

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

Espaços Continentes em Arte

Renata de Almeida Lucas

Este exemplar é a redação final da tese
defendida pela Sra. Renata de Almeida Lucas
e aprovada pela Comissão Julgadora em
01/12/1999


Prof.ª Dra. Maria Lúcia Bueno Coelho de Paula

Dissertação apresentada ao Curso
de Mestrado em Artes do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Artes sob a orientação da
Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia Bueno.

CAMPINAS - 1999

IDADE	80
CHAMADA:	
Ex.	
NUMERO BC	40539
ROC.	278100
C	☐
D	☒
RECO	311,00
ATA	26103100
* CPD	

CM-00135064-4

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

L962e

Lucas, Renata de Almeida

Espaços continentes em arte / Renata de Almeida
Lucas. -- Campinas, SP :[s.n.], 1999.

Orientador : Maria Lucia Bueno Coelho de Paula.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Arte-Pesquisa. 2. Espaço (Arte). 3. Escultura -
Sec. XX. 4. Materiais de escultura. 5. Criação (literária,
artística, etc.). 6. Escultura - Brasil. I. Paula, Maria Lucia
Bueno Coelho de. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

À família Almeida e à família Lucas

Agradecimentos àqueles que de diversas formas contribuíram para este trabalho: Célia Euvaldo, Dália Rosenthal, Daniele Pimenta, Domitília Coelho, José Mário Ortiz Ramos, Maria Camila Duprat Ferreira Martins, Marco do Valle, Odilon Moraes, Paulo Henrique Pesce, Paulo Monteiro, Rosana Pereira de Freitas, amigos do CCSP e da Unicamp. As conversas com os artistas Carlos Fajardo e Tunga foram fundamentais para a produção deste texto. À ajuda incansável de Luiz Cavalheiros (salva-vidas).

Agradeço também ao apoio da CNPQ, fundamental para este trabalho, e ao apoio da Cel Lep Escola de Idiomas.

Meu reconhecimento e agradecimento à Maria Lúcia Bueno, orientadora deste trabalho.

Resumo

O objeto de estudo desta dissertação são as variações entre conteúdo, contenção e dispersão em arte. O primeiro argumento parte da verificação de procedimentos oriundos da pintura na prática escultórica contemporânea, mais precisamente em algumas obras do artista Tunga. Num conjunto de esculturas em que homenageia Morandi, o artista esculpe urnas e cálices em bronze e depois os recobre com maquiagem. As três operações envolvidas na sua produção carregariam uma enorme carga simbólica, agindo, ao mesmo tempo, como uma espécie de metáfora dos procedimentos pictóricos. O elemento “gordura”, então representado como unificador entre os vazios e cheios da escultura, estaria presente em toda a obra do artista, assim como nas obras de outros artistas contemporâneos que fazem uso das massas moles como veículo expressivo em seus trabalhos.

Essa procura por materiais moles, tratadas neste texto como procura pictórica, revelaria a busca de um espaço “pleno”, em que os volumes se mantêm conectados, abdicando da presença de vazio na escultura.

Por outro lado, são analisadas as inversões provocadas por presenças negativas. Esse conceito amplo de intervenção negativa é aqui abordado a partir das construções metafísicas de De Chirico, onde volumes tomam forma para indicar o local de sua ausência. São analisados alguns procedimentos de Marcel Duchamp, concebidos para desestruturar os códigos de representação, e, no âmbito da arte brasileira, o artista Carlos Fajardo estaria aqui relacionado a esta atitude.

Num segundo capítulo, apresento algumas obras por mim produzidas.

Abstract

The object of study of this dissertation are the variations among content, contention, and dispersion in art. The first argument comes from the verification of procedures stemming from painting being used in contemporary sculptural practices, more precisely, in some works by the Brazilian artist Tunga. In a set of sculptures that pays homage to Morandi, the artist sculpts urns and calices in bronze and then coats them with make-up. The three operations involved in production carry a huge symbolic charge, acting, at the same time, as a sort of pictorial procedures metaphor. The “fat” element, thus represented as the bond between the full and the empty in the sculpture, is to be found present in all the artist’s work, as well as in those of other contemporary artists who use soft masses as an expressive means in their works. This search for soft masses, denominated as pictorial search in this text, reveals the quest for a “plain” space in which the volumes remain connected, thus abdicating the presence of emptiness in the work.

On the other hand, inversions provoked by negative presences are also analysed. The wide concept of negative intervention is dealt with in the text as of metaphysical constructions by De Chirico, where volumes take shape to show the place of its absence. Some of Marcel Duchamp’s procedures are also analysed, conceived to deconstruct codes of representation and, in the area of Brazilian art, Carlos Fajardo’s attitude to the above is considered as well.

In the second chapter, some of my own work is presented.

Índice

Índice de ilustrações.....	7
Introdução.....	9
Capítulo 1 - Continente e Transbordamento.....	16
O Espaço em Morandi.....	21
Gordura.....	23
Sistemas Simbólicos.....	30
Transe Hipnótico.....	34
Um Jardim de Mandrágoras.....	37
Uma Extensão Entre Gordura e Território Brasileiro.....	38
Continente e Contenção - As Presenças Negativas.....	45
A Desarticulação da Presença.....	50
Capítulo 2 - Sobre o Aparecimento de Um Trabalho.....	55
Desenhos Produzidos entre 1997 e 1998.....	57
Desenhos em Argila.....	62
Trabalhos Tridimensionais ou Pensamentos não Pensados.....	65
As Paredes Moles ou A Casa de Manteiga.....	67
As Margens de Sustentação.....	68
Gravidade.....	69
As Caixas ou Os Cubos.. ..	70
O lugar da Sombra.....	71
A Capa Vermelha.....	73
Comentários Finais.....	74
Bibliografia.....	75

Índice de ilustrações

fig.1 - <i>O filho pródigo</i> , Auguste Rodin, anterior a 1889.....	17
fig.2 - <i>Porta do inferno (detalhe)</i> , Auguste Rodin, s/d.....	17
fig.3 - Sem título, Tunga, 1994.....	20
fig.4 - <i>Natureza morta</i> , Giorgio Morandi, 1964.....	21
fig.5 - <i>Natureza morta</i> , Giorgio Morandi, 1951.....	22
fig.6 - Sem título, Tunga, 1994.....	24
fig.7 - <i>Toros ou les bijoux de Madame de Sade</i> , Tunga, 1983.....	25
fig.8 - <i>Palíndromo incesto</i> , Tunga, 1990.....	26
fig.9 - <i>Cadentes lácteos</i> , Tunga, 1994.....	26
fig.10 - Sem título, Tunga, 1994.....	27
fig.11 - <i>Xifópagas capilares</i> , Tunga, 1985.....	28
fig.12 - <i>Eixos exóginos</i> , Tunga, 1986.....	29
fig.13 - Sem título, Tunga, s/d.....	30
fig.14 - <i>Vê-Nus</i> , Tunga, 1976.....	32
fig.15 - <i>Sero te amavi</i> , Tunga, 1992.....	33
fig.16 - <i>Cadentinhos lácteos com serpentes</i> , Tunga, 1994.....	33
fig.17 - <i>Trança</i> , Tunga, 1983.....	34
fig.18 - <i>Pintura sedativa</i> , Tunga, 1984.....	35
fig.19 - Sem título, Tunga, s/d.....	37
fig.20 - <i>Ascensão</i> , Iberê Camargo, 1973.....	39
fig.21 - <i>Soft typewriter</i> , Claes Oldenburg, 1963.....	40
fig.22 - Sem título, Dália Rosenthal, 1998.....	41
fig.23 - <i>Terceira noção do zero</i> , Nelson Felix, 1997.....	42
fig.24 - <i>Procurando pelo Japão</i> , Nelson Felix, 1997.....	43
fig.25 - <i>Vaso ruim</i> , Nuno Ramos, 1998.....	43
fig.26 - Sem título, José Resende, 1991.....	44

fig.27 - <i>Glissière contenant un moulin (...)</i> , Marcel Duchamp, 1913-15.....	46
fig.28 - <i>Três cerziduras padrão</i> , Marcel Duchamp, 1913-14.....	47
fig.29 - <i>O mau gênio de um rei</i> , Giorgio de Chirico, 1914.....	49
fig.30 - Sem título, Carlos Fajardo, 1987.....	50
fig.31 - Sem título, Carlos Fajardo, 1983.....	52
fig.32 - Desenhos, Renata Lucas, 1998.....	57
fig.33 - Desenhos, Renata Lucas, 1998.....	58
fig.34 - Desenhos, Renata Lucas, 1998.....	58
fig.35 - Desenhos, Renata Lucas, 1998.....	59
fig.36 - Desenhos, Renata Lucas, 1998.....	60
fig.37 - Desenhos, Renata Lucas, 1998.....	61
fig.38 - Desenhos, Renata Lucas, 1998.....	62
fig.39 - Desenhos, Renata Lucas, 1998.....	63
fig.40 - Desenhos, Renata Lucas, 1998.....	64
fig.41 - Sem título, Renata Lucas, 1998.....	66
fig.42 - Sem título, Renata Lucas, 1998.....	66
fig.43 - <i>Muro Mole</i> , Renata Lucas, 1998.....	67
fig.44 - <i>As Margens de sustentação</i> , Renata Lucas, 1998.....	68
fig.45 - Sem título, Renata Lucas, 1998.....	69
fig.46 - Sem título, Renata Lucas, 1998.....	70
fig.47 - Sem título, Renata Lucas, 1998.....	71
fig.48 - Sem título, Renata Lucas, 1998.....	72
fig.49 - Sem título, Renata Lucas, 1999.....	72
fig.49 - <i>Capa Vermelha</i> , Renata Lucas, 1998.....	73

Introdução

Em seu "Itinerário de pensamento de Heidegger", Emmanuel Carneiro Leão afirma a impossibilidade de se realizar uma introdução em filosofia: "a filosofia já está sempre operando em todo pensamento que nela se procura iniciar e introduzir. O único caminho ainda possível é um retorno brusco da existência à sua origem. A paisagem da filosofia não está em algum lugar, esperando que nela se introduza o pensamento. A paisagem da filosofia se instaura pelo movimento da própria investigação filosófica, que, pondo-se em questão, retorna às origens, donde ela mesma provém"¹. Assim é também a arte, instrumento específico de conhecimento, que origina a si mesmo no momento em que se põe a fazer por meio da coisa: o caminho que parte do passo, que se origina no pisar.

Desse modo, a escolha de um fio por onde puxar o enorme carretel de uma reflexão sobre arte - que tivesse em sua base a legitimidade do instante em que se toma de sobressalto a coisa, que pudesse, no mesmo susto, promover a fixação de um pensamento que fosse revelador - não é tarefa das mais fáceis, e acredito que a vontade preponderante na confecção deste trabalho foi manter esta chama do inesperado até o último instante, como se isso pudesse compensar o fato de estar inserido numa situação feita para que ele caminhe no sentido oposto, o da cristalização. Porque essa situação de transformar uma coisa em discurso tende a ser plana, tende a destruir este abismo diante do qual o artista se põe no momento de criar algo. É direcionado a esse abismo que o artista quer estar, porque acredita nesse espaço acidentado que antecede o abismo, que nele se gera - a falha - e o faz caminhar sobre ele.

Cristalização não é uma idéia que de fato me agrada. Sabemos o quanto verdades poderosas são construídas sobre bases duvidosas e o quanto certos dogmas afastam

¹ LEÃO, Emmanuel Carneiro, "Itinerário de Pensamento de Heidegger". In: HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1969, p. 9.

as possibilidades do espírito. Mas não convém aqui discutir a situação burocrática de uma tese. Convém mostrar como este caminho se fez, e quais foram as circunstâncias em que estes pensamentos se firmaram.

Este trabalho entrou em operação a partir das dúvidas a que os desenhos que realizava me levaram. Que estas dúvidas acompanham as dúvidas de outros artistas, neste e em outros momentos da história, foi algo que descobri com o tempo, evidentemente acompanhando certas produções, visitando certas exposições, e lendo alguma literatura.

Uma dessas exposições que tive oportunidade de ver foi *Morandi no Brasil*², realizada em 1995. E sobre ela construí meu primeiro argumento.

Entre as obras em exposição, de alguns dos mais interessantes artistas brasileiros, a de Tunga chamou-me especialmente a atenção: eram urnas e cálices fundidos em bronze revestidos com maquiagem. Eles se apoiavam sobre uma mesa de metal, mornos e pálidos como uma natureza-morta, mas os objetos carregavam muito mais: como uma forma mole, esses vasos tinham suas paredes estendidas para o espaço, que, agora carnalizado, abraçava o vazio, definindo nesse contorno um lugar transparente, um lugar de presença para esse buraco, uma presença gorda de vazio, indicando não só o corpo interno que a matéria do bronze ocupava, mas também onde contávamos com o entorno. Estes fragmentos de superfície, que desandavam seus conteúdos de forma quase libidinosa, lembravam mesmo corpos humanos - sua pele maquiada, seu batom -, mas havia ainda mais para ser visto. Havia o que se escondia sob a obra: além do enigma próprio do objeto visível, dos seus contornos que se valiam das relações com o entorno, havia uma intenção clara que ia em direção à História da Arte e ali se materializava em um dos seus mais brilhantes momentos, que se constituiu no trabalho de Giorgio Morandi. Após o fascínio do primeiro instante de

2 Esta exposição, parte do evento *Brasil/Itália*, produzido pelo Centro Cultural São Paulo em 1995, com curadoria de Célia Euvaldo e Paulo Monteiro, procurou reunir alguns artistas brasileiros cujos trabalhos apresentassem relação com os do mestre bolonhês. Ao mesmo tempo, foram apresentadas pinturas e gravuras originais de Morandi oriundas de coleções brasileiras.

visão da obra, decidi que iria buscar o mistério que ali existia, que me havia levado a estar próxima a ela.

Por essa época, uma série de trabalhos meus já apontava para essa direção.

Durante a graduação eu havia produzido séries de naturezas-mortas em desenho, que se resumiam a dois potes de tinta e dois ou três cinzeiros ou flores. Ainda que em alguns momentos essa insistência me incomodasse, percebi que esta era a forma mais neutra de lidar com a figuração: potes e vasos, assim como os cubos, perderam sua capacidade de adjetivação; são elementos, são "coisas", e como tais não são figuras de nada, não indicam informações adicionais ao observador, não reivindicam atenção excessiva, deixam as massas que o configuram, os vazios e o em torno preponderarem sobre seu conteúdo semântico.

Outro aspecto que então me interessava e ia ao encontro desses bronzes maquiados de Tunga era o fato de a gordura da pintura, com a qual eu estava igualmente envolvida, estar ali carnalizada, não apenas na espessura informe das paredes do vaso, nem na maquiagem aplicada sobre o bronze, mas no tipo de saturação que aquela superfície provocava no espaço em que estava inserida. Era um tipo de relação que vinha da pintura por um viés oblíquo: a escultura se constituía ali como metáfora dos meios da pintura.

Através desse percurso, peguei o fio do trabalho de Tunga, somando os indícios desta "presença pictórica" em várias obras, e comecei a ter uma apreensão mais abrangente de sua atitude, que se mostrou muito complexa. Havia intenções apontando vários sentidos, e Tunga trabalha com uma série de campos que traduzem mais ou menos o mesmo, como que indicando sempre que a natureza da coisa é a simultaneidade. Eu entrevistei o artista, um dado muito importante para esta dissertação, porque, além da oportunidade de ouvir o próprio falar de sua obra, esta foi uma afirmação do sentido para o qual eu estava mirando.

Ao mesmo tempo, começou a ocorrer um distúrbio na minha produção pessoal: a linha do desenho passou a me incomodar demais pelo excesso de intenções com

as quais agarrava o papel. Algo que começou a falsear sua presença, a deslocar sua função e criar um problema. Nesse período passei a dificultar o trabalho do desenho, passando sabão no papel para evitar fixações, ou desenhando com a massa de argila, para não confrontar o lápis com o papel. A vontade de prosseguir no uso dessa massa para desenhar, e um amor antigo e irrestrito pela escultura me levaram a estudar mais os ensaios a respeito da escultura no século XX, sua entrada pela via fenomenológica na abordagem do espaço e as ações extraordinárias de Rodin e Brancusi.

Por outro lado, houve uma inversão temporal no meio desse processo que foi muito interessante. Se a princípio eu demorei bastante para definir meu objeto de estudo, os trabalhos que fiz no início do mestrado, seja para as disciplinas cursadas, seja para as revistas para as quais escrevi - como as entrevistas com Carlos Fajardo e Nelson Felix -, aos poucos se revelaram como o corpo da idéia que passei a abraçar, e percebi que estava, na verdade, e desde sempre, buscando os artistas que tinham conseguido realizar a idéia de gordura tal como eu a pensava naquele momento, na sua presença positiva, ou na presença negativa. Ou seja, o espaço como presença saturada, "gordurosa", ou, pelo contrário, como presença negada, de esvaziamento completo, completa impossibilidade: dois aspectos da mesma questão. Se há uma tendência à ocupação do vazio por formas que forjam um transbordamento no sentido de transpor as fronteiras entre o corpo e o mundo, há também forças que se manifestam de forma a reiterar o vazio e que mesmo presentes, indicam ali o local de sua ausência, absorvendo qualquer possibilidade de presença. Estas duas faces de experiência artística solicitam diferentes formas de atacar o espaço, pelo meio e pelas tangentes, ou pelos buracos, ou ainda criando um buraco (negro): um centro gravitacional tão potente, capaz de consumir qualquer possibilidade de presença.

Acredito em estados extremos. Acredito em vontade excessiva, acredito em cansaço excessivo, calor excessivo: o que os extremos são capazes de fazer romper

com; o que leva o homem à periferia de sua condição.

Nestes termos realizei esta dissertação e espero que ela alcance alguma utilidade no entendimento da prática poética que apresento, assim como dentro das obras desses artistas que, respeitosamente, passo a abordar.



O que me ocorre no momento é o desejo de manter este texto dentro de uma certa plasticidade. Se sua função é aproximar-se ao máximo de um trabalho de arte, uma terminologia por demais técnica retiraria dele seu apetite e mesmo sua capacidade de imersão.

Acredito que um texto ilumina um trabalho quando o vê sob sua textura, cria lugares de conversa para ele dentro do universo em que ele se encontra.

Acima de tudo, ao abrir um texto, abro campos para meu trabalho, crio uma outra possibilidade expressiva para ele. Escrever não é diferente de desenhar: as coisas nunca vêm de fora.

Sob esse ponto de vista, um trabalho sobre arte deve ser penetrado como quando se entra para fazer arte. Entra-se sem nada. Sai-se absolutamente esvaziado.

Brancusi em um de seus aforismos disse que "o difícil não é fazer arte, mas entrar no estado de fazer arte". Fazer arte é estar em si. E artista é o sujeito que se observa.



Esta dissertação encontra-se aqui dividida em duas partes: na primeira procuro discutir duas tendências de interesse da prática escultórica, e na segunda, uma reflexão poética sobre meu trabalho pessoal em arte.

Nas duas primeiras abordagens são discutidos aspectos de **conteúdo**, **continente** e **contenção** em arte, e o fluxo que provoca a alternância ou a simultaneidade entre os três.

Não se trata de reiterar a discussão sobre forma e conteúdo, já tão desgastada

pelo modernismo, mas de uma tentativa de abordar os fenômenos do que é contido e do que contém, dos vazios e dos cheios, elementos comuns dentro do pensamento escultórico; suas inversões sintáticas e, enfim, seu uso como metáfora de um entendimento com o mundo.

Conteúdo e transbordamento são estados associados ao elemento "gordura", material presente em parte da produção contemporânea que assume diversas funções e significados, nesta dissertação mais detidamente estudado na obra de Tunga. Analiso seus procedimentos em trabalhos que apresentam questões aqui consideradas oriundas da pintura.

Termino fazendo uma consideração sobre parte da arte brasileira em que essa "gordura" aparece de forma recorrente, seja para simbolizar os obstáculos ao movimento em uma experiência social dificultosa, seja pelos demais significados plásticos que ela assume na obra de diversos artistas. A gordura fazendo, por um lado, as vezes de material de conjugação, que por impregnação unifica os corpos; e, por outro, sendo motivo de obstrução, dado que sua presença dificulta o livre correr do olhar sobre as superfícies. De uma forma ou de outra, a experiência dita aqui "pictórica" da gordura contribui para uma forma de analisar certas obras da Arte Brasileira, de ativá-la em alguns dos melhores momentos de sua produção e de inseri-las numa discussão contemporânea.

Em seguida, passo a fazer outro caminho, procurar os indícios de vazio, nos espaços regulados por presenças que os desmaterializam. Nesse sentido, me valho do esvaziamento do conteúdo da forma, por meio da abertura de ocupações negativas do espaço. A obra *O mau gênio de um rei*, de De Chirico, carregada de metafísica, introduz a questão da forma criada para desocupar: presenças que assumem a posição negativa dentro do espaço. Neste momento há a indispensável consideração das ações de Marcel Duchamp e a desarticulação dos códigos de representação provocada por suas obras, assim como da escultura de Brancusi, cujo polimento excessivo provoca o desaparecimento da superfície da obra, misturando-a

com o espaço externo e incluindo o observador em sua superfície. No âmbito da arte brasileira, o artista que aparece associado a esta segmentação é Carlos Fajardo. Para finalizar, minhas experiências artísticas (recentes) entram em um segundo capítulo, em que pretendo fazer uma breve reflexão sobre a sua prática, com subtítulos que as organizam em grupos.

Procurei organizar esse último capítulo de forma que não impeça as diferenciações que o trabalho atravessou ao longo do tempo.



Em 95 vi um trabalho que definitivamente me emocionou. Eram os vasos e urnas maquiados de Tunga que estavam presentes na exposição *Morandi no Brasil*, primorosamente preparada no Centro Cultural São Paulo.

Isso se repetiu mais duas vezes: vendo o *Batismo de Cristo* de Piero Della Francesca, na National Gallery de Londres, e depois o Museu Morandi em Bolonha (onde tudo era ausência e uma agonia calma de reconhecimento).

De Tunga e Morandi parte o assunto desta dissertação. Como diria Bispo do Rosário, com o que "vou me apresentar".

Capítulo I

Continente e Transbordamento

Na introdução de *Caminhos da escultura moderna*, Rosalind Krauss afirma que “a história da escultura moderna coincide com o desenvolvimento de duas escolas de pensamento, a fenomenologia e a lingüística estrutural, em que o significado é tido como dependente do modo como qualquer forma de ser contém a experiência latente de seu oposto - a simultaneidade contendo sempre uma experiência explícita de seqüência. Um dos aspectos mais notáveis da escultura moderna é o modo como manifesta a consciência cada vez maior de seus praticantes de que a escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo”.³

Um pouco anterior ao cubismo, no final do século XIX, Rodin⁴ já vivenciava a experiência do contínuo que se afirmaria no modernismo, da reestruturação do sujeito através dos fragmentos. Experiência de como os modos distintos do olhar levam à apreensão do contínuo na obra de arte.

Mesmo recuperando um tema da tradição greco-romana, o torso, que é um fragmento do corpo, Rodin o faz de forma que sua completude seja provocada no olhar de quem o observa.

Inspirado nos estudos da fenomenologia, na psicanálise e na psicologia da Gestalt, Paul Schilder (1886-1940) verifica cientificamente a existência dessa fantasmática

3 KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 6. Este livro foi elaborado pela crítica norte-americana com o intuito de examinar a categoria geral da experiência em que a escultura deste século se insere.

4 Auguste Rodin (1840-1917) praticamente dedicou toda a sua carreira a um único projeto: *A Porta do Inferno*, iniciado em 1880 e no qual trabalhou até a sua morte. Este conjunto monumental de portas foi encomendado como uma reunião de ilustrações da *Divina comédia*, de Dante, e serviria de entrada para um futuro museu de artes decorativas em Paris, planejado pelo Ministério de Belas-Artes. Entre os grupos de figuras criados para esta obra, apenas dois estão diretamente relacionados à narrativa original da *Divina comédia*: *Ugolino e seus filhos* e *Paolo e Francesca*. É curioso o modo pelo qual Rodin, contrariando o significado tradicional da composição, vai usar como estratégia a repetição das mesmas figuras uma série de vezes, rearranjando-as em novos grupos, encimados pelo *Pensador*.

nos seus estudos presentes em *A imagem do corpo*. Em seus relatos, Schilder nos revela a estranha ocorrência em que indivíduos que tiveram seus membros amputados continuavam a sentir a presença desses mesmos membros, ditos, assim, *fantasmas*: "Quando uma perna é amputada, aparece um fantasma; o indivíduo ainda sente a perna e tem uma vívida impressão de que ela continua ali. Esse fantasma, essa imagem animada da perna, é a expressão do esquema do corpo"⁵. Seguindo a sentença, os objetos fragmentários não sofreriam, por parte de nosso cérebro, a mesma operação de completude dos membros amputados?

Assim, como estratégia fenomenológica, a incompletude leva-nos a preencher o espaço, a terminá-lo e completá-lo no vazio.

Rodin usa suas esculturas como fragmentos, rearranjando-as em novas situações escultóricas, de modo que o Paolo - de *Paolo e Francesca* - será ao mesmo tempo o filho moribundo de *Ugolino e seus filhos* e também *O filho pródigo*; além da figura masculina de *Fugit Amor*, rompendo, desse modo, o princípio da singularidade espaço-temporal e implodindo a narrativa lógica. Ele costumava realizar cada parte do corpo que esculpia em diferentes momentos, de modo que na apreensão final do objeto podia-se observar uma junção de suas diferentes posições. Nessa modalidade de composição, a idéia de necessidade interna vai sendo removida: a idéia de buscar no centro do objeto a explicação para sua configuração particular.



1. (esquerda) Rodin: *A porta do inferno* (detalhe).
2. (direita) Rodin: *O filho pródigo*, anterior a 1889. Bronze, 1,40mx1,04mx0,69m.

5 SCHILDER, Paul. *A imagem do corpo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 59. Com formação médica, psiquiátrica e filosófica, o autor procura neste livro definir a articulação da realidade biológica do corpo com sua realidade erógena e fantasmática.

O cubismo adveio de indagações sobre o comportamento do espaço nas obras. Se o estilhaçamento da figura provém da percepção da incapacidade de apreensão total do objeto, da vontade de extensão ao espaço que o circunscreve, e da terrível pressão com que os espaços de representação falseiam a experiência do artista com a imagem, ninguém mais do que Cézanne vivenciou essa incongruência. Segundo Merleau-Ponty⁶: "quando Cézanne procura a profundidade, é esta deflagração do Ser que ele busca, e ela está em todos os modos do espaço, na forma bem como. Cézanne sabe já o que o cubismo voltará a dizer: que a forma externa, o invólucro, é secundário, derivado, que não é ele que faz com que uma coisa tome forma, que é necessário quebrar esta carapaça de espaço, partir a compoteira - e no seu lugar pintar o quê? Cubos, esferas, cones, como ele disse uma vez? Formas puras que possuem a solidez daquilo que pode ser definido por uma lei de construção interna, e que, todas juntas, traços ou cortes da coisa, a deixam aparecer no seu seio, como uma face entre espinhos? Tal seria colocar a solidez do Ser e a sua variedade de outro. (...) A visão do pintor deixa de ser o olhar sobre um exterior, uma mera relação físico-óptica com o mundo. O mundo deixa de estar à sua frente por representação: é antes o pintor que nasce das coisas, como por concentração e vinda a si do visível e o quadro, finalmente, não se reporta ao que quer que seja (...) ele só é espetáculo da coisa sendo espetáculo de nada"⁷.

Ronaldo Brito⁸, em seu texto *Experiência flutuante*, produzido para o artista Tunga, sentencia em duas operações essa grande problemática da arte do nosso tempo: "Trata-se ainda, e até segunda ordem, do campo Cézanniano. Do espaço problemático onde a Representação é ao mesmo tempo inevitável e mais ou menos irrealizável. A projeção expressiva do sujeito sobre uma dada matéria permanece

6 Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Um dos mais importantes filósofos da fenomenologia, o autor revisita a paisagem de Cézanne no verão de 1960, quando escreve seu último livro, *O olho e o espírito*. Nele fala da loucura da visão e da impossível partilha entre a visão e o visível, a aparência e o ser.

7 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1997, p. 54.

8 BRITO, Ronaldo, *Experiência flutuante*, catálogo da exposição. Crítico de arte, Ronaldo é autor de *Neoconcretismo, vértice e ruptura do Projeto Construtivo brasileiro*, entre outras publicações.

em questão, mas parece agora irremediavelmente truncada - não existe mais lugar adequado para o gesto perfeito do artista. Entre ele e seu objeto trava-se uma luta sem fronteiras. (...) Cézanne pinta o que não consegue pintar - lição de abismo". Em seguida, contra os esforços para a criação de novas relações entre sujeito e objeto que fizeram o já desgastado "belo" moderno, sobrevém a manobra radical de Duchamp, que lida dentro do mesmo campo indefinido, esvaziando essas relações como operação artística tradicional, em direção à metáfora.

Para Ronaldo, longe de uma simplificadora saída para o problema de Cézanne, a elegante inteligência do acaso duchampiana participava do mesmo irreconhecimento do mundo como coisa dada: "ambas o estranham (ao mundo), estranham-se nele. Ao cavar um olhar clínico sobre a História da Arte, ao realizar suas cirurgias artísticas, Duchamp o fazia sobre o próprio corpo, sobre sua própria condição de artista. Cindia-se serenamente a si mesmo, *dandy* da dor. Ao *Object Trouvé*⁹ só pode corresponder o artista *trouvé* - este que todos somos nas especificações, hierarquias e diferenciações do mundo moderno e sua Razão Volátil".

9 "Objeto encontrado", literalmente, referindo-se ao objeto *ready-made*.



3. Tunga: Sem título, 1994. Bronze maquiado com cosmético, 20cmx30cmx60cm.

Conforme dito anteriormente, em 1995 visitei a exposição *Morandi no Brasil*.

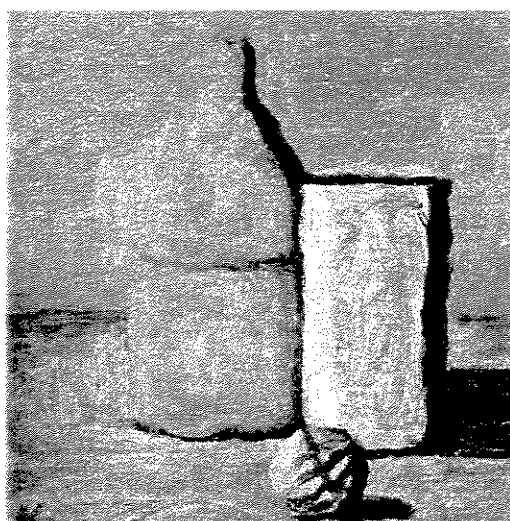
Ali estavam juntas obras de alguns dos mais interessantes artistas brasileiros, e a exposição propunha-se a criar uma relação entre elas. Os trabalhos presentes eram de Amilcar de Castro, Eduardo Sued, Iberê Camargo, Milton da Costa, Paulo Pasta, Sérgio Sister e Tunga.

Não é difícil imaginar a questão nuclear que levava aqueles artistas a cruzarem suas experiências em um dado momento de sua produção: a palavra comum era certa ocupação do vazio entre as coisas. Uma aproximação dada pela presença morandiana no tratamento desses espaços, em que o movimento varia entre acumulação, impregnação e, pela veia metafísica, transubstanciação.

Uma curiosa aproximação. Afinal, "sem nunca ter abandonado a figuração, Morandi influenciou mais artistas abstracionistas e informais que figurativos. Sua lição é fundamental para a vanguarda italiana da década de 50, e traços morandianos emergem em artistas das gerações posteriores como uma estrutura profunda, uma

postura já tão natural, que quase se torna inconsciente: no tom de certas instalações de Kounellis, por exemplo, ou na maneira com que Mario Merz¹⁰ constrói e dispõe certos objetos", nas palavras do crítico de arte Lorenzo Mammí, constantes do catálogo.

A aproximação com Morandi é uma das formas de lidar com o problema do espaço: sendo o vazio um local de presença, como então tratar a imagem, se não pensando-a como uma junção de bordas?

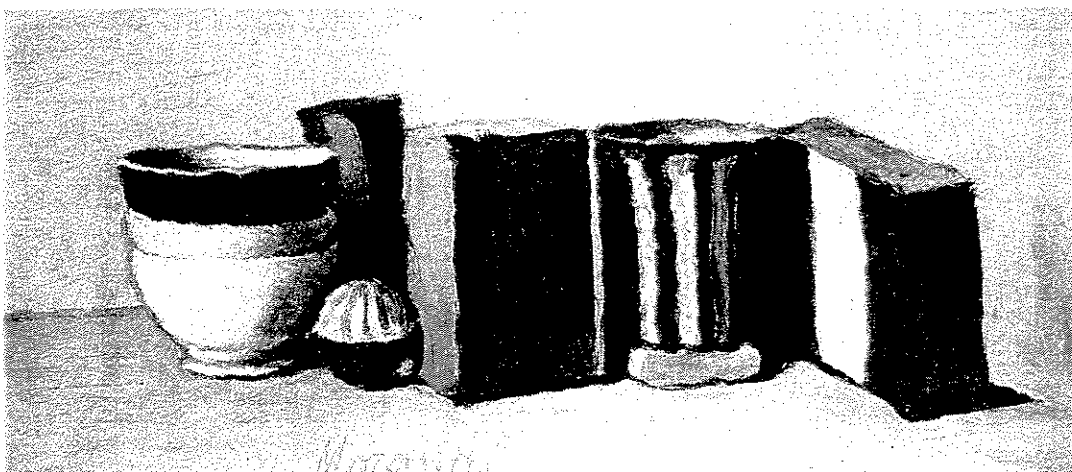


4. Giorgio Morandi: *Natura morta*, 1964.
Óleo sobre tela.

O Espaço em Morandi

Giorgio Morandi (Bolonha 1890-1964), personagem dos mais isolados no mundo artístico italiano, passou toda a sua vida na cidade de Bolonha. Considerado o maior pintor italiano do século, sua pesquisa envolveu-se por um curto período,

¹⁰ Tanto Janis Kounellis (1936) como Mario Merz (1925) são artistas representantes da *Arte Povera*. O termo *Povera* foi concebido pelo crítico de arte e curador Germano Celant em 1967 para designar o trabalho de um grupo de artistas atuantes na Itália que vinham, tal como o alemão Joseph Beuys, incorporando aos seus trabalhos elementos biológicos não transformados pela indústria, como alternativa para a matéria manufaturada que constituía o interesse da Arte Pop e do Minimalismo. Celant afirma que o objetivo dos escultores da *Arte Povera* era de fato remover o "re" do "representar", para forçar o observador a confrontar a realidade nua do objeto, sua semelhança com nada além dele mesmo. Ver CROW, Thomas. *The rise of the sixties*. New York: Harry N. Abrams, 1996, p. 146.



5. Giorgio Morandi: *Natura morta*, 1951. Óleo sobre tela.

entre 1916 e 1920, com a perspectiva vazia da metafísica de De Chirico¹¹, mas logo retomou o percurso da essência do fundamento de Cézanne: a identidade entre pintura e consciência.

O espaço em Morandi é o espaço individualizado das coisas vividas, sedimentadas. Se, seguindo o raciocínio de Argan¹², a geometria definia a linha como limite ou contorno das coisas, o volume como consistência física dos objetos, o tom como cor local modificada pela distância e pela luz, Morandi não nega nem aceita *a priori* esses critérios formais, já que em sua lógica perfeita a forma, por ser o final do processo, não pode partir de uma forma dada. Morandi dá um fecho à cultura figurativa italiana, que parte do conceito de espaço ou da concepção unitária do real, para daí deduzir o conhecimento das coisas particulares.

Sem fronteiras marcadas entre o mundo interno e externo e os corpos, as superfícies dos corpos podem ser comparadas, quanto à sua indistinção de sensação, com a indistinção da chamada cor do espaço de Katz, um dos teóricos da Gestalt, em que as cores do espaço flutuam sem relações definidas com os objetos.

Essas são questões que a pintura de Morandi configura, num silêncio de trocas lentas, na poesia de pasta branca: os azuis, os cinzas claros e outros tons amenos.

11 Giorgio De Chirico (1888-1978), expoente mais conhecido da pintura metafísica.

12 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.504 e 678; ver também Chastel, André. *A arte italiana*, São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 670.

O êxtase de Morandi é aquele amalgamado das experiências vividas e sedimentadas, o que constrói no correr dos dias, sem cálculo, sem intenção de si, o que não deixa entrever seu tempo: duração. Daí a indiferenciação do que está nos potes ao que está nas paredes, do que deveria ser fundo ao que deveria ser frente.

Gordura

É curioso verificar em trabalhos escultóricos contemporâneos uma série de procedimentos comuns da pintura. Dividir a poética aqui entre prática pictórica ou escultórica não significa pensar em formulações classificatórias, mas, antes, estabelecer uma diferenciação de meios que possa capturar a metáfora presente na ação de criar uma situação escultórica a partir dos modos da pintura.

Vamos chamar de gordura o material por excelência da pintura: a maleabilidade e fixação de massas é que realizam as trocas comuns ao meio pictórico. Seja a "gelatina" aquosa dos materiais acrílicos, seja a clara do ovo que intermedia a têmpera, seja a gordura das massas a óleo.

Essa disponibilidade das gorduras para a conformação e a propriedade da impregnação permitem as trocas realizadas pelos campos de cor, e criam a corporeidade da obra nos registros de fatura. A forma na gordura sempre é maior que a forma: deve-se levar em conta a expansão (ou alargamento) do óleo sobre a superfície. Acomodação de massas e penetração.

Da imersão temos a sensação confusa se afinal conforma-se um objeto ou espaço em torno.

Se as coisas se configuram propriamente do espaço que as envolve e pressiona, seja ele constituído de atmosfera, de vapor, campos magnéticos ou, literalmente, gordura, de algum modo esta película intermedia a passagem do interior ao exterior de uma obra, dada a pressão que impele as coisas para o "existir".

Ao mesmo tempo em que, numa homenagem explícita a Morandi, Tunga¹³ realiza uma natureza-morta em que estende a forma dos objetos até o seu negativo, faz com que o espaço em torno seja impregnado da presença da massa e "os cheios" permaneçam no vazio. É um tipo de procura pictórica no sentido morandiano: os objetos existindo contaminam o espaço em volta, para onde armam sua continuidade. Em seguida, a fundição em bronze: operação em que, em suas próprias palavras, "elimina a temporalidade da matéria trabalhada para dar uma unidade temporal aos elementos."¹⁴ A feitura de um elemento, no caso, o cálice moldado em argila,



6. Tunga: Sem título, 1994. Bronze maquiado com cosmético, 20cmx30cmx60cm.

imprimiria nele uma temporalidade decorrente da sua maleabilidade natural, dado que ele nasce do gesto da mão com o barro, que a fundição neutralizaria.

Para além da simbologia do cálice como elemento sagrado, como cuba receptiva do espírito, em que os três elementos da trindade se manifestam simultaneamente e

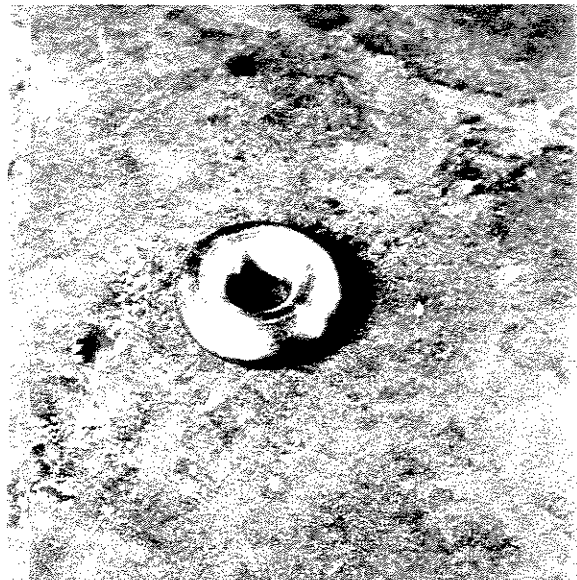
interagem sobre o vinho, elemento líquido (sangue), a fundição em bronze é o momento em que o tempo é anulado, e todos os procedimentos simbólicos convergem em um só: o momento do derrame da matéria fundente. Em seguida, procede à maquiagem dessas esculturas, de modo que o bronze volta a ter o aspecto terroso da argila, com tonalidades bem próximas às de Morandi, ao mesmo tempo em que guarda outras propriedades: os registros de um certo trato da superfície do corpo com materiais pictóricos remetem a uma prática muito comum na tradição grega, em que a escultura recebia a aplicação da pintura após a execução dos volumes.

¹³ Tunga nasceu em 1952 e vive no Rio de Janeiro. Filho do escritor Gerardo de Melo Mourão, quando da edição do AI-5 no país, mudou-se com a família para o Chile, onde permaneceu por dois anos. De volta ao Brasil, iniciou seus estudos em arquitetura na Faculdade Santa Úrsula, em que se formou. Começou a expor por volta de 1975. Hoje com uma carreira consolidada, Tunga é um dos mais interessantes artistas brasileiros.
¹⁴ Em entrevista a mim concedida em maio de 1999.

Essas três operações criam um conjunto de seis trabalhos extremamente interessantes.

No debate que se seguiu à exposição, Lorenzo Mammí afirma: "É curioso que ele homenageie explicitamente Morandi naquelas garrafas de bronze recobertas com maquiagem, onde há uma espécie de metáfora da pintura (...). Na verdade o mesmo processo Morandi fazia a partir daquelas garrafas abstratas até torná-las reais na pintura. É curioso porque essa aproximação morandiana é uma coisa que já se encontra em muitas instalações da *Arte Povera* italiana. É uma coisa estranha porque parece que Morandi continua influenciando lugares extremamente imprevisíveis."¹⁵

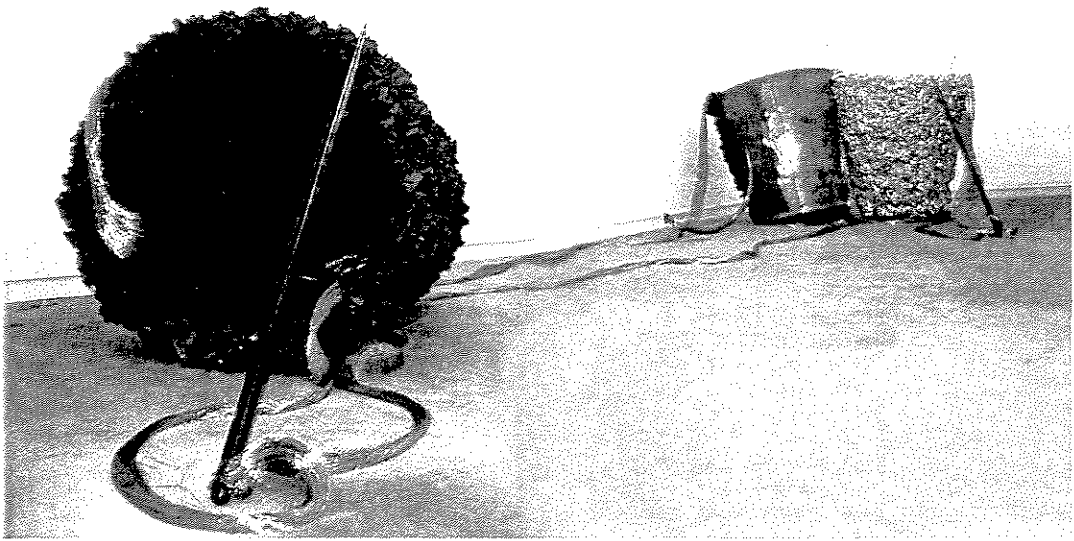
Renunciar ao tempo é uma preocupação que estava presente no programa originário que gerou grande parte das obras de Tunga. Os *Toros* ou *Les bijoux de Madame de Sade*¹⁶ já eram a formalização dessa preocupação, em que o artista executou um objeto em formato de anel, elemento discreto, fechado em si mesmo, e fundido em aço, que, a uma temperatura de 1.200° C, assume imediatamente a forma de um gesto.



7. Tunga: *Toros* ou *Les bijoux de Madame de Sade*
1983. Aço.

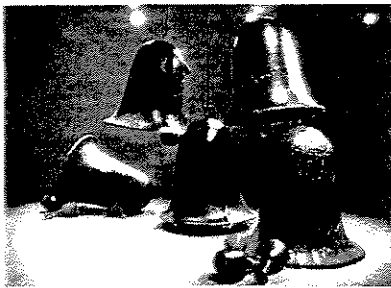
¹⁵ MAMMÍ, Lorenzo. "Morandi". In *Morandi no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1995.

¹⁶ *Toros* ou *Les bijoux de Madame de Sade* são objetos semelhantes a anéis de diferentes dimensões realizados no início dos anos 80 em diversos metais: aço, ferro, bronze e ouro. O objeto voltou a aparecer em novas edições, e Tunga a ele associou uma narrativa que culminaria com o enunciado, durante uma conferência numa escola de filosofia, da existência de um toro ausente dentro da pedra do túnel Dois Irmãos, no Rio de Janeiro. Para ilustrar a história, foi realizada uma instalação no túnel em que se exibia um filme de 35 mm com as pontas coladas, formando um curso infinito: ao entrar na sala, o observador assistia a um túnel sem começo nem fim dentro do túnel natural.



8. Tunga: *Palíndromo incesto*, 1990. Ferro, fio e folha de cobre, ímãs, limalha de ferro, termômetros de vidro.

Do mesmo modo, os dedais gigantesco de metal e limalha de ferro e os fios de cobre presentes em *Jardim de mandrágoras*, *Palíndromo incesto* e *Lagarte*¹⁷ têm uma relação com o vazio pleno morandiano, pois o contorno dos recipientes criam, através dos fios metálicos, a continuidade entre o vazio e o cheio.



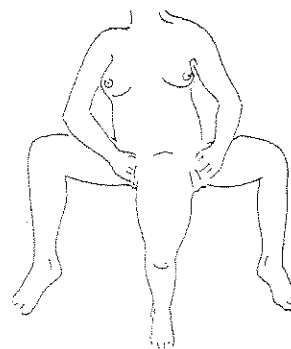
9. Tunga: *Cadentes lácteos*, 1994. Ferro, aço e gel.

Essas características se mantêm nos *Cadentes lácteos*, os sinos de ferro recobertos de matéria viscosa expostos na Bienal de 94, em que a presença da gosma impede o corte entre o cheio da escultura e o vazio do espaço. A presença espessa dessa matéria mole de certa forma unifica os espaços

ocupados pelos sinos de ferro com aquele que os circunda, mantendo assim uma continuidade entre as coisas presentes e ausentes, formando uma massa de ocupação única.

¹⁷ *Jardim de mandrágoras*, *Palíndromo Incesto* e *Lagarte*, ou *Lezart*, são obras realizadas, respectivamente, em 1992, 1990 e 1989. Elas reaparecem em novas edições, muitas vezes misturadas ou rearranjadas, com novos títulos e proposições.

Devido à forma pela qual incorpora os materiais às suas obras, deixando-os aparecer em sua integridade física, numa relação sofisticada com a materialidade, e à forma como suas operações adquirem o caráter de rito, Tunga é um artista cuja formação tem parentesco com a *Arte Povera* italiana, com o alemão Joseph Beuys, e ainda com o neoconcretismo carioca.



10. Tunga: convite de exposição, Galeria Luísa Strina, 1994.

Inserido no meio cultural brasileiro num momento subsequente ao das mostras *Nova Objetividade*, *Realismo Pop* e *Opinião 65*¹⁸, que conjugavam uma total pluralidade de tendências - de heranças das experiências neoconcretas de Hélio Oiticica e Lygia Clark a uma nova figuração, agressiva e política - Tunga desde o início definiu sua atuação no campo do desejo. Ele é, na opinião crítica de Paulo Venâncio, "ao lado de Cildo Meireles, um artista contemporâneo brasileiro que respondeu à circunstância deixada pela crise e pelos impasses do construtivismo e pela inviabilidade da pop no Brasil. Daí ele deriva uma atitude singular; percebe no construtivismo não o projeto de reforma do ambiente social ou a ortodoxia da forma, mas aquilo que o neoconcretismo em seu limite com Hélio Oiticica propôs: um pensamento em expansão, uma forma de agir social, uma espécie de política".¹⁹

Desde os desenhos, em que os corpos seguem espontaneamente o desejo da linha em reatá-los, sem, contudo, expandir-se demais pelas bordas do papel, à produção escultórica, performances, e *instaurações*²⁰ (terminologia que foi definitivamente

¹⁸ Na década de 60 há uma retomada mundial do conceito de vanguarda em arte, desta vez interessada no processo da linguagem, reivindicando para a arte autonomia para priorizar questões próprias à sua natureza experimental. O ambiente político e econômico brasileiro, completamente diverso dos padrões internacionais, permitiu o surgimento de expressões muito particulares, muitas vezes carregadas de agressividade e denúncia: o momento de "bomba" da *Nova Figuração*, do *Realismo Pop* e da *Nova Objetividade*.

¹⁹ VENÂNCIO FILHO, Paulo. "Situações Limites". In: DAVID, Catherine & VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Lezarts and through: Tunga and Cildo Meireles*. Lortrijk: Kanaal Foundation; Fundação Vitae, 1989.

²⁰ O termo "instauração" designa suas criações que misturam instalações com performances.



I.I. Tunga: *Xifópagas capilares*, 1985. Performance.

incorporada pelo artista), a vontade de imersão entre as coisas é recorrente em toda a produção de Tunga.

Mesmo nas ocorrências narrativas que acompanham alguns trabalhos²¹, cujo fio é incapturável, elas também agem em função de formar um fluxo intermitente de reconexão para a obra, tecendo um campo de relações baseado em improváveis postulações científicas que integram um evento ao outro.

Ao mesmo tempo em que esse espaço é continuamente rearmado, conforme ocorre com a *Fita de Moebius*²², está presente o deságio que faz com que o fluxo subitamente pule de um para outro sentido de organização. É impossível não pensar, desse modo, no automatismo surrealista e sua vontade de manter abertas as vias de comunicação com o inconsciente, abdicando do domínio racional para permitir o fluxo livre das idéias pré-verbais.

É um veio narrativo que oscila entre mecanismo e delírio, método e demência, que mantém estreitas relações com a estrutura do conto rousseliano, em que a última frase é idêntica àquela que lhe dá início²³. Nessa estrutura narrativa autômata, cujo procedimento fascinava igualmente Marcel Duchamp, confrontam-se duas palavras de som semelhante, mas de sentido diferente e encontra-se entre elas uma ponte verbal. Em decorrência da ruptura na superfície gramatical lógica da sentença, somos encorajados a abdicar de raciocínios totalizantes em detrimento dos labirintos que nos levam a orquestrar uma série de freqüências de pensamentos delirantes, simultaneamente.

21 Trabalhos como *Xifópagas capilares* (1985), *Revê-la antinomia* (1985) e *Vanguarda viperina* (1985) são apenas alguns exemplos de trabalhos em que o artista chegou a publicar um texto de acompanhamento às imagens em que relata suas conjecturas científicas a respeito de estranhos fenômenos que levavam ao aparecimento destes entes "entre nós".

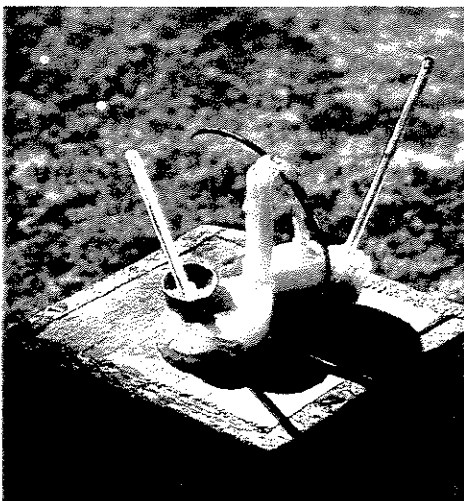
22 Fita contínua, sem dentro nem fora, a mesma fita da qual se constitui a obra *Unidade tripartida* de Max Bill, obra vencedora da 1ª Bienal de São Paulo, que inspirou fortemente os artistas concretos brasileiros. Alguns trabalhos de Lygia Clark partem da Fita de Moebius, como, por exemplo, os *Trepantes* e *Caminhando*. Neste último, o próprio espectador é convidado a recortar a fita de papel, puxando-a e constituindo seu próprio caminho.

23 Raymond Roussel lançou um verdadeiro desafio à linguagem, através de seus livros produzidos com a automação extrema do processo artístico, em que a obra é despojada de sua fonte convencional de significado e cria uma narrativa sem começo nem fim, voltada para si mesma, numa inversão que substitui a estratégia de uma iniciativa autocrítica para a produção de um resultado. Inspirado pelo seu espetáculo *Impressões da África*, que teve oportunidade de assistir, em 1911, ao lado de Apollinaire, Picabia e Gabrielle Buffet, Marcel Duchamp teria realizado seus trabalhos com jogos de palavras, criando as frases homofônicas que chamava *Rose Séiavy*.

Em 1986 Tunga trabalhou em uma série de esculturas em metal e madeira que resultariam na corporização dos espaços vazios pelo perfil de sete mulheres. Neste projeto, denominado *Eixos exóginos*, havia igualmente o desejo de materializar um espaço vazio, de contrapor às massas e ao volume que definem a escultura tradicional uma utilização dos espaços vazios.



12. Tunga: *Eixos exóginos*, 1986. Diferentes metais e madeira.



13. Tunga: Sem título, s./d.

Sistemas Simbólicos

Conforme preveniu o curador Carlos Basualdo²⁴ no catálogo da retrospectiva de Tunga, é um caminho difícil e enganoso tentar analisar a obra de Tunga somente pelos termos estritamente escultóricos - certamente em algum momento a investigação torna-se insuficiente ou frustrante. É necessário perscrutar o sentido oculto que leva cada elemento a aparecer no trabalho e estruturar uma leitura que leve em conta não apenas o sentido alquímico a que estes materiais remontam, mas sua incidência na História da Arte do século XX.

Um dos aspectos estruturais desses trabalhos é a carga simbólica dos materiais empregados, empenhados em reproduzir os mecanismos operantes do desejo, sem a preocupação em extrair suas qualidades propriamente estéticas. No trabalho de Joseph Beuys²⁵, gordura - assim como feltro e outros materiais, como mel e cera -

24 BASUALDO, Carlos. "A Viperine Avant-garde". In: BASUALDO, Carlos, BRETT, Guy e ROLNIK, Suely. *Tunga: 1977-1997*. Nova York: Bard College, 1997, p. 72.

25 Joseph Beuys (1921-1986), artista plástico do pós-guerra alemão, é quem introduziu a tendência do uso simbólico de materiais na esfera das artes plásticas. Interessado em medicina desde a infância, teve que se afastar do projeto de cursá-la ao ser convocado para o serviço militar, por ocasião da Segunda Guerra Mundial. Destacado para a Força Aérea, em 1943 sofreu um acidente de avião na Criméia, onde foi socorrido por um grupo de tártaros que o envolveram em gordura e feltro para que permanecesse aquecido. Como consequência

passou de material amorfo a substância de significação transcendente, que carrega consigo a capacidade vital de armazenar energia. Suas peças de gordura indicam os fenômenos complexos da regulação térmica dos organismos. A gordura e também a cera são substâncias que podem produzir energia, e em seus diferentes estados dar corpo ou movimento ao sentido amplo que Beuys conferiu à prática artística em seu conceito ampliado de arte.²⁶ Essa experiência simbólica com materiais, também propulsora da Arte Povera nos anos 70, associada a um modo de operar de Lygia Clark²⁷, ao mexer nas comportas da experiência corporal, é um veículo importante para o trabalho de Tunga, acrescidas de sua ritualística pessoal, que aparece de forma inconfundível em todos os seus trabalhos.

Mas, ao mesmo tempo, a riqueza de referências provém da literatura e da filosofia. A leitura de Santo Agostinho é uma importante referência a que o artista chegou por meio de leituras realizadas por seu pai na infância, e que, posteriormente, retomou através de Wittgenstein.

De Santo Agostinho é uma das mais belas histórias a que Tunga freqüentemente se refere, em que o santo filósofo se retira para, diante do mar, refletir sobre o incomensurável, quando percebe a estranha atividade de um garoto ao recolher a água do mar em um dedal e depositá-la dentro de um pequeno buraco cavado na areia da praia. Santo Agostinho o adverte da insanidade do ato, obtendo como resposta que mais insano é o que aspira a compreender com a razão o mistério do incomensurável. Dito isso, o menino desapareceu, como um anjo. O filósofo escreve então uma de suas mais belas passagens:

da guerra, Beuys carregará sempre consigo as memórias traumáticas, as sensações de culpa e as preocupações acerca do futuro da humanidade. Substitui os materiais convencionais da escultura por gordura, cera de abelha, mel, feltro e cobre, compreendendo estes elementos materiais como símbolos de energias presentes no contexto da sociedade e do trabalho artístico. Para o artista, a gordura não era somente um elemento amorfo, ou o feltro um tecido industrial multicolor. Ver ADRIANI, Götz. *Joseph Beuys: drawings, objects, prints*. Stuttgart: IFA, 1989.

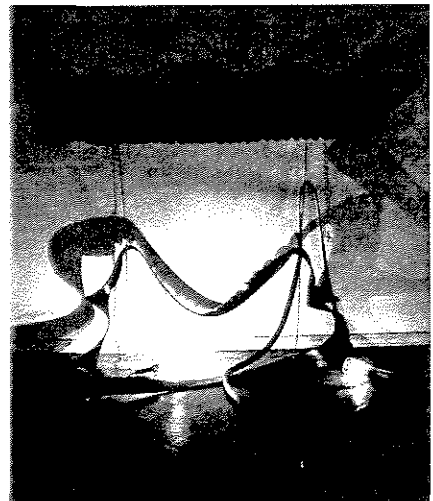
26 Este conceito, que constitui talvez o mais profundo impulso para o pensamento artístico de Beuys, era ditado por imperativos mais pragmáticos que filosóficos, em que a arte, retirada dos confinamentos estéticos, aparece como um elemento no contexto do mundo por meio do qual todo ser humano é criador de algo, "todo ser humano é um artista", em suas próprias palavras.

27 Partindo do neoconcretismo carioca, movimento no qual teve participação decisiva (ao lado de Hélio Oiticica), o trabalho de Lygia Clark aos poucos foi abandonando a literalidade do objeto para investigar as capacidades internas do corpo. Incorpora materiais ordinários como sacos plásticos, pedras, tecidos, na construção de objetos com fins terapêuticos.

Tarde vos amei, ó beleza tão antiga e tão nova,
tarde vos amei! Eis que habitáveis dentro de mim,
e eu lá fora a procurar-vos!
Disforme, lançava-me sobre
estas formosuras que criastes.
Estáveis comigo, e eu não estava convosco!²⁸

Percebemos em sua obra a exaustiva presença dos dedais e das metáforas de contenção, dos rubis (sangue do anjo coagulado, segundo Tunga), do termômetro, e dos fluxos de preenchimento: o que contém, mas não está contido.

São recorrentes nessas esculturas o cálice, as urnas, o dedal, a agulha, a secreção. Em sua maioria, vasos, ou dedais gigantes, impregnados de fios (que fazem as vezes de secreção), de ímãs (que criam um campo invisível de potência magnética) que por sua vez se comunicam com os demais elementos por transbordamento, de modo que as bordas desaparecem, ou pela comunicação dos fios, que as interligam. Mesmo na *Vê-Nus*, muito anterior aos vasos de gordura, faziam-se presentes as "secreções que relacionam e produzem ativamente sentidos", escreveu Ronaldo Brito em relação às correntes de metal que interligavam as extensões do corpo desmembrado. Ele as associa às "correntes



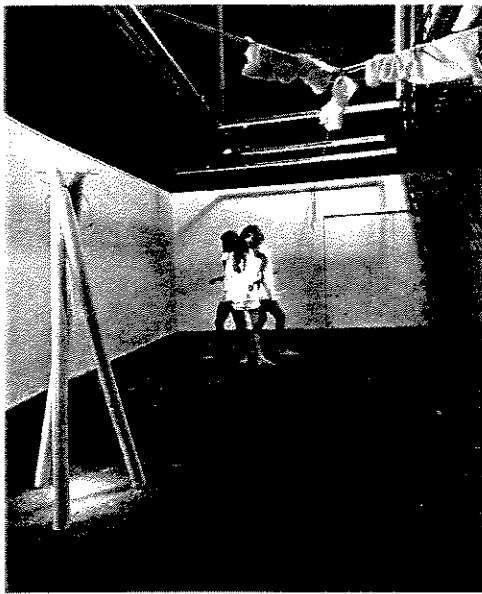
14. Tunga: *Vê-Nus*. 1976. Borracha, corrente e luzes.

(marítimas) que afastam o barco à deriva e tornam impossível prescrever o seu curso.

O indescritível movimento de pulsões na pele"²⁹

28 Este pequeno poema, "Sero te Amavi" ("Tarde vos amei"), de autoria de Santo Agostinho e presente nas *Confissões*, é a causa poética de várias realizações do artista. Ele está presente na concepção da instalação/ performance *Tarde vos amei*, em que os elementos da trindade aparecem nas três mulheres presentes em cena, três velas, três dedais e três termômetros que se rompem, além dos três rubis que se afundam nas velas derretidas. Em seu livro *Barroco de lírios*, Tunga ilustra o poema com fotografias de um garoto à beira do mar que refaz a operação de retirada da água em direção ao pequeno buraco cavado na areia.

29 BRITO, Ronaldo. *O mar e a pele*. Rio de Janeiro: Pano de Pó (Coleção História do Olho).



15. Tunga: *Sero te amavi*, 1991. Performance.

Extraídos da parafernália alquímica, esses objetos expressam-se no mesmo simbolismo elementar, condição de existência das tranças de chumbo e seda, a penetração dando-se através da acentuação de experiências periféricas que as aproxime de um domínio do todo (o todo pela exaustão das partes).

A recorrência desses mesmos objetos advém da escolha deliberada de materiais

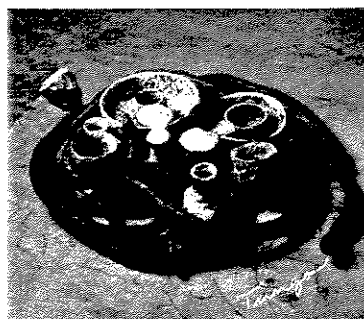
com significados universais. Vasos, cadinhos, urnas são, enfim, objetos de contenção em qualquer cultura do planeta, e quanto mais rústicos, maior sua proximidade do convívio doméstico.

O curioso é que colocados juntos desta forma, permeados por um espaço de derretimento, nos levam mesmo a obter as sensações de aquecimento, evaporação e, por consequência, um outro elemento importante nesses trabalhos: o resíduo.

Tudo funcionando em uma mecânica própria, gerada pelas características físicas de seus componentes.

No ataque pela questão escultórica, percebe-se ainda a importância da topologia na obra. A Fita de Moebius e o *Toros* repetem-se em desenhos, esculturas, instalações e mesmo no movimento de suas performances.

Graças ao interesse de Tunga pelos elementos discretos (entenda-se por discretos elementos indivisíveis), e pelos sentidos de continuidade e labirinto, a imagem do *Ouroboros* - a serpente que devora a própria calda - reaparece freqüentemente, assim

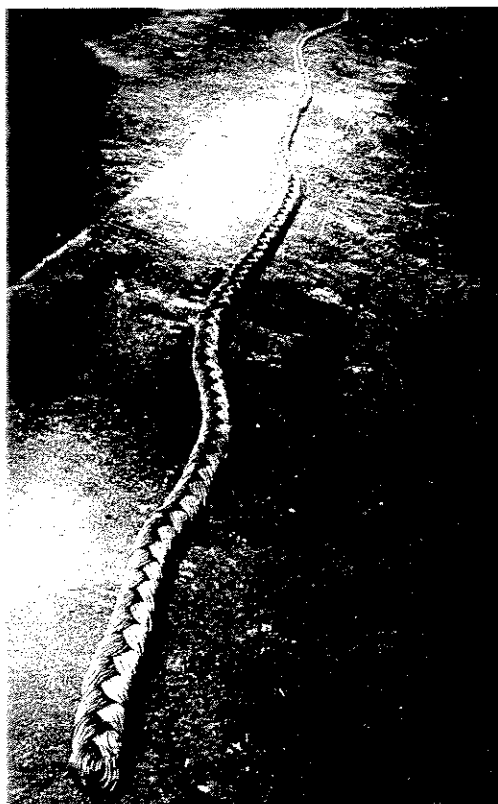


16. Tunga: *Cadentinhos lácteos com serpentes*, 1994.

como o símbolo também alquímico do infinito, descrito pela trajetória dos atores. Nesses trabalhos percebemos as explícitas penetrações e permutas de corpos: hibridizações, deformações. Todos esses elementos são, enfim, indicativos de contenção e transbordamento, seja pela potencialização agigantada de matéria, pronta para romper os vasos e preencher os vãos até a saturação, seja pela comunicação de condutores entre pequenos recipientes, ou linhas que conectam os espaços.

Transe Hipnótico

Muitos significados podem ser relacionados ao ato de trançar. Associado ao caráter mágico do espontâneo, a busca da inserção em um certo ritmo universal em que todas as coisas estariam imersas, a penetração no qual é possível por meio desses gestos repetitivos e despretensiosos. Pôr-se a serviço de uma atividade manual e primitiva (todo ser humano, de qualquer civilização, trança os próprios cabelos) é na verdade insistir



17. Tunga: *Trança*. 1983.

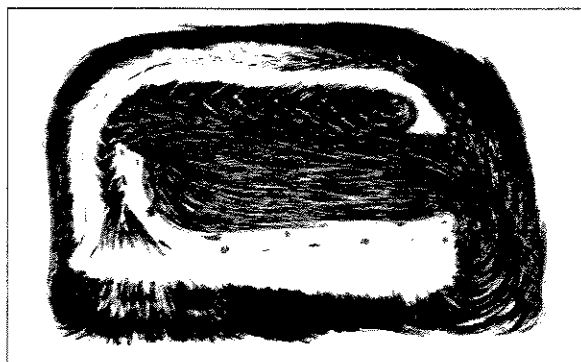
no mesmo conteúdo simbólico das urnas e cadinhos, desta vez usando gestos: o trançar dos cabelos provocaria uma comunicação com o inconsciente dos arquétipos por concentração, ou distração de si.

A sedação é aqui resultado do movimento hipnótico, uma espécie de automatismo organizado muito parecido com o que se verifica em comunidades religiosas: no culto da umbanda, por exemplo, o transe é induzido pela entoação seqüencial dos mesmos cantos, que se repetem monotonamente. Ao adentrar este “ritmo do universo”,

os adeptos penetrariam naturalmente nos movimentos alternados do exterior para o interior, e vice-versa, até formar um movimento equilibrado de transe.

A disposição circular do bailado provoca o arranjo concêntrico, altamente hipnótico, em geral anti-horário, com o intuito declarado de criar um desvio do tempo real para o chamado tempo "eternal": algo como um tempo vertical, próprio ao espiritual, ou "duração".

Na mesma pista dos arquétipos, Tunga associa a trança a uma atividade feminina à qual sobreporia os tacapes, cuja forma e conteúdo magnético, agregado por potência, seriam, em última análise, o que o artista chama de "elemento masculino" em seu trabalho³⁰



18. Tunga: *Pintura sedativa*, 1984.

Nas *Pinturas sedativas*³¹, realizadas no ano de 1984, aparece novamente a idéia de estados letárgicos que conduzem a uma transmutação da experiência individual.

Em vários momentos Tunga reitera seu desejo de penetração em estados subjetivos de consciência e do tratamento deste inconsciente como um meio líquido, um meio de imersão.

Ronaldo Brito, em um texto sobre as *Tranças* (1983), traça um paralelo entre elas e a *Coluna infinita de Brancusi*³², estabelecendo as linhas que dividem uma operação da

30 Em entrevista a mim concedida em maio de 1999, Tunga manifesta esse seu interesse em equilibrar a presença fálica dos tacapes com a delicadeza das tranças, naturalmente femininas.

31 As *Pinturas sedativas* (1984), produzidas em seda, são envolvidas pela misteriosa atmosfera do relato de Tunga, que as relaciona às sedas bordadas de *Bordas* (1983) e aos relevos *Revê-la antinomia* (1985), no texto anexo *Xifópagas capilares entre nós*. (Ver Tunga, *Barroco de lírios*. São Paulo: Cosac & Naif 1997).

32 Obra de Constantin Brancusi, *A coluna infinita* (1937), aço, 29,35m de altura, instalada na cidade romena de Tirgu-Jiu, repete várias vezes (teoricamente ao infinito), o mesmo elemento plástico geométrico, tomado como módulo ou estrutura primária.

outra: "retraídas, casuais, vinculadas ao rés-do-chão, a movimentos sinuosos e indiscerníveis, as tranças negam a empatia tradicional da escultura, o pedestal, a presença plena da forma. Sintomaticamente, entretanto, a sua referência mais próxima talvez seja o ápice da potência formal da escultura no século 20: a *Coluna infinita* de Brancusi. Dessa grandiosa equação da razão estética moderna, genial exemplo da potência lógica da Forma, o artista contemporâneo recolhe com certeza a economia da estruturação plástica; inexoravelmente, porém, é levado a refletir sobre a sua impotência histórica enquanto modelo de uma nova dimensão para a arte, uma nova sociabilidade, enfim, um novo mundo. Assim, à coluna erguendo-se liminar, porém plena, e atingindo virtualmente o infinito, se substitui uma trança que invade o espaço comum e cotidiano e, no limite entre a arte e a não-arte, procura efetivar a sua presença. E essa presença é obrigada a enfrentar tanto o ambiente opaco onde habita como a suspeita condição de obra de arte"³³.

Alimentando nostalgias primitivas e folclóricas, Brancusi buscava na simbologia da arte popular uma simbologia que é da forma, e não do objeto. Segundo Argan, "tal como um pastor que entalha um cajado, Brancusi obedece a um instinto de forma, que confere ritmo ao seu gesto, e à forma nascida atribui um sentido"³⁴.

33 BRITO, Ronaldo. "Chumbo e seda". In: *Folha de S. Paulo*, SP, 26/08/1984.

34 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 346.

Um Jardim de Mandrágoras

Sabe-se que a mandrágora de negra flor é o lírio que decora a porta dos infernos.

Que a sua raiz na forma de homúnculo feminino urra lancinante grito se arrancada de sua terrena imersão...



É mais ou menos assim que termina o livro *Barroco de lírios*³⁵, esse delírio do fumo cubano em que Tunga registra suas obras. Para falar dos pequenos e obsessivos (talvez os melhores) trabalhos de Tunga, é preciso caminhar um pouco no território da perversidade. Nesse caso, uma perversidade alegórica, destilada em pequenos vidros.

Há uma certa manipulação do grotesco, como escreveu certa vez o crítico de arte Rodrigo Naves³⁶, e há, também, um esgotamento energético da matéria, que acaba se exaurindo após tanta molestação. Estes pequenos seres (orgânicos, por isso seres) vivem de um território de esgotamento mútuo. Como vermes, alimentam-se um do outro e constituem um terceiro ser, híbrido, metálico, pulsante e gorduroso. Se há algo de Kafka³⁷ nessas relações, há por outro lado um transbordamento que faz com que esses espécimes grotescos brotem de jardins carnívoros cultivados com enorme talento.

Este é um terreno verminoso, de operações bizarras e serpentes temporariamente dormentes (estejam elas



19. Tunga: Sem título, 1997.

35 TUNGA. *Barroco de lírios*. São Paulo: Cosac & Naif, 1997, p. 290.

36 NAVES, Rodrigo. "Metafísicas por um fio". In: *Folha de S. Paulo*, SP, 11/12/1987.

37 Associação generalizada para estas e outras obras do artista, em que ele "manipula" pequenos seres. As pequenas esculturas de massa nas quais acrescenta dentes, agulhas, pintura e outros elementos são aqui associadas às criaturas monstruosas da literatura de Kafka. Lembremos que Gregor Samsa sofre sua metamorfose num ambiente eminentemente doméstico, praticamente dentro de uma "pequena caixa" - é a sensação que temos - cultivada por Kafka. Desse modo a idéia dessas pequenas hibridizações promovidas por Tunga naturalmente nos remete a esses macabros ambientes domesticados. Assim também são os trabalhos em que o artista teria cultivado, segundo seu próprio relato, os insetos de *Tesouro besouros*. Ver TUNGA, *Barroco de lírios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 90; ver também KAFKA, *A metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

literalmente presentes ou não)³⁸.

Aqui falamos de densidades subterrâneas, de venenos escondidos: Tunga colocou doses de cianureto em suas instalações.

Acredito que, conquanto permaneçam não confiáveis, os trabalhos de Tunga permanecerão tocantes.

Uma Extensão entre Gordura e Território Brasileiro

É impossível pensar numa seqüência evolutiva na obra de Tunga. Suas obras estão sempre se interpenetrando, de modo que elas reaparecem após algum tempo rearranjadas e misturadas umas às outras, muitas vezes até renomeadas.

Tunga é um artista difícil de abordar. Seja devido às dificuldades intrínsecas a seu trabalho, que faz os cruzamentos mais inesperados, e por isso instigantes; seja pela dificuldade de leitura que ele mesmo imprime em suas obras, por meio das narrativas que nos distraem de suas reais intenções. Ele traz, sem dúvida, essa marca duchampiana, essa espécie de metaironia que sabe subverter as próprias intenções, e desconfiar de si. Traz também as atitudes de Lygia Clark e Oiticica e ainda algo do minimalismo e de Joseph Beuys, misturado às suas inseparáveis parábolas de contenção.

Enfim, mais uma vez recorrendo a Ronaldo Brito: “a um trabalho de arte contemporâneo é permitido ser, a um tempo, minimal e barroco, adotar uma rigorosa economia de produção e liberar uma enorme carga imaginária”³⁹.

Aqui, no entanto, é abordado apenas por uma de suas vertentes, priorizando o pensamento da gordura como uma das manifestações do êxtase: o elemento fluido de arrebentação que desprende dos corpos cheios e os leva a irromper no espaço de forma plena.

www.folha.com.br - 10/08/1984 - 1.ª página - 1.ª coluna - 1.ª linha

38 *Vanguarda viperina* (1985), obra em que o artista realizou tranças com serpentes vivas.

39 BRITO, Ronaldo. “Chumbo e seda”. In: *Folha de S. Paulo*, SP, 26/08/1984.

Podemos observar como essa "gordura" aparece em vários momentos da arte brasileira. Ela já estava presente nas pinturas de Flávio de Carvalho (1899-1973), evidenciada na superfície transbordante de suas figuras, entre as camadas espessas de pasta; e nas suas ações, interessadas em "esparramar" uma atitude que se comunicasse aos demais, e que revertisse certos sentidos de organização social.

Flávio de Carvalho foi um homem cercado de curiosidades, de algumas excentricidades, na sua vontade aguda de vivenciar a modernidade, "ocupar" a modernidade: atitude romântica. Encontrou seu "transbordamento" no expressionismo, mas a este contrapôs tanta alegria, que as cores chegavam a ser mais *Fauve* do que expressionistas, propriamente.

Os desenhos quase "melam", na sua figuração caudalosa, linha esparramada que parece tomar seu estilo do surrealismo, mas são mesmo uma forma muito particular de desenhar a substância cambiante da pele das coisas.

Essa "forma de gordura" também é constitutiva da obra de Iberê Camargo (1914-1994), em que as grossas massas pictóricas misturam-se organicamente para construir a figuração. São imagens que se formam do estiramento bruto da superfície gordurosa, forçando a massa a uma configuração, que, depois de armada, passa ela mesma a exigir a continuidade desse fluxo matérico que a constitui, tal a sua vontade de presença.

Um "real" espesso que toma forma, corporifica em sua espessura na superfície da tela, experiência atualizada, revelando as profundas



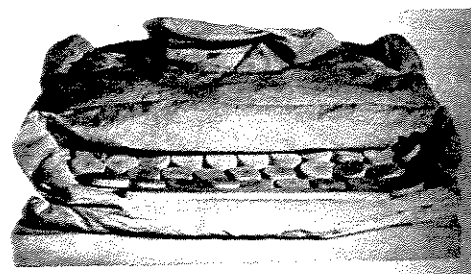
20. Iberê Camargo: *Ascensão*, 1973.
Óleo sobre tela.

tensões da carne da obra.

Iberê é um artista que se manteve dentro de uma postura ética rigorosa, emparelhada com essa densidade material que para ele o espaço significava.

A gordura em sua obra é algo que detém, que dificulta, não apenas que unifica e dá circulação às energias.

Tivemos uma experiência forte com essa "gordura" nos anos 80, quando uma série de artistas envolveu-se com as grossas massas de cor, com a materialidade espessa, reagindo ao comedimento da atitude conceitual da geração imediatamente anterior, dos anos 70. Embora muitos deles coubessem perfeitamente neste raciocínio - especialmente agora que seus trabalhos assumiram condições singulares -, não seria possível aqui reunir, por exemplo, todas as extensões da presença dessas massas moles na pintura, carregadas de cera, parafina, tecidos e outros materiais que promoveram a corporeidade da experiência pictórica e sua expansão para o em torno da obra; que se viram diante de um Pop orgânico como o de Oldenburg⁴⁰, e da *Action Painting* de *cartoon* de Guston⁴¹, e formaram produções extremamente interessantes.



21. Claes Oldenburg: *Soft typewriter*, 1963.
Tecido e estopa.

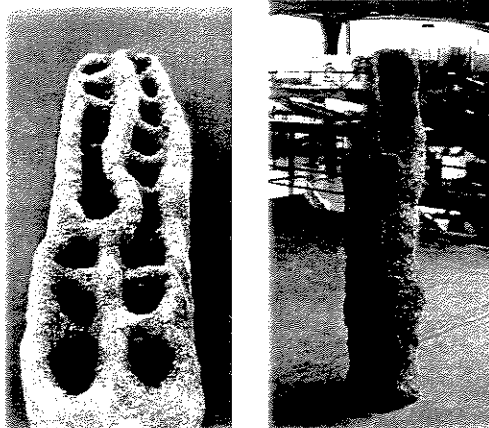
40 Claes Oldenburg (1929) nasceu em Estocolmo e cresceu em Chicago, filho do cônsul da Suécia. No final dos anos 50, seguiu para Nova York, onde, influenciado por Alan Kaprow, começou a trabalhar com *happenings*. A respeito de suas obras moles, afirma: "(...) Acho que a razão pela qual fiz um objeto macio foi principalmente a de introduzir uma nova maneira de manejar o espaço em torno de uma escultura ou pintura. E a única razão pela qual adotei os *happenings* foi a de desejar uma experiência com um espaço total cercando um espaço (...) o que me levou a fazer bolos e massas e todas essas outras coisas. Eu diria que uma das razões foi dar uma afirmação concreta à minha fantasia (...) É por isso que faço moles as coisas que são duras". Ver BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX: Modernidade e globalização*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p.228.

41 Philip Guston (1913-1980), inicialmente envolvido com o *cartoon*, no início dos anos 50 trava conhecimento com os artistas da Escola de Nova York, trocando a pintura figurativa pela lírica improvisação abstrata. Apesar das pinturas desse período serem representativas junto aos expressionistas abstratos, seus trabalhos da década de 70 trazem uma figuração completamente nova e são uma antecipação da pintura dos anos 80.

Mas, mantendo-nos num certo raciocínio em que essa presença gordurosa pode ser verificada na escultura brasileira contemporânea, na qual as variantes dessa gordura operam por meio da imobilização (opacidade), da pacificação (da passagem de um plano a outro), da impenetrabilidade e do transbordamento, poderíamos aqui reunir algumas obras de Nuno Ramos e Nelson Felix, que, como Tunga, atuam no conteúdo simbólico dos materiais, além de José Resende, por uma outra vertente, mais construtiva.

Mais recentemente, temos a presença das obras de Stela Barbieri⁴² e Dália Rosenthal⁴³, que incorporam ainda a experiência da artista norte-americana Eva Hesse (1936-1979) e de Louise Bourgeois (1911) e, naturalmente, de Lygia Clark: uma atitude em direção ao corpo como mediador das relações com o entorno. Ou, conforme observou Nuno Ramos em texto sobre Stela Barbieri, "(...) talvez porque não querem ter contorno, preferindo espalhar-se indefinidamente até que acabe a matéria de que são feitos", são trabalhos em que "noções de interior e exterior se confundem".

No caso de Dália, seriam as *Moradas* construídas no espaço que imediatamente tange o corpo, como forma e como limite, ou, ao contrário, como uma nova pele de sal e cera que parte dos dedos e que, amassando e estendendo, expandem seus domínios para fora?



22. Dália Rosenthal: Sem título, 1998.
Cera de abelha e sal.

42 Ver RAMOS, Nuno. *Germana Monte-Mór, Stela Barbieri* (catálogo) São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1995.

43 Dália Rosenthal (1973) é uma jovem artista paulista.

Nelson Felix e Nuno Ramos, dentro de suas particularidades, realizam operações de transubstanciação do material através do domínio formal sobre sua fisicalidade. Ou, emprestando o título de Alberto Tassinari no texto da exposição de Nuno, no território do encantamento do mundo⁴⁵. Território esse que poderia encontrar seu referente nas poéticas das primeiras décadas do século, de Kandinsky, Mondrian e Klee, interessados em restaurar o encantamento da realidade, e mais recentemente recapituladas nos procedimentos de Joseph Beuys, como pudemos observar anteriormente.



23. Nelson Felix: *Terceira noção do zero*, 1997. Mármore e graxa.

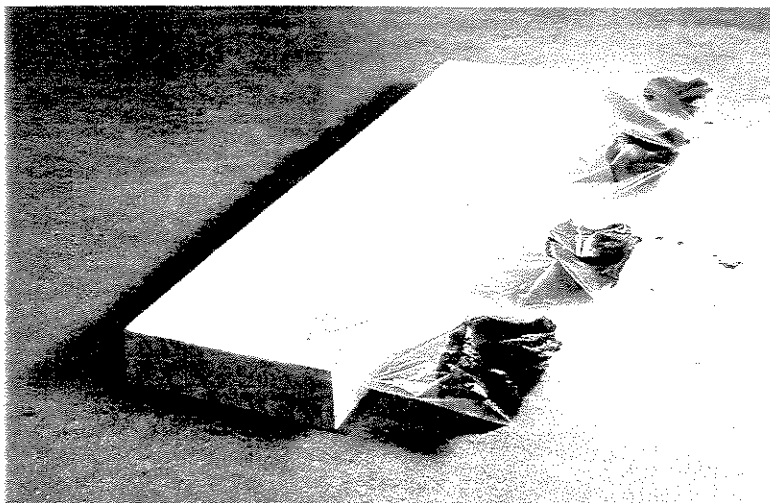
Desse modo, na recente mostra *Seis peças para Caimmy*⁴⁶, de Nelson Felix, mármore pode ser inesperadamente convertido em papel, madeira pode ter a superfície da água, e uma fina folha de papel e azeite intermediar essa passagem. O chão suspenso de madeira em que se pisa é repentinamente barco e água⁴⁷, tal a superfície ondulada a que se reverte, e a água (toda a água do mar) acomodada numa concha (que é rosto, ou melhor, molde de rosto em bronze, que retém também a perna da cadeira).

Com o uso do azeite, matéria líquida gordurosa sensibilizadora do volume, traz a transpiração e o odor à superfície branca, o derramamento do tecido sobre a pele do mármore. E, finalmente, a passagem suave do mármore para o papel, quando o papel é a continuidade de sua superfície, que assume moderadamente e vai, até que o não mais se surpreenda: da experiência do mármore passa-se para o papel fino e do papel transparente para a parede. As suaves ondulações de volume do mármore são gradativamente substituídas pela superfície do mundo, agora pacificado.

45 TASSINARI, Alberto. *O encantamento do mundo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999, p. 11.

46 Museu Brasileiro da Escultura, 1998.

47 Galeria de arte Luísa Strina, 1998.



24. Nelson Felix: *Procurando pelo Japão*. 1997. Mármore, ferro, papel e azeite.

Nuno Ramos trabalha no território tenso do transbordamento, tal o ajustamento incongruente de materiais em suas obras, desde as pinturas dos anos 80, que mal se encaixam nos suportes em que foram montadas, às mais recentes esculturas, que trabalham de forma mais reduzida as questões de contato, acomodação e derramamento de corpos estranhos entre si.



25. Nuno Ramos: *Vaso ruim*, 1998. Cerâmica e vaselina.

Em *Milk way* (1995) a superfície transparente do vidro toma corpo pelo derramamento do líquido branco, que a preenche e delinea. Assim, formas variadas ganham presença com o despejamento de um "conteúdo" que as torna visíveis. Como se a aparência das coisas ganhasse o mundo por meio de uma atitude que lhe é externa: a presença do outro, que a configura. Uma presença que

depende de intenções externas que a corporifiquem.

Vaso ruim (1998), é um outro trabalho que segue a sentença. Os vasos de cerâmica são preenchidos com vaselina e posteriormente quebrados, de forma que o material contido, matéria viscosa, extravasa. Até então, uma experiência quase morandiana:

vasos repletos de matéria densa, gordurosa, que em seguida vão borrar, exceder, entre os buracos que lembram Fontana.⁴⁸

Já José Resende propõe uma situação para essa gordura completamente diferente. Podemos verificar a presença da parafina nos trabalhos em couro, em tecido, assim como do material graxo entre as chapas sobrepostas de chumbo, mas aqui já não impera a preocupação simbólica. Tampouco são aproximados como forma de conjugar os corpos no espaço, improvisando uma situação em que um corpo fluísse livremente em direção ao outro. Pelo contrário, são elementos empregados como resistência a um livre correr dos olhos sobre a obra, para dificultar essa fluência que naturalmente o desenho limpo de suas peças possibilita.



26. José Resende: Sem título, 1991.
Nylon, parafina e chumbo.

48 Lucio Fontana (1899-1968), um dos artistas mais empenhados em cortar os laços com todas as tradições, destruiu a simulação espacial própria da escultura ao modelar esferas e rachá-las; e a simulação espacial própria da pintura, ao pintar uma tela e cortá-la. Dentro do seu *Conceito espacial*, um quadro é sempre uma superfície colorida e sua forma ideal é o plano; uma escultura é sempre um volume e sua forma ideal é a esfera. Ao rompê-las, põe o espaço externo em comunicação com o espaço interno; restabelece a continuidade entre os espaços aquém e além do plano. Ver ARGAN, *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 632.

Esta é, entretanto, apenas uma rápida menção a esses artistas, que somente indica uma direção de leitura para suas obras. São artistas complexos, com particularidades que aqui não caberiam e naturalmente valeriam uma nova dissertação.

Continente e Contenção

As Presenças Negativas

Poderíamos continuar caminhando pela parábola dos conteúdos de Santo Agostinho para penetrar nesta nova (e quem sabe a mesma) questão, e talvez saíssemos satisfeitos mantendo o raciocínio na frequência da ocupação dos espaços em arte a partir do pressuposto de que o vazio é na realidade uma massa densa de ocupação e presença. Mas suspeitamos que aqui é necessário dividir a esfera, criar uma paralela à análise anterior abrindo caminho para as formas de ocupação negativa do espaço, do que existe no intervalo da ação, e cuja presença ocorre como indicação do espaço de sua ausência. Seja num tipo de intervenção negativa como a de Marcel Duchamp, sempre voltada à destituir a noção de conteúdo em arte, própria ao modernismo; seja na simples atitude do furtar-se a estabelecer relações, como ocorre no minimalismo; ou mesmo passando pela presença esvaziada das figuras metafísicas de Giorgio De Chirico. Do meio-dia, horário agudo das sombras (ponto máximo antes da queda das horas), em que as musas inquietantes são inseridas, aos dias que transcorrem, "que simplesmente se sucedem um ao outro sem que nada lhes tenha conferido uma direção, que sejam habitados, vividos ou imbuídos de significado"⁴⁹.

49 KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 298.

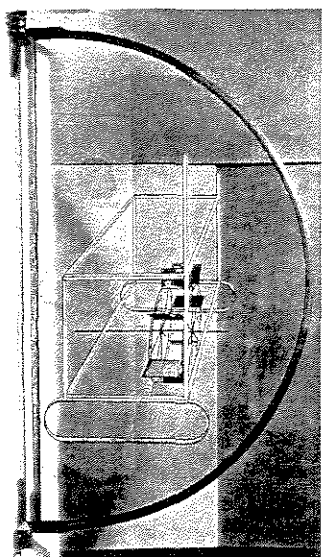
A transposição, realizada por Duchamp, de objetos ordinários para os domínios da arte lhes confere uma transformação passível de ser lida em um nível metafísico: esse ato de inversão - nas palavras de Rosalind Krauss - compreende um "momento de percepção em que o objeto se torna transparente ao seu significado. E esse significado nada mais é do que a curiosidade da produção - o enigma do como e por que isso aconteceu (...) Não se trata de decifrar a construção formal do objeto ou o modo como as partes podem relacionar-se mutuamente na natureza dos signos ou conjuntos de significado. É um reconhecimento que, muito embora deflagrado pelo objeto, de certa forma, não diz respeito ao objeto"⁵⁰.

A estratégia de Duchamp foi apresentar um trabalho que a análise formal não possa reduzir, um trabalho que não ofereça nenhuma resposta aos nossos esforços no sentido de decodificá-lo e compreendê-lo. A este objeto não qualificável atribuiu a "beleza da indiferença".

Serviu-se do acaso entre as várias estratégias utilizadas para desvincular a personalidade do criador da estrutura do objeto criado, como um meio de

reforçar a sua despersonalização. Como ocorre com Brancusi, sua alternativa é a do tempo real, ou tempo experimentado, sem a menor relação com a narrativa analítica.

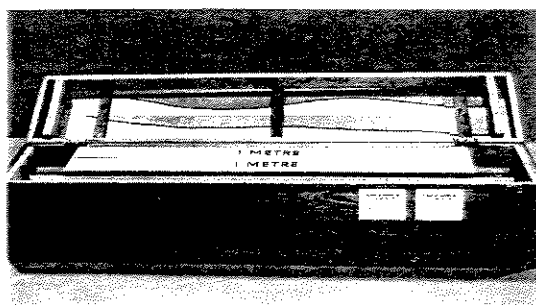
Dentro desse campo de operações negativas, *O grande vidro* seria a antítese direta do fundo pictórico convencional. O fundo literalmente transparente destrói a matriz ilusionista pressuposta pelo fundo pictórico tradicional. O observador, no caso, serve-se da visão de todos os ângulos e pode perceber o espaço delgado e plano que ele



27. Marcel Duchamp: *Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins*, 1913-15.

verdadeiramente ocupa.

Acompanhando o pensamento de Yve-Alain Bois sobre a operação em que registra o desenho informe das fitas métricas após a queda: "Marcel Duchamp foi um investigador impiedoso: ele imediatamente pôs seu dedo nessa forma de repressão semiológica. Sua obra *Três cerzaduras-padrão* (1913-1914) bate em um dos mais



28. Marcel Duchamp: *Três cerzaduras-padrão*, 1913-14.

arbitrários sistemas de significação que existem (o sistema métrico) fora de seu pedestal para mostrar que uma vez submetido à gravidade, uma vez rebaixado ao contingente mundo das coisas e dos corpos, o sistema não se sustenta: se dissolve como signo e regressa à singularidade"⁵¹.

Porém, antes disso Giorgio De Chirico já indicava uma estranha inserção da ausência no conteúdo da forma. Como adverte Giulio Carlo Argan, "muito antes dos dadaístas, De Chirico sentiu e denunciou a incongruência da arte na civilização moderna; inútil procurar remédios impossíveis, sua razão de ser é o ser-em-contradição"⁵². Participante (e fundador) da mesma *Scuola Metafisica* da qual Morandi participou, De Chirico desloca o próprio olho para construir este espaço público, este lugar nenhum, na condição estática do tempo suspenso. A realidade do lugar em sua pintura

51 BOIS, Yve-Alain & KRAUSS, Rosalind. *Formless*. Nova York: Zone Books, 1997, p.28.

52 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.372.

reside justamente na indicação do lugar de sua ausência: "ao representar coisas da realidade, afinal, o artista manifesta sua vontade de não estabelecer relação com elas, de afastá-las como estranhas. (...) Coloca formas sem substância vital num espaço vazio, num tempo que não é eterno, mas imóvel"⁵³.

Algumas dessas formas recorrentes - que são estátuas em praças públicas e colunas emprestadas dos gregos, manequins, autômatos⁵⁴, e outros objetos ordinários, que não refletem nenhuma relação entre si - invocam uma arquitetura que se constrói como base para uma existência reflexiva e de um imaginário pessoal certamente redutor. Contraditoriamente, extraem seu vazio da extrema solidez de objetos semigeométricos e de cor intensa, mas não vibrante, que não apresentam registro algum de pincelada - da mesma forma que os caminhos das extensas praças que desenha não indicam direção alguma aonde ir. Nada que denuncie um mínimo movimento ou temporalidade: o ruído surdo produzido pela movimentação interna dessas figuras (manequins sem feições) certamente não reverbera em nenhum dos cantos projetados pela arquitetura das paredes e a arquitetura do sol, responsável pelo corrosivo sombreamento das sólidos.

Embora não envolva nenhum desgaste material - a matéria pictórica em De Chirico é completamente oculta -, a presença corpórea desse sombreamento é residual, na medida em que acreditamos que de fato há uma corrosão sob os locais cobertos por estas sombras negras, que parecem indicativas de um esburacamento em direção ao fundo da forma, depositado no solo.

Movimentado mais por saudade do absoluto é que constrói esses espaços penetrantes, e difíceis de habitar, como podemos observar na pintura *O mau gênio de um rei*. Uma vez afastada qualquer possibilidade de presente, o horizonte se

53 *Idem*, op. cit., p.372.

54 A Antiguidade e a Idade Média conceberam o autômato como uma entidade mágica; desde o Renascimento, particularmente nos séculos XVII e XVIII, foi pretexto para especulações filosóficas; o romantismo converteu-o em obsessão erótica; hoje é uma possibilidade da ciência. Ver PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p.14.



29. Giorgio De Chirico: *O mau gênio de um rei*, 1924. Óleo sobre tela, 0,61mx0,51m.

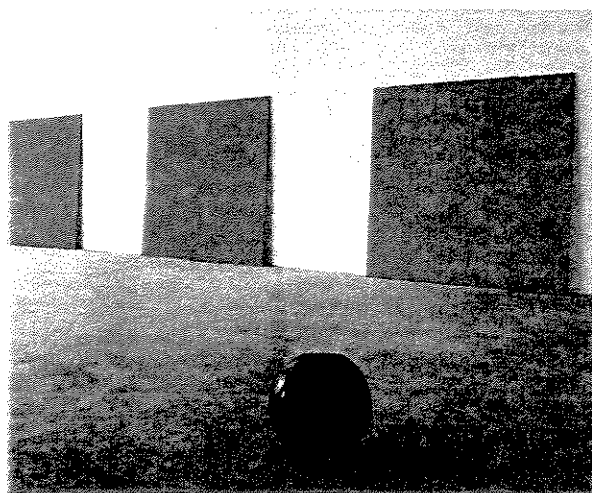
estende em diagonal e esconde aquele que vem, estabilizando de tal maneira o momento, que as coisas cedem lugar ao não ser. Os elementos não se consomem, e deixam a esfera e a estátua na igual condição de coisa, isoladas de suas funções originais e atuantes na composição como pesos.

No livro *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino⁵⁵, o viajante Marco Polo encanta seu rei descrevendo lugares imaginários. Utiliza as mais delicadas tramas para tecer suas edificações de cânhamo, de metais, de filigranas ricamente bordadas sustentando construções transparentes, enquanto no subsolo os mortos cavam extensos túneis sob os jazigos, com portas que levam a todas as direções, num império de sombra sob nossos pés. Nesta engenhosa edificação, horizontal porque narrativa, um rei é domesticado em seu temperamento pela eloquência de um jovem empreendedor. Algo assim não acontece com o "rei" de De Chirico. Aqui, a indocilidade entediada de um monarca provoca um rompimento com a horizontalidade natural de suas composições, ao tempo em que desafia a gravidade dos objetos, atirando-os contra o chão.

55 CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

De Chirico inclina o plano do solo para cima e ali deposita todo o peso das coisas abandonadas, projetando sua sombra sobre o declive. Talvez espere que realmente caiam sobre o observador. Ou se deve esperar que o tempo se mantenha estático, e elas não se moverão jamais.

A desarticulação da Presença



30. Carlos Fajardo: Sem título, 1987. Placas de ferro, pigmento, glicerina.

Em seu texto “Um Mar de Costas”, Rodrigo Naves⁵ já inicia sua análise sobre a obra de Fajardo mencionando uma inversão de escala. A forma com que as placas de cerca de 90cmx90cm apoiadas sobre o chão, encostadas na parede, aparecem no espaço diz mais pelo que elas retiram do espaço para existir. A descrição e a impossibilidade de significação a que se prestam e o mutismo de seu comportamento talvez sejam os responsáveis por este súbito consumo espacial diante do qual acabamos nos tornando os tais “Gullivers interrogativos” dos quais o autor fala. Esta disposição silenciosa, de peças que não se oferecem absolutamente a uma intimidade, é uma estratégia contra o equilíbrio perceptivo do observador. No raciocínio anterior comparamos a repetição sedativa de Tunga nos movimentos de trançar à estratégia aplicada nos cultos em grupos religiosos, que induzem ao

transe. O centro posto em movimento pelos passantes em sentido anti-horário provoca o vácuo em seu interior, concentrando a energia nas bordas, tal qual observamos em um líquidoificador funcionando. Aqui, podemos falar da inversão estratégica destes mesmos princípios: a estabilização das laterais, formada pela presença dessas peças que recusam a fixação, devolve ao observador o esforço do movimento, ou seja, o acúmulo energético, e daí o seu "crescimento".

Ao mesmo tempo, ao recostar estes trabalhos na parede, seus exemplares diversificados de superfícies, deixa intervalos irregulares entre eles, demonstrando uma forte preocupação com o espaço entre as obras e o espaço em torno, criando uma dificuldade relacional. Sônia Salzstein, em um de seus textos sobre o artista, nos fala de suas primeiras produções neste sentido: "Alguns desses trabalhos eram de grande escala, com amplas áreas de cores artificiais, que recostavam-se às paredes deixando intervalos consideráveis entre si, de modo que a representação, se ainda existe, é freqüentemente desconexa em razão da descontinuidade dos planos"⁵⁶.

O mesmo recurso de intervalos irregulares é sistematizado nos trabalhos em que embute algum tipo de som ou projeção de slide: diante do trabalho, o espectador é surpreendido pelo toque repentino de uma canção de Gardel⁵⁷, ou pela inesperada movimentação da sólida superfície recostada, tal como nas superfícies pontilhadas de Bury⁵⁸. Interroga-se sobre a origem do movimento sem jamais conseguir captar quando e onde o mesmo se dará novamente, mantendo-se no campo atuante do imprevisível.

Em sua primeira exposição⁵⁹, Fajardo expôs três trabalhos. O primeiro, uma pintura figurativa, com chapas de acrílico sobrepostas ao quadro, a uma distância de quase 10 cm. O segundo, um cubo de acrílico cinza transparente, de cerca de 40 cm de

56 SALZSTEIN, Sônia. *Carlos Fajardo/Um coeficiente mínimo de estilo*. São Paulo: AS Studio, 1997.

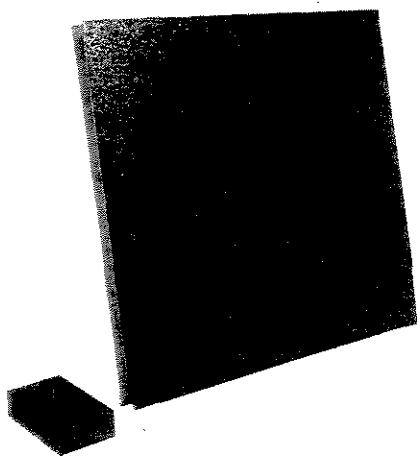
57 Como na obra apresentada na coletiva *Luz*. São Paulo: Casa das Rosas, 1997.

58 BOIS, Yve-Alain & KRAUSS, Rosalind. *Formless*. Nova York: Zone Books, 1997, p. 198.

59 Realizada na Rex Gallery, um evento bastante significativo nos anos 60, reunindo Fajardo, Luiz Paulo Baravelli, José Resende e Frederico Nasser; artistas então iniciantes; ao lado de Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Geraldo de Barros, como artistas mais experientes.

lado, em que dentro fez uma ranhura em baixo-relevo, desenhando com tinta branca uma espécie de fantasma do cubo dentro do cubo verdadeiro. Chamava-se *Neutral*, que era justamente o nome da cor do acrílico. Não era o cubo que estava à venda, mas o folheto explicativo de como fazê-lo. O terceiro era um desenho de cabeça para baixo. Ali já estavam indicadas as questões que interessariam a Fajardo: o envolvimento afetivo com a materialidade; a divisão em planos para uma compreensão anatômica da estrutura da pintura e a ilusão que ela proporciona. Se relegarmos ao desenho a ilusão da tridimensionalidade, estaria na pintura a possibilidade de extrair dos materiais as equações físicas capazes de revelar a pura expressão da matéria. Ou ainda alguma matéria transparente que circunda todo espaço preenchido.

Menos interessado nas metáforas do que na liberdade de perscrutar a natureza das coisas sem o intermédio de uma retórica impositiva, Fajardo é categórico ao afirmar a casualidade com que incorpora alguns materiais⁶⁰. Age sobre o material da obra, explorando suas características específicas e subvertendo funções, adicionando ou retirando dele cor, calor, movimento, som, perfume.



São trabalhos realizados em materiais industrializados, como tijolos, glicerina, aço corten, espuma de borracha, e outros. Objetos aparentemente simples, despojados de significados, que

31. Carlos Fajardo: Sem título. Borracha clorada sobre painel de compensado, motor elétrico, 1983.

60 Depoimento registrado em entrevista a mim concedida, em 1997. Ver LUCAS, Renata. "Presença e Intenção". Revista DART, São Paulo, Ano 1, nº1, 1997, p.39-42.

permanecem encostados contra a parede, quase desajeitadamente. Às vezes, na altura de um corrimão, a argila, já endurecida, mostra delicadamente as impressões negativas da mão que a apalpou.

De orgânicas, algumas relações beiram a familiaridade, para em seguida recolherem-se à incomunicabilidade - do espectador. Os objetos permanecem os mesmos, o que se contradiz é a percepção. Prova disso é o quadrado de glicerina (1984), impregnado de perfume que, absolutamente plano, é uma completa impossibilidade.

Aqui nos reunimos novamente com a incongruência da presença desarticuladora. Se em De Chirico havíamos nos deparado com o ponto preciso do meio dia, em que não há vento ou rumores, e que os sólidos dispostos aleatoriamente sobre as superfícies não registram movimentação interna, em Fajardo verificamos os mesmos veículos coisificados e desinteressados de si. Como observa Sônia Salzstein, é no jogo desarticulador de relações com o entorno, com o lugar em que estão inseridos esses “elementos de superfície, sem contorno nem presença física muito definidos, pensadas quase como contextos para trabalhos inexistentes”⁶¹ que residem as preocupações do artista.

Fajardo certamente guarda relações com o minimalismo e com o formalismo neo-concreto. Tal como nas obras de arte minimal, seu trabalho se mantém transparente quanto a sua constituição, e sua presença material não pretende revelar nada além do que lhe é aparente. Curiosamente, em meio a tanta redução, somos levados a vivenciar tamanha potência de vazio que a presença desses trabalhos configura.

Se o espaço é na verdade uma relação entre o indivíduo e o mundo, pressupõe questões subjetivas, que incorporam as diferenciações dos estados psicológicos, e a paisagem nasce do ponto interno, por onde as linhas passam a correr, os artistas

61 | SALZSTEIN, Sônia. Carlos Fajardo: *Um coeficiente mínimo de estilo*. São Paulo: AS Studio, 1997.

aqui abordados oferecem, através de suas obras, um comovente depoimento visual destas relações.

Não seria possível neste, e acredito que em nenhum outro trabalho, compreender - ou cobrir com um manto - toda a incongruência existente entre o espaço interno e o espaço externo que pressupõe a experiência humana. Ou as extensões intermináveis do pensamento e seu terreno aberto - que é naturalmente o da ilusão - e as incríveis materializações da realidade. Da realidade, ou da massa concreta, que delimita a forma, advém o afeto.

Quando uma experiência interna se exterioriza e adquire um corpo, isto é, de fato, emocionante. Quando olhamos para ela e podemos constatar: é verdade.

Capítulo 2

Sobre o aparecimento de um trabalho

Esta parte da dissertação tem em seu núcleo a investigação de certos procedimentos simples que envolvem o manejo de massas em arte.

Recuperar a origem deste movimento é como recuperar forças indistintas pelo contrário. Da caoticidade do trabalho de arte, subtrair conjuntos que o façam caminhar em sentidos objetivos a um exercício de dissertação, que ao menos forneçam a indicação de sua direção.

Muito resisti a uma sistemática sobre meus próprios trabalhos, temendo a perda da sua volatilidade. Pensava se não deveria mantê-los nos raciocínios ilógicos para me recolher ao seu mundo primitivo onde tudo ainda está por distinguir.

Penso na parábola do pescador que durante toda a sua vida perseguiu um único peixe. Por mais que outros semelhantes mordessem a isca, apenas um o seduzia: um teimoso peixe com a única diferença em relação aos demais de se saber desejado. Habilmente o terrível peixe escapulia da rede do pescador.

Durante anos de perseguição, tanto pescador como peixe aprenderam a prática da distinção. Ambos sabiam distinguir seu algoz através do líquido turvo, entre tantos espécimes iguais.

Muito tempo se passou em que, diariamente, o pescador se levantava cedo e ia até o rio procurar seu peixe único através da água, e lá estava ele a esperá-lo. Devagar o pescador também havia se tornado para o peixe uma obsessão. Escapar é constitutivo da caça como o caçador. E ambos sobreviviam um do outro.

A questão é: uma vez pescada sua tão perseguida presa, o pescador o comeria?

Esses procedimentos simples de manejo de massas a que me referi anteriormente estão basicamente divididos entre aspectos de contenção e dispersão. Eles são, na verdade, minha procura em arte, o que gosto em arte e o que estudo em arte.

São da ordem direta das matérias moles que operam os espaços vazios e cheios. A um só tempo são espaço interno e externo e procuram dar conta de vazio, preenchimento e transbordamento.

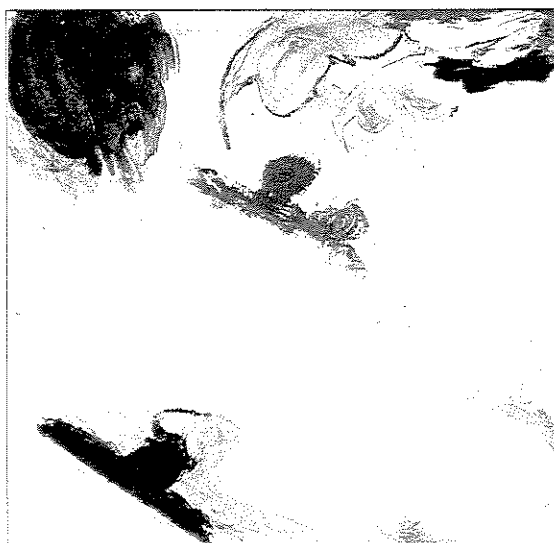
No jogo do I Ching, o destino é dividido em estratos que simbolizam ao mesmo tempo ocorrência e estado, ou seja, o tempo da ação não está separado do sujeito e da circunstância, de modo que, ao se sortear, por exemplo, *As Bordas da Boca*¹, isto representa literalmente o prover e a nutrição, a boca e a deglutição. Estando o verbo dentro do objeto, passamos a lidar metaforicamente com os estados de conteúdo e contenção, contenção e continente e, por oposição, dispersão.

WILHELM, Richard. *I Ching, O livro das mutações*. São Paulo: Pensamento, 1992. O exagrama *As Bordas da Boca* (Prover Alimento) é o de número 27 no livro do I Ching, p. 98, e tem como trígama superior KÊN (a quietude, a montanha) e como trígama inferior CHÊN (o incitar, o trovão).

Desenhos produzidos entre 1997 e 1998



32. Renata Lucas: sem título, 1998.
Desenhos em bastão a óleo e cera s/ papel.





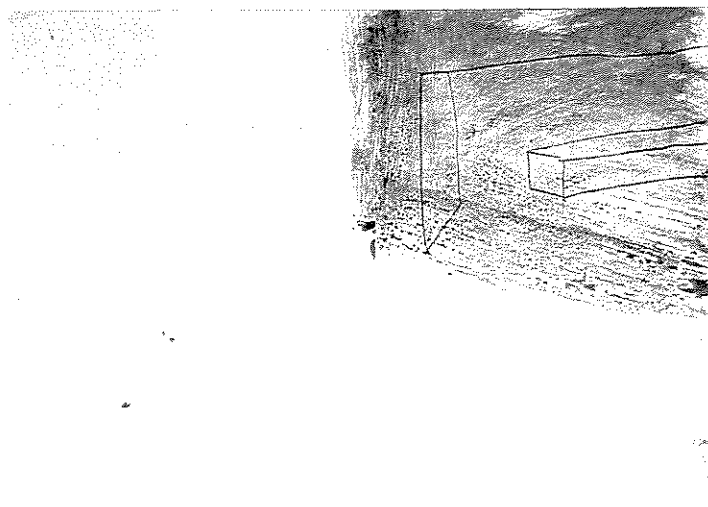
33. Renata Lucas: sem título, 1998.
Desenho em bastão a óleo e guache s/ papel.



34. Renata Lucas: sem título, 1998.
Óleo e cera s/ tela.

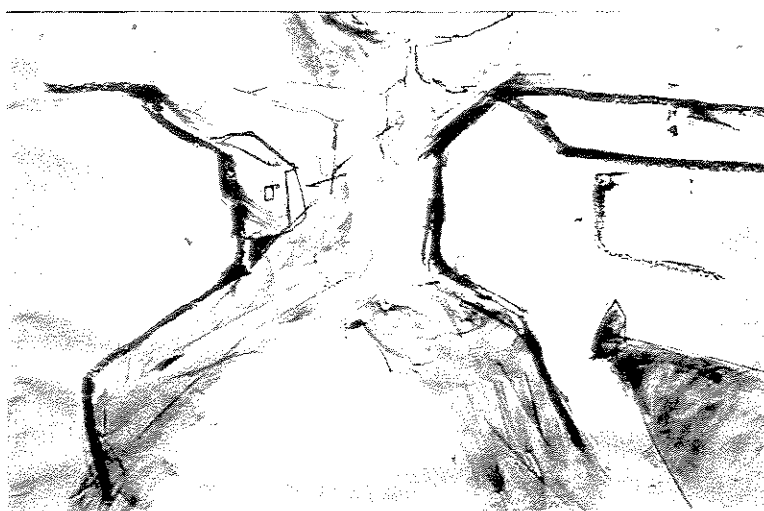


35. Renata Lucas: sem título, 1998. Grafite, guache e óleo s/ papel.





36. Renata Lucas: sem título, 1998. Grafite, guache e cera s/ papel.

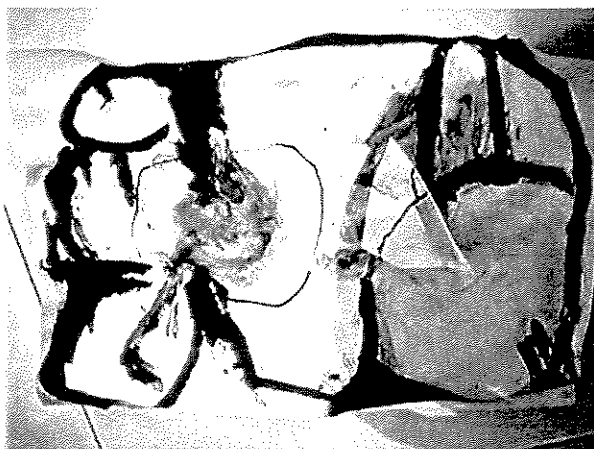




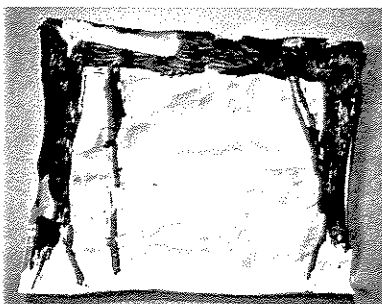
37. Renata Lucas: sem título, 1999.
Desenhos em óleo e guache s/ papel.



Desenhos em Argila

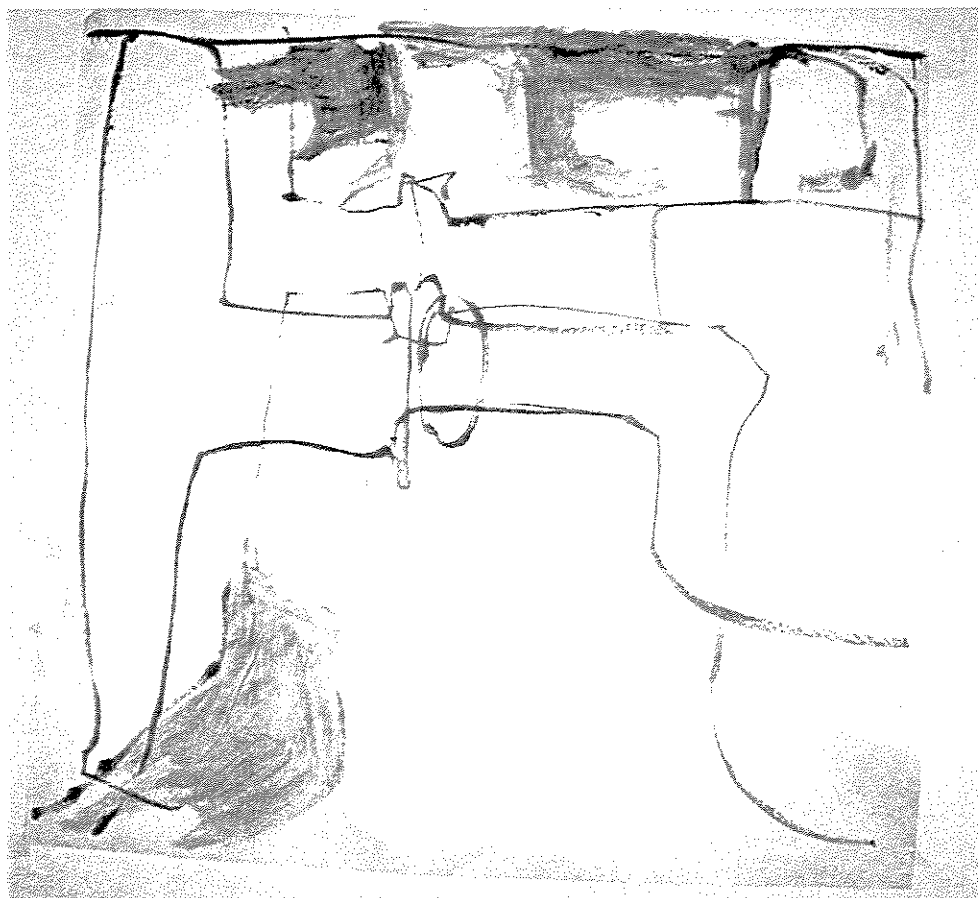


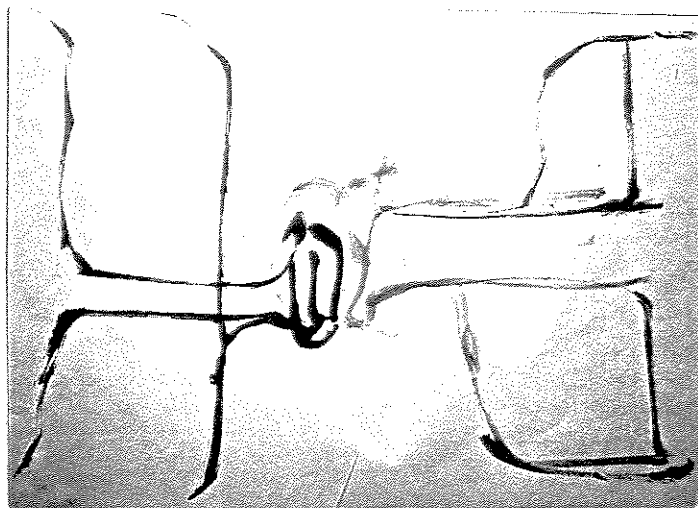
38. Renata Lucas: sem título, 1999.
Desenhos em argila e sabão s/ papel.



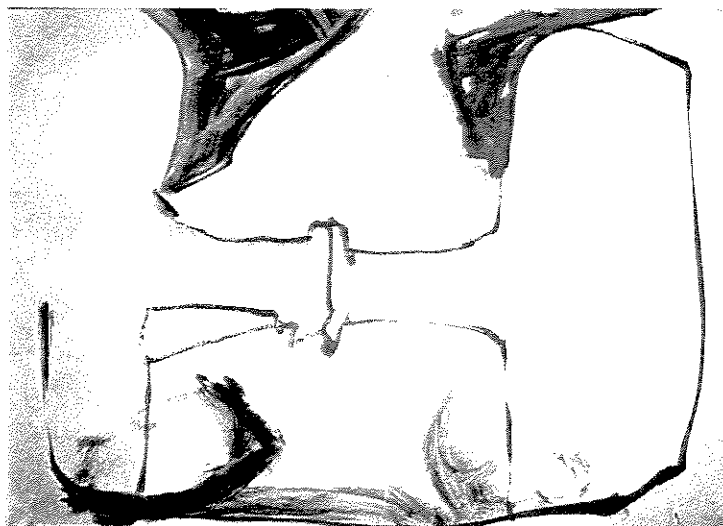


39. Renata Lucas: sem título, 1999.
Óleo e guache s/ papel.





40. Renata Lucas: *Garrafas*, 1999.
Óleo s/ papel.



Trabalhos Tridimensionais, ou Pensamentos não Pensados.

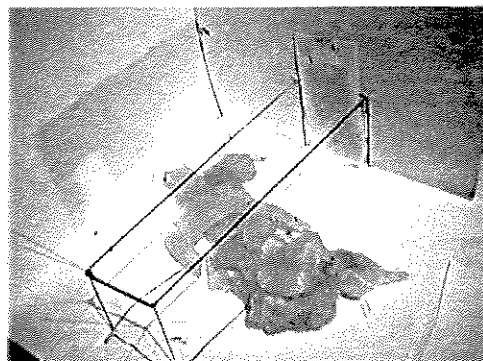
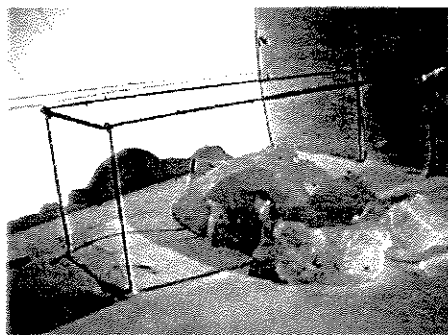
Se o desenho é o instrumento capaz de organizar e revelar raciocínios, era previsível que eu passasse a desenhar mais quando do início dos trabalhos de tese.

Conhecemos o trabalho construtivo do desenho, na medida em que é ele a espinha dorsal da idéia, que a configura e que, em última análise, conduz o trabalho para seus domínios. Mas com o tempo, após alguns trabalhos feitos, a linha se tornou artificial, talvez pelo excesso de intenções, e passei a fazer alguns estudos em escultura como forma de organizar os elementos do desenho. Gradualmente, ganhou corpo uma série de trabalhos tridimensionais que há muito tempo eu vinha protelando em realizar. Por algum motivo eles estavam guardados há anos e de quando em vez retornavam aos meus pensamentos, ávidos por ganhar o mundo. Por que não os reunir, então, e produzi-los especialmente para um último ensaio, que seria o recorte dos pensamentos não pensados, ou não efetivados, para que nele se começasse e corresse nele o seu tempo, pronto para existir na linha que separa o começar do terminar? Um período curto? Não sei, talvez. Mas logo a idéia me pareceu ideal, dado que nunca me animou a expectativa de produzir uma reflexão sobre trabalhos já produzidos. Por motivo que desconheço, agrada-me a idéia da paisagem que se dá a partir do correr, e fazê-los, aqui, se apresenta como uma idéia de futuro.

As construções dos espaços dos desenhos pediam realizações maiores, tal sua vontade de de fato configurar algo, agir sobre o espaço, criar saídas para ele.

Decidi reuni-los num momento próximo à conclusão, para que até o último instante eu pudesse contar com o frescor da descoberta.

Agradam-me os materiais gordurosos, as massas informes que se derramam grandes no espaço. Parecem-me fisicamente mais presentes do que as matérias “secas”, porque ocupam o espaço além de si. Elas é que dizem da impossibilidade de manipulação e do quanto ocupam-se frestas, o quanto derramam-se sobre vãos abertos e circulam, algumas vezes endurecendo e tomando a forma negativa do espaço, em outras permanecendo sempre moles. A moleza dos elementos agrada-me, da mesma forma como saturada de correr, às vezes procuro a rigidez dos contornos. Gosto de ver a matéria escorrida bater-se contra as arestas, de vê-la percorrer até o último fio entre as frestas abertas. Seria possível uma existência só de correr?



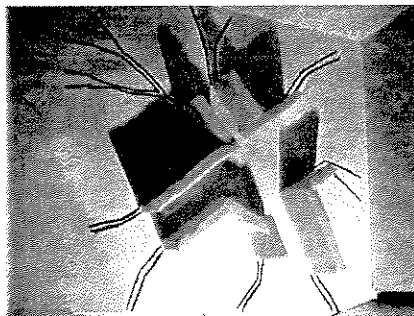
41. Renata Lucas: sem título, 1998.
Glicerina, fios de elástico.



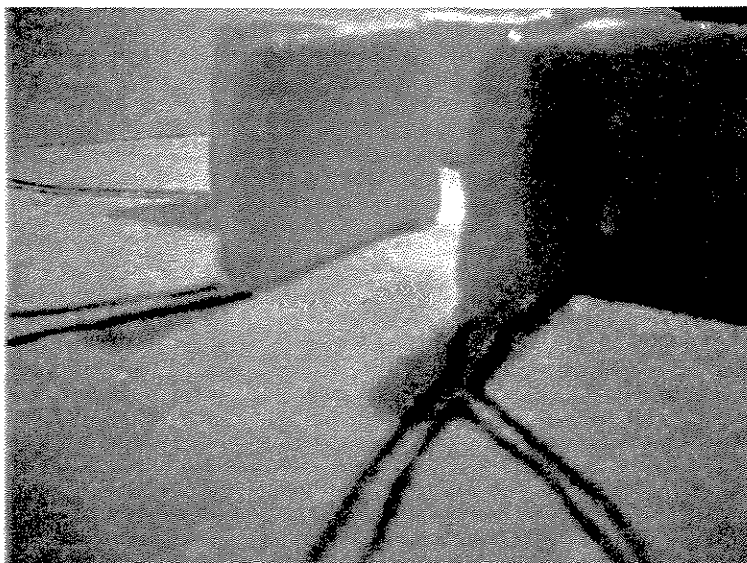
42. Renata Lucas: sem título, 1998.
Rosas, argila, cera de abelha.
(acima) Argila, graxa e cera de abelha

As paredes Moles ou a Casa de Manteiga

Este trabalho tomaram corpo a partir dos elementos de alguns desenhos. Neles se pronunciavam as paredes cada vez mais amolecidas, que iam em direção a um esburacamento interno que não poderia ser realizado, senão tridimensionalmente. Os movimentos espatulares da pintura definiram o limite na altura dos olhos: a parede subiu e definiu seus contornos.



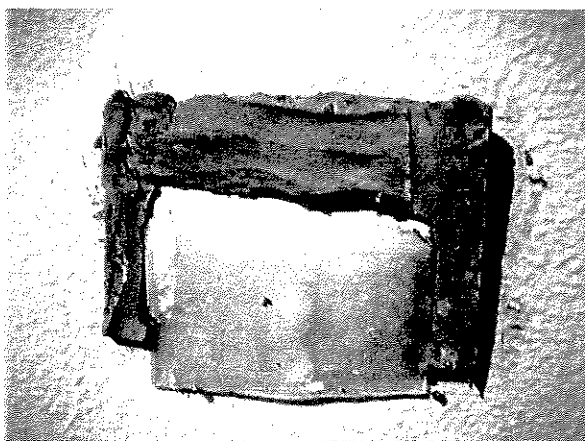
Fiz algumas maquetes em manteiga, que posteriormente foi substituída pela cera amarela. As paredes se configuram a partir de uma encruzilhada, cujo centro de convergência é irregular e arredondado: não mantêm-se as quinas dos cruzamentos. Os caminhos definidos pela direção dos muros têm continuidade no desenho em grafite sobre o chão.



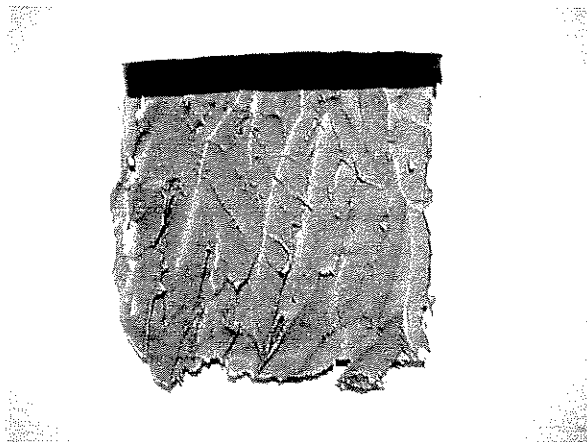
43. Renata Lucas: *Muro mole*, 1999. Manteiga, cera e grafite (maquete).

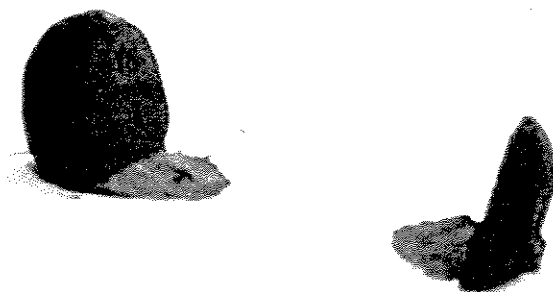
As Margens de Sustentação

Estes trabalhos partem de uma vontade de materializar a massa da pintura, e trabalhar diretamente com ela, sem o intermédio do papel. Eles têm a intenção de investigar a resistência que têm os materiais moles. Sua forma é recorrente dos desenhos: em geral, um interior que se mantém "dependurado" pelas margens. Trazem a marca da moldura (pautas) e sua conjugação com um interior apenas apoiado, onde a gravidade é fator decisivo de sustentação. Eles se tornaram pequenos objetos em que a presença iminente da queda faz com que essa pressão gravitacional constitua parte material do objeto e ele seja impelido para fora, investindo em sua decisão de manter-se no contra-fluxo vertical, mesmo que precariamente.



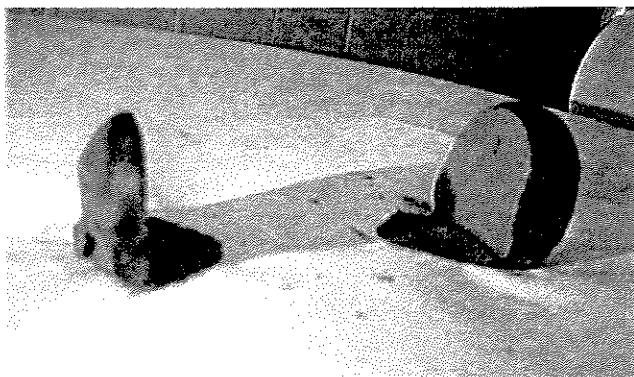
44. Renata Lucas: *As margens de sustentação*, 1999. Argila, massa plástica, glicerina.





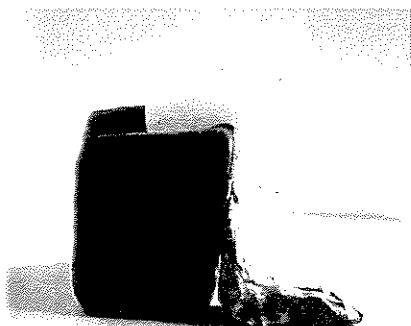
45. Renata Lucas: sem título, 1999. Argila.

Gravidade



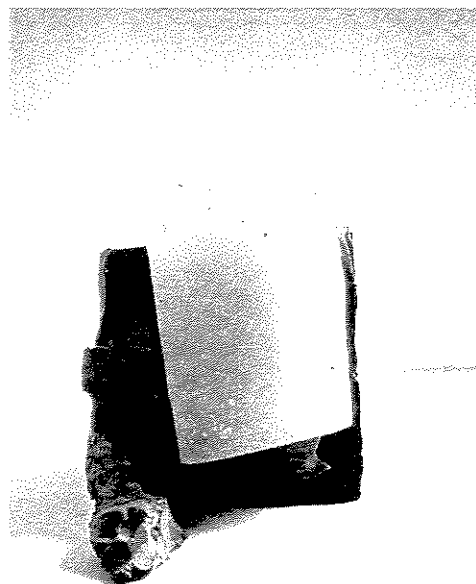
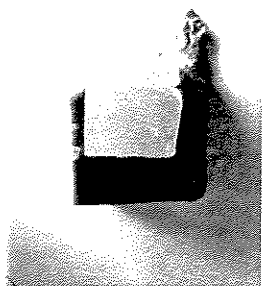
Estes são pequenos estudos para objetos em que a gravidade está novamente atuante. Entre duas metades de uma circunferência, que mantém-se de frente uma para a outra, já numa posição que sugere uma relação invisível entre ambas, que requer de nossa parte a completude da forma, ao mesmo tempo em que denuncia um resíduo da forma na base em que ela toca o chão. Este elemento no chão poderia ser a metade esmagada, como poderia ser indício de arrastamento, como ainda poderia ser sinal de que a forma faltante é na verdade um cilindro que se completaria nas duas extremidades.

As Caixas ou Cubos



As caixas são uma referência direta à questão dos conteúdos e do transbordamento. São estudos de formas cúbicas ou retangulares, realizadas em argila e madeira, que desajeitadamente se entregam ao espaço, desdobrando-se em gelatina ou outros materiais moles, como a glicerina. Discutem interpenetração, esvaziamento e transbordamento, na

medida em que os materiais se absorvem ou se rejeitam completamente, as transparências deixam ver através de seu corpo, e a fusão se apresenta como recusa.



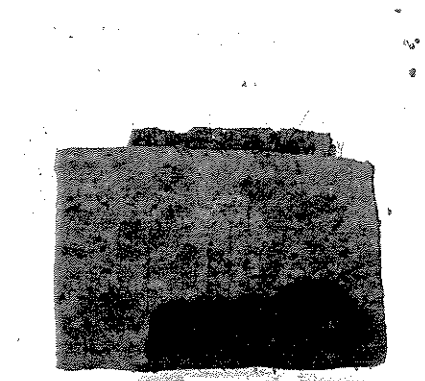
46. Renata Lucas: sem título, 1999.
Argila preta e cinza, glicerina, cera de abelha.

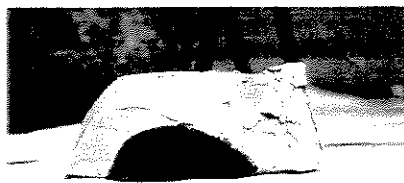
O Lugar da sombra

Este conjunto de trabalhos que são corpos em argila preta tem a projeção de sua sombra preenchida pela massa negra de cera. O corpo da sombra adquire uma fisicalidade que assume o lugar etérico da sombra. Se muitas vezes nos desenhos os espaços externos configuram muito mais do que os internos às figuras, a sombra adquire função também de contorno. Essa região escura pode ser uma projeção que indique virtualmente um volume que não lhe pertence, ou pode ser o resíduo transbordante de um objeto para a região da sombra, que pertence à luz. Este conjunto verifica a força de corrosão sobre o espaço causada pela presença material de um objeto.

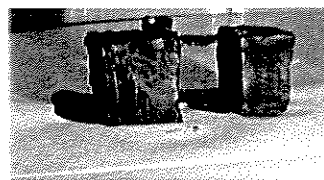


47. Renata Lucas: sem título, 1999.
Argila e cera com pigmento.
(abaixo) vista de cima

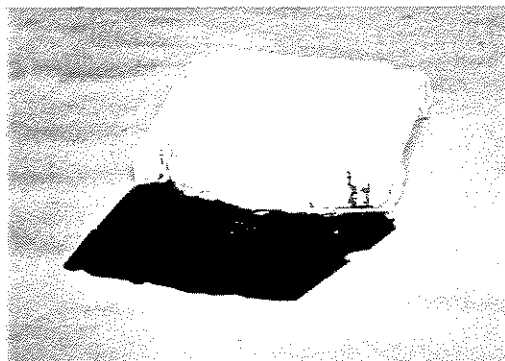
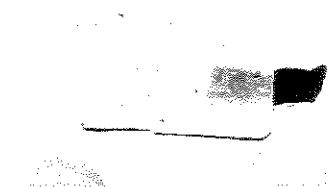




48. Renata Lucas: sem título, 1999.
Argila e graxa.



49. Renata Lucas: sem título, 1999.
Glicerina e graxa.
(abaixo) argila e graxa.

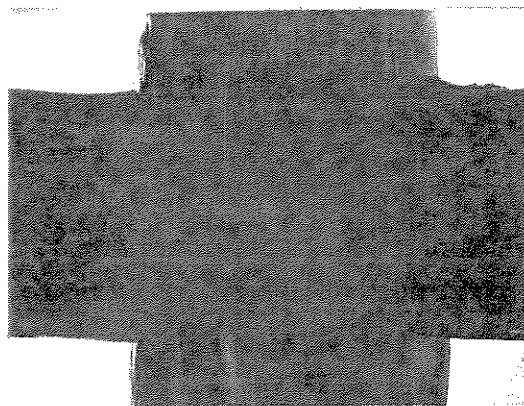


A Capa Vermelha²

De volta à pintura como realização plena dos conteúdos (nada pode substituí-la). A "capa" aqui, na verdade, não é capa, ou invólucro; mas o interior, a medida exata do interior. Agradou-me muito o fato de uma coisa que na verdade é a marca do conteúdo, ser chamada de capa. Por que na verdade, a capa é a sua configuração final, não a sua origem. Daí uma inversão que é muito agradável: o fato de ela, fora desse espaço de circunscrição do ateliê, passar de conteúdo a continente, ser lida de outra forma, completamente afastada de sua origem.

Essa capa seria então uma grande lona que ocuparia o tamanho exato do ateliê, e que tivesse a indicação do local das paredes e situasse também a janela, e que fosse pintada de vermelho.

Da forma, é a vontade recorrente de se ocupar o espaço até o limite, entender o tamanho das bordas, encostar o corpo na parede e ocupar o todo. Da casca que esse embrulhamento do espaço do interior forma, e das informações sobre seu conteúdo que ela constrói, até o amolecimento total da superfície, que é pano. Da cor, poderia simplesmente discorrer sobre o caldo da cor: mercúrio, laranja, laranja, marrom, mercúrio.



50 Renata Lucas: *Capa vermelha*, 1999.
Óleo s/ papel.

² Capa Vermelha seria um último projeto antes da defesa de tese. Aqui ele aparece reduzido, s/ papel.

Comentários Finais

Para terminar, gostaria de emprestar a imagem com que Kusturica termina seu filme *Arizona dream*. O peixe que flutuou fora da tela durante toda a narrativa, e que, de uma forma ou de outra, é como que a razão de ser daquela história de aquário, se confunde com o meu, com o qual inicio este último capítulo. Na minha opinião, Kusturica percebe muito bem a espessura deste espaço no qual estamos mergulhados e que nos comprime e conforma. Suas produções cheias de emoção tentam a seu modo romper esta película e atingir o fora dela, e é por isso que elas são quase insuportáveis de se ver, de tanta identidade que configuram. Acredito que a velocidade, ou mesmo a exacerbação, a exaltação, qualquer coisa que intensifique este espaço, que o superlative, tem a potência de burlá-lo, de distraí-lo, de enganá-lo. Seja pelas bordas, pelo vão, seja atrás dele, em suas costas. Acredito que muitos artistas conseguiram fazê-lo, poderia listar seus nomes, e ainda faltariam tantos. Cézanne talvez pudesse encabeçar a lista...

Do peixe que é minha caça, ao menos lhe conheço o corpo, esta asfixia que aqui chamo Gordura.

Referências Bibliográficas

I. Livros

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*.

São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*.

São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAZIN, Germain. *História da história da arte*.

São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BERG, Evely, Icléia Cattani, Pierre Courthion, Paulo Herkenhoff, Wilson Coutinho.

Iberê Camargo.

Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, MARGS, 1985.

BERGSON, Henri. *Cartas, conferências e outros escritos*.

São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1979.

BOIS, Yve-Alain & KRAUSS, Rosalind. *Formless*.

Nova York: Zone Books, 1997.

BRITO, Ronaldo. *Iberê Camargo*.

São Paulo: Dórea Books and Art, 1994.

_____. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*.

Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1985.

BRITO, Ronaldo & VENÂNCIO FILHO, Paulo. *O moderno e o contemporâneo (O novo e o outro novo)*...

Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*.
Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*.
São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Les 3 Duchamp*.
Neuchâtel: Ides et Calendes, 1975.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*.
São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHASTEL, André. *A arte italiana*.
São Paulo: Martins Fontes, 1991.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*.
São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CHIRICO, Giorgio de. *Memorie della mia vita*.
Milão: Rizzoli Editore, 1962.

CLARK, Lygia, Hélio Oiticica. *Cartas*.
Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

CROW, Thomas. *The rise of the sixties*.

Nova York: Harry N. Abrams, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*.

São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*.

Paris: Les Éditions Minuit, 1992.

FAR, Isabella. *Reflexions sur la peinture de Giorgio de Chirico*.

Paris: Le livre de Paris, 1975.

FUSCO, Renato De. *História da arte contemporânea*.

Lisboa: Presença, 1982.

GENET, Jean. *Estudio de Alberto Giacometti*.

Lisboa: Assírio Alvim, 1977.

GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero*.

São Paulo: Paz e Terra (Col. Oficina das Artes), 1989.

GOMBRICH, Ernest. *Arte e ilusão*.

São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*.

Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1969.

HOPPS, Walter; Ulf Linde; Arturo Schwars. *Marcel Duchamp, Ready-mades, etc.*
(1913 - 1964).

Paris: Le Terrain Vague, 1964.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*.

São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*.

São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEBEL, Robert. *Sur Marcel Duchamp*.

Paris: Éditions Trianon, 1959.

LORD, James. *Um retrato de Giacometti*.

São Paulo: Iluminuras, 1998.

LUCIE- SMITH, Edward. *Movimentos en el arte desde 1945*.

Buenos Aires: Emecé Editores, 1979.

MAYER, Ralph. *Manual do artista*.

São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*.

São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *O olho e o espírito*.

Lisboa: Vega, 1997.

MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas.*

São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil.*

São Paulo: Ed. Ática, 1997.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza.*

São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *A aparência desnuda - la obra de Marcel Duchamp.*

México: Ediciones Era, 1990.

RAMOS, Nuno. *O cujo.*

São Paulo: Editora 34, 1992.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne.*

Barcelona: Paidós Ibérica, 1992.

_____. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge.*

Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões.*

São Paulo: Editora Nova Cultural (Col. Os Pensadores), 1999.

SCHILDER, Paul. *A imagem do corpo.*

São Paulo: Martins Fontes, 1980.

SOBY, James Thrall. *The early Chirico*.
New York: Dodd, Mead & Company, 1941.

TUNGA. *Barroco de lírios*.
São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*.
São Paulo: Editora Nova Cultural (Col. Os Pensadores), 1999.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de história da arte*.
São Paulo: Martins Fontes, 1996.

2. Catálogos

ADRIANI, Gotz (concept, selection and texts). *Joseph Beuys: drawings, objects, prints*.
Stuttgart: IFA, 1989.

AGUILAR; José Roberto. *Utopia*. São Paulo: Casa das Rosas, 1996 .

ANDERSON, Susan. *Body to earth: three artists from Brazil*. University of Southern California, 1993.

BASUALDO, Carlos; BRETT, Guy e ROLNIK, Suely. *Tunga: 1977 - 1997*, Nova York: Bard College, 1997.

BRETT, Guy. *Tunga*, Whitechapel Art Gallery, 1989.

_____. *Bienal Brasil Século XX*, Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: 1994.

BRITO, Ronaldo. *Tunga*. Rio de Janeiro: Espaço Arte Brasileira Contemporânea, FUNARTE, 1980.

_____. *José Resende*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.

_____. *Transparência do desejo*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1975.

_____. *O mar e a pele*. Rio de Janeiro: Pano de Pó (Coleção História do Olho).

_____. *Un Diritto al Rovescio*. Veneza: Biennale di Venezia, 1982.

_____. *Imaginar o Presente*. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1983.

CANTON, Kátia. *Heranças contemporâneas III: Lygia Clark, Tunga e Fajardo*.

Desfetichização, fantasmática e pensamento.

São Paulo: MAC, 1999.

DAVID, Catherine e VENANCIO FILHO, Paulo. *Lezarts and through: Tunga and Cildo Meireles*. Lortijk: Kanaal Art Foundation; São Paulo: Fundação Vitae, 1989.

DUARTE, Paulo Sérgio. *De olho nas pálpebras*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Centro Cultural Cândido Mendes, RJ, 1979

_____. *Options 37: Tunga*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1989.

_____. *Arte brasileira na coleção Satamini*. Niterói: MAC, Prefeitura de Niterói, 1996.

FARIAS, Aguinaldo. *Carlos Fajardo*.

Bienal Internacional de Veneza, 1993.

MAGNO, M.D. *Os outros nomes do zero, ou as metonímias do um*. Rio de Janeiro:

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1974 (folder).

MAMMI, Lorenzo. *Morandi no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1995.

NAVES, Rodrigo. *Carlos Fajardo - Um mar de costas*. São Paulo: Gabinete de Arte

Raquel Arnaud, 1984.

_____. *Nuno Ramos, uma espécie de origem*. Rio de Janeiro: Centro de Arte

Hélio Oiticica; São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1999.

OLIVA, Achille Bonito. *Transvanguardas e culturas nacionais*.

Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1986 (folder).

PECCININI, Daisy Valle Machado (coordenação e supervisão geral da pesquisa e da exposição). *Objeto na arte brasil anos 60*. (coletânea geral de textos).

São Paulo: FAAP, s.d.

RAMOS, Nuno. Texto do catálogo exposição.

São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud.

SALZSTEIN, Sônia. *Carlos Fajardo/Um coeficiente mínimo de estilo*.

São Paulo: AS Studio, 1997.

_____. *Carlos Fajardo*.

São Paulo: Galeria Milan, 1992-93.

TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos* (1ª Bolsa Emile Eddé de Artes Plásticas).

São Paulo: MAC, 1988.

_____. *Nuno Ramos: O encantamento do mundo*. Rio de Janeiro: Centro de

Arte Hélio Oiticica; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.

TUNGA. *Uma relação científica com as secreções fantasmáticas*.

São Paulo: Paço das Artes (folder).

_____. Encarte publicado na *Revirão 2* - Revista da Prática Freudiana, contendo uma série de relatos, entre os quais, o das Xifópagas Capilares. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1985.

Today's Art of Brazil.

Tokyo: Hara Museum of Contemporary Art, 1985.

UABC - Uruguai, Argentina, Brasil (coletiva)

Amsterdan: Stedelijk Museum, 1989.

GERMER, Stefan, Thomas McEvilley. *The Froehlich Foundation, German and American Arte from Beuys and Warhol*.

Stuttgart: Froehlich Foundation and Tate Gallery (Londres), 1996.

3. Periódicos

ABRAMO, Radha. "Belo ritual de passagem". In: *Folha de S. Paulo*, SP, 26/04/85.

ABREU, Gilberto de. "Cartilagens de Tunga na Paulo Fernandes". In: *O Globo*, RJ, 24/03/94.

ALMEIDA, Miguel de. "Os círculos inteligentes de Tunga". In: *Folha de S. Paulo*, SP, 18/06/83.

BRITO, Ronaldo. "Chumbo e seda". In: *Folha de S. Paulo*, SP, Folhetim, 26/08/84.

CANONGIA, Ligia. "Entre o real e o imaginário". In: *O Globo*, RJ, s.d.

CANTON, Kátia. "O artista do desejo". In: *República*, julho de 1997.

CARVALHO, Bernardo. "Tunga usa maquiagem em escultura". In: *Folha de S. Paulo*, SP, 15/03/94.

CASTRO, Eliana. "Jovens artistas abrem nova galeria Millan". In: *O Estado de S. Paulo*, SP, 25/05/92

COMODO, Roberto. "Vanguarda Tropical". In: *Isto é*, 30/06/97.

COUTINHO, Wilson. "Obscuros Objetos do Prazer". In: *Arte Hoje*, maio de 1979, ano 2, nº 23.

_____. "Tunga e Aquino". In: *Jornal do Brasil*, RJ, 20/08/84.

_____. "Plástica do desejo". In: *Jornal do Brasil*, RJ, 22/11/86.

_____. "A performance solitária de Tunga na Alemanha". In: *O Globo*, RJ, 16/01/97

DUARTE, Marlene. "Lixo vira arte à sombra das palmeiras". In: *O Globo*, RJ, 17/11/96.

ENFANTE, Nelise. "A hora das artes latino-americanas". In: *Jornal do Brasil*, RJ, 23/02/97.

FARIAS, Aguinaldo. "A metafísica de De Chirico". In: *Bravo*, SP, mar., ano I, nº6, p. 43.

FIORAVANTE, Celso. "Tunga mostra encontro como imersão". In: *Folha de S. Paulo*, SP, 11/06/96.

_____. "Tunga estabelece novas cadências no ritmo da arte". In: *Folha de S. Paulo*, SP, 17/06/97.

_____. "Artes plásticas fazem bagunça na moda". In: *Folha de S. Paulo*, SP, 24/02/97.

GARAMBONE, Sidney. "A trindade sobre velas". In: *O Globo*, RJ, 26/05/92.

GONÇALVES FILHO, Antonio. "Veneno na obra de arte lembra pré-dadaístas - Raymond Russel inspirou artista brasileiro". In: *Folha de S. Paulo*, SP, 14/10/92.

_____. "Tunga tenta entender a eternidade". In: *Folha de S. Paulo*, SP, 14/10/82.

_____. "Tunga derruba Euclides com dedal e agulha". In: *Folha de S. Paulo*, SP, s.d.

GONÇALVES, Marcos Augusto. "A vitalidade do moderno ainda é forte". In: *Folha de S. Paulo*, SP, SP, 30/01/94.

LADAGA, Reynaldo. "Una visión panorámica (1977-1997), Un universo de enlaces exquisitos". In: *Art Nexus*, n°. 27, Colômbia, 1998.

LEIRNER, Sheila. "Forças físicas e psíquicas na obra inédita de Tunga ". In: *O Estado de S. Paulo*, SP, 1982.

LEWIS, Evans. "Symbols of something", *The Reader*, feb. 1990.

LOBACHEFF, Georgia. "Metáforas eróticas". In: *Jornal da Tarde*, SP, 10/06/96.

_____. "Espaços para as metáforas de Tunga" In: *Jornal da Tarde*, SP, 15/03/94.

LUCAS, Renata. "Presença e Intenção". In: *Revista D'Art*, São Paulo, ano I, n° 1, 1997 (p. 39 - 42).

_____ e BUENO, Maria Lúcia. "Entrevista com Nelson Felix". In: *Cadernos da Pós-Graduação*, Campinas, ano 2, n° 2, 1998 (p. 71 - 79).

MARGUTTI, Mário. "Os fios da criatividade". In: *Jornal do Comércio*, RJ, 19/10/89.

MARIA, Cleusa. "O verso e o reverso do incesto". In: *Jornal do Brasil*, RJ, 17/07/91.

_____. "Tunga e a Vênus de Milo". In: *Jornal do Brasil*, RJ, 10/89.

MAUAD, Isabel Cristina. "Um cobra criado". In: *O Globo*, RJ, 28/02/90.

MELGAÇO, Sérgio. "Obras do processo". In: *Tribuna da Imprensa*, RJ, 16/07/91.

MIRANDA, Cláudia. "Um novo espaço para discussão". In: *Jornal do Brasil*, RJ, 01/08/95.

MORAES, Angelica de. "Tunga expõe metáforas do amor". In: *O Estado de S. Paulo*, SP, 94.

_____. "22ª Bienal inaugura instalação de Tunga". In: *O Estado de S. Paulo*, SP, 04/11/94.

_____. "Tunga recupera a sutileza da sensualidade". In: *O Estado de S. Paulo*, SP, 10/06/96.

MORAIS, Frederico. "As treze tranças de Tunga e a construção através da cor". In: *O Globo*, RJ, 24/08/94.

_____. "Depois das tranças intrigantes, as meninas xipófagas capilares: Tunga". In: *O Globo*, RJ, 18/04/85.

_____. "Nascimento da transvanguarda: o maneirismo". In: *O Globo*, RJ, 27/01/86.

MUARREK, Ubiratan. "Desfile performático dá início ao ano Tunga". In: *Jornal da Tarde*, SP, 24/02/97.

NAME, Daniela. "Galerias brasileiras festejam receptividade na Art Chicago". In: *O Globo*, RJ, 11/05/97.

NAVES, Rodrigo. "A Arte tensa de Camargo e Tunga". In: *Folha de S. Paulo*, SP, 27/06/82.

_____. "Metafísicas por um fio". In: *Folha de S. Paulo*, SP, 11/12/87.

PAIVA, Anabela e Claudia Thevenet. "A vitrine da arte contemporânea". In: *Jornal do Brasil*, RJ, 06/02/97.

PIMENTA, Angela. "Bombardeio visual". In: *Veja*, SP, 08/01/97.

PISA, Daniel. "Sala de Tunga na Bienal está pronta". In: *Folha de S. Paulo*, SP, 04/11/94.

PONTUAL, Roberto. "Olho aberto". In: *Jornal do Brasil*, RJ, 01/10/79.

_____. "Arte contemporânea brasileira". In: *Jornal do Brasil*, RJ, 1976.

REIS, Paulo. "Escultor de Cartilagens". In: *Jornal do Brasil*, RJ, 24/03/94.

_____. "Alquimista das formas monumentais". In: *Jornal do Brasil*, RJ, 25/02/95.

RIBEIRO, Alfredo. "Assim é, se lhe parece". In: *Veja-Rio*, RJ, 15/04/92.

ROELS Jr, Reynaldo. "Isto não é escultura". In: *Jornal do Brasil*, RJ, 25/11/86.

ROLNIK, Suely. "Atração entre corpos estranhos". In: *Folha de S. Paulo*, SP, 05/10/97.

SALLES, Evandro. "Arte feita com poesia e política". In: *Correio Brasiliense*, Brasília, 29/06/97.

TUNGA (depoimento). In: *Malasartes*, 1º set./out./nov./75.