U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

FELIPE TEIXEIRA ROCIO

# *Do cotidiano do doméstico na Escultura Contemporânea:*

## Estudos e reflexões para um projeto autoral



FELIPE TEIXEIRA ROCIO

# *Do cotidiano do doméstico na Escultura Contemporânea:*

## Estudos e reflexões para um projeto autoral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Belas Artes, da Universidade do Porto, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes Plásticas - Especialização em Escultura.

Orientação: Professora Doutora Rute Riberio Rosas

Porto, 2021

Agradeço

À minha família pelo carinho, incentivo e apoio das minhas escolhas

À Professora Rute Rosas, pela sua dedicação, convicção, acompanhando e orientando todos os meus caminhos,

Aos amigos presentes e ausentes que deram força

Aos colegas que partilharam parte dos processos

À Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP)

Aos artistas Nino Cais e José Spaniol pelas entrevistas

À Aline Machado pelas palavras faladas e revistas.

Para alguns o mundo é a sua casa,

Para mim a casa é o meu mundo.



# __ FACHADA __

As poéticas que envolvem o cotidiano são suscitadoras para a reflexão e práticas artísticas. Em nosso entender, é no dia a dia, na atenção aos detalhes, ao entorno, que se vivenciam diversos níveis de experiências e que, em diferentes graus e intensidades, potenciam dinâmicas da expressão artística tratadas, em concreto, nesta dissertação em Artes Plásticas através da expressão escultórica. Estes níveis e intensidades acontecem por variados motivos, tão diversos quanto à diversidade daqueles que trabalham estas poéticas e implicam, além do enquadramento espácio-temporal, o entorno, a experiência vivida na mesma proporção que a sensibilidade, o pensar, imaginar e o fazer.

No meu projeto autoral, associam-se, em complementaridade, as memórias e recordações que são geradas neste contexto, o que implica um processo de autorreflexão e autorreferencialidade. Assumindo-se que as memórias e recordações possuem potencial como matéria-prima para metamorfosear-se na prática artística, e que no âmbito do doméstico temos a casa como ponto de partida, e centro de atenção com seus espaços e objetos, considera-se: o indivíduo e sua intimidade, o familiar e um papel aparente na sociedade mediados pelo que é privado e o que se torna público.



O presente trabalho inicia-se nos ENCONTROS E CONSTRUÇÕES, através de uma viagem às casas que habitei, onde se foi construindo o meu Eu, continuando com referência aos conceitos do cotidiano e da memória para o entendimento da minha experiência, seja pelas poéticas e práticas que envolvem o uso e a percepção do *self* (eu) do e no espaço; a análise dos objetos e suas funções poéticas, estéticas, artísticas; as funções sociais, políticas e culturais dos objetos.

Recorrendo a exemplos e obras de artistas plásticos, a pensamentos filosóficos, estudos do âmbito da psicologia e da neurociência, esta dissertação pretende refletir sobre o meu trajeto e a minha produção artística dos últimos dois anos, neste mestrado, encontrando-se e cruzando-se com a investigação teórica desenvolvida num compromisso que entendo estabelecer relações conceituais, estéticas, materiais e poéticas com o processo criativo e com a produção artística apresentada nesta dissertação e exposição no Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

PALAVRAS-CHAVE: doméstico, cotidiano, memória, lembrança, entorno, objeto, espaço, lugar, Escultura.




# __ FAÇADE __

The poetics that involve everyday life are a source of reflection and artistic practices. In our sense, it is in everyday life, in the attention to detail, to the environment, that different levels of experiences are experienced and that, in different stages and intensities, enhance the dynamics of artistic expression dealt with, specifically, in this dissertation in Fine Art through of sculptural expression. These levels and intensities happen for various reasons, as diverse as the diversity of those who work these poetics and imply, in addition to the spatio-temporal framing, the environment, an experience lived in the same proportion as sensitivity, thinking, imagining and doing.

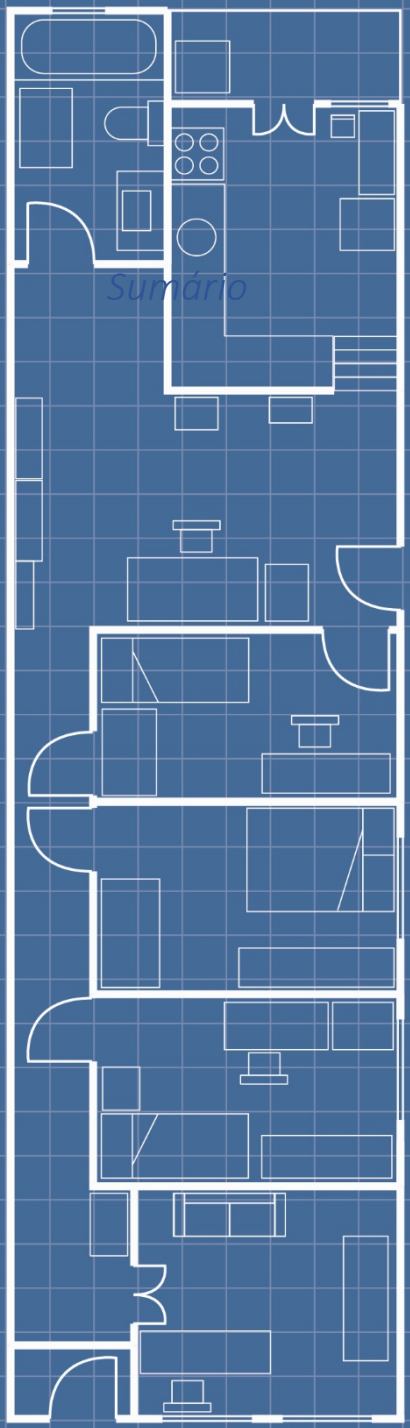
In my authorial project, the memories and remembrances that are generated in this context are complementary, which implies a process of self-reflection and self-referentiality. Assuming that

memories and records have potential as raw material to metamorphose artistic practice, and that in the domestic sphere we have the house as a starting point and center of attention with its spaces and objects, it is considered: o individual and their intimacy, the family and an apparent role in society mediated by what is private and what becomes public.

This work begins in ENCONTROS E CONSTRUÇÕES, through a trip to the homes I lived in, where my "self" was built, continuing to evolve with references to everyday life concepts and memory for the understanding of my experience, whether through the poetics and practices that involve the use and perception of the "self" of and in space; the analysis of objects and their poetic, aesthetic, artistic functions; also their social, political and cultural functions.

Using examples and works by artists, philosophical thoughts, studies in the field of psychology and neuroscience, this dissertation intends to reflect on my path and my artistic production from the last two years. In this master, practical and theorical research find each other in a commitment that I understand establishes conceptual, aesthetic, material and poetic relationships with the creative process and with the artistic production presented in this dissertation and exhibition at the Museum of Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

KEYWORDS: domestic, everyday life, memory, remembrance, surroundings, object, space, place, Sculpture.



# PLANTA BAIXA

Sumário


FACHADA 8

FAÇADE 10

PLANTA BAIXA 12

ENCONTROS E CONSTRUÇÕES 21

- Os caminhos 18
- De habitar 19
- Do doméstico construído e das casas que habitei 22
- A casa da independência [ou dos sonhos] 23
- A casa estrangeira 25
- Estrutura 28

CASA 1 33

- Fragmentos cotidianos como poética 34
- Deslocamentos: quando as coisas não são as coisas 45
- Da escultura no espaço para o espaço como escultura 52

__ CASA 2 __ 61

Limiaridade entre o privado e o público 62
Corpos, objeto e identidade 69
Formalizações poéticas 77

__ CASA 3 __ 83

Da composição do meu território 84
Linhas e desenho no espaço 95
A Retórica da porta 106
PRESENTE. EM AMARELO. 114
Dos afazeres domésticos e do fazer artístico 120
Efemeridades domésticas 128
Processos Inacabados 134

__ [IN]ACABABENTOS __ 153

__ FERRAMENTARIA TEÓRICA __ 160

__ EDÍCULA 164

Conversa com Nino Cais 165
Conversa com José Spaniol 176

# *LISTA DE FIGURAS*

Figura 1 - Felipe Rocio. Composição de fragmentos cotidianos, 2019 ..... 44
Figura 2 - Marcel Duchamp. Porta-garrafas, 1914. ..... 47
Figura 3 - António Bolota. Telhado. 2016 ..... 49
Figura 4 - Joe Scanlan. Nesting Bookcase, 1989 ..... 50
Figura 5 - Jorge Barrão, Teresinha, 2010 ..... 51
Figura 6 – Carl Andre. Lead-Lead Plain. 1969 ..... 58
Figura 7 - Ana Vieira. Sala de Janta /Ambiente, 1971. ..... 63
Figura 8 - Ana Vieira. Projecto Ocultação/Desocultação, 1978 ..... 64
Figura 9 - Frame do filme Dogville (2003) ..... 66
Figura 10 - Ana Vieira. Sala de Espera. Os Móveis a Afirmarem a Sua Inutilidade. 2014. ..... 67
Figura 11 - Ana Vieira. A Arte da Fuga, 2016. ..... 68
Figura 12 - Nino Cais. Série Sem Título. ..... 71
Figura 13 – Cindy Sherman. #466, 2008 ..... 72
Figura 14 - Erwin Wurm. One Minute Sculptures, 1996-2017 ..... 73
Figura 15 - Nino Cais. Ciranda, 2006 ..... 74
Figura 16 - Nino Cais. Maiastra, 2007 ..... 74
Figura 17 – Nino Cais, sem título, 2005 ..... 75

Figura 18 – José Spaniol. O Descanso da Sala, 2011..... 77
Figura 19 - José Spaniol. O Descanso da Sala, 2006 .....78
Figura 20 - José Spaniol. Colunas, 2011..... 81
Figura 21 – Tratamento de imagem no Photoshop utilizando a ferramenta "Crop" 86
Figura 22 - Felipe Rocio. Estudos de composição #1, 2019.....88
Figura 23 - Felipe Rocio. Estudos de composição #2, 2019 .....89
Figura 24 - Detalhe do chão de *Estudos de Composição #1*.....90
Figura 25 – Diagramação de texto no InDesign utilizando quadros de textos. ..... 92
Figura 26 - Felipe Rocio. Estudos de composição #1 (fragmento do trabalho), 2018.
.....94
Figura 27 - Maquete digital para Estudos de Composição #1.....94
Figura 28 - Janusz Grünspek. Drawing in Space, 2009-2016 .....96
Figura 29 - Desenho de projeto para *Janela Alinhada* .....98
Figura 30 - detalhe de *Janela Alinhada* .....99
Figura 31 - Felipe Rocio. Janela Alinhada, 2019 .....99
Figura 32 - Felipe Rocio. Fotografias Alinhadas, 2019..... 100
Figura 33 Felipe Rocio. Fotografias Alinhadas, 2019.....101
Figura 34 - Frames do registro de *Porta Alinhada* .....102
Figura 35 - Felipe Rocio. Porta Alinhada, 2019 ..... 103
Figura 36 - Felipe Rocio. Escada Alinhada, 2020 ..... 104

Figura 37 - Felipe Rocio. Frames do vídeo "Retórica da Porta", 2019.....107
Figura 38 – Marcel Duchamp. Porte: 11, Rue Larrey, 1927..... 109
Figura 39 - Frames do Registro de *A retórica da Porta*..... 112
Figura 40 - Resquício de *A Retórica da Porta* ..... 113
Figura 41 Frames do processo de *Presente Em Amarelo* .....118
Figura 42 Processo de *Presente. Em Amarelo.* .....118
Figura 43 Resquício de *Presente. Em Amarelo* .....119
Figura 44 Frames do processo de Presente. Em Amarelo. .....119
Figura 45 - Registro fotográfica durante uma visita .....120
Figura 46 – Felipe Rocio, Potes Fiados, 2019.....123
Figura 47 - René Magritte. La Trahison des Images, 1929.....125
Figura 48 Maquete digital para *Isto Não É Uma Chaminé*.....126
Figura 49 - Felipe Rocio. Isto não é uma chaminé, 2019, .....127
Figura 50 Maquete digital para Quanto Dura o Meu Son[h]o ..... 131
Figura 51 - Felipe Rocio. Quanto tempo dura o meu son(h)o, 2020 .....132
Figura 52 - Felipe Rocio. Quanto tempo dura o meu son(h)o, 2020.....133
Figura 53 – Felipe Rocio. O que se vê além da janela, 2020 .....137
Figura 54 – Detalhe de *O que se vê além da janela* ..... 138
Figura 55 - Detalhe de O que se vê além da janela ..... 139
Figura 56 - Detalhe de O que se vê além da janela..... 140

Figura 57 – Felipe Rocio. Como olhar além, 2020 ..... 141
Figura 58 - Vista da Exposição Coletiva MAPEriférico ..... 144
Figura 59 - Vista da Exposição Coletiva MAPEriférico ..... 146
Figura 60 - Vista da Exposição Coletiva MAPEriférico ..... 147
Figura 61 - Vista da Exposição Coletiva MAPEriférico ..... 148
Figura 62 - Vista da Exposição Coletiva MAPEriférico ..... 149
Figura 63 - Vista da Exposição Coletiva MAPEriférico ..... 150
Figura 64 - Vista da Exposição Coletiva MAPEriférico ..... 151
Figura 65 - Nino Cais. *Sem Título.* Paço das Artes, 2010 ..... 165
Figura 66 - Nino Cais. *Sem Título*, 2005 ..... 168
Figura 67 - Nino Cais. *Sem Título ,* 2009 ..... 171
Figura 68 - Nino Cais. *Aparador,* 2009 ..... 172
Figura 69 - Nino Cais. Maiastra, 2007 ..... 174
Figura 70 - Nino Cais. Ciranda, 2006 ..... 174
Figura 71 - Nino Cais, sem título, 2008 ..... 175
Figura 72 - Nino Cais. *Sem título,* 2005 ..... 175
Figura 73 – José Spaniol. O Descanso da Sala, 2011 ..... 176
Figura 74 - José Spaniol. O descanso da sala, 2006 ..... 177
Figura 75 – José Spaniol. VISTA ASSIM: escada e lousas, 2010 ..... 177
Figura 76 - José Spaniol. Colunas, 2003 ..... 177

Figura 77 - Identidade Visual da Exposição "/MÓVEIS: casa obra" realizada no meu curso de Bacharelado em Artes Visuais em 2015 .....177
Figura 78 Vista geral da Exposição "/MÓVEIS: casa-obra" .....177
Figura 79 – Felipe Rocio, Sem título, 2015.....177
Figura 80 - Felipe Rocio, Sem título, 2015 .....177
Figura 81 - Felipe Rocio, Sem título, 2015 .....177
Figura 82 - Felipe Rocio, Sem título, 2015.....177
Figura 83 - Felipe Rocio, Sem título, 2015 .....177
Figura 84 - Felipe Rocio, Sem título, 2015 .....177
Figura 85 - Felipe Rocio, Sem título, 2015 .....177
Figura 86 - Vista geral da exposição "Contra a Parede", 2021 .....177
Figura 87 - Estudos e fragmentos, 2018 - 2021.....177
Figura 88 - Estudos e fragmentos, 2018 - 2021 (detalhe) .....177
Figura 89 - Estudos e fragmentos, 2018 - 2021 (detalhe) .....177
Figura 90 - Felipe Rocio, O Respiro da parede, 2021 .....177
Figura 91 - Felipe Rocio, De pernas para o Ar, 2021 .....177
Figura 93 - Felipe Rocio. Como olhar além, 2020.....177
Figura 92 - Felipe Rocio. Estudos de composição #2, 2019 .....177
Figura 94 - Felipe Rocio. Colunas de Construção, 202.....177
Figura 95 - Felipe Rocio. Onde guardar, 2021.....177

Figura 96 - Felipe Rocio. Estudos de composição #1, 2019 ..... 177
Figura 97 - Felipe Rocio. Isto não é uma chaminé, 2019, ..... 177
Figura 98 – Felipe Rocio, Potes Fiados, 2019 ..... 177
Figura 99 - Felipe Rocio. O que você guarda?, 2021 ..... 177
Figura 100 – Felipe Rocio, Sem título, 2021 ..... 177
Figura 101 – Felipe Rocio. O que se vê além da janela, 2020 ..... 177
Figura 102 - Felipe Rocio. Porta Alinhada, 2021 ..... 177



# ENCONTROS E CONSTRUÇÕES



## Os caminhos

Para onde ir? Encontro-me à deriva, caminhando por estradas sem indicações. Escolher um destino não me serve, pois o fazer a viagem tem mais relevância. Persisto em descobrir quais caminhos me levam mais longe e mais próximo de um lugar que desconheço, mas que desejo encontrar. Entre os caminhos, encontro becos sem saída e, por vezes, volto para um ponto onde já estive. São tantos caminhos possíveis, que apenas consigo me encontrar depois de ter me perdido. Dos itinerários feitos em momentos solitários, do eu comigo mesmo, e acompanhados, do eu com o outro, surgiram todos os meus/nossos momentos: memórias e experiências, boas e más.

O trilhar nos leva para essa infinitude de mundos dentro do próprio mundo, e a construir e reconstruir esse lugar que vivemos e convivemos, no qual habitamos, mesmo que temporariamente.

No decorrer da dissertação, revejo reflexos dos muitos de mim que existem e existiram. Por vezes, parece um combate entre um Eu poético, com tons de emocionalidade e intimidade, e um Eu racional, tendenciosamente mais imparcial e formal. Além disso, colocar esses estados em palavras (falada e escrita) já é um outro assunto, difícil, mas incontornável. Percebo metamorfoses entre a oralidade e a escrita, penosa, reflexo não só do tempo, mas também do lugar. Vivo em um país que não é o meu, inserido em uma cultura que não é a minha, mas à qual procuro me adaptar como estrangeiro. Estar e ser fora da casa.

Sucintamente e para enquadrar o leitor, este trabalho concentra-se e trata os fragmentos que foram recolhidos no decorrer dos caminhos percorridos. Peças compostas de informações sutis, influências, referências pessoais e coletivas, que organizo e agrupo para que possam resultar em um mosaico coeso, mesmo que, por vezes, me questiono sobre a sua coerência. Realizo projetos com o objetivo de me expressar artisticamente, plasticamente e poeticamente. A autoanálise do processo criativo demanda muitas vezes um afastamento por parte daquele que o criou com o intuito de conseguir encontrar outras perspectivas e outras análises interpretativas. Por isso, também as dificuldades se tornam mais explícitas quanto se trata de escrever acerca do próprio trabalho.

O afastamento é um sobrevoar por esses caminhos e conseguir ver para onde levam, semelhante à consulta de um mapa, para poder escolher e traçar as rotas mais apropriadas: o exercício da experiência e do erro inevitável. Um início, um meio e um fim. Por isso, quando a investigação acontece sobre o próprio trabalho, ela se torna ainda mais árdua e complexa. Existe uma dificuldade de despir aqueles velhos costumes. Aqueles velhos hábitos ofuscam o olhar e, muitas vezes, não permitem ter a nitidez das imagens.

## De habitar

Para uma contextualização dos trabalhos práticos e das ideias desenvolvidas neste texto, consideramos importante rever, pontuar e esclarecer a trajetória que me trouxe até aqui. Esta trajetória foi determinante para a construção da minha identidade nos mais diversos níveis e, consequentemente, parte dos meus interesses nessa investigação. De

forma a tentar perceber a questão do doméstico, como peça da construção da minha identidade, foco a atenção, na primeira parte, sobre as casas onde morei e conceitos como construção e habitação. O conceito de habitar, como uma abordagem inicial, passa a fazer sentido, na medida em que o habitar torna-se o centro de todas as minhas atividades.

A casa, nos dias de hoje, passa a ser o lar onde habitamos e traz consigo a ideia do abrigar, porém, seu sentido vai muito além de um espaço puramente funcional, pois dela derivam as nossas experiências e vivências, as quais ficam impressas em nossas memórias. Entendo "habitar" como ideia de permanência, de ocupação ou do estar em um lugar, do morar. Porém, através de uma análise etimológica, esse verbo ganha outros horizontes. O filósofo italiano Giorgio Agamben (2018), no seu texto "Habitar e Construir" escreve que *habitare,* do latim, provém da palavra "habitação", deriva de *habeo*, que significa "ter", na qualidade de posse, possuir. Ainda de *habeo* derivam *habilis* (hábil, que é capaz de fazer algo); *habitus* (hábito, maneira usual de ser e aparentar-se, de fazer, de sentir, um costume); *habitudo* (habitude, manter-se ou comportar-se de maneira estável); *habena* (rédea ou aquilo pelo qual se mantém algo unido), e por fim, *habitare*, que significa estar habitualmente, permanecer, morar, demorar-se em um lugar, ou seja, ter com frequência, ter hábito de algo: a rotina. Por esse ponto de vista linguístico, a habitação passa a ter uma aproximação metafísica ao aproximar-se da natureza do ser humano e sua realidade. Habitar assume então uma ideia de criação, permanência e habituar-se. É uma maneira de Ser e Estar.

O filósofo alemão Martin Heidegger reflete sobre questões do espaço em que se habita na publicação de 1954 "Construir, Habitar, Pensar". Nesse texto, o autor trata a relação entre os indivíduos e o espaço, dos seus corpos com os elementos que estão no espaço e daquilo que eles constroem no espaço a partir de uma abordagem ontológica. Habitar pode ser considerado, assim, algo fundamental ao ser humano, pelo fato de o lugar onde se vive ser uma premissa da possibilidade de existência e subsistência. Heidegger (2012) relaciona os termos "construir" e "habitar", percorrendo à etimologia das palavras alemãs. O verbo "construir" vem dos termos *baun* e *bauen* que significam, originalmente, "habitar", "permanecer", "morar" e são oriundos de *bin*, "sou", desta maneira, o nós *somos* à medida que *habitamos* e *construímos* à medida que *habitamos*.

Esta dissertação trata o espaço doméstico, um lugar onde existe uma potencialidade para o pensamento artístico que tem uma forte relação com a arquitetura, o design, a sociologia, entre outros. Existe uma versatilidade e flexibilidade neste âmbito no decorrer dos tempos, sempre adaptando-se ao estilo de vida da época inserido. Nessa direção, o doméstico associa-se ao familiar e ao indivíduo, traz a ideia de íntimo, pessoal e privado. O doméstico tem um ideal de proteção, de aconchego e de conforto, embora muitas vezes não seja essa a realidade. Todas estas facetas podem e devem ser exploradas em termos artísticos, quer pela delicadeza poética que está intrínseca a esses assuntos quer pela pertinência para um entendimento mais profundo por um viés sociológico. "O espaço é de

certa maneira a liberdade real do objeto, sua função é somente a liberdade formal". (BAUDRILLARD, 2006, p. 25)

## Do doméstico construído e das casas que habitei

O que designo como "casa original" reflete as minhas origens, onde nasci e cresci e onde fui acolhido, envolvido por aquilo que media e me preparou para morar no mundo. Minha experiência começa por esse conforto proporcionado pela casa dos afetos e onde inicia a descoberta do mundo e da minha maneira de começar a ser e existir.

Nessa pequena cidade no interior de São Paulo chamada Mirassol, vivi durante vinte anos. Um lugar quente e seco, à espera daquela chuva apressada e tempestuosa, que traz consigo aquele aroma de terra molhada. Olhar pelas janelas e sentir a brisa, sem dar conta que o tempo passa, mas à espera que algo aconteça ou alguém apareça. As limpezas rotineiras, comumente chamadas de faxina, e que incluem lavar o chão com água e sabão, transformavam-se em um parque de diversão. Adorava poder escorregar com os joelhos no chão; cuidar dos jardins com minha mãe; regar as plantas; vê-las crescer e florescer. Tinha uma sensação de coragem e poder, quase que um desbravador, ao subir nas árvores para apanhar as frutas como as goiabas vermelhas e as brancas, e de conseguir ver tudo de cima. Ao mesmo tempo que brincava e imaginava, fingia que ali em cima era uma outra casa, um refúgio dentro de minha própria casa. No café da tarde, sentado sempre no mesmo lugar da longa mesa de madeira aguardava o bolo de cenoura, brincava com o prato de vidro

alaranjado, colocando-o à frente do rosto e inventava uma máscara. Tudo ficava laranja. Via tudo através desse filtro da realidade.

Desde pequeno interessava-me o fazer manual, o construir. Modelava castelos com barro do quintal de casa, criava fortes e narrativas feudais e jogava a bola no telhado à espera do seu retorno. Por outro lado, sempre me senti atraído pelas revistas de bordados e crochê, que comprava escondido e mantinha na gaveta da minha cômoda, para tentar aprender sozinho aqueles saberes. As construções das novas casas eram lugares de exploração. Entre as paredes de tijolos sem acabamento, as colunas de cimento com ferros à espera de serem finalizadas, as aberturas à espera das janelas e portas, em uma casa vazia onde comecei a idealizar o que um dia poderia ser ali. Essas recordações relacionadas com o meu modo de habitar constroem parte da minha identidade.

## A casa da independência [ou dos sonhos]

Pelo rompimento do cordão umbilical daquela casa-materna, casa-útero, a estruturação desta nova casa parte de uma emancipação da casa original, na qual cresci, e concretiza-se numa espécie de cópia, mas também se faz original. Assim, torna-se condutor social por onde passam os novos desconhecidos, novos colegas, novos amigos e novos amores. Encontro-me, nesta casa, nos limiares de uma maturidade, independência emocional e financeira. Começo a consciencializar-me de uma identidade própria, que ganha corpo na medida em que valorizo ainda mais o habitar a casa.

Mudei-me para São Paulo, capital, chamada de "cidade grande", e vivi lá durante sete anos. Meu objetivo, além de estudar Artes Visuais, foi também explorar o mundo além daquele que conhecia e vivia. Foi um dos meus grandes estranhamentos. O ritmo acelerado e incessante, os outros sempre desconhecidos, uma selva de prédios, o tráfego com filas quilométricas de carros, o barulho dos motores e das buzinas ensurdecedoras. Cidade de exageros. O vínculo com a casa se fortaleceu e se tornou necessário. Ela é mais do que nunca meu refúgio, um escape dessa cidade desenfreada. Torna-se lugar seguro, íntimo e foge da vista do público. Ocupar o espaço não é apenas estar, é definir os limites territoriais e construir, por meios próprios, aquele seu chão.

Olhar para aquela casa vazia foi poder imaginar e projetar o que poderia ser a casa dos meus sonhos. Descobri quais as minhas necessidades perante este novo lugar. Entendo o montar de uma casa e não o apenas decorar. Colocar recordações, reinventar memórias, é substituir o cheiro do outro pelo seu. Essa necessidade instigou minha produção artística. O fazer manual ganha outras proporções, leva em conta como queremos que sejam os espaços e como queremos ou imaginamos ocupá-los. A sala fica no limite entre o privado e o íntimo, é um território de socialização, de encontros, de experimentações e incertezas, um local comum entre os moradores. Ela está sempre em transformação, os móveis sempre a mudar de disposição, nunca está satisfeita. Ela possui um pouco de cada um. Lembro que estava sempre atento aos móveis ou materiais descartados pela vizinhança. Os mobiliários, quando encontrados, eram recolhidos, reformados e, assim, ganhavam outra cara e

ganhavam um novo lar, mas continuaram a carregar memórias que apenas eles conheciam. Comprei uma máquina de costura para poder costurar as almofadas, estofar cadeiras, costurar lençóis. Em crochê, criava candeeiros, cachepôs para os vasos, tapetes e cestos. Eu e meus amigos recolhíamos, reformávamos e dávamos a eles um novo lar. Era na marcenaria e serralheria da faculdade que fazia os mobiliários: pequenos armários, mesas de metal, entre outros móveis. No ateliê de cerâmica fazia as peças utilitárias para serem utilizadas em casa. Minha produção tinha esse objetivo: ocupar e servir para um propósito do doméstico.

Meu interesse pela Bauhaus, surge justamente desses limites entre o Design e a Arquitetura de Interior. Porém, comecei a perceber como essas poéticas inseridas no cotidiano doméstico eram tão importantes que invadiam minha produção artística. Minha relação com a casa tinha um laço tão forte que fez parte do meu trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em Artes Visuais com título "IMÓVEIS: casa-obra".

## A casa estrangeira

Depois de ter me graduado voltei para minha cidade natal, para a mesma casa onde nasci. Voltar a essa casa foi regressar às origens, no entanto, ela não era mais a mesma. A casa e eu, principalmente, tínhamos mudado. Permaneci em Mirassol na casa em que cresci, por mais quatro anos antes de vir para cidade do Porto, em Portugal. Então, mais uma vez me encontrava em situação similar do que havia ocorrido anteriormente. No entanto, o destino foi um outro país, a uma grande distância e separado por um enorme oceano. É um

vínculo quebrado para que haja possibilidade de gerar novos vínculos em outros espaços. Reconstruir. Refazer. Renascer

As inquietações sobre memórias e identidades vêm de uma separação observada entre o passado e o presente, na qual insere-se o sujeito como um alinhamento do revisitar das coisas vividas e os cruzamentos do atual momento que marcam fortemente a minha experiência e expressão artística.

A ansiedade me consumia. Sair do território que é conhecido e deixar o que foi construído: a segurança e o que é familiar para trás gera certo desconforto, pois nos priva do que antes podia ser certeza. Agora confronto-me com novos espaços, novos pensamentos e novas pessoas. Estou em uma outra perspectiva que me força a olhar de maneira diferente, desacostumada, ou seja, essa nova experiência do deslocamento territorial proporciona uma outra qualidade na observação e indagação, definidas pelas novas situações e histórias desenvolvidas, seus conflitos e enfrentamentos decorrentes de muitas diferenças do meio e do contexto cultural. Conforme o geógrafo e professor Milton Santos (2006, p. 224). "quanto mais instável e surpreendedor for o espaço, tanto mais surpreendido será o indivíduo, e tanto mais eficaz a operação da descoberta." Relativamente às questões do olhar estrangeiro, existe em primeiro lugar, uma mudança de lugar, uma mobilidade, onde o sujeito pode criar relações nesse novo espaço e na sua produção. Então, é nesse novo olhar mais atento, relacionado com o movimento de desterritorialização, que encontro potência para novas descobertas e experiências estéticas

manifestadas pela sucessão de pensamentos, formas de ver modificado pela deslocação territorial e pela vontade de criar o próprio território centrado em ideias de pertencimento.

Ao chegar no Porto, o estranhamento já acontece pela língua, que, apesar de ser o mesmo idioma, tem diferenças quanto ao sotaque, aos significados palavras e expressões utilizadas, dificultando, inicialmente, a minha comunicação e entendimento com os outros. A impressão que tive em relação à paisagem urbana foi de estar nas cidades históricas do estado de Minas Gerais no Brasil, como, por exemplo, Ouro Preto. Casas que indicam, no seu interior, os objetos, maneiras de organizar e informar sobre o espaço. Mostram o que é peculiar de uma tradição, hábitos e costumes provenientes de uma cultura específica, diferente da minha. Eu, como estrangeiro, tenho um olhar diferente sobre estes lugares. Entre os meus primeiros estranhamentos com as casas destaco as portas e suas fechaduras, uma vez fechada, não é possível abrir pelo lado de fora. Cheguei até a ficar preso na varanda até que meu amigo chegasse em casa. O aquecimento é muito mais necessário que o resfriamento. As casas precisam acompanhar as necessidades de uma estrutura familiar, mas seguem mais as necessidades climatológicas. As lareiras, as banheiras e as torneiras com água quente nos confortam no Inverno, que é realmente frio. As janelas têm que deixar o sol entrar e não o esconder, não devem deixar o vento passar e sim barrá-lo. No Inverno, o cheiro da lenha a arder é comum quando se anda pelas ruas, um cheiro que não fazia parte do meu universo olfativo. Eu só tinha visto chaminés quando havia churrasqueiras, mas aqui elas existem, também, por causa das lareiras e salamandras. Existem respiradores, um

caminho de dentro das paredes onde o vento passa, circula o ar de uma casa fechada devido ao tempo frio.

A casa é um lugar especial, mais do que ser apenas um abrigo, onde cria-se toda a complexidade das relações intimas e socias que corroboram para um amadurecimento individual e coletivo. Na procura pelo pertencimento encontro aquilo que conecta a casa de origem (das experiências, das interações e das memórias) às novas casas (feita pelas mudanças e por aqueles que estavam nelas). A memória da casa está relacionada a um lugar de nascimento, ela é a formadora de uma identidade e fundamenta o ser humano, em outras palavras, cada um carrega em si a sua casa. Quanto mais longe eu estou da casa onde cresci, mais perto estou dela.

## Estrutura

Diante desta breve introdução, a dissertação procura compreender indagações que surgem a partir da minha prática artística, tanto antes, como durante o mestrado, e apoia-se no desejo de dar continuidade a uma investigação dos meus processos de criação artísticos cujos caminhos percorridos tornam-se redes complexas a serem exploradas, dentro de uma abordagem do cotidiano e, concretamente, do espaço doméstico.

Com este intuito implicador de uma constante autorreflexão, e dando início a uma pesquisa mais detalhada. São discorridos neste texto três eixos que fazem parte do processo de criação do meu trabalho: o resgate de fragmentos de memórias/vivências do

cotidiano, a deslocação do objeto para o campo da arte, a materialidade e a espacialização concretizadas em diversas dinâmicas compositivas.

Esta dissertação divide-se em três casas, onde habitam definições, conceitos e referências que irão conduzir a investigação teórica acerca dos conceitos que permeiam os trabalhos realizados.

Na CASA 1 é onde habitam, principalmente, os conceitos em que me baseio no decorrer da dissertação. Nela é lançado um olhar para o cotidiano de forma a perceber sua relação com as práticas artísticas. Nos apoiaremos em Michel de Certeau, cuja análise do cotidiano é pautada sobretudo nas práticas dos indivíduos, cujos procedimentos e operações realizadas levam em conta a sociedade em que estamos inseridos. Consequentemente é discorrido sobre a experiência, apoiando-se nos estudos de John Dewey, e na memória como um impulsionador para processos de criação, fundamentados nos pensamentos de Henri Bergson. Em seguida o olhar é lançado para um diálogo entre o objeto cotidiano e o objeto artístico, segundo Jean Baudrillard, de maneira a entender as diferentes funções em cada âmbito assim como seus significados perante o público/sociedade. Por último, partimos para a ideia de espaço e na sua relação com o objeto artístico nas artes plásticas, levando em consideração colocações de Gaston Bachelard, Rosalind Krauss e Miwon Kwon.

Na CASA 2 é onde habitam artistas que são referências importantes para a na minha prática artística, devido a afinidades plásticas e poéticas. São estudos de caso que se

centram nos trabalhos da Ana Vieira, Nino Cais e José Spaniol, de modo a criar aproximações com o meu trabalho, quanto a poética, composição matérica e formalização das ideias. A CASA organiza-se por aspectos do privado e do público, o corpo, o afeto, identidade e formalização.

Na CASA 3 é onde moram os meus trabalhos realizados no decorrer do curso de mestrado. Nesta casa faço uma reflexão sobre a minha produção e processos criativos, relacionando meus trabalhos com conceitos como composição, território, fazer manual/manufaturas, incluindo a poética e processos da criação.

Nesta dissertação, tivemos em consideração a subjetividade poética, optando por um modo de escrita que utiliza, por vezes, de figuras de estilo devido aos temas abordados sem que se perdesse o rigor. Por ser brasileiro, concordamos com a utilização do Português do Brasil, mas com a existência, por vezes inevitável, do Português de Portugal. Houve uma liberdade para estruturar e formatar o texto, não seguindo rigorosamente as regras e normas técnicas da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas). Os registos fotográficos relativos à exposição dos trabalhos realizados, no Museu na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto concomitante à minha defesa poderão ser acessados em https://1drv.ms/u/s!An-GOhjB8AHhsWBx-BWSOQ7wo_jg?e=MTy9dl (a partir de dezembro de 2021).





# CASA 1

Do cotidiano, das coisas e dos lugares dessas coisas

## Fragmentos cotidianos como poética

"Ser cotidiano é um vício."

(Clarisse Lispector)

O cotidiano é feito de diversas situações, desde as mais singelas às mais complexas que fazemos, repetimos e esbarramos todos os dias, todas as semanas, todos os meses e todos os anos. Ele é um despertar constante de mais um dia anunciado pela claridade matinal, que atravessa a janela e avisa o que está por vir, marcado pelo aroma daquele café recém passado pelo coador e a manteiga derretendo sobre a torrada quente: hábito necessário para entregar-me aos afazeres diários e conduzir para dentro do fluxo ininterrupto do tempo. O bater das portas em um vai e vem, o preparar das refeições, o tinir das louças nos armários, o regar as plantas, o olhar pela janela, as conversas com a família, amigos, colegas, as horas cansativas do trabalho, o banho tão desejado e relaxante antes de ir dormir. São dessas e de outras situações que nossas vidas são modeladas. Vivemos e revivemos nossas experiências, construímos e reconstruímos em mil maneiras de sermos.

Do latim *quotidianus/cottidianus*, cotidiano está relacionado com o que é de todos os dias, diariamente, ou seja, é algo que acontece todos os dias. Por essa definição, assume-se uma ideia de repetição e automatização das ações e dos acontecimentos a ponto de torná-las banais, triviais e "invisíveis". Por isso, o hábito e o costume em suas automatizações podem nos privar dos pequenos detalhes, pequenos prazeres da

possibilidade do novo, do poder criar. No entanto, as transformações estão sempre acontecendo e, por vezes, surpreendemo-nos com algo inesperado.

> A vida cotidiana é o que nos é dado todos os dias (ou o que nos é requerido), o que nos pressiona, até nos oprime, porque existe uma opressão do presente. Todas as manhãs, o que retomamos, ao acordar, é o peso da vida, a dificuldade de viver, ou de viver numa determinada condição, com uma determinada fraqueza ou desejo. A vida cotidiana é o que nos mantém presos intimamente, no interior. É uma história no meio do caminho de nós mesmos, quase em um recesso, às vezes velada (...) O que interessa ao historiador da vida cotidiana é o invisível. (LEUILLIOT, *apud* CERTEAU; GIARD; MAYOL, 1998, p. 3, tradução minha).

Michel de Certeau em "A invenção do cotidiano" (1998) lança um olhar para o cotidiano de maneira a compreender sua dimensão, analisando as *práticas* do indivíduo ordinário e comum, as quais estão intrinsecamente relacionadas às atividades sociais. As *maneiras de fazer*, fazem-nos relacionar com os objetos e seus códigos e com as situações corriqueiras em operações e *procedimentos* diários e possuem diferentes estilos de maneira a inventar e transformar o cotidiano, o qual nos pressiona e oprime, por meio da criatividade. As ações de um indivíduo no dia a dia são muitas vezes invisíveis, apagadas pela banalidade da repetição diária, e nascem do processo da interação social e, por vezes, entendidas como algo banal.

> Portanto, uma vontade de ter os olhos para as coisas e pessoas contemporâneas, para a vida cotidiana e sua diferenciação indeterminada. Um desejo de redescobrir

> o “gosto pela germinação anônima e inumerável” e tudo o que constitui sua essência. Uma vontade de ver o frágil gelo dos hábitos, o solo movediço das tendências em que se inserem as circulações sociais e costumeiras, onde se descobrem atalhos. Um desejo de aceitar como dignas de interesse, análise e registro das práticas ordinárias, tantas vezes consideradas insignificantes. Uma vontade de aprender a considerar os modos de fazer fugazes e despretensiosos que muitas vezes são o único lugar de inventividade de que o sujeito dispõe: representam invenções precárias sem nada para consolidá-las, sem uma linguagem para articulá-las, sem o reconhecimento de elevá-las; são bricolagens sujeitas ao peso dos constrangimentos econômicos, inscritas na rede das determinações concretas. (CERTEAU; GIARD; MAYOL, The Practice of Everyday Life. Volume 2: Living and Cooking, 1998, pp. 155-156).

O meu interesse maior sobre o cotidiano encontra-se na esfera do doméstico, naquilo que vivencio dentro da casa, em seu sentido mais amplo como um lugar de habitação e não apenas no seu sentido material. Esse espaço é “o território onde os gestos básicos das "formas de operar" são implantados e repetidos dia a dia” (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 1998, p. 145, tradução minha) e “as sequências de gestos que são indispensáveis aos ritmos da atividade diária são repetidas aqui em número indefinido por meio de suas variações minuciosas” (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 1998, p. 146, tradução minha ). Embora meu trabalho artístico seja orientado para uma abordagem do cotidiano doméstico, ele sempre é encadeado com contextos corriqueiros que trazem algo de singular. As circunstâncias obtidas se dão no cotidiano, no próprio espaço que habito, entre as tarefas domésticas, fazeres pessoais e deveres profissionais. Ao deparar com as repetições das práticas cotidianas, com suas minuciosas variações, é possível lançar um olhar mais atento, e a partir deste começar a pensar estes gestos habituais por diversos ângulos, ampliando

detalhes, que entendemos como impulsionadores de práticas artísticas. Desta maneira é possível ter no cotidiano doméstico uma grande potência de vida, pois é nele que se encontram muitas das minhas experiências, tanto as incômodas como as prazerosas. Existem algumas singularidades nas práticas diárias que fogem ao automatismo e são elas que favorecem o meu fazer artístico. Por meio de um olhar descondicionado, é possível aproximar daquilo que nos rodeia e perceber o cotidiano desde os mais simples elementos, tornando visível o invisível. O artista brasileiro Hélio Oiticica (1986, p. 21) escreve que "Todo visível e antes invisível. A arte é o invisível que se torna visível, não como um passe de mágica, mas pelo próprio fazer do artista com a matéria, que se toma a obra." É desses fragmentos cotidianos, singelos e quase desapercebidos que me interesso e que retiro substrato para o meu pensamento artístico, o qual tem uma perspectiva subjetiva à existência do ser no mundo.

Para melhor perceber a aproximação da vida cotidiana e da arte é necessário abordarmos o que é experiência. O filósofo e pedagogo John Dewey (1974) fala-nos das relações entre a experiência estética e os procedimentos do viver de maneira a retirar a arte de um domínio separado da vida. A experiência estética, então, não é algo apenas do campo das artes, mas sim um processo do próprio ser humano. Para Dewey a experiência estética não é dada só pela apreciação, pois ela é proveniente da interação do indivíduo com seu meio, ou seja, existe uma ação e reação, em que o indivíduo age e consequentemente, em

resposta, o meio reage. Trata-se da ideia de experiência estética como ação do ser humano, assim como o são a contemplação e a fruição.

> A experiência é o resultado, o sinal e a recompensa da interação entre organismo e meio que, quando plenamente realizada, é uma transformação da interação em participação e comunicação. Visto que os órgãos sensoriais, com o aparelho motor que lhes está ligado, são os meios dessa participação, toda e qualquer invalidação deles, seja de ordem prática ou teórica, é, ao mesmo tempo, efeito e causa de um estreitamento e um embotamento da experiência de vida. (DEWEY, 2010, pp. 88-89).

No meu projeto, procuro entender as necessidades sociais diretamente relacionadas com o meu entorno e que, por algum motivo, me inquietam e motivam na expressão de ideias, pensamentos e intuições, concretizando através da projetação, produção e realização de objetos e ambientes, como uma espécie de solução para problemas de função social. "A arte, portanto, prefigura-se nos próprios processos do viver" (DEWEY, 2010, p. 92). Desta maneira, entende-se que pode existir uma relação mais próxima das artes e do cotidiano, elevando o sentido de vida e ficando mais atento às ações corriqueiras, comuns. O objeto artístico é aqui entendido como algo não completamente novo e original, ou que se encontra à parte do mundo. Entendo que o artista não cria um trabalho de um impulso vazio que surge do nada, mas, sim, a partir de relações com o entorno, das suas vivências com os outros e com a natureza. Existe uma seleção, manipulação, realce de qualidades oriundas de experiências com o mundo de maneira a recriar e ressignificar. A minha

produção organiza-se de forma a tentar elevar condições adversas através de uma experiência estética que mostra significados e dados relativos à nossa própria existência, Deste modo:

> A experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver. (...) Muitas vezes, porém, a experiência é incipiente. As coisas são experimentadas, mas de modo a se comporem em uma experiência *singular*. (Dewey, 2010, p. 109, grifo do autor)

Experimentar é uma ação necessária e orientada por contínuas interações. A ação do indivíduo vem como resposta às exigências do meio e, deste modo, alterando-se em um constante movimento de transformação e interpretação. A experiência é intrínseca ao processo de viver. É no cotidiano, no dia a dia que o ser humano adquire seus mais diversos níveis de experiências. Para Dewey, uma experiência singular só é alcançada quando se vivencia algo por completo, quando tem início, meio e fim, e em cada um desses períodos obtém-se percepções e sensações satisfatórias. O contínuo acúmulo das experiências faz com que nosso olhar se amplie e fique mais minucioso, mais atento. Quando observamos geramos conhecimento que será utilizado para promover novas experiências, e é, nesse fluxo contínuo, que o conhecimento adquire valor. Deste modo, a experiência estabelece uma relação com o passado e com um possível futuro em um movimento indispensável para a conservação da vida, em um mundo que está em constante

transformação. Assim, a experiência é consumida e não suspendida, construindo-se um conjunto acumulado de significações.

> O mundo que experimentamos no passado se torna parte do eu que age e sofre a ação em outras experiências. Em sua ocorrência física, as coisas e eventos vivenciados passam e acabam. Mas algo de seu significado e valor é preservado como parte integrante do eu. Através dos hábitos formados na interação com o mundo, também habitamos o mundo. Ele se torna um lar, e o lar faz parte de nossa experiência cotidiana. (DEWEY, 2010, p. 212)

Se a experiência gerada no cotidiano doméstico possibilita ao ser humano ser sujeito, então ao interagir com a casa, o indivíduo tem a possibilidade de reconstruí-la de maneira poética e habitá-la naquele sentido de *construção* falado por Heidegger. Portanto, a experiência tem seu papel para a geração e manutenção da memória, em um constante jogo de vai e vem. Larrosa escreveu que:

> A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que se acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. (Larrosa, 2016, p. 18).

A experiência não é definida apenas por acontecimentos exteriores a um sujeito, mas sim pela relação entre o exterior e o interior. Logo, o sujeito só experimenta quando se mostra aberto, receptivo, predisposto, permitindo que exterior se interiorize de tal maneira que o sujeito, antes estável, torne-se instável, desequilibrando-se e transformando-se.

É possível ter uma perspectiva das questões artísticas abordando algumas ideias do filósofo francês Henri Bergson como algo que mostra a realidade devido a sua característica de potencializar a percepção e apresentar uma perspectiva mais desapegada, mas que, revelando pormenores que a vida cotidiana vela, particularmente quando estes nos tocam sem que lhe demos atenção ou mesmo quando não nos apercebemos. Por isso, entre tantos outros fatores, o artista pode revelar através do que apresenta ao mundo e o que a percepção habitual, distorcida e inacabada impede, esconde e/ou esquece.

Talvez, por esse motivo, Bergson (2006, p. 86) propõe dois tipos distintos de memória: uma composta por lembranças-hábito e outra por lembranças-imagem. A lembrança-hábito é um reconhecimento automático dado pela repetição forçosa e contínua de certas ações. Um simples gesto é o suficiente para lembrar automaticamente ações passadas: para abrir uma porta preciso girar a maçaneta no sentido certo, para desbloquear o *smartphone* preciso saber o *pin,* para escrever no teclado preciso saber as posições das teclas etc. Todas essas ações são úteis na nossa vivência cotidiana. A lembrança-imagem retém todos os eventos e objetos juntamente com suas particularidades formando um repertório pessoal de percepções permeado pela afetividade, valoração ou conhecimento. Elas são formadas por momentos significativos, únicos e irrepetíveis, mesmo estes sendo breves. Essas memórias são acessadas involuntariamente em conexão com o presente, porém não guardamos um fato inteiro vivido, mas, sim, pequenos detalhes, que quando resgatados podem desencadear naquele acontecimento inteiro.

Alguns artistas utilizam as memórias e lembranças para construção da sua poética artística. Quando fotografo (Figura 1), deixo resíduos concretos de lembranças, são fragmentos do cotidiano que podem mostrar coisas banais que, de certa maneira, me interessam não por uma experiência singular como coloca Dewey, mas sim, por serem coisas pequenas, detalhes sutis e concretos: os fragmentos da vivência na lembrança. Trabalhos que trazem das memórias essas *lembranças-imagens*.

A memória pode ser entendida como conjunto de lembranças contidas no consciente e inconsciente, assim como as capacidades que estabelecem a retenção e o prolongamento delas. Portanto as funções de fixação e reprodução são essenciais para a memória. A eficácia de uma lembrança se dá na percepção de um objeto, assim como condições de afetividade e relevância.

> A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança (...) o passado se conserva por si mesmo automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora. (BERGSON, 2006, pp. 47-48).

A memória é um aprendizado que persiste ao longo do tempo, um prolongamento do passado até o presente. Ela contém informações que passaram por um processo interpretativo e que foram armazenadas, podendo ser recuperadas posteriormente. Sobre esta questão, percebe que "lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com

imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória" (OSTROWER, 1987, p. 100).

A compreensão do indivíduo sobre o presente funciona, portanto, em conjunto com a memória que ele utiliza daquilo que já foi vivenciado, ou seja, suas experiências, para se relacionar com aquilo que presencia, transformando, ampliando e interpretando. A memória é dinâmica, conecta diferentes tempos, reflete-se no tempo, servindo o presente, e assim imagina e projeta algo para o futuro, ou seja, "o passado só retoma à consciência na medida em que possa ajudar a compreender o presente e a prever o porvir: é um batedor da ação." (BERGSON, 2006, p. 61).

Por meio da minha prática artística, consigo resgatar experiências que ficaram gravadas em mim, na minha memória em forma de lembranças. Portanto, as minhas experiências construídas na esfera doméstica suscitam fragmentos do passado. Ao presenciar um objeto, detalhe, algum aroma, textura, cor, ação, atravesso, analiso e, por vezes, sobreponho tempos distintos dessas situações memoráveis que impulsionam o que construo e expresso por meio da escultura.

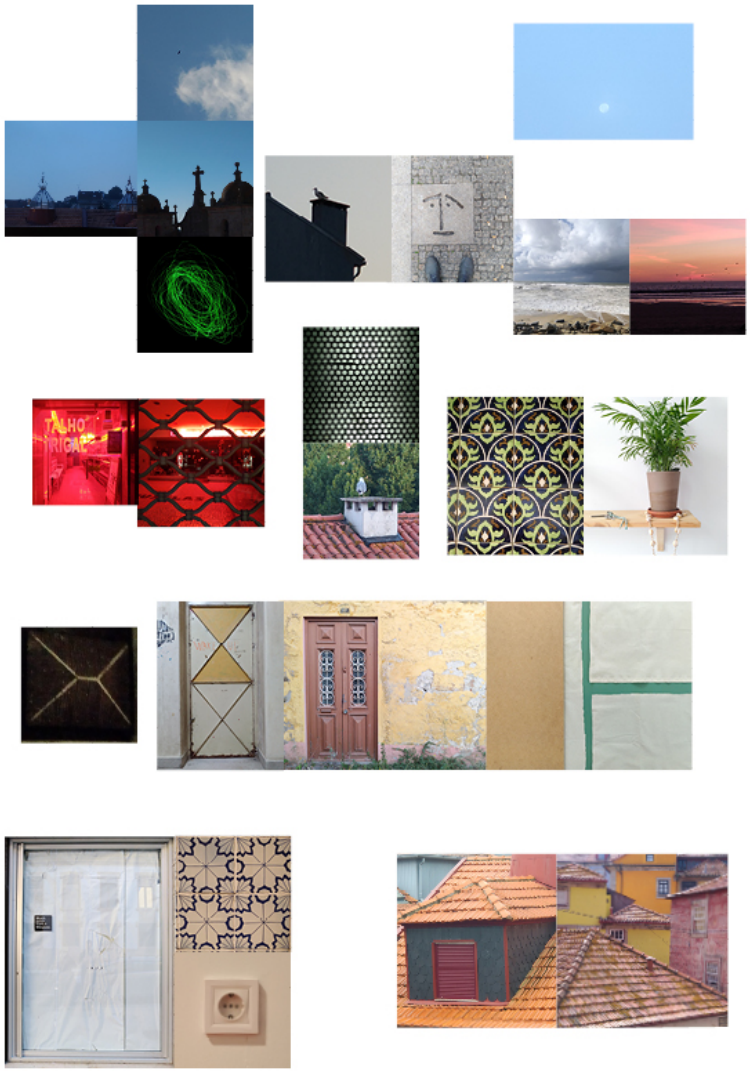


Figura 1 - Felipe Rocio. Composição de fragmentos cotidianos, 2019

## Deslocamentos: quando as coisas não são as coisas

o significado é o uso
(Wittgenstein)

a concepção de que os objetos têm valores fixos e inalteráveis
é exatamente o preconceito do qual a arte nos emancipa
(DEWEY, 2010, p. 199)

É recorrente os artistas utilizarem objetos do cotidiano para se expressarem artisticamente. A deslocação parte da transferência de um objeto, cujas expectativas e associações são pré-estabelecidas, do âmbito ordinário para um campo que não é o seu, e que neste caso estudado é o da arte, mais concretamente das Artes Plásticas. Nesse processo, o objeto é transformado, seu significado muda, por isso, ele passa a ser visto com outros olhares e experiências individuais, permitindo novas interpretações. Essas manifestações estão ligadas às transformações que se deram quando artistas começam a assumir que qualquer objeto cotidiano tem potencial de ser visto como um objeto artístico, ou seja, dentro de uma abordagem artística, a transformação do objeto é feita por operações que podem subverter a sua funcionalidade.

Certeau usa o termo *tática* como uma *maneira de fazer* do indivíduo, usando sua criatividade para intervir e reapropria-se dos objetos e do espaço. No cotidiano estamos o tempo burlando sistemas, de maneira a enfrentarmos a complexidade do movimento da vida. Então, neste sentido, podemos dizer que os artistas "se reapropriam do espaço

organizado pelas técnicas da produção sociocultural", atribuindo novas funções estéticas e, consequentemente, "alteram o seu funcionamento por uma multiplicidade de "táticas" articuladas sobre os 'detalhes' do cotidiano" (CERTEAU, 1998, p. 41).

Para o sociólogo e francês Jean Baudrillard os objetos têm uma constante transformação de sua "funcionalidade" para um campo simbólico, e somente assumem essa função quando conseguem interagir dentro de um determinado sistema, de maneira a significar.

> Derivado de "função", ele sugere que o objeto se realiza na sua exata relação com o mundo real e com as necessidades do homem. Efetivamente, resulta das análises que *"funcional" não qualifica de modo algum aquilo que se adapta a um fim, mas aquilo que se adapta a uma ordem ou a um sistema:* a funcionalidade é a faculdade de se integrar em um conjunto. Para o objeto, é a possibilidade de ultrapassar precisamente sua "função" para uma função segunda, de se tornar elemento de jogo, de combinação, de cálculo, em um sistema universal de signos. (BAUDRILLARD, 2006, pp. 69-70, grifo do autor).

Acontece que mesmo entendendo que o propósito de um objeto seja servir como ferramenta, também há a possibilidade de identificar funções que ultrapassem este princípio. Assim dizendo, não há apenas funções denotativas ligadas ao objeto, mas também existe um vasto campo simbólico à medida que é dado significados conotativos a ele, superando sua natureza utilitária. Logo, no objeto funcional encontra-se todo valor qualitativo da sociedade e sua ligação com o mundo, já que o objeto intervém no espaço e supre as necessidades humanas, quer sejam elas de ordem física, quer sejam de ordem

psicológica. Portanto, para Baudrillard, o sistema funcional implica uma qualificação para aquilo que se adapta a uma ordem, um arranjo, e não apenas para uma mera finalidade.

Marcel Duchamp (n. 1887, França) pode ser visto como um percursor dessas mudanças quando desloca os objetos do cotidiano, demostrando a possibilidade de requalificá-los como objetos artísticos, instigando, assim, uma nova percepção e ressignificação de objetos de consumo.

Passaram mais de 100 anos desde a designação de *ready-made* criada por Marcel Duchamp a partir de obras de artes incontornáveis para as gerações de artistas que se seguiram, mas também para uma concepção de arte com ironia, fortemente critica a sociedade de consumo promovida pela revolução industrial.



Figura 2 - Marcel Duchamp. Porta-garrafas, 1914.

"Porta-garrafas" (Figura 2) é um exemplo de um objeto que foi produzido em massa e industrialmente e, dessa forma, possuía uma função utilitária pré-definida, a de escoar a água e secar garrafas e copos. Duchamp selecionou este objeto dentro de um campo de experiência cotidiana própria e o deslocamento para a esfera de interesses da arte atribui todo um conjunto de novos significados. O desvio crítico e inteligente de Duchamp de um objeto

para uma instância artística, sem realizar qualquer intervenção manual que o alterasse fisicamente ou formalmente.

Deste modo, Duchamp cria uma relação direta entre o cotidiano e o meio artístico. Aquele objeto que foi produzido em série para um consumo em massa, e facilmente descartado, transforma-se em algo singular e único pela deslocação e descontextualização. Essa intenção deu ao objeto um valor muito além de algo apenas estético. Esse movimento que Duchamp faz na direção do objeto cotidiano é pautada por uma grande ironia em relação ao mercado, pois coloca em questão o valor estritamente estético nas artes. Sendo assim, essa intenção está associada aos mecanismos de um sistema legitimador da arte que afirma o que é ou não arte (um assunto que não será desenvolvido aqui, mas que nos pareceu inevitável de abordar).

António Bolota (n. 1962, Angola), formado em engenharia, apresenta trabalhos que convocam elementos da construção civil. Em *Telhado* (Figura 3), o artista cria uma espécie de alpendre, que ocupam dois andares de um pavilhão para sustentá-lo. É possível observar tanto por cima, uma visão comum para quem mora em prédios ou lugares mais altos na cidade, com os telhados ao pé do público, quanto por baixo, com o telhado cobrindo o espectador. É nítido que a função primordial do telhado não se cumpre. Por que existiria um telhado dentro de um espaço fechado? Trata-se de uma redundância aparentemente, mas é brilhante enquanto abordagem poética. Logo, o telhado está deslocado da sua ideia

original. O artista, que antes pode pensar e observar o telhado de outra maneira, ressignifica e poetiza a estrutura.



Figura 3 - António Bolota. Telhado. 2016
Madeira impregnada com óleo queimado e telha de tipo Marselha envelhecida

O trabalho de Bolota caminha esteticamente para uma imitação mais próxima do telhado funcional, ou seja, aquele que cumpre sua função original. A dimensão do trabalho poderia servir para o ser humano, as telhas são adquiridas em lugares especializados em materiais de construção e não são frágeis, sobretudo porque se encontram num espaço coberto, interior. Há um outro telhado que protege este. A estrutura parece seguir, à risca, a matemática da engenharia e não coloca dúvidas quanto a uma possível eminência de desabamento, e a cor da cerâmica, a estrutura compositiva, o módulo e o padrão em texturas não tangíveis adquirem valor e tornam-se foco de atenção. O trabalho é escuro,

propositalmente pensado ao utilizar óleo queimado nas madeiras e envelhecer aparentemente as telhas.

Joe Scanlan (n. 1961, Estados Unidos) questiona igualmente a ideia de função do objeto de arte e do objeto de design. Em outro exemplo, em *Nesting Bookcase* (Figura 4), o artista cria uma ambivalência na funcionalidade do objeto. A princípio, a peça foi comprada da loja da IKEA para servir como prateleira de livros para sua casa, mas em outra ocasião, Scanlan recontextualiza o objeto, oferece-nos uma leitura função estética e plástica ao colocá-lo em uma galeria de arte, fazendo que haja relação e ocupação de um mesmo espaço, cuja função é poética.

Jorge Barrão (n. 1959, Rio de Janeiro) também recolhe, arquiva e aproveita de objetos cotidianos para criar suas obras. Diferentemente de Scanlan, Barrão manuseia, organiza e modifica os objetos, sem que estes percam sua "identidade". Ele escolhe cuidadosamente e adquire igualmente objetos industriais, de maneira a compor um novo objeto, utilizando da técnica da *assemblage*. Esta nova configuração atribui novos sentidos. Apesar de retirados de seus contextos e usos originais, esses novos objetos ainda trazem a memória do passado e insistem em



Figura 4 - Joe Scanlan. Nesting Bookcase, 1989
Madeira, plástico, tecido, tinta, borracha, metal, parafusos.

permanecer o que eram, mesmo não mais os sendo. É possível notar isto em *Terezinha* (Figura 5), cujas chávenas adquirem novos valores estéticos, não são mais a mesmas de antes e, sim, são outras, com outra vida.

Esses objetos deslocados do espaço e no tempo impõem questões no olhar do público: o que deriva dos objetos artísticos quando estes são objetos cotidianos como cadeiras, estantes, telhados, casos, prateleiras, chávenas, pratos, mesas, entre muitos outros que, ao serem expostos, não são mais o que são? Esses objetos seriam outros ou os mesmos? Este estado dúbio é o que os faz ter maior presença no espaço expositivo? É possível ver além desses objetos? Esses questionamentos me levam a diversas possibilidades de respostas, pois permitem ter uma outra perspectiva sobre o assunto em um lugar onde a ambiguidade pode fazer e refletir em muitos trabalhos artísticos.



Figura 5 - Jorge Barrão, Teresinha, 2010
Porcelana e resina epóxi
Galeria Fortes Vilaça

## Da escultura no espaço para o espaço como escultura

Durante muito tempo, a Escultura era apresentada como um objeto monolítico, um bloco de pedra esculpido, por exemplo, representando, geralmente, a figura humana. Parece que a lógica da escultura, nessas épocas, é inseparável da lógica do monumento e do decorativo. Graças a esta lógica, uma escultura é, muitas vezes, uma representação comemorativa e se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local. (KRAUSS, A Escultura no Campo Ampliado, 1984).

Considerando a escultura como área do conhecimento de expressão artística no campo das artes plásticas, essa sua característica sempre trouxe questionamentos nas relações das formas com o espaço, investigando assim relações de proporção, medida, composição, luz e sombra, escala, dimensão, matérias e técnicas. E por causa disto é, principalmente no campo da escultura, que trata e centra-se numa materialização produtora de *capacidade comunicante* (ROSAS, 2011, p. 20), treinando e ampliando a imaginação e as inteligências através da fruição que ativa a percepção poética. As relações entre o objeto e o espaço, por exemplo, são relidas com o pós-modernismo, quando artistas começam a pensar além da escultura/objeto e dão atenção ao entorno, ao ambiente e à percepção espacial, de maneira que os objetos artísticos não pudessem mais ser percebidos sem que levasse em conta o espaço onde se instalam.

Na segunda metade do século XX, a produção artística tem influência das mais diversas áreas do conhecimento. Instigados pelos pensamentos advindos da Bauhaus, a

expressão tridimensional começa a explorar mais os territórios da Arquitetura e do Design, consequentemente, muitas das obras artísticas assumem características que oscilam e transitam entre os limites destas áreas. Com as rápidas mudanças que a Escultura passou desde 1945, houve um interesse particular em outras áreas ou disciplinas exteriores ao campo das artes plásticas, contrapondo-se à Escultura, de forma a agregar temas tão diversos quanto à História, memória, paisagem, teatro, Arquitetura, o museu, o mercado de arte e o objeto manufaturado. (CAUSEY, 1998, p. 7).

Andrew Causey (1998) observa que após a Segunda Guerra Mundial, a Escultura passa por rápidas mudanças em suas concepções. Existiam (e ainda existem) muitas possibilidades inexploradas pelos artistas, logo, os campos abrangidos pela Escultura, que eram, principalmente, o da devoção, da comemoração, da decoração e da didática, seriam ampliados.

No início dos anos 80, quando alguns artistas recorreram à figuração expressionista e ao corpo humano, outros procuraram uma alternativa mais fria nos territórios tridimensionais da arquitetura e do mobiliário, onde a medida física do homem está implicada, mas não representada. "Vários escultores dessas cidades canibalizaram ideias e materiais da arquitetura e do mobiliário para o seu trabalho. A escola de arte e arquitetura da Bauhaus ainda lança sua sombra sobre artistas que optam por trabalhar nas fronteiras da arquitetura e do design." (COLLINGS, 2007, p. 120).

É nestas novas investigações que artistas plásticos começam a aprofundar as reflexões e questionamentos sobre o espaço, o tempo e o objeto cotidiano, seguindo, por vezes, metodologias arquitetônicas e do Design, sem se prenderem a estas, de maneira que poderiam subvertê-las. A manipulação do espaço e do material, e questões em torno de forma, cor, textura e gravidade, são comuns à arquitetura, mobiliário e escultura. "[...] escultores contemporâneos não tinham função a aderir, e em suas obras começaram a explorar a oscilação entre forma e função, o que contribui para uma visão inquietante." (COLLINGS, 2007, p. 120).

Durante o Minimalismo no fim da década de 1960, nos Estados Unidos, os trabalhos artísticos apresentavam poucos elementos plásticos e compositivos, que se baseavam a uma geometria simples, evidenciando os materiais, as texturas, as cores e o espaço enquanto elementos fundamentais. Prevalece o uso de materiais industriais e uma quase inexistência em sua manipulação, evitando assim qualquer adornamento sobre o trabalho. Desta maneira, objetos escultóricos, como uma peça única criada pelas mãos do artista, começam a ser "rejeitados" e a preferência é dada aos objetos produzidos em série industrialmente e uma valorização conceitual. A utilização de unidades modulares possibilitou um maior potencial para a composição, os elementos podiam ser organizados de maneira regular e geométrica no espaço, sobretudo sobre o chão, eliminando de vez o pedestal. A atenção não é mais apenas investigar isoladamente a escultura e a dinâmica

entre suas partes, mas também como os materiais e sua composição em um determinado espaço geram relações entre os objetos, o espaço e o fruidor.

Segundo a crítica e professora Rosalind Krauss, esses artistas minimalistas faziam o uso de *ready-mades* como unidades básicas, e as utilizavam da repetição desses módulos para criar questões relacionadas com uma composição dentro do espaço. Até os anos 60 não houve quaisquer problemas para diferenciar um objeto escultórico de um objeto comum.

> Pois, ao pictorizarem a escultura, esses artistas visam uma distinção mais geral: procuram estabelecer a diferença entre um objeto escultural e qualquer outro objeto. Até os anos 60 não houvera, muito simplesmente, o menor problema em distinguir entre essas duas classes de coisas. O material da escultura, seu modo de transformação, seu isolamento com relação ao espaço comum, tudo era uma garantia de que não seria compreendida ou tratada como um objeto comum. (KRAUSS, 2001, p. 236).

Ao deslocarem a reflexão sobre o objeto artístico referente às suas características qualitativas para o espaço onde tais peças estavam inseridas e para a percepção da apresentação dos elementos escultóricos, os artistas minimalistas passam a questionar também a composição espacial e os elementos arquitetônicos do lugar, elementos referentes ao espaço. A dinâmica para usufruir um trabalho muda, o público precisa se movimentar, levar em consideração os diversos elementos que estão a compor o trabalho, visto que o foco não é mais um objeto central de onde emana toda a expressão do artista. A hierarquia entre objeto e o espaço começam a desvanecer ou diluir, em muitos casos.

> Por sua vez, o espaço estéril e idealista puro dos modernismos dominantes foi radicalmente deslocado pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano. O espaço de arte não era mais percebido como lacuna, tabula rasa, mas como espaço real. O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, em imediatidade sensorial da extensão espacial e duração temporal [...]. (KWON, 2008, p. 167).

Os primeiros trabalhos *site-specific* estavam relacionados, principalmente, à concepção a partir da análise e à percepção das características físicas do próprio lugar, como medidas, iluminação, textura, entre outras. Ou seja, havia, já, um direcionamento da prática artística para os aspectos formais do lugar que o objeto estaria inserido, levando em consideração para a elaboração, a exposição e a relação objeto-espaço. O lugar não era mais tido como um vazio a ser preenchido, mas sim um lugar real que esperava um complemento. Todo esse pensamento começa a surgir no fim dos anos 60 e 70 com o Minimalismo.

A curadora e professora Miwon Kwon em "Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*" (2008) explica que existia uma necessidade por parte desses artistas de ultrapassar as fronteiras colocadas pelas expressões artísticas tradicionais, como a escultura e pintura, assim como os espaços expositivos convencionais, de maneira a potencializar a contextualização do objeto artístico onde ele se encontrava. Essa vanguarda buscava reorganizar a relação do sujeito, objeto e espaço em um propósito de ir contra os mecanismos do sistema da arte que via o objeto artístico apenas como produto comercializável e transportável.

Tudo isso foi uma forma de se separar do idealismo modernista, que tinha como produto final um objeto com sentido estático, moldado pelas relações internar dele mesmo, independente do exterior, o espaço. Em outras palavras, o trabalho artístico modernista não tinha relação alguma com o espaço expositivo, o que permitia sua livre circulação em diferentes ambientes sem que ele perdesse ou alterasse seu significado. Os trabalhos de *site-specific* contrariaram a ideia modernista por meio da sua pertença a um lugar específico, recusando e questionando a mobilidade os objetos artísticos.

Amenizando esse forte viés ideológico, Carl Andre (n. 1935, Estados Unidos), que estava inserido nesse movimento minimalista possui uma abordagem mais maleável. Mesmo que ele tivesse declarado a escultura antes restringida a questões formais e estéticas, devia ser reduzida ao lugar, e já não apenas em função da sua própria forma e estrutura. Quando indagado sobre a exposição dos seus trabalhos em diferentes locais, ele fala:

> Não tenho obsessão com a particularidade dos lugares. Não penso que os lugares sejam tão particulares assim. Penso que há categorias genéricas de espaços para os quais e em vista dos quais você trabalha. Portanto, o lugar preciso em que uma obra vai ficar na verdade não é problema." (CRIMP, 2005, p. 137)

Os tapetes de Carl Andre, como Krauss definiu, eram trabalhos formados pela justaposição de placas quadradas de diversos materiais metálicos (chumbo, cobre, magnésio ou zinco), dispostos diretamente sobre o chão. A profundidade era quase



Figura 6 – Carl Andre. Lead-Lead Plain. 1969
chumbo
183.5 X 183.5 X 1 cm

inexistente, devido a pouca espessura dos materiais utilizados, dando assim destaque para a cor, textura e, sobretudo, para a superfície. Esses trabalhos exigiam do observador um redimensionamento de sua relação com uma obra escultórica, a qual se atrela com o lugar. Os processos formais, que compõe a obra, acabam por anular seu espaço interno, e por isso suprimi a lacuna existente entre objeto artístico e espaço expositivo.

Em uma posição diferente de Carl Andre e outros minimalistas, Richard Serra (n.1938, Estados Unidos), que também possui trabalhos relacionados a espaços específicos, assume de forma mais decisiva e enérgica a relação existente entre suas obras e os espaços, para ele, é inadmissível a separação de ambos. Serra também refuta o entendimento artístico e o caráter abstrato e formal que os minimalistas questionam. O espaço, para ele, diverge muito tal qual considerado pelos minimalistas.

> Ao reorientar o uso da Federal Plaza – de um lugar de controle de tráfego para um lugar de escultura -, Serra uma vez mais usava a escultura para manter como refém seu lugar de instalação, para insistir na necessidade de que a arte cumpra suas próprias funções e não aquelas que lhe são relegadas pelas instituições e discursos que a controlam. (CRIMP, 2005, p. 160).

> Richard Serra, 15 anos mais tarde em carta ao diretor do Art-in-Architecture Program do General Services Administration em Washington D.C., declarou que sua escultura de aço Cor-Ten de 36m intitulada Tilted Arc foi "encomendada e projetada para uma localização específica: a Federal Plaza". É um trabalho site-specific e como tal não é para ser realocado. Removê-lo é destruí- lo (KWON, 2008, p. 168).

O espaço é ocupado pelas coisas e pelas pessoas, é um lugar de existência e relações. Ele tem como característica um dinamismo, está em constante mudança, não apenas pela ação do tempo, mas, também pela ação do ser humano. As relações existentes entre espaço e indivíduos são discutidas em a *Poética do espaço* (BACHELARD, 1989), que na perspectiva do autor, o ser humano tem uma potencialidade de criar o seu próprio espaço. O filósofo romântico aborda de maneira poética um espaço perceptivo habitado pela memória e pela experiência. Nele, o conceito de casa e todos os seus espaços estão relacionadas com o quem interagem com tais lugares. A casa é um meio para analisar e reconhecer o íntimo do ser, como seus sonhos, anseios, devaneios e desejos. Leva em consideração não apenas as lembranças, mas também o esquecimento que ficam gravados nesses espaços imaginados, jogando com a ideia de proximidade e distanciamentos de determinados corpos, objetos ou pessoas. Sendo assim, o conceito de habitar vai além da materialidade e parte para os devaneios do inconsciente dos indivíduos. A morada da alma. As pessoas estão nas casas assim como as casas estão nas pessoas.

> Sem relação não há espaço, pois que o espaço unicamente existe aberto, suscitado, ritmado, alargado por uma correlação de objetos e uma superação da função desses nesta nova estrutura. (BAUDRILLARD, 2006, p. 25).





# CASA 2

Estudos de caso e reflexões

## Limiaridade entre o privado e o público

> Não é necessário saíres de casa. Fica à mesa e escuta. Não escutes sequer, espera. Não esperes sequer, fica completamente quieto e só. O mundo oferecer-se-á para que o desmascares, não lhe resta outra coisa. Arrebatado, contorcer-se-á perante ti. (KAFKA, 1992, p. 45).

Ana Vieira (n. 1940-2016, Portugal) é artista plástica portuguesa que muito utilizou temas que permeiam o doméstico em sua produção artística, pois é na casa que experiencia, interpreta e constrói variadas narrativas referentes ao seu cotidiano. Em uma poética, que parte do íntimo, do privado e daquilo que não se diz nem se vê, ela expõe os seus ambientes íntimos, criando com o público uma relação de cumplicidade *voyeur*. Vieira utiliza expressões da arte e da arquitetura para levar a novas formas de pensar os cenários da vida das pessoas, sobretudo das mulheres, tanto pela proximidade da esfera doméstica, organizando e cuidando parte dos lares, como também por ocupar muitas vezes um lugar frágil em um sistema que sustenta a sociedade.

Nos trabalhos de Ana Vieira é evidente a forte relação com espaço de habitação, a casa, esta recordação de uma presença passada, que inevitavelmente considera a memória de alguém que ali viveu. Os seus objetos e instalações refletem conceitos e a banalidade acerca do lugar da casa, destacam as tensões e conflitos que ficam entre o íntimo das suas memórias e o aparente no espaço de exposição. A artista articula ideia do interior e do exterior e utiliza elementos da construção e do mobiliário da casa como janelas, portas,

azulejos, paredes, cortinas, mobiliário, dentre muitos outros para evocar poeticamente suas memórias, ou melhor, suas vivências, como a própria artista sugere[1].

> [...] todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa. [...] na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos (BACHELARD, 1989, p. 25).

De fato, a casa enquanto espaço real e virtual reúne a sensibilidade estética do ser humano, já que este planeja, modifica e cria ali seu próprio universo. Bachelard sugere uma percepção além da estrutura arquitetônica física, algo que possa trazer recordações e vivências, em suas inacabáveis relações de afetividade.

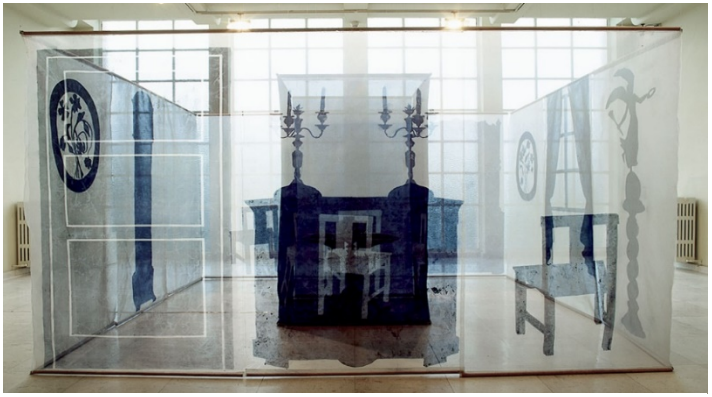


Figura 7 - Ana Vieira. Sala de Janta /Ambiente, 1971.
Estrutura metálica, rede de nylon, tinta acrílica, mesa, pratos, copos, garfos, facas, foco de luz incidente sobre a mesa e cassete com som de uma refeição
250 x 300 x 300 cm (exterior); 250 x 100 x 100 cm (interior)

A dualidade entre o público e o privado dentro do espaço doméstico é uma abordagem questionável. Em *Sala de Janta/Ambiente* (Figura 7) representa uma sala de

[1] VIEIRA, Ana. Entrevista [13 nov. 2011]. Entrevistador: Hans Ulrich Obrist. [s.l.], 2011 [acesso em 10 jan 2019]. Disponível em: http://anavieira.com/documents/anavieiraentrevistahuonew.pdf

jantar, um lugar ritualizado da casa. O espaço toma frente, ele é tudo e é o responsável por dar vida à memória. O véu translúcido delimita o interior e o exterior, impossibilita o expectador de adentrar aquele espaço, torna-o privado, obriga-o a ficar de fora, permitindo apenas que o espectador espreite, levando a se surpreender como um *voyeur*.

As sombras dos objetos e dos móveis formados pela pintura das silhuetas dos objetos sobre o suporte translúcido cria uma sobreposição de imagens, dessa maneira transforma em muitas possibilidades as composições que se modificam de acordo com o ângulo de visão do público. Assim, a artista concede um desejo a um público curioso ao possibilitar ver o que está ali dentro. No dia a dia, essa curiosidade nem sempre é satisfeita, só é possível ter um breve acesso ao que está dentro dos lares quando se abre uma porta ou uma janela e o que se vê é um pequeno fragmento, gerando muitas possibilidades de narrativas do que se viu.

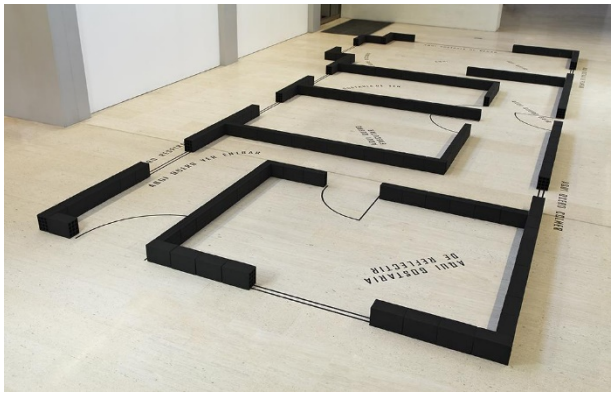


Figura 8 - Ana Vieira. Projecto Ocultação/Desocultação, 1978
Tijolos pintados de preto e letras
1065 x 465 cm

De encontro com o trabalho anterior, *Projecto Ocultação / Desocultação* (Figura 8) tem uma relação totalmente diferente com o público. Enquanto no exemplo anterior, o público é colocado em uma posição de *voyeur*, nesse trabalho o público é convidado a percorrer os espaços criados, passando pelas variadas divisões, tornando-se parte da obra. A artista desenha, utilizando tijolos

pretos, a planta baixa de uma casa no chão da galeria. Em cada cômodo dessa casa projetada é reproduzida uma frase no chão. São dizeres que declaram um desejo e designa uma possível utilidade para cada espaço: ”AQUI QUERO RESPIRAR”, “AQUI GOSTARIA DE REFLECTIR”, “AQUI QUERO EXECUTAR”, “AQUI SABEREI DESCOBRIR” “AQUI QUERO ENTRAR”, “AQUI...” etc.. Apesar da simplicidade dessas palavras, a artista desencadeia uma série de possíveis projeções localizadas para a fruição daqueles espaços, estende, assim, para um universo de subjetividade e vivências pessoais.

Ainda nesta obra, existe um conjunto de móveis e uma iluminação que são encobertos por um tecido de algodão branco, remetendo a um abandono, uma espera ou um esquecimento. Velados, os móveis ficam escondidos e inatingíveis, como quando é preciso guardar e proteger do pó. Esse conjunto adquiri um ar fantasmagórico de mudança, indo de frente à ideia dada pela casa sonhada. Ou seja, a casa possui uma ausência física, mas podia ser explorada, elevando a possibilidade de uma série de sensações de esperança e otimismo, enquanto esses objetos, reais, são inatingíveis, escondem algo e, portando causam desconforto.

Estes dois exemplos têm grande aproximação com filme “Dogville”, realizado em 2003 pelo diretor dinamarquês Lars Von Trier. Das diversas características únicas desse filme, é possível pensar sobre o seu cenário e as projeções dele no espectador. O filme se passa em uma pequena cidade onde o cenário é concebido como um palco de teatro. Em “Dogville”, a composição do espaço é percebida em duas diferentes esferas: uma física e uma simulada. A noção de lugar é descontruída pelo fato do espaço físico ser constituído

por um palco, o que já é bem incomum para um longa-metragem. Os limites dos cenários são estabelecidos por linhas no chão que representam as paredes, portas e janelas e outras estruturas arquitetônicas, como se fosse uma planta alta, criando assim uma pequena cidade. Existem nomenclaturas impressas no chão que caracterizam as moradias (com o nome dos cômodos e de a quem pertence) e os espaços públicos (com o nome das ruas). A inexistência das paredes possibilita que o espectador tenha uma visão integral do espaço e das ações, podendo acompanhar ao mesmo tempo uma cena principal e uma cena secundária. O espectador torna-se onipresente.

Os afazeres diários entre outras atividades simples, como o abrir e fechar de portas, são encenadas com naturalidade pelos atores. De início existe um estranhamento por parte do espectador por causa da ausência desses elementos comuns de cenário, porém, com o




Figura 9 - Frame do filme Dogville (2003)

comportamento natural das personagens, como se houvesse paredes que escondessem as ações e presença do narrador em primeira pessoa, faz com que o público se acomode com a situação proposta do cineasta. Tudo isso intensifica a profundidade psicológica construída e denuncia naquela pequena sociedade. O espectador é apenas espectador. Sem poder de interferência, e isso é feito quando vemos a cenas, mas os personagens não, pois para eles existe uma barreira, as paredes são reais para eles. A ideia da representação torna-se evidente. Uma simples linha no chão pode impedir os moradores de Dogville de enxergarem e escutar tudo o que acontece ali.

Uma sala vazia. O que ou quem se espera? Cadeiras, uma mesa, um cabideiro, um chão. Em *Sala de Espera. Os Móveis a Afirmarem a Sua Inutilidade* (Figura 10) as cadeiras parecem misturar-se e camuflar-se nas paredes, perdem parte da sua identidade. O olhar do espectador confunde-se, vaga entre os fragmentos dos móveis, vagando entre a cor da madeira e o branco das paredes, o deslocamento da função dos móveis é evidente, eles não estão ali para servirem a ninguém. E novamente, somos nós que esperamos ou são os objetos que estão à espera. Do quê? Um silêncio, inquietante. O chão de azulejos frios, delimita, estrangula. Um vazio, uma ausência. A pintura branca



Figura 10 - Ana Vieira. Sala de Espera. Os Móveis a Afirmarem a Sua Inutilidade. 2014.

sobre partes dos móveis, os fragmenta, dilui sua identidade ao fazer com que o objeto comece a "desaparecer" no ambiente. Quem é a verdadeira figura que se apaga? É uma sala de espera, paradoxal enquanto mostra uma tranquilidade, mas a pintura branca remete uma ausência daqueles que poderiam utilizá-la.

Neste quarto (Figura 11), os móveis afundam-se no chão ou entram nas paredes, sente-se um estranhamento, algo está faltando, algo está escondido. Parece uma cena congelada no tempo, em que se pensa narrativas para o que poderia ter acontecido nesta cena. O branco nas paredes, chão e objetos, delimita um espaço e o uniformiza, mistura e dilui o limite entre o que é espaço e o que é objeto, ou seja, o branco serve como camuflagem, tornando tudo monocromático.

Espaço e objetos tornam-se claramente uma mesma coisa, não há um limite, não é um objeto no espaço. É a conjugação de ambos. Estes são espaços oníricos que habitam em cada um, uma casa de lembrança e da imaginação. Mas não se trata morar em uma casa pela lembrança, mas sim de reviver algo desaparecido assim como já se experimentou um dia. É uma viagem até ao centro do devaneio. Uma viagem de solitude e de nostalgia.



Figura 11 - Ana Vieira. A Arte da Fuga, 2016.
Móveis antigos intervencionados e pintados, linóleo
400 x 400 x 300 cm

## Corpos, objeto e identidade

Nino Cais (n. 1969) é um artista plástico brasileiro, de São Paulo, que estudou artes plásticas na Faculdade Santa Marcelina. O seu interesse pelas coisas que são comuns e próximas a ele, dentro da esfera do doméstico se deu início nesta fase da sua formação. Em conversa com o artista, Nino explica que foi devido à fala da poetiza Adélia Prado que seus questionamentos partiam de coisas que estavam perto dele. Então, deu início a trabalhos utilizando objetos de sua própria casa. Seus primeiros trabalhos são fotográficos. O corpo do artista é uma presença importante para a poética da prática artística de Nino Cais, do mesmo modo que os objetos. O artista pensa no corpo como uma "matriz" de tudo que o rodeia, todos os objetos partem do corpo, das necessidades dele. Este é como um ímã, todos os objetos existem em função do corpo. Existe um jogo contínuo entre o corpo humano tratado como objeto, como escultura viva, e o objeto como um vínculo do corpo/espaço. Os objetos começam a não ter mais função. A atração do corpo e dos objetos cria um outro objeto, uma escultura. Acúmulo de objetos, colecionismo, memórias.

Em 2005, o artista já utilizava o corpo como um suporte para questionar-se e criar suas narrativas, com o objetivo de aproximar objetos que carregavam para ele um valor sentimental. Nino veste uma camisa de força e conjuga objetos como chávenas, pires e panelas, criando uma tensão entre os corpos e fortalecendo esse vínculo afetivo.

"Nós somos as coisas ou as coisas somos nós?". A partir dessa pergunta realizada em uma conversa tida entre Katia Maciel e Nino Cais referente às obras do artista expostas

na 30ª Bienal de São Paulo[2] é possível refletir sobre questões abordadas pelo artista em diferentes perspectivas e as relações existentes entre os objetos e as pessoas, tornando-se o discurso mais reflexivo, pois há a possibilidade de deslocar o lugar de um com o outro, no caso nós e objetos, obrigando um questionamento bilateral, coloca-se no lugar do outro.

Em "nós somos as coisas", o sujeito é "nós", enquanto na frase "as coisas somos nós", "as coisas" é o sujeito. Na primeira, o ser humano é colocado em primeiro plano, centralizado, ele dita as regras. As pessoas têm uma dependência dos objetos, mas estes, são um reflexo do ser humano, depende deles, "servem para alguma coisa", têm utilidade. Em "as coisas somos nós", o centro são as coisas, as pessoas giram em torno delas. Essa elevação do objeto faz com que a sua importância aumente através dos novos significados. Trata-se de objetos carregados de memórias, que adquirem, além de um valor estético e funcional, um valor emotivo.

As coisas são um reflexo de nós. O corpo está para os objetos assim como os objetos estão para o corpo. Uma relação de interdependência. Dá-se sentido aos objetos assim como eles nos dão sentido. Há um percurso em que o corpo é elemento da escultura, usado porque é preciso, não é para se identificar, mas uma maneira de se relacionar com os objetos. O corpo vira objeto e o objeto vira corpo.

[2] Cais, N. (24 de Outubro de 2012). Interrompendo Artistas: Nino Cais na 30ª Bienal de São Paulo. (K. Maciel, Entrevistador) Acesso em 03 de Junho de 2020, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=KptmETAGEig

Como podemos notar nesta série (Figura 12 - Nino Cais. Série Sem Título.), existe uma simbiose entre o corpo do artista e o corpo dos objetos, não há mais uma separação, uma tentativa de acabar com o que há de humano no artista e uma tentativa de humanizar aqueles objetos. Descentraliza o Eu para dar espaço e importância para os objetos. A fotografia frontal e direta com uma luminosidade natural, retira a importância do entorno, o foco parece ser aquela personagem transformada pela conjugação desses objetos cotidianos, os quais ganham nova vida, se fazem presentes e desejam posar para a foto. O trabalho potencializa-se com a conjugação e sobreposição dos objetos com o corpo, principalmente quanto encobrem o rosto. A fisionomia não mais importa, mas não deixa de ser um retrato.



Figura 12 - Nino Cais. Série Sem Título.

Por meio do autorretrato fotográfico, o artista pode criar, construir e ficcionar o seu Eu, de maneira a sustentar uma imagem que possua uma condição descritiva nos moldes desse mídia. Deste modo, o autorretrato consegue representar a si mesmo como um outro, fazendo da identidade uma encenação. A artista Cindy Sherman (n. 1954, Estados Unidos)

faz trabalhos que se encontram nos limiares entre o autorretrato e a performance, em que se nota a simulação e a qualidade ficcional do Eu ao utilizar de simbolismos e das retóricas para a criação de novas identidades, e consequentemente questionar a própria identidade. Sherman transforma sua imagem de maneira a conceber diferentes personagens, operando sobre o próprio corpo, por meio da maquiagem, figurinos, vestimentas, perucas, acessórios, próteses, dentre outros. Uma paródia e ironia dos ícones da cultura de massa, que acaba por levar a questionar, além do caráter ficcional que a fotografia pode assumir, a identidade.



Figura 13 – Cindy Sherman. #466, 2008

A fotografia na prática artística de Nino Cais, tem um caráter que se aproxima da fotografia de registo, mas vai além, no momento quando mistura sua interação com os objetos. A ação no processo se dá pela interação do corpo do artista com cenas e os objetos que as compõe. A fotografia serve como meio de expressão, congelando aquela ação com impressão poética e não documental. A fotografia passa também a ser pensada como uma camada do trabalho, um olhar estético, plástico e, conceitualmente, poético e ficcional. Um disparo do silêncio.  É uma encenação com um ponto de vista privilegiado e captado pela máquina fotográfica

*One Minute Sculptures* (Figura 14), do artista austríaco Erwin Wurm (n. 1954), é uma série de trabalhos que se apresentam por meio de fotografias e vídeos. O artista propõe, por meio de instruções escritas e desenhadas, a criação de esculturas momentâneas com duração apenas de um minuto, em que existe uma interação incomum de um corpo (do público ou do próprio artista) com objetos cotidianos. As cadeiras, vassouras, candeeiros, copos, frutas, recipientes atuam com o pensamento do corpo. Em interações fugazes em esculturas performáticas, que são registas por meio de fotografia ou vídeo. Com esse trabalho, Erwin problematiza os conceitos básicos da escultura, ampliando assim os mecanismos operativos e interdisciplinares da escultura no campo expandido (Rosalind Krauss). Wurm deixa de lado a ideia tradicional da escultura apresentada na sua fisicalidade matérica em outra temporalidade, outra espacialidade e outro modo de fruição. O processo é escultórico e performático, mas o resultado revela os bastidores da ação. A fotografia e o vídeo como outras dinâmicas e resultados a serem expostos. A fotografia é tão importante que este artista tem a necessidade de pensar e resolver questões de composição relacionadas com o ambiente onde acontecem essas ações, de maneira que a fotografia não seja apenas um mero registo, mas sim, como dito



Figura 14 - Erwin Wurm. One Minute Sculptures, 1996-2017

anteriormente, parte desse processo, o resultado. Assim sendo, a fotografia, para além de um conteúdo imagético, carrega todo o processo proposto do artista, problematizando características que são fundamentais na escultura.

Na física, a tensão é uma força ou sistema de forças que age sobre um corpo e pode causar compressão, cisalhamento ou tração. Para que se tenha tensão é preciso alguma oposição e resistência, e para que ela aconteça é necessário que os dois lados dessa força estejam agindo.



Figura 15 - Nino Cais. Ciranda, 2006



Figura 16 - Nino Cais. Maiastra, 2007
impressão lambda
60 x 80 cm

A tensão em *Ciranda* (Figura 15) e *Maiastra* (Figura 16) de pensar que as peças não vão aguentar aquele corpo e vão se partir. O que se mostra como frágil, ou o que pensamos ser frágil, nem sempre o é. Aqui as peças de vidro sustentam as cadeiras, sustentam um peso e não se partem. Sustentam um corpo matérico. Corpo-objeto. Corpo-Corpo. Essa tensão é tão tênue que é esquecida quando esses objetos parecem levitar. É inevitável

associar essa disposição circular das cadeiras com uma brincadeira muito comum entre as crianças, um jogo de ciranda. Quem iria se sentar?

O trabalho de Nino Cais *Sem Título* de 2005 (Figura 17) é marcado por uma tensão entre dois objetos: uma marreta e uma chávena. Cada um deles está impregnado de significados e simbologias que podem remeter a estruturas sociais atuais e questões de gênero. O trabalho nos coloca em uma posição de desconforto e agonia, ao nos fazer pensar na iminência do colapso da chávena (xícara). Uma pequena vibração seria suficiente para tal. Uma sustentação instável, marcada pela fragilidade da relação entre os dois objetos. A marreta sustenta a chávena, e em sua atual posição possui ela. A chávena, encurralada na parede nada mais pode fazer se não ceder a esmagadora força e peso da marreta. Uma relação desigual e covarde. Ao pensar nas relações sociais, o trabalho nos leva a questionar sobre a figura masculina como gênero, de modo estereotipado na cultura ocidental. O masculino, como um gênero dominante, forte, viril, aquele que sustenta monetariamente a casa,



Figura 17 – Nino Cais, sem título, 2005
marreta, cabo e xícara
95 x 10 x 22 cm

> Na verdade, "meu corpo" indica uma possessão, não uma propriedade. Quer dizer, uma apropriação sem legitimação. Possuo meu corpo, trato dele como eu quiser, tenho sobre ele o *jus uti et abutendi*. Mas ele, por sua vez, me possui: me puxa ou

> me interrompe, me ofende, me detém, me impele, me repele. Somos um par de possuídos, um casal de dançarinos demoníacos (NANCY, 2012, p. 51).

O corpo não é visto como uma propriedade do qual se detém total poder. A posse aqui é recíproca, uma apropriação alma-objeto. Ao mesmo tempo em que se tem um controle sobre o corpo, ele tem controle sobre nós. Uma via de mão dupla. A estética do corpo tem uma presença forte nos trabalhos de Nino Cais e tem os objetos ao alcance. O corpo é parte da natureza morta que ele cria. Ele é apenas um elemento, não é parte central. Pois o corpo pressupõe uma proximidade com objetos. Do seu corpo cobaia, objeto, sem significado para o próprio corpo.

## Formalizações poéticas

José Spaniol (São Luiz Gonzaga – Rio Grande do Sul, 1960) é artista plástico brasileiro e professor universitário, cuja prática artística também contempla a presença do cotidiano, mas o artista procura articulá-la, principalmente, criando questões e vibrações entre a verticalidade e o espelhamento. Utiliza as mais diversas materialidades nas suas expressões artísticas como desenho, fotografia, gravura, pintura e escultura. Cria objetos e instalações, transformando o espaço e vinculando a matéria ao ambiente, porém os seus trabalhos não estão ligados pela formalização, "é sempre um vínculo através de uma criação poética" e, desta maneira, "relacionando os de forma inesperada"[3].



Figura 18 – José Spaniol. O Descanso da Sala, 2011

[3] De entrevista realizada ao artista (10 de agosto de 2021)

*O Descanso da sala* de 2011 (Figura 18), e *O Descanso da Sala*, de 2006 (Figura 19), são trabalhos que despertaram meu interesse, inicialmente, pela presença dos objetos domésticos e pela sua potência poética. Ambos os trabalhos abordam a temática do cotidiano e a representação dos mesmos objetos, em outras palavras, esses trabalhos estão muito próximos em sua poética, porém são diferentes em suas composições e formalizações. Os objetos domésticos não perdem sua essência, ou seja, existe uma neutralização da sua utilidade habitual sem torná-los irreconhecíveis. Desta maneira, as relações dos objetos com o cotidiano não são perdidas completamente, pois é possível recolhê-los, porém sua fruição é apenas possível ao contemplá-los. Sua estratégia poética vem da perda dessa serventia para tornar-se objeto artístico.



Figura 19 - José Spaniol. O Descanso da Sala, 2006

No primeiro trabalho, uma cama, uma mesa, duas cadeiras e uma escada estão suspensas de pernas para o ar a uma altura de 8/9 metros sobre um lago por meio de uma estrutura de concreto armado. Através do espelho de água, o público se depara com os objetos "flutuando" sobre as copas das árvores e sob o céu, criando um jogo ilusório, como em um devaneio ou em um sonho. Nós nos tornamos uma ponte de conexão entre dois mundos distintos, entre o céu e a terra, o real e o irreal. O chão, desmaterializado, não existe

mais, não sustenta mais. Ainda sobre esse reflexo que se encontra verticalmente no chão. Spaniol explica que "ele não é mais prolongamento, extensão ou verificação, porque ele nos joga em um espaço do improvável, onde não existe prova e nem a chance de verificação", ou seja, o reflexo do lago nos retira um ponto de referência, criando instabilidade e nos levando para um "território do improvável". Assim quando olhamos em um espelho e temos nosso primeiro reconhecimento de quem somos por meio dele, nossa primeira imagem de nós mesmos. Em reflexo os objetos também parecem adquirir essa consciência.

No segundo trabalho, representando pelos mesmos objetos, a imaterialidade da obra anterior desaparece, pois o reflexo, que era virtual, torna-se real, agora são os objetos que se sustentam, em uma duplicação e reflexão matérica, são "objetos-siameses" alongados, que ascendem em direção a um outro espaço, escapando desse mundo. Um estranhamento, entre dois mundos, um que é o "normal" e o outro de ponta cabeça, como se eles rompessem uma barreira dimensional e criassem um mundo onírico, surreal.

A poética é fortalecida pelo título, o qual o artista escolheu a partir de um trecho de um conto da Clarice Lispector, em que uma personagem ao ter dormido por estar muito cansada, acorda e tem a sensação de que quem descansou foi a sala e não ela. Existe aqui uma personificação dos objetos, uma ação comum ao ser humano, passa a ser dos objetos, deslocando, assim, o ponto de vista (como o próprio artista refere): a personificação é trazida para o trabalho artístico.

Estes objetos também precisam descansar? Não são eles construídos para suprir as necessidades das pessoas? Não se cansam da utilidade dada para eles? Os objetos são feitos à medida do corpo humano, sua ergonomia, dimensão, curvas, ângulos das juntas e tantos outros detalhes. Os objetos domésticos refletem muito do corpo humano, então por que não refletir os desejos e emoções? Longe de seu local original, da casa, os objetos podem ser outras coisas, e não mais apoiarem os nossos corpos, pela impossibilidade de podermos usar tais objetos. Assim adquirem, finalmente, seu momento de descanso. Um momento de introspecção. Um momento de reflexão.

*Colunas* (Figura 20) é um trabalho que exemplifica bem como o espaço é parte integrante do trabalho. No trabalho são criadas relações com espaço, em que o artista recria e recompõe uma aparente estrutura, modificando nossa percepção sobre aquele espaço, nos fazendo refletir e questionar sobre ele. O trabalho tem como base a ideia de recriar e replicar colunas, assumindo posições e leituras diferentes em cada espaço, inclusive, o artista diz: "poderia ter dado nomes distintos, mas preferi chamar todos de *Coluna*".

Foi exposto primeiramente em 2003, no Centro Universitário Maria Antônia, em São Paulo. Foi recriado em 2007, para o museu da Fundação União Fenosa, na cidade da Coruña, na Galícia, Espanha. E em 2011 no Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. Apesar de seguirem a mesma ideia, pela multiplicação de colunas preexistentes no lugar, em cada uma dessas exposições o trabalho toma dimensões e significados diferentes justamente por serem espaços diferentes. Cada lugar tem sua história e suas particularidades arquitetônicas. E como Spaniol afirma:



Figura 20 - José Spaniol. Colunas, 2011.

> Parece simples e previsível se pensarmos neste trabalho como apenas instalação de colunas no espaço, em que um plano numa folha de papel basta, porém não é assim, cada caso levou a ter situações, resoluções, questões e características bem diferentes, e foi necessário considerar a especificidade de cada espaço.[4]

[4] De entrevista realizada ao artista (10 de agosto de 2021)


CASA 3
Da aparência do mundo para prática artística

## Da composição do meu território

"Um ponto de Situação"[5] (2019) foi uma exposição decorrente do trabalho realizado na Unidade Curricular anual do 1º ano do MAP, o Estúdio de Escultura, ministrada pela professora Rute Rosas e que tem como foco coordenação, orientação e apoio para desenvolvimento e consolidação do projeto de cada aluno. A mostra tornou público os primeiros trabalhos e o interesse de investigação da prática artística de cada estudante.

No primeiro semestre do curso de mestrado tento redescobrir os meus interesses voltados para um pensar e fazer artístico. Nas dúvidas e incertezas crio e recrio pequenos objetos, combino, componho, e revejo as possibilidades dos seus significados. Meus trabalhos, neste contexto, exploram a dimensão compositiva, em uma tentativa de perceber os significados possíveis dos objetos escultóricos, assim como a relação deles com os espaços: os criados pelos objetos e o espaço expositivo. *Estudos de Composição* parte desse desejo de reconhecer o caminho que quero percorrer. Esses trabalhos iniciais, apesar de terem sido pensados em uma ótica compositiva, ultrapassam a instância da formalização, através de dinâmicas poéticas, que tornam desenvolvidas no decorrer da minha investigação teórica e prática.

Compor, para mim, remete muito ao meu cotidiano doméstico, pois, em casa, estou sempre recolocando e modificando a disposição dos objetos e mobiliários, na procura de

[5] A notícia da exposição está disponível em <https://www.fba.up.pt/2019/02/05/umpontodesituacao-2/>. Acesso em 26 set 2021.

uma revitalização do espaço. Baudrillard (2006, p. 31) sobre essa questão fala que "mais do que no 'gosto' é aí que reside o sentido atual da decoração: não mais implantar um teatro de objetos ou criar uma atmosfera, mas resolver um problema, dar a resposta mais sutil a confusão de dados, mobilizar um espaço". Um novo móvel chega em casa e no meu quarto, já abarrotado de outros elementos, tento verificar as possibilidades de encaixá-lo. Arrasto a cama, a escrivaninha, as estantes e o tapete. O barulho é típico de uma arrumação e tudo fica fora do seu lugar inicial. Nesta confusão criada, permaneço, vejo e revejo, saio e volto para o quarto, distanciando-me e aproximando-me para conseguir encontrar a melhor maneira de recompor esse cômodo.

> O jogo de exclusões e preferências, a disposição dos móveis, a escolha dos materiais, a gama de formas e cores, as fontes de luz, o reflexo de um espelho, um livro aberto, um jornal espalhado, uma raquete, cinzeiros, ordem e desordem, visível e invisível, harmonia e discórdia, austeridade ou elegância, cuidado ou negligência, o reino da convenção, alguns toques exóticos, e mais ainda a maneira de organizar os espaços livres, por mais apertado que seja, e distribuindo pelas diferentes funções diárias (refeições, vestir, receber convidados, limpar, estudo, lazer, descanso) - tudo isso já compõe uma "narrativa de vida" antes do dono da casa ter falado qualquer palavra. (CERTEAU, GIARD, & MAYOL, The Practice of Everyday Life. Volume 2: Living and Cooking, 1998, p. 145).

Entendo a casa como um resultado das nossas expectativas e experiências, um reconhecimento do mundo decifrado e traduzido em forma de arquitetura, com estrutura própria, objetos e desejos. Mobiliário, peças decorativas e utilitárias, dão forma, compõem e constituem esse espaço habitável. Um reflexo daquilo que pensa, deseja e faz os seus

praticantes-habitantes. A composição como uma organização em um determinado espaço traz significados para uma leitura de um trabalho artístico. Procura-se, muitas vezes, uma organização harmoniosa e equilibrada dos elementos, que podem seguir regras e técnicas já estabelecidas por certas áreas, como por exemplo, na pintura e fotografia, em que existe a "regra do terço", que é um artifício comumente utilizado para a composição da imagem, e que se baseia na disposição dos elementos de forma a se "encaixarem" nas linhas guias (duas linhas verticais e duas horizontais).

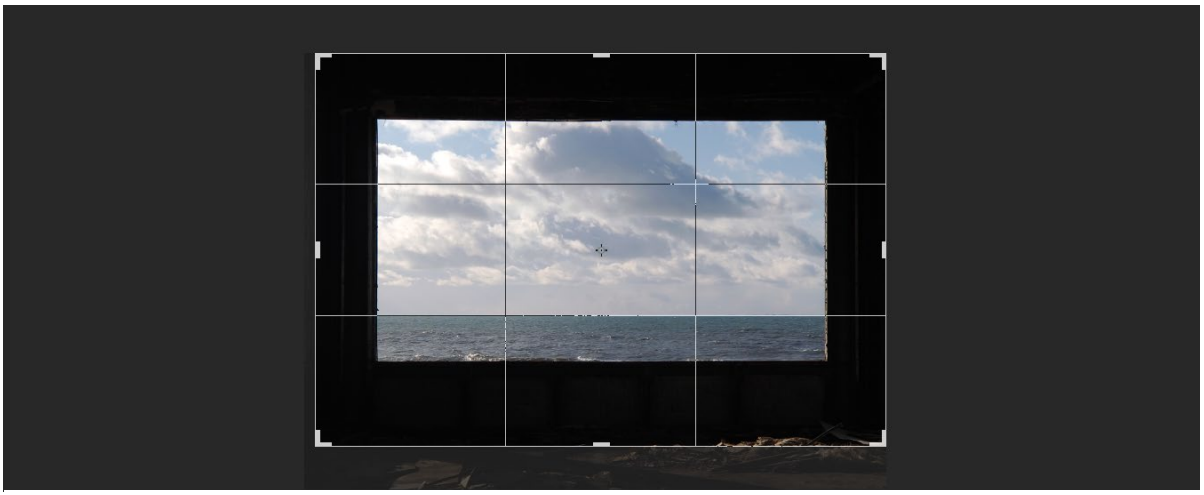


Figura 21 – Tratamento de imagem no Photoshop utilizando a ferramenta "Crop"

Nos meus trabalhos é perceptível a procura pelo equilíbrio da composição. Uma harmonia que não passa a ideia de algo que foi parado no meio, que foi bem pensado, tudo ali está bem encaixado, disposto pela relação de tensões entre os objetos e os espaços, uma organização espacial que tenciona o ambiente por colocar em crise a funcionalidade do

espaço compositivo. Uma maneira oposta de organizar uma sala de casa, cuja disposição precisa suprir nossas necessidades enquanto sujeito participante daquele espaço.

> Numa composição equilibrada, todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de "necessidade" de todas as partes. Uma composição desequilibrada parece acidental, transitória, e, portanto, inválida. Seus elementos apresentam uma tendência para mudar de lugar ou forma a fim de conseguir um estado que melhor se relacione com a estrutura total.
>
> Sob condições de desequilíbrio, a proposição do artista torna-se incompreensível. O padrão ambíguo não permite nenhuma decisão sobre qual das possíveis configurações seja a proposta. Tem-se a impressão de que o processo de criação imobilizou-se acidentalmente em algum lugar ao longo de seu percurso. Uma vez que a configuração requer mudança, a tranquilidade do trabalho torna-se um obstáculo. A atemporalidade dá lugar à frustradora sensação de tempo aprisionado. Exceto nos raros casos em que isto é exatamente o efeito que o artista pretende, ele se esforçará para conseguir equilíbrio a fim de evitar tal instabilidade. (ARNHEIN, 2005, pp. 12 - 13).

Tanto em *Estudos de composição #1* (Figura 22) quanto em *Estudos de composição #2* (Figura 23), existe uma dependência dos objetos com o espaço; o trabalho incorpora o espaço, na medida em que o coloca em jogo com uma organização espacial de objetos, construindo espaços imaginários, ou seja, perspectivados pela imaginação, por uma profundidade imaginária que ultrapassa a função de suporte para um trabalho artístico. O espaço, então, é parte integrante, pois é dele que surge a disposição dos objetos, a qual segue intuitivamente, ou não, regras geométricas e matemáticas de modo a dar coesão e coerência à ideia de compor um todo uno. São o reflexo do meu modo de ver, e organizar e entender o mundo.



Figura 22 - Felipe Rocio. Estudos de composição #1, 2019
180cm x 200cm x 120cm
Cerâmica, madeira, tecido e tinta acrílica



Figura 23 - Felipe Rocio. Estudos de composição #2, 2019
Cerâmica, madeira e tinta acrílica
170 x 100 x 30 cm

Queremos ver mais de perto os objetos, mas o meu chão do *Estudos de Composição #1* (Figura 24), composto por "tijoleira" em madeira, delimita o espaço do trabalho e cria o meu território. Devido, sobretudo, à delicadeza e limpidez do piso, proíbe implicitamente a entrada de qualquer pessoa naquele canto e os pequenos pregos colocados nos vértices cio de malha têxtil que os contorna transformam a tijoleira em chão tridimensional e frágil. As paredes pintadas de azul exaltam essa fronteira espacial, pois limitam a altura que, conjunto com o chão, fazem com que o trabalho esteja dentro de um paralelepípedo imaginário, uma caixa onde estão inseridos os meus objetos. Existe uma necessidade do objeto "conversar" com o espaço no qual está inserido. Ele [o objeto] precisa e pede um suporte [o espaço].

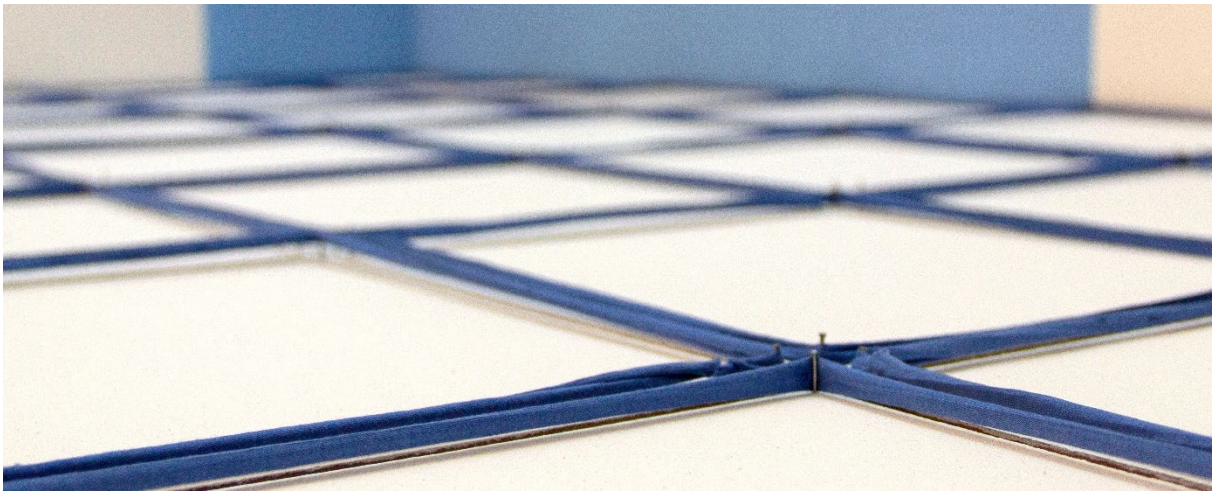


Figura 24 - Detalhe do chão de *Estudos de Composição #1*

Sobre o conceito de território, Guartarri e Rolnik, citados por Hasbaert (2007), discorrem sobre a ideia de desterritorialização, afirmando que para esse acontecimento tem que ter, a princípio a existência inicial de um território, em que haja delimitações claras. Ainda realçam que, por consequência de uma desterritorialização, existirá um fluxo natural para uma reterritorialização, devido a necessidade de criação e renovação de um terreno para se relacionar. Entende-se, então, por reterritorialização, a recomposição, mesmo que temporária de novas vivências, relacionando-as sempre com aquilo que já existe e já foi experimentado.

> Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente "em casa". O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUARTARRI e ROlNIK apud (HASBAERT, 2007, pp. 121-122)

É possível perceber alguns elementos em comuns entre os objetos, como por exemplo, o formato de X na estrutura de madeira e o fio em ponto cruz nas duas tábuas. A ideia dessa forma vem da minha experiência com a utilização de programas para design gráfico, como o programa, *software* digital, InDesign, em que podemos criar "caixas de texto" para inserir um texto e manipular sua posição na página (Figura 25). Logo essa forma

é uma abstração, em que existe a possibilidade de assumir qualquer conteúdo, como por exemplo, uma janela.

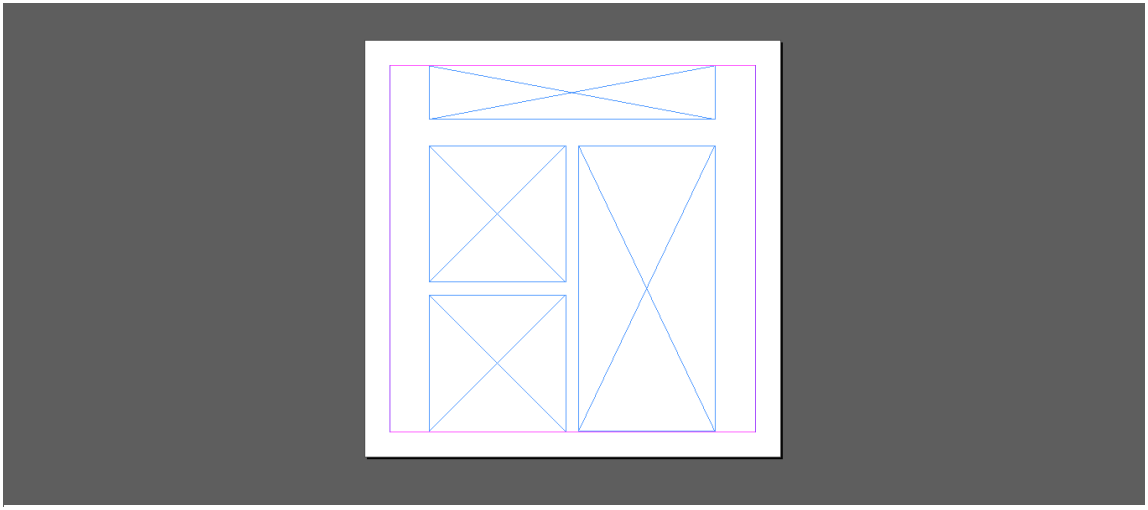


Figura 25 – Diagramação de texto no InDesign utilizando quadros de textos.

O bordado é algo que recorda a minha infância, como referi anteriormente (p. 22) sobre meu interesse pelo fazer manual. Neste trabalho, não tenho a intenção remeter à minha infância, mas sim tentar reinventar, mesmo que singelamente e utilizando materiais não convencionais para essa técnica de bordado em ponto cruz, com a linha de malha bordo as duas tábuas de madeira, uma nova, adquirida em loja de material de construção e a outra encontrada na rua, que adquiriu marcas de tempo como manchas e rachaduras, e cuja origem e "vida" desconheço.

O telhado (Figura 26) é símbolo universal que dá sentido à ideia de casa. No meu trabalho trago essa simbologia, criando um telhado mais próximo de um imaginário do

objeto, pois o que se nota é a transformação da ideia de telhado e não a produção de um telhado que tenha utilidade para nos proteger. Ele é reduzido, tanto no tamanho quanto na estrutura, a qual segue um processo de realização e construção inventados, pois não conheço os cálculos técnicos e não pretendo cumprir as normas da engenharia. As telhas foram pensadas e produzidas para esse projeto. As cores da telha ganham mais contraste com o tom pastel do azul, realçando-as. A falta das telhas, cria uma dialética entre o inacabado e o não funcional.

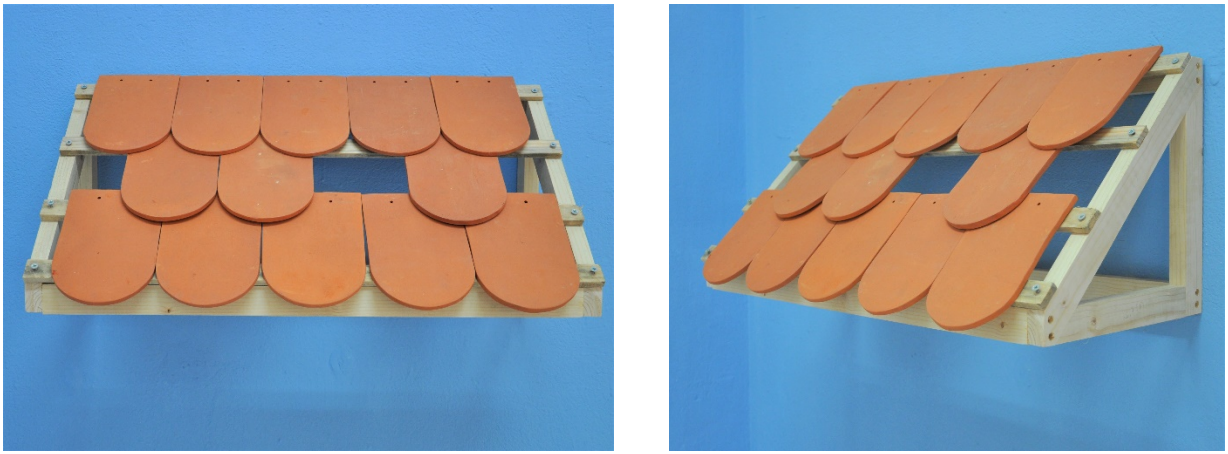


Figura 26 - Felipe Rocio. Estudos de composição #1 (fragmento do trabalho), 2018.

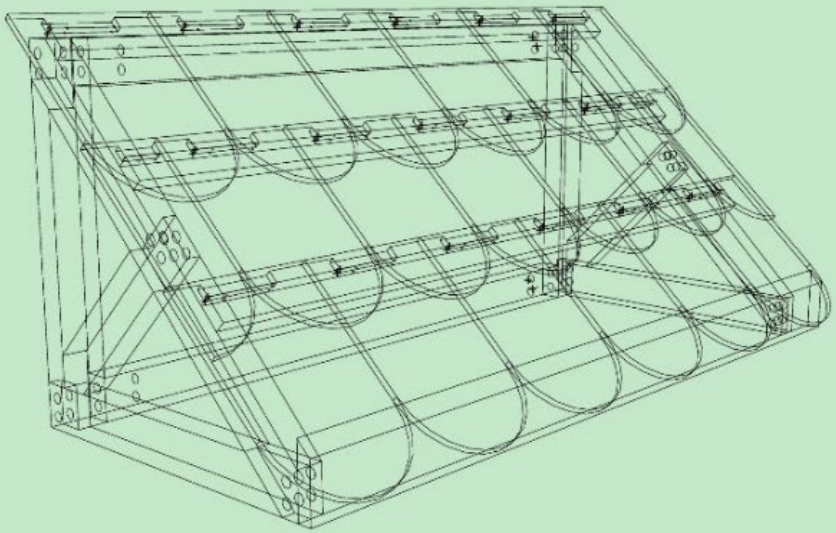


Figura 27 - Maquete digital para Estudos de Composição #1

## Linhas e desenho no espaço

No meu processo, o desenho pode ser uma forma de expressão, um fim, ou também pode ser ferramenta para projetar e servir ao processo. Sobre concepção em desenho Joaquim Vieira (2005, p. 2) descreve: "Considero que Desenho é o Registo bidimensional pessoal de elementos e relações e perceptivas, formais expressivos não linguísticos [...]". O desenho tradicional está ligado à bidimensionalidade, mas existem vários exemplos de objetos artísticos que trazem o desenho para o espaço tridimensional, Vieira (2005, p. 4) refere que "Desenhar é Compor graficamente com todos os outros aspectos ou bases, apesar de habitualmente se considerar que a composição é a grelha geométrica ou a estrutura esquematizante.". O autor enumera essas bases apresentando-as distintas umas das outras: o tema, ideia, suporte, dimensão, formato, tempo, instrumento, técnica, elementos plásticos, modos expressivos, retórica icônica, composição, escala e proporção.

No entanto, o projeto leva em consideração outros aspectos/bases, como a avaliação, análise, ordenação, organização e comunicação, ou seja, o projeto necessariamente precisa ser objetivo, pois precisa de informar detalhe necessário para o que se pretende.

O artista Janusz Grünspek (n. 1970, Polônia), por exemplo, relaciona desenho e escultura no espaço, representando objetos cotidianos apenas pelos seus contornos, utilizando varetas de madeira e cola quente, como em *Drawing in Space* (Figura 28). Essas linhas criadas lembram diretamente os *wireframes* de *softwares* 3D, representações



Figura 28 - Janusz Grünspek. Drawing in Space, 2009-2016
Madeira e silicone

tridimensionais muito utilizadas por engenheiros e arquitetos para representar a forma de um objeto ou de uma estrutura. Neste trabalho, o artista compôs um ambiente com diversos objetos, e seguindo esta estética de contorno de esquema. É um desenho que se faz no espaço e com as matérias. O artista transforma poeticamente algo que é peculiar dos *softwares* em espaços tridimensionais.

No desenho de projeto para *Janela Alinhada* (Figura 29), o propósito foi, inicialmente, ilustrar a ideia que queria executar, ou seja, era simplesmente um projeto que utilizava imagens e tinha objetivos claros. Entretanto, no processo, comecei estar atento a elementos que me agradaram e que podiam ter um potencial poético, despertando novas ideias para seguir outros caminhos na minha prática artística. Em *Descanso da Sala* de José Spaniol, o artista aborda o desenho autônomo e o ato de projetar como desdobramentos do trabalho, ao realizar estudos para a sua concretização.

> Para melhor entender o trabalho, comecei a fazer uma série de estudos, com esboços e maquetes, que eu utilizava para fazer registros fotográficos. No meio do processo, percebi que as fotografias e as maquetes realçavam uma questão antes não notada: a escala. Comecei a fotografar a maquete sobre um espelho, o qual refletia o céu, desta forma, fazendo com que os objetos da maquete fossem transportados para um outro espaço, para uma outra dimensão, para algo

> improvável, porque não era possível perceber a real escala nas fotografias. Foi assim que houve um desdobramento do trabalho, em que a fotografia e maquete passaram a fazer parte da expressão poética.[6]

Sobre o início e desenvolvimento de um desenho me deparo com a relação entre pensar e o não pensar, com o ato de desenhar para conseguir designar o que pode ser o desenho enquanto expressão artística e o que seria um trabalho final. Uma dessas relações seria quando "iniciamos a utilização de imagens desenhadas, elaboradas por qualquer um, e pensamos na forma de com elas comunicam uma ideia. Não concordando com a distinção que Vieira realiza entre desenho e desenho de projeto, separando-os e distinguindo-os, interessa aqui expor as múltiplas dinâmicas do desenho que utilizo, como muitos outros artistas, incluindo o desenho digital, fotomontagem e maquetes.

Em *Janela Alinhada (*Figura 31), o "desenho" com fio de malha amarelo sobre a janela do Pavilhão de Escultura da FBAUP segue todos os relevos do objeto arquitetônico. Lá encontra-se o Estúdio de Escultura, quase como uma segunda casa para mim. Sigo e contorno as linhas que posso imaginar naquele "objeto", modifico-o, de modo a realçar e fortalecer visualmente algo já existente e que faz parte do cotidiano de quem frequenta o lugar. O mesmo gesto de desenhar no espaço acontece em *Porta Alinhada* (Figura 35) e *Escada Alinhada* (Figura 36), Então nestes casos o desenho se instala na arquitetura, como um desenho tridimensional, um site-specific.

---

[6] De entrevista realizada ao artista (10 de agosto de 2021)



Figura 29 - Desenho de projeto para *Janela Alinhada*
Fotomontagem



Figura 30 - detalhe de *Janela Alinhada*



Figura 31 - Felipe Rocio. Janela Alinhada, 2019
Fio de Malha
Trabalho In Situ



Figura 32 - Felipe Rocio. Fotografias Alinhadas, 2019
bordado sobre fotografia
29,7x21 cm



Figura 33 Felipe Rocio. Fotografias Alinhadas, 2019
bordado sobre fotografia
29,7 x 21 cm



Figura 34 - Frames do registro de *Porta Alinhada*



Figura 35 - Felipe Rocio. Porta Alinhada, 2019
Fio de malha
Trabalho *in situ*



Figura 36 - Felipe Rocio. Escada Alinhada, 2020
Fio de malha
Trabalho *in situ*

# A Retórica da porta

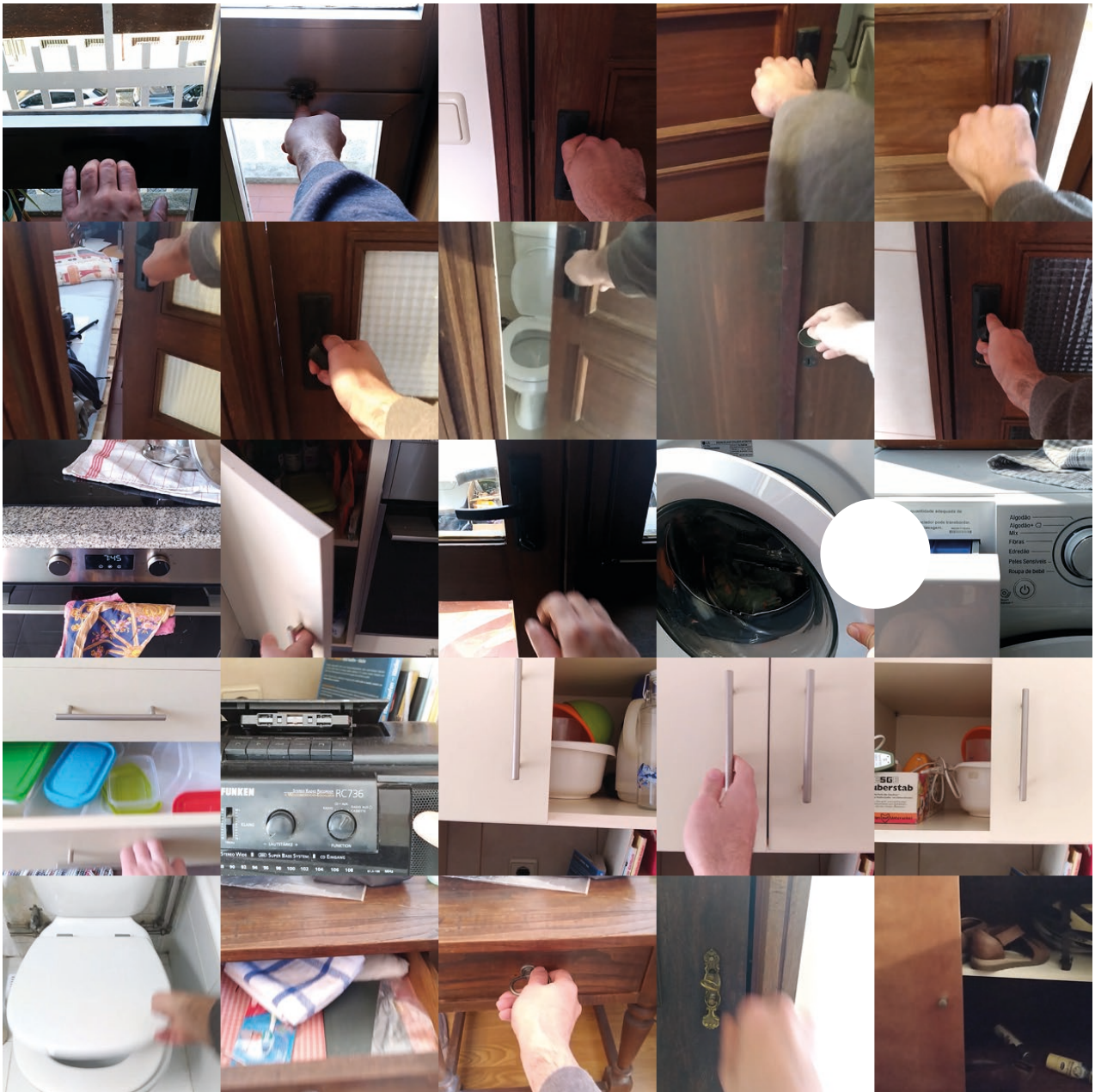




Figura 37 - Felipe Rocio. Frames do vídeo "Retórica da Porta", 2019

A porta quem virá bater?
Em uma porta aberta se entra
Uma porta fechada um antro
O mundo bate do outro lado da minha porta.
(ALBERT-BIROT *apud* BACHELARD, 1989, p. 23)

Porta, substantivo feminino. Uma abertura, geralmente retangular, com o lado vertical mais comprido e a base ao nível do chão ou de um pavimento. Serve para entrada e/ou saída de um sítio para outro. Derivação por metonímia: entrada, acesso para algum lugar. Derivação por metáfora: conjunto de exigências, formalidades, dificuldades que um indivíduo encontra para ingressar numa instituição, numa profissão, num determinado meio etc. Ou ainda: meio de se conseguir algo; recurso, maneira, modo.

Em uma busca incessante, procuro algo que não é claro, mas que acontece cotidianamente e tantas vezes que se torna foco de atenção. Propus-me a abrir e fechar todas as portas da minha casa. Canso-me, mas não paro e continuo a insistir na ação e no gesto, o qual se repete em cada trajeto por muito curta que seja a distância que separa duas portas. Vou ao extremo, criando movimento e fluxo ininterrupto, com o ar a correr: a casa começa a respirar. Cada canto neste lugar precisa ser averiguado, explorado e reexplorado, tornando-se persistência de uma busca pelo nada. Em um certo momento, passo a acreditar

que estou à procura de algo e me questiono o porquê de procurar se não sei o que procuro: uma busca que não busca.

Cada porta tem suas peculiaridades: seu material, sua cor, seu peso, sua textura, seu som específico, seu *click,* seu modo de fechar, por vezes silenciosas, por vezes barulhentas. Algumas portas são mais fáceis de abrir do outras, assim como fechar. É preciso insistir para conseguir abrir e é preciso insistir para fechar, por vezes nem isso é possível. Umas estão trancadas, então nem adianta tentar, pois a peça essencial, a chave, está em falta. Aqui, há uma parte da intimidade que é mostrada.

Recordo de Marcel Duchamp, onde a porta torna-se um elemento umbral para o pensamento e questionamento na sua obra. Ela está presente em alguns dos seus trabalhos, como, por exemplo, em *Porte: 11, Rue Larrey* de 1927 (Figura 38). A porta criada especialmente para poder suprir suas necessidades naquele lugar, de propósito funcional, era parte da casa, uma víscera, mas a mesma porta foi removida daquele lugar para se tornar uma peça de museu. A composição criada e o deslocamento retiraram a característica que uma porta tem como essencial, a função. No entanto, esta porta já não é mais uma porta, é Porte 11. Esta escultura revela uma precisão, concisão e economia dos gestos e do esforço, pois com um

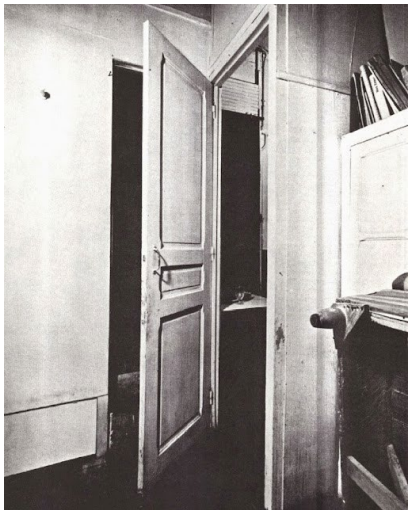


Figura 38 – Marcel Duchamp. Porte: 11, Rue Larrey, 1927

ato de eliminação, onde antes havia duas portas, agora passa a ter uma ironia na aparição de duas entradas com a mesma porta, com um ângulo estranhamente feito entre estas. É um gesto marcado por ausência, a dualidade das portas que podem ser para sair ou para entrar. A porta como um lugar de fluxos, um lugar indeterminado onde nunca se está, onde tudo é passagem.

> A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneio. Às vezes ela está bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Outras vezes está aberta, isto é, escancarada. (BACHELARD, 1989, p. 225)

Portas são comumente ligações entre espaços distintos. Não é a ligação interior/interior e interior/exterior. Abrir a porta é deixar os caminhos livres, onde se pode avançar para um outro território, um outro campo. Quantas portas já abri em minha vida? E quantas já fechei? Um labirinto a se mapear. A vida é uma sequência de abrir e fechar portas, um bater de portas, um bater nas portas. Quantas coisas são portas para outras? Analogamente, vários objetos têm portas, alguns recebem nomes diferentes como tampa, mas possuem a mesma função primordial, em que se pode abrir-fechar: as gavetas, onde pode-se guardar; o jarro elétrico, o rádios antigos, em que ainda se usa fita K7; a porta USB como lugar que permite  fluxo de informação; os armários têm portas.

Em *A Retórica da Porta* (Figura 39 *e* Figura 40), faço de luva a tinta azul em minhas mãos. A cor ajuda a remeter a esse objeto que se utiliza para evitar o contato, para não se

contaminar. Sim, parece uma luva, mas, ao contrário de evitar, eu reafirmo o contato com o objeto. Repito a ação de abrir-fechar a porta, evidencio o gesto com a tinta, a qual deixa marca na porta, a fechadura, a chave.

O resquício se faz índice de uma intimidade que ali houve.



Figura 39 - Frames do Registro de *A retórica da Porta*



Figura 40 - Resquício de *A Retórica da Porta*

## PRESENTE. EM AMARELO.

Como de costume, tiro meus sapatos antes de entrar em casa.

Abaixo, alongo e desamarro meus calçados.

Revelam-me as meias. Amarelas. Suadas do longo dia.

Na entrada, um tapete. Amarelo. Macio. Feito em crochê, feito por mim. Um conforto para os pés.

Em um gesto de ciscar o chão, limpo os pés.

Passo pela porta de fios pendentes. Amarelos.

Entro no cômodo, naquele cômodo que já conheço.

Tudo está tão amarelo. Tudo é tão amarelo.

O candeeiro envolto em fio. Amarelo. Acendo a luz. Amarela.

Vejo pela janela o que acontece lá fora. A vida passa, Amarela. Imagino.

A Planta já sem vida, mostra-se pálida. Quando foi a última vez que a reguei?

A pedra continua ali. Tudo continua ali. O pano. Amarelo. Também.

Ando, ocupo, interajo e deixo a casa.

E o que deixo é apenas a presença de um corpo que ali esteve.

Como posso pensar em gestos que definem uma relação com os espaços em que habito? *Presente. Em Amarelo.* é um trabalho que realizo em 2019 que busca pensar essas relações dos gestos e comportamentos do nosso cotidiano com o espaço doméstico. Gestos habituais, que muitas vezes passam desapercebidos, que fazemos por costume, que já fazemos sem pensar.

Em um primeiro momento, construo o cenário, delimitando um espaço com o fio de malha, o qual transforma-se em um desenho tridimensional composto por um retângulo na parede e um quadrado no chão. Desta forma as fronteiras impostas não bloqueiam a visão do que está a acontecer ali dentro do meu canto e o que era para ser algo privado, torna-se público. Instalo uma porta, a qual é simulada pelos vários fios pendurados, é por ali que vou entrar no cômodo. A porta ressalta a ideia do interior e do exterior. É uma passagem, uma ligação entre dois mundos distintos. O público e o privado. O desprotegido e o protegido. Externo e interno. Uma vasta dicotomia de oposições. O espaço está construído.

O chão é coberto por um tecido, como um carpete. Em casas mais antigas, é mais evidente como os carpetes guardam histórias passadas. O tecido fica gasto, suja, mancha, queima, enfim, ele pode contar muitas histórias do que aconteceu naquele lugar. Uma moldura em madeira pode simbolizar tanta coisa. Em alguns momentos uma janela, em outro, um quadro. Pode ser o que quisermos imaginar ali, seu sentido está aberto para interpretações diversas.

Como janela, outra abertura do espaço onde pode entrar luz, ar, ou seja, pode conectar o fora e o dentro. Vemos pelas janelas vidas passarem. Vemos o que acontece lá fora. A janela é um grande fragmentador de histórias, das quais apenas conseguimos ver pequenos pedaços. O pano amarelo pendurado continua uma incógnita. O que ele faz ali, era suposto? Na tentativa de compor o ambiente, escolho um objeto que tinha guardado, ele era amarelo, como a maioria dos objetos do trabalho. Um objeto que teve sua função primeira desviado para outro sentido. Agora ele faz parte do cenário. A planta em cerâmica não tem vida, é inorgânica, mas dá vida ao ambiente. As Plantas domésticas precisam de cuidados, de uma rotina, é preciso interagir com elas para que continuem a viver. Pois o faço.

O espaço faz parte do trabalho, é nele que organizo os objetos seguindo regras matemáticas e objetivas, de maneira que exista uma coesão como um todo. São o reflexo do meu modo de ver e organizar o mundo.

Parece uma cena congelada no tempo, em que se pensa narrativas para o que poderia ter acontecido ali. O amarelo nas paredes, chão e objetos, delimita um espaço e o uniformiza, mistura e dilui o limite entre o que é espaço e o que é objeto.

Como forma de ocupar o espaço perambulo por ele, é apertado, é pequeno, mas tem como andar. Balanço o candeeiro. Sigo seus movimentos, faço deles, o meu, dando voltas pela sala, pensando. Meus pés cobertos pela tinta amarela gravam tudo aquilo que faço, deixa a marca, a presença de um corpo que ali viveu. São esses pequenos gestos que procuro.

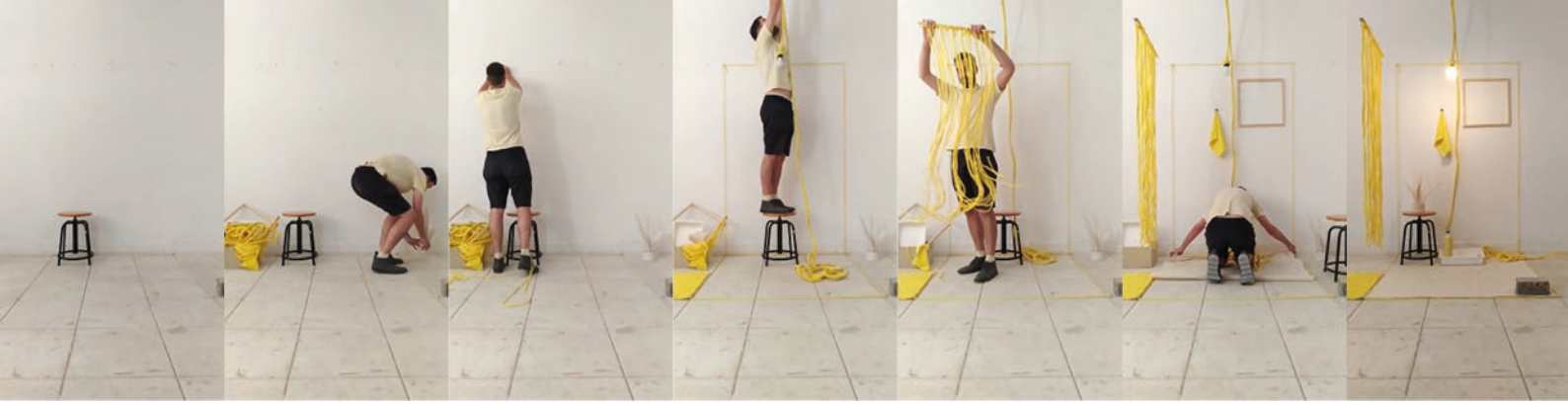


Figura 41 Frames do processo de *Presente Em Amarelo*



Figura 42 Processo de *Presente. Em Amarelo.*



Figura 43 Resquício de *Presente. Em Amarelo*

Figura 44 Frames do processo de Presente. Em Amarelo.

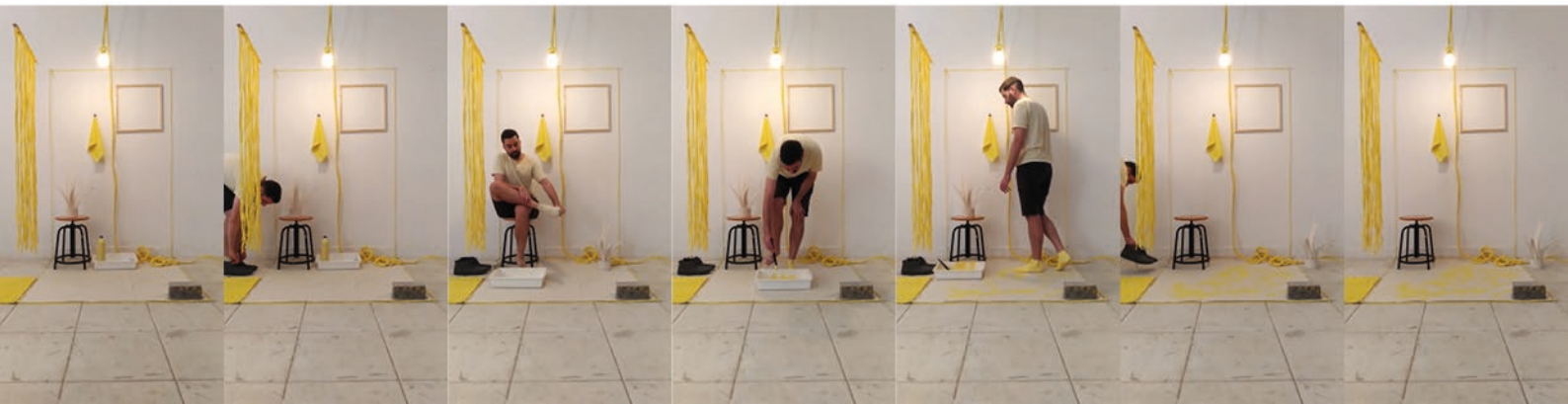




Figura 45 - Registro fotográfica durante uma visita

## Dos afazeres domésticos e do fazer artístico

Os cuidados com casa, por vezes, podem ir além das ações mecânicas que nos acostumamos e fazemos por simples obrigação ou necessidade, pois é nos afazeres domésticos que nos relacionamos intimamente com o espaço e os objetos domésticos. Entendo que o limpar tem a sua poética e, com esta ação, tenho a possibilidade de ter um tempo para pensar, ter devaneios das mais diversas situações, pois é um momento de solitude com universo doméstico e com o nosso universo. Ao limpar, já sei quais são aquelas frestas que juntam a sujeira, as superfícies escondidas onde se depositam o pó. Reconheço aquelas marcas que não saem dos pisos, das paredes, sei, enfim, das peculiaridades desse corpo-casa.

Um afazer doméstico mais recorrente, para mim, é o lavar a louça, pois sempre cozinho e faço minhas refeições em casa. Por esse motivo conheço bem os utensílios da cozinha. Essa atividade faz com que a intimidade com louça amplie, pois tocamos, sentimos

a textura, a forma, a matéria e a temperatura de cada objeto lavado. Os sons do tinir da louça marcam essa atividade, é como se esses objetos, estivem falando, conversando, cada um com sua voz, seu timbre. Muitas são as vezes que lavo a louça em casa, toco aquele corpo frio, ensaboo, enxáguo. A louça fala, grita, reverbera seus sons próprios.

> Os objetos assim acariciados nascem realmente de uma luz íntima; chegam a um nível de realidade mais elevado que os objetos indiferentes, que os objetos definidos pela realidade geométrica. Propagam uma nova realidade de ser. Assumem não somente o seu lugar numa ordem, mas uma comunhão de ordem. Entre um objeto e outro, no aposento, os cuidados domésticos tecem vínculos que unem um passado muito antigo ao dia novo. (BACHELARD, 1989, p. 80).

*Potes fiados* (Figura 46) é um trabalho em que suspendo diversas peças cerâmicas e que me lembram muito as feiras de domingo da minha cidade natal, onde havia, para além das verduras, frutas e hortaliças, utensílios domésticos de alumínios pendurados à venda. O peso das peças desaparece, elas flutuam, se movimentam levemente, emitem sons ao tocarem umas nas outras, conversam, remetem-me a essas conversas rotineiras do lavar a louça, devaneios que só eu e elas temos. "Fiado" tem sentido ambíguo, quando compramos fiado, estamos comprando a crédito, vamos pagar depois, essa prática é muito comum em estabelecimentos pequenos, de vizinhança, tem um sentido de confiar; outro significado é relacionado ao fio, passar o fio, fazer uma trama. Esse fio, no trabalho, vira linha, elemento expressivo do desenho, mas aqui desenho no ar, assim como no trabalho das janelas, descrito anteriormente.

Um outro aspecto que acho importante e é marca do meu percurso e projeto artístico é o fazer manual, como já dito anteriormente, o fazer manual sempre foi algo que me interessou. Decidi não comprar peças de cerâmica, e sim fazê-las, uma a uma, reforçando a intimidade que tenho com elas, acompanhei todo o processo de concepção, desde o modelar, tornear, esperar o barro secar, queimá-lo, transformá-lo em cerâmica, para então amarrá-las e uni-las pelos fios.

Inventar vem do verbo latino *invenire*, cujo significado é encontrar. Enquanto eu faço, eu invento e quando invento eu encontro. Na minha prática artística, portanto, o fazer e o inventar/encontrar acontecem ao mesmo tempo, e ambos são importantes.

> A arte é também *invenção*. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*. A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. (...) A arte é, portanto, um fazer em que o aspecto realizativo é particularmente intensificado, unido a um aspecto inventivo. Nela a realização não é somente um "fàcere", mas propriamente um "perficere", isto é, um acabar, um levar a cumprimento e inteireza, de modo que é uma invenção tão radical que dá lugar a uma obra absolutamente original e irrepetível. Mas estas são as características da forma, que é, precisamente, exemplar na sua perfeição e singularíssima na sua originalidade. De modo que, pode dizer-se que a atividade artística consiste propriamente no "formar", isto é, exatamente num executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir. (PAREYSON, 2001, pp. 25-26).



Figura 46 – Felipe Rocio, Potes Fiados, 2019
Cerâmica e fio de malha
600 x 60 x 65 cm (dimensões variadas)

A chaminé é um elemento arquitetônico que me intrigou muito aqui na cidade do Porto. Sempre que estou a olhar para as casas, vejo os vários modelos de chaminés, desde as mais simples, até as mais rebuscadas. As chaminés, nas cidades que vivi no Brasil, não são comuns, a não ser que tenham uma churrasqueira. Mas a chaminé aqui está muita mais relacionada à lareira, onde podemos aquecer nossas casas no inverno ou está relacionada à cozinha. "Quando a casa é feliz a fumaça brinca delicadamente acima do telhado" (BACHELARD, 1989, p. 84).

O trabalho *Isto não é uma chaminé* (Figura 49) é constituído por uma peça que remete a este objeto cotidiano, o qual tem uma função de permitir a extração de fumos ou gases, porém sem sua função de servir a um propósito prático, mas sim com a intenção de ter função estética e contemplativa. O deslocamento do objeto cotidiano, ou da sua representação, para o âmbito artístico atribui novos significados e é possível olhar por outras perspectivas e dar novas abordagens. O objeto vem para perto do espectador. Antes, no seu lugar habitual era só possível ver de longe, em cima dos telhados da casa e, agora, em um deslocamento espacial ela fica sobre o chão, contrariando a sua posição original. As linhas contornam sua forma, criam, novamente, nos meus trabalhos, um desenho tridimensional, valorizando as linhas imaginárias desse objeto, aproximando com o projeto gráfico feito anteriormente para realizar o trabalho.

Ainda sobre a questão da representação, o título do próprio trabalho coloca uma "contradição" com o objeto artístico, pois o que reconhecemos simbolicamente opõe-se a

negação da frase “isto não é uma chaminé”. Essa divergência nos intriga, levando a uma reflexão acerca desta situação. O título do meu trabalho tem relação direta com a obra de René Magritte (n. 1989, Bélgica) *La Trahison des Image* (Figura 47). A frase “Ceci n’est pas um pipe” que está na pintura interfere na nossa leitura do trabalho, criando uma incoerência e nos desnorteando, visto que reconhecemos a imagem e sabemos que é um cachimbo, porém realmente não é um cachimbo e sim a representação pictórica dele.




Figura 47 - René Magritte. La Trahison des Images, 1929

> Magritte liga os signos verbais e os elementos plásticos, mas sem se outorgar, previamente, uma isotopia; esquiva o fundo de discurso afirmativo, sobre o qual repousava tranquilamente a semelhança: e coloca em jogo puras similitudes e enunciados verbais não-afirmativos, na instabilidade de um volume sem referência e de um espaço sem plano. Operação da qual Isto não é um cachimbo dá, de certo modo, o formulário. (FOUCAULT, 2008, p. 76)

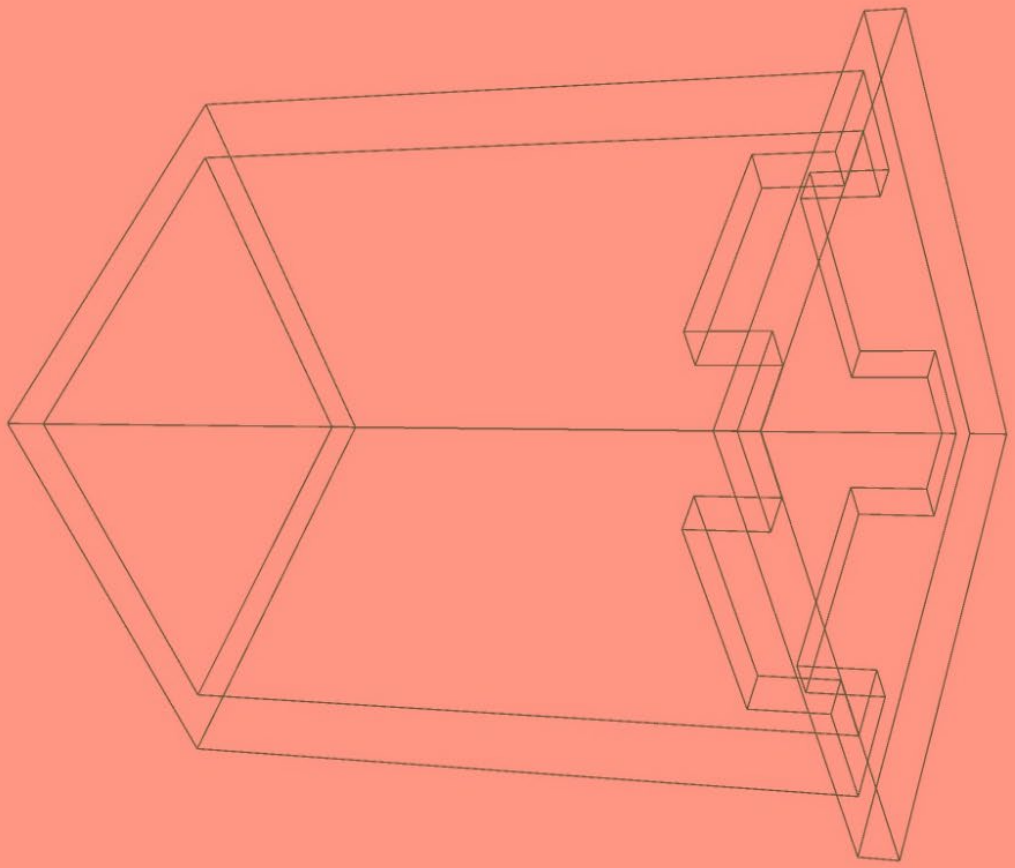


Figura 48 Maquete digital para *Isto Não É Uma Chaminé*



Figura 49 - Felipe Rocio. Isto não é uma chaminé, 2019,
Cimento e fio de malha.
124 x 48 x 48 cm

## Efemeridades domésticas

ENTRE O SONHO E O SONO

Fernando Pessoa

Entre o sono e o sonho,
Entre mim e o que em mim
É o quem eu me suponho
Corre um rio sem fim.

Passou por outras margens,
Diversas mais além,
Naquelas várias viagens
Que todo o rio tem.

Chegou onde hoje habito
A casa que hoje sou.
Passa, se eu me medito;
Se desperto, passou.

E quem me sinto e morre
No que me liga a mim
Dorme onde o rio corre –
Esse rio sem fim.

Ilustro meu trabalho com este poema de Fernando Pessoa, o qual, de forma poética, fala sobre uma vida real e uma vida ideal. Nos sonhos, podemos ser quem quisermos. Podemos imaginar, viajar pelo universo, ultrapassar as barreiras existentes e ir muito além do que seu corpo físico permite. Por outro lado, esse sonho é contraposto pela dificuldade ou impossibilidade da concretização real, como sabemos. "Se desperto, passou".

O sono é ambíguo, se sonhamos podemos ter ideias, mas o sono também me parece algo vazio, ou até depressivo, entediante, em pausa e sem vontade. Mas tanto o sonho como o sono têm uma relação com duração e, portanto, com a efemeridade. É essa poética entre o sono e sonho que tento explorar nos meus objetos e no meu ambiente que construo em *Quanto tempo dura o meu son(h)o* (Figura 51).

Quase tudo é gelo e remete a um fragmento de quarto. Esse cômodo se torna uma escolha essencial, já que é nele que, geralmente, dormimos, sonhamos e acordamos. Mas o ambiente que pretendo criar não é óbvio, pois ele não está completo: só existe um móvel de cabeceira, em que nela está um despertador e um porta retrato, para além de um tapete

em frente do móvel. Mas onde está o resto do quarto? Onde está a cama? Fragmento esse ambiente.

A materialidade do gelo se contrapõe com outras matérias pelo fato dele ser efêmero, na sua forma original. A água sólida muda de estado se não conservado, em temperaturas abaixo de zero, transformando-se em água líquida. A transformação, a metamorfose Pelo tempo e duração. No Final pouco resta: a água se evapora. A vida do objeto artístico torna-se breve como a contemporaneidade na qual tudo parece imediato, transitório e efêmero

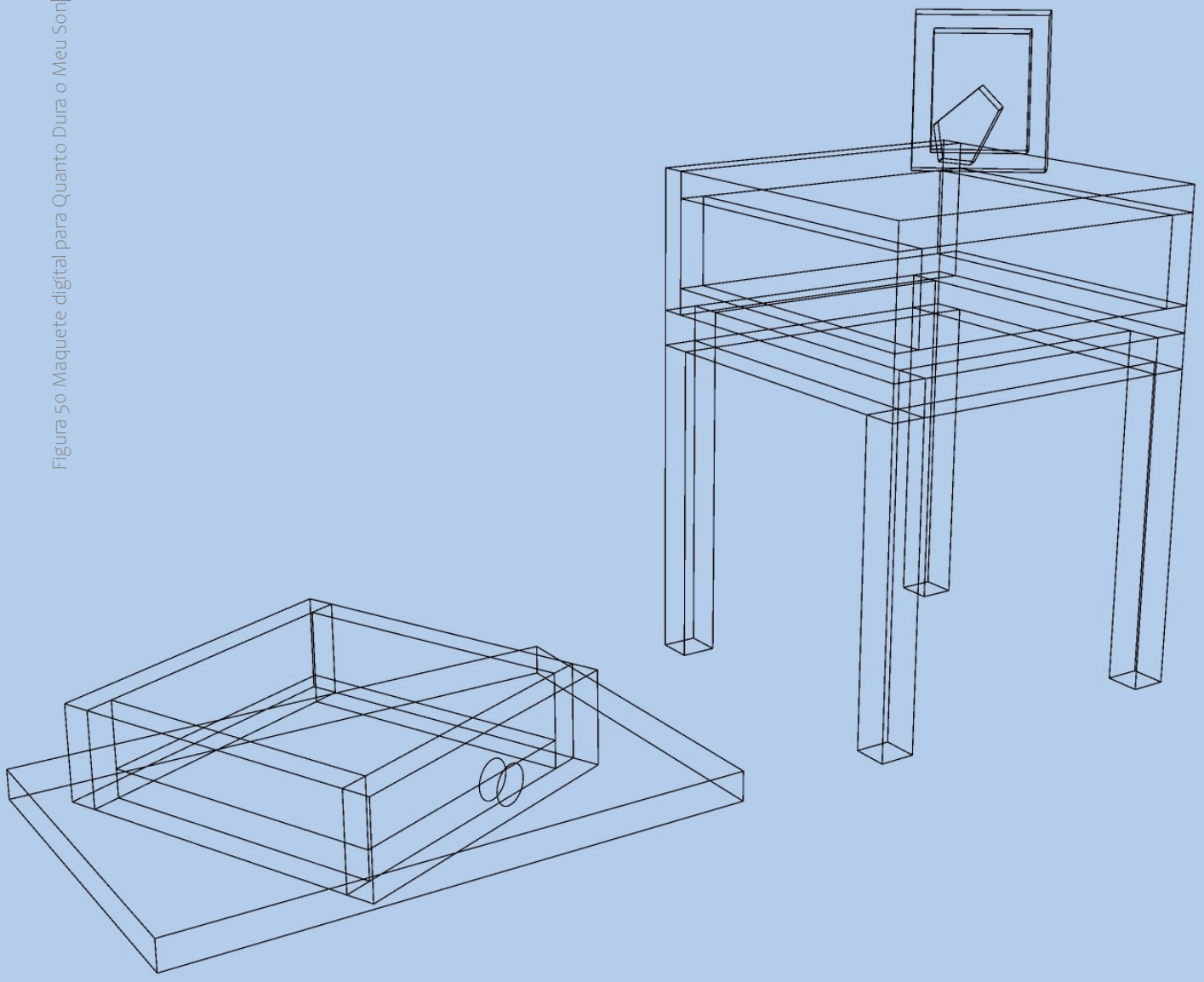
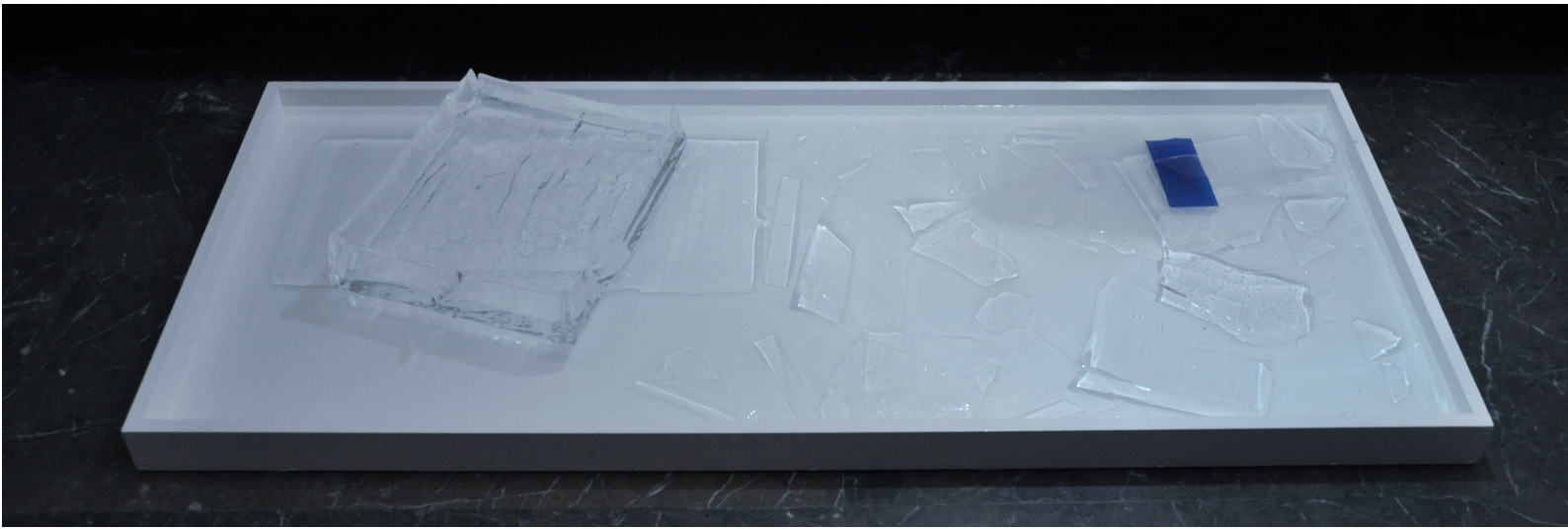


Figura 50 Maquete digital para Quanto Dura o Meu Son[h]o



Figura 51 - Felipe Rocio. Quanto tempo dura o meu son(h)o, 2020
Madeira, água, lâmpada e impressão sobre acetado
200cm x 100cm 70cm (dimensões variadas)

Figura 52 - Felipe Rocio. Quanto tempo dura o meu son(h)o, 2020



## Processos Inacabados

> "MAPEriférico" apresenta-se como uma possibilidade de exposição das experimentações dos estudantes de Práticas de Estúdio e de Investigação-Escultura (2º ano do Mestrado em Artes Plásticas) durante o 1.º semestre do ano letivo 2019/2020. Esta mostra que antecede o momento expositivo contemplado na conclusão do Mestrado, é concebida como uma viagem com direções distintas, convergentes e tangentes e povoada por proximidades, afastamentos e vizinhanças.
>
> Ao longo de 6 dias, o espaço da Galeria Cozinha da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto assume-se como um laboratório mutável diariamente habitado por intervenientes alternados. Na fluidez de ocupação do espaço, 4 estudantes testam diferentes objetos e diferentes possibilidades expositivas daquilo que é a sua produção plástica.
>
> Filipa Cruz[7]

Como proposta expositiva no âmbito de Práticas de Estúdio e Investigação, os alunos criam MAPEriférico. No nome é uma intersecção de duas palavras: "MAPE" (Mestrado de Artes Plásticas – Escultura) e "periférico". A ideia da exposição é uma mostra da prática do que vem sendo feita no decorrer da disciplina, algo ainda não concretizado, um espaço para estudo e experimentação. Periférico como ideia de algo que não está centralizado, que ainda está na periferia de algo, que está em desenvolvimento.

Na mostra individual, dois trabalhos estão expostos: *Como Olhar Além* (Figura 57) e *O Que Se Vê Além Da Janela* (Figura 53). Ao todo são quatro objetos que podem ser

[7] Texto de apresentação para a Exposição MAPEriférico escrito pela Professora Doutora Filipa Cruz.

encontrados em uma casa: um quadro com a imagem de um céu com um telhado, uma escada, um candeeiro e o frame de uma janela. Apesar de serem trabalhos separados, existe uma forte relação entre todos, uma unicidade, como se não houvesse a necessidade de separá-los. De um lado o candeeiro de chão projeta sua luz sobre a janela, cuja sombra é projetada sobre a parede. De outro lado a escada alcança, em altura, o quadro na parede, mas não se tocam, não de maneira concreta, e sim virtual, é como se existisse uma continuação do que é visto naquele pequeno fragmento enquadrado.

A janela torna-se metáfora de olhar, de observar, e dessa forma, sua materialidade e imobilidade se desfazem no momento que se personifica, assumindo características humanas. A partir disso, a casa com suas janelas passa a possuir olhos, ela observa o mundo a sua volta, desta maneira a casa não se encontra isolada dele, mas sim constitui uma possibilidade acessá-lo.

*Como Olhar Além* joga com a ideia de uma solução para ver além daquilo que está dentro. É necessária uma escada para poder alcançar e ver o que está além de algo que bloqueia a visão. Mas só a escada é suficiente? Seria tão simples assim a solução para ver e perceber as coisas além do que elas são? O que bloqueia ou o que impede as pessoas de alcançarem algo? Aquele quadro remete à ideia de uma janela, como o expectador estivesse no interior de um ambiente e a única coisa que desse para espreitar fosse aquela pequena "abertura" para o exterior. Está o expectador preso naquele ambiente? Como sair de lá?

Desta maneira, tem-se uma relação direta com o outro objeto, o frame da janela, com a diferença que um realmente quer ser uma janela, mas o outro é só o devaneio de uma.

Em *O Que Se Vê Além Da Janela*, a projeção da sombra da janela é feita por uma luz incandescente, quente literalmente, obtendo-se um desenho da janela. A sombra aqui é uma forma de desenho, o qual utiliza a parede como suporte. Logo, a composição integra a parede ao trabalho, ela não existe sem a parede. Precisa dela para se completar, ou melhor, para potencializar-se. Não é possível ver sem a luz, caso o contrário tudo seria pura escuridão. Mas o que tem a janela?

O ambiente apenas iluminado pelo candeeiro deixa o ambiente mais aconchegante, tira o branco estéril da sala expositiva e deixa o ambiente mais confortável, mais *cozy*, reforçando a ideia da casa "feliz", discorrida em "A poética do espaço" de Bachelard. Mas é no fundo uma casa feliz? A aparência do conforto é suficiente para estar-se bem consigo mesmo ou é apenas uma ilusão?

O pinho é um material que está presente em todos os objetos. Ele ajuda a uniformizar o ambiente, conectando um objeto a outro. A madeira também passa a ideia de conforto, algo mais quente, como um isolante térmico. A madeira também está ligada a ideia da construção, da casa e da decoração de interior. Enfim é um material corriqueiro no cotidiano das pessoas, de fácil acesso.



Figura 53 – Felipe Rocio. O que se vê além da janela, 2020
200 x 200 x 200 cm
(dimensões variadas)
pinho, lâmpada incandescente e cabo elétrico



Figura 54 – Detalhe de *O que se vê além da janela*

Figura 55 - Detalhe de O que se vê além da janela

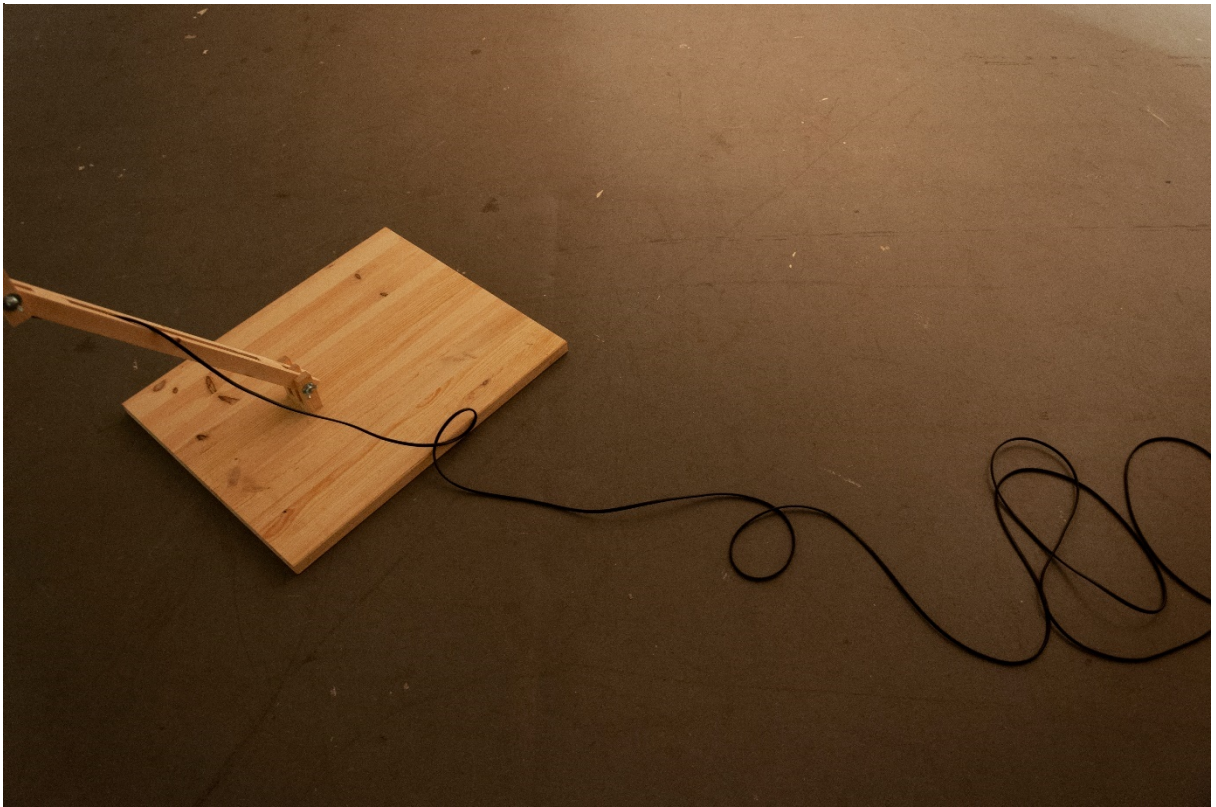




Figura 56 - Detalhe de O que se vê além da janela



Figura 57 – Felipe Rocio. Como olhar além, 2020
250 x 300 x 20 cm
impressão digital s/ papel e pinho

Na exposição coletiva quisemos elevar a ideia de estrutura fragmentada. Os nossos trabalhos, os nossos processos em estúdio de escultura, que, por vezes, não são valorizados e ficam à parte, escondidos do público. Esse movimento possibilitou ampliar minha perspectiva sobre o meu trabalho, visto que dentro do estúdio havia um acúmulo de elementos, objetos recolhidos, materiais e partes de processos. Já no espaço expositivo foram selecionados os objetos a serem mostrados, de forma a que o espaço não ficasse tão denso, tão cheio de informação a ponto de esta se perder: sintetize no espaço e nos objetos. São pequenas pistas que se relacionam e criam múltiplas leituras. Os objetos expostos estavam lá, organizados de maneira diferente, se relacionando com outros objetos, outras imagens. Esta exposição mostrou-se importante para mim no que tange a questão de melhor refletir e questionar o próprio trabalho.

Diante desses fragmentos é possível verificar as multiplicidades compositivas de durante os processos de criação e alargar a visão que se tem sobre os pensamentos, discursos e decisões, pois com eles são materializadas variadas informações, ideias, experiências em forma de registos fotográficos, desenhos, desenhos de projetos, maquetes, diagramas e outros experimentos. Além disso, foi possível ver as experimentações ao longo do meu percurso pelo mestrado até esse momento. Esses elementos armazenam ideias, imagens, palavras, frases e projetos.

> Um outro aspecto que envolve a criação é que a continuidade do processo, aliada à sua natureza de busca e de descoberta, leva-nos a encontrar formulações novas,

> trazidas. por este elemento sensorial do pensamento, ao longo de todo o processo. Sob esta perspectiva, todos os registros deixados pelo artista são importantes, na medida em que podem oferecer informações significativas, sobre o ato criador. (SALLES C. , 2006, p. 36).

Então, a atenção ao processo criativo declara-se essencial tanto para perceber e valorizar os caminhos que levam para um determinado lugar, com suas contradições, incoerências, dúvidas, assim como, por vezes, sua relevância é maior que o próprio trabalho "finalizado", tornando-se parte constituinte dele, inseparável. As hesitações e as escolhas tornam-se mais importantes para a construção de um discurso crítico e reflexivo, em detrimento de uma busca impositiva de ter um trabalho absoluto e inquestionável. Desta forma, deixo meu trabalho flexível, permeável, passível de ter outras aproximações e outras composições e organizações espaciais, visto que sempre é possível tomar outros caminhos que me levaram a ter outras reflexões, como afirma Salles:

> A incompletude traz consigo também valor dinâmico, na medida em que gera busca que se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra específica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras.". (SALLES C. , 2006, p. 21).

Figura 58 - Vista da Exposição Coletiva MAPEriférico







Figura 59 - Vista da Exposição Coletiva MAPEriférico

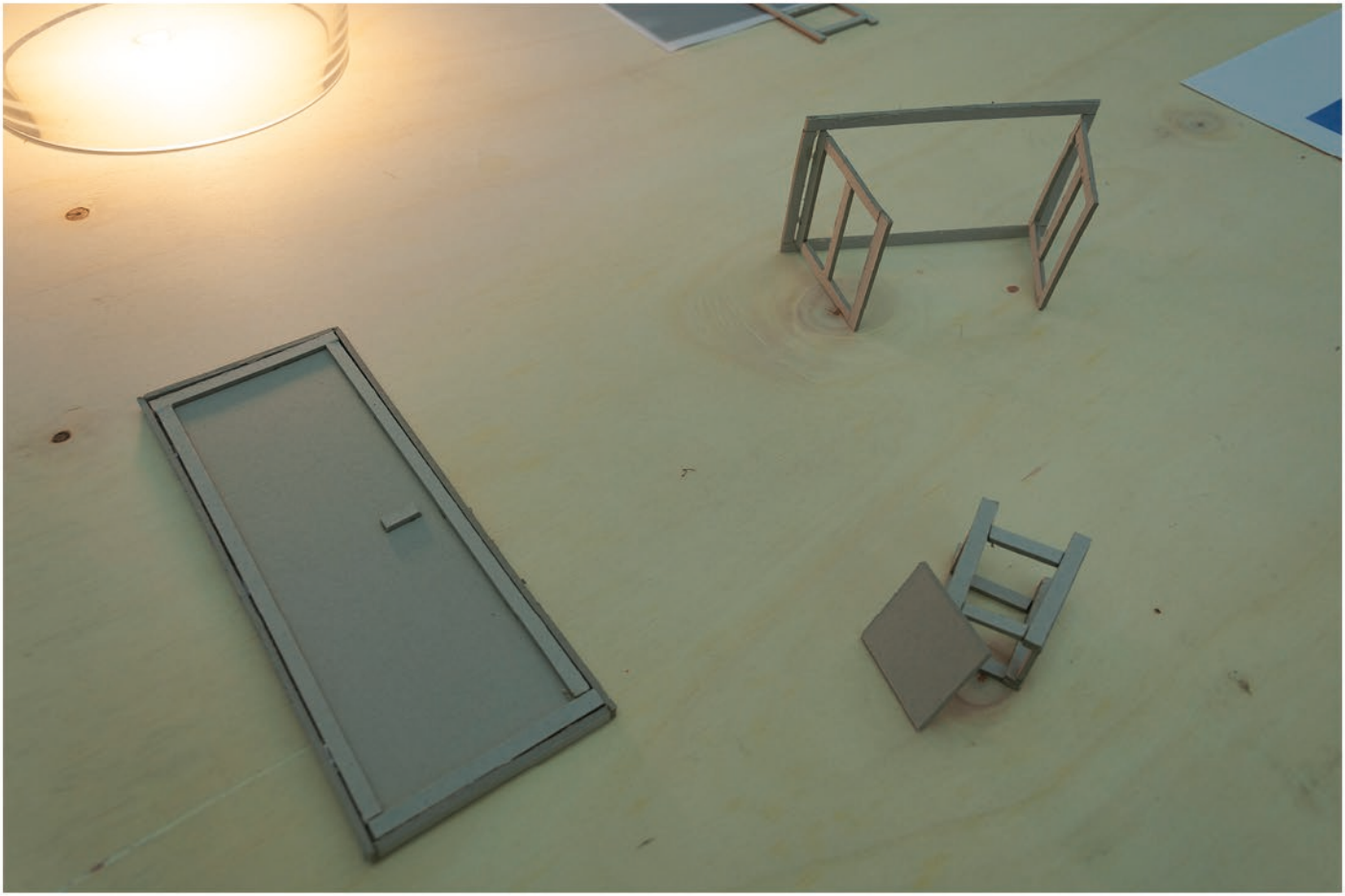


Figura 60 - Vista da Exposição Coletiva MAPEriférico



Figura 61 - Vista da Exposição Coletiva MAPEriférico

Figura 62 - Vista da Exposição Coletiva MAPEriférico



Figura 63 - Vista da Exposição Coletiva MAPEriférico



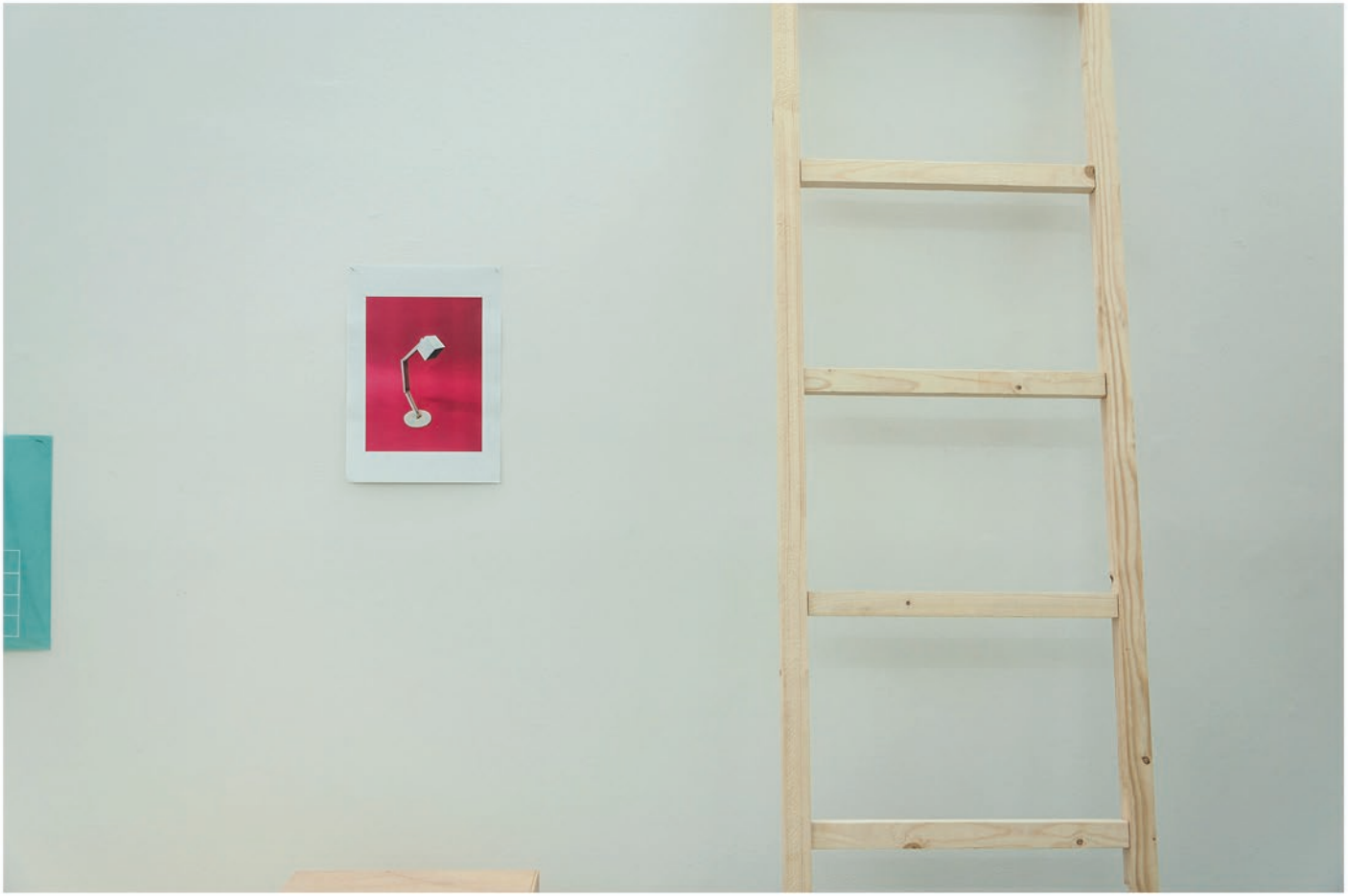
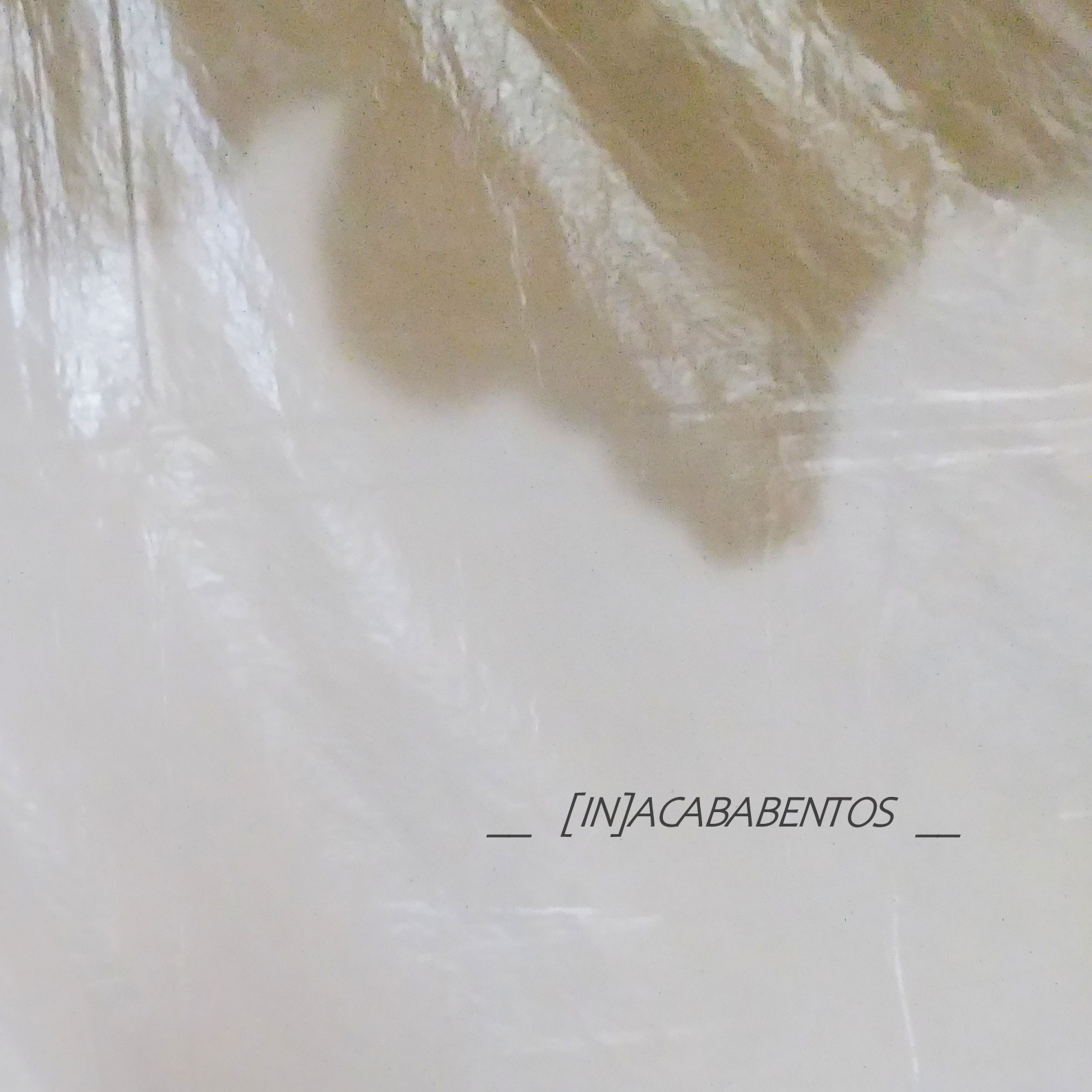


Figura 64 - Vista da Exposição Coletiva MAPEriférico




__ [IN]ACABABENTOS __

O impulso do habitar reclama o construir e vem das necessidades do corpo e do espírito, no ímpeto de escapar das ameaças do ambiente e da necessidade de estar protegido, ter um espaço privado. É próprio da nossa essência procurar pelo sentido de ordem, de conforto e de proteção, para conseguirmos tranquilizar e descansar nossas almas, logo, habitar é preciso, e na medida que habitamos, construímos e nos modificamos. Da casa origem, nasce a consciência, as manifestações subjetivas, as memórias e os hábitos, os quais, em unicidade, constroem a minha identidade e meu modo de ser, surgindo assim, a possibilidade de me relacionar com aquilo que é de fora, com o outro e com o mundo. Estas aproximações das experiências com os espaços da casa são motores que impulsionam minha prática artística, assim, crio e recrio um mundo de maneira a habitá-lo.

Reconfigurar a realidade e dar-lhe novos significados é uma tarefa meticulosa, por vezes, intuitiva e procura reinventar meu vínculo com o entorno. Desvendar o cotidiano, como proposto por Certeau, exige uma análise dos diferentes modos de fazer dos indivíduos em seus contextos, por esta razão a necessidade de ter uma maior atenção e consciência para com os detalhes quase insignificantes dentro de um vasto mundo. Só assim, podemos reconstituir elementos e fatos, antes desconhecidos e inexplorados, levando a descobrir novos modos de olhar.

Percebi que é no cotidiano doméstico que mora a minha poética artística, a qual enfatiza o redescobrir da minha essência enquanto indivíduo e o meu modo de ser e estar em sociedade. O cotidiano norteia a minha poética, e, através de um olhar refinado, permite-

me ter experiências únicas. Ao admirar as coisas, valorizo as circunstâncias triviais, atribuindo-lhes potência, vivacidade e encanto. Um olhar através da janela, um devaneio durante uma tarefa doméstica, o cuidado diário com as plantas, lavar a louça, pendurar as roupas, varrer, trancar a porta, deitar, ficar de pernas para o ar e muitos outros momentos entendidos como banais, alimentam a minha imaginação. O olhar atento e predisposto propicia o nascimento de um universo único e infinito de imagens - *imagens-lembranças*-, provenientes das singelas ações rotineiras, dos gestos impensados, dos usos e desusos dos utensílios domésticos, dos mobiliários, e tudo aquilo que habita o dia a dia. A partir desse universo privado e íntimo, que reverbera no meu espírito, construo meus objetos, minha casa, meu mundo.

Então, a partir disto, as experiências provêm dos diversos contextos e manifestam-se em nós de tal maneira que nos modificam, requalificando nossa essência enquanto ser e recriando nossa percepção de nós mesmos e do mundo. Foi possível verificar a partir de Dewey que a experiência estética é o desdobramento refinado e potencializado das experiências em geral afloradas pela arte e pela vida cotidiana. Logo, dentro da dimensão de possibilidade da arte, as experiências cotidianas transformam-se em um solo fértil para produção artística. O artístico pode ser compreendido como produção, enquanto o estético está dentro do âmbito da percepção e fruição.

Através dos pensamentos de Bergson, foi possível reconhecermos a importância da memória, assumindo sua natureza construtiva inerente à imaginação, como uma

reconstituição do que se viveu, e não apenas como uma mera cópia fiel da realidade por meio da percepção, assim dizendo, a memória não transporta o passado para o presente, mas sim elabora modos de recompor as experiências passadas, misturando-se com as experiências atuais. A afetividade e o intelecto se misturam e trabalham com o tempo. A memória é recriação e não reprodução. O ser é intuitivamente criativo. A memória, em sua instância volúvel e líquida não permite trazer de volta o passado, mas sim recriá-lo

Duchamp abre caminho para expandir, dentro do discurso artístico, as possibilidades da apropriação e as operações que transformam um objeto ordinário em um objeto artístico. Esses objetos prontos são parte do substrato para a produção de signos, carregado de um repertório da vida cotidiana. Existe uma emancipação do objeto do cotidiano que faz perceber que quando ele é apropriado e transferido para o campo da arte, ele vem carregado de significados formais, sociais e emotivos, e dentre várias outras características que podem ser utilizadas como uma metáfora da realidade. Por isso ser a relação do sujeito/público com o objeto apropriado/obra de arte, independentemente de ser essa relação uma aproximação ou um afastamento (estranhamento). Com o modernismo houve um movimento de ruptura com as tradições escultóricas, atravessando a ideia clássica de objeto, e dá-se início de uma consciência social que, no âmbito da escultura, já priorizava e estabeleciam dialéticas entre o objeto, espaço e objeto e o seu entorno. Não o é, mas parece recente que os objetos artísticos englobem elementos

espaciais, temporais como algo intrínseco e característico da Escultura, diminuído e desvanecendo limites entre objeto e espaço até o ponto de um não existir sem o outro.

Procurei igualmente trazer referências de artistas contemporâneos os quais tenho uma afinidade quanto à poética e a plasticidade dos seus trabalhos. Os seus percursos e trabalhos seguem um fio condutor que tange temas como o cotidiano doméstico, porém, cada artista trata esse tema de formas muito diferentes. Ana Vieira está muito relacionada a um universo íntimo, feminino, e joga muito com a dualidade do íntimo/social, privado/público. Nino Cais cria relações a princípio de afetividade com seus objetos domésticos, somando o seu corpo ao corpo dos objetos. José Spaniol, com a grandeza dos seus trabalhos, pensa e enaltece os espaços com suas esculturas e instalações.

É no contínuo movimento dos espaços da casa e na relação do eu com os objetos que me encontro e expresso. Com esta investigação, consegui situar o fluxo da minha produção artística, pois ao revê-la e analisá-la, procurei potencializar o ter cuidado e o ter consciência. As indagações que permeiam meu trabalho permitiram pensar sobre um espaço íntimo habitado (as minhas casas), as relações e diálogos com os objetos domésticos que me rodeiam, assim como as memórias geradas pelas experiências dessas relações. Entendo que nos meus trabalhos se organizam singelas narrativas de instantes banais, mas que se unem, ganham força e, envolvidas pelo meu Eu, procuram ser sentidas, na sua fruição de todos. Volto a sublinhar a manufaturação para a construção da minha prática artística, pois, para mim, a essência desse fazer é construir com as próprias mãos,

compreendendo um processo de constituição singular. Assim, neste processo, é possível aprender e apreender as origens que sustentam a unicidade da produção artística e, diante os diálogos que vou tendo com as matérias, consigo reencontrar, redescobrir, e reinventar mil maneiras para responder às muitas interrogações e inquietações.

Considero que o ato da criação artística demanda muita energia, desgasta, desestrutura, derruba e retira estabilidade. Ao mesmo tempo temos os obstáculos do fluxo da vida cotidiana transformados e qualificados em vivências, matéria ativa que nos potencializa como artista. É nessas condições que nos reinventamos por meio da prática artística, de corpo e de espírito, da inteligência e da intuição, dos hábitos e das percepções para mergulharmos em sentido às profundezas do nosso eu até ficarmos sem fôlego. Assim será no momento que retornamos à superfície, voltamos a respirar um ar cuja atmosfera tornou-se inebriante e oportuno para inflamar os novos caminhos do porvir, concordando com o pensamento de Bergson.

# FERRAMENTARIA TEÓRICA



AGAMBEN, G. (2018). *Habitar e Construir*. conferência realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma "La Sapienza", no dia 7 de dezembro de 2018.

*Ana Vieira*. (1998). Porto: Fundação Serralves.

ARNHEIN, R. (2005). *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora.* São Paulo: Pioneira Thomson Learning.

BACHELARD, G. (1989). *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes.

BAUDRILLARD, J. (2006). *O sistema dos objetos* . São Paulo: Perspectiva.

BERGSON, H. (2006). *Memória e vida.* São Paulo: Martins Fontes.

Cais, N. (24 de Outubro de 2012). Interrompendo Artistas: Nino Cais na 30ª Bienal de São Paulo. (K. Maciel, Entrevistador) Acesso em 03 de Junho de 2020, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=KptmETAGEig

CAUSEY, A. (1998). *Sculpture Since 1945.* London: Oxford University Press.

CERTEAU, M. (1998). *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer.* Petrópoles: Editora Vozes.

CERTEAU, M., GIARD, L., & MAYOL, P. (1998). *The Practice of Everyday Life. Volume 2: Living and Cooking.* University of Minnesota Press.

COLLINGS, J. (2007). *Sculpture Today.* Londres: Phaidon.

CRIMP, D. (2005). *Sobre as Ruínas do Museu.* São Paulo: Martins Fontes.

DEWEY, J. (2010). *Arte como experiência.* São Paulo: Martins Fontes.

FLUSSER, V. (2013). *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação.* São Paulo: Cosac & Naif.

FOUCAULT, M. (2008). *Isto Não É Um Cachimbo.* São Paulo: Paz e Terra.

HASBAERT, R. (2007). *O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade* (3ª ed. ed.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

HEIDEGGER, M. (2012). *Ensaios e Confêrencias.* Petrópolis: Vozes.

KAFKA, F. (1992). *Considerações sobre o pecado, o sofrimento, a esperança e o verdadeiro caminho.* Lisboa: Hiena Editora.

KRAUSS, R. (1984). A Escultura no Campo Ampliado. *Gávea: Revista Semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, n. 1*, p. 87-93.

KRAUSS, R. (2001). *Caminhos da Escultura Moderna.* São Paulo: Martins Fontes.

KWON, M. (2008). Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios*(n. 17), 166-187.

LARROSA, J. (2016). *Tremores: escritos sobre experiência.* Belo Horizonte: Autêntica.

MUNARI, B. (1979). *Artista e Designer.* Portugal: Editorial Presença.

NANCY, J.-L. (Jan/Dez de 2012). 58 Índicios sobre o corpo. *Revista Da Universidade Federal De Minas Gerais, 19 (1 e 2)*, pp. 42-57. doi:https://doi.org/10.35699/2316-770X.2012.2710

OITICICA, H. (1986). *Aspiro ao Grande Labirinto.* Rio de Janeiro: Rocco.

OSBORNE, P. (2013). *ANYWHERE OR NOT AT ALL: Philosophy of Contemporary Art.* Londres: Verso.

OSTROWER, F. (1987). *Criatividade e Processos de Criação.* Petrópolis: Vozes.

PAREYSON, L. (2001). *Os Problemas da Estética.* São Paulo: Martins Fontes.

ROSAS, R. (2011). A Autocensura como Agente Poético Processual da Criação Escultórica - Projectos, Processos e Práticas Artística. Porto: FBAUP.

SALLES, C. (1998). *Gesto Inacabado.* São Paulo: FAPESP; Annablume.

SALLES, C. (2006). *Redes da Criação: construção da obra de arte* . Vinhedo: Editora Horizonte.

SANTOS, M. (2006). *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção* (4. ed. 2. reimpr. ed.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

VIEIRA, A. (13 de novembro de 2011). (H. U. Obrist, Entrevistador) Acesso em 10 de janeiro de 2019, disponível em http://anavieira.com/documents/anavieiraentrevistahuonew.pdf

VIEIRA, J. (junho de 2005). Eu desenho e Projecto. Desenhar em alta e baixa tensão. *PSIAX*(4).



# EDÍCULA

## Conversa com Nino Cais

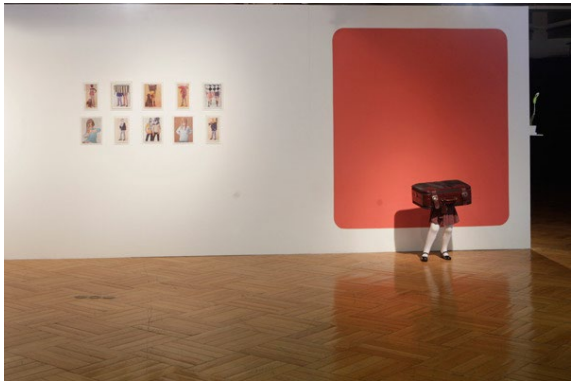


Figura 65 - Nino Cais. *Sem Título.* Paço das Artes, 2010
Exposição Temporada de Projetos 2010

Considero este trabalho, exposto em 2010 no Paços das Artes, como um marco no meu percurso como artista. Na época eu tinha uma dificuldade de me relacionar com a arte contemporânea por diversos motivos. Entendo agora a afinidade que senti com sua prática artística pela abordagem que nos aproxima do cotidiano doméstico.

**Poderia contar um pouco mais sobre os trabalhos nesta exposição e como começou a sua relação com o cotidiano doméstico?**

Eu vou dar uns passos para trás.

Todo o meu trabalho e envolvimento com a questão do ambiente doméstico se deu já no início da faculdade. A primeira aula inaugural foi com uma poetiza mineira, Adélia Prado, a qual dizia que para escrever poesia não era necessário esperar nenhum cometa ou estrela cadente, e, sim, esbarrar na poesia. Foi com esse pensamento que começou a fluir e reverberar muitas das minhas questões, então eu comecei a entender que para eu produzir arte não era, necessariamente, preciso "inventar a roda", eu podia, sim, criar relações ao me envolver com objetos do meu cotidiano, alterando e recusando, de alguma maneira, o uso desses objetos, trazendo-os para um campo estético e formal. Com isso, eu criava um

disparo, algo enigmático, a partir desses elementos. Assim como Adélia Prado coloca, que ela esbarra na poesia, eu comecei a usar toalhas, pratos, cadeiras e tudo que estava dentro da casa no meu entorno, por isso a aproximação com esses objetos fez com que o meu trabalho fosse se envolvendo muito com o meu cotidiano.

Além disso, eu me deparei com lembranças que tinha da minha mãe. Por ela ter costurado a vida toda, sempre teve muitas revistas, algumas importadas, de moda e moldes de costura. O crochê, o tricô e outros trabalhos manuais, além da costura, tinham potencialidade nessa época de 1960, 1970. As fotografias dessas revistas, geralmente, eram tiradas em estúdio e não em ambientes externos, por isso você pode observar com essas colagens, que as modelos estão sempre com um fundo uniforme, com apenas uma cor. Foi assim que utilizei esse fundo vermelho para a figura da menina.

As imagens dessas revistas eram um pouco do meu alicerce e, como já disse, minha mãe tinha muito delas. Na faculdade retomo e uso esse meu repertório tão simbólico da minha Juventude. As ideias ficam em campo minado, explodem, misturam e se transformam nessa espécie de *assemblage,* colagens de corpos híbridos feitos com objetos do cotidiano. Esses combinados entre objetos e corpo, em que ele é vestindo e combinando com algum móvel, é um modo da casa combinar com você. A estética construída no seu entorno é um reflexo seu: nós somos o que colecionamos, seja pelo relógio que colocamos, o tipo de fone de ouvido que escolhemos ou a estampa que usamos. Isso também serve nos elementos,

os objetos e os móveis que escolhemos para a casa. Vejo esses móveis um acessório do corpo também, assim como um brinco. Então posso falar: hoje eu vou sair de cadeira.

Essas esculturas são crianças com roupas de uniforme escolar, por isso a menina de saia pregueada e o sapatinho. Assim como, do outro lado, o menino com calção de uniforme. É um resgate do passado, da casa e seu ambiente, e a mala carrega essas memórias e essa juventude.

E qual o motivo de intervir no rosto dessa dessas imagens, encobrindo-os?

O rosto é um dado, é a primeira coisa que se identifica em uma imagem, e traz muitas leituras, nos condicionando e provocando algum tipo de emoção, ou seja, o semblante tem uma expressão que contamina o entorno e dá um tom de emoção à cena. Um exemplo é a imagem de uma pessoa caindo, a expressão dela pode ser de assustada, mas pode ser um rosto sorrindo, mudando totalmente a leitura. Quando o rosto é tirado, existe uma suspensão, criando um questionamento e outros tipos de narrativas, deste modo as leituras se ampliam. Então, eu gosto de tirar o rosto para que possamos fazer uma leitura de toda a imagem, analisar o contexto estético e não pelo dado da emoção. Outro fato é que, quando eu me retrato, eu quero indagar que eu estou atuando como corpo e não como artista, então a minha intenção é, obviamente, usar o signo corpo e não fazer um autorretrato. Então, ao esconder o rosto, eu afirmo que aquilo não é um autorretrato, pois não é o artista que importa, mas sim a cena que está contida nessa suspensão, nesta ação.

Parece que eu vinha prevendo esses aplicativos de efeito. Quase como um detetive que está procurando o seu alvo e, quando encontrasse o rosto, ele atirasse. Quando não existe um rosto, essa tentativa fica em ebulição, ela reverbera muito. Nos dias de hoje até os aplicativos de redes sociais e câmeras reconhecem o rosto, sua foto apare com um quadradinho.

**Por vezes, temos afeto por nossos objetos, você já tinha ou adquiriu os objetos especificamente para elaborar os trabalhos? E de que maneira você relaciona os objetos com o seu corpo?**



Figura 66 - Nino Cais. *Sem Título*, 2005
impressão jato de tinta sobre papel de algodão

Eu comecei com objetos que já tinha, depois eu entendi que não importava se os objetos viessem das minhas histórias, mas, sim, que eles tivessem uma condição simbólica no mundo, uma representação universal. Um prato sempre vai trazer, tanto para mim quanto para qualquer indivíduo, uma memória, por isso eu não preciso destacar que esse prato é meu, ele sempre vai reverberar tudo isso.

Meu trabalho passava muito através dessas referências pessoais que faziam um sentido apenas para mim. Ninguém iria saber sem uma descrição ou uma legenda que

aquele era o meu prato usado na minha infância, então comecei a entender que não fazia mais sentido esses objetos terem relação com minha história. Eu não estava falando de um memorial, e, sim, falando de uma relação de um corpo e um objeto potente no mundo. Não era algo de mim sobre mim, o trabalho não era descrição sobre a minha história, era sobre esse signo do objeto em relação ao corpo. Um prato vai ser um prato, sempre, em qualquer lugar do mundo e para cada um vai ter sua simbologia. O trabalho, então, é um corpo tensionando um objeto que está fora da sua utilização cotidiana.

Tudo que está em torno do corpo existe por conta dele, desde os objetos ao espaço: os objetos cotidianos, a arquitetura, a paisagem urbana. O corpo é matriz de tudo que existe, logo ele é uma espécie de molde. Tudo o que provém de uma indústria provém do corpo que existe como forma (/fórma/) e forma (/fôrma/). Então comecei a dizer que tudo o que está fora do corpo, que não seja natural, é uma escultura que vem dessa forma/fôrma/ que é o corpo, ou seja, ele se relaciona com tudo o que está fora, já que veio dele, assim é possível devolver todos os objetos do mundo ao corpo.

Meu corpo se encaixa nesse sofá onde estou sentado, tem um braço para eu pôr o meu braço, tem uma almofada para eu encostar a cabeça. O quadro, que está aqui em cima de mim, está na altura dos meus olhos. O celular, o computador, esse fone que você veste, esse lápis que você segura, a camisa que você está vestindo, o armário que está atrás de você, o espaço, a parede, existem por conta do corpo. Então o corpo é o primeiro lugar de onde as coisas suscitam, inclusive a própria ideia de arte.

Assim como um vulcão em erupção e em atividade constante, o corpo, para mim, é esse elemento impulsionador, que está sempre retomando e olhando as construções que provêm dele, então é esse diálogo entre esse corpo natural e esses elementos industriais.

Teria alguma diferença estar vestindo alguma roupa nos trabalhos?

Não necessariamente. A ideia de não estar vestido é mais sobre um impacto dessa natureza do corpo. O corpo "cru" dá aos objetos escolhidos um maior destaque, porque se eu vestisse uma camisa ele iria dividir a atenção.

Você definiria seus trabalhos como autorretrato?

Os trabalhos podem se configurar como tal, uma vez que sou eu que estou ali sendo retratado, mas não é a minha intenção. O que pretendo é utilizar esse corpo neutro e nada mais. Isto facilita a trama do meu trabalho, pois a ideia de autorretrato inibe um pouco o meu estado criativo.

Há pessoas que dizem que é autorretrato. O trabalho tem as suas leituras e críticas, quando vai para o mundo, e, muitas vezes, difere um pouco daquilo que pensamos. Para mim, ser ou não ser autorretrato é o menos importante, porque o que interessa é o significado que o trabalho constrói com o corpo e esses elementos, criando alegorias.

Existiria uma construção de uma identidade quando você utiliza o seu corpo conjugando com outros objetos?

A palavra identidade cabe mais do que autorretrato, porque ela tem a ver com o gosto, os costumes, o folclore, a cidade, o estado e o país, ou seja, a identidade passa pelas nossas inquietudes do espírito de onde se vive.

Esses bibelôs de Natal, por exemplo, provavelmente vêm da China. Esse tapete persa é uma imitação, não é artesanal, mas, sim, um tapete industrializado e barato. E há também um pano falso. Tudo isso nos faz pensar nesse mundo globalizado. Esses elementos misturados nos lembram outras culturas, eles conferem e configuram numa nova identidade contemporânea, quase que esquizofrênica a ponto de uma não-identidade, em um sentido de expansão.



Figura 67 - Nino Cais. *Sem Título* , 2009

Aparador é um dos poucos trabalhos que você coloca título, por quê?

Eu não gosto de dar título quando eu não tenho consciência plena sobre ele, pois isto costuma fechar a leitura do trabalho. Então eu só coloco título quando eu entendo e comungo com aquilo.

Em cima do aparador, geralmente, tem uma toalha e um outro objeto central. Esse móvel funciona como uma espécie de altar, onde os objetos colocados tivessem uma consagração. Eu tenho um apelo religioso por ter estudado para ser padre. Em várias religiões, existe um costume, geralmente, de pôr um objeto sobre uma toalha, dá uma



Figura 68 - Nino Cais. *Aparador*, 2009

sustentação. De modo semelhante a escultura é colocada em cima de uma base - um pedestal - que serve para consagrá-la.

Então o corpo assume a função de aparar e quando eu coloco esses objetos sobre a toalha eu estou falando em consagração desses objetos, de modo a elevar e espiritualizá-los. Também brinco com as palavras: aparar a dor. O corpo que apara a dor.

Essa árvore que está sobre cabeça, parece que está germinando, indo para cima, como se saísse desse corpo, transbordando e dando continuidade aos elementos. Uma pulsação desse corpo.

Você relacionaria o trabalho da Cindy Sherman de alguma maneira com o seu?

Eu acho que nunca relacionei os meus trabalhos diretamente com o trabalho da Cindy Sherman. Podemos nos aproximar em questões técnica, pois ela se apropria de elementos de fora do corpo dela para criar uma composição, assim como eu faço, eu também crio uma composição. A composição dela traz, a essa personagem criada, um dado masculino/feminino, pode trazer algo político, passa pelo prazer, pela sexualidade. Ela trabalha com signos da persona. O meu vai pela questão da forma.

E com os trabalhos do Erwin Wurm?

Os trabalhos do Erwin foram me apresentados quando eu comecei no começo do meu trabalho. Quando eu me apoio nos objetos eu tenho uma intenção, assim como ele. Designamos o trabalho de ambos como escultura. Se ele chama de "escultura de um minuto", eu chamo de "lugar do silêncio".

Eu falo que a fotografia provoca esse lugar do silêncio, que é o mesmo lugar da escultura tradicional, onde o escultor por meio de ações vai polindo o mármore até que ela se congela, constatando como escultura. E eu pensava nesses objetos em torno como algo escultórico até que a máquina fotográfica congelasse. Eu chamo a máquina fotográfica de Medusa. Estou sendo assistido pela Medusa até o momento que ela me congelasse.

Você pensa no seu trabalho como fotografia ou como escultura?

Na época, o que me interessava era o registro, a fotografia é como um procedimento e não como fim. Tecnicamente, eu não sou fotógrafo, eu não me importo muito com a fotografia, existe alguém que me fotografa. Eu não exijo muito desta imagem, não espero que ela seja pura ou maravilhosa.

Acontece o mesmo com a escultura, não vejo como um fim, mas como princípio do pensamento do trabalho e eu tinha um pensamento mais escultórico. A escultura contemporânea, ela é uma *assemblage* de elementos, de objetos, em que você cria composições. Em vez de fazer escultura, eu pensasse sobre ela. Ao pensar assim gerava esses elementos. Então quando eu estou fazendo essa composição eu me envolvo tanto eu me torno a coisa.

Em Maiastra, trata-se de uma performance?

Não é uma performance, é um registro. Eu faço muitas imagens para poder escolher uma.

Maiastra é um trabalho que parte da série de esculturas do Brancusi, em que o artista usa a lenda desse animal com o mesmo nome do título da obra. Maiastra é um pássaro do folclore romeno que pode tomar muitas outras formas.



Figura 69 - Nino Cais. Maiastra, 2007
impressão lambda
60 x 80 cm

Para este trabalho eu imaginei esse pássaro tomando a forma de um corpo humano. O corpo, que é pesado, só pode ser sustentado por esses vidros, sem quebrá-los, porque o pássaro pousa, em uma fração de segundos, transforma-se nesse corpo e volta a ser pássaro novamente. O registro consiste nesse exato momento. Desta maneira, eu reconstituía de novo a lenda da Maiastra, apropriando-me dela.



Figura 70 - Nino Cais. Ciranda, 2006

Poderia falar um pouco sobre a tensão em Ciranda e no trabalho dos baldes?

Ciranda lembra daquela brincadeira de dança em que você tem que sentar quando a música para. A cadeira, por natureza, anuncia um corpo, ela é repouso para um corpo, então, quando eu ponho uma cadeira eu estou trazendo

imediatamente a ideia de um corpo. Para mim, é quase uma simbiose, as cadeiras são como um ímã que puxa um corpo, mas que, ao mesmo tempo, repele e expulsa esse corpo, pois existe uma aflição (impressão) causada pelos vidros. Eu gosto de brincar com esses elementos opostos, essas matérias opostas, assim como Brancusi que colocava sobre um tronco uma peça polida de bronze, um material nobre sobre um menos nobre.



Figura 71 - Nino Cais, sem título, 2008
Instalações com bastões de madeira, ventosas de borracha e objetos plástico - dimensões variáveis



Figura 72 - Nino Cais. *Sem título*, 2005

Existe uma tensão causada pela junção desses materiais, onde há uma eminência de repelir e estraçalhar esses vidros. De maneira semelhante acontece com este trabalho da marreta, que seu peso segura uma xícara (chávena) ou no caso dos baldes que são tensionados contra o teto, através dessas ventosas de um desentupidor. Se não houvesse tensão, a xícara ou os baldes iriam cair. Então, no meu pensamento, a escultura é esse lugar do silêncio, onde se contêm, congela e tensionam as coisas.

## Conversa com José Spaniol

**Existem dois trabalhos distintos em termos formais e conceituais com o título *O Descanso da Sala*. Você poderia falar sobre o surgimento, o processo de criação e as ideias contidas nestes trabalhos?**

Antes de falar sobre o processo, gostaria de dizer que o surgimento de novos trabalhos se assemelha à rapidez de um relâmpago ou de uma fagulha, pois quando nos apercebemos eles já estão conosco, por isso eu raramente tenho registros de um momento preciso do seu início. O meu trabalho não se une propriamente por uma solução formal, é sempre um vínculo através de uma criação poética. Então, muitos deles são diferentes formalmente, em sua composição e matéria, porém existe um encadeamento por uma questão poética, desta maneira, relacionando os de forma inesperada.



Figura 73 – José Spaniol. O Descanso da Sala, 2011

*O Descanso Da Sala* é de 2006, mas meu interesse pelo eixo vertical e sua predominância em relação ao espaço da sala já vem desde 1998. Este trabalho é baseado na verticalidade e no espelhamento, onde os objetos estão acima de um espelho d'água a uma altura entre 9/10 metros, fazendo com que o público tenha, primeiramente, um contato por meio do reflexo, para,

em seguida, perceberem os objetos suspensos, os quais não estão no ângulo de visão do caminhante.

Enquanto estava envolvido com esse trabalho, percebi que era possível tornar o reflexo virtual em um reflexo material. A partir desta primeira versão de O *Descanso Da Sala*, que estava sobre o espelho d'água, pensei em construir os objetos-siameses, duplicados e refletidos materialmente. Então esse trabalho de 2006 vem a partir dessa primeira experiência no parque.

Para melhor entender o trabalho, comecei a fazer uma série de estudos, com esboços e maquetes, que eu utilizava para fazer registros fotográficos. No meio do processo, percebi que as fotografias e as maquetes realçavam uma questão antes não notada: a escala. Comecei a fotografar a maquete sobre um espelho, o qual refletia o céu, desta forma, fazendo com que os objetos da maquete fossem transportados para um outro espaço, para uma outra dimensão, para algo improvável, porque não era possível perceber a real escala nas fotografias. Foi assim que houve um desdobramento do trabalho, em que a fotografia e maquete passaram a fazer parte da expressão poética.



Figura 74 - José Spaniol. O descanso da sala, 2006
Metal prateado
30 x 32 cm

Também o que me interessou nos objetos-siameses foi o movimento de ascensão, possibilitando que os objetos se projetassem para um outro espaço, para uma outra dimensão. Esse movimento é dado tanto pelo reflexo (do espelho d'água) como pela duplicação (dos objetos-siameses). Um outro aspecto é atribuído pela projeção da sombra, lançando tudo sobre o chão, planificando, assim, os objetos. Então, a partir dessa experiência, começo articular ideias sobre a ascensão e a queda entre um mundo tridimensional e o um mundo plano.

O que seria essa outra dimensão e esse espaço virtual?

O meu trabalho está relacionado a um espaço que muito me interessa que é o da pintura e sua virtualidade. Os afrescos nos tetos das catedrais e dos palácios estão ligados com a altura, o distanciamento e o recuo, os quais criam uma certa virtualidade em torno das imagens, relacionando as com o espaço. É nesses lugares que entramos num território do improvável, tanto no sentido da probabilidade quanto no sentido de prova. Existe uma continuidade e uma flutuação natural desses espaços e não conseguimos ter uma referência onde nos segurarmos, tornando tudo muito ambíguo.

*O Descanso Da Sala* no parque Burle Marx tem uma proporção de 2:1, mas, curiosamente, poucas pessoas percebem que os objetos são agigantados, devido à distância entre o público e o objeto, que é de pelo menos 10 m. Além disso, diante à paisagem natural, perdemos referências que possibilitam verificarmos essa escala. É neste

recuo que os objetos são formados por essa instância virtual do espaço, envolvidos por uma relação ambígua entre o ambiente e sua própria materialidade.

Existe um tipo de espelho que é paralelo em relação a nós, ele está na parede e duplica o espaço e o objeto, tornando-se uma extensão do nosso ponto de vista e permitindo que vejamos um contra plano. Nesse caso eu o chamo de espelho horizontal. Existe outro tipo de reflexo que é vertical, ele está no chão ou no teto. Ao contrário do primeiro, ele não é mais prolongamento, extensão ou verificação, porque ele nos joga em um espaço do improvável, onde não existe prova e nem a chance de verificação.

Os títulos, por vezes, auxiliam a poéticas dos trabalhos e até na leitura do trabalho, como surgiu o título de *O Descanso Da Sala?*

Quando eu comecei a trabalhar no início dos anos 80, eu saía a procura de um assunto ou motivo para os meus trabalhos, minha impressão era que eles vinham sempre de fora. Depois de muitos anos, o próprio trabalho passou a virar o assunto, então percebi que o motivo vinha de dentro dele. Foi quando eu comecei a dar títulos relacionadas à natureza do trabalho, antes não havia títulos ou eles eram uma forma de classificar e organizar os trabalhos.

Em especial, O *Descanso Da Sala* surgiu a partir da leitura de um conto da Clarice Lispector que se chama "A imitação da rosa". Nele existe um momento em que uma personagem sai de casa para comprar rosas e, após fazê-lo, fica admirada pela beleza e perfeição delas, cogitando em dá-las para sua melhor amiga. A partir deste pensamento de

entregar as flores ela entra em um devaneio, causado pela admiração da rosa, criando um dilema entre ficar com elas ou dar para a melhor amiga. Isto levou a personagem a ficar tão exausta, que ela se deitou no sofá e dormiu. Ao acordar, sua primeira sensação foi de continuar cansada e que parecia que somente a sala havia descansado.

Eu gostei tanto desse trecho por ele se relacionar com o ponto de vista, o qual deixa de ser do observador para ser, simbolicamente, dos objetos, enfatizando e requalificando o espaço. Nossa relação com as artes plásticas, seja com a pintura, com a escultura, com os objetos, está ligada a um determinado ponto de vista, o qual pode ser, por exemplo, o do observador como também pode ser o do criador. Na arte contemporânea fala-se muito sobre o espaço e, para mim, são os objetos que qualificam e ditam que tipo de espaço nós teremos.

Percebi uma frequência da escada em alguns dos seus trabalhos. Qual seu interesse e relação com esse objeto?

Eu tenho muitos cadernos de desenho, desses de bolso, e desde os anos 80 eu os guardo. Revendo esses cadernos, notei que, desde o começo dos anos 80/90, comecei a desenhar escadas, mas não tinha noção da frequência da presença delas até olhar novamente os desenhos.

Em *O Descanso Da Sala*, todos os objetos são de um ambiente doméstico servem para receber a pessoa. Tem a cadeira, a cama, a mesa, que são objetos que servem de apoio. Nós nos sentamos nas cadeiras, nos deitamos na cama, apoiamos mãos e braços na mesa para

atividades como escrever, enfim, são objetos que recebem o corpo, o qual se adapta eles e repousa sobre eles. A escada é o único que não segue essa lógica, pois ela serve para nos levarmos até certa altura que não alcançamos, serve para subir e descer, e isso faz dela uma peça coringa dentro desse ambiente.



Figura 75 – José Spaniol. VISTA ASSIM: escada e lousas, 2010
terra batida e tinta óleo sobre mármore
470 x 80 x 600 cm

Na 29ª Bienal de Artes de São Paulo, concretizar *VISTA ASSIM: Escada e Lousas* foi complicado, porque, a princípio, eu tinha outro projeto que não foi possível realizar, não havia tempo hábil para produzir um objeto com segurança, então tive que alterar o trabalho. A escada deveria encostar no teto, então eu elevei o máximo possível próximo ao teto para conseguir essa ideia de passagem para um outro ambiente. Quando eu crio uma instalação ou coloco objetos no espaço, sempre há uma intenção de criar uma pressão contra o espaço e contra a parede. O edifício da Bienal, projetado pelo Niemeyer, é um espaço muito grande, monumental, então, quando fui construindo a escada, notei que aquele prédio engolia tudo. Como o projeto da escada era portentoso e tinha uma matéria diferenciada, eu achei que, ao colocá-la no espaço, seria criado uma situação impactante, mas isso não aconteceu, aquela escada não foi capaz de forçar o espaço.

Por não conseguir comprimir o espaço, as lousas entraram na tentativa de criar uma pressão entre os objetos, ou seja, os próprios trabalhos criariam uma pressão entre si. De um lado havia escada no centro da sala e de outro as lousas de mármore com uma pintura de tinta óleo. Aquelas lousas, que também eram todas verticais, possuíam uma pintura feita com uma espátula e uma guia, então não tinha marca de gestos, não tinha movimento, era muito regular, alinhado e vertical. A opacidade da tinta óleo sobre o vidrado do mármore polido dava um contraste que me interessava plasticamente. Então nesse caso do trabalho da bienal havia a ideia de criar uma pressão ou um antagonismo entre a escada e as lousas junto às paredes.

*Colunas* também são trabalhos instalados em diferentes espaços, como foram esses processos de criação?

*Colunas* foi um trabalho relacionado à finalização do meu curso de mestrado e foi exposto, primeiramente no Centro Universitário Maria Antônia a convite de Lorenzo Mammi, diretor do espaço na época. Aquela sala de exposição sempre me chamou atenção devido às colunas não parecerem corresponder a estrutura de sustentação do prédio, são duas colunas em paralelo na frente e duas colunas em paralelo atrás,



Figura 76 - José Spaniol. Colunas, 2003
Centro Universitário Maria Antônia

além de mais duas que não são alinhadas as restantes. Esta disposição, para mim, sempre trouxe uma estranheza, porque as colunas são, geralmente, regulares e, no caso dos edifícios mais antigos, vêm desde o térreo até o último andar no mesmo eixo.

Originalmente a sala possui seis colunas e eu adicionei mais trinta, construídas de gesso cartonado e utilizando o mesmo rodapé das colunas originais. Foi um fac-símile. Eu segui a mesma proporção irregular entre elas, então eu reproduzi a exceção entre as colunas.

À medida que vamos colocando matérias em um ambiente, é esperado que mais ocupado e cheio ele pareça, porém, neste processo da construção do trabalho, para minha surpresa, pude perceber que acontecia o contrário. Conforme eu instalava as colunas na sala, tinha a impressão de que mais vazia e menos ocupada ela ficava. A coluna, para os nossos olhos, transformou-se em um sinalizador e um guia para perceber o vazio. Então não olhava mais para as colunas, mas sim para o vazio do espaço.

Na abertura da exposição, recebi uma visita inesperada, um visitante que trabalhava com cálculos de colunas, o qual se surpreendeu ao entrar na sala e se deparar com tantas colunas, pois seu primeiro pensamento foi de questionar o que havia no andar de cima que justificasse aquela estrutura. Foi um questionamento que eu não tinha feito para mim mesmo, e que fazia total sentido, pois era a pergunta que estava por trás de todo o trabalho. Ela me levou a pensar que havia uma certa proporção entre o vazio da sala e um certo volume virtual do lado de cima da sala, ou seja, aquela sensação de vazio que as colunas

emprestavam para o espaço era proporcional a esse volume virtual que havia em cima. Desta maneira o trabalho assume uma verticalidade ao levar-nos para o espaço de cima e um espelhamento na proporção entre a sensação de vazio da sala e esse volume imaginário ou virtual sobre a sala.

Esse trabalho, posteriormente, foi realizado no Palácio Capanema no Rio de Janeiro, sede da Funarte. Cujas colunas nascem lá embaixo na calçada e atravessam todos os andares até o alto. Quando eu comecei a colocar as minhas colunas, a sala não mudava, pois as características do edifício eram muito fortes, e, de maneira parecida, isto ocorreu com o processo de criação do meu trabalho exposto no edifício da Bienal. O pior de tudo é que as colunas estavam transformando-se em cenografia. Mas foi então que eu comecei a prestar atenção na parede azul ao fundo da sala. Pelo fato de o prédio ser tombado, aquele tom de azul foi criado pelos arquitetos, existe uma fórmula para ele, então, se formos alterar a cor durante a exposição depois é necessário repintarmos com aquele azul novamente. Eu comecei a pintar todas as colunas com o mesmo tom de azul como estratégia para transformar o espaço e amalgamar as características marcantes do prédio com as colunas. Para além disso, aquele espaço tem duas paredes de vidro, o que faz com que a sala tenha uma iluminação dominante. Embalar todas as colunas com plástico-bolha tornou cada coluna numa espécie de lanterna que brilhava com o reflexo da luz natural. Com essa iluminação intensa durante o dia inteiro, o ambiente ficava contaminado por aquela cor azul.

Você definiria *Colunas* como *site specific*?

Durante anos eu tentei perceber minimamente uma definição ou estabelecer parâmetro para os meus trabalhos, porém, toda vez que tentava fazer isso, algo não se encaixava e era preciso reestabelecer conexões com essas definições. Eu entendo *Colunas* como um trabalho de *site specific* e que envolve instalação, pois em cada trabalho exposto era criado uma ambientação e as colunas ativavam questões distintas do e sobre o espaço.

Parece simples e previsível se pensarmos neste trabalho como apenas instalação de colunas no espaço, em que um plano numa folha de papel basta, porém não é assim, cada caso levou a ter situações, resoluções, questões e características bem diferentes, e foi necessário considerar a especificidade de cada espaço. No Centro Universitário Maria Antônia foi essa questão sobre o vazio e o espaço virtual acima da sala; no Rio de Janeiro a iluminação da sala refletida sobre o piso e rebatida sobre as colunas azuis e no plástico-bolha deram um ar marinho ao ambiente; em outra ocasião, no Museu da Fundação União Fenosa, na cidade da Coruña, Galícia, as colunas eram enormes e robustas, possibilitando subdivisões dentro do espaço e criavam pontos cegos ao esconder porções do espaço. Eu poderia ter dado nomes distintos, mas preferi chamar todos de *Colunas*.

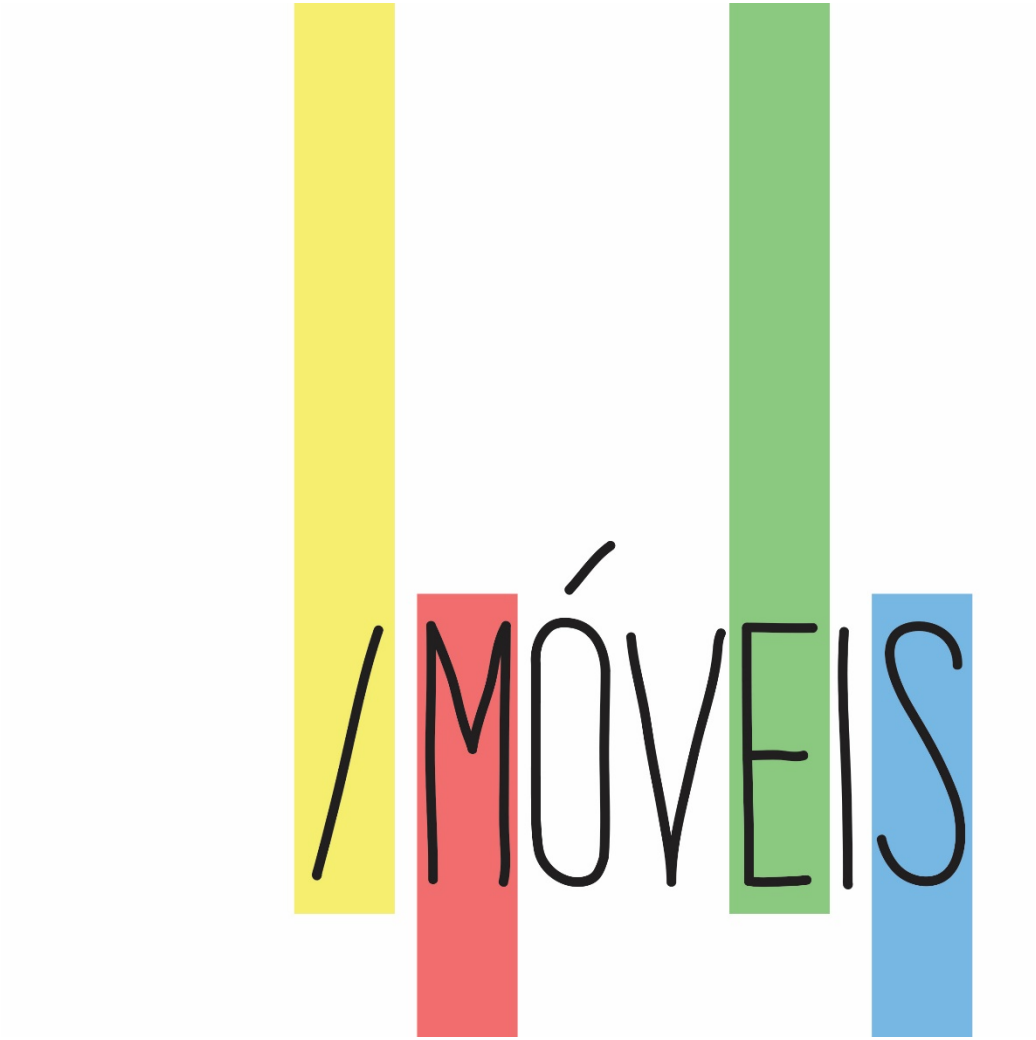



Figura 77 - Identidade Visual da Exposição "/MÓVEIS: casa obra" realizada no meu curso de Bacharelado em Artes Visuais em 2015





Figura 78 Vista geral da Exposição "/MÓVEIS: casa-obra"

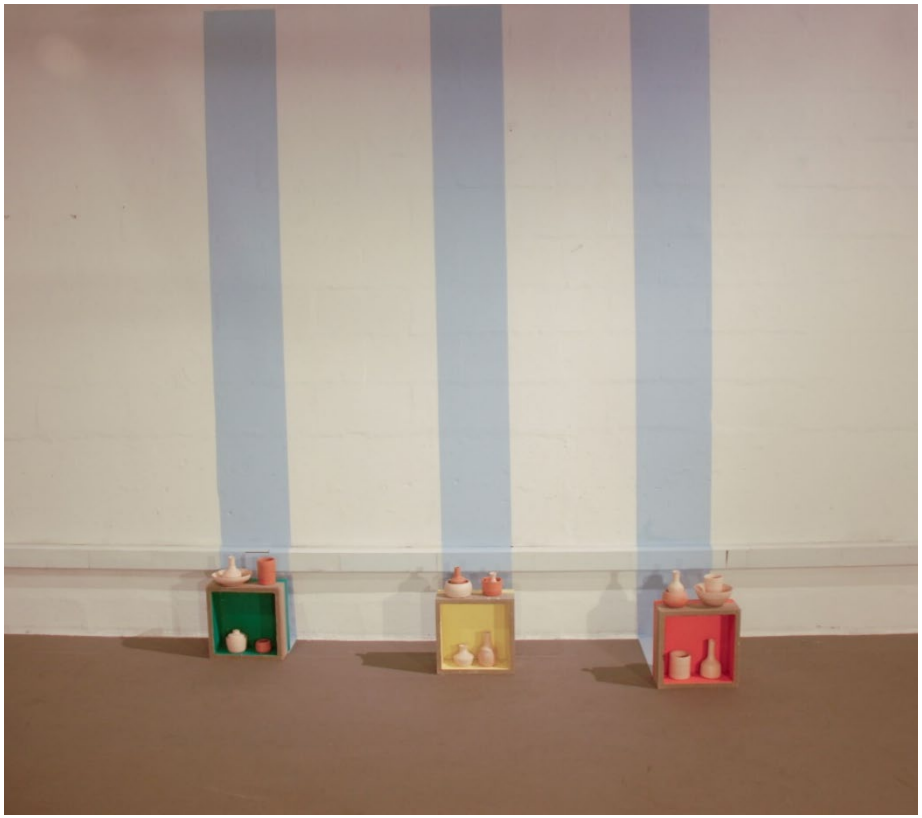




Figura 79 – Felipe Rocio, Sem título, 2015
Concreto, cerâmica, tinta acrílica
230cm x 60cm x 150cm



Figura 80 - Felipe Rocio, Sem título, 2015
Cerâmica, metal e madeira
230cm x 180cm x 80cm



Figura 81 - Felipe Rocio, Sem título, 2015
Cerâmica, madeira, fio de malha, candeeiro, penas, casca de árvore e plantas
230cm x 230 x 100cm (dimensões variadas)







Figura 82 - Felipe Rocio, Sem título, 2015
Metal, madeira e tinta acrílica
230cm x 230cm x 100cm

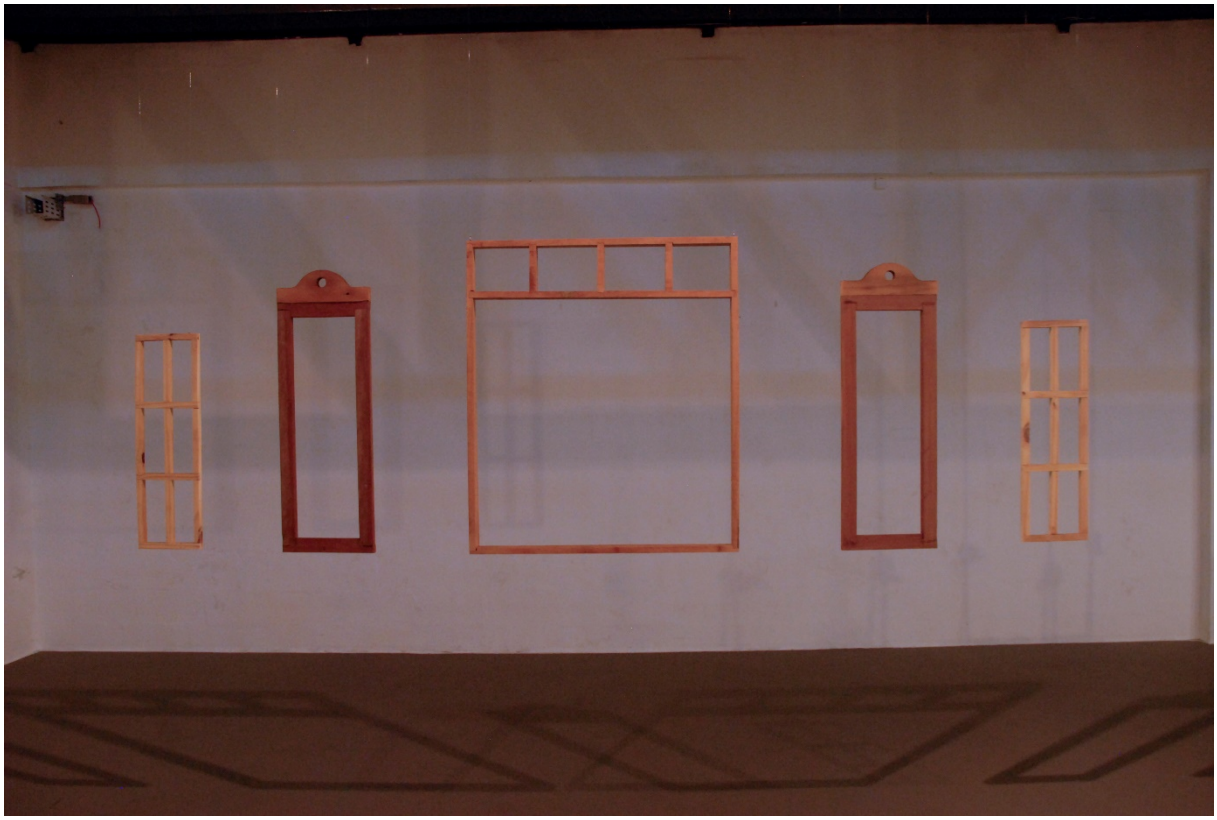




Figura 83 - Felipe Rocio, Sem título, 2015
Madeira e fio de nylon
180cm x 200cm x 5cm (dimensões variadas)



Figura 84 - Felipe Rocio, Sem título, 2015
Metal, concreto, plantas, candeeiros em cerâmica
230cm x 250cm x 80cm (dimensões variadas)

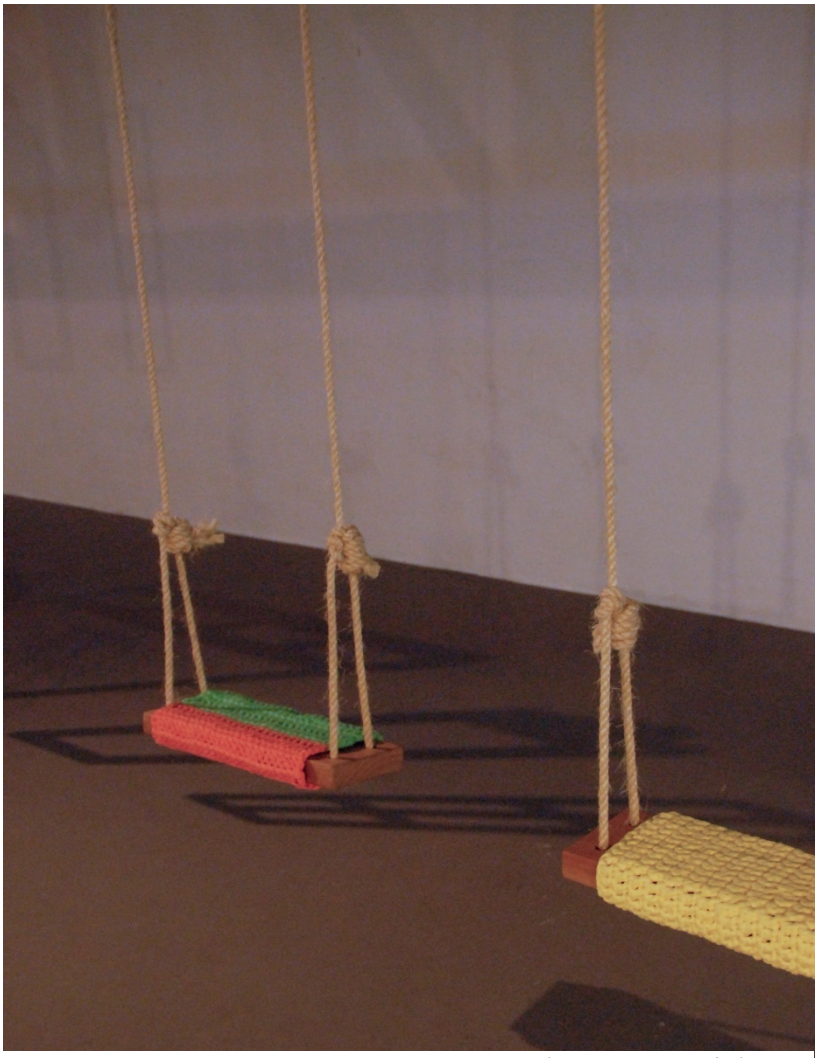


Figura 85 - Felipe Rocio, Sem título, 2015
Madeira, corda e fio de malha
240cm x 150cm x 30cm (dimensões variadas)


CONTRA A PAREDE





Figura 86 - Vista geral da exposição "Contra a Parede", 2021



Figura 87 - Estudos e fragmentos, 2018 - 2021

Figura 88 - Estudos e fragmentos, 2018 - 2021 (detalhe)



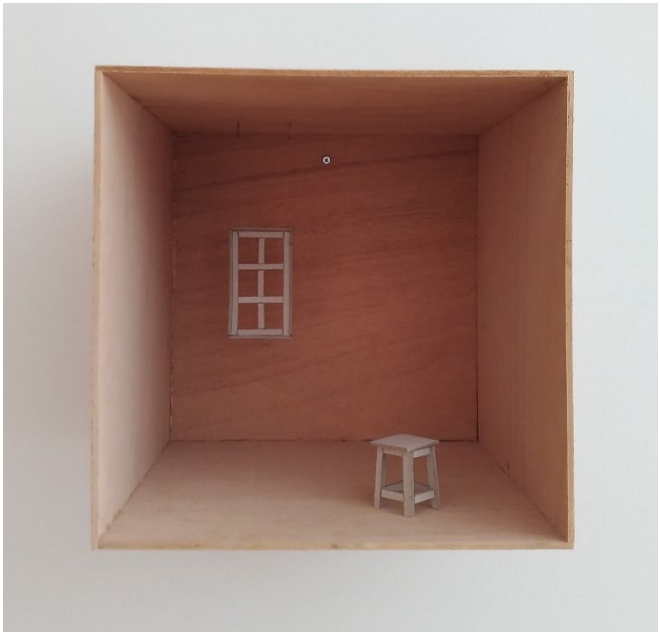


Figura 89 - Estudos e fragmentos, 2018 - 2021 (detalhe)



Figura 90 - Felipe Rocio, O Respiro da parede, 2021
Plástico
10cm x 10cm

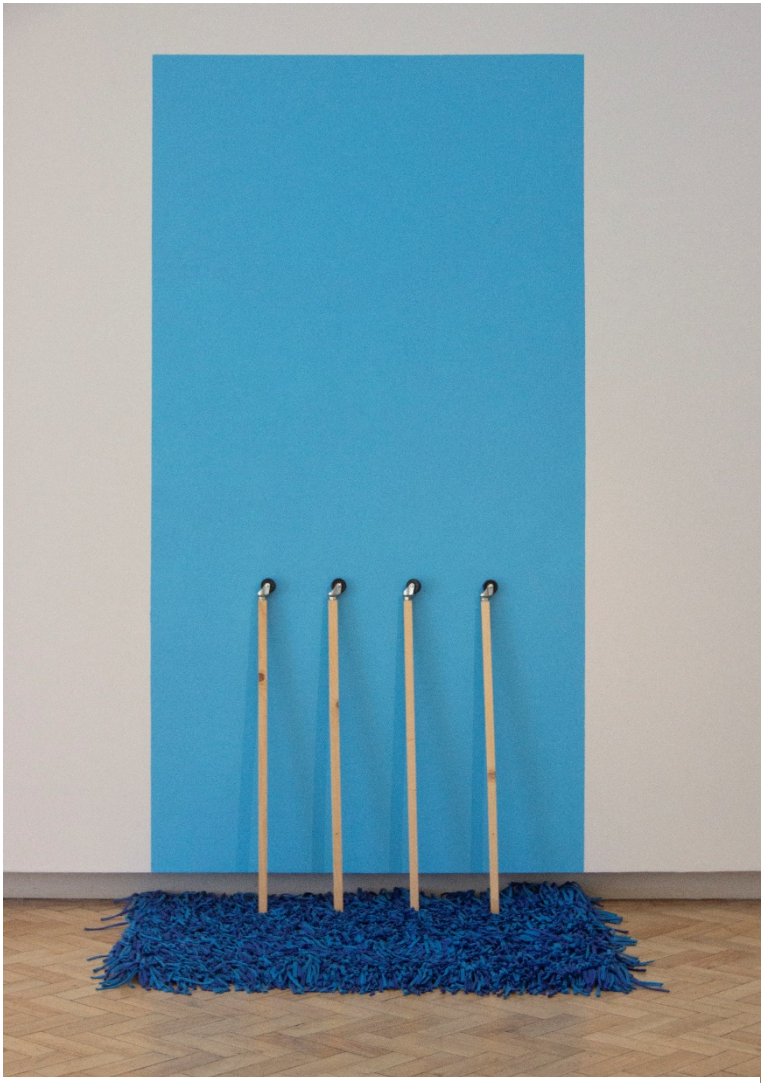


Figura 91 - Felipe Rocio, De pernas para o Ar, 2021
Tapete de fio de malha, madeira, rodízios e tinta acrílica
200cm x 100cm c 70cm



Figura 92 - Felipe Rocio. Como olhar além, 2020
250 x 300 x 20 cm
impressão digital s/ papel e pinho





Figura 93 - Felipe Rocio. Estudos de composição #2, 2019
Cerâmica, madeira e tinta acrílica
170 x 100 x 30 cm



Figura 94 - Felipe Rocio. Colunas de Construção, 2021
80cm x 40cm x 240 cm
Concreto e ferro







Figura 95 - Felipe Rocio. Onde guardar, 2021
50cm x 150cm x 150 cm
madeira

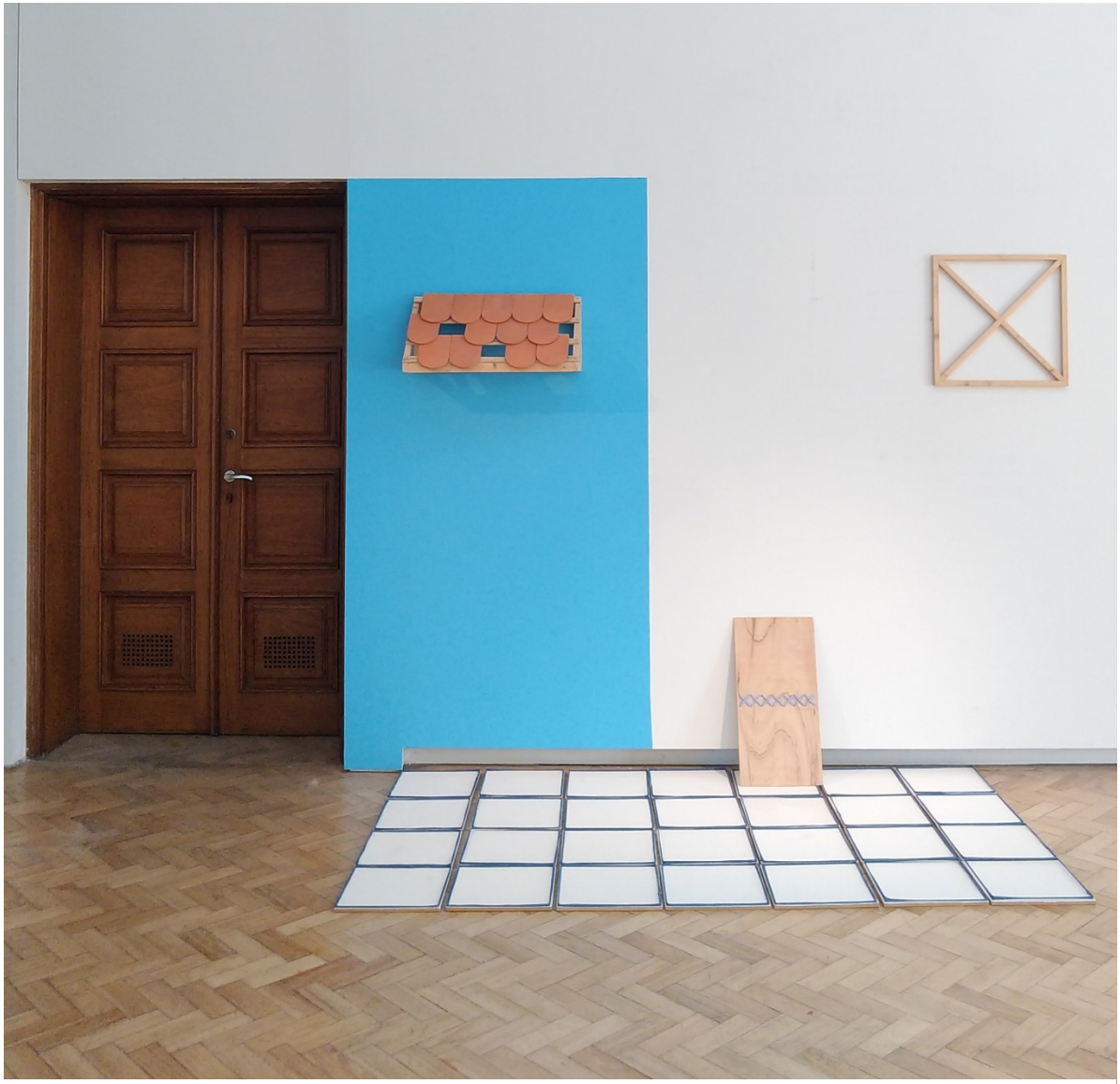


Figura 96 - Felipe Rocio. Estudos de composição #1, 2019
180cm x 200cm x 120cm
Cerâmica, madeira, tecido e tinta acrílica



Figura 97 - Felipe Rocio. Isto não é uma chaminé, 2019,
Cimento e fio de malha.
124 x 48 x 48 cm



Figura 98 – Felipe Rocio, Potes Fiados, 2019
Cerâmica e fio de malha
600 x 60 x 65 cm (dimensões variadas)





Figura 99 - Felipe Rocio. O que você guarda?, 2021
Gavetas, suporte e dissertação impressa
120cm x 200cm x 40cm (dimensões variadas)





Figura 100 – Felipe Rocio, Sem título, 2021
Cerâmica, concreto e ferro
100cm x 50cm x 50 cm



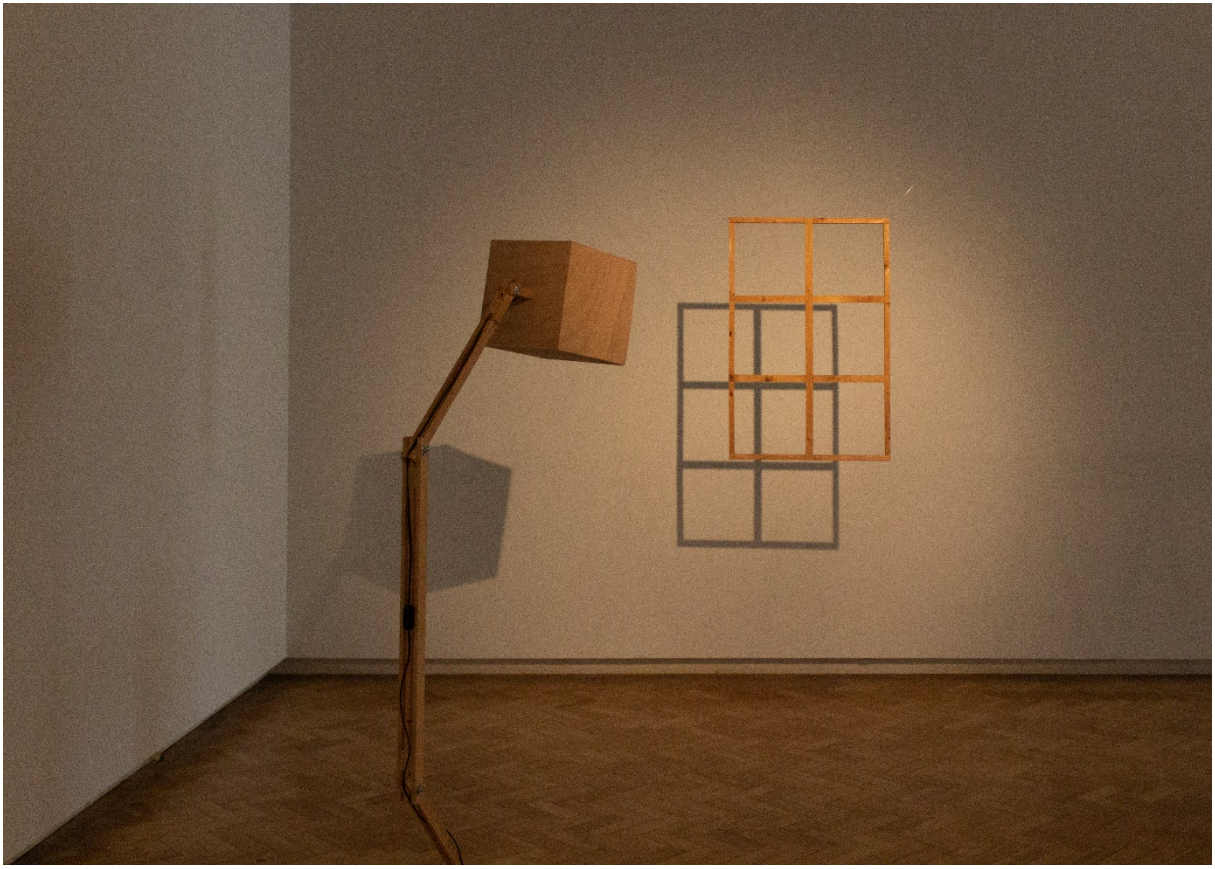


Figura 101 – Felipe Rocio. O que se vê além da janela, 2020
200 x 200 x 200 cm (dimensões variadas)
pinho, lâmpada incandescente e cabo elétrico

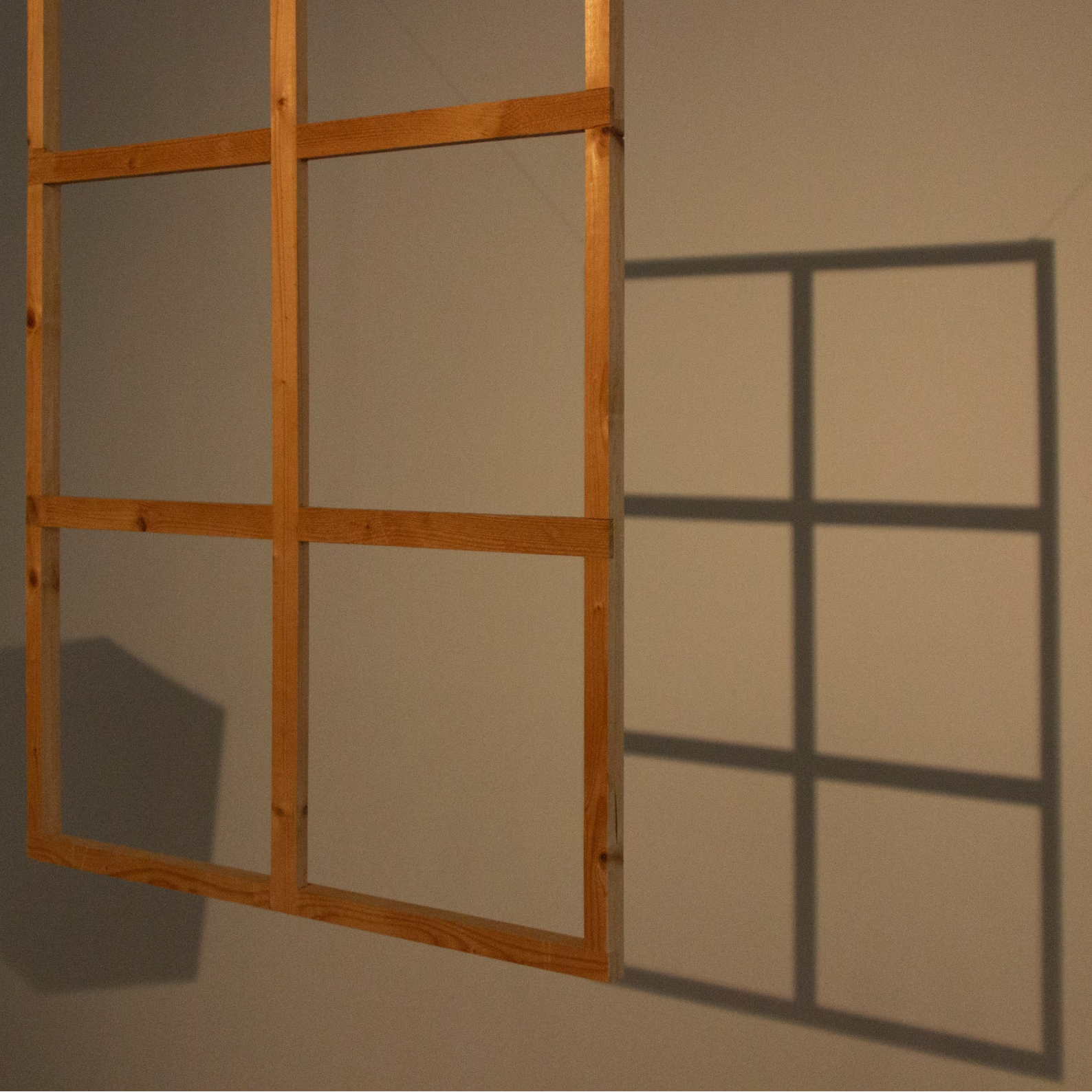




Figura 102 - Felipe Rocio. Porta Alinhada, 2021
Fio de malha
Projeção do registo fotográfico do trabalho realizado em 2019

Porto
Setembro 2021