Roberto Bethônico Figueiredo

OBJETOS TRANSPLANTADOS: a presença da mobília na arte

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção de Título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem
Orientador: Profa. Dra. Patricia Dias Franca-Huchet

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2015

Bethônico, Roberto, 1964-
Objetos transplantados [manuscrito] : a presença da mobília na arte / Roberto Bethônico Figueiredo. – 2015.
308 f. : il. + 1 DVD

Orientadora: Patricia Dias Franca-Huchet.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Mobiliário – Teses. 2. Artes plásticas – Teses. 3. Curadoria (Arte) – Teses. 4. Mobiliário – Exposições – Teses. 5. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. I. Franca-Huchet, Patrícia, 1958- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 709.05

PPG Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno **ROBERTO BETHÔNICO FIGUEIREDO** Número de Registro **2011711392**.

Titulo: **" OBJETOS TRANSPLANTADOS: a presença da mobilia na arte"**

Profa. Dra. Patrícia Dias Franca Huchet – Orientadora - EBA/UFMG

Profa. Dra. Claudia Tamm Renault - Titular – Escola Guignard/UEMG

Profa. Dra. Daisy Leite Turrer - Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Mário César de Azevedo - Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Augustin Marie Gondallier de Tugny - Titular – Univ. Fed. Sul da Bahia

Belo Horizonte, 30 de Junho de 2015

Para Flávia, Lucas e Clara, pela alegria compartilhada à mesa.

Agradecimentos a:

Flávia Albuquerque
Patricia Dias Franca-Huchet
Daisy Leite Turrer
Maria Elisa Mendes Miranda (Lilisa)
Maria Angélica Melendi (Piti)
Vlad Eugen Poenaru
Isabela Bethônico
Rodrigo Borges Coelho
Andrea Lanna
Flávia Ribeiro
Mabe Bethônico
Nazareno Rodrigues e Luciano
Isaura Pena
Marconi Drummond
Clara Albuquerque Bethônico
Lucas Albuquerque Coutinho
Pedro Mascarenhas Albuquerque
Alessandra Freire
Mário Cesar Azevedo
Claudia Renault
Augustin de Tugny
Wanda Tóffani
Maria Elisa Campos do Amaral
Gladston Costa
Alice Zanon
Consuelo Salomé
Cândida Leão
Rachel Murta
Marcelo Alvarenga e Susana Bastos
Liliane Dardot

RESUMO

A presença da mobília na arte é um estudo sobre as mobílias pertencentes ao nosso cotidiano que foram transformadas em obras de arte. Os artistas usurparam a utilidade dessas mobílias lançando-as no terreno em que permanecem em constante oscilação, o que trouxe uma pluralidade de noções advindas dessa ambiguidade: ora as percebemos como mobílias somente, ora não mais. Com o intuito de abrigar o campo de pesquisa que envolve as mobílias/obras, o estudo foi estruturado e apresentado sob a forma de um Museu, o Instituto da Mobília na Arte – I.M.A. A pesquisa foi dividida em Salas nas quais são abordadas questões relativas ao funcionamento do Instituto: coleção de reproduções fotográficas, curadoria, ensaio crítico, exposição, além da produção artística pessoal. Como recorte do objeto de estudo, o Instituto da Mobília na Arte apresenta parte de seu acervo através da exposição *Estranha Presença*: a mobília na arte contemporânea brasileira, um semelhante-dessemelhante.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Mobiliário. Museu. Curadoria. Artes Plásticas.

ABSTRACT

The presence of furniture in the arts is a study of the furniture belonging to our daily lives that have been transformed into works of art. The artists usurped the usefulness of these furnishings throwing them on grounds that remain in constant oscillation, which brought up a plurality of concepts resulting from this ambiguity: sometimes we perceive them as furniture only, then no more. In order to shelter the research field that involves the furnishings/works, the study was structured and presented in the form of a Museum, the Instituto da Mobília na Arte – I.M.A. The research was divided into rooms where issues relating to the functioning of the Institute are approached: collection of photographic reproductions, curatorship, critical essay, exhibition and personal artistic production. As a cutting of its object of study, the Instituto da Mobília na Arte presents part of its collection in the exhibition Strange Presence: the furniture in contemporary Brazilian art – an unlike similar.

Key-words: Contemporary Art. Furniture. Museum. Curatorship. Visual Arts.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	DUCHAMP, Marcel. *Apolinère enameled*	1916	20
Figura 2	DUCHAMP, Marcel. *Roda de bicicleta*	1913	20
Figura 3	MAGRITTE, René. *Valores pessoais*	1957	20
Figura 4	MAGRITTE, René. *Perspective-Madame Recamier*	1949	20
Figura 5	MATISSE, Henri. *A sobremesa Harmonia em vermelho* (*A sala vermelha*)	1908	21
Figura 6	VAN GOGH, Vincent. *Quarto em Arles*	1889	21
Figura 7	VAN GOGH, Vincent. *A cadeira*	1889	21
Figura 8	GIACOMETTI, Alberto. *Mesa Surrealista*	1933	21
Figura 9	TANNING, Dorothea. *Rainy Day Canape*	1970	21
Figura 10	MIRÓ, Joan. *Femme assise et enfant*	1967	22
Figura 11	WESSELMAN, Tom. *The Great American Nude 48*	1963	22
Figura 12	DALI, Salvador. *Canape Lävres de Mae West*	1936	22
Figura 13	BRAUNER, Victor. *Wolf table*	1939-1947	23
Figura 14	STEINBERG, Saul. *Eames chair*	1951	23
Figura 15	BEUYS, Joseph Beuys. *Cadeira e gordura*	1964	23
Figura 16	CHRISTO. *Wrapped Table and Chair*	1963	23
Figura 17	TÀPIES, Antoni. *La butaca*	1970	24
Figura 18	TÀPIES, Antoni. *Cadeira vestida*	1970	24
Figura 19	RAUSCHENBERG, Robert. *Pilgrim*	1960	24
Figura 20	RAUSCHENBERG, Robert. *Bed*	1955	24
Figura 21	CONNER, Bruce. *Couch*	1963	25
Figura 22	BROODTHAERS, Marcel. *Bureau de moule*	1966	25
Figura 23	KUSAMA, Yayoi. *Acummulation*	1963	25
Figura 24	OPPENHEIM, Meret. *Mesa com pernas de pássaro*	1930	25
Figura 25	KOSUTH, Joseph. *Uma e três cadeiras*	1965	26
Figura 26	OLDENBURG, Claes. *Bedroom ensemble*	1963	26
Figura 27	MORRIS, Robert Morris. *Hearing*	1972	27
Figura 28	ARTSCHWAGER, Richard Artschwager. *Table with Pink Tablecloth*	1964	27
Figura 29	MALRAUX, Andre. *Museu Imaginário*	ano?	36
Figura 30	DUCHAMP, Marcel. *Boite Valise*	1935-41	36
Figura 30a	DUCHAMP, Marcel. *Boite Valise*	1935-41	37
Figura 30b	DUCHAMP, Marcel. *Boite Valise*	1935-41	37
Figura 30c	DUCHAMP, Marcel. *Boite Valise*	1935-41	37
Figura 31	Art & Language. *Index 1*	1972	38

Figura 32	KOSUTH, Joseph. *The Eight Investigation (AAIAI) proposition three*	1971	38
Figura 33	GRUPO Fluxus. *Flux Year Box 2*	1967	39
Figura 34	LATHAM, John	1966-69	39
Figura 35	BETHÔNICO, Mabe. *O Colecionador*	desde 1996	40
Figura 36	RAMOS, Nuno. *Maré Mobília*	2000	50
Figura 37	SOARES, Valeska. *Un-rest*	2010	50
Figura 38	MALTA TAVARES, Wagner. *Nave*	2009	51
Figura 39	BECHARA, José. Área de serviço	2003	51
Figura 40	LACAZ, Guto. *Auditório para questões delicadas*	1989	52
Figura 41	KYRIAKAKIS, Geórgia. *Meridianas*	2012	52
Figura 42	Organograma Funcional I.M.A.		60
Figura 43	Planta arquitetônica e vista externa do I.M.A. Concepção - Play Arquitetura.		73
Figura 44	Vista externa do I.M.A e vista interna de uma das edificações. Concepção - Play Arquitetura.		76
Figura 45	MANO, Rubens. *Vazadores*	2002	79
Figura 45a	MANO, Rubens. *Vazadores*	2002	79
Figura 45b	Detalhe da instalação *Vazadores*		80
Figura 46	BETHÔNICO, Roberto. Vista parcial da exposição Mestrandos em Artes Visuais da EBA na Celma Albuquerque Galeria de Arte	2001	92
Figura 46a	BETHÔNICO, Roberto. Vista parcial da exposição Mestrandos em Artes Visuais da EBA e detalhes da obra	2001	93
Figura 46b	BETHÔNICO, Roberto. Vista parcial da exposição Mestrandos em Artes Visuais da EBA e detalhes da obra	2001	94
Figura 46c	BETHÔNICO, Roberto. Vista parcial da exposição Mestrandos em Artes Visuais da EBA e detalhes da obra	2001	95
Figura 47	BETHÔNICO, Roberto. Vista parcial da exposição Mestrandos em Artes Visuais da EBA e detalhes da obra	2001	97
Figura 48	BETHÔNICO, Roberto. Detalhes da obra. Exposição Mestrandos em Artes Visuais da EBA	2001	100
Figura 49	BETHÔNICO, Roberto. Exemplos de inserção ou não do espectador nas três exposições.		102
Figura 50	BETHÔNICO, Roberto. Vista parcial da exposição final do Mestrado em Artes Visuais da EBA, no Conservatório da UFMG	2002	104
Figura 50a	BETHÔNICO, Roberto. Vista parcial da exposição final do Mestrado em Artes Visuais da EBA, no Conservatório da UFMG	2002	105
Figura 50b	BETHÔNICO, Roberto. Vista parcial da exposição final do Mestrado em Artes Visuais da EBA, no Conservatório da UFMG	2002	106
Figura 51	BETHÔNICO, Roberto. Vista parcial da exposição *Sal da Terra* no Museu Vale	2003	108

Figura 51a	BETHÔNICO, Roberto. Vista parcial da exposição coletiva na Celma Albuquerque Galeria de Arte	1999	109
Figura 51b	BETHÔNICO, Roberto. Série de desenhos com ponta seca e pó de ferro sobre papel	1996/2000.	110
Figura 52	BETHÔNICO, Roberto. Série de desenhos em ponta seca e pó de ferro sobre papel montados em caixas de acrílico contendo recortes circulares e semiesferas	2000/2006	112
Figura 53	BETHÔNICO, Roberto. Série de desenhos em ponta seca e pó de ferro sobre papel montados em caixas de acrílico contendo recortes circulares e semiesferas e plantas artificiais	2000/2006	113
Figura 53a	BETHÔNICO, Roberto. Vista parcial da exposição individual na Galeria Marília Razuk, em São Paulo	2006	114
Figura 54	BETHÔNICO, Roberto. Vista parcial da exposição final do Mestrado em Artes Visuais da EBA, no Conservatório da UFMG	2002	116
Figura 55	BETHÔNICO, Roberto. Vista parcial da exposição individual no Museu de Arte da Pampulha	2006	120
Figura 56	ABRAMOVIC, Marina. Vista parcial da *performance* realizada no MOMA, em Nova York, em 2011.		123
Figura 57	BETHÔNICO, Roberto. Vista parcial da exposição individual no Museu da Pampulha	2006	126
Figura 57a	BETHÔNICO, Roberto. Vista parcial da exposição individual no Museu da Pampulha	2006	127
Figura 58	BETHÔNICO, Roberto. Vista parcial da exposição individual no Museu de Arte da Pampulha	2006	130
Figura 58a	BETHÔNICO, Roberto. Vista parcial da exposição individual no Museu de Arte da Pampulha	2006	131
Figura 59	BETHÔNICO, Roberto. Detalhes da obra apresentada na exposição individual no Museu de Arte da Pampulha	2006	132
Figura 60	BETHÔNICO, Roberto. Vista parcial da exposição individual no Museu da Pampulha	2006	134
Figura 60a	BETHÔNICO, Roberto. *Póstumos*	2006	134
Figura 61	BETHÔNICO, Roberto. Vista parcial da exposição individual no Museu da Pampulha	2006	137
Figura 62	BETHÔNICO, Roberto. *Póstumos*	2006	138
Figura 63	MAGRITTE, René. *La Reproduction Interdite*	1937	138
Figura 64	ARTSCHWAGNER, Richard. *Splatter Chair*	1992	161

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO - ANTESSALA	12
1	**SALA 1 – INSTITUTO DA MOBÍLIA NA ARTE – I.M.A.**	33
1.1	Apresentação	35
1.2	Plano Museológico do I.M.A. – 2015-2020	44
2	**SALA 2 – CENTRO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA – C.R.A.**	87
2.1	Mobiliário clínico: jardim de ausências	89
2.2	Mobiliário intangível: vestígios e espera	104
2.3	Mobiliário translúcido: reflexos e fantasmas	119
2.4	Póstumos	133
3	**SALA 3 – NÚCLEO DE ESTUDOS DA MOBÍLIA – N.E.M.**	140
3.1	*Casa Oblíqua*: apresentação	142
3.2	Mobília semelhante-dessemelhante	149
3.3	Mobília ambígua	153
4	**SALA 4 – LABORATÓRIO DE TEXTOS E CURADORIAS – L.T.C.**	170
4.1	Um percurso pela exposição *Estranha Presença*: a mobília na arte contemporânea brasileira – um semelhante-dessemelhante	172
5	**SALA 5 - LABORATÓRIO DE IMAGENS DA MOBÍLIA – L.I.M.**	261
6	**CONSIDERAÇÕES FINAIS**	290
	REFERÊNCIAS	295
	APÊNDICE 1 – LISTA DE IMAGENS DA EXPOSIÇÃO	302
	ESTRANHA PRESENÇA: A MOBÍLIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA – UM SEMELHANTE-DESSEMELHANTE, NA SALA 5, LABORATÓRIO DE IMAGENS DA MOBÍLIA – L.I.M.	

antessala

Essas coisas que povoam o mundo emergem de repente da escura viscosidade em que pareciam fadadas a dormir eternamente. Saltam do anonimato para apresentar-se aos nossos olhos, ao nosso sentir, como objetos significantes, retomando, nessa nova situação, sua força poética: explodem, envolvendo-nos com sua magia, provocando novos gestos. E os gestos inéditos desenham nas coisas uma nova poesia, e elas se multiplicam em nós, e nós nos multiplicamos […]. E já lançamos o olhar mais além, em busca de novas experiências.

(Márcio Sampaio)

INTRODUÇÃO – ANTESSALA

> Cadeiras incorporam valores culturais que parecem se materializar nelas, emergir delas, alcançando-nos diretamente, numa experiência física que repercute em nós intelectual, emocional e simbolicamente. [1]
>
> (Eucanaã Ferraz)

> [...] sob nossos olhos, fora de nossa visão.
>
> (Georges Didi-Huberman)

Durante boa parte da minha infância pude presenciar por várias vezes minha mãe atravessando a rua carregando duas cadeiras para assentar-se nelas do outro lado, na calçada, à sombra. Ao fim da tarde, retornava à casa, mas deixava as duas cadeiras lá, até o anoitecer. As cadeiras, ao permanecerem lá, "vazias", emanavam certo "nada", "algo" que não conseguia explicar nem definir. As duas cadeiras pareciam ser, e na verdade eram, "uma inércia de objeto que sabe se transformar em 'presença' de 'quase-sujeito'"[2]. O par de cadeiras vazias estaria, ali, em consonância com uma dupla ausência que se apresentava lá, na imagem formada por elas, uma vez que pareciam ter incorporado aos seus assentos vazios, a presença de um corpo que não as ocupava mais, bem como certa ausência em si mesmas, quase palpável e materializada justamente pelo vazio e pela espera que rondam de modo geral as mobílias. As duas cadeiras permaneciam ali, de certa maneira, em um estado de limbo, como um incorporado sem corpo, simultaneamente "cheias" e "vazias" e pareciam pedir por presença. Naquele momento, determinado olhar, que a mim parecia recíproco, se instalava. Essas mobílias que me espelhavam através da emanação de uma ausência-presença, se comportariam do mesmo modo pelo qual Walter Benjamin se referiu aos objetos auráticos, ou seja, as duas cadeiras pareciam manifestar, ali, o poder do olhado sobre o olhante.

Foi através dessa imagem que parecia gritar certa ausência contida duplamente nela pelas duas cadeiras - provavelmente a mesma que residia em mim, uma vez que o que olhamos é a transcrição do que nos concerne - é que me deparei mais tarde, não só através da prática artística pessoal, como também através da constatação da grande recorrência dessas mobílias *rondando* o imenso

[1] FERRAZ, 2010, [s/p]

[2] DIDI-HUBERMAN, 1998, p.120.

espaço da arte, com o que veio, posteriormente, configurar o objeto de estudo desta pesquisa, *Objetos Transplantados*: a presença da mobília na arte.

Para auxiliar-nos na compreensão e percepção de certo lugar ambíguo e em suspensão ocupado pelas mobílias na arte, poderíamos, aqui, trazer o ponto de interseção paradoxal desta pesquisa, aquele que aponta justamente para esse lugar em constante fruição, o qual não se pode mais classificar ou mesmo manter em categorias fixas. A mobília tornada obra de arte estaria, a partir de então, gerando constantes ressignificações e pertencendo simultaneamente a várias categorias e vários agrupamentos, não nos permitindo estabelecer quaisquer significados fixos em relação a elas.

Portanto, passaremos, nesta pesquisa, a perceber a presença da mobília na arte por vários pontos de vista, ou seja, veremos as mobílias pelo espectro do que também falta ser visto. A mobília, já alçada ao estatuto de obra de arte, será apresentada de maneira análoga às formulações teóricas de Didi-Huberman quanto à "suspeita de algo que falta a ser visto"[3]. Sob essa perspectiva, as mobílias/obras seriam objetos capazes, através da sua materialidade, de suscitar as imaterialidades, isto é, o *algo de outro*, as incorporalidades, o que nelas se apresenta da ordem do impalpável, os invisíveis que as constituem. Para tanto, a presente pesquisa apresenta a mobília/obra pelo viés oscilante que a percebe como um objeto duplo, isto é, ora sendo ele próprio, ora outro; bem como a própria simultaneidade dessa oscilação, nesse ponto paradoxal, que o tornaria tanto "um **e** outro" quanto "outro do mesmo": um semelhante-dessemelhante.

São muitas as noções suscitadas pela utilização da mobília na arte contemporânea. Para lidar com as diferentes questões e abordagens que circunscrevem a pluralidade de imagens sobre o objeto de estudo, as reflexões de Georges Didi-Huberman no livro *O que vemos, o que nos olha*, foram de fundamental importância. Ao abordar a imagem sob um olhar que desestabiliza a submissão do invisível pelo legível, o autor propõe através de sua leitura singular da História da Arte uma ótica diferenciada para compreender o estatuto da imagem para além do traço que a reconhece como vestígio de uma semelhança perdida. Stéphane Huchet, no prefácio da edição brasileira desse livro, esclarece-nos sobre o empreendimento teórico de Didi-Huberman:

> [...] Ele multiplica entre si os coeficientes seguintes: de um lado, sua argumentação arranca o monopólio do virtual aos adeptos ingênuos ou

[3] DIDI-HUBERMAN,1998, p.118.

> cínicos da virtualidade críptica proporcionada pelas novas tecnologias e a gestão midiática do simulacro (num volume de Tony Smith, não temos menos virtualidade, talvez até mais, do que numa imagem virtual atual, porque a expressão e a criação da virtualidade são uma essência do homem desde suas origens e sem dúvida um dos existenciais necessários para o definir); de outro lado, ele desocupa o terreno ocupado pela racionalidade e o positivismo de uma historiografia da arte tradicional que peca em traçar os perfis do passado a partir de postulados não-dialéticos e pouco suscetíveis de folheá-lo na sua riqueza heterogênea, múltipla e nômade. Eis o poder utópico de uma História da Arte que se torna uma filosofia das imagens.[4]

Essa perspectiva, ao desvencilhar-se do terreno ocupado pela racionalidade e pelo positivismo do passado, abre espaço para outro tipo de olhar, aquele que abarca a riqueza heterogênea, múltipla e nômade que escapa aos postulados dialéticos, instaurando um lugar da ambiguidade para se pensar a imagem, e que foi tomado como referência para fundamentar o objeto desta pesquisa. Didi-Huberman acolhe a ambiguidade para pensar a noção de invisível e a toma como aquilo que, mesmo não sendo visível pelo poder de captura imediata da visão, é, ao mesmo tempo, perceptível, independentemente da mediação do olhar. O autor elucida-nos sobre esse invisível que se faz ver através de uma passagem do texto de James Joyce em que nos coloca diante de uma imagem de perda, a morte da mãe de Stephan Dedalus: "Devemos fechar os olhos para ver, quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui"[5]. Para Didi-Huberman, o vazio e a ausência é que dão conteúdo ao objeto, e neles amalgamados devolve-nos o visível pela ausência: "quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí"[6].

É importante destacar que as questões levantadas por Didi-Huberman reafirmam o lugar de ambiguidade da imagem e acenam para a impossibilidade de hierarquizá-la, submetê-la a uma fixidez que a apaziguaria por um lugar ou outro. O grande desafio desta pesquisa foi exatamente propor um terceiro olhar, aquele que pudesse capturar um lugar para o estudo da presença da mobília na arte contemporânea, o qual abarcasse tanto a imagem da mobília identificável por sua imagem mesma quanto pela imagem da sua *nova* constituição, isto é, a mobília/obra surgida após as interferências dos artistas. Buscar esse terceiro

[4] DIDI-HUBERMAN,1998, p.23.
[5] *Ibidem*, p.31.
[6] *Ibidem*, p.34.

olhar implicou articular o objeto de estudo proposto através de um pensamento que não se sustenta pelas relações binárias, ou seja, aquelas que acreditam na possibilidade de decisão entre uma coisa *ou* outra. Encontramos, portanto, nas reflexões de Didi-Huberman, o lugar desse olhar que aponta justamente para o estado em suspensão no qual a mobília/obra, através de sua presença ambígua, se estabeleceria em uma zona de inquietude constante.

O objeto de estudo desta pesquisa foi pensado, portanto, de maneira análoga às formulações teóricas de Didi-Huberman, às quais foram somadas as reflexões de outros autores, tais como: Walter Benjamin, José Gil, Merleau Ponty, Michel Foucault, Roland Barthes, André Rouillé e Maurice Blanchot, dentre outros. Complementaram a construção de seu *corpus* teórico alguns depoimentos de artistas, bem como os estudos críticos de pensadores brasileiros, tais como: Agnaldo Farias, Paulo Venâncio Filho, Paulo Herkenhoff, Luis Camilo Osório, Rodrigo Naves, Tadeu Chiarelli, Moacir dos Anjos, dentre outros, os quais auxiliaram a fundamentar e sustentar a ideia desta pesquisa, aqui mais precisamente relacionado ao recorte da tese, isto é, à exposição *Estranha Presença*: a mobília na arte contemporânea brasileira – um semelhante-dessemelhante.

Todo o material imagético coletado, aqui presente, nos mostrou a incidência do mobiliário na arte contemporânea em diferentes vertentes. Tal diversidade tornou possível tanto circunscrever esse objeto de estudo nas discussões e problematizações que perpassam a produção da arte atual quanto contribuiu para o desenvolvimento de um eixo norteador para delimitar outros estudos sobre a mobília na arte contemporânea.

No processo inicial, ao observarmos algumas obras pertencentes aos movimentos artísticos na História da Arte, mais precisamente aqueles ocorridos no século XX, pudemos perceber que a mobília os permeou e se fez presente de alguma maneira, mesmo que essa presença não tenha sido relevada pelos artistas ou mesmo percebida pelo espectador. Tal presença ficou, portanto, renegada a um papel secundário nas obras, ou seja, a mobília ocupando um lugar de mero apetrecho, objeto de cena, um coadjuvante, cumprindo apenas sua função de aparato para a composição de diversas pinturas, sejam estas cenas de ambientes internos ou obras do gênero 'natureza morta'. Poucas vezes pudemos observá-la em primeiro plano, como o foco de atenção das obras.

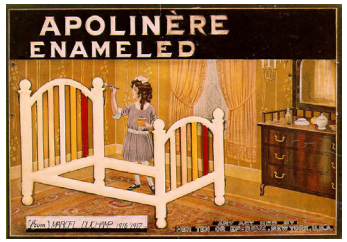
Para exemplificar algumas situações nas quais as mobílias passam a ter uma abordagem diferenciada, poderíamos citar algumas obras nas quais mesas,

armários, cadeiras e camas passaram a ter maior visibilidade até mesmo em relação aos outros elementos composicionais. Nas obras *A Cadeira* e *O Quarto*, de Van Gogh, a mobília passa a ter tanta importância e presença quanto o espaço ali representado. Em *A Cadeira*, ela configura-se como o objeto de cena principal do quadro, ela é o foco, há pouco ou quase nada ao seu redor a ser observado. Já, na obra *O Quarto*, poderíamos pensar que os móveis que compõem a cena estão ali apresentando, além deles mesmos, a própria ausência física do artista naquele ambiente. Assim como Van Gogh, outros artistas dedicaram um olhar minucioso a essa potência secreta, emanada pela complexa simplicidade dos objetos do cotidiano. Morandi, Cézanne, Matisse talvez já tivessem visto o invisível que brota desses corpos e o que deles emana e nos interpela. Poderíamos exemplificar um aparecimento-desaparecimento, bem como uma (in)visibilidade através da mesa na qual Cézanne apoiava as maçãs e fruteiras para realizar suas pinturas. Ela não *aparece* nas obras como um objeto que necessariamente deveria estar ali sustentando toda a cena representada, mas está ali, visível *e* invisível ao nosso olhar. Da mesma maneira, na obra *Harmonia em Vermelho - A Mesa Vermelha*, de Matisse, a mesa está ali, mimética, porém numa situação ambígua e em suspensão, ou seja, de um *quase* apagada pelo próprio vermelho que a circunda e o qual, simultaneamente, a constitui e a dilui, fazendo-a aparecer e desaparecer no espaço da obra: presente e ausente. Já nas obras de Magritte, o mobiliário se faz presente em quartos e espaços que ironicamente apontam para uma atmosfera onírica, para uma ausência-presença, algo que evocaria o inconsciente. Outro exemplo seria a mobília já apresentada fisicamente no espaço expositivo *como* obra: A *Roda de Bicicleta*, de Marcel Duchamp, uma das referências imagéticas desta pesquisa. Mesmo nessa obra, nosso olhar parece dar mais atenção à roda de bicicleta que ao tamborete, ficando este em segundo plano. Seria o tamborete somente ele mesmo ou um mero suporte coadjuvante para a roda? Seria ele as duas coisas?

Antes de continuarmos a apresentação do objeto de estudo desta pesquisa e com o intuito de contextualizarmos a tese, convidamos o leitor/visitante a percorrer uma pequena mostra, montada aqui, nesta Antessala, a qual também cumpre o papel de apresentar parcialmente o Instituto da Mobília na Arte, o I.M.A. A Instituição foi criada durante o processo desta pesquisa, como o intuito de abrigar os diversos desdobramentos da mesma e oferecer um campo de trabalho que pudesse revelar diversas vertentes relativas ao objeto de estudo. Portanto, nesta pequena mostra, o leitor/visitante terá acesso à parte do acervo

de reproduções fotográficas do Núcleo Histórico da Instituição, ou seja, este pequeno recorte é uma forma de demonstramos, através das imagens, a presença das mobílias na arte a partir do século XX. Para tanto, foram selecionadas imagens das obras de alguns dos artistas que compõem o referido acervo, à cuja totalidade o leitor/visitante poderá ter acesso através do dispositivo expositivo em formato de DVD que se encontra na Sala 1 do Instituto da Mobília na Arte.

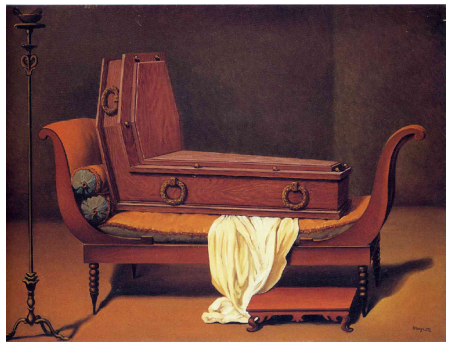
As imagens que compõem a exposição na antessala foram originalmente dispostas na posição horizontal em formato A3, em folhas duplas. Para sua apresentação no formato PDF fez-se necessária a disposição na posição vertical para que não houvesse alteração no número de páginas da tese original.



1.

2.

3.



4.

Figura 1. MARCEL DUCHAMP. *Apolinäre enameled*. Lápis, guache, colagem l 1916

Figura 2. MARCEL DUCHAMP. *Roda de bicicleta*. Madeira, metal l1913

Figura 3. RENÉ MAGRITTE. *Valores pessoais*. Óleo sobre tela l 1957

Figura 4. RENÉ MAGRITTE. *Perspective-Madame Recamier*. Óleo sobre tela l 1949

5.

6.

7.

8.

9.

Figura 5. HENRI MATISSE. *A sobremesa Harmonia em vermelho (A sala vermelha)* | 1908

Figura 6. VINCENT VAN GOGH. *Quarto em Arles*. Óleo sobre tela | 1889

Figura 7. VINCENT VAN GOGH. *A cadeira*. Óleo sobre tela | 1889

Figura 8. ALBERTO GIACOMETTI. *Mesa Surrealista*. Bronze | 1933

Figura 9. DOROTHEA TANNING. *Rainy Day Canape* | 1970

10.

11.

12.

Figura 10. JOAN MIRÓ. *Femme assise et enfant*. Bronze pintado | 1967

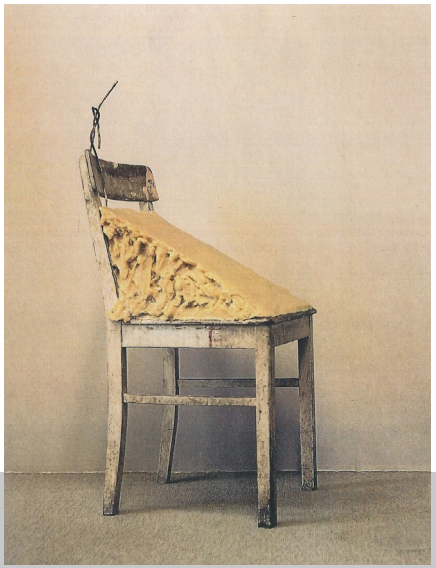
Figura 11. TOM WESSELMAN. *The Great American Nude 48*. Instalação | 1963

Figura 12. SALVADOR DALI. *Canape Lävres de Mae West* | 1936

13.

14.

15.



16.

Figura 13. VICTOR BRAUNER. *Wolf table* l 1939-1947

Figura 14. SAUL STEINBERG. *Eames chair*. Fibra de vidro, metal, tinta l 1951

Figura 15. JOSEPH BEUYS. *Cadeira e gordura*. Madeira, metal, gordura l 1964

Figura 16. CHRISTO. *Wrapped Table and Chair*. Madeira, tecido e corda l 1963

17.

18.

19.

20.

Figura 17. ANTONI TÀPIES. *La butaca*. Pintura sobre bronze | 1970

Figura 18. ANTONI TÀPIES. *Cadeira vestida* | 1970

Figura 19. ROBERT RAUSCHENBERG. *Pilgrim*. Óleo, grafite, impressão, colagem sobre tela, cadeira | 1960

Figura 20. ROBERT RAUSCHENBERG. *Bed*. Óleo sobre tecido, madeira | 1955

22.

23.

24.

21.

Figura 21. BRUCE CONNER. *Couch* | 1963

Figura 22. MARCEL BROODTHAERS. *Bureau de moule*. Madeira, ovos | 1966

Figura 23. YAYOI KUSAMA. *Acummulation* | 1963

Figura 24. MERET OPPENHEIM. *Mesa com pernas de pássaro*. Madeira, metal | 1930

25.

26.

Figura 25. JOSEPH KOSUTH. *Uma e três cadeiras*. Fotografia, texto impresso e cadeira | 1965

Figura 26. CLAES OLDENBURG. *Bedroom ensemble*. Instalação | 1963

27.

28.

Figura 27. ROBERT MORRIS. *Hearing*. Instalação, metal, cobre l 1972

Figura 28. RICHARD ARTSCHWAGER. *Table with Pink Tablecloth*. Fórmica e madeira l 1964

Após visitarmos a mostra exibida na Antessala, faz-se importante ressaltar que esta pesquisa não pretendeu realizar um estudo ou inventário historiográfico sobre a mobília na arte, uma vez que as formulações teóricas utilizadas para apoiar o referido objeto de estudo desconstroem qualquer linearidade, propondo, de maneira análoga ao citado anteriormente, a desocupação do "terreno ocupado pela racionalidade e o positivismo de uma historiografia da arte tradicional".[7] Portanto, veremos as mobílias/obras sob a perspectiva desse lugar em suspensão, ressaltando sua presença dúbia no espaço *em obra* como um objeto enigmático constituinte das proposições dos artistas em suas mais diversas ramificações. Esta pesquisa pretendeu tratar, portanto, da ambiguidade da mobília/obra, desse *ser* e *não ser* mais somente uma mobília, ou seja, desse estranho coeficiente imagético que nos é devolvido pela mobília tornada obra. A mobília parece invadir e se impor no espaço expositivo como um objeto carregado de ambiguidade que passa a evocar, tanto seu estatuto de objeto (ela própria em sua materialidade e funcionalidade) quanto o de um objeto *outro* (ele mesmo, porém acrescido de interferências), ou seja, a mobília/obra se presentificou no espaço expositivo e produz, a partir dessa presentificação, uma série de indagações a respeito do que ela se tornou.

Esta pesquisa se propôs, portanto, a dirigir um olhar sobre a arte contemporânea, cujo objeto de estudo são obras constituídas por peças de mobiliário. O foco de interesse desta pesquisa está justamente na imbricação e na interpelação que ocorrem nesse espaço *em obra* em constante oscilação. Esta pesquisa apresenta as mobílias/obras como uma espécie de copresença do artista, um objeto mediador que devolve, em sua mudez, várias perguntas, instituindo, dessa maneira, um diálogo sobre a própria condição na arte contemporânea, ou seja, a de uma inquietante presença. As perguntas levantadas pelas mobílias/obras, em suas mais diversas abordagens, suscitaram noções relativas tanto ao corpo quanto à política, à religiosidade, à memória, bem como às próprias questões escultóricas relacionadas à elaboração das obras e a seus processos construtivos e ao espaço no qual estão inseridas.

Este trabalho contempla, sobretudo, a vertente artística na medida em que aborda a obra como pesquisa, ou seja, esta tese é uma obra artística oriunda de um processo de criação e uma pesquisa ao mesmo tempo, o que afirma o ponto de vista a partir do qual ela é proposta, isto é, sob a perspectiva do artista-

[7] DIDI-HUBERMAN,1998, p.23.

pesquisador. Faz-se importante, aqui, no início deste trabalho, salientarmos que esse posicionamento guiou todas as etapas de sua realização, as quais foram entendidas e elaboradas de maneira similar às de uma prática artística.

Sob essa perspectiva, a intençao foi apresentar esse *lugar* ambíguo ocupado pelo mobiliário na arte, tanto em relação a um campo de interesse dos artistas - o que os cerca, os deslocamentos de contexto propostos e consequentes familiaridades existentes entre eles - quanto à presença do mobiliário *nas* obras e *como* partes constituintes das mesmas, suas constituições e aparências para além das similitudes. A presença da mobília na arte parece carregar uma ambiguidade intrínseca e simultânea como artefato e obra, ou seja, ora a vemos sendo apenas ela própria, ora outra – ela mesma – ficando sua imagem, portanto, sempre em suspensão.

Uma pesquisa imagética inicial apontou uma grande recorrência na utilização de mobiliários por diversos artistas em diferentes modalidades de apresentação: instalação, escultura, *site-specific*, *assemblage*, fotografia, vídeo e *performance*. A sistematização do processo de construção de uma coleção de reproduções de imagens fotográficas constituiu-se, portanto, como um primeiro instrumento metodológico para lidar com a diversidade do material encontrado, que envolveu as mobílias/obras em suas várias formas de apresentação e inserção na arte contemporânea. Tal sistematização e a categorização foram reavaliadas e operacionalizadas diversas vezes no decorrer deste estudo, numa perspectiva sempre flexível, tendo em vista que no campo das artes visuais os conceitos, por terem fronteiras ilusórias, deslizam uns para os outros, sobrepõem-se, complementam-se, unem-se e separam-se, entrecruzando-se. Nesta pesquisa, a mobília parece ocupar, na arte, justamente o lugar na fronteira da fronteira, em constante oscilação.

Para auxiliar-nos na construção de sua estrutura, bem como para abrigar o expressivo acervo de imagens, foi criado o Instituto da Mobília na Arte, o qual será apresentado em capítulos denominados ‘Salas’, sendo que algumas foram subdivididas em ‘Laboratórios’, os quais pertencem aos ‘Núcleos’ e ‘Centros’, com seus devidos projetos, textos e imagens.

Na Sala 1, denominada Instituto da Mobília na Arte – I.M.A., serão apresentados a Instituição, seu acervo e suas diretrizes, tendo como referências as obras de artistas que também utilizaram a prática institucional como forma de criação, desenvolvimento e difusão de suas práticas artísticas. Com o intuito de

oferecer ao leitor/visitante um panorama das suas diretrizes e prospecções, bem como de sua estrutura institucional, foi elaborado o primeiro Plano Museológico do Instituto da Mobília na Arte, o qual, além de apresentar um breve histórico do I.M.A., descreve a situação atual de implantação da Instituição, bem como as atividades já realizadas e uma prospecção quanto às futuras realizações. O referido Plano foi elaborado em parceria com a empresa Fato Museal Soluções em Museologia e Patrimônio, tendo iniciado, dessa maneira, uma série de iniciativas envolvendo outros profissionais com os quais o I.M.A. pretende trabalhar ao longo do seu processo de consolidação. Ainda na Sala 1, o visitante encontrará um dispositivo expográfico, no formato de um DVD, que compreende um passeio virtual pelo Instituto, e por meio do qual poderá ter acesso não só ao acervo da Instituição, constituído por reproduções fotográficas de obras de artistas nacionais e internacionais, como também aos demais Núcleos, Centros e Laboratórios que constituem o I.M.A. No DVD, o referido acervo de imagens está disponível para consulta através de *links* para catálogos em formato pdf, os quais poderão ser acessados pelos seguintes endereços eletrônicos: http://issuu.com/institutodamobilianaarte e https://vimeo.com/institutomobiliaarte.

Na Sala 2, Centro de Residência Artística C.R.A., serão abordados os projetos deste Centro, que compreende uma reflexão sobre a prática artística relativa ao trabalho pessoal realizado pelo artista-professor-pesquisador Roberto Bethônico Figueiredo, da Escola de Belas Artes da UFMG. O referido laboratório apresenta os resultados da residência artística realizada pelo artista no período de 2013/2015, quando o mesmo revisitou sua produção – especialmente exposições e obras nas quais foi utilizado o mobiliário hospitalar – e redigiu alguns ensaios e reflexões a partir das obras. Posteriormente, os ensaios foram transformados em um texto sobre a referida produção, o qual abordou especificamente três exposições. As obras são apresentadas pelo ponto de vista do artista que, num exercício do olhar já recuado no tempo, as analisa e as aproxima de outras obras suas com o auxílio de algumas questões teóricas trazidas pelos estudos de Didi-Huberman e José Gil.

Na Sala 3, Núcleo de Estudos do Mobiliário - N.E.M., é apresentado, dentro das atividades previstas para 2013/2015, o projeto inaugural do Instituto da Mobília na Arte: a curadoria da exposição *Estranha presença*: a mobília na arte contemporânea brasileira – um semelhante-dessemelhante; que compreende um recorte do acervo do I.M.A., o qual é formado por instalações, esculturas,

site-specific e peças significativas da produção contemporânea brasileira e internacional. Para auxiliar-nos na construção do *corpus* teórico da exposição foram trazidas as reflexões dos pensadores Didi-Huberman, Maurice Blanchot, José Gil, Walter Benjamin, dentre outros, os quais trouxeram contribuições teóricas a respeito da ambiguidade suscitada pelas obras. O projeto de exposição reúne obras de 50 artistas brasileiros que ocupam as amplas salas e alguns espaços externos da Instituição e apresenta algumas pequenas mostras individuais e projetos especiais de determinados artistas, sendo que estes reeditaram e remontaram suas intervenções, ações e *performances* especialmente para a mostra.

A Sala 4, Laboratório de Textos e Curadorias – L.T.C., faz um percurso pela exposição *Estranha Presença*: a mobília na arte contemporânea brasileira – um semelhante-dessemelhante, através do qual o leitor/visitante poderá encontrar um ensaio *com* e a *partir* das obras que compõem a mostra. O ensaio é um exercício proposto pelo Laboratório de Textos e Curadorias com o intuito de promover uma leitura geral da mostra e compreende, além do olhar curatorial, reflexões de alguns críticos brasileiros e alguns trechos e depoimentos dos artistas sobre suas produções. A proposta do ensaio foi criar uma livre associação entre as obras, reafirmando o caráter ambíguo e múltiplo das mesmas.

Ao longo da realização do ensaio e ao observarmos as imagens das obras, as mesmas se (des)encaixaram em diversas categorias e suscitaram noções relacionadas ao *cotidiano* e ao *espaço doméstico* – pelo simples deslocamento do mobiliário para um contexto de encenação e reapresentação; noções relacionadas, ainda, à *memória pessoal* – pela incidência de mobiliário infantil ou escolar ligados ou não a experiências pessoais dos artistas; às questões *políticas;* à *violência*; à *ambiência* - tanto no que se refere aos espaços interno e externo quanto às interferências no espaço arquitetônico, *site-specific* e no uso de mobiliário urbano; à *comunicabilidade* – das dificuldades, falhas e dos desvios nos diálogos; à *corporalidade* – nas *performances* em que há interatividade do artista, seja *com* ou *como* um mobiliário; ao *vestuário* – nas hibridizações, vestimentas e nos estofamentos dos móveis, criando uma nova morfologia; à *antropomorfização* - na presença natural e artificial, quando da utilização de animais e plantas associados ao mobiliário; à *ambiência hospitalar* - na utilização de móveis de ambulatórios, laboratórios e hospitais; ao *onírico* – que remete ao mobiliário, mas é construído pelos artistas com distorções, alongamentos e desproporções.

A Sala 5, Laboratório de Imagens da Mobília – L.I.M., apresenta um conjunto de imagens das obras relativas à exposição *Estranha Presença*: a mobília na arte contemporânea brasileira – um semelhante-dessemelhante. Em formato de um catálogo ambíguo e múltiplo, ou seja, assim como o objeto de estudo do I.M.A., a intenção, aqui, foi a de criar um estado em suspensão e em constante modificação a cada vez que o mesmo fosse manuseado. Devido à estrutura multifacetada proporcionada pelo catálogo, a qual oferece a possibilidade de novos agrupamentos compostos por quatro imagens, o leitor/visitante, ao folheá-lo, poderá também criar múltiplas associações, contaminações e agrupamentos entre as imagens, reafirmando, dessa maneira, o caráter nômade e heterogêneo das imagens, bem como a polissemia e a polivisualidade que as mesmas possuem. Considerando a apresentação gráfica diferenciada, na Sala 5, do conjunto de imagens das obras que compõem a exposição *Estranha Presença*: a mobília na arte contemporânea brasileira – um semelhante-dessemelhante, a relação das figuras inseridas com suas devidas referências constitui o Apêndice 1 desta tese.

SALA 1

instituto da mobília na arte

i.m.a.

Montar uma coleção é encontrar, adquirir, organizar e guardar itens, seja em uma sala, casa, biblioteca, museu ou galpão. É também, inevitavelmente, uma maneira de pensar sobre o mundo: as conexões e os princípios que produzem uma coleção contêm suposições, justaposições, descobertas, possibilidades experimentais e associações. A formação de coleções, pode-se dizer, é um método de produzir conhecimento.

(Hans Hulrich Obrist)

1 SALA 1 – INSTITUTO DA MOBÍLIA NA ARTE – I.M.A.

1.1 Apresentação

O Instituto da Mobília na Arte, o I.M.A., é uma instituição dedicada à coleta, ao abrigo e à pesquisa de imagens referentes à presença das mobílias na arte contemporânea nos âmbitos brasileiro e internacional. O Instituto pretende atuar com um rico e importante acervo para produzir conhecimento a partir da coleção de imagens do seu objeto de estudo – a mobília tornada obra de arte – e, através dele, criar, assim como apresentado na epígrafe, "suposições, justaposições, descobertas, possibilidades experimentais e associações". Ainda sobre a prerrogativa da epígrafe, a ficção e a realidade se entrecruzam e compõem o espectro de atuação do Instituto, o qual se propõe não só a pesquisar o referido objeto de estudo, como a organizá-lo e apresentá-lo nos formatos impresso, virtual, arquivos e exposições portáteis. O Instituto terá a finalidade de promover o conhecimento acerca de inúmeras obras de arte, compostas por móveis utilizados em nosso cotidiano, sendo que as mesmas serão apresentadas através de reproduções fotográficas. A idealização do Instituto, o qual abrigará esse acervo, é um projeto pensado e estruturado ao longo dos últimos quatro anos pelo artista-professor-pesquisador Roberto Bethônico Figueiredo e é fruto de uma série de atividades oriundas de sua prática artística pessoal envolvendo a realização de exposições e ações educativas no âmbito acadêmico. É de suma importância trazer, aqui, as referências dos artistas e pensadores que, com seus projetos e pesquisas em arte, nos guiaram para a concepção, o desenvolvimento e a estruturação do Instituto, bem como nos auxiliaram na metodologia empregada para a realização e para o estabelecimento de suas coordenadas. Dentre eles estão: o *Museu Imaginário*, de Andre Malraux; a *Boite Valise*, de Marcel Duchamp; o *Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias*, de Marcel Broodthaers, sendo esta uma das primeiras obras que discutem o museu como instituição[8]; o *Index 01*, de Art & Language, de John Lathan; o *Working drawings and others visible things on paper not necessarity meant to be art*, de Mel Bochner;

[8] Trata-se de uma coleção de peças que têm a águia como motivo central, oriundas das mais diversas proveniências: da cultura popular, do universo militar, zoológico e artístico, entre outros. A obra discute procedimentos de organização, classificação e ordenação de objetos. Catálogo da 27a Bienal Internacional de São Paulo, 2006.

The Eight Investigation (AAIAI) proposition three, de Joseph Kosuth; a *Flux Year Box 2*, composta de trabalhos de artistas do Grupo Fluxus; e o *Museumuseu*, de Mabe Bethônico, dentre outros.

Figura 29 – *Museu Imaginário*

Andre Malraux, 1950
Fonte: http://www.incinerrante.com/textos/o-museu-imaginario
Acesso em 15 mai.2015

Figura 30 – *Boite Valise*

Marcel Duchamp, 1935-41.
Maleta de couro contendo réplicas em miniatura. Fotografias e reproduções coloridas de Marcel Duchamp.
Fonte: Disponível em: https://art.famsf.org/marcel-duchamp/le-bo%C3%AEte-en-valise-de-ou-par-marcel-duchamp-ou-rrose-s%C3%A9lavy-box-valise-or-marcel. Acesso em: 16 mai. 2015.

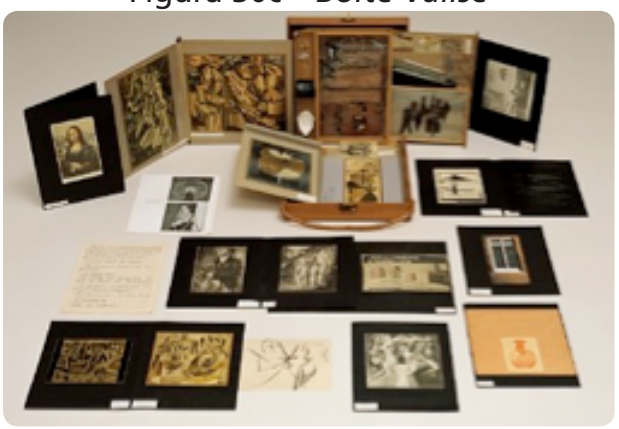
Figura 30a – *Boite Valise*

Marcel Duchamp, 1935-41.
Maleta de couro contendo réplicas em miniatura. Fotografias e reproduções coloridas de Marcel Duchamp.
Fonte: Disponível em: http://www.e-flux.com/announcements/marcel-duchamp/. Acesso em: 16 mai. 2015.

Figura 30b – *Boite Valise*

Marcel Duchamp, 1935-41.
Maleta de couro contendo réplicas em miniatura. Fotografias e reproduções coloridas de Marcel Duchamp.
Fonte: Disponível em: http://archives-dada.tumblr.com/post/47950194525/marcel-duchamp-box-in-a-valise-boite-en-valise. Acesso em: 16 mai. 2015.

Figura 30c – *Boite Valise*

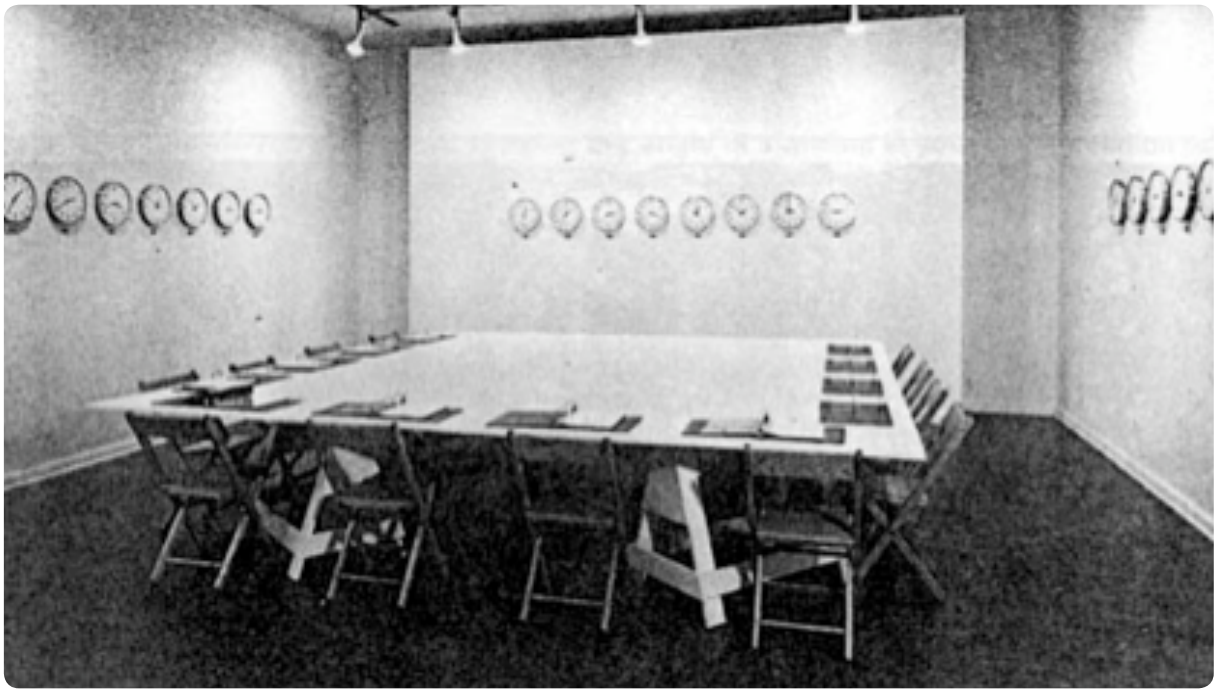


Marcel Duchamp, 1935-41.
Maleta de couro contendo réplicas em miniatura. Fotografias e reproduções coloridas de Marcel Duchamp.
Fonte: Disponível em: http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html. Acesso em: 16 mai. 2015.

Figura 31 – *Index 1*

Art & Language, 1972.
Oito arquivos, textos e copas fotostáticas.
Fonte: Disponível em: http://categorized-art-collection.tumblr.com/post/54532444142/art-language-index-series-image-titles-listed. Acesso em: 16 mai. 2015.

Figura 32 – *The Eight Investigation (AAIAI) proposition three*



Joseph Kosuth, 1971.
24 relógios, 12 cadernos dispostos sobre mesa.
Fonte: Disponível em: http://oglobo.globo.com/cultura/veja-algumas-das-principais-obras-do-americano-joseph-kosuth-9320169. Acesso em: 16 mai. 2015.

Figura 33 – *Flux Year Box 2*

Grupo Fluxus, 1967.
Caixa de madeira contendo obras dos artistas do Grupo Fluxus.
Fonte: Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Fluxus#/media/File:FluxYearBox2.jpg.
Acesso em: 16 mai. 2015.

Figura 34 – *Art and Culture*

John Latham, 1966-69.
Fonte: Disponível em: http://www.moma.org/m/arts/81529?locale=en. Acesso em: 16 mai. 2015.

Figura 35 – *O Colecionador*

Mabe Bethônico, em execução desde 1996.
Recortes de jornal em envelopes de acetato, organizados em pastas e acondicionados em doze caixas de arquivo.
Fonte: Disponível em: https://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/. Acesso em: 16 mai. 2015.

Hoje, com mais de 900 (novecentas) reproduções fotográficas, agregadas à coleção durante quatro anos de pesquisa, a função do Instituto ultrapassa seus muros e busca ir além. O acervo do I.M.A. vem se consolidando e já demonstra sua representatividade, tendo em vista que, ao contemplarmos sua coleção, tem-se a sensação de que as imagens trazidas pelas reproduções fotográficas, ali reunidas, suscitam uma grande potencialidade, a qual, se for aproveitada e agregada à função social de um museu, permitirá a constituição de uma Instituição diferenciada no cenário museológico brasileiro, tamanha a riqueza do material a ser trabalhado.

Tendo em vista que a prática institucional é uma atividade bastante explorada e difundida ao longo dos anos na área das artes visuais, faz-se importante ressaltar, no entanto, que a proposta de criação de um instituto nos moldes pelos quais o I.M.A. se configura, além de seguir os mesmos pressupostos utilizados pelos artistas e pensadores citados como exemplo, pretende instituir-se também como um campo de pesquisa prático/teórico no âmbito acadêmico. Dessa maneira, poderíamos inferir que esses artistas e suas propostas, assim como o Instituto I.M.A., questionam ou mesmo recriam constantemente os modos e mecanismos de apresentação e circulação de suas obras e seus acervos com o intuito de não só sistematizar a veiculação dos mesmos – dentro e fora do próprio circuito tradicional das artes visuais, como os próprios museus, galerias e instituições tradicionais –, como também utilizar de tal prática para a criação e a execução de diversas modalidades e formatos de museus.

Tais iniciativas tendem a questionar o conceito tradicional de arte e destas poderíamos destacar as de Marcel Duchamp com a obra *Boite Valise* – além do *readymade*: *Roda de bicicleta* (acoplada a um banco de madeira) – obra que poderia simbolizar todo o acervo do Instituto, bem como seu objeto de estudo, por se tratar justamente de uma peça de mobília desviada de sua função original, e exposta como obra de arte. Pela maneira como foi construída, há 102 anos, a obra de Duchamp reverbera até nossos dias nas produções dos artistas, passando por meados dos anos sessenta através da arte conceitual e da *pop art* chegando até à contemporaneidade. Juntas, as obras dos artistas somariam esforços na tentativa de ampliar o circuito de produção e exibição das artes visuais, contribuído, desta maneira, para suprir algumas lacunas deixadas pelas próprias instituições.

Especificamente, aqui, para o Instituto da Mobília na Arte, a referida prática institucional não só proporcionou como também viabilizou, além da própria criação, o estabelecimento das diretrizes para sua atuação como um instituto que pretende constituir-se em três versões: na versão atual em formato impresso, ou seja, esta tese; e nas futuras versões virtual e portátil, constituídas, respectivamente, por um *site* na *web* com imagens e textos e por arquivos contendo reproduções das obras em pranchas soltas acondicionadas em caixas e demais dispositivos expositivos que compreendam uma exposição. As três instâncias são complementares e formarão o grande arquivo do I.M.A., o qual poderá ser consultado e visitado separadamente e de forma independente ou em seu conjunto. Cada uma das versões aqui propostas possui seu código próprio, isto é, oferecerá acesso a determinadas informações de maneira diferenciada, ou seja, em cada uma delas o visitante poderá, por exemplo, ter mais acesso às imagens do que a textos, como é o caso da versão virtual que abriga maior número de imagens. Dessa maneira, para ter acesso ao Instituto da Mobília na Arte, o leitor/visitante poderá escolher a versão que mais lhe interessar. Para esse primeiro momento de construção e implantação do Instituto, estarão disponibilizadas para consulta a versão impressa e a virtual, ou seja, a tese e o DVD. As demais versões serão construídas posteriormente à conclusão do Curso de Doutorado, à medida que o I.M.A. se expanda e se estruture internamente.

Portanto, o desejo de constituir uma Instituição Museológica que cumprisse todas essas funções, tendo como carro-chefe seu acervo, vem, não só das questões da prática artística, como também do reconhecimento da efervescência de uma política museológica no Brasil. Os museus são reconhecidos como aparatos

de fruição da cultura, capazes de ensinar e promover o desenvolvimento local. O estado de Minas Gerais, com seus mais de 300 museus, se mostra promissor no campo da museologia nacional, e proporcionará uma troca muito importante com o Instituto da Mobília na Arte – I.M.A. Tendo em vista esse cenário e buscando excelência na implantação e execução de todos os projetos relativos ao Instituto, o I.M.A. buscou elementos norteadores como a elaboração do seu primeiro Plano Museológico. Esse trabalho dará todo o suporte necessário para que o Instituto desempenhe sua função socioeducativa.

Dessa maneira, foi traçado o Plano Museológico do I.M.A. com o intuito de auxiliar-nos na apresentação e na compreensão da proposta do Instituto da Mobília na Arte, bem como no esclarecimento de seus objetivos, programas, projetos e abrangências prospectivas, os quais incluem a pesquisa, a organização e a apresentação da referida coleção. O Plano Museológico do I.M.A., no qual realidade e ficção se entrecruzam como campos intercambiáveis, apresentará tanto a situação atual de seu acervo e a de seus espaços expositivos constituídos por edificações e área externa quanto sua estrutura institucional, constituída por seus Núcleos e Centros de pesquisa prático/teóricas.

Para auxiliar-nos no processo de implantação do Instituto, o Plano Museológico se submete ao decreto que regulamenta o Estatuto de Museus no Brasil. Esse decreto define, entre outros tópicos, que "a abrangência dos programas os quais os museus deverão conceber deve contemplar os projetos de exposição, o setor educativo-cultural, a pesquisa e outros", sendo que os mesmos devem atingir "os mais diversos públicos e explicitar sua atuação nesta área através de um Plano Anual de Atividades, fundamentado pelo Plano Museológico". Cabe ainda à instituição museológica a ser criada ou já existente a "constituição de uma associação de amigos do museu, que terá por finalidade apoiar e colaborar com as atividades dos museus"[9]. O Plano Museológico foi criado pela Lei nº 11.904/2009, e já no primeiro artigo estabelece que:

> Art. 44. É dever dos museus elaborar e implementar o Plano Museológico. Conceituado como ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento [...] constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade.

[9] INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Disponível em: http://www.brasil.gov.br/cultura/2013/10/estatuto-de-museus-e-regulamentado. Acesso em: 15 abr. 2014

Sobre a prerrogativa da elaboração de um Plano Museológico e de sua importância para um museu, Silvana Trindade nos esclarece que:

> O Plano Museológico "é elaborado com a finalidade de impulsionar a gestão do Museu e de integrar as diversas áreas de funcionamento, tanto no processo de requalificação de um museu já existente, quanto no processo de implantação de um museu. É uma ferramenta de planejamento que ordena e prioriza as ações a serem desenvolvidas pelo Museu para que este cumpra a sua função social".[10]

Portanto, seguindo o manual apresentado pelo Estatuto de Museus do Brasil, procurou-se atender a todas as prerrogativas e aos tópicos por ele solicitados através da elaboração do Plano para os próximos cinco anos: 2015-2020. Como se trata de uma instituição em processo de implantação, foram priorizados os itens relativos à constituição e à documentação do acervo, bem como sua conservação e divulgação e os itens referentes à adequação de espaços físicos.

Desde o início do processo de concepção e implantação do Instituto ficou estabelecido que em todas as atividades e nos programas previstos pelo Plano Museológico deveria ser contemplada a participação de artistas através de diversas modalidades: ações artísticas, performances, intervenções, desenhos, etc. Dessa maneira, artistas serão convidados a criar obras específicas que interfiram nos mecanismos de funcionamento da instituição. Para cada programa e projeto propostos pelo Plano Museológico e ao longo do funcionamento do Instituto espera-se que as propostas dos artistas possam dialogar, e ao mesmo tempo subverter, os Programas de Acervo, de Exposições, Educativo, de Segurança e de Comunicação. Com essa iniciativa o Instituto da Mobília na Arte vem reafirmar sua vocação como uma instituição voltada para a pesquisa que privilegia a prática artística.

[10] TRINDADE, 2010, p.7.

1.2 Plano Museológico do I.M.A. – 2015-2020[11]

1.2.1 Introdução

> La planificación y la priorización de las acciones enlos museos implican una profunda reflexión, desde El conocimiento minucioso de la institución, así como La toma de decisiones, en materia de objetivos, proyectos, recursos humanos y económicos. Se trata de operaciones cruciales en la vida del museo, de gran repercusión en su dinámica presente y futura.[12]
>
> (Ana Lacasta e Isabel Peirale)

1.2.1.1 O cenário museológico brasileiro

O Brasil passa por um momento importante em seu setor museológico no que diz respeito às políticas públicas e de incentivo. É nesse cenário propício para o surgimento de novas instituições museológicas que o País vem se destacando na execução de grandes projetos. Tais iniciativas se destinam à requalificação de importantes museus e à criação de novas instituições, fruto de uma demanda da sociedade contemporânea e da adoção de políticas mais ligadas à inovação, à educação, à acessibilidade e à inclusão social. Atualmente, temos uma vertente comum no campo de instituições, no que tange ao cenário de requalificação de museus, que é a inspiração em modelos de gestão europeus e americanos, o que tem se mostrado uma forma estimulante no processo de conscientização sobre a importância e abrangência das instituições museológicas brasileiras. Entretanto, os projetos desenvolvidos no País têm claramente a possibilidade de ousar e mostrar um ramo ainda mais inovador, híbrido e irreverente no modo de se constituir e constituir uma instituição.

No que se refere à região de Belo Horizonte (MG), não tem sido diferente. O cenário museal e museológico local mostra-se efervescente, tendo sido criados centros culturais, como o Centro Cultural Banco do Brasil e museus de arte, ciência, história, museus-casa e temáticos, como o Museu das Minas e do Metal, a Casa Kubitscheck, o Centro de Arte Popular da CEMIG, dentre outros. Há uma enorme

---

[11] Equipe do Setor de Museologia do Instituto da Mobília na Arte - I.M.A. Coordenação: Fato Museal Soluções em Museologia e Patrimônio. Abril de 2015.

[12] ACTAS de las Primeras Jornadas de Formación Museológica - Museos y planificación: Estrategias de futuro. Espanha, 24 a 26 de maio de 2006. Disponível em: http://www.mecd. gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/museos/recursos-profesionales/cursos/ Actas_I_Jornadas_Formacion_Museologica.pdf. Acesso em: 06 abr. 2015.

gama de instituições que inovam e se renovam de acordo com o momento e as tendências contemporâneas que se apresentam.

Para além desses, ainda há inúmeros projetos de museus em incubadoras esperando recursos para que sejam consolidados. É importante frisar o número considerável de museus já existentes que recentemente refletiram e continuam nesse exercício de pensar em sua ação através de uma visão de gestão museológica integrada. O Plano Museológico se mostra uma ferramenta sólida que pode outorgar um novo rumo às instituições já existentes, bem como estabelecer o norte para iniciativas em gestão. Múltiplas ações de financiamento se mostram fontes de recursos para alavancar essas ações, oriundas de iniciativas privadas e públicas. No âmbito dos recursos financeiros, podemos afirmar que nunca houve um financiamento tão substancial no setor museológico como na última década.

O Ministério da Cultura deu um grande passo desmembrando o Departamento de Museus do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN e criando o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, uma autarquia responsável pela gestão e pelas políticas públicas neste campo. A atual Política Nacional de Museus se mostra forte não apenas no âmbito dos museus nacionais, mas abarcando todas as esferas através de editais de modernização e implantação de novos museus, por exemplo. No estado de Minas Gerais, a Secretaria Estadual de Cultura em conjunto com a Superintendência de Museus empreendem esforços para fomentar os museus mineiros e, apesar de todos os desafios, as ações vêm se intensificando. Tais iniciativas se mostram necessárias e fundamentais para subsidiar a criação e a manutenção de novas instituições museológicas.

1.2.1.2 Projeto de Conceituação do Instituto da Mobília na Arte

Este trabalho foi coordenado e desenvolvido pela equipe do Setor de Museologia do Instituto da Mobília na Arte - I.M.A. sob a supervisão da empresa Fato Museal Soluções em Museologia e Patrimônio, com a finalidade de propor subsídios conceituais e técnicos, de natureza museológica, que permitam ao I.M.A. estruturar suas ações de curto, médio e longo prazos, e assim assumir maior segurança para execução dos seus projetos interna e externamente, bem como garantir a ele uma possibilidade de equiparação às demais instituições museológicas do País e do exterior.

Para o processo de desenvolvimento desse Plano Museológico, a Fato Museal atuou sob contratação direta do artista-professor-pesquisador Roberto Bethônico Figueredo, principal parceria estabelecida para este projeto. A metodologia empregada pela Fato Museal, em comum acordo com o I.M.A., tem sua singularidade embasada em um ponto fundamental: o caráter interdisciplinar constituído através de um trabalho em equipe, de forma que cada membro envolvido possa contribuir com suas reflexões e ponderações nesse projeto. Essa premissa básica adotada na iniciativa contribui não somente para o desenvolvimento conceitual, como para o fortalecimento político necessário à garantia de sua sustentabilidade. Dessa forma, concebemos aqui um plano com base nas especificidades da museologia, mas que foi moldado e definido com base em novos desafios, principalmente aqueles ligados à instância de uma pesquisa acadêmica. No caso específico do Instituto da Mobília na Arte, o esforço para criar um instrumento de trabalho como esse deve levar em conta, além do fato de o I.M.A. ainda ser uma instituição em processo de implantação, a dificuldade para mapear suas prováveis deficiências, bem como contorná-las e saná-las, a fim de que a instituição museológica cumpra sua missão.

1.2.2 Histórico

1.2.2.1 O Instituto

O Instituto da Mobília na Arte foi criado em 2013 como desdobramento das atividades do projeto de pesquisa intitulado inicialmente *O Mobiliário na Arte Contemporânea*, que foi inscrito e aprovado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFMG, em junho de 2011. O processo de criação do referido projeto e do Instituto ocorreu tanto a partir das questões suscitadas pelo trabalho plástico advindo da prática artística do artista-pesquisador, que se apropriou de peças do mobiliário hospitalar, quanto pelo significativo acervo de imagens relativo ao objeto de estudo construído ao longo dos quatro anos da pesquisa. Esse acervo permanece, desde então, em constante processo de atualização. Sob essa perspectiva, a criação do I.M.A. poderia ser considerada como um devir, no que se refere tanto a um desdobramento do processo criativo pessoal quanto da demandada gerada pela própria pesquisa, uma vez que a

mesma – devido ao volume expressivo de imagens existentes em sua coleção –, necessitava ser documentada, organizada e devidamente acondicionada. Portanto, a opção pela criação e implantação de um Instituto veio ao encontro da própria natureza das atividades geradas por ambas as pesquisas, ou seja, ao mesmo tempo que as mesmas se desdobravam e apontavam diversas possibilidades e opções, necessitavam também de um ancoradouro e referencial para poderem se desenvolver. A criação de um Instituto pareceu-nos, naquele momento, uma solução para que as pesquisas pudessem então se expandir, atendendo, dessa maneira, a ambas as instâncias, ou seja, tanto à do trabalho pessoal em relação ao circuito das artes visuais quanto à atuação acadêmica em favorecimento das práticas de ensino, pesquisa e extensão.

Naquele momento inicial da pesquisa, entre 2011 e 2012, as indagações suscitadas pelo projeto eram relativas à escolha do melhor destino para o acervo das imagens e a melhor maneira de disponibilizá-lo para consulta e pesquisas futuras, e também questões sobre seu alcance e natureza do espaço que o abrigariam. Como em quaisquer processos de criação e construção em arte, com suas idas e vindas, erros, acertos e prospecções, surgia, ali, a partir de um significativo material imagético coletado, a possibilidade da existência de um lugar, um ambiente a ser criado, o qual pudesse acolher, além das artes visuais, outras modalidades das artes que envolvessem a utilização de mobílias. Uma vez criado esse lugar, o mesmo deveria ser capaz de atuar como um campo propulsor de pesquisas, promovendo e proporcionando encontros, parcerias e discussões relacionadas à área de artes visuais, ou a outras áreas de conhecimento, que pudessem dialogar com as inúmeras questões suscitadas por esta "estranha presença" que é a mobília tornada obra.

Posteriormente ao exame de qualificação da tese, em 2013, vislumbrou-se a possibilidade de o Instituto existir em seu formato impresso/literário e nas versões virtual e portátil. No formato impresso estariam registrados, além da tese, os textos relativos às obras e exposições que compõem o trabalho pessoal do artista-pesquisador, a estrutura do Instituto com seu organograma e demais realizações, bem como as primeiras propostas do seu Laboratório de Textos e Curadorias, o L.T.C., com suas bases teóricas que sustentam, dentre outras atividades ligadas ao Instituto, a mostra *Estranha Presença*: a mobília na arte contemporânea brasileira – um semelhante-dessemelhante, exposição inaugural do I.M.A. A mostra realiza um recorte da coleção de arte brasileira existente no acervo do

Instituto. Caberia também ao formato impresso abrigar a ficção literária – aquela que descreve e discorre sobre o próprio Instituto compreendido por dependências e espaços físicos fictícios e suas imediações –, e também a que registra os fatos e situações ocorridos no âmbito interno e externo ao I.M.A. durante as montagens das exposições como, por exemplo, os processos de concessão de empréstimos de obras de outras instituições, etc. O formato impresso pretende abrigar um DVD, como a primeira versão para uma futura plataforma de pesquisa na *web* que conterá imagens, textos críticos, depoimentos dos artistas nos formatos de vídeo e texto, além de *links* e mecanismos de busca, dentre outros, os quais poderão proporcionar, além de um ambiente virtual de pesquisa e participação colaborativa, maior alcance e difusão do próprio Instituto. Já a terceira versão, a itinerante, existiria por meio das reproduções das obras em pranchas soltas no formato postal ou similar e também por: miniaturas de algumas delas, plantas arquitetônicas dos espaços expositivos, organogramas, desenhos projetuais, mapas de localização das edificações no terreno, *folders* e maquetes do Instituto, sendo que os mesmos estariam acondicionados em pequenos arquivos, caixas e suportes dobráveis para que possam ser manipulados, transportados e exibidos em pequenas mostras curatoriais itinerantes, com eventuais possibilidades de exibir os acervos permanente e temporário do I.M.A.

A partir de 2014, o I.M.A. constituiu-se, portanto, como um grande "guarda-chuva", isto é, um campo de pesquisa com potencial capaz de abrigar e promover estudos que envolvam a utilização de mobílias que possam ser apresentadas das mais diversas maneiras, ou seja, tanto como um suporte que participa e recebe as interferências e proposições dos artistas quanto se constituindo como parte ou mesmo a totalidade das próprias obras, ou ainda aquelas nas quais as mobílias estejam reproduzidas ou representadas através das modalidades de pintura, desenho, fotografia, etc. Assim como citado anteriormente, as versões do I.M.A. podem atuar independentemente ou em conjunto, oferecendo diferentes formas de acesso ao acervo e seu contexto.

1.2.2.2 Contextos e percurso pelos espaços do I.M.A.

A presença mágica do objeto de estudo do I.M.A. - a mobília tornada obra de arte -, que emerge das imagens das obras, contribuiu substancialmente para a concepção e organização tanto física quanto filosófica do Instituto. Dessa maneira, todos os espaços expositivos que abrigam as obras, sejam internos ou externos à Instituição, foram concebidos e elaborados a partir do próprio acervo de imagens, isto é, a partir do que elas ofereceram em termos de suas narrativas e seus elementos constitutivos, ou seja, o ambiente e o contexto nos quais as mesmas se encontram inseridas nas imagens.

No intuito de melhor esclarecer esse processo, poderíamos mencionar aqui algumas imagens que contribuíram substancialmente para a elaboração e a construção dos espaços externos e internos do I.M.A. As imagens das obras *Maré Mobília*, do artista Nuno Ramos; *Auditório para Questões Delicadas*, de Guto Lacaz; e *Nave*, de Wagner Malta Tavares, proporcionaram pensar e imaginar a criação dos espaços externos do Instituto pelo que as mesmas trazem acerca dos locais e elementos nos quais estão inseridas: praia, parque, lagoa, água, areia, mata.

Já as imagens das obras de Valeska Soares, José Bechara e Geórgia Kyriakakis, dentre outras, nos auxiliaram a perceber os generosos espaços internos nos quais as mesmas estão inseridas, bem como as relações de ocupação que se dão em torno delas. As imagens dos espaços proporcionaram, portanto, o imaginar, ou seja, mensurar o quanto o Instituto da Mobília na Arte necessita de espaço para abrigar e exibir as propostas instalacionais dos artistas.

Ao observarmos essas imagens e a mobília que surge nelas, a versão impressa/literária do I.M.A. apresentará a Instituição a partir da sugestão desses espaços que abrigam as obras, ou seja, das imagens de seu acervo. Sob essa perspectiva trazida pelas imagens, bem como a de trabalhar a partir delas e percebendo-se a generosidade da maioria dos locais em que as obras estão instaladas, o I.M.A. constituiu-se, portanto, a partir da imagem das imagens.

Figura 36 – *Maré Mobília*

Nuno Ramos, 2000
Intervenção espacial/instalação. Nove mobílias enterradas na areia da praia de Nova Almeida,ES.
Fonte: htttp://www.nunoramos.com.br. Acesso em: 15.abr. 2013

Figura 37 – *Un-rest*

Valeska Soares, 2010
Estofados e cadeira de acrílico
Fonte: http://www.valeskasoares.com .
Acesso em: 07 abr. 2014

Figura 38 – *Nave*

Wagner Malta Tavares, 2009
Fotografia, tríptico
Fonte: http://www.wagnermaltatavares.com.br. Acesso em: 12 mar, 2012

Figura 39 – *Área de serviço*

José Bechara, 2003
Intervenção com mobílias
Fonte: htt://www.josebechara.com.br
Acesso em: 08 fev. 2013

Figura 40 – *Auditório para questões delicadas*

Guto Lacaz, 1989
Intervenção Intervenção na lagoa do Parque Ibirapuera, SP. Cadeiras estrutura de metal e bóias.
Fonte: http://www.gutolacaz.com.br
Acesso em:

Figura 41 – *Meridianas*

Georgia Kyriakakis, 2012
Madeira, metal e pó de metal carbonizado
Fonte: Catágo de exposição individual. Funarte, SP.[s/p]

1.2.3 Perfil museológico e conceito gerador

> A ambiguidade não é senão a imagem da dialética em suspensão.
>
> (Walter Benjamin)

É nesse sentido que se delineia o conceito gerador do Instituto da Mobília na Arte: o da ambiguidade suscitada pelas mobílias/obras que permanecem em suspensão, numa constante zona de transição e oscilação: uma coisa e outra. Dessa maneira, com o intuito de consolidar as atividades do Instituto, bem como divulgar a coleção de reproduções fotográficas de obras de arte constituídas por mobílias, é que o artista-professor-pesquisador Roberto Bethônico Figueiredo, a partir da pesquisa imagética iniciada e reunida em quatro anos de pesquisa, desenvolve então o projeto de criação e implantação do I.M.A., como empreendimento capaz de agregar à já representativa coleção uma função educativa e cultural, não só no âmbito acadêmico, como também no circuito das artes visuais.

O desafio principal da instituição é estabelecer uma visão dos objetos que comporão seu acervo como obras de arte presentes fisicamente no espaço expositivo. Como se trata de um trabalho que abarca um grande empreendimento devido às dimensões das obras, optou-se por trabalhar não só com o arquivo de reproduções fotográficas das mesmas, como também com a própria presença física das obras num grande espaço expositivo de um museu. Com isso, o I.M.A. passa ser uma instituição museológica e de pesquisa que visa a analisar e comunicar essas imagens para além de sua materialidade, isto é, indo além dos aspectos material, formal e do *design*, abordando, desta maneira, não apenas suas relações com o espaço, mas, sobretudo, questões relacionadas a seus constantes (re)significados. Essa perspectiva corresponderia às mensagens emocionais e comportamentais que essas imagens são capazes de despertar em seus observadores: encantamento, curiosidade, estranhamento, ou seja, sua capacidade de trazer à tona aspectos concernentes ao visitante, isto é, aspectos relacionados à chamada cultura imaterial.

1.2.4 Objetivo geral

O Instituto da Mobília na Arte tem como objetivo pesquisar, preservar e comunicar não só as imagens como também as obras de arte realizadas com a utilização de mobílias, integrando seu acervo ao contexto da arte contemporânea.

Pretende-se com essa iniciativa estimular, no âmbito de uma escola de arte, o interesse pela pesquisa em e sobre artes visuais, bem como instigar ações com vistas à difusão do acervo de cunho material e imaterial do Instituto. Ambas as iniciativas estariam em consonância com a política e as diretrizes de preservação e fruição do patrimônio cultural e as diretrizes museológicas estabelecidas para o campo museal.

1.2.4.1 Objetivos específicos

- Incluir o local onde o Instituto está instalado em roteiros turísticos nacionais e internacionais por meio de suas exposições e de uma programação educativo-cultural atraente;
- Articular programas e ações com outras instituições que trabalhem com as mesmas linhas do I.M.A.;
- Promover o aperfeiçoamento e a adequação dos seus serviços museológicos;
- Criar e manter uma equipe especializada de acordo com a Lei Federal 7.287/84 e 11.904/09 para garantir a excelência e o profissionalismo de todos os serviços oferecidos;
- Manter atualizada a relação do acervo e dos bens sob sua responsabilidade, de acordo com a política de documentação estabelecida pela Lei Federal 11.904/09;
- Estabelecer parcerias com artistas e outros profissionais para que os mesmos proponham projetos e diálogos com o Instituto;
- Constituir-se, dentro das premissas de sua função social, num dos principais centros de referência sobre o tema;
- Possibilitar ao público, na qualidade de centro de informação e comunicação, o usufruto do Museu, estimulando novos conceitos sobre questões de política cultural, cidadania, memória e identidade, dentre outros;
- Implementar e ampliar a interlocução com a comunidade local;
- Empreender múltiplas ações educativas, voltadas a diversos segmentos de público;
- Divulgar os resultados de ações de pesquisa, preservação e comunicação por meio de exposições, catálogos, atividades educativas e demais publicações;
- Implantar programas voltados ao desenvolvimento dos locais em torno do I.M.A., criando parcerias com órgãos municipais, escolas, associações e organizações não governamentais;

- Desenvolver programas e ações em rede e sistema com outras instituições museológicas do estado de Minas Gerais, do Brasil e do exterior;
- Propor, realizar e promover exposições, cursos, palestras, *workshops* e projetos em geral que viabilizem o acesso qualificado à cultura e à educação, contribuindo para a formação de público de museus e equipamentos culturais, e que propiciem o intercâmbio entre profissionais, estudantes, instituições museológicas e iniciativa privada, dentre outros.

1.2.5 Diagnóstico atual

O Instituto da Mobília na Arte será implantado em um terreno de aproximadamente 10.000m² em uma região privilegiada de uma antiga fazenda, localizada à beira-mar, no qual existe uma lagoa rodeada por mata atlântica. A referida fazenda possui uma praia privativa destinada a, assim como as demais áreas internas e externas pertencentes à propriedade, abrigar projetos especiais, esculturas e instalações, os quais sejam voltados para a temática da mobília. O I.M.A. apresenta-se como a única instituição dedicada a pesquisar e abrigar estudos sobre a presença da mobília na arte. Possui potencial para expandir-se tanto física quanto conceitualmente devido a seus espaços expositivos, de pesquisa e projeto educativo. Como uma instituição de caráter interdisciplinar, o I.M.A. se propõe a criar conexões com outras áreas de conhecimento por meio de seus Centros de Arte constituídos por Laboratórios e Salas capazes de abrigar uma grande diversidade, não só do seu acervo como também as reverberações e contaminações de áreas afins, como o *design*, a arquitetura e as artes gráficas. As demais áreas correlacionadas como a dança, o teatro, a museologia, a antropologia, a psicologia, dentre outras, são passíveis de aproximações e produções de leituras do acervo do I.M.A. através da participação de profissionais convidados, os quais contribuiriam com imagens e textos sobre obras de arte contemporâneas nas quais o mobiliário esteja presente de alguma maneira.

Inicialmente o projeto abarcará a reestruturação e a adequação das edificações já existentes e a construção de novos prédios que abrigarão o Museu, reserva técnica, laboratório de restauro, setores administrativos e financeiros, gerenciamento de coleções, pesquisa, biblioteca, ações educativas e um anexo.

O acervo do Museu é composto por obras de arte contemporâneas realizadas com uma grande variedade de móveis do cotidiano: cadeiras, mesas,

sofás, estantes, poltronas, camas, guarda-roupas, escrivaninhas, etc. A coleção que irá compor o acervo do Museu possui, como resultado parcial do processo de documentação museológica e pesquisa, um dispositivo informacional em formato de DVD. A coleção não se encontra inventariada e nem arrolada, dificultando o processo de empréstimo, aquisição, descarte e movimentação. Não possui até o momento nenhum tipo de documentação técnica para as funções descritas acima, sendo necessário um trabalho paralelo para gestão da coleção. O que existe é uma listagem elaborada pelo colecionador, e em seu poder, pela qual este realiza o controle das imagens, recuperando informações técnicas como data, autoria e local onde a obra está instalada. As obras necessitam de um projeto de documentação museológica para que sejam efetuados a correta marcação e o registro das mesmas.

O acervo reunido está atualmente sobre responsabilidade do Sr. Roberto Bethônico Figueiredo e se destinará ao Instituto da Mobília na Arte. Encontra-se atualmente armazenado em pastas e, embora protegido, o mesmo está em condições inadequadas do ponto de vista da conservação e preservação de acervos e bens culturais. Com a readequação e a construção da sede do Instituto, ressalta-se a importância de higienizar, transferir e acondicionar o acervo no espaço destinado às reservas técnicas para que recebam o tratamento adequado e sejam posteriormente selecionados para integrar as ações do Museu.

Não há projetos de educação patrimonial formalizados e elaborados por uma equipe técnica especializada. A coordenação do Museu sinalizou o interesse e a necessidade de tais ações e busca atualmente equipe técnica especializada para formalizar os projetos de ação educativa, fato que será consolidado com a aprovação do projeto de implantação da instituição e com a formação de equipe que comporá o setor educativo do I.M.A. O projeto para a implantação do I.M.A. não apresenta organograma de cargos e funções de equipe técnica especializada para atuação. O quadro de funções será estudado e apresentando no presente instrumento de trabalho.

A arquitetura dos edifícios, no que se refere tanto aos que vão ser projetados como aos que serão readequados, proporciona o acesso de pessoas com necessidades especiais. As salas de exposição são amplas e com capacidade para abrigar exposições relativas ao acervo que está previsto para a incorporação na coleção. Detecta-se que o espaço destinado para a reserva técnica pode ser insuficiente para o acondicionamento de todos os objetos que compõem o atual acervo. No entanto, está previsto um novo espaço de reserva técnica que será

implantado em fases posteriores do projeto. Lembramos ainda que nem todos os objetos podem ser incorporados ao acervo do Museu, sendo necessária uma seleção das peças de acordo com a missão, a visão, os valores e objetivos da instituição. Tal seleção permitirá também a gestão dos espaços de reserva, bem como dos galpões que o Instituto utiliza para acondicionar o acervo.

Pelo fato de o Museu se encontrar em processo de implantação, faltam alguns documentos importantes como Ata de Criação e Regimento Interno. Esses documentos se constituem como marco legal da instituição e devem ser elaborados antes de sua construção e institucionalização. Tais etapas serão desenvolvidas assim que o projeto receber a aprovação necessária para captação de recursos.

Não foi desenvolvido, até o presente momento, um *site* contendo informações sobre as atuações do Instituto e sua programação geral. Em substituição ao mesmo, foi elaborado, como citado anteriormente, um dispositivo em formato de DVD contendo as reproduções fotográficas das obras que compõem o acervo e informações sobre a estrutura do I.M.A.

1.2.6 Programas e Projetos

O Plano Museológico expõe, com base na missão e nos objetivos acima propostos, as linhas programáticas do Instituto da Mobília na Arte. O presente instrumento de trabalho apresenta e enumera as diferentes áreas que integrarão o equipamento cultural. As informações devem servir de embasamento para os programas e projetos complementares a serem desenvolvidos pelo I.M.A. O projeto do Museu conta atualmente com uma área a ser construída com grande potencialidade para projetos paralelos, incluindo paisagismo, passeios ao ar livre e ações temáticas.

1.2.6.1 Programa Institucional

O Programa Institucional trata da gestão técnica, política e administrativa do Museu. Considerado como a base dos demais programas, aponta a estratégia de gestão e fornece informações sobre as condições gerenciais e administrativas que garantirão o pleno funcionamento como uma instituição cultural. A gestão e a administração do I.M.A. ficará a cargo da Fundação de Amparo à Pesquisa em Artes Plásticas - FAPAP, associação sem fins lucrativos ou econômicos, que tem por finalidade, além do fomento à pesquisa artística e promoção da cultura, a defesa e a conservação do patrimônio histórico e artístico.

Conforme enunciado na etapa de diagnóstico, se faz necessária a elaboração de Ata de Fundação (documento de criação) e do Regimento Interno (documento de normatização) do Museu, pois, antes de existir de fato, é desejável que ele exista de direito. A partir de sua constituição e antes mesmo de sua implantação, será uma vocação do I.M.A., como instituição cultural de natureza museológica, se relacionar com os órgãos e instituições que atuem na defesa e na promoção do patrimônio cultural. Recomenda-se fundamentalmente que o Museu se filie ao Sistema Brasileiro de Museus (SBM), e que se cadastre no Cadastro Nacional de Museus (CNM). A instituição também deve se filiar e contribuir para a formação e consolidação de sistemas regionais de museus e redes temáticas de museus, como o Sistema Estadual de Museus do Estado de MG e redes temáticas de museus como a Rede Informal de Museus e Centros Culturais de Belo Horizonte e Região Metropolitana (RIMC). O I.M.A. também deverá buscar parcerias com outras instituições que tenham interesse em estabelecer relações que possam beneficiar, patrocinar e potencializar a atuação do Museu no exercício de suas funções culturais e educativas. Será instituída a Associação de Amigos do I.M.A., cuja criação é prevista nos artigos 9, 49, 50, 52, 53 e 54 da Lei 11.904/09 (Estatuto de Museus). A associação de amigos do I.M.A. será composta pela participação colaborativa de artistas, professores, pesquisadores, críticos, alunos de graduação e pós-graduação e demais interessados. A participação se dará de forma colaborativa, por meio da indicação de imagens, textos, vídeos, depoimentos, críticas e sugestões.

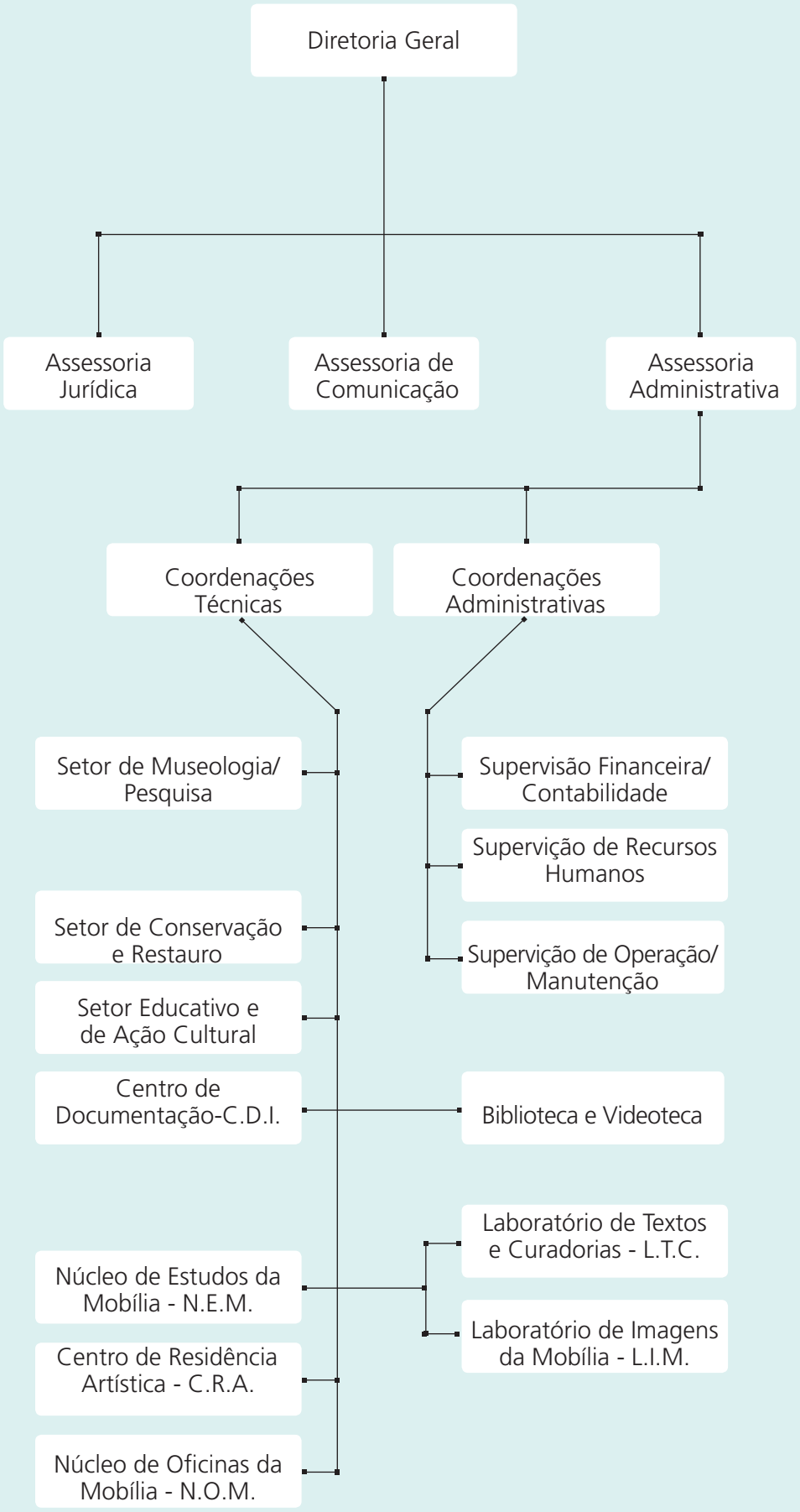
A Associação de Amigos do I.M.A. é também uma forma de agradecimento a todos aqueles que, de alguma maneira, contribuíram para a realização e o aperfeiçoamento deste trabalho: Patricia Dias Franca-Huchet, Daisy Leite Turrer, Maria Elisa Mendes Miranda (Lilisa), Maria Angélica Melendi, Vlad Eugen Poenaru, Isabela Bethônico, Flávia Albuquerque, Rodrigo Borges Coelho, Andrea Lanna, Flávia Ribeiro, Mabe Bethônico, Nazareno Rodrigues e Luciano, Isaura Pena, Marconi Drummond, Clara Albuquerque Bethônico, Lucas Albuquerque Coutinho, Pedro Mascarenhas Albuquerque, Alessandra Freire, Mário Cesar Azevedo, Claudia Renault, Augustin de Tugny, Wanda de Paula Tóffani, Maria Elisa Campos do Amaral, Gladston Costa, Alice Zanon, Consuelo Salomé, Cândida Leão, Rachel Murta, Marcelo Alvarenga, Susana Bastos, Liliane Dardot.

1.2.6.2 Programa de Gestão de Pessoas

Conforme orientação presente no Estatuto de Museus (Lei 11.904/09), as instituições museológicas devem manter funcionários devidamente qualificados e em número suficiente para o cumprimento de suas finalidades. Com base nessa premissa é apresentada, a seguir, uma sugestão de organograma funcional para o Instituto, com descrição de funções e sugestão de qualificações/perfis para os cargos, seguidas por recomendações de ações destinadas a valorização, capacitação e bem-estar do conjunto de trabalhadores do Museu.

A administração do I.M.A. será responsável por determinar as contratações e a configuração final do quadro de pessoal do Instituto, que deverá estar registrada no regimento interno da instituição. O organograma enunciado trata de sugestão para o funcionamento mínimo da instituição, devendo ser reajustado de acordo com as necessidades e a disponibilidade de recursos.

Figura 42 – Organograma Funcional I.M.A.



Fonte: elaborado pelo autor

1.2.6.3 Programa de Acervos

O acervo que irá compor a coleção do I.M.A. pertence ao Sr. Roberto Bethônico Figueiredo, Artista Plástico, Professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Tal acervo ficará em posse do Museu enquanto a instituição museológica existir e conforme documento de doação em regime de comodato assinado por seu proprietário. São aproximadamente 1.000 peças do Instituto, que passarão por uma triagem realizada pela equipe coordenadora do projeto. Estima-se que serão incorporadas à coleção inicial do Museu cerca de, no mínimo, 400 objetos. Esses objetos serão acomodados nas exposições quando da elaboração do projeto museográfico e nas duas reservas técnicas, conforme procedimentos de salvaguarda das coleções.

O acervo do I.M.A. reúne reproduções de imagens das obras, as quais abrangem esculturas, objetos, instalações, *performances*, *site-specific* e ações artísticas nas quais camas, cadeiras, mesas, armários, poltronas, estantes e todo um conjunto de móveis são apresentados como obras nas mais diversas modalidades. Tendo em vista a diversidade de propostas no campo da arte contemporânea, o acervo passou a considerar a possibilidade de abrigar não só as reproduções fotográficas e as obras, como também vídeos, desenhos, colagens e pinturas que expandiriam o campo de interesse e atuação do Instituto, trazendo, além da perspectiva de atuação da produção artística pessoal, novos artistas e outras frentes de discussão e pesquisa relacionadas aos campos audiovisual e bidimensional. No entanto, neste momento de implantação do Instituto e, devido à sua extensão e complexidade, esse segmento do acervo não será contemplado, passando, portanto, a ser considerado um de seus projetos futuros, sendo que apenas alguns desenhos e projetos ligados ao Instituto farão parte da versão impressa.

Foram identificados até o momento cerca de 1.250 obras de 300 artistas, os quais utilizaram móveis como parte ou totalidade de seus trabalhos. O acervo do I.M.A. é interligado pelos Núcleos Histórico e Contemporâneo. Em ambos os Núcleos, o leitor/visitante tem acesso às obras de artistas a partir do século XX. Nesse percurso não linear podemos ver as obras que utilizaram mobílias e, através dele, o visitante pode perceber transformações significativas ocorridas na arte, bem como os processos pelos quais as obras passaram a ser apresentadas no espaço expositivo.

Estão presentes nesse Núcleo Histórico as obras de Marcel Duchamp e Miró, além dos Novos Realistas e da *Pop Art*: Robert Raunschemberg, Edward Kienholz, Gerhard Richter e Claes Oldemburg, dentre outros que potencializam a poética do cotidiano no contexto da arte, através dos mobiliários. Interligado ao Núcleo Histórico, o I.M.A. dedica um espaço para a arte contemporânea no qual pode ser vista a grande diversidade de obras produzidas por um número expressivo de artistas atuais.

O Núcleo Contemporâneo abriga obras e instalações dos artistas Doris Salcedo, Christian Boltansky, Ai Wei-Wei, Damien Hirst, Mona Hatoum, Rachel Whiteread, Louise Borgeous, Joseph Beuys, Ann Hamilton, Frans West, John Armleder, Guilherme Kuitica, dentre outros. O acervo de arte contemporânea brasileira é parte integrante do referido Núcleo Contemporâneo, tendo sido escolhido para compor a primeira exposição do Instituto, configurando, portanto, um recorte do acervo. O referido acervo é composto pelas obras de Cildo Meireles, Tunga, Adriana Varejão, Nuno Ramos, Leonilson, Marepe, Sandra Cinto, Valeska Soares, José Damasceno, Edgar de Souza, Fernanda Gomes, Farnese de Andrade e José Bento, dentre outros.

Os Núcleos Histórico e Contemporâneo, ambos de caráter permanente, possuem um anexo onde são realizadas exposições temporárias de artistas contemporâneos voltados para a temática do mobiliário em suas mais diversas proposições. Ambos os Núcleos são centros em constante atualização e estão abertos a receber propostas colaborativas e projetos de intervenção, bem como imagens para compor seus acervos. Um dos objetivos dos Núcleos Histórico e Contemporâneo é o de proporcionar diálogo, atravessamentos e reverberações entre exemplares do acervo permanente e aqueles das exposições temporárias, bem como com as obras dos artistas convidados a realizar exposições nos espaços interno e externo da instituição. Em caráter de parceria, os Núcleos se propõem a abrigar projetos oriundos de outras áreas de conhecimento que envolvam a pesquisa relacionada direta ou indiretamente ao mobiliário.

a) Documentação Museológica

O acervo a ser incorporado ao Instituto não possui tratamento informacional. Dessa forma, há a carência de arrolamento, inventário, ficha catalográfica, banco de dados, documentação fotográfica, marcação e registro

das peças. Todas as peças do Museu passarão por um processamento técnico ao serem incorporadas a ele.

As seguintes fases devem ser cumpridas, com equipe técnica especializada para o desenvolvimento dos trabalhos:

1º - Arrolamento do Acervo: Uma listagem atualizada do que será incorporado à coleção e quantas peças serão.

2º - Inventário: Criação do inventário e sua atualização sempre que incorporada nova peça ao acervo.

3º - Marcação da Peça: Elaboração por meio de diagnóstico, sistema de numeração e marcação de todas as peças.

4º - Documentação Fotográfica: Registro Fotográfico de todas as peças.

5º - Ficha Catalográfica e Banco de Dados: Elaboração de um banco de dados capaz de gerar uma ficha catalográfica para impressão e arquivamento; preenchimento dos dados.

Para um museu, o sistema de documentação museológica é um de seus carros-chefe. O tratamento informacional proporcionado pelo processamento técnico do acervo subsidia ações de exposição, pesquisa, salvaguarda e comunicação em geral. Resguardada pelo Estatuto de Museus Lei 11.904/09, essa ação deverá ser realizada através de projetos institucionais e mantida pela equipe do I.M.A. Estima-se um período de um ano para o início dos trabalhos, a fim de garantir o bom desempenho das outras funções.

b) Conservação Preventiva

A conservação preventiva é pautada em diversas ações de acondicionamento, embalagem, diagnóstico ambiental, controle de temperatura e umidade. Essas ações garantem a salvaguarda e a "vida" do objeto incorporado à instituição. O Museu conta com uma sala para processamento técnico, para dar suporte às ações, e com espaços de reserva técnica para guarda dos objetos não expostos e disponíveis para a realização de mostras temporárias. Tais espaços terão condições ambientais controladas com vistas à preservação do acervo.

Para a realização dos trabalhos que envolvem conservação preventiva será reunida uma equipe especializada composta por profissionais que atuam na área.

Os seguintes passos deverão ser cumpridos:
1º - Análise e Diagnóstico Ambiental: Verificação e medição do clima em que o Museu se encontra para elaborar um plano de salvaguarda da coleção, levando em consideração: umidade, temperatura, ambiente e demais fatores ambientais.
2º - Higienização e Acondicionamento: As peças deverão ser higienizadas de acordo com processos técnicos de Museologia e Conservação de Bens Culturais, e acondicionadas corretamente com materiais específicos, neutros, que não interfiram nas condições de salvaguarda da coleção.
3º - Controle: As peças em Reserva Técnica e exposição deverão passar por controle periódico trimestral, levando em consideração seu estado de conservação, situação atual e demais aspectos que a equipe responsável julgar necessário.

Os trabalhos de conservação preventiva devem ser iniciados concomitantemente com os trabalhos de Documentação Museológica, para não correr risco de infestações caso o acervo fique reunido por muito tempo em um mesmo ambiente.

c) Restauração

O processo de restauração, sendo minucioso e específico, requer profissionais capacitados e ambiente de trabalho próprio. O trabalho deve ser realizado somente em casos em que a peça apresente risco, para si ou para as demais, e/ou em caso de degeneração.

O I.M.A. apresenta, em seu projeto arquitetônico, um laboratório para conservação e restauração para ações didáticas e técnicas, como restauração de peças da coleção para exposição, por exemplo. O Laboratório de Restauração deve ser acionado sempre que necessário e também auxiliará nas ações de conservação preventiva do Museu.

d) Aquisição

O projeto de criação do I.M.A. não apresenta programas de aquisição e descarte de peças, instrumentos que devem ser definidos através da elaboração de uma política de aquisição e descarte. Será elaborado um projeto para a criação desses documentos, que resguardarão o Museu no que se refere à aquisição, ao

descarte, ao empréstimo, ao comodato e outras ações. Tais procedimentos devem ser orientados pelos parâmetros definidos, conforme vocação, missão e objetivos da instituição.

A elaboração de tal instrumento se faz necessária, tendo em vista que podem ser incorporadas novas peças ao longo dos trabalhos devido a uma das funções do instituto, que se dedica ainda à busca de novas peças. Acredita-se que, com a criação do Museu, serão incentivadas doações de acervo para a instituição que poderão ser utilizadas para complementar o discurso institucional, em lacunas que porventura não estejam contempladas no já vasto acervo.

1.2.6.4 Programa de Exposições

a) Exposição de Longa Duração

As exposições de longa duração são o principal canal de comunicação com seus visitantes. É por meio delas que a missão institucional e os objetivos do Museu podem ser estabelecidos frente ao seu público diferenciado. Atualmente o I.M.A. não possui Projeto Museográfico elaborado por uma equipe técnica especializada. Será sugerido um programa que abarque uma rotatividade de peças da reserva técnica para proporcionar a circulação do acervo na instituição, exposições temáticas e temporárias e outros programas concomitantes que estejam relacionados com o recorte temático e o conceito gerador do Museu. A área expositiva do I.M.A. é ampla e, desta forma, proporcionará a criação de módulos expositivos separando as exposições de longa duração e temporárias, criando um circuito expositivo, sem prejudicar a circulação espontânea. Recomenda-se um prazo mínimo para a troca ou modificação das exposições de longa duração. Nesse instrumento, em concordância com a direção do projeto, o prazo estabelecido para a modificação das exposições de longa duração é de um ano.

b) Exposições Temporárias

Como apresentado neste programa, as exposições temporárias são uma ferramenta essencial de comunicação com o público, circulação do acervo e promoção do Museu. Em geral, as exposições temporárias têm como objetivo se aprofundar na temática do museu, servindo como um complemento das exposições de longa duração. No caso específico do I.M.A., as exposições temporárias podem

apresentar outras curadorias e outros recortes a partir da utilização das mobílias, tendo em vista as inúmeras noções e resignificações que as mesmas suscitam. O espaço expositivo a ser utilizado para as exposições temporárias será previsto no projeto museográfico e sinalizado através de módulos, tendo em vista a amplitude e a arquitetura do Museu.

c) Exposições Itinerantes

As exposições itinerantes podem ser inseridas tanto no âmbito acadêmico quanto no circuito cultural da região em que o Museu será instalado. Tais exposições são importantes fontes de comunicação e marketing para o Museu, podendo atrair público visitante para a sede, patrocinadores, bem como potenciais parceiros. O projeto do I.M.A. possui um plano para exposições itinerantes, as quais acontecerão, em princípio, por meio das reproduções fotográficas das obras, dos arquivos e postais. Recomenda-se colocá-lo em ação antes da implantação definitiva da sede do Museu, para ser uma vitrine dos programas, ações e do próprio acervo. As exposições itinerantes devem conter em seu quadro técnico: curador, pesquisador, responsável técnico, museólogo e *courier*, a fim de garantir a salvaguarda do acervo e o bom andamento no decorrer da itinerância por escolas, praças, centros culturais, museus, associações, ONGs e outras instituições ao longo do estado e do País.

A versão portátil do Instituto da Mobília na Arte abrigará os projetos de exposições itinerantes que serão expostos em pequenos espaços construídos especialmente para a exibição do acervo nesta modalidade. Tais espaços serão construídos em sistema modular e dobrável, o que permite sua reutilização, bem como maior facilidade em seu transporte e armazenamento. Os elementos que compõem as mostras itinerantes, tais como livros de artista, atlas do acervo, catálogos, *folders*, reprodução das imagens, organogramas e textos, serão devidamente acondicionados e expostos em mesas, vitrines, molduras e demais equipamentos expositivos. As mostras itinerantes pretendem contemplar os resultados e as ações dos Núcleos e Centros pertencentes ao Instituto, sendo que, para cada um deles, e dependendo da exposição, será dedicado um espaço dentro da estrutura modular citada anteriormente. Cada espaço da estrutura modular possuirá uma cor predominante e correspondente àquela que identifica os Núcleos e Centros.

Para a construção dessa estrutura bem como a criação e aplicação da logomarca do I.M.A. e sua identidade visual - papelaria e mobiliário expositivo, o Instituto pretende desenvolver um projeto interdisciplinar em parceria com as áreas das Habilitações em Artes Gráficas e Design, da Escola de Belas Artes da UFMG.

Pretende-se editar, tanto nas versões virtual como na impressa, uma revista eletrônica, a *Imaterial*, com periodicidade a definir, na qual serão publicados os textos, ensaios e projetos especiais. Na versão virtual, o I.M.A. oferecerá um sistema de pesquisa em rede, o que permitirá ao visitante acessar o acervo da instituição pelas opções: nome do artista, materiais, procedimentos, modalidade de apresentação ou tipos de mobiliários, os quais oferecerão imagens referentes a todo o acervo relativo ao que foi escolhido, bem como outras imagens, textos e demais informações associadas a elas.

A exposição *Estranha Presença*: a mobília na arte contemporânea brasileira, um semelhante-dessemelhante, recorte do objeto de estudo apresentado pela tese realizada pelo I.M.A., será também uma publicação do Instituto em duas versões: no formato impresso, como um catálogo multifacetado anexado ao texto da tese; e em formato PDF para ser disponibilizado na versão *web*. No futuro site do I.M.A. vão constar as exposições temporárias (atuais, passadas e futuras), bem como os eventos promovidos pelos seus Núcleos e Centros de Arte. No Centro de Residência Artística estarão documentados os projetos realizados e em andamento.

O mobiliário expositivo e os equipamentos necessários para a preservação e conservação dos objetos, tais como materiais, iluminação, embalagens para manuseio, transporte e acondicionamento, serão previstos no Projeto Museográfico concomitantemente ao programa de conservação de acervos.

1.2.6.5 Programa Educativo Cultural

O Programa Educativo e Cultural compreende todos os projetos e atividades educativo-culturais desenvolvidos pelo Instituto da Mobília na Arte, os quais são destinados a diferentes públicos. O Programa Educativo e Cultural deve refletir a proposta conceitual do Museu e suas atividades devem ser executadas objetivando atrair públicos diversificados. Como ações Educativas e Culturais planejadas para o I.M.A. podem-se citar:

a) Visitas Orientadas/Programa de Monitoria

O I.M.A. deverá ter um Programa de Monitoria contando com a participação de alunos da Escola de Belas Artes da UFMG como monitores/bolsistas, os quais realizarão visitas guiadas, além de desenvolverem pesquisas sobre o acervo da instituição. Tal programa será coordenado pelo Setor Educativo do I.M.A., sendo que as visitas monitoradas devem ser oferecidas com ou sem agendamento de acordo com a solicitação dos visitantes. O trabalho do monitor/bolsista requer estudo e pesquisa anteriores e deve levar informação ao visitante auxiliando-o, desta maneira, a refletir criticamente sobre os conteúdos do acervo que estiver exposto. Quanto ao atendimento específico ao público escolar, devem ser desenvolvidos materiais e metodologias próprios. Para isso, o I.M.A. estabelecerá uma parceria com a Habilitação em Licenciatura em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFMG, com o intuito de envolver os professores e alunos na preparação de material específico para a visita ao Museu, bem como o desenvolvimento de outras atividades que estimulem a articulação dos conteúdos trabalhados nas exposições. Assim como mencionado anteriormente serão convidados artistas para realizar obras específicas para o I.M.A. relacionadas à prática de visitas orientadas. Pretende-se, dessa maneira, propor outro olhar sobre a instituição propiciando ao visitante uma visita guiada a partir da proposta do artista.

b) Oficinas e demais atividades de ação cultural

O Instituto da Mobília na Arte, através do Núcleo de Oficinas da Mobília, deve realizar palestras e cursos, bem como poderá receber atividades ligadas ao *design* e à marcenaria; bastando que as mesmas estejam em consonância com as temáticas e questões trabalhadas pela instituição e que se relacionem com a vocação do I.M.A., ampliando, desta maneira, os horizontes do Instituto. O fundamental é que as ações realizadas pelo Museu passem por processos de avaliação constantes, objetivando, através de instrumento de avaliação do público, aperfeiçoar as ações educativas.

É fundamental que sejam estabelecidas parcerias com as escolas da região e que se pense em um programa de ações voltadas para portadores de necessidades especiais. Quando do processo de consolidação do Setor Educativo

da Instituição, os profissionais por ele responsáveis deverão rever e reorientar os projetos voltados para o desenvolvimento das ações educativas. Uma das atividades que serão desenvolvidas pelo I.M.A., uma que já merece destaque como projeto educativo essencial é a oficina de capacitação para jovens interessados em atuar como aprendizes e assistentes de marceneiros, carpinteiros e estofadores, os quais farão uso do espaço do laboratório de marcenaria, bem como dos espaços disponíveis para cursos e palestras. A equipe de profissionais será supervisionada por *designers* e artistas, sendo que essa ação representa um compromisso da instituição em proporcionar um retorno social, na medida em que serão selecionados para o curso alunos carentes ou em situação de risco social, com o intuito de profissionalizar estes jovens de maneira a que desenvolvam um ofício e possam atuar como assistentes em ações de preservação de objetos culturais. A oficina é aberta também aos alunos da Escola de Belas Artes da UFMG, para que os mesmos desenvolvam suas pesquisas plásticas pessoais sob a orientação dos referidos profissionais.

O estabelecimento de parcerias é essencial para a elaboração de uma programação educativa e cultural de qualidade no âmbito das instituições museais. Tais ações são fundamentais na medida em que buscam aplicar práticas inclusivas, com vistas a visibilidade, atração e formação de público para o Museu.

1.2.6.6 Programa de Pesquisa

Para que um museu se sustente sobre os pilares da museologia, é necessário que ele seja um centro de pesquisa, capaz de investigar linhas teóricas acerca de sua temática. Um programa de pesquisa deve ser condizente com sua equipe técnica e ter um propósito, que gira em torno da divulgação de seus resultados em exposições, catálogos, artigos, ensaios, *folders*, *websites*, cursos, dentre outros.

O Programa de Pesquisa deve ser integrado aos Programas de Acervo, Comunicação, Exposição e Museologia, sendo que essas ações, executadas em conjunto, devem proporcionar um diálogo entre as áreas. Dessa forma, o Museu se apresenta para o público em geral como uma instituição geradora de conhecimento e atuante, cumprindo sua missão e seus objetivos. Sugere-se a criação de alguns meios de divulgação científica como catálogos, *folders* ou

revistas (com periodicidade semestral ou anual). Algumas linhas gerais para pesquisa do Instituto, bem como para suas exposições temáticas, podem ser desenvolvidas dentro do campo da arte contemporânea, do colecionismo e de museus no século XXI, por exemplo, além das inúmeras possibilidades de novas curadorias e novos recortes a partir do acervo do I.M.A. A pesquisa no campo da preservação, conservação e restauração de obras de arte contemporâneas poderá ser desenvolvida em parceria com o Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais - CECOR, da Escola de Belas Artes da UFMG.

Esse conteúdo programático é uma base conceitual para dar início aos trabalhos de pesquisa e investigação. A partir desse trabalho, novas temáticas e linhas podem ser criadas, aperfeiçoadas e inseridas no programa de pesquisa. Todo conteúdo pesquisado gerará um resultado para o I.M.A., seja de uso interno como informações e subsídio para outras ações, seja de divulgação e promoção do Museu, como dados para criação de catálogos, artigos, revistas, periódicos e boletins. Além do conteúdo programático previsto para a realização de atividades ligadas à disseminação da informação, o Programa de Pesquisa abarca ações visando à catalogação das peças do acervo. O ideal é que o Museu tenha equipe especializada para atuação nessa frente de trabalho. Nessa vertente atuam também especialistas externos contratados e inserem-se projetos de pesquisa em conjunto com outros museus ou instituições. Todo produto gerado a partir de pesquisas realizadas e divulgado ao público deve ser creditado ao Setor de Museologia e Pesquisa e ao I.M.A. Dessa forma, criam-se subsídios para traçar uma estratégia de ação e angariar recursos junto a órgãos responsáveis pelo financiamento à pesquisa.

1.2.6.7 Programa Arquitetônico

O Programa Arquitetônico trata especificamente dos prédios onde está instalado o Museu e da adequação de seus outros espaços físicos às funções museológicas. O Projeto Arquitetônico foi desenvolvido pelos escritórios Play Arquitetura e Isabela Bethônico Arquitetura, consolidando mais uma parceria estabelecida pelo I.M.A. As edificações que compõem o I.M.A. foram elaboradas para abrigar as diversas propostas dos artistas e possuem grandes dimensões. Com seus espaços de vãos livres sem divisões, é proporcionada uma escolha ao visitante, que se vê imerso em ambientes interligados que lhe oferecem a opção de circular

por entre eles sem um percurso preestabelecido. Algumas salas possuem pé direito triplo e janelas extensas que proporcionam uma visão das áreas externas do Instituto, isto é, as demais edificações, a *Casa Oblíqua*, os jardins, a lagoa, a mata e a praia.

O I.M.A. é constituído por edifiçações que se intercomunicam, estando destinadas a abrigar exposições, oficinas, pesquisa e projetos interdisciplinares. Pertencem ao Instituto: O Núcleo de Estudos da Mobília - N.E.M.; composto pelo Laboratório de Textos e Curadorias - L.T.C e Laboratório de Imagens da Mobília - L.I.M.; o Centro de Documentação do I.M.A. - C.D.I, o qual abriga uma biblioteca e uma videoteca; o Centro de Residências Artísticas - C.R.A. e o Núcleo de Oficinas da Mobília - N.O.M.

O Núcleo de Estudos da Mobília tem como premissa os estudos transdisciplinares para promover aproximações entre áreas de conhecimento que possam contribuir com a pesquisa artística voltada para o mobiliário e seus desdobramentos. O N.E.M. promove encontros, debates e seminários com artistas de diversas áreas de atuação que possam trazer suas reflexões e experiências acerca do mobiliário em suas obras, bem como nas de outros artistas. A intenção é promover aproximações, inserções e relações com outras áreas de conhecimento como antropologia, psicologia, literatura e *design*; bem como fotografia, dança, vídeo, teatro, dentre outros. O Centro de Residências Artísticas – C.R.A. oferece a artistas, críticos, pesquisadores, escritores, curadores, professores, museólogos, *designers* e restauradores um programa de imersão na instituição para que os mesmos produzam suas pesquisas, obras, seus textos e ensaios relacionados ao acervo. No C.R.A. existem cursos de formação em curadoria, museologia, conservação e restauração, alem de contar com uma equipe de curadores permanentes e visitantes que está em constante diálogo com o Núcleo de Estudos da Mobília visando à realização de exposições, palestras e cursos com a participação dos residentes e do público em geral.

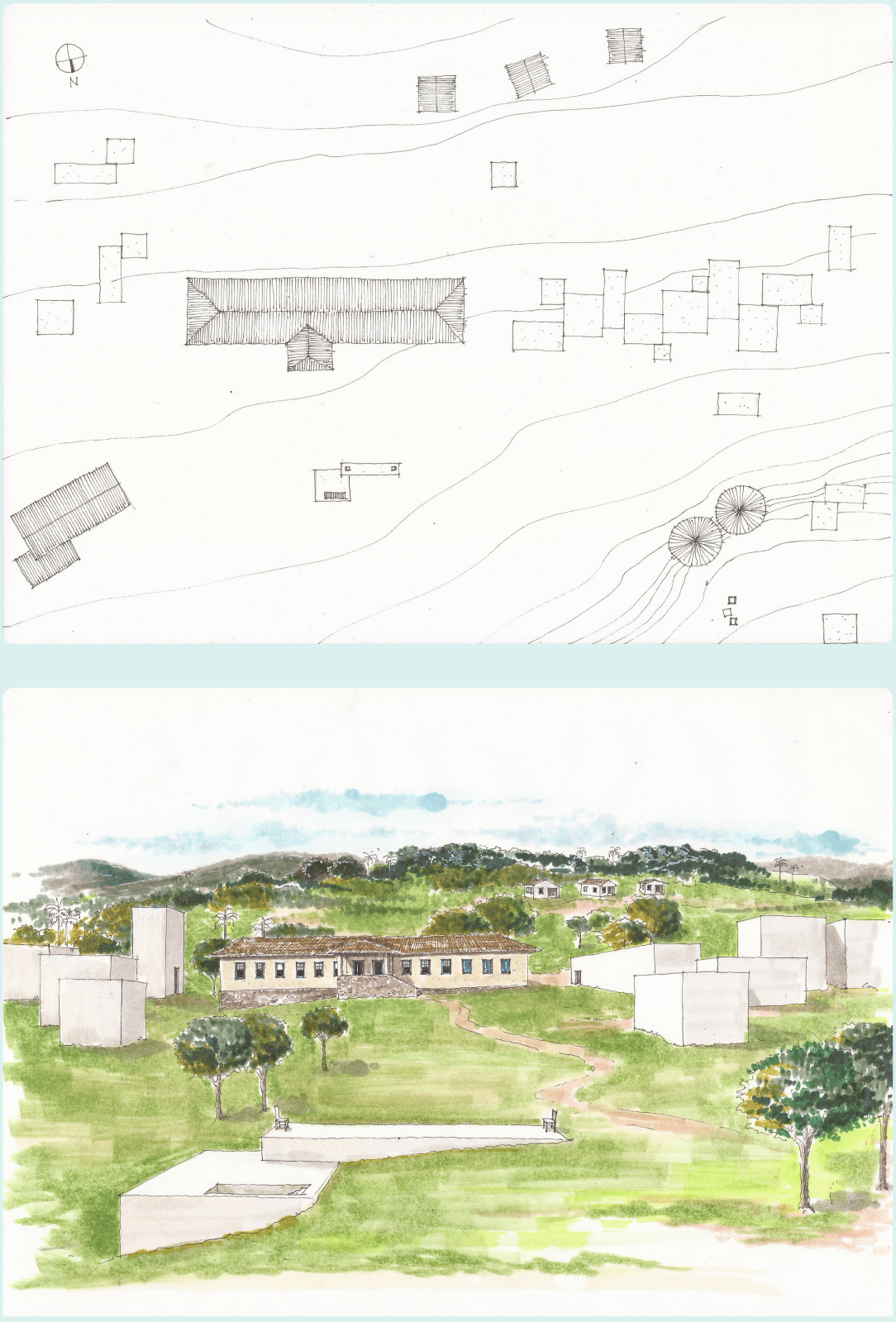
O Centro de Documentação do IMA - C.D.I. abriga ainda uma biblioteca em formato oval, semelhante-dessemelhante à que Aby Warburg construiu para abrigar seu grande acervo de imagens. A biblioteca do I.M.A., de maneira análoga à de Warburg, abriga também o acervo de imagens e vídeos da instituição, bem como homenageia o estudioso alemão, dedicando seu espaço ao arquivo de imagens. O I.M.A. possui ainda o Núcleo de Oficinas da Mobília – o N.O.M., direcionado não só à pesquisa e à documentação, como também à formação

de profissionais, numa tentativa de resgate de ofícios ligados à manufatura de mobílias, envolvendo a participação de carpinteiros, marceneiros, estofadores de móveis, *designers* e artistas. O N.O.M. pretende atuar na comunidade em torno do Instituto na formação e capacitação de novos profissionais. O Instituto possui também um anfiteatro para realização de palestras, seminários, cursos e espetáculos.

A sede do I.M.A. está situada em uma edificação conhecida como *Casa Oblíqua*, a qual, eventualmente, abriga exposições dos Núcleos Histórico e Contemporâneo, bem como eventos relacionados aos outros Centros que compõem a instituição. A *Casa Oblíqua* é uma construção já existente no terreno e é uma das principais do I.M.A., tendo sido reformada e adaptada para abrigar o acervo e eventos da instituição. Antiga morada dos proprietários, a casa foi curiosamente implantada perpendicularmente no terreno, criando uma ocupação oblíqua que proporciona uma visão privilegiada de toda a instituição. Trata-se de uma casa que possui dois andares e amplas salas interligadas, com ausência quase total de paredes ou divisórias, o que demonstra a capacidade deste espaço em ser constantemente reconfigurado para abrigar diferentes museografias. A *Casa Oblíqua* também possui janelas generosas que permitem ver tanto a praia e o mar à sua frente, bem como o bosque e o grande lago aos fundos.

A livre interpretação arquitetônica do I.M.A., realizada pelo escritório Play Arquitetura, partiu de dois pontos: sua implantação em uma antiga fazenda e sua futura versão itinerante. Contrapondo-se à tipologia tradicional das diversas edificações da fazenda (sede, estábulo, silos e casas de empregados), as novas construções serão infinitas caixas brancas de dimensões variadas, implantadas por toda a área da fazenda.

Figura 43 – Planta arquitetônica e vista externa do I.M.A. Concepção - Play Arquitetura.



Fonte: acervo do artista

O projeto do Museu se insere no contexto de um complexo cultural, educativo, de lazer e turismo, que contará futuramente com outras estruturas, como cinema e teatro/auditório. Os aspectos aqui analisados neste Plano Museológico tratam apenas do projeto das instalações destinadas ao Museu. O prédio a ser construído, bem como os que serão reformados para abrigar as atividades do I.M.A. terão dois pavimentos:

- 1º Pavimento:

No primeiro pavimento se concentram os espaços concernentes às atividades de exposições e aos laboratórios de conservação e restauro. Nesse nível se encontra o salão de exposições (773m²), com um átrio central de pé-direito de 10m e capacidade para 200 pessoas/dia. Esse salão contará com uma área de apoio, contendo uma cozinha (50m²) com despensa que servirá a carga e descarga e um depósito (20,21m²); a reserva técnica-1 do museu (127,15m²); banheiros e fraldário, totalizando uma área de 62,50m². Possui ainda um *hall* de acesso ao 2º pavimento com telefones públicos e bebedouros (18m²).

Também se localiza nesse pavimento o espaço destinado ao Centro de Residência Artística - C.R.A. (335m²), de onde o público visitante poderá visualizar, através de uma parede de vidro, os artistas residentes desenvolvendo suas pesquisas. Como espaço de apoio às atividades de pesquisa será construída uma sala (84,25m²), onde ficarão os equipamentos e acessórios necessários.

Ainda nesse nível, haverá um gramado descoberto (360m²) na parte posterior do edifício, com acesso direto, que pode se tornar uma extensão do salão de exposições através da abertura de grandes portas que possibilitam a integração desses espaços, quando necessário.

- 2º Pavimento:

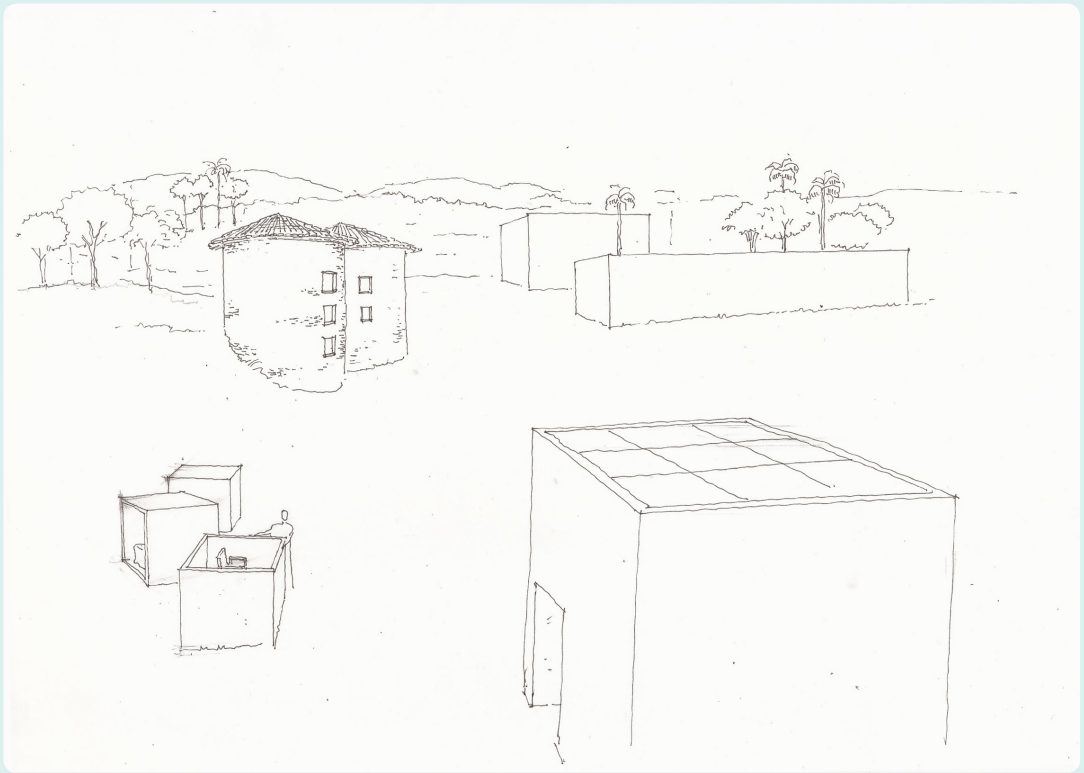
No segundo pavimento do Museu se concentram os espaços destinados às atividades de apoio técnico, administrativo e cultural. Nesse nível, encontra-se a reserva técnica-2 do Museu (216,75m²) e banheiros para funcionários e visitantes (295,50m²). Nesse pavimento se encontram as salas para o setor de museologia e pesquisa (19,14m²), o setor educativo (17,50m²), a biblioteca, o arquivo ou centro de documentação e informação (20,68m²), e a recepção (34,28m²). Do outro lado do pavimento encontra-se uma área de convivência e espera (50m²) para visitantes com acesso à varanda externa (19,80m²), bem como o espaço para ações

educativas e culturais (41,31m²) e uma sala com destinação multiuso (39,45m²) para reuniões, videoconferências, oficinas, cursos, saraus, seminários, jornadas, etc. Ainda nesse nível estão alocadas as salas do Setor de Comunicação/Relações Públicas (32,32m²), do Setor Administrativo (33,74m²) e da Diretoria (32,50m²), sendo que as duas últimas contam com banheiros e mezaninos. Nesse segundo pavimento também se localizará uma segunda sala de apoio às atividades de pesquisa, restauro e ao processamento técnico do acervo (197,22m²). O prédio contará com total acessibilidade, ambiente climatizado e projeto luminotécnico específico para atender às necessidades de preservação do acervo. Cada área receberá tratamento de ventilação e iluminação específica à sua atividade. Todas as áreas receberão tratamento mecânico de condicionamento de ar.

O Museu apresentará também um prédio anexo que será destinado à instalação de um restaurante. A implantação desse restaurante junto à estrutura do Museu se justifica com base na disponibilização de um espaço para proporcionar estrutura de alimentação com conforto para o público, tendo em vista que o projeto de todo o complexo será construído em etapas. No entanto, tal espaço se integrará completamente ao projeto do Museu. O restaurante anexo contará com uma área total de pouco mais de 300m², o que em termos relativos equivale apenas à metade da área reservada, por exemplo, ao salão de exposições. A implantação de tal espaço tem fundamental importância no projeto de sustentabilidade da instituição, tendo em vista que sua renda será revertida ao Museu.

Na interpretação do I.M.A., realizada pelo escritório Play Arquitetura, o Museu abrigará a ideia de caixas que servirão também para sua versão itinerante. Nesse caso, caixas físicas de papel contendo miniaturas de algumas obras ou imagens de outras serão distribuídas pelo terreno. Para as caixas que irão abrigar imagens, a ideia é fazer um pequeno binóculo, como os de antigamente, porém no formato de cubos.

Figura 44 –Desenho arquitetônico.
Vista externa do I.M.A e vista interna de uma das edificações.
Concepção e interpretação - Play Arquitetura.



Fonte: acervo do artista

1.2.6.8 Programa de Segurança

O Programa de Segurança de uma instituição museal está centrado em quatro importantes pontos que devem ser coordenados para garantir seu funcionamento: meios humanos (20%), meios técnicos (25%), análise de risco (29%) e meios organizacionais (26%).

Com base em estudos e processos museológicos ligados à segurança em museus, os distintos campos de atuação precisam ser minuciosamente coordenados para que o museu e seu acervo não estejam em risco. O sistema de segurança está intimamente relacionado com sua arquitetura, em que são levados em consideração aspectos relativos a acessibilidade, circulação, áreas de escape, zoneamento de atividades e instalações. É necessário que o I.M.A. estabeleça junto ao Corpo de Bombeiros e à Polícia Civil parcerias a fim de garantir mais segurança à instituição, bem como ministrar à equipe do Museu cursos de prevenção de incêndio e riscos. A seguir, apresentam-se itens de segurança essenciais para o Museu:

- Sistemas de documentação e inventário, a serem implementados pelo programa de acervo; sistemas de extinção de incêndios, rotas de fuga; sistemas de controle de temperatura e umidade; sistemas de vigilância eletrônica – é indicado contratar o serviço de monitoramento e vigilância;

- Recomenda-se implantar um plano de controle de acesso de visitantes, visando ao controle do fluxo de pessoas dentro do edifício, pois o excesso de visitantes impedirá uma boa circulação e a visitação adequada da exposição; treinamento da equipe do museu, para atuação em demandas de risco. Um museu possui três períodos distintos que interferem e definem as normas de segurança: aberto ao público; fechado ao público e com funcionamento interno; completamente fechado, só com a presença da segurança, ou muitas vezes sem ninguém no seu interior. Os vigilantes desempenham um papel muito importante que vai além da simples guarda do acervo. Eles atuam na prevenção de comportamentos inadequados, vandalismo e/ou roubos. Outras responsabilidades que lhes são atribuídas são: a intervenção contra um foco de incêndio, a ajuda a uma evacuação eventualmente necessária e a ronda de verificação do estado das exposições e do acervo digital, além do controle dos meios eletrônicos existentes e do Circuito Interno de TV.

Há algumas recomendações importantes para cada setor que devem ser seguidas durante a implantação e o funcionamento do Museu:

- Salas de Exposição: Circuito Interno de TV nas salas; vigilância e monitoramento por seguranças ou monitores; sistemas de detecção e supressão de incêndio compatíveis às necessidades do local.

- Setores Técnicos e Reserva Técnica: Circuito Interno de TV próximo à porta de acesso ao interior da sala; vigilância humana (funcionário do setor, não necessariamente um segurança); *layout* adequado para consulta do acervo (para permitir a visibilidade); sistemas de detecção e supressão de incêndio compatíveis às necessidades do local.

- Áreas Administrativas: Circuito Interno de TV próximo à porta de acesso ao interior da sala; reforço do material de porta, dobradiças e trincos; sistemas de detecção e supressão de incêndio compatíveis às necessidades do local.

- *Hall* de Entrada e Recepção: portas e janelas reforçadas; Circuito Interno de TV na entrada; vigilância humana; instalação de guarda-volumes; (previsto no programa arquitetônico); sistemas de detecção e supressão de incêndio compatíveis às necessidades do local.

Cada indivíduo ligado à segurança patrimonial deve ser treinado e ter conhecimento de todos os sistemas da edificação e dos procedimentos estabelecidos. Ele deve ter conhecimento pleno e estar preparado para desenvolver as atividades necessárias de sua função: equipamentos que serão operados; riscos que poderá enfrentar; decisões a serem tomadas em caso de emergência; hierarquia de tomada de decisões; integração com os demais funcionários que fazem parte do quadro operacional dos outros sistemas; preparo emocional e princípios de atendimento aos usuários da edificação; noções de funcionamento dos demais sistemas prediais.

Cabe ressaltar a importância da contratação de empresa com experiência no mercado de segurança patrimonial, para garantir treinamento, equipe especializada e equipamentos específicos para todas essas funções. O Programa de Segurança do I.M.A. poderá e deverá ser revisto periodicamente e adaptado às necessidades e realidades. O presente programa é uma informação sigilosa e, segundo o Estatuto de Museus, pode não ser revelado, por opção da instituição.

A participação de artistas está prevista, aqui, através da realização de intervenções e obras que busquem burlar e subverter o sistema de controle do Instituto. Uma vez interferindo nele, os artistas proporcionarão ao visitante uma experiência de deslocamento inserindo-o com agente participativo da obra.

A obra *Vazadores*, que o artista Rubens Mano realizou na 25ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2002, poderia ser mencionada, aqui, como exemplo. Trata-se de uma intervenção na fachada do prédio da Bienal que permitia a entrada gratuita à exposição.

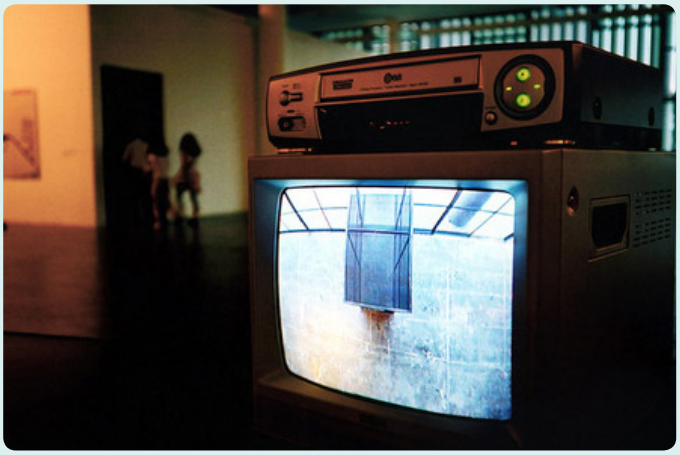
Figura 45 – *Vazadores*

Rubens Mano, 2002
Instalação site-specific 25ª Bienal Internacional de São Paulo - Estrutura metálica, vidro.
Fonte: http://www.rubensmano.com.br. Acesso em: 24 mai 2014.

Figura 45a – *Vazadores*

Rubens Mano, 2002
Instalação site-specific 25ª Bienal Internacional de São Paulo - câmera de segurança, monitor de vídeo, gravador de vídeo, mesa, duas cadeiras, segurança.
Fonte: http://www.rubensmano.com.br. Acesso em: 24 mai 2014.

Figura 45b – Detalhe da instalação *Vazadores*



Rubens Mano, 2002
Instalação site-specific 25ª Bienal Internacional de São Paulo - monitor de vídeo, gravador de vídeo.
Acesso em: 24 mai 2014.

1.2.6.9 Programa de Financiamento e Fomento

O I.M.A. possui um conceito de autossustentabilidade e pretende usufruir dos seus espaços físicos, bem como de seus equipamentos culturais, disponibilizando-os para locação e realização de eventos diversos: cursos, *workshops*, palestras, seminários e outras atividades. As vocações cultural e educativa do I.M.A., bem como sua função social, serão garantidas nos espaços da sede da instituição. A equipe do Museu, proposta neste trabalho, contará com um setor administrativo responsável pelo gerenciamento e pela elaboração de projetos de captação de recursos junto a fontes disponíveis para o financiamento e fomento de museus e instituições culturais. Dessa forma, os recursos financeiros virão de patrocínio direto, leis de incentivo, editais de fomento, bilheteria, doação e demais equipamentos do complexo cultural.

Nesse ponto se inserem como de fundamental importância os recursos que serão angariados através das atividades do restaurante localizado em prédio anexo ao Museu. Esse equipamento, além de oferecer um espaço para alimentação próximo à instituição, terá sua renda completamente revertida à manutenção do Museu, de forma a subsidiar e proporcionar uma fonte alternativa de geração de recursos para a instituição.

O I.M.A. funcionará de terça-feira a domingo, sendo: de terça a sexta-feira das 9h às 17h; sábados, domingos e feriados das 11h às 23h; fechado ao público às segundas-feiras. O Instituto possui política de gratuidade: idosos (acima

de 65 anos), menores de 10 anos, membros do Conselho Internacional de Museus (ICOM) escolas municipais e estaduais, bem como meia entrada para estudantes portando documento legal com foto.

Em detrimento das gratuidades às exposições do Museu, poderá haver atividades pagas, com a finalidade de angariar recursos para sua manutenção, como cursos, *workshops*; locação para eventos; oficinas. É necessário o estabelecimento de parcerias com instituições públicas e privadas para a promoção de atividades e *marketing* para o Museu. Este documento elenca algumas parcerias fundamentais: parcerias com instituições afins em outros estados e países para receber e enviar exposições itinerantes; parcerias com instituições culturais e empresas que estarão intimamente ligadas à temática do Museu; parcerias com a Universidade Federal de Minas Gerais através do Curso de Museologia e do Curso de Arquivologia, ambos pertencentes à Escola de Ciências da Informação; e com a Universidade Federal de Ouro Preto, que também possui graduação em Museologia. Poderão ser criados convênios e projetos interdisciplinares com o intuito de oferecer bolsas de pesquisa para alunos de ambas as universidades para atuarem nos setores técnicos do I.M.A.

O Museu oferecerá, como contrapartida para seus patrocinadores, a divulgação de suas logomarcas em todas as ações que envolvam atividades voltadas ao público, como exposições, catálogos, *folders*, mídia digital, boletins, revistas, dentre outros produtos. O projeto diz respeito a um museu ainda em fase de implantação, desta forma, sugere-se que este programa seja revisto após a efetivação total de suas fases.

1.2.6.10 Programa de Comunicação e Difusão

A fruição de uma visita museológica requer preparar o público e propiciar ao visitante a oportunidade de se inserir em outro meio e participar de uma experiência singular. É necessário facilitar o acesso público às informações sobre o Museu, aumentando o conforto visual do visitante e, desta maneira, propiciar a sua permanência por mais tempo na instituição. Recomenda-se que seja dada uma atenção especial a áreas como recepção e acolhimento ao público. Dessa forma, faz-se necessário garantir ao público alguns equipamentos, serviços e facilidades na entrada na instituição. No entanto, com a proposta de se convidar

artistas para realizar intervenções em seus espaços, as referidas áreas poderão sofrer alterações no que se refere aos seus mecanismos de recepção e acolhimento ao público. Todas as áreas estarão, portanto, sujeitas a interferências e colocando o espectador em situações nas quais o mesmo possa perceber-se, ou não, inserido nelas. Dessa maneira, todos os pequenos espaços enumerados a seguir poderão estar adulterados.

O *hall* de acolhimento deve proporcionar ao visitante o maior número de informações necessárias para sua circulação no Museu, tais como: as áreas de abrangência, sua missão, seus programas, exposições e atividades em curso, bem como os serviços oferecidos e horários para visitação. Recomenda-se a instalação de alguns equipamentos que poderão ser desenvolvidos e integrados para aperfeiçoar o projeto inicial, mantendo a unidade estética condizente com a imagem desejada para o I.M.A.:

- Bilheteria: necessária para aquisição de ingressos, controle da quantidade de visitantes e assessoramento ao público com informações.

- Guarda-volumes: preferencialmente no sistema de autosserviço, sendo assim facultada a contratação de profissional para o desempenho de tal função. O dimensionamento adequado para o guarda-volumes deve considerar a recepção de grupos organizados de turistas e estudantes e a previsão de recepção de mais de um grupo ao mesmo tempo. O acolhimento específico desses grupos deve ter capacidade para 100 mochilas. Para demais grupos ou grupos mais volumosos, sugere-se o armazenamento em *containers* sobre rodas, diferenciados por cor e devidamente etiquetados, proporcionando assim o maior aproveitamento dos espaços físicos.

- Balcão de Informações com *display*: esta ferramenta é essencial para comunicação e atualização, deve oferecer diversas informações sobre o Museu, como: localização das exposições, programação, serviços disponíveis, horários de abertura e fechamento, planta do edifício para localização autônoma. Ao lado, podem estar dispostos *folders* sobre o Museu, as atrações, etc.

- Loja: balcão com vitrine cujo *design* ambienta com o restante do Museu, para expor produtos cujas imagens divulguem o mesmo e produtos relacionados à temática do I.M.A.

- Mobiliário de Descanso: para breve acolhimento, de preferência bancos com encosto.

- Atendimentos Variados: sanitários, bebedouros e telefones públicos para suporte ao público visitante.

Cabe ressaltar que todas as áreas devem garantir acessibilidade ao público com necessidades especiais, conforme resguardado por lei.

1.2.7 Projeto de implantação do Instituto da Mobília na Arte

O presente instrumento visa a contemplar não apenas os programas institucionais, mas também ações que visem à implantação do Projeto do I.M.A. A seguir serão expostos alguns passos a serem seguidos para a efetivação dessas ações.

1.2.7.1 Iniciação

Esta etapa inclui as tarefas que dizem respeito ao terreno e sua posse legal. Depois de concluídos todos os trâmites legais, a ocupação e a adequação do terreno que sediará o Museu, é necessário dar início às obras estruturais de engenharia. Essas obras englobam aspectos de terraplanagem, estruturais, ambientais, arquitetônicos e paisagísticos.

1.2.7.2 Estruturação

A etapa de Estruturação envolve todas as tarefas necessárias e indispensáveis para alcançarmos as condições mínimas para abertura e funcionamento do Museu, possibilitando o desenvolvimento de sua missão e seus objetivos institucionais:

- Execução das obras de instalação: nesta etapa estão previstos o andamento das obras citadas no item acima, a fiscalização e o controle das mesmas, e incluem também ações como instalações elétricas, pintura interna e externa.

- Contratação de pessoal: deverão ser contratados os quadros mínimos propostos no Programa de Gestão de Pessoas deste trabalho, para garantir o funcionamento e o desempenho de atividades indispensáveis.

- Aquisição de mobiliários e equipamentos: aquisição de móveis e equipamentos para uso dos funcionários, prestadores de serviço, estagiários e visitantes/usuários do museu.

- Contratação de consultorias e serviços: para aquisição e instalação de serviços de museologia, telefonia, rede de computadores, dispositivos de segurança, climatização, elevador e programa de acessibilidade para portadores de necessidades especiais, deverão ser contratados consultores especializados nestas áreas.

- Aquisição e instalação de equipamentos de segurança, redes e telefonia: somente serão adquiridos após a conclusão do item anterior.

1.2.7.3 Desenvolvimento

Esta etapa marca a abertura oficial do I.M.A. à sociedade, mas, longe de ser a etapa final, constitui apenas o início do desenvolvimento das atividades que o I.M.A. realizará de maneira participativa, com apoio da sociedade e para a sociedade.

- Criação, aprovação e publicação do Regimento Interno do I.M.A.: analisar outros regimentos de museus já institucionalizados para a criação do Regimento Interno do I.M.A. Sugere-se a criação de uma equipe interdisciplinar composta por membros do Instituto.

- Elaboração e concepção das exposições: para elaboração e concepção das exposições de longa e curta duração é necessário trabalhar concomitantemente com o Programa de Exposições, a equipe de Museologia e a equipe de Comunicação. Sugere-se a criação de *workshops,* mesas redondas, oficinas de museografia e palestras. Cabe ressaltar a importância de um Projeto Museográfico.

- Abertura do I.M.A. ao público geral: a abertura do I.M.A. ao público geral se dará assim que as tarefas da Etapa de Estruturação e as demais citadas anteriormente estiverem concluídas. Na reabertura serão oferecidas atividades culturais diversas, como inaugurações de exposições, ações educativas, palestras, dentre outras.

Todas as ações previstas nesse programa de desenvolvimento e aplicação do Projeto devem trabalhar em consonância com o primeiro Plano Museológico do I.M.A. A metodologia aplicada pela Fato Museal Soluções em Museologia e Patrimônio é específica e foi desenvolvida especialmente para este trabalho.

1.2.8 Considerações finais

> Tudo que é humano tem espaço nos museus. Eles são bons para exercitar pensamentos, tocar afetos e estimular ações. São Janelas e portais, elos poéticos entre a memória e o esquecimento, entre o eu e o outro; elos políticos entre o sim e o não, entre o indivíduo e a sociedade.[13]

Com o desenvolvimento do presente documento, pretendeu-se estabelecer os princípios norteadores que fundamentarão a implantação e a consolidação do Instituto da Mobília na Arte. O mesmo deve ser compreendido como uma ferramenta de trabalho que deve ser consultada, atualizada e revista sempre que necessário.

É necessário que, como instrumento de trabalho, todos dentro do Museu conheçam os pressupostos enunciados pela instituição. E como planejamento estratégico, deve-se preocupar com sua periodicidade e avaliação.

O presente Plano Museológico foi elaborado de maneira a atender às exigências estabelecidas pela Lei 11.904/09, contemplando todos os programas sugeridos de maneira a adequar o projeto de implantação do I.M.A. Conforme enunciado no artigo 46 da referida lei, no § 3º, o Plano Museológico deverá ser avaliado permanentemente e revisado pela instituição. Estima-se uma previsão de dois a cinco anos para revisão do presente Plano Museológico.

Dessa forma pretende-se que sejam evidenciados os caminhos para que a instituição contemple sua função social. Com o desenvolvimento do presente documento, pretendeu-se estabe¬lecer os princípios norteadores que fundamentarão a implantação e a consolida¬ção do Instituto da Mobília na Arte. O mesmo deve ser compreendido como uma ferramenta de trabalho que deve ser consultada, atualizada e revista sempre que necessário.

É necessário que, como instrumento de trabalho, todos dentro do Museu conheçam os pressupostos enunciados pela instituição. E como planejamento es¬tratégico, deve-se preocupar com sua periodicidade e avaliação.

O presente Plano Museológico foi elaborado de maneira a atender às exigências estabelecidas pela Lei 11.904/09, contemplando todos os programas sugeridos de maneira a adequar o projeto de implantação do I.M.A. Conforme

---

[13] CHAGAS, Mário de Souza; NASCIMENTO JUNIOR, José do (orgs.). Subsídios para a criação de Museus Municipais. Rio de Janeiro, RJ: Ministério da Cultura/ Instituto Brasileiro de Museus e Centros Culturais/ Departamento de Processos Museais, 2009. p. 28. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/02/subsidio.pdf. Acesso em: 06 abr. 2015.

enunciado no artigo 46 da referida lei, no § 3º, o Plano Museológico deverá ser avaliado permanentemente e revisado pela instituição. Estima-se uma previsão de dois a cinco anos para revisão do presente Plano Museológico.

Dessa forma pretende-se que sejam evidenciados os caminhos para que a instituição contemple sua função social.

SALA 2

centro de residência artística

C.R.A.

A experiência primeira é a da imagem intensiva. Antes de a percepção se estabilizar, se fixar a distancia e se impor, o mundo da primeira infância organiza-se em torno de vagas sensoriais num turbilhão, imprevisíveis. Antes da constância perceptiva, há as variações da imagem. Porque a sensação desabrocha em imagens, tal como a percepção: o bloco emotivo que as atravessa e as envolve mantém-nas ainda soldadas, indiferenciadas, sincronizadas. O artista volta incessantemente a esta massa primitiva. É o seu reservatório de experiência, de onde tira a força virgem das suas formas; ao mesmo tempo, refaz um mundo já mais ou menos moldado pela linguagem. A sua experiência não é pura, mistura imagens atuais e imagens arcaicas, emoções que acabam de irromper e recordações de emoções; esta mescla torna-se então a condição da imagem nova, essa imagem vinda sempre não se sabe de onde – porque vinda do caos original que é necessário ao artista reativar sem descanso. É aí que começa a experiência estética. Podemos chamar-lhe assim, ainda quando se confunda com uma técnica, ou até uma experimentação.

(José Gil)

2 SALA 2 - CENTRO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA - C.R.A.

2.1 Mobiliário Clínico: jardim de ausências

> Quando um artista dá um depoimento sobre seu próprio trabalho, ele não é necessariamente a mesma pessoa que fez o trabalho. Há uma diferença muito grande entre a visão que eu mesmo às vezes tenho do trabalho, três, quatro anos depois de tê-lo feito. Matisse chegava a dizer que, para fazer arte, você tem que saber tudo a respeito do próprio trabalho quando não está fazendo o trabalho e não saber nada a respeito do trabalho quando o está fazendo.Tenho um certo receio de que alguns depoimentos meus possam passar como se fossem trabalhos, tenho até a consciência de que falar sobre o trabalho é uma coisa tão diferente do trabalho que eu poderia dizer que é uma outra vertente do trabalho.[14]
>
> (Waltercio Caldas)

Durante os dois anos do Projeto de Residência Artística no I.M.A., pude refletir sobre os processos de elaboração da prática artística pessoal, além de propor e redimensionar alguns projetos, tanto os mais recentes quanto aqueles que se encontravam interrompidos ou em andamento. A construção da escrita sobre o próprio trabalho requer um processo de aproximação e afastamento que se dá por um percurso tortuoso e, muitas vezes, obscuro, no qual conduzimos e somos conduzidos, encontrando, a partir de então, um número expressivo tanto de perguntas quanto de respostas que trazem à tona o lado submerso de ambos: do trabalho e de quem o faz. Seria justamente esse lado submerso, aquele que não se mostra de imediato, que ofereceu subsídios para que pudesse compreender um pouco mais sobre a prática e, consequentemente, as operações construtivas dela advindas, bem como as questões oriundas do conjunto de obras realizado, as quais necessitam de tempos distintos que abarcam tanto uma decantação quanto um afastamento para poderem emergir.

Parto das reflexões trazidas pelas epígrafes, sobre o saber e o não-saber do próprio trabalho – considerando o reservatório de experiências do artista como algo que não é puro e que mistura imagens atuais e imagens arcaicas –, para descrever e analisar três exposições que considero importantes para o entendimento do processo de construção da prática artística pessoal, a qual será abordada como o ponto de partida. São elas: exposição coletiva dos Mestrandos em Artes Visuais da EBA/UFMG, na Celma Albuquerque Galeria de Arte, em 2001; exposição individual paralela à defesa da Dissertação de Mestrado,

[14] CALDAS, 2002, p.6-7.

no Conservatório da UFMG, em 2002; e exposição individual no Museu de Arte da Pampulha, em 2006. A presença de mobiliários nas referidas exposições, somada a uma pesquisa imagética inicial, constituiu o mote para a realização dessa residência artística. A partir da análise simultânea do material imagético coletado e das três referidas mostras, o mobiliário exposto como obra – objeto de estudo do I.M.A. – surgiu como um vasto campo de interesse através do qual pude observar diferentes formas de abordagem e apropriação das mobílias pelos artistas.

Refletindo sobre as três mostras, já com o recuo do tempo, pude perceber que em todas elas foram apresentados móveis hospitalares e ambulatoriais. Com exceção da segunda, o referido mobiliário sustentava e abrigava pequenos jardins naturais e artificiais, bem como maquetes de topografias, numa miniaturização da paisagem e da natureza. A utilização de mobiliários nas três exposições abordou e levantou questões relativas a eles próprios e sua (des)funcionalidade, bem como em relação à escala, ao corpo, ao caráter natural e ao artificial. Essas indagações trouxeram para as obras noções como: a presença-ausência, a impermanência, o vazio e o silêncio.

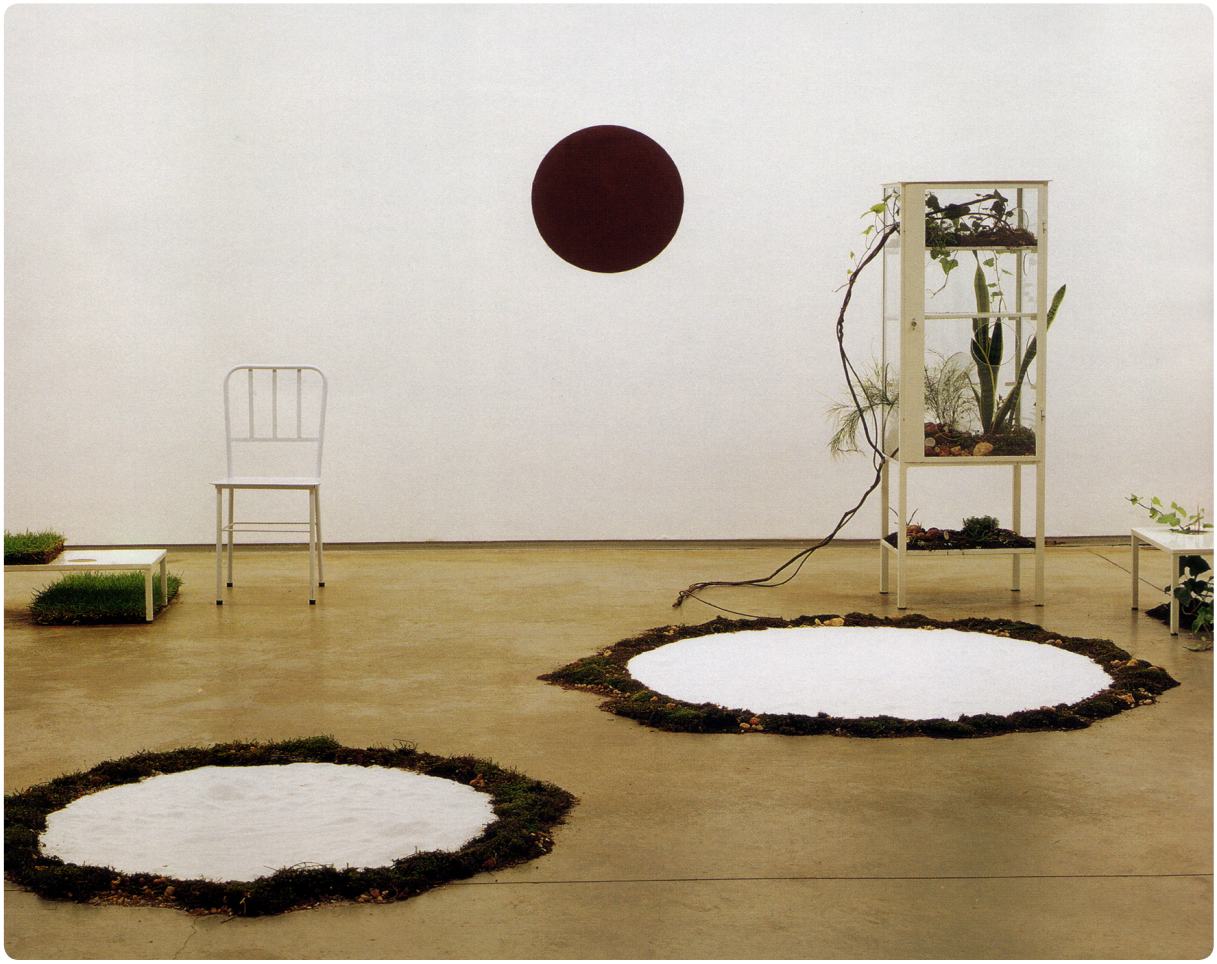
Todas essas noções permearam e conviveram com as obras expostas, ora como forças antagônicas, ora complementares, pois, ao longo das exposições, essas instâncias surgiam e desapareciam nas obras e das obras. Durante o período entre essas três exposições, as quais intitulei *Ambulatórios para Questões Visuais,* criou-se um fio condutor que as uniu, não só pelas noções acima suscitadas, como também por aquelas relacionadas ao corpo e à ausência deste, ou seja, tanto como corpo físico quanto imaterial. Os visitantes das exposições, nessa perspectiva, foram *convidados* a participar das obras de maneira implícita e subliminar, passando a ser, ou não, um dos elementos constituintes dos trabalhos. Agindo como uma *prótese do mobiliário*, o corpo do espectador podia ser visto e percebido como um elemento complementar aos móveis e estes, por sua vez, como uma extensão daqueles. Os mobiliários se apresentaram, ora vazios, ora preenchidos, seja por plantas e pó de ferro, seja pelo próprio vazio que continham ou mesmo pelo corpo do espectador. Essa experienciação permitiu um momento no qual ele poderia perceber-se inserido ou não nas obras como um elemento coparticipante e complementar das mesmas.

O mobiliário ambulatorial apresentado nas três exposições é parte constituinte de um conjunto de obras que foi desenvolvido primeiramente para a exposição dos Mestrandos em Artes Visuais da EBA/UFMG (FIG.46). A exposição

constituiu parte da dissertação de mestrado *Laboratório Labiríntico: um processo em artes plásticas e seu sistema não-linear*, que abordou o processo de construção da produção artística pessoal, relatou etapas, procedimentos e relacionou tal produção à de outros artistas. A presença do mobiliário hospitalar e sua configuração no espaço expositivo *como* obra foram algumas das questões levantadas no decorrer do curso de mestrado, não tendo sido, no entanto, explorada com as devidas extensão e profundidade. A dissertação não teve como objetivo apenas contemplar a referida produção pessoal através do desenvolvimento e da sistematização da prática artística, mas, sobretudo, ampliar a investigação neste campo através da recorrência do tema na produção da arte atual. Pretendeu-se, portanto, durante a realização do Mestrado em Artes, a realização de trabalhos teórico-práticos, contemplando, desta maneira, ambas as instâncias, ou seja, propondo uma leitura em via de mão-dupla, em que, tanto a teoria lê a prática quanto a prática é capaz de ler e escrever, à sua maneira, a teoria. Para a referida exposição foram realizadas obras com a presença de mobiliários e plantas, sendo que estas preenchiam os armários e estantes. O conjunto da obra se apresentou como um *jardim clínico*[15], numa justaposição de dois universos distintos em que a assepsia dos móveis opunha-se, ao mesmo tempo que complementava, à organicidade das plantas. A junção do jardim ao mobiliário clínico, numa ambivalência de sentidos, proporcionou um contraponto entre a frieza, a geometria e a racionalidade dos mobiliários – características presentes em sua constituição material e disposição no espaço expositivo – e a pulsão de vida trazida pelas plantas. A presença das plantas no trabalho pessoal relacionou-se diretamente ao ciclo natural da vida ao qual elas remetem. Assim, durante o tempo em que a obra esteve exposta, as plantas necessitaram de cuidados e manutenção, gerando um estado de constante ausência-presença de alguém sempre transitando no espaço expositivo para cuidar, aguar, podar. O ciclo da vida se manifestou através do crescimento e da morte de algumas delas, bem como nas transformações que ocorreram nos trabalhos: a petrificação do pó de mármore, o embaçamento dos vidros dos armários devido à evaporação dentro das "estufas" em que os mesmos foram transformados. A vida respirava dentro e fora dos mobiliários.

15 Termo utilizado por Stéphane Huchet no texto para o catálogo da mostra.

Figura 46 - Vista parcial da exposição Mestrandos em Artes Visuais da EBA/UFMG na Celma Albuquerque Galeria de Arte.



Roberto Bethônico, 2001.
Mobiliário hospitalar, plantas, pedras, musgos e manta magnética com pó de ferro s/parede.
Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

Figura 46a - Vista parcial da exposição Mestrandos em Artes Visuais da EBA/UFMG e detalhes da obra.

Roberto Bethônico, 2001.
Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

Figura 46b - Vista parcial da exposição Mestrandos em Artes Visuais da EBA/UFMG e detalhes da obra.

Roberto Bethônico, 2001.
Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

Figura 46c - Vista parcial da exposição Mestrandos em Artes Visuais da EBA/UFMG e detalhes da obra.

Roberto Bethônico, 2001.
Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

Dessa maneira, o reconhecimento do jardim - apresentado na instalação como um espaço do efêmero e em constante transformação - paradoxalmente apontou para questões relacionadas ao ciclo natural da vida, do qual a ausência, o vazio e a morte também fazem parte. Assim, tanto o nascer e o reproduzir quanto o morrer são partes integrantes da instalação: intervalos visíveis e invisíveis desse jardim mobiliado. Ao contrário dos móveis que permaneceram intactos durante o período da mostra, as plantas ficaram sujeitas a seus distintos tempos de permanência, bem como à própria confirmação de seu tempo de vida. A justaposição dos elementos industrial e orgânico permitiu o surgimento de um *aparato clínico* para o crescimento das plantas. Em seus processos naturais em busca de luz, as plantas atravessaram os orifícios circulares dos vidros dos armários, criando um elo entre as camadas internas – com suas prateleiras quase *estratigráficas* – e o espaço externo dos mesmos. Guardando e sustentando em seu interior o que pertence ao mundo orgânico, esse mobiliário-corpo-objeto, associado às plantas, agia como uma estufa semiaberta e revelava uma dupla fragilidade, ou seja, a dele próprio como aparato físico e a da vida que guardava. Na verdade, não guardava e não protegia tanto assim, pois o mobiliário era ao mesmo tempo tão frágil e tão forte quanto o que continha: fragmentos da natureza que, juntos, estão contidos num ciclo maior da vida. Quem afinal, continha e estava contido? Como cofres transparentes, não escondiam o valor do que guardavam, apenas guardavam, revelando uma paisagem-jardim miniaturizada, compartimentada e estratificada pelas camadas das prateleiras das estantes.

Os mobiliários foram apresentados nessa exposição, ora límpidos e transparentes, ora opacos ou mesmo com suas portas viradas para a parede, criando uma superfície branca, como se fossem caixas que se complementavam às peças feitas a partir da apropriação de ninhos artificiais. As paisagens-ninhos, recobertas por musgos, terra e pedras, se apresentavam como uma paisagem miniaturizada e guardavam um vazio e um estado de espera, assim como os móveis (FIG.47).

Figura 47 - Vista parcial da exposição Mestrandos em Artes Visuais da EBA/UFMG e detalhes da obra.

Roberto Bethônico, 2001.
Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

As paisagens-ninhos apontaram para um *nascimento artificial,* uma vez que foram construídas em forma de sobreposição a um ninho artificial que, por sua vez, foi recoberto pelos materiais orgânicos e se apresentou, assim como os móveis, como *outro,* mas que mantinha características dele próprio. Na exposição, em sua semelhança-dessemelhança com o ninho, bem como no que tange à espera, essas pequenas obras guardavam um pouco de sua *função,* pois foram apresentadas dependuradas na parede de maneira análoga à forma como os ninhos artificiais o são, o que deixou transparecer certa ambiguidade: simultaneamente eram reconhecidos como ninhos na mesma medida em que não o eram mais, pois os mesmos continuaram a manter características próprias a um ninho e características

de outro, de algo de outro que havia aderido a eles. Os ninhos são preenchidos pelo vazio que contêm, bem como por uma ausência-presença de algo que ainda não é. Simultaneamente, como objeto-ninho e paisagem-caixa, revelavam a imensidão que está contida na miniaturização de uma paisagem topográfica, do mesmo modo como o externo contém e está contido em uma vastidão. Na condição de avesso dos armários e estantes, apresentaram-se como topologias do vazio, como intervalos, uma *espera*, fragmentos e pequenos lugares que ofereciam um escuro em seu interior através de uma pequena abertura circular de passagem. Os armários e as paisagens-ninhos, em suas semelhanças, contêm juntos o guardar, o cuidar e o proteger – palavras e ações que, corporificadas pelo trabalho, são carregadas de simbologia e significados. Dessa maneira, no espaço interno e externo em que ambos residem, revelam e contêm, tanto os ninhos, quanto os armários – esses objetos meio metálicos e meio orgânicos – apresentaram-se também como seus próprios fragmentos, ou seja, móveis que continham intervenções internas e externas, o que lhes concedia uma aparência e uma atmosfera fragmentadas. O envolver, o proteger, o acolher – um dos atributos funcionais dos mobiliários – deixavam transparecer também o avesso destes, ou seja, o desprender, o desabrigar, o afastar: fragmentos e lacunas (in) visíveis e pertencentes tanto a eles quanto a nós, numa operação de reciprocidade. As indagações acerca das questões relativas à escala, ao corpo, ao natural e ao artificial, assim como as noções de presença-ausência, a impermanência, o vazio e o silêncio, trazidas pelas obras, somaram-se à de uma espera. Esta, por sua vez, é entendida aqui como um "estado de espera", um tempo em suspensão no qual um corpo físico ou imaterial se submete a outro, ou seja, a reciprocidade contida na relação corpo-mobiliário e de como um se submete ao outro.

Percebemos que essas questões perpassaram todas as obras da exposição e são elementos constitutivos de grande parte da produção artística pessoal que engloba desenhos, objetos e instalações. Tais noções se tornaram elementos constitutivos das obras e foram eles que, uma vez identificados, constituíram o mote para a realização deste projeto de residência. O projeto engloba a reflexão sobre a prática artística pessoal e a elaboração de uma curadoria para uma exposição envolvendo a presença do mobiliário na arte contemporânea. As referidas questões determinaram o recorte curatorial que direcionou o olhar para a produção brasileira, na qual encontrou um campo de pulsões que contêm seus entrelaçamentos, sobreposições, reversibilidades e divisões.

A relação com a paisagem é reincidente no processo de construção do trabalho plástico, uma vez que ela se fez presente nos desenhos, nos livros de imagem, bem como nas instalações com o uso do mobiliário.

As cadeiras foram dispostas nas exposições de modo a oferecer ao espectador a possibilidade de se ver incluído na obra como um corpo-imagem, proporcionando-lhe momentos tanto de reclusão quanto de contemplação. Ao lhe ser oferecido um momento de reclusão, o visitante, absorto pelas imagens, inseria-se na "paisagem da instalação", sem, a princípio, percebê-lo. A utilização de cadeiras em todas as três exposições possibilitou a inserção do espectador na obra, bem como redimensionou o espaço das instalações, colocando o espectador – o seu corpo – novamente em sua dimensão natural, tanto em relação aos jardins e às paisagens miniaturizadas quanto ao seu reflexo no espelho do Museu da Pampulha. Uma das cadeiras, na exposição dos Mestrandos em Artes Visuais, foi posicionada em frente a uma pequena mesa sobre a qual havia um livro de imagens realizado em técnica mista. Nesse livro há uma sucessão de imagens que remetem a paisagens e a elementos embrionários, como se fossem uma radiografia de uma paisagem interna. O visitante, ao folheá-lo, encontrava imagens que, em sua maioria sombrias, remetiam ao estado introspectivo de quem percorreu, em primeira instância, o lado oposto ao da luz. Poderíamos falar, aqui, de um estado anterior ao nascimento, de um momento anterior à germinação de uma semente, ou, como nos esclarece José Gil, uma "sombra branca: sombra por ausência daquilo que é para se ver e não pode ser visto, o espaço interno do corpo"[16].

Numa tentativa de união e acoplamento entre os elementos industrial e orgânico, bem como o material e o imaterial emanado das obras, um dos pés da mesa que sustentava o referido livro foi posicionado dentro de um recipiente retangular que continha água e plantas aquáticas (FIG.48).

[16] GIL, 1996, p.224.

Figura 48 - Detalhes da obra. Exposição Mestrandos em Artes Visuais da EBA/UFMG.

Roberto Bethônico, 2001.
Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

Poderíamos associar a presença da água na exposição ao que nos elucida Mircea Eliade, ou seja, quanto ao seu simbolismo:

> […] As águas simbolizam a soma universal das virtualidades, o reservatório de todas as possibilidades de existência: precedem toda forma e sustentam toda criação […] em contrapartida, a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. […] a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a morte como renascimento. O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado, porque a dissolução é seguida de um "novo nascimento"; por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida.[17]

Dessa maneira, a presença da água pretendeu trazer para as obras, bem como para o visitante, a proposição de uma "reintegração passageira no indistinto, seguida de uma criação, de uma nova vida ou de um 'homem novo'"[18].

Em todas as mostras que se sucederam, as cadeiras foram posicionadas de modo a oferecer ao espectador uma visão simultaneamente particular e ampla das instalações, bem como o contraste entre a frieza e a assepsia das próprias cadeiras de metal e a organicidade e a vivacidade das plantas. No texto para o catálogo da mostra dos Mestrandos em Artes Visuais, Stéphane Huchet nos

[17] ELIADE, 1992, p.65.
[18] *Ibidem*, p.65.

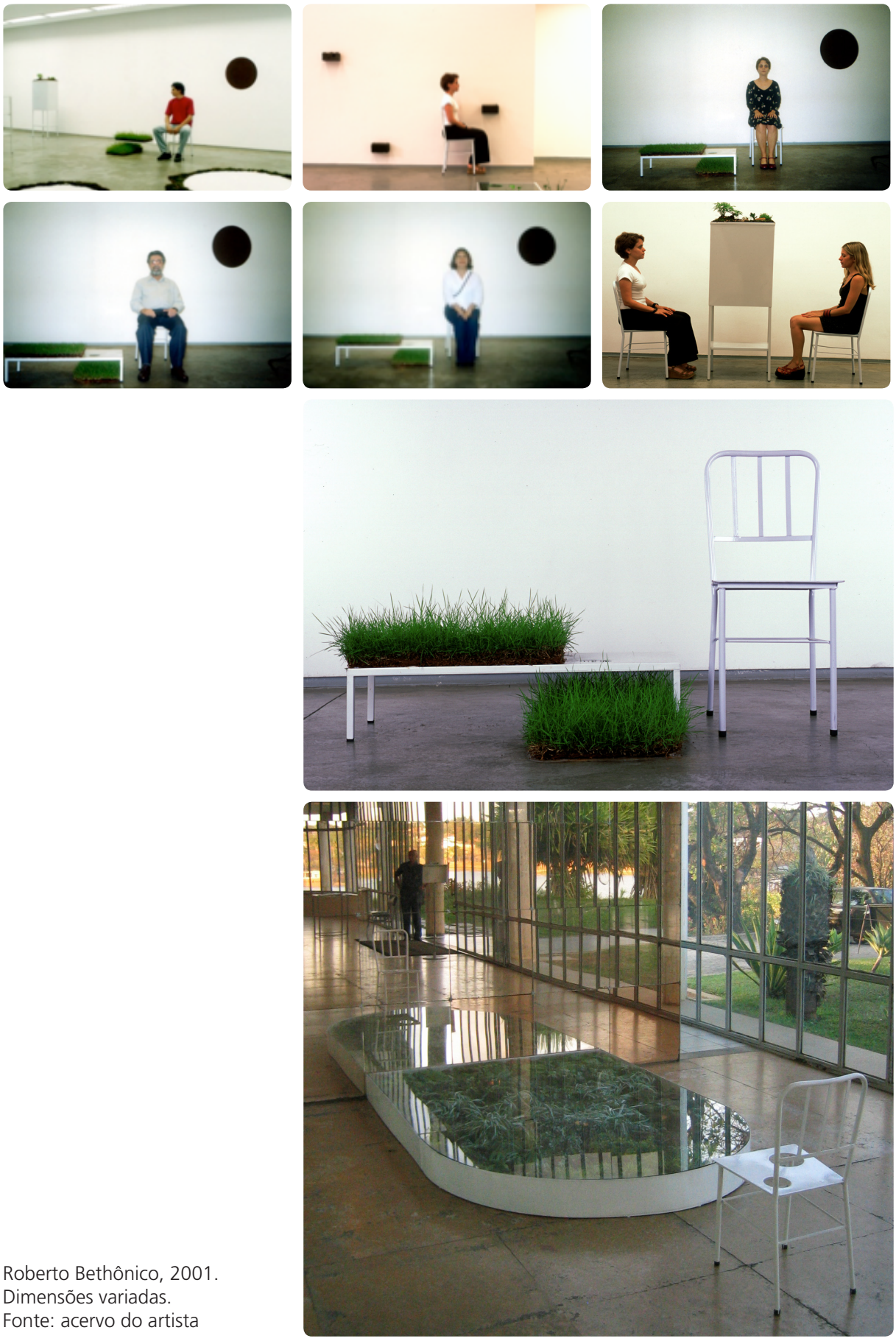
esclarece sobre a justaposição de materiais industrial e orgânico e as questões relacionadas ao jardim:

> […] a instalação de Roberto Bethônico justapõe os materiais, metal industrial e vegetação, e sublinha o papel disciplinador da natureza que o jardim sempre desempenhou, mas também sua poética crítica. Será que a instalação não seria uma clínica da natureza? Incertezas e dissonâncias de escala levam ao fluxo do imaginário: uma estante de um metro e meio de altura sustenta um jardim-bonsai que mede 50 metros de imaginário. Os círculos (dez centímetros de diâmetro no metal) de penetração e de crescimento botânico veem-se ampliados em círculos de um metro de pó de mármore. Transita uma mediação paradoxal que torna o trabalho um poema e uma configuração ecossemiológica. O visitante também reinventa o fantasma de seu corpo: muitos se sentam sobre a cadeira de metal frio que pertence à instalação, para redimensionar os metros de imaginário pelo tamanho real do corpo […] a cadeira de Roberto Bethônico leva ao gesto de se sentar para confirmar a geometria, apurar as relações de escala e tamanho.[19]

Poderíamos, reiterando o que nos falou Huchet quanto à reinvenção do fantasma do corpo do espectador, retomar a questão da presença-ausência do espectador na obra como um corpo-imagem, a um "existindo-como", mesmo que fantasmagórico. A presença de uma ausência, assim como a de uma espera são suscitadas nas instalações pela própria presença das cadeiras e da inserção ou não do espectador. Como mobiliários transplantados do território hospitalar para o da arte, porém, aqui, não totalmente desfuncionalizadas, as cadeiras permaneceram à espera de um corpo que as ocupasse e as preenchesse. Redimensionando esse "corpo-imagem" do espectador em relação ao próprio tamanho e inserindo-o como corpo *e* como imagem, as cadeiras, somadas aos seus significados e função, consequentemente, inseriram-no na instalação, mesmo com a sua não-participação efetiva. Elas suscitavam e espreitavam a presença de um corpo. Esse "corpo fantasmagórico" fez-se presente através da espera e da presença das cadeiras no espaço expositivo. Ao agruparmos algumas imagens como exercício visual para poder exemplificar a participação ou não do visitante nas instalações, percebemos que a questão da presença-ausência, bem como as do vazio e da espera rondaram as mostras e o espaço expositivo, trazendo ainda um pouco mais de silêncio à mudez dos mobiliários (FIG.49). O redimensionamento da escala do corpo, sobre a qual nos esclarece Huchet, poderia também estar relacionado a um redimensionamento da própria lacuna interna, existencial, que habita o nosso corpo.

[19] HUCHET, 2001, p.4.

Figura 49 - Exemplos de inserção ou não do espectador nas três exposições.



Roberto Bethônico, 2001.
Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

A percepção da possibilidade de inserção ou não dos espectadores na obra só se revelou quando estes se sentaram ou se relacionaram com os mobiliários. Não houve, portanto, de nossa parte, uma pré-concepção desse momento de inserção e retirada do espectador da exposição e o que essa situação acarretaria na produção das obras seguintes. O espectador, inserido na paisagem da instalação, configurou-se como um elemento novo do trabalho passando a ser posteriormente considerado e intencionalmente proposto a acontecer nas demais mostras. A percepção de um *corpo subjacente* inserido nas obras fez com que a noção de presença-ausência fosse percebida tanto pela própria concomitância e ambiguidade da justaposição das duas palavras quanto pela fugacidade dos instantes nos quais ela ocorria, ou não, nas instalações, ou seja, num constante estado de *entre*. Sendo assim, a noção de presença/ausência pôde então ser percebida tanto em sua soma, com toda a sua ambiguidade, quanto separadamente com a distinção entre presença e ausência. A noção de *presença* pôde ser percebida de duas maneiras nas obras: tanto como um estado de presentificação e conexão com o momento presente (o estar presente em presença) quanto como uma presença na ausência (o rastro ou aquilo que emana após a retirada do corpo-imagem do espectador). Já a noção de *ausência* pôde ser compreendida tanto como uma não-presença (não estar presente) e como ideia da retirada do corpo-imagem da exposição (mesmo que essa ação de inserir-se e ausentar-se da obra não tenha sido percebida pelo visitante) quanto como o ausentar-se de si mesmo por alguns instantes (o estar ausente em presença) ou ainda a ausência como presença (quando esta se faz maior que a presença). Essas seriam, portanto, algumas questões que surgiram durante a montagem e a execução dos trabalhos, ou seja: inserir-se na e ausentar-se da obra e de si mesmo por alguns instantes; perceber-se presentificado pelos atos de assentar-se e contemplar (a si mesmo e a paisagem da exposição); perceber o corpo como prótese de um móvel ou o móvel como prótese de um corpo.

No conjunto das obras das três exposições, foram apresentadas partes ou mesmo a totalidade de alguns móveis, estantes, biombos, cadeiras e armários que, ao serem acoplados uns aos outros, formaram um conjunto que sugeria um pequeno trajeto. Tal percurso proporcionava momentos de reflexão e introspecção aos visitantes que se deparavam com pequenos jardins e livros de imagens para serem manuseados, sendo que estes estavam dispostos sobre uma mesa acompanhada de uma cadeira para se sentar.

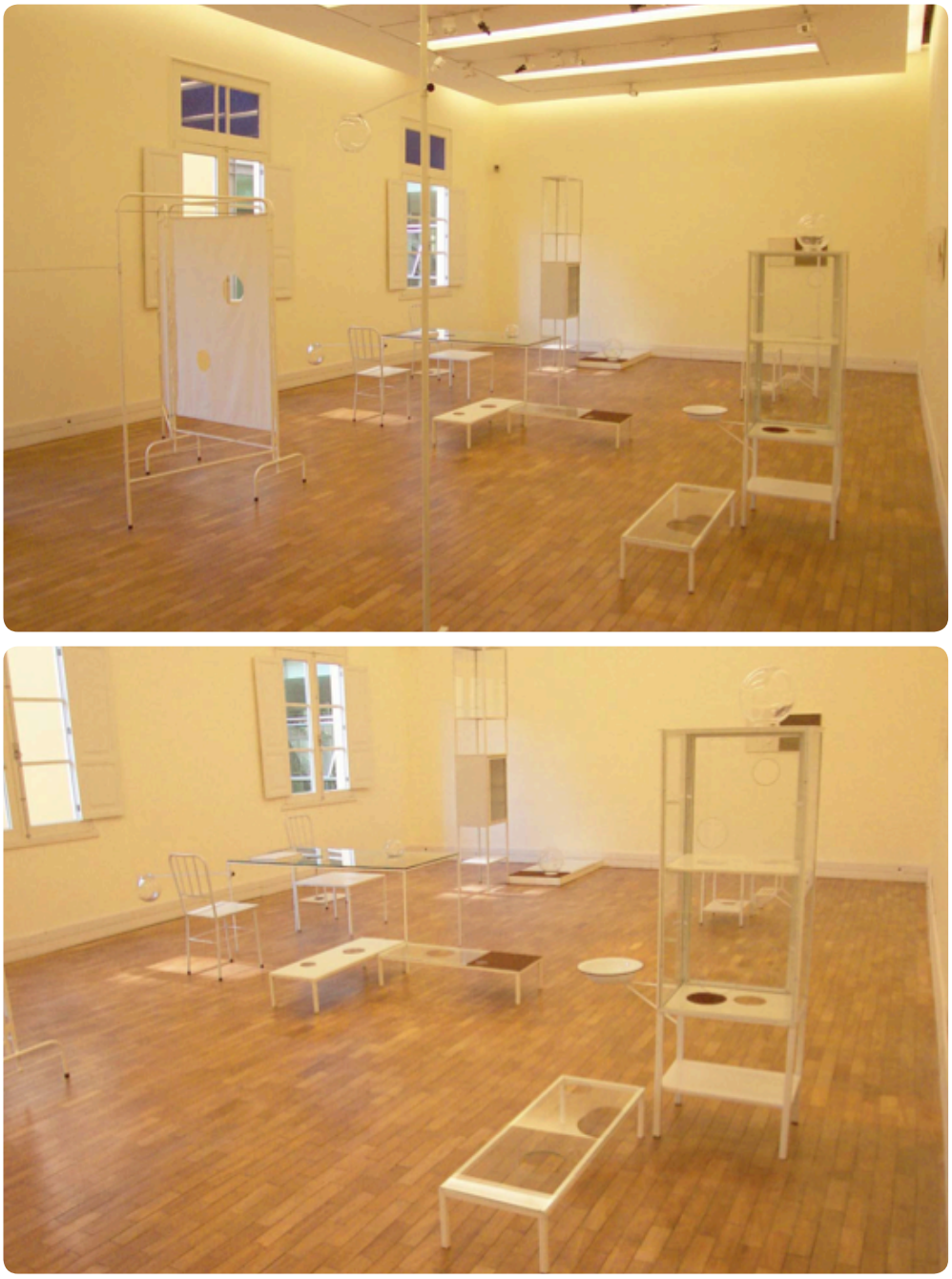
2.2 Mobiliário intangível: vestígios e espera

Na exposição individual realizada no conservatório da UFMG, em 2002, como requisito parcial para a finalização do Mestrado em Artes Visuais, foram reapresentados os mobiliários hospitalares e ambulatoriais, de cujo interior foram retiradas as plantas (FIG.50).

Figura 50 - Vista parcial da exposição final do Mestrado em Artes Visuais da EBA/UFMG, no Conservatório da UFMG.

Roberto Bethônico, 2002.
Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

Figura 50a - Vista parcial da exposição final do Mestrado em Artes Visuais da EBA/UFMG, no Conservatório da UFMG.



Roberto Bethônico, 2002.
Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

Figura 50b - Vista parcial da exposição final do Mestrado em Artes Visuais da EBA/UFMG, no Conservatório da UFMG.

Roberto Bethônico, 2002.
Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

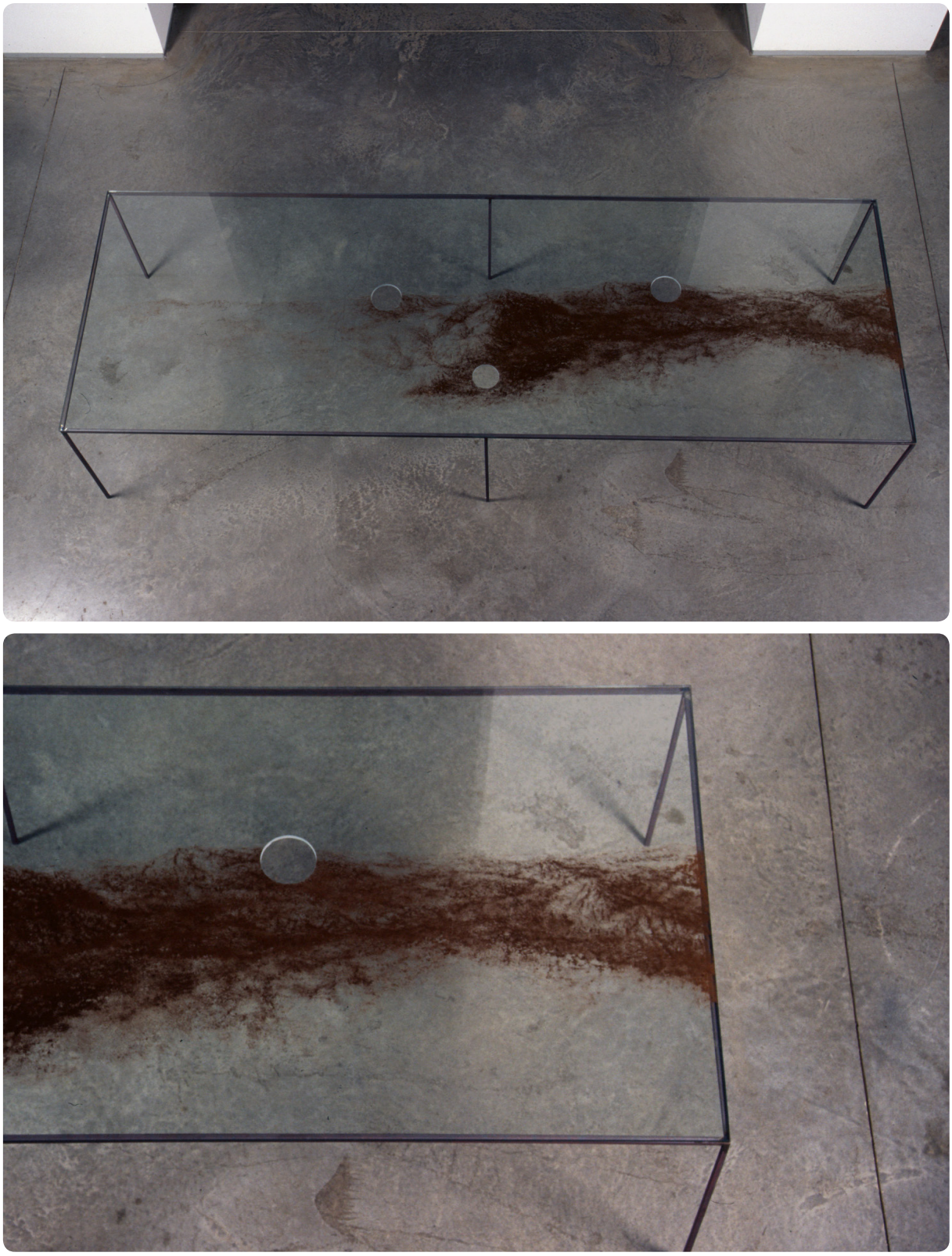
Alguns móveis permaneceram vazios, enquanto outros foram preenchidos apenas pelo pó de ferro, material utilizado como instrumento de trabalho em diversos desenhos anteriores. O pó de ferro foi um elemento recorrente durante alguns anos nos desenhos e instalações. Nos primeiros, preenchia os sulcos feitos no papel pela ponta seca, além de proporcionar uma coloração ferruginosa em toda a superfície dos desenhos. Seguiam um raciocínio de um desenho-cego, uma vez que, primeiramente sulcados no papel, permaneciam temporariamente quase invisíveis, até que o pó de ferro preenchesse os sulcos e os "revelasse". Já nas instalações, o pó de ferro agia como instrumento de trabalho para desenhar ou sugerir representações de paisagens diretamente sobre mesas de vidro, bem como cobriam parte dela formando uma *placa* de pó sobre a superfície. Tanto a superfície do papel quanto a do vidro pareciam ausentes-presentes, pois acolhiam o pó em sua materialidade volátil, fazendo com que o mesmo se incrustasse na pele do papel e somente repousasse no vidro, sem nenhuma fixação (FIG.51).

A série mais recente de desenhos apresentou similitudes com os mobiliários no que tange às interferências, ora pelas formas circulares recortadas e as bolhas em acrílico soprado, ora pelo espaço vazio que apresentavam em suas superfícies. Essa série de desenhos/objetos discutia, concomitantemente, questões bidimensionais e tridimensionais relativas a paisagens degradadas pela extração mineral.

Figura 51 - Vista parcial da exposição Sal da Terra no Museu Vale. Vila Velha, ES.

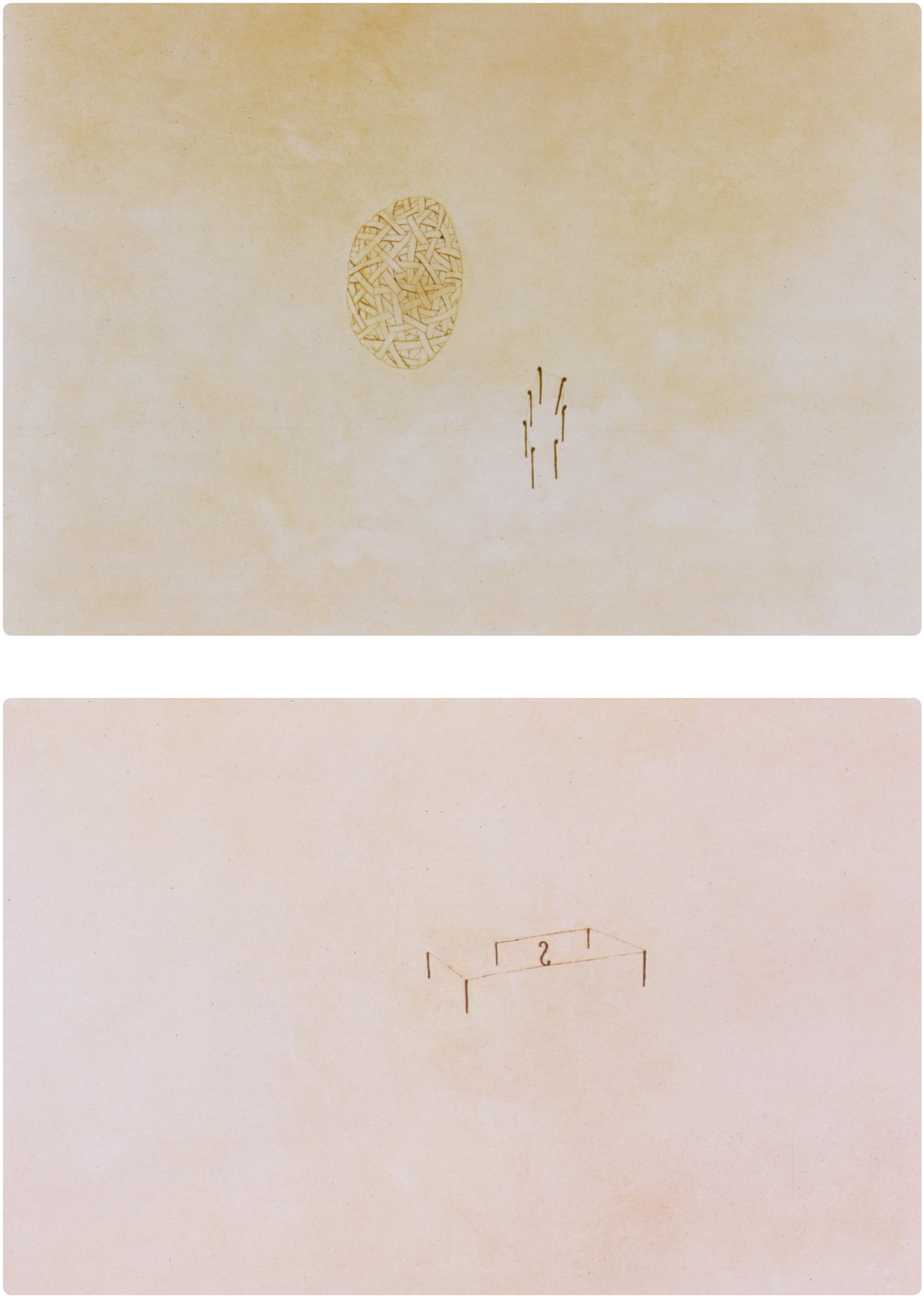
Roberto Bethônico, 2003.
Pó de ferro e bolhas de vidro sobre mesa de vidro. Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

Figura 51a - Vista parcial da exposição coletiva
na Celma Albuquerque Galeria de Arte.



Roberto Bethônico, 1999.
Pó de ferro sobre mesa de vidro. Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

Figura 51b - Série de desenhos com ponta seca e pó de ferro sobre papel.



Roberto Bethônico, 1996/2000.
Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

O elemento ar, ausente-presente nos desenhos e instalações, perpassava-os através das formas circulares perfuradas e semiesferas recortadas na superfície do acrílico e do vidro. O desenho parecia flutuar nas superfícies dos vidros ao mesmo tempo que estas, com seus orifícios circulares ausentes-presentes, ofereciam também a lacuna como imagem do próprio suporte e no desenho. A materialidade volátil do pó de ferro repousava sobre a mesa, o que fazia com que a fragilidade e uma iminente possibilidade de desconstrução do desenho ficassem expostas a qualquer toque ou sopro (FIG.52). De maneira análoga aos armários que não continham plantas, outra série de desenhos/objetos apresentou interferências semelhantes às da anterior. Plantas artificiais passaram a coabitar o espaço/caixa dos desenhos e pareciam romper a bidimensionalidade da superfície do papel como pequenos brotos em fase de crescimento (FIG.53). As plantas artificiais dialogavam também com a representação de paisagens existentes dentro das formas circulares como se estas se encontrassem em segundo plano e aquelas em primeiro, numa alusão à profundidade das imagens bidimensionais quando de suas representações em perspectiva. Os desenhos, assim como os mobiliários, apresentavam a questão da escala. As paisagens apresentadas nos desenhos eram de pequeno tamanho, mas representavam grandes extensões de vales e montanhas inóspitas que, minuciosamente e silenciosamente, discutiam a presença-ausência, a distância entre as coisas e as pessoas, o silêncio.

Sobre a questão do desenho e da superfície do papel, Waltercio Caldas nos esclarece:

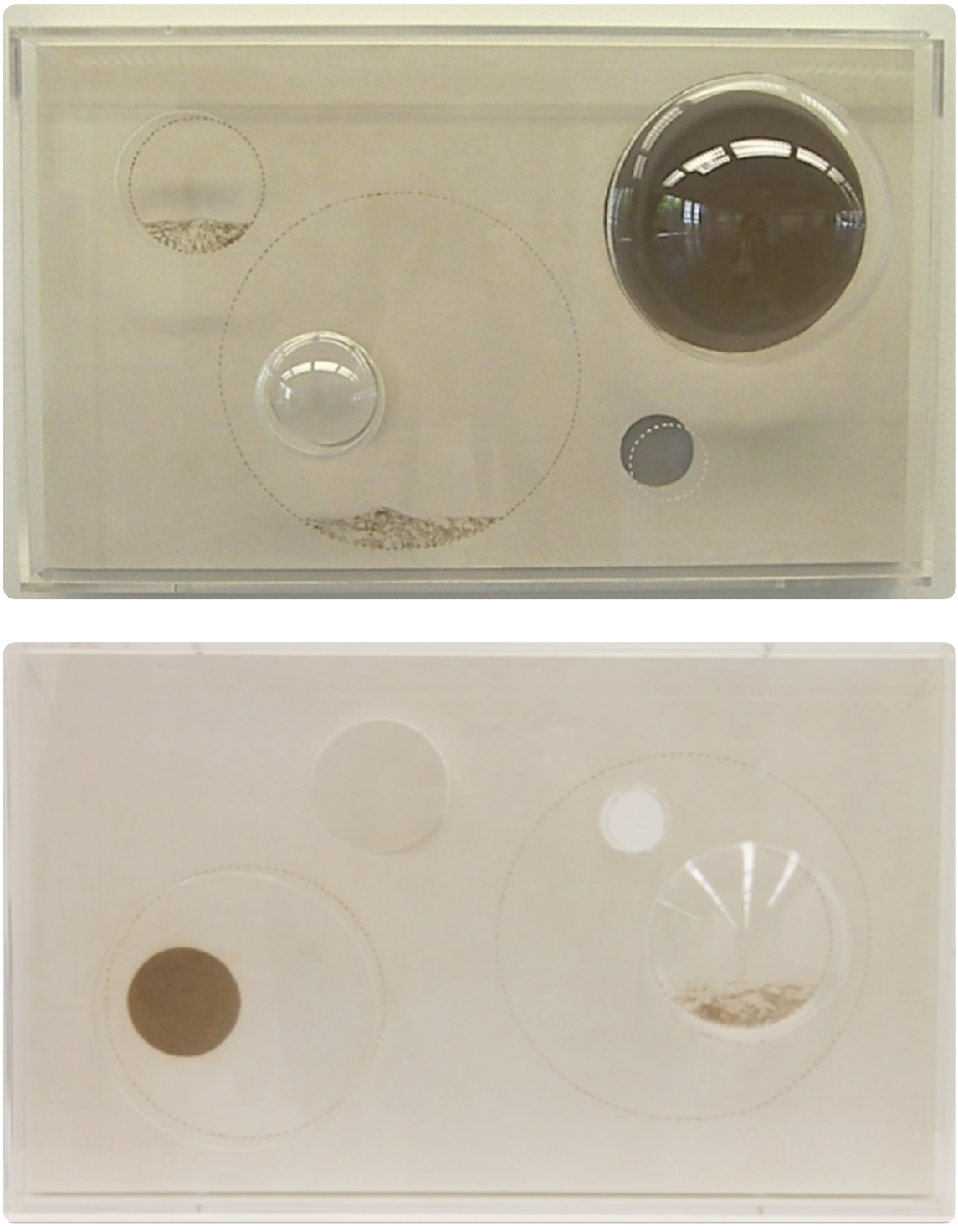
> Desenhos são, na maioria das vezes, objetos de papel e alguns acreditam que desenhar é a tarefa mais rápida da arte. Mas a arte deve muito ao "quase nada" e desenhos permanecem como sorrisos indo, desprevenidos, em direção ao esquecimento. Só as coisas reais têm outros lados e o lado visível de um desenho é o papel, superfície profunda que parece estar ausente e presente ao mesmo tempo.[20]

Os elementos presentes no desenho sobre os quais se refere Waltercio Caldas, ou seja, o esquecimento, o "quase nada" e a ausência-presença, nos auxiliam na elucidação das noções existentes não só na produção pessoal relacionada ao desenho, como também nas demais obras que compõem o campo de atuação da pesquisa plástica pessoal envolvendo o mobiliário. Tais apontamentos serviram como uma linha condutora que perpassou a pesquisa do Instituto do Mobiliário na Arte. Somaríamos, portanto, às noções já mencionadas, ou seja, impermanência,

[20] CALDAS, 1997.

vazio, silêncio, espera e ausência-presença, outras duas: o esquecimento e o "quase nada", ou seja, o que resta das obras e o que delas se transforma também em imagem.

Figura 52 - Série de desenhos em ponta seca e pó de ferro sobre papel montados em caixas de acrílico contendo recortes circulares e semiesferas.



Roberto Bethônico, 2000/2006.
Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

Figura 53 - Série de desenhos em ponta seca e pó de ferro sobre papel montados em caixas de acrílico contendo recortes circulares e semiesferas e plantas artificiais.

Roberto Bethônico, 2000/2006.
Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

Figura 53a - Vista parcial da exposição individual
na Galeria Marília Razuk, em São Paulo.

Roberto Bethônico, 2006.
Série de desenhos em ponta seca e pó de ferro sobre papel montados em bolhas de acrílico contendo recortes circulares e semiesferas. Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

Na exposição realizada no Conservatório da UFMG, houve uma correlação entre os armários que foram apresentados vazios e o *Diário do Infinito*, um livro–objeto constituído de páginas brancas e opacas, sendo que em cada uma delas existia apenas uma única forma circular recortada (FIG.54). A opacidade das páginas em branco deste livro contrastava com a translucidez dos armários e estantes que também apresentavam formas circulares recortadas em suas prateleiras. A

estrutura interna do livro e dos móveis remeteu à dinâmica do livro *Paisagismo* apresentado posteriormente no Museu de Arte da Pampulha. Ao contrário desse, as páginas do *Diário do Infinito*, ao serem manuseadas, só acenavam para a visão da página seguinte. Devido ao fato de os círculos ocuparem lugares desencontrados nas páginas e possuírem circunferências diferenciadas, não era possível ver através delas a forma circular da página seguinte. Como cada página continha apenas um círculo perfurado, elas funcionavam como uma armadilha visual para o espectador/leitor. Esse leitor/espectador, ao manusear o livro, tinha contato visual com uma forma circular recortada que, a princípio, lhe oferecia a expectativa de visualizar alguma imagem na página seguinte. Mas o que ele encontrava nessa página era outra forma circular que também não lhe oferecia qualquer imagem, a não ser a da própria forma circular, *vazia*, ausente-presente. O leitor/espectador, como "*nada*" via, via, no entanto, um *vazio*, e guardava em si uma finitude. Não lendo, mantinha uma expectativa de encontrar *algo*, alguma imagem. Como os furos se alternavam, eles confundiam o espectador e o mantinham num estado de espera.

Figura 54 - Vista parcial da exposição final do Mestrado em Artes Visuais da EBA/UFMG, no Conservatório da UFMG.

Roberto Bethônico, 2002.
Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

A ausência de imagens a serem vistas revelava a própria existência da superfície perfurada do papel em branco, e foram exatamente as ausências de imagens que se tornaram as próprias imagens do livro supostamente sem imagens. O livro tornou-se *outro*, um semelhante-dessemelhante ao próprio objeto livro. Assim como no *Livro de Areia,* de Borges, no qual as palavras desaparecem e desnorteiam aquele que retorna à sua procura e já não as encontra no lugar onde estiveram. Naquele momento, a relação do objeto livro com o conjunto das obras que compunham a mostra fez-se mais estreita, seja pela imaterialidade e pelo vazio ao qual as mesmas remetiam, seja pela possibilidade da *leitura* de um texto inexistente. As imagens das páginas em branco com círculos recortados se sobrepuseram à de um provável texto - texto que, inexistente na materialidade do papel, se presentificava através do ato de *leitura* da obra feita pelo leitor/espectador. Já nos armários com prateleiras brancas perfuradas, instaurou-se uma relação oposta e, ao mesmo tempo, complementar ao objeto livro quanto a suas camadas internas e perfuradas. Embora tenham se apresentado modificados, os móveis, assim como o livro, tornaram-se também *outros,* uma vez que mantiveram uma semelhança-dessemelhança com eles próprios, no que se refere a suas constituições e características internas e externas e à sua aparência e funcionalidade. Pensando-os de maneira análoga às páginas do livro, as camadas internas das estantes e dos armários ambulatoriais constituíram-se de um *corpo* simultaneamente inteiro e subdividido. Dessa maneira o olhar do espectador podia percebê-los opacos e translúcidos por serem feitos de metal e vidro, o que permitiu que o olhar, ao atravessá-los, pudesse vê-los tanto em sua totalidade quanto atravessados pela interferência ocasionada pelas imagens daquilo que estava ao redor deles. Assim como o livro em branco com páginas perfuradas oferecia vazios, ausências e certa opacidade como imagens - não permitindo, portanto, um atravessamento do olhar -, as prateleiras, por sua vez, permitiam esse atravessamento e ofereciam uma assepsia do vazio, com suas superfícies ora completamente limpas e brancas, ora preenchidas somente pelo pó de ferro. O vazio e a ausência, presentes e evocados por essa exposição, contrastavam com a exposição anterior a ela – a dos Mestrandos em Artes Visuais – acentuando ainda mais as noções citadas acima. Apesar de as obras terem feito uso da materialidade, seja a dos elementos naturais – plantas, terra e musgos –, seja a dos industriais – metal e plástico –, o conjunto das obras das duas exposições dizia mais da impermanência e da imaterialidade. Numa ressignificação desses elementos, as obras remetiam mais à transitoriedade dessas

matérias de um estado a outro e de certo transplantar de um lugar para outro, do que propriamente à fixidez das mesmas em determinado lugar ou categoria. Considerando a ambiguidade aí instaurada – nas obras e no espaço expositivo –, o um *e* o outro se apresentaram como duas faces de uma mesma moeda.

As durações diferenciadas de permanência do mobiliário de metal e das plantas se apresentaram como um dado importante para compreensão das instalações no que diz respeito à incidência do próprio tempo sobre eles. Esses tempos distintos nos mostraram a fixidez e resistência do mobiliário em relação à mutabilidade das plantas. Enquanto o primeiro permaneceu *o mesmo* ao abrigar por um determinado tempo as plantas, estas se transformaram durante o período das mostras. Um jardim clínico, como metáfora dos ciclos da vida, aponta para o *lugar de passagem*, em constante transformação e renovação, em que estão implícitos os atos do transplantar e do cuidar. Ao mesmo tempo que o jardim, na primeira exposição, envolvia os espectadores pela própria ambiência ali configurada, estes podiam sentir atração pelo jardim e certa repulsa e incômodo pelos mobiliários ambulatoriais.

Já na segunda mostra, o vazio emanado das peças reverberava nos próprios espectadores, *contaminando-os,* uma vez que o ambiente asséptico e hospitalar os *contaminava* criando nas exposições uma ambivalência de relações, quase um lugar em suspensão, uma *paisagem da passagem*. Um lugar de passagem remeteria paradoxalmente a uma espera, a um campo no qual esta se daria e pela qual se instauraria o vazio: o vazio em obra. As questões relativas ao vazio surgiram desde o início nos desenhos, objetos e instalações e são recorrentes em minha produção pessoal. Após a utilização de móveis nas instalações, e da constatação da presença-ausência do corpo do espectador nas obras, bem como da ambiência instaurada nas mostras pelos mobiliários, as obras continuaram a apontar para certo vazio.

2.3 Mobiliário translúcido: reflexos e fantasmas

Dando continuidade às questões abordadas até agora pelas referidas mostras, a exposição individual no Museu de Arte da Pampulha também apresentou os mobiliários com interferências de círculos recortados: portas que se abriam para o nada e empilhamentos que os faziam, além de translúcidos, dialogar com a arquitetura do local. Essas interferências revelavam uma ruptura, uma descontinuidade e uma impossibilidade de restituição de sua função original. Isso fazia com que deixassem transparecer certo "vazio preenchido", seja pelos próprios elementos vazados e faltantes das peças, seja pela sensação de ausência que evocavam e emanavam. Na verdade eles apontavam para um lugar da ambiguidade, da fragmentação, do vazio e da própria lacuna que se dá ao tentarmos reconstruir aquilo que já se perdeu. Lúcia Castelo Branco esclarece-nos sobre outra possibilidade de resgate do passado, da memória que se constrói a partir das faltas, das ausências; o que implicará o gesto de edificar o que *ainda não é*, o que virá a ser, apontando justamente para a lacuna como "rasura da imagem"[21], uma rasura que nos conduz a:

> admitir que o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas que se constrói a partir de faltas, de ausências; [...] admitir, portanto, que o gesto de se debruçar sobre o que *já se foi* implica um gesto de edificar o que *ainda não é*, o que virá a ser.[22]

Nessa perspectiva, ao nos debruçarmos sobre o que "*já se foi"* desses mobiliários, talvez já os tenhamos encontrado como *outro,* porém ainda eles mesmos. Para Deleuze, segundo Lucia Castelo Branco:

> o presente não só existe como também é o único tempo que efetivamente existe e tem no passado e no futuro suas dimensões. Entretanto, é a própria 'eternidade' do presente que, para o autor, constitui-se num paradoxo, já que, como elemento constitutivo, o presente é, no entanto, aquilo que passa, aquilo que se esvai no tempo constituído.[23]

Assim como nas mostras anteriores, as cadeiras de metal foram um elemento presente na exposição do Museu de Arte da Pampulha. Uma cadeira foi disposta diante de uma forma que remetia a um canteiro com plantas artificiais.

---

[21] CASTELO BRANCO, 1994, p.26.

[22] *Ibidem*, p.26.

[23] *Ibidem*, p.33.

Esse conjunto foi disposto em frente a uma parede espelhada do Museu. Essa, por sua vez, os refletia e criava tanto um espaço em extensão quanto um convite à percepção de uma *presentificação,* já que o espectador, ao se sentar na cadeira, via seu reflexo (FIG.55).

Figura 55 - Vista parcial da exposição individual
no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.

Roberto Bethônico, 2006.
Cadeira e estrutura de metal, plantas artificiais, musgos e vidro.
Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

Esse duplo – a pessoa e sua imagem refletida no espelho – proporcionado pelo elemento arquitetônico, criava um canteiro virtual que transportava o espectador para uma situação paradoxal: a contemplação e o estranhamento simultâneos, ocasionados pelo jardim e pela forma de uma lápide que ali se apresentou. De maneira semelhante ao ocorrido nas mostras anteriores quanto a atração e repulsa, a atração e a beleza suscitadas pelo jardim vinham acompanhadas de uma negação e de certo evitamento diante da *lápide*. Essa situação poderíamos associar ao ato de se deparar com o vazio do túmulo em que Didi-Huberman, tomando como objeto de estudo a obra dos minimalistas, compara as caixas de Donald Judd ao vazio do túmulo. Com o título "A inelutável cisão do olhar", o capítulo de abertura do livro *O que vemos o que nos olha* nos coloca diante da instigante trama da imagem, aquela que através do olhar nos divide em dois, lançando-nos em uma oscilação permanente entre o aquém e o além do que se vê. Para Didi-Huberman, o homem vai lidar com o vazio e evitá-lo por atitudes diferentes. O homem da tautologia é aquele que vai acreditar que o que ele vê é apenas o que vê mesmo (um cubo ou um túmulo vazio) e fará tudo "para recusar as latências do objeto, [...] para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória, ou da obsessão – no olhar"[24]. O homem da crença, ao contrário, é aquele cujo olhar é desviado pela linguagem, pela transcendência e "verá sempre alguma coisa além do que ele vê".

As questões abordadas por Didi-Hubermann vão ao encontro dos relatos de alguns visitantes da exposição, bem como a conversas posteriores sobre a obra. Alguns espectadores que se sentaram na cadeira diante do espelho relataram sentir certa sensação de estranhamento causada pela ambiguidade da obra. Ver-se refletido no espelho era como ver-se simultaneamente inserido na obra e além dela, percebendo-se *vivo* e *morto,* ausente e presente naquele instante. Contemplar a ambiguidade do jardim/lápide, bem como a da ausência-presença ali suscitada, acarretava certo desconforto perante a situação apresentada pela obra. No texto "A fase do espelho", Regis Debray aborda a questão da morte e do cadáver e de como os percebemos:

> um cadáver humano [...] já não é um ser vivo, mas também não é uma coisa. É uma **presença-ausência**[25]; eu próprio como coisa, ainda meu ser, mas no estado de objeto. [...] contemplar-se em um duplo, alter ego, e, no visível bem pertinho, ver algo diferente do visível. E o nada em si, **"esse não-sei-o-quê"**[26] que não tem nome em nenhuma língua.[27]

[24] DIDI-HUBERMAN,1998, p.39.
[25] Grifo nosso.
[26] Grifo nosso
[27] DEBRAY, 1994, p.29.

Pareceu-nos ocorrer presentificações de ausências no conjunto das obras que constituíram as exposições. Essas foram evocadas por tempos verbais distintos: passado, presente e gerúndios "se presentificando" e "se ausentando". Há certo cruzamento de tempos para além do tempo histórico ao qual esses mobiliários remetem – certo passado, um tempo no qual eram utilizados nos consultórios e ambulatórios e que hoje em dia já quase não o são mais – e o tempo presencial do espectador, o momento presente, que engloba o seu percurso pela obra, o reconhecimento de tal mobiliário, sua inserção na obra, tanto ao se sentar quanto ao se ausentar das cadeiras.

O tempo necessário para apreensão da obra por cada espectador é relativo. Por isso os convites implícitos para a sua participação na obra vinham acompanhados de um desejo de que o mesmo despendesse de um tempo em extensão dentro do espaço expositivo, bem como para que pudesse construir relações particulares com as obras a partir do tempo em que permanecesse imerso nela.

A experiência do espectador presentificado junto à obra nos remete à *performance* da artista Marina Abramovic, *The Artist is Present,* realizada no MOMA, em Nova York, em 2011. Nessa *performance* a artista permaneceu durante três meses sentada, por doze horas ininterruptas, seis dias por semana, mantendo uma conexão com os visitantes do museu, sem direito a nenhum tipo de contato verbal ou tátil, somente a comunicação visual frente a frente, num convite à imersão no acontecimento através da sua *presença* silenciosa (FIG.56).

Figura 56 - Vista parcial de *performance* realizada no MOMA, em Nova York, em 2011

Marina Abramovic, 2011.
Fonte: Disponível em: www.moma.org. Acesso em: 12 mar. 2014.

Em entrevista ao documentário sobre a obra, a artista aponta a presentificação, ou seja, a conexão com o momento presente como sendo o fator principal a ser considerado por um *performer* na realização da obra. O mobiliário na obra de Marina Abramovic, além de ser parte integrante da *performance,* poderia também ser considerado uma obra em si mesma, uma vez que a artista, ao se retirar do espaço expositivo, ao final de cada dia de *performance*, mantém a mesa e as duas cadeiras lá, vazias, como testemunho e vestígio. Naquele momento, uma noção de presença-ausência é apresentada pela obra, pelo próprio mobiliário que a constitui, como também pelo corpo da artista que se ausenta. Poderíamos retornar à questão da *prótese,* citada anteriormente: interdependência,

complementaridade e extensão do mobiliário em relação ao corpo e deste em relação àquele. O mobiliário, aqui, serve tanto de suporte ao corpo da artista para que a mesma realize a *performance*, quanto para os espectadores dela que participam. Com suas participações voluntárias, os espectadores vão se revezando e constituindo uma série de ausências-presenças consecutivas nos intervalos entre a participação de um e outro. A força da presentificação que ocorre naquele momento pela troca de olhares potencializa o lugar do encontro, da conversa (muda) à mesa, as relações que se dão em torno dela, bem como o reconhecimento de si próprio pelo viés da reciprocidade do outro.

A obra realizada no Museu de Arte da Pampulha não se tratou especificamente de uma *performance,* mas foi oferecida ao espectador a oportunidade de experimentar a percepção do estado de presentificação. Ao espectador que não vivenciou a experiência de sentar-se e ver-se refletido junto a uma lápide *travestida* de jardim e vice-versa, restava a contemplação da cadeira vazia e esta não só se apresentava como tal, mas também refletia a ausência de um corpo, uma espera, um corpo fantasmagórico. O jardim/lápide foi coberto por uma placa de vidro em toda a sua extensão, o que acarretou uma sensação de abafamento, de algo vivo/morto, uma estufa e um relicário simultâneos. Tal sensação ocorreu no momento de finalização da obra e a mesma não estava prevista. Poderíamos retornar ao "*não-sei-o-que*" abordado por Debray anteriormente, para tentar explicar o inexplicável. A placa de vidro, ao ser colocada sobre as plantas, assim como a estrutura de metal que sinalizava uma alegoria de um jardim, acabaram por se apresentar como uma espécie de lápide translúcida, lacrada, mas que deixava à vista seu interior. As plantas artificiais no interior da peça foram comprimidas pelo vidro e algumas partes deste ficaram embaçadas por gotas de água produzidas pelos musgos, esses elementos vivos/mortos que estavam em torno das plantas. Tanto as plantas artificiais quanto os musgos que compuseram algumas obras da exposição foram também apresentados dentro de bolhas de vidro que estavam, por sua vez, dentro de estantes empilhadas e também de vidro. O empilhamento das estantes reproduzia a mesma estrutura das esquadrias das janelas do Museu como se este fosse um grande móvel de vidro que acolhia em seu interior a própria instalação. Ao mesmo tempo que o espaço do Museu parecia acolher as peças de mobiliário, oriundo de um universo hospitalar, propiciava-se ao espectador, mais uma vez, uma experiência ambígua: uma sensação de conforto e desconforto causada pelo deslocamento de uma

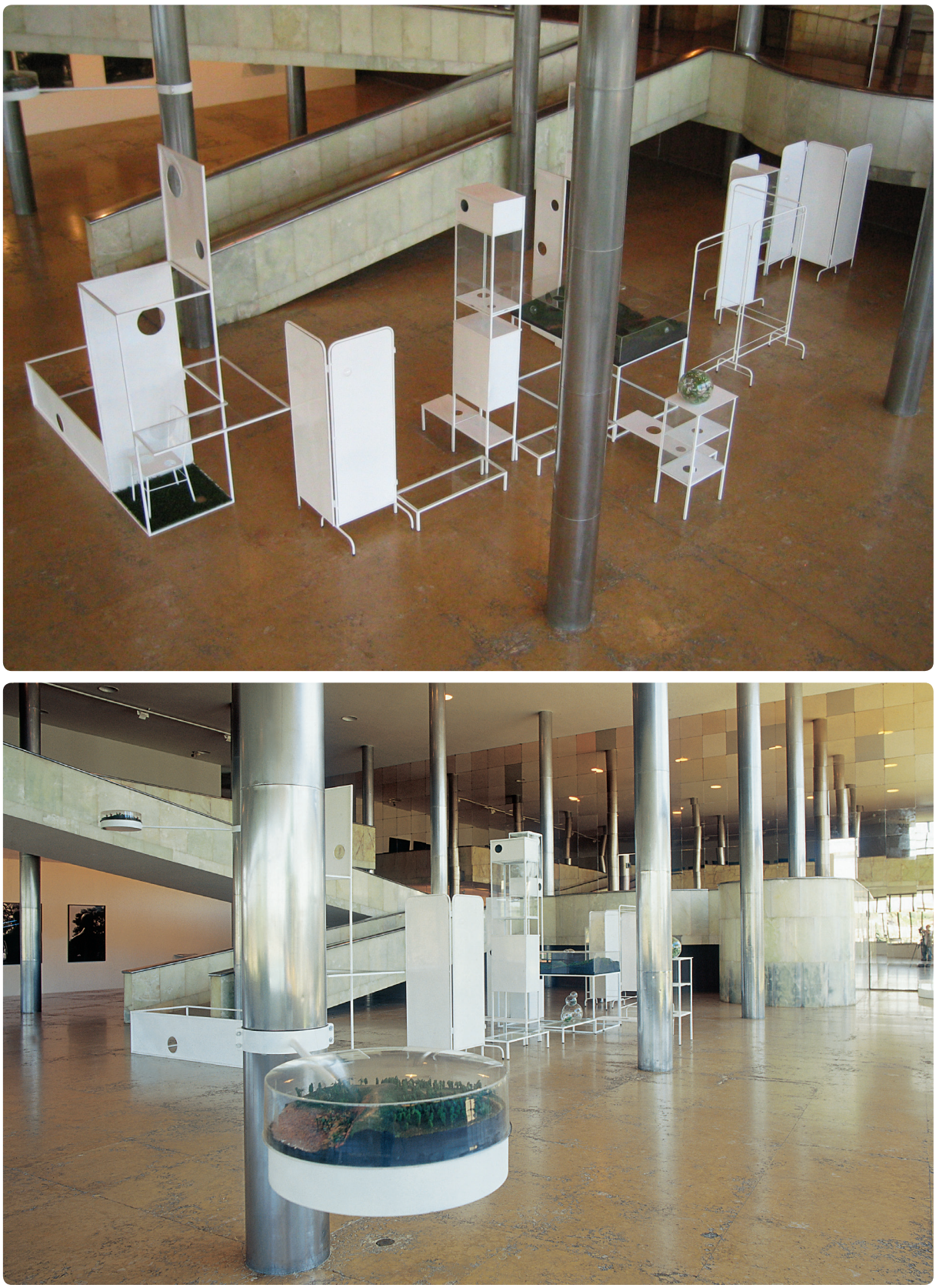
situação: um "jardim clínico" (FIG.57). As aparentes frieza e assepsia dos móveis, assim como todo o imaginário a que se referem, contrapuseram–se, num primeiro olhar, a uma suposta vivacidade e a uma organicidade apresentadas pelas plantas artificiais, pelos musgos e pelas pequenas topografias. O museu-caixa de vidro parecia também deslocado ao abrigar um jardim que era, ao mesmo tempo, uma ambiência hospitalar e um campo "esburacado", exibindo suas incompletudes através de partes de móveis justapostas a outras partes de outros móveis também modificados.

Nas três mostras referidas, o mobiliário talvez tenha se apresentado mais como um aparato para a apresentação de uma ausência, o imaterial, o incorporal, do que propriamente para sustentação do corpo; o que veio a configurar um contraponto a uma de suas funções que é, justamente, o suporte a este em suas necessidades de descanso, alimentação, prazer, etc. Os momentos de "descanso" e reclusão oferecidos pela presença das cadeiras e mesas nas exposições ofereciam, de forma ambígua, momentos de inserção e retirada do corpo-imagem do espectador no contexto da obra. Ao se inserir no espaço expositivo, na ambiência proporcionada pelo conjunto de obras, o espectador participava tanto como espectador da obra quanto como elemento contribuinte para a constituição e a extensão dos trabalhos. Assim, durante os períodos das mostras, várias inserções e ausências aconteceram, bem como vários momentos imperceptíveis ao próprio espectador. Poderíamos, aqui, retornar à questão da *prótese* novamente, uma vez que a associação dos móveis e do corpo do espectador criou uma justaposição de elementos; uma espécie de junção, uma coexistência de opostos, sendo que tal junção apontava para uma simbologia tanto da eternidade, aquilo que não morre, como da impermanência e da fragilidade da vida e do corpo, aquilo que se esvai.

Figura 57 - Vista parcial da exposição individual
no Museu da Pampulha, Belo Horizonte, MG.

Roberto Bethônico, 2006.
Móveis hospitalares, bolhas de vidro, plantas artificiais. Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

Figura 57a - Vista parcial da exposição individual
no Museu da Pampulha, Belo Horizonte, MG.



Roberto Bethônico, 2006.
Móveis hospitalares, bolhas de vidro, plantas artificiais. Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

A fotografia também foi usada como um recurso para registrar a participação, a presença-ausência do espectador nas instalações. Por se tratar de uma ambientação na qual as pessoas se inseriam e por ela transitavam, várias instâncias processuais da obra ocorreram contribuindo para a amplificação das percepções em relação às obras. A realização de registros fotográficos possibilitou apresentar o invisível que impregnava as instalações, bem como a ambiguidade de espaços preenchidos por mobiliários a serviço do nada, desfuncionalizados e inseridos no contexto das questões da visualidade. Ao registrar a inserção ou não do espectador na instalação, os registros fotográficos acabaram por revelar tanto uma presentificação (no sentido de *estar presente*) quanto um atestado de ausência. As fotografias como um registro da ausência, da passagem do tempo, do crescimento ou morte das plantas, somada às inserções voluntárias ou não dos espectadores, produziram "obras paralelas" às próprias obras "oficiais" das exposições. São registros extraoficiais que parecem apresentar o mobiliário nas instalações como um aparato que simultaneamente expulsou e acolheu as plantas e o corpo, justamente por se tratar de um recipiente impróprio para o cultivo das primeiras, bem como pouco receptivo e desconfortável para o abrigo do segundo.

Houve certa translucidez na exposição realizada no Museu de Arte da Pampulha. As obras se estabeleceram no espaço expositivo como num *entre*, ou seja, numa tentativa de dialogar com ele, da mesma maneira com a qual o espaço e sua concepção arquitetônica estabelecem um diálogo visual entre a exterioridade e a interioridade. Dessa maneira, as obras criaram relações entre si, bem como com a paisagem, o jardim e o prédio do Museu. A forte presença da arquitetura do Museu se impôs em diversos momentos da montagem da exposição devido a seus materiais nobres, aos reflexos e à sua translucidez e quase ausência de paredes. Alguns vidros do Museu foram recortados com formas circulares iguais aos dos móveis no intuito de criar um diálogo entre as obras e a arquitetura. O ato de recortar os vidros do Museu acarretou um *arejamento* da obra, com a presença efetiva do ar. O espectador, ao se aproximar dos orifícios circulares, podia sentir o ar circulando: um sopro que contrastava com o abafamento da placa de vidro sobre o jardim artificial. Outros vidros continham formas circulares tracejadas e pontilhadas numa alusão ao que ainda seria posteriormente recortado, como num projeto para o que está por vir, para uma possível circulação ainda maior do ar entre as obras, e a integração dos espaços interno e externo do Museu. As semiesferas dispostas em tamanhos diferentes por toda a extensão dos vidros

do Museu apresentaram-se tanto como lentes de distorção da imagem externa quanto simulavam uma (im)possível força do ar estufando os vidros (FIG.58).

O livro de artista *Paisagismo* foi constituído por uma série de fotografias em preto e branco de plantas e jardins, cujas páginas foram perfuradas em formas circulares de diferentes diâmetros. Ao ser manuseado, criavam-se diversas interferências nas imagens seguintes, bem como uma ligação entre elas, deixando passar um fragmento de uma imagem para a outra num rebatimento infinito, num espelhamento. De maneira análoga aos vidros perfurados do Museu e aos armários com suas prateleiras brancas contendo círculos vazados, o livro de imagem era dado a ver em sua amplitude interna. O 'preto e branco' das imagens foi pensado propositadamente para contrastar com a exuberância da vegetação do jardim do entorno do Museu. As fotografias em preto e branco de plantas e flores, de certa forma, retiraram das mesmas a vivacidade e imprimiram um caráter mais fúnebre (FIG.59).

O conjunto de armários ambulatoriais, assim como as estantes e os biombos constituíram uma série de objetos/mobiliários que permitiam que o olhar, ao atravessá-los, pudesse ver um recorte do que estava por detrás, acima e abaixo deles. Como aparatos para a visão, tanto o livro de artista quanto os mobiliários ofereciam a experiência de um olhar através de algo, de uma superfície, bem como uma assepsia: uma tentativa de *presentificar* a falta e o vazio, e convocar o espectador para estes, como uma alusão a um processo de purificação, de decantação e de sublimação. As páginas impermeabilizadas do livro, ao contato das mãos, mais remetiam a lâminas de laboratórios e plaquetas microscópicas do que propriamente a páginas de um livro, assemelhando-se mais a prontuários médicos plastificados do que às próprias imagens de plantas e jardins que continham. De maneira análoga às lentes que se situam entre o olho e a coisa visada, os armários transparentes feitos de metal e vidro, assim como as semiesferas de acrílico afixadas nos vidros do Museu deixaram-se ver como um *através*. Comparados à arquitetura do Museu, ofereceram-se como objetos translúcidos, ou seja, receptáculos que exibiam simultaneamente um interior e um exterior, ora guardando, ora exibindo plantas, vazios, presenças, pedras, ar, faltas e assim sucessivamente, numa sobreposição infinita.

Figura 58 - Vista parcial da exposição individual
no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.

Roberto Bethônico, 2006.
Intervenções nos vidros do Museu com círculos perfurados, pontilhados e semiesferas de acrílico.
Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

Figura 58a - Vista parcial da exposição individual no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.

Roberto Bethônico, 2006.
Intervenções nos vidros do Museu com círculos perfurados, pontilhados e semiesferas de acrílico
Dimensões variadas. 2006
Fonte: acervo do artista

Figura 59 - Detalhes da obra apresentada na exposição individual no Museu de Arte da Pampulha.

Roberto Bethônico, 2006.
Livro de imagem. Intervenções com círculos perfurados sobre fotografias plastificadas.
Fonte: acervo do artista

2.4 Póstumos

A série de fotografias *Póstumos*, apresentada no Museu de Arte da Pampulha, embora não seja objeto de estudo específico do I.M.A., se revelou como um elo entre as questões relacionadas ao mobiliário e às da imagem fotográfica. A série foi composta por cinco fotografias, em preto e branco, de bustos de personalidades posicionados de costas, os quais estão situados em praças e locais públicos (FIG.60). Participando da exposição como um intermédio, as imagens fotográficas proporcionaram um diálogo tanto entre si quanto com os mobiliários, bem como com o corpo, a paisagem e o jardim, no que tange à presença-ausência. Essas imagens evidenciavam certa estranheza de figuras de costas, sem rosto e sem identidade, uma vez que foram realizadas a partir do ponto de vista posterior, impedindo, portanto, a identificação da personagem a que elas se reportam. Essa estranheza poderia ser associada à mencionada anteriormente, quando o espectador contemplava o seu reflexo e o da lápide/ jardim através do espelho do Museu. Essa perspectiva fez com que os bustos, que em seus espaços originais possuíam caráter de distinção, se tornassem anônimos e indistinguíveis, como uma metáfora do que nos iguala perante a condição humana da morte. Essas imagens fazem, ambiguamente, alusão à imortalidade, dos que já se foram, mas "permanecem vivos" na memória, "mortos vivos" para a posteridade. O espectador, ao observá-las, não reconhecendo as personalidades, podia identificar-se com uma *substituição de presença* que todos os bustos, de maneira geral, simbolizam e remetem, ou seja, à própria ausência-presença daquele que se *transformou* num busto, numa homenagem póstuma. Esse seria "o grande desafio que toda estátua enfrenta: ser presença absoluta, radicalmente constante, na mesma proporção em que é ausência"[28].

[28] SANTOS, 1999, p.11.

Figura 60 - Vista parcial da exposição individual no Museu da Pampulha e *Póstumos*, Série de fotografias em P&B.

Roberto Bethônico, 2006.
Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista.

Figura 60a - Póstumos

Roberto Bethônico, 2006.
Série de fotografias em P&B. Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista.

A fotografia trouxe para a exposição a sobreposição de temporalidades próprias que a imagem fotográfica oferece e, assim, sobrepôs, ao mesmo tempo que somou, as questões da fotografia às do mobiliário. Dessa maneira, a série de fotografias reuniu na exposição as noções que estariam presentes também nas obras realizadas com os mobiliários hospitalares, ou seja, a ambiguidade do vivo-morto, da ausência-presença, criando relação entre todas as obras da exposição, numa tentativa de aproximar o que, em princípio, pode ser considerado 'inaproximável'.

O mobiliário/obra, bem como a fotografia apontaram para as noções de uma posição ambígua na arte, ou seja, ao aproximarmos as questões relacionadas à fotografia às do mobiliário na arte, passaremos a ver este último, dentre outras possibilidades, como um objeto que seria, assim como o primeiro, "uma condensação de múltiplas temporalidades" e "uma condensação de tempos, nunca estão inteiramente no passado ou no presente"[29], como nos esclarece Maurício Lissovsky ao referir-se à fotografia. Do mesmo modo como a fotografia nos oferece a "incessante mediação entre o que foi, o que é, e o que será"[30], assim também o mobiliário, tornado obra de arte, nos apresentaria simultaneamente as mesmas faces, ou seja, "o que foi", "o que é", e "o que será". Sob essa perspectiva, a mobília tornada obra continuaria, portanto, a ser simultaneamente um móvel, porém não mais ele próprio e, sim, *outro*, transplantado, modificado. A prerrogativa de "o que será" traria para o mobiliário transformado em obra – da mesma maneira que para a fotografia – as questões da interpretação do próprio artista, bem como a dos espectadores, que impregnariam nas obras as suas memórias e percepções.

A condensação de múltiplas temporalidades apresentada pela fotografia, uma vez que "nunca estão inteiramente no passado ou no presente"[31], abre espaço para pensarmos a série fotográfica *Póstumos* como "seres que habitam o limiar entre passado e presente, entre vivo e morto, exatamente como os fantasmas, seres instáveis, simultaneamente sincrônicos e diacrônicos"[32]. A ambiguidade trazida pela imagem fotográfica nos faz pensar, de maneira análoga à de Lissovsky, que as fotografias dos bustos:

---

[29] LISSOVSKY, 2011, p.7- 8.
[30] *Ibidem*, p.8.
[31] *Ibidem*, p.8
[32] *Ibidem*, p.8.

> estão aqui e agora, conosco, e no mesmo momento, nos fornecem o testemunho da nossa irremediável diferença em relação ao que foi" [...] "as fotografias atravessam os tempos como fantasmas atravessam paredes, ambos condenados a fazer a incessante mediação entre o que foi, o que é e o que será (espectro de nossa própria morte).[33]

Poderíamos pensar essas imagens de maneira análoga ao retrato pintado pelo artista Magritte, no qual o reflexo da imagem também está de costas. Dessa maneira encena-se um espelho invertido na exposição, ou seja, as fotografias, assim como o espelho do Museu, refletiram também o que não se via ou se percebia, isto é, o avesso, o outro lado, o que deveria estar oculto, e poderiam ser como o próprio reflexo invertido do espectador, que é mostrado, de costas, observando uma vegetação (FIG.61).

[33] LISSOVSKY, 2011, p.8.

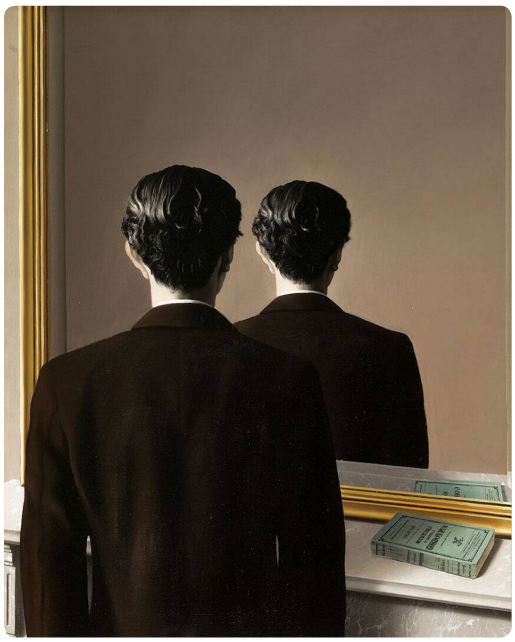
Figura 61 - Vista parcial da exposição individual
no Museu da Pampulha, Belo Horizonte, MG.

Roberto Bethônico, 2006.
Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

Figura 62 - *Póstumos*

Roberto Bethônico, 2006.
Série de fotografias em P&B. Dimensões variadas.
Fonte: acervo do artista

Figura 63 - *La Reproduction Interdite*



René Magritte, 1937.
Óleo sobre tela.
Fonte: Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Disponível em: http://www.boijmans.nl/en/.

A questão da escala novamente se apresentou nessa série de fotos, uma vez que as mesmas foram ampliadas para uma dimensão que não é a do corpo humano, mas, sim, a dos monumentos. A série de fotografias instaladas na parede do Museu assemelhou-se a uma fileira de "falsas janelas" abertas para a paisagem. Os bustos estariam ali, portanto, como a presentificação do que não mais está presente, como metáforas da finitude de todos nós. Poderíamos pensar essa série de fotografias como um registro em abismo, ou seja, de uma morte dupla. Uma vez que a fotografia traz a questão do vivo que estará ou já estaria morto, as fotografias dos bustos registrariam duplamente uma morte, justamente pelo fato de serem fotografias e por registrarem uma imagem de alguém que já não está mais vivo, já foi transformado em um busto e perpetuado como outro: um vivo-morto e um morto-morto. As questões que se apresentaram na exposição do Museu de Arte da Pampulha, referentes à série *Póstumos*, surgiram como um mote para as primeiras atividades do I.M.A., dentre elas a curadoria da exposição *Estranha Presença:* a mobília na arte contemporânea brasileira, um semelhante-dessemelhante, a qual veremos respectivamente na Sala 3: Núcleo de Estudos da Mobília e na Sala 4: Laboratório de Textos e Curadorias.

SALA 3

núcleo de estudos da mobília

N.E.M.

o olho vê
a lembrança revê
e a imaginação transvê
é preciso transver o mundo.

(Manoel de Barros)

3 SALA 3 - NÚCLEO DE ESTUDOS DO MOBILIÁRIO - N.E.M.

3.1 *Casa Oblíqua*: apresentação

> […] para um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado; isto é, claro, desde que a consideremos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa.
>
> (Gaston Bachelar)

> Mas a casa é, igualmente, o mais pleno símbolo que o homem possui do território e da geografia. O espaço habitável pelo homem, o lugar a partir do qual ele pode pensar sua escala, o sítio onde projecta e de onde parte. Mas, também, o lugar do refúgio e do regresso, do repouso e da reflexão. O sítio aonde ele volta num regresso que dá sentido a toda a viagem e a toda a descoberta. A Casa é, assim, reveladora do homem a si mesmo na ordem do ser. Sendo microcósmica, a Casa é sempre projecção do macrocósmico.
>
> (Bernardo Pinto de Almeida)

O conjunto de trabalhos que ocupam os espaços da *Casa Oblíqua*, bem como as galerias dos Núcleos Histórico e Contemporâneo e seus anexos - além de parte da área externa que compreende a praia, os jardins e a lagoa - compõem um recorte curatorial que pretendeu trazer, por meio de um compêndio de imagens, um panorama sobre a presença da mobília na arte contemporânea brasileira, bem como as problematizações e reflexões por ela suscitadas. Dentre as diversas possibilidades de agrupamentos oferecidas pelo acervo da instituição e diante da proliferação de sentidos que as obras oferecem, bem como a diversidade de proposições realizadas pelos artistas, fez-se necessário o agrupamento das obras por salas interligadas, criando um diálogo entre elas, sem, no entanto, fixá-las em categorias preestabelecidas. Uma vez que a presentificação da mobília no espaço expositivo parece estabelecer relações por meio de uma coexistência de opostos, tais relações fundiriam, ao mesmo tempo que seccionariam, uma rede de conexões entre as obras que compõem a exposição *Estranha Presença:* a mobília na arte contemporânea brasileira, um semelhante-dessemelhante, ou seja, tanto

no que se refere a certa similitude que as une quanto pelas diferentes proposições que as diferem e as separam.

A *Casa Oblíqua*, em sua transversalidade, abrigará ainda outra hipótese, isto é, "aquela que respeita, ao mesmo tempo, a esse desejo inerente a todo o espaço de se transmutar naquele outro que o delimita e o circunscreve. O interior desejando-se como exterior e vice-versa: o exterior sonhando-se já como interior"[34], assim como ocorreu na exposição individual realizada no Museu de Arte da Pampulha, citada anteriormente, quando algumas obras propuseram o diálogo entre os espaços interior e exterior do Museu na tentativa de criar um elo entre ambos. Ainda sob essa perspectiva estaríamos, segundo Foucault, "na época do simultâneo, na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado e do disperso"[35]. A partir dessa noção trazida por Foucault, poderíamos pensar a *Casa Oblíqua,* com seus espaços interno e externo interligados e entrecruzados - análoga aos vasos comunicantes -, como um espaço que oferecerá uma experiência sensorial por um viés de um atravessamento, ou seja, a soma da própria ambiguidade à também ambiguidade e à polissemia suscitadas pelas obras. Sob esse prisma, a exposição poderia ser considerada como um espectro dessa ambiguidade movediça na qual se encontra a arte contemporânea: no lugar daquilo que não tem lugar, na fronteira da fronteira; aquilo que se apresenta como sendo a coisa mesma *e* outra, concomitantemente.

A curadoria da exposição *Estranha Presença:* a mobília na arte contemporânea brasileira, um semelhante-dessemelhante ocorreu simultaneamente no período da residência artística realizada no I.M.A., a qual previa, dentre outras atividades, a concepção e a elaboração de um projeto a partir do próprio acervo do Instituto. Tal projeto contou com a colaboração do Núcleo de Estudos do Mobiliário – N.E.M., e da equipe do Laboratório de Textos e Curadoria, os quais contribuíram substancialmente para a realização desse primeiro projeto de curadoria de uma exposição do I.M.A. No projeto foram utilizados como referências para a constituição do *corpus* imagético/teórico da exposição não só o acervo textual e imagético pertencente ao N.E.M., como também as discussões de ordem conceitual realizadas entre a equipe curatorial e o artista-curador sobre o próprio acervo de arte contemporânea brasileira da instituição. Nas discussões, foram levantadas algumas questões sobre a curadoria e sobre o papel do curador. A esse respeito

[34] DE ALMEIDA, 2006, p.15.
[35] FOUCAULT, 2006, p.411.

poderíamos citar, aqui, as contribuições de Ricardo Basbaum, em texto para o projeto *A próxima Documenta deveria ser curada por um artista*, no qual ele esclarece como deveria atuar um artista-curador, isto é, "quando artistas realizam curadorias não podem evitar a combinação de suas investigações artísticas com o projeto curatorial proposto"[36]. Sem o intuito de comparar ou mesmo se igualar à magnitude de uma exposição como a *Documenta de Kassel*, a proposta do I.M.A. poderia, aqui, ser pensada de maneira análoga às propostas apresentadas por Basbaum quanto à concepção de uma curadoria realizada por um artista-curador:

> Se um artista-curador pretende dirigir/curar/planejar [...] ele certamente terá de incluir, entre os diversos tipos de artistas [...], pensadores contemporâneos de variadas disciplinas [...] todo um conjunto de não-artistas, tais como pessoas trabalhando em qualquer ocupação ou campo de pesquisa [...]. Essas pessoas não estariam produzindo arte, mas envolvidas com os artistas e seus trabalhos em um fórum permanente para produção de pensamento.[37]

Seguindo essa mesma linha de pensamento apresentada por Ricardo Basbaum, a artista Sandra Tucci esclarece sobre o papel e as características de um curador:

> A função do curador não é somente a de escolher e selecionar obras para uma exposição. É esperado que ele conheça o acervo, os artistas, os artifícios das obras. Que conheça os processos burocráticos e os trâmites, que entenda de montagem e desmontagem e corresponda às expectativas do setor educativo. E ainda que possa formular e articular ideias em forma de textos para catálogos e verbetes, entre outros. Fica claro que o curador é um sujeito curioso, que lê, estuda, conhece, investiga, busca, organiza, destrincha, propõe, relê, renova, transforma, provoca, comunica e cultiva a prática do olhar. Mas também agencia as interfaces entre o institucionalizado, o público e a arte. [...] Talvez o aspecto mais relevante, atualmente, para tornar-se um curador seja o entendimento profundo e dilatado de três conceitos: mediação, agenciamento e interface.[38]

Corroborando o exposto por Ricardo Basbaum e Sandra Tucci, transcrevemos fragmentos que revelam o posicionamento do curador Moacir dos Anjos ao apontar a essência do trabalho do curador:

> Talvez uma maneira mais interessante seja entender o campo da arte como um campo onde existem vários atores atuando, onde o que está no centro, na verdade, é a arte e a produção. Mais do que a figura do artista, o que

[36] BASBAUM, 2004, p.22.
[37] *Ibidem*, p.22.
[38] TUCCI, 2015, p.80.

> realmente interessa é a produção simbólica. Quando um artista ou um coletivo assume esse lugar central de organizar essa produção simbólica, eles estão, na verdade, assumindo o discurso do curador. Curador, então, é menos do que uma profissão, menos do que uma pessoa, menos do que um agente determinado, é uma posição dentro desse sistema, que pode ser ocupada por um diretor de museu, por um curador independente, por um artista, por um coletivo, por um jornalista, por um filósofo... É aquela pessoa que, naquele momento, organiza esse conhecimento simbólico que é gerado pelos artistas.[39]

Moacir dos Anjos nos esclarece ainda sobre os sentidos provisórios estabelecidos pela curadoria:

> [...] Uma das características da arte contemporânea é não se definir por ideias fechadas, mas sim como linhas de força, como campos de significação, e que, a depender do contexto a que são vinculadas, podem assumir ênfases diversas. O papel da curadoria, diante disso, é tentar estabelecer sentidos provisórios para uma determinada produção artística. É fazer essas aproximações contingentes e ressaltar sentidos possíveis das obras, estabelecer diálogos, criar âncoras, contextualizar.[40]

De maneira análoga e sob essas perspectivas apontadas pelo curador Moacir dos Anjos, bem como aquelas trazidas por Ricardo Basbaum e Sandra Tucci, sendo os dois últimos artistas-curadores, poderíamos considerar que o primeiro momento de criação, elaboração e implantação do I.M.A., visou à organização do conhecimento simbólico gerado pelos artistas, tentando, desta maneira, estabelecer sentidos provisórios para a produção referente à presença das mobílias na arte. Para isso, serviram como referência para a proposta curatorial tanto as reflexões trazidas pelas três exposições citadas anteriormente (Sala 2) quanto o convívio diário com as obras do acervo durante o período de residência no Instituto. Dessa maneira, a justaposição do mobiliário clínico e do jardim ocorrida na produção artística pessoal, bem como a mudança de contexto acarretada em ambos – móvel e jardim concatenados, nessa que seria uma interpenetração de dois universos distintos – despertaram a atenção para a constituição do que seria uma mobília *outra* e que ali surgia a partir dessa operação. Foi, portanto, a partir das obras realizadas com o mobiliário hospitalar e ambulatorial, tendo a presença física destas peças nos referidos espaços expositivos, bem como a convivência com o acervo de imagens, que surgiu, junto à equipe curatorial do

[39] DOS ANJOS apud TEJO, 2011, p.56.
[40] *Ibidem*, p.61.

Instituto, o interesse em elaborar a primeira mostra do I.M.A., como um recorte do acervo que abarcasse a pluralidade de proposições envolvendo mobílias na arte contemporânea brasileira.

Após várias visitas ao acervo da instituição com o intuito de selecionar e apontar as obras mais representativas, a curadoria decidiu, nesse momento inicial de sua construção, priorizar e exibir seu acervo de arte brasileira, buscando, desta maneira, não segmentá-lo, mas, sim, apostar na potência do seu conjunto reunido.

Faz-se importante esclarecer que, em decorrência da grande diversidade de obras de arte contemporânea nacional e internacional pertencentes ao Instituto, o contexto da arte contemporânea brasileira foi priorizado e escolhido, tanto como um recorte do acervo, bem como da própria instituição, visando a valorizar a produção nacional e reafirmar sua importância no contexto da arte contemporânea internacional. Como se trata de uma mostra inaugural, optou-se pela exibição de um número maior de obras de cada artista, com o intuito de apresentar ao leitor/espectador um panorama dessa referida produção. Tal opção da curadoria justifica-se, aqui, como uma atitude em prol não só de proporcionar maior visibilidade ao acervo, como também apresentar a sua pluralidade. Ao depararmos com tal pluralidade, abriu-se como um campo de pulsões no qual os artistas usurparam a utilidade das mobílias e as lançaram no terreno ambíguo e movediço da arte: este em que cadeiras, mesas, sofás, estantes, armários, poltronas, camas, guarda-roupas e demais mobílias foram reconfigurados e apresentados por meio das mais diferentes abordagens. Portanto, sob essa perspectiva, foi elaborada a curadoria da exposição *Estranha Presença*: a mobília na arte contemporânea brasileira, um semelhante-dessemelhante que, assim como a casa mencionada na epígrafe, nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas, bem como um corpo de imagens.

Ao longo do período da constituição e da implementação do acervo da instituição, o qual permanece em constante atualização, percebeu-se que, em um número substancial de obras, a mobília parece se colocar como uma espécie de porta-voz e copresença dos artistas, isto é, paradoxalmente à eloquente mudez dos móveis, assim como sua presença estática, estas se tornam uma espécie de interface nas mãos daqueles que parecem eleger as mobílias como ferramentas para a construção desse diálogo e dessa linguagem silenciosos. Dessa maneira, a curadoria da exposição reúne obras de 51 artistas brasileiros que pertencem ao acervo de arte contemporânea brasileira do I.M.A.

A exposição foi concebida e estruturada sob os prismas da ambiguidade, da presença-ausência e da semelhança-dessemelhança, isto é, sob a perspectiva daquilo que se apresenta e não se apresenta semelhante a si próprio. A mostra dedica espaços para salas especiais, privilegiando a produção daqueles artistas que se dedicaram à construção mais sólida e contínua de suas pesquisas, tendo sempre a mobília como referencial imagético e construtivo. As mobílias/obras, portanto, são apresentadas na exposição tanto isoladamente quanto em grupo, constituindo esculturas, *site-specific,* além de serem partes integrantes de instalações ou mesmo a totalidade de algumas obras. Elas se comportam de diferentes formas na exposição devido simplesmente ao fato de sua estranha presença estar ali, isto é, mesmo cumprindo diferentes papéis em algumas das obras, ora como aparato, suporte e veículo para sustentação das proposições dos artistas, ora constituindo o cerne mesmo das obras, as mobílias continuam a carregar e suscitar diversas noções e interpretações.

Para auxiliar-nos na construção de um campo teórico que circunda, sustenta e dialoga com os pressupostos filosóficos e poéticos suscitados pelas obras, bem como com a própria proposição que o olhar curatorial aponta como o cerne das mesmas, ou seja, a ambiguidade, buscou-se ampliar o alcance das reflexões trazidas pelas obras através de uma aproximação entre estas e as formulações teóricas dos pensadores: Didi-Hubermann, Maurice Blanchot, José Gil e Heidegger, dentre outros, sem, no entanto, sobrepô-las ou mesmo hierarquizá-las, mas mantendo um diálogo equânime no qual obra e teoria se leem.

Essa exposição propõe, portanto, um passeio pelo interior e pelo exterior da *Casa Oblíqua*, de maneira similar ao que encontramos na arte contemporânea, ou seja, um campo multifacetado, no qual a ausência de fronteiras produz união e separação simultâneas de conceitos, bem como uma sobreposição, uma complementação e um entrecruzamento destes. A aparente familiaridade desses móveis – os atuais habitantes dessa casa, os quais já não são mais somente mobílias e, sim, obras – seria reconhecida primeiramente pelo olhar do espectador que cobriria a própria mobília de significados. Seria, portanto, *no* olhar do leitor/visitante que uma simultaneidade de encontros e desencontros se daria por meio dos reconhecimentos sucessivos das mobílias pertencentes ao nosso cotidiano, que, assim como enunciado nas epígrafes, parecem provar que "a imaginação aumenta os valores da realidade" e que "é preciso transver o mundo".

Uma vez aqui reunidas, nesse percurso pelo interior e pelo exterior da *Casa Oblíqua*, nesta que seria uma soma de múltiplas (re)aparições, as obras, estas então imagens, nos transpassariam/perpassariam, bem como nos conduziriam para mais perto daquilo que nos concerne, isto é, ao nos interpelarem, as obras nos fariam deparar conosco, com nossas múltiplas moradas internas, nossos também *outros* dentro do mesmo. Para Blanchot, "a imagem fala-nos e parece que nos fala intimamente de nós […] de menos que a coisa, mas de nós, e a nosso propósito […]. A felicidade da imagem é que ela é um limite perto do indefinido"[41].

Poderíamos, de maneira análoga à formulação teórica de Blanchot, considerar as obras que compõem a exposição na *Casa Oblíqua*, como um conjunto de corpos estranhos, ao mesmo tempo reconhecíveis, fronteiriços, que se encontrariam situados justamente nesse "limite perto do indefinido", ou seja, a mobília apresentada aqui já se configura e não se configura como um objeto transmutado, desfigurado, reconfigurado, dividido, interpelado e obliterado pelos artistas. São mobílias que talvez apresentassem aquilo a que Blanchot se refere como o objeto tornado imagem, "o retorno do que não volta", aquilo que se apresenta já diferente e outro, carregado de ambiguidade e da impossibilidade de voltar a ser o mesmo. Ora vemos um, ora outro.

Sob essa perspectiva ambígua, essas estranhas presenças que constituem o conjunto de obras da exposição, perpassariam tanto o espaço dessa utópica *casa* que as abriga quanto umas às outras, num diálogo silencioso, mas provocante e perturbador. Isso ocorreria por serem obras nas quais os móveis foram destituídos de suas funcionalidades, bem como desprovidos de seus lugares considerados preconcebidos e preestabelecidos de estar até então.

As estranhas presenças suscitadas por esses objetos transplantados talvez nos ofereçam sua aparência dúbia como condição intrínseca para sua existência e invadam os espaços da *Casa Oblíqua* para que, juntas, casa e mobílias, sejam lançadas no terreno da ambiguidade. Aqui, ambas já não são mais casa e mobílias simplesmente, ou seja, um espaço que abriga a vida cotidiana e utensílios domésticos projetados para o aparato ao corpo, mas, sim, meios que participam de uma linguagem, sendo ambos escultóricos, e potentes de significados e latências. Casa e mobílias, aqui, podem representar tanto um espaço fictício sem limites ou divisões quanto um corpo ambíguo, enigmático e fantasmagórico. Casa e mobília se tornaram *outros,* mas que ainda guardam resquícios do que são e, juntas, instalam e instauram questões.

41 BLANCHOT, 1987, p.256.

Diante da presença dessas mobílias, deslocadas no espaço e no tempo, algumas questões se impõem ao nosso olhar: o que emanaria desses armários, cadeiras, poltronas, estantes e mesas que, ao serem dados a ver, não se apresentam mais e somente como si próprios? Seriam eles outros ou os mesmos para além de sua visibilidade e suas funções e acrescidos de vazios e ausências? Seria essa condição ambígua a que os faria ainda mais presentes no espaço expositivo? Veríamos além e através deles? Essas perguntas configuram-se, portanto, como uma impossibilidade de resposta única e abrem espaço para outro tipo de olhar, isto é, aquele que abarca a riqueza heterogênea, múltipla e nômade que escapa aos postulados não dialéticos, instaurando, portanto, o *lugar da ambiguidade* para pensar as obras.

3.2 Mobília semelhante-dessemelhante

A exposição *Estranha Presença*, é composta por mobílias pertencentes ao nosso cotidiano, as quais, uma vez transplantadas e obliteradas, apresentam-nos, ao mesmo tempo que parecem tentar velar, certa realidade que nos é familiar, mas que, aqui, reflete um mundo *outro*, isto é, aquele subjetivo, particular, obscuro e ambíguo que cada artista tenta, à sua maneira e através de sua obra, trazer à superfície visual da exposição. Esses trabalhos revelam, a princípio, certa familiaridade devido ao reconhecimento das mobílias pelo espectador, o qual, à medida que vai percorrendo a exposição, pode reconhecer também que, ali, aflora certo deslocamento de objetos de uso do cotidiano, ora pela aparência, pelo formato e tamanho das mobílias, ora pelo uso de materiais incomuns associados às mesmas. As mobílias/obras, à primeira vista, causam certo estranhamento e parecem pertencer a outro mundo no qual elas seriam assim, da maneira exata como estão sendo apresentadas ali, ou seja, uns moldes perdidos de si próprias, estranhas presenças, as quais ora se apresentam tortuosas e viscerais, em sua aparência vulnerável e desconcertante, ora retilíneas e constritas, em sua aparente solidez e definição formais. Ao entrarmos em contato com essas mobílias/obras, o que ali nos parecia, a princípio, constituir parte do nosso cotidiano banal torna-se, aos poucos, um estranhamento do que nos é tão familiar. As mobílias/obras, ali presentes, já não nos permitem mais estabelecer quaisquer significados fixos que em vão tentássemos oferecer a elas, uma vez que as mesmas se encontram

em estado de permanente suspensão suscitado pela ambiguidade que carregam. Desse modo, as obras parecem nos conduzir a um abismo infinito de constantes (re)significações, no qual aquilo que seria o esperado (delas e nelas), isto é, certo acolhimento e conforto para o corpo – como mobílias que *ainda* são –, e certo apaziguamento e contemplação para o olhar – como obras que ali são e estão –, é incessantemente substituído por novas associações visuais e conceituais, o que cria, na exposição, uma grande circularidade de relações e noções advindas das obras. A exposição se configura, portanto, como uma tentativa de criar um percurso pelo qual estranheza e familiaridade estão amalgamadas, bem como perceber as inúmeras camadas de significados e interpretações trazidos e oferecidos pelas próprias obras. De maneira similar ao que ocorreria num espelhamento mútuo de imagens com seus rebatimentos, poderíamos pensar que as relações que se dão entre as obras ocorreriam através das suas polissemias e polivisualidades, as quais parecem se instituir em vários níveis, sejam estes de cunho conceitual ou mesmo formal.

Stéphane Huchet anuncia a polissemia e a polivisualidade como características impressas pela arte contemporânea que "não remete mais à prática da semelhança figurativa tradicional, mas à produção de uma semelhança simbólica paradoxal", o que, segundo ele, "leva todo artista a não ter outra justificativa para sua obra senão o investimento numa categoria que lembra a da *semelhança-dessemelhança*, ou seja: o conceito da *dessemelhança*, "apresentado por Pseudo-Dionísio Aeropagita, retomado por João Damasceno e toda uma tradição até Santo Agostinho, e popularizado hoje pelos textos de Didi-Hubermann"[42]. Ainda, segundo Huchet, o que encontramos, por exemplo, nas instalações contemporâneas refrata ou simboliza uma nova figuração politécnica do mundo:

> Assim, hoje, através de sua polissemia e de sua polivisualidade, a arte contemporânea representa uma forma de expressão singular, própria a cada artista, da pulsão que o leva a tornar sua 'figuração' do mundo um *aspecto* de suas múltiplas realidades. A capacidade politécnica que leva o artista contemporâneo a mimetizar os aspectos do mundo, a deslocar ao redor dele o espelho de sua intuição e de sua faculdade perceptiva para capturar e refletir o real, leva-o a exercitar uma forma de empatia, a se identificar com os fenômenos mais imponderáveis e a exprimi-los num misto de repetição traumática e de complacência fingida.[43]

[42] DUBOIS, 2012, p.107.
[43] HUCHET, 2012, p.252.

Reconhecendo, portanto, a polissemia das obras da exposição *Estranha Presença* e atribuindo a elas uma leitura que se apoia e aponta para a ambiguidade (nelas e delas), o recorte curatorial optou por estabelecer a ambiguidade e a polissemia como o eixo central e norteador da exposição.

Sob essa perspectiva, poderíamos considerar que as presenças físicas das peças no espaço expositivo da *Casa Oblíqua* tanto afirmam quanto questionam a presença do sujeito que as observa e interage com as mobílias/obras, bem como a presença da própria presença ambígua das mesmas no espaço expositivo. Assim sendo, as possíveis relações que se estabelecem entre sujeito e objeto, bem como destes com o espaço, dar-se-iam como num (re)encontro de (re)apresentações mútuas, ocorridas agora no campo da arte e não somente no espaço doméstico. Dessa maneira sujeito e objeto problematizariam o espaço expositivo no qual se inserem e com o qual interagem, como se fossem, e na verdade o são, o testemunho de existência um do outro. A então semelhante dessemelhança apresentada pelos artistas através das obras da exposição, os quais "deslocaram o espelho de sua intuição para capturar o real" criando, portanto, a "semelhança simbólica paradoxal" sobre a qual nos elucidou Huchet, isto é, dessa (re)apresentação da mobília no espaço expositivo da arte, faria surgir questões que problematizariam não só ela - uma mobília/mobília e uma mobília/obra -, como também o sujeito que as observa e o espaço que as abriga. As três instâncias instauradas, ou seja, obra, sujeito e espaço, bem como as transformações e os diálogos ocorridos a partir desta instauração acarretariam transformações mútuas, isto é, a presença de uma mobília deslocada - não mais e somente ela própria e, sim, *outra* -, a do sujeito e sua relação com tal mobília/obra; e de ambos com o referido espaço. É justamente sobre os fluxos de comunicação e subjetividade que se instaurariam a partir dessa *exposição tripla* na qual sujeito, obra e espaço se inserem, se entrelaçam e interagem mutuamente, o que nos esclarece Sônia Salcedo del Castillo:

> assim, inscrevendo-se na esfera da arquitetura, o entendimento das exposições implica relações espaço-temporais, surgindo, pois, não apenas da experimentação perspectiva e intelectual do sujeito fruidor diante da obra, mas de uma totalidade advinda do entrelaçamento dessa experimentação com o espaço por ambos habitado [...] Mas, de que constitui esse entrelaçamento de sujeito, obra e espaço, senão de uma experiência estética em que fluxos de atração e repulsão, resultantes da fruição artística, estabelecem um processo subjetivo e espiritual capaz de dar concretude à materialidade e à temporalidade tanto do objeto artístico quanto do espaço arquitetônico que ele ocupa?[44]

[44] CASTILLO, 2008, p.22.

Do mesmo modo como essa fruição artística entre sujeito, obra e espaço estabelece uma relação de reciprocidade e abriga o entrelaçamento de um processo "subjetivo e espiritual", poderíamos pensar tal fruição de maneira análoga aos estudos críticos de Arthur Danto concatenados ao exposto por Castillo, ou seja, segundo Danto, a obra de arte traria noções de *significados corporificados*:

> as obras de arte presentificam seus significados, enquanto o significado de uma descrição é exterior a esses significados. [...] A obra é o objeto **mais** o significado, e a interpretação explica como o objeto traz em si o significado que o observador – no caso das artes visuais – percebe e ao qual reage de acordo com o modo como o objeto o apresenta.[45]

Dessa maneira, as referidas proposições marcariam o primeiro *tornar-se outro* da mobília inserida no contexto da arte, justamente pelo fato de a mesma estar inserida no espaço expositivo como um objeto (in)utilitário que, uma vez reconfigurado, unido ou não a outra mobília ou a outra *coisa*, é exposto como objeto de arte. As mobílias, como objetos utilitários que são, pressupõem uma relação íntima e intrínseca com o corpo e parecem permanecer numa espécie de estado de espera por uma presença deste corpo que as ocupe e utilize. A transição das mobílias do espaço doméstico para o espaço da arte, que, aqui, no Instituto da Mobília na Arte, compreende também os jardins e a praia, instaura um deslocamento no tempo e espaço, bem como uma ambiguidade, uma existência dúbia para as mobílias/obras.

Tudo isso faz senão anunciar a mobília/obra com seus *significados corporificados* inserida permanentemente no campo da indeterminação e da dúvida - a qual, assim como uma efígie que nos olha e nos pergunta, "*quem"* e "*o que"* ela é -, a mobília/obra também nos perguntaria "*quem"* e "*o que"* ela é, bem como "*no que"* se transformou. As respostas a essas perguntas retornariam, portanto, para as próprias questões suscitadas por elas, pois, assim como a efígie, a mobília/obra as devolve para nós, desestabilizando não somente a própria condição de objeto de uso, de utensílio, como também a do próprio sujeito com o qual se relaciona, bem como o espaço ora ocupado por ambos.

Os três elementos relacionados – sujeito, obra e espaço – tornar-se-iam, portanto, sensibilizados e transpassados uns pelos outros de modos distintos por suas presenças e subjetividades. Dessa maneira, as transformações que ocorreram na própria mobília pelo fato terem se tornado obra, no sujeito por observá-la e

[45] DANTO, 2010, p.18.

interagir com ela numa perspectiva diferente, bem como pela interação de ambos *com* e *no* espaço que os abriga fariam - assim como ocorreu nas mostras citadas anteriormente, quanto à mobília hospitalar e à participação do espectador - com que o referido espaço, numa operação recíproca, também se transformasse devido à sua potência e à própria "espacialidade" inerente a ele. O que nos levaria a pensar, sobre o que destaca Sônia Salcedo em relação às materialidades e às temporalidades tanto do objeto artístico quanto do espaço arquitetônico que ele ocupa.

Ao mencionarmos o sujeito como interlocutor da obra no espaço e vice-versa, poderíamos pensar também na espacialidade da exposição *Estranha Presença* justamente pelo seu anverso, ou seja, pela noção de ausência-presença que as mobílias de um modo geral denunciam e suscitam. O corpo, mesmo fantasmagórico, se faz presente no *espaço* da mostra, seja pelas próprias mobílias/obras que o evocam, seja pela ausência *real* do corpo como parte integrante da exposição.

A partir das relações subjetivas apresentadas entre espaço, obra e sujeito, a exposição *Estranha Presença* pretende proporcionar um entrelaçamento das três referidas instâncias – assim como um tecido que vai se formando a partir de suas tramas – estabelecendo, desta maneira, relações intercambiantes que se darão ao longo do percurso da mostra através dos espaços interno e externo da *Casa Oblíqua.*

3.3 Mobília ambígua

A estranha presença desses *objetos transplantados* que compõem a mostra já carrega em sua nomenclatura o próprio conceito: o de transplantar, que sugere, tanto algo que é – e já não é – inteiramente ele próprio quanto algo que se apresenta e não se apresenta mais o mesmo; bem como aquele que não permanece mais nem mesmo em um ou outro determinado local. No que tange às obras, esse conceito poderia ser interpretado tanto no sentido de mudança de algo de um lugar para outro - o que poderia ser visto aqui como a migração de um objeto do cotidiano doméstico para o campo da arte - quanto o de algo que se uniu a elas, ou seja, um órgão, uma parte ou a totalidade de um indivíduo em outro, um enxerto. Os objetos transplantados são obras compostas pela estranha presença de mesas, cadeiras, armários, estantes, guarda-roupas, cristaleiras, sofás, poltronas, bancos, tamboretes, camas, cômodas, berços e penteadeiras, os quais, assim como mencionado anteriormente, sugerem, na exposição, um percurso não-

linear e nem mesmo setorizado por categorias ou limites fixos. Essas mobílias são permeadas por esses *enxertos*, ou seja, por uma diversidade de matérias: tecidos, carnes, cimento, espuma, plantas, madeira, lâminas de aço, areia, água, ímãs, tintas, linhas, pedras, vidros e papel, que se relacionam com as mobílias das mais diversas maneiras, isto é, as materialidades são potencializadas pela própria aglutinação insólita que as fez (re)surgir ali; como uma *matéria* também transplantada de um lugar para outro e implantada nas mobílias.

Portanto, esse duplo deslocamento dos móveis e das materialidades - assim como ocorrido na produção artística pessoal quanto aos móveis hospitalares e aos jardins - os tornaria *outros*, porém semelhantes-dessemelhantes a eles próprios; bem como os próprios agentes desse jogo recíproco nos quais ocorreriam forças de atração e repulsa, resistências, tensões, derretimentos, alongamentos, cortes, dobras, revestimentos, organicidades, sobreposição, inversão, espelhamentos e contorções. Essa espécie de consubstanciação ocorrida pelas aproximações entre mobílias e materialidades, trazidas pelas obras, sugerem tanto uma interpenetração quanto certo desdobramento contínuo, como se os mesmos não conseguissem deixar de provocar, nem neles próprios, nem mesmo em nós, a percepção de que "algo de outro" emanaria dessas peças, tal como nos esclarece Heidegger em *A origem da obra de arte*[46]. Embora justapostas, mobília e materialidade ainda trazem consigo o caráter de apetrecho e, uma vez amalgamadas, ainda assim suscitariam um estado em que as mesmas se discernem e não se discernem delas próprias. Portanto, o "algo de outro" nos conduziria justamente para a percepção de um espaço tênue e de difícil apreensão do momento em que essas mobílias, acrescidas ou não das materialidades, deixam de ser somente mobília e materialidade e tornam-se obras. Dessa maneira, ambas se inseminariam mutuamente e, numa mesma medida, contribuiriam para a formação desse *novo* objeto – a mobília/obra –, a qual transplantada do contexto doméstico para o da arte é transformada em um objeto ambíguo que carrega e não carrega mais as características dela própria. Nessa perspectiva, a mobília inserida no contexto da arte passaria a ser um objeto manufaturado duplamente, isto é, primeiro em seu estatuto de utensílio - por ter sido construído para este fim e utilidade - e, em segundo, já um objeto híbrido, por ter sido destituído de tal utilidade e transfigurado em outra constituição física e imagética. Essa configuração tornaria a mobília/obra, portanto, um objeto que ocuparia um lugar em suspensão, uma espécie

[46] HEIDEGGER, [s/d].

de *entrelugar,* de *entremeio*. Pois, uma vez permanecendo simultaneamente a serviço da desfuncionalidade e da linguagem, a mobília/obra, se comporta tanto como um suporte para reunião e depósito de memórias, afetos, pensamentos e proposições quanto permanece num estado de certa perda perpétua de sua funcionalidade. Para Rafael Cardoso, "é possível dimensionar a existência de um campo ampliado do mobiliário, análogo ao que foi postulado por Rosalind Krauss para a escultura há mais de três décadas"[47], justamente pelo fato de as mobílias estarem inseridas num campo multifacetado de experimentações e proposições da arte contemporânea. O conceito de campo ampliado, usado atualmente em larga escala por várias modalidades da arte, se aplicaria de modo especial à mobília/obra, uma vez que, ao pensarmos a mobília como um artefato estático, o conceito de campo ampliado vem confirmar sua avassaladora potência poética, bem como sua capacidade infinita de transmutação. Essas características a fariam transitar, acolher e, ao mesmo tempo, ser acolhida pela própria modalidade da escultura, bem como por outras, tais como a do *site-specific*, da instalação, da pintura e do desenho. Ainda segundo Cardoso, "móvel, mobília, mobiliário, são todas as palavras que derivam da ideia de movimento [...], todavia, o propósito dos móveis é serem movidos; e ao serem transportados fisicamente, seu sentido se move também"[48]. Os *objetos transplantados* seriam, portanto, a confirmação desse *movimento*, ou seja, dessa mudança (tanto no sentido de transformação quanto no de transporte de um lugar para outro aferidos pelo termo).

Para auxiliar-nos na compreensão dessas noções trazidas pela mobília/obra acerca de seu caráter de utensílio e obra, é de fundamental importância trazer as formulações teóricas de Heidegger, em *A origem da obra de arte*. Para o filósofo, "a obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa [...]. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro que a ela se adere"[49]. Sobre esse aspecto apontado por Heidegger, poderíamos explicitar, aqui, a aproximação entre o utensílio, a mera coisa e a mobília *tornada obra* propriamente dita. Podemos observar que o utensílio tem como prerrogativa o fato de ser um objeto concebido sob as perspectivas da utilização e serventia, não possuindo, portanto, uma presença autossuficiente assim como a *mera coisa* da natureza. Já a obra de arte se assemelharia tanto à *mera coisa* - por possuir presença autossuficiente, quanto

[47] CARDOSO, 2013, p.54-55.
[48] *Ibidem*, 2013, p.44.
[49] HEIDEGGER, [s/d], p.13.

ao utensílio, por ser uma *coisa*, um produto concebido e fabricado pelo homem. A partir das questões enunciadas sobre a obra de arte constituída por uma mobília que foi *transformada* em obra, surgiria nesta *transmutação* um paradoxo: uma vez que a mobília/obra seria ao mesmo tempo um utensílio e uma "mera coisa", a mobília/obra figuraria então entre as coisas propriamente ditas. Para auxiliar-nos no entendimento dessas questões, poderíamos associar o conceito de "mera coisa", de Heidegger, às formulações teóricas de Didi-Huberman quanto às obras minimalistas. Didi-Huberman refere-se aos cubos de aço preto de Donald Judd como "um objeto mais específico e mais simples"[50]. Poderíamos, aqui, pensar de maneira análoga ao autor, ao *imaginarmos* uma simples cadeira em vez de um cubo de aço preto:

> Pode-se imaginar um objeto mais 'total', estável e desprovido de detalhes? No entanto, será preciso admitir diante dessa forma perfeitamente *fechada*, e auto-referencial, que alguma outra coisa poderia de fato nela estar *encerrada*... A inquietude retira então do objeto toda a sua perfeição e toda a sua plenitude. A suspeita de algo que *falta ser visto* se impõe doravante no exercício de nosso olhar agora atento à dimensão literalmente *privada*, portanto obscura, esvaziada, do objeto. É a suspeita de uma latência, que contradiz mais uma vez a segurança do *What you see is what you see*, que contradiz a segurança de se achar diante de uma 'coisa mesma' da qual poderíamos refazer em pensamento a 'mesma coisa'.[51]

Didi-Huberman menciona o verbo *chumbar* para designar o que talvez Heidegger tenha definido como "*algo de outro que adere*":

> [...] O inexpressivo cubo [RB leia-se aqui, cadeira], com sua rejeição consequente de todo 'expressionismo' estético, chumbar-se-á finalmente com algo que chama uma jazida de sentido, jogos de linguagem, fogos de imagens, afetos, intensidades, quase corpos, quase rostos. Em suma, um *antropomorfismo* em obra.[52]

Essas estranhas presenças suscitadas pelos *objetos transplantados*, talvez estejam inseridas justamente na interseção das descrições apontadas por Heidegger e Didi-Huberman, ou seja, um objeto de uso que se encontra entre uma "coisa", uma "mera coisa" e "uma coisa mesma" que carrega, junto a si, *algo de outro* que a ele se aderiu e que se faz presente no espaço expositivo constituindo-se, portanto, por um "antropomorfismo em obra". Ao observarmos as diversas formas pelas quais a mobília se faz presente na arte contemporânea, não só no contexto brasileiro como também no internacional, bem como sob a

50 DIDI-HUBERMAN, 1998, p.118.

51 *Ibidem*, p.118.

52 DIDI-HUBERMAN, 1998, p.119.

perspectiva apresentada por Heidegger, a mobília em *estado de obra* poderia ser vista pela ótica de uma coisa fabricada, um utensílio inserido no campo da arte, isto é, como *outro* e, portanto, "*um*" e "*um e outro*" amalgamados. Uma vez constituídas por essa (in)dissociação, as mesmas se apresentariam como mobílias em *estado de aderência* a esse "*algo de outro*" que a elas se aderiu, sobre o qual nos elucidou Heidegger. Esse "*algo de outro*" seria, portanto, o imaterial, o impalpável, o incorporal. No contexto da exposição, a mobília surge como uma "mobília transplantada", o que a tornaria, simultaneamente, ela própria *e* outra, ou seja, o que configuraria nelas um discernimento *e* um não-discernimento simultâneos, uma "*inseparabilidade separada*", na qual esse *objeto de uso,* ora transplantado, se encontraria *em estado de obra*; sendo dado a ver quase que pelo seu avesso. Portanto, esse "um" seria a mobília em seu estado unitário bruto, de artefato, de *coisa*; um objeto de uso dotado de uma determinada funcionalidade atribuída a ele, bem como um utensílio que contém e está contido nele próprio e em sua materialidade. Já, "um *e* outro" seria a mobília em *estado de obra*, carregado e *aderido a algo de outro*. Uma vez amalgamados, o mobiliário e a *coisa* a ele aderida se instaurariam no campo da dúvida, isto é*,* num constante estado de oscilação e latência, através do qual ora vemos "um", ora "outro", bem como "um *e* outro" amalgamados.

Poderíamos, aqui, mencionar a noção de aura apresentada no livro *A imagem-nua e as pequenas percepções*, no qual José Gil, ao citar Walter Benjamim, discute de maneira análoga a Heidegger o conceito de aura como "algo de outro" que se "acumula" nos objetos de uso.

> Se entendermos por aura de um objeto oferecido à intuição, o conjunto das imagens que, surgidas da memória involuntária, tendem a agrupar-se em torno dele, a aura corresponde, nessa espécie de objeto, à experiência que o exercício acumula nos objetos de uso. Esta experiência é a de um mundo anterior, que olhar nenhum pode esgotar. A imagem rodeada de aura não se esgota na sua visibilidade, surge velada.[53]

José Gil toma o conceito de véu que "cobre" o objeto para discutir as questões do visível e invisível que se fazem ver:

> Tenhamos presente que a percepção do véu do objeto aurático é visão do invisível (ligado à imagem visível, do mesmo modo que um objeto de uso longamente utilizado se torna "habitado") e que este invisível se liga ao inconsciente e ao tempo (individual e histórico). A aura que envolve o objeto não seria uma luz (como "auréola" visível), mas uma vibração invisível – portanto, não percebida pelos sentidos.[54]

[53] GIL, 1996, p.63.

[54] *Ibidem*, p.63.

No entanto, o "algo de outro" não se trata de processos de adição ou mesmo de subtração de alguma coisa em relação à outra, mas, sim, de um estado em suspensão. O "algo de outro" se constitui a partir de uma situação sem pouso, sem lugar fixo, em constante estado de um *ainda não*.

Dessa maneira, esse *corpo* ambíguo da mobília/obra seria composto por uma (in)dissociação: cadeira *e* pedras, mesa *e* vidros, poltrona *e* plantas, cadeira *e* facas, assim como veremos, respectivamente, na exposição através das obras de José Damasceno, Sandra Cinto, Rodrigo Bueno e Nino Cais, dentre outras. A mobília/obra apresentaria, portanto, um *estado de aderência,* ao qual poderíamos acrescentar um *estado de latência* exprimido pela mobília na condição de objeto de uso *existindo* como objeto de arte. Nesse *estado de obra*, ou seja, na instauração de uma interseção, que é também uma soma, pela qual dois *corpos* distintos formam um terceiro, é que surgiria o estado *em suspensão* ocupado pela mobília/obra. Seria justamente aqui, nesta imbricação, que a mobília se apresentaria ambígua em suas unidade e multiplicidade, isto é, continuando a ser tanto um utensílio/artefato que realmente é - já distinta dela própria porque tornada obra, mas ainda guardando algo dela mesma: um semelhante-dessemelhante. Dessa forma ambígua, sendo unitária e múltipla devido à sua composição multifacetada, tanto em relação à sua capacidade e potência de ser apresentada *em multiplicidade,* ou seja, na repetição dela mesma, quanto *em separabilidade*, isto é, na junção e disjunção, na sua capacidade de aderir e ser aderida a "algo de outro" formando, portanto, o referido terceiro *corpo*. Ambos os modos de incursão da mobília no campo da arte a lançariam, portanto, permanentemente num lugar entre ser, permanecer, deixar de ser, ou ainda, no devir de um vir ou não a ser ela própria e outra.

A partir do exposto poderíamos pensar, então, que a mobília/obra seria mantida simultaneamente numa interseção, isto é, entre um utensílio propriamente dito que possui, em parte, características próprias, *e*, em parte, características de *outro*, de "algo de outro" que a ela se aderiu. Portanto, a obra, se erigindo numa interseção, passaria então a ocupar uma posição em constante suspensão e oscilação: permanecendo nesse limbo, como um *corpo ambíguo* numa zona de indeterminação. A mobília, sendo um objeto de uso, uma vez transfigurada em objeto de arte problematizaria o próprio "uso" e apresentaria em sua então configuração, numa operação inversa, a própria impossibilidade desse uso, ou seja, a impossibilidade de descanso, a impossibilidade de repouso, e assim sucessivamente. Para Blanchot:

> [...] pode-se recordar que um utensílio danificado torna-se a sua imagem (e, por vezes, um objeto estético: 'esses objetos obsoletos, fragmentados, inutilizáveis,quase incompreensíveis, perversos', que André Breton amava). Nesse caso, o utensílio, não mais desaparecendo no seu uso, aparece. Essa aparência do objeto é a da semelhança e do reflexo: se se preferir, o seu duplo. A categoria da arte está ligada a essa possibilidade para os objetos de 'aparecer', isto é, de se abandonar à pura e simples semelhança por trás da qual nada existe - exceto o ser. Só aparece o que se entregou à imagem, e tudo o que aparece é, nesse sentido, imaginário.[55]

Ainda sobre a perspectiva da imagem, Blanchot nos elucida:

> A imagem, segundo senso comum, está depois do objeto: ela é a sua continuação: vemos depois imaginamos. Depois do objeto viria a imagem. 'Depois' significa que cumpre, em primeiro lugar, que a coisa se distancie para deixar-se recapturar. Mas esse distanciamento não é a simples mudança de lugar de um móvel que continuaria, entretanto, sendo o mesmo[56].

Poderíamos aqui, a partir das noções trazidas por Blanchot, pensar que a mobília, em sua primeira instância e ainda sendo somente um utensílio, "desapareceria" a partir do momento em que foi, em certo sentido, transmutada, fragmentada e inutilizada pelos artistas, tornando-se quase incompreensível ao transformar-se em obra; e que, ao mesmo tempo, "apareceria" *outra* (porém ainda ela própria), justamente porque se tornou uma mobília/obra, o que nos faria pensar que as mobílias, não mais "desaparecendo" no seu uso - por serem obras -, "apareceriam".

> A coisa estava aí, que nós apreenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatural, impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência, a apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta.[57]

Para auxiliar-nos no entendimento dessa situação em suspensão e ambígua, na qual se encontraria a mobília obra, poderíamos, aqui, trazer um exemplo retirado dos trabalhos sobre mobiliários do artista Richard Artschwager, apresentado por Stéphane Huchet:

---

[55] BLANCHOT, 1987, p.260.
[56] *Ibidem*, p.256.
[57] *Ibidem*, p.257.

Ele projeta silhuetas bidimensionais nas paredes ou nos cantos de uma sala que resultam do achatamento ou do esmagamento virtual dos móveis. Uma cadeira, Splatter Chair (fórmica, Documenta IX, 1992), vê-se desmembrada ou, melhor dito, aplainada, revelando sua estrutura tridimensional anterior em toda a superfície da chapa bidimensional de fórmica. Os móveis parecem transformados em monstros, em manchas, como a de um inseto esmagado. Os móveis, habitualmente empenhados no uso cotidiano – uma cadeira é para sentar e ser usada, sem que interroguemos sua função e sua destinação, senão deixaria de servir –, são submetidos à sempre feliz operação fenomenológica da epochè, a 'colocação entre parênteses' ou em suspensão da função natural do objeto permitindo que ele apareça enquanto tal, adquirindo uma presença consistente e resistente à nossa apropriação, deixando de 'desaparecer' no seu uso, isto é, na transparência de sua função, quando um objeto torna-se sua própria imagem.[58]

[58] HUCHET, 2012, p.184.

Figura 64 - *Splatter Chair*

Richard Artschwager, 1992.
Esmalte sobre madeira e fórmica. 134x106x98cm.
Fonte: Disponível em: http://www.moma.org. Acesso em: 19 mai 2015

Teríamos, portanto, na exposição *Estranha Presença*, móveis desviados, transfigurados, transtemporalizados, mais do que "transplantados do mundo dos objetos ordinários para o domínio da arte"[59]; uma constelação de objetos ambíguos e entrecruzados, como se sua sobrevivência dependesse, a partir de então, de uma coexistência de opostos. A coexistência de opostos significaria e anunciaria a existência de dois corpos que, fundidos, justapostos, emparelhados, configurariam um estado de apresentação mútua e formariam, portanto, o referido *objeto ambíguo*, um duplo. As diversas intervenções e transformações pelas quais as mobílias foram submetidas, somadas à associação das mesmas às materialidades, contribuíram para trazer reflexões não dicotômicas acerca das obras que compõem a exposição. Os dois atributos das mobílias, o abrigar e o acolher, citados anteriormente, mediante os quais os "objetos transplantados" passam não mais a apresentar e nem mesmo a oferecer – devido justamente às transformações em seus aspectos físico e funcional –, contribuíram para imantar

[59] KRAUSS, 1998, p.88.

nas peças, e até mesmo a auxiliá-las a se manter em suspensão nesse espaço tênue, citado anteriormente, ou seja, aquele que as separa e não as separa delas mesmas como mobília e arte. Todo esse jogo de similitudes e contradições trazidas pela ambiguidade presente nas peças contribuiu também para suscitar na exposição, além da noção de semelhança-dessemelhança, um conjunto de obras inquietantes e perturbadoras.

Nessa perspectiva, poderíamos pensar a presença das mobílias/obras na exposição tal como mencionado por Foucault no prefácio do livro *As Palavras e as Coisas*. A partir do texto de Borges, Foucault destaca que o referido texto:

> perturba todas as familiaridades do pensamento [...] abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro.[60]

De maneira análoga a essa questão trazida por Foucault, poderíamos considerar a presença das mobílias/obras na exposição como uma "profusão de seres" que também inquietariam nossa percepção. A mobília tornada uma obra de arte traria consigo, ao mesmo tempo, algo do Outro "interior e estranho" - um "ruído surdo, que é o do corpo estranho que não tem fala, crescendo debaixo da poeira dos signos"[61] - e algo do Mesmo, distinguido por "marcas e identidades". O "outro do mesmo" seria, portanto, a mobília que, ao se tornar obra, continuaria mesmo assim a carregar suas marcas e identidades, porém acrescida de algo interior e estranho, algo de outro (e dela mesma), que a ela se aderiu.

A partir dessa perspectiva poderíamos pensar a mobília/obra tanto como um "mesmo de outro" quanto "outro do mesmo": o "Outro que está no Mesmo, como o reverso está no anverso"[62]. Dessa maneira, a mobília/obra apresentaria, de um lado, o objeto identitário (o mesmo, que se reconhece, o da similitude), isto é, o móvel em seu estado bruto de utensílio e apetrecho; e, de outro, justamente seu *outro*, a mobília obliterada e imantada; já em seu estatuto de obra de arte.

Sobre as questões suscitadas no texto, tornam-se importantes as contribuições teóricas de Blanchot, o que elucida sobre os possíveis níveis da ambiguidade na imagem:

---

[60] FOUCAULT, 2000, p.6.

[61] MAMMI, Lorenzo. *Corpo, Alegoria*. Texto para o *site* do artista Nuno Ramos. Disponível em: http:// www.nunoramos.com.br. Acesso em: 05 mai. 2013.

[62] DUBOIS In: HUCHET, 2012, p.111.

> Se o pensamento pudesse, por um momento, manter a ambiguidade, seria tentado a dizer que existem três níveis em que ela se anuncia. Ao nível do mundo, a ambiguidade é possibilidade de entendimento; o sentido escapa sempre para um outro sentido; o mal-entendido serve à compreensão, exprime a verdade do entendimento que quer que ela jamais seja entendida, de uma vez por todas.[63]

Além dessa primeira possibilidade trazida pela ambiguidade, ou seja, aquela pela qual o sentido sempre escapa, Blanchot anuncia ainda outro nível: o que se exprime pelas duas versões do imaginário.

> Aqui, não se trata mais de um duplo sentido perpétuo, do mal-entendido que ajuda ou engana o entendimento. Aqui, o que fala em nome da imagem, 'ora' fala ainda do mundo, 'ora' nos introduz no meio indeterminado da fascinação, 'ora' nos concede o poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção, retendo-nos assim num horizonte rico de sentido, 'ora' nos faz resvalar para onde talvez estejam presentes, mas em suas imagens.[64]

Ao discorrer sobre o "ora, ora", Blanchot poderia levar-nos a pensar a mobília/obra também como um *aparato* para questões da visibilidade e invisibilidade, bem como para aquilo que se apresenta como incorporal. Simultaneamente ambígua, isto é, instituída e destituída de seus significados e função, poderíamos então, a partir do que nos elucidou Blanchot, designar a mobília/obra como um objeto/artefato/utensílio, que traria, nessa sua então configuração e em seu estado físico, algo da ordem daquilo que nos faz calar, isto é, do incompreensível, do inapreensível e daquilo que nos escapa. Para Blanchot, dizer "ora, ora" é "dizer, numa certa medida, um e outro, e que o sentido não escapa para um outro sentido, mas no outro de todos os sentidos, e, por causa da ambiguidade, nada tem sentido, mas tudo parece ter infinitamente sentido"[65].

O "ora, ora" nos diz também da própria ambiguidade e da duplicidade da expressão e, por conseguinte, nos colocaria diante da mobília/obra, numa impossibilidade de escolha, a qual, segundo Blanchot, não se pode pacificar por um "ou isto, ou aquilo", isto é, ora vemos um, ora outro, bem como um e outro amalgamados. Para Blanchot, "a ambiguidade, embora só ela torne a escolha possível, está sempre presente na própria escolha"[66]. Vivendo um evento em imagem, segundo Blanchot:

---

[63] BLANCHOT, 1987, p.264.
[64] *Ibidem*, p.265.
[65] *Ibidem*, p.265.
[66] *Ibidem*, p.262.

> correríamos o risco de ela nos devolver, não mais à coisa ausente, mas à ausência como presença, ao duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo se dissipou: essa duplicidade não é tal que se possa pacificá-la por um 'ou isso ou aquilo' capaz de autorizar uma escolha e de apagar da escolha a ambiguidade que a torna possível.[67]

Sob essa perspectiva, as mobílias/obras poderiam ser consideradas, de maneira análoga à tradução de Baldanders em *O livro dos seres imaginários*, de Jorge Luis Borges, como "já diferente" ou "já outro", uma vez que mantêm uma relação de semelhança-dessemelhança com elas mesmas.

> Baldanders (cujo nome podemos traduzir por 'já diferente' ou 'Já outro'). [...] Num bosque, o protagonista topa com uma estátua de pedra que lhe parece o ídolo de algum velho germânico. Toca-a, e a estátua lhe diz que é Baldanders e assume as formas de um homem, de um carvalho, de uma pessoa, de um salsichão, de um prado coberto de trevos, de esterco, de uma flor, de um ramo florido, de uma amoreira, de um tapete de seda, de um homem. Finge instruir Simplicissimus na arte 'de falar com as coisas que por sua natureza são mudas, como as cadeiras e os bancos...' [68]

Dessa maneira, como um ser imaginário e carregando a mudez própria das cadeiras e dos bancos, as mobílias/obras se comportariam do mesmo modo que Baldanders, uma vez que, ao serem "tocadas" pelos artistas, são "transformadas" nas mais diversas proposições. No entanto, ao contrário de Baldanders, que se transforma em vários seres e retoma a forma de um homem, a mobília não retoma a forma de um móvel, visto que não a perdeu, ou seja, ela permanece "já diferente", "já outra", porém mantendo características próprias.

Para auxiliar-nos no esclarecimento dessas questões que permeiam as mobílias/obras, faz-se importante trazermos a noção de *figurável* à qual se refere Didi-Huberman, isto é, uma "forma com presença" que diz "a apresentação mais que a representação" com sua intensidade "estranha e singular" que "nos obriga a pensá-la como obra da "apresentabilidade"[69]. Caberia também aqui uma analogia ao paradoxo da palavra *unheimlich,* à qual se refere Didi-Huberman sobre as três abordagens de Freud:

> [...] unheimlich é, primeiro, uma palavra do olhar (é o suspectus latino) e uma palavra do lugar (é o xenos, o estrangeiro, em grego); mas é uma palavra cuja ambivalência acabará sendo analisada nos termos fortemente temporais do que "remonta ao há muito tempo conhecido, ao há muito tempo familiar. Em segundo, "o objeto *unheimlich* está diante de nós

[67] BLANCHOT, 1987, p.264.
[68] BORGES, 2007, p.59.
[69] DIDI-HUBERMAN, 1998, p.227.

> como se nos dominasse [...] é presente, testemunha e dominante ao mesmo tempo, que se dá a nós como se devesse fatalmente sobreviver a nosso olhar e a nós mesmos, nos ver morrer, de certo modo".[70]

Na terceira abordagem de Freud, a palavra *unheimlich* diz respeito a "um e outro", ou seja, a um duplo:

> o duplo, o objeto originariamente inventado "contra o desaparecimento do eu", mas que acaba por significar esse desaparecimento mesmo - nossa morte – quando nos aparece e nos "olha". O duplo que nos "olha" sempre de maneira "singular" (*einmalig),* única e impressionante, mas cuja singularidade se torna "estranha" *(sonderbar)* pela virtualidade, mais inquietante ainda, de um poder de repetição e de uma "vida" do objeto independente da nossa.[71]

As mobílias/obras poderiam ser percebidas, então, de maneira análoga ao mencionado anteriormente, como aquilo que "remonta ao há muito tempo conhecido, ao há muito tempo familiar", as quais possuiriam uma "vida independente da nossa" e "que se dão a nós como se devessem fatalmente sobreviver a nosso olhar e a nós mesmos, nos ver morrer, de certo modo". Dessa maneira, a mobília, ao se tornar um objeto de arte, apresentar-se-ia como um objeto que possuiria uma "dupla vida independente", ou seja: como objeto de uso *e* objeto de arte. Nessa inquietante estranheza de um estado e um lugar ambíguos, poderíamos situar a mobília/obra como um objeto "demasiado próximo e demasiado distante, demasiado morto e demasiado vivo, silencioso e invasor 'como uma pessoa'".

> Notemos a esse respeito que a noção do duplo define ao mesmo tempo algo que repete a humanidade – eis aí seu caráter de *antropomorfismo* da mesma maneira como Freud havia de fato tematizado o motivo do duplo segundo as mesmas ambivalências do vivo e do morto, do antropomorfismo e da dessemelhança.[72]

Sob a ótica da *mímesis,* Stéphane Huchet apresenta as discussões de Arthur Danto, o qual "desvincula a 'imitação' da referência obrigatória a um objeto existente: existe uma imitabilidade do objeto inexistente":

> [...] Danto introduz, portanto, uma diferença lógica entre imagem especular e imitação. Toda imagem especular reproduz um objeto existente (reconhecemos aqui o paradigma, por exemplo, da natureza morta, do retrato, de certas passagens, etc.), mas aquilo que chama de 'imitação' implica que o objeto representado pode não existir.[73]

---

[70] DIDI-HUBERMAN, 1998, p.228.

[71] *Ibidem*, p.229.

[72] *Ibidem*, p.229.

[73] HUCHET In: HUCHET(org.), 2012, p.250.

A partir da questão abordada por Stéphane Huchet ao citar a tese de Danto quanto à "diferenciação entre o objeto 'de arte' e o objeto cotidiano com relação ao qual o objeto de arte não se diferencia visualmente"[74], poderíamos reiterar, aqui, em relação à mobília tornada obra, o seu estado de ambiguidade em suspensão, isto é, uma diferenciação e não-diferenciação simultâneas entre o objeto de arte e o objeto do cotidiano, tendo em vista que o objeto de estudo do I.M.A., ao contrário de um Baldanders, se diferencia e não se diferencia simultaneamente dele próprio. Segundo Huchet: "Danto fala, de fato, da necessidade criteriológica de 'construir' a obra, antes de reagir esteticamente a ela" e de que:

> precisamos (da definição da arte) para identificar os tipos de reação estética apropriados às obras de arte na sua oposição aos simples objetos reais.[...] antes, é preciso que a relação entre a obra de arte e sua réplica material seja corretamente estabelecida, para que a estética possa entrar em jogo.[75]

Essa relação entre a obra de arte e sua "réplica material" poderia ser vista aqui não só atrelada às questões suscitadas pelo *readymade*, às quais Arthur Danto se refere, como também à mobília tornada obra de arte que seria constituída, portanto, por uma leitura em via de mão dupla, isto é, por um viés que contemplaria ambas as instâncias simultaneamente.

Ao tomarmos uma direção nessa via de mão dupla, partindo do ponto de vista da obra de arte, veremos que ela é uma mobília que foi transformada em arte da mesma maneira que, ao tomarmos a direção contrária, isto é, partindo do ponto de vista da mobília, constatamos que sua réplica é uma mobília e também uma obra de arte.

A respeito do inapreensível, o impalpável, a ausência-presença que emerge e reside nas obras, poderíamos, aqui, trazer a perspectiva do "poder do olhar atribuído ao próprio olhado pelo olhante", ou seja, o "isto me olha", sobre o qual nos elucida Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*. De maneira análoga ao pensamento de Didi-Huberman, poderíamos atribuir às mobílias/obras esse "ponto de vista", ou seja, de onde "elas nos olhariam" e devolveriam, em imagem, aquilo que nos concerniria. É importante destacar que as questões levantadas por Didi-Huberman reafirmam o lugar da ambiguidade da imagem, apresentado aqui pelo conjunto de obras da exposição, e acenam para a impossibilidade de hierarquizá-la e submetê-la a uma fixidez que a apaziguaria em um lugar ou outro:

---

74 HUCHET In: HUCHET(org.), 2012, p.249.

75 *Ibidem*, p.249.

> Os pensamentos binários, os pensamentos do dilema são, portanto, incapazes de perceber seja o que for da economia visual como tal. Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar [...] a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha - um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos.[76]

Seria, portanto, nesse momento ao qual se refere Didi-Huberman, isto é, "a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio", ou seja, de onde o "isto me olha" nos interpelaria, é que poderíamos reunir todas as noções trazidas pelas mobílias/obras: a partir tanto da duplicidade e ambiguidade quanto do excesso e ausência de sentido, que surgem, se aproximam e se afastam delas. Sob essa perspectiva, talvez possamos pensar as mobílias/obras que compõem a exposição *Estranha Presença* como "objetos auráticos", mediante a leitura de Didi-Hubermann sobre a complexa noção de aura em Walter Benjamin. Sob essa ótica, as mobílias/obras se encontrariam nesse limbo entre ser, permanecer e deixar de ser: os *objetos transplantados* seriam, portanto, objetos cuja aparição se desdobra, para além da própria visibilidade, em constelações de imagens que se impõem ao nosso olhar como outras tantas figuras associadas e que "surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente"[77]. Dessa maneira, as mobílias/obras se comportariam, na exposição, assim como o objeto aurático o faz, estando:

> próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessantemente, uma forma de heurística na qual as distâncias, as distâncias contraditórias se experimentariam umas às outras, dialeticamente.[78]

---

[76] DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77.

[77] *Ibidem*, p.149.

[78] *Ibidem*, p.148

Assim poderíamos considerar que as mobília/obras ocupariam justamente esse lugar do entremeio, em permanente inquietude e suspensão, como nos elucidou Didi-Huberman: "o próprio objeto tornando-se o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente"[79].

A presença das mobílias/obras na exposição, a partir do que foi exposto até aqui, ocuparia, portanto, um lugar onde ora vemos "um", ora "outro", bem como ambos, "um *e* outro". Essa dicotomia proporcionada pelo estado sem pouso no qual as mesmas se encontram faria erigir outra condição: a de "outro de outro", isto é, um objeto de arte para além, tanto de sua própria condição de mobília quanto de objeto de arte. Poderíamos considerar a partir do exposto que as mobílias/obras estariam numa "região da inquietude perpétua" - assim como se refere Didi-Huberman a respeito do lugar de onde Aby Warburg acreditava advir sua "ciência sem nome"[80] -, região em que um objeto permanece em constante *estado* de ambiguidade, sendo um objeto que é, simultaneamente, o mesmo *e* outro; um igual diferente, um semelhante-dessemelhante dele próprio. Para Walter Benjamin, "a ambiguidade não é senão a imagem da dialética em suspensão"[81]. A bem de uma materialidade intrínseca a elas, as mobílias/obras "chumbar-se-iam" também as *imaterialidades* ou os "fogos de imagens, afetos, intensidades, quase corpos, quase rostos", em estado que poderíamos denominar de *quase* ou um *ainda não*, segundo Didi-Huberman. Talvez sejam os próprios estados de aderência e latência somados que verdadeiramente tornem as mobílias/obras um "outro de outro", como se fossem, e na verdade se tornariam, "estranhas presenças" no ninho delas próprias em ambos os espaços: o doméstico e o da arte. Essa situação paradoxal, ao mesmo tempo sem retorno e ambígua, faria com que a mobília, mesmo tendo se tornado obra e ter sido inserida no contexto da arte, escapasse deste e passasse a não mais pertencer nem ao universo doméstico, nem ao da própria arte. O "algo de outro que a ela se adere", de Heidegger, mencionado anteriormente, passaria a ser também um "algo de outro que escapa" dela própria e para além dela - "quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é; quando ver é perder'[82]. Sob essa perspectiva, a mobília/obra tornar-se-ia, além de um objeto transplantado, um transfigurado

[79] DIDI-HUBERMAN, 1998, p.148.
[80] DIDI-HUBERMAN, 2013, p.341.
[81] BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p.196.
[82] *Ibidem*, p.34.

inominável. Seria como se a própria mobília ora passasse a não mais cumprir com certa funcionalidade predisposta a fazer-se reconhecida como utensílio e objeto de uso, ora se impedisse mesmo de pertencer ao universo da própria arte, com seus predicativos que a tornariam um *objeto de arte*. Seria essa a sua verdadeira interseção? Nem objeto de uso, nem de arte? Sob essa prerrogativa a mobília tornada obra e exposta como tal continuaria, mesmo assim, a ser um objeto sem-lugar, sem pertencer a nenhum dos dois mundos, numa permanente oscilação. As mobílias/obras pertenceriam a um estado de diferenciação e não-diferenciação delas próprias, numa (in)discernibilidade que as configuraria, portanto, como um semelhante-dessemelhante.

SALA 4

laboratório de textos e curadorias

L.T.C.

A arte expõe as analogias e contradições do móvel, seu humor e sua dor, sua possível condição psíquica, cultural ou sociopolítica ao reconhecer no móvel índices da sociedade e da subjetividade.

(Paulo Herkenhoff)

4 SALA 4 - LABORATÓRIO DE TEXTOS E CURADORIAS – L.T.C.

4.1 Um percurso pela exposição *Estranha Presença*: a mobília na arte contemporânea brasileira – um semelhante-dessemelhante

> O perigo de toda reflexão sobre a arte é o didatismo. Explico-me: a obsessão de apontar o que significa determinado trabalho, vai sempre limitar seu modo de ser, a possibilidade de gerar e revelar novos sentidos para o público. Será que as obras devem ser deixadas à deriva, sem que uma palavra acolhedora traga-as para mais perto de quem se aproxima? Qual o estatuto da reflexão diante de uma obra? Respondo: pensar *com* e a *partir* da obra, jamais pensar *sobre* ela. [83]

Poderíamos realizar um percurso pela exposição *Estranha Presença* iniciando por quaisquer das obras, salas ou locais da mostra, uma vez que não se pretende classificá-las ou mesmo hierarquizá-las, mas, sim, apoiar-se na afirmação trazida pela epígrafe, isto é, pensar *com* e *a partir* das obras. De maneira similar ao que ocorre num espelhamento mútuo de imagens e seus rebatimentos, a exposição é uma tentativa de agrupamento das obras a partir das inúmeras camadas de significados e interpretações trazidos e oferecidos pelas mesmas e das relações criadas entre elas, as quais parecem se instituir em vários níveis, seja nos de cunho formal ou nos de cunho conceitual.

Tendo como referência as reflexões e noções acerca da ambiguidade que foram levantadas até o momento por Didi-Huberman, Blanchot e Foucault e, somando a essas, a proliferação de sentidos que as obras do acervo do I.M.A. oferecem, procurou-se, com a realização da exposição *Estranha Presença*, apresentar um recorte do acervo de imagens da coleção de arte brasileira da instituição para que elas pudessem dialogar com as formulações teóricas dos referidos pensadores. Dessa maneira, considerou-se, também, que a exposição é apenas uma das possibilidades de recorte dentre a pluralidade de agrupamentos oferecidos pelas obras e de noções suscitadas a partir dos procedimentos dos artistas.

Optando-se, portanto, pela exibição de um recorte da coleção através da exposição e da realização de ensaios, a curadoria elegeu como um mote para esse primeiro evento proposto pelo I.M.A. as obras dos artistas brasileiros que apresentaram a ambiguidade como cerne, a qual é vista, aqui, sob duas óticas:

[83] OSÓRIO, 2001, [s/p].

a primeira, através daquela intrínseca às mobílias na sua condição de mobília/obra, ou seja, a ambiguidade que as mesmas passam a apresentar após serem elevadas ao estatuto de obras de arte; e a segunda, através das inúmeras noções, dos (re)significados, interpretações, derivações e prospecções oriundos tanto da ambiguidade na qual se encontram como das ações, dos procedimentos e proposições dos artistas.

Dessa maneira, e para que se estabeleça uma abordagem *com* e *a partir* das obras, optou-se, neste momento, pela criação de um texto em formato de ensaio, pelo fato de o mesmo proporcionar maior liberdade e trânsito entre as questões relativas às obras, e de possibilitar ao curador-artista imprimir seu olhar, o qual, na impossibilidade de abarcar todas as questões suscitadas pelas obras, se percebe muitas vezes aquém das mesmas. Como numa visão turva, ou seja, aquela que não vê em totalidade, o ensaio apenas aponta questões relacionadas ao que as obras sugerem e suscitam do ponto de vista do curador-artista. Dessa maneira, tomou-se a liberdade de criar relações, interpretações e aproximações entre as obras. Sob essa perspectiva, faz-se importante trazer as considerações do crítico Ronaldo Brito que, ao escrever sobre as obras de Cildo Meireles, muito nos elucidou quanto à forma de abordagem das demais obras para a construção do referido ensaio e na leitura do conjunto da exposição *Estranha Presença*:

> Seria preciso não começar. Não seguir ordem linear, o encadeamento da lógica aristotélica. Seria preciso, para falar do trabalho sem traí-lo, aglutinar ideias, intuições, sonhos, delírios, montá-los, remontá-los, desmontá-los, num mesmo lance, numa mesma proposição que não se definiria nunca, mas se autodemonstraria, descontínua e rigorosamente. Operar com sua inteligência que simultaneamente fragmentasse o todo e reencontrasse o todo no fragmento, operar dentro do Infinito atual. Não estamos lidando com objetos isolados, nem com um processo cuja inteligibilidade final explicaria cada um de seus momentos. Estamos literalmente às voltas com os movimentos, os não movimentos, de uma fita de Moebius. O trabalho não age à maneira mecânica ou geométrica, mas em progressões, em expansões, em esponjamentos, que se organizam segundo uma lógica de borracha. Seria preciso torcer as palavras, torná-las entes fluidos, maleáveis de sentido e figuração, agenciáveis num espaço que seria sempre outro e ainda assim formaria um campo de coerência. Compreender o trabalho significaria acompanhar ininterruptamente os fluxos desse campo, armar e rearmar as massas quânticas desse conjunto em constante formação. Compreender implicaria, portanto, o paradoxo de desligar, esquecer, desorganizar, verbos que parecem estranhos a qualquer noção de racionalidade. Compreender quer dizer aqui, de alguma maneira, não compreender. Entre outras coisas, o trabalho recusa entregar-se ao gesto autoritário do conceito que capta, domina e congela.

> Esse gesto é solidário de uma hierarquia e uma ordem contra as quais o trabalho se insurge. Contra as quais surge. [84]

Portanto, o ensaio foi construído sob as óticas de Camilo Osório e Ronaldo Brito que defendem, respectivamente, o pensar *com* e a *partir* das obras; sem traí-las, aglutinando ideias, intuições, sonhos, delírios, montando-as, remontando-as, desmontando-as. A escolha por organizar uma mostra de artistas brasileiros acabou por trazer também, de certa maneira, uma reunião de parcela da produção crítica textual brasileira sobre a produção artística de mesma natureza. Para tanto, contamos com a colaboração de fragmentos de textos críticos de pensadores brasileiros encontrados em catálogos e textos referentes a exposições e a obras dos artistas. Constatando-se, a partir de então, que alguns artistas não possuíam textos nem informações suficientes para serem utilizados como subsídios para a construção de um ensaio, foram utilizados os próprios depoimentos a respeito de suas obras, o que veio a contribuir substancialmente para a exposição. Tentou-se, dessa maneira, no que tange à quantidade e à qualidade das informações obtidas sobre as obras, manter, a partir do material coletado e dentro das possibilidades, certo equilíbrio no uso dos pequenos textos sobre cada um dos artistas.

A título de apontar, bem como criar uma relação entre as obras, foram destacados, na sequência, alguns procedimentos realizados pelos artistas, estando estes concatenados às noções suscitadas pelas mobílias/obras. Ao longo do ensaio veremos que as referidas noções e ações surgem associadas a vários artistas simultaneamente.

Essas mobílias/obras, com as quais vamos nos deparar durante todo o percurso da mostra, talvez tenham sido obliteradas através dos procedimentos dos artistas em seus atos de cortar, empilhar, derreter, equilibrar, enterrar, flutuar, pintar, costurar, escrever, espichar, mimetizar, dobrar, dependurar, esvaziar, desmontar, dissecar, plantar, aprisionar, encobrir, recobrir, revestir, aglutinar, deslocar, acumular, enfileirar, miniaturizar, ritualizar, retorcer, agrupar, transubstanciar, encurtar, emplumar, imantar, desconstruir, antropomorfizar, justapor, duplicar e espelhar; para que os mesmos pudessem nos revelar o interior anímico concernente às mobílias – estas ainda na condição de mobília somente –, e para que pudéssemos perceber a pluralidade de noções que as mesmas – agora alçadas à categoria de obras –, passam a emanar e a suscitar. São elas as noções de violência, corporalidade, relações interpessoais, política, sexualidade,

[84] BRITO, 1981, p.7.

religiosidade, equilíbrio, tempo, memória, sonho, paisagem, amor, diálogo, vazio, infância, guardar, (des)abrigar, (não)acolher, organicidade, silêncio, ausência-presença, mobilidade, expulsão(do corpo), imaterialidade, incorporalidade, peso, incompletude, sacralização, visibilidade, invisibilidade, ritualização, silêncio e leveza trazidas pelas obras.

Os artistas e suas obras, assim como os procedimentos aqui reunidos, talvez possam auxiliar não só no que diz respeito à curadoria, como também ao leitor/visitante, a perceber as maneiras pelas quais as obras se construíram e se constituíram, bem como as possíveis relações entre tais procedimentos executados pelos artistas e as noções suscitadas pelas mobílias/obras.

Na medida em que são expostas como uma coleção, o conjunto de obras que compõe a mostra traz a pluralidade como constituição primordial e produz, a partir desta, uma rede de infinitas associações e resignificações. Os artistas que participam da mostra estão grifados dentro da lista dos que compõem o acervo de arte brasileira do Instituto da Mobília na Arte. São eles: Adriana Varejão, Alan Fontes, Alex Flemming, Alexandre Assaly, Amilcar Parker, Ana Maria Tavares, Anna Maria Maiolino, Andre Komatsu, Antonio Dorta, Arthur Bispo do Rosário, Cildo Meireles, Cinthia Marcelle, Courtney Smith, Cristina Rogozinsky, Daisy Xavier, Daniel Acosta, Débora Bolsoni, Deyson Gilbert, Edgar de Souza, Eduardo Coimbra, Efraim Almeida, Egídio Rocci, Élida Tessler, Farnese de Andrade, Felipe Barbosa, Fernanda Gomes, Francisco Klinger, Francisco Magalhães, Geórgia Kiryakakis, Guto Lacaz, Isaura Pena, Joacélio Batista, João Genaro, João Loureiro, José Bechara, José Bento, José Damasceno, José Leonilson, José Rufino, José Spaniol, Keila Alaver, Laura Belém, Leo Ayres, Letícia Parente, Lia Mena Barreto, Luciano Zanetti, Luis Philipe Carneiro Mendonça, Marcelo Silveira, Marcius Galan, Marco Paulo Rolla, Marcos Chaves, Marepe, Milton Machado, Mônica Rubinho, Nazareno Rodrigues, Nazareth Pacheco, Nelson Félix, Nelson Leiner, Nino Cais, Nuno Ramos, coletivo Opavivará, Paloma Bosquê, Paulo Nazareth, Raquel Garbelotti, Raul Mourão, Rivane Neuenschwander, Rodrigo Bueno, Rômulo Vieria Conceição, Rosângela Rennó, Saint Clair Cemin, Sandra Cinto, Tatiana Blass, Theo Craveiro, Tunga, Umberto Costa Barros, Valeska Soares, Vik Muniz, Wagner Malta Tavares, Waltercio Caldas, Zé Carlos Garcia.

Poderíamos então, diante ao exposto, pensar que ambos, procedimentos e noções, como se estivessem (des)atrelados, ajudariam a compor as infinitas resignificações que as mobílias/obras passaram a carregar, despertar, propagar

e reverberar nos ambientes em que foram instaladas na exposição. No entanto, as noções, sem estarem fixadas especificamente a uma ou outra mobília/obra, fizeram com que as mesmas se tornassem também cambiantes e oscilatórias. Dessa maneira, as noções oriundas dos procedimentos perpassaram a exposição como se se entrelaçassem umas às outras, podendo, portanto, ser atribuídas tanto a uma obra quanto a um conjunto delas.

Para exemplificarmos as considerações a respeito das mobílias/obras e da relação entre os procedimentos e as noções, faz-se importante trazermos novamente, como referência, a questão da polivisualidade e da polissemia das obras, segundo a visão de Stéphane Huchet. Ambas, polissemia e polivisualidade, poderiam ilustrar a maneira pela qual diferentes procedimentos podem estar relacionados a uma única noção suscitada pelas mobílias/obras, da mesma maneira pela qual uma única ação pode se desdobrar em diferentes noções. Poderíamos citar os distintos procedimentos de *enterrar*, *bordar*, *vestir*, *dobrar, aglutinar e esvaziar*, os quais suscitaram a mesma noção de presença-ausência em diferentes obras nas quais o corpo comparece de forma fantasmal e subentendido, ou seja, o *enterrar*, na obra *Maré Mobília*, de Nuno Ramos; o *bordar* e o *vestir*, na instalação "sem título" de Leonilson; o *aglutinar*, na obra de Rômulo da Conceição; o *dobrar*, nas obras de Luciano Zanette; e os *aglutinar e esvaziar*, na obra de Egídio Rocci. Faz-se importante, aqui, apontar que cada noção trazida pelas ações dos artistas pode gerar, em potencial, vários outros agrupamentos, bem como futuras curadorias a serem realizadas pelo Instituto da Mobília na Arte a partir de seu acervo. Essas noções, portanto, são cambiantes e transitórias e circularam por uma ou mais obras, não sendo possível, no entanto, fixá-las como característica presente somente em uma determinada obra ou um artista. A polissemia e a polivisualidade das obras enfatizam o caráter plural do objeto de estudo do I.M.A., o qual é passível de inúmeras interpretações e associações, o que o torna um objeto de estudo múltiplo.

Após esclarecermos anteriormente o porquê da escolha pela apresentação da coleção de arte brasileira em forma de um recorte desta tese – através da exposição *Estranha Presença* e de um ensaio *com* e *a partir* das obras –, faz-se importante reiterar que a curadoria da exposição e o ensaio se dedicaram, neste primeiro momento de implantação do Instituto, às reproduções fotográficas das obras de 51 dos 81 artistas brasileiros que compõem o acervo. As obras dos artistas foram escolhidas sob o prisma das que mais dialogaram

com as questões trazidas anteriormente, pela Sala 3, acerca da ambiguidade, da ausência-presença e da semelhança-dessemelhança. Nas obras pode-se perceber o desdobramento dessas questões, atreladas a desfuncionalidade das mobílias, principalmente nas que sofreram interferências e que trazem consigo diversas materialidades agregadas.

Portanto, o visitante/leitor, ao adentrar a *Casa Oblíqua,* se depara com as obras *Introdução a uma nova crítica* e *Desvio para o Vermelho*, ambas do artista **Cildo Meireles**, o qual, nessa mostra, *abre, fecha, e reabre* o percurso pela exposição, criando uma conexão com a Sala 1 - Instituto da Mobília na Arte, na qual foi apresentado o DVD com o arquivo dos *Objetos Transplantados*, contendo toda a coleção de imagens do acervo de arte nacional e internacional do Instituto.

A obra que abre o percurso da mostra é constituída por uma cadeira de madeira pintada de branco, a qual possui pregos em seu assento. A cadeira é encimada por uma estrutura de metal que, por sua vez, é recoberta por um tecido preto transparente, formando uma tenda, o que confere à obra um caráter de instalação: um pequeno espaço a ser adentrado e vivenciado. A obra instaura uma relação por oposição e mediante a qual o artista faz alusão respectivamente às obras de Man Ray e Helio Oticica: *Cadeau* e seu impulso à exterioridade; e *Ninhos* e seu apelo à interiorização [85]. As noções de interiorização e exterioridade, aqui, nos remeteriam à própria condição da *Casa Oblíqua*, na qual e conforme mencionado anteriormente, e segundo Foucault, poderíamos ver "o interior desejando-se como exterior e vice-versa: o exterior sonhando-se já

[85] BRITO, 1981, p.41.

como interior". Já, de início, a mobília oferece indícios de que vai ser apresentada obliterada e impossibilitada de uma possível utilização, mas manterá, ao mesmo tempo, características próprias. A obra também suscitaria noções relacionadas às questões políticas e ao período da ditadura vivido no Brasil, bem como às sessões de tortura, às quais muitos presos políticos foram submetidos, "uma aflitiva referência a um instrumento de tortura. Os pregos afligem o corpo do espectador a partir da simples contemplação. A visão é de uma cena de violentação da violência". [86]

Buscando, já de início, desestabilizar o visitante e chamando-lhe a atenção para o que ocorre com a montagem da maioria das instalações do artista Cildo Meireles, nas quais o espaço ou é sempre adaptado, ou é objeto de construção feita especialmente para elas, a curadoria sugere ao leitor/espectador que inicie sua leitura/visita por uma das salas que abrigam a obra *Desvio para o Vermelho*. Tal sugestão refere-se justamente ao fato de que, nessa perturbadora obra, o visitante é convidado a adentrar um mundo outro, isto é, um mundo de Objetos Transplantados; um 'espaçotempo' que apresenta a própria configuração 'espaçotemporal' e que conduz o espectador a não só visitar a obra, mas, a interagir com ela através dos vários dispositivos sensoriais que a mesma oferece. Pois essa seria uma das mais emblemáticas da exposição, uma vez que apresenta a própria situação desterritorializada na qual se encontra a arte contemporânea, e simbolizaria, de certa forma, a também constituição 'espaçotemporal' proposta pela *Casa Oblíqua*. A instalação é composta por três ambientes, que traduzem a ambiguidade e a coexistência de opostos, apresentados aqui como o cerne da exposição, bem como uma estranha presença de objetos semelhantes-dessemelhantes convivendo simultaneamente num mesmo espaço. A obra apontaria, portanto, para o percurso ambíguo e desterritorializado proposto pela exposição e agiria simultaneamente como o início e o fim da mesma, como uma abertura e uma conclusão cíclicas de um percurso, a soma das (in)conclusões dos significados das demais obras que compõem a mostra, tendo em vista que a mesma seria um referencial que abarca toda a proposta curatorial.

A obra *Desvio para o Vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio*, de Cildo Meireles, consiste em uma instalação dividida em três ambientes que sugerem a ideia de um espaço interligado, de uma circularidade, assim como o da própria mostra *Estranha Presença*. No primeiro ambiente daquela, a distribuição dos móveis e objetos remete a uma grande sala de visitas composta por sofá,

[86] BRITO, 1981, p.61.

almofadas, poltrona, mesa de centro e obras de arte sobre as paredes. Uma sala com a qual se pode interagir parcialmente: não é permitido sentar-se nas cadeiras ou sofás, nem mesmo fotografar. Porém, mais à frente, no que seria um quarto (ou uma cozinha?), é permitido abrir o guarda-roupas e a geladeira: dois microespaços tão íntimos quanto a sala de estar. Embora permaneçamos naquele espaço temporariamente, certo apelo e uma inquietação para não permanecermos convida-nos, paradoxalmente, a adentrar cada vez mais pelo circuito que a obra oferece: por seus desvios. A ideia de um ambiente que acolhe ao mesmo tempo que perturba começa então a se esboçar.

O segundo ambiente da obra, no final do primeiro à esquerda, assemelha-se a um vestíbulo, um limbo que sugere uma passagem para um terceiro. Um corredor para a morte? Sim, talvez. Não, certamente. Ali, uma microgarrafa colocada no chão encena o derramamento de uma matéria vermelha, de aparência líquida, que escorre formando um caminho *liquefeito* que resulta de seu percurso. A sensação de que há mesmo um líquido escorrendo é aguçada pelo som que invade o ambiente e presentifica, através de um sistema acústico, seu ruído típico. Um caminho líquido no chão? Passamos por ele como se desviássemos da escuridão que a poucos metros se apresenta ali, palpável, in/visível, perceptível. Vamos sentindo a escuridão e, por hora, roubados da visão, tateamos as paredes. Paralisamos. Somos obrigados a reduzir nossa velocidade de percurso. Nossos sentidos são forçados a trabalhar. Agora somos guiados pelo som e por uma imagem que nos (a)parece longe de nosso alcance: o som de uma pia inclinada, fixada na parede, com a torneira aberta, e da qual jorra um líquido vermelho. O mesmo que escorre da garrafa para o chão? Outros vermelhos invisíveis surgem: inferno, corte, sangue, banheiro, açougue, *Campari*, tortura, amor, luxúria, groselha, dor? Questões relacionadas à nossa percepção e concepção de imagem e som associados, assim como as de um circuito e um deslocamento estão colocadas ali, sub-repticiamente, perpassando toda a instalação de Cildo Meireles.

Essa circularidade na obra se completa e não só nos convida a um estar e permanecer nela, como também a retirarmo-nos, tamanho o apelo visual que a mesma apresenta. Ao mesmo tempo que nos atrai e repulsa, assim como todo simulacro é capaz de fazer, esse mesmo ambiente, a então *sala de estar,* num segundo momento, já se apresenta como sendo um escritório, uma cozinha e uma área de serviço simultâneos, numa co-habitação na qual esses ambientes domésticos, embora não demarcados, dão-se a ver em significação, ou seja,

através do reconhecimento dos próprios mobiliários e dos objetos pertencentes aos referidos espaços.

A qualidade de um *ready-made* ou *red-made expandido,* o qual a obra é – tendo os objetos e mobiliários inseridos nela como partes constituintes e como a totalidade mesma da obra –, imporia aos mesmos uma convivência numa espécie de *kitnet* e *loft* simultâneos. Por ora, ali conjugados, justapostos e imbricados pela convivência que os aproxima e os afasta de si próprios – como se houvesse ali uma tentativa *quase* impossível de retorno aos seus respectivos lugares "originais", os quais costumam ser induzidos a ocupar nos ambientes domésticos –, fariam surgir, em contrapartida, uma fusão: uma coexistência e uma copresença concomitantes que os coloca em xeque a cada vez que os observamos expostos daquela maneira singular.

Talvez possamos citar aqui o comportamento do escritor Pedro Nava, que aparafusava os móveis de sua casa ao chão para que ninguém os retirasse dos seus respectivos lugares. Tal demarcação de território e limites ajuda-nos a adentrar as questões levantadas pela obra *Desvio para o Vermelho*, bem como na compreensão do que uma ausência de delimitação física desses espaços domésticos na obra proporciona ao observador desse conjunto de objetos e mobiliários agrupados "de maneira plausível, mas improvável por alguma idiossincrasia doméstica" (texto de parede afixado na entrada da instalação).

Essa distribuição sem limites demarcados, que é a própria maneira pela qual a obra se insere naquele espaço, acrescida de certa desterritorialização do que aí reconhecemos como espaços domésticos, remeteria à própria condição na qual a arte contemporânea se estabelece, ou seja, nesse terreno ambíguo para o qual as fronteiras ilusórias e movediças migram constantemente, problematizando, assim, todo o seu entorno. Isso se dá justamente pelo fato de as fronteiras permanecerem nesse lugar: na fronteira da fronteira. Segundo João Fernandes:

> [...] o trabalho de Cildo é um desafio à libertação do espectador, convidado a descobrir as possibilidades várias de experimentar e interpretar a vida que lhe oferecem os materiais e as formas utilizados pelo artista e os modos de fazer e de agir mediante os quais ele se liberta das convenções que o constituem como espectador passivo, pouco ciente do mundo e de si mesmo, seja perante a obra de arte, seja perante a sociedade. A experiência sensorial e cognitiva do mundo através da mediação da obra de arte é para Cildo Meireles um instrumento de libertação e conscientização do espectador. A arte de Cildo é uma arte da persuasão, que instiga o espectador a entrar nela para se transfigurar através dela e assim se reunir ao artista nesse ponto de coincidência onde a interpretação da obra os associa, criando novas possibilidades de pensar e de agir na vida. [87]

[87] FERNANDES, 2013, p.13.

A partir do que nos apresentou João Fernandes, poderíamos pensar que a concepção e a organização do espaço na obra *Desvio para o Vermelho* ocorreria através de três etapas, mediante os requisitos: informação, comportamento e significação. Esses três requisitos estão presentes, porém invisíveis na obra e, portanto, não são percebidos imediatamente pelo espectador, mas, sim, à medida que este os discrimina – objetos e mobiliários – como pertencentes a um campo doméstico reconhecível: sala, quarto, cozinha; bem como aos comportamentos associados a este: sentar, dormir, cozinhar, etc. A associação dos dois primeiros componentes – informação e comportamento – resultaria em uma significação. Em suma, significar seria reconhecer o extraordinário no ordinário que, ali, se dá através desse *ajuntamento de coisas vermelhas* em diferentes tonalidades. A significação estaria, portanto, vinculada à formulação de uma série de *verbos*, ações e situações também invisíveis que emanariam desse espaço: escrever, limpar, ordenar, guardar, lembrar, descansar, ler, observar, vestir, descobrir, brincar, beber, ouvir, sentir, degustar, fumar, percorrer, estranhar, reconhecer, lacrimejar; numa *conjugação* tal como a que Richard Serra formulou para sua obra.

A palavra objeto, que significa que as coisas sejam colocadas(*jeto*) à nossa frente(*ob*) para que assim passemos a vê-las, a olhá-las como (in) decifráveis[88], poderia nos auxiliar a retornar ao que Blanchot diz sobre as *Duas Versões do Imaginário*, ou seja, o objeto tem que estar justamente em situação diversa, ausente, para podermos, assim, imaginá-lo, significá-lo. A imaginação é que recupera o objeto e o traz de volta, em ausência. "Por analogia, pode-se também recordar que um utensílio danificado torna-se a sua imagem [...] Nesse caso, o utensílio, não mais desaparecendo no seu uso, *aparece*".[89]

Assim, tudo na obra *Desvio para o Vermelho* parece remeter ao que está e ao que não está lá, ao que nos é, e ao que não nos é dado a ver: a presença e a não-presença simultâneas. O abismo infinito da obra apresenta-se através de uma eterna circularidade, de um retorno, um desvio constante. A imagem no monitor de televisão no qual se vê o próprio espaço da instalação – numa perspectiva em abismo de uma imagem dentro e sobreposta a ela própria –, leva-nos ao mesmo tempo para dentro e para fora delas – da imagem e da instalação –, constituindo, assim, como nos falou Cildo Meireles, uma das infinitas circularidades da obra.

Um dado curioso, que exemplificaria a ideia dos mecanismos de inserção existentes em algumas obras de Cildo, seria a presença dentro do mesmo espaço

[88] RIBEIRO In: NOVAES (org.), 2003, p.16.
[89] BLANCHOT, 1987, p.260.

de outras obras doadas por diversos artistas, as quais compõem a instalação. Poderíamos relacionar tais presenças a uma espécie de atravessamento: ao serem doadas ao artista, as mesmas passam indiretamente, como por um desvio, a pertencer tanto à obra *Desvio para o Vermelho* quanto ao acervo do Centro de Arte Contemporânea Inhotim, em Minas Gerais, que abriga a obra[90], burlando, portanto, um mecanismo de controle e seleção da própria Instituição que se vê na tarefa de conceder os devidos créditos e ficha técnica às obras em uma lista afixada na parede, na entrada da instalação.

Emergem dessa obra os postulados referidos por Didi-Huberman sobre a imagem em toda a sua potência: semelhança, dessemelhança, ambiguidade, bem como o de uma *dupla distância*. "A dupla distância é a distância mesma, aquela que compreende as palavras perto e longe [...] da mesma forma como a palavra *dia* compreende o dia e a noite"[91]. Essa dupla distância existiria no espaço sem divisões e *em obra,* tanto na exposição *Estranha Presença* quanto na instalação *Desvio para o Vermelho*. Seria aquela visível pela proximidade entre os objetos – ainda que arranjada "de maneira plausível, mas improvável" –, e a invisível que nos lançaria para um lugar da memória e da imaginação. Seria, portanto, uma só: ela, nela mesma. Na qualidade do que nos presentifica, simultaneamente próximos e distantes daqueles e naqueles objetos e espaço. Nosso olhar mais uma vez se vê diante dessa oscilação permanente entre o aquém e o além do que se vê. Ainda vemos o que não vemos. A obra *Desvio para o Vermelho* sempre oferecerá falsas lógicas – um além e um aquém dela própria –, a quem a percorre, *em desvio.*

[90] A obra *Desvio para o Vermelho* pertence ao acervo do Centro de Arte Contemporânea Inhotim, em Brumadinho (MG), e foi cedida em caráter temporário ao I.M.A. para compor a exposição *Estranha Presença*.

[91] DIDI-HUBERMAN, 1998, p.162.

Após a obra de Cildo Meireles, o visitante seguirá, dentre as diversas possibilidades, o percurso que melhor lhe convier ou interessar, podendo assim criar as próprias relações entre as obras. Pode escolher continuar o percurso pelo lado interno da *Casa Oblíqua* e encontrar, por exemplo, a obra de **Umberto Costa Barros**, artista surgido no final dos anos 1960, no Rio de Janeiro. Para a exposição foi remontada a obra *FAUUFRJ*, com a qual o artista recebeu o primeiro prêmio no III Salão de Artes Plásticas, em 1969, na Faculdade de Arquitetura da UFRJ. Trata-se de uma obra experimental realizada com o próprio material encontrado na universidade: bancos, tamboretes, pranchetas e giz, os quais formavam uma espécie de intervenção/instalação. A obra, realizada no período da ditadura militar e após o decreto AI-5, consiste nessas peças de mobiliário apresentadas com seus eixos de gravidade deslocados por pedaços de giz. A ação do artista confere àquelas mobílias um estado em suspensão num equilíbrio precário. Para o crítico Paulo Venâncio Filho, o trabalho de Umberto Costa Barros possui uma relação estreita com o espaço no qual está inserida:

> […] o trabalho acontecia *in-loco*, estritamente determinado pelo lugar. Não podia, sob hipótese alguma, ignorar as circunstâncias onde iria intervir, pois eram estas que efetivamente estabeleciam o tipo de operação a ser realizada. Não seria equivocado dizer que ele seguia, passo a passo as etapas sucessivas do projeto arquitetônico: análise do local, verificação dos elementos disponíveis, projeto e execução. Uma das suas determinações fundamentais impedia qualquer recurso a tudo que fosse exterior a situação dada. Sua concepção e realização só podia contar com o já existente. […] Utilizando

> procedimentos radicalmente irrelevantes aos quais não era possível emprestar qualquer enunciado panfletário, o trabalho sugeria isenção e descompromisso com relação ao ambiente político. Podia ser tomado por uma intervenção um tanto gratuita e curiosa, pois era essa a sua desenvoltura anárquica que fazia a solidez habitual das coisas ir pelo ares. As posições, os arranjos, as situações, que estabilizam cada um dos elementos do nosso ambiente em seus devidos e permanentes lugares do modo que os reconhecemos tais quais eles são, eram calculadamente subvertidos, retirados do prumo. Inverter – desestabilizar, colocar de cabeça para baixo – surgia, na verdade, como uma indicação corretiva para o sistema demonstrada pelo método cômico. O procedimento consistia em encontrar algum ponto que pudesse expor o curto-circuito a disfunção o desequilíbrio. Mostrar a desfuncionalidade subjacente às coisas e a arbitrariedade da ordem trazia a liberação de uma carga imprevista de perplexidade e comicidade. [...] São momentos dessa ordem que Umberto fazia irromper inesperadamente. Nada mais apropriado então que o trabalho acontecesse pela primeira vez numa escola de arquitetura e fizesse bancos e pranchetas adquirirem posições imponderáveis desconsiderando a gravidade, numa dança de pernas para o ar, desafio hilariante à estabilidade e ao equilíbrio. Só um pensamento da arquitetura para decretar tal falência do prumo. Talvez por isso as fotos que documentam este trabalho realizado em 1969 na FAU/UFRJ, no seu gasto preto e branco, evocam uma atmosfera de experimentalismo comparável a certas imagens do construtivismo russo, quando tudo estava no ar, incerto, o mundo de cabeça para baixo num momento de transformação radical e as coisas pareciam ter perdido seus lugares próprios habituais, indo para o teto, os cantos, as paredes, e uma nova arquitetura se tornava necessária. [92]

Com o intuito de conduzir e proporcionar ao espectador um deslocamento 'espaçotemporal', assim como a obra *Desvio para o Vermelho*, de Cildo Meireles, o fez, a obra de Umberto Costa Barros, ao ser remontada para a exposição, reafirma sua relação com a arquitetura e o espaço da *Casa Oblíqua*, uma vez que a mesma está instalada numa sala que tenta recriar o ambiente original em que a obra foi exibida pela primeira vez.

[92] VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Às Avessas*. Texto sobre a obra do artista para o catálogo de exposição. Disponível em: http://costabarros.blogspot.com.br. Acesso em: 24 mar. 2015.

Seguindo o percurso pela exposição, é sugerido ao espectador que permaneça no ambiente interno ou transite pelo lado externo da *Casa Oblíqua*, no qual ele possa se deparar com a obra *Maré Mobília*, de **Nuno Ramos**, que foi remontada especialmente para a mostra e instalada mais precisamente nas areias da praia, em frente à *Casa Oblíqua*. Na obra, o artista enterra e parece afogar nove peças de mobília em covas abertas na areia, as quais vão se desintegrando lentamente, destruídas pela força das ondas e da *areia movediça* que as engole pouco a pouco. Ao deslocar as mobílias para a faixa de areia, deixando-as sujeitas às intempéries e, ao serem despedaçadas e soterradas pela metade, as mobílias parecem agonizar, sugerindo um permanecer e desfalecer simultâneos. A mobília surge *outra* na medida em que desaparece nela mesma, sendo ela própria, isto é, tanto fisicamente ao ser destruída pelas forças do mar e areia quanto imageticamente ao transfigurar-se em algo desconstruído, porém reconstituído de significados. Uma morte dupla? Seriam essas mobílias imagens que surgem? Ou que desaparecem? A ambiguidade instaura-se ali.

Essas mobílias *outras*, que ainda guardam resquícios do que foram, se apresentam agora como resíduos delas próprias. Embora ainda reconheçamos algumas de suas partes ou mesmo a sua totalidade, a mobília/obra surge transfigurada, desconstituída, desconstruída e reconstruída pelo vaivém da maré. As mobílias surgem *outras* justamente no que as faz "desaparecer". Essas operações poderiam devolver-nos, *em imagem*, suas incorporalidades, suas ausências-presenças, das quais as mesmas são constituídas invisivelmente: aquilo que *vive* e adere nelas, o *algo de outro*.

O deslocamento provocado pelo artista implicaria uma situação, *em obra*, que compreenderia, portanto, as noções de uma aparição, um desaparecimento e uma reaparição, numa espécie de "ressuscitamento" que poderia nos levar a pensar o que na obra de Nuno Ramos aparece, desaparece e reaparece ao mesmo tempo que as mobílias seriam as mesmas mobílias, mas que se (re)apresentam *outras*. Trazendo consigo os resíduos delas próprias, as mobílias/obras de Nuno Ramos nos oferecem tanto suas constituições físicas quanto incorporais, o "isso foi" - como uma constatação de presença física que abarca a pergunta "o que foi que aconteceu?", bem como suas (re)significações e incorporações, isto é, aquilo que surgiu desta transfiguração, ou seja, as próprias obras, com suas (re)significações simbólicas, e, nas próprias obras, com o que resulta delas: os incorpóreos e as emanações de vida, morte e memória.

De maneira análoga ao apresentado por André Rouillé ao discutir a imagem fotográfica, a mobília, na obra *Maré Mobília*, ocuparia um espaço em suspensão e se mostraria, então, "perpassada por dois modos: um afirmativo e outro interrogativo"[93], assim como na imagem fotográfica. Seria por esse interstício que o resíduo dessas operações construtivas/desconstrutivas colocaria a mobília/obra simultaneamente como ela própria e outra. O resíduo dessa operação, o que o artista traz à tona como re(significação), seria a permanente "constatação de uma oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate sobre as mobílias) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio"[94]. Isso ocorreria através do que poderíamos chamar de superfícies da imagem, aquilo que emerge delas, seus múltiplos significados que simultaneamente, se prendem e se desprendem nelas e delas porque continuam a carregar características próprias *e* do que foram anteriormente. Talvez o que o artista proponha seja justamente esse meio do caminho transformado e instaurado como obra: um modo singular de estar no mundo, um estado de terceiro modo de existência, num ser isso *e* ser aquilo simultâneos, uma mobília que não é mais uma mobília, mas que ainda é uma mobília.

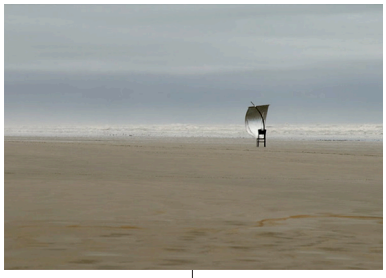
Nesse livro de areia e espumas a céu aberto surgiriam, no imaginário de quem os observa, as incorporalidades desses móveis quase soterrados. Como lápides de si próprias, as mobílias, uma vez violadas pelo mar e areia, escancaram a ausência invisível que as constitui, exumando e expelindo tudo o que também

[93] ROUILLÉ, 2009, p.221.
[94] DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77.

nos constitui como corpos e seres coabitantes delas: os quais realmente somos. Mas é ali, no espaço limítrofe e fronteiriço no qual a obra se insere, que a mobília/obra tende a se (des)inserir, desintegrar, desaparecer. Seria justamente nesse desaparecer, nesse duplo desconstituir-se como mobília *e* obra, que as corporalidades ausentes-presentes surgiriam. Assim como a Afrodite anadiômena surge e desaparece, a obra estabelece uma relação corporal e incorporal entre a maré e a mobília – na qual o mar também é obra; como uma dupla distância que se aproxima e se afasta e pela qual a mobília indubitavelmente se desintegrará. Ao impor tal relação, a obra extrapola os limites do imaginário nos atravessando e nos expondo de certa maneira, ali mesmo, na areia, como castelos constituídos de fragilidade e impermanência que somos, lançando-nos junto a ela, portanto, no terreno da ambiguidade da imagem, esta que nos fala intimamente de nós, assim como nos disse Blanchot.

A indefinição, como um limite exíguo da obra de Nuno Ramos, talvez seja tanto uma condição quanto o local – da areia da imagem – de onde ela nos olha, capturando-nos e oferecendo-nos sua instabilidade e, por conseguinte, lançando-nos como num jogo de rebatimentos em direção a ela, *lá*, na imagem, sem, no entanto, nunca deixar-nos saber qual de suas faces irá aparecer para nós. Para Blanchot, viver um evento em imagem não é desligar-se desse evento "[…] tampouco é envolver-se nele por decisão livre: é deixar-se prender nele, onde nos mantemos a distância das coisas a fim de melhor dispor delas". Lorenzo Mammi, ao referir-se à obra *Maré Mobilia*, de Nuno Ramos, aponta para a questão do "encalhe" como um paradoxo da multiplicidade de significados que a obra oferece:

> […] uma figura recorrente nas últimas obras, que podemos utilizar para explicitar esse ponto, é a do encalhe – o desmanche lento a que um corpo é condenado, quando a prossecução de seu movimento (de sua história) torna-se impossível. […] Mais uma coisa que ficou no meio do caminho entre corpo e forma sem pertencer a nenhum dos dois mundos. As múmias e os fósseis de outros trabalhos de Nuno remetem à mesma ordem de interesse. […] A união de arte e vida revelou-se um abraço de jiboia, que esmaga. Mas a separação de arte e vida tampouco é possível: o único momento de realidade é o do contato, que desfaz e decompõe. […] Maré-Mobília instalação que leva mais adiante a referência à aventura de Shackleton: móveis são encaixados em covas à beira-mar, até que as ondas, mansas naquela região, os destruam com violência calma, mas surpreendentemente poderosa. Tanto nos Cascos, quanto nas Marés, a morsa inexorável e pura do gelo é substituída por uma energia mole, quase imperceptível: a densidade indefinida da terra, o batimento



> falsamente leve de uma água quieta. [...] O que caracteriza o trabalho de Nuno Ramos, quando é mais explicitamente alegórico, é o esforço de colher o momento intermediário em que a situação do material já deixou de se justificar como condição natural, mas ainda não alcançou o estatuto de figura de linguagem. Na verdade, todas essas alegorias falam da mesma coisa: o drama da transformação da matéria em figura.[95]

Na referida obra presentifica-se, portanto, a noção de invisibilidade, isto é, o que dela se desprendeu e o que nela se fixou pelas oscilações nas quais se dão as relações não dialéticas, aquelas que não se sustentam pelas relações binárias excludentes entre uma coisa *ou* outra, mas, sim, as que se inquietam com um lugar concomitante, sem pouso fixo. A obra *Maré Mobília* encontrar-se-ia exatamente nessa posição oscilante, ou seja, ela seria tanto a representação quanto a apresentação desse lugar. Ter a indefinição como um limite exíguo talvez seja, para a obra, tanto uma condição quanto o local mesmo de onde ela nos olha, num movimento que vai aparecendo e desaparecendo, unindo e separando, *em obra*, água, areia, mobília e sujeito, este que, mesmo oculto, invisível, faz-se presente.

Nas areias da praia, próxima à obra de Nuno Ramos, está instalada a obra *Nave*, do artista **Wagner Malta Tavares**, que apresenta uma cadeira acoplada a um tecido branco, o que confere à obra características peculiares. O elemento ar, o vento, imprime à obra um contraste entre a suposta vela de um barco e a cadeira, sugerindo simultaneamente movimento e leveza à peça. No entanto, o olhar do

[95] MAMMI, Lorenzo. *Corpo, alegoria.* Disponível em: http://www.nunoramos.com.br. Acesso em: 20 jun. 2013.

espectador encontra na própria cadeira uma fixação, como se a mesma estivesse também encalhada, de maneira análoga a obra de Nuno Ramos. Uma cadeira/barco, que nem mesmo boia e muito menos navega, suscita uma ausência-presença de um corpo e uma ação interrompida, as quais tornam a obra um poema à beira-mar. A mobília/obra, presente ali, sugere um estado de espera, de um (im)possível deslocamento sem, ao menos, mover-se do local; o que cria uma situação paradoxal que sugere tanto uma partida quanto uma chegada, ambas, ali, (im)possíveis. A cadeira/barco permaneceria, portanto, com sua dupla (im)possibilidade de uso, tanto para o sentar quanto para o navegar. A situação imposta pela obra nos lança a pergunta: "o que esta cadeira está fazendo ali nas areias da praia?". A cadeira se tornou uma dúvida, um quase, outro que está no mesmo, deixando, portanto, de ser ela própria mesmo ainda o sendo. É interessante pensarmos as relações entre as obras de Wagner Malta Tavares e Nuno Ramos e de como as mesmas interagem com o espaço da praia, bem como no que se desprende e suscita delas em relação à incorporalidade. A primeira sugere e suscita uma impossibilidade de chegada e partida, bem como de uma espera; enquanto a segunda, como nos apresentou Mammi, nos revela um encalhe, *outra* partida: aquela que se dá na condição de desaparecimento a partir da própria mobília e a que nos remete à partida de um corpo para outra dimensão, a da morte. Ambas carregam o "algo de outro" que a elas se aderiu, isto é, as incorporalidades, o vazio, a espera. Nesse sentido, as obras parecem permanecer num constante gerúndio, aparecendo e desaparecendo, num movimento oscilatório e movediço que as extinguirá com a destruição de ambas pelas forças da areia, do vento e da água.

> Se tivesse que, numa sentença, definir meu trabalho, provavelmente diria que tento através da relação entre os corpos ou na interação destes com o mundo, revelar alguns aspectos fundamentais. Procuro por sinais da existência humana por meio destas relações e suas irradiações: seja por meio do som, do aroma, do ar em movimento, luz, calor… como as coisas podem mudar quando algo é acionado! Penso meu trabalho como retrato da condição humana – uma caracterís0tica que lhe confere uma certa interioridade. As coisas costumam emergir para mim de um desenho, uma música, um filme de ficção-científica, ou um relevo assírio – afinal todas estas coisas são vestígios da existência da humanidade e sua luta para permanecer.[96]

[96] TAVARES, Wagner Malta. Depoimento artista. Disponível em: http://www.pipa.org.br/pag/artistas/wagner-malta-tavares/. Acesso em: 04 nov. 2014.

A mesma situação movediça que rondaria as obras de Nuno Ramos e Wagner Malta Tavares poderia reverberar de outra obra instalada na área externa do I.M.A.: *Auditório para Questões Delicadas*, do artista **Guto Lacaz**, produzida originalmente para a prefeitura de São Paulo em comemoração aos 200 anos da Declaração dos Direitos Humanos, foi remontada a convite da curadoria e paira insolitamente nas águas da grande lagoa existente na instituição. A obra remeteria a uma dupla ambiguidade do que o silêncio pode transmitir, isto é, daquele existente *na* e *pela* ausência, seja de um palestrante, seja de uma plateia num auditório ou uma orquestra sem músicos, bem como daquele silêncio que remete à mudez perante a grande diversidade de 'questões delicadas' – aqui imbuídas de duplo sentido – referentes às questões políticas, religiosas e sociais que, na visão do artista, deveriam ser colocadas em pauta e não o estariam sendo. Através dessa obra, que seria literalmente a manifestação e a declaração de uma ausência-presença suscitada pelas cadeiras vazias dispostas em filas, Guto Lacaz nos convida, de maneira sublime e com uma leveza desconcertante, a um diálogo com a noção de silêncio emanado pelo auditório flutuante que se movimenta lentamente pela superfície do lago:

> […] Não consigo olhar para o postal daquelas cadeiras sem pensar na fragilidade das relações humanas, na sua quase impossibilidade. É nesse sentido uma imagem silenciosa – mesmo que todas as imagens sejam silenciosas a seu próprio modo – o que mais seria necessário "explicar" diante dela? Que almas ou pessoas conseguiriam sentar ali com a leveza e a delicadeza necessárias para não afundarem e se afogarem no desequilíbrio do peso de seus corpos? Ou será que o equilíbrio só é possível

> na ausência? Aquelas cadeiras, sendo cadeiras, nos convidam a sentar nelas. Seu 'chão' improvável, porém, nos adverte do risco da empreitada. Serei 'leve' o suficiente? O Auditório para questões delicadas olha-me de volta como a denunciar a lista de todas as questões delicadas que estão prontas a naufragar.[97]

Dessa maneira, assim como nos apresentou Edilamar Galvão, a obra nos levaria a pensar e a escutar os possíveis silêncios que emanam dela, ou seja, nosso silêncio interno, o silêncio perante ela, bem como o da própria obra. De maneira inversa às obras de Nuno Ramos e Wagner Malta Tavares, que sugerem encalhe e movimento, a de Guto Lacaz flutua, em permanente espera.

De volta aos espaços internos que abrigam a mostra *Estranha Presença*, o visitante encontra um conjunto de obras da artista **Adriana Varejão**: uma tela branca quadriculada em padrões azuis e brancos sobrepõe-se e é simultaneamente sobreposta a algumas mobílias brancas, criando uma ilusão de ótica entre o que aparece e o que desaparece, bem como entre o que pertence e não pertence a cada componente da obra. A mobília/obra se torna, ali, também uma tela, um suporte para uma suposta pintura, o que confere àquela, não só especificamente à obra de Varejão, mas em boa parte à exposição em geral, uma característica que a colocaria numa situação paradoxal, sendo, ao mesmo tempo obra e veículo para as ações da artista. Isso conferiria à mobília/obra o caráter ora de suporte e ferramenta, ora de obra da qual a mesma é parte ou totalidade, isto é, a mobília/obra tanto perpassa quanto auxilia na construção da obra.

[97] GALVÃO, Edilamar. *A alma das coisas*. Disponível em: http://www.gutolacaz.com.br/artes/textos/facom.pdf. Acesso em: 22 jun. 2012.

O padrão quadriculado que surge na superfície dessas mobílias/obras as une e as sobrepõe como num jogo de projeções de imagens; similar ao que acontece quando um projetor de luz é ligado e é projetada uma imagem que se sobrepõe e interfere em todos os objetos para os quais for direcionada, o que desmontaria, de certa maneira, os vínculos hierárquicos entre objetos e ideias, assim como nos apresenta Louise Neri:

> Adriana Varejão desmonta [...] os vínculos hierárquicos estabelecidos entre objetos e ideias, a fim de construir uma teoria de equivalências que permitirá a estes objetos e a estas ideias serem incorporados e materializados em séries de espaço e tempo. Ela os libera, permitindo-lhes entrar nas poucas uniões que lhes são orgânicas, sem se importar quão aberrantes estas possam parecer do ponto de vista das associações comuns, tradicionais. Ela lhes permite tocarem-se uns aos outros em toda a sua 'corporalidade' simulada e na múltipla diversidade de valores que exibem.[98]

Sob a perspectiva apresentada por Neri acerca das uniões ocorridas nas obras, e pelas quais a artista agiria "sem se importar quão aberrantes estas possam parecer do ponto de vista das associações comuns, tradicionais"; poderíamos apresentar outra obra sua, que participa da exposição: uma fotografia em *backlight* com imagens de cadeiras feitas de metal e madeira recobertas com pedaços de carne. O que torna a obra singular é justamente essa espécie de costura e de estofamento orgânicos que conferem a ela um estatuto de algo vivo/morto, ou seja, a sobreposição do metal e das carnes dá às cadeiras uma *vida nova*. Em carne viva, a obra reafirma o jogo de atração e repulsa, bem como sublinha o constante jogo do simulacro presente nas obras da artista.

[98] NERI, 2001, [s/p].

Certa ideia de sobreposição de pinturas e mobiliários pode ser vista também na obra de **Alan Fontes**, que remonta a um provável espaço doméstico de uma *casa* dentro do espaço da *Casa Oblíqua*, constituindo, de maneira análoga à de Varejão, uma operação em profundidade, em abismo. Suas intervenções no espaço dessa *casa*, através de pinturas, objetos e mobílias, sobrepõem-se tanto à própria *casa* quanto umas às outras, isto é, os próprios objetos convivem e interferem uns nos outros, bem como reverberam sua potência nos planos real e onírico do cotidiano doméstico dessa (im)provável pintura/casa. Assim como na obra *Desvio para o Vermelho*, de Cildo Meireles, poderíamos pensar a obra de Alan Fontes como um *desvio para o cinza*, uma vez que ela se constitui de uma proliferação desse matiz que, simultaneamente, anula, aglutina, sobrepõe, circunscreve e destaca os elementos que a constituem.

> Todos os ambientes da casa e os objetos que os ocupam são pintados de cinza. A cor aparece apenas nas pinturas e, sub-repticiamente, como ruídos em meio ao acinzentado, em uma lâmpada verde de um abajur ou em um ou outro móvel. 'A Casa' contém algo de estranho ou sinistro, porque as pinturas se destacam como algo mais real do que os móveis em sua materialidade pseudo-real. Desse modo, os cômodos dessa habitação desviante levam o observador a reconhecer o familiar na planaridade da tela que representa a casa em detrimento de identificá-lo na tridimensionalidade dos objetos caseiros. O contraste entre um registro e outro desequilibra a experiência da obra.[99]

[99] MONACHESI, Juliana. *Microbricolagens clandestinas*. Texto sobre a obra do artista Alan Fontes. 2007. Disponível em: http://www.lauramarsiaj.com.br. Acesso em: 30 mar. 2014.

Dessa maneira, as paredes, os objetos e mobílias que compõem a obra parecem que se dão a ver justamente pelo seu estado mimético, que os faz se distinguir e não se distinguir dos demais elementos da cena, ou seja, não só pelo que são formalmente – pelo que os constitui como objetos que são –, mas também pelo que emanam – o que cada um suscita pelo que é. Para Maria Angélica Melendi, na obra de Alan Fontes:

> o impuro e o contaminado instalam-se na sala de exibição e apontam para a ficção redobrada do material pictórico que se expande e se confunde numa mobília real. Os quadros ja não criam espaços imaginados, já não abrem janelas para a paisagem, nem sequer para o interior. Os quadros são apenas quadros nas paredes de uma casa impossível, do simulacro de uma casa instalada numa galeria de arte.[100]

Portanto, o matiz cinza que os distingue e não os distingue, os revela e não os revela, deixa a mobília/obra em suspensão, a qual, aqui, cumpre de modo inusitado seu papel duplo de mobília *e* obra, uma vez que a mesma se encontra instalada num *ambiente em obra,* que sugere um espaço que lhe é familiar, mas que, no entanto, a coloca distinta das demais. A presença-ausência do corpo dá-se mais uma vez nesses ambientes insólitos, os quais, assim como as mobílias/obras, espelhariam um cotidiano fictício trazido pela obra, e através dele emergiriam certo vazio sombrio e uma situação singular. Ambos, espaço/obra e mobílias/obras, parecem estar em busca de um corpo que as ocupe, mas o que veríamos, no entanto, seriam apenas rastros ou vestígios de presenças, seja através dos objetos que compõem a cena/obra, seja pelas próprias mobílias em cena.

> Da série *A casa*, notamos o lado de dentro das habitações. Na pintura *La Foule*, que se intitula a partir de uma canção homônima interpretada por Edith Piaf, vemos uma casa fora do tempo cronológico. Agregam-se elementos de distintas épocas, mobiliários com pés de palito, espelhos como os dos camarins do *Folie Bergere*, fotografias de casas de traçado modernista e um cartaz de *Hiroshima Mon Amour*, película de 1959 dirigida por Alain Resnais.[101]

Dessa maneira, a presença de algumas garrafas, caixas e até mesmo um retrato de um possível habitante dessa impossível casa daria indícios de que a mesma poderia ter sido habitada. No entanto, o que a obra revela, talvez, seja

---

[100] MELENDI, Maria Angélica. *Um diálogo entre cúmplices*. Texto para a mostra A Casa, 2005. Disponível em: http://www.lauramarsiaj.com.br. Acesso em: 31 mar. 2014.

[101] CAMPOS, Marcelo. *Pintura fora de si*. Texto sobre a obra do artista. Disponível em: http://www.alanfontes/blogspot.com. Acesso em: 03 abr. 2014.

justamente um antes do depois, um intervalo entre o que foi e deixou de ser. Seria neste ínterim que o corpo fantasmagórico se revelaria.

O artista **Alex Flemming** traz para a mostra um conjunto de poltronas e sofás nos quais o artista escreve/inscreve frases e palavras alusivas ao cotidiano das notícias da cidade de São Paulo, bem como faz alusão a obras de outros artistas, como o que ocorre na obra *As Gêmeas*. Na referida obra, duas poltronas justapostas fazem alusão à obra homônima de Alberto da Veiga Guignard. Parece importante para o artista que o deslocamento das mobílias para a esfera da arte ocorra sem que as mesmas percam seu caráter utilitário, uma vez que as poltronas e os sofás utilizados na maioria das obras continuam a serviço do corpo, ou seja, continuam sendo utilizadas para o descanso e repouso mesmo em seu estatuto atual. O que confere às mobílias um caráter de mobília/obra seriam justamente as intervenções realizadas nas mesmas, através da utilização de tintas espessas somadas às impressões de palavras e frases utilizando a técnica do estêncil, recursos que imprimem à obra uma característica oriunda de um deslocamento do universo urbano para o doméstico e vice-versa. Através da referida técnica, o artista imprime na obra o contexto urbano das cidades com seus grafites e pichações existentes em seus muros e viadutos, o que faz com que os registros gráficos do espaço externo passem a ocupar o lugar da intimidade, nas superfícies dos sofás e poltronas que agora abrigam e recebem as intervenções. As mobílias/obras de Alex Flemming emanam uma poesia impressa nos tecidos que as recobrem, e se instalam no espaço da intimidade como um *outdoor* às avessas, um *outdoor* para o espaço interno. São várias as referências a textos de poetas e

pensadores que imprimem e conferem às obras um "deslocamento literário" que as mesmas passam a apresentar. Poderíamos associar as mobílias/obras de Alex Flemming às de Adriana Varejão e Alan Fontes quanto aos procedimentos pictóricos empregados pelos mesmos em suas obras, ou seja, os três artistas consideram e conferem às mobílias um caráter e um procedimento ligados aos da pintura, isto é, como suporte e obra simultaneamente. Dessa maneira as mobílias/obras de Alex Flemming comportam-se como pintura/objeto *expandida* e apresentam, sob esta perspectiva, um texto deslocado e impresso numa superfície que se dá tanto a lê-lo, quanto a não lê-lo. Sobre a presença de textos na obra do artista, Maria Angélica Melendi destaca que:

> [...] o texto é errático e instável, esconde palavras de versos que todos lembramos, mas estorva seu poder comunicativo e questiona a capacidade significativa das letras. Somos atingidos; porém, não podemos dizer se Flemming está tratando de que entendamos ou insistindo em nos convencer da irremediável opacidade das linguagens.[102]

O apagamento e a opacidade do texto impresso ocorriam também quando o mesmo está oculto porque sobreposto por um corpo à sua frente, o qual ocupa, seja assentado ou deitado, uma das poltronas ou sofás. O corpo efetivaria aqui uma operação que a obra parece sugerir, isto é, através da sua presença física na obra, uma completude e uma incompletude emanariam – no que tange à legibilidade e à ilegibilidade dos textos impressos, uma vez que a mobília/obra, estando ou não a serviço de um corpo que a ocupe, comprometeria a leitura dos textos, tornando-os parcialmente legíveis. Essa situação ocorre justamente quando a mobília/obra de Flemming se estabelece oscilante em relação a seu caráter utilitário, isto é, quando sua utilidade e sua inutilidade são colocadas em cheque e se apresentam, ambas, como possibilidade. Ainda segundo Melendi:

> [...] as poltronas são mumificadas através de uma grossa camada de tinta metálica que lhes retira seu valor de uso ou sua razão de existência. É como se essa tinta, espessa e gotejante, sempre brilhante, sempre saturada, lhes outorgasse um salvo-conduto que haveria de resgatá-las de sua simples função utilitária. [...] as poltronas não oferecerão nunca mais um lugar de repouso. Esses objetos estetizados e distantes, perderam sua função primeira – aconchegá-lo. Sobrevivem neles, porém, os remanescentes de sua antiga identidade. Desses objetos emanam os fantasmas, as sombras dos corpos que descansaram ou amaram sobre essas poltronas.[103]

[102] MELENDI, Maria Angélica. A sombra dos corpos. In: *Alex Flemming*. Texto para catálogo de exposição individual na Celma Albuquerque Galeria de Arte. Belo Horizonte, 2000. [s/p].
[103] *Ibidem*.

Permanecendo nessa condição, a obra deixa em suspenso a permissão para que o espectador estabeleça uma relação com ela, isto é, que o mesmo se sente ou não, fazendo com que este permaneça em dúvida quanto ao uso, ou não, da mobília/obra.

A obra *Mme. Récamier,* que o artista **Daniel Acosta** apresenta na exposição, é uma referência à obra de Jacques-Louis David, datada de 1800, a qual retrata uma dama da sociedade francesa recostada num divã. A obra de Acosta, fabricada em madeira, remete, à primeira vista, ao divã no qual a dama está recostada. Poderíamos aproximar, aqui, a obra de Daniel Acosta às de Alex Flemming no que tange à questão da ausência-presença. Em texto para o catálogo da exposição *Panorama 99*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM, Tadeu Chiarelli aponta algumas questões relativas à obra de Daniel Acosta que nos auxiliam no entendimento e esclarecimento da questão:

> O interessante da obra de Acosta é que, ao invés de preocupar-se em retratar a figura da mulher, ele supostamente refaz o divã onde a referida dama recostou-se para ser retratada pelo pintor, e […] o que é evocado por Acosta é pura e simplesmente a ausência. A ausência da pintura, a ausência da mulher. […] No entanto, essa evocação de Acosta é um pouco mais complexa do que à primeira vista poderia parecer […] por meio da construção de uma espécie de escultura divã. A evocação do célebre quadro se dá, não propriamente pelo divã, mas pelo nome que este concedeu à obra. Sem aquele nome, o trabalho teria apenas a ambiguidade levantada acima: pela sua forma, trafegaria entre o campo da escultura e do design, instalando-se, justamente, na fronteira entre duas modalidades. Ao acrescentar o nome

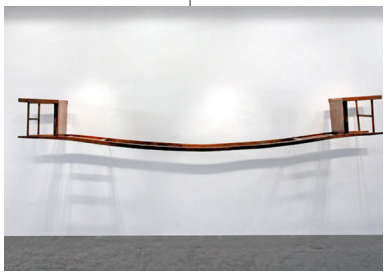
> da obra de David, a ambiguidade de seu trabalho (ou melhor, da sua atitude frente à sua própria produção), se amplia.[104]

Ao se referir à obra de Daniel Acosta, Tadeu Chiarelli nos auxilia também a pensar nas demais obras que compõem a mostra, justamente pelo fato de muitas delas transitarem entre o campo da escultura e do *design*, permanecendo, portanto, nessa fronteira. Em Daniel Acosta, a peça de madeira, a obra, somente remete a um divã, sem o sê-lo propriamente, ou seja, a mobília/obra, aqui, seria uma mobília construída para se assemelhar a uma mobília *verdadeira*, no caso, a um divã e, mesmo assim, não se assemelha, pois possui características que a fazem ser confundida simultaneamente com uma mesa e um banco de madeira. Aqui, numa operação inversa, um divã não foi resgatado, manipulado e apropriado pelo artista para uso em sua obra – como no *readymade*, de Duchamp, com sua roda de bicicleta acoplada ao banco de madeira –, mas, sim, produzido para *ser* um divã e assemelhar-se a ele. Assim como em Daniel Acosta, outros artistas como Sandra Cinto e Jose Spaniol constroem peças que também remetem a mobílias, que também se assemelham a mesas e cadeiras que parecem ter sido apropriadas pelos mesmos, mas, na realidade, não o foram. As mesas e cadeiras apresentadas por esses artistas em algumas obras fazem alusão à presença de mesas e cadeiras já existentes, ditas *reais*; seriam então *simulacros verdadeiros*, isto é, estão e cumprem, ali, nas obras, o papel de mobílias que teriam sido apropriadas pelos artistas, mas, na verdade, foram construídas, ou melhor, foram semiapropriadas, uma vez que algumas peças aproveitam partes de cadeiras tendo seus assentos e encostos adicionados a elas, além de pés alongados, torneados, elementos faltantes e/ou de tamanhos diferentes. Esse processo tortuoso de construção da obra, o de construir uma mobília em vez de apropriar-se de uma, trazendo resquícios dessa que seria uma mobília *real,* remeteria a um caráter de sobreposição, isto é, à presença de uma mobília construída sobrepondo-se à de uma mobília real.

[104] CHIARELLI, 1999, p.35.

José Spaniol apresenta obras nas quais mesas e cadeiras têm seus pés alongados e suas formas rebatidas, criando uma dupla de móveis que se espelham um no outro, o que acarreta nas peças um equilíbrio quase circense, uma vez que sustentam seus próprios reflexos. A partir desse procedimento surge um objeto simultaneamente único e duplo, conferindo à obra um sentido de que a própria materialidade é também seu reflexo. Poderíamos associar o alongamento das mobílias apresentado por José Spaniol à atitude do homem à procura de uma dimensão outra, uma vez que as mesmas parecem tentar irromper através de sua matéria, uma membrana, um espelho invisível que as divide e separa delas próprias. Para Agnaldo Farias, as obras de José Spaniol manifestariam uma relação estreita entre as mobílias e uma atmosfera onírica:

> Coisas triviais como escada, cadeiras, mesa, cama, em escala real, [...] todas elas de pernas para o ar, projetando-se para o alto como numa revolta contra o modo habitual com que as vemos todos os dias. [...] Afinal, os objetos são feitos por nós e para nós. Têm a nossa medida, a curvatura do nosso corpo, adequam-se ao tamanho dos pés, à altura do nosso corpo sentado. Acomodamo-nos neles a ponto de, no melhor dos casos, confundirmo-nos com ele. [...] Essa cumplicidade, essa compreensão do corpo à conformação do objeto é a prova de uma relação fundada na reciprocidade: estamos nos objetos como eles em nós. Temos um pouco deles introjetados, como eles têm muito de nós. [...] Pois afora a serventia que os justifica e consagra, aquela à qual damos o nome de 'utilidade', há também a simples função de estar aí, a função dissimulada, mas igualmente eficaz de barrar nossos passos, criar obstáculos. [...] Contudo, no meio



> do caminho, sem corte nem interrupção de qualquer espécie, como se houvesse um espelho invisível que os sugasse para dentro, os objetos trocam de posição, invertem-se, e continuam, apenas que, de cabeça para baixo. Os objetos de José Spaniol, em particular aqueles realizados em madeira e com quatro metros de altura, conservam a domesticidade das aparências ao mesmo tempo em que efetuam uma ligação entre o céu e o chão. E ao procederem desse modo, ao estabelecerem contato com esse espaço secreto [...] renovam sua carga de mistério, aquela mesma que faz com que, às vezes, sem que saibamos porque, olhamos desconfiados para eles, ressabiados pela certeza de que sejam habitados por sombras.[105]

A respeito do apontado por Agnaldo Farias quanto aos móveis e sua utilização, ou seja, a "serventia que os justifica e consagra, aquela a qual damos o nome de 'utilidade', há também a simples função de estar aí", as obras de José Spaniol parecem convidar o espectador a percebê-las por esse viés da perda e da impossibilidade totais de utilidade. Ao destituir as mobílias de sua utilidade e ao estabelecer uma relação de inadaptação entre a escala humana e as mobílias/obras, José Spaniol parece justamente querer chamar a atenção para a simples função do "estar aí", que a mobília como utensílio possui, fazendo com que ela passe despercebida pela nossa capacidade perceptiva em relação a ela. Mas, na verdade, as mobílias/obras apresentadas por José Spaniol se fazem ver justamente ao perder sua função utilitária e adquirem novas qualidades estéticas, criando uma poética onírica e irônica. Mobília e espectador se reencontram, portanto, frente a frente, numa situação pela qual as mobílias parecem se vingar de nós, nos entregando à impossibilidade de sua utilização pragmática como um trunfo, se autoelegendo superiores a nós.

---

[105] FARIAS, Agnaldo. *O secreto das coisas*. Texto sobre a obra do artista José Spaniol. Disponível em: http://www.josespaniol.com. Acesso em: 17 ago. 2014.

Já nas obras de **Sandra Cinto**, algumas especialmente remontadas para a exposição, a mobília é poeticamente conduzida ao universo pessoal da artista que, de maneira análoga à de Spaniol, também estaria associada a outros elementos na busca por outras dimensões da obra. Sobre a obra da artista, Douglas de Freitas aponta que:

> O trabalho de Sandra Cinto propõe um constante exercício de reconstrução, desejo de reconstrução, ou ainda, tentativa de reconstrução das ruínas do mundo contemporâneo. A artista lança mão de uma cartela de elementos simbólicos, escadas, pontes, abismos, mobiliários, candelabros, velas e brinquedos, em fotografias, objetos, desenhos e instalações, para criar um ambiente onírico, coabitado por melancolia e esperança.[106]

Sandra Cinto traz a materialidade de suas mobílias transfiguradas para esse campo coabitado por melancolia e esperança, ao qual se referiu Douglas de Freitas, numa tentativa de, talvez, irrompê-lo – assim como Spaniol – através de formas tortuosas, sendo que algumas peças surgem "escoradas" por livros feitos de madeira, ao passo que outras apresentam pés torneados que não chegam nem mesmo a tocar o chão, não cumprindo, portanto, sua utilidade. Esse intervalo onírico criado por Sandra Cinto, numa possível alusão a Giacometti, dota a mobília/obra da artista de rastros, de indícios daquilo que poderia ter sido, com seus fragmentos e partes faltosas, ao mesmo tempo que apontam para um vir a ser, um corpo ainda em constituição. Para a crítica Lizette Lagnado, a artista:

> ao sugerir que o espaço ilimitado não

[106] FREITAS, Douglas de. *Ainda Água, Enfim Água.* Disponível em: http://www.casatriangulo.com/pt/galeria/. Acesso em: 11 ago. 2014.

> está apenas fora do sujeito [...] Sandra Cinto direciona o olhar para a metáfora do céu interno da remissão, dando-lhe o corpo que lhe faltava no plano bidimensional. Então, no refluxo presumível, os céus começam a caber dentro de pequenas caixas (destrancadas), armários (entreabertos) ou retábulos de madeira nova e clara – todo um mobiliário que evoca vias (bloqueadas) de passagem de uma dimensão para outra, acesso possível apenas no imaginário fantástico. A artista vai recorrer ao estilo onírico de Magritte, não mais para extrair-lhe seus enigmas poéticos, mas em busca do valor simbólico da imagem.[107]

Dessa maneira, evocando vias de passagem de uma dimensão para outra, a mobília/obra de Sandra Cinto é permeada por desenhos e inscrições que, ao mesmo tempo que a complementam e perpassam, a ocupam. Segundo Paulo Reis, a obra de Sandra Cinto:

> [...] ultrapassa os limites físicos, desloca-se para além dos limites dos papéis, das paredes, expande-se e ocupa o espaço do nosso olho. Suas imagens reconhecíveis das experiências sensíveis, vestígios nebulosos de um mundo de sonhos, de um outro tempo e de um lugar afastado, como uma melodia nova e estranha. A obra de Sandra Cinto revela-se como uma epifania da retomada dos verdadeiros valores humanitários que estão por trás do sujeito artista, possuidor do dom revelatório das verdades místicas. [108]

Assim, atravessada por um desenho que sugere um movimento contínuo e que segue pelas paredes, a mobília/obra apresenta-se dúbia porque (in)utilitária, isto é, quando pequenas estantes continuam a guardar livros ao mesmo tempo que são também perpassadas por esse mesmo desenho. Ou, ainda, quando mesas e bancos ampararam outros fragmentos de mobílias e objetos, estando a serviço do nada, a obra se apresenta mergulhada numa sintonia, na qual tudo parece ser algo além do que é, de estar a serviço do impalpável, daquilo que se abre para um espaço íntimo ilimitado.

---

[107] LAGNADO, Lizette. *Sandra Cinto*. Disponível em: http://www.casatriangulo.com/pt/galeria/. Acesso em: 12 ago. 2014.

[108] REIS, 2006, p.145.

Ao contrário de Daniel Acosta, Sandra Cinto e José Spaniol, **Alexandre Assaly** parece interpretar o cotidiano através de mobílias sobrepostas e sustentadas por fragmentos de outros móveis, mais precisamente pés de mesas e cadeiras colados uns aos outros, o que torna as peças alongadas com o uso dos elementos da própria mobília, criando estranhas presenças que parecem se equilibrar para permanecer de pé. O prolongamento das peças cria uma relação estreita entre elas, uma vez que as mesmas passam a estabelecer uma relação de reciprocidade e equilíbrio mútuos. Podemos observar certa continuidade de parte de uma mobília em outra, depois em uma próxima, bem como na conseguinte, o que tornaria a obra um circuito como se as mesmas dependessem umas das outras para compor uma única peça. A obra apresenta um embaralhamento de mobílias, uma coexistência de fragmentos num estranho ajuntamento de partes que se colam, mas que, ao mesmo tempo, revelam uma impossibilidade de junção, como se tudo já tivesse sido perdido num campo vasto da memória, como se na tentativa de reorganização do cotidiano algo escapasse e fosse impossível reconstituir o irreconstituível. Algo de um universo onírico e infantil paira sobre a obra, uma vez que reconhecemos uma cadeira para alimentação de crianças, bem como o que seriam os restos de um berço que, recomposto, se assemelharia a uma casa na árvore, devido à sua localização no alto, bem como pela suposta escada que dá acesso a ele. As mobílias/obras de Assaly provocam a estranha sensação de que vamos acordar e que tudo estará novamente como deveria estar antes dessas transformações. Mas a obra não acorda do sonho, ela permanece nele, em suspensão.

A exposição *Estranha Presença* contempla dois representantes da categoria *performance*[109]: Marco Paulo Rolla e Amilcar Parker. **Marco Paulo Rolla** realiza *performances* nas quais envolve e é envolvido pelas mobílias, gerando uma situação que desencadeia forças de atração e repulsa. O que parece ficar estabelecido para os dois artistas, além do jogo cênico no qual ambos se inserem, seria o veículo *corpo*, atuando sem fronteiras limítrofes para interagir com o cotidiano. Marco Paulo Rolla apresenta, além de *performances*, outros tipos de produção. Uma delas pode ser observada pelo lado externo ao prédio do anexo do Núcleo Contemporâneo: um conjunto de mobílias e objetos parece escalar ou escorrer pelas paredes num movimento que sugere uma transposição. Outras transitam por modalidades como o desenho e a pintura, nos quais a representação da mobília também se faz presente. Nessas ocorre o que seria uma transposição dos elementos bidimensionais, encontrados nas pinturas e desenhos, para a tridimensionalidade. Segundo Cristiana Tejo, o conjunto de obras do artista cria:

> [...] um embate permanente com o bom gosto e com as crenças do *establishmente*, ao mesmo tempo em que faz parte do sistema da arte. Em outras palavras, Rolla ativa um sentimento de estranhamento e de desconforto muito peculiar, em que atração e repulsa se sucedem e por vezes se sobrapõem.[110]

[109] As *performances* acontecerão em dias e horários marcados e ocuparão os espaços preestabelecidos pelos artistas.

[110] TEJO In: ROLLA; TEJO (org), 2012, p.8.

Já **Amilcar Parker** apresenta vídeos com o registro de suas *performances*. O artista propõe uma interação com as mobílias, trazendo sempre um elemento perturbador através do (des)equilíbrio ao se locomover pelos encostos e braços das mobílias, além de estabelecer através delas e com elas novas relações de ocupação espacial no ambiente doméstico, nas quais o corpo parece sempre posto em risco de queda ou em perigo iminente. Ambos os artistas trazem a questão da presença do corpo se relacionando com as mobílias, ao passo que, na maioria das obras da exposição, há apenas o indício do corpo, o rastro, a presença-ausência suscitada pelas mobílias.

O espaço da casa visto como um pequeno grande espaço para (des)abrigar não só a vida humana, mas a das próprias coisas e dos móveis: assim parece ser a obra que **Anna Maria Maiolino** apresentou pela primeira vez na *Documenta 13*, em Kassel, na Alemanha. Remontada especialmente para a exposição *Estranha Presença*, a obra foi instalada de modo semelhante à sua primeira edição, em uma pequena edificação nos arredores do jardim do I.M.A. na qual todos os móveis estão "ocupados", sustentando e acolhendo peças de argila/barro sobrepostas. Essa "ocupação" dos móveis, seja por um corpo – assim como nas poltronas e nos sofás de Alex Fleming – ou por um *corpo estranho* à sua suposta função original impede, parcial ou completamente, seu uso costumeiro e transforma não só a mobília/obra e aquele local, a princípio destinados ao acolhimento e ao conforto, em um ambiente de passagem, sem pouso, deixando as mobílias a serviço de outra ordem. Poderíamos retomar aqui a expressão "algo de outro que a ela se adere", para nos referir ao inapreensível, ao imaterial presente

nessas peças, que, aglutinado ao que a obra apresenta de palpável, carrega um estranhamento que não abriga e nem mesmo aconchega o corpo humano, mas, sim, o impele e o impede de utilizar as mobílias. Não há, na obra, um momento para o descanso, nem mesmo para um refúgio bucólico que uma pequena casa de lavrador poderia oferecer, mas, sim, um momento para vivenciarmos um incômodo, um desassossego suscitado por aquilo que não tem lugar fixo. A mobília/obra de Maiolino, num movimento paradoxal, expurga o corpo e a presença humanos: o que, ali, protegeria e abrigaria expulsa e desabriga. Dessa maneira o observador se percebe diante de algo pertencente a uma situação cotidiana já vivenciada, mas inserido num contexto que não havia ainda experimentado. Ou seja, a convivência insólita entre mobílias e peças de argila provocada por essa coexistência perturbadora invade não só as mobílias daquele espaço, como também o espaço interno de quem as observa. Esse movimento reflexivo que a obra parece imprimir ecoa em direção ao espectador numa espécie de invasão e ocupação simultâneas, na qual a obra parece causar um incômodo a quem a experiencia. Assim também a própria presença do espectador, ali, parece ser a de um intruso num local que não o acolhe, apenas o mantém a percorrê-lo, circulando, sem pouso, num local de passagem.

Outra obra que faz referência aos locais de passagem é a de **Ana Maria Tavares**. Para esta mostra a artista faz uma remontagem de uma de suas obras apresentadas em 1998, na exposição *Porto Pampulha*, no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte (MG). Os espaços de esperar, os espaços de passagem, como os de aeroportos, são vistos pela artista como não-lugares, nos quais o sujeito se encontraria em

suspensão, em estado de espera e desconectado do tempo. Da mesma maneira através da qual a arquitetura do Museu de Arte da Pampulha dialogou com a obra nele exposta, trazendo certa atemporalidade, Ana Tavares propõe para a "sala das colunas" da *Casa Oblíqua*, uma série de sofás em couro branco que oferecem ao visitante um convite dúbio: na mesma proporção em que se impõem no espaço como esculturas assépticas e intocáveis, seja pelo uso dos materiais, aço inoxidável e couro branco, seja pela própria incursão no espaço expositivo, as obras se mostram como sofás confortáveis e convidativos para se sentar e relaxar. Assim como ocorre com a obra de Daniel Acosta, a artista transita justamente nesse intervalo, no limite estreito do que seriam o *design* industrial e a arte, o que torna sua obra ímpar no que tange à experiência de imersão do espectador.

> Desde 1990, Ana Maria Tavares inscreve seu trabalho numa lógica de produção de 'armadilhas para os sentidos'. As noções, que são verdadeiras palavras de ordem, de 'escultura como estrutura de suporte para um corpo em trânsito', [...] questionam – através de uma *mimesis* morfológica clara – a prática dos ambientes cotidianos, no sentido de a prática ser uma maneira de estar-ao-mundo, de ocupá-lo, de manipulá-lo através dos instrumentos aos quais nele recorremos para estruturar nossos percursos no espaço.[111]

O deslocamento 'espaçotemporal' provocado pela obra faz com que o espectador se insira num ambiente que sugere uma situação provocada pela mobília ali transplantada. Uma vez vivenciando a experiência corpo-sensorial ao utilizar a mobília/obra de Ana Tavares, seria como se o espectador se conectasse simultaneamente com o espaço, a obra e a escala de seu próprio corpo, "o sujeito-navegador com o espaço, o ambiente"[112]. A obra oferece simultaneamente situações e sensações tanto físicas quanto mentais de um modo em que se possa perceber o estado de espera ao qual ela remete. Esse estado causaria uma sensação na qual o espectador se vê como se estivesse e não estivesse ali, naquele espaço em obra. Stéfane Huchet aponta ainda que a obra de Ana Maria Tavares apresenta-se como um contra-*site*, na medida em que "é pensada na perspectiva do estranhamento", isto é, um "espelho de uma *situação* que ela inverte, reverte, revelando seus aspectos escondidos, impensados e nevrálgicos"[113].

---

[111] HUCHET, 2012, p.199.
[112] *Ibidem*, p.199.
[113] *Ibidem*, p.199.

No texto para o catálogo da mostra *Porto Pampulha*, Martin Grossmann observa que a obra de Ana Tavares transita por um não-lugar e busca uma relação de cumplicidade com o espectador:

> […] ao permitir que a planta aberta do espaço interno dialogue com a paisagem circundante […] o seu trabalho não está entre paredes brancas, mas se insere em um ambiente. […] Não é à toa que ela nos oferece bancos para sentar. […] As obras, nesse espaço, nos atraem, nos fascinam, mas ao mesmo tempo nos repelem […] nesse jogo entre o **estar** abrigado sob a fiança da sensualidade do belo das obras expostas no ambiente-museu e o **ser** em trânsito em um não-lugar, no caso o museu em sua atemporalidade turística. Essa condição transitória é alimentada pela ação crítica da instalação da artista, que vai buscar cumplicidade com aquele que por ali passa.[114]

Em texto para o mesmo catálogo referente às exposições *Porto Pampulha* e *Relax'O'Vision*, Lisette Lagnado aborda a questão do *site-specific* e a semelhança de algumas obras de Ana Tavares com as linhas arrojadas do *design*:

> […] As peças de Ana Tavares carregam uma ambiguidade inerente […] deslocadas de uma suposta função original e inseridas no espaço responsável pela consagração dos valores artísticos. […] Ocorre, no entanto, um conflito às avessas: desconectados de seu circuito original, esses objetos afastam o contato, não mais pela proibição institucionalizada de tocar obras, mas pela estranheza de sua inserção. Estranha também a necessidade de construir 'amparos para um corpo' […], mas 'amparo' talvez seja uma palavra que sugere uma direção afetiva desafinada com as superfícies frias e industriais dos materiais utilizados pela artista (aço *inox*, vidros e a assepsia do couro tingido de branco). Melhor denominá-los de próteses de descanso para um sujeito em trânsito permanente.[115]

[114] GROSSMANN, 1997, [s/p].
[115] LAGNADO, 1998, [s/p].

Outra artista que transita nesse limite tênue e quase inexistente da arte e do *design*, amalgamando-os, é **Courtney Smith**[116]. O conjunto de obras por ela apresentado traduziria uma inquietação da artista que parece dar outras funções aos móveis. Com a utilização de dobradiças, cortes e encaixes, o universo feminino surge através de penteadeiras, cômodas e em singelas mesas (des)construídas pela artista. Algumas obras de Courtney chegam a ser completamente destruídas justamente pela sequência de intervenções e escavações ocorridas nos elementos decorativos pertencentes às mobílias, os quais são reaproveitados em outras obras, numa recomposição infinita. Assim como as obras de Ana Maria Tavares e Daniel Acosta transitam entre a escultura e o *design*, as de Courtney Smith também o fazem, mas pelo viés da apropriação de peças de *designers* brasileiros. Ao desmontá-las e encaixá-las novamente em cubos de madeira, inúmeras reconfigurações e formatos são conferidos a essa mobília outra, permitindo ao espectador a construção de novos significados através dessa reformulação contínua.

A prática escultórica de Courtney Smith exprime certa sensualidade e concentra-se na exploração do que seria uma sintaxe subjacente às mobílias, isto é, o que delas e nelas espelharia uma relação com o corpo humano. Seria como se as mobílias/obras refletissem movimentos e ações humanas, bem como nossas necessidades físicas e manifestações psicológicas. Dessa maneira, algumas peças são dadas a ver pelo seu verso e anverso simultâneos, num movimento proposto pelas

[116] Artista de origem francesa, mas que residiu no Brasil durante muitos anos, tendo realizado obras a partir da apropriação de peças do mobiliário brasileiro. Por isso foi incluída na exposição dos artistas brasileiros.

dobradiças instaladas nos espelhos de penteadeiras que, em determinada posição, refletem a si mesmas bem como parecem se *abrir* e revelar justamente o que seria o interior do espectador, se expandindo em direção a este, assim como se referiu Lisette Lagnado à obra de Sandra Cinto. Como uma mobília psicológica, a mobília/obra de Courtney Smith parece se recolher num movimento similar ao de uma concha de marisco, guardando em si e para si algo de outro que a ela se aderiu. Já em outras peças podemos ver cômodas aglutinadas a pequenas peças de madeira, as quais imprimem à mobília/obra um caráter geométrico ao mesmo tempo que orgânico. Tal aglutinação confere às peças uma característica de algo que ainda não é, e, no entanto, não deixou de ser. As interferências propostas pela artista dão e criam na obra uma situação tal que parecem possuir vida própria como se estivessem se transmutando constantemente, nascendo de novo numa outra configuração. As mobílias/obras de Courtney Smith parecem nascer e morrer a partir de si próprias na medida em que carregam em suas superfícies algumas caixas e espaços vazios, algo similar a um tumor benigno que se espalha em uma metástase de formas que se apoderam da superfície e do interior das peças. De modo similar, dois guarda-roupas são invadidos e perpassados por uma estrutura que se assemelha a uma estante modular, a qual simultaneamente os une e os separa, criando uma sensação de atravessamento, de deslocamento tanto de função quanto de sentido. Mais uma impossibilidade de uso se faz presente na exposição *Estranha Presença*, uma vez que as portas dos armários são inutilizadas e impedidas de serem abertas devido justamente ao atravessamento ocorrido. Estando o interior da obra lacrado e o exterior transpassado por uma estrutura que se assemelha a outra peça de mobiliário, ambos agiriam como campos intercambiáveis, não deixando vislumbrar, portanto, o que se encontra dentro ou fora, e estabelecendo na mobília/obra uma *zona obscura* quanto ao que ocorre no seu interior. Essa situação em obra poderia ser vista de maneira análoga ao que veremos mais à frente na obra de José Bechara, quando, com uma de suas obras, interrompeu a passagem de uma das salas da *Casa Oblíqua*.

Certo (des)equilíbrio permeia as obras de **Daisy Xavier**, nas quais pequenas mesas, cadeiras e partes de outros móveis, gavetas ou criados mudos parecem tentar se equilibrar em si próprios, bem como sobre recipientes de vidro azuis. Assim como nas obras de Sandra Cinto, nas quais podemos encontrar algumas escoras, as frágeis "escoras" de vidro ou pedras, nas obras de Daisy Xavier, provocam um estado de alerta no espectador, isto é, ao mesmo tempo que este se sente atraído pela obra, teme uma maior aproximação com as peças por apresentarem um risco iminente de desmoronamento. Sua prática escultórica envolve, assim como em Courtney Smith, uma alternância entre edificar e desconstruir e remeteria ao processo paradoxal da construção psíquica do sujeito quanto à edificação da memória, assim como se referiu Guilherme Bueno à obra da artista:

> Trazer à tona a memória como um processo de definição do sujeito constituiu-se um dos mecanismos estruturantes mais contundentes da modernidade. No caso das artes plásticas, o exemplo mais conhecido foi o dos surrealistas, que, ao problematizar a linguagem e o significado dos objetos, criavam situações de desvios e desconcertos à ordenação cotidiana do banal. Mas a memória pode ser controlada, não transbordaria ela justamente da nossa competência de autocoerção? Poderíamos argumentar ser este problema como uma das chaves das obras de Daisy Xavier. […] Talvez, eles sejam mesmo uma antimemória (no sentido, inclusive e em parte, evocado por Malraux […] ao estornar do objeto o limbo do ensimesmamento. Antimemória, que deriva entre momentos de monumentalidade e antimonumentalidade como se evidencia no que há ali de construção.

> […] O que se pretende enfatizar aqui é um certo sentido de ordem a ele conferido, evitando com que o olhemos sob abordagens algo convencionais como 'caótico', 'equilíbrio malabarista', 'improviso', entre outras. Mesmo se identificarmos esta ordem como uma ordem invertida, nos seus ajustes de pesos, balanços e charneiras. Nesse momento se passa de uma relação mental para uma articulação física do objeto.[117]

Sob a ótica apresentada por Bueno, poderíamos pensar a mobília/obra de Daisy Xavier como um espectro da condição humana, uma vez que a obra nos colocaria em cheque quanto aos nossos processos de edificação como sujeitos. Já segundo Paulo Sérgio Duarte, a obra de Daisy Xavier se ergue pelo desejo de ficar de pé:

> A escultura de Daisy Xavier é como uma homenagem ao empirismo, cuja verdade é encontrada no corpo da experiência, por tentativa e erro, sem nenhum *a priori*. Esqueçam por um momento os *readymades* – os *objets trouvés* de Duchamp. Pensem na delicadeza, na estética do equilíbrio precário, aquele que às vezes experimentamos em nossa existência. Essas esculturas se mantêm assim, como qualquer sujeito que não é idiota o bastante para viver cheio de certezas. São as dúvidas que as constituem e no entanto as constroem. Vão para lá, vêm para cá e acabam num esforço cuidadoso por se erguerem; aí reside sua vontade: estar de pé. […] As mobílias velhas e usadas, ao contrário, têm algo de arcaico e nostálgico, como um fragmento de infância, de casas que não existem mais, mas ficam estranhas nessa montagem, uma espécie de edição vertical a corte seco, como planos em ritmo que sofrem variações de um para outro. Abandonam a familiaridade doméstica da mesma maneira que antes haviam se afastado dos *readymades*. O espaço as atravessa em seus vazios e estes lhes dão certa leveza e, ao mesmo tempo, sublinham sua conquista e afirmam sua singularidade. Mas vejam que ao reter os elementos mais óbvios – mesas, cadeiras – perde-se um detalhe, um detalhe cromático que dá nome à exposição de esculturas da pintora: 'Último azul'. Aqui e ali as pesadas peças se equilibram entre vidros, todos de um azul profundo. […] Não se trata de armar elementos uns sobre os outros, mas de somar o aprendizado de ficar de pé com os momentos em que nem sempre é fácil. O azul dos vidros sugere essa dificuldade que aprendemos ao longo da vida ao nos levantar e que a criança aprende bem cedo.[118]

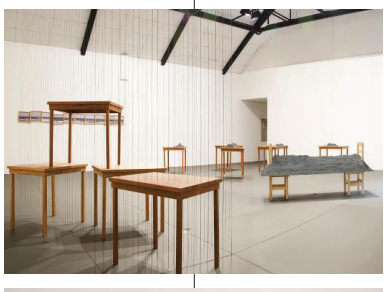
A obra poderia querer nos revelar a nossa fragilidade, bem como o que temos de fazer para nos mantermos de pé, nesse equilíbrio precário do cotidiano. Assim, como espectros da nossa condição humana, mesas, cadeiras, criados-mudos se escoram, se apoiam e se encaixam uns nos outros, bem como em taças, jarras e garrafões de vidro, talvez para nos revelar que seriam justamente a leveza e a fragilidade que sustentariam o lado mais pesado da vida.

---

[117] BUENO, 2012, [s/p].

[118] DUARTE, 2013, [s/p].

Um equilíbrio em suspensão também pode ser visto nas obras da artista **Geórgia Kyriakakis**. A artista apresenta três obras: *Coordenadas*, *Deixa Passar* e *Meridianas,* cuja "paisagem" é composta por mesas que se equilibram e fazem alusão a montanhas e vales através da utilização de pó de metal sobre elas disposto. Suspensas por correntes a alguns centímetros do chão, as mesas parecem sustentar uma leveza, um peso inexistente. Paula Braga aponta algumas características que poderiam também ser observadas nas obras de Daisy Xavier e Nelson Félix:



> As mesas da obra *Coordenadas*, que Geórgia Kyriakakis apresenta ficam suspensas do chão graças ao peso do pó de metal que se deposita em montanhas. Sem o peso, amarradas por finos cabos de aço deslocados do centro gravitacional do objeto, as mesas pendem para um lado, encostam no chão. É o peso em pó que vai nivelá-las, fazendo-as flutuar. A força da gravidade, então, surpreendentemente eleva, ajuda a subir. Aqui, dizer que o desequilíbrio é insuportável equivale a confirmar que os pesos nem sempre precisam de suporte: arranjam-se sozinhos, em um jogo de forças que dispensa a base firme. [...] *Deixa Passar* continua a tratar da desobediência delicada. A grade que barra a passagem é tão frágil que se move com uma lufada de ar. É uma fronteira flexível, de fios que remetem mais a joias do que a arame, e que no entanto transpassam o tampo sólido das mesas. Os cruzamentos ortogonais estão repetidos em vários pontos dessa instalação: os tampos cruzam os pés das mesas; as grades se encontram a noventa graus; cada fio cruza a mesa em ângulo reto. E, no entanto, nada parece muito estável, a ortogonalidade aqui não confere firmeza. Afinal, o que querem essas

> obras? A estabilidade ou o risco? Talvez demonstrar fisicamente que equilibrar-se depende de força e de saber o limite de insegurança que o corpo aguenta. [...] *Meridianas* liga duas cadeiras com um morro de matéria escura. No vão entre os assentos, o pó preto não cai, flutua. Volta aqui a forma das montanhas que estabelecem o equilíbrio levitante das mesas de *Coordenadas*. O morro de pó encobre a tranquilidade da linha horizontal que une as duas cadeiras, a linha de quem dorme, a linha de quem morre. O morro pode despencar. É muito peso, adicionado aos poucos, até o ponto do desmoronamento, até o limite da tensão entre as forças vivas e atuantes que nos retornam.[119]

Pelo que nos elucidou Paula Braga a respeito de equilíbrio, peso e leveza nas obras de Kyriakakis, poderíamos ver uma semelhança formal entre as obras da artista e as de **Nelson Félix**, que apresenta um conjunto de seis mesas de granito sendo que uma delas é suspensa sobre um pequeno jardim de plantas sensitivas, conhecidas pelo nome de "dormideiras", que se fecham ao toque de suas folhas pelo movimento pendular dos pés da mesa. Aqui, a mobília já nasce outra, uma vez que não é constituída de madeira, como as demais. Poderíamos associar as *mesas* de Nelson Félix às de Sandra Cinto e José Spaniol quanto à construção de uma estrutura que se assemelha a uma mobília, que remete a uma, sem, no entanto, ter sido apropriada pelo artista ou sê-la propriamente. A junção dos elementos orgânicos e inorgânicos na obra de Nelson Félix pode ser vista em duas outras. A primeira, uma superfície de madeira ondulada, ocupa todo o espaço de uma sala, como um grande tampo de mesa. Em uma de

[119] BRAGA, 2012, [s/p].

suas extremidades, uma cadeira tem os pés apoiados sobre uma modelagem em bronze do rosto do artista, enquanto o outro pé se apoia dentro de um vaso de cerâmica. Quase não há espaço para circulação, uma vez que a proposta do artista é justamente promover a máxima ocupação do espaço. A ocupação de espaços vazios é uma constante na obra de Nelson Félix, uma vez que o artista já produziu moldes dos vazios do cérebro e os reproduziu em chumbo, assim como as moldagens de seu rosto também foram preenchidas com água.

A mobília surge na exposição também associada ao formato de animais, dando ensejo a certo humor sutil. Podemos ver essas características na obra de **Edgar de Souza** tanto por suas peças desenvolvidas nas décadas de 1980 e 1990, nas quais o artista utilizava o recurso de estofamento de algumas pequenas mobílias para criar uma espécie de móvel/bicho empalhado, quanto pelas mais recentes, em que podemos ver esses "bichos móveis" por meio de uma série de mesas - que não são mais somente mesas - devido à adulteração de seus pés, os quais são posicionados em diversas situações sugerindo o formato de pequenos animais. São peças que parecem fazer parte de uma narrativa, como se fossem objetos de cena de uma série de fatos insólitos, cômicos, intrigantes.

As mobílias, substancialmente alteradas, são testemunhos de uma ação interrompida, como se víssemos nelas um pedaço de uma história absurda nelas implícita. Na manipulação precisa dos materiais, bem como na incorporação insólita dos elementos do cotidiano, Edgar de Souza faz confundir a banalidade com o fantástico, extraindo poesia das coisas mais simples e comuns e produzindo uma androginia nas peças, as quais, segundo Cecíla Bedê, compõem as obras do artista:

> a estranha cadeira de duas costas e de assento diferenciado. Esses dois adjetivos, estranho e diferente, cabem na obra de Edgard quando pensamos nela em relação aos objetos aos quais faz referência e ao pensar na escultura e sua aproximação do ofício do artesanato. Existe então uma inversão, o objeto torna-se andrógino e, sem pensar em sua utilização, Edgard cria um jogo ambíguo onde na verdade, encontra-se a busca silenciosa de si mesmo através do ato de esculpir.[120]

As obras de Edgar de Souza parecem perseguir, bem como permanecer, num constante estado de estranheza, como se a mobília/obra revelasse simultaneamente lados contraditórios: a mobília, ela própria, e a apresentação de seu estado outro, com sua configuração alterada e constituindo-se como um "objeto transplantado", que reside nesse território do impossível, no entremeio do que seria imaginação e realidade. As cadeiras de madeira que se unem e refletem mutuamente exemplificariam o acima exposto na medida em que a percebemos dupla e única simultaneamente, numa fusão que impossibilitaria seu uso, o que torna a peça uma obra intrigante. A união entre corpos distintos proporcionada por essa obra se acentua na medida em que não é possível considerá-la formada por duas metades de cadeiras fundidas, mas, sim, construída e concebida desta maneira pelo artista. A mobília/obra de Edgar de Souza já nasce outra antes mesmo de existir fisicamente no espaço.

> Uma certa androginia ainda cabia ser imaginada na fase em que Edgard de Souza talhou 'cadeiras' ou 'bancos' de madeira, que obviamente não seriam usados como tais, utilizando diversos tipos de pele (de vaca, carneiro, cobra, entre outros materiais) para, desde cedo, explorar a bizarrice de montar qualquer 'coisa' sobre quatro pés. Acabam virando um 'ser', com dorso e flancos; aparentá-los a bichos não seria de todo desastrado. Mas um deles se destaca desse reino: é uma peça de veludo amarelo ('Sem título', 1989) que anuncia, mesmo que por associação abstrata de idéias, como a preocupação formal de Edgard de Souza irá assumindo contornos antropomórficos. […] Que nome dar agora a essa metamorfose? É simbiose, vida em comum, camaradagem, osmose? Ou, retomando a androginia, a nostalgia de uma unidade primitiva? O discurso de Aristófanes, em 'O Banquete de Platão, evoca um Eros todo-poderoso: 'Feita essa divisão, cada metade desejava se unir a sua outra metade. Quando se encontravam, elas se enlaçavam e se abraçavam tão forte que, no seu desejo de refundir-se, deixavam-se assim morrer de fome e de inércia, pois não queriam empreender nada uma sem a outra'. O mito da cisão, oriundo de um castigo de Zeus, não chega a mostrar, no caso de Edgard de Souza, duas metades, mas o enlace de dois idênticos porém 'quase' inteiros.[121]

---

[120] BEDÊ, 2005, [s/p].

[121] LAGNADO, Lizette. Edgard de Souza, loucura e ressaca. *Revista eletrônica Trópico*, seção "Em Obras". Disponível em: http://www.revistatropico.com.br. Acesso em 07 fev. 2013.

Dessa mesma linhagem trazida por Edgar de Souza, poderíamos pensar os "bichos móveis" de **Efraim Almeida**, artista reconhecido por esculpir seu universo pessoal, oriundo do sertão nordestino, através de peças de madeira. A obra que o artista apresenta na exposição consiste em uma cadeira e um tamborete de madeira com assentos estofados em couro. As peças possuem os pés esculpidos em formatos que remetem às patas de cabras, conferindo a essa mobília um estado híbrido. Ambas ocupam o espaço expositivo acompanhadas de pequenas esculturas em forma de cabritos esculpidos em madeira, os quais compõem a instalação e conferem à obra um rebatimento de elementos autobiográficos.

> Imbuídas de um sentido lírico, as esculturas de Efrain Almeida tratam de forma sutil e silenciosa questões relacionadas ao corpo, à sexualidade e à religião. Almeida utiliza com freqüência imagens da natureza, do universo mitológico e da cultura popular, deixando transparecer todas as suas referências. O artista segue uma estratégia que alia temas da arte contemporânea, como a exploração da autobiografia e o uso do espaço expositivo como elemento formal significativo da obra, à técnica do artesanato em madeira e tecido.[122]

As obras dos dois artistas se espelham e trazem, portanto, uma contribuição significativa para a mostra quanto à discussão acerca da manufatura dos trabalhos e os limites em que os mesmos transitam: o popular e o erudito, em Efraim de Almeida; e o *design* e a arte, em Edgar de Souza.

[122] GALERIA Fortes Vilaça. *Efrain Almeida*. Disponível em: www.fortesvilaca.com. Acesso em: 25 mar. 2014.

Próxima às obras desses dois artistas está a de **Zé Carlos Garcia**. Oriundo do universo carnavalesco, Garcia faz uso da arte plumária para elaborar a estranha presença desse fragmento de cadeira acoplado a uma espécie de cauda confeccionada com penas brancas. A peça, assim como as de Edgar e Efraim, traz a qualidade de um (im)possível animal prestes a se locomover pelo espaço expositivo. Ali, duas metades formam um terceiro corpo que não cumpre mais com nenhuma funcionalidade, só com a de permanecer, ali, no meio do caminho, de modo estático e estranhamente familiar. Sob a mesma ótica apresentada anteriormente por Louise Neri acerca das estranhas associações existentes na obra de Adriana Varejão, poderíamos, de maneira análoga, considerar que Zé Carlos Garcia agiria em relação às justaposições propostas em sua obra "sem se importar quão aberrantes estas possam parecer do ponto de vista das associações comuns, tradicionais".

Do mesmo modo como as obras desses artistas transitam e permanecem numa espécie de limbo, nos fazendo perceber seu estado de interseção e suspensão, assim também ocorre na obra de **Egídio Rossi** uma impossibilidade de definição. O artista propõe junções, interseções e acoplamentos entre mobílias de utilidade e identidade diferentes e, em sua maioria, completamente distintas, estabelecendo entre as mesmas uma série de afinidades e oposições. As mobílias, por sua vez, parecem recusar suas feições originais e, por isso, se deixam associar a outras, interpenetram-se, produzindo incessantemente novas configurações e interpretações. Essa convivência forçada que o artista impõe a esses móveis parece aproximar e fazer coexistir o que seria aparentemente impossível

de se aproximar e se relacionar, o que colocaria as mobílias num estado de "castigo eterno" ao terem que conviver perpetuamente unificadas, residindo em um só corpo. Um guarda-roupa e um arquivo de metal azul passariam, a partir de então, a ser um "dois em um": um corpo híbrido, amalgamado. Poderíamos, aqui, associar as obras de Egídio Rocci às de Edgar de Souza quanto ao que ambas apresentam em relação a simbioses e uniões. Assim como Lizette Lagnado exemplificou com clareza essa associação ocorrida nas obras de Edgar de Souza, poderíamos considerar que, em outra série de guarda-roupas de Rocci, as junções e justaposições que também nelas ocorrem acarretariam a criação de espaços vazios, certo arejamento em torno e por dentro das mobílias, como se as mesmas procurassem uma leveza interna e externa em relação à sua constituição física e formal. Os guarda-roupas foram destituídos de seus elementos internos, gavetas e prateleiras, e são apresentados como estruturas vazadas, criando um entrelaçamento entre si num jogo geométrico que traduz uma espécie de exaltação ao vazio que dali emana.

As junções e justaposições apresentadas por Edgar de Souza e Egídio Rocci se aproximariam daquelas ocorridas nas obras de **Farnese de Andrade**. Suas obras emergem do seu universo pessoal complexo, pelo qual o artista transitou durante a vida. O grande número de objetos por ele recolhidos durante anos deu origem a uma obra enigmática na qual restos ou mesmo partes e pedaços de móveis são grudados a cabeças de bonecas, conchas e oratórios. As obras de Farnese exalam uma estranheza que é suscitada pelas noções de religiosidade e erotismo que afloram como forças opostas que ora se atraem, ora

se repelem. Além dos pequenos armários e cadeiras, muitas vezes reconhecemos a presença das mobílias nas peças de Farnese justamente pelos seus fragmentos, por aquilo que deixou de ser um todo. Rodrigo Naves, no texto *A grande tristeza*, aponta características pessoais na obra do artista:

> […] As características altamente pessoais das peças com que o artista trabalhava acabavam por se transmitir às obras que criava. E os arranjos, deslocamentos e montagens a que os submetia pareciam converter esse aspecto pessoal dos elementos que entravam em suas obras em índices de algo ainda mais pessoal – biográfico, digamos. Porque sua intervenção sobre eles conduzia à obtenção de construções singulares a partir de componentes já altamente individualizados.[123]

Rodrigo Naves também se refere à mistura explosiva de erotismo e religiosidade:

> […] Na obra de Farnese de Andrade, por maior que seja o mal-estar produzido, não temos por onde entrar nas peças, para compreender as correspondências entre a justaposição de objetos e a experiência que daí deriva. Não há variáveis no seu mundo – ele não se articula, não contém alternativas, não poderia ser diferente do que é. […] Refiro-me à enorme carga afetiva que permeia quase todas as suas obras. Grande parte recende a erotismo e religiosidade, uma mistura decididamente explosiva, mas que pode ser também paralisante.[124]

A presença de fragmentos, de arranjos, deslocamentos e montagens, citados por Rodrigo Naves, reconstroem uma mobília transfigurada, quase que pelo seu avesso, por suas lacunas, por seus acréscimos, bem como pelo que dela se destituiu e nela se adulterou.

---

[123] NAVES, 2002, p.12.

[124] *Ibidem*, p.16.

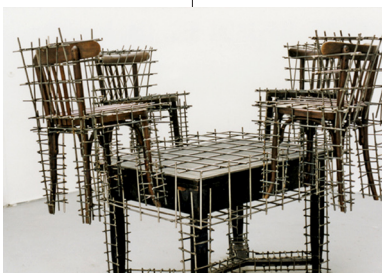
Na exposição *Estranha Presença*, poderíamos perceber características de desmembramentos das mobílias também através da obra de **Fernanda Gomes**, na mesma linha do que ocorre nas obras de Farnese de Andrade e Nuno Ramos. A artista propõe uma construção pelo viés da desconstrução em que nada é sobra nesta operação: tudo é obra. O uso de objetos corriqueiros, dentre eles as mobílias, com seus fragmentos expostos, compõe arranjos escultóricos e formais que surgem em disposições espaciais que fazem jus à tradição neoconcreta brasileira. Em determinadas obras podemos ver formas geométricas oriundas da desmontagem de móveis, como os apoios de braços de poltronas e cadeiras interagindo com o espaço expositivo. Ao expor a obra, a artista cria uma relação estreita com o espaço em seu entorno que é ocupado com todas as estruturas distribuídas e organizadas como uma arqueologia, ao avesso, do mobiliário. Aqui, o fragmento está no todo e vice-versa, assim como nos esclareceu anteriormente Ronaldo Brito, ou seja, como se a obra *simultaneamente fragmentasse o todo e reencontrasse o todo no fragmento.* Utilizando-se de procedimentos que exploram ao máximo os pequenos acontecimentos na obra, "Fernanda Gomes parece querer prover o imaterial pelo material e recuperar, com as coisas, afeto e memória, encontrar perspectivas mais vivas de realidades"[125].

Os artistas **Felipe Barbosa** e **Rodrigo Bueno** apresentam, respectivamente, uma cama na qual no lugar do colchão foi plantada grama, e uma série de poltronas e sofás nos quais brotaram diversas vegetações. A ação de plantar e cultivar plantas nas mobílias suscitaria, nas obras, noções acerca da transitoriedade e dos ciclos da vida. Além da

[125] GALERIA Luisa Strina. *Fernanda Gomes*. Disponível em: www.luisastrina.com. Acesso em: 22 jan. 2014.

impossibilidade de uso das mobílias, trazida por ambas as obras, as plantas conferem aos sofás, camas e poltronas um deslocamento intercambiante do jardim para o espaço da intimidade de uma suposta casa e vice-versa. Nessa perspectiva, jardim e cama se irmanariam nos fazendo um convite à reclusão e ao repouso, mas que, aqui, são impossibilitados justamente pelo deslocamento de contexto provocado pelas peças e pela justaposição ocorrida em ambos os elementos.

Já o artista paraense **Francisco Klinger** apresenta duas obras. A primeira, denominada *Mesa impossibilitada de reuniões*, é composta por uma mesa com quatro cadeiras suspensas e sustentadas por uma estrutura metálica que envolve toda a peça, criando um corpo único. Karin Stempel discorre sobre a obra de Klinger sob a ótica da estranheza:



> Ocorre às vezes o fenômeno de uma coisa absolutamente familiar nos parecer, de um momento para o outro, estranha. Com a visão do observador recaindo e se detendo sobre algo que se destaca, sem motivo algum e como um corpo estranho, na realidade circundante, tem-se a impressão de que um processo foi repentinamente interrompido. Nesse caso, a realidade será tanto mais desvirtuada, quanto mais se tente entender o que nela há de estranho. Trata-se, às vezes, de um momento de passageira perplexidade logo superada, que não chega a causar maior perturbação; mas dá-se também o caso de aquela sensação de estranheza conseguir se manter e se impor, inclusive como imagem. Uma sensação que sempre torna a se fazer sentir, ainda que sem qualquer motivo ou qualquer significado - ao que parece - especial, mas que sempre deixa uma indelével marca no cotidiano.[126]

[126] STEMPEL, Karin. *Quase Nada*. Texto sobre a obra do artista Francisco Klinger. Disponível em: http://www.franciscoklingercarvalho.com. Acesso em: 30 jan. 2015.

Assim parece ser a estranha obra de Francisco Klinger, a qual expõe a dupla impossibilidade a que foi destinada, tanto pelo seu título quanto por sua conformação. As dificuldades das relações interpessoais, ali, são tratadas pelo viés da estranheza, ou seja, a mesma estrutura que dá sustentação à obra também lhe imprime a rigidez de um corpo espinhoso. Mesas e cadeiras, ao mesmo tempo que parecem estar prontas para serem preenchidas por massa de concreto, como se fizessem parte de uma estrutura de uma construção civil, se mostram aprisionadas umas às outras, sem a maleabilidade necessária para que se estabeleça a possibilidade de troca, de um possível diálogo, em uma reunião. A segunda obra apresentada por Francisco Klinger trata da violência urbana e do aprisionamento doméstico causado pela mesma. As mobílias, pintadas de vermelho, se aglutinam, se espremem e se equilibram dentro de um espaço delimitado por uma grade branca que as cerca. O artista talvez queira escancarar as mazelas que a falta de segurança provoca, como o enjaulamento da sociedade civil que se vê acuada e amedrontada, utilizando cada vez mais recursos e aparatos de segurança.

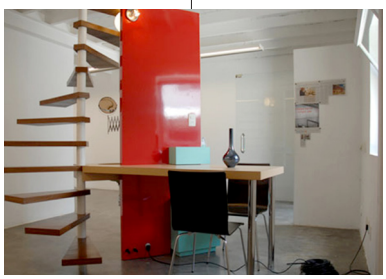
Outra proposta similar à de Klinger poderia ser abordada aqui. Trata-se da obra do artista **Marepe**, na qual uma mesa é exposta com os pés virados para cima, sendo que, em cada um de seus pés foi encaixado um dos pés de quatro cadeiras em sentido inverso, como se estivessem se equilibrando. Na obra de Marepe, o prolongamento e a junção através dos pés das mobílias criam uma fusão entre as cinco peças, tornando-as uma só. Ao contrário da obra de Klinger, que utiliza uma estrutura externa para unificar as peças, Marepe a aglutina pela própria madeira e por

um dos componentes das peças, isto é, os pés das mesas e cadeiras sustentam e tornam a obra uma peça única, lírica. Nota-se na obra a presença de rodízios sob a mesa, bem como as dimensões reduzidas das cadeiras em tamanho e formato quase infantis, o que remete aos brinquedos de crianças e instigam o movimento de rotação, convocando a participação do espectador em seu manuseio. Marepe transita pelo cotidiano banal ressignificando, além das mobílias, vários objetos como filtros de barro, câmaras de ar, guarda-chuvas, panelas e toda sorte de objetos que tiveram a oportunidade de ser capturados pelo artista que os devolve para o espaço simbólico já obliterados, para existirem, a partir de então, em suas novas reconfigurações, mas ainda trazendo rastros do que são. Segundo Moacir do Anjos:

> […] O desejo do artista em proteger um espaço restrito e próximo contra algo que supostamente o nega se confunde, portanto, com o desejo de ocupar o espaço simbólico mais distante, porém mais largo, que a arte instaura. Em um mundo que avizinha e confronta valores diversos ao acaso, a obra de Marepe habita o terreno do contraditório e se deixa, assim, simultaneamente afetar, em conflito irresoluto, por aquilo que eleva e por aquilo que deprime sua força de existir. […] Diante dos trabalhos de Marepe, parece estar-se sempre longe ou perto demais daquilo que, supostamente, os explicaria de modo acurado. Eles são evidência forte, em verdade, de que o roçar de diferenças produz não sínteses identitárias, mas afirmações de pertencimento híbridas e instáveis, igualmente apartadas dos componentes distintos dos quais são resultados, embora tragam sempre deles seus rastros.[127]

[127] DOS ANJOS, Moacir. Marepe. Longe ou perto demais para saber do que se trata. Revista *Dardo on-line*. Disponível em: www.dardonews.com/dardonews/articulos. Acesso em: 20 fev. 2015.

Sobre o "roçar de diferenças" produzindo "afirmações de pertencimento híbridas e instáveis" de que nos falou Moacir dos Anjos a respeito da obra de Marepe, poderíamos, aqui, fazer uma conexão com as obras do artista **Rômulo Vieira Conceição**, que se situam numa interseção explícita e aglutinam diferentes espaços de convivência numa tentativa de (des)unificá-los. Na obra, tanto uma sala pode ser um banheiro – que é um quarto – quanto uma cozinha – que é uma sala – pode ser um escritório. Esses espaços, uma vez aglutinados, ora são eles próprios, ora não, e, juntos, são um espaço *outro*. Assim como na obra *Desvio para o Vermelho*, de Cildo Meireles, na qual os espaços se interpenetram visualmente, e no "*desvio para o cinza*", de Alan Fontes, em que os elementos pictóricos da pintura se (co)fundem com o espaço expositivo, na obra de Rômulo eles o fazem no sentido literal, fisicamente. Ao serem invadidos uns pelos outros, bem como sobrepostos, os espaços domésticos tornam a obra um entrecruzamento híbrido, em que as demais peças, bem como as mobílias desses ambientes passam a pertencer a uma esfera cotidiana sem limites demarcados. A fusão proposta por Rômulo Vieira Conceição provoca uma perturbação de sentidos, uma vez que o entrelaçamento de ambientes e mobílias apresenta e carrega uma impossibilidade de que os mesmos possam ser habitados.



Na visão de Angélica de Moraes, a obra aponta relações além da geometria neoconcreta:

> Ao primeiro contato, podemos observar sutis desdobramentos (ou desconstruções) da tradição neoconcreta. Aqui, a quebra da radicalidade geométrica do concretismo não mais é feita pela introdução direta das questões do corpo, mas, antes, pela sua intencional omissão. O corpo, ausente explícito, comparece de modo fantasmal,

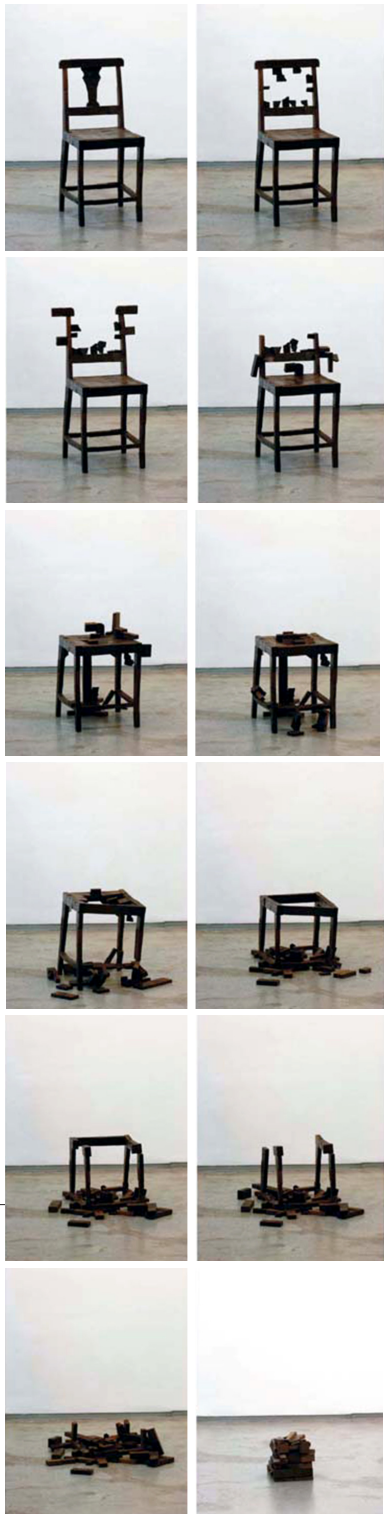
> oblíquo, potencializando a memória do cotidiano de uma casa, entendida como código decifrador das existências que a habitam ou habitaram.[128]

Essa impossibilidade de habitação ou mesmo de permanência nesses espaços/obra talvez seja similar àquela apresentada por Anna Maria Maiolino, bem como à das obras apresentadas, a seguir, por José Bechara. Em ambas, a questão do corpo apresenta-se de maneira análoga ao apontado por Angélica de Moraes sobre a obra de Rômulo da Conceição, na qual "o corpo comparece de modo fantasmal" instaurando, no espaço em obra, uma ausência-presença: um corpo ausente-presente. Poderíamos até mesmo considerar que, a partir do apontado por Angélica de Morais, toda a exposição seria habitada por esse corpo fantasmal que perpassa, dialoga, e incide nas obras.

Executada pela primeira vez no *Faxinal das Artes*, em Curitiba, **José Bechara** remonta a experiência que originou outras obras suas nas quais utiliza a mobília como ferramenta propulsora. A imagem de uma casa que expele mobílias e objetos esconderia, ao mesmo tempo que revelaria, uma experiência pessoal do artista naquele ambiente. Há uma história por trás dessa imagem: uma fúria incontida do artista fez com que essas mobílias fossem expurgadas e vomitadas daquele espaço. Uma réplica da primeira casa abriga a obra nos jardins do I.M.A., de forma semelhante à que foi montada originalmente. A casa que expurga mobílias e colchões oferece, assim como em Cildo Meireles, Alan Fontes, Anamaria Maiolino e Rômulo Vieira da Conceição, uma impossibilidade de habitação, bem como a experiência de um deslocamento 'espaçotemporal'.

[128] MORAES, 2013, [s/p].

Um dado curioso e que passa despercebido é o de a obra não possuir um registro da sua imagem interna, de seu espaço interno, pois este não nos é dado a ver. Permanecemos, paradoxalmente, observando a obra pelo lado externo da casa, bem como as mobílias expelidas de seu interior e que agora estão escancaradas. Através das mobílias e num movimento que sugere um desequilíbrio equilibrado dos objetos, o artista ironicamente sugere, tanto uma expulsão quanto uma tentativa de, num movimento reverso, preenchimento total do espaço interior da casa. O bloqueio da passagem poderia ser visto, aqui, de maneira similar ao que se referiu Lisette Lagnado sobre a obra de Sandra Cinto, ou seja, "um mobiliário que evoca vias (bloqueadas) de passagem de uma dimensão para outra, acesso possível apenas no imaginário fantástico". Essa noção trazida pela obra surge mais uma vez em outra instalação na qual José Bechara interdita a entrada de uma das salas da *Casa Oblíqua,* o que causa, além de certo estranhamento, um desconforto, bem como um desvio de percurso do visitante que se vê obrigado a retornar e encontrar outra passagem para as demais salas da mostra.



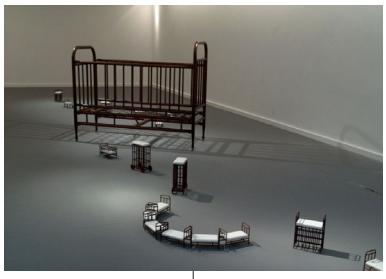
Ao realizar o desvio de percurso causado pela obra de José Bechara, o visitante se depara com uma obra que se assemelha a uma cadeira, mas que não é uma cadeira, apenas se apresenta como se fosse uma. Conhecido pela utilização da madeira em suas obras, o artista **José Bento** apresenta um trabalho também feito de recortes de madeira que contém ímãs no interior de cada uma das peças. A cadeira – obra – somente permanece de pé devido à força que o campo magnético produz entre as pequenas peças que a sustentam e ao mesmo tempo a constituem. Com isso, a obra ameaça desfazer-se

a qualquer momento ao serem retirados quaisquer dos seus componentes. As sucessivas operações de remontagem da peça exigem destreza e paciência de quem as realiza, uma vez que as pequenas peças de madeira/ímãs se atraem e se repelem constantemente, transformando sua montagem em um grande quebra-cabeças. O lirismo da peça talvez resida justamente na extrema fragilidade através da qual a mesma se apresenta, equilibrando-se na medida do possível em si mesma, assim como uma cadeira o faz, mas sem ser propriamente uma cadeira, somente dela se assemelhando-desassemelhando. O jogo criado pelas peças imantadas permite configurações em estágios diferentes, o que torna a obra um campo aberto para sucessivas montagens e remontagens. Em cada estágio de sua (re)construção a obra é sempre uma cadeira outra, pois será sempre montada com algumas diferenças e tortuosidades por quem a refizer.

A mostra apresenta também o trabalho do artista **José Damasceno** em que uma mesa é disposta com duas cadeiras em suas extremidades, sendo que sobre elas estão apoiadas pedras que se equilibram de um lado a outro da mesa, formando uma espécie de ligação, uma ponte entre as duas cadeiras. As pedras são dispostas de maneira tal que as mesmas se apoiam umas sobre as outras, assim como pequenos muros. O peso e o equilíbrio, bem como a existência e a inexistência de um possível diálogo mudo que perpassa a obra poderiam ser abordados aqui. Outra obra do artista que integra a mostra trata-se de uma cadeira escolar, de braço, a qual teve sua estrutura inteiramente revestida por bolinhas de gude, em um jogo visual no qual as bolinhas são montadas uma a uma, compondo o corpo da obra. Sobre a singularidade de suas obras, o *site* da Galeria Fortes Vilaça esclarece:

O vocabulário escultórico de Damasceno

> incorpora circunstâncias espaciais, elementos da ordem do projeto e escala, utilizando materiais como peças de xadrez, capachos, giz e massa de modelar. O artista explora a fricção de sentidos entre idéia, matéria e forma. O deslocamento e o estranhamento também são solicitados na construção do espaço, potencializado pela presença de objetos e acontecimentos improváveis.[129]



Aqui a experiência escultórica do artista parece se aproximar de um universo lúdico, no qual reconhecemos a junção de dois elementos pertencentes ao tempo da infância e da escola. Dessa junção, continuamos a nos perguntar "o que isto está fazendo aqui?". A cadeira escolar também deixou de ser aquilo que reconhecemos ser um móvel escolar, o que torna a peça uma mobília/obra deslocada também do seu contexto, passando, desta maneira, a ocupar o terreno da pergunta. Ela já é outra *coisa,* uma vez que não a havíamos visto até então com essas características de que está impregnada. No entanto, não deixamos de reconhecer a cadeira escolar, uma vez que ela manteve as prerrogativas anteriores mesmo no espaço deslocado que ora ocupa.

Há certa alusão ao universo lúdico também nas obras do artista **Nazareno Rodrigues**, o qual, a partir da utilização de elementos em diferentes escalas, bem como da apropriação e da reconstrução de mobílias e brinquedos, potencializa o espaço da exposição com a obra *Caravana*:

> Nazareno é essencialmente um poeta do espaço. Não do espaço puro, bem entendido, mas do espaço regido por um deus *ludens*, que o faz crescer e diminuir, como se buscasse os gigantes

[129] GALERIA Fortes Vilaça. *José Damasceno*. Disponível em: www.fortesvilaca.com. Acesso em: 25 abr. 2012.

> da Antiguidade e as províncias de Liliput. Um poeta do espaço dentro de um cosmos sazonal, retrátil e expansivo: nas variações de escala, na taxa demográfica de objetos, que se nutrem de espaço, que dentro dele se descobrem e com ele se confundem. Espaço objetal onde, ao fim e ao cabo, surgem novas e estranhas potências. Pluriformas de ocupação territorial, ora recatadas, ora sabiamente dispersas.[130]

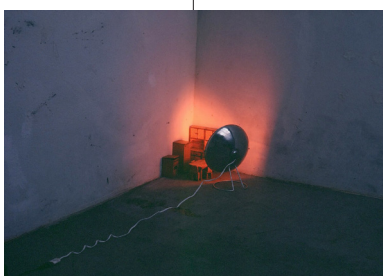
A partir do exposto por Marcos Luchesi, podemos considerar que a obra *Caravana* suscita questões relativas à infância, às relações interpessoais e familiares, bem como a uma possível violência e repressão expressas de forma subliminar em contraste com a delicadeza das peças. A cama Patente, mobiliário tipicamente brasileiro que existiu em larga escala no cotidiano das casas nos anos 1960 e 1970, carregaria também algo de uma memória obscura, dos tempos da ditadura no Brasil. Podemos ver na obra certa ordem: uma fila de pequenas camas, sendo que umas se assemelham a pequenas celas, gaiolas, algo de uma memória que se situaria no entremeio de um desfile militar e de um circo que chega à cidade. Nazareno parece demonstrar em suas obras, especialmente em alguns desenhos, que o rigor e a delicadeza andam de mãos dadas, e que, juntas, criam um estranhamento mútuo, um jogo de tensões que aflora de maneira desconcertante e que reverbera no espectador com a mesma intensidade provocada por um soco carinhoso, em que força e singeleza dão o tom da obra. Um berço ao centro da sala, rodeado por camas em miniatura, parece confirmar a alusão que a obra faz ao período da infância do artista. Há algo nas pequenas peças que remetem ao que foi mencionado acima, ou seja, a desproporção antropomórfica entre nós e as obras, o que aparentemente apresenta-se singelo e delicado pode revelar um desconforto e uma violência repressoras. Ao nos aproximarmos um pouco mais das obras podemos perceber que no lugar onde estariam os prováveis colchões que compunham originalmente as camas Patentes, estão pedras de mármore brancas que conferem às peças conforto e desconforto, frieza e acolhimento, bem como o leito de nascimento e de morte.

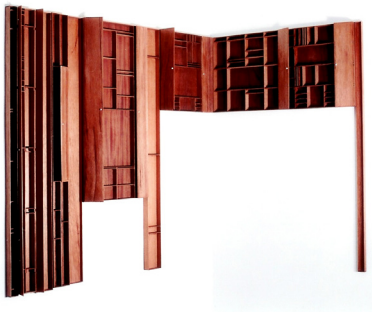
---

[130] LUCCHESI, *Marco. Nazareno: aqui do lado de dentro*! Texto sobre a exposição realizada na galeria Luciana Caravello Arte Contemporânea. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: www.lucianacaravello.com.br . Acesso em 28 abr. 2012

Na sala ao lado, próxima à obra de Nazareno Rodrigues, está a da artista **Lia Menna Barreto**, a qual, assim como Nazareno, revisita o universo lúdico dos brinquedos e traz para a exposição a obra *Casinha*, apresentada pela primeira vez em 1995. Constituída por um grupo de mobílias de brinquedo, a potência poética dessa obra expande e reverbera nas demais, uma vez que está instalada nos fundos, mais precisamente no canto de uma das salas da *Casa Oblíqua*. A sala se encontra com a iluminação reduzida a uma penumbra para que a obra atinja todo seu potencial. Para que o espectador tenha acesso à obra, o mesmo deve caminhar pela sala escura até dela se aproximar e perceber também o calor ao seu redor produzido pela lâmpada de um aquecedor instalado pela artista. Segundo Paulo Herkenhoff:

> […] Brinquedos, tanto quanto arte, são produção simbólica. Brinquedo e arte têm pontos de analogia e convergência. Não escapam, em geral, das condições tecnológicas e estão vinculados a um dado momento da sociedade de onde emergem. Operam a produção de subjetividade […]. O brinquedo, então, se emancipa da família. Portanto, percebe-se que o brinquedo não se explica apenas pela imaginação infantil. É produto do mundo dos adultos. […] A intervenção de Lia Menna Barreto no sistema de objetos-brinquedos frustra a conotação técnica do automatismo […]. Pode se usar uma expressão popular, para definir essa intervenção traumática. Diga-se que para Lia Menna Barreto processo da arte é 'brincar com fogo'. […] Brincar de casinha é construir um canto, refúgio iluminado pelos filamentos incandescentes de um aquecedor redondo, que é presença protetora e dominante. É presença conclusiva que dá um novo sentido coesivo à convivência e à localização





dos pequenos móveis que poderiam estar dispersos ou amontoados. O canto passa a ser, então, espaço de suspensão do mundo e um mundo em si mesmo. O canto é abrigo, como um lugar bachelardiano onde a poética do espaço é submetida à uma vontade espacial cruel. Os móveis se juntam nesse espaço, como se o mundo da criança, a miniatura e o brinquedo experimentassem um confinamento como forma de ser do lugar. Se o aquecedor é abrigo, luz, calor, também será uma figura que se impõe como autoridade, dominação, não destituído de presença inquisitorial. Lia Menna Barreto confronta-se com imagens de representação e simulacros do afeto. Sua obra tem em conta a capacidade do brinquedo de ativação do imaginário infantil e, agora, por seu uso, recuperar esta possibilidade do jogo afetivo. Arte, diz-nos Argan, é um momento preciso de relação de alteridade, momento em que o Outro colhe significados na estrutura significante, a obra de arte, constituída pelo artista. Brinquedo e arte - estamos diante, não de duplos: mas de instâncias do real.[131]

Sob a ótica apresentada por Herkenhoff, isto é, quanto aos brinquedos tanto quanto a arte serem produções simbólicas, poderíamos considerar que as obras de Nazareno e Lia Menna Barreto se aproximam e se complementam também às de **Raquel Garbelotti**, através da presença de mobílias em escala reduzida em algumas de suas obras. Para a exposição, a artista remonta duas obras, *Esconderijo* e *Mesa Equilibrista*, ambas de 1996, do início de sua carreira. Na primeira ela utiliza pequenas gavetas incrustadas na parede, criando um *site-specific.*

[131] HERKENHOFF, Paulo. *Quase Brinquedos de Lia Menna Barreto.* Disponível em: http://lia-mennabarreto.blogspot.com.br. Acesso em: 31 jan. 2015.

A escala em que a obra foi concebida instiga a percepção do espectador, bem como o desafia a redimensionar o próprio tamanho. O conjunto de pequenas gavetas remete ao rastro de uma mobília, na qual se veem gavetas abertas, fechadas e semiabertas, numa alusão à exposição do espaço íntimo e privado. A mobília ali (in)existe, bem como é um brinquedo que já deixou de sê-lo. Nas palavras da artista:

> Minha ideia inicial foi trabalhar com gavetas e com a conotação de intimidade e esconderijo que elas projetam em nós. Acredito que a radicalização dessa ideia se dê pela quantidade delas que utilizo, o que evidencia e reforça esse intuito de 'lugar-esconderijo'. Pensei em criar, em vez de um pequeno móvel, pequenas gavetas organizadas pelas paredes de uma sala dando a ideia de um armário embutido invisível. Esse armário seria a própria parede branca, da qual as gavetas também brancas emergiriam, tornando-se assim um corpo indissociável. Algumas das gavetas saem desse corpo, criando a ideia de abertura, outras estarão entreabertas e outras apenas com o tampo e o puxador aparentes, criando a sensação estarem vedadas, fechadas. O espectador encontra-se dentro desse espaço, rodeado pelo armário branco de paredes proporcionais ao seu tamanho e de gavetas que caberiam nas palmas de suas mãos. Não coloco nada dentro das pequenas gavetas, deixo-as vazias para serem ali depositadas as respostas que deverão conter cada espectador.[132]

Já na segunda obra, *Mesa Equilibrista*,

> Ela constrói módulos miniaturizados de mobília doméstica e os equilibra sobre longas e finas pernas de pau, suspendendo os módulos até o nível dos olhos do espectador. O resultado teria um efeito insólito, segundo o crítico Agnaldo Farias, pois pareceria que o mundo idealizado dos brinquedos sofre uma disfunção e se insurge contra sua principal função, qual seja, a antecipação do mundo dos adultos às crianças.[133]

Apropriando-se, portanto, de brinquedos e mobílias em escala reduzida, esses artistas são capazes de trazer à tona toda a subjetividade que esses objetos carregam e suscitam, inundando o espaço expositivo com as estranhas presenças que habitam os dois mundos: real e imaginário amalgamados.

---

[132] GARBELOTTI In: PRATA, Isabella (org.) 1998, p.150.

[133] ITAÚ Cultural. *Raquel Garbelotti.* Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa25519/raquel-garbelotti. Acesso em: 20 fev. 2015.

Outro artista que faz uso de um universo onírico em suas obras é **João Loureiro**. A obra *Passagem Secreta*, apresentada em 2003 no Centro de Arte Maria Antônia, em São Paulo, foi remontada em uma sala da *Casa Oblíqua* à qual só se tem acesso através de uma pequena porta. Ao adentrar a sala, o visitante se depara com um armário branco encostado na parede e com as portas fechadas. As portas contêm elementos perfurados em formato geométrico semelhantes aos utilizados como respiro para passagem de ar. O espectador, ao abrir as portas do suposto armário, encontra, do lado esquerdo, prateleiras vazias, ao passo que do lado direito, ao serem abertas, as portas dão acesso à sala ao lado. O inusitado e o lúdico aí presentes fazem com que a obra de João Loureiro surpreenda o espectador e o insira como seu coparticipante:

> A obra de João Loureiro equilibra a todo tempo um movimento de proximidade e afastamento do corpo na constituição de seus objetos, para o que convida componentes como o jogo, a brincadeira infantil, o brinquedo, a maquete, objetos de uso cotidiano – todos esses elementos que nos inspirariam a uma aproximação afetiva ou de consequências inofensivas, mas que todavia aparecem nos trabalhos dotados de uma impossibilidade de inspeção, estranhados, como são, pela elevação de sua exterioridade à máxima potência.[134]

Poderíamos, aqui, aproximar a obra de João Loureiro à de José Bechara quanto ao uso de elementos que ora propiciam, ora interrompem a passagem do espectador no espaço expositivo.

[134] GALERIA Vermelho. *João Loureiro*. Disponível em: www.galeriavermelho.com.br. Acesso em: 03 fev. 2013.

A obra de João Loureiro está instalada estrategicamente próxima a uma das portas que dão acesso aos jardins que circundam a *Casa Oblíqua*. Nas imediações, o visitante encontra uma capela desativada que foi restaurada e transformada em espaço expositivo com intuito de abrigar projetos especiais e *site-specific*. O artista **José Leonilson** é representado na exposição através da remontagem e da reconstituição de uma instalação realizada originalmente na Capela do Morumbi, em São Paulo, em 1993. A obra é composta por duas cadeiras envolvidas por duas camisas de mangas muito alongadas que conferem uma noção de um corpo fantasmagórico, assim como nos esclareceu anteriormente Angélica de Moraes quanto à obra de Rômulo Vieira Conceição. Os outros trabalhos que constituem a instalação ocupam o espaço da nave da capela e também são realizados em tecidos e bordados que remetem aos dramas e angústias do artista.

> […] A instalação enfatiza a dimensão simbólica do espaço, ressaltando o romantismo, a ironia e a religiosidade, temas recorrentes em sua obra. O valor simbólico é construído por palavras e matéria. Camisas de uso cotidiano dispostas sobre duas cadeiras que ocupam o altar recebem as inscrições 'da falsa moral' e 'do bom coração'. As mangas alongadas que pendem até o chão e a aparência frágil e delicada do tecido sinalizam o corpo fragilizado pela doença. O silêncio da Capela é contraposto à inquietação causada pela simbologia da ausência explicitada pelos objetos. Dois outros objetos compõem a instalação, uma cadeira forrada com tecidos que recebeu o bordado 'los delicias', e um suporte de metal que sustenta pedaços de voile branco e laranja,

delicadamente ligados, e duas camisas unidas pela barra que trazem a inscrição 'Lázaro', uma referência ao personagem bíblico ressuscitado por Cristo quatro dias depois de sua morte, menção oportuna, uma vez que o espaço ocupado faz alusão a um lugar sacro, e 'apelo para uma desesperada infinitude'.[135]

A obra de Leonilson preenche o silêncio da capela e sugere uma pequena pausa no percurso pela exposição. Talvez pelo fato de as obras ocuparem um local anteriormente tido como sagrado, essa memória trazida pelo espaço, de certa forma, potencializa a presença daquelas mobílias e tecidos expostos ali, instituindo características de resquícios e rastros de um corpo que os preencheu e os habitou. Se guardam uma pequena distância da cena de um casal no altar da capela em uma cerimônia de casamento, as duas cadeiras que sustentam as camisas mantêm com estas a semelhança de dois corpos fantasmagóricos. "Aqui tudo parece que era ainda construção, e já é ruína"[136]. Tudo ali parece dor, parece mais.

Retornando aos espaços internos da *Casa Oblíqua*, encontramos uma ampla sala ocupada por cadeiras adulteradas que se apresentam ora isoladas, ora em dupla ou em círculo. Trata-se da obra de **Nino Cais**, na qual o corpo está subentendido, assim como na obra de Leonilson. O artista apresenta, além das cadeiras associadas a foices e pás, facas e taças de vidro, um conjunto de mesas com toalhas brancas das quais erigem árvores. Segundo Paula Alzugaray:

---

[135] LAGNADO, Lisette. *O Pescador de Palavras.* Disponível em: http://www.douglasdefretias.wordpress.com. Acesso em: 8 mar. 2013.

[136] VELOSO, Caetano. *Fora da ordem*. Disponível em: www.caetanoveloso.com.br. Acesso em: 02 fev. 2015.

> No lugar do corpo do artista há três árvores. Entre os objetos escultóricos […], o corpo não está presente. Mas a relação que um dia o corpo do artista estabeleceu com suas ferramentas ainda é determinante e regente no espaço da exposição […] composto de mesas, cadeiras, louças, tecidos e ferramentas de trabalho da terra. O agenciamento espacial desses utensílios obedece a uma semiologia particular, que faz da instalação um ambiente quase tão codificado quanto um tabuleiro de jogo ou uma cerimônia. A pá pode ser utensílio ou arma. Ou ambos, dependendo de seu enquadramento ao corpo, de sua submissão a determinado agenciamento, ou ação física. […] pá, enxada e escavadeira são, no repertório desta exposição, objetos contemplativos. […] O corpo-árvore ainda é gravitado pela louça que, desta vez, não é atada ao corpo, mas empilhada em um monte, como se de terra tratasse. Que tipo de ritual é cultivado aqui? Se, no Oriente, o ritual do chá é considerado "a passagem do mundo material para o espiritual" e quer purificar a alma do homem, confundindo-a com a natureza, o cerimonial de Nino Cais também objetiva a mediação: 'A natureza é o inatingível, o ininteligível, e o instrumento é a tentativa de comunicação', diz o artista. Mediadas pela linguagem própria desse cerimonial, esculturas e objetos comportam-se como um só corpo, uma instalação. Neutralizados ou dinamizados, eles nos fazem entender que o nomadismo é aqui uma linha de fuga criadora.[137]

Ao entrar em contato com a obra de Nino Cais, o espectador se vê, portanto, imerso num conjunto de peças perturbadoras que o transportam para um campo híbrido no qual tudo parece poder se entrelaçar e sobreviver a esse entrelaçamento sem, no entanto, se destituir de suas características. Na visão do escritor angolano Valter Hugo Mãe, a *assemblage* de Nino Cais "implica a recuperação, reintegração, transferência, revisão, mas também a pura ressurreição ou reincarnação dos materiais […] numa necessária deslocação ou mudança de significado"[138]. Em depoimento, Nino Cais aponta as origens do seu trabalho e as relações com a memória e sua infância, confirmando, de certa forma, a visão de Paula Alzugaray e Valter Hugo sobre sua obra quanto ao que tange aos rituais e celebrações, bem como ao desejo de uma transcendência:

> Os objetos de uso doméstico referem-se ao desejo de apropriar-me da memória do objeto, como se eu ganhasse experiências do tempo. Morei em uma casa de chão de barro vermelho. Os cuidados delicados de minha mãe ao deixar uma bacia branca de ágata, cheia de água, para lavar os

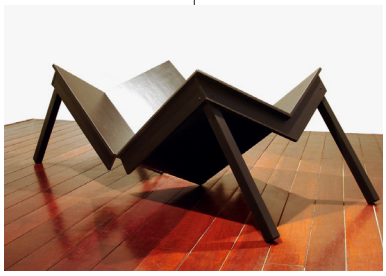
[137] ALZUGARAY, Paula. *Sobre rodas e raízes ou Da ciência nômade de Nino Cais*. Disponível em: http://www.centralgaleriadearte.com. Acesso em: 16 jan. 2015.

[138] MÃE, Valter Hugo. Texto sobre a obra do artista Nino Cais para a exposição *A conquista da lua*, na Central Galeria de Arte. Disponível em: http://www.centralgaleriadearte.com. Acesso em: 25 fev. 2015.

> pés, eram como um ritual, uma oração de boa noite. O quanto nossas ações existem em função dos objetos? Seria quase como se apoiar nos objetos para viver: beber, sentar.[139]

Poderíamos relacionar, aqui, de modo inverso ao processo de apropriação e transformação das mobílias na obra de Nino Cais, as operacionalizações da obra do artista **Luciano Zanette**, as quais, segundo Marlen de Martino:

> [...] profanando o sentido das coisas, as obras falam de uma certa impossibilidade de servir. Um mal estar é produzido frente a esses objetos ordinários aliando em suas características a subversão de não ceder ao uso, de não representar nada mais do que elementos a serem olhados, sem função, sem uso, sem escravidão passiva. [140]



Corroborando o que apontou Marlen de Martino, poderíamos pensar que o artista parece conferir um caráter de mobília às avessas para suas peças, isto é, o artista constrói obras que remetem às formas de mobílias que, desta maneira, passam a se assemelhar e desassemelhar das próprias.

Sobre essas considerações, Claudia Paim aponta que:

> [...] Luciano Zanette realiza um jogo com as formas. O objeto maior, nascido da observação dos genuflexórios das igrejas, foi torcido, convertido e re-inventado. O que temos agora é um

[139] CAIS, Nino. Depoimento do artista para o *site* do Prêmio Pipa. Disponível em: http://www.pipa.org.br/pag/nino-cais/. Acesso em: 23 fev. 2015.

[140] DE MARTINO, Marlen. *Mobiliário Melancólico*. Texto sobre a obra do artista Luciano Zanette. Disponível em: https://lucianozanette.wordpress.com/. Acesso em: 15 mar. 2015.

> outro objeto, porém ainda podemos reconhecer seu princípio: o estrado onde os fiéis se ajoelham para orar. Mas aqui os dois lugares estão de frente um para o outro (vamos lembrar que nas igrejas ficamos lado a lado com nossos semelhantes ao dobrarmos os joelhos diante de um deus - de quem temos a imagem, mas não a natureza). Parece que o artista propõe que recriemos nossas posições ao nos curvarmos em frente a um outro humano. Mais um dado: os 'genuflexórios' de Luciano são separados por distância igual à de uma cama, logo, eles ocupam as posições da cabeceira e seu contrário e, entre eles, há ainda outro corpo subentendido.[141]

Além da obra *Vapor de Simetria*, sobre a qual Claudia Paim se referiu acima, podemos encontrar as mesmas características nas obras *Hábitos Insuficientes* e *Leitor*, ambas da série *Mobiliário Melancólico*, as quais se aproximam das formas de uma mesa e uma cama, mas trata-se apenas de estruturas de madeira cortadas, dobradas e pintadas. Da mesma maneira, em seus trabalhos mais recentes, *O que resta de um encontro*, *Para um* e *Ocaso cadeira casa*, há apenas indícios de mobílias pelo fato de as obras se apresentarem somente como estruturas de madeira vazadas que correspondem às de uma cadeira ou mesa. É o próprio artista quem nos esclarece um pouco mais sobre essas peças e as relaciona com o corpo e a mobilidade, bem como com a estranheza das mesmas:

> Não sentar, não deitar, não subir, não elevar; olhar, esperar, circular, pensar, confrontar, seguir em movimento. Os trabalhos de *Mobiliários Melancólicos* são objetos tangíveis, quase funcionais. Seus usos ordinários são passíveis de reconhecimento, como fantasmas de eficiência que insistem em habitar um lugar que não mais lhe pertence. Não são móveis antigos, nem objetos encontrados (*objet trouvê*). Não há, portanto, um passado ou memórias a serem descobertas. Mas quem sabe, um plano ou projeto que lhe deu corpo, um desígno inicial que não apenas aponte para as interdições imediatas, mas para outras possibilidades inusitadas de uso. Nesse sentido, fica a questão: para que foi projetado e construído um objeto de mobiliários que não se destina ao uso de um corpo humano? O que nos leva a inferir que os objetos de *Mobiliário Melancólico* não têm lugar no mundo dos móveis habituais. De fato eles não são móveis no sentido convencional, assim como não são *readymades*, mas ainda assim, são proposições artísticas que remetem à configuração formal de objetos do mobiliário. Enfim, são mobilidades. Objetos que possibilitam o movimento, que têm a potência de colocar o observador em movimentação. E que mobilidade é esta? É a mobilidade fisica do corpo do observador, que tendo o ato de uso interditado pela dúvida (para que serve isto?) põem-se a andar em torno do objeto em busca de uma entrada para o olhar, de uma brecha para o seu corpo encaixar, de

[141] PAIM, Claudia. *Do estado amoroso à melancolia e vice-versa*. 2005. Texto sobre a obra do artista Luciano Zanette. Disponível em: http://muvi.advant.com.br/artistas/l/luciano_zanette/estado_amoroso.htm. Acesso em: 14 mar. 2015.

> uma lugar cômodo para o entendimento. Uma cadeira serve para sentar, para descansar, para receber um corpo que ali irá depositar seu peso. Então há uma possibilidade de dupla mobilidade, de dupla mudança: primeiro a do corpo, depois a mudança de sentido com a questão: Para que serve isso? [142]

Sobre a questão da mobilidade do corpo do espectador trazida por Luciano Zanette, poderíamos pensar que a mesma se aplica à grande maioria das obras da exposição, uma vez que as mesmas impõem aos visitantes a mesma dúvida (para que serve isso?) e fazem com que esse também ponha-se a "andar em torno do objeto em busca de uma entrada para o olhar, de uma brecha para o seu corpo se encaixar, de um lugar cômodo para o entendimento". Cauê Alves aponta a relação com o corpo subentendido nas obras de Luciano Zanette, bem como as relações que se dão entre ambos e o que dessa relação é suscitado pelas peças:

> […] As formas vazadas, abertas, que permitem que o olhar as atravesse completamente, guardam uma proporção em relação ao corpo humano a ponto de estimular uma aproximação táctil e corporal. Trata-se da mobilização de uma espécie de memória corporal que está implicada em cada uma das peças. E mesmo que a figuração da totalidade do corpo esteja fora da exposição, a noção de corpo se revela a partir do contato com o corpo do público visitante. A limpeza e o silêncio visual presentes na montagem da mostra criam um jogo entre ausência e presença do corpo. É como se cada uma das peças exigisse um corpo para se relacionar. Mas essa relação não é harmônica, participativa, ao contrário, as peças tridimensionais não atraem completamente o corpo do visitante, na verdade também o repelem, uma vez que não são ergonômicas nem feitas para usar. Os trabalhos pedem um envolvimento corporal ao mesmo tempo em que impossibilitam isso. É dessa contradição que surge o estranhamento e também grande parte da força desses trabalhos. O artista desenvolve e constrói manualmente cada um dos trabalhos. E eles surgem de um contato com as dimensões de seu próprio corpo. Mas isso não impede a incontornável relação com o corpo de quem os contempla – na verdade as peças requerem esse vínculo. Sem nunca tratar o corpo como uma coisa ou um objeto, os trabalhos de Zanette insinuam a presença de um corpo invisível, que não pode ser representado, mas que é pressuposto e constitutivo das peças, elas sim completamente visíveis. Partindo da escala humana, o artista nos mostra que há uma íntima ligação entre espaço e corpo, a ponto de um não existir separado e isolado do outro. Suas esculturas nos revelam que o contorno das salas e espaços que habitamos podem ser sentidos como análogos ao contorno do nosso próprio corpo.[143]

---

[142] ZANETTE, 2007, p.18.

[143] ALVES, Cauê. *Estrutura e corpo*. Texto sobre a obra do artista Luciano Zanette. Disponível em: https://www.lucianozanette.wordpress.com/. Acesso em: 14 mar. 2015.

As questões suscitadas pelas obras de Nino Cais e Luciano Zanette acerca do corpo, da mobilidade, da estranheza deste em relação às mobílias reverberam no trabalho do artista **Raul Mourão**, o qual participa com uma única obra, mas que potencializa todo o espaço ao seu redor. Trata-se de uma cadeira enclausurada por uma estrutura de ferro quadrado que remete a uma jaula.

O crítico Agnaldo Farias discorre sobre a obra de Raul Mourão sob a ótica da inviabilidade e da desfuncionalidade da mobília:

> […] Ao invés de se comportarem com docilidade, ao invés de desaparecerem impregnados e esquecidos dentro de nós, os signos deslocados pelo artista e corporificados em materiais variados adquirem aspereza, perdem a transparência, a univocidade de sentido que até ali possuíam. E mesmo o mais prosaico dos utensílios domésticos, assim como alguns dos símbolos mais familiares, já não respondem à desejada funcionalidade. Soam surdos e quando não nos frustram por terem sido inviabilizados, retrucam aos nossos apelos às vezes com humor, outras vezes com violência. Criados por nós, insurgem-se contra nós, rompem a relação doméstica e subserviente que havíamos estabelecido com eles.[144]

Sobre o que nos apontou Agnaldo Farias, poderíamos considerar, de maneira análoga ao levantado pelas obras de Luciano Zanette, que a cadeira ali enjaulada é a mesma que suscita a expulsão do corpo e a mobilidade em seu entorno, tanto quanto aprisionaria o inaprisionável, isto é, o

[144] FARIAS, Agnaldo. *Os signos ásperos.* Texto sobre a obra do artista Raul Mourão. Disponível em: http://www.nararoesler.com.br/usr/library/documents/main/57/portfolio-gnr-raul-moura-o-web-res.pdf. p.73. Acesso em: 28 mar. 2015.

corpo fantasmagórico enjaulado que se manifesta como incorporal na obra: uma tentativa vã de apreender o inapreensível. Assim como vimos nas obras de Francisco Klinger, a violência urbana também está entre as temáticas apresentadas por outras obras de Raul Mourão nas quais utiliza estruturas de grades de janela e portas da cidade do Rio de Janeiro, de onde surgiu a referência para as demais obras do artista:

> quando iniciei a série das Grades, em 1988, comecei fotografando. Eram fotos que documentavam uma aberração visual que começava a pipocar, proliferar na paisagem do Rio de Janeiro. […] Essa transformação começou a ser um assunto que me interessava visualmente e eu comecei a fazer essas anotações com fotografias. Naquele momento, eu achava que, apesar da forte presença visual, apesar daquelas grades estarem transformando a paisagem da cidade, muitas pessoas não enxergavam aquele acontecimento porque aquilo tinha função necessária e urgente de segurança e de proteção, que era maior do que o acontecimento visual. Depois de dez anos, as fotos deram origem à série *Grades*. [145]

Na visão do artista, os moradores estão cada vez mais forçados a procurar por segurança, o que gera mais medo e maior desejo por proteção e, perversamente, aumenta exponencialmente o sentimento de insegurança.

Maria do Carmo Pontes, em texto sobre a obra de Raul Mourão, cita o *grid,* uma malha ortogonal que está por trás de algumas telas, o qual foi abordado por Rosalind Kraus como emblema da modernidade relacionada à pintura, mas que, segundo Maria do Carmo Pontes, se aplicaria à obra do artista:

> o *grid* pode mascarar e revelar simultaneamente. […] a grade tem justamente essa característica: é um guardar, mas com conservação. Ela, claramente, cria dois volumes, o de dentro e o de fora, mas, por exemplo, o vento conversa entre elas, existe uma fluidez que não existe na cerca. É um dos jeitos de afastar, de manter fora.[146]

As grades que aprisionam também mantêm pessoas a distância e indiciam uma violência, não só aquela urbana, mencionada por Raul Mourão, que leva a população a ser forçada a procurar por mais segurança, gerando um processo pautado no medo, como também aquela violência doméstica, a não revelada que ocorre no espaço privado.

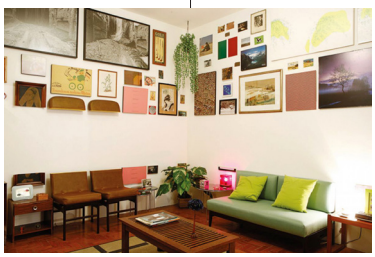
---

[145] MOURÃO, 2011, p.6.

[146] PONTES, 2011, p.3.

Próxima à obra de Raul Mourão está a obra de **João Genaro**, aqui também representado por uma única peça. De imediato notamos uma aproximação com a obra de Joseph Beuys e sua cadeira com gordura, devido à sua cor e à estranha posição na qual está disposta. A *Fat Chair*, de Genaro, é depositada sobre o chão e apoiada por um pedaço de espuma amarelado que remete à cor da obra de Beuys. A espuma, de formato triangular, utilizada para reclinar e apoiar o corpo sobre a cama e a cadeira de madeira, da maneira como ambos são apresentados, torna-os duplamente impossibilitados de utilização. Há, de modo geral, nas obras de João Genaro, assim como vimos anteriormente nas obras de Edgar de Souza, uma relação com procedimentos escultóricos os quais propiciam situações inusitadas como o humor que perpassa, de certa forma, ambas as obras.

O espaço seguinte da exposição é dedicado à artista **Tatiana Blass**. A artista ocupa uma sala dentro de outra, isto é, a artista se apropria duplamente do espaço ao construir um espaço outro, que remete a uma sala de visitas, dentro de uma das salas expositivas da *Casa Oblíqua*. Trata-se da remontagem da instalação *Zona Morta*, apresentada em 2007 no Centro de Arte Maria Antônia, em São Paulo.



Segundo Taísa Palhares:

> A instalação "Zona Morta" é composta por móveis e objetos de uma sala de estar, seccionados horizontalmente na mesma altura, a 70cm do chão. A metade superior de cada objeto fica disposta a 80cm acima do topo das metades no chão, criando uma faixa vazia onde pode ser visto o interior dos objetos cortados. A ideia é criar uma continuidade entre diferentes elementos, em que a presença invisível

> e imaterial se torna física, onde o intervalo não é o vazio, mas uma interligação entre elementos. Em Zona Morta, Tatiana Blass ocupa uma das salas do Maria Antonia com móveis e objetos dispostos como em uma sala de estar, só que fendidos na altura do olhar do espectador. Trata-se de criar, a partir de um ato de secção, uma faixa branca de aproximadamente 80 cm em que se produz uma zona de silêncio ou intervalo tanto entre as partes das coisas quanto no espaço expositivo como um todo. Talvez não exista nada mais doméstico e cotidiano do que uma sala de estar. Originariamente é o local de encontro dentro da casa; onde recebemos os amigos, sentamos para ler um livro, descansamos e nos sentimos protegidos. Na sala construída pela artista, pinturas antigas, de família, convivem com o piano, a televisão, o tapete, a estante, os discos e trabalhos de sua autoria. É essa domesticidade que é ligeiramente dissolvida pela fenda, a 'zona morta' que transporta esse local para o universo do imaginário. […] Em Zona Morta, artifício e realidade novamente se misturam, causando aquele leve estranhamento pelo qual o espectador é lançado por um instante a esse intervalo de dúvida, de espanto, que alguns filósofos gregos tanto apreciavam como o momento que precede todo conhecimento.[147]

Após percorrer a obra *Zona Morta*, o espectador se depara com mais duas obras da artista: *Cauda-Cadeira* e *Caju-Dourado*. Em ambas as obras, as cadeiras receberam intervenções e justaposições, como cortes e chapas de fórmica, numa alusão de que as mesmas estariam amalgamadas a uma espécie de tinta que escorre e confere a elas um aspecto de dissolução. Aqui, as pinturas anteriores realizadas pela artista encontram certa reverberação. As obras são como pinturas tridimensionais, pois trazem um raciocínio e um jogo entre cores e formas. Ainda segundo Taísa Palhares, "em *Cauda-Cadeira*, o elemento desestabilizador encontra-se na junção da mancha tutti-frutti à cadeira de madeira de linhas geométricas"[148]. As mobílias obras de Tatiana Blass, segundo Douglas de Freitas, parecem estabelecer uma operação de construção/desconstrução:

> Em trabalhos anteriores já existe esse movimento dúbio de construir/desconstruir. […] Cadeiras e mesas escorrem em manchas de cor, perdendo sua funcionalidade, ficando entre ser utensílio e ser só cor, objetos são divididos ao meio e apresentados seccionados ou com pequenos desníveis, […] derretem quase até o fim, sempre em transformação, mas também,

147 PALHARES, Taísa. *Zona Morta*. Texto escrito para a exposição Universitário Maria Antônia USP, São Paulo, 2007. Disponível em: http://www.tatianablass.com.br. Acesso em: 23 fev. 2015.
148 *Ibidem*.

> sempre no meio do caminho, entre a forma e a não forma. [...] Para a artista, parte do papel da arte é criar estranheza, assombro, ilusões, um deslocamento da realidade que desafie a nossa percepção.[149]

Assim como nos esclareceu anteriormente Lorenzo Mammi sobre a obra *Maré Mobília,* de Nuno Ramos, Douglas de Freitas também se refere às proposições de Tatiana Blass como algo "sempre no meio do caminho". Ambos poderiam nos guiar na percepção das demais obras que compõem a exposição, uma vez que esse *meio do caminho*, poderia ser visto, aqui, como um lugar proposto e estabelecido pela maioria dos artistas através das mobílias/obras, as quais ocupam um interstício situacional como uma espécie de morada, e oscilam num estar permanentemente como uma coisa *e* outra.

Tal situação também pode ser observada nas obras de **Valeska Soares.** A artista cria experiências visuais e olfativas em suas obras utilizando elementos da linguagem, como textos e livros, e proporcionando uma imersão sensorial através de instalações que exalam perfumes:

> Valeska Soares usa objetos encontrados, tais como páginas de livros e itens domésticos para criar suas esculturas, um processo que se desdobra em instalações. [...] Neste processo, Soares re-lança a identidade individual dos objetos, subvertendo a sua utilização original e criando um vocabulário específico. Temas recorrentes na obra de Soares são as relações interpessoais, glossários, labirintos, e jardins, através de elementos em que a artista faz

[149] FREITAS, Douglas de. *O Labor de Penélope*. Texto escrito para a exposição Penélope, Capela do Morumbi, São Paulo, setembro de 2011. Disponível em: http://www.tatianablass.com.br. Acesso em: 23 fev. 2015.

> alusão à mitologia, à literatura, e à própria história da arte. Interessada em matérias de fronteiras e idéias subjetivas de percepção, reflexão e distorção, seu trabalho explora a complexa relação entre o modo como percebemos a experiência e o registro espaço e tempo, e como isso se desenrola na nossa memória coletiva e individual. Superfícies espelhadas são muitas vezes utilizadas como uma estratégia para envolver o espectador - que se torna um participante - cujos sentidos também são estimulados pelo som, cheiro e ilusão visual. A obra de Valeska oscila entre materialidade e memória, desejo e decadência, sensação e intoxicação.[150]

Essa oscilação pode ser percebida em uma das obras, na qual a artista apresenta cabeceiras de uma suposta cama apoiadas nas paredes, sugerindo um estado em suspensão, em espera, tanto para uma montagem quanto para uma desmontagem e, ainda, para um (im)possível uso. As cabeceiras esculpidas em mármore branco seriam quase lápides e encenariam um leito ambíguo, no qual amor, vida e morte se irmanam. Da mesma forma que as cabeceiras, podemos ver um colchão e travesseiros, ambos também esculpidos no mesmo material. Esses possuem dobras e deformações em suas formas como se apresentassem resquícios da presença de um corpo, de um uso recente. Segundo Charles Merewether:

> […] Os objetos discretos e sutis de Valeska Soares compõem um mundo de afinidades secretas, semi-reveladas a seus espectadores por meio de uma série de gestos discretos. Uma tal correspondência leva a marca de uma *mémoire involuntaire* proustiana. O que esses objetos resgatam dentro de si mesmos é a memória de seu próprio passado. […] Resgatamos entre as dobras um significado vestigial sempre lá. Nesse sentido, a arte produz uma relação de temporalidade consigo própria e com o espectador. Entramos numa dialética de esquecimento e lembrança. Incorporando as energias do erótico e da morte, o método de Soares provoca novas formas de pensamento sensível que estão em constante mutação, voláteis e inquietas.[151]

Outra obra apresentada por Valeska Soares é *Finale*, de 2013, que consiste de uma mesa de madeira com tampo espelhado sobre a qual estão dispostos copos e taças antigos. De longe, a mesa parece um convite a uma degustação, mas, assim que o espectador se aproxima um pouco mais, percebe o cheiro adocicado das bebidas alcoólicas que restaram no fundo das taças. Aqui, a mobília/obra ao mesmo tempo compõe e sustenta a proposta da artista, ou seja, continua a ser

---

[150] ARTSPACE. Valeska Soares. Disponível em: http://www.artspace.com/valeska_soares. Acesso em: 25 fev. 2015.

[151] MEREWETHER, Charles. Para dentro do vazio. In: SOARES, Valeska.Texto para *Catálogo de exposição individual de Valeska Soares.* São Paulo, 1994. [s/p]. Disponível em: http://www.galeriafortesvilaca.com. Acesso em: 25 fev. 2015.

uma mesa cumprindo seu papel funcional de mobília ao servir de apoio aos copos e taças, mas, ao mesmo tempo, está inserida no contexto da arte. A mesa, aqui, deslocada no tempo e no espaço é uma mobília/obra *em uso* duplo, ou seja, como mobília e obra. A artista poderia ter escolhido, por exemplo, um aparador neutro para os objetos, como um cavalete com tampo de madeira, mas a escolha por uma mesa antiga, de desenho esguio e elegante, sobre a qual a artista instala um espelho, confere à mobília o estatuto de obra e não mais somente de apoio.

Em depoimento sobre sua obra, Valeska Soares discorre sobre seu processo criativo:

> Você desenvolve uma ideia, mas se você está realmente certo de como o projeto vai ser percebido, não há nenhum ponto em fazê-lo. Você tem que permitir-se a possibilidade de fracasso, o que significaria que todos os elementos dessa situação não podem ser abrangidos. Se eu me permitir essa possibilidade, eu aprendo coisas e posso assumir uma posição crítica em relação ao que eu faço.[152]

Já a obra *Un-rest* é composta por mais de 100 banquinhos usados para apoio dos pés, os quais foram dispostos em forma de um semiarco. Em uma das extremidades há uma cadeira moldada em vidro e, dependendo do ponto de vista do espectador, a mesma torna-se quase imperceptível. A presença da cadeira de vidro contrasta com a dos banquinhos estofados em tecidos coloridos e bordados e acena para a impossibilidade de seu uso. Para Jeffrey Cyphers Wright:

> os banquinhos, os quais datam do século 19 - mais uma mobília deslocada no tempo pela artista -, apesar de terem a mesma funcionalidade e diferentes dimensões, ao serem apropriados parecem se colocar numa posição hierárquica. Talvez a artista queira, com isso, indicar também a nossa apreensão a respeito da passagem inexorável do tempo e de como se dão as relações interpessoais. Mais uma vez aqui a mobília é deslocada no tempo para suscitar justamente a passagem deste e de como essa experiência é percebida e registrada em nossa memória individual/ coletiva.[153]

---

[152] MARTÍ, Silas. Valeska Soares. *Frieze Magazine*, Mar. 2008, Frieze. Web. 24 Jan.2011. Disponível em: http://www.frieze.com/issue/review/valeska_soares/. Acesso em: 24 fev. 2015.

[153] WRIGHT, 2010, p.112.

Em relação ao deslocamento no tempo e de como essa experiência pode ser registrada em nossa memória, podemos ver, seguindo o percurso da exposição, a obra do artista paraibano **José Rufino**. O conjunto da obra de Rufino demonstra sua relação estreita no trato com as mobílias, uma vez que estas sempre estiveram presentes em suas obras desde o início de sua carreira. Devido a isso e especialmente para a mostra, foram dedicados ao artista vários espaços para que a força do conjunto de suas obras pudesse emergir. José Rufino trabalha com a questão da memória familiar relacionada ao mobiliário de escritórios, como arquivos e escrivaninhas, e todo o substrato subjetivo advindo desta experiência, vinculando e atrelando às mobílias raízes de árvores, relógios e medidores, gravuras e gesso.

Poderíamos, aqui, trazer as considerações de Agnaldo Farias tanto em relação ao percurso extenso oferecido pela exposição quanto às questões suscitadas pela obra de Rufino. O que ele nos esclarece parece se encaixar perfeitamente em tudo o que o espectador presenciou durante seu percurso pela mostra:

> Seria então o caso, nessa altura em que já estamos à beira de um grave estado de dispersão por não sabermos mais como conservar nosso centro diante dessa multidão de coisas que nos orbitam clamando pela nossa atenção, coisas e informações que nos soterram provocando não o desejado conhecimento, mas o desterro da amnésia, do desmemoriamento; seria então o caso […] de nos voltarmos aos objetos que nos vêm acompanhando ao longo de nossa perplexa trajetória, buscando a segurança dos antigos móveis, cadeiras, mesas, poltronas e gavetas da casa paterna. […] José Rufino enfrenta este tempo tendo

> por lastro o testemunho dos objetos que pelo demasiado convívio com pessoas que lhe são próximas terminaram imantados por suas vidas. Esta, de fato, é a natureza dos objetos. Cada um deles, mais que um espectador calado, recebe em si como uma reverberação, o impacto de nossas pequenas aflições, de nossos dramas, dos nossos desejos, de nossos efêmeros estados de felicidade. Cravado, enterrado nas fibras das madeiras de que são feitos os móveis, esquecidos no interior de gavetas e malas, amalgamando às tintas com que se escrevem as cartas, e mesclado e amarelecido pela emoção de quem as leram no correr do tempo, está sempre um pouco de nós.[154]

Do mesmo modo como Agnaldo Farias se refere às mobílias como objetos imantados pela proximidade que possuem com a vida cotidiana, Luis Camilo Osório discorre sobre a obra de José Rufino salientando que o deslocamento das mobílias para o espaço da arte é uma forma de fazer com que as mesmas sejam pensadas e não somente usadas:

> A maioria dos trabalhos de Rufino diz respeito à vida comum de todos nós, em um mundo perpassado por uma lógica instrumental que regula nossa maneira de ser e de viver em sociedade. Daí sua fascinação pela memória sofrida e mecânica que se impregna nos arquivos burocráticos. Ou seja, Rufino traz o que há de mais ordinário, embrutecido, mecânico e repetitivo, para a ordem propriamente poética do extraordinário, do surpreendente, do incomum. [...] Suas instalações retomam a aura carregada das repartições públicas e sua memória burocrática, retirando delas o motor de seu tédio doentio: a funcionalidade. Nada ali tem que funcionar, nada se submete à ordem da servidão; as coisas podem, portanto, aparecer pela primeira vez como sendo algo em si mesmas e por si mesmas. A escrivaninha passa a ser, para além de mesa de trabalho – coisa que ela não deixa de ser -, uma matéria viva, um fenômeno simultaneamente físico e simbólico, que junto aos outros objetos da instalação, cria um campo novo de significados para o que aparentemente já é conhecido. O dado positivo das coisas cotidianas aparecerem no espaço reservado da arte, é que elas podem ser pensadas e não apenas usadas. E pensadas no sentido poético do termo, de algo que nos conduz, sensivelmente, para além do ordinário e do banal. Aí surge a contradição: a separação, o afastamento do habitual, é o que dá vida ao cotidiano. Por isso, a arte, ao contrário da ciência, nutre-se da contradição, da fala inusual, do que não pode se acomodar na obviedade das certezas.[155]

Sob a ótica trazida por Luis Camilo Osório, isto é, "da contradição, da fala inusual, do que não pode se acomodar na obviedade das certezas" é que

[154] FARIAS, 1998, [s/p].

[155] OSÓRIO, 2001, [s/p].

poderíamos apresentar a obra da artista **Rivane Neuenschwander**. Conhecida pelas suas propostas interativas, na qual a participação do espectador o torna um coautor das obras, a artista traz para a exposição mais um projeto colaborativo, desta vez envolvendo o desenho e a fabricação de móveis populares.

"Móveis desenhados e executados por pessoas desconhecidas são reproduzidos por profissionais". A partir dessa descrição encontrada no livro/catálogo sobre sua obra, podemos pensar na ausência da própria artista na construção de seu trabalho, isto é, uma situação preconcebida e intencional de se retirar no momento de execução da obra, mantendo-se apenas no processo de concepção da ideia do trabalho. Uma vez que a artista delega, propõe e permite a participação de terceiros na construção de outras obras suas, a participação colaborativa, aqui, parece funcionar como um apagamento e distanciamento de si mesma em relação à sua obra. Com esta atitude a artista questiona a própria autoria das obras, uma vez que a divide com outros participantes. A ação da artista seria a de proporcionar o encontro entre as duas instâncias e de apresentar o resultado deste como obra.

O conjunto desses móveis populares apresentados na exposição remete aos banquinhos e tamboretes tão comuns na cultura brasileira. Mas, aqui, eles surgem modificados e impregnados por um *design* às avessas, uma vez que quem os desenhou e projetou não foram *designers* profissionais. O ato de oferecer um desenho de um não *designer* a um profissional para que o mesmo realize o "projeto" causa um deslocamento proposital no resultado final, uma vez que as peças passariam não mais a

se enquadrar muito bem em nenhuma das duas categorias, existindo, desta maneira, no limiar entre uma coisa e outra: ora as vemos como arte, ora as vemos como peças que se assemelham a mobílias populares. Mesmo assim, sendo consideradas obras da artista, essa situação deixaria as peças em estado de suspensão quanto à sua definição.

Próxima à obra de Rivane Neuenschwander está a obra *Lugar de Sobra*, do artista **Marcos Chaves**. Composta por mais de 100 banquinhos e tamboretes de fabricação popular encontrados e apropriados pelo artista, a instalação ocupa o pátio interno da *Casa Oblíqua,* criando um espaço ambíguo, uma vez que a obra do artista sugere e suscita um momento de pausa e descanso para o visitante, já que o mesmo é instigado a participar da obra, sentando-se nela. Segundo Ligia Canongia, a obra de Marcos Chaves aponta:

> […] novamente para o sentido da série e tenta a uniformidade, só que agora cada objeto preserva um mínimo de individuação. E de novo o material é desestetizado ao extremo. São peças de mobiliário, mais especificamente banquinhos usados, velhos e deixados a esmo pelas ruas. O trabalho aponta várias leituras. Para começar, não se trata mais de um produto industrial, mas de banquinhos feitos a mão, na maioria obra de um 'jeitinho' pobre e popular, que constrói utensílios com refugos de madeira, com sobras. Mas, o artesanato não se eleva à categoria de produção 'acabada', muito menos empresta ao objeto uma estética. O objeto acaba por possuir o mesmo espírito da *assemblage* dadaísta: uma forma dissociativa, feita por acumulação de pedaços, por justaposição de partes, uma antiforma. Dissemos que cada banquinho mantém uma individuação mínima, porque, de

> fato, são diferentes uns dos outros, mas a precariedade de sua construção, o aspecto surrado de todos e a indefinição de seus contornos é tamanha, que eles não retêm o olhar de ninguém, não realçam qualidades. No fundo, são tão indistintos quanto um produto da indústria feito em série, tão 'insignificantes' quanto queriam ser os *readymades* de Duchamp. São produtos igualmente casuais, e que tornam a casualidade da escolha mais indiferente ainda, qualquer um serve. Outro dado importante é que os banquinhos são colocados em exposição e podem ser utilizados pelos espectadores para se sentar. Eles substituem os bancos que existem normalmente nos museus para que o público contemple a obra. Só que eles são 'a obra', e o objeto da contemplação falta. O mundo é esse objeto. *Lugar de Sobra* inclui a obra, o público e o resto do mundo no mesmo lugar, por isso ele é de sobra, é amplo. É de sobra também porque são muitos os banquinhos e ocupam grande espaço. E é de sobra porque os objetos são sobras do mundo, o resto. É o lugar do refugo, do lixo, da pobreza e da carência, mas é também, paradoxalmente, o lugar da fartura. Falta e sobra ao mesmo tempo.[156]

Aqui a mobília/obra de Marcos Chaves esbarra no universo popular e cria, junto à obra de Rivane Neuenschwander, um diálogo pertinente. Ambas as obras suscitam e fazem uma reverência, de modos distintos, ao referido universo popular e ao *design*. Poderíamos, aqui, associar a esses artistas a obra de Daniel Acosta, vista anteriormente, no que tange à questão do *design*. Enquanto na primeira reconhecemos nas peças resquícios do mobiliário popular fabricado por *designers*, na segunda, o *design* é apresentado cru, sem interferências, uma vez que as peças foram apenas resgatadas e apresentadas ao espectador. Oriundas do referido universo, ambas as obras questionam a autoria e oscilam para dar uma resposta sobre o lugar que ocupam. Talvez possamos, aqui, afirmar que o lugar das mesmas seja este mesmo, isto é, o da oscilação, não se encaixando nem mesmo na condição de "entre", o qual constitui e afirma um posicionamento e uma definição de lugar. As obras dos dois artistas, apesar de se assemelharem quanto às suas referências, se distinguem em sua constituição e apresentação. Em outro texto sobre a obra do artista Marcos Chaves, Ligia Canongia nos elucida sobre as questões relacionadas ao universo urbano presentes na maioria de suas obras:

> Parcela considerável da obra de Marcos Chaves pode ser compreendida como um paisagismo contemporâneo, dada a imensa produção do artista voltada para a paisagem e as cenas urbanas. [...] Em todo o conjunto da obra, marcadamente crítica, o artista acrescenta sentidos mordazes e

[156] CANONGIA, Ligia. *Chaves para Leituras*. Texto sobre a obra do artista Marcos Chaves produzido em ocasião da exposição realizada na Galeria Arte Futura e Companhia, Brasília, em 2002. Disponível em: http://www.nararoesler.com.br/usr/library/documents/main/50/portfolio-gnr-marcos-chaves-web-res.pdf p, 82. Acesso em: 06 mar. 2015.

> ácidos à vida cotidiana, numa produção que ironiza, a um só tempo, a estética da contemplação, a mirada turística e o poder público. A função ética da obra do artista, que se justapõe a seus aspectos formais, atesta sua atenção aguda aos subtextos das formas e ações corriqueiras, propondo, ao invés, releituras críticas da realidade. Permeada pela ironia e o humor, [...] sublinha-se o caráter lúdico e político tão peculiar ao artista, cuja lógica transversal surpreende sentidos e valores desconcertantes nas cenas e coisas ordinárias do mundo.[157]

O fato de a obra de Marcos Chaves poder ser *utilizada* pelo espectador confere à mesma uma situação inusitada na qual a mobília/obra também estaria *a serviço de*, ou seja, cumprindo com sua utilidade, assim como vimos nas obras de Alex Flemming. Ao mesmo tempo que se instauram como obras, as mobílias/obras dos dois artistas vão, portanto, na contramão da maioria dos trabalhos da exposição, os quais, em sua estranheza, impedem seu uso. Uma vez instalada, ali, no pátio interno que dá acesso às outras salas de seu entorno, a obra de Marcos Chaves sugere uma pausa para um descanso ao mesmo tempo que permite ao visitante seguir o percurso que mais lhe convier.

O espectador pode escolher, por exemplo, a sala na qual está instalada a obra da artista **Mônica Rubinho**. Trata-se de uma instalação que justapõe mobílias e fotografias, criando uma relação de reciprocidade. Fotografias e documentos são dependurados e dispostos sobre os encostos e assentos das cadeiras, as quais se encontram empilhadas

[157] CANONGIA, Ligia. *Paisagens não Vistas*. Texto sobre a obra do artista Marcos Chaves na ocasião da exposição de mesmo nome, no Museu de Arte do Rio de Janeiro – MAR, em 2015. Disponível em: http://www.museudeartedorio.org.br/. Acesso em: 09 mar. 2015.

e recobertas por um tecido branco, conferindo à obra um caráter de altar, um lugar sacralizado para reverenciar uma memória. Devido ao empilhamento das cadeiras, o espectador, para adentrar a obra, deve curvar-se para frente como se fizesse uma reverência à situação ali apresentada. A concatenação de fotografias e mobílias cria um ambiente no qual a proposta da artista proporciona não só o desconforto e a desproporção causados em relação à altura média de um corpo, como também tangencia uma questão trazida pela fotografia: o poder da mesma em "ressuscitar" ou "manter vivo" o sujeito ali retratado. Poderíamos considerar, sob essa perspectiva, que as mobílias, bem como as fotografias ali apresentadas seriam aqueles objetos que conviveriam conosco atravessando gerações como um membro "mudo" da família, um objeto "habitado" por vibrações não percebidas pelos sentidos e que nos "observam", "registram" a história, resistindo e permanecendo como um testemunho dela. Assim como mencionado anteriormente a respeito da palavra *unheimlich,* poderíamos, aqui, retomar a percepção da mobília como um objeto que "remonta ao há muito tempo conhecido, ao há muito tempo familiar" e que possuiria uma "vida independente da nossa", "que se dá a nós como se devesse fatalmente sobreviver a nosso olhar e a nós mesmos, nos ver morrer, de certo modo". O tempo que atravessa não só a nós, bem como as mobílias e a imagem fotográfica, as tornaria um *membro* da família, aquele que provoca em nós um (re)encontro, uma *apresentação mútua* de memórias afetivas e familiares. Não é raro ouvirmos a expressão "*se essa cadeira falasse...!*", que designaria a mobília como um *objeto* capaz de apreender e ser testemunho dos fatos e das subjetividades da vida cotidiana. Assim como a fotografia nos conecta a várias instâncias e temporalidades simultâneas, uma mobília poderia nos conectar, por exemplo, a um tempo e a situações vivenciadas na infância na qual há uma indissociação, ou seja, uma indivisão entre nós e o que nos rodeia; nesse período os objetos e nós somos um só, um *e* outro, amalgamados: tudo nos perpassa e participa do nosso corpo, da nossa constituição. Nessa perspectiva, as mobílias nos ofereceriam um reencontro com esse tempo, com essa indivisão, agindo como um veículo, um *médium* para essa conexão; seja por um rangido ao os abrirmos, ao nos sentarmos ou deitarmos neles - ações que nos fariam (re) *escutar* um som há muito tempo esquecido -, seja pelo fato de sentirmos um cheiro característico de um tempo remoto ao manuseá-los. Ao (re)escutarmos um mesmo ranger, seja de portas, cadeiras ou camas que remetem a um acontecimento específico, rememoramos quase automaticamente uma situação já vivenciada, da

mesma maneira como a fotografia provoca em nós a percepção e sensações quase imediatas de retorno a uma situação ocorrida no passado.

Sob essa perspectiva, na obra de Mônica Rubinho, ambas, mobília e fotografia, se tornariam testemunhas da passagem do tempo, uma constatação de que crescemos e vamos um dia morrer. As fotografias agiriam, portanto, da mesma maneira como os móveis e os pertences pessoais que permanecem em uma casa após a morte de alguém remeteriam, ou seja, a uma presença-ausência do sujeito. O tecido branco que recobre todas as cadeiras que compõem a obra faria alusão, de certa forma, aos tecidos utilizados para cobrir os móveis e objetos quando da ausência de alguém. O tempo do luto pode separar, ou não, a imagem do sujeito ligada a uma mobília específica, isto é, nos traz a questão de uma *presença em suspensão* do sujeito, naquilo que a mobília ainda guarda em relação a ele. Essa presença em suspensão do sujeito poderia ser manifestada quando nos referimos à mobília em relação a ele: a cama que pertenceu à sua avó, a estante que pertenceu ao seu tio, a mesa e o armário que pertenceram ao seu pai, etc. O mobiliário parece, assim, "presentificar" a ausência desses referidos sujeitos através da sua existência como utensílio, agindo, portanto, sob essa ótica, como uma espécie de aparato para o incorporal. As marcas do tempo deixadas na mobília devido à sua utilização ou "à experiência que o exercício acumula nos objetos de uso", como nos esclareceu anteriormente José Gil, poderiam ser retomadas, aqui, em relação à obra de Mônica Rubinho. As mobílias/obras da artista seriam objetos agregados a fotografias que passaram, através de sua presença, a presentificar o outro, ou seja, a presentificar aquele que já não está mais entre nós.

Seguindo essa linha tênue que une e separa a realidade e o sonho, a vida e a morte, a familiaridade e a estranheza, a consciência e a inconsciência, está a obra *Cama-Nave*, de **Bispo do Rosário**, gentilmente cedida para a exposição pelo Museu Nice da Silveira. A obra consiste em uma cama recoberta por uma espécie de véu, o qual, de maneira análoga ao que vimos na obra de Mônica Rubinho, ao mesmo tempo protege e sacraliza a obra, remetendo tanto ao leito de morte quanto ao do amor.

O tecido que recobre a *Cama-Nave* de Bispo do Rosário nos leva à questão da sacralização, bem como a da presença-ausência do corpo. A mobília coberta por um tecido versa menos sobre ela própria do que sobre o corpo, ali, subjacente. De maneira análoga aos corpos que após o instante da morte são cobertos por lençóis, assim como as imagens que permanecem cobertas durante a Semana Santa, está implícita no ato de cobrir – seja corpo ou objeto – a apresentação de um luto, de uma perda.

Na ação de cobrir a cama, como em um ritual de passagem, Bispo do Rosário parece confirmar a morte pela tangibilidade de uma ausência imanente, quer seja pela própria mobília ora coberta, quer seja pela evocação da presença de um corpo que a tenha utilizado, deixando um rastro de sua presença. Paradoxalmente, a visibilidade e a invisibilidade presentes nessa obra, nessa operação que tenta dizer o indizível, se fazem acompanhar de uma clarividência: tão pronto quanto despimos esse véu e revelamos o que há por trás dele, este se recolhe e reveste novamente a peça, por ora, escondida, acolhida. O ato de cobrir a mobília silencia nosso olhar e a sacraliza. Bispo, ao mesmo tempo que a esconde ao envolvê-la, acaba por revelá-la ainda mais.

Talvez possamos pensar a obra de Bispo do Rosário também por um viés da sacralização. Ao envolver a cama em um tecido translúcido cercado por cordões coloridos e fiapos de tecidos – quase um processo de condecoração – o artista confere à cama o estatuto de um corpo morto envolto em sua mortalha. O ato de recobrimento do mobiliário por uma segunda pele, um tecido não-carne, transparente, complementa, ao mesmo tempo que apura, nossa percepção da obra. O tecido funcionaria simultaneamente como uma membrana extrínseca que impede uma relação corporal com o mobiliário, bem como o expõe e o eleva a um estado de limbo, de espera, de latência, seja por um corpo que novamente o escolha, o preencha, o observe, o utilize, seja, por um que se apaixone por ele, nesse reconhecimento do outro como um *si mesmo*, um semelhante, um espelho perfeito. Da mesma maneira que aglutina e reforça sua condição de invólucro, o tecido, *ex-pele*, regurgita uma ausência, o incorpóreo que emana dessa mobília encoberta, fazendo com que a percebamos em coexistência, na trindade amalgamada móvel-corpo-tecido; bem como em suas variantes: móvel-móvel, móvel-corpo, móvel-tecido, corpo-corpo, corpo-tecido, tecido-tecido e, assim, sucessivamente. Em todas as variáveis, a presença do *corpo* - uma presença ausente - é evocada pela mobília/obra, essa que já não é um mero receptáculo, condutor ou aparato para o corpo; mas, sim, um constitutivo da obra.

Luigi Pareyson aponta para as questões da materialidade física da obra de arte, sem, no entanto, desconsiderar seu coeficiente imaterial e impalpável ao que denomina *espiritual*. Segundo ele, "aquilo que é profundo não é o que se encontra atrás, ou dentro, ou sobre, ou além do aspecto sensível da obra, mas é o próprio rosto físico, todo evidente na sua definida consistência material"[158].

Talvez o que o autor queria nos mostrar seja mesmo essa dificuldade em descrever e qualificar as mobílias/obras no que se refere à sua composição material e intangível:

> […] A magia da obra de arte não é a sua convergência, ou a copresença, ou a mediação da sua espiritualidade e da sua fisicidade, mas a coincidência destes dois termos: o fato de na obra não existir nada de físico que não seja significado espiritual, nem nada de espiritual que não seja presença física.[159]

[158] PAREYSON, 1997, p.157.
[159] *Ibidem*, p.157..

Tal afirmação poderia nos auxiliar na compreensão de certo testemunho da ausência do corpo, indiciado pelas mobílias independentemente de elas serem ou estarem ali como obra de arte. Porém, na condição de obra de arte, a mobília/obra parece apresentar-se, ao mesmo tempo que se retira, passando a ser ora somente mobiliário – em seu estatuto de produto –, ora uma mobília *outra*, que se expõe, bem como suscita noções de incompletude.

A obra *A despedida*, de **Laura Belém**, exposta na última sala da mostra, é uma remontagem da intervenção apresentada originalmente no salão nobre da Associação Comercial de Maceió, em 2012. A obra foi propositalmente remontada no último espaço expositivo com o intuito de sugerir, por meio de seu título, o final do percurso pela mostra. Em texto sobre a obra de Laura Belém, Rafael Vogt Maia Rosa destaca a ação de deslocamento realizada pela artista, remetendo às noções de espera e relações interpessoais:

> […] Em *A despedida*, a ação pontual é o deslocamento do mobiliário característico do interior de uma sala com um aspecto solene, de modo que não deixam de ter sua utilidade, mas passam a estar dissonantes da posição em que as pessoas esperariam encontrá-los. Com exceção de duas 'penteadeiras' que não deixam de permitir o confronto usual com espelhos, as poltronas e cadeiras desse espaço imponente são postas de costas umas para as outras, feito assentos de rodoviárias e aeroportos. A narrativa induzida pelo título é a de que a sala de estar, local propício ao diálogo, ainda que sobre amenidades, torna-se um modelo de consultório de psicanálise coletivo ou de um *hall* de espera voltado para monólogos ou para um silêncio condicionado pela

> inviabilidade da reciprocidade entre as pessoas que ocupariam qualquer um daqueles lugares.[160]

Em entrevista concedida ao Prêmio CSI SESI Marcantonio Vilaça, a artista faz menção ao "caminho do meio", o qual poderia ser considerado, aqui, como uma metáfora para a construção de toda a exposição *Estranha Presença*, ou seja, a curadoria da exposição, corroborando o depoimento da artista, reafirma a ambiguidade, bem como o *meio* e o *entre* como interstícios latentes de possibilidades para o campo da arte:

> O caminho do meio, para mim, não é o da neutralidade, mas sim o da ação que oferece um campo de possibilidades. No tocante à arte, e mais especificamente em relação à poética das minhas instalações, a intenção é inspirar-me na vida e ao mesmo tempo reinventá-la. As estratégias narrativas oferecem ao espectador um certo norte ao experienciar a obra, servindo para não deixá-lo totalmente 'à deriva'. Elas também revelam algo sobre o meu sentimento, intenção e visão de mundo ao criar aquela obra. Por outro lado, considero essencial que a obra de arte ofereça espaço suficiente para que o espectador possa projetar ali suas experiências pessoais, sua memória e imaginação, e, dessa forma, acessar a obra através de sua própria leitura e interpretação. Penso que desse encontro – indício de narração com abertura à recepção e interpretação – possa brotar um espaço psicológico para a reinvenção do sujeito com o mundo e consigo mesmo. À medida que a obra de arte nos tira certezas, rompendo, assim, com uma certa lógica de percepção das coisas, e, ao, mesmo tempo, nos confronta com algo que nos é familiar, ela oferece não apenas respostas, mas também perguntas. Se a arte opera apenas no campo das respostas, ela se torna didática, previsível ou totalitária; se opera apenas no campo das perguntas, ela se torna hermética e muitas vezes inacessível. Por isso, em meu trabalho, busco o espaço que você chamou de caminho do meio, e procuro consegui-lo através da articulação de uma série de elementos, que compreendem desde a elaboração do conceito a procedimentos mais intuitivos, passando pela escolha dos materiais e da técnica, pela forma de intervenção no espaço e pela escolha do título.[161]

O "caminho do meio", ao qual se referiu a artista, talvez seja aquele que exija que se mantenha sempre uma fresta, um intervalo em seu percurso, bem como a percepção simultânea desse espaço que se dá entre uma coisa e outra, na

---

[160] ROSA, Rafael Vogt Maia. Texto sobre a obra da artista Laura Belém na ocasião do prêmio Marcantonio Vilaça. Disponível em: http://files.cargocollective.com/511492/Rafael-Vogt-Maia-Rosa-Pre-mio-CNI-SESI-Marcantonio-Vilaca-para-as-Artes-Pla-sticas-2012.pdf. e em: http://laurabelem.com.br. Acesso em: 26 mar. 2015.

[161] BELÉM, Laura. Depoimento/entrevista realizada para o Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas, 4ª edição. Disponível em: www.laurabelem.com.br. Acesso em: 26 mar. 2015.

mesma medida em que uma coexistência oferece a possibilidade da convivência de uma coisa *e* outra.

Chegando, portanto, ao *final* do percurso pela exposição *Estranha Presença*: a mobília na arte contemporânea brasileira – um semelhante-dessemelhante, o visitante, após percorrer o espaço dedicado à última obra, é reconduzido a reingressar na obra *Desvio para o Vermelho*, de Cildo Meireles. Dessa maneira, o espectador, já tendo se deparado com a polissemia e a polivisualidade das obras, reencontra aí a circularidade mencionada anteriormente pelo artista, e se vê na opção de novamente percorrê-la, ou não, direcionando a ela um olhar mais atento e diferenciado. Como uma espécie de *portal*, que no início do percurso proporcionou o acesso ao mundo dos *Objetos Transplantados*, a obra de Cildo Meireles converge o olhar do espectador para a percepção da possibilidade de convivência e coexistência de opostos, ou seja, o um *e* outro amalgamados, bem como para a simultaneidade do lugar ambíguo e ausente de fronteiras ocupado pelas mobílias/obras na exposição. Aqui, na obra de Cildo Meireles, as estranhas presenças desses objetos transplantados, bem como deslocados de seus contextos funcionais preconcebidos, somaram-se às demais presenças que compuseram a exposição, a qual está repleta de estranhezas familiares ou de familiaridades nada estranhas.

Desse modo, o final da exposição é também a constatação de um reinício, num movimento (des)contínuo em que, cada percurso, seja pela exposição, seja pela *Casa Oblíqua*, bem como pelo acervo do Instituto, oferece a possibilidade de novas curadorias e novos agrupamentos a partir das imagens. As imagens apresentadas a seguir no Laboratório de Imagens da Mobília – L.I.M. foram dispostas de um modo que, ao serem manuseadas, pudessem criar novas associações entre si, numa espécie de análise combinatória, reverberando, desta maneira, não só as formulações teóricas trazidas pela Sala 3, mas também o caráter múltiplo da mobília na arte e a ambiguidade dos Objetos Transplantados.

SALA 5

laboratório de imagens da mobília

L.I.M.

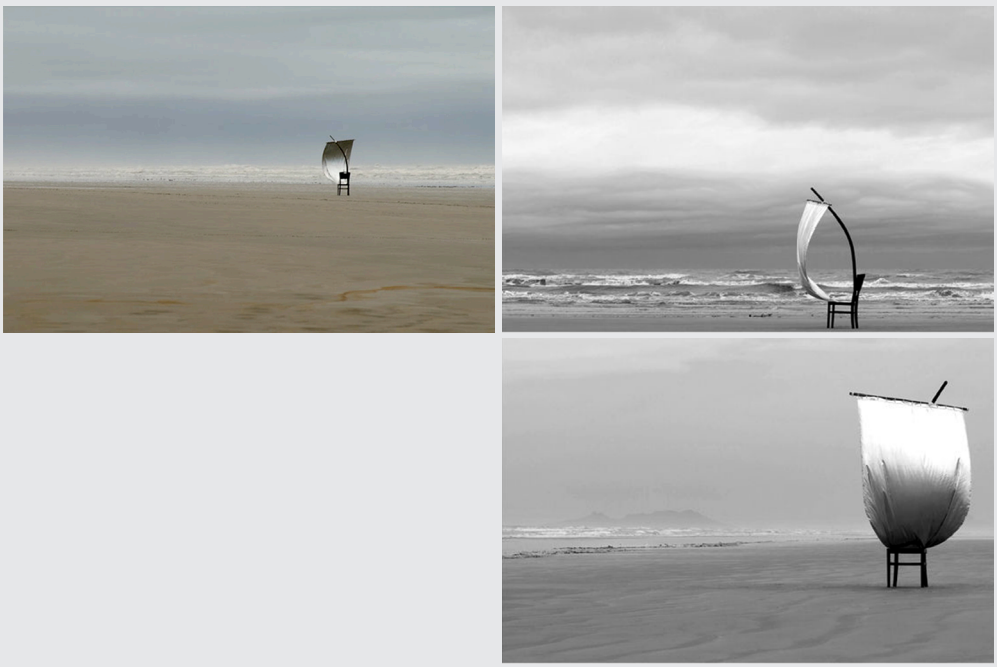
estranha presença

1. CILDO MEIRELES *_Desvio para o vermelho* | 1984 *_Introdução a uma nova crítica*. Cadeira, pregos, filó, metal | 1970

2. UMBERTO COSTA BARROS *_Sem título*. Intervenção espacial / instalação | 1969

3. NUNO RAMOS

_Maré Mobília. Intervenção espacial/instalação | 2000



4. WAGNER MALTA TAVARES

_Nave. Fotografia, tríptico | 2009

5. GUTO LACAZ *_Auditório para questões delicadas*. Intervenção | 1989

6. ADRIANA VAREJÃO *_Tea and tiles II*. Óleo sobre tela, madeira e porcelana | 1997 *_Elegia Mineira*. Fotogafia em *back light* | 2007

7. SANDRA CINTO _*Memória*. Madeira, vidro, caneta permanente | 2009 _*Mesa*. Madeira e caneta permanente | 2007

8. ALAN FONTES _*Casa Kubitschek*. Instalação | 2013-2014

9. ALEX FLEMMING

_*São Paulo*. Acrílica sobre poltrona | 1998
_*Rio Grande da Serra*. Acrílica sobre poltrona | 1998
_*As Gêmeas* (homenagem a Guignard). Acrílica sobre poltronas | 1998
_*Poltronas*. Acrílica sobre mobília | 1997
_*Sofá verde*. Intervenção | 1989

10. DANIEL ACOSTA

_*Cavurba I.* Compensado, policarbonato, alumínio, parafusos, instalação elétrica | 2010

11. JOSÉ SPANIOL *_Sem título*. Cadeiras, madeira | 2006

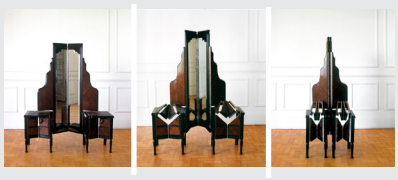
12. ALEXANDRE ASSALY *_Playground*. Instalação com móveis e metais | 2011 *_Canto antropofágico*. Mesa e cadeira inseridas na parede | 2011

13. MARCO PAULO ROLLA _*Derramamento*. Objetos variados sobre parede, instalação | 2004

14. AMÍLCAR PACKER _*Sem título*. Vídeo, ***still*** #35 | 2006 _*Sem título* Vídeo, *still* #57 | 2006

15. ANNA MARIA MAIOLINO *_Arroz e feijão*. Instalação | 2007

16. ANA MARIA TAVARES *_Relax´o´Visions*. Aço inox, couro, espelho. São Paulo | 1998



17. COURTNEY SMITH

_*Half Breed*. Mesa, compensado e plástico | 2005

_*Psichê ondulada*. Madeira, metal, espelho | 2001

18. DAISY XAVIER

_*Último azul*. Instalação (recorte), madeira e vidro | 2012

19. GEÓRGIA KYRIAKAKIS _Meridianas. Madeira, metal e pó de metal carbonizado | 2012

20. NELSON FÉLIX *_Beijo em Madalena*. Madeira, bronze, azeite | 1998

21. EDGAR DE SOUSA

_Sem título. Madeira | 2010

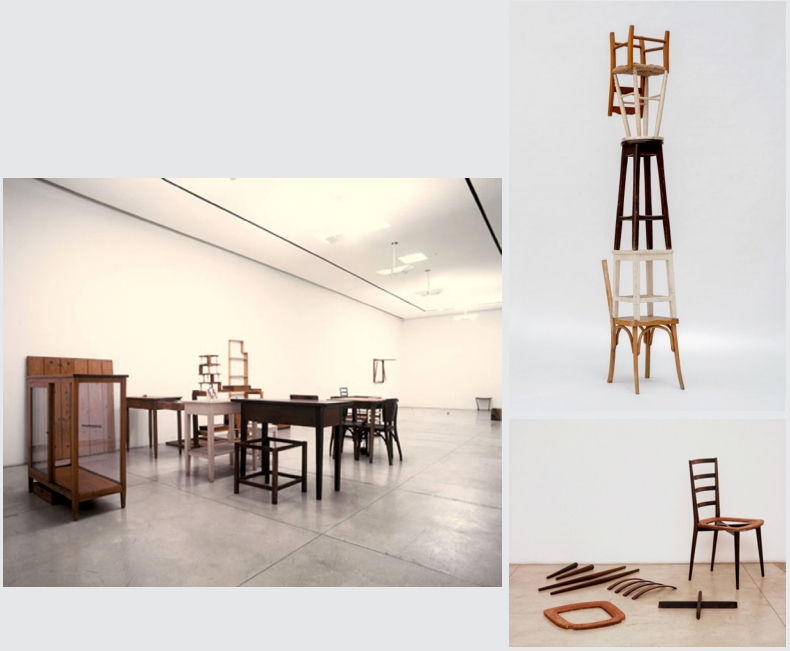
22. EFRAIN ALMEIDA

_Banco Cabra e Cadeira Bode. Madeira e couro | 2007

23. ZÉ CARLOS GARCIA _*Cadeira*. Madeira e penas | 2009

24. EGIDIO ROCCI _*Arquivo Azul*. Madeira e aço | 2009 _*Criado-mudo rosa*. Madeira | 2009 _*Junções*. Madeira | 2007

25. FARNESE DE ANDRADE _*Sem título*. Madeira | 1996 _*Sem título*. Madeira | 1994 _*Armário de Índio*. Madeira, metal e fotografia | 1985



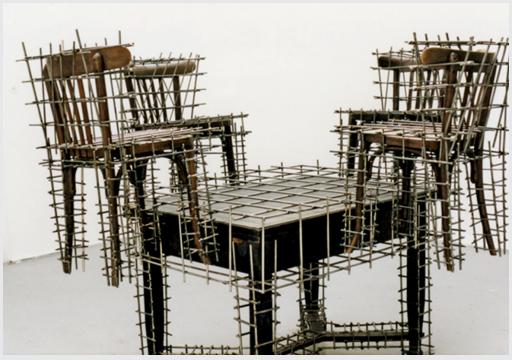
26. FERNANDA GOMES _ *Sem título*. Instalação a partir de apropriação de mobílias | 2005

27. FELIPE BARBOSA

_Cama semeada. Madeira, terra, sementes | 2001

28. RODRIGO BUENO

_Mobília tomada 1 / Mobília tomada 2 / Mobília tomada 3. Terra, plantas e cadeiras | 2012

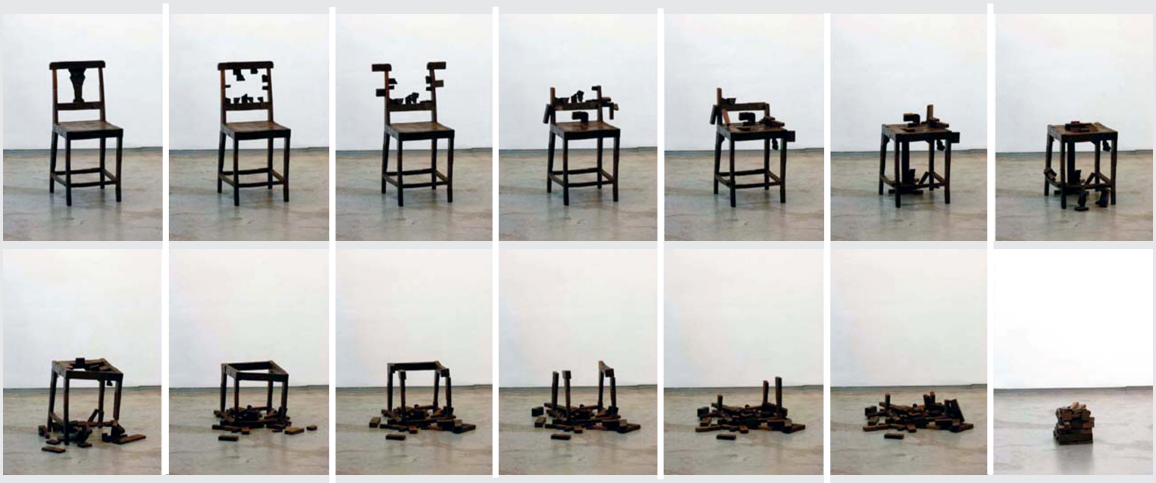


29. FRANCISCO KLINGER _*Mesa impossibilitada de reunião*. Madeira e metal | 2000-2013

30. MAREPE _*Rio fundo*, borracha. Madeira, vidro | 2004 _*Filtros* | 1999 _*Sem título*. Madeira e metal | 2008

31. ROMULO VIEIRA CONCEIÇÃO _*Quarto-cozinha*. Instalação | 2005 _*Sala-banheiro-serviço*. Instalação | 2007

32. JOSÉ BECHARA _*Paisagem doméstica*. Vista geral e parcial da instalação | 2002 _*Área de serviço*. Intervenção com mobílias | 2003



33. JOSÉ BENTO

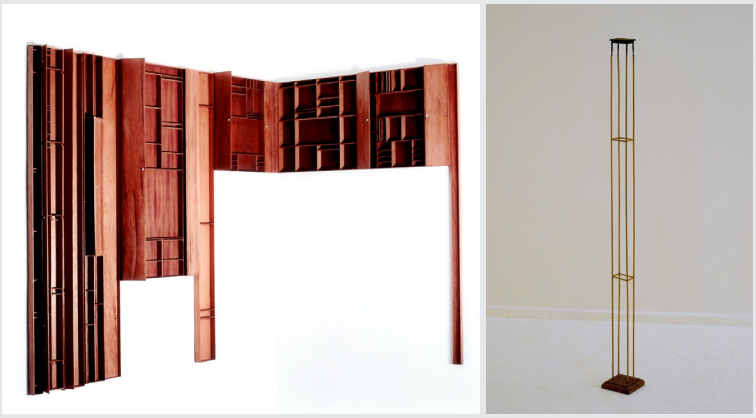
_14 Cadeiras. Fotografia | 2006

34. JOSÉ DAMASCENO

_Solilóquio. Madeira e concreto |1995

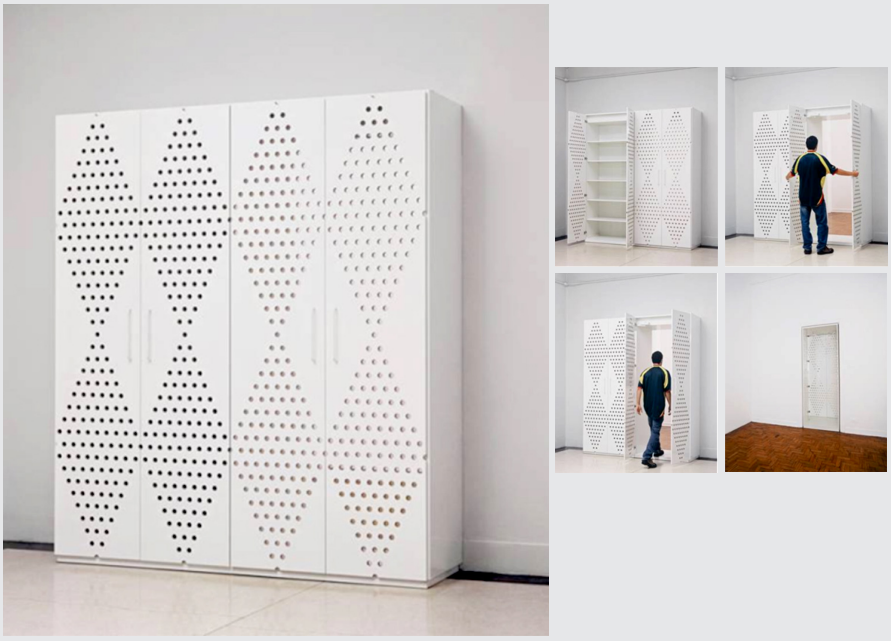
35. NAZARENO RODRIGUES *_Caravana ou sobre aquilo que não se diz*. Madeira e mármore | 2004

36. LIA MENNA BARRETO *_Sem titulo*. Aquecedor elétrico e madeira | 1995



37. RAQUEL GARBELOTTI

_Armários modulares. Madeira | 1995 *_Mesa equilibrista*. Madeira | 1996



38. JOÃO LOUREIRO

_Passagem secreta. Madeira, fórmica, ferragens | 2003

39. JOSÉ LEONILSON _*Instalação sobre duas figuras*. Tecidos bordados, cadeiras de metal, cabide | 1993

40. NINO CAIS _*Conversadeira*. Cadeira e metal | 2014 _*Sem título*. Cadeira com foices, madeira e metal | 2011 _*Sem título*. Cadeira e pás | 2011

41. LUCIANO ZANETTE *_Desobrigação das adaptações passageiras*. Madeira, pigmento e cera | 2012 *_O que resta de um encontro*. Madeira pigmento e cera | 2012
_Para um. Madeira pigmento e cera | 2012

42. RAUL MOURÃO *_Sente-se*. Poltrona estofada | 1999 *_Cadeira-grade 1*. Plástico e metal | 1998

43. JOÃO GENARO

_Fat Chair. Cadeira e espuma | 2010

44. TATIANA BLASS

_Zona morta. Instalação | 2007

45. VALESKA SOARES *_Un-rest*. Estofados e cadeira de acrílico | 2010

46. JOSÉ RUFINO *_Jogo Fenotípico*. Madeira e gesso | 1996 *_Intentio animae*. Cadeiras de madeira, tubos, conexões metálicas e manômetro usados, vidros e metais | 2012

47. RIVANE NEUENSCHWANDER

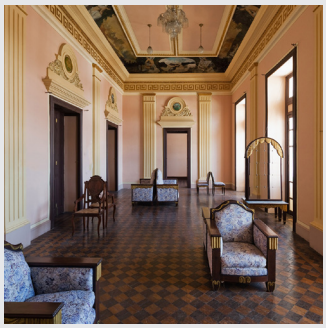
_Mobiliário popular 1, 2, 3, 4. Cadeira e fórmica | 2007

48. MARCOS CHAVES

_Lugar de Sobra. Madeira, metal, plástico | 2002

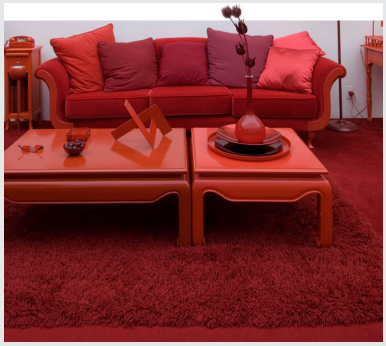
49. MÔNICA RUBINHO *_Os quintais estão cheios de entulho*. Instalação | 2001

50. BISPO DO ROSÁRIO *_Cama de Romeu e Julieta*. Madeira, tecido e colchão | sem data



51. LAURA BELÉM

_Despedida. Instalação com móveis | 2012



52. CILDO MEIRELES

_Desvio para o vermelho | 1984

SAÍDA

CONSIDERAÇÕES FINAIS

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Só dez por cento é verdade.
(Manoel de Barros)

Sobre o trabalho apresentado é preciso ser revelado que se trata de uma obra baseada na livre criação e associação artística que buscou a simbiose entre o factual e a ficção. Assim como foram utilizadas algumas questões teóricas, apresentadas na Sala 3, para discorrer sobre as mobílias/obras, o Instituto da Mobília na Arte foi pensado de maneira análoga a elas. Sob essa ótica, o I.M.A. é real e ficcional concomitantemente e se constituiu a partir da própria ambiguidade no que se refere aos elementos reais e ficcionais trazidos ao longo de sua apresentação. A ficção possibilitou trazer as questões apresentadas pela tese para perto das que envolvem o processo criativo acerca da prática artística pessoal, o que contribuiu para expandir seu campo de atuação. A partir da construção de um Instituto foi possível vislumbrar a prática artística se relacionando com outros procedimentos que ainda não haviam sido explorados por ela: a fotografia como ficção documental, a constituição de coleções de imagens, ações artísticas envolvendo profissionais ligados à museologia, à arquitetura e à prática institucional de modo geral. Foi possível, também, redimensionar conceitos preestabelecidos até mesmo quanto ao que seria *real* ou *ficcional*, uma vez que ambas as instâncias trouxeram contribuições para o trabalho pessoal durante todo o percurso de construção desta tese, ora se amalgamando, ora se separando. Tanto o factual quanto o ficcional se constituíram como campos potentes de pesquisa artística no que se refere ao objeto de estudo apresentado. O campo factual proporcionou um ponto de partida para o ficcional e vice-versa, na medida em que impulsionaram a prática artística e a alçaram para um novo patamar de atuação. Foi possível, por exemplo, a partir do campo factual, com a própria existência das obras e de seu registro fotográfico, criar toda a ambientação *real* (fictícia) do Instituto, no que se refere a suas edificações e seus espaços físicos interno e externo. Aqui, a ficção as potencializou e as lançou para um lugar imaginário, uma vez que o leitor/espectador se deparou com descrições de lugares e ambientes como se os mesmos existissem geograficamente e espacialmente. Essa foi, portanto, uma das formas encontradas para que se estabelecesse essa situação ambígua de trabalhar nos âmbitos factual e ficcional concomitantemente, proporcionando ao leitor/visitante uma experiência de criação, como um coparticipante. Uma vez que a ele

foram oferecidas descrições e imagens das obras, o mesmo pôde ter a possibilidade de construir e imaginar o próprio instituto. A existência de um DVD com imagens do acervo do I.M.A. constituiu-se como um dispositivo que oferecesse ao leitor/visitante a possibilidade de criar novas associações e novos agrupamentos a partir das imagens, além de sua função de apresentar o Instituto. A mesma situação pôde ser vista em relação ao catálogo multifacetado contendo reproduções das obras, no qual é possível, a partir de seu manuseio, obter diferentes associações entre as imagens. Já no campo factual, o Plano Museológico contribuiu para trazer, através de regras, leis e conteúdo mais técnico, a dimensão *real* que um instituto deveria ter. O Plano absorve simultaneamente as duas instâncias na medida em que projeta e estabelece diretrizes e normas a serem cumpridas pela instituição por um período de tempo determinado, ao mesmo tempo que oferece a prática artística como forma de intervenção e subversão de seus mecanismos de funcionamento. A dimensão ficcional ficou a cargo dos setores e mecanismos obrigatórios que devem constar em um plano museológico relacionado a um museu real, os quais, no âmbito de um museu fictício, se tornaram absurdos e impraticáveis: Programa de Segurança, Programa Arquitetônico, Conservação, bem como seu Organograma Funcional. O plano, um mecanismo existente e utilizado por museólogos a serviço da ficção. O plano real sustenta um projeto arquitetônico fictício e vice-versa.

Portanto, a ficção pretendeu levar o leitor/visitante do Instituto para um lugar a princípio imaginário, mas que fosse se tornando *real* à medida que ganhasse contornos de um *projeto real*, ou seja, contornos virtuais com probabilidades reais de existência no que se refere à realização de algumas de suas propostas possíveis de execução: curadorias, seminários, *workshops*, ações artísticas, museu portátil, etc. Essa perspectiva também foi experimentada como uma expansão da prática artística pessoal que se viu em vários momentos envolvida por essas questões.

Essa perspectiva trazida pelos âmbitos *ficcional* e *real* ora abarcados pelo I.M.A. o fez, a princípio, constituir-se de um museu factual baseado em *fatos r*eais no que se refere às obras dos artistas, uma vez que as mesmas existem e foram registradas através das fotografias, e, paradoxalmente ficcional, quanto a seus espaços físicos, sua localização geográfica privilegiada e também pelo fato de seu acervo ser composto por reproduções fotográficas das obras. A dimensão ficcional do I.M.A. foi pensada para que proporcionasse ao leitor/visitante a possibilidade de criar o próprio instituto, com a construção imaginária dos espaços físicos e do acervo deixado a cargo pelas imagens e descrições apresentadas. Com o intuito de

oferecer ao leitor/visitante uma visão panorâmica do acervo do I.M.A. foi pensada a estrutura do DVD anexado à tese. A partir dele espera-se que o leitor/visitante possa estabelecer novas associações entre as obras e criar as próprias curadorias. As atividades do I.M.A. se desenvolverão em vários setores o que proporcionará a continuidade das questões levantadas pela tese.

Uma das intenções foi a de proporcionar ao leitor/visitante uma experiência de contato com as imagens e compartilhar com ele a alegria da descoberta desse conjunto de obras realizadas a partir da apropriação de mobílias. O objeto de estudo se tornou surpreendente em sua riqueza heterogênea e diversidade de propostas. A intenção foi proporcionar ao leitor visitante a surpresa de se deparar com mobílias inseridas no campo da arte e suas múltiplas reverberações, configurações (im)possíveis e (in)imagináveis. Apostar nesse conjunto de imagens como um campo de estudo e pesquisa foi, a princípio, apostar no desconhecido, no improvável e no impalpável. Pois, inicialmente, no processo da pesquisa não existia o Instituto da Mobília na Arte. Ele foi criado justamente para acolher os objetos transplantados e, a partir daí, elaborar novas frentes de pesquisa prática/teórica envolvendo as mobílias.

A dimensão imaginária do Instituto nos levou a pensar o que seriam também as dimensões imaginárias da arquitetura, do *design*, de um museu, de um projeto, de um desenho e em como estas instâncias se perpassam e podem criar um campo maleável e intercambiável de pensamento. Foi, portanto, sob esta perspectiva que se deram as participações colaborativas com os profissionais das áreas da museologia, da arquitetura, do *design* gráfico. A todos eles foram apresentados o I.M.A., seu acervo e sua concepção e foi oferecida a dimensão ficcional e real do Instituto para que os mesmos pudessem trabalhar também a dimensão ficcional em suas áreas de atuação, interpretando as questões relacionadas ao Instituto e à arte.

A continuidade dessas parcerias será mantida ao longo do processo de construção e consolidação do I.M.A. com a participação de outros profissionais relacionados às áreas de curadoria, à produção de textos, à restauração, bem como a outros artistas. O Instituto da Mobília na Arte, através de seu acervo e de seus Núcleos, proporcionará, dentro e fora do âmbito da Escola de Belas Artes, o desenvolvimento de várias atividades:

- Criação e operacionalização do *site* do Instituto da Mobília na Arte a partir da estrutura apresentada no DVD desta tese. O *site* pretende abrigar

os desdobramentos da pesquisa atuando como um portal que oferece acesso a diversos setores do Instituto: produção artística, pesquisa, imagens de obras, textos e *links.* Com a criação do *site,* o Instituto pretende se afirmar como um museu fictício e real, oferecendo, no campo virtual, acesso à informação como um campo de pesquisa;

- Produção e realização da exposição *Estranha Presença*: a mobília na arte contemporânea brasileira. A exposição será proposta para um espaço institucional na cidade de Belo Horizonte (MG) com a participação das obras de parte do acervo pesquisado. Para viabilizar a realização da mostra serão estabelecidas parcerias envolvendo os artistas e as respectivas galerias que os representam, assim como projetos de apoio cultural e patrocínio para transporte e seguro das obras. A intenção é criar uma exposição que se configure como uma instituição exibindo o acervo de outra, ou seja, que o I.M.A. possa expor parte de seu acervo em uma instituição na cidade de Belo Horizonte. Além das obras, a exposição contará com a exibição de vídeos com depoimentos dos artistas sobre a presença das mobílias em suas obras;

- Produção e lançamento do livro *Objetos Transplantados*: a mobília na arte. O referido livro apresentará, além de imagens das obras dos artistas brasileiros e internacionais que compõem o acervo do I.M.A., alguns textos críticos e ensaios de artistas e pesquisadores convidados. Para sua viabilização, o projeto será inscrito nas leis de incentivo à cultura e apresentado para algumas editoras;

- Projeto Curador Visitante no I.M.A. Professores e alunos da EBA/UFMG, bem como artistas e pesquisadores serão convidados a criar as próprias curadorias a partir do acervo de imagens e de outras fundamentações teóricas. O objetivo é divulgar o projeto do I.M.A. e criar uma rede colaborativa publicando os resultados no *site* do Instituto. As curadorias farão parte do sistema de busca e estarão disponíveis através de uma lista no ícone "exposições futuras";

- Continuidade da produção artística pessoal envolvendo desenhos e instalações a partir da temática da mobília. A criação do Instituto da Mobília na Arte proporcionou, entre outras possibilidades, redimensionar a prática artística que foi encampada pelo I.M.A. e trouxe, a partir desta perspectiva, novos elementos que a comporão a partir de então: narrativas ficcionais a partir de imagens, produção de pequenos documentários sobre artistas e profissionais ligados à temática das mobílias, além da administração das diversas atividades relacionadas ao Instituto.

Esta tese é, portanto, o resultado de uma pesquisa a partir das questões advindas da prática artística pessoal, as quais, ao longo dos anos e através do trabalho com desenhos, objetos, livros de artista e instalações, conduziram um conjunto de procedimentos que levou a esta investigação com maior interesse nos processos relacionados mais à prática e à criação artísticas do que em teorias. Apesar de esta pesquisa ter buscado reflexões teóricas que ampliaram bastante a visão do espaço escolhido para pesquisar, seu objetivo e seu interesse sempre foram o acontecimento artístico e suas reverberações nesse campo.

Resta-nos dizer que esta tese se concentrou nas atividades oriundas da prática artística pessoal e da de outros artistas. O I.M.A. passou a configurar-se também como um lugar onde o encontro de saberes artísticos pôde se concretizar em forma de pesquisa. Pretendeu-se com sua criação não perder o ponto de vista do artista pesquisador que busca o saber artístico através da sua dimensão material e presença objetual, operando de maneira análoga ao apresentado por Jean Lancri, isto é, sempre no campo "entre *conceitual* e *sensível*, entre *teoria* e *prática*, entre *razão* e *sonho*"[162] e, aqui, no que se refere também ao I.M.A., entre o factual e a ficção.

[162] LANCRI In: BRITES; TESSLER (org.), 2002, p.19.

REFERÊNCIAS

ACTAS de las Primeras Jornadas de Formación Museológica - Museos y planificación: Estrategias de futuro. Espanha, 24 a 26 de maio de 2006. Disponível em: http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/museos/recursos-profesionales/cursos/ Actas_I_Jornadas_Formacion_ Museologica.pdf. Acesso em: 06 abr. 2015.

ALVES, Cauê. *Estrutura e corpo*. Texto sobre a obra do artista Luciano Zanette. Disponível em: https://www.lucianozanette.wordpress.com/. Acesso em: 14 mar. 2015.

ALZUGARAY, Paula. *Sobre rodas e raízes ou Da ciência nômade de Nino Cais*. Disponível em: http://www.centralgaleriadearte.com. Acesso em: 16 jan. 2015.

ARTSPACE. *Valeska Soares.* Disponível em: http://www.artspace.com/valeska_soares. Acesso em: 25 fev. 2015.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARROS, Manoel. *Só dez por cento é mentira*. Documentário sobre a vida e obra do poeta. Direção: Pedro Cesar. Rio de Janeiro: Artesanato Eletrônico, 2012.

BASBAUM, Ricardo. In: Amo os artistas-etc. *Catálogo do Seminário Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2004.

BEDÊ, Cecília. Texto para o Canal Contemporâneo sobre a exposição *O Jardim de Infância*. MAM de São Paulo, 2005.

BELÉM, Laura. Depoimento/entrevista realizada para o Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas, 4ª edição. Disponível em: www.laurabelem.com.br. Acesso em: 26 mar. 2015.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço* literário. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRAGA, Paula. *Sobre a estabilidade*. Catálogo da exposição *Meridianas*. Premio Funarte de Arte Contemporânea 2012. São Paulo.

BRITES, Blanca; TESSLER. Élida. (org.). *O meio como ponto zero*: metodologia da pesquisa em artes viuais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

BRITO, Ronaldo. Frequência imodulada. In: *Cildo Meireles* - Coleção Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

BUENO, Guilherme. Texto para catálogo da mostra *Arqueologia da Perda* realizada na Anita Schwartz Galeria de Arte. Rio de Janeiro, 2012.

CAIS, Nino. Depoimento do artista para o *site* do Prêmio Pipa. Disponível em: http://www.pipa.org.br/pag/nino-cais/. Acesso em: 23 fev. 2015.

CALDAS, Waltercio. Trecho do texto originalmente publicado em álbum de gravuras do artista, em 1997.

_____. Mais agulha do que bomba. *Zero Hora*, Porto Alegre, 20 abr. 2002. Caderno Cultura, p.6-7.

CAMPOS, Marcelo. *Pintura fora de si.* Texto sobre a obra do artista. Disponível em: http://www.alanfontes/blogspot.com. Acesso em: 03 abr. 2014.

CANONGIA, Ligia. *Chaves para Leituras*. Texto sobre a obra do artista Marcos Chaves produzido em ocasião da exposição realizada na Galeria Arte Futura e Companhia, Brasília, em 2002. Disponível em: http://www.nararoesler.com.br/usr/library/documents/main/50/portfolio-gnr-marcos-chaves-web-res.pdf p, 82. Acesso em: 06 mar. 2015.

CANONGIA, Ligia. *Paisagens não Vistas*. Texto sobre a obra do artista Marcos Chaves na ocasião da exposição de mesmo nome, no Museu de Arte do Rio de Janeiro – MAR, em 2015. Disponível em: http://www.museudeartedorio.org.br/. Acesso em: 09 mar. 2015.

CARDOSO, Rafael. O Pensamento Móvel. In: BORGES, Adelia; HERKENHOFF, Paulo;

CARDOSO, Rafael. *Móvel brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Aeropleno: FGV Projetos, 2013.

CASTELO BRANCO, Lucia. *A Traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da Arquitetura da Arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins, 2008.

CHAGAS, Mário de Souza; NASCIMENTO JUNIOR, José do (orgs.). Subsídios para a criação de Museus Municipais. Rio de Janeiro, RJ: Ministério da Cultura/ Instituto Brasileiro de Museus e Centros Culturais/Departamento de Processos Museais, 2009. p. 28. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/02/subsidio.pdf. Acesso em: 06 abr. 2015.

CHIARELLI, Tadeu. O tridimensional problematizado. Texto para o catálogo do *Panorama de Arte Brasileira.* São Paulo: MAM,1999.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*: uma filosofia da arte. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DE ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

DEBRAY, Regis. *Vida e Morte da Imagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

DE MARTINO, Marlen. *Mobiliário Melancólico*. Texto sobre a obra do artista Luciano

Zanette. Disponível em: https://lucianozanette.wordpress.com/. Acesso em: 15 mar. 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha.* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34,1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DOS ANJOS, Moacir. Marepe. Longe ou perto demais para saber do que se trata. *Revista Dardo on-line.* Disponível em: www.dardonews.com/dardonews/articulos. Acesso em: 20 fev. 2015.

DUARTE, Paulo Cesar. A corte seco. In: Último Azul. Texto para catálogo da exposição realizada no MAM Rio de Janeiro, 2013.

DUBOIS, Philippe. Plasticidade e Cinema: a questão do figural. In: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FARIAS, Agnaldo. Texto para o catálogo da mostra *Cartas de Areia*, Galeria Adriana Penteado, São Paulo, agosto de 1998.

FARIAS, Agnaldo. *O secreto das coisas*. Texto sobre a obra do artista José Spaniol. Disponível em: http://www.josespaniol.com. Acesso em: 17 ago. 2014.

FARIAS, Agnaldo. *Os signos ásperos*. Texto sobre a obra do artista Raul Mourão. Disponível em: http://www.nararoesler.com.br/usr/library/documents/main/57/portfolio-gnr-raul-moura-o-web-res.pdf. p.73. Acesso em: 28 mar. 2015.

FERNANDES, João. *Cildo Meireles:* em busca de tudo o que não foi perdido. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FERRAZ, Eucanaã. In: C de Cadeira. *Revista Serrote*, Março 2010, n.4. [s/p]

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad.Salma Tannus Muchail. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Estética:* literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREITAS, Douglas de. *José Leonilson na Capela do Morumbi.* Disponível em: http://www.douglasdefretias.wordpress.com/2011/06/05/jose-leonilson-na-capela-domrumbi. Acesso em: 8 mar. 2013.

_____. *Ainda Água, Enfim Água*. Disponível em: http://www.casatriangulo.com/pt/galeria/. Acesso em: 11 ago. 2014.

_____. *O Labor de Penélope*. Texto escrito para a exposição *Penélope*, Capela do Morumbi, São Paulo, setembro de 2011. Disponível em: http://www.tatianablass.com.br. Acesso em: 23 fev. 2015.

GALERIA Fortes Vilaça. *José Damasceno*. Disponível em: www.fortesvilaca.com. Acesso em: 25 abr. 2012.

_____. *Efrain Almeida*. Disponível em: www.fortesvilaca.com. Acesso em: 25 mar. 2014.

GALERIA Luisa Strina. *Fernanda Gomes*. Disponível em: www.luisastrina.com. Acesso em: 22 jan. 2014.

GALERIA Vermelho. *João Loureiro*. Disponível em: www.galeriavermelho.com.br. Acesso em: 03 fev. 2013.

GALVÃO, Edilamar. *A alma das coisas*. Disponível em: http://www.gutolacaz.com.br/artes/textos/facom.pdf. Acesso em: 22 jun. 2012.

GARBELOTTI, Raquel. Texto/depoimento da artista. In: PRATA, Isabella (org.) *Projeto Antártica Artes com a Folha.* São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções.* Lisboa: Relógio Dágua, 1996.

GROSSMANN, Martin. *Visões de Pampulha*. Texto para o catálogo da mostra *Porto Pampulha*. Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 1997, [s/p].

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, [s.d].

HERKENHOFF, Paulo. et al. *Sobre o móvel contemporâneo*. Móvel Brasilerio Contemporâneo. Rio de Janeiro: Aeroplano:Fundaçao Getulio Vargas Projetos, 2013. pdf.

HERKENHOFF, Paulo. *Quase Brinquedos de Lia Menna Barreto*. Disponível em: http://lia-mennabarreto.blogspot.com.br. Acesso em: 31 jan. 2015.

HUCHET, Stéphane. Os dois sexos do espírito. *Estado de Minas,* Belo Horizonte, 08 dez. 2001. Caderno Pensar, p.4.

_____ (org.). *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. *Intenções espaciais:* a plástica exponencial da arte, *1900-2000.* Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Disponível em: http://www.brasil.gov.br/cultura/2013/10/estatuto-de-museus-e-regulamentado. Acesso em: 15 abr. 2014
ITAÚ Cultural. *Raquel Garbelotti*. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa25519/raquel-garbelotti. Acesso em: 20 fev. 2015.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes,1998.

LAGNADO, Lizette. *Portadores*. Texto para o catálogo da exposição *Relax' O'Vision*. Museu Brasileiro da Escultura. MuBe. São Paulo, 1998, [s/p].

_____. *Sandra Cinto*. Disponível em: http://www.casatriangulo.com/pt/galeria/. Acesso em: 12 ago. 2014.

_____. Edgard de Souza, loucura e ressaca. *Revista eletrônica Trópico*, seção "Em Obras". Disponível em: http://www.revistatropico.com.br. Acesso em 07 fev. 2013.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Élida (orgs.). *O meio como ponto zero*: metodologia de pesquisa em artes. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

LISSOVSKY, Maurício. Dez proposições acerca do futuro da fotografia. *Revista FACOM*, 2011.

LUCCHESI**,** Marco. *Nazareno: aqui do lado de dentro!* Texto sobre a exposição realizada na galeria Luciana Caravello Arte Contemporânea. Rio de Janeiro, 2015.

MÃE, Valter Hugo. Texto sobre a obra do artista Nino Cais para a exposição *A conquista da lua*, na Central Galeria de Arte. Disponível em: http://www.centralgaleriadearte.com. Acesso em: 25 fev. 2015.

MAMMI, Lorenzo. *Corpo, alegoria.* Texto para o *site* do artista Nuno Ramos. Disponível em: http://www.nunoramos.com.br. Acesso em: 05 mai. 2013.

MARTÍ, Silas. Valeska Soares. *Frieze Magazine,* Mar. 2008, Frieze. Web. 24 Jan.2011. Disponível em: http://www.frieze.com/issue/review/valeska_soares/. Acesso em: 24 fev. 2015.

MELENDI, Maria Angélica. A sombra dos corpos. In: *Alex Flemming*. Texto para catálogo de exposição individual na Celma Albuquerque Galeria de Arte. Belo Horizonte, 2000. [s/p].

MELENDI, Maria Angélica. *Um diálogo entre cúmplices.* Texto para a mostra A Casa, 2005. Disponível em: http://www.lauramarsiaj.com.br. Acesso em: 31 mar. 2014.

MEREWETHER, Charles. Para dentro do vazio. In: SOARES, Valeska.Texto para *Catálogo de exposição individual de Valeska Soares*. São Paulo, 1994. [s/p]. Disponível em: http:// www.galeriafortesvilaca.com. Acesso em: 25 fev. 2015.

MONACHESI, Juliana. *Microbricolagens clandestinas*. Texto sobre a obra do artista. 2007. Disponível em: http:// www.lauramarsiaj.com.br. Acesso em: 30 mar. 2014.

MORAES, Angélica de. Cartografias do provisório. In: MORAES, Angélica de; FETTER, Bruna. Rômulo Vieira Conceição: através, cuidadosamente. *Catálogo de exposição individual de Rômulo Vieira Conceição*. São Paulo: Ideário, 2013. [s/p].

MOURÃO, Raul. Depoimento/entrevista em conversa com Maria do Carmo Pontes e Frederico Coelho. *MOV Raul Mourão.* Rio de Janeiro: Automática, 2011.

NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: *Farnese de Andrade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

NERI, Louise. Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão. In:

NERI, Louise. *Adriana Varejão*. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001.

OBRIST, Hans Ulrich. *Caminhos da Curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

OSÓRIO, Luiz Camillo. In: José Rufino: o delírio do ordinário. *Folder da exposição Murmuratio*, Museu Ferroviário, Vila Velha, Espírito Santo, 2001.

PAIM, Claudia*. Do estado amoroso à melancolia e vice-versa*. 2005. Texto sobre a obra do artista Luciano Zanette. Disponível em: http://muvi.advant.com.br/artistas/l/luciano_zanette/estado_amoroso.htm. Acesso em: 14 mar. 2015.

PALHARES, Taísa. *Zona Morta*. Texto escrito para a exposição *Universitário Maria Antônia USP*, São Paulo, 2007. Disponível em: http://www.tatianablass.com.br. Acesso em: 23 fev. 2015.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PONTES, Maria do Carmo. *MOV Raul Mourão*. Rio de Janeiro: Automática, 2011.

REIS, Paulo. Monocromatismo como afirmação do mundo. *Revista Dardo*, n.3 out-jan 2006.

RIBEIRO, Renato Janine. Novas fronteiras entre natureza e cultura. In: NOVAES, Adaulto (org). *O Homen-Máquina:* a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RIEMSCHNEIDER, Burkhard; GROSENICK, Uta. *A Arte na Viragem do Milênio*. Köln: Benedikt Taschen, 1999.

ROSA, Rafael Vogt Maia. Texto sobre a obra da artista Laura Belém na ocasião do prêmio Marcantonio Vilaça. Disponível em: http://files.cargocollective.com/511492/Rafael-Vogt-Maia-Rosa-Pre-mio-CNI-SESI-Marcantonio-Vilaca-para-as-Artes-Plasticas-2012.pdf. e em: http://laurabelem.com.br. Acesso em: 26 mar. 2015.

ROUILLÉ, André. *A fotografia:* entre documento e arte contemporênea. Trad. Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SAMPAIO, Márcio. Catálogo da Exposição Materiais da Vida e Materiais Transfigurados – Festival de Inverno de Ouro Preto, julho de 1970. In: ARTE/BRASIL/HOJE. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, vaI. LXIV, n. 9, ano 64, novembro de 1970, p. 20.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Saber de Pedra – o livro das estátuas*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

STEMPEL, Karin. *Quase Nada*. Texto sobre a obra do artista Francisco Klinger. Disponível em: http://www.franciscoklingercarvalho.com. Acesso em: 30 jan. 2015.

TAVARES, Wagner Malta. Depoimento artista. Disponível em: http://www.pipa.org.br/pag/artistas/wagner-malta-tavares/. Acesso em: 04 nov. 2014.

TEJO, Cristiana (coord.). *Panorama do Pensamento Emergente*. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2011.

_____. Nota preliminar. In: ROLLA, Marco Paulo; TEJO, Cristina (org) *Vertigem*. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2012.

TRINDADE, Silvana Cançado. Planejamento: Plano, Programa, Projeto e Ação. In: *Planejamento Museológico*: Caderno 2, 2010.

TUCCI, Sandra. In: Como nasce um curador. *Revista Select, arte e cultura contemporânea,* Cidade, n.22, Fev/Mar 2015.

VELOSO, Caetano. *Fora da ordem*. Disponível em: www.caetanoveloso.com.br. Acesso em: 02 fev. 2015.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Às Avessas. Texto sobre a obra do artista para o catálogo de exposição. Disponível em: http://costabarros.blogspot.com.br. Acesso em: 24 mar. 2015.

WRIGHT, Jeffrey Cyphers. *Revista Art Nexus*, n.77, volume 9, 2010.

ZANETTE, Luciano. *Mobiliários Melancólicos:* inflexões poéticas sobre objetos incômodos. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2007, p.18.

APÊNDICE 1

LISTA DE IMAGENS DA EXPOSIÇÃO

ESTRANHA PRESENÇA: A MOBÍLIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA – UM SEMELHANTE-DESSEMELHANTE,

NA SALA 5, LABORATÓRIO DE IMAGENS DA MOBÍLIA – L.I.M.

Imagem 1 CILDO MEIRELES 263

Desvio para o vermelho, 1984.

Fonte: Disponível em: http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-cildo-meireles/

Introdução a uma nova crítica, 1970. Cadeira, pregos, filó, metal.

Fonte: Disponível em: https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/02/18/cildo-meireles/

Imagem 2 UMBERTO COSTA BARROS 263

Sem título, 1969. Intervenção espacial / instalação.

Fonte: Disponível em: http://brmenosmais.blogspot.com.br/2010/08/umberto-costa-barros.html

Imagem 3 NUNO RAMOS 264

Maré Mobília, 2000. Intervenção espacial/instalação.

Fonte: Disponível em: http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=100&cod_Serie=48

Imagem 4 WAGNER MALTA TAVARES 264

Nave, 2009. Fotografia, tríptico.

Fonte: Disponível em: http://www.wagnermaltatavares.art.br/#!/trabs/154

Imagem 5 GUTO LACAZ 265

Auditório para questões delicadas, 1989. Intervenção.

Fonte: Disponível em: https://www.carbonogaleria.com.br/obra/bentv-bentivi-162

Imagem 6 ADRIANA VAREJÃO 265

Tea and tiles II, 1997. Óleo sobre tela, madeira e porcelana.

Fonte: Disponível em: http://adrianavarejao.net/pt-br/tea-and-tiles-ii

Elegia Mineira, 2007. Fotografia em *back light*.

Fonte: Disponível em: http://adrianavarejao.net/pt-br/category/categoria/fotografias

Imagem 7 SANDRA CINTO 266

Memória, 2009. Madeira, vidro, caneta permanente.

Fonte: Disponível em: http://www.casatriangulo.com/pt/artista/27/trabalhos/1/

Mesa, 2007. Mesa, madeira e caneta permanente.

Fonte: Disponível em: http://www.casatriangulo.com/pt/artista/27/trabalhos/1/

Imagem 8	ALAN FONTES	266
	Casa Kubitschek, 2013-2014. Instalação.	
	Fonte: Disponível em: http://alanfontes.blogspot.com.br/	
	Casa Kubitschek, 2013-2014. Instalação.	
	Fonte: Disponível em: http://alanfontes.blogspot.com.br/	
Imagem 9	ALEX FLEMMING *São Paulo*, 1998. Acrílica sobre poltrona.	267
	Fonte: Disponível em: http://www.alexflemming.com	
	Rio Grande da Serra, 1998. Acrílica sobre poltrona.	
	Fonte: Disponível em: http://www.alexflemming.com	
	As Gêmeas (homenagem a Guignard), 1998. Acrílica sobre poltronas.	
	Fonte: Disponível em: http://www.alexflemming.com	
	Poltronas, 1997. Acrílica sobre mobília.	
	Fonte: Disponível em: http://www.alexflemming.com	
	Sofá verde, 1989. Intervenção.	
	Fonte: Disponível em: http://www.alexflemming.com	
Imagem 10	DANIEL ACOSTA	267
	Cavurba, 2010. Ccompensado, policarbonato, alumínio, parafusos, instalação elétrica.	
	Fonte: Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/cursoseventos/mac_encontra/2013_1/danielacosta.asp	
Imagem 11	JOSÉ SPANIOL	268
	Cadeiras, 2006. Madeira.	
	Fonte: Disponível em: http://barogaleria.com/exhibition/jose-spaniol-2/	
Imagem 12	ALEXANDRE ASSALY	268
	Playground, 2011. Instalação com móveis e metais.	
	Fonte: Disponível em: http://www.alexandreassaly.com/installation.html	
	Canto antropofágico, 2011. Mesa e cadeira inseridas na parede.	
	Fonte: Disponível em: http://www.alexandreassaly.com/installation.html	
Imagem 13	MARCO PAULO ROLLA	269
	Derramamento, 2005. Instalação.	
	Fonte: Disponível em: http://www.galeriavermelho.com.br/en/exposicao/3872/marco-paulo-rolla	

Imagem 14 AMÍLCAR PACKER 269

Sem título, 2006. Vídeo, still #35.

Fonte: Disponível em: https://www.biennaleonline.org/-/vp/455de9fa874b53397cead770d50335bce7a21cc9

Sem título, 2006. Vídeo, still #57.

Fonte: Disponível em: https://www.biennaleonline.org/-/vp/455de9fa874b53397cead770d50335bce7a21cc9

Imagem 15 ANNA MARIA MAIOLINO 270

Arroz e feijão, 2007. Instalação.

Fonte: Disponível em: http://annamariamaiolino.com/pt/index.html

Imagem 16 ANA MARIA TAVARES 270

Relax´o´Visions, 1998. Vista da exposição no MuBE - Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo.

Fonte: Disponível em: http://www.mube.org

Imagem 17 COURTNEY SMITH 271

Half Breed, 2005. Mesa, compensado e plástico.

Fonte: Disponível em: http://www.courtneysmith.info/#

Psichê ondulada, 2001. Madeira, metal, espelho.

Fonte: Disponível em: http://www.courtneysmith.info/#

Imagem 18 DAISY XAVIER 271

Último azul, 2012. Instalação (recorte), madeira e vidro.

Fonte: Disponível em: http://despindoproducoes.blogspot.com.br/

Imagem 19 GEÓRGIA KYRIAKAKIS 272

Deixa Estar, 2010. Instalação, madeira, pós e metal.

Fonte: Disponível em: https://paralela10.wordpress.com/2010/09/17/veja-na-paralela-2010-georgia-kyriakakis-deixa-estar/

Imagem 20 NELSON FÉLIX 272

Beijo em Madalena, 1998. Madeira, bronze, azeite.

Fonte: Disponível em: http://www.nelsonfelix.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=90&cod_Serie=1

Imagem 21 EDGAR DE SOUSA 273

Sem título, 2010. Madeira.

Fonte: Disponível em:http://www.galerialuisastrina.com.br/exposicoes/edgard-de-souza-2005/fotos/

Imagem 22 EFRAIN ALMEIDA 273

Banco Cabra e Cadeira Bode, 2007. Madeira e couro.

Fonte: Disponível em: http://www.fortesvilaca.com.br/artistas/efrain-almeida

Imagem 23 ZÉ CARLOS GARCIA 274

Cadeira, 2009. Madeira e penas.

Fonte: Disponível em: http://zecarlosgarcia.com.br/obras/passaros/

Imagem 24 EGIDIO ROCCI 274

Arquivo Azul, 2009. Madeira e aço.

Fonte: Disponível em: http://egidiorocci.blogspot.com.br/

Criado-mudo rosa, 2009. Madeira

Fonte: Disponível em: http://egidiorocci.blogspot.com.br/

Junções, 2007. Madeira.

Fonte: Disponível em: http://egidiorocci.blogspot.com.br/

Imagem 25 FARNESE DE ANDRADE 275

Sem título, 1996. Madeira.

Fonte: Disponível em: *Farnese de Andrade*/ São Paulo: Cosac&Naif, 2002, p. 143

Brasil, 1994. Madeira.

Fonte: Disponível em: *Farnese de Andrade*/ São Paulo: Cosac&Naif, 2002, p.208

Armário de índio, 1985. Madeira, metal e fotografia.

Fonte: Disponível em: *Farnese de Andrade*/ São Paulo: Cosac&Naif, 2002, p.139

Imagem 26 FERNANDA GOMES 275

Sem título, 2005. Instalação a partir de apropriação de mobílias.

Fonte: Disponível em: http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/fernanda-gomes/

Imagem 27 FELIPE BARBOSA 276

Cama semeada, 2001. Madeira, terra, sementes.

Fonte: Disponível em: http://www.felipebarbosa.com/obras_felipe_port.html

Imagem 28 RODRIGO BUENO 276

Mobília tomada, 2012.

Fonte: Disponível em: http://www.mataadentro.com.br/Mobilia-Tomada

Mobília tomada, Cadeira 2, 2012.

Fonte: Disponível em: http://www.mataadentro.com.br/Mobilia-Tomada

Mobília tomada, Cadeira 3, 2012.

Fonte: Disponível em: http://www.mataadentro.com.br/Mobilia-Tomada

Imagem 29 FRANCISCO KLINGER 277

Mesa impossibilitada de reunião, 2000-2013. Madeira e metal.

Fonte: Disponível em: http://www.franciscoklingercarvalho.com/en/wor/scu/escultura.php?num_escultura=30

Imagem 30 MAREPE 277

Rio fundo, 2004. Borracha, madeira, vidro.

Fonte: Disponível em: http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/marepe/

Filtros, 1999.

Fonte: Disponível em: http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/marepe/

Sem título, 2008. Madeira e metal.

Fonte: Disponível em: http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/marepe/

Imagem 31 ROMULO VIEIRA CONCEIÇÃO 278

Quarto-cozinha, 2005. Instalação.

Fonte: Disponível em: http://www.pipa.org.br/pag/artistas/rommulo-conceicao/

Sala-banheiro-serviço, 2007. Instalação.

Fonte: Disponível em: http://www.pipa.org.br/pag/artistas/rommulo-conceicao/

Imagem 32 JOSÉ BECHARA 278

Paisagem doméstica, 2002. Vista geral e parcial da instalação.

Fonte: Disponível em: http://josebechara.com/a-casa/

Á*rea de serviço*, 2003.

Fonte: Disponível em: http://josebechara.com/area-de-servico/

Imagem 33 JOSÉ BENTO 279

14 Cadeiras, 2006. Fotografia.

Fonte: Disponível em: http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=1432

Imagem 34 JOSÉ DAMASCENO 279

Solilóquio, 1995. Madeira e concreto.

Fonte: Disponível em: http://espacohumus.com/jose-damasceno/

Imagem 35 NAZARENO RODRIGUES 280

Caravana ou sobre aquilo que não se diz, 2004. Madeira e mármore.

Fonte: Disponível em: acervo de imagens enviado pelo artista

Imagem 36 LIA MENNA BARRETO 280

Sem titulo, 1995. Aquecedor elétrico e madeira.

Fonte: Disponível em: http://lia-mennabarreto.blogspot.com.br/2007/11/calor-queimas-luz-1996-galeria-thomas.html

Imagem 37 RAQUEL GARBELOTTI 281

Armários modulares, 1995. Madeira.

Fonte: Disponível em: http://www.mac.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=92&evento=6

Mesa equilibrista, 1996. Madeira.

Fonte: Disponível em: http://www.mac.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=92&evento=6

Imagem 38 JOÃO LOUREIRO 281

Passagem secreta, 2003. Madeira, fórmica, ferragens.

Fonte: Disponível em: http://www.pipa.org.br/pag/artistas/joao-loureiro/

Imagem 39 JOSÉ LEONILSON 282

Instalação sobre duas figuras, 1993. Tecidos bordados, cadeiras de metal, cabide.

Fonte: Disponível em: http://www.projetoleonilson.com.br/obra.php?tipo=5

Imagem 40 NINO CAIS 282

Conversadeira, 2014. Cadeira e metal.

Fonte: Disponível em: http://ninocais.tumblr.com/

Sem título, 2011. Cadeira com foices, madeira e metal.

Fonte: Disponível em: http://ninocais.tumblr.com/

Sem título, 2011. Cadeira e pás.

Fonte: Disponível em: http://ninocais.tumblr.com/

Imagem 41 LUCIANO ZANETTE 283

Desobrigação das adaptações passageiras, 2012. Madeira, pigmento e cera.

Fonte: Disponível em: http://www.pipa.org.br/pag/artistas/luciano-zanette/

O que resta de um encontro, 2012. Madeira pigmento e cera.

Fonte: Disponível em: http://www.pipa.org.br/pag/artistas/luciano-zanette/

Para um, 2012. Madeira pigmento e cera.

Fonte: Disponível em: http://www.pipa.org.br/pag/artistas/luciano-zanette/

Imagem 42 RAUL MOURÃO 283

Sente-se, 1999. Poltrona estofada.

Fonte: Disponível em: http://www.raulmourao.com/sintetico/

Cadeira-grade 1, 1998. Plástico e metal.

Fonte: Disponível em: http://www.raulmourao.com/panorama-da-arte-brasileira/

Imagem 43 JOÃO GENARO 284

Fat Chair, 2010. Madeira e espuma.

Fonte: Disponível em: http://cachoeirinhacasadoleite.blogspot.com.br/2010/12/exposicao-poiein-ludus-poiein-faber.html

Imagem 44 TATIANA BLASS 284

Zona morta, 2007. Instalação.

Fonte: Disponível em: http://www.tatianablass.com.br/obras/88

Imagem 45 VALESKA SOARES 285

Un-rest, 2010. Estofados e cadeira de acrílico.

Fonte: Disponível em: http://www.elevenrivington.com/artists/SOARES/pg3_soares.html

Imagem 46 JOSÉ RUFINO 285

Jogo Fenotípico, 1996. Madeira e gesso.

Fonte: Disponível em: http://www.joserufino.com/site/obras/

Intentio animae, 2012. Cadeiras de madeira, tubos, conexões metálicas e manômetro usados, vidros e metais.

Fonte: Disponível em: http://www.joserufino.com/site/obras/

Imagem 47 RIVANE NEUENSCHWANDER 286

Mobiliário popular 1, 2, 3, 4, 2007. Madeira e fórmica.

Fonte: Disponível em: http://www.fortesvilaca.com.br/edicoes/ord-data

Imagem 48 MARCOS CHAVES 286

Lugar de Sobra, 2002. Madeira, metal, plástico.

Fonte: Disponível em: http://www.marcoschaves.net/instalacoes/lugar-de-sobra

Imagem 49 MÔNICA RUBINHO 287

Os quintais estão cheios de entulho, 2001. Instalação.

Fonte: Disponível em: http://www.galeriavirgilio.com.br/artistas/mrubinho.html

Imagem 50 BISPO DO ROSÁRIO 287

Cama de Romeu e Julieta, s/d. Madeira, tecido e colchão.

Fonte: Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2012/11/bispo-do-rosario.html

Imagem 51 LAURA BELÉM 288

Despedida, 2012. Instalação com móveis.

Fonte: Disponível em: http://laurabelem.com.br/Despedida-Farewell

Imagem 52 CILDO MEIRELES 288

Desvio para o vermelho, 1984.

Fonte: Disponível em: http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-cildo-meireles/