



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
Linha de Pesquisa: Processos criativos nas Artes Visuais

ADRIANA DOS SANTOS ARAUJO

JARDIM IN.FINITO:
ARTIFÍCIOS E NATUREZAS REINVENTADAS

Salvador

2013

ADRIANA DOS SANTOS ARAUJO

**JARDIM IN.FINITO:
ARTIFÍCIOS E NATUREZAS REINVENTADAS**

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

Área de Concentração: Processos Criativos nas Artes Visuais.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Virgínia Gordilho Martins

Salvador

2013

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Araujo, Adriana dos Santos.
Jardim in.finito : artifícios e naturezas reinventadas / Adriana dos Santos Araujo. - 2013.
146 f. : il.

Orientadora : Profª Drª Maria Virgínia Gordilho Martins.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, Salvador,
2013.

1. Arte. 2. Natureza (Estética). 3. Apropriação (Arte). 4. Instalações (Arte). 5. Esculturas em cerâmica. I. Martins, Maria Virgínia Gordilho. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD - 701

ADRIANA DOS SANTOS ARAÚJO

**JARDIM IN.FINITO:
ARTIFÍCIOS E NATUREZAS REINVENTADAS**

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

Salvador, 28 de maio de 2013

Prof^a. Dra. Maria Virgínia Gordilho Martins
Universidade Federal da Bahia

Prof^a. Dra. Lucimar Bello Pereira Frange
NES/PUC e Professora aposentada da Universidade Federal de Uberlândia

Prof^a. Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves
Universidade Federal da Bahia

À Anita, minha Mãe



AGRADECIMENTOS

Ao Universo, à Natureza.

À minha família. Meus pais, José e Anita, meus irmãos, Eduardo e Mauricio. Às tias, Antonina e Tatia e ao primo Fábio, por todo amor e compreensão.

À minha orientadora, Prof^a. Dra. Maria Virgínia Gordilho Martins, pela orientação afetuosa e apoio à realização desta pesquisa.

Ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal da Bahia e aos queridos professores que contribuíram para o aprofundamento dos meus estudos, em especial, a Prof. Dr. Eriel Araújo, Coordenador do Programa.

À Prof^a. Dra. Lucimar Bello Pereira Frange e à Prof^a. Dra Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, pelas sugestões estruturais e conceituais no Exame de Qualificação.

À Prof^a. Dra Nanci Novais, atual diretora da Escola de Belas Artes, e equipe de funcionários e colaboradores da referida instituição, em especial, Janete, Madalena, Nice e Taciana.

Ao Professor Cristiano Piton, coordenador da Galeria Cañizares, pelo apoio à minha exposição.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudo.

À Prof^a. Dra e amiga Roseli Amado e toda equipe do Museu de Arte Moderna da Bahia, em especial, à equipe do Núcleo de Arte e Educação.

À Sarah Hallelujah, por nossa amizade e pelo apoio na “plantação” do jardim.

À Lanussi Pasquali, por tantas contribuições durante o cultivo.

À Mário Bentes, pela revisão do texto.

À Vanessa Cerqueira e a Casa de Mãe Design Studio.

Aos queridos colegas e amigos, Baldomiro Cruz, Joelma Félix, E um agradecimento muito especial a Josemar Antônio, Juan Noreña, Renata Voss (por lindas fotos), Tanile Maria e Zé de Rocha, pelo apoio incondicional na exposição Jardim In.Finito.

Enfim, a todos que compartilharam comigo tantas alegrias e algumas aflições, durante estes dois anos.

Sinto que não estou mais no processo de digerir as coisas e que já posso tornar fecundo o ambiente e o mundo no seu todo através das forças criativas, como se as idéias fossem sementes capazes de germinar e crescer, ganhando forma e se desenvolvendo como uma planta complexa sobre a topologia da terra.

Hélio Oiticica

RESUMO

A pesquisa intitulada *Jardim In.Finito – artificios e naturezas reinventadas*, realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na Linha de Processos Criativos, teve como objetivo criar uma obra, a partir de variações da ideia de natureza, fazendo uso de linguagens da arte contemporânea. O desenvolvimento da obra teve como base o entrecruzamento de materiais orgânicos, inorgânicos e o conceito jardim, que se insere como lugar da experiência mediadora entre ser humano e natureza. Disso, resultou uma série de obras, incluindo, instalações, objetos e proposições espaciais, produzidas no intuito de questionar e friccionar, sutilmente, as relações estabelecidas pela cultura sobre a natureza. Os procedimentos adotados se desenvolveram mutuamente entre manipulação de materiais, pesquisas de campo, leituras e escrita, sendo as ações metodológicas aplicadas específicas à Pesquisa em Arte, na qual os procedimentos são desenvolvidos, durante o processo de criação artística. Em essência, esta Dissertação traz um relato da construção poética e respectivas relações mútuas, nos campos da prática e teoria artística e da Fenomenologia, além das aproximações e distanciamentos com obras de artistas, que tomam a natureza e a paisagem como referência, matéria e/ou suporte.

Palavras-chave: Arte. Natureza. Instalação. Apropriação. Corpos Cerâmicos

ABSTRACT

The research titled *Jardim In.Finito – artificios e naturezas reinventadas* (*Jardim In.Finito- reinvented artifices and nature*) done at the Post Graduate Program in Visual Arts, in the Creative Processes branch, aimed to create a work from variations of the notion of nature using languages of contemporary art. The work has been developed based on the intersection of organic and inorganic materials, along with the concept of garden as the place of the mediating experience among human beings and nature, resulting in a series of works among installations, objects, and spatial propositions that have been produced in order to question and subtly rub the relations established by culture over nature. The adopted procedures have developed mutually including material handling, field research, reading and writing, having the methodological actions been applied specifically to research in art, in which the procedures are developed during the creation process. In essence, this dissertation presents a report on the poetic construction and its mutual relations in the fields of artistic practice and theory, and phenomenology, beyond the similarities and differences with artists' works who take nature and landscape as reference, material and/or support.

Keywords: Art. Nature. Installation. Appropriation. Ceramic bodies

LISTA DE FIGURAS

1 -	Adriana Araújo. <i>Instalação Quatro Cantos</i> , 2005	23
2 -	Adriana Araújo. Visão parcial dos acúmulos de mármore em Estremoz, 2010	25
3 -	Adriana Araújo. <i>Sem título, da série Paisagens Inóspitas</i> , 2010	26
4 -	Adriana Araújo. Etapas do processo criativo, 2010	26
5 -	Adriana Araújo. <i>Sem título, da série Paisagens Inóspitas</i> (detalhe), 2010	28
6 -	Richard Long. <i>Road Stone Line</i> , 2010	31
7 -	Adriana Araujo. Etapas do processo criativo, 2010	33
8 -	Adriana Araujo. <i>Tênue Trânsito</i> , 2010	34
9 -	Adriana Araujo. <i>Tênue Trânsito</i> , 2010	35
10 -	<i>Louças da olaria João Mértola, Vila Redondo, distrito de Évora, Portugal</i> . Felipe Abrantes	36
11 -	Adriana Araujo. Etapas do processo criativo, 2010	37
12 -	Tony Cragg. <i>Shiva</i> , 1998	39
13 -	Adriana Araujo. <i>Tênue Trânsito</i> (detalhe), 2010	40
14 -	Adriana Araujo. <i>Tênue Trânsito</i> (detalhe), 2010	42
15 -	Adriana Araujo. <i>Tênue Trânsito</i> (detalhe), 2010	43
16 -	Nelson Félix. <i>Grande Budah</i> , 1985	44
17 -	Adriana Araujo. <i>Paisagens/já não-paisagens</i> . Ensaio#4, 2011	47
18 -	Adriana Araujo. <i>Paisagens/já não-paisagens</i> . Ensaio#1, 2011	49
19 -	Adriana Araujo. <i>Paisagens/já não-paisagens</i> . Ensaio#2, 2011	49
20 -	Adriana Araujo. <i>Paisagens/já não-paisagens</i> . Ensaio#3, 2011	51
21 -	Sophie Ristelhueber. <i>WB #7</i> , 2005	54
22 -	Mónica de Miranda. <i>In the back of our hands</i> , 2006	55
23 -	Adriana Araujo. <i>#1 da Série Dipolo</i> , 2011	62
24 -	Adriana Araujo. <i>Planta baixa Galeria do Conselho</i> , 2012	64
25 -	Adriana Araujo. <i>Esboço inicial para a obra #1 da Série Dipolo</i> , 2012	65
26 -	Adriana Araujo. <i>#1 da série Dipolo</i> (detalhe), 2011	67
27 -	Adriana Araujo. <i>Série Dipolo</i> (detalhe), <i>Haikai</i> , 2011	68
28 -	Daniel Acosta. <i>Paisagem Portátil 3</i> . Daniel Acosta, 2003	71
29 -	Jaap Scheeren. <i>Fake Flowers Gone Bad</i> , 2005	73

30 -	Adriana Araujo. <i>Des - pref.</i> , 2011	74
31 -	Adriana Araujo. <i>Esboço para Des - pref.</i> , 2011	75
32 -	Helio Oiticica. <i>Grande Núcleo</i> , 1960	77
33 -	Adriana Araujo. <i>Etapas do processo criativo</i> , 2011	79
34 -	Anna Maria Maiolino. <i>Continuous</i> , 2010	80
35 -	Adriana Araujo. <i>Des - pref. (detalhe)</i> , 2011	81
36 -	Jac Leiner. <i>Vago 48</i> , 2008	84
37 -	Adriana Araujo. <i>Des - pref. (detalhe)</i> , 2011	85
38 -	Adriana Araujo. <i>Sem título</i> , 2012	86
39 -	Adriana Araujo. <i>Sem título</i> , 2012	89
40 -	Judy Chicago. <i>O jantar</i> , 1974-79	91
41 -	Valúzo Bezerra. <i>Trajetos</i> , 2010	94
42 -	Sarah Hallelujah. <i>Caixa para guardar paisagem</i> , 2012	95
43 -	Lia Menna Barreto. <i>Máquina de Bordar</i> . 1999	98
44 -	Adriana Araujo. <i>Sem título</i> , 2012	99
45 -	André Feliciano. <i>Frutos do Jardim</i> , 2010	101
46 -	Adriana Araujo. <i>Jardim In.Finito</i> , 2012	104
47 -	Cristiano Piton. Espaço 3 da Galeria Cañizares.	105
48 -	Adriana Araujo. <i>Montagem Jardim In.Finito</i> . 2012	106
49 -	Adriana Araujo. <i>Montagem: peças de porcelana</i> , 2012	106
50 -	Adriana Araujo. <i>Esboço – planta baixa da Galeria Cañizares</i>	107
51 -	Adriana Araujo. <i>Jardim In.Finito (detalhe)</i> , 2012	108
52 -	Adriana Araujo. <i>Jardim In.Finito (detalhe)</i> , 2012	110
53 -	Adriana Araujo. <i>Montagem: acomodação dos tapetes de grama sobre módulos de argila</i> , 2012	110
54 -	Lygia Clark. <i>O dentro é o fora</i> , 1963	112
55 -	Lygia Clark. <i>Caminhando</i> . 1963	113
56 -	Adriana Araujo. <i>Jardim In.Finito (detalhe)</i> , 2012	114
57 -	Adriana Araujo. <i>Jardim In.Finito (detalhe)</i> , 2012	116
58 -	Bruce Nauman. <i>Corredor de luz verde</i> , 1970	118
59 -	Fernando Limberger. <i>Verde e amarelo</i> , 2008	120
60 -	Adriana Araujo. <i>Jardim In.Finito (detalhe)</i> , 2012	123
61 -	Hieronymus Bosh. <i>Jardim das Delícias</i> , 1504	127
62 -	Ian Hamilton Finlay. <i>Little Sparta (Visão geral)</i> , 1983	128
63 -	Ian Hamilton Finlay, <i>Little Sparta</i> , 1983	129

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CICLO I – PROCEDIMENTOS EM CULTIVO	21
1.1 Quatro Cantos	22
1.2 Da ossatura da terra em Estremoz	24
1.3 Tênuê Trânsito	33
1.4 Ensaios: Paisagem/ já não-paisagem	47
CICLO II – DOS IMPULSOS ÀS POTÊNCIAS GERMINANTES.....	58
2.1 Natureza, Paisagem e Jardim	58
2.2 Dipolo	61
2.3 Des- prefixo	74
2.4 Sem título	86
CICLO III – JARDIM IN.FINITO	104
3.1 Das esperas mudas aos espaços comunicantes	105
CONSIDERAÇÕES CICLICAS	135
REFERÊNCIAS.....	140

INTRODUÇÃO

Jardim In.Finito – artifícios e naturezas reinventadas é o título da pesquisa realizada entre 2011 e 2012, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na Linha de Processos Criativos, tendo como objetivo criar uma obra, a partir de variações da ideia de natureza, fazendo uso de linguagens da arte contemporânea.

Nesta Dissertação, apresento um relato da poética e das respectivas relações, nos campos da prática e teoria artística. Em outras palavras, um roteiro dos processos constitutivos da obra, cujo desenvolvimento se deu a partir do entrecruzamento de materiais orgânicos, inorgânicos (objetos que denomino como culturais – plantas artificiais, materiais derivados de resina sintética e corpos cerâmicos) e o conceito de jardim, que se insere como lugar da experiência mediadora entre ser humano e natureza.

De modo geral, denominamos ou delimitamos a natureza numa dimensão essencialmente antropocêntrica. Assim, é possível caracterizar o conceito que temos de natureza também como construção cultural. Nesse sentido, interessou-me elaborar algumas abordagens visuais e conceituais, apontando uma natureza, num mesmo grau da artificialidade, como invenção.

Estamos em um dos momentos mais críticos e avançados do desequilíbrio ecológico, fruto de uma compreensão do meio ambiente apenas como condição para o crescimento econômico. Na busca desenfreada, alicerçada em controversas políticas de desenvolvimento, investe-se cegamente, desconsiderando o ser humano como parte integrante da natureza e ainda a natureza como sujeito de direitos.

Das inquietações iniciais, que impulsionaram o processo criativo, surgiu uma série de questões, que envolvem as relações entre subjetividade, exterioridade, arte e natureza. Os conceitos de artificial e natural são assumidos, nesta pesquisa, como distintos, porém, não opostos. Assim, objetos culturais e naturais foram experimentados, a fim de desencadear uma produção visual e, desta, outras realidades possíveis. A intenção primeira foi evocar uma comunicabilidade entre materiais, em situações propostas por meio de instalações e objetos, proposições

espaciais que questionam e friccionam sutilmente as relações estabelecidas pela cultura sobre a Natureza.

No presente texto, tento compartilhar o gesto que permeou minhas intenções, as quais deram origem à minha produção visual, num olhar mais atento ao processo em si, fazendo: nas imagens, esboços, materiais e em algo que me escapa. Certamente, não será possível pontuar, mas esclareço, desde já, o muito que me escapa, ora por serem intermináveis as camadas que constituem uma obra, ora por serem intangíveis, pela palavra ou pelo mundo das ideias.

No entanto, dedico a tessitura do meu texto ao que não me escapa, tendo em vista as questões que nortearam esta pesquisa: Quais as ações delineadas a partir da obra? Que inquietações movem a criação? Quais os contextos que a obra provoca? Que referências podem situar esse percurso? E, tanto do ponto de vista prático quanto teórico, estas indagações convocaram reflexões e deslocamentos, a partir do que nomeamos como nossa realidade sensível. Assim, reflito as possibilidades de reinterpretação dos conceitos de natureza e artifício e da nossa relação com o meio, a partir da arte.

Creio que a descrição dos processos, na pesquisa em arte, implica uma atenção e uma afirmação do meu campo de interesse e prática artística, de modo que acessá-los é também possibilitar outras criações, que convergem com esta proposta, ou mesmo divergem. Desse modo, espero contribuir para a provocação de novas centelhas criativas, para o campo da relação entre arte e natureza e, talvez, integrar um olhar característico das artes visuais, por outros campos do conhecimento, permear debates que tratam, em especial, das questões ambientais, tão discutidas na contemporaneidade.

Os procedimentos construtivos para a produção das obras se desenvolveram mutuamente entre manipulação de materiais, pesquisas de campo, leituras e escrita. Nesta investigação, o fazer metodológico se insere na pesquisa em arte, que se constrói e se descobre no desenvolvimento, durante o processo de criação artística, onde intenções guiam operações e estas desencadeiam inúmeros repertórios.

Optei pela análise dos trabalhos desenvolvidos por artistas contemporâneos, que tomam a natureza como referência, matéria ou suporte. Estes artistas transformaram

as noções de objeto de arte, lugar e de paisagem, sugerindo a interação de um imaginário pessoal com conceitos de natureza, historicamente estabelecidos. Assim, foram traçadas aproximações e distanciamentos com obras de artistas, como Richard Long, com suas intervenções sobre a paisagem; Nelson Felix e seu interesse pela interação entre natureza e objetos culturais; Sophie Ristalhueber, que trabalha com o sentido dos conflitos culturais, provocadores de marcas na paisagem; Daniel Acosta e suas reflexões visuais sobre espaço, enquanto ambiente construído, e a paisagem como natureza produzida; Anna Maria Maiolino e o emprego dos procedimentos da modelagem em argila, transformados em instalações orgânicas; Lia Menna Barreto, com a proposição dos mecanismos da natureza, em fusão com mecanismos da cultura; Hélio Oiticica e Lygia Clark, com as questões relativas ao espaço e como referência do rompimento com esquemas de representação, reconhecendo especificidades do campo da arte; Fernando Limberguer e suas propostas de natureza artificializada; e, finalmente, Ian Hamilton Finalay, que usa referências da História da Arte e do cultivo para reconstruir o conceito de paisagem, tendo o meio ambiente como suporte.

O pensamento visual se desenvolveu com os experimentos e tentativas para formar cada proposta, bem como paralelos com teóricos alinhados ao tema desta pesquisa: a relação entre natureza e artifício como dispositivo poético. Dentre os principais procedimentos operatórios, consta a apropriação de elementos naturais e culturais, utilizando objetos “já feitos”, numa clara retomada do ato de Marcel Duchamp, que, na primeira década do século XX, deu início à tendência dos *ready-mades*. Este procedimento, que se tornou comum na arte contemporânea, é aqui empregado com a finalidade de problematizar o conceito de natureza.

Minhas inquietações, que constituíram a motivação para o surgimento e desdobramentos da obra, se entrelaçam com as reflexões de determinados teóricos da Fenomenologia, justamente porque acredito na necessidade de firmação de um diálogo com um conhecimento que permeia o campo da afetividade e da prática, da experiência subjetiva integrada ao mundo. As relações aqui traçadas com a Fenomenologia, em Maurice Merleau-Ponty, tiveram como princípio norteador a reflexão, descrição e contextualização de algumas etapas da obra em processo para delinear questões, em um arcabouço de possibilidades intercambiantes e inesgotáveis.

Merleau-Ponty (2011), em *Fenomenologia da Percepção*, aborda o problema da percepção, evocando um despertar, em nós, do mundo que habitamos, numa instauração da visibilidade. Para o filósofo, a Fenomenologia é a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, o que, em minha opinião, se relaciona com a questão da pesquisa em artes, que também é um contínuo processo de reformulação perceptiva. Ver o mundo de modo diferente e, neste sentido, criar possibilidades múltiplas de ser, de estar de interagir no mundo e com o mundo.

No livro *O homem e a terra: Natureza da realidade geográfica*, o geógrafo francês Eric Dardel (2011) aponta para o sentido de uma relação profunda e afetiva que o ser humano mantém com a natureza. Em seus escritos, sobretudo, os que tratam do espaço e da paisagem, encontrei paralelos pertinentes às propostas artísticas, descritas nesta Dissertação.

Na obra *As Três Ecologias*, de Félix Guattari (2012), busquei possíveis acompanhamentos dialógicos para minha obra, na necessidade de reformulações perceptuais, presentes no conceito da *ecosofia*. Neste conceito, o autor propõe uma solução para a crise da percepção, por meio de uma interface entre subjetividade humana, o meio-ambiente e as relações sociais.

Anne Cauquelin (2007), em *A invenção da paisagem*, traz uma análise da construção de um conceito de paisagem, que influencia a ideia que temos de natureza original. Em *A arte contemporânea* (s/d), a autora faz uma crítica sobre a arte no Pós-moderno e seus desdobramentos. Os dois títulos contribuíram para o desenvolvimento das reflexões expostas ao longo deste texto, tanto no sentido de pensar uma natureza moldada por um olhar civilizatório quanto para mudanças perceptivas, que incidem nas produções da arte contemporânea.

Assim, esta Dissertação apresenta percursos do processo criativo, em diálogo com sistemas conceituais acerca da arte contemporânea e natureza. O conteúdo resultante da pesquisa foi organizado em CICLOS, que correspondem aos Capítulos. Em cada Ciclo, exponho questões referentes às teorias de embasamento, procedimentos práticos da construção poética, as aproximações e distanciamentos com obras de outros artistas, bem como reflexões acerca do contexto da arte

contemporânea. Os títulos das minhas obras foram indicados em negrito e itálico e o início de cada CICLO foi sinalizado com uma imagem, que se refere ao “caminhar” do processo criativo. Seus conteúdos estão assim organizados:

O CICLO I, intitulado PROCEDIMENTOS EM CULTIVO, está dividido em quatro seções. Nas três primeiras, trato de obras que precederam o ingresso no Mestrado, identifico algumas recorrências constitutivas da minha poética, dando ênfase a três obras que considero gênese da pesquisa ***Jardim In.Finito***.

Na primeira seção, apresento a obra ***Quatro Cantos***, que integrou o projeto de conclusão do Curso de Graduação em Artes Plásticas, da Escola de Belas Artes. Sua origem está relacionada às minhas investigações sobre as possibilidades do uso do espaço como suporte de criação.

Na segunda e terceira seções, abordo a intervenção ***Sem título***, da *Série Paisagens Inóspitas*, e a instalação ***Tênue Trânsito***, respectivamente. Estas obras foram realizadas em um programa de Residência Artística, na Fundação Obras, em Portugal, entre janeiro e fevereiro de 2010. O objetivo da proposta da residência era criar experimentos visuais, a partir de encontros e distanciamentos entre culturas, tendo a paisagem e a vivência, ao longo da residência, como princípios norteadores para o desenvolvimento das obras.

A última seção deste Ciclo, intitulada *Ensaio: Paisagens/já não-paisagens*, é dedicada à primeira obra produzida após o ingresso no Mestrado, a qual considero um desvio, primeiramente, pela aproximação com o campo das artes tecnológicas (a obra envolve a apropriação de imagens de satélite) e, segundo, pela natureza autônoma que se revela, sobretudo, em grandes catástrofes, presentes nas imagens da obra, e a contraposição que é a natureza domesticada, continuamente amena e prazenteira. Opto pela segunda, exatamente por seu caráter mais próximo ao conceito de natureza idealizada, artificializada pela cultura. Nesse sentido, a presença desta obra, no corpo da pesquisa, reafirma o caráter não linear do processo criativo, assim como define a opção por um caminho em lugar de outro(s).

O CICLO II, denominado DOS IMPULSOS ÀS POTÊNCIAS GERMINANTES, está dividido em quatro seções. A primeira seção trata basicamente de algumas considerações a respeito dos principais conceitos que sustentam a pesquisa:

Natureza, Paisagem e Jardim, compreendidos como conceitos não estanques e passíveis de modificações, oferecendo instabilidade a tais definições, a fim de permitir reflexões e criações de jardins, paisagens e naturezas outras.

A segunda seção trata da instalação **#1**, da *Série Dipolo*, em que a comunicabilidade entre materiais naturais e artificiais aponta reflexões sobre a conflitante dualidade entre a Natureza e sua representação, como forma de novos entendimentos de outras naturezas.

Na terceira seção, discorro sobre a instalação **Des- / Pref.**, na qual a presença do elemento natural está somente na semelhança das plantas de plástico com vegetais vivos. O engano da percepção e a experiência espaço-temporal são colocados em relação aos limites e à ampliação dos nossos sentidos.

Na última seção deste Ciclo, apresento a obra **Sem título**, na qual emprego uma combinação do encanto da natureza, proporcionado também na arte, a fim de desdobrar questões sobre o campo da experiência subjetiva, presente tanto nas relações com a arte quanto nas relações com a natureza.

O CICLO III - JARDIM IN.FINITO é constituído de uma seção, intitulada *Das esperas mudas aos espaços comunicantes*, nesta abordo questões que deflagraram a ideia da instalação, relacionada intimamente com o espaço expositivo, e desdobramentos, a partir de materiais utilizados na obra **Sem título**. Trato, ainda, do estado de variação contínua de todas as coisas no mundo, indicando o processo de fim e recomeço constante e ressaltando o tempo de passagem, concernente à obra em questão. Por fim, apresento uma relação do caráter expansivo, ilimitado, presente nos processos criativos da arte e da Natureza.

Compartilhamentos de caminhos e descobertas, ao longo da pesquisa. Encontros com soluções apontadas na obra. Vejo a presente Dissertação como um rastro, delineando algumas questões sobre a produção da obra, a obra como indicador de novos processos e o processo criativo como camada interpretativa.

Aqui, a linguagem escrita, em diálogo com linguagens diferenciadas das artes visuais, encontra bordas, não como limites estanques, mas como possíveis leituras de um modo de fazer em si fazendo. Penso que essas bordas, aqui recortadas, são

apenas aproximações de uma ínfima parte das infinitas bordas e camadas que uma obra de arte é capaz de reverberar. A meu ver, a pesquisa em arte, ou qualquer pesquisa científica, não tem, por intento, encontrar um final e sim tangenciar um mistério, extrair dele algo para encontrarmos a certeza somente da expansão. Afinal, tudo que finda, reinicia.



CICLO I. PROCEDIMENTOS EM CULTIVO

Esta investigação tem como ponto de partida algumas obras que antecedem ao ingresso no Mestrado, as quais, hoje, são úteis para a identificação do que persiste, do que é recorrente em meu processo criativo, a fim de permitir a compreensão de determinadas escolhas, que constituem minha poética. Inaugurando a discussão que será aqui desenvolvida, trago uma reflexão junto ao artista e pesquisador Helio Ferverza (2002) sobre o processo criativo:

São inevitáveis as bifurcações, os desvios, as pontes, as derivas do andar. Muitas vezes, jogamos pedra no escuro para que estas nos indiquem a presença ou ausência dos abismos. O caminho está indissoluvelmente ligado ao caminhante e a seu andar. (FERVENZA, 2002, p. 67)

Eis aqui o delineamento de um caminhar que, embora ocorrido por meio de sendas tortuosas, se mostrou bastante revelador. A pesquisa, que justifica este caminhar, proporcionou o encontro com sentidos, não em linha reta, mas como teia, trama, ramos de planta.

A seguir, apresento reflexões, a princípio, ligadas às três obras consideradas gênese da pesquisa ***Jardim In.Finito***. Num outro momento, quando trato da obra ***Paisagens/já não-paisagens***, desenvolvo questões limítrofes entre o curso que esta pesquisa poderia tomar e as escolhas para prosseguir por outros caminhos.

1.1 Quatro Cantos

A obra **Quatro Cantos**, apresentada na Galeria ACBEU, em 2005, integrou a exposição *Espaço-Acumulação-Passagem*, surgida como projeto de conclusão do Curso de Graduação em Artes Plásticas, da Escola de Belas Artes. Trata-se de uma das minhas primeiras experiências com instalação e, justamente por isso, o primeiro esclarecimento prático sobre as possibilidades do uso do espaço como suporte para minha criação.

O título da obra refere-se aos cantos das paredes da galeria, local onde, ao longo do período da exposição, foram depositadas esferas de cerâmica, em dimensões variadas e numa quantidade relacionada a um dado tempo, não mensurado, mas que visivelmente declara uma intensidade de acordo com um tempo subjetivo e uma necessidade dissociados de uma produção mercadológica.

Fala-se em dissociação da produção mercadológica porque as peças foram produzidas uma a uma, sem a utilização de moldes e o auxílio de uma equipe de trabalho. Duas características postas em relevo nesse processo, a ocupação dos cantos e a produção manual em série, operaram como lógicas inerentes à obra, tendo em vista reflexões sobre a ocupação do espaço como evidência da passagem do tempo e a lentidão do fazer manual, em relação a um fazer em escala industrial.

A referida instalação se desdobrou em uma série de fotografias documentais, que denominei **Os dias** (Fig. 01), nas quais é possível observar a organização progressiva dos sólidos e granulações variadas de cerâmica triturada, acumuladas no espaço. São essencialmente os fundamentos matérico, espacial e temporal desta obra que coloco como pontos recorrentes em meu processo criativo.



Fig. 01 – Adriana Araujo. **Os dias**, Registros fotográficos da instalação **Quatro Cantos**, 2005
Foto: Adriana Araujo

1.2 Da ossatura da terra em Estremoz

As obras sobre as quais discorrerei a partir de agora foram realizadas em um programa de residência artística, na Fundação Obras, em Portugal, durante os meses de janeiro e fevereiro de 2010. O objetivo da proposta era criar experimentos visuais, a partir de encontros e distanciamentos entre culturas, tendo a paisagem e a vivência ao longo da residência como princípios norteadores para o desenvolvimento das obras. Dentre os resultados deste projeto, destaco a obra e exposição homônima *Tênue Trânsito*, realizada no Museu da Cerâmica Udo Knoff, em Salvador, entre os meses de novembro de 2010 e fevereiro de 2011.

Nas obras que antecederam a residência, já existia a busca por um conceito visual do vazio e a criação de propostas que promovessem diálogos com o espaço e, por conseguinte, com o tempo. Encontrei com essa visualidade almejada, quando me deparei com as montanhas de mármore (Fig. 02), produzidas com restos da extração desse material em Estremoz, região do Alentejo, Portugal.

Ali, após a retirada dos 20% do material comercializável, os outros 80% passaram a integrar a paisagem de grandes montanhas de pedras e lagos, formada durante o processo de remoção e transporte do mármore das pedreiras. Estas montanhas, resultantes da ação humana, causavam estranhamento. A experiência de estar diante de uma natureza forçada, montanhas artificiais de um quadro vivo, em contraste com a natureza circundante, colocadas em dimensões extraordinárias sobre o espaço real.



Fig. 02 - Visão parcial do acúmulo dos restos de mármore, Estremoz, Portugal, 2010
Foto: Adriana Araujo

O contato com aquele lugar, juntamente com as experiências dele decorrentes, permitiram uma maior compreensão do vazio. O acúmulo das pedras remetia a um sentido latente de transformação, diante da formação das cadeias de montanhas. Sobre o princípio da união dos conceitos de cheio e vazio, Fritjof Capra (2000) aponta paralelos entre o misticismo oriental e a física moderna:

Eis aqui o mais estreito paralelo entre o Vácuo do misticismo oriental e a Física moderna. Assim como o vácuo oriental, o “vácuo físico” – como é denominado na teoria de campo – não é um estado de um simples nada, mas contém a potencialidade para todas as formas do mundo das partículas. Essas formas, por sua vez, não são entidades físicas independentes, mas, simplesmente, manifestações transitórias do Vácuo subjacente. Como diz o sutra, “Forma é vazio, e vazio, na verdade, é forma”. (CAPRA, 2000, p. 169)

Na pedreira de Estremoz, era possível desdobrar a experiência mística e científica do vácuo em outro nível de realidade, o da experiência artística. Identifiquei uma relação do fluxo constante de transformação e mudança presente no vazio que sustenta a matéria e a espiritualidade. Ali, também percebi, a partir da experiência subjetiva do lugar, a relação inseparável entre espaço e tempo, que influenciou minha investigação na obra **Quatro Cantos**, referida anteriormente.



Fig. 03 - Adriana Araujo. **Sem título**, da série *Paisagens Inóspitas*, 2010
Registro da intervenção na pedreira de Estremoz
Foto: Adriana Araujo

A intervenção **Sem título**, da série *Paisagens Inóspitas* (Fig. 03), aconteceu em minha última semana de estadia na residência, aproximadamente 60 dias após o primeiro contato com a pedreira, e também após muitas passagens por aquele local.

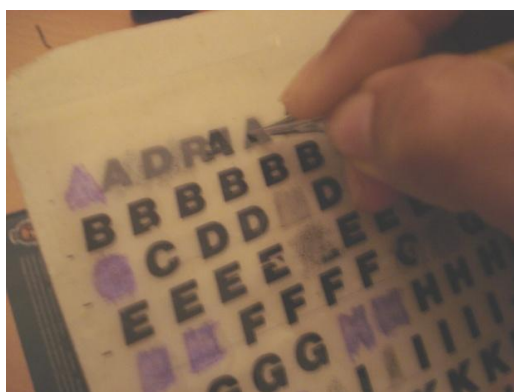


Fig. 04 – Adriana Araujo. **Sem título**, da série *Paisagens Inóspitas*, 2010
Etapas do processo criativo
Escrita utilizando letras decalque sobre pedra de mármore
Foto: Adriana Araujo

Sobre um bloco retangular de mármore e fazendo uso de letras decalque, escrevi meu nome, o título do trabalho, ano e a identificação do colecionador com a sigla FOPT (Fundação Obras Portugal¹), compondo uma espécie de ficha técnica de uma obra, conforme ilustram as figuras 04. Em seguida, escolhi um local específico, na

¹ A Fundação OBRAS compreende dois centros de residência artística internacional, um situado próximo ao povoado de Evoramonte, na região sul de Portugal, e, outro, na Holanda.

base de uma das montanhas, e, ali, depus a pedra-etiqueta como indicativo de que aquela cordilheira tornara-se obra de arte. Neste caso, interessava-me propor aquela iminente e contínua transformação geológica, geográfica – já que as pedreiras ativas continuam a produzir montanhas –, como paisagem e desviar o gesto humano meramente comercial para a produção de uma diferença delicada sobre nossa percepção e sensação diante da inelutável temporalidade, que transforma todas as coisas.

O geógrafo francês Eric Dardel (1899-1967), em seu livro *O Homem e a Terra – natureza da realidade geográfica*, correlacionou a Fenomenologia e a Geografia e, assim, expôs a relação do ser humano com a Terra, a partir da percepção e da imaginação. A ação humana e a organicidade da terra são pensadas conjuntamente, à luz da Fenomenologia, numa dimensão do ser para o mundo e do mundo para o ser.

No capítulo em que reflete sobre o Espaço Telúrico, Dardel (2011) explica que o espaço geográfico não é somente superfície e que, “sendo matéria, ele implica numa profundidade”, que ultrapassa a percepção para atuar à condição de uma “experiência concreta”, assim descrita:

(...) as pedreiras ou as entradas das minas, abertas pelo homem para extrair a pedra ou o metal, não agem apenas sobre nossos receptores oculares. Há uma experiência concreta e imediata, onde experimentamos a intimidade material da “crosta terrestre”, um enraizamento, uma espécie de *fundação* da realidade geográfica. (DARDEL, 2011, p. 15)

A experiência concreta é desencadeada por essa materialidade que o autor afirma ser um interesse ou uma paixão pelos materiais e pela estrutura da Terra, que chegam primeiro a nós como sensações táteis, manifestações visuais de uma intimidade que chegam antes das ideias ou noções. Quando Dardel (2011) menciona a ossatura rochosa da Terra para referir-se às montanhas e falésias por ele vistas como consistência e resistência do espaço telúrico, encontro na ideia do osso, diretamente relacionada àqueles montes fragmentados de mármore em Estremoz. A ossatura como testemunho de estágios latentes de transformação.



Fig. 05 – Adriana Araujo. **Sem título**, da série *Paisagens Inóspitas*, 2010
Intervenção (detalhe)
Foto: Adriana Araujo

A intervenção na pedreira assinala ainda estágios de transformação de uma série de elementos constituintes, tanto de processos mais tradicionais da pintura (a questão da representação da natureza) e escultura (as questões do espaço e do tempo) quanto de uma história da arte mais recente, que envolve a dissolução dos limites entre as linguagens visuais, que serão pontuadas ao longo deste texto dissertativo. Com isso, lanço considerações sobre a recorrência destas questões que parecem superadas, mas quando colocadas à luz de aspectos específicos (de tempo e lugar) indicam atualizações.

Se o discurso é constitutivo da obra, como ressalta Anne Cauquelin (s/d), o espaço onde esse discurso se apresenta é componente essencial. A escrita anuncia a pedreira de mármore como arte e o mínimo que se sustenta contraditoriamente é o enunciado, que declara a obra como o próprio lugar. Acredito que este procedimento contraria as tradições essencialmente técnicas e materiais, com referência tanto ao gênero da paisagem quanto à escultura. Nesse sentido, nega a representação e rompe com o espaço lógico das artes plásticas. Questões recorrentes de muitos artistas desde o início do século passado.

A ficha técnica é outro indício que legitima um desmantelamento de um arcabouço institucional do mundo da arte e, neste mesmo contexto, afirma a historicidade e nobreza do mármore como acúmulo. Todos estes apontamentos mostram que a obra **Sem título** esta envolvida com questões desencadeadas, no início do século XX, pelo *ready-made* de Marcel Duchamp, tais como a supressão e o aparecimento de um autor, apropriação, visibilidade e invisibilidade da obra e da instituição artística e, sobretudo, o desencadeamento de uma crise da representação. Tais questões descentralizaram e ampliaram o campo da arte, dando origem a diversas linguagens visuais, com características labirínticas, pertinentes e presentes na produção contemporânea, que, entretanto, como afirmei anteriormente, assinalam outras perspectivas.

Um dos exemplos desse campo ampliado é a *Land art*, que surge na segunda metade do século XX, resultante da flexibilidade das fronteiras entre as categorias artísticas. Nestas ações, efetivadas, em geral, em locais isolados, onde há a apropriação de um território, uma nova relação com o ambiente natural é inaugurada. Como explica Anne Cauquelin (s/d),

Invisíveis para os amadores, por causa do seu afastamento, não se podendo expor nos lugares institucionais, longe do público, os trabalhos da *land art* fazem do espectador, não já um espectador-autor, como queria Duchamp, mas uma testemunha, a quem se exige crença: com efeito, só as fotografias, uma revista de viagem, as notas tiradas ao longo do trabalho de reunião dos desenhos, é que são disponíveis e atestam que existe qualquer coisa de ordem artística, que se passa “além”, em qualquer parte. A presença efetiva dos lugares, quer dizer, a relação visual, sempre algum tanto de ordem emocional, está apagada. Existe mesmo o visível, mas ele está fora do alcance, não é senão o seu duplo, uma marca em segundo grau, que atesta a realidade possível. (CAUQUELIN, s/d, p. 127)

Sobre os registros fotográficos acima referenciados, a autora afirma ainda que estes consistem em índices e que não podem ser tomados por uma obra de parte inteira em si, mas como simples testemunhos. Delineio estes argumentos para problematizar algumas questões, a partir do conceito da *Land art*, em paralelo à intervenção realizada na pedreira.

Hoje, verificamos um universo muito amplo para ser colocado em classificações específicas. Minha estratégia ultrapassa a proposta de apropriação de um objeto sem valor estético em si, retirado do seu contexto original e elevado à condição de obra de arte. Amplio a ideia da transfiguração do espaço, com a apropriação de um lugar por completo. Proponho um complexo industrial/artificial, afetado por um coeficiente de arte.

Diferente de Michael Heizer que, na obra *Double Negative* (Duplo Negativo), de 1969, abriu grandes fendas no topo de dois montes, no deserto de Nevada, Estados Unidos, com a remoção de 240 mil toneladas de terra, me aproprio de um ambiente já transformado fisicamente. As marcas saturadas sobre a terra e fundidas na paisagem natural de Estremoz possuem a monumentalidade atribuída às ações da *Land art* mas, realizadas pela ação extrativista e mercantil, em desacordo aos aspectos “ecológico”, anticomercial e anti-institucional, estratégias propostas para aquelas ações de cunho artístico, nas décadas de 1960 e 1970.

Aos desvios entre as propostas deste passado recente e do presente, das operações que envolvem a relação arte e natureza, é evidente uma ênfase à percepção. Pensar a experiência ou atividade que ajuda a produzir outras realidades a serem descobertas, em processos contínuos.

Parece útil, a esta altura da discussão, destacar a obra do artista britânico Richard Long (1941-), que iniciou sua trajetória nas décadas de 1960 e 1970, produzindo registros e documentos, apresentados nos espaços institucionalizados da arte. Neste período, se tornava intenso o questionamento, por parte de muitos artistas, a respeito dos espaços institucionais (museus e galerias), ao mesmo tempo em que se popularizava a manipulação da paisagem como estratégia artística. Inserido nesse contexto, Richard Long constrói uma obra essencialmente relacionada aos seus procedimentos, ações e escolhas. O artista recolhe elementos diversos, encontrados na natureza, tais como pedras, água, argila e graveto, e os organiza espacialmente em linhas, formas redondas, espirais, dentre outras configurações, propondo o caminhar como arte e, em cada passo, a dimensão do tempo, a produção de um rastro pelo mundo.

O procedimento de Long caracteriza-se pela documentação, através de mapas ou fotografias, do percurso do seu caminhar, pela descrição do que foi visto durante o trajeto e ainda pelo registro de suas construções (algumas efêmeras, outras permanentes). O artista inscreve o espaço com seus atos. Os ordenamentos de elementos estão destinados ao seu próprio lugar de origem (que podem ser transportados em curtas ou longas distâncias) ou são deslocados da natureza para a galeria.

Na obra *Road Stone Line* (Fig. 06), de 2010, Long constrói uma linha com o deslocamento do seu corpo e de rochas ordenadas ao longo de uma auto-estrada, na China. Ele transforma o seu caminhar em um ato criativo e, redesenhando as curvas da pista, relaciona cultura e natureza e intervém na paisagem.



Fig. 06 - Richard Long, *Road Stone Line*, 2010

Certamente, na referida obra, não há uma crítica ao espaço institucional da arte como meio de legitimação da obra, tal como se via há pouco mais de 50 anos. Algumas questões, porém, persistem, a exemplo do ponto de fuga: a natureza/paisagem. Eis um aspecto que interessa para esta discussão.

Eric Corne (2009) vê “o regresso ao “gênero” da paisagem, por parte de numerosos artistas contemporâneos, como a forma contemporânea de reinvestimento do mundo pelo indivíduo”. Talvez, seja uma alternativa para repensar as ambivalências entre natureza e cultura com procedimentos outros.

Não se trata mais da paisagem a ser captada e representada, tão pouco, contemplada. É necessário estar na arte/natureza/realidade.

É possível estabelecer alguns contrastes entre a intervenção na pedreira de Estremoz e a obra de Richard Long. Diante de um ambiente industrial, sobretudo, artificial de uma pedreira de mármore, efetua uma ação que nega seu status primeiro. A pedreira torna-se arte. Assim, a partir da mediação entre subjetividade e mundo, evoco uma característica paisagística.

Por sua vez, Richard Long, em *Road Stone Line*, opera na organização produzida por seu corpo, risca seu trajeto e também interfere na paisagem. Nas palavras do próprio artista, “as pedras podem ser utilizadas como marcas do tempo e de distâncias” (LONG *apud* BARBOSA, 2011). Aproprio-me de uma desagregação da ossatura da terra, provocada por máquinas operadas por outros corpos e as pedras também marcam um tempo, o das transformações silenciosas.

Com isso, constata-se que as duas obras, ***Sem título***, da série *Paisagens Inóspitas*, e *Road Stone Line*, possuem muitas aproximações, dentre elas, o desaparecimento do autor, a invisibilidade da intervenção sobre os lugares e, sobretudo, a evocação de uma escrita sobre a paisagem. Ambas indicam um limiar entre o que entendemos por natureza e a nossa total incapacidade de compreendê-la. Ao mesmo tempo, implicam uma tomada de decisão, um olhar cuidadoso dirigido aos fenômenos do mundo, com o poder de reinventá-los.

Múltiplas toneladas de mármore, abandonado por não ter valor comercial, manifestaram a paisagem inóspita que eu desejara produzir e que, paradoxalmente, eu jamais conseguiria, num sentido direto de realização da ação, por motivos econômicos e ideológicos, que não comungam com a devastação, a menos que seja para apontá-la aos sentidos, como agora faço.

O uso define o lugar como lugar, que tira o espaço da sua neutralidade “natural”, para o artificializar ou, como sugere Anne Cauquelin (s/d), habitar. Nas montanhas artificiais de Estremoz, encontrei ruídos, fragmentos da relação entre o ser e o mundo. Da experiência, guardei, em meu imaginário, uma espacialidade que se constitui a partir da ação humana (artificializante) sobre a natureza e seus elementos remexidos, deslocados, reconfigurados.

1.3 Tênuê Trânsito



Fig. 07 – Adriana Araujo. *Tênuê Trânsito*.
Etapa do processo criativo. Colheita dos ramos de árvores, 2010
Foto: Mauricio Santil

O mundo não está mais diante dele por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível, e o quadro finalmente só se relaciona com o que quer que seja entre as coisas empíricas sob a condição de ser primeiramente “autofigurativo”; ele só é espetáculo de alguma coisa sendo “espetáculo de nada”, arrebatando a “pele das coisas”, para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo, mundo.

Maurice Merleau-Ponty

Tênue Trânsito é o título dado a uma instalação, composta por oito² objetos verticais, construídos através de alternadas camadas de materiais: terracota, cerâmica esmaltada, porcelana e galhos de árvores (Fig. 07). Elementos orgânicos e inorgânicos fazem referência ao cultivo e à cultura, abertos aos mais amplos significados destes termos. Do cultivo de uma planta à cultura da natureza humana.



Fig. 08 - Adriana Araujo. ***Tênue Trânsito***, Portugal, 2010
Instalação (madeira, cerâmica e porcelana)
Foto: Adriana Araujo

² Para a exposição no Museu da Cerâmica Udo Knoff, em Salvador.



Fig. 09 - Adriana Araujo. *Tênuê Trânsito* (detalhe), 2010
Foto: Mauricio Santil

Tomo como ponto de origem para descrição do processo criativo, a colheita dos galhos de árvores. Empreendi a caminhada e, num impulso, experimentei arrastar um galho solto. Senti a leveza, escutei, com certo contentamento, o barulho dos ramos sendo arrastados no chão e, assim, dei início ao desenho de um rastro. Nunca mais, aquele farfalhar de galhos secos sairá da minha lembrança. Colhi o material de duas espécies nativas do Alentejo, pertencentes à família do carvalho (*Quercus ithaburensis*): o sobreiro (*Quercus suber*), árvore de onde se extrai a cortiça, e a azinheira (*Quercus ilex*), bastante densa e compacta e, por isso, muito utilizada como lenha.

Galhos destas árvores, revestidos por uma camada de verde (uma espécie de musgo), e isoladores de porcelana (Fig. 11 - A) foram colhidos em caminhadas pelos arredores da residência. Eram materiais remanescentes das tempestades do inverno alentejano, testemunhos de uma inconstante. Negação ao bucolismo que padroniza nosso olhar sobre a natureza.

Dois motivos específicos convergiram para o trabalho com os isoladores de porcelana: o primeiro diz respeito à sua materialidade, já que se trata de um corpo cerâmico, que permeia um dos meus campos de estudo. Já o seguinte está relacionado à sua forma: sua precisão formal, própria de um objeto industrializado, o contrapõe à organicidade dos galhos de árvores e também da cerâmica artesanal da Vila Redondo, um centro oleiro tradicional, localizado a aproximadamente 30 minutos da cidade de Evoramonte.

No referido lugar, conheci um dos mais antigos ceramistas ali atuantes: o mestre João Mértola, na ocasião, com 80 anos de idade e 73 de trabalho com a argila. Conheci a produção da sua olaria, peças em cerâmica esmaltada, com motivos florais, casarios e pássaros, numa referência emblemática à paisagem do Alentejo. Escolhi algumas peças, especialmente pela referência direta com a cultura local e ainda por se tratar de objetos artesanais, que, embora produzidos em quantidade, com a colaboração de outros artesãos, apresentam um diferencial em detalhes do acaso e da subjetividade excluída dos processos industriais.



Fig. 10 - Louças da olaria João Mértola, Vila Redondo, distrito de Évora, Portugal
Foto: Filipe Abrantes

Os corpos cerâmicos possuem características diferenciadas, podendo ser porosos, impermeáveis, de baixa ou alta temperatura, queimados em fogueira ou em fornos de alta tecnologia. Os critérios de escolha das peças tiveram relação com tais especificidades. Contudo, estes paralelos da alta à baixa tecnologia, das superfícies lisas, ásperas, da alta à baixa resistência, não implicam em trazer à tona oposições

e sim construir relações entre os materiais. A partir da associação dos objetos, procurei produzir um novo conjunto, sem perder o sentido original de cada peça e, assim, desencadear significados. As dicotomias e oposições presentes cumprem a função de tencionar diferenças e fomentar experiências.

Os galhos foram cortados em módulos (Fig. 11 - B) e, em seguida, furados (Fig. 11 - C), do mesmo modo que as peças em cerâmica. Os orifícios serviam para a passagem de cabos de aço, que tinham a função de sustentar as peças. Isso permitiu a suspensão da estrutura vertical, formada pelas camadas de madeira e cerâmica. Os isoladores de porcelana foram posicionados entre o topo e o seguimento do cabo de aço, com as peças ajustadas até o contato com o chão.



Fig. 11 – Adriana Araujo. *Tênuê Trânsito*, etapas do processo criativo, 2010.

Fotos: Mauricio Santil

Na obra *Quatro Cantos*, mencionada no início do texto, havia uma forte relação com o fazer: a modelagem da argila com aplicações técnicas para cerâmica, numa produção serial e individual. Em *Tênuê Trânsito*, sigo outra direção. A obra, agora, brota da apropriação de peças já existentes, de origem artesanal e industrial. Minha inquietação era descobrir formas de trabalhar com a cerâmica, tomando, por desafio, a construção de outros percursos, que não implicassem necessariamente no meu trabalho com a modelagem das peças.

É sabido que a apropriação é um procedimento recorrente nas artes visuais contemporâneas, sendo resultante de uma crítica radical ao sistema da arte, que nega a prática do “feito à mão” e esboça a figura do “anti-artista”. Também se deve ao ato duchampiano e seus *ready-mades*. As práticas artísticas dos anos de 1960, por exemplo, fazem grande uso da apropriação e, por extensão, também delineiam as estratégias da nossa atualidade. Artistas tomam para si algo que não lhes pertence e incorporam objetos “extra-artísticos” em seus trabalhos. Desse modo, os objetos ganham novos sentidos a partir do gesto, que pode envolver uma seleção detalhada ou uma escolha aleatória.

É o que podemos observar na obra do artista inglês Tony Cragg (1949 -) que, no início da sua carreira, na década de 1970, se apropriou de diversos materiais, numa investigação intensa das suas possibilidades, reagrupando-os e conferindo formas ordenadas por tamanho ou cores. Cragg usava materiais e objetos produzidos industrialmente e ainda materiais naturais, como madeira e pedra.

Em obras recentes, o artista realizou combinações matemático-geométricas com as formas orgânicas da natureza. De sua atenção ao diálogo entre a matéria sensível e a ideia, surgiu a obra *Shiva* (Fig. 12), cuja simplicidade da sobreposição de pratos em cerâmica faz emergir o sentido de transformação irreversível da argila em corpo cerâmico, ao misticismo hindu, que confere à divindade Shiva o poder da mutação.

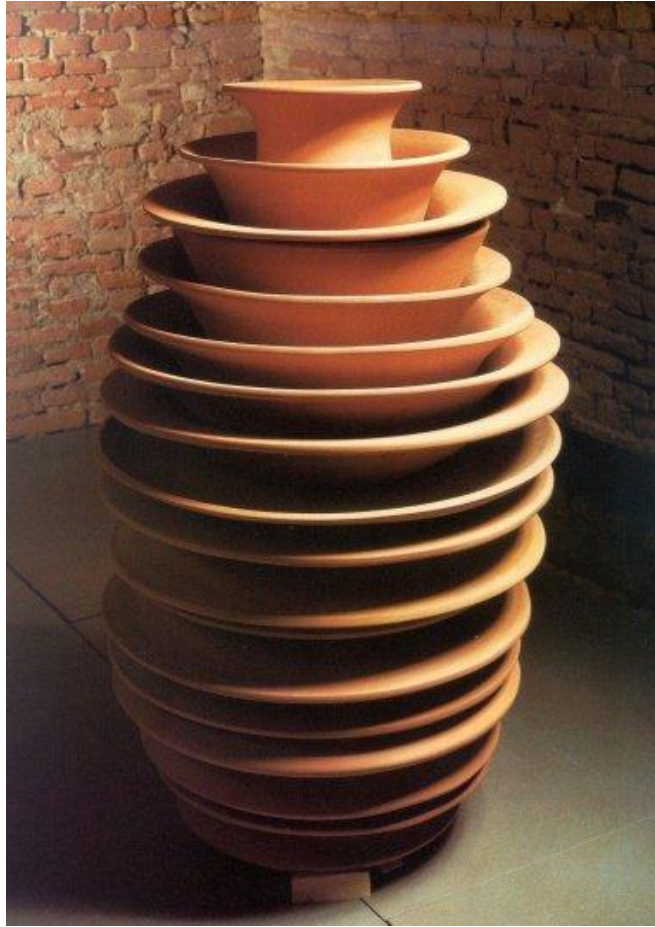


Fig. 12 - Tony Cragg, *Shiva*, 1998

Entre *Tênue Trânsito* e a obra *Shiva*, há a convergência óbvia da matéria cerâmica. Além disso, há o desejo correspondente de fazer ver, perceber e sentir que nada nunca é estático ou uniforme, que os materiais variam em sua essência, em sua forma. Nesse sentido, o construtor humano que o pensa, adapta e o renova incessantemente, capta estes processos em seu próprio cerne.



Fig. 13 – Adriana Araujo. *Tênue Trânsito* (detalhe), 2010
Peça esmaltada (sup.) e pintada com tauá e tabatinga (inf.). Foto: Mateus Pereira

A obra *Tênue Trânsito* foi apresentada em duas exposições distintas, uma realizada em Portugal (Figs. 08 e 09) e, outra, em Salvador (Figs. 13, 14 e 15). A conexão entre os materiais é exposta numa trajetória germinante. Na montagem de Salvador, a obra recebeu, além das cerâmicas da Vila Redondo, peças da cidade de Maragogipinho, interior da Bahia, que também é um centro de referência em termos de produção cerâmica.

As peças de Maragogipinho, presentes na obra, não apresentam a camada vítrea, identificada nas primeiras. Nelas, ao contrário, verificamos motivos florais, nos desenhos com tabatinga (argila branca) sobre o tauá (argila rica em óxido de ferro, que confere tom avermelhado à cerâmica). Os tradicionais caxixis – peças em miniatura que deram origem à tradicional Feira dos Caxixis, que acontece a aproximadamente trezentos anos, no município de Nazaré, no Recôncavo Baiano – são, conjuntamente, objetos constitutivos da obra. Outra inserção significativa foi das espécies de árvores, flamboyants (*Delonix regia*) e amendoeiras (*Terminalia cattapa*), recolhidas das sobras de podas realizadas na cidade e descartadas em um depósito a céu aberto, na região metropolitana de Salvador.

Se, nas camadas de mármore em Estremoz, encontrei um ponto em comum nos sentidos mítico, científico e artístico da ideia do vazio, dentro e fora da matéria, nesta obra, constatei que a natureza essencial da matéria está nas conexões, numa compreensão unificada, que integra natureza, sociedade e arte. Na tentativa de acompanhar a trama desta rede de conexões e entender como meu trabalho se insere nela, busco indícios essenciais na formação da ideia vigente de natureza, trazendo, mais uma vez, um pensamento de Anne Cauquelin (2007).

A autora afirma que a paisagem é construída como um equivalente da natureza. Trata-se de um conjunto de argumentos, com o propósito de garantir uma percepção do tempo e do espaço. Assim, “preenchemos as formas de conteúdo”. Eis um argumento importante apontado por ela:

Se a árvore fosse uma árvore e simplesmente uma árvore, se o rochedo fosse apenas uma massa pedregosa de formas atormentadas, se o regato fosse água apenas, não contemplaríamos uma paisagem, mas uma sucessão de objetos justapostos. Ora, nós preenchemos essas formas com conteúdos por meio de um transporte de atributos comumente admitidos. (CAUQUELIN, 2007, p. 154)

Anne Cauquelin fala de uma paisagem inventada, que se desdobra em nós como uma recordação do que jamais vivemos. Um quadro que nos é dado a contemplar. E é assim que apreendemos a natureza. É necessidade própria do ser, denominar e dar sentido a tudo e, em relação às denominações e sentidos, conservar ou criar desvios. Assim, existimos sempre em construção. Uma visão de mundo, há tempos estabelecida e fixada pelo recorte da arte, com o limite da moldura, já não se estabelece univocamente, mas se expande também pelo fenômeno artístico. Quando os fragmentos culturais – dentre os quais a própria ideia que temos de natureza e que constituem nossa visão de mundo – é desconstruída, se descortinam novas e outras conexões perceptivas, que são infinitas.

Na mostra realizada em Salvador, a junção de peças de culturas diferenciadas expande as relações visuais entre fragmentos interculturais. Mais do que isso, amplifica o impulso inicial do projeto da residência, de evocar a ideia de uma raiz única, que interliga os seres, suas ações e o mundo.



Fig. 14 – Adriana Araujo. *Tênuê Trânsito* (detalhe), Salvador, 2010
Foto: Mateus Pereira



Fig. 15 – Adriana Araujo. *Tênuê Trânsito* (detalhe), Salvador, 2010
Foto: Mateus Pereira

A conexão entre materiais, entre objetos naturais e culturais, entre outras sutilezas, coloca em evidência uma técnica milenar, comum a praticamente todas as civilizações: a cerâmica. Ao modelar a argila, artesãos de Maragogipinho, da Vila Redondo ou de qualquer outra parte do planeta, confirmam a necessidade humana de marcar a cultura sobre a natureza, tal como ocorreu em relação ao domínio do fogo, à agricultura e à domesticação dos animais.

Considerando a interferência do ser humano sobre a natureza, relaciono *Tênuê Trânsito* com a obra *Grande Budha* (Fig. 16), do artista carioca Nelson Félix (1954-). Esta obra traz elementos orgânicos e industriais, com os quais o artista constrói uma poética relacionada à transitoriedade e à interação entre natureza e objetos culturais.



Fig. 16 - Nelson Félix, *Grande Budah*, 1985
Foto: Vicente de Mello

A proposta inicial: seis garras de metal foram fixadas em torno de uma muda de mogno com apenas 15 anos. Espera-se que, à medida que a árvore cresça, os metais demarquem o trajeto vertical em seu tronco, fazendo um desenho que levará aproximadamente 300 anos para ser concluído, tempo estimado para que a árvore atinja sua altura máxima. As garras, transcorrido este período, estão destinadas a tornarem-se invisíveis, tomadas pela espessura do tronco da árvore.

A inacessibilidade imediata, tanto sobre o ponto de vista espacial quanto temporal, mantém a experiência da obra apenas no campo imaginativo. Primeiro, porque o acesso direto à obra se restringe aos processos tais como mapas, esboços, anotações, fotografias e suas coordenadas geográficas. Segundo, sobre o ponto de vista temporal, todo o planejamento do artista se conclui muito além dos limites do

tempo de vida de um ser humano, o que nos faz refletir sobre os limites da nossa própria existência.

A conflituosa relação entre natureza e cultura se estabelece na agressividade imposta ao tronco da árvore e a persistência do vegetal, que prossegue seu curso. Meditamos sobre o que acontecerá em três séculos, sob as atribuições a que estão sujeitas a árvore e a floresta como um todo. Também podemos imaginar a permanência desse futuro monumento natural-cultural. Entretanto, percebemos que o que menos importa é o que vai de fato acontecer. A questão primordial para o artista parece deixar o objeto artístico em suspensão e colocar o porvir como criação.

Na obra de Nelson Felix, observamos um procedimento, de certo modo, invasivo e também transgressor, na medida em que interfere sobre o curso da vida do vegetal, o que pode resultar em questionamentos em relação a tal conduta. Mas, na mesma grandeza da aparente hostilidade, a obra pode envolver nossas sensações, medos e angústias para um devir. Percebemos que um acordo tácito se estabelece entre a vontade do artista e o cosmo.

As circunstâncias das obras ***Tênue Trânsito*** e ***Grande Budah*** são bem distintas: uma tem características da *Land art*, em estreita relação com a natureza, enquanto a outra constitui-se como uma instalação. Ambas, porém, resguardando suas devidas especificidades, possuem vínculos diretos com o espaço. A obra de Nelson Félix, por exemplo, é um *site specific*, ou seja, a obra foi planejada para um local determinado e está incorporada a ele.

Contudo, penso que a maior correspondência entre as duas obras está na relação natureza e artifício. Em ***Tênue Trânsito***, o sentido de adaptação não se apresenta como imposição (segundo minha interpretação) na obra de Nelson Félix, mas sim com a apropriação de elementos descartados da natureza, que se juntam com outros de natureza artificial. Reunidos, pensados, imaginados, sobrepostos para desencadear novos pensamentos, dúvidas, enredar uma realidade e, a partir destas, produzir outras.

Grande Budah remete a um deslocamento de tempo e lugar. ***Tênue Trânsito*** refere-se a um deslocamento de elementos naturais e culturais, produzindo um sentido

inusitado e inquietante. Um estranhamento em relação ao que está perante nossos olhos.

A obra instalativa ***Tênue Trânsito*** tem início com o meu próprio trânsito, com meu afastamento do ritmo e demandas de uma rotina particular para o encontro com um novo ambiente, em contato íntimo e criativo com a natureza. Desta forma, meu próprio deslocamento, da Bahia para Alentejo, já implica mudanças: de lugar, de estado, de condição e também no meu olhar sobre o meio.

As obras consideradas gênese do projeto ***Jardim In.Finito*** apontaram a direção da pesquisa com o questionamento de uma natureza atualizada e distorcida pela cultura. As obras apresentadas nesta Dissertação partem deste princípio. Que os objetos mudem de lugar, que a natureza seja percebida de outras formas, que tenhamos sempre dúvidas, pois delas admitimos a possibilidade de outros caminhos, a fim de reconstruir e ampliar nossos mecanismos do sentir.

1.4 Ensaio: Paisagens/ já não-paisagens



Fig. 17 – Adriana Araujo. *Paisagens/já não-paisagens*, 2011
Ensaio # 4. Postal frente e verso

A primeira obra produzida durante o curso de Mestrado, intitulada ***Paisagens/já não-paisagens***, difere das demais obras, especialmente por fazer uso de dispositivos, como a apropriação de imagens de satélite, o que a insere no campo das artes tecnológicas. A referida obra surge como um desvio, que reafirma o caráter não linear do processo criativo, composto de muitas idas e vindas, rastros e novas marcas, trilhas desconhecidas, onde, em qualquer momento, tudo muda.

Registrar esse caminho desviante é uma forma de compreender um dado momento e apreender o que foi importante e necessário para seguir. O geógrafo chinês Yi-Fu Tuan (1983), em um dos capítulos do livro Espaço e Lugar, faz o seguinte comentário sobre a habilidade espacial e o conhecimento:

Andar é uma habilidade, mas, se eu puder me “ver” andando e se eu puder conservar esta imagem em minha mente que me permita analisar como me movo e que caminho estou seguindo, então, eu também tenho conhecimento. (YI-FU TUAN, 1983, p. 77).

Trago esta referência, com imensa aproximação com questões da pesquisa em artes, para justificar a inserção desta obra desviante. Como parte do processo, ela me faz ver, analisar meu movimento e meu caminho e, assim, entender para onde estou indo.

A motivação primeira desta obra é a busca por um retrato de uma paisagem em transformação. Como capturar esse passar? Esse movimento ora lento, ora inesperadamente violento? Como apresentar a passagem do espaço-tempo? A constância de tais questões conduziu à realização da obra ***Paisagens/já não-paisagens***.



Fig. 18 – Adriana Araujo. *Paisagens/já não-paisagens* - Ensaio #1, 2011

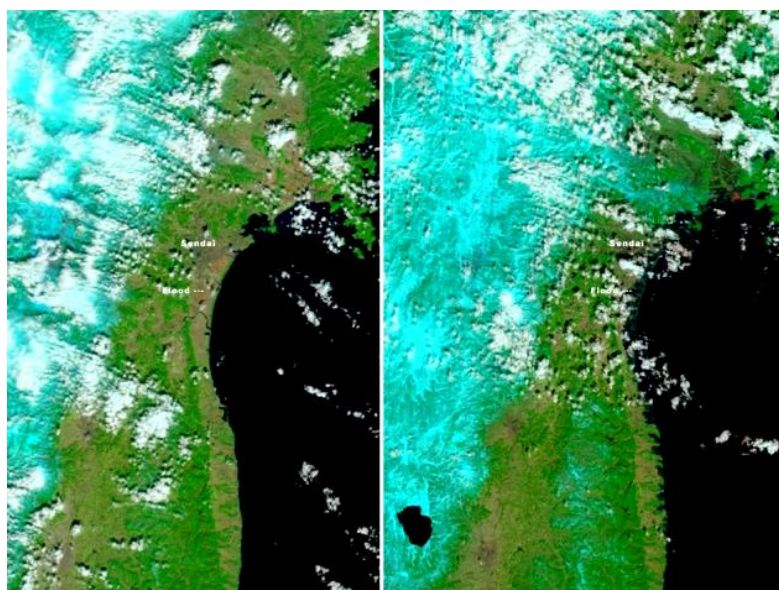


Fig. 19 – Adriana Araujo. *Paisagens/já não-paisagens* - Ensaio # 2, 2011

Imagens³ de satélite, retiradas da internet, constituíram o ponto de partida para esta obra. Nelas, é possível visualizar, por meio de comparação, os resultados de um acidente natural em grandes proporções. São, portanto, imagens de uma mudança

³ Imagens de satélite divulgadas pela NASA que mostram a costa do Japão antes e depois do sismo, seguido de tsunamis, ocorrido em março de 2011. As imagens foram feitas pelo sistema Modis do satélite Terra, mostram áreas que ficaram alagadas na região de Sendai. Foto: REUTERS/NASA/MODIS Rapid Response Team/Handout). Retidas do site em 05/2011.

abrupta da natureza, que puderam ser vistas, em tempo real e com riqueza de detalhes, em muitos pontos do planeta, por transmissão direta das emissoras de televisão. A exposição e repetição dessas imagens, bem como a proximidade e o distanciamento do acontecimento, causou-me uma sensação de estar no limite entre realidade e ficção.

Usar o resultado visual de um movimento violento da terra e das águas parece um ato cruel, tendo em vista o que os terremotos provocam ao corpo da terra e demais seres vivos. É como escavar uma ferida não cicatrizada. Entretanto, a intenção, após certo amargor, pretende-se reflexiva, no sentido de perceber e imaginar as transformações do lugar e das pessoas, a transformação do olhar sobre o meio, as imprecisões a cerca “do que vemos e do que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Nesta obra, a ideia de paisagem não se encerra numa representação bucólica da natureza, sob o aspecto da tranquilidade que acolhe, mas apresenta o resultado de uma mudança brusca, onde identificamos nossa total impotência, frente à fúria do movimento interior da terra, das transformações que ocorrem independentes da nossa vontade, que nos forçam a uma adaptação constante às exigências do tempo.

Eric Dardel (2011) fala de uma natureza que, a nosso ver, adquire personificação. Sobre a nossa relação profunda com a Terra, o autor diz que fazemos dela nosso espelho, adquirindo oscilações oriundas de humores diversificados. No caso da obra ***Paisagens/já não-paisagens*** (Fig. 17), poderíamos dizer um antropomorfismo furioso, dado ao poder destrutivo dos movimentos da terra e das águas. Nesse sentido, Dardel nos convida a refletir sobre a humanização da natureza a que atribuímos momentos de cólera ou de graça de caráter ambíguo:

A experiência geográfica, tão profunda e tão simples, convida o homem a dar à realidade geográfica um tipo de animação e de fisionomia em que ele revê sua experiência humana, interior ou social. É naturalmente que falamos de rios *majestosos* ou *caprichosos*, de torrentes *fogosas*, de planícies *risonhas*, de relevo *tormentoso*. (DARDEL, 2011, p. 06)

A atitude de atribuir personalidade à natureza se deve à criação da ideia de paisagem. Uma narrativa que perpassa referências, virtudes morais e metáforas. São termos que dizem respeito ao ser humano, aos seus sentimentos e não à natureza. A atribuição de um texto confere um sentido de leitura. Uma referência à língua, aos seus movimentos e suas figuras, para preencher o modelo de referência, que é a noção comum de paisagem, obedecendo, como afirma Anne Cauquelin (2007, p. 163), a um modelo implícito de leitura da natureza.



Fig. 20 – Adriana Araujo. *Paisagens/já não-paisagens* - Ensaio # 3, 2011

Na operação definida para os ensaios, foram utilizados registros pré-existent, como dispositivo de prática para a obra. Em cada postal, dois tempos de uma mesma paisagem. Foram escolhidas quatro imagens, que deveriam⁴ ser enviadas para quatro diferentes pontos do mundo, onde é possível ler ao menos uma das línguas (português e/ou japonês), contidas no verso do postal (Fig. 17). As frases em português e japonês são propostas de duas leituras, a da palavra e do desenho. Do texto em português, um desenho que se forma em nossa mente referente ao que se lê. E, do texto em japonês, o desenho que, de certa forma, representa a imagem que

⁴ A obra não foi instaurada.

se lê, antes de imaginá-la. A sonoridade da leitura também como parte das duas línguas. O som do acontecimento, proposto pelo poema lido em voz alta, corporifica os acontecimentos do acidente e do próprio poema, os sentidos: da visão, do tato e da audição, ativados por uma paisagem/já não-paisagem.

Enviar essas imagens para seu local de origem, seja em relação geográfica ou colônias de pessoas que saíram desse local, é, de algum modo, dimensionar o fenômeno sísmico para além do seu epicentro geológico, um dispositivo de propagação de outra ordem. O tremor chegou a terras longínquas, alcançou diversos lugares, chegou, inclusive, ao meu alcance. Proponho, com o dispositivo postal, criar um movimento de fluxo e refluxo.

Considero tais ensaios partes de um percurso, onde procuro extrair a ideia de mudança, a partir de um fenômeno da natureza, e, ao mesmo tempo, uma mudança da nossa percepção sobre o meio ambiente. Distante do fazer tátil da cerâmica e outras técnicas, realizo, mais uma vez, uma apropriação, neste caso, de uma imagem já processada.

Telhados de cerâmica em algumas das imagens e, em outras terras, cultivadas pelo homem, jardins vistos de cima. Porções de terra, mar e nuvens, sob uma visão aérea. Uma contemplação deslocada, sob um ponto de vista do espaço, do alto. Da lógica de uma visão do chão, onde as árvores e casas são vistas lado a lado, à visão do alto, que nos faz gigantes ou reduz o mundo à sua exiguidade diante do universo, uma perspectiva que só é possível através de determinada tecnologia. Compreendo destes pontos de vista, uma afinidade com o que Anne Cauquelin (2007, p. 08) descreve de uma esfera das novas tecnologias, que propõem versões perceptuais inéditas de paisagens “outras”.

Imagens densas, como uma grande massa que nosso olhar organiza, na medida em que observamos certos ruídos da impressão e qualidade do postal. Aos poucos, é possível identificar telhados de cerâmica de algumas casas (Fig. 18), em outra, talvez, o mar, algumas características do terreno e nuvens (Fig. 19). Há ainda as que revelam o vermelho intenso das áreas de terra que aparecem quase que desbotadas após a passagem das águas (Fig. 20) e, por fim, aquelas que mostram o traçado do terreno, que corresponde a uma área de plantio (Fig. 17). A paisagem em

situação de cartões-postais é uma forma de transportar recortes da natureza pelo mundo e possibilitar que universos recortados caminhem por nossas mãos.

Em cada postal, foi colocado um poema *haikai*⁵, que, tratando de uma percepção da variação da natureza, tocam fortemente pela imensidão contida em seus três versos. Com efeito, a paisagem passeia por nosso corpo e por todos os nossos sentidos. Passeia ainda por nossa natureza instável, inconstante, ininterruptamente em trânsito.

Ao tratar da paisagem a partir do ser, Maurice Merleau-Ponty (2004) nos leva a pensar que tudo o que somos compreende tudo o que vemos. Nas palavras do filósofo francês:

Todos os meus deslocamentos, por princípio, figuram num canto de minha paisagem, estão reportados ao mapa do visível. Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance de meu olhar, assinalado no mapa do “eu posso”. Cada um dos dois mapas é completo. O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16)

Inicialmente, essas imagens, retiradas da internet e reproduzidas em forma de postais, seriam apresentados como paisagens em transição numa exposição. Porém, o potencial de um postal está evidentemente em sua circulação. Nesse sentido, optar pela apresentação de postais estáticos, destituídos de uma de suas funções básicas, é afastar-se de ideias que, em mim, despertavam grande interesse, como o movimento e a transição. Assim, ficou decidido o envio dos postais, como espécie de circuito ideológico⁶, para uma instituição de arte localizada em cada um dos continentes, como uma forma de confrontar a instituição de arte com a paisagem da arte contemporânea. Tal atitude deixa claras as aproximações entre a obra ***Paisagens/já não-paisagens*** com a Arte-postal, tão difundida entre as décadas de 1970 e 1980, como estratégia de exposição, além dos espaços

⁵ Forma poética de origem japonesa, que preza pela concisão e objetividade. Em geral, os poemas possuem três linhas, contendo, na primeira e na última, cinco caracteres japoneses (totalizando sempre cinco sílabas), e sete caracteres na segunda linha (sete sílabas).

⁶ Referência à série *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970) do artista Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948), que consiste em frases subversivas difundidas anonimamente, com mensagens políticas em cédulas de dinheiro e garrafas de Coca-Cola, deslocando a recepção da obra da dimensão de “público” para a de “circuito”.

institucionalizados, e retomando um mecanismo de comunicação “obsoleto”, quando posto em relação com a agilidade e alcance da internet, por exemplo.

Neste sentido, para contextualizar este processo de criação, trago uma obra da artista francesa Sophie Ristalruber, que trabalha com fotografias das cicatrizes da guerra sobre a paisagem: muros, barreiras e impedimentos, mecanismos da ação humana sobre o meio natural, utilizados para provocar a interrupção do trânsito livre, para dividir territórios e segregar nações. Uma vegetação brota por entre os entulhos e se apropria da barreira, que passa a ter um aspecto de acidente natural. A fronteira intencional, construída pelo ser humano, passa a ter um aspecto de acidente geológico.



Fig. 21 - Sophie Ristelhueber, WB # 7, 2005

As relações possíveis entre ***Paisagens/já não-paisagens*** e a obra “WB#7” (Fig. 21) se estabelecem no sentido do conflito: do fenômeno natural que transforma o espaço cultural e que certamente será reconstruído. Por outro lado, um espaço natural transformado, a princípio, por uma estrada que liga dois ou mais lugares e, posteriormente, inutilizada por um bloqueio e que agrega novos aspectos, brotos e ramos que sinalizam a continuação da vida, a despeito de qualquer que seja o conflito.

A referência ao espaço geográfico também é ponto de aproximação entre as obras. Há uma visão, sobretudo, territorial em ambos os trabalhos. A visão da paisagem que temos no território, visto via satélite, aponta para um dado local no planeta em que ocorreu o acidente. Do mesmo modo, essa visão é identificada nos procedimentos da artista Sophie Ristelhueber, que acompanha noticiários, se informa dos conflitos civis e guerras internacionais e se desloca para realizar as fotos.

Outra obra que trago para reflexão é a da artista portuguesa Mónica de Miranda, que cria paisagens no campo das identidades culturais, refletindo sobre as mudanças que ocorrem na paisagem, a partir da transculturalidade.



Fig. 22 - Mónica de Miranda, *In the back of our hands*, 2006

As obras *In the back of our hands* (Fig. 22) e ***Paisagens/já não-paisagens*** trazem uma relação entre corpo e espaço e nas transformações que ocorrem nos dois, diante da mudança espacial do corpo e da mudança temporal no espaço. Mónica constrói, na palma das mãos, uma nova cartografia, que surge da mudança do corpo no espaço. Em ***paisagens/já não-paisagens***, é a mudança no espaço e nos mecanismos de representação que modificam a relação do corpo com o ambiente. A natureza, à qual me refiro, é nossa natureza. Novas cartografias se configuram porque os lugares impregnam nossos corpos e levamos muitos lugares em nós para revisitá-los sempre que estivermos soltos em espaços isentos de identidade.

Mudanças provocadas por fenômenos físicos da natureza evocam imagens de plena transformação ou inconstância. Creio que um mar bravo se torna paisagem, na medida em que o olhar já não recorta apenas a serenidade, mas busca e encontra o cerne também na turbulência do que se vê, do que se sente, do que se vive, pois a paisagem habita em nós.

Destas considerações, descobri caminhos possíveis para a construção poética, com as questões que envolvem arte e os conceitos de Natureza, definidos pela cultura, a forma como percebemos, sentimos e nos tornamos natureza. Entre uma natureza autônoma, que se revela, sobretudo, em grandes catástrofes, e outra natureza, domesticada, amena e prazenteira, opto pela segunda, especialmente por seu caráter artificial, que indica o caminho para a continuação desta pesquisa.



CICLO II - DOS IMPULSOS ÀS POTÊNCIAS GERMINANTES

Em continuidade ao CICLO de CULTIVO, a pesquisa retoma o objeto de estudo na construção da poética, a partir de variações da ideia de Natureza, fazendo uso de linguagens específicas da arte contemporânea e do entrecruzamento de materiais orgânicos, objetos que denomino como culturais (corpos cerâmicos, plantas artificiais, entre outros derivados de resina sintética), e do espaço. A apropriação constitui a gênese do meu processo criativo.

Para um melhor entendimento das questões desenvolvidas nesta Dissertação, faço aqui algumas considerações teóricas a respeito dos principais conceitos com os quais a pesquisa se relaciona.

2.1 Natureza, paisagem e jardim

Comungando com o pensamento do filósofo Mariano Artigas (2005), em relação aos sentidos de “natureza” e “natural”, reconheço no substantivo “natureza” dois sentidos principais: o primeiro designa “a natureza de algo” (chamado de *sentido metafísico*), e o seguinte indica “a Natureza” como o conjunto dos seres físicos (*sentido físico*). Nesta pesquisa, utilizo o sentido físico para designar o conjunto de seres e processos naturais que, em geral, se identificam com o corpóreo ou material. O adjetivo “natural”, por sua vez, é tomado como aquilo que não depende da intervenção humana, em oposição ao artificial, que é uma atividade do ser humano.

Sob essa premissa, consideramos que o mundo físico se caracteriza por um dinamismo próprio, no qual podemos intervir nos processos naturais, mas sem modificar suas leis. Nesse sentido, esta autonomia do mundo natural implica uma independência, em relação à intervenção humana. Com efeito, o artificial não tem um dinamismo próprio: apenas possui entidades naturais que o compõem e ainda uma estruturação espaço-temporal, que corresponde a um projeto exterior, planejado pelo artífice. Esta, porém, não é resultado de um dinamismo próprio.

Quando fabricamos artefatos, por exemplo, utilizamos o dinamismo natural, mas sem a possibilidade de modificá-lo.

Em relação à paisagem, o geógrafo francês Augustin Berque (*apud* MADERUELO, 2010, p. 15), estabeleceu empiricamente quatro condições para que uma civilização fosse considerada possuidora de uma cultura paisagística. São estas: o uso de um ou mais vocábulos, que se referem a “paisagem”, uma literatura (de tradição oral ou escrita), que descreva as paisagens e cante suas belezas, as representações picturais da paisagem e a existência ou não de jardins. Segundo o autor, a identificação do primeiro dos critérios listados já abre caminho para a existência dos demais.

Enquanto gênero artístico, a paisagem surge em momentos distintos no Oriente e no Ocidente. No primeiro, por exemplo, os primeiros registros datam do século IV, na China. Já no segundo, as primeiras realizações, centradas na temática paisagística, aparecem a partir do século XVI, na Europa, precisamente na Holanda. Ali, as pinturas determinaram uma cartografia contemplativa, em desenvolvimento junto ao capitalismo, revelando o cenário de um país e ainda a criação de paisagens imaginadas, apresentadas pela literatura, a exemplo do livro *Utopia* (1516), de Thomas More.

Com o intenso aprofundamento da perspectiva no século XVII, a pintura de paisagem torna a questionar o espaço real e o termo passa a ter um sentido relacionado a um espaço territorial determinado pelo olhar: tudo o que pode ser visto, numa extensão de terra. Assim, a paisagem trata dos caracteres visíveis de uma região, incluindo seus elementos físicos, elementos da flora e fauna, elementos abstratos e humanos. Segundo o filósofo Régis Debray (*apud* WANNER, 2010, p. 71), “a paisagem é um exterior revisado, refeito por uma alma, mesmo sendo verdade que a paisagem não é uma coisa, mas sim uma relação com as coisas”. A perspectiva introduz novas estruturas à percepção, que descola a paisagem do campo da arte, influenciando formas de ver o mundo. A esta análise, Anne Cauquelin (2007) acrescenta:

Pois essa “forma simbólica” estabelecida pela perspectiva não se limita ao domínio da arte; ela envolve de tal modo o conjunto de nossas construções mentais que só conseguiríamos ver através de seu prisma. (CAUQUELIN, 2007, p. 38)

Isso nos leva a entender que a paisagem não pertence à natureza e sim à cultura. É exprimindo esse entendimento que assumimos, nesta pesquisa, a paisagem como um elemento que desencadeia as tensões entre natureza e artifício. É, sob o ponto de vista de um paradoxo existente entre a ideia de paisagem e Natureza, que perpassam as inquietações para produção das obras. A paisagem vista como Natureza e, ao mesmo tempo, uma ideia da Natureza mediada pela cultura.

A respeito do jardim, o filósofo Alain Roger (1997, p. 37) explica que, antes de inventar paisagens por meio da pintura e da poesia, a humanidade criou jardins. À primeira vista, a vontade de converter a paisagem em país se apresenta como um equivalente da arte. O jardim se oferece ao olhar como um quadro vivo, que contrasta com a natureza circundante. Daí a necessidade de ser fechado, de possuir limites definidos.

Campos ou terrenos rodeados, superfícies cultivadas com um muro ao redor, um pátio ou quintal como alusão à maneira de organizar terra, água, plantas e, às vezes, pessoas, animais e obras de arte. Um recorte arbitrário de características extraídas, escolhidas e articuladas, a partir do imenso repertório da Natureza. O jardim almeja uma dimensão cultural e emocional, expressa através de anseios estéticos. Um recinto fechado, separado, um espaço interior, cultivado pelo homem para seu próprio deleite, além de qualquer utilidade imediata.

Originalmente, o jardim consiste em um espaço delimitado, porém, nesta pesquisa, este conceito se expande, aceitando tanto a ideia de um jardim finito quanto infinito. Jardins como espaços de cultivo, institucionalizados ou não, tendo em vista as estratégias dos artistas da natureza com as proposições de *earth works*, pontuados ao longo da Dissertação. Ainda sobre os jardins, Roger (1997, p. 38) fala de “uma espécie de *templum* em cujo interior se encontra concentrado e exaltado tudo o que foi cercado, se dissipa e se dilui, livrando da entropia natural” (tradução nossa). O

conceito de jardim, portanto, é admitido como um lugar da experiência mediadora entre ser humano e meio ambiente.

Certamente, estes pontos não devem ser compreendidos como estanques nas obras ou no desenvolvimento da escrita, em relação ao processo criativo. São conceitos manipulados, visando desencadear questionamentos, procedimentos e mudança, inclusive, oferecendo instabilidade aos termos, que permita a reflexão sobre outras naturezas, paisagens e jardins.

2.2 Dipolo

Na instalação **#1 da série Dipolo** (Fig. 23), retomo uma comunicabilidade entre materiais, com a apropriação de elementos, buscando uma ideia de Natureza e seu análogo. Seus principais elementos constitutivos foram dois exemplares de planta (uma natural e outra artificial) da espécie *Nephrolepis pectinata*, conhecida popularmente como samambaia, duas molduras com um poema haicai em duplicata, no qual se lia “*A mesma paisagem/ escuta o canto e assiste/ a morte das cigarras*”, e o próprio espaço expositivo.



Fig. 23 – Adriana Araujo, # 1 da série *Dipolo*, 2011
Foto: Renata Voss

A obra integrou a exposição coletiva “QUERERES”, realizada em 2011, na Galeria do Conselho, Salvador/BA, estando associada ao primeiro módulo da disciplina **Teorias e Técnicas de Processos Artísticos**, ministrada pelo artista e Doutor em Artes Visuais, Eriel Araujo, que, também, cuidou da curadoria.

No primeiro módulo, o laboratório prático-teórico desenvolveu-se a partir da leitura e debates acerca das ideias contidas no livro *O que vemos, o que nos olha*, do filósofo, historiador e crítico de arte francês, Georges Didi-Huberman⁷, e da criação e instauração⁸ de uma obra, em paralelo à construção de um texto sobre o desenvolvimento do processo criativo. O objetivo principal da curadoria, como

⁷ Para o autor, ao contemplarmos uma obra de arte, nosso olhar é cindido por um mecanismo de aproximação e afastamento, ou seja, há algo que nos olha naquilo que vemos.

⁸ Instauração: termo citado no livro *O meio como ponto zero*, no artigo de Sandra Rey, quando esta trata dos “conceitos operatórios”. A autora explica que “cada procedimento instaurador da obra implica na operacionalização de um conceito”, isto é, “operar, realizar a obra tanto no nível prático como teórico”. Conforme Heidegger (1987), “a obra instaura um mundo e amplia a percepção e o sentido ordinário que se tem das coisas, dos objetos e das situações”.

esclarece o texto de Eriel Araujo, foi evidenciar a poética de cada um dos artistas participantes da exposição e suas respectivas pesquisas. Nas palavras do curador:

A natureza humana, animal e vegetal parece conduzir os procedimentos adotados pelos artistas que compõem a exposição QUERERES, pois, em cada trabalho, podemos verificar os impactos que os fenômenos, pertinentes a cada natureza, provocam em cada um. Os desejos individuais são como combustíveis que nos movem para além do que podemos ver, numa direção capaz de tornar possível o acesso à Arte. QUERERES reúne uma série de “objetos” que representam ações e reações sobre diversos materiais, numa tentativa de recriar o existente. Assim, o desenho, a escultura, a pintura e a fotografia são reconfigurados em função do querer. (ARAÚJO, 2011)

Podemos afirmar que esta tentativa de recriar o existente, a que o Prof. Eriel Araujo se refere, é um meio de criar possibilidades de algo a ser revelado. Uma forma de criar a realidade, que é caráter essencial da arte. Uma realidade própria, independente de reproduções. São construções autônomas, pois partem de singularidades. A exposição reuniu oito artistas⁹, sete obras no espaço expositivo e uma intervenção urbana. Nesta exposição, foi possível observar a multiplicidade das diferentes poéticas e a singularidade de cada obra como um desejo de vida.

A ideia para realização da obra em questão surgiu do contato fortuito com um canteiro de plantas artificiais. O estranhamento sentido na ocasião não veio apenas da descoberta de um canteiro contendo plantas de plástico, mas da grande semelhança destas plantas artificiais com plantas naturais, o que me fez, num primeiro momento, confundi-las. Deste ponto em diante, intensificou-se a observação desta relação e a possibilidade de engano num sentido inverso, ou seja, tomar o natural por artificial foi ainda mais surpreendente. Decidi, então, utilizar estas constatações prosaicas da nossa percepção no discernimento entre uma coisa considerada natural e outra artificial como dispositivos de criação.

⁹ Adriana Araujo, Baldomiro Costa, Jô Felix, Josemar Antônio, Juan Noreña, Renata Voss, Tanile Maria, Zé de Rocha.

A escolha da espécie da planta – a conhecida samambaia – foi determinada por seu uso comum em ambientes domésticos e também por seu forte vínculo com o universo da cultura popular. Além disso, é um exemplar que não necessita de excessiva exposição à luz do sol e nem quantidade elevada de água. A propósito, a preservação da integridade física da planta foi uma preocupação constante ao longo da exposição, de modo que o cultivo se tornou um procedimento do trabalho.

O espaço expositivo definiu uma estrutura essencial para a instauração da obra. Os dois exemplares de plantas foram colocados em ambos os lados da parede – identificada na planta da galeria com a cor verde (Fig. 24) – ampliou as possibilidades e perspectivas para a obra sobre seus aspectos espaciais e conceituais.

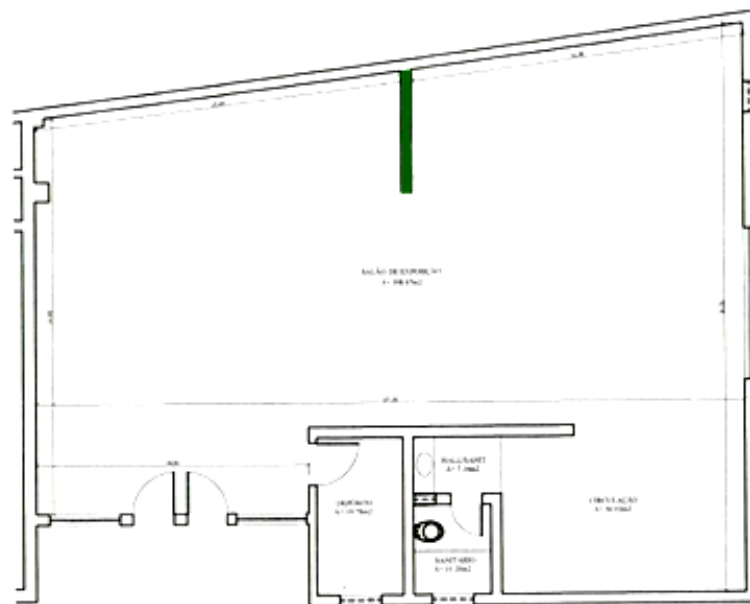


Fig. 24 – Adriana Araujo. Planta baixa da Galeria do Conselho onde se pode visualizar a parede utilizada na instalação #1 da série *Dipolo*, 2011

Do ponto de vista espacial, o diálogo com a obra adquiriu um trajeto, que permitiu a tomada de visões isoladas apenas de uma das plantas e a visão geral das plantas e dos textos. A mudança na montagem da obra, inicialmente pensada de forma horizontal e com um único texto – tal como demonstra o esboço da proposta (Fig. 25) – reafirma a dinâmica do processo criativo passível a mudanças.

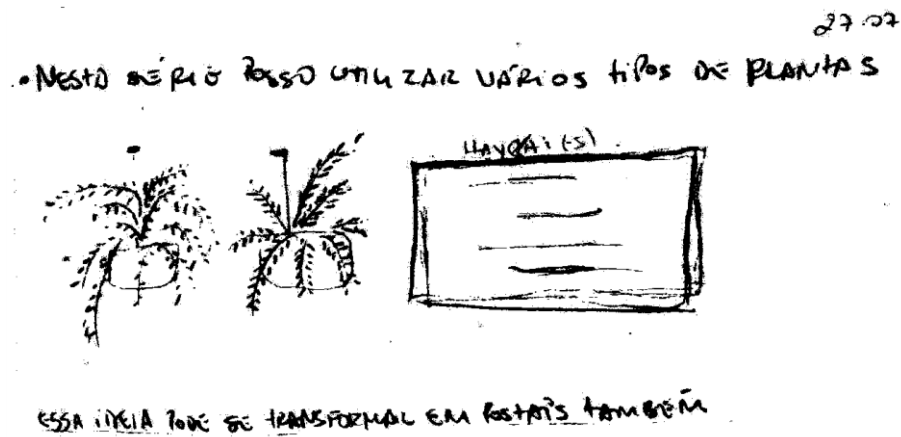


Fig. 25 - Esboço inicial para #1 da série *Dipolo*

Na obra **#1** da série *Dipolo*, interessou-me produzir uma visualidade que emerge das diferenças e da unidade e inter-relação de todas as coisas. Nesta obra, com as plantas, o poema, o espaço e a leitura do participante, proponho uma visão de mundo. Para isso, lanço mão de uma estratégia: a apropriação das plantas e do poema com os quais indico a conflitante dualidade entre a natureza e sua representação. Esta operação, que parece distinguir estes elementos, instaura também um chamado a reunificação. Para adensar esta reflexão sobre a unidade de todas as coisas, busco, mais uma vez, os paralelos que Fritjof Capra (2000) estabelece entre a física moderna e a filosofia oriental. Segundo o autor:

Na vida cotidiana, não nos apercebemos dessa unidade de todas as coisas; em vez disso, dividimos o mundo em objetos e eventos isolados. Essa divisão é, por certo, útil e necessária para enfrentarmos, com sucesso, nosso ambiente de todos os dias; contudo, essa divisão não é uma característica fundamental da realidade. Trata-se, na verdade, de uma abstração elaborada pelo nosso intelecto afeito à discriminação e à categorização. A crença de que nossos conceitos abstratos de "coisas" e "eventos" isolados são realidades da natureza é uma ilusão. (CAPRA, 2000, p. 103)

O que o autor nos mostra é que os componentes da matéria e os fenômenos básicos que os envolvem acham-se todos interligados, em mútua interação e

interdependência, não podendo, desse modo, ser entendidos como entidades isoladas. Devem, sim, ser vistos como partes integrantes do todo. Acrescento a esse trecho da grande teia que é o surgimento da paisagem, a utilização de meros objetos como obra de arte e ainda relações com obras de artistas movidos por questões próximas e distantes daquelas que aqui são colocadas.

A apropriação dos elementos citados se aproxima de alguns conceitos que delineiam o surgimento da paisagem. Uma representação é uma “perspectiva de ilusão”, e um poema reflete uma leitura da natureza. Isso incute nos pressupostos de criação da paisagem, que, por sua vez, delinea nossos modos de ver e sentir o mundo. Conforme Anne Cauquelin (2007):

A paisagem pintada é a concretização do vínculo entre os diferentes elementos e valores de uma cultura, ligação que oferece um agenciamento, um ordenamento e, por fim, uma “ordem” à percepção do mundo. (CAUQUELIN, 2007, p. 13-14)

Uma relação harmoniosa, a sensação de ordem e de boas condições, um sentimento de perfeição, um sistema coerente do mundo. Uma forma de organização no espaço, a fim de obter uma sensação de segurança no universo. A paisagem é um lugar seguro, de satisfação e perfeição, que apreendemos e nos acompanha desde que a Natureza é Natureza.

Deste modo, acreditamos que esse ordenamento – que, outrora, foi parte da invenção da paisagem – implica hoje em nossos modos de relação com a natureza. Ao que nos parece, a paisagem tornou-se matriz e, a natureza, seu análogo. Entre a Natureza e a paisagem a equivalência é tanta que perdemos o referencial do falso-aparente. Diante disso, a única constatação possível, por hora, é a potência das mudanças, com a possibilidade de entendimento de outras Naturezas.



Fig. 26 – Adriana Araujo, #1 da série *Dipolo*, (detalhe), 2011
Foto: Adriana Araujo

A repetição está presente nas formas e materiais dos elementos propostos, configuram procedimento importante para meu processo criativo. Nas formas e cores dos vasos e das plantas (Fig. 26), na duplicidade do poema *haikai* (Fig. 27), objetos de naturezas diferentes se assemelham por um jogo de representação, no caso desta obra em questão. Ou em imagens de um mesmo lugar que sofreu alterações em um fenômeno da Natureza, como na obra referida no CICLO I, ***paisagens/já não-paisagens***. Acredito que cada vez que repito um procedimento, a coisa se torna outra, o que implica um fim e uma nova repetição e, daí, o movimento que produz diferença e mudança. Deste modo, verificamos a dinâmica da repetição presente na própria obra e também no processo criativo.



Fig. 27 – Adriana Araujo #1 da série *Dipolo*, (detalhe), 2011
Foto: Adriana Araujo

Acrescento a esta reflexão o pensamento de Michael Archer (2001) quando ele fala sobre a repetição de motivos na obra de Andy Warhol: latas de sopa, garrafas de Coca-Cola, dinheiro, fotos de notícias, pessoas famosas. O autor explica que, para o artista da *Pop art*, a repetição estava ligada, de maneira mais fundamental, ao modo como vemos e tratamos outros tipos de imagens e objetos. Para este artista, a arte era uma mercadoria, da mesma forma que caixas de cereal. Seu propósito com a repetição passava pelos mecanismos de saturação da imagem, que traz em si uma ideia de desgaste.

Por outro lado, Artur Danto (2010, p. 16) aponta a questão que diferencia as caixas de Andy Warhol das caixas comuns, a ponto de torná-las objetos de arte. Ele coloca a semelhança desta questão a um problema filosófico e comenta que os filósofos dizem que coisas que parecem completamente diferentes uma das outras são iguais, enquanto coisas que são completamente idênticas são diferentes. O autor afirma que era exatamente isso o que se passava entre *Brillo Box*, exposta na galeria, e as mesmas embalagens de sabão em pó Brillo, armazenadas em depósitos. Os dois objetos, de acordo com o autor, têm causas distintas: um destinava-se a comercialização e o outro descendia da evolução da teoria da obra de arte e da História da Arte na década de 1960. Assim, era um resultado da história e da teoria da arte e apenas se tornou viável como arte quando o mundo da arte – o mundo das obras de arte – estava pronto para recebê-lo entre seus pares.

Acredito que os objetos que são iguais, sendo uma obra de arte e outro um objeto comum, se diferenciam por sutilezas invisíveis. Quando assumidos como obras de

arte, os objetos do cotidiano adquirem um novo sentido e são dados a ver sobre outras questões, outras perspectivas. Somos convocados a olhar para o objeto de outra forma, contraditoriamente ao propósito de Warhol, os objetos são convocados a sair de um lugar de desgaste e possibilitar em nós uma variação.

Com efeito, estas reflexões retomam o assunto da relação entre as coisas no mundo. Com associações entre natureza e paisagem, natural e artificial, entre objeto de arte e objeto comum, campos das nossas predefinições acerca do mundo e da vida. Em suas reflexões sobre *A coisa e o mundo natural*, Merleau-Ponty (2011) nos revela um “núcleo de realidade”:

Descobrimos, agora, o núcleo de realidade: uma coisa é coisa porque, o que quer que nos diga, ela o diz pela própria organização de seus aspectos sensíveis. O “real” é este meio em que cada coisa é não apenas inseparável das outras, mas, de alguma maneira, sinônima das outras, em que os “aspectos” se significam uns aos outros em uma equivalência absoluta. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 432)

Se, no núcleo de realidade, uma coisa nos comunica a organização de seus aspectos sensíveis, ela será para nós apenas até onde a alcançamos. A coisa será para nós a medida do nosso limite sensível, aliado a uma gama de predefinições, herdadas ao longo dos tempos. Dentro da complexidade do mundo, organizamos nossos recortes, uma realidade que é só nossa para estar presente, para conseguir perceber nossa própria presença espacial (interior e exterior) e, assim, se reinventar um mundo e no mundo. O caráter de “equivalência absoluta”, ao qual Merleau-Ponty se refere, é, em relação ao conceito desta pesquisa, um ponto importante, pois nos dá uma visão de tudo o que está ligado, diante do mundo através do nosso olhar (que sinto e/ou julgo) interligado a uma organização da Natureza por si.

Com estas perspectivas surgem outros questionamentos: Por que cultivar uma planta de plástico que não envelhece, que não respira, que não esboça nenhuma reação, que está sempre igual, sempre verde, ancorada em sua falsa realidade? Deixamo-nos levar por um modelo atual de natureza, que se adequa melhor ao nosso tempo escasso. Seria esta uma realidade que habita somente as superfícies? A seguir, objetivando propiciar possíveis respostas, apresento alguns artistas que também utilizam plantas artificiais em suas obras e que aqui relaciono com o

propósito de instigar situações, pensamentos e percepções sobre nosso conceito de Natureza.

O primeiro deles é o artista gaúcho Daniel Acosta (1965-), que busca uma relação entre suas obras e outros elementos constitutivos do ambiente. Ele utiliza a arquitetura nas suas produções como principal marca de artificialidade: o espaço enquanto ambiente construído e a paisagem como natureza produzida.

A respeito da obra de Daniel Acosta, apresento um trecho do texto *Daniel Acosta – Inventor de Arquiteturas e Paisagens*, do professor, crítico de arte e curador Agnaldo Farias:

O ponto nodal da poética de Daniel Acosta reside em problematizar o modo complacente como nos relacionamos com as representações, o que faz de cada um de seus trabalhos – fotografia, desenho, escultura, instalação - uma crítica a memória dessas relações que impregnam nossos músculos e mentes, orienta gestos, limita o espectro da percepção, não deixam perceber que as coisas não se desenredam nas suas aparências, não se esgotam naquilo que se vê de imediato, não são meros fenômenos de superfície.¹⁰

O sentido da representação, apontada por Agnaldo Farias, é claro na obra *Paisagem Portátil 3* (Fig. 28), que apresenta relações sobre natureza e artificialidade. Nelas, Acosta constitui uma espacialidade híbrida, envolvendo os contextos do *design*, da arquitetura, da cidade e da paisagem. Para ele, *Paisagens Portáteis* funciona como uma espacialidade paralela à espacialidade, ideologicamente produzida do cotidiano nas cidades, mas não pretende ser uma espacialidade alternativa, pois o intuito não é solucionar problemas e sim chamar a atenção sobre o ambiente que nos cerca.

¹⁰ Texto do curador e crítico de arte Agnaldo Farias intitulado *Daniel Acosta – Inventor de Arquiteturas e Paisagens*, está disponível em: http://www.dobbra.com/terreno.baldio/daniel_acosta/texto.htm.



Fig. 28 - *Paisagem Portátil 3*, Daniel Acosta, 2003

Com a obra da **# 1 da série Dipolo**, trago também relações visuais e conceituais entre materiais que se caracterizam por perfis naturais e artificiais, que diferenciam por sua naturalidade e artificialidade e se aproximam pelo caráter de representação em tão alto grau, a ponto de confundirmos um com o outro. Mas há um ponto fundamental que distancia as mencionadas obras. Enquanto Daniel Acosta aponta o artificial e deixa o real subentendido, a minha proposta coloca estes dois aspectos – o natural e o artificial – lado a lado, prevendo uma síntese visual entre uma e outra. Outro ponto de diferenciação está relacionado ao aspecto que beira o doméstico em **#1 da série Dipolo**, e a inclusão da cidade na obra de Daniel Acosta. Vê-se claramente em seu trabalho um aspecto do *design* urbano de quiosques, cabines, banheiros, caixas rápidos, etc., elementos inseridos na própria cidade ou em edifícios. A ironia presente em *Paisagem Portátil 3* da superfície do objeto que remete à madeira até o encaixe de cada planta em seu lugar em um contraste estranho da artificialidade, sobreposta na falsa idéia de inserção orgânica. Muito semelhante a um jardim, onde há o uso da manipulação orgânica para um fim artificial, exceto pelo fato de não existir o elemento vivo. Mas o que é ainda mais comovente é a possibilidade da paisagem se deslocar, onde a obra chega a um ponto máximo da ironia.

O segundo paralelo que apresento se faz junto ao trabalho do fotógrafo europeu Jaap Scheeren. Na obra *Fake Flowers Gone Bad*¹¹ (Fig. 29), o artista dispõe duas fotografias lado a lado em moldura única onde o título da obra aparece como legenda de um fato. Esta percepção gera uma incógnita: como plantas artificiais podem morrer se elas não chegam nem mesmo a ter vida? Acredito que uma série de questões são propostas através da visualidade. Percebemos uma morte provocada, assim como a vida subentendida. Descobrimos a ação transformadora do fogo como parte do processo de destruição das flores de plástico. Como uma forma de expor um poder sobre aquilo que nós mesmos criamos. Um domínio que desejamos ter sobre a natureza, mas jamais conseguiremos, pois só podemos reinventá-la e nunca alcançar sua essência. Em sua obra, observamos uma narrativa que mistura realidade e ficção, uma proposta de desconstrução de uma realidade e criação de outra.

¹¹ Tradução nossa: Flores Artificiais Murchas



Fig. 29 - Jaap Scheeren. *Fake Flowers Gone Bad*, 2005

A aproximação do meu trabalho com a obra desse artista vem desde questões formais, da imagem que se duplica e da presença da palavra como componente indispensável na construção do trabalho, à analogia entre morte e vida, em um caso, sugerido pela imagem fotográfica e, do outro, com a presença do orgânico e do inorgânico. Na obra **#1** da série *Dipolo*, tem-se um jogo entre verdadeiro e falso, em *Fake Flowers Gone Bed*, um jogo entre falsas flores que têm um destino forçado, em uma imagem que nos transmite a ideia de que “todas as coisas são temporárias”, como diz o próprio artista.

Os interstícios entre os conceitos de falso e verdadeiro, em intermináveis possibilidades, aqui colocadas, sobre uma perspectiva da arte, que envolve um aspecto imaginário libertador, onde é possível propor, sem obrigação de provar, onde cada um encontra a verdade à luz da sua própria mirada.

2.3 Des - | prefixo

Na instalação *Des - | pref.* (Fig. 30), apresentada no Salão Regional¹² de Alagoinhas, em 2011, pequenos ramos, fincados em porções de cerâmica triturada, iludem o olhar com o verdor intenso, que remete à vegetação, à clorofila e, talvez por isso, tamanha semelhança com plantas vivas cause engano à nossa percepção. Terra e flora artificial, colocadas em sacolas plásticas, foram dispostas em suspensão.



Fig. 30 – Adriana Araujo. *Des - | pref.*, 2011
Foto: Van Cordeiro

Aqui, novamente, natural e artificial provocam equívocos visuais. Neste caso, porém, a presença do elemento natural está somente na semelhança das plantas de

¹² Os Salões Regionais de Artes Visuais da Bahia fazem parte de um projeto da Fundação Cultural do Estado da Bahia, que realiza anualmente exposições abertas à visitação pública em três cidades do interior, apresentando a produção recente de artistas visuais, residentes no território baiano. Tendo em vista a abrangência do projeto, não restrito a apenas uma região, o Salão, em 2012, passou a ser chamado de Salões de Artes Visuais da Bahia. A obra *Des - | pref.* foi contemplada com o 1º Prêmio deste Salão.

plástico com vegetais vivos e não em sua disposição (lado a lado), como ocorrido na obra **#1 da série Dipolo**.

Como dito, nesta obra, está contida uma natureza artificial. Fragmentos reais, deslocados de uma atitude prática do cotidiano – as plantas utilizadas como elemento decorativo –, tendo em vista outras proposições de realidade. A fragmentação remete a algo que não é inteiro, mas implica em conexões. Fora do chão, porções de terra queimada, envoltas numa camada invisível de ar e de plástico translúcido, sugerem um cultivo aéreo. Eminência de um vôo coletivo, prenúncio da queda, ou um instante dilatado. Quem sabe uma idéia exaustiva de progresso, que tende a ruir. Do que tomamos por realidade, cada uma das sacolas e seu peso multiplicado figuram como um chamado silencioso: o da gravidade, esta força que atrai todos os corpos para o centro da Terra e indica que, invariavelmente, será este o destino de toda matéria.

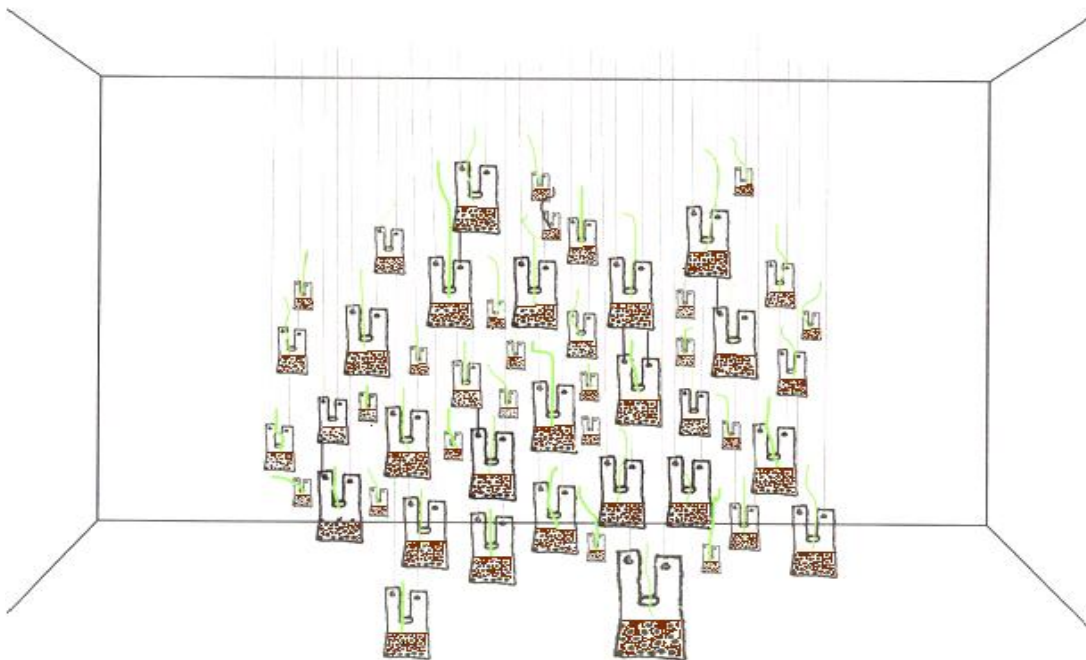


Fig. 31- Adriana Araujo. Esboço para a obra **Des - / pref.**, 2011

O espaço recortado por sacolas plásticas, traz novamente um dinamismo da repetição presente em obras anteriores e nas estruturas da natureza. A proposição visual lançada contempla um afago à retina e um convite para investigar a artificialidade, primeiro como resultado de nossas ações e, depois, tudo o que vemos é mais um pouco do que somos.

Os apontamentos de Merleau-Ponty (2011) sobre o mundo percebido ajudam a adentrar numa das camadas interpretativas da obra. O autor afirma que, se quisesse traduzir a experiência perceptiva, “deveria dizer que se percebe em mim e não que eu percebo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 289). E continua:

O sensível me restitui aquilo que lhe emprestei, mas é dele mesmo que eu o obtivera. Eu, que contemplo o azul do céu, não sou *diante* dele um sujeito acósmico, não o possuo em pensamento, não desdobro diante dele uma ideia de azul, que me daria seu segredo. Abandono-me a ele, enveredo-me nesse mistério, ele “se pensa em mim”, sou o próprio céu que se reúne, recolhe-se e põe-se a existir para si, minha consciência é obstruída por esse azul ilimitado. – Mas o céu não é espírito e não tem sentido algum dizer que ele existe para si? – Seguramente, o céu do geógrafo ou do astrônomo não existe para si. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 289)

Acreditamos que nesse sentido do processo perceptivo, nós nos constituímos. As coisas passam a ter sentido, a partir da decodificação das propriedades do que observamos em nós. É possível que essa natureza artificial que criamos surja, quando nos encontramos no que vemos, nos integramos ao nosso próprio ser? Presumo que sim. Desvendar o que está diante de nós já não é o desafio de conhecer o outro, a coisa, o externo. Os vetores apontam para nós mesmos, para encontrar o outro em nós, a coisa que está em nós, o exterior que é, a princípio, nosso próprio interior.

Em ***Des./ pref.***, o possível engano da nossa percepção remete ao limite e à ampliação dos nossos sentidos. Limitado, quando não notamos que são plantas de plástico, e ampliado, pois a obra divide o mesmo espaço com o nosso corpo. Para além dos conflitos perceptivos, prossegue a experiência espaço-temporal e sobressai a participação à observação, já que, junto com a obra, existimos.

A participação do sujeito está no sentido de compartilhar o espaço, não de estar diante, mas inserido na obra. Os artistas do Neoconcretismo¹³, em particular Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988), foram precursores das proposições interessadas na integração da obra ao espaço real. Desse modo, impulsionam um rompimento com esquemas de representação, reconhecendo especificidades do campo da arte.

Em *Grande Núcleo* (Fig. 32), de 1960, por exemplo, Oiticica desdobra para o espaço a profundidade, antes falseada pela perspectiva pictural, amalgamada ao plano. Faz o espectador, agora, visto como participante, experimentar a profundidade do espaço. Oiticica chega a pendurar o próprio espaço que abraça os planos, mas, sobretudo, pensando subjetividades presentes e atuantes.



Fig. 32 — Hélio Oiticica. *Grande Núcleo*, 1960

Merleau-Ponty (2011), que influenciou, sobremaneira, a obra de Oiticica, dedica um capítulo ao *espaço*, considerado pelo filósofo o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Em suas palavras:

¹³ Movimento artístico surgido no Rio de Janeiro, em 1959, (como informa seu manifesto), a partir do Grupo Frente. Os neoconcretistas, diferente dos concretistas paulistas, fundadores do Grupo Ruptura, buscavam devolver à arte a sensibilidade, expressividade e subjetividade, destituídas pela ortodoxia e rigidez do pensamento concreto.

Não se trata, bem entendido, de uma relação de continente a conteúdo, já que essa relação só existe entre objetos, nem mesmo de uma relação de inclusão lógica, como a que existe entre o indivíduo e a classe, já que o espaço é anterior às suas pertencas partes, que sempre são recortadas nele. O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 327)

O autor afirma que as coisas só vivem por um sujeito que as trace e as suporte. Não se trata de perceber as coisas no espaço e sim de entender a nossa própria experiência. Nesse sentido, os elementos colocados em suspensão em **Des / pref.** conjugam com os conceitos de espaço existencial e existência espacial, referidos por Merleau-Ponty. Um sentido de reorganização de objetos culturais, na perspectiva de uma necessidade interior, e, daí em diante, uma possibilidade de integração do ser humano e sua produção que interfere no mundo, que já não é natural e/ou artificial, mas dois lados de um mesmo tecido.

O alcance de uma dimensão espacial vem de um procedimento instaurador da obra, que operacionaliza, que passa pela técnica, mas também pela viabilização de ideias, concretização do pensamento. Sobre a dimensão da prática, tomemos, agora, alguns aspectos do processo criativo que têm como pontos de origem a apropriação e processos cerâmicos.

Recortar e secar, triturar, queimar. Estes foram os procedimentos tomados a fim de produzir chamote, que são fragmentos de cerâmica moídos e reduzidos a pó (Fig. 33). Acrescentado à argila, o chamote confere maior estabilidade, diminuindo seu coeficiente de retração, durante a secagem. Trata-se de um procedimento técnico da cerâmica, que, neste momento, me interessa não com este fim, mas como potência criativa. Todo o processo da cerâmica, desde a limpeza da argila, passando pela preparação de pastas, até as técnicas básicas de modelagem, revelam esta intensidade de um vir a ser.



Fig. 33- Adriana Araujo. *Des - / pref.*, Etapas do processo criativo, 2011
Fotos: Adriana Araujo

A argila, material que possui em sua composição matéria orgânica e que se forma a partir da decomposição de rochas, torna-se rocha novamente, ao ser submetida à ação do fogo. Esta argila deslocada, já que, outrora, foi parte de um espaço geográfico, não é mais parte de lugar algum. Poderia, então, ser de qualquer lugar e, na obra, em suspensão, poderíamos imaginar um lugar nenhum.

Materiais e estágios de manipulação estão explícitos em várias obras da artista ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino (1942-). Seus experimentos matéricos são ações também relacionadas aos procedimentos da modelagem em argila, transformados em instalações. A artista costuma empregar a repetição ininterrupta de gestos, como amassar, esticar, cortar, dobrar, por meio dos quais produz espirais, cilindros, placas, blocos. Suas obras revelam a busca por um gesto, um movimento, uma ação sempre ímpar e imprevista e que se organiza como uma coleção de tempos tocados.

Na obra *Continuous* como se percebe na figura 34, Maiolino trabalha, além da argila, com a escala arquitetônica e a tensão entre o espaço artificial e o gesto sobre a matéria. A sobreposição de superfícies temporais, com profundidade e vida. Seus

trabalhos terminam no estágio da própria argila, não são transformados em cerâmica, talvez, por preferir a efemeridade da argila à situação perene da cerâmica.



Fig. 34 – Anna Maria Maiolino. *Continuous*, 2010. Foto: Todd Haiman

De imediato, as obras *Continuous* e ***Des-/ pref.*** se aproximam pela utilização dos procedimentos cerâmicos, pela ênfase dada ao processo e pelo comportamento da matéria com o corpo e com o espaço. Porém, na obra de Maiolino, observa-se uma relação com a síntese argila, gesto e espaço. Em ***Des-/ pref.***, por sua vez, são criadas camadas da cerâmica, do plástico das sacolas e das plantas e do espaço, em um sentido de justaposição como se observa na figura 35. Interessou-me, nesse caso, manter juntos elementos heterogêneos. O aspecto duradouro e artificial, presente tanto na cerâmica quanto no plástico, são colocados em relação ao tempo humano, limites de existência física em descompasso.



Fig. 35 – Adriana Araujo. *Des - / pref.* (detalhe), 2011
Foto: Adriana Araujo

Preparar as mudas e pendurar as peças, estudando o equilíbrio de cada módulo nas amarrações múltiplas das extremidades dos fios do teto, ao par de ilhós de cada sacola. Por questões de ordem técnica, dos 100 kg de chamote preparado, foi utilizada apenas a metade. A montagem foi realizada em 12h ininterruptas de um mecânico e contínuo rito: cortar, plantar, subir, amarrar, descer, medir e recomeçar.

A forma das sacolas foi alterada com cortes, que permitiram aberturas de comunicação visual entre uma sacola e outra. O posicionamento de cada ramo de planta, de modo a contemplar toda sua extensão e ainda proporcionar um contato visual, retirando a interferência total da superfície do plástico sobre o interior das sacolas.

O título *Des- / pref.* não aponta, à primeira vista, para lugar algum. Estaciona na incompletude da palavra interrompida e esbarra na incerteza de uma denominação hermética. Proponho a estranheza e a dúvida que, para mim, dão lugar ao surgimento de outros acontecimentos, a partir do que já foi concebido, mas precisa ser constantemente revisto, refeito, renomeado e, sobretudo, recriado.

Nossa relação com a Natureza, enquanto termo conceituado por seres humanos, está de acordo com este prescrito. A ideia colonial de progresso, baseada na extração sistemática dos recursos naturais, e a ideia de um progresso antropocêntrico são dois paradigmas que necessitam ser desfeitos. É urgente uma mudança da humanidade em relação ao seu entendimento da Terra, especialmente quanto aos limites dos recursos naturais, aparentemente inesgotáveis – embora advertências venham sendo feitas desde a Revolução Industrial – e subordinados a um sistema do acúmulo do capital.

Não há como continuar a pensar a natureza como um bem subordinado às demandas humanas. Contudo, a mudança dessa relação perpassa uma transformação da desmercantilização dos direitos humanos e a proposição de objetivos econômicos subordinados às leis de funcionamento dos sistemas naturais (ACOSTA, 2012).

Félix Guattari (2012) afirma que, diante do desequilíbrio ecológico que ameaça a existência humana na Terra, está em curso a forma de se viver, de agora em diante, neste planeta e somente a articulação ético-política – que ele chama de *ecosofia* – entre os três registros ecológicos (o meio-ambiente, as relações sociais e a subjetividade humana) é que poderia esclarecer tais questões.

Este filósofo francês critica a cultura consumista, que extermina a complexidade do ser em nome de subjetividades estereotipadas e, além disso, propõe uma uniformização da vida, que se alastra por todos os ramos da atividade humana. Como ressalta o autor:

É a relação da subjetividade com sua exterioridade – seja ela social, animal, vegetal, cósmica – que se encontra, assim, comprometida numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva. A alteridade tende a perder toda a aspereza. O turismo, por exemplo, se resume quase sempre a uma viagem sem sair do lugar, no seio das mesmas redundâncias de imagens e comportamento. (GUATTARI, 2012, p. 8)

Com efeito, podemos dizer que a uniformização midiática e telemática, o conformismo das modas a manipulação da opinião pela publicidade, são espécies de cultivo de artificialidade que empobrecem, tiram toda a “aspereza” da vida.

Guattari (2012) propõe o desenvolvimento de práticas específicas, tendentes a modificar e reinventar maneiras de ser, a reconstruir o conjunto das modalidades do

ser-em-grupo e das práticas efetivas destas relações. Tem-se, dessa maneira, um resultado daquilo onde se está vivendo. A respeito de uma possível resposta à crise ecológica, o autor faz a seguinte consideração:

Não haverá verdadeira resposta à crise ecológica, a não ser em escala planetária e com a condição de que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural, reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais. Essa revolução deverá concernir, portanto, não só às relações de forças visíveis em grande escala, mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e do desejo. (GUATTARI, 2012, p. 9)

Guatarri (2012) explica que não se trata de fazer funcionar uma ideologia de maneira unívoca, mas de uma recomposição da práxis humana nos mais variados domínios, inclusive, o da criação artística. Esta, aliás, deve estar presente como dispositivo de produção de subjetividade, indo na direção de uma ressingularização individual e/ou coletiva.

A artista paulista Jac Leiner (1961-) opera num sentido bem direto da perspectiva de uma ressingularização individual e/ou coletiva, contrária a um sentido das imposições da mídia, que padroniza e entorpece. Sua obra é construída com refugos banais, relacionados, com frequência, ao universo do consumo. Com isso, a artista procura o potencial plástico dos materiais, como sacolas de compras, adesivos e notas de dinheiro, atribuindo-lhes novos significados.

Em um dos seus projetos na série intitulada *Vago*, a artista recorta a identificação das marcas de lojas e produtos comerciais e as expõe em estruturas de acrílico, produzindo uma moldura para o nada, um estandarte do vazio (Fig. 36).



Fig. 36 - Jac Leiner, *Vago 48*, 2008

As sacolas vazadas de Leiner, assim como aquelas que constituem a obra ***Des./ pref.***, são fragmentos da sociedade e se colocam diante do olhar de uma cultura que se desenvolve na produção desenfreada de bens de consumo, uma cultura da aparência, da ilusão, da representação, a qual a arte se une para usurpar seus mecanismos e colocar a certa distância, a fim de possibilitar a visão de outros campos de compreensão da existência.

As tensões, que sustentam tanto a obra ***Des./ pref.*** quanto *Vago 48*, operam no sentido de uma dimensão espacial da existência, na relação ser-terra, cultivo-cultura e sociedade-natureza. Outro aspecto identificado em ambas as obras diz respeito à contraparte não artística. São elementos retirados do campo do comércio, apropriados e colocados em outro campo. São objetos deslocados para uma poética e, desse modo, tornam-se obras de arte por incorporar novas realidades sobre seu conteúdo.



Fig. 37 – Adriana Araujo. *Des - / pref.* (detalhe), 2011
Foto: Adriana Araujo

Na obra *Des- / pref.*, retiro do cotidiano uma representação da natureza e coloco uma questão: o que é esta representação? Também busco um envolvimento desta representação com a vida, permitindo-a que se torne muitas coisas e diferente de tudo o que pode parecer aos nossos olhos.

2.4 Sem título



Fig. 38 – Adriana Araujo. **Sem título**, 2012
Foto: Renata Voss

Ver um mundo num grão de areia e um céu numa flor silvestre,
ter o infinito na palma da sua mão e a eternidade numa hora.

(WILLIAM BLAKE)

Gramado com sólidas flores. Tapetes de grama e seu corte retangular configuram uma natureza manipulada, delineada. Uma sobreposição em camadas se estrutura, enquanto base das peças de porcelana, que, por sua vez, são também base para desenhos em formas circulares. Com tais desenhos, busco, além da minha intervenção direta sobre os objetos industrializados, uma solicitação visual, em analogia àquela que nos traz certo contentamento, quando contemplamos um campo florido ou o espaço celeste. Desejo de chegar a um objeto-natureza, uma existência paralela, como tudo o que é fruto da cultura e da Natureza. O encontro com determinados materiais foi indispensável para realizar esse desejo.

Considero que a pesquisa em arte permite o compartilhamento de processos de investigação poética, que envolvem muitas escolhas e decisões, inclusive, a escolha dos materiais, saliento que no processo, os materiais surgiram de modo relativamente espontâneo, pois acredito que estes possam resultar de buscas mais antigas, se revelando quando menos espero. Sendo assim, entendo a definição dos materiais usados na obra **Sem título** como um processo impregnado por essa espontaneidade.

Em outras situações, o encontro com os materiais se deu por meio de uma busca incansável, num movimento que envolveu tentativas e erros, entre o que desejo esclarecer de modo físico e o mundo das ideias, que adquire formatos variados através de desenhos, anotações e protótipos. Em alguns momentos, sinto ter encontrado o que buscava. Em outros, me deparo com frustrações indescritíveis. Há ainda casos em que o “erro” se mostra algo interessante e, num movimento inverso, ideias, que inicialmente pareceram grandiosas, se revelaram insustentáveis, devendo, portanto, ser abandonadas.

Creio que o estudo das potencialidades materiais para a arte é um exercício de liberdade, na medida em que permite o afastamento de nossa relação com as coisas no mundo das imposições culturais. Em minha poética, busco reinventar relações com as coisas no mundo e, destas, extrair continuamente novos sentidos e

processos. A artista Sandra Rey (2002) explica que “o que está em questão na arte não é a comprovação da verdade – como é o caso da ciência – mas, sim, a *instauração de uma verdade*”. Portanto, quando essa busca, seja a partir da criação de objetos ou da transferência de objetos existentes para a poética, resulta na obra, ela traz consigo um problema, um questionamento, evidencia seus blocos de intensidade, provoca deslocamento. Provoca ainda os sentidos e a produção de significantes.

Na obra ***Sem título***, com a sobreposição de tapetes de grama e peças de porcelana, apoiadas em hastes de arame, fincadas no topo do bloco vegetal, investigo, em um mesmo plano, materiais orgânicos e inorgânicos, com características culturas e naturais específicas, tendo em vista o processo de conhecer novamente e de reinventar, de fazer possível novas realidades, para além das que já existem. Trata-se de um desejo de reconhecer nas coisas o que elas não são, de submeter às certezas do olhar os benefícios da dúvida e do conflito, em relação ao que está diante de nós.

A dualidade perpassou quase todas as obras produzidas durante esta pesquisa, na qual se buscou apresentar a relação entre natureza e cultura, a princípio, como ocorrência mútua, não obstante, o conflito. Mas é possível pensar a relação entre natureza e cultura de forma não conflituosa? Em ***Sem título***, apresento a oposição entre dois materiais: grama e peças de porcelana. Enquanto a grama cresce, com o tempo que passa, as porcelanas “seguram o tempo”. Pontos, planos e retas. Um bloco, um recorte de um trecho, que tem não-flores em sua composição (Fig. 39). Não-flores inertes, camufladas de natureza, objetos que dificilmente sofrem alterações ao longo do tempo. A artificialidade, a total ausência de vida, é o que se apresenta por trás da beleza dos pequenos módulos de porcelana. De caráter asséptico, liso, sem cheiro e sem sabor, estes módulos estão em contato com a grama, repleta de micro-organismos.



Fig. 39 – Adriana Araujo. **Sem título**, detalhe da grama natural e porcelana, 2012
Foto: Alex Oliveira

Com a grama que cresce, tem-se a ideia da mudança ininterrupta de nascimento e morte. Nas porcelanas, algo aparentemente permanece imutável. Pode-se dizer que seu tempo é um tempo dilatado, de alterações lentas. A porcelana é fruto de uma transformação relativamente brusca. Submetida a altas temperaturas, o caulim¹⁴, que é matéria prima para a produção das porcelanas, sofre um processo de transformação irreversível.

Na obra **Sem título**, proponho um meio e uma forma de existência para as peças de porcelana, lhe conferindo a condição de flores. Não se pensou em representação de flores, mas em um modo diferenciado de ser flor, sem, no entanto, ser de fato. É o que ocorre com a paisagem, que é natureza, sem ser natureza de fato.

As não-flores possuem desenhos azuis: pontos e círculos, em tamanhos variados, sobre a superfície das peças, feitas com canetas próprias para porcelana. Para fixação do pigmento no suporte, foi necessária uma queima a 160°C, temperatura alcançada em forno caseiro. O detalhe dos desenhos é, a meu ver, minimalista,

¹⁴ “Argila de cor branca, primária, com elevado teor de pureza, pouco plástica e muito refratária. Utilizada na fabricação de massa para porcelana e em esmaltes como estabilizante” (FERREIRA, 1988, p.214).

regressando estritamente ao surgimento pejorativo do termo como “o mínimo de arte existente” (WOLLHEIM *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 49).

No trabalho, há uma modularidade que é característica do Minimalismo, porém, distante da impessoalidade desta corrente. Penso esse mínimo de arte, atribuído ao desenho, como sendo a minha única ação direta sobre a matéria, o único vestígio direto. As demais ações são, com efeito, apropriação e organização espacial de coisas já existentes.

Segundo Nikolaus Pevsner (2005), o surgimento das academias de arte, no século XVI, trouxe consigo a separação entre artistas e mestres de ofícios, entre arte e artesanato. Mas a situação de distinção e afastamento entre as chamadas belas-artes e as artes aplicadas, que parecia definitiva, foi, mais tarde, afetada por tentativas de aproximação. Em meados do século XIX, artistas e teóricos, reunidos no *Arts and Crafts*¹⁵, reafirmaram a importância do trabalho artesanal, diante da mecanização industrial e da produção em massa, impelindo o desfazimento de hierarquias e fundação da complementaridade em relação a artes, o artesanato e a indústria. Em algum nível, esta proposta exerceu influência no desenvolvimento do estilo *Art Nouveau*, da escola Bauhaus, do movimento Construtivista, dentre outras realizações e acontecimentos do final do século XIX e início do seguinte.

De acordo com Celeste Wanner (2010, p. 217), a partir dos anos 1970, a arte passou a provocar reflexões em relação à posição da mulher na sociedade, sobretudo, como artista. Nesse contexto, materiais e técnicas artesanais, como a cerâmica, tecidos e bordados, eram empregados como forma de denunciar a exclusão das artistas dos espaços institucionalizados, a exemplo dos grandes museus e galerias.

A artista norte americana Judy Chicago (1939-) apresenta, em sua obra, uma vertente fortemente feminista. Durante cinco anos, ela elaborou, junto a uma equipe de colaboradoras, uma instalação de proporções grandiosas, intitulada *O jantar* (Fig.

¹⁵ Movimento estético de origem inglesa. Tradução: Artes e ofícios.

40). A obra é composta por uma mesa em formato triangular – que se opõe à disposição hierárquica entre as pessoas –, dotada de 39 lugares. Sobre toalhas pintadas e bordadas a mão, estão pratos, talheres e copos feitos em porcelana. Cada prato possui um formato que alude à genitália feminina, pétalas de flores e outras formas orgânicas. Sob a mesa, o piso de porcelana apresenta os nomes de mais 999 mulheres, que também tiveram relevância histórica.



Fig. 40 - Judy Chicago, *O jantar*. 1974-79

O que deve ser destacado nesta obra são os códigos do universo doméstico, como bordado e cerâmica, produtos que, durante muito tempo, foram considerados “artes menores”. Evidentemente, não há uma restrição às belas-artes ou às “artes elevadas”, mas o emprego de técnicas, materiais e temas, segundo os critérios de escolha da artista. Deve-se ressaltar o impulso dado pela arte feminista ao uso de materiais artesanais, como a própria cerâmica, que passou a despertar o interesse de vários pesquisadores, cujas investidas a impediram de continuar confinada a determinadas categorias e classificações excludentes.

Nestas vertentes, surgiram problematizações sobre o objeto de arte, seu caráter escultórico e o papel do artista. Ser ou não ser uma obra de arte? Ser ou não ser uma escultura? Ser ou não ser o artista responsável pela manufatura dos elementos

que apresenta? Tais questões, aparentemente desgastadas, quando colocadas em um contexto atualizado, se mostram vivas, diante da impossibilidade de se estabelecer um ponto final e das especificidades contidas no modo com que cada obra traz o questionamento. Ou seja, cada artista e cada obra, em cada tempo, irão tencionar estas questões de maneiras diferentes.

Em meados do século XX, após um período de autorreferencialidade da arte, que levou ao distanciamento das obras em relação ao cotidiano e sua plena adequação aos museus e galerias, verifica-se o surgimento de uma tendência de valorização das questões do mundo real. Para além das formas, materiais, técnicas e também dos interesses que permeavam o cubo branco¹⁶, as proposições artísticas passam, neste momento, a indicar uma maior preocupação com o estabelecimento de uma relação mais íntima entre arte e vida. Ao mesmo tempo, as práticas artísticas operam com um posicionamento crítico, frente aos processos que obstruíam sua fluidez das relações de produção, circulação e recepção da arte, instituídas por uma tradição que prezava pela ideia do objeto artístico como relíquia, para operar em outros campos, como na Arte Conceitual, *Arte Povera*, Arte Processo e Anti-forma, *Land Art*. Como esclarece Michael Acher (2001, p. 61), estes campos possuem suas raízes no Minimalismo e também nas várias ramificações do *Pop* e do novo realismo. Nesse contexto de transformações, a escultura torna-se um termo restrito para designar a complexidade das operações tridimensionais.

Mesmo com todas as mudanças de paradigmas, resultantes das investidas das vanguardas artísticas do início do século XX, e ainda das proposições artísticas das décadas de 1960 e 1970, tais questões apenas seriam definitivamente suplantadas, se chegássemos a um tempo pós-cultural, com o apagamento da história. Mas, temos a opção de tomar o passado como referência, desconstruir, ressignificar. Algumas estratégias, no campo da arte contemporânea, retomam e manipulam o passado, de forma que percebemos a história como algo não linear. Na realidade, percebemos o próprio curso da vida, que não é linear.

¹⁶ Termo utilizado para designar os espaços de museus e galerias como espaços neutros para exposição de obras de arte.

Mais adiante, veremos que, em alguns momentos, esta referencia foi usada não como forma de entender e manipular as mudanças de paradigmas e métodos da arte, pensada e produzida na contemporaneidade, mas sim como estratégia dos críticos para suavizar os impactos subversivos das investidas artísticas no campo da tridimensionalidade, sobretudo, durante a segunda metade do século XX. Sobre este aspecto relacionado à escultura no campo ampliado, trataremos a seguir.

A obra **Sem título** foi apresentada em duas exposições. Na primeira oportunidade, como parte do Projeto Atelier Coletivo VISIO¹⁷, realizado no Circuito Saldearte do PAC (Pavilhão de Aulas do Canela – UFBA), sob a curadoria da professora Ma em Urbanismo Alejandra Muñoz. A mostra teve como centro de interesse a tridimensionalidade, destacando pontos de intersecção com o ambiente urbano e artístico. A curadora explica que sua proposição foi privilegiar obras tridimensionais, que trazem entendimentos diversos, “além da escultura tradicional e do pedestal”.

Uma das obras expostas é parte da instalação *Trajetos* (Fig. 41), do artista natural de Aracaju e radicado em Salvador, Vauluizo Bezerra (1952-). Sua obra questiona o lugar do homem e da cultura no nosso tempo. Vauluizo traz uma alusão à esculturas do suíço Alberto Giacometti (1901 – 1966) sem no entanto referir-se a essência da obra deste artista, buscando sim referenciar suas estruturas, “classificá-lo na sua instância puramente física, ou melhor ainda, sígnica” explica Bezerra. Apresentando sua própria verticalidade e horizontalidade no mundo, as peças de Vauluizo são construídas a partir de postes de iluminação invertidos, antenas de TV, urinol, apresentados em resina, fibra de vidro e objetos apropriados do cotidiano. “A ideia é lidar com entidades ausentes ou solitárias, ou alienadas de uma perspectiva ética no sentido ontológico”, diz o artista. Vauluizo retira os objetos de uma realidade funcional e amplia suas possibilidades formal e conceitual. Desse modo, tenciona nossas experiências com o espaço urbano, o espaço doméstico e nossos espaços internos.

¹⁷ Exposição realizada no dia 26 de maio de 2012, com obras dos artistas: Vauluizo Bezerra, Vinicius S.A., Marcius Kaoru, Tuti Minervino, Josemar Antônio, Marcelo Scrup e Davi Bernardo. O Atelier Coletivo VISIO. Trata-se de um projeto idealizado e coordenado pela artista visual Andréa May que vem acontecendo com regularidade desde 2010 e seus principais objetivos são: criar uma ambiente de rede e fomento à criação coletiva; promover encontros produtivos entre artistas e público para fortalecer a cena e ampliação de ferramentas, a exemplo da utilização de tecnologia. Disponível em: http://visioponto.blogspot.com.br/2012/05/visio-2012_5176.html. Acesso: 14 de abr. de 2013.



Fig. 41 - Valuizo Bezerra, *Trajetos*, 2010

A segunda exposição, intitulada *Escultura Nova*¹⁸, foi realizada na Galeria ACBEU, em 2012. Sua proposta, como informa o curador e artista Justino Marinho, consistiu em identificar alguns dos vários caminhos seguidos pela escultura contemporânea na Bahia.

Caixa para guardar paisagem (Fig. 42), da artista paulista radicada em Salvador Sarah Hallelujah (1979-), é um recipiente inventado. Recortes de vidro, simulando o formato do contorno de uma cadeia de montanhas, construídos tomando por referência fotografias de uma viagem. Nesta caixa, Hallelujah acomoda a terra retirada de seu lugar de origem.

¹⁸ Ficou em vigência entre 15 e 30 de junho de 2012, com obras dos artistas: Adriana Araujo, Davi Caramelo, Elias Santos, João Oliveira, Lico Santana, Marcius Kaoru, Milena Oliveira, Sarah Hallelujah, Tuti Minervino e Vinicius S.A.



Fig. 42 - Sarah Hallelujah, *Caixa para guardar paisagem*, 2012
Foto: Sarah Hallelujah

A artista explica que, na base da criação da obra, está “o desejo de deslocar e de armazenar um lugar, por meio da sua imagem e da sua matéria”. *Caixa para guardar paisagem* é transparência da lembrança, acolhimento e camadas de passado e presente. Em sua poética, a artista trabalha com o efêmero e com a matéria, com o que passa e com o que persiste. A memória e um desejo de perpetuar a fugacidade de um fragmento do olhar para um lugar-paisagem, que não mais será visto da mesma forma e também jamais será esquecido.

Nas duas exposições, é levada em conta a produção de obras tridimensionais contemporâneas, de artistas atuantes na Bahia, e suas estratégias, que, de algum modo, indicam rupturas e abertura de novos caminhos, para além dos limites do termo escultura. *Trajetos*, *Caixa de guardar paisagem* e ***Sem título***, são objetos próximos da vida e do mundo a que pertencem. Nas três obras, verifica-se uma atenção sobre como nos relacionamos com a passagem do tempo, com o espaço que nos cerca e com a natureza.

A crítica e historiadora de arte Rosalind Krauss (1984) argumenta que as transformações ocorridas nas categorias artísticas trouxeram um estiramento do conceito de escultura, que, a seu ver, é atribuído a uma espécie de manipulação crítica, que acompanhou a arte americana do Pós-Guerra. Logo, o uso do significado

do termo cultural “escultura” foi ampliado, passando a incluir quase tudo. Para a autora, essa mudança constituiu uma estratégia, voltada para a legitimação das novas proposições artísticas, produzidas no início da segunda metade do século XX. Como explica, o novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado. “O historicismo atua sobre o novo e o diferente para diminuir a novidade e mitigar a diferença, como uma forma de reduzir o estranhamento àquilo que já conhecemos e somos” (KRAUSS, 1984).

A mesma autora observa que, sendo a escultura uma categoria ligada à história, é inseparável à lógica do monumento – representação figurativa e vertical, contendo um pedestal que faz a mediação entre o local e o signo que representa. Entretanto, enquanto convenção, esta lógica começou a se esgarçar, mais precisamente, no final do século XIX com as obras *Portas do Inferno* (1880) e *Monumento a Balzac* (1891), do escultor francês August Rodin (1840-1917), ambas funcionalmente sem lugar e auto-referencial. Deste modo, tornaram-se marcos da escultura modernista. Com o advento da *Art Pop* e do Minimalismo, na década de 1960, ocorre um rompimento com a pauta moderna, gerado pela mistura entre tradicionalismo ou novidade e problematização do conjunto de categorias, que pretendiam estruturar o conjunto de práticas artísticas. Essa ruptura histórica caracteriza o Pós-modernismo.

O campo expandido implica a autonomia dos meios artísticos: surgem novas categorias e a possibilidade de pensar em outras formas da tridimensionalidade, observando uma relação intrínseca com a arquitetura e a paisagem. A prática dos artistas não é definida em relação a um determinado meio, mas sim a operações, dentro de um conjunto de termos culturais, nos quais postes, caixas de vidro e tapetes de grama podem ser usados. Krauss (1984) explica que esta práxis não se organiza em torno da definição de um determinado meio de expressão, no caso, a escultura, mas através do universo de termos sentidos, em estado de oposição ao âmbito cultural, e onde variados meios de expressão poderão ser utilizados.

Interessante observar que estes aspectos indicativos das transformações ocorridas no campo da escultura foram apontados por Rosalind Kraus há pouco mais de 30 anos e permanecem atuais e pertinentes para o debate sobre a produção artística contemporânea. Escultura Nova é exculturanova. Com efeito, as proposições,

advindas das vanguardas artísticas e investidas anti-modernistas das décadas de 1960 e 1970, podem hoje ser consideradas tradicionais. Ao mesmo tempo, estas oferecem, ao artista contemporâneo, dispositivos complexos e em constante transformação, que variam de acordo com as subjetividades, com os procedimentos de cada um que revisita e atualiza contextos. Nestes contextos, se inserem fatores históricos e teóricos como pontos maleáveis, manipuláveis, que tencionam as noções de tempo e espaço dentro e fora do campo da arte, oferecendo novos questionamentos, interpretações e desdobramentos, em relação às manifestações ainda agrupadas sobre o título geral de escultura.

Sob estas reflexões, vejo que **Sem título** é uma obra viva, uma parte é natureza, enquanto a outra subverte a cultura. Atuando como proposição artística, as duas tocam o mundo e oferecem outro. A obra, portanto, implica em um cultivo, um cuidado e uma atenção em olhar a vida e transformá-la. Está comprometida com um repensar contínuo da organização espacial, temporal e matéria. Reafirma a ideia de que há arte em potencial em tudo. Artur Danto (2010, p. 478) escreve que “ver algo como arte requer algo que o olho não pode menosprezar; um conhecimento da história da arte: o mundo da arte”. cremos que este mundo está fundamentalmente relacionado à obra em questão apresenta a vida silenciosa, propõe algumas narrativas, algumas suposições, que precedem a obra. Reúne elementos que possuem uma história muito própria e um destino que seria muito diferente, caso não encontrasse um desvio pela arte. Os tapetes de grama, ao serem comercializados, passariam a fazer parte de uma rua, uma praça ou mesmo de um jardim. As porcelanas, por sua vez, seriam transformadas em botões, jóias, peças usuais. Uma e outra, juntas, simulam um germinar coletivo. A narrativa se expande pelo cultivo que a obra solicita.

Poderíamos dizer o mesmo a respeito de *Máquina de bordar* (Fig. 43), da artista carioca Lia Menna Barreto (1959), dada a proximidade entre as obras que recorrem à passagem do tempo e ao cultivo. Esta “máquina” requer cuidado diário. Fraldas úmidas, depositadas sobre bandejas, recebem sementes de milho. As bandejas devem ser regadas diariamente para que as sementes brotem e as raízes do milho produzam o bordado. Passadas duas semanas, com as plantas e raízes desenvolvidas, inicia-se o processo de secagem. A parte bordada é, então, retirada da bandeja e armazenada e um novo bordado é iniciado, a partir dos mesmos procedimentos.



Fig. 43 - Lia Menna Barreto, *Máquina de Bordar*, 1999

Máquina de bordar lança um repertório sobre o tempo lento da costura e do cultivo, indicando o mecanismo sutil que rege o universo. Com absoluta singeleza, a artista assume o bordar como condição limítrofe entre cultura e natureza, como forma de reconhecimento, de aproximação. **Sem título**, por sua vez, conjetura um hibridismo e, portanto, na relação cultura e natureza, configura mais a distinção das suas partes, coabitando um mesmo espaço (Fig. 44). Em ambas, porém, se nota uma beleza sem razão, característica do nosso olhar sobre tudo o que é natureza, sobre tudo o que é natural e sobre a própria arte.



Fig. 44 – Adriana Araujo. **Sem título**, 2012
Foto: Sarah Hallelujah

Na natureza, identificamos um encanto *sem porquê*, que se ajusta ao nosso ser interior. Mar, árvore, montanha, rio, gruta, céu. A simples pronúncia dessas palavras já é capaz de nos conduzir a uma experiência de encantamento, talvez, pelas relações que estabelecem com nossas lembranças. A mesma ausência de explicação existe na arte. Impossível e desnecessário explicar *Campos de trigo com corvos* (1890), do pintor holandês Vincent van Gogh (1853-1890). Somente senti-lo é possível e necessário. Adentrar a obra e perpassar por seus caminhos, como sugere o episódio *Corvos*, do filme *Sonhos* (1990), do cineasta japonês Akira Kurosawa (1910-98). No referido episódio, dedicado ao universo pictórico de Van Gogh, um jovem estudante penetra em seus quadros, nos quais encontra e se perde do artista. Viaja através de suas obras, num jogo incessante entre realidade e imaginação, onde nitidamente as relações humanas com a natureza se estabelecem através da paisagem, num estado infinito, já que se configura em instantes não afetados pelo tempo, como ocorre nos sonhos.

Van Gogh inaugura uma atenção à subjetividade e um desprezo às regras e, assim, sinaliza um sentido da arte como ruptura que, mais tarde, tomaria maiores dimensões na História da Arte. Com efeito, desconstrói o gênero da paisagem, subvertendo a perspectiva e revelando uma vida independente das formas,

apresentadas como “blocos de cor” (SCHAMA, 2006). O episódio *Corvos* finaliza com o desaparecimento do artista, no horizonte da sua própria pintura, o surgimento da revoada de pássaros e o retorno ao mundo real, onde uma moldura volta a delimitar a paisagem, na parede do museu.

Também *sem porque* a obra ***Sem título*** surge da prática de construção, por meio da apropriação, do desenho e intervenção no espaço. Esta construção se apresenta diretamente como coisas que constituem o mundo, manipuladas e expostas. Uma forma contendo referência ao sublime, que provoca, no olhar, essa relação muito semelhante à relação entre o ser e a natureza, mas incitada pela artificialidade, uma natureza que passa a existir como realidade recém-criada. A ideia inicial, que deu origem à obra, veio da vontade de lhe conferir características do contato com a Natureza que apraz e, deste ponto, prosseguir por questões que vão se adensando simultaneamente: do previamente visto, pensado, sentido e imaginado ao reconstruído, repensado, ressentido, reimaginado.

O artista paulista André Feliciano (1984), conhecido como Artista Jardineiro, costuma construir sua obra com elementos artificiais, que remetem à natureza e à fotografia. Desse modo, produz jardins repletos de espécies de plantas com flores, em formatos de câmeras coloridas, feitas com material sintético. Esculpidas e pintadas pelo próprio artista, estas plantas são transformadas em instalações e fotografias, a exemplo de *Frutos do Jardim* (Fig. 45), apresentada na Exposição Ecológica, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Dentre as inquietações do Artista Jardineiro, está a natureza da arte a ser cultivada, o que explica ter criado a teoria denominada *Florescentismo*, que mistura tempo da natureza e tempo da História da Arte. O artista vislumbra a arte como algo vivo e parte da vida de todos. Na apresentação do seu livro *Cultura Florescentista*, estende este conceito para várias áreas de atuação humana, tais como a medicina, arquitetura e a economia. Desse modo, expande as fronteiras de seu jardim.

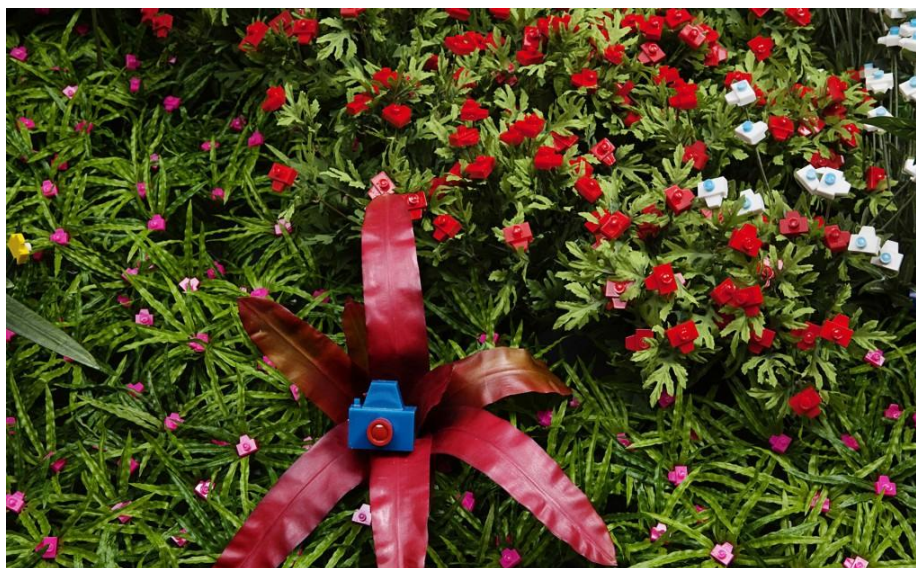


Fig. 45 - André Feliciano, *Frutos do Jardim*, 2010

Para além da aproximação formal imediata entre a obra do Jardineiro André e **Sem título**, presente na repetição de elementos, no uso conceitual de jardim e do contraste entre natureza e cultura, é possível apontar para a proposição de alternativas infinitesimais, jogos de pormenores, que podem ser despertados na ideia de cultivo, que alargam os sentimentos, as sensações, os pensamentos, as relações. Porque é o que nos resta, diante das aflições da nossa atualidade: o alimento para a subjetividade, para a proposição de narrativas sobre territórios imaginários, partilhados-compartilhados.

Nas diferenças respectivas a cada obra, está a presença orgânica, conferindo um cultivo, que constitui um procedimento, em **Sem título**, e, em *Frutos do Jardim*, perpassa pelo campo da metáfora. Além disso, o Artista Jardineiro trabalha no campo da fotografia. Em seus procedimentos, surge a imagem de uma natureza produzida, passível de ser olhada e fotografada e que, ao mesmo, nos olha. Por fim, as obras **Sem título** e *Frutos do Jardim* contêm um coeficiente da busca por sentidos para a existência. Toda poética se constitui, intuitivamente, dessa busca incessante, infinita.

Por sua vez, a obra **Sem título** aponta para uma natureza oficializada, regida pela cultura. Artificial e natural se misturam, sem, no entanto, ser possível definir em que medida. O distanciamento da natureza, resultante da domesticação dos espaços

naturais, vem, ao longo do tempo, influenciando nossa capacidade de nos reconhecermos como parte da natureza. Porém, apesar da gradual deficiência nas relações com o cosmo, ainda permanece um encanto, como pequenos brotos em renovação. Emprego uma combinação do encanto da natureza, proporcionado também na arte, a fim de desdobrar as questões sobre o campo da experiência subjetiva, presentes tanto na arte quanto na natureza.

Neste recorte do jardim ***Sem título***, está implícito o sentido de um lugar seguro, cheio de pontos de referência, que, necessariamente, implicam na presença humana, diferente da floresta, do deserto e da montanha, ainda que aponte discretamente para todas estas naturezas: da mata espessa, do espaço ermo e do ar rarefeito, resultante de um envolvimento emocional, prático, estético, imaginativo, desdobrado no campo da arte. Nela, imagino limites e deslimites, que terminam nas arestas do bloco de grama, que prosseguem pelas arestas da galeria. Dos limites do recorte do nosso olhar sobre o mundo, entre bairros, cidades, estados e países, são somente os limites das pessoas. Quem sabe chegaremos à noção do deslimite circular do planeta, que prossegue solto na imensidão do universo.



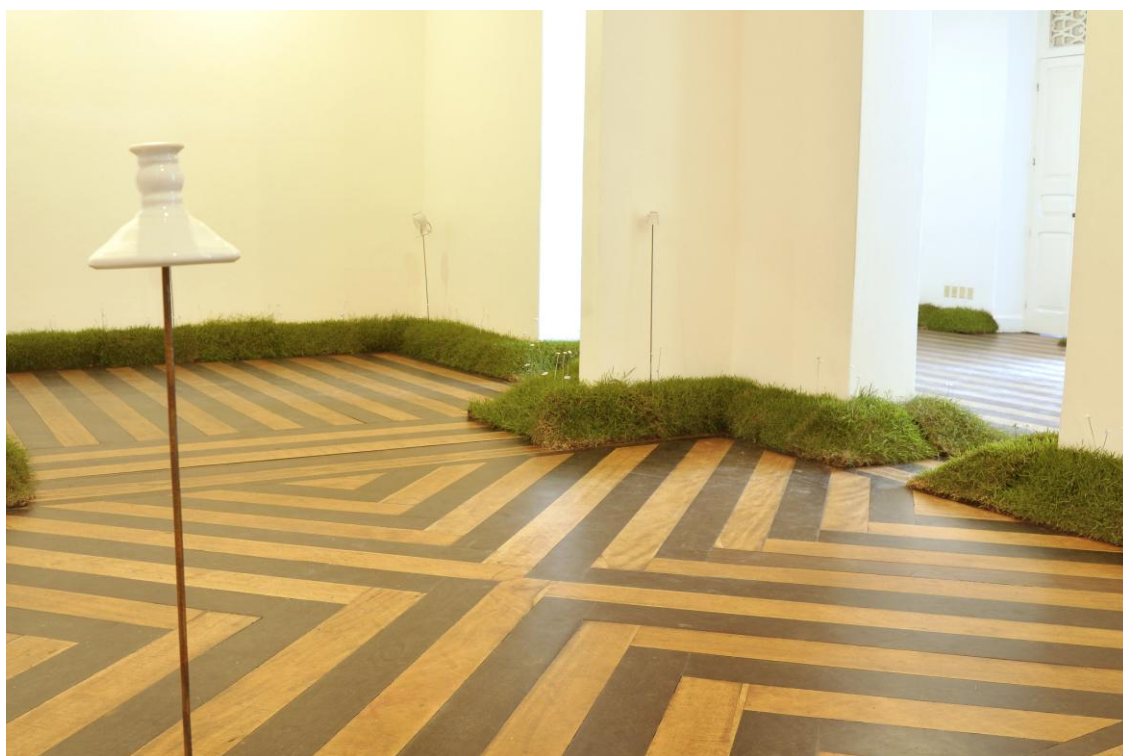
CICLO III: JARDIM IN.FINITO

Fig. 46 – Adriana Araujo. *Jardim In. Finito*, 2012
Visões parciais da Instalação
Fotos: Péricles Mendes

3.1 Das esperas mudas aos espaços comunicantes

Na instalação **Jardim In.Finito**, a relação com o espaço expositivo, no caso a Galeria Cañizares (Fig. 47), desencadeou outras questões: De que maneira dialogar com as dimensões da galeria? Como fazer a obra, que propõe reinvenções da natureza, reinventar esse espaço? Como contemplar algumas peculiaridades que apenas poderiam ser exploradas neste lugar específico? Como se pode ver, o espaço representou a força motriz para a criação da obra.

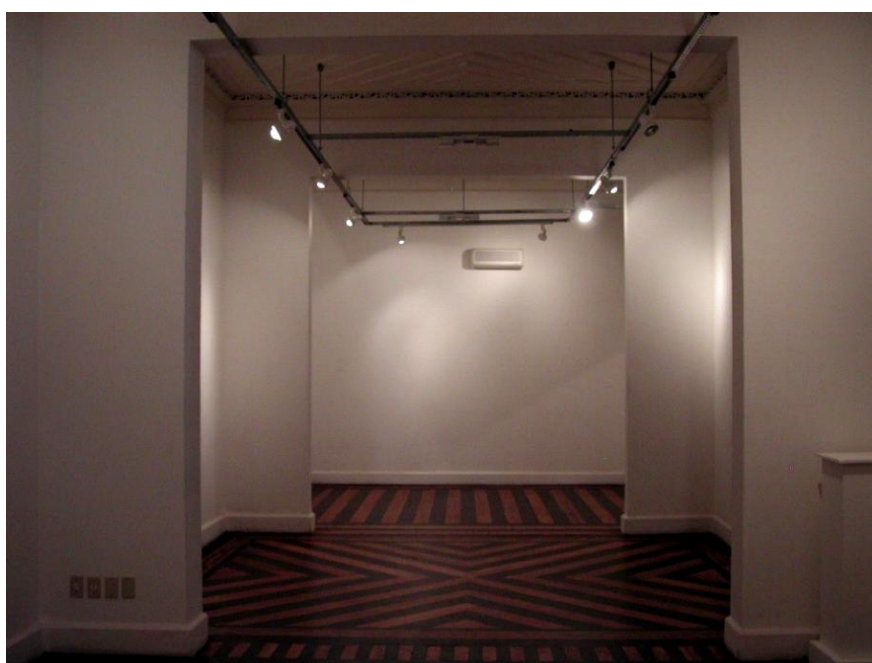


Fig. 47 – Espaço 3 da Galeria Cañizares
Foto: Cristiano Píton

A obtenção de algumas respostas aos questionamentos levantados anteriormente constituiu um longo, lento e difícil percurso. As esperas foram mudas e o tempo, em sua indiferença, exigia-me decisões.

Inicialmente, duas conexões influenciaram a formação da ideia: o caráter artificial do espaço arquitetônico e um olhar sobre soluções no processo criativo desenvolvido até aquele momento levou-me a empregar os materiais, tais como tapetes de grama natural e porcelana, que já haviam sido usados na obra **Sem título** referenciada no CICLO II.

Nesta nova experiência, a ideia de uma obra viva, que permitisse a observação do crescimento da grama ao longo da exposição, em consonância com as porcelanas (elementos industrializados que se multiplicam vertiginosamente), instigava mais desdobramentos. Nestes materiais – tapetes de grama natural (Fig. 48) e peças de porcelana (Fig. 49), vi perspectivas para outras situações e transformações daquela primeira experiência.



Fig. 48 – Adriana Araujo. Montagem **Jardim In.Finito**: tapetes de grama
Foto: Adriana Araújo



Fig. 49 – Montagem **Jardim In.Finito**: peças de porcelana
Foto: Adriana Araújo

Definidos os materiais, investi no duplo sentido do termo “planta baixa”. Minha intenção não era a simples disposição da grama e peças de porcelana no espaço. Tudo, além destes materiais, precisaria pertencer à obra: paredes, chão, portas, janelas, escadas, alguns móveis do cotidiano da galeria e até mesmo as pessoas.

Durante a montagem, descobri que o trânsito proposto dentro da galeria poderia ser ampliado por uma das portas que dá acesso ao jardim, localizado na lateral do prédio. A obra contínua, na potência dos processos, em lugar de resultados, dá luz a novos desafios, a partir do que não pode ser previsto: a ideia de uma obra que se faz em si fazendo.

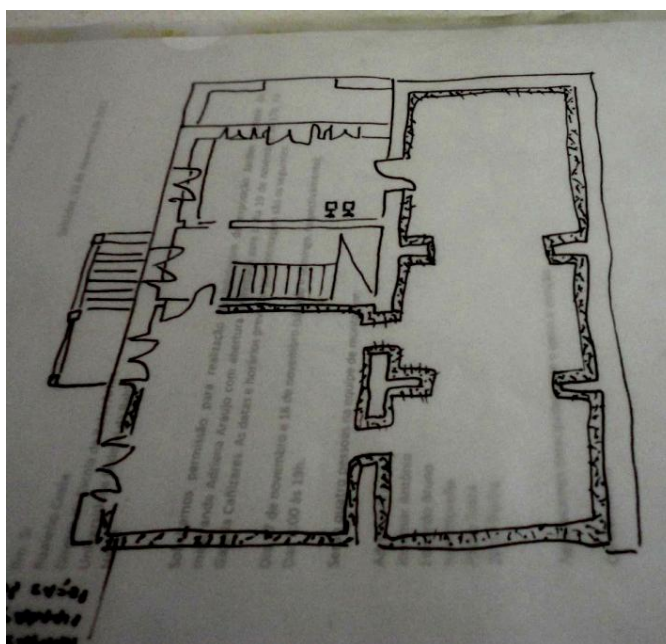


Fig. 50 – Primeiro esboço da instalação, planta baixa da Galeria Cañizares
Foto: Adriana Araújo

A obra situava a própria arquitetura da galeria como planta. O contorno da galeria foi redesenhado na altura do rodapé, com tapetes de grama, acomodados sobre módulos de argila úmida como ilustram respectivamente as figuras 50 e 53, do esboço e montagem da instalação. A utilização dos blocos de argila possibilitou um posicionamento específico do tapete, dobrado, formando um ângulo de 90°, em relação à parede e ao chão. O contorno que delinea o espaço foi redesenhado com grama natural, na tentativa de torná-lo planta baixa ressignificada. Esse delineamento compreendeu praticamente todos os ambientes do espaço, pondo em relevo a forma com que estes se relacionam entre si.

A disposição da grama, contornando o espaço, causou uma articulação como se este estivesse projetado para o exterior dos limites dos canteiros. Teria sido outra estratégia dispor convencionalmente a grama no chão, tal qual se realiza nos

gramados dos jardins. Entretanto, meu interesse não era preencher uma área e sim utilizar as arestas da arquitetura também como ideia de limite e, assim, apresentar um percurso, um contorno, uma borda, onde há, simultaneamente, a proposição de uma extensão, de continuidade e de delimitação, tal qual a noção de jardim enquanto delimitações espaciais.

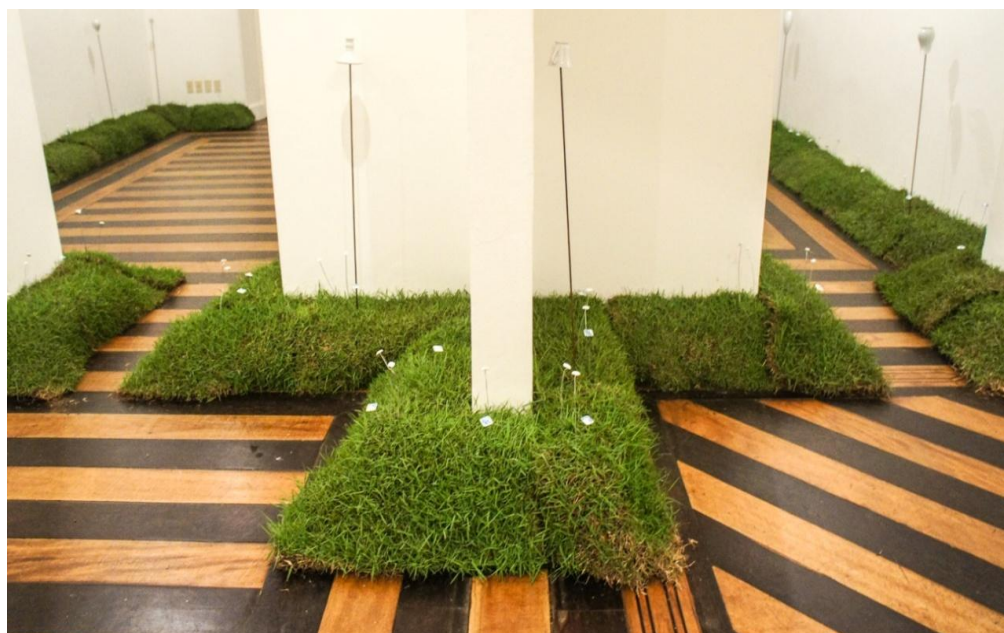


Fig. 51 – Adriana Araujo. **Jardim In.Finito** (detalhe), 2012
Foto: Sarah Hallelujah

As interrupções e continuidades do contorno orgânico, na presença dos elementos físicos (paredes, janelas, portas e chão), apontam para o planejamento da escala humana, um espaço em nossa dimensão, e as dimensões históricas e institucionais do lugar/galeria. A obra, então, ganhou uma escala arquitetônica. E a geometria, presente também no recorte dos tapetes de grama, sintetiza a ideia de espaço construído.

A possibilidade de sugerir uma passagem para o jardim (Fig. 52), com uma trilha de grama, produziu uma continuidade entre espaço interior e espaço exterior e ainda a insinuação de um lugar de experimentação tátil. Conecto essa passagem à ideia da arte que se expande, sob o ponto de vista das iminências da poética. A meu ver, os vários acessos presentes na planta do edifício adquirem certo aspecto labiríntico. A possibilidade de entrar, perpassar todos os espaços e chegar ao ponto inicial exerce coerência com a noção de ciclo, presente nesta investigação.

Erik Dardel (2011), ao tratar das atualizações da realidade humana pelo conjunto de presenças que a cerca, afirma que a Terra se manifesta como atualização que não cessa de se renovar, em virtude da função eternizante do mundo. Assim o autor delinea as atualizações do espaço geográfico:

Essa atualização se produz, na maioria das vezes, sob a forma de um retorno periódico, ciclo do dia e da noite, ciclo lunar das estações e dos trabalhos agrícolas, ciclo vegetativo e orgânico nas plantas e nos animais. É, ao longo dessas variações, no aspecto do mundo exterior, na renovação constante do seres e das formas, que o presente se revigora e se transmite como uma reserva oculta de verdor e de força. É, portanto, real o espaço efetivamente abarcado pelo olhar do homem, espacializado pelo encontro atual com uma paisagem com que se depara e que se anuncia para ele. (DARDEL, 2011, p. 51)

Dardel explica ainda que o espaço não é uma realidade permanente, que ele apenas existe na atualização e no movimento de se apresentar. Relaciono esse pensamento à obra ***Jardim In.Finito*** e esta atualização constante que se aplica ao universo da arte e da vida.

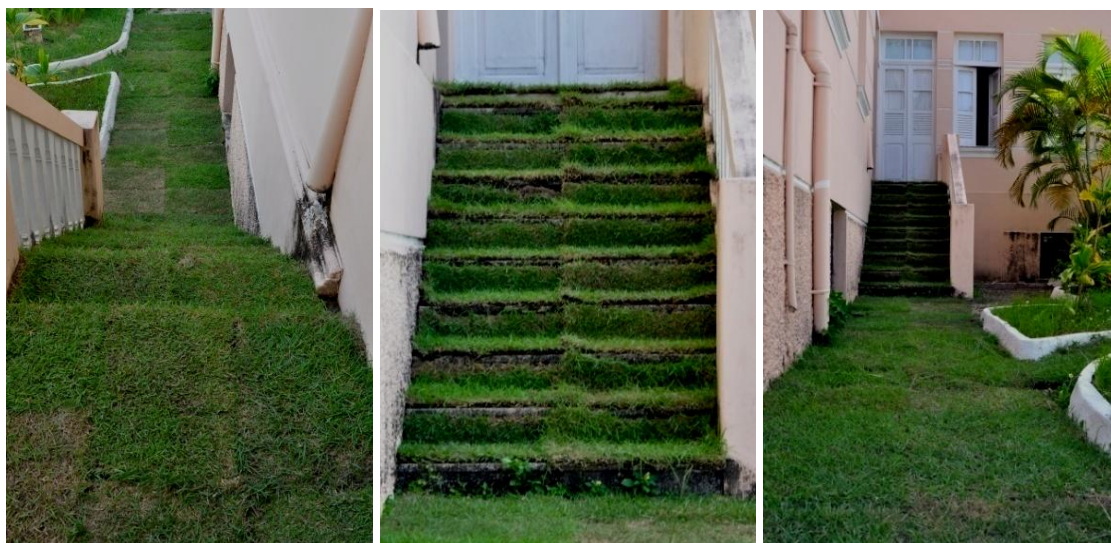


Fig. 52 – Adriana Araujo. **Jardim In.Finito**, 2012
Foto detalhe: área externa da galeria, continuação do percurso.
Foto: Péricles Mendes

A obra proposta traçou uma invasão orgânica sobre o espaço e pretensa indução de uma evasão da arquitetura, com seus planos e arestas perpendiculares ao plano da grama. Com efeito, um esboço orgânico de um lugar em constante reformulação.

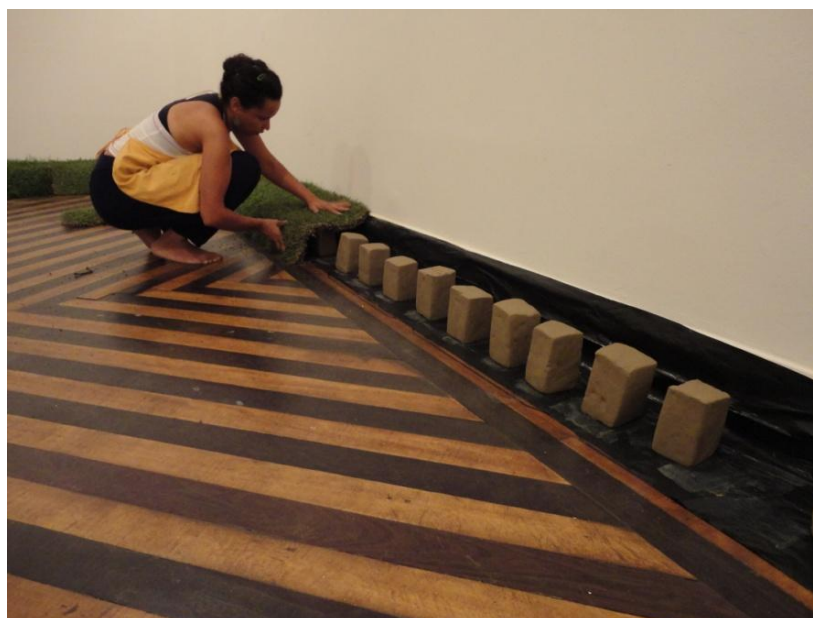


Fig. 53 – Adriana Araujo. Montagem **Jardim In.Finito**.
Acomodação dos tapetes sob módulos de argila
Foto: Sarah Hallelujah

Segundo Anne Cauquelin (2007, p. 66), um jardim se constitui na separação da natureza, na medida de não tornar-se agressiva ao ser humano. É uma espécie de

natureza domesticada, um espaço delimitado, que pressupõe acolhimento, proteção e isolamento. Ele exclui a liberdade, pois é finito, é lugar. A pesquisa **Jardim In.Finito**, que empresta seu nome à exposição de conclusão do Mestrado, possui, em seu contexto, esta primeira conceituação e também outra, que pressupõe o espaço aberto, sujeito a alterações, a liberdade, ao crescimento de espécies diversas. Tendo em vista as possibilidades da experiência, a atuação destes valores contraditórios é perfeitamente possível.

Nesta perspectiva, trago reflexões sobre a experiência do espaço e lugar, propostas pelo geógrafo chinês Yi-Fu Tuan, que elabora algumas considerações que, acredito, contribuem para uma reflexão a respeito da nossa relação com estes elementos do meio ambiente. Segundo o autor:

O espaço é um símbolo comum de liberdade no mundo ocidental. O espaço permanece aberto; sugere futuro e convida à ação. Do lado negativo, espaço e liberdade são uma ameaça. [...] Ser aberto e livre é estar exposto e vulnerável. O espaço aberto não tem caminhos trilhados, nem sinalização. [...] O espaço fechado e humanizado é lugar. Comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos. Os seres humanos necessitam de espaço e de lugar. As vidas humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade. (YI-FU TUAN, 1983, p. 61)

Tal reflexão encontra ressonâncias no campo da arte, onde proposições para a ambivalente experiência do meio renovam processos de leitura e percepção da realidade. Tuan (1983, p. 61) acrescenta que, “no espaço aberto, uma pessoa pode chegar a ter um sentido profundo de lugar e, na solidão de um lugar protegido, a vastidão do espaço exterior adquire uma presença obsessiva”. A dimensão espacial do nosso corpo realiza as leituras e confere características pessoais à experiência do meio. Interessa-me apontar a desestabilização de relações espaciais, instituídas em troca da construção de relações espaciais subjetivas, e ter em vista a variedade e complexidade das mesmas.

No contexto da arte e da aproximação desta com a vida, busco conexões, como, por exemplo, verificar a variedade e complexidade das experiências com o espaço, em proposições extremamente simples e, na mesma intensidade, extraordinariamente potentes.

Mais uma vez, destaco o Neoconcretismo como referência artística, especialmente as seguintes obras de Lygia Clark (1920-1988): *O dentro é o fora* e *Caminhando*. A primeira (Fig. 54) constitui uma proposta em que a artista convida o espectador – agora transformado em participante – a manipular o objeto, realizando movimentos de dobrar e desdobrar o recorte em lâmina de aço inoxidável, na proposição de uma alternância dinâmica das relações entre linhas, que amolecem o espaço e reafirmam *o dentro é o fora*.

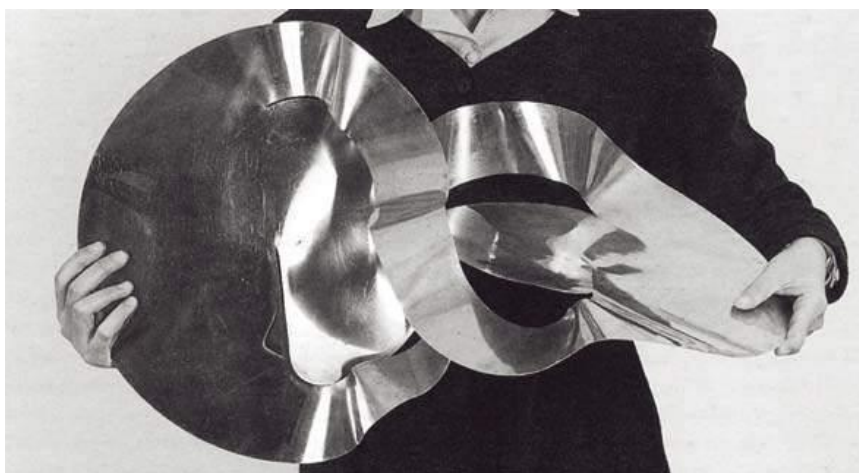


Fig. 54 - Lygia Clark - O dentro é o fora, 1963

Na segunda obra, intitulada *Caminhando* (Fig. 55), Clark propõe mais um ato: oferece procedimentos ao participante para a construção da obra, elevando-o à condição de autor e/ou co-autor. Ao término dos procedimentos indicados, o que resta nada mais é que a experiência vivida.

É interessante constatar que ambas as obras de Clark fazem referência à cinta de Moebius¹⁹, que, ao que parece lhe exercia um fascínio particular. Em alguns de seus escritos, Clark afirma que utiliza a fita de Moebius porque ela quebra com os hábitos espaciais, faz viver a experiência de um tempo sem limite e um espaço contínuo.

¹⁹ É um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita, após efetuar meia volta numa delas. Deve seu nome a August Ferdinand Mobius, que a estudou em 1858. Disponível em: <http://conceitoaronaldo.blogspot.com.br/2009/01/o-que-uma-fita-de-moebius.html> Consulta em: 24 de jan. de 2013

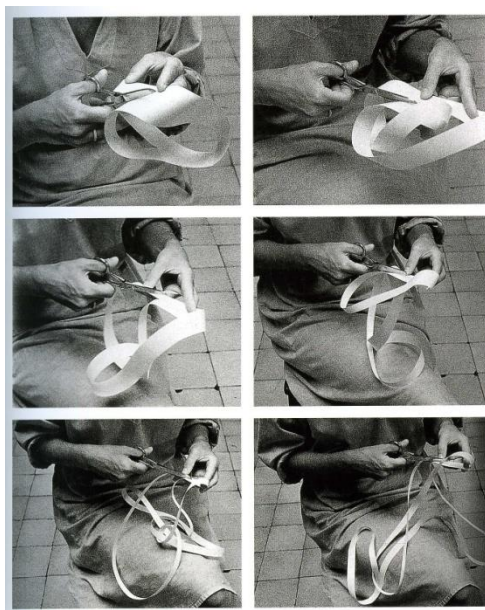


Fig. 55 - Lygia Clark – Caminhando, 1963

Sobre a relação temporal aplicada às artes plásticas, em especial à escultura, considerada pela tradição como arte estática, a historiadora e crítica de arte Rosalind Krauss (2001, p. 6) afirma que um dos aspectos mais notáveis da escultura moderna é que esta manifesta a consciência de que “a escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo”. A autora acrescenta que este é um dos aspectos fundamentais que distinguem a escultura moderna de toda a produção precedente.

A duração da experiência no percurso da instalação **Jardim In.Finito** também é proposição de tempo e espaço contínuo. Um tempo não apenas do caminhar literal dentro da obra, mas também tempo do crescimento da grama viva. O tempo das peças industrializadas, elementos de consumo, onde o ritmo acelerado de produção difere dos ciclos da natureza. Posso imaginar quantas peças de porcelana são produzidas enquanto a vegetação cresce lentamente. Como uma floresta de objetos que produzimos e que coabita o planeta junto a nós. Muitos destes objetos, inclusive, as porcelanas, podem atravessar gerações e se perpetuar por séculos. Assim, registram-se os tempos da efemeridade das transformações naturais e tempos dos objetos imantados de memórias, tempos da historicidade das formas, que é tempo de cultura.



Fig. 56 – Adriana Araujo. **Jardim In.Finito**, (detalhe), 2012
Foto: Péricles Mendes

Há uma organização explícita e muito simples da constituição do trabalho: as peças maiores de porcelana foram emborcadas sem nenhum tipo de cola ou adesivo para sustentá-las. Apenas chumaços de manta acrílica preencheram as peças maiores, a fim de equilibrá-las em uma posição específica sobre finas hastes de aço, com aproximadamente 100 cm de altura.

Outras peças de porcelana, menores e mais leves, com formatos variados, foram colocadas em um nível mais rasteiro, aproximadamente 15 cm, ajustadas em arames rígidos. Não tinha interesse em colar ou fixar nada. A ideia da acomodação solta das coisas também exerce importância no contexto da obra. As hastes e arames foram fincados nos canteiros de grama do interior da galeria: xícaras, bules, pequenas peças para acessórios (brincos e broches) e vasos. Todos, normalmente “invisíveis”, em virtude de sua presença constante em nosso cotidiano, são dados, na instalação, a ver em desuso e solitariamente, como compreensão de arte e vida simultaneamente. Agora, são objetos em um contexto que criei e que começam a povoar o jardim.

As posições invertidas das peças dão às formas um sentido literal de desvio, do esvaziamento da sua própria condição. Vasos com formatos diferentes, produzidos para conter flores ou líquidos, como leite, chá ou água, são destituídos de suas funções primeiras. As tampas penduradas não são mais fronteira entre interior e exterior dos objetos, ocupando um tecido contínuo de um dentro-fora.

Todas as peças são objetos utilitários, exceto a imagem de um Buda²⁰, que paira igualmente sobre a grama, no *hall* de entrada, tensionando as relações entre objeto de culto, de representação, e objetos de uso, em estado de desuso. Os objetos do jardim são dados ao olhar na existência coadjuvante à nossa, oferecidos, desta forma, para produzir uma realidade que se apresenta aos olhos do observador e apenas se realiza a partir da experiência. Mais que uma visualização, instaura-se outro entendimento dos objetos desse mundo. Sobre a questão, Merleau-Ponty (2011) faz a seguinte assertiva:

Portanto, se queremos por em evidência a gênese do ser para nós, para terminar, é preciso considerar o setor de nossa experiência que visivelmente só tem sentido e realidade para nós, quer dizer, nosso meio afetivo. Procuremos ver como um objeto ou um ser põe-se a existir para nós pelo desejo ou pelo amor, e, através disso, compreenderemos melhor como objetos e seres podem, em geral, existir. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 213)

A partir deste enunciado, pode-se pensar a experiência na arte, no sentido de um modo próprio de adentrar o entendimento das coisas, de elaborar visões de mundo, conceber a existência. Segundo Luis Camnitzer (2011, p. 52-54), “o artista trata de apresentar o incrível para expandir o mundo crível”. Nesse sentido, sair das normas e das convenções é um exercício para a compreensão da vida, uma percepção de que tudo está em movimento. A obra, portanto, apenas terá sentido e realidade a partir das sensações que provoca. E que são vivenciadas.

²⁰ Representação do Buda Siddhartha Gautama (século VI a.C.), o Buda, fundador do Budismo. Em sânscrito, *buddha* significa “o que despertou”, “o iluminado” (FERREIRA, 1988, p. 338).



Fig. 57 – Adriana Araujo. **Jardim In.Finito** (detalhe), 2012
Foto: Sarah Hallelujah

Há, nesta instalação, provocações muito sutis, uma ironia suave. A obra confronta uma natureza viva, uma natureza morta em uma natureza outra. Um contexto que se revela carregado da qualidade do sentir, de uma leveza, que sobressai no arranjo sensual do verde vivo, contornando o espaço, em contraste com o branco límpido e asséptico das porcelanas. Os grafismos do piso em marchetaria imprimem fortemente a ideia do contexto espacial específico. Nesta instalação, exploro, através da construção de um “belo jardim”, as cisões e junções entre indústria/natureza, cultura/natureza e ser humano/natureza, atualizadas por meio da arte.

O caráter da não representação remonta as vanguardas artísticas do século XX, como o Dadaísmo e o Construtivismo. Na década de 1960, a não representação esteve, mais uma vez, em voga nas intenções dos artistas do Minimalismo, enfatizando a negação de efeitos expressivos e uma depuração exacerbada da forma, com o intuito de retirar todo traço de emoção ou carga simbólica dos objetos. Ainda nessa tendência, os artistas retomam a renúncia da unicidade do objeto de arte e de sua diferenciação dos objetos comuns, proclamada por Marcel Duchamp e seus *ready-mades*. Nessa concepção, os trabalhos de arte são simplesmente objetos materiais, oriundos, inclusive, da indústria (aço, vidro e acrílico), e não veículos portadores de ideias ou emoções. Consideram-se, assim, mais as questões

estruturais do que as implicações temáticas. Ao problematizar a questão do objeto específico, proposto pelos artistas minimalistas, e o deslocamento dessa especificidade do objeto para uma especificidade da relação, Georges DiDi-Huberman (2010) elabora a seguinte premissa:

Há uma experiência, logo há *experiências*, ou seja, diferenças. Há, portanto, *tempos*, durações atuando em ou diante desses objetos supostos instantaneamente reconhecíveis. Há relações que envolvem presenças, logo há *sujeitos* que são os únicos a conferir aos objetos minimalistas uma garantia de existência e de eficácia. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 66)

Este seguimento, que vai das experiências às diferenças, por tempos, durações, relações e presenças, traz a constatação óbvia de que tais objetos não podem ser suficientes por si e, ao que parece, esta questão implica numa contradição interna ao Minimalismo. Mas o que interessa, neste momento, é identificar a relação entre espaço e tempo, que, naquele momento, atualizava sistemas de valores completamente novos para o campo da tridimensionalidade. Não por acaso a instalação tem sua origem nas proposições minimalistas, onde as esculturas ganham o espaço, evidenciam e reconstroem aspectos da arquitetura, tal como obras dos artistas Dan Graham e Bruce Nauman, descritas, a seguir, por Michael Archer (2001):

As instalações dos artistas americanos Dan Graham e Bruce Nauman, às vezes, utilizando câmaras de vídeo de exibição retardada, a fim de colocar o espectador em dois espaços diferentes ao mesmo tempo, ou as construções de Nauman, tais como o seu *Corredor de luz verde* (1970-71), todas rodeiam o espectador da mesma forma que a arquitetura as rodeia, porém, de maneira que desfiguram e, ao mesmo tempo, enfatizam a funcionalidade da arquitetura "real". Graham estava interessado nas ligações entre o espaço arquitetônico, construído, e o seu tratamento como fenômeno pelo Minimalismo. Suas estruturas similares a pavilhões, tanto dentro como fora da galeria, utilizam de modo variado vidro transparente e semi-espelhado, introduzindo o observador à visão mútua, vigilância e auto-reflexão enquanto caminha em torno e através deles. (ARCHER, 2001, p. 103-104)

Ainda descrevendo a obra de Bruce Nauman, Archer comenta que há tão pouco espaço entre as paredes do *Corredor de luz verde* (Fig. 58) que uma pessoa quase não consegue mais que se comprimir entre elas. A obra não é para ser vista

somente, mas adentrada e experimentada de modo físico pleno, afirma o autor. Desta forma, para a apreensão da obra, é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas trilhas que ela constrói, por meio da disposição das peças, cores e objetos. É preciso estar na obra e vivenciá-la.

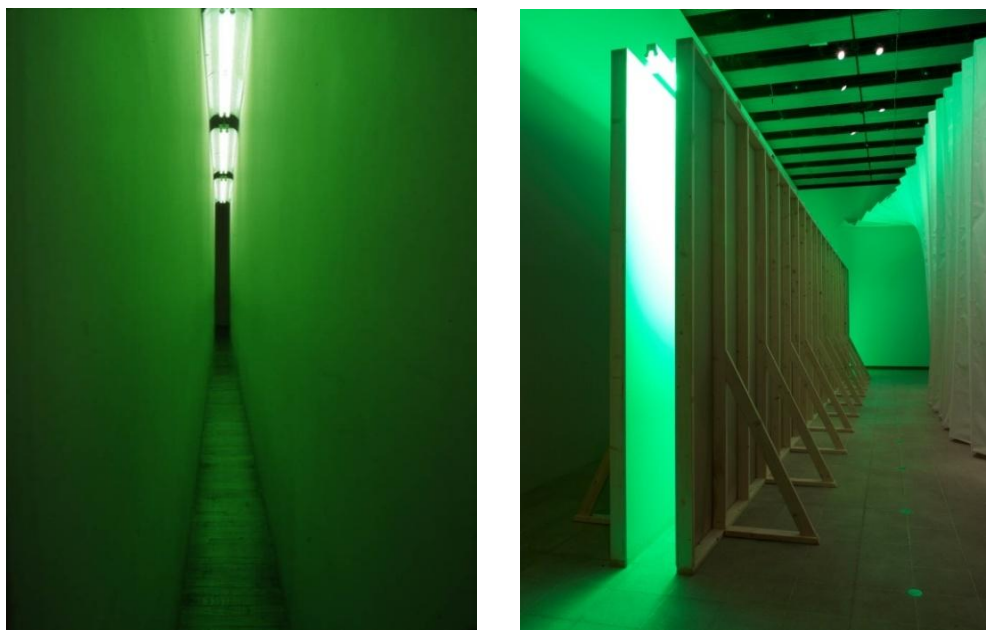


Fig. 58 - Bruce Nauman, Corredor de luz verde, 1970

Pode-se dizer que a referida obra de Bruce Nauman se trata de um experimento artificial, uma armadilha para os sentidos. O estreitamento proposto pelo artista leva à contração do corpo e, ao mesmo tempo, o situa numa fresta. Uma passagem de um lado a outro, banhada por uma inquietante iluminação verde, que confere ainda mais artificialidade à insólita atmosfera da obra.

Incorporada no vocabulário das artes visuais, nas décadas de 1960 e 1970, a instalação tornou-se recorrente nas poéticas contemporâneas. Desde então, muitos artistas lançam mão desta linguagem para a produção de obras que, algumas vezes, ocupam todo o espaço expositivo e que sugerem ao espaço real possibilidades de construção, desconstrução e reconstrução de outras realidades. Para Lúcia Santaella (*apud* WANNER, 2010, p. 208), as instalações instauram uma nova ordem perceptiva e vivencial em ambientes imaginativos e críticos, capazes de regenerar a sensibilidade do receptor para o mundo em que vive.

A ideia de um lugar construído para inquietar nossos sentidos também está presente na obra *Verde e amarelo* (Fig. 59), do artista gaúcho Fernando Limberger. Nela, é possível observar o âmbito do *site specific*, considerando intervenções que, segundo Marta Bogéa (2012), atuam a partir de um lugar e suas singularidades físicas, culturais e sociais. A obra é feita com 13 toneladas de areia amarela sobre a área do jardim interno do Centro Cultural São Paulo (CCSP), área remanescente dos quintais das residências, que ocupavam o terreno antes do início da construção do prédio, na década de 1970. A cor é o primeiro impacto que a obra nos oferece.

O amarelo luminoso do solo, em contraste com o verde das plantas, causa agitação aos nossos sentidos. As cores intensas na natureza são mecanismos de sobrevivência, podem sinalizar perigo ou atrair, por exemplo, insetos para a polinização. Pela repulsa ou atração, a cor na natureza pode evitar a morte e ajudar a perpetuar a vida. E, com estes mesmos fins, pode ainda ser mero engano, atuando como camuflagem. Com efeito, a obra de Limberger contempla todas estas situações.



Fig. 59 - Fernando Limberger, *Verde e amarelo*, 2008

Enquanto repúdio ao que não nos parece natural, que nos desloca de tudo que concebemos como normal, a obra convida o público a repensar a natureza que julga conhecer. Algo parece estar fora do lugar, e, se isso, por um lado, é muito desconfortável, a ponto de supor uma contaminação radioativa, por outro, pode exercer grave encanto. Enquanto sedução, algo parece aliviar nossa angústia da existência. E, por fim, enquanto engano, contraditoriamente, a maior das verdades. O artista produz o real, que pode ser uma mentira, mas como o próprio acontecimento e não uma transcrição. É verdadeira mentira ou, em melhores termos, uma realidade específica e aberta e que não precisa ser comprovada. Em contato com esta obra, podemos perceber uma revelação: a nossa concepção de natureza é uma convenção cultural. Além disso, não há uma natureza, mas diferentes naturezas, até mesmo infinitas.

Na obra *Verde e amarelo*, vibra a potência desconcertante do artifício. Eis o ponto que a aproxima da instalação **Jardim In.Finito**. Nas duas obras, influenciam as sensações de ora naturalizar o artifício, ora desnaturalizar a natureza. O jardim possui esse pressuposto: de ser um lugar artificial. É um lugar de ordenamento e integração de elementos da natureza, a fim de criar um ambiente seguro. É um lugar do cultivo, diferente da floresta, em que tudo vai com o tempo, sem podas, sem interferência, rumo ao sentido de fazer parte de um ritmo secreto do universo. Os

jardins são objetos culturais, experimentação, alteração e cultivo de dados naturais pelo ser humano.

Anne Cauquelin (2007, p. 41) refere-se ao modo como refugos e crenças de mundos antigos ressoam longamente, atributos cuja unidade é mantida como e pela experiência ordinária, que se sobrepõe à complexidade entre arte e natureza. Exemplifica a questão com a ideia de um jardim sonhado que enuncia o campo, que enuncia a paisagem, que enuncia a natureza, perpetuando, assim, a revelação do “belo natural”. A autora afirma que a noção de natureza que temos coaduna com o surgimento da paisagem. As novas estruturas da percepção, introduzidas pela perspectiva, instauram uma ordem, a da equivalência entre um artifício e a natureza.

A paisagem surgiu como noção, como conjunto estruturado, dotado de regras próprias de composição, como esquema simbólico de nosso contato próximo com a natureza. Quando contemplamos uma paisagem, esta contemplação é feita a partir de um modelo de natureza criado e propagado ao longo dos séculos. Ainda nas palavras de Anne Cauquelin (2007):

O jardim não é um intermediário, um feto, ou um germe de paisagem, mas ele entrega, na forma da écloga, das bucólicas, da ode, os elementos da constituição do “campestre” – a árvore, a gruta, a fonte, o prado, o outeiro, torrão ou talude, os animais e os instrumentos que complementam seu léxico próprio. Eles serão retomados na tradição medieval e seguem, até nossos dias, inseparáveis dos atributos que conferimos à natureza na forma de paisagem. Nós os reencontraremos nas artes contemporâneas da paisagem, intocados. O jardim desenha uma das dobras da memória e ali permanece, ao lado da paisagem, como um modelo de naturalidade. (CAUQUELIN, 2007, p. 66)

O que se percebe é que é a criação do conceito de paisagem que delinea nossa relação com a natureza. Estaríamos, então, construindo novos artifícios, partindo de um artifício precedente? O jardim, tal como afirmado anteriormente, não é natureza. Também não é paisagem, de acordo com Cauquelin (2007), que explica que o jardim tem seu esquema simbólico próprio, que não é uma escala humana da natureza e sim separação da natureza, e se constitui em sentido oposto a ela. Desse modo, são percebidas, no jardim, camadas sobrepostas de uma artealização²¹ da natureza.

²¹ Termo que Alain Roger (2007) aplica para explicar o fenômeno da intencionalidade estética, posta na contemplação que transforma um lugar em paisagem. Para o autor, na contemplação da natureza, são produzidos dois tipos de *artealização*: a primeira é direta, *in situ*, e a segunda, indireta, *in visu*.

Em *Jardim In.Finito*, a arquitetura da galeria abriga a arquitetura do jardim, Mais uma vez, os limites da parede estão para os limites de um jardim de fato, assim como uma moldura para o gênero paisagem. *Verde e amarelo* é uma intervenção em um jardim interno existente do CCSP que, embora seja também rodeado pela arquitetura do edifício, é espaço a céu aberto, o que lhe permite conferir outras relações, inclusive, sensações, como aquelas às quais o espectador está sujeito do seu contato com a chuva, o sol, a brisa.

Já na minha obra, é possível olhar através da janela, que é síntese da reflexão interior e exterior e também é moldura. Em *Verde e amarelo*, a cor da areia é uma pintura sobre o espaço real. Em ambas, pude verificar a experiência da cinta de Moebius, o paradoxo de ser “um fora dentro”, dualismo que ocorre mutuamente. Não há a ideia de lados opostos, não há duas bordas, há um presente contínuo. Constatam-se, nas duas obras, formas de propor experiências, que permitem atribuir significados diferentes ao espaço. São inscrições sobre o espaço, onde é possível perceber a ideia do sistema vivo do meio ambiente, que se transforma e se adapta criativamente.

No capítulo intitulado *A Coisa e o Mundo Natural*, Merleau-Ponty (2011) fala sobre uma compreensão originária do mundo. Em suas palavras, “a vida humana “compreende” não apenas tal ambiente definido, mas uma infinidade de ambientes possíveis. E ela se compreende a si mesma porque está lançada em um mundo natural” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 438). Pode-se supor que essa infinidade de ambientes apenas é possível por conta de uma variação contínua da percepção. Nós e o meio – pois não evoluímos no planeta e sim com o planeta – somos um estado de variação constante.

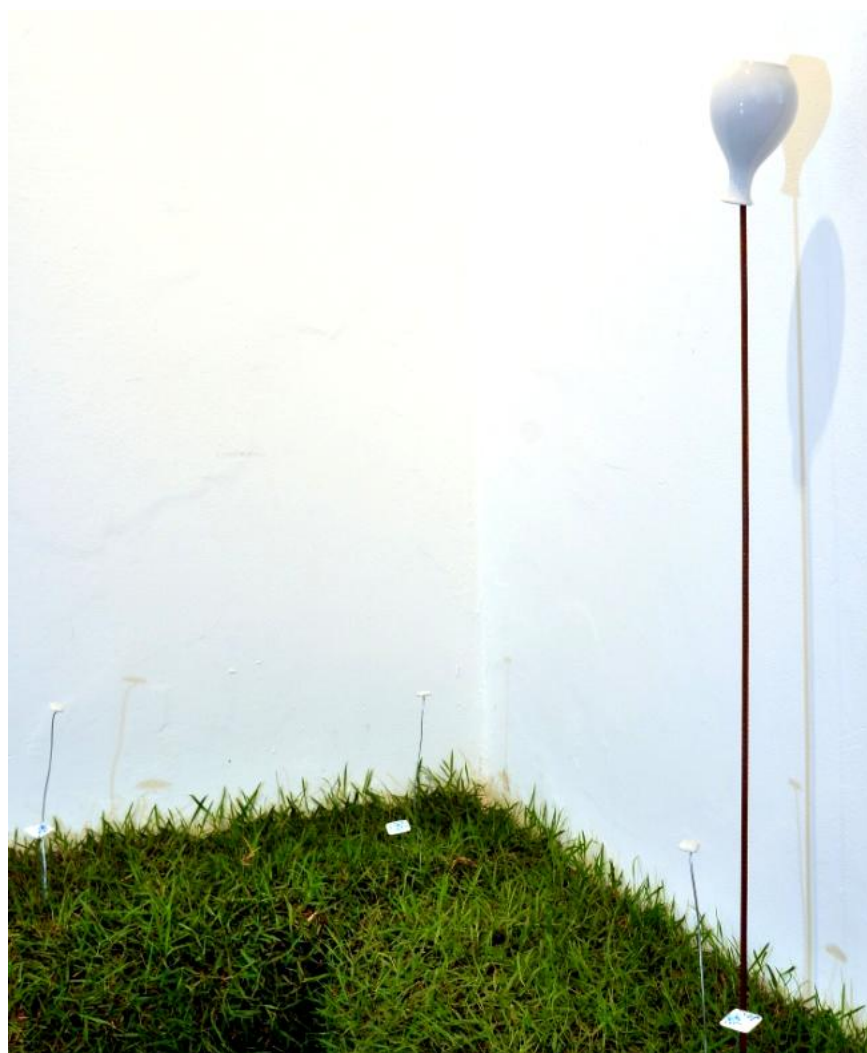


Fig. 60 – Adriana Araujo. **Jardim In.Finito** (detalhe), 2012
Foto: Péricles Mendes

Neste curso reflexivo, surgem ainda outras questões, por qual motivo o homem inventou a paisagem? Ou reinventou a natureza? Para tentar deter o tempo e colocar as mudanças sob seu controle? Para fixar instantes de variação contínua? Buscando uma concepção contrária à cristalização do tempo, o paisagista Gilles Clément desenvolveu uma proposição criativa chamada *jardins em movimento*. Ele escolheu espécies que denominou de *plantes vagabondes*²², termo que alude à “mobilidade”, ou seja, à reprodução e disseminação de plantas, favorecida pela ação humana, pelo vento ou por animais.

²² Tradução nossa: Plantas errantes

A germinação ocorre em determinadas condições, associadas, por exemplo, ao solo ou ao clima, sem as quais estas espécies não existiriam. Em sua proposta, Clément se apropria de terrenos abandonados e usa a implícita autonomia concernente a tais espaços para criar um negativo dos jardins tradicionais, onde ele afirma existir um movimento contra o fluxo natural da vida.

Com seus *Jardins em movimento*, o paisagista subverte a ideia de natureza controlada do jardim convencional para um conceito dinâmico, próprio da natureza. Nesta contínua modificação, está a analogia possível entre a proposta de Clément e ***Jardim In.Finito***. Mas há pontos de divergência. No caso dos espaços de intervenção, por exemplo, enquanto Clément propõe a mínima interferência humana em espaços abertos, que ganham a autonomia da natureza, em ***Jardim In.Finito***, um maior grau de artificialidade impera na proposição da instalação, que estabelece uma ideia de interior e exterior contínuo. Contudo, apenas a mínima intervenção em um e a máxima artificialização do outro é que conferem o conceito de jardim para as duas obras.

Independente se as mudanças são promovidas por artifícios ou pela própria natureza, o alcance, em ambos os casos, são limitados ao nosso modo de perceber. E não há como definir, fechar conceitos, pois estes se expandem, a cada instante, em conexões novas. Anne Cauquelin (2007) fala de um retrato da natureza que se envolve a si mesmo, em esquecimento, e que se distingue na profusão de termos da linguagem cotidiana. Que as palavras para dizê-lo nunca são plenamente “próprias” e são ajustadas a um turbilhão de negativas. Nas palavras da autora:

“Meu jardim”, diz meu vizinho, “não, não é o campo; o campo são as extensões cultiváveis... não, não é uma paisagem; a paisagem é a vastidão, e meu jardim é pequeno; não, não é a natureza, a natureza são a floresta, as montanhas... meu jardim, não sei, eu quis que ele fosse assim... mas, ao menos, é mais natureza que a cidade...” (CAUQUELIN, 2007, p. 98 -99)

Para a autora, estas expressões marcam uma tentativa de aproximação de um sentimento de totalidade e um afastamento da garantia de uma resposta adequada à questão da nossa pertinência no mundo. Ao mesmo tempo, trata da necessidade de exprimir uma verdade – tanto quanto a natureza pode exprimi-la – e, por isso, a necessidade de um vínculo com uma disposição geral da linguagem. Assim, o

homem cria exigências naturais civilizatórias para uma ordenação da natureza, que possibilite condições necessárias à humanidade para uma tentativa de entendimento da Terra.

Há, no mundo, um estado de variação contínua de nascimento e morte de todas as criaturas e, conforme teorias da física moderna, este estado de transformação latente também concerne à matéria inorgânica. Pode-se, nesse sentido, afirmar que absolutamente tudo, neste momento e em todo lugar, está em transformação: as células no corpo, o tampo de vidro da mesa, o espaço circundante, o universo, os pensamentos, a percepção, os sentimentos, a imaginação e assim por diante.

O vazio e a matéria estão em processo de construção e destruição. Logo, tudo se desfaz e tudo se renova. É válido dizer que, alheia a estes processos, a vida não seria possível. E é justamente do problema da finitude e infinitude espacial ou temporal que partem nossas questões e angústias, em relação à existência. Para uma cosmovisão, tal como compreendo, essa sucessão de vida e morte é infinita. É, com as transformações, que o homem toma consciência da sua própria finitude, assim que se perpetua o infinito.

Ao tratar do espaço material, Eric Dardel fala da imensidão que desafia nossas medidas e limitações. Além de defender a condição de matéria do “infinito”, o autor argumenta que, por toda parte, o espaço geográfico é talhado na matéria ou diluído em uma substância móvel ou invisível. Como afirma:

Ele é a falésia, a escarpa da montanha; ele é a areia da duna ou grama da savana, o céu morno e enfumaçado das grandes cidades industriais, a grande ondulação oceânica. Aérea, a matéria permanece ainda matéria. O espaço “puro” do geógrafo não é o espaço abstrato do geômetra: é o azul do céu, fronteira entre o visível e o invisível; é o vazio do deserto, espaço para a morte; é o espaço glacial da banquisa, o espaço tórrido do Turquestão, o espaço lúgubre da landa sob a tempestade. Há ainda algo aqui, uma extensão a atravessar ou a evitar, a areia que fustiga, as fornalhas naturais, o vento que uiva. Uma resistência ou um ataque da Terra. Mesmo o silêncio ou a desolação, é também uma realidade do espaço geográfico, uma realidade que oprime, uma realidade que exclui. (DARDEL, 2011, p. 7)

Esta imensidão do espaço material, segundo o autor, se delineia sobre uma perspectiva humana. Então, pode-se interpretar o infinito, ao contemplar os campos, montanhas e o mar como o *continuum* de acontecimentos, que formam uma malha

de experiências interligadas, visíveis e invisíveis. É sobre a natureza intrinsecamente dinâmica da matéria que tudo se constitui. Se esse infinito é matéria, ele é a própria experiência da transitoriedade. Tudo contém este movimento da vida, tudo atravessa e é atravessado pelo infinito sistema do fim e do (re)começo. Assim, tudo existe entre forças e formas, entre vazio e cheio, em meio às micro ou macro transformações, em um mundo interiorizado em nós e exteriorizado por nós. É possível observar inúmeras obras de arte, que, independente do tempo e do espaço, apontam para a transitoriedade que tenciona nosso cerne. A seguir, dois exemplos neste sentido.

O primeiro é a obra *O Jardim das Delícias* (Fig. 61), de Hieronymus Bosch (1450-1516), que traz uma narrativa visual do sentido mítico da origem da vida e da morte presente na literatura bíblica, descrita em Gênesis (2,8-17). O tríptico consiste na descrição de um estado de transformação, os caminhos do paraíso ao inferno. À esquerda, o jardim edênico, fonte da vida, lugar primordial, morada ideal, remete a uma leitura prosaica da natureza como um lugar absolutamente pacífico.



Fig. 61 - Hieronymus Bosh, *Jardim das Delícias*, 1504

O submundo ou inferno, no painel à direita, corresponde à grande transição de um estado de convívio para o estado de isolamento, que é a morte, que pune a humanidade pelos pecados da luxúria. A paisagem do inferno está repleta de objetos da criação humana: barco, faca, livro, bandeira, entre outros, que compõe o lugar da natureza corrompida. Também apresenta instrumentos musicais transformados em máquinas de tortura.

No painel central, estão representados inúmeros corpos despídos, que remetem a uma natureza sem disfarce. Flores, frutos e animais formam o jardim dos sentidos efêmeros, a celebração dos prazeres momentâneos. Um mundo em estado de turbulência, onde a ordem divina das coisas está alterada.

As três cenas descrevem a origem, a vivência e a morte. A leitura de ascensão e queda se repete como ciclo, seja no percurso do olhar diante da obra, seja como arquétipo na memória da humanidade. Um tempo sagrado recuperável no mito do Paraíso Perdido, implícito em nosso desejo de reencontrar a intensidade do que foi vivido, de um contato com uma natureza original, como uma forma de transcender o tempo que passa, um tempo que é a medida do ser: nascimento, vivência e morte. Do princípio do mundo até o fim, tem-se a referência clássica de uma terra de dimensões humanas. Referência à paisagem que é recorte do nosso olhar sobre a natureza.

A segunda obra, aqui tomada como exemplo, consiste em um imenso jardim denominado *Little Sparta*, criado, no final da década de 1960, por Ian Hamilton Finlay (1925-2006), e que está localizado em uma chácara, nos arredores de Edimburgo (Fig. 62).



Fig. 62 – Ian Hamilton Finlay, *Little Sparta* (Visão geral), 1983

Neste jardim, plantas, formas arquitetônicas e objetos, acompanhados de frases, palavras ou desenhos gravados em pedras, são dispostos no terreno, referenciando a complexa relação entre natureza e cultura. Em um dos caminhos (Fig. 63), o artista dispõe pedras entalhadas com a seguinte citação de Saint-Just (1767-94), um dos líderes da Revolução Francesa: “a ordem do presente é a desordem do futuro”.



Fig. 63 – Ian Hamilton Finlay, *Little Sparta* 1983

Um jardim convencional é, sobretudo, fruto da ordem e subentende controle: do crescimento, da expansão, das transformações. Mas *Little Sparta* não é apenas um jardim convencional, embora tenha, em sua construção, o planejamento e o cultivo. Nele, é possível transitar entre obra real e realidade fictícia. O artista propõe o contato com tempos passados para ressignificá-los, como, por exemplo, as referências diretas ao gênero da paisagem, tais como Nicolas Poussin (1594-1665) e Claude Lorrain (1600-1682), em frases que sugerem um caminhar imaginário e remete a representações feitas por estes artistas em pinturas de paisagens campestres e urbanas, datadas do século XVII.

Entre outras estratégias poéticas, Finlay usa referências da História da Arte como modelo para reconstruir conceitos sobre a paisagem, tendo o meio ambiente como suporte. Seu jardim subverte os mecanismos de representação, questiona e, ao mesmo tempo, remete à paisagens de outro tempo, nas dimensões do deslocamento e da inversão de conceitos preestabelecidos, a partir de inscrições sobre contextos espaciais e temporais, em relação direta com o ambiente circundante.

Na obra *Little Sparta* especificamente, o artista simula imagens de pinturas, que tomaram a natureza como modelo, e as apresenta no espaço real, com plantas e terra. Com tais subversões, constrói seu jardim. Copia representações da natureza

sobre tela. Inventiva e compete com a natureza, a fim de criar reflexões da paisagem sobre si mesma, uma espécie de repetição-invenção do que, outrora, fora a invenção da paisagem.

Acredito que as duas obras citadas possam se relacionar com **Jardim In.Finito**, sobretudo, pela condição labiríntica à qual estão submetidas, em que atuam tempos divergentes, convergentes e paralelos. Divergentes em especificidades, tais como o tempo mítico, em *Jardim das Delícias*, o tempo de um mundo completamente manipulado, em *Little Sparta*, e um tempo em passagem, em **Jardim In.Finito**. Convergentes nas relações entre natureza e cultura, registradas nas três obras. E paralelos, pois estão ligadas por uma característica genealógica, do espaço alegórico do jardim, emblema da natureza sublime a qual recorreremos, sobretudo, uma natureza que dominamos.

Os jardins são formados por processos conjuntos, onde, tal como entendo, está nosso desejo de influenciar os processos naturais. Há uma tentativa de deter a passagem do tempo, sendo, no entanto, inevitavelmente influenciado pelo tempo que passa. Por mais que tenhamos controle sobre uma versão limpa, recortada e elaborada do jardim, suas plantas, suas flores, entre outros organismos, nascem, crescem e morrem. Nestas transições, a arquitetura vegetal se atualiza com a dinâmica da natureza, aliada à intervenção humana.

Por vezes, o jardim perde seu caráter de construção, se camufla no alcance da natureza a qual suplanta ou substitui. A ideia de natureza está implícita no contexto de um jardim e é este ponto que convoca um sentimento de perfeição. Para Cauquelin (2007), a ideia de perfeição, de uma obra de arte ou de uma paisagem, se dá quando as formas mentais com as quais construímos nossa percepção e o que é dado a perceber coincidem e, deste modo, pensamos ter acesso a uma realidade total do que é natureza. Essa ideia também surge quando a ideia de autor por trás da obra ou da paisagem é apagada. Segundo a autora:

A perfeição é atingida quando se crê que não há mediação alguma entre a natureza – exterioridade total – e a forma segundo a qual ela é percebida. Apagados o trabalho, o labor, a fabricação. Apagados os intermediários, as cadeias de razões e de justificativas. Frequentemente, no caso da paisagem, e, algumas vezes apenas, no caso de alguma obra, o que é dado como parte de um sistema radicalmente estranho ao nosso funcionamento mental (a natureza física, o Outro) entra em acordo e ressoa nessa mesma construção: a natureza, pura exterioridade, passa a ser também pura

interioridade. Temos o íntimo sentimento de uma perfeição, de uma relação de natureza a natureza. Isso decorre de uma dupla garantia: a natureza (exterior) garante a paisagem, e a paisagem garante – porta-se como fiadora – do natural de nossa natureza (interior). (CAUQUELIN, 2007, p. 124)

Cauquelin (2007) afirma que a ideia de natureza está implícita na paisagem e, por esse motivo, convoca o sentimento de sua perfeição. Esta constituição ocorre *sem porquê*, como o mistério de uma autogênese. Como mencionado em outros momentos, a autora coloca a linguagem também como um artifício que compõem nossa admiração pela natureza e confirma a noção de que nosso olhar sobre ela é composto por condições culturais, que permitem, por sua vez, a passagem da paisagem à natureza e que são convocadas em face de uma paisagem singular, para que ela responda por sua presença.

Tanto a obra quanto a paisagem são construídas em um dado momento histórico, como modelos de êxtase, perpetuando, dessa maneira, em nossa atualidade. Percebemos através de modelos preconcebidos. Esta natureza que vemos está contaminada pela manipulação humana, não é pura. No entanto, sempre que pensamos um contato com a natureza, visualizamos uma paisagem. Pensamos ter acesso a uma realidade total, sem a presença de um autor.

Um jardim também evoca toda a natureza: tudo o que está limitado nele evoca a desmesura espacial de outras naturezas. Como já foi mencionado, a exposição ***Jardim In.Finito*** foi planejada a partir da planta baixa de uma edificação. Ela, portanto, surge no limite e na borda do papel. Nela, tudo é construção humana, tudo indica a presença de um autor, das coisas artificiais, tudo remete à produção humana, mas, ainda assim, o verde da grama remete à natureza e produz a característica da beleza, do prazer, remete aos sentimentos de uma proximidade de um lugar ideal. O espaço fictício se desdobra ao espaço real, também recortado por outras bordas e outros limites. Divisórias, paredes, corredor, batente da janela e portas, tudo mantêm o selvagem à distância, propósito semelhante ao de um jardim que é natureza perto e longe. Cauquelin (2007) oferece, ainda, outra contribuição:

Suponho – e creio firmemente – que a paisagem “continua” atrás da moldura, a seu lado, longe, bem longe, para sempre, até o infinito. Que existe outra face da montanha, outra praia para esse mar. Aqui, reside a hipótese fundamental de minha crença no *análogon* que a paisagem me dá. Se assim não fosse, o que eu veria pela janela não seria nada além de um

simulacro, uma espécie de espelho, sem consistência. Atrás dessa montanha, dessa tela, dessa parede, ainda há a natureza, e eu poderia, se me deslocasse, dar-me a satisfação de contemplar de novo uma paisagem. (CAUQUELIN, 2007, p. 140)

A autora fala de dispositivos que funcionam à nossa revelia. Assim, para além dos limites que estabelecemos ou que criamos para definir a paisagem, que se transformara em nossa ideia de natureza, existem outras paisagens possíveis. São os mesmos limites, como paisagem ou como obra, que restituem uma dimensão grandiosa do exterior, devolve a natureza à sua imensidão, torna implícito tudo que está para além do que foi estabelecido. O que dominamos é a natureza-artifício e esse domínio é o recorte produzido por nosso olhar sobre o que é exterior. Desmanchados os conceitos estabelecidos de naturezas remotas, surgem outras formas de ver e se relacionar com o mundo. O que está sob nosso domínio não é a natureza, mas sim a paisagem, que é cultura.

Para além do nosso campo visual, perspectivas outras, ainda não experimentadas das paisagens, para além do mundo domesticado, o de uma paisagem extra-planetária. Estamos no momento de uma natureza, que se transforma em paisagem degradada, e da descoberta de espaços infinitos, não representáveis, distantes dos nossos referenciais. Deste ponto em diante, o infinito engendra a transição dos limites, que se encerram na aparência dos fenômenos, para o fundo, para outra essência sentimental, para outras naturezas. Resta-nos saber quais as relações que se estabelecerão entre estas novas perspectivas abertas, vivenciadas no campo da arte.

A arte, assim como a natureza, não para de se expandir e de produzir a si mesma. Os dias, a gestação, o trabalho, tudo começa, é vivenciado, transformado e morre. Creio que esse infinito está nas forças de criação sobre a matéria, no poder da mudança diante do estabelecido. O infinito esclarece que nada pode ser estático. O infinito é variação contínua e quebra toda a relação de domínio sobre a vida. Infinito é murchar, multiplicar, germinar e brotar...

Jardim In.Finito vem de um sujeito que é parte infinitesimal e que passa. Vem da arte que perdura nos instantes de troca e no que fica da experiência e da eterna e inominável natureza que continua, uma natureza criativa, que se renova, se refaz,

num ritmo secreto do universo, que independe de nós e que nos carrega por este movimento. Imagino situações, onde, a partir de objetos, a memória da existência humana persiste sob musgos, raízes e toda a renovação da vida. Minha obra é um ponto de vista sobre a natureza. É só uma forma de me introduzir no mundo, encontrar um caminho próprio, uma subjetividade e mais além. Como afirma Merleau-Ponty (2011):

Quando observo o horizonte, ele não me faz pensar nesta outra paisagem que eu veria se estivesse ali, esta em uma terceira paisagem e assim por diante, eu não me represento nada, mas todas as paisagens já estão ali no encadeamento concordante e na infinidade aberta de suas perspectivas. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 442):

Com efeito, nenhuma das visões e questões aqui colocadas é esgotável: os horizontes encontram-se sempre abertos. A obra, desse modo, pode ser comparada ao universo em expansão dos seus limites. Torna-se muito difícil dar por concluída uma etapa, já que a obra amplia duas, três vezes mais o trajeto percorrido. O processo criativo responde que tudo que se apresenta frente ao nosso olhar não está terminado e sim em mutação contínua, nos mundos interior e exterior. Não conheço nada absolutamente. Tudo se esvai para o infinito e nunca se conclui. Percebo, reconheço, denomino, crio uma infinidade de enunciados a respeito da natureza, da paisagem, do jardim, da arte, da vida, mas, por fim, encontro uma conclusão impossível pela própria natureza dos múltiplos pontos de vista a ligar. E cada um deles desencadeia o surgimento de outras perspectivas, por horizontes sem fim.



CONSIDERAÇÕES CÍCLICAS

Primeiro, o homem cria o círculo, seja este o plano da tenda do índio ou o anel para a dança guerreira, e, depois disso, pode discernir círculos e processos cíclicos em qualquer lugar na natureza: na forma dos ninhos dos pássaros, no redemoinho do vento e no movimento das estrelas. (YI-FU TUAN, 1983)

A construção da presente Dissertação constituiu uma tentativa de articular experiências sutis, relacionadas à investigação de uma prática artística. Com esta prática, objetivou-se criar uma obra, a partir da variação da ideia de Natureza, valendo-se do entrecruzamento de materiais orgânicos, inorgânicos (corpos cerâmicos e artificiais) e do conceito de Jardim, como lugar da experiência mediadora entre o ser humano a Natureza. Deste modo, atentando para a apreensão da obra como processo cíclico, buscou-se algumas bordas para a experiência, com o intuito de observação e de descobertas, sem, entretanto, encerrar suas possibilidades, respeitando seu desenvolvimento aberto e contínuo, suscitando elaborações de fins, que implicam sempre em recomeço.

A realização da pesquisa teve início com a retomada de processos que precederam o ingresso no Mestrado, a fim de identificar questões recorrentes em minha poética. Nesta retomada, pretendeu-se delinear uma gênese para o **Jardim In.Finito**. Observando-se, neste momento, que gênese aqui se refere ao ponto meio, conforme sugere Jean Lancri (2002, p. 18), em artigo sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas: “Por onde começar? Muito simplesmente: *pelo meio*. É, no meio, que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância que é bom buscar no âmbito do que se crê saber melhor”.

Nas três obras, apresentadas como gênese, é possível identificar uma trilha que se segue nas investigações sobre a espacialidade, temporalidade e matéria, pontos cruciais para todo o desenvolvimento desta pesquisa. Nas obras **Quatro Cantos**, **Tênue Transito** e **Sem título**, da *Série Paisagens Inóspitas*, tem-se, em especial, nas duas primeiras, o estudo de corpos cerâmicos, aplicados em instalações, e, na

terceira, o estudo de uma intervenção, que colocou em questão um olhar cuidadoso, dirigido aos fenômenos do mundo para, de alguma forma, poder reinventá-los.

A apropriação de objetos fabricados pela indústria e o “feito à mão” oscilam na produção das obras, com o intuito principal do experimento de possibilidades e a busca por um sentido da não-representação. Nas três obras, também estava presente a estreita relação entre Arte, Natureza e Cultura, seja nos materiais utilizados, no contexto das obras, no processo de construção, na questão da passagem do tempo, nos contrastes entre natural e artificial e/ou nas transformações sobre a paisagem. Todos estes aspectos formaram uma estrutura para o corpo desta investigação.

Com a obra ***Paisagem/já não-paisagem***, tomei duas decisões importantes para o curso desta pesquisa. Primeiro, optei por não dar continuidade à utilização de dispositivos das novas tecnologias como, no caso, a apropriação de imagens feitas por satélite. Segundo, ao invés de trabalhar questões da natureza autônoma, que identificamos, geralmente, nas grandes catástrofes – presente nas imagens da referida obra, e com as quais podemos interpretar uma natureza subitamente assustadora – decidi por uma natureza artificial, numa dimensão antropocêntrica, idealizada pela cultura, continuamente amena e prazenteira.

Assim, foi possível identificar e vivenciar o caráter não linear do processo criativo. Além disso, percebi, através do suporte cartão-postal, como o conceito de Paisagem delineia nossa relação com a Natureza. Um recorte de um belo lugar a ser lembrado, admirado e, de alguma forma, compartilhado. Portanto, optei por seguir o percurso do aspecto artificial da natureza, no sentido de uma construção cultural. Optei ainda por outros caminhos sem, no entanto, traçar paralelos com os conceitos da chamada Arte Tecnológica. É também, com esta obra, que identifico, na História da Arte, o surgimento da paisagem, que se tornou influência de todo um pensamento sobre nossa relação com a natureza, que se mantém em vigência até nossa atualidade.

A manipulação dos materiais, as pesquisas de campo, as leituras e a escrita foram se desenvolvendo em paralelo com a realização dos trabalhos. Os conceitos de Natureza, Paisagem e Jardim tornaram-se cada vez mais próximos, num sentido de

um projeto planejado por um artífice, onde as ideias de natural e artificial foram assumidas como distintas, mas não opostas. Deste modo, os procedimentos, como a apropriação, possibilitaram o entrecruzamento entre materiais orgânicos e objetos, que denominei de culturais, a exemplo de plantas artificiais, derivados de resina sintética e corpos cerâmicos.

Na obra **#1**, da *Série Dipolo*, estava implícita a ideia de Natureza e seu análogo. Essa proposital equivalência de coisas, que parecia idêntica na obra, era, por sua vez, equivalência do nosso pensamento sobre a natureza e nossa total incapacidade de alcançar o que ela é de fato, ainda que façamos parte dela. A situação era composta por plantas, que, aparentemente, são da mesma espécie, e um poema repetido. Sugeri a construção de um processo dialógico, entre elementos que são, ao mesmo tempo, semelhantes e distintos. Situações deflagradas, inicialmente por constatações prosaicas da nossa percepção, no discernimento entre uma coisa e outra. No entanto, não sabemos em que medida algo pode ser considerado verdadeiro ou falso. Descobri com esta obra, não só nossa fragilidade perceptiva, mas as potencialidades de criação e reflexão sobre nosso conceito de Natureza, aqui colocado sob as perspectivas abertas da arte.

A conflitante dualidade entre Natureza e sua representação passou a ser dispositivo de criação para as demais obras, buscando intervalos entre as noções de Natural e artificial. É a partir desta estreita relação que surgiu a obra **Des - / pref.** Como na obra antecedente, lancei a provocação de equívocos perceptuais visuais, porém, neste caso, sem a presença de elementos orgânicos. Utilizei plantas permanentes, sacos plásticos e fragmentos cerâmicos, em suspensão no espaço, sobre um sentido de hesitação, de pausa. Propus um cultivo inteiramente artificial e “desnaturalizado”. Interessou-me, sobretudo, a situação paradoxal. Artificializar o meio ambiente e, de certo modo, torná-lo seguro e adequado às necessidades humanas. Isso subentende um afastamento da dinâmica autônoma dos fenômenos naturais. Para tanto, submetemos a Terra ao poder da ciência e da indústria, desconsiderando o ser humano como parte integrante da Natureza e, esta, como sujeito de direitos.

Na obra ***Sem título***, retomei o emprego da relação entre matéria orgânica e objetos culturais, entretanto, não se tratou, neste caso, de uma representação de elementos naturais, mas da insinuação de uma representação e, ao mesmo tempo, sua negação. As peças de porcelana, dispostas no bloco de grama, eram não-flores. Durante todo o processo de criação, procurei experimentar sentidos próximos e diferenciados dos empregados nas outras obras, antecedentes à produção que se encontrava em curso. Em ***Sem título***, por exemplo, embora haja a presença orgânica, nos tapetes de grama, é evidente a interferência humana, no corte retangular e em seu caráter comercial. Portanto, a ideia de uma natureza original, pura, foi se tornando cada vez mais imprecisa.

Em vários momentos, percebi um labor intenso para chegar uma ideia, sobretudo, em concretizá-la. Mas, no caso desta obra, tudo se articulou de modo muito preciso e claro, desde a escolha dos materiais até as soluções de montagem. A partir do recorte, dos limites, esta obra apresentou, em relação às obras precedentes, maior aproximação com o conceito de Jardim. Desta experiência, resultou a ideia da exposição final do Mestrado.

A exposição individual, intitulada ***Jardim In.Finito***, obra de conclusão desta pesquisa, foi pensada propondo uma relação direta com o espaço, que é incorporado à obra, um *sítio específico*. A artificialidade, concernente à arquitetura, se opôs à organicidade dos tapetes de grama, que seguiu o contorno de todo espaço da galeria, na altura do rodapé, retomando um sentido de planta baixa, num esboço orgânico e contínuo, que sugeria um caminho ininterrupto, sequencial, admitindo percursos entre o dentro e o fora da galeria. Verifiquei, nesta obra, muito fortemente, a impermanência do espaço, que se atualiza a todo instante, e a aparente condição estática das peças de porcelana, em sua essência, também em transformação, como todas as coisas no mundo.

Do que foi dito acima, resulta a convicção de que a repetição, a apropriação e os contextos espaciais são recorrentes em todo o processo criativo, como ações delineadas e desencadeadas entre uma obra e outra. As inquietações que moveram a criação estão propriamente no deslocamento das nossas relações com as coisas

no mundo, para destas extrair novos sentidos e processos continuamente com a proposição de experiências, a partir da arte.

Um passo muito importante para o processo de criação foi questionar em que medida a Natureza é cultura e em que medida a cultura é Natureza. Para tanto, as conexões entre tempos e espaços, entre materiais, entre o campo da teoria e da História da Arte e da Fenomenologia foram fundamentais, assim como os paralelos, estabelecidos com obras de artistas, ampliaram, sobremaneira, a compreensão do meu próprio processo criativo.

A partir desta experiência, a busca se projetou por campos abertos, implicando novas possibilidades. Noto que o percurso criativo poderia seguir por investidas sobre o espaço urbano, que compreende um meio completamente modificado e em modificação constante, nos quais as relações entre artifício e natureza são extremamente díspares. Trata-se de um espaço que se distancia da natureza original, a fim de estabelecer um lugar ordenado para o ser humano, ao mesmo tempo em que atua como um campo de imprevisibilidade, tal qual a mata selvagem. Deste ponto, identifica-se um devir para esta investigação.

Creio que a obra produzida e também o presente texto revelam um estado de busca. Para as questões apontadas, criadas com o “eu faço”, respostas circulares, compreendidas no fazer. Portanto, um ir e vir, sem pontos rígidos, mas como encontros, perdas, reencontros e tomadas de decisões. Nesta Dissertação, tratei da minha poética, que envolve as dimensões da Cultura e do cultivo, da Natureza e da Arte. Interessou-me a criação de situações e possibilidades de abordagem sobre a relação entre artifício e Natureza e, nesta, um esforço em sintetizar e apreender a complexidade que envolve esta questão, a partir da criação artística. São as dimensões sobrepostas da arte, espaço, tempo, natureza e da cultura, que formaram as camadas cíclicas do **Jardim In.Finito**.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, Alberto. **A Natureza com direitos**. In: Revista Humboldt, 105.: 2012: Alemanha. Goethe-Institut. 2012. p. 76 - 79.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

ARTIGAS, Mariano. **Filosofia da Natureza**. Trad. Jose Eduardo de Oliveira e Silva. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lúlio” (Ramon LLuLL), 2005.

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios da Vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBOSA, Iracema. **Richard Long, um artesão cósmico**. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 20.: 2011: Rio de Janeiro. Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). Rio de Janeiro: ANPAP, 2011, p. 3661 – 3673.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BERQUE. Augustin. Ed. Maderuelo. Javier. **El Pensamiento Paisajero**. Trad. Maysi Veuthey. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

BEZERRA, VAULUIZO. **Trajetos**. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 2010.

BIBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembléias de Deus, 2004.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

BROWN, Glen R. **500 Ceramic Sculptures**: Contemporary Practice, Singular Works, A lark Ceramics Book, 2009.

CAMNITZER, Luis. **O artista, o cientista e o mágico**. Revista Humboldt, Goethe – Institut, n. 104, ano 52. 2011, p. 52 – 54.

CAPRA, Fritjof. **O Tao da Física**. Um paralelo entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental. Trad. José Fernandes Dias. São Paulo: Ed. Cultrix, 2000.

CAUQUELIN, Anne. **A Arte Contemporânea**. Trad. Joana Ferreira da Silva. Porto: RÉS-Editora, s/ data.

_____. **A Invenção da Paisagem**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

CORNE, Eric. **Paisagens Oblíquas**: a permanência da paisagem na arte. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo, 2009.

COSTA. Lucília Verdelho. **25 Séculos de Cerâmica**. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

DANTO, Artur C. **A Transfiguração do Lugar Comum**: uma filosofia da arte. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DARDEL, Eric. **O homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.

ETCHEVARNE, Carlos. **As primeiras manifestações ceramistas na Bahia**. Cerâmica Popular, Instituto Mauá. Governo do Estado da Bahia. Salvador, 1994.

FELICIANO, André. **Cultura Florescentista**. São Paulo: Publicação Independente, 2010.

FERVENZA, Helio. **Olho Mágico**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002, p. 65 – 76.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GALEFFI, Dante Augusto. **A cerâmica popular da Bahia**: uma leitura poética originária. Salvador: Instituto de Artesanato Visconde de Mauá, 2009.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Trad. Suely Rolnik. Campinas: Papirus, 2012.

HADDOCK–LOBO, Rafael. (Org.). **Os Filósofos e a Arte**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

_____. **A escultura no campo ampliado**. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Gávea: Revista Semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979).

LANCRI, Jean. **Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002, p. 17 – 33.

MADERUELO, Javier. **Paisaje**: um término artístico. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

MELENDI, Maria Angélica. **Entre jardins e pântanos**: paisagens alteradas. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **O Olho e o Espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte**: passado e presente. Tradução Vera Maria Pereira. Companhia das Letras, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANIERI, Wanda de. **A aplicação da argila na arte**. Rio de Janeiro: Faculdade Nacional de Arquitetura, 1956.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002, p. 123 – 140.

ROGER, Alain. **Breve Tratado del Paisaje**. Trad. Maysi Veuthey. Colección Paisaje Y Teoría. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

SCPTT, Marilyn. **Cerâmica: guia para artistas principiantes y avanzados**. Barcelona: Taschen, 2007.

SUZUKI, Daisetz. **Introdução ao Zen-Budismo**. Trad. Murillo de Azevedo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1997.

TESSLER, Elida. **Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa enquanto cicatriz**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002, p. 103 – 111.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

VELLOSO, Beatriz Pimenta. **Dias & Riedweg: alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

VIEIRA, Maria Elena Merege. **O jardim e a paisagem: espaço, arte, lugar**. São Paulo: Editora Annablume, 2007.

WANNER, Maria Celeste de A. **Paisagens Sígnicas**: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: Editora EDUFBA, 2010.

WILHEM. Richard. **I Ching**: o livro das mutações. São Paulo: Editora Pensamento, 1995.

CATÁLOGOS DE ARTISTAS

BORDADOS EM TAUÁ: cerâmica de Rio Real/ pesquisa e textos de Leticia Vianna, Maria José Chaves Ramos, Raul Lody e Ricardo Gomes Lima; pesquisa atualizada por Magnair Barbosa – 2.ed. – Rio de Janeiro: Iphan, CNFCP, 2009.

FRANS KRAJCBERG. Salvador: Palacete das Artes Rodin Bahia, 2011.

GERAÇÃO DA VIRADA, 10 +1: os anos recentes da arte brasileira. Curadores Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007.

MÓNICA DE MIRANDA. Novas Geografias Itinerância. New Geographies Itinerancy. Londres: Galeria 198, 2007. Lisboa: Plataforma Revólver, Voyeur Project View, 2008 e Amsterdam: Imagine Ic, 2008.

TONY CRAGG. Londres: Arts Council of Great Britain, 1987

CONSULTAS NA WEB

BOGÉA, Marta. **Estranhas paisagens**. Arqutextos, São Paulo, 12.141, Vitruvius, fev 2012. Disponível em:

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/12.141/4219>>. Acesso em: 12.2012

LIMA, Catharina P.C. dos Santos. **Natureza e cultura:** o conflito de Gilgamesh. Paisagem ambiente, São Paulo, n. 18, 2004. Disponível em:

<http://www.revistausp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=so104-60982004000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 12.2012.

Monolitho Arquitetura & Urbanismo. **Aos Eternos...** . Disponível em: <[HTTP://monolitho.labin.pro.br/?p=563](http://monolitho.labin.pro.br/?p=563)>. Acesso em fev. de 2013

SCHAMA, Simon. **O Poder da Arte.** Van Gogh. BBC, 2006. Documentário (59 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rve77XDdK0I>>. Acesso em 02.2013.

<http://www.lygiaclark.org.br>. Acesso em 14.01.2013

<http://fernandolimberger.blogspot.com.br/>. Acesso em 12.2012

<http://bienalmercosul.siteprofissional.com/artista/289>. Acesso em 12.2012

http://www.centrocultural.sp.gov.br/saiba_mais/expo_artistasconvidados_2008_11a03.asp. Acesso em 29.01.2013