sua natureza ao romper a superfície passiva do tecido, se anima ao encontrar outro corpo e ao se misturar com ele.

O corte é executado no limite do meu corpo, do gesto

possível da mão e do braço, estabelecendo um padrão de tamanhos, comprimentos, larguras e circunferências que trazem consigo a marca do impreciso, do orgânico, do instante único da ação. Por isso, dificilmente utilizo moldes, medidas precisas, esquadros ou réguas para cortar os tecidos. Minha geometria é imprecisa, pulsante, atual em cada ação de cortar.

2.4 A costura

Se o corte é, para mim, mente e corpo funcionando juntos para a realização do que era apenas uma intenção; a costura é ação pura: costurar, costurar, costurar...

A costura é sempre linear, ir-em-frente, um ponto-depois-do-outro. O tempo do costurar é outro. Pouco comunga com o mundo das velocidades. É um tempo de ensimesmar-se. Concordo com Edith Derdyk quando afirma que a costura “é sem dúvida um gesto prático, pragmático, construído, mecânico, mântico” (DERDYK, 1997) – entendido mântico como uma seqüência de repetições.

Costurar constitui uma forma de construção, é uma ferramenta de que disponho com certa facilidade e agilidade, para fazer esculturas.

Se o corte é executado no limite do corpo, o costurar dilata-se para além dele. À medida que os fragmentos são unidos, torna-se muito difícil concluir um trabalho de maior porte⁵ sem a ajuda de outras pessoas. A docilidade do tecido desaparece, surgindo em seu lugar a massa informe, que resiste ao controle. O peso, a dimensão e a extensão de uma peça exigem o empreendimento de grande esforço físico, configurando um intenso envolvimento do meu corpo

5 O trabalho Uma tenda para Louise é um destes trabalhos que só podem ser concluídos com ajuda, pois o peso e o tamanho impedem que a peça seja manipulada por apenas uma pessoa durante a costura.

com o corpo da obra. Nesse sentido, Derdyk comenta que:

[...] a costura depende de meu corpo: esforço pleno de vontade. Parecendo ser ato indiferente, não é ato mecânico vazio de intenção. O sentido permanece nele mesmo (DERDYK, 1997).

É preciso costurar, costurar, costurar...

2.5 A Participação

No decorrer do processo de pesquisa, deparei-me com a questão da participação na obra artística: é esse meu objetivo ou a finalidade do trabalho? O que considero participação? Como ela se efetiva? Por que a recorrência desse tema?

A participação em obras artísticas ou trabalhos em que o público assume uma atitude mais ativa pode ser localizada na história da arte visual desde o início do século XX, das manifestações dadaístas de anti-arte aos objetos intrigantes de Marcel Duchamp (1887-1968).

Se, no primeiro, as atitudes dos “não-artistas” podiam deixar o público de tal forma revoltado a ponto de chamar a polícia; no segundo, a participação acontece de maneira mais branda, mas nem por isso menos radical. Duchamp, ao colocar um objeto industrial em uma exposição de arte – lugar da manufatura por excelência, questiona o espectador, em vez de lhe apresentar uma resposta às suas inquietações. Se, até então, era possível encontrar nas obras imagens em que os elementos faziam parte do universo iconográfico daquele tempo, já incorporado, compreendido e passível de análise, *Fontaine* (FIG. 1) rompe com o esse ciclo.

Embora o objeto faça parte do cotidiano, seu deslocamento para o espaço institucionalizado pela arte causa grande desconforto por desvincular o objeto artístico da habilidade manual do artista. Se o objeto foi



FIGURA 1
Marcel Duchamp. *Fontaine*. 1917.
Urinol de porcelana, 23,5 x 18 cm,
altura 60 cm.
Fonte: Mink, 1996, p. 66.

realizado pela indústria, como pode ser analisado segundo os padrões vigentes? Isso é arte? O que faz um objeto ser considerado arte? São questões que certamente foram feitas pelo público da época, que foi frustrado ao tentar encontrar uma resposta no trabalho, pois as perguntas são elementos constitutivos da obra, resistindo a qualquer tentativa de solução.

Por isso, Duchamp estabelece uma relação entre artista-obra-observador não hierárquica, colocando-os no mesmo plano. Com o objeto pronto, é negada ao artista uma habilidade superior, do mesmo modo em que ao escolher objetos por sua neutralidade, é excluída a função de expressar uma genialidade ou profundidade psicológica, estendendo ao público a possibilidade de formular e estabelecer suas próprias conexões. Referindo-se a essa mudança de perspectiva de apreensão das obras artísticas a partir de Duchamp, Jacques Leenhardt escreveu:

[...] (o artista) deve chamar o espectador a ultrapassar sua espontânea submissão à imagem, propondo-lhe um enigma, em vez de uma visão de mundo toda pronta. Ele o obriga então a exercer sua própria reflexão, mobilizando a capacidade de olhar do espectador doravante obrigado a pensar também com os olhos (LEENHARDT, 1994, p. 349).

Duchamp também acentua a importância do espectador no contexto artístico ao delegar ao público papel relevante no processo de criação. Segundo o artista, o ato criativo⁶ completa-se no embate entre a obra e o público, cabendo ao artista a função de propositor. Para ele, “o espectador traz a obra para o mundo externo, ao decifrar e interpretar suas qualidades interiores, adicionando assim sua contribuição ao ato criativo” (DUCHAMP, 1975, p. 74).

Acredito que, dessa maneira, Duchamp propõe ao observador uma atitude ativa e participativa frente à obra. Opinião semelhante encontro em Martin Grossmann, que faz uma aproximação entre os *ready-made* e os *Parangolés* de Hélio Oiticica:

O estranhamento que vivenciamos na observação/participação de *As Meninas* [de Velázquez] e na confrontação crítica com os *ready-made* de Duchamp assemelha-se ao que experienciamos na situação de estar vestido com os *Parangolés* (GROSSMAN, 1996, p. 37).

Hélio Oiticica (1937 - 1980), juntamente com Lygia Clark (1920 - 1988) e Lygia Pape (1929 - 2004), dentre outros, fizeram

⁶ Duchamp aborda este tema no artigo O ato criativo de 1954.



FIGURA 2
Hélio Oiticica
Bólido Caixa 11. 1964.
Fonte: Verberkt, 1992, p. 78

parte do movimento Neoconcreto, no qual a participação do espectador na obra artística acontece de forma mais acentuada no Brasil.

Hélio Oiticica inicia sua trajetória artística como pintor, mas rapidamente a tela desprende-se da parede para ganhar o espaço com os *Núcleos*, *Bilaterais* e *Relevos Espaciais*, constituídos de placas de madeira pintadas em suas duas faces e suspensas por fios. A partir de trabalhos como os *Bólides*, os *Parangolés* e os *Penetráveis* (FIG. 2, 3 e 4) a experimentação é dilatada e o espectador passa a ser considerado participante. Segundo anotações do próprio artista, é a partir dos *Parangolés* de 1965, que são capas ou estandartes feitos em tecidos, plásticos, lonas e outros materiais, podendo conter desenhos, frases, pinturas... feitos para carregar ou vestir, que Oiticica passa a considerar o espectador como participante (OITICICA, 1992, p. 93).

Em trabalhos como *Tropicália*, montado pela primeira vez em 1967, Oiticica amplia o limite da obra a tal ponto que o espaço expositivo transforma-se em um novo espaço sensorial, integrando totalmente o espaço arquitetônico e o público à sua proposição.

Em 1967, Oiticica formula o conceito suprasensorial:

É a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado



FIGURA 3
Hélio Oiticica
Parangolé. 1967.
Fonte: Verberkt, 1992, p. 96



FIGURA 4
Hélio Oiticica
Tropicália, Penetráveis PN 2
PN 3.1967.
Fonte: Verberkt, 1992, p. 121.

– não e são fusão de pintura-escultura-poema, obras palpáveis, se bem que possam possuir este lado, são dirigidas aos sentidos, para através deles, da “percepção total”, levar o indivíduo a uma “suprasensação”, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano (OITICICA, 1992, p. 128).

Percebe-se, claramente, que as intenções e a direção das propostas são pensadas a partir e para o público como participante. Posição semelhante a que Lygia Clark buscará em sua trajetória.

No trabalho de Clark, a abertura da obra para a participação acentua-se no final dos anos 50, do século XX, com a série chamada *Bichos* (FIG. 5), objetos feitos de placas de metal, ligadas entre si por um sistema de dobradiças, de forma que, ao mover-se uma dessas placas, desencadeia-se um movimento que produzirá uma nova forma.

Clark chega aos anos de 1970 com os *objetos relacionais* (FIG. 6) construídos com diferentes materiais, sem uma característica específica ou mesmo importância formal. A função dos objetos está nas sensações que podem despertar no participante: “é na relação com

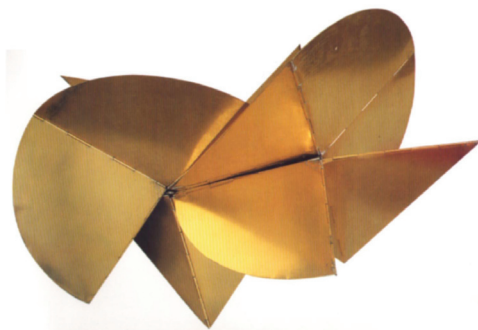


FIGURA 5
Lygia Clark
Bicho. 1962.
Metal e dobradiças.
Fonte: Mit Press (2005).

a fantasia do sujeito que ele se define [...] a sensação corpórea propiciada pelo objeto é o ponto de partida para a produção fantasmática" (CLARK apud FABBRINI, 1994, p. 209-210). Nessa última fase, suas investigações a conduzem à ampliação do conceito de participação para o de integração do indivíduo à arte. Clark defendia a experiência sensorial concreta, que, segundo ela, "não se trata de um viver virtual, mas de um sentir concreto; as sensações são trazidas, revividas e transformadas no local do corpo" (CLARK apud FABBRINI, 1994, p. 165).

Mas sua pesquisa diferencia-se da de Hélio Oiticica quanto à relação com o espaço. Enquanto a poética de Clark acontece no corpo das pessoas ou no espaço interno, a de Oiticica acontece em relação ao espaço arquitetônico ou espaço externo. Diferentes dos *objetos relacionais*, as proposições *supra sensoriais* de Oiticica estendem o limite formal e conceitual da obra, sem abandonar preocupações referentes à cor, à composição e à forma presentes na produção tradicional.

A participação é, para os dois artistas, o objetivo principal da obra. Oiticica chega a afirmar que os *Parangolés* apenas existem no momento em que são vestidos, fora do corpo não passariam de um amontoado de materiais. Postura semelhante assumiu Clark ao considerar que, com os *objetos relacionais*, sua atuação desloca-se do campo da arte, passando a assumir uma função terapêutica.

Na medida em que construo objetos em tecidos,



FIGURA 6
Lygia Clark.
Nostalgia do corpo. 1965/1988.
Fonte: Bienal Uol (2005).

com texturas aveludadas e dispostos no espaço comum (sem a ostentação do pedestal), a participação torna-se uma potência do objeto. Porém, diferentemente das proposições de Clark e Oiticica, não é o objetivo primeiro do trabalho. O sentido das obras permanece independente da participação.

Para esclarecer esta questão, preciso retornar a um acontecimento fundamental para minha produção: o encontro com as questões apresentadas no livro *Arte do Motor* de Paul Virilio. A partir da leitura, desloquei o foco do trabalho como representação, para a obra como apresentação ou atualização. Passei a desenvolver minha pesquisa buscando uma relação direta, não mediada, entre o espectador e o objeto artístico. Mesmo se tratando de aspectos relacionados às tecnologias, a compreensão dos temas abordados por Virilio (1996), levou-me a uma aproximação com concepções artísticas em que a experiência não é mediada por nenhum conceito pré-estabelecido.

O autor aborda os avanços dos meios de transporte e de comunicação, apontando seus efeitos para a vida na sociedade atual. Revela-nos que muitos dos aparatos tecnológicos presentes no cotidiano são responsáveis por alterações na percepção e na relação das pessoas com o mundo, podendo se configurar como importantes mecanismos de controle e de alienação das populações.

As tecnologias de transmissão à distância e em tempo

real são responsáveis pela produção de um volume cada vez maior de informações. Mas é preciso perceber que, com a quantidade e velocidade com que essas são emitidas, acontece apenas uma absorção passiva, não sendo possível fazer algum tipo de reflexão ou discussão – não há tempo, uma informação sobrepõe-se a outra, a atenção é arrastada de uma cena para outra, sem percebermos. Além disso, não existe a troca: há o emissor (televisão, rádio...) e o receptor (o público) que não é ouvido, que não pode interagir diretamente⁷. Assim, a percepção natural, que contaria com a proximidade física, com a conversa, com a discussão, com o tempo e o espaço reais, cede lugar a uma percepção passiva.

Da mesma maneira, tem-se a ilusão de estar participando dos acontecimentos e decisões do mundo. Contudo, a participação não se efetiva, acontecendo uma participação mediada. Para dizer de outra forma, ao mesmo tempo em que somos informados sobre os fatos e problemas relevantes (não podemos nem mesmo apontar os problemas!); somos informados também das soluções, ou seja, das soluções previstas de acordo com os clichês.

A participação é apenas uma ilusão, porque estamos

⁷ Pode nos parecer que o controle remoto ou os programas com participação do público ou os recursos de interatividade desenvolvidos nos últimos anos dariam aos espectadores possibilidade de interagir direta e ativamente nos meios de comunicação. Porém, não acredito que isso aconteça, pois a interferência acontece dentro do possível, de acordo com a lei e a permissão.

em uma posição de reação, ou seja, uma posição reativa. Os estímulos, os problemas, os desafios são externos, prontos. A ação e a criação dependem de uma motivação interna, um problema real. Virilio (1996) ressalta que até o início do século XX, *mediação* era compreendida como estar privado de seus direitos, sentido que parece ter sido esquecido ou abandonado.

Em contrapartida, o autor defende uma cultura da desinformação, pois o excesso de informação e de imagens em movimento constante e acelerado provocaria um cegamento: os estímulos visuais são tantos que não se “vê” mais. O corpo torna-se inerte frente à televisão, o espectador torna-se um ser cada vez mais passivo. Se a velocidade é o cegamento, o imóvel torna visível – capacidade presente nas artes visuais, por serem obras contemplativas. Mas o advento da velocidade, da imagem em movimento, do acúmulo de informações por segundos, alteraram nossa capacidade de contemplação, de pousar o olhar sobre o mundo e selecionar nossos próprios interesses.

Virilio aponta para um certo estado de torpor físico e sensorial, colocando que “da supressão do esforço físico da caminhada à perda sensório-motora dos primeiros transportes rápidos, alcançamos estados vizinhos da privação sensorial” (VIRILIO, 1996, p. 79), pois o corpo é cada vez menos solicitado e as experiências foram reduzidas a um conjunto de experimentações possíveis, mediadas. Nossos problemas, soluções, prazeres, questões, vontades, ritmos,

horários... são previstos pela sociedade da representação. São sinais, símbolos e esquemas traçados de acordo com o estabelecido, a ordem, a lei, os clichês... “a coisa descrita assume maior importância que a coisa real” (VIRILIO, 1996, p. 45).

A experiência mediada substitui a experiência real, direta. A diferença fundamental entre essas duas formas de experiência consiste no fato da primeira sempre depender do agente mediador do estímulo externo – deixa-se de agir, para apenas reagir; semelhante à parede de clichês, onde as respostas estão definidas. O mesmo pode acontecer com a obra artística que é produzida em função de um mediador, ou seja, como uma representação ou um símbolo, pois o sentido não está na obra, mas fora dela.

A experiência real exige a ação. As relações efetivam-se no encontro com o objeto, seja artístico ou não. Por isso, acredito que as questões levantadas são imprescindíveis para a criação, para a ação, para a efetivação de um modo de vida que consiga passar *entre* as paredes de clichês. Assim, vejo que Berger, Deleuze e Virilio tratam do mesmo assunto: da necessidade de desenvolvermos uma maneira particular de observar o mundo.

Após compreender o sentido da mediação da sociedade de representação, como construir um trabalho fundado nesses princípios?

Se por um lado a participação acontece como uma decorrência da materialidade, da instalação no espaço

expositivo, de uma permissividade e passividade dos objetos, por outro, ao se apresentarem aos espectadores sem mediadores, sejam eles de ordem formal, psicológica ou simbólica, cabe ao público estabelecer suas relações. Assim, a participação efetiva-se tanto no contato tátil, físico do objeto, próximo às propostas de Clark e Oiticica, quanto no embate entre espectador e obra, semelhante às proposições duchampianas.

Gosto especialmente do modo com que o artista plástico Joãozito⁸ apresentou, com precisão o sentido da minha produção e da participação que proponho:

[...] Acredito que os trabalhos de Lanussi não representam nada, não simbolizam nada, não significam nada e nem pretendem. Com isso, o que resta então, são os trabalhos: puros, livres e limpos para qualquer um abraçá-los, tocá-los, esmurrá-los, pisá-los... sem precisar de conceitos...

Gosto de quando as crianças se deparam com um trabalho de Lanussi, o que se vê é o caos: sem cerimônia vão logo deitando, abraçando, pulando e experimentando. Enquanto nós,

⁸ João Pereira ou Joãozito é artista plástico, vive e trabalha em Salvador

adultos cultos, ficamos interpretando, admirando, conceituando: “falta isso, tem aquilo, precisa disso, lembra não sei o quê, tem influência de não sei quem, blá blá blá blá...”

E as crianças? As crianças como que gritam: “o rei está nu!”⁹

As crianças¹⁰ se relacionam, na maioria dos casos, diretamente com o trabalho, sendo a experiência concreta e ativa, pois, para elas, as explicações de ordem conceitual não têm importância. Elas não estão preocupadas em *ler* a obra, mas em *ver* e, se for possível, *tocar*.

A atividade infantil nos mostra o quanto estamos aliciados pelas sensações mediatizadas e o quanto estamos submersos num estado reativo. A criança age, pois entrega-se à percepção direta do objeto; nós, adultos, de maneira geral, reagimos depois de ponderarmos e analisarmos.

Em determinado ponto do processo de pesquisa,

9 PEREIRA, João. Texto crítico de apresentação da exposição de Lanussi Pasquali. Novo Hamburgo, set. 2002. Exposição individual realizada na Pinacoteca do Centro Universitário Feevale, Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul.

10 Quando me refiro à criança ou à infância, não estou afirmando um puritanismo ou uma originalidade, pois a infância também é produzida e moldada por seu entorno. Mas acredito que, nessa fase, sempre existe uma certa liberdade de experimentar, mesmo que em decorrência de uma permissão vinda do adulto. Além disso, essa questão será retomada no capítulo 3.

percebi que o trabalho funciona como um revelador desse estado de torpor. Mas é preciso ressaltar que não estou interessada em propor uma cura ou uma espécie de terapia.

Acredito que a participação proposta através do trabalho é próxima a uma vivência desinteressada, descompromissada. Existe, em cada trabalho, a não-obrigação de participar, a não-necessidade de explicar, justificar ou definir significados, e sim, a abertura para a experimentação.

Além disso, quando o espectador entra em contato com o trabalho está atualizando-o, ou seja, participando da produção de sentido do mesmo.

2.6 A escultura como acontecimento

Pensar em termos de acontecimentos não é fácil. Menos fácil ainda pelo fato de o próprio pensamento tornar-se então um acontecimento (DELEUZE, 1998, p. 80).

Tenho afirmado, desde o início desta pesquisa, o acontecimento como um elemento operante no trabalho. Portanto, faz-se necessário aprofundar e delinear o sentido deste termo na minha maneira de pensar a produção.

Em uma primeira aproximação ao termo, recorri ao dicionário da língua portuguesa, encontrando na definição os seguintes usos que me interessam:

1. Aquilo que acontece; 2. Fato que causa sensação; caso notável. 3. Episódio, ocorrência. Coisa ou pessoa que causa viva sensação (Ferreira, 1986, p. 35).

Certamente, o uso corriqueiro do verbete é coerente com seu emprego nesta proposta de investigação. Porém, é possível e necessário alargar o entendimento do mesmo, para, através dele, aproximar minha prática do que acredito ser seu sentido teórico ou como uma maneira de ser mais

precisa na tradução do discurso visual para o discurso escrito.

Acredito que a escultura apresenta-se. Ou seja, ela não representa. Ela coloca-se no mundo como um objeto em si, como um corpo-escultórico. Nesse sentido, considero que, na dimensão do acontecimento, as relações são estabelecidas no contato com as obras quando o encontro se efetiva. Assim, deixa de ter importância a história da obra ou do artista, sendo valorizada a experimentação sensorial (considerando que o contato visual também faz parte da experiência) do trabalho. Para pontuar e tornar mais clara minha forma de pensar a produção, tomo a liberdade de transcrever parte do texto de Tadeu Chiarelli, no qual o autor aborda a produção tridimensional contemporânea de modo muito similar às minhas intensões. Embora seja uma citação extensa, acredito que, devido a sua pertinência ao processo de pesquisa, se torna necessária.

Nem “escultores” nem “modeladores”, esses artistas propõem com suas obras certas experiências em princípio impermeáveis a qualquer descrição, pelo fato de serem exatamente o que são: proposições de experiências espaço-temporais - muitas vezes multissensoriais -, tendentes sempre a travar uma relação com o espectador

por intermédio de uma inteligência (ou uma lógica) individual, que se esgota, às vezes, numa única peça, ou então numa série delas, para ser substituída por outra, e mais outra, e mais outra...

Assim, então, essas obras não comunicam nada? Nada, se entendermos que a “comunicação” de uma obra de arte deva pressupor algum conhecimento anterior à própria experiência que o espectador precisaria possuir diante de uma determinada peça de arte. Todos podem “entender” uma obra de Victor Brecheret, por exemplo, mesmo sem nem estar necessariamente frente a ela. Isso é possível porque a obra desse artista - como a de vários outros significativos escultores de sua época - está toda pautada no conhecimento anterior da anatomia humana. Este é um dado que o artista conhece e que o próprio espectador, seja ele quem for, também conhece. Por exemplo, frente à *Tocadora de Guitarra*, de Brecheret, é possível perceber de imediato que o artista desejava transmitir conceitos de beleza, elegância e harmonia, a

partir da representação idealizada da mulher.

Frente a uma obra de Carlos Fajardo, por exemplo, ou de Angelo Venosa, ou de Ana Maria Tavares, ou... , o que essas obras contemporâneas “comunicam” em primeiro lugar é a própria presença delas mesmas, uma presença constituída de materiais e formas articuladas, à procura de um significado final que apenas o espectador - e cada um particularmente - pode dar, a partir de sua própria experiência de estar frente à obra, ou mesmo dentro dela (caso das instalações).

Obviamente, o visitante de uma exposição poderá chegar à conclusão de que, frente à obra *Sem Título*, de Fajardo, por exemplo, a experiência que vivenciou poderia ser sintetizada pelas palavras “beleza”, “elegância” e “harmonia”, e estará certo. No entanto, o visitante irá perceber que esses conceitos não lhe foram transmitidos pela obra a partir de algum tipo de código já conhecido. Foi necessária justamente essa experiência não mediada por

nenhum conceito apriorístico para que ele chegasse à conclusão a que chegou e se reconhecesse na obra (CHIARELLI, 1999, p. 170-171).

A postura descrita por Chiarelli pode ser percebida como um desdobramento das teorias duchampianas de despersonalização do objeto artístico, da ruptura com a narrativa linear e a ausência da estrutura interna, acentuadas e atualizadas na contemporaneidade.

Também, na análise que Rosalind Krauss (1998) faz da produção tridimensional a partir de Rodin até anos de 1970¹¹, é possível perceber que essas esculturas de superfície – como podemos chamá-las – são recorrentes na obra de vários artistas e movimentos. Além de Duchamp e dos minimalistas, Rosalind aponta essa característica nos trabalhos de Rodin como um primeiro embrião, de Brancussi, do construtivista russo Tatlin, dos pós-minimalistas (com exceção daqueles que, como Eva Hesse, atribuíam aos trabalhos significados psicológicos e auto-biográficos), dentre outros. As esculturas de superfície são obras que não permitem, por suas características formais, a decomposição do objeto em partes e não possuem uma interioridade ou estrutura interna geradora, seja ela formal

¹¹ O texto Caminhos da escultura moderna foi publicado originalmente em 1977.

ou psicológica. Com isso, os trabalhos apenas podem ser vistos em sua totalidade. Essas esculturas situam-se em um tempo real ou tempo experimentado: o tempo de contato entre observador e a obra.

A partir destas considerações, percebo que a maneira como penso a obra, encontra sustentação teórica em discursos correntes na produção crítica e artística. Considero os trabalhos como objetos dispostos no espaço à espera de um possível encontro. Cada espectador poderá compreender o sentido do trabalho de seu próprio ponto de vista, fazendo suas próprias conexões.

Acredito que as referências dadas até então dariam conta do emprego do termo acontecimento nesta pesquisa. Porém, são referências brandas ou mesmo externas ao processo e à relação que estabeleço com o trabalho. Sinto que, para pensar a produção enquanto acontecimento, é necessário considerar todo um modo de vida, acreditar na potência do encontro e nas linhas de fuga, sem cair em maniqueísmos e reduções ou mesmo na representação. Novamente, é na obra de Deleuze e Guattari que sinto a afinidade necessária para traçar uma noção de acontecimento. No decorrer de todo texto, as noções de *agenciamento*, *do fora*, *de fluxos* e *de linhas de fuga* indicam e, ao mesmo tempo em que estão implicadas também com o acontecimento, fazem parte de uma maneira de pensar como a vida pode funcionar, mas não através da representação.



FIGURA 7
Lanussi Pasquali.
Sem título. 1999.
Tecido e fibra sintética ø220X100 cm
Fonte: arquivo pessoal

Numa relação muito simples, poderia referir o acontecimento como um dos elementos operantes no trabalho, na medida em que, para a construção de uma nova peça, tenho presente um verbo infinitivo: percorrer, em *Sem título I*; andar e entrar, em *Uma tenda para Louise*; e tocar em todos os trabalhos. Em projetos anteriores a esta pesquisa, o elemento gerador do trabalho, estava intimamente ligado a um verbo infinitivo, o qual definia a escolha do material, a forma, tamanho e disposição no espaço. Por exemplo, na escultura *Sem título* de 1999 o deitar manteve-se como motivador do trabalho (FIG. 7); e em *Sem título*, instalação de 2001 a motivação era abraçar (FIG. 8).

Quando penso em termos de verbo infinitivo, o tempo e o agente da ação são indeterminados, existindo enquanto potência, podendo ser efetivada ou não. Nesse sentido, a participação do espectador nesses trabalhos é diferente do que ocorre em relação às propostas de Oiticica e Clark, pois, para eles, existia a necessidade do público tornar-se participante para que o trabalho atingisse um objetivo.

Acredito que o acontecimento está no cortar, costurar, encher, fechar, instalar... tanto quanto no tocar, deitar, andar, pegar, guardar..., faz parte do processo de produção e de funcionamento do trabalho. O acontecimento é diferente dos conceitos mensuráveis, definidos, estruturados..., são indeterminações, atravessamentos, entidades... e



FIGURA 8
Lanussi Pasquali.
Sem título. 2001.
Tecido, pelúcia e
fibra sintética. Instalação com 13
peças, dimensões variáveis.
Fonte: arquivo pessoal

[...] todo acontecimento é uma névoa. Se os infinitivos “morrer”, “amar”, “mover”, “sorridir” etc, são acontecimentos, é porque há neles uma parte que sua realização não basta para realizar, um devir em si mesmo que está sempre, a um só tempo, nos esperando e nos precedendo como uma pessoa do infinitivo, uma quarta pessoa do singular (DELEUZE, 1998, p. 78).

Não posso definir, estruturar... mas sinto que é preciso ser digno do que acontece, dos encontros, dos agenciamentos, das moléculas que vibram quando a mão toca o punhal, da matéria *louca* que constitui as forças vitais... É preciso ultrapassar o muro e olhar o *fora...*, mas que é um acontecimento? Talvez um dia a sensação torne-se entendimento, mas, então, não haverá mais sentido responder... porque “o que é importante não são nunca as filiações, mas as alianças e as ligas; não são os hereditários, os descendentes, mas os contágios, as epidemias, o vento” (DELEUZE, 1998, p. 83).

Que é um acontecimento?

2.7 Das formas moles à fragilidade do vidro

A escolha em trabalhar com tecidos na construção de objetos e esculturas demanda uma posição de aceitação ou de subversão das características físicas da matéria. Procuro assumir e valorizar a maciez, a maleabilidade e as texturas dos tecidos, evitando o emprego de estruturas rígidas que interfiram ou alterem essas propriedades. Assim, os objetos apresentam-se como esculturas moles. Junto com a palavra mole, podem estar também macia, orgânica, arredondada.

Essas constantes determinam a instalação dos trabalhos no espaço. A forma é mantida por um estofamento macio, pelo modo de exposição das peças que, como veremos no capítulo 3, podem estar suspensas por fios, presas por um ponto na parede ou colocadas no chão diretamente. Agrada-me muito assumir a matéria, ao mesmo tempo em que a transformo pelo corte e costura. Trabalho com o tecido.

Desde a primeira metade do século XX, o emprego de materiais macios na construção de trabalhos tridimensionais ou híbridos é encontrado na produção de muitos artistas, tais como: Joseph Beuys, que utilizou feltros e cobertores; Eva Hesse, fios e látex; Louise Borgeois, tecidos, roupas e látex; Hélio Oiticica, tecidos, lonas e plásticos; Lygia Clark, fios, tecidos, cordões; Lygia Pape, tecidos; Leda Catunda, com suas pinturas moles, dentre outros.



FIGURA 9
Marcel Duchamp
Dobrável de Viagem. 1916.
Cobertura de máquina de escrever
da marca "Underwood". Alt. 23 cm.
Fonte: Mink, 1996, p. 67.



FIGURA 10
Claes Oldenburg
Sanitário fantasma. 1966.
Lona pintada, forrada com paina,
madeira. 129,5 x 83,82 x 71,12 cm.
Fonte: Krauss, 1998, p. 273.

Considero o ready-made de Duchamp, Dobrável de Viagem, de 1916 [FIG. 9], uma capa de máquina de escrever suspensa por um fio, como uma referência para a ruptura com a rigidez dos materiais tradicionais da escultura, mesmo que a intensão do artista seja mais ampla. Interessa-me a maneira como o objeto confeccionado em material flexível tem sua forma fragilmente definida pela própria matéria, sem a utilização de estrutura rígida. Frágil porque pode desfigurar-se ao sofrer uma pressão externa e definida porque não será desfeita por completo.

A produção de Claes Oldenburg, do período de 1963 a 1967 pode ser citada como ponto de aproximação com as esculturas moles. Nesse período, Oldenburg realiza suas Soft Sculptures, objetos comuns construídos em material flexível com enchimentos macios. Em obras como Sanitário Fantasma de 1966 [FIG. 10], o artista subverte a função do objeto, apresentando ao público formas amolecidas. O espectador, ao mesmo tempo em que reconhece o objeto como de seu cotidiano, é surpreendido pela impossibilidade de uso.

Tanto Duchamp quanto Oldenburg partem da utilização de formas pré-existentes - no primeiro, através da apropriação do objetos pronto e, no segundo, reproduzindo objetos do dia-a-dia, diferente das proposições de Robert Morris, nos trabalhos chamados genericamente de Peças de Feltro. Nessa série a composição da obra é resultado de um processo que envolve uma ação e um material não-



FIGURA 11
Robert Morris
Sem título (Emaranhado). 1966-68.
254 pedaços de feltro. Dimensões
variáveis.
Fonte: Batchelor, 2001, p. 41.

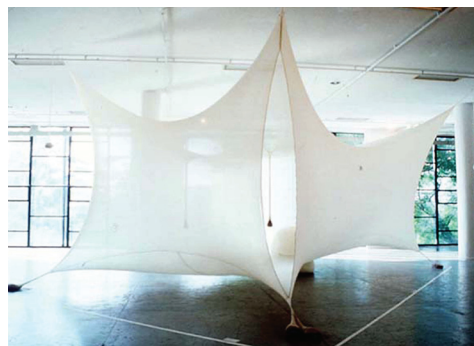


FIGURA 12
Ernesto Neto
Nave Deusa. 1998.
Tule de lycra, areia, cravo e cominho
em pó, poliamida e poliestireno.
Fonte: Bienal Uol (2005).

rígido. Morris deixa cair sobre o chão tiras de feltro, como em Sem título (Emaranhado) de 1967-68 [FIG. 11]. Trata-se de uma forma definida pelo material e pela ação do artista.

O amolecimento das formas decorrente do material utilizado é o ponto comum entre as investigações citadas e a minha pesquisa. Porém, nos meus trabalhos, as formas construídas não representam objetos existentes. A compreensão da matéria empregada faz com que as propriedades físicas sejam exploradas a fim de dar corpo aos trabalhos, não se tratando de uma apropriação, como Duchamp ou Morris o fizeram, mas da elaboração de volumes através do corte, da costura e da instalação no espaço que definirão como o trabalho irá funcionar.

Procedimento semelhante encontro na produção do artista plástico brasileiro Ernesto Neto que, a partir dos anos de 1990 constroi esculturas em malha translúcida [FIG. 12].

Neto usa tecido para criar tensões espaciais através de elementos pendentes, volumes preenchidos com diversos materiais, pesos e contrapesos. As esculturas dispensam uma estrutura rígida e definem-se a partir do espaço.

Formalmente, existem muitas semelhanças entre meu trabalho e o de Neto: formas arendondadas, prolongamentos, passagens, fendas ou buracos. Mas nos diferenciamos quanto ao tipo de tecido e às intenções.

Neto usa principalmente a lycra, tecido leve, frio e com muita elasticidade, que lhe permite desenvolver seu trabalho a partir do tensionamento do material. Acredito



que a tensão seja uma das principais propriedades de sua obra, agregado a ela estão os outros elementos constitutivos do trabalho, tais como: a cor, o cheiro, a participação, o embate entre interno e externo [FIG. 13, 14 e 15].

Na pesquisa de Annette Messager, artista plástica francesa, acontece também o uso intenso de materiais moles na construção de objetos e instalações. Messager utiliza fios de lã, redes, tule, tecidos, meias femininas, etc... Em trabalhos como *Dependence Independence*, de 1996 [FIG. 16] redes e fios pendem do alto juntamente com peças construídas com tecidos e preenchidas com materiais macios, criando uma nova espacialidade para o lugar.

Na exposição *Les Messagers de l'Été*, de 1999 [FIG. 17], a artista apropria-se do espaço, partindo da ocupação do chão. São redes e cilindros de tecido espalhados sobre o piso, junto a eles, objetos híbridos construídos por partes de brinquedos de pelúcia e de animais empalhados.

FIGURAS 13, 14 e 15

Ernesto Neto

O mundo e o mundo. 1999.

Arquitetura animal. 1999.

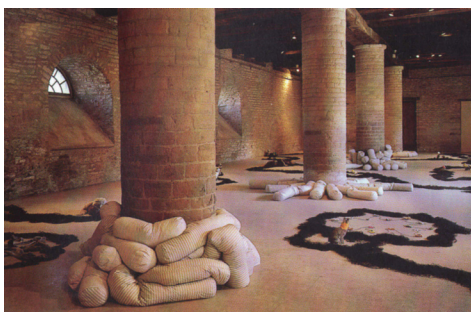
Malhas e meias, esferas de poliestireno e urucum. 84 x 122 x 222 cm.

A gente se encontra aqui hoje,

amanhã em outro lugar. Enquanto isso deus é deusa. Santa gravidade. 2003.

Poliestireno e arroz. 790 x 500 x 1450 cm (aprox.)

Fonte: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (2005).



Nesses trabalhos, Messenger usa as propriedades físicas dos materiais para definir o espaço de cada obra, valorizando o amolecimento. Por outro lado, em trabalhos como *Untitled (The Cross)* de 1999 [FIG. 18], a artista subverte a materialidade mole do tecido através de amarrações que o comprimem até adquirirem a forma desejada.

Diferente do trabalho desses artistas, na minha pesquisa, os tecidos são escolhidos pela textura aveludada ou peluciada, normalmente pesados e quentes. Procuro valorizar o caimento do material, evitando tensioná-lo. Por isso, também tomo o cuidado de encher as peças apenas o necessário para manter minimamente a forma, sem que o estofamento tensione internamente o objeto. Percebo que o amolecimento é um dos fatores operantes nos trabalhos, mais do que um recurso material. Além das semelhanças

FIGURA 16, 17 e 18
Annette Messenger
Dependence Independence. 1996.
Stuffed animals, photographs, woolens, ropes, fabrics, netting.
Instalação, dimensões variáveis.
Les Messagers de l'Été. 1999.
Instalação, dimensões variáveis.
Untitled (The Cross). 1999.
Fabric, string. 142 x 82 x 22 cm.
Fonte: Grenier, 2001, p. 149, 172 e 180

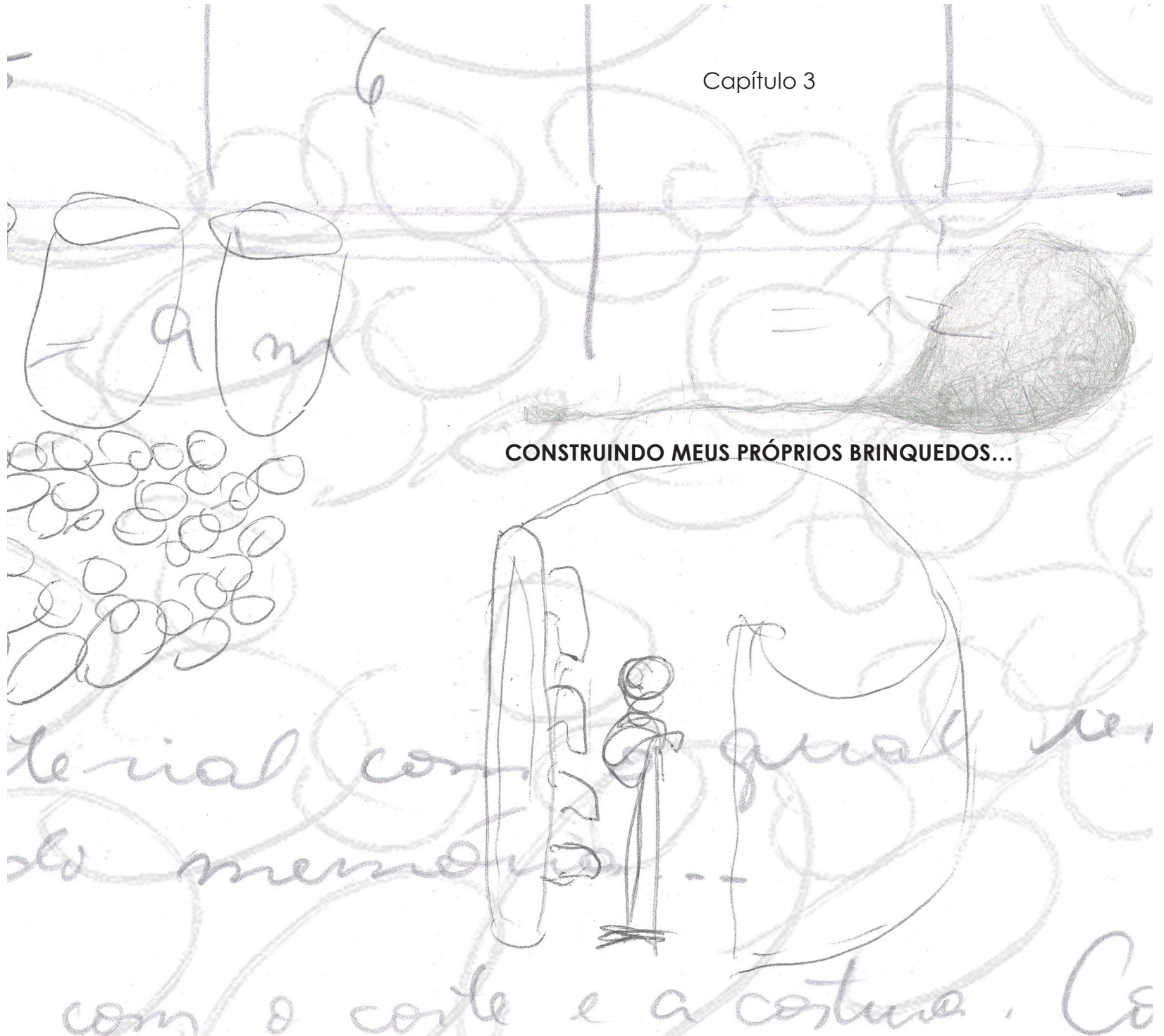
comentadas, o trabalho de Messenger desperta meu interesse pelo emprego de diversas técnicas e materiais. Venho pensando, há algum tempo, em trazer para meu trabalho outros materiais e novas materialidades, o que aconteceu em 2002 quando um vídeo fez parte da instalação e está presente neste processo de pesquisa com o uso do vidro (mais detalhes capítulo 3).

O tecido e o vidro estabelecem entre si relações de diferença: mole/rígido, quente/frio, resistente/frágil, opaco/transparente, repouso/atenção e aveludado/liso. Percebo que essas relações não são excludentes, uma em detrimento da outra, mas de afirmação. Pois, justamente por serem diferentes e estarem colocadas num mesmo trabalho, potencializam-se. A instalação é frágil e resistente, convida à intelecção e solicita cuidado... simultaneamente.

O uso do vidro configura-se, em minha produção, como uma abertura para novas experimentações. Não seria uma passagem para outro material, mas a inclusão de mais um elemento, mais um interesse.

Capítulo 3

CONSTRUINDO MEUS PRÓPRIOS BRINQUEDOS...



Fellini (1986) afirmava que o cinema para ele era um grande e caro brinquedo. Não seria essa uma maneira interessante de explicar a produção artística? Adultos construindo seus próprios brinquedos? Em certo sentido, sim.

Pois a criança brinca como uma forma de experimentar, relacionar e compreender o mundo que se descortina à sua frente. Além disso, há na brincadeira um tipo de inutilidade que o advento do capitalismo tem feito desaparecer, principalmente das atividades dos adultos, em que tudo, inclusive o lazer, precisa estar submetido ao consumo, à competição, ao prêmio. Mais recentemente todas as brincadeiras tendem a serem profissionalizadas.

Allan Kaprow (2004) faz uma distinção semelhante, quando se refere às atividades de jogo-brincadeira e às atividades de disputa, em que os valores operantes poderiam ser chamadas também de experiências-desinteressadas e experiências-competitivas. No primeiro grupo, estariam envolvidas desde brincadeiras infantis e até atividades de adultos em que não está em questão algum tipo de interesse que não seja o próprio prazer. No segundo, as atividades estão relacionadas a um ganho, seja financeiro, poder ou sucesso, subjugando um adversário. O autor conclui dizendo que:

Essa diferença crítica entre disputar e jogar não pode ser ignorada. Ambas

as ações envolvem a livre fantasia e aparente espontaneidade, ambas podem ter estruturas claras, ambas podem (mas não precisam) requerer habilidades especiais que aprimorem a atividade. Jogar-brincar, porém, oferece satisfação, ainda que não em algum resultado prático assinalado, alguma realização imediata, mas, em vez disso, na participação contínua por si mesma. Tomar partido, vencer e derrotar, tudo isso, que é irrelevante no jogo-brincadeira, constitui os requisitos principais de uma disputa. No jogo-brincadeira a pessoa está despreocupada; em uma disputa está ansiosa para vencer (KAPROW, 2004, p. 178).

Acredito que a produção é o lugar do exercício do risco, da experimentação e da independência. Somos dignos da criação quando nossa motivação vem das forças afirmativas da vida e quando tentamos romper com a representação (temas que abordamos anteriormente, mas que precisam ser sempre lembrados, por serem as operações ativas no trabalho).

Fellini tinha razão!

A seguir apresento os trabalhos construídos durante

o processo de pesquisa, sendo que, para cada sub-capítulo, manteve o título da própria obra.



FIGURA 19 e 20
Emas, Zoológico de Salvador. 2005
Fonte: arquivo pessoal

3.1 Sem título I

Às vezes, a motivação para a produção de um novo trabalho tem explicações um tanto quanto estranhas. Ele pode surgir de maneira distante, do acaso ou de uma imagem, de encontros que provocam um ruído diferente, um olhar interessado... por razões nem sempre claras. O trabalho *Sem título I* surgiu assim, da rotina, do cotidiano.

Durante uma visita ao zoológico de Salvador, observava os animais desinteressadamente, quando avistei, ao longe, alguns volumes que pareciam objetos deixados aleatoriamente no chão, algo como sacos acinzentados ou pedras, talvez... pela distância era difícil identificá-los com precisão. Mas o que mais me surpreendia era o fato de me lembrarem trabalhos que havia feito anteriormente. Tanto pela cor e textura, quanto pela forma. Quando me aproximei, pude perceber que se tratava de um grupo de emas dormindo à sombra de uma árvore (FIG. 19 e 20). As penas cinzas, as patas escondidas sob o corpo e o pescoço repousando tranqüilamente sobre o chão, como um prolongamento delicado, pareciam ter pouca relação com a ave corpulenta, curiosa e inquieta.

A partir dessa experiência, construí um protótipo (FIG. 21) que ficou no atelier por algum tempo até ser desfeito. Porém, a definição do que seria o trabalho aconteceu algum tempo depois, motivada também por um encontro nada convencional.



FIGURA 21
Lanussi Pasquali
Sem título (protótipo). 2003.
Feltro e espuma. 280 x 80 x 120 cm.
Fonte: arquivo pessoal



FIGURAS 22 e 23
Sacos com aparas de grama.
Salvador. 2005
Fonte: arquivo pessoal.

Diariamente, ou sempre que preciso sair de casa, passo por uma avenida de vale¹². Meu itinerário pouco se altera, a paisagem passa normalmente despercebida: prédios, casas, viadutos, pichações, transeuntes, carros, ambulantes, sons, monumentos, vendedores, malabaristas... tornam-se informações difusas, banais. Mas, eventualmente, algo chama minha atenção e desperta minha admiração: são grandes, sujos, despretensiosos e inertes sacos cheios de aparas de grama (FIG. 22 e 23).

Nessas avenidas, persistem extensos gramados, plantas ornamentais e árvores. Como em Salvador, no período de outono/inverno há sol e chuva abundantes, a vegetação cresce muito rápido. Logo os canteiros e jardins da cidade são tomados pelo mato e a manutenção dessas áreas precisa ser feita com bastante regularidade.

Após a poda, os funcionários da limpeza precisam estar atentos para que as aparas não sejam levadas para os canais fluviais existentes nas vias, evitando as complicações que certamente aconteceriam se esse entulho bloqueasse a passagem da água da chuva. À medida que a grama é cortada, passa a ser recolhida e colocada em grandes sacos de fibra plástica, que, por sua vez, ficam instalados às margens dos canteiros esperando o caminhão que fará a coleta.

Qual a importância desses sacos? Talvez nenhuma,

¹² Largas vias construídas em Salvador a partir dos anos 40, aproveitando vales existentes no relevo da cidade.

senão efetuar sua função de conter as aparas de grama.

Mas eles provocam em mim uma experiência estética diferente da vivida no cotidiano. Minha percepção como passante é alterada por esses objetos estranhos ao corpo da cidade. A relação que estabeleço com meu trajeto muda, pois passo a observar a paisagem e a dimensionar a cidade a partir deles.

O trânsito normalmente rápido nas avenidas e o percurso conhecido contribuem para acentuar uma sensação de indiferença¹³ pela cidade que está do lado de fora do veículo. Esses corredores de passagem cumprem sua função quando os fluxos não são interrompidos, seguem a ordem natural de movimento. Mesmo quando o trânsito está lento ou congestionado, a paisagem permanece difusa, pois a atenção está presa ao sair dali, ao movimentar-se, ao chegar ao destino. O corpo quase inerte, entorpecido pelo movimento automático, deixa de relacionar-se com o espaço presente e projeta-se ao ponto de chegada. Tanto mais rápido esse percurso for vencido, maior a eficiência da cidade. Não importa que a eficiência esteja muito mais próxima da alienação do que da efetiva promessa da cidade em atender a todos os seus moradores como cidadãos.

13 “A condição física do corpo em deslocamento reforça a desconexão do espaço. Em alta velocidade, é difícil prestar atenção à paisagem. [...] Navegar pela geografia da sociedade moderna requer muito pouco esforço físico e, por isso, quase nenhuma vinculação com o que está ao redor” (SENNET, 2001, p. 18).

Os sacos quebram essa naturalidade e lembram que o entorno pertence a uma cidade e que é sobre ela que nossa vida se efetiva, mesmo quando nos sentimos fora dela. Somos afetados pelo trânsito, pela escola pública, pelos hospitais, pela ética administrativa, pelos transportes coletivos.

Pouco percebemos, mas a cidade é cada vez menos nossa. Os espaços públicos foram tomados pelos automóveis e pela publicidade. No início dos anos 60, Constant, integrante do grupo *Provos* de Amsterdã, já advertia:

Aos poucos, sem que nos apercebêssemos, a invasão maciça dos espaços sociais pelo trânsito provocou uma violação dos direitos humanos fundamentais. [...] Ao pedestre já é proibido o acesso à maior parte do espaço público e, se ele deseja ter contatos sociais, tem de ir a um lugar privado (casas) ou a lugares comercialmente explorados (bares ou salas alugadas), onde se encontra mais ou menos prisioneiro. Desse modo, a cidade está perdendo sua função principal: a de ponto de encontro (CONSTANT apud GUARNACCIA, 2001, p. 82).

Caminhar, passear, andar de bicicleta, sentar à sombra de uma árvore, encontrar-se na praça são ações quase heróicas numa cidade moldada pelo e para o deslocamento; ficar parado pode ser perigoso. A cidade precisa atender às demandas do mercado, aos avanços tecnológico-industriais, acordos internacionais, vontades e vaidades políticas... depois, se der tempo, pensar nas populações.

E os sacos? Permanecem despertando minha admiração. Admiração porque gostaria de tê-los feito! Ficaria muito satisfeita se conseguisse produzir com minhas esculturas uma sensação semelhante a essa experimentada. Parece-me difícil alguma ação artística conseguir superar experiências estéticas dessa natureza, pois são acontecimentos que não dependem de um discurso de legitimação para existirem. São encontros que provocam um ruído no que parecia definitivo – seja nas idéias, concepções, conceitos, visões ou percepções do cotidiano. Os sacos de grama ou uma música, uma pintura, um sabor, uma conversa, um acidente, uma chuva, uma leitura, um som, uma aula... podem agir diretamente nas nossas sensações, aguçar nossas curiosidades e vontades. Portanto, o acontecimento ou a experiência estética a que me refiro efetiva-se na vida.

Com *Sem título I*, trabalho composto por 10 peças realizadas em mantas de lã e flocos de espuma, com 280 cm X 80 cm X 120 cm, dispostas em área pública de grande

circulação; tento me aproximar dos sacos de grama (FIG. 24). Ou seja, da sensação estética¹⁴ experimentada, da falta de pretensão, da impossibilidade de se tornarem mercadoria e de permanecerem como objeto consagrado.

Essa proposição desloca meu trabalho do espaço fechado para o aberto, do institucional para o comum, para o lugar de todos: a cidade. Mas não pretendo torná-los arte pública ou arte urbana, pois as questões continuam vinculadas ao estado de torpor físico e sensorial denunciados por Virilio e, certamente, de forma ainda mais direta e aguda.

Como os sacos de grama, as peças transformam a paisagem onde são instaladas, provocam outras referências da cidade e alertam para o estado de movimento em que estamos.

Acredito que as peças por sua passividade e inércia nos convidam a contemplar a cidade, partindo do contra-fluxo do deslocamento, nos lembram que a cidade funciona cada vez menos como um espaço de convivência, que ela não nos pertence mais, que os espaços públicos estão todos



FIGURA 24
Lanussi Pasquali
Sem título I. 2005.
Cobertor e espuma. 280x80x120 cm
Fonte: arquivo pessoal.

14 Baumgarten criou o termo 'estética' em seu livro "Reflexões sobre a Poesia" (1735) como o nome para uma das duas ramificações do estudo do conhecimento, ou seja, para o estudo da experiência sensorial conectado com o sentimento, a qual ele afirmava que fornecia um tipo diferente de conhecimento das distintas idéias abstratas estudadas pela "lógica". Ele o derivou da palavra grega antiga *aisthanomai* (perceber), e "a estética" sempre esteve intimamente conectada com a experiência sensorial e com os tipos de sentimentos que ela provoca (AUDI, 1995, p. 10, tradução nossa.).



FIGURAS 25, 26 e 27
Lanussi Pasquali.
Sem título I. 2005.
Cobertor e espuma.
280 x 80 x 120 cm
Fonte: arquivo pessoal.

“privatizados”. O trabalho indica que a cidade ainda pode ser experimentada, vivida fora da perspectiva dominadora e opressora do trânsito, da falta de tempo, do tempo controlado, do consumo.

Esse trabalho foi apresentado em Porto Alegre durante exposição realizada na Galeria Iberê Camargo. As peças foram espalhadas na área interna e externa da Usina do Gazômetro, dispostas de maneira que, ao aproximar-se de uma delas, outra seria avistada mais adiante, criando um percurso da galeria até às margens do Guaíba. Optei em colocar peças também no interior da Usina para, assim, conduzir os frequentadores para o pátio, pois na abertura, normalmente, as pessoas permanecem na galeria (FIG. 25, 26, 27, 28, 29 e 30).

Propor um caminho ao espectador é semelhante à proposta de Richard Serra no trabalho *Desvio*, de 1970-72. Para Rosalind Krauss, o trabalho de Serra cria uma passagem através do tempo e do espaço. Completa afirmando que:

com essas imagens de passagem, a transformação da escultura – de um veículo estático e idealizado num veículo temporal e material [...] a imagem de passagem serve para colocar tanto o observador como o artista diante do trabalho, e do mundo, em uma atitude de humildade fundamental a fim de



encontrarem a profunda reciprocidade entre cada um deles e a obra (KRAUSS, 1998, p. 341-342).

Certamente a experiência que pretendi propor é mais sucinta se comparada ao *Desvio* de Serra e outros da mesma natureza referidos por Krauss, como o *Duplo Negativo*, 1969, de Michael Heizer e *Quebra-mar espiral*, 1969-70, de Robert Smithson.



Durante a colocação das peças, as reações foram intrigantes, desde a equipe de montagem, que apostou entre si qual seria o tempo de permanência das peças na rua até outros funcionários que vieram me pedir peças para levarem para suas casas, antes mesmo de serem colocadas na rua, pois tinham medo que os trabalhos desaparecessem antes da abertura da exposição, poucas horas mais tarde. De fato, no dia seguinte, não existia mais nenhuma peça na rua, apenas as duas internas.



Diferente do espaço das avenidas de vale em Salvador, que são vias de escoamento do tráfego, o pátio da Usina, à margem de uma avenida de grande fluxo, é muito freqüentado pela população como espaço de lazer, de encontro, para práticas esportivas ou simplesmente para contemplar o pôr-do-sol. Pensei, a princípio, que este dado poderia esvaziar o sentido inicial da obra. Mas, acredito que isso não aconteceu. As peças desapareceram em Porto Alegre, como os sacos desaparecem em Salvador. Mas por

FIGURAS 28, 29 e 30
Lanussi Pasquali
Sem título I. 2005.
Cobertor e espuma.
280 x 80 x 120 cm
Fonte: arquivo pessoal.

aqui eles sempre voltam. Basta dar tempo para a grama crescer...



FIGURA 31

Lanussi Pasquali
Uma tenda para Louise. 2004-5.
Tecido e fibra sintética. Dimensões
variáveis, altura 200 X 1200 cm de
comprimento linear.
Fonte: arquivo pessoal.



FIGURA 32

Louise Bourgeois
Blind Man's Buff. 1984.
Mármore. 92,7 x 88,9 x 63, 5cm
Fonte: Bienal Uol (2005)

3.2 Uma tenda para Louise

Em *Uma tenda para Louise* (FIG. 31), escultura em tecido peluciado, com altura de 2 m, comprimento linear de 12 m, suspensa em espiral, tendo ao centro uma esfera de vidro e uma almofada circular em pelúcia, faço uma homenagem à escultora francesa, radicada nos EUA, Louise Bourgeois¹⁵, por quem tenho uma profunda admiração.

Semelhante a Borges ou Pasolini ou Fellini, essa admiração surgiu do encontro com sua obra. O primeiro contato com o trabalho de Louise Bourgeois aconteceu na 23ª Bienal Internacional de São Paulo. A mostra era composta, basicamente, por esculturas em mármore, em metal, madeira, borracha e uma instalação com roupas, ossos e outros materiais (FIG. 32, 33 e 34). Ao entrar na sala e observar as peças expostas, tudo o que havia visto nos outros espaços pareceu-me muito distante, perdido em algum lugar do tempo. Os trabalhos de Louise me provocaram uma sensação de deslocamento de tempo/espço, como se, naqueles instantes, experimentasse uma espécie de suspensão. Mais tarde, em casa, permanecia um estado de satisfação, plenitude... Se existe algum sentido sublime em produzir arte, seria algo próximo ao que experimentei. Como, a partir daí, esperar menos de um objeto artístico?

¹⁵ Louise Bourgeois nasceu em Paris em 1911, mudou-se para Nova York em 1938, onde vive e trabalha. É considerada uma das mais importantes escultoras da atualidade.



FIGURA 33 e 34
Louise Bourgeois
Arch of Hysteria. 1993.
Bronze polido. 83,8 x 101,6 x 58,4 cm.
Spider. 1996.
Bronze nº 26. 338 x 668 x 633 cm.
Fonte: Bienal Uol (2005).



FIGURA 35
Lanussi Pasquali
Sem título. 1999
Tecido, fibra sintética e guizos. 160 x 100 x 120 cm.
Fonte: arquivo pessoal.

O título, *Uma tenda para Louise*, surgiu durante a leitura de seus escritos. Em algum momento, Bourgeois (2000) descreve sua admiração pelo ofício da tapeçaria. Ela cresceu em meio ao processo de restauração de tapetes, trabalho dirigido por sua mãe, que envolvia toda a família e alguns funcionários. Os tapetes faziam parte de seu universo infantil e de suas brincadeiras. Conta que se divertia muito construindo tendas com eles, onde passava horas brincando. Pareceu-me um momento muito feliz, tanto que fiquei com vontade de construir uma tenda também, como uma criança que descobre uma brincadeira nova e misteriosa. São essas liberdades infantis que perdemos à medida em que somos envolvidos ou absorvidos pelas, já comentadas, representações do mundo.

O trabalho realizado não pretende ser e muito menos representar uma tenda. Talvez a ligação que tenha com uma tenda e o episódio narrado seja apenas o fato de criar um espaço interno, elemento comum em vários trabalhos realizados anteriormente (FIG. 35 e 36); e o mesmo tipo de entusiasmo infantil de inventar novos brinquedos.



FIGURA 36
Lanussi Pasquali
Sem título. 2001.
Tecido, fibra sintética e pelúcia.
200 x ø90 cm.
Fonte: arquivo pessoal.



FIGURA 37
Lanussi Pasquali
Uma tenda para Louise. 2004-5.
Tecido e fibra sintética. Dimensões
variáveis, altura 200 X 1200 cm de
comprimento linear. Vista parcial.
Fonte: arquivo pessoal.

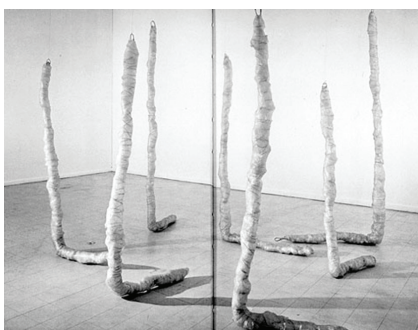
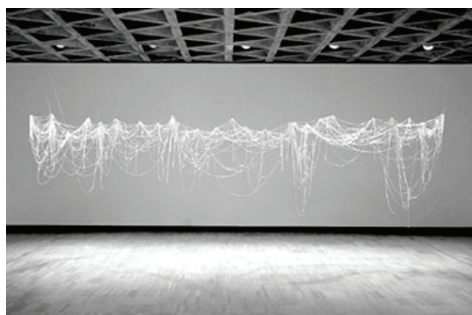
Uma tenda... apresenta-se ao espectador como um espaço a ser explorado. Assim como a tapeçaria para Bourgeois, os recursos técnicos empregados remetem à minha infância, pois cresci envolvida com os afazeres de um atelier de costura, atividade desenvolvida por minha mãe, como falei anteriormente. Certamente daí minha familiaridade e facilidade em desenvolver meu trabalho utilizando o tecido e as técnicas de corte e costura.

Em *Uma tenda...*, sua organização e sustentação dependem diretamente do espaço, uma vez que não possui estrutura rígida. Exploro as características físicas do tecido para dar forma à escultura. Ao suspender a obra em pontos determinados, as propriedades físicas do tecido, seu peso e maleabilidade agem sobre a forma construída (FIG. 37).

Assim, aproximo esse trabalho das investigações de Eva Hesse¹⁶. Em sua obra, percebe-se grande influência da *anti-forma*, conceito formulado por Robert Morris que, segundo Maria Celeste de Almeida Wanner, surgiu das

[...] práticas voltadas para o colapso da forma num estado contínuo, com questões envolvendo a matéria e o espaço, aproximaram-se mais de materiais industrializados, como látex,

¹⁶ Eva Hesse nasceu em Hamburgo, Alemanha, em 1936. Sua família mudou para Nova York quando Hesse tinha 3 anos de idade. Morreu em 1970, com apenas 34 anos.



pigmentos acrílicos brilhantes, espuma, plástico, borracha, entre outros, em busca de uma arte mais visceral relacionando-a (alguns mais diretamente) ao corpo humano, provocando de imediato, uma sensação de extensão tátil do corpo (WANNER, 2005, p. 47).

Morris enfatizava que o processo de composição é o resultado de uma ação, tal como pendurar, respingar, derrubar..., sobre uma matéria flexível ou fluida. Hesse empregava o mesmo princípio para construir o trabalho, assim em cada montagem uma nova forma era gerada (FIG. 38 e 39).

Hesse utilizava materiais oriundos da indústria, tais como a fibra de vidro, o látex e a borracha interferindo, em alguns casos, minimamente sobre a matéria; em outros, as peças trazem as marcas da manufatura (FIG. 40 e 41). Mesmo valendo-se da repetição de formas idênticas, é possível perceber as variações de uma peça para outra pela ausência da precisão mecânica.

FIGURAS 38, 39, 40 e 41

Eva Hesse

Untitled. 1970.

Right After. 1969.

Untitled. 1969.

Repetition Nineteen III. 1968.

Fiber Glass and Polyester resin.

Fonte: Contemporary Art Quartely (2004).



FIGURAS 42 e 43
Lanussi Pasquali
Uma tenda para Louise. 2004-5.
Tecido e fibra sintética. Dimensões
variáveis, altura 200 X 1200 cm de
comprimento linear. Vista parcial.
Fonte: arquivo pessoal.

Porém, cabe ressaltar que a afinidade entre *Uma tenda...* e minha produção como um todo com as obras de Hesse se estabelece em relação às propriedades da matéria empregada em cada trabalho, pela ausência de uma rigidez nas formas e pela relação espacial (cada montagem pode interferir na configuração da obra, de acordo com o espaço expositivo). Mas deixam de ter afinidade quando Hesse considera que as obras integravam uma cadeia de significações, com conotações psicológicas, sexuais e autobiográficas. Relações que, efetivamente, não interessam à minha pesquisa.

Por ser uma espiral, *Uma Tenda...* configura um espaço interno ao trabalho, podendo ser explorado pelo observador (FIG. 42 e 43). O percurso, do início da espiral ao seu centro, conduz o espectador ao encontro com uma peça de vidro suspensa por um fio (FIG. 44). Novamente, penso no punhal e no pressentimento de que algo está para acontecer, pois a bolha de vidro está ao alcance do toque, mas a fragilidade do vidro sempre nos sugere cautela. O risco de um acidente sempre estará pairando sobre este trabalho. Como uma frase que diz: não passe daqui, tome cuidado... Mas tudo está preparado para que o espectador corra o risco: a bolha está suspensa a 1 metro do chão, altura da mão; as laterais da espiral o protegem e, sob a bolha, há uma almofada que indica que ela será amparada em caso de queda.

Embora com intenções muito diferentes, em alguns



FIGURA 44
Lanussi Pasquali
Uma tenda para Louise. 2004-5.
Tecido e fibra sintética. Dimensões
variáveis, altura 200 X 1200 cm de
comprimento linear. Vista parcial.
Fonte: arquivo pessoal.

trabalhos de Louise é possível encontrarmos bolhas e objetos de vidro, como no trabalho *Cell (Glass Spheres and Hands)* 1990-93 (FIG. 45). Nele, as bolhas de vidro estão colocadas no interior de uma cela, construída em metal e vidro, sobre cadeiras de madeira. As peças ficam protegidas do contato com o espectador, mas, mesmo assim, o risco de um acidente parece existir, pois se tem a impressão de que as bolhas podem rolar do suporte a qualquer momento. Assim, a dimensão do acontecimento faz parte do trabalho de Bourgeois, mesmo que, nesse trabalho, sua motivação central seja a fragilidade das relações humanas e a autoridade do adulto sob a criança, temas recorrentes na sua pesquisa.



FIGURA 45
Louise de Bourgeois
Cell (Glass Spheres and Hands).
1990-93.
Vidro, mármore, metal e tecido.
218,5 x 218,5 x 211 cm.
Fonte: Pbs (2005).

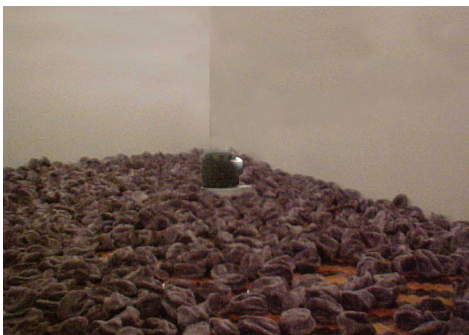


FIGURA 46
Lanussi Pasquali
Sem título. 2002.
Tecido e fibra sintética. Instalação,
Pelúcia, guizos, televisor e vídeo.
Dimensões variáveis.
Fonte: arquivo pessoal.

3.3 Sem título II

Em 2002, realizei, na Pinacoteca do Centro Universitário Feevale, em Novo Hamburgo, uma exposição individual, na qual apresentei uma instalação composta por 1000 peças de pelúcia cinza e um vídeo reproduzido em televisor, ambos colocados diretamente no chão do espaço (FIG. 46). A ocupação quase que completa do chão fazia com que as pessoas interessadas em assistir ao vídeo, estrategicamente instalado de costas para a entrada, tivessem que passar pelas peças de pelúcia. Nesse percurso, era possível experimentar modos diferentes de se relacionar com o trabalho: pisando nas peças, procurando espaços entre elas, afastando-as com a mão ou com o pé... ou mesmo desistindo, perdendo o interesse... A intenção era criar um ruído, um estranhamento ao que seria uma forma "correta" ou usual de circular por uma sala, considerando a galeria não apenas como um espaço de exposição, mas como um lugar comum, de convívio. Durante o período da mostra, fui surpreendida pelo uso dado ao trabalho (ou ao espaço?): segundo os monitores, a exposição transformou-se em um lugar de encontro e de diversão de estudantes da instituição. As peças funcionavam como almofadas, colchões, bolas...

O desdobramento desse trabalho, a instalação *Sem título II*, aparentemente é seu oposto: bolhas de vidro no lugar da pelúcia. Composta por 100 peças de vidro soprado de Ø60 cm, distribuídas aleatoriamente sobre o piso e 3 objetos



de veludo e pelúcia em forma de sacos com 120cmX80cm presos por um ponto na parede (FIG. 47, 48 e 49).

Esse trabalho acentua um certo estado de alerta e atenção presentes no anterior. Se as peças de tecido permitiam mobilidade ao espectador, mesmo parecendo um obstáculo à apreciação do vídeo, as de vidro limitam seus movimentos, podendo até inibir a circulação pela sala, apenas os objetos de tecido ao fundo, 3 sacos, são indicações de que o percurso pode ser seguido. As bolhas podem provocar um tipo de atenção e de tensão, pois, ao mesmo tempo em que o vidro atrai pelo brilho e transparência, alerta para sua fragilidade, para o risco de acidente, para o cuidado necessário ao interagir com a matéria. O espaço está aberto à circulação, mas o andar deixa de ser descontraído para ser atento.

Os sacos são espaços onde podem ser guardadas as bolhas – como indica um deles em que foram colocadas, aproximadamente, 10 peças de vidro em seu interior, estabelecendo diferenças entre eles: cheio/ vazio; peso/ leveza; superfície/ profundidade. Novamente, procuro criar

FIGURA 47, 48 e 49

Lanussi Pasquali

Sem título II. 2005.

Tecido, veludo e vidro. Instalação, dimensões variáveis.

Fonte: arquivo pessoal.



FIGURA 50
Marcius Galan
Sino.1998.
Vidro e aço. 32 x ø30 cm.
Fonte: Itaú Cultural.(2005).

com esses elementos uma situação de tensão, de dúvida, mas como registro de uma ação possível: guardar as bolhas... sem, com isso, pretender determinar uma ação ao espectador, que pode não considerar essa hipótese ou não ver sentido nela.

Num primeiro momento, as bolhas de vidro fazem com que lembre de trabalhos de Louise Bourgeois, como acontece em *Uma tenda...* Porém, a referência que me parece mais próxima chama-se *Sino*, de Marcius Galan (FIG. 50), um sino de vidro translúcido e incolor com badalo de metal. Galan parte de um objeto com função específica para subvertê-la: um sino que não pode ser tocado ao mesmo tempo em que nos convida a fazê-lo. O objeto nos seduz e nos repele simultaneamente. Paire sobre a obra de Galan, uma atmosfera de risco, pressentimos que algo pode acontecer ou que o trabalho pode desaparecer definitivamente. Galan, referindo-se a situações semelhantes a esse trabalho, faz o seguinte comentário:

[...] quando penso em objetos que problematizam a idéia funcional das coisas, e de alguma maneira a intensidade como princípio tem um caráter funcional (na produção, no Mercado, na comunicação). A idéia de pane, de erro ou disfunção que às vezes aparece no meu trabalho vem

um pouco da instabilidade e fragilidade desses sistemas funcionais “não-físicos”: oscilação especulativa das bolsas de mercados, risco país, inflação, por exemplo.¹⁷

Além disso, tanto as bolhas de vidro quanto o *Sino* dialogam enquanto objetos pré-existentes, por não serem formas que exijam algum tipo de originalidade. Também não se trata de objetos produzidos a partir de técnicas tradicionais à escultura, embora tenham sido feitas para um uso específico, não se caracterizando como uma apropriação de um objeto industrializado. No caso das bolhas, foram produzidas uma a uma por um artesão que trabalha com a técnica de vidro soprado, feitas sob encomenda sem que eu pudesse participar da feitura.

Durante o processo de produção desse trabalho, deparai-me com a dificuldade de encontrar um profissional que trabalhasse com vidro soprado, o que parece ser uma profissão em extinção. Inclusive, foi-me sugerido que usasse luminárias esféricas. Mas a apropriação de um objeto industrializado e o deslocamento de função, semelhante aos *ready-made* de Duchamp, não fazem muito sentido para o modo com que me relaciono com os objetos que produzo.

¹⁷ GALAN, Marcius. Texto extraído da entrevista concedida à Cristiana Mazzucchelli. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <lanussi@terra.com.br> em mai. 2005.

Ser uma peça manufaturada era para mim fundamental. Não encontrá-la inviabilizaria o projeto, pois o acabamento uniforme, característico das peças industrializadas, não permitiria a impregnação dos objetos pela ação do artesanato sobre a matéria. Interessam-me as contaminações, as imperfeições e os acidentes inerentes ao fazer manual, ao orgânico...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra deveria se sustentar por si mesma – sem explicação –, depois que sai do estúdio a peça inicia uma vida própria [...] – a intenção do criador já não importa – a *mensagem* pode não ser compreendida ou ser esquecida. (Bourgeois, 2000, p. 76)

O trabalho, ao sair do atelier, passa a ocupar outro espaço, podendo ter diferentes acomodações. O espaço é tão importante quanto o trabalho. Os dois se completam. Sem o espaço, o trabalho não se realiza; sem o trabalho o espaço está vazio. Interesse-me pelo espaço comum, por um trabalho que se apresente ao espectador sem hierarquias, sem pedestais, isolamentos, restrições. Talvez possa chamar de um espaço indiferenciado, um tipo de situação em que o objeto, o espectador e o espaço misturam-se.

Em cada proposta, isso pode acontecer de modo diferente. Em *Uma tenda...* o espaço indiferenciado evidencia-se pela entrada do espectador no interior da peça e pela dependência do objeto da arquitetura para manter sua forma; em *Sem título I*, pelo trabalho ocupar o espaço público sem indicações, sem especificações; já no trabalho *Sem Título II*, por se apresentar sem pedestais ou barreiras visuais, por estar ao alcance do espectador.



FIGURAS 51, 52 e 53

Elaine Tedesco
Camas Públicas e Cabines para Isolamento. 1999.

Objetos Vestíveis. 1998.

Nylon e isopor. 140 x 120 x 25 cm
Sem título. 1998.

Colchão. Tecido e fotos polaróides.
Dimensões variáveis.

Fonte: Tedesco, 2002, p. 38, 30 e 32

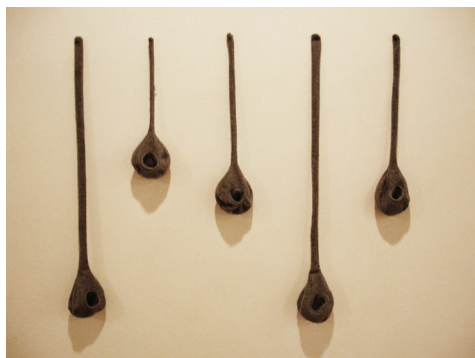
Percebo semelhante disposição nos trabalhos da artista plástica Elaine Tedesco¹⁸. Em suas investigações, Tedesco apresenta objetos ou instalações em que o público é convidado a participar, seja tocando, vestindo ou acomodando-se no interior do trabalho. De modo geral, os trabalhos dessa operam no deslocamento de um objeto construído com referência em objetos arquitetônicos ou cotidianos: escadas, camas, cabines, colchões. São apresentados sem a interferências de pedestais, vitrines ou outros elementos que possam separá-los do espaço comum ocupado pelo espectador. Em *Camas Públicas e Cabines para Isolamento* [FIG. 51], apresentados em 1999 no Mercado Público de Porto Alegre, local de grande circulação, o público é instigado a descobrir que equipamentos são esses, que, ao mesmo tempo, integram e destoam do espaço em que estão colocados. Em *Objetos Vestíveis, Sem título, ambos de 1998*, e *Colchão para envolver o corpo de 2001* [FIG. 52, 53 e 54], Tedesco apresenta objetos dispostos diretamente sobre o chão, sem elementos de sustentação.

Depois de concluir *Uma tenda para Louise, Sem título*

¹⁸ Elaine Tedesco me orientou na pesquisa de conclusão da graduação em artes visuais em 1999. Evidentemente, sua orientação ajudou-me a traçar minhas linhas de interesse que mantenho, de certa forma, nesta pesquisa também. Existem muitos pontos de afinidade entre nossas investigações que não foram possíveis serem expostas neste momento, mas que certamente encontrarão outra oportunidade. Trazer, mesmo que parcialmente, o trabalho de Elaine para essa etapa é para mim motivo de alegria, pois admiro sua obra e, principalmente, a relação real que estabelece com sua produção.



FIGURA 54
Elaine Tedesco
Colchão para envolver o corpo. 2001.
Tecido e espuma. 130 x 200 x 15 cm.
Fonte: Tedesco, 2002, p. 67.



FIGURAS 55
Lanussi Pasquali
Sem título III. 2005.
Tecido, 5 peças, 75x100 cm (aprox.).
Fonte: arquivo pessoal.

I e II, realizei dois trabalhos que integraram a exposição de conclusão na Galeria Cañizares¹⁹. São eles: *Sem título III* e IV. O primeiro, uma instalação de parede composta por cinco peças em tecido cinza [FIG. 55 e 56] e o segundo uma escultura em veludo e pelúcia [FIG. 57 e 58]. Considero-os como pequenas travessuras dentro deste processo de pesquisa, pois não tenho muito o que dizer a respeito deles: não tiveram uma motivação como os outros trabalhos... surgiram da vontade de costurar... uma noite no atelier e pronto! Mas e agora? O que escrever sobre eles? Acho-os tão singelos, simples, despretenciosos e gosto disso..., principalmente em *Sem título III*, por ser pequeno – leve – discreto... o que parece ser tão diferente das bolhas de vidro ou de *Uma tenda*... que impõe sua presença pelas dimensões ou pela matéria.

O outro trabalho é um desdobramento do primeiro. A dimensão amplia-se permanecendo a mesma forma. Essa escultura pode ser presa ao espaço através de um nó, dispensando elementos de suporte, como alças, fios, pregos. Embora tenha usado para exposição um fio de nylon, ele me parece agora totalmente desnecessário, o que traz um detalhe novo às minhas investigações. O fato de o trabalho prender-se ao espaço, sem intermediários, o que, certamente, será explorado futuramente. As instalações ou esculturas expostas diretamente no chão demonstram

¹⁹ Galeria Cañizares da escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, no período de 05 a 28 de outubro de 2005.



FIGURAS 56
Lanussi Pasquali
Sem título III. 2005.
Tecido, 5 peças, 75x100 cm
(aprox.).
Fonte: arquivo pessoal.



FIGURAS 57
Lanussi Pasquali
Sem título IV . 2005.
Veludo, fibra
sintética e pelúcia. 670 x ø120 cm.
Fonte: arquivo pessoal.

meu interesse em evitar o uso de elementos de suporte. Mas o que sustenta o trabalho faz parte dele. Assim, o nylon, o arame, o amarrar ou pendurar, visível ou invisível, deverá ser uma escolha, pois esse elemento dará outro referencial à proposta. Este estudo sobre espaço e elementos que sustentam o trabalho, independentes de serem técnicas específicas de instalar a obra, é um assunto que irei explorar nas novas investigações.

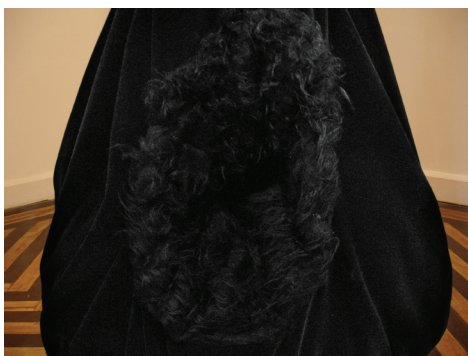
Cada trabalho sugere um desdobramento, elementos dos texto apontam outras aberturas e aprofundamentos. Nesse sentido, alguns aspectos da produção apresentaram-se de maneira nova durante a pesquisa. São eles:

- Deslocamento do trabalho do espaço fechado e institucional, para o espaço aberto e público.
- Apropriação de um objeto faturado, sobre o qual não tenho controle: as bolhas de vidro, sopradas artesanalmente.
- A junção do tecido e do vidro num mesmo trabalho. Como essas matérias se relacionam? Como atuam nas minhas propostas?
- O aprofundamento das relações entre a sociedade da representação e a produção artística afirma a necessidade de construir trabalhos pensando no contato direto, no acontecimento, evitando mediadores de qualquer ordem.
- A espacialidade e a obra – a obra construída a partir de um determinado espaço.

Cada uma dessas questões foi abordada ou apontada no transcorrer da elaboração do texto, mas certamente continuam em aberto e surgirão em trabalhos futuros, afirmando um entendimento em construção.

Com a conclusão dos trabalhos, surgiram questões referentes à escolha das cores, predominando cinza e preto. Efetivamente, a relação que estabeleço para definir a cor de um novo trabalho é muito simples. Escolho, com poucas exceções, o preto e o cinza pela neutralidade e assim, valorizo a forma e o volume em detrimento da cor. Em relação ao cinza, concordo com Paul Klee:

[...] este ponto é cinza, porque ele não é nem branco, nem preto, ou porque ele é branco ao mesmo tempo em que é preto. Ele é cinza porque não está nem no alto nem embaixo, ou porque ele está tanto no alto como embaixo. Cinza porque não é nem quente nem frio. Cinza porque ponto não dimensional, ponto *entre* as dimensões e na suas intersecções, no cruzamento dos caminhos. (Klee apud Lascault, 1996, p. 40)



FIGURAS 58
Lanussi Pasquali
Sem título IV . 2005.
Veludo, fibra
sintética e pelúcia. 670 x ø120 cm.
Fonte: arquivo pessoal.

A proximidade entre o cinza e o preto mantém, no

conjunto da exposição, um cromatismo homogêneo. As diferenças se estabelecem principalmente através das dimensões, uma vez que as formas também possuem mais afinidades que contrastes.

Para finalizar essa etapa de construção teórica da pesquisa, que precisa em algum momento ser considerada pronta, não fechada ou concluída... pergunto-me: para que serve uma escultura, senão para indicar a próxima? Ela está realizada, com seus erros e acertos... não pode mais ser modificada, talvez abandonada... sua presença indica que já não depende mais de um processo de construção... e sua existência terá sentido pela capacidade de atualizar-se...

[...] interessa-me que uma página fuja por todos os lados, e que, no entanto, esteja bem fechada sobre si mesma, como um ovo. Além disso, que haja num livro retenções, ressonâncias, precipitações, e um monte de larvas. (Deleuze, 1992, p. 24)

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUDI, Robert (Ed.). *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Nova York: Cambridge University Press, 1995.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BERGER, John. La producción del mundo. In: _____. *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza Editorial, 1990. p. 257-261.

BIENAL UOL. Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/bienal/>>. Acesso em: 23 out 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Nova antologia pessoal*. Tradução de Rolando Roque da Silva. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois: destruição do pai, construção do pai*. Tradução de Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.

_____. O tridimensional na arte brasileira dos anos 80 e 90: genealogias, superações. In: ITAÚ CULTURAL. *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*. 2. ed. São

Paulo: Itaú Cultural; Cosac & Naify, 1999.

CONTEMPORARY ART QUARTELY. Disponível em: <<http://www.x-traonline.org/>>. Acesso em: 18 jul 2004.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Robert Salinas Fortes. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio e Alvim, 1966.

DERDYK, Edith. *Linha de costura*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory (Org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

FABRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

FELLINI, Federico. *Entrevista sobre cinema*. Tradução de José Alberto de Lima Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Acontecimento. In: _____. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GRENIER, Catherine. *Annette Messager*. Paris: Flammarion, 2001.

GROSSMANN, Martin. Do ponto de vista à dimensionalidade. *Item*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 29-37, 1996.

GUANACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura*. Tradução de Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad, 2001.

ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 23 set. 2005.

KAPROW, Allan. A educação do an-artista II. *Revista do Instituto de artes da UERJ*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 6, p. 167-181, jul 2004.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da Filosofia*. Tradução de Fátima Sá Correia. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LASCAULT, Gilbert. *O caos e a ordem na pintura contemporânea*. Tradução de Neiva Maria Fonseca Bohns. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 35-45, nov 1996.

LEENHARDT, Jacques. Duchamp: crítica da razão visual. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo:

Edusp, 1992.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp: a arte como contra-arte*. Tradução de Zita Morais. Köln: Taschen, 1996.

MIT PRESS. Disponível em: <<http://mitpress2.mit.edu>>. Acesso em: 23 out 2005.

MUSEU DE ARTE MODERNA ALOÍSIO MAGALHÃES. Disponível em: <<http://www.mamam.art.br/>>. Acesso em: 22 out 2005.

OITICICA, Hélio. Aparecimento do suprasensorial. In: VERBERKT, Mat (Coord.). *Hélio Oiticica*. Tradução de Stephen Berg. Paris: Gal. Nat. Jeu de Paume, 1992.

PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege: entrevistas com Jean Duflot*. Tradução de Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PBS. Disponível em: <<http://www.pbs.org/art21/artists/bourgeois/>>. Acesso em: 14 fev 2005.

SCHEINOWITZ, A. S. *O macro planejamento da aglomeração de Salvador*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, EGBA, 1998.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra*. Tradução de Marcos Aarão Reis. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TEDESCO, Elaine. *Passagens e desdobramentos entre o repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual*. 2002. 156 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. Disponível em: < www.biblioteca.ufrgs/

bibliotecadigital/2005-1/tese-art-347570.pdf>. Acesso em: 15 set 2005.

TEOREMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. [S.l.]: Versátil Home Vídeo, 2003. 1 DVD (100 min.), widescreen, color., legendado.

VERBERKT, Mat (Coord.). *Hélio Oiticica*. Tradução de Stephen Berg. Paris: Gal. Nat. Jeu de Paume, 1992.

VIRILIO, Paul. *A arte do motor*. Tradução de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. (In)materialidade e a desconstrução das técnicas tradicionais 1960-1970. *Cultura Visual: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFBA*, Salvador, n. 7, p. 47-52, nov 2005.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1 Marcel Duchamp. <i>Fontaine</i> (ready-made). 1917.	32
2 Hélio Oiticica. <i>Bólido Caixa 11</i> . 1964.	34
3 Hélio Oiticica. <i>Parangolé</i> . 1967.	34
4 Hélio Oiticica. <i>Tropicália, Penetráveis</i> <i>PN 2 PN 3</i> . 1967.	35
5 Lygia Clark. <i>Bicho</i> . 1962.	34
6 Lygia Clark. <i>Nostalgia do corpo</i> . 1965/1988.	36
7 Lanussi Pasquali. <i>Sem título</i> . 1999.	50
8 Lanussi Pasquali. <i>Sem título</i> . 2001.	50
9 Marcel Duchamp. <i>Dobrável de Viagem</i> . 1916.	53
10 Claes Oldenburg. <i>Sanitário fantasma</i> . 1966.	53
11 Robert Morris. <i>Sem título (Emaranhado)</i> . 1966-68.	54
12 Ernesto Neto. <i>Nave Deusa</i> . 1998.	54
13 Ernesto Neto. <i>O mundo e o mundo</i> . 1999.	55
14 Ernesto Neto. <i>Arquitetura animal</i> . 1999.	55
15 Ernesto Neto. <i>A gente se encontra aqui hoje, amanhã em outro lugar. Enquanto isso deus é deusa. Santa gravidade</i> . 2003.	55
16 Annette Messager. <i>Dependence Independence</i> .	

1996.	56
17 Annette Messenger. <i>Les Messagers de l'Été</i> . 1999.	56
18 Annette Messenger. <i>Untitled (The Cross)</i> . 1999.	56
19 Emas no Zoológico de Salvador. 2005.	62
20 Emas no Zoológico de Salvador. 2005.	62
21 Lanussi Pasquali. <i>Sem título (protótipo)</i> . 2003.	63
22 Sacos com aparas de grama. 2005.	63
23 Sacos com aparas de grama. 2005.	63
24 Lanussi Pasquali. <i>Sem título I</i> . 2005.	67
25 Lanussi Pasquali. <i>Sem título I</i> . 2005.	68
26 Lanussi Pasquali. <i>Sem título I</i> . 2005.	68
27 Lanussi Pasquali. <i>Sem título I</i> . 2005.	68
28 Lanussi Pasquali. <i>Sem título I</i> . 2005.	69
29 Lanussi Pasquali. <i>Sem título I</i> . 2005.	69
30 Lanussi Pasquali. <i>Sem título I</i> . 2005.	69
31 Lanussi Pasquali. <i>Uma tenda para Louise</i> . 2004-5.	71
32 Louise Bourgeois. <i>Blind Man's Buff</i> . 1984.	71
33 Louise Bourgeois. <i>Arch of Hysteria</i> . 1993.	72
34 Louise Bourgeois. <i>Spider</i> . 1996.	72
35 Lanussi Pasquali. <i>Sem título</i> . 1999.	72
36 Lanussi Pasquali. <i>Sem título</i> . 2001.	73

37 Lanussi Pasquali. <i>Uma tenda para Louise</i> . 2004-5.	73
38 Eva Hesse. <i>Untitled</i> . 1970.	74
39 Eva Hesse. <i>Right After</i> . 1969.	74
40 Eva Hesse. <i>Untitled</i> . 1969.	74
41 Eva Hesse. <i>Repetition Nineteen III</i> . 1968.	74
42 Lanussi Pasquali. <i>Uma tenda para Louise</i> . 2004-5.	75
43 Lanussi Pasquali. <i>Uma tenda para Louise</i> . 2004-5.	75
44 Lanussi Pasquali. <i>Uma tenda para Louise</i> . 2004-5.	76
45 Louise de Bourgeois. <i>Cell</i> (<i>Glass Spheres and Hands</i>). 1990-93.	76
46 Lanussi Pasquali. <i>Sem título</i> . 2002.	77
47 Lanussi Pasquali. <i>Sem título II</i> . 2005.	78
48 Lanussi Pasquali. <i>Sem título II</i> . 2005.	78
49 Lanussi Pasquali. <i>Sem título</i> . 2005.	78
50 Marcius Galan. <i>Sino</i> . 1998.	79
51 Elaine Tedesco. <i>Camas Públicas e Cabines</i> <i>para Isolamento</i> . 1999.	83
52 Elaine Tedesco. <i>Objetos Vestíveis</i> . 1998.	83
53 Elaine Tedesco. <i>Sem título</i> . 1998.	83
54 Elaine Tedesco. <i>Colchão para envolver o corpo</i> . 2001.	84

55 Lanussi Pasquali. <i>Sem título III</i> . 2005.	84
56 Lanussi Pasquali. <i>Sem título III</i> . 2005.	85
57 Lanussi Pasquali. <i>Sem título IV</i> . 2005.	85
58 Lanussi Pasquali. <i>Sem título IV</i> . 2005.	86

ANEXO

Cortes, costuras, esculturas: *uma poética de encontros...*

De Lanussi Pasquali. DVD de imagens. 2005.

- A construção de uma escultura.
- Sem título I
- Uma tenda para Louise
- Sem título II
- Sem título III
- Sem título IV
- Exposição Galeria Cañizares

