



QUANDO SE PERGUNTA
PELO SENTIDO DO ESPAÇO
OU O ESPAÇO COMO OBRA DE ARTE:
UM GUIA PARA VIAJANTES

MARIA CAROLINA DE MELO RODRIGUES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES | 2016

Maria Carolina de Melo Rodrigues

**QUANDO SE PERGUNTA
PELO SENTIDO DO ESPAÇO
ou o espaço como obra de arte:
um guia para viajantes**

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

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

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Melo, Carolina, 1978-

Quando se pergunta pelo sentido do espaço ou o espaço como obra de arte [manuscrito] : um guia para viajantes / Maria Carolina de Melo Rodrigues. – 2016.

233 f. : il. + 1 mapa + 1 catálogo

Orientadora: Patricia Dias Franca-Huchet.

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

1. Espaço (Arte) – Teses. 2. Espaço e tempo em arte – Teses. 3. Plasticidade – Teses. 4. Criação (Literária, artística, etc.) – 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

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **MARIA CAROLINA DE MELO RODRIGUES** Número de Registro **2011711350**.

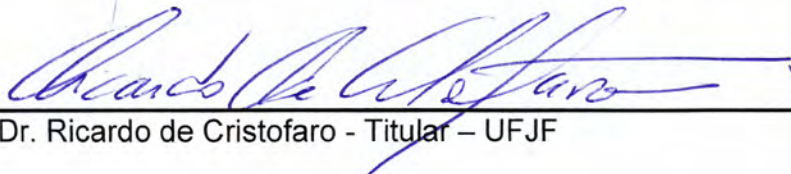
Titulo: **“QUANDO SE PERGUNTA PELO SENTIDO DO ESPAÇO ou o espaço como obra de arte: um guia para viajantes”**



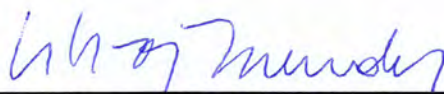
Profa. Dra. Patricia Dias Franca Huchet – Orientadora - EBA/UFMG



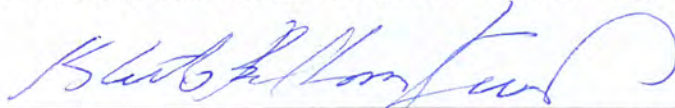
Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos - Titular – UFBA



Prof. Dr. Ricardo de Cristofaro - Titular – UFJF



Profa. Dra. Maria Elisa Mendes Miranda - Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Roberto Bethônico Figueiredo - Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 30 de Agosto de 2016

Para o Senhor da Dança

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida através do Programa de Formação Doutoral Docente (PRODOUTORAL).

À Profa. Dra Patrícia Franca-Huchet, pela orientação presente, atenta, sensível, competente, crítica, inteligente e inspiradora. Minha gratidão pela confiança depositada, apoio, amizade, carinho, escuta atenta e pelo acolhimento, não só das questões da pesquisa, mas também das muitas outras coisas que compõem nossa vida.

Aos professores, membros da banca de defesa de tese, pelo aceite e pelas considerações.

À Profa. Dra. Wanda de Paula Toffani, por sua importante contribuição nos primeiros anos de pesquisa.

À Profa. Dra. Maria Angélica Melendi, pelos comentários pontuais sobre o relatório de qualificação, que foram essenciais para o encaminhamento da pesquisa.

À banca de qualificação, pelas considerações que colaboraram para o adensamento da pesquisa.

Ao Prof. Dr. João Augusto Anchieta Amazonas MacDowell, pelas preciosíssimas reflexões sobre Heidegger, que enriqueceram com profundidade a análise do tema em questão.

Ao Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, pela licença integral.

Aos colegas, alunos e amigos do Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Ao Marconi Drummond, pela parceria na execução do trabalho gráfico da tese.

Àqueles que festejaram o resultado desta pesquisa, sem mesmo compreender o seu significado.

Dedicação e carinho àqueles que, com palavras e gestos, foram fundamentais para ultrapassar situações adversas que surgiram ao longo deste processo de pesquisa.

À Chagdud Khadro, sem palavras.

A José e Cidinha; meus pais, André; meu irmão, Salim Zaidan, Liliza Mendes, Roberto Bethônico, Rosa Fantini, Emerson de Godoi, meu carinho e minha gratidão pela partilha do olhar, da vida, das humanidades. A presença constante de alguns e breve de outros, me ajudou muito, não só na composição deste trabalho, mas principalmente a escrever novas histórias.

Àqueles que me fizeram alcançar o nível do sentimento profundo; para meus filhos, Tomás e Gabriel, fonte inesgotável de alegria, amor e encantamento.

A realização desta pesquisa contou sempre com seu entusiasmo, suas preciosas sugestões e estímulo constante, mesmo nos momentos que senti o maior desânimo. A um companheiro incansável: Roberto; meu marido, pelo amor, por tudo.

“Mamãe, onde acaba o mar? Numa cachoeira?”

“Mamãe, o que tem depois que o espaço acaba? Será que é o espaço de novo?”

Depois do espaço é o quê?”

Tomás, 4 anos

“Vou pegar uma escada e vou lá no céu.”

Gabriel, 2 anos

RESUMO

A presente pesquisa consiste em uma reflexão advinda da prática artística sobre as relações entre o espaço e a obra de arte como pura indissociabilidade. O ponto de partida se revela nas mudanças significativas através de uma história anacrônica do espaço, desvelando alguns princípios sutis onde o espaço é retirado do âmbito estritamente físico e reenviado a um cotejamento bem mais abrangente, partindo da polissemia que o conceito reveste. Nesse sentido, o espaço não delimita as fronteiras, fechando e recebendo um objeto, vai muito além. Quando as linguagens artísticas apreendem o espaço como agente fulcral, todas as dimensões espaciais são modificadas. Se por um lado, percebemos a obra de arte a partir do receptáculo onde o espaço a contém, por outro lado, notaríamos a partir de então, os contornos indistintos e as fronteiras, em vez de olhar somente para o centro onde o objeto artístico aparece. O trabalho em questão se torna um exercício, criando interrogações entre o vazio espacial e a corporeidade da obra. A pesquisa evidencia a complexidade do espaço como representação simbólica e a necessidade de considerar uma especulação adequada aos problemas relacionados ao espaço nas práticas artísticas contemporâneas, onde o seu sentido se constrói como um elemento configurador da plasticidade da obra.

O texto foi concebido propondo uma experiência artística como prática investigativa, na forma de uma narrativa reflexiva de uma viajante, em que assinalamos pontos cruciais para o seu desenvolvimento, tanto na forma de sua apresentação gráfica como no modo de exposição do seu conteúdo textual. Busca-se articular modos de conhecer, tentando não enclausurar o objeto da pesquisa em um sistema exclusivo, mas aproximando a prática artística ao exercício da escrita, permitindo aflorar conexões até o ponto no qual o artista em duplo sentido poderá dar forma a um conteúdo.

Palavras-chave: espaço; obra de arte; plasticidade; práticas artísticas contemporâneas.

ABSTRACT

The present work consists of a reflection, arising out of artistic practice, on the relationships between space and the work of art, such as pure indissociability. The starting point reveals itself through the significant changes occurring over an anachronic history of space, unveiling some subtle principles where space is withdrawn from a purely physical environment and subjected to a much more wide-ranging confrontation, starting from the polysemy that the concept embraces. In this sense, space does not delimit the boundaries, closing and receiving an object, it goes far beyond this. When the artistic languages apprehend space as a fulcral agent, all spatial dimensions are modified. If, on the one hand, we perceive the work of art starting from the receptacle where space contains it, on the other, we would notice from then on, the indistinct contours and the boundaries, instead of looking only at the centre where the artistic object appears. The work in question becomes an exercise, creating question marks between the spatial void and the corporeity of the work. The investigation brings to light the complexity of space as a symbolic representation and the need to consider speculation appropriate to the problems related to space in contemporary artistic practices, where its meaning is built up as a configurative element in the plasticity of the work.

The text was conceived proposing an artistic experiment as an investigative practice, in the form of a reflexive narrative of a traveller, where we point out crucial points for development, both in the form of its graphical representation, as in the manner of exposition of its textual content. We seek to articulate modes of knowing, trying not to cloister the object of the investigation in an exclusive system, but, approximating artistic practice to the exercise of writing, allowing connections to blossom to the point where the artist in a double sense can give form to a content.

Key words: space; work of art; plasticity; contemporary artistic practices.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1	Tipos distintos de espaço por Lázlo Moholi-Nagy.	33
Figura 2	Duccio di Buoninsegna, <i>Natività tra i profeti Isaia ed Ezechiele</i> , séc XIV.	40
Figura 3	Esquema cosmográfico medieval.	41
Figura 4	Modelo geocêntrico do universo, Bartolomeu Velho, 1568.	41
Figura 5	Giotto, <i>Visione dei troni celesti</i> , 1295-99.	44
Figura 6	O tema "Virgem e o menino", por Cimabue (séc. XIII), Giotto (1305-10), Masaccio (1426) e Leonardo da Vinci (1503-06).	46
Figura 7	Diagrama explicativo do experimento de Filippo Brunelleschi e simulação da imagem que teria sido vista através do orifício da tela.	48
Figura 8	Esboço de Filippo Brunelleschi e fotografia atual da Igreja do Espírito Santo.	48
Figura 9	Masaccio, <i>Tríptico de San Giovanale</i> , 1422.	49
Figura 10	Vermeer, <i>A Arte da Pintura</i> , 1666-68.	51
Figura 11	Caravaggio, <i>São Francisco de Assis em Êxtase</i> , 1595.	52
Figura 12	Édouard Manet, <i>Sur la plage</i> , 1873.	54
Figura 13	Paul Cézanne, <i>Lac d'Annecy</i> , 1896.	55
Figura 14	Pablo Picasso, <i>Les demoiselles d'Avignon</i> , 1907.	57
Figura 15	Marcel Duchamp, <i>La Boîte verte</i> , 1915-23.	60
Figura 16	Marcel Duchamp, <i>La Mariée mise à nu par ses célibataires, meme ou Le Grand Verre</i> , 1915-23.	61
Figura 17	Umberto Boccioni, <i>Formas únicas da continuidade no espaço</i> , 1913.	63
Figura 18	Jasper Johns, <i>Fool's House</i> , 1962.	65
Figura 19	Registro de Lucio Fontana produzindo um <i>Conceito Espacial</i> .	67
Figura 20	Lucio Fontana, <i>Conceito Espacial</i> , 1964.	68
Figura 21	Lucio Fontana, <i>Conceito Espacial</i> , 1963	68
Figura 22	Anni Leppälä, <i>Reading</i> , 2010.	114
Figura 23	Anni Leppälä, <i>Still life</i> , 2007.	115
Figura 24	Richard Long, <i>A Hundred Mile Walk</i> , 1971-72.	117
Figura 25	Richard Long, <i>A Line in Himalayas</i> , 1975	118

Figura 26	Anish Kapoor, <i>Descension</i> , 2015.	119
Figura 27	Do Ho Suh, <i>Staircase-III</i> , 2010.	120
Figura 28	Olafur Eliasson, <i>Riverbed</i> , 2014.	121
Figura 29	Valie Export, <i>Space Seeing and Space Hearing</i> , 1973-74.	122
Figura 30	Rachel Whiteread, <i>House</i> , 1993.	125
Figura 31	Waltércio Caldas, <i>Rodin-Brancusi</i> , 1997.	129
Figura 32	Janet Cardiff e George Bures Miller, <i>The Murder of Crows</i> , 2008.	130
Figura 33	Goya, <i>O sonho da razão produz monstros</i> , 1799.	131
Figura 34	Carolina Melo, <i>Perecível</i> , água, tecido, cabelo, folha, vidro, espelho, terra, extrato de noqueira, parafina, borracha, madeira, algodão, 2002.	136-137
Figura 35	Carolina Melo, <i>Veículo Corpóreo</i> , madeira, espelho, vidro, borracha, câmara de ar, sola de sapato, parafina, cera de abelha, cera de carnaúba, fotografia, tecido, plástico, asfalto líquido, tinta acrílica, giz e talco, 2002.	141
Figura 36	Carolina Melo, <i>Ciclo 1, Ciclo 2 e Ciclo 3</i> , banda de rodagem de pneu, relatório ultrassonográfico de pneu, parafina e pigmento, 2003.	143
Figura 37	Carolina Melo, <i>Matéria Abraça</i> , giz, espelho, madeira, tecido, borracha, fotografia, parafina e pigmento, 2003.	144
Figura 38	Carolina Melo, <i>A estética do efêmero</i> , madeira, parafina, espelho, feltro, tinta, pó de borracha vulcanizada, fotografia, cera de abelha e favo de mel, 2006.	146
Figura 39	Carolina Melo, <i>ainda não tinha feito a pergunta</i> , fotografia, pvc, ventilador, espelho, lupa, tinta acrílica e bússola, 2006.	147
Figura 40	Carolina Melo, <i>O Traço Impreciso</i> , balanços e projeção, 2007.	148
Figura 41	Carolina Melo, <i>Notas sobre as zonas de sombras</i> , fotografia e árvore de plástico, 2007.	149
Figura 42	Carolina Melo, <i>Cartografia dos Sentidos</i> , fotografia, 2007.	150-151
Figura 43	Carolina Melo, <i>Da fratura</i> , desenho e vídeo, 2010.	152
Figura 44	Carolina Melo, Da série <i>Da paisagem</i> , fotografia, 2010.	154
Figura 45	Carolina Melo, Da série <i>Pathos</i> , fotografia, 2014.	155
Figura 46	Carolina Melo, Da série <i>D'água</i> , fotografia, 2015.	156
Figura 47	Carolina Melo, <i>Depois daquele dia: sobre como olhar para aquilo que não se vê</i> , fotografia, madeira, metal, peças de xadrez, espelho, páginas de livro, lupa, bússola, gaiola e ampulheta, 2016.	158-159

* As demais imagens que constituem a tese são da própria autora, constantes de seu arquivo pessoal.

SUMÁRIO

- 12** PROLEGÔMENOS
- 14** DO ESPAÇO COMO LEMBRANÇA: memórias de uma viajante
- 26** DE UMA HISTÓRIA ANACRÔNICA DO ESPAÇO: a antecipação da viagem (algumas anotações e sugestões para o percurso)
- 72** DO ESPAÇO: distâncias e estações de pesquisa
- 104** DO ESPAÇO PARA A OBRA-ESPAÇO OU ESPAÇO-OBRA: exploradores, caminhantes, navegantes e uma viajante
- 163** ESPAÇO-OBRA: guia para viajantes
- 220** DO RETORNO OU SOBRE COMO RETORNAR
- 224** REFERÊNCIAS
- 231** ÍNDICE ONOMÁSTICO
- DISPOSITIVO MNEMÔNICO-TESTEMUNHAL:
Mapa para viagem
Inventário de encontros

PROLEGÔMENOS

Frente ao que ainda não foi visto, ao que ainda não foi dito, a construção desta tese dedica-se à narração de uma viagem da autora, na qual ela procura uma expressão que transmita a sua experiência na busca pelo sentido do espaço. Parece-me importante, ainda que de forma breve, orientar a leitura do texto. A viagem narrada serve de fio condutor para uma análise mais abrangente sobre as relações espacialmente percebidas nas práticas artísticas contemporâneas. O nosso estudo foi dividido em blocos de textos e cada um deles poderá ser lido de forma linear ou em partes, interseccionados à produção artística (*Dispositivo Mnemônico-testemunhal*). Decidimos não abrandar o discurso da pesquisa em introdução, capítulos e conclusões, entendendo a pesquisa em arte a partir de uma processualidade ampla, que se conecta aos encontros, agenciamentos, acontecimentos e singularidades da experiência, buscando o aprofundamento do olhar. Não se retira o objeto de estudo de seu fluxo, separando-o do sujeito, pois o que se espera não é apenas uma dedicada coleta de dados, mas a possibilidade de criação e multiplicação de novos sentidos a partir de dados já existentes. O percurso metodológico surge na medida em que nos defrontamos com o objeto de estudo. A estrutura desta tese é fundamental para nos conduzir a um espaço que se forma e que, ao mesmo tempo, já está constituído. A busca pelo sentido refere-se à intenção de dirigir a atenção para o que se oculta naquilo que se mostra, mas que é precisamente o que se manifesta nisso que se mostra. Por conseguinte, a ideia do espaço já se efetiva junto à noção de um espaço dinâmico, plástico, indicando o caminho da pesquisa, a partir da percepção da experiência do/no espaço, para além da obra de arte como conteúdo e do espaço como continente. O *Dispositivo Mnemônico-testemunhal* e o *guia para a viajantes*, que a seguir se anunciará, surgiu espontaneamente durante o processo de pesquisa. O *guia para viajantes* constitui-se da imagem de um esboço de escrita de um de nossos cadernos e fotografias da autora constantes de seu arquivo pessoal. Nesta parte da tese, cria-se dispositivos que mobilizam e impulsionam o pensamento/criação, na medida em que novas sensações se incorporam às texturas intransmissíveis das quais dispomos. O *Mapa para viagem* e o *Catálogo-inventário de encontros* mostram-se a partir de um arquivo da memória daquilo que é mais do que parte ou testemunha de uma viagem, é algo que tem a ver

com a substância e a densidade do que é indizível. O *mapa para viagem* foi construído a partir de um outro mapa¹ e pequenos elementos (conchas, pedras, etc.) coletados em viagens reais e imaginadas. *Inventário de encontros* se estabeleceu durante estes trajetos, nos quais a viajante-artista colecionou uma série de catálogos, postais, fôlderes e pequenos cadernos que então foram marcados com carimbos da palavra espaço em várias línguas. Embora numa viagem tenhamos uma ideia do local para onde queremos dirigir, no entanto, o trajeto da escrita pode assumir novos caminhos. Desta forma, tendo em conta os propósitos citados anteriormente, onde conseguíssemos nos orientar criticamente, por meio de análises discursivas e, ao mesmo tempo, alcançássemos que essa escrita reverberasse e também se constituísse em ecos do/ no próprio trabalho artístico, desejamos que o texto se apresentasse articulando o movimento do próprio pensamento que é instável, indefinido e inquieto. Com isso, ao longo de toda a tese, criamos desvios imprevistos do pensamento, na forma de blocos de textos em vermelho, remetendo a um lugar no qual o pensamento sempre transborda entre a memória e os desdobramentos da experiência, que vão se constituindo ao longo do movimento da viajante. No que diz respeito ao uso do “eu” ou do “nós” no referido texto, decidimos dizer “eu” onde o estudo envolveu uma dimensão íntima. Desta maneira, foi possível escolher a bagagem que permitiu à autora resistir ao longo do caminho da escrita da tese. As referências bibliográficas que se apresentam, sem se procurar aceder à exaustividade, de modo a facilitar a consulta, dividem-se em três partes: livros, catálogos e meios eletrônicos. Algumas obras indicadas, apesar de não constarem referências diretas ao longo de nossa análise, constituem um suporte teórico importante, ao qual sempre recorreremos durante nossa pesquisa. A viagem finaliza abrindo caminhos para possíveis desenvolvimentos futuros, começando pela enorme coleção de visualidade (na qual são testemunhas de uma estrada onde pudemos conectar pessoas, lugares, histórias, ideias, angústias, dúvidas e descobertas) e terminando pelo reconhecimento da inseparabilidade entre tempo e espaço. Pretendemos, com esta investigação, contribuir para a reflexão sobre o espaço nas práticas artísticas contemporâneas. Aspiro que as cartografias traçadas possam nos levar à epifania de nossa própria espacialidade.

¹ Mapa que foi construído a partir de técnicas de visualização de dados para mapear a colaboração científica entre pesquisadores de todo o mundo.



DO ESPAÇO COMO LEMBRANÇA: memórias de uma viajante

Turner: Somos os primeiros turistas desde a guerra.

Kit: Somos viajantes, não turistas

Turner: Qual a diferença?

Port: O turista pensa em voltar para casa assim que chega.

Kit: E o viajante pode nem voltar.

O Céu que nos protege, Bernardo Bertolucci

Se eu tivesse que definir o espaço em uma única imagem, seria ela a de um viajante que tivesse partido em busca de um indício e a cada instante deste percurso, ele usaria as imagens colhidas e guardadas em sua memória, como numa espécie de “gabinete”, onde ele mesmo também se encontraria como espaço.

Desde que me perco em minhas lembranças, misturando cenas, pessoas, cores, noites, ondas, caminhadas de pés descalços e lugares sempre diversos, o espaço sempre esteve lá. Recordo primeiramente do espaço da casa da infância onde (re)visito o lugar do meu quarto. Neste havia uma janela que era voltada para um grande muro e um enorme corredor; ali, nada se via. Ainda pequena, ao chegar em casa, depois de um agradável passeio para ver as luzes da cidade, deitava em minha cama e, da mesa onde hoje escrevo, vejo como meu leito se alongava para além de um comprimento de uma cama. Ela era enorme e preciso escrever para ver. Próximo à minha casa existia uma igreja e, como tudo na minha pequenez, ela também se alargou. Estava solta naquele espaço que era meu quarto. Durante a noite, muitas vezes acordava ao som de uma melodia que vinha da torre daquela igreja. Com medo daquela música que entrava de forma tangível em meu quarto, eu cobria todo meu corpo com o lençol. Devia ser meia-noite e aquele som me assombrava. Como poderia aquela música criar corpo? Noites de pânico fomentado pela escuridão. O som criava matéria invisível, tão tangível que habitava a minha noite. Por quanto tempo ela tocava? Não sei. A menina pequena tinha uma noção que seu tempo era indefinido. Quando enfim, a música que parecia não terminar resolvia desaparecer. Um alívio, e o sono assim chegava.

O espaço me fascina e novamente retorno demorando nos detalhes de meu pensamento. Tentando reencontrar o sentido imanente do espaço.

Bem, mas não era apenas isso. Quando criança ficava de cabeça para baixo em cima do sofá, onde eu reinventava, a partir da imagem que eu via, como seria andar naquele chão-teto, com aqueles lustres-luminárias? Como seria adentrar pelas portas, pulando um pequeno muro que me impedia de entrar? E, ainda, depois de brincar no sofá, me colocava a meditar; como seria aquela sala quando eu saísse e fosse em direção ao quintal? Será que ela existiria sem eu mesma estar ali?

Esses vagos acontecimentos só existiram porque estão sendo vistos. A imagem do espaço pede para ser encontrada na memória que surge com o desaparecer, e a ausência torna-se presença. As brincadeiras de menina continuavam incrementando esse sistema de referências n-dimensionais.

Existe algo em nós que parece se comunicar conosco. É diferente de pensar sobre tudo. Coloco a coisa mentalmente, depois vejo como ela se comporta.

Nas infindáveis viagens com meus pais, eu sempre me colocava a olhar atentamente para um buraco que existia no assoalho do carro deles. Viajar naquele tempo, quando se podia ter uma experiência teimosa de estar no banco de trás, sem cadeira de segurança e sem cinto, era como estar num gigantesco playground. Estávamos ali, pulávamos para o porta-mala do carro só por divertimento. Mas, o que mais me cativava era estar deitada sobre o banco do carro, com os olhos atentos a observar naquele buraco o chão da estrada passar rapidamente diante de meus olhos com todas as suas cores e texturas possíveis. Eu contemplava o espaço visto de fora e a visão que eu tinha de dentro.

Levei dias inteiros para pensar sobre essas cenas. Em minha excursão para dentro de minha memória, encontrei lugares recônditos e estupendos. Com uma direção constante, uma ideia fixa e um ritmo próprio ia recompondo detalhes familiares, reconstruindo essa habitação de sonho. Que imagens são essas? E continuo por horas a fio, construindo possibilidades para estar no espaço.

Talvez esses lugares possam não mais existir, mas as imagens ainda existem no espaço daquilo que eu vivi. Uma ausência que marca presença em minha memória.

Enfrentar o espaço evidencia uma revolução de si mesmo e de nosso processo criativo. Desenho uma trajetória e perturba-me pensar que o espaço é vazio e silêncio absoluto. Eu nunca estive convencida de que o espaço era um estranho que recebia outro estrangeiro.

Quando eu estudava em uma escola de artes visuais, eu não estava diretamente interessada no tema do espaço, mas lembro que eu desenhava arcos, portas e janelas compulsivamente. Uma ideia fixa e crescente, sem meta ou finalidade. Comecei a existir nos arcos com um grau de entrega. Os arcos sempre estiveram presentes em meus desenhos,

pinturas, gravuras e até mesmo em minhas cerâmicas. Tudo se construía como esses elementos de passagem. O arco é algo que diz de travessia. As portas, portais e até mesmo as imagens de escadas dizem dos movimentos do ir e vir. As questões que emergiam daqueles trabalhos diziam sobre a impermanência de todas as coisas, as passagens, os passageiros, os caminhantes e os andarilhos. Tudo muda o tempo todo de alguma forma. Tudo morre e nasce o tempo todo.

Depois, quando pensei em escrever um projeto de mestrado, eu tinha todos aqueles trabalhos e pensava que em algum momento eu iria ter que fazer algo com aquilo. Então, como se estivesse entrando em um lugar, olhava para todos os lados e escolhi começar pela intensidade da matéria. Em minha pesquisa, intitulada *Mutação da imagem: a plasticidade dos materiais percíveis*, revisei esses meus trabalhos e investiguei obras de artistas que traziam um ponto em comum: o processo contínuo de transformação dos materiais, seja pelo manuseio, temperatura e/ou passar do tempo, o qual revelava com toda intensidade uma transformação na imagem. A pesquisa abordava a prática constante da percepção sobre a percibilidade dos trabalhos plásticos, sua natureza dinâmica e o tempo.

Quando finalizei meu mestrado, eu continuei a refletir sobre o que realmente estava acontecendo. Tudo que muda estabelece uma aparição e depois outra. Nunca se repete. A obra, objeto de percepção, se revela de uma forma e depois de outra. Via tudo aquilo como uma sucessão de quadros. A partir de aspectos interiores do trabalho artístico, eu pensava no que existia entre essas fatias de tempo que se fazem imagem. O que restava no intervalo de duas mudanças, de dois instantes? Que lugar era este? Ou melhor, que espaço é este? Neste ponto, percebi um espaço-matéria e como isso alterava a minha experiência de “ser” no espaço e toda sua rede de agentes, que inclui a obra e o espectador.

A partir daí, começava a não ter dúvidas que a menina pequena que se colocava a olhar a sala de ponta-cabeça e pelos buracos do assoalho do carro já olhava para nós, mesmo quando não a víamos.

Vejo-me impressionada, tudo que eu buscava residia nas imagens do que já se foi, mas que, espacialmente, se inaugura em mim. Assim, adentro-me novamente nas lembranças e reconstruo as cenas a cada momento que as consulto.

Agora invento uma pele para tudo. Era uma vez uma artista e uma pesquisadora. E não foi essa a única vez em minha vida que eu tinha uma necessidade que era sentida apenas por mim. Uma sensação de que era preciso fazer algo, mas a velocidade nunca foi meu ponto forte. Sempre fui lenta de nascença. Gostava de olhar as formigas enfileiradas, fazer velórios para marimbondos, olhar as estrelas e acreditar ter estado nelas.

Manhãs, tardes e noites em meio aos livros, anotações e desenhos, ali eu atravessava os mares traçando rotas para viagens impossíveis. Escolhia as bagagens que me permitiriam traçar um longo caminho. Rastreada estradas de um ponto a outro e também saía de um ponto e retornava a ele, formando encruzilhadas sem fim. Sempre acomodei em mim incertezas, fortalecendo ainda mais minha capacidade de olhar as coisas novamente.

Tentava, enfim, determinar uma posição e uma direção para o meu pensamento vacilante. Não é sem angústia e desespero que nós, artistas-pesquisadores mergulhamos na escrita de um texto-tese. Nos encontramos ainda mais atordoados quando tomamos consciência que a única coisa que nos resta é inventar, habitando terras estranhas.

A decisão foi fulminante, os primeiros passos já estavam dados. A construção desta tese² se consolidaria a partir de uma viagem, apresentando uma estrutura em que os mecanismos da pesquisa se relacionam com a estrutura invisível do objeto artístico e da prática artística autoral. Ao longo do texto, será desenhada, a ideia desse duplo; pesquisadora e artista, ou melhor, viajante-artista. Essa relação traduz um conjunto de experiências realizadas em minha prática. Um desdobramento de mim para produzir um duplo, no sentido da captura dos entrelaçamentos e encontros especializados. A viagem cria uma zona de contato entre a pesquisadora e a artista, e é neste campo expandido que me proponho a pensar o espaço.

Nunca tive esperanças de encontrar de fato um caminho. Esperança, para mim, é aquela teimosia dentro de nós que insiste que devemos prosseguir, seja onde estivermos. Aquele que sempre me aparecia em sonhos, dizia: “Keep going”. Nunca soube o porquê ou para quê, entretanto, eu sempre continuava.

Agora a obsessão é a procura do sentido do espaço. Trata-se de pensá-lo a partir das práticas artísticas contemporâneas³, em que investigaremos “os arredores” da obra de arte, elaborando questões que advêm da percepção do espaço enquanto experiência sensível, desvelando alguns princípios sutis e microprocessos. Se por um lado percebemos, até então, o objeto de arte a partir do receptáculo onde o espaço contém, por outro lado, notaríamos a partir de então, a vastidão de um ínfimo intervalo onde a

² Quando se pergunta pelo sentido do espaço ou o espaço como obra de arte: um guia para viajantes constitui-se enquanto obra-texto, mapa e um catálogo-inventário de encontros.

³ Entendemos por práticas artísticas contemporâneas os processos que envolvam a pesquisa e a reflexão sobre o próprio fazer e que ocorram simultaneamente ao fazer, ou seja, tratam-se dos processos de experimentação poética que não se findam. Essa nomenclatura parte de uma epistemologia própria de artistas contemporâneos para além de uma designação historicista, no qual nos interessa questionar o território da arte contemporânea como um lugar privilegiado de experimentação e interrogação.

obra aparece. Esta micropercepção imprime movimentos, mudando a forma na qual percebemos o espaço, partindo de tudo aquilo que nos escapa, entre o que é e o que será, o espaço se projetando no próprio espaço.

Com esse objeto claramente definido, encontro-me olhando o oceano e sua natureza selvagem e a pensar nas suas regiões mais abissais que são largamente impenetráveis. A metáfora clara da ausência de fronteiras estáveis, em constantes rearranjos, permite-nos ver que algo persiste além daquele limite. As ondas do mar que tocam a areia da praia alimentam um encontro constante e constroem o espaço.

Sempre viajava para ver o mar, sempre sou tomada por uma emoção excessiva e invasora. Nunca mais meus pés pousarão em uma paisagem estável, pois os olhos que põe à prova o navegar, explorando percursos e rotas, nunca vão percorrer um mesmo traçado.

Nessa relação íntima e fértil de navegar pela memória e caminhar me aprofundando numa densa busca pela familiaridade com as questões espaciais, começo a construir uma cartografia para o encontro com o espaço por meio de um pensamento plástico⁴, na forma de um mapa⁵ que vai sendo construído durante a narração de uma viagem por rotas e vias, pelas apresentações de uma viajante-artista.

A tese vai se constituir, portanto, pelo olhar de uma viajante, por meio do qual dedicará uma atenção concentrada e contemplativa às experiências comuns do transitar pelo mundo. O olhar que busca os interstícios em toda sua misteriosa poesia vai além do visível. O viajante tem um olhar que se caracteriza por uma abertura que lhe permite desvendar, apreender, vivenciar as paisagens sem qualquer assombro.

⁴ Pensamento plástico é um conceito desenvolvido por Pierre Francastel que diz a respeito ao modo pelo qual o homem informa o universo (FRANCASTEL, P. *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987). Para Francastel, portanto, o mundo visual não só possui sua lógica própria, como ainda funda um modelo particular de atividade produtiva. A linguagem visual ganha aqui certa autonomia e passa a ser regulada pelo eixo determinante da forma o que nos leva sem dúvida alguma, à ideia de imagem artística (entendo por imagem artística todo artefato material visual feito para funcionar esteticamente), isto é, à configuração, construção ou elaboração material de uma certa visualidade.

⁵ O conceito de mapa nesta pesquisa está mais atento às multiplicidades e ao movimento de todo um processo do que a um produto acabado, assim como explicitam Deleuze e Guattari quando dizem que “o mapa é aberto, é conectável, em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se à montagem de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como ação política ou como uma meditação” (DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 21).

Em um primeiro momento, um estranhamento: impossível conter-me. A experiência da partida é sempre partir-se. Desestabilizados, desacomodados, desaconchegados, perdidos, somos assim. Sonhamos a viagem, mas tememos os lugares desconhecidos.





O texto que será apresentado é um trabalho que recorre a impressões de viagens iniciadas no ano de 2011, articuladas em narrativas reais e imaginadas, que vão compondo os sentidos da pesquisa.

Nesses constantes deslocamentos, além dos registros feitos em meus cadernos, realizei coleta de materiais, um inventário de fotografias, gravações em imagens e sons que eu sentia que poderiam ser transformados em potência libertadora de um conhecimento que transfigura o pensamento em forma de vida. Há que se inventar os instrumentos de investigação capazes de enunciar o próprio pensamento como invenção da vida que o habita. A viagem representa o movimento entre o sensível e o inteligível, entre a experiência e o pensamento. A prática artística e seu domínio discursivo atravessam-se, sem perder suas inerentes atribuições. O texto se alarga, pois o método de pesquisa utilizado implica não somente em novos saberes, mas em novas formas de produção desses saberes. Para o viajante, todo percurso é um risco, onde ele se abre para ser de outra forma, numa aventura de dissolução de certezas. O exercício do pensamento e a possibilidade de construção de novas formas de expressão desse pensar rompe a passividade, oferecendo possibilidades de conceitos não hierárquicos, não fundamentados na representação, mas relacionais e rizomáticos. Gilles Deleuze fala dessa problemática da tradição interpretativa, em que há um antes e um depois dos conceitos

constituídos que engessam a atividade do pensar e apenas buscam representar o pensamento. A partir desse pressuposto, o filósofo contribui para uma mudança dessa perspectiva, oferecendo um deslocamento criativo que movimenta. O pensamento deixa de ser mera repetição e torna-se potência geradora de um saber único;

“Eu faço, refaço e desfaço meus conceitos a partir de um horizonte móvel, de um centro sempre descentrado, de uma periferia sempre deslocada que os repete e os diferencia”⁶. Um pensar que nasce de encontros e afecções, de algo que precisa ser acionado e disparado. O regime do sensível, no qual se configura a percepção e a cognição, em que a arte amplia os sentidos.

A viagem começa a partir da experiência do movimento, da vontade de ir, de uma inquietação que não cessa de apresentar-se. O sentido do espaço não está pronto a espera de ser encontrado. É preciso construí-lo incessantemente como em uma prática de infinita potência, na qual o viajante interpreta, experimenta, devaneia, produzindo agenciamentos provisórios, pois transita em zonas de inefáveis mudanças.

Em um primeiro momento, anterior à partida, tento estabelecer uma cartografia investigando como o conceito de espaço foi concebido, operando um recorte teórico em períodos históricos determinados que colocam à prova o caminhar, explorando alguns percursos. Estabelecer esse traçado também é uma maneira de aguçar os sentidos. Esses conceitos fazem parte de uma infinita trama que oferece a possibilidade de adentrar caminhos inimagináveis, inúmeras entradas e saídas, estipulando possíveis distâncias, em que os caminhos se cruzam, mas nunca são os mesmos. As acepções estudadas são como pequenos pontos luminosos que se abrem ao exercício de uma imaginação. As escolhas não se deram de forma fortuita, mas apresentam uma opção consciente por representações que estabelecessem uma espécie de diagrama de forças, as quais multiplicariam as possibilidades semânticas nesta pesquisa.

A cartografia é um “desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”⁷. Ela é um olhar que desloca envolvendo o prazer da descoberta do espaço em todas as suas instâncias. O olhar do viajante-cartógrafo caracteriza-se por uma abertura em seu contínuo movimento onde não revela sentidos, cria sentidos e permanece na esfera do devir.

⁶ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 17.

⁷ ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989, p. 15.

No percurso que agora delineamos para o problema do espaço, objetos e sujeito possuem propriedades topológicas primordiais. O que vai se colocando no decorrer da pesquisa é o modo como o espaço se constitui como imagem, como um tecido simbólico que o caracteriza.

Emmanuel Levinas mencionou que

o espaço pressupõe o espaço, o espaço representado pressupõe uma determinada implantação no espaço, a qual, por sua vez, só é possível como projeto de espaço.(...) O espaço torna-se experiência do espaço. Ele já não se separa da sua revelação, da sua verdade, onde não só se prolonga, mas onde se realiza.⁸

O espaço se abre ao próprio espaço, deixa-se surgir, manifesta-se. A relação entre o sujeito e o mundo torna-se o fundamento de toda espacialidade e base de uma fenomenologia do tocar, do sensível.

A pesquisa não responde a uma linha pré-definida, mas obedece a uma estrutura em que os elementos dessa relação vão sendo afetados uns aos outros, a medida que o texto vai sendo escrito.

O Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito desfaz-se como uma aranha que se dissolve a si própria nas secreções construtivas da sua teia.⁹

Essa forma de pensamento nômade é elaborada pela intensidade desordenada de entrelaçamentos temporais, quiasmas de olhares e imagens que eu não saberia precisamente dizer onde se guardam. Talvez quando intersetados e articulados em outros contextos, poderiam nos levar a produzir outros sentidos.

A viajante-artista é atravessada neste percurso por uma multiplicidade de singularidades espaciais. Inventa a paisagem e reinventa a si mesma. O sentido do espaço se dá como presença. O espaço e sua relação com as práticas artísticas contemporâneas vai nascendo das frestas, dos intervalos, daquilo que escapa da percepção comum e que, no entanto, é espacialidade em potencial.

⁸ LEVINAS, Emmanuel. *Descobrendo a existência com Husserl e Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p. 161-162.

⁹ BARTHES, Roland. *O prazer do texto precedidos de variações sobre a escrita*. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 180.

Para auxiliar-nos na compreensão e percepção de uma certa região onde se instala estas pequenas percepções, a noção de *infra-mince*¹⁰ adentra de forma complementar à ideia desta abertura, neste vasto campo de possibilidades. O pensamento se articula em pequenos intervalos que não são presença e nem ausência, convocando o espaço para a ordem da existência, a partir de uma dinâmica que ele próprio instaura.

Ao se propor essas reflexões do ponto de vista das práticas artísticas contemporâneas, tal como o espaço poderia ser concebido, torna-se explícita a relação existente com a plasticidade.

Quando deixamos de olhar o espaço a partir de sua centralidade e começamos a observá-lo a partir das vertigens do movimento, a atividade plástica poderá ser percebida com nitidez. A plasticidade desloca e mobiliza a partir da maleabilidade em seus graus mais variados e alargados, remodelando e reatualizando uma série de operações no/do espaço.

Este agora seria percebido naquilo que lhe é próprio e o processo poético seria o ponto de partida para uma compreensão do espaço.

O mundo da percepção, isto é, aquele que nos é revelado pelos nossos sentidos e pelo uso de sua vida, parece, à primeira vista, o que nos é mais bem conhecido, porque não são necessariamente instrumentos nem cálculos para ele ter acesso; porque nos basta, aparentemente, abrir os olhos e deixar-nos viver para nele penetrarmos.¹¹

A percepção situa-se em um campo aberto e nos provoca a necessidade de nos interrogarmos, a fim de criar outras formas de nos relacionarmos com o mundo. Ou seja, na prática, não se pretende com esta pesquisa alimentar qualquer linha de continuidade metodológica que proponha critérios demasiado estáveis, pois isso nos remeteria apenas à falência das ideias anteriormente argumentadas.

A criação tem a mesma imprevisibilidade da vida sob os mais diversos nomes.

Criar é uma experiência feiticeira, um voo de vassoura, uma prosa de outro mundo. Ninguém cria sem sair do corpo, mesmo que dance. Dançar é sair do próprio corpo criando movimentos. Só se cria com o corpo, mas fazendo dele um corpo diferente, estranho, matéria para um devir que não pertence ao nome e a pessoa que o configuram. Uma esquizoanálise da criação pergunta: em que tipo de acontecimentos se cria? Em que lugares? Em que momentos? De que maneiras?

¹⁰ *Infra-mince* é um enunciado de Marcel Duchamp na forma de um conjunto de 46 notas redigidas em torno de 1935.

¹¹ MERLEAU-PONTY, *Palestras*. Lisboa: Edições 70, 2002, p. 21.

Não existe método para criar. A criação acontece junto a interceptores, a corpos e matérias que fazem ecoar imagens de pensamento.¹²

Criamos pela vida que nos envolve, pelos confrontos, alegrias e frustrações. Criar é se conectar com as forças caóticas da vida, é o espanto da descoberta de uma imagem que manifesta-se do/no mundo. “Uma das grandes forças da imagem é a de produzir ao mesmo tempo sintoma (ruptura dentro do saber) e conhecimento (ruptura dentro do caos)”¹³.

Um pensamento se constrói na relação entre a paisagem e o olhar da viajante, suspendendo as certezas e abrindo para a possibilidade de uma atualização da abordagem do conceito de espaço em discussões que corroborem e estabeleçam as condições para reformulação de paradigmas, nos quais o espaço é entendido como um vazio isomorfo, inerte ou como “pura” extensão. O espaço nas práticas artísticas contemporâneas implica em uma compreensão do seu modo de operar, pela qual supera-se a oposição dualista em que o sujeito não experiencia sua possibilidade de espacialização. Nesta vertente, em que a obra e o espectador já possuem propriedades topológicas primordiais, o espaço manifesta-se em uma imagem que é, ao mesmo tempo, geradora em uma relação e o objeto produzido por essa relação. “O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. (...) Imagens são mediações entre o homem e o mundo”¹⁴.

Desta forma, o espaço não está preenchido pela obra e a obra não está no espaço. Há uma experiência originária do espaço ou melhor, o espaço manifesta-se para além de uma distinção entre a obra de arte e o espaço.

¹² ZORDAN, Paola. Criação na perspectiva da diferença. *Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais*. Santa Maria, n. 5, 2010, p. 68.

¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempos dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013, p. 31.

¹⁴ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 23.



DE UMA HISTÓRIA ANACRÔNICA DO ESPAÇO: a antecipação da viagem (algumas anotações e sugestões para o percurso)

Eu só ando por dentro de mim; se fui em
outro lugar foi pra me ver
Manoel de Barros

Ainda não marcado pelo suspiro dos passos da caminhante que ergue cercas e fronteiras desenhadas por seus percursos; a imprecisão do início se espalha por todos os lados.

As terras e mares desconhecidos surgem como um mapa de sonho à vista, que aparece e desaparece lentamente. Os possíveis itinerários já impressos por outros viajantes capturam errâncias e sopram distâncias infinitas. Os mapas de outrem são a antecipação de nossa viagem. Eles são desenhados como forma de traçar um fio condutor em um labirinto, atestando a existência de lugares e fronteiras para um outro (a viajante), fazendo parecer familiar, aquilo que está fora do nosso campo de visão.

A jornada ainda não está escrita e especulamos um percurso exploratório. Investigamos territórios e movimentos, desenhando uma possível trajetória em nossa futura jornada.

Neste primeiro momento, transformo em um texto minhas instigantes leituras que qualificam uma multiplicidade de acepções a respeito do espaço. Não pretendo fazer uma revisão ou um resumo das diferentes interpretações que ao longo da história surgiram a partir de ideias artísticas, filosóficas, etc. O referido trabalho propõe saltos para produzir inquietações, mantendo o esforço do pensamento no qual, avançamos e recuamos.

O presente conteúdo estabelecerá encontros, que por mais breve que sejam, aproximarão alguns conceitos de espaço dentro de uma história, não obedecendo a uma narrativa contínua, mas interrompida, propiciando um rastreamento para a construção de uma cartografia em busca do sentido do espaço nas práticas artísticas contemporâneas.

Hoje pela manhã chovia, como se nunca fosse diferente. Era sempre assim quando começava a escrever meus textos. Parecia que a chuva durava o tempo da escrita. Já estava me preparando há algum tempo para a viagem, havia lido desde Henry James, Baudelaire, Joseph Beuys, Martin Heidegger, Ligia Saramago, Rosalind Krauss e outras dezenas de textos de artistas. Provavelmente, escrevi melhor no último ano, como se depois de tanto exercitar eu conseguisse ver a escrita antes que ela acontecesse, como uma declaração do pensamento. Sentia um certo cansaço mesmo antes da partida. Guardava tudo que lia em meus cadernos e em meu corpo. Talvez o cansaço que eu sentia era mais espiritual do que físico. Não escrevia há alguns dias, pois incontáveis vezes o sol havia surgido radiante, mas quando os primeiros pingos de chuva começavam a molhar a superfície da terra, eu podia sentir as palavras borbulhando dentro de mim. Precisava então, começar a escrever rapidamente por necessidade. Era o único momento em que eu não duvidava da minha capacidade de lidar com as palavras. Só agora, depois de anos de busca e indagações, sei que o sentido será sempre escorregadio.

Desde minha adolescência escrevia, nunca saberei por quais motivos me empenhava por horas a fio a construir meus diários. Hoje todo mundo está com seu laptop, mas eu ainda me dou o trabalho de escrever à mão e de colecionar cadernos. Preciso tocar a pele do papel, é como tocar a carne da escrita. A mão é um corpo que se escreve, puro deslizamento. Este corpo que produz o movimento, derrama-se pelos meus cadernos, suspendendo qualquer fronteira que pudesse separar a letra e as imagens que eu guardava em mim como tatuagens invisíveis. Somos atravessados por fólios pedidos, restos de imagens de outros artistas e escritos de autores que caberiam em nossa boca. Todos os significados estavam misturados aos meus cacós internos, e eu precisava organizar os conceitos como pedras

coloridas vistas à imagem de um caleidoscópio ¹⁵, para que eles se revelassem na superfície do papel, em forma de uma cartografia na qual eu poderia ter uma noção de como a ideia de espaço foi se transformando ao longo da história. Em suma, o que pretendi fazer antes da partida foi observar o rastro deixado por outros viajantes, embora algumas análises se esfacelassem durante o processo de investigação, de qualquer forma elas me conduziam a encontros que são inerentes a todo processo de pesquisa.

¹⁵ Instrumento óptico formado por um pequeno tubo, com pequenos fragmentos coloridos que, através do reflexo da luz exterior em pequenos espelhos inclinados, apresentam a cada movimento das mãos de quem olha, combinações variadas de uma nova imagem subdividida por pedaços de cores.

Percebo um caminho sendo demarcado, ao iniciar estes mapeamentos cognoscitivos, no qual a apreensão das questões relativas ao espaço, de uma forma geral, é vista como um meio, em que todas as suas partes são caracterizadas como exterioridade. Entende-se, habitualmente, como um lugar onde os objetos se encontram, mas é neste “onde” que também se localiza nossos perceptos ou o *empirische anschauung* que, como na expressão alemã, significa a própria representação deste ato de perceber.

O conceito de espaço resulta de um longo e contínuo processo de abstração que começou na mente dos homens primitivos, os quais se limitavam a interesses de ordem prática, ou seja, ao espaço como mera extensão ou superfície a ser explorada. Segundo o físico Max Jammer, as investigações no campo da filologia, arqueologia e da antropologia nos mostram de maneira clara que o pensamento primitivo não era capaz de abstrair o conceito de espaço da sua experiência. Assim, o espaço era tratado somente como um conjunto de relações concretas, de direções mais ou menos ordenadas.¹⁶

Em um sentido geral, o espaço é uma noção física de onde se localiza toda a realidade fenomênica. Materialmente se entende o espaço como um receptáculo de tudo que existe. Alguns termos como meio, localização, território, ambiente, região, continente, entorno, sítio e lugar estão diretamente relacionados à ideia de espaço.

Cabe aqui abordar e esclarecer, a medida de nossa vivência do espaço na prática artística e na instância investigativa que, entre todos esses termos, a relação entre os mesmos não é somente o “onde” as coisas acontecem. Os conceitos que são assuntos de investigação artística e de reflexão poética nos levam a constatar que a noção de experiência é matéria crucial, principalmente, no percurso das vanguardas artísticas nas primeiras décadas da segunda metade do século XX. O sentido pressupõe experiência. Falaremos disso mais adiante.

E a noção do termo aqui estudado, o espaço, embora muito se tenha discutido sobre a sua concepção entre diferentes áreas, a abstração de seu conceito ainda não é evidente, penso que por isso quando abordado juntamente à outras noções como aos termos referidos, acabam se tornando muito próximos.

Há três problemas concernentes ao espaço; sua natureza, realidade e estrutura métrica¹⁷ que se traduzem nas várias postulações que repercutem nas mais diversas publicações, traduzindo-se na polissemia do conceito. Isso nos isentaria de encontrar um denominador comum para um significado tão volátil.

¹⁶ JAMMER, Max. *Conceitos de espaço: a história das teorias do espaço na física*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2010, p. 31.

¹⁷ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Desta forma, interrogo-me como artista e viajante: a busca do sentido sobre o espaço encontrará instaurada como condição de verdade? A recusa definitiva se situa. Fico imaginando um modo de trazer à palavra a expressão da coisa, o oculto para além do conceito. A experiência do pensamento e seu processo de elaboração por meio da escrita buscam lançar setas para além dos abismos da palavra.

O desejo da pesquisa é de viver nômade, peregrino, viajante, na qual a questão relevante seja a do caminhar, seguir, como em locais em fluxo e ainda mais radical, o desenraizamento, o que nos coloca novamente a pensar as relações espacialmente percebidas.

A presença numerosa de discussões e opiniões não sugere que o espaço possa necessariamente se encontrar em apenas uma única ideia, pois isso significaria a eliminação de todas as outras teorias. Para esclarecer os distintos conceitos, poderíamos designar algumas concepções a respeito de como conceber o espaço.

A primeira noção seria a compreensão desse conceito no âmbito dos princípios geométricos e se refere aos objetos cuja relação está submetida a certas condições formais. Ele pode ser concebido como um conjunto de pontos ou elementos que são especificados por postulados e identificados em termos de sistemas matematicamente fundados. Posteriormente, poderíamos pensar o espaço como um fenômeno que se manifesta mediante a percepção de uma determinada relação. A experiência do sujeito e suas relações espacialmente percebidas. E, por fim, o espaço representado por experiências concretas, como estar dentro de, em frente a, entre, ao lado de, etc.

Exploro, então, a experiência na qual escrever sobre o conceito de espaço na busca pelo entendimento do sentido raramente alcança o movimento das entranhas do pensamento e da consistência da visão. Tento buscar, com esforço, diante de um amplo leque de possibilidades, o que de certa forma me fez estremecer, logo, encorajo-me novamente, e o texto que segue imediatamente encena indagações por mais que possam parecer respostas. O olhar, mesmo que pretendesse, não consegue fixar-se, já que a busca pelo sentido do espaço penetra zonas obscuras de um percurso labiríntico entre a obra, o espaço e o espectador. Estes quiasmas despertam o sujeito que o recebe e o acolhe, suspendendo suas certezas e expondo-se às dimensões do não-saber.

Maurice Merleau-Ponty descreve esta relação entre a consciência e o mundo, ou seja, de que modo o sujeito se estabelece no mundo que o cerca. Podemos pensar o espaço aqui como algo que não se impõe, ao contrário, se constrói a partir da experiência humana. “O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível”¹⁸.

¹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 17.

Segundo o filósofo, a ciência moderna em seu esforço de mapear, operar e transformar reduziu o pensamento ao registro dos fenômenos, construindo sua concepção de mundo com árduos procedimentos técnicos que fabrica para si modelos e toma o mundo a partir deles, sendo hostil a todo pensamento de contato. Enquanto a experiência artística¹⁹ substitui a apropriação pela aproximação, em que o olhar e o mundo se frequentam, estabelecendo uma interação. O corpo, como vidente-visível, se abre às possibilidades de interação com o mundo, não sendo meramente uma atividade subjetiva (comportando seu aspecto de diferenciação, sem deixar de ser real)²⁰, mas um corpo que olha o mundo e se olha. “Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo”²¹. O olhar torna presente o que estava ausente.

Neste movimento, interrogamos as coisas, compreendemos o espaço em um processo de perceber aberto, no qual o campo, a fronteira e o território não existem.

Lászlo Moholy-Nagy coloca a definição de espaço em um campo de incertezas que são manifestadas pelas palavras que utilizamos para defini-lo. O artista lista vários tipos de espaço e fala de sua desconcertante variedade pois, para ele, o espaço é uma experiência sensorial²² (Figura 1).

¹⁹ No caso específico da obra aqui analisada, a pintura.

²⁰ MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16.

²¹ Ibid., p. 17.

²² MOHOLY-NAGY, László. Espacio: el espacio-tiempo y el fotógrafo. YATES, Steve (Org.). Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía. Barcelona: 2002. .

Neste movimento o sujeito é absorvido pela experiência, apreendendo os sentidos do mundo.

Uma nova consulta à bibliografia escolhida coloca-me diante de momentos históricos distintos, em que cada grupo é consolidado de diferentes maneiras representando o espaço de forma cartesiana (o espaço através de um sistema de coordenadas), cognitiva (representação mental que o sujeito faz do espaço físico onde experiencia diretamente ou indiretamente) ou intuitiva (experiência imediata se mostrando sem intervenção de outros conteúdos, apreensão do objeto em seu próprio ser presente). Essas representações permitem-me compreender as diversas expressões que o espaço adquire em diferentes territórios, onde o espaço é vivido, percebido, imaginado e concebido, explicitando os diferentes entendimentos acerca do termo espaço.

A palavra “espaço” deriva do latim *spatium* que, por sua vez, provém do grego. Algumas acepções da palavra espaço se assemelham em diversas línguas, como no inglês, francês e português, designando aquilo pelo qual os objetos existem e podem se mover. O intervalo ou distância entre dois pontos distintos. Volume, lugar ou área limitada ou desocupada. Período de tempo. Intervalo, pausa, espaçamento e distância.

Em alemão, *raum* designa o espaço no sentido dos ambientes de uma casa e/ou uma parte dela. Segundo o dicionário dos irmãos Grimm²⁵, citado por Otto Friedrich Bollnow em sua obra *O homem e o espaço*, a origem do verbo “raumen” (arrumar) é: “criar um espaço, i.e. uma clareira na floresta, com fins de arroteamento ou colonização”²⁶. O autor coloca que, neste sentido primeiro do significado do termo espaço, acabamos por determinar o substantivo *raum* como não existente em si, mas realizado através da atividade humana, dessa forma, obtido através de uma ação.

Nessa acepção, já lançamos aqui a nossa intenção por uma reflexão poética sobre o conceito de espaço, onde ampliaremos a compreensão das expressões em torno do sentido desta palavra. Considerando as diferentes formas de se abordar a questão, cabe-nos apontar que, sendo conscientes que uma história do conceito de espaço envolve muitas disciplinas, como a matemática, a física, a psicologia, a antropologia, a filosofia, a arte, entre outras, o sentido do espaço aqui começa quando olhamos de onde estamos, onde eu aqui estou. A menina que via o muro pela janela do seu quarto, vê tudo agora, o que está lá; e como esta viajante vê também o que está aqui. Sem elas, o muro e a natureza que agora invadem a sua janela são apenas matéria e não há espaço.

²⁵ GRIMM, Jacob; GRIMM Wilhelm. Deutsches Wörterbuch. Leipzig, 1854.

²⁶ BOLLNOW, Otto Friedrich. O homem e o espaço. Curitiba: Ed. UFPR, 2008.

O espaço solicita um campo entre aquilo (um objeto de arte, uma paisagem ou uma coisa qualquer) que existia ali e onde nós deambulávamos despretensiosamente. Podemos simplesmente existir ou despertarmos repentinamente através das coisas que fazemos sistematicamente, e percebemos o espaço de modo a reabitá-lo.

O conceito de espaço tem se transformado gradualmente ao longo da história e, desde os tempos rudimentares, isso acontece de modo cada vez mais amplo e vasto nas particularidades de cada área do saber.

Entre os povos antigos, a ideia de espaço era relacionada à localização, e suas unidades de medida variavam com o lugar. Por exemplo, a unidade suméria de área era o “se” ou “grão”. Dessa forma, toda a extensão de uma área era concebida a partir da quantidade de grãos necessários à sua semeadura. Esse paradigma territorial do espaço visto como um recurso meramente funcional ainda continua a pertencer ao homem do agronegócio atual.

É conveniente, em um primeiro momento, pensar como o conceito de espaço surge e a maneira como é introduzido na prática artística antes de tratar das questões do espaço como obra. O espaço é uma noção implícita em toda obra de arte, mas seria toda obra de arte fundamentalmente espacial?

Efetivamente, os teóricos do passado não haviam tido a necessidade de nomear o espaço, pois o conceito já estava subentendido nas artes visuais, já que as obras de arte estão permanentemente imersas nele.

Sem dúvida, hoje entendemos que o espaço é um valor artístico indiscutível, no entanto, nenhum tratado ou texto teórico foi escrito desde Leon Battista Alberti²⁷ até o final do século XIX, quando o termo “espaço” é utilizado tanto como elemento plástico e/ou quanto valor artístico. Observa-se nos escritos desse período que não houve a necessidade de nomear “o espaço”, e isso poderia nos lançar a um problema de ordem ontológica, porque a palavra já existia em grego clássico e em latim.

Já no século XX, alguns teóricos colocam que o conceito de espaço está totalmente assumido no ideário e no vocabulário artístico, anteriormente o patrimônio era quase exclusivo da filosofia e das ciências naturais.

Uma das primeiras vezes que a palavra “espaço” apareceu foi na obra *Essai Sur Les*

²⁷ Leon Battista Alberti escreveu a primeira obra ocidental a olhar para pintura como objeto de teoria sistematizada, o tratado *Della pittura* (1436), no qual se fez a primeira descrição sistemática da construção da perspectiva.

*Jardins*²⁸, de 1774, de Claude-Henri Watelet, em que o autor fala sobre o jardim como um ambiente poético. Todo projeto para a construção de um jardim faz referência ao sonho e sua arquitetura narrativa. O homem desenha dentro da natureza as impressões de sua busca interna por significados.

Posteriormente, o primeiro texto teórico no campo das artes que faz explicitamente alusão ao espaço como tema foi o do escultor Adolf von Hildebrand, que publicou em 1893 um ensaio intitulado *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*²⁹, no qual o autor trata da relação entre o espectador e o objeto de arte, trazendo explícito o valor do espaço que existe entre eles.

uma vez que não concebamos a natureza somente com os olhos, nem de um único ponto de vista, mas sim como algo sempre mudando, sempre em movimento, algo que deve ser apreendido por todos os nossos sentidos ao mesmo tempo, vivemos e nos movemos com uma consciência do espaço circundante(...).³⁰

A observação de uma obra pode fornecer uma imagem unificada, colocando tudo em um mesmo plano, ou podemos nos arriscar e lançar um olhar em movimento, manifestando qualidades por meio de impressões sucessivas no espaço. Na relação obra e espectador, a experiência direta dissolve as fronteiras entre a percepção e a imaginação. O ato de experienciar algo faz o sentido do mundo aparecer. Desde sempre o homem atuou no espaço e, simultaneamente, ele sempre foi meio e suporte para a nossa experiência.

Hildebrand introduziu o conceito de “espaço” no desenvolvimento de suas teorias, as quais deram origem ao conceito de “visão cinética”, para explicar a relação entre a obra de arte e o espectador, na qual uma contemplação distante fornece uma imagem bidimensional unificada, pois a distância coloca todos os itens mencionados no mesmo plano, enquanto um olhar mais atento e cinético fornece uma visão estereoscópica que destaca as qualidades do espaço.

Os paradigmas espaciais nascem antes mesmo da ideia de *topos*, sendo o *caos* um dos conceitos espaciais fundamentais, o estado original do cosmos, o “abismo insondável”,

²⁸ Publicado em 1774, *Essai Sur Les Jardins* mostra a mudança progressiva do gosto francês a partir do modelo clássico dos jardins de Versailles ao estilo pitoresco ou natural do projeto de jardim no final do século XVIII (WATELET, Claude-Henri. *Essai sur les jardins*. Paris: De L'Imprièrie de Prault, 1774. 160 p.).

²⁹ HILDEBRAND, Adolf von. *Das problem der form in der bildenden kunst*. Strassburg: J.H.E. Heitz, 1893. Remetemo-nos à tradução inglesa publicada alguns anos depois: HILDEBRANT, Adolf von. *The problem of form in painting and sculpture*. New York: G.E. Stechert & Co., 1907.

³⁰ *Ibid.*, p. 47. Tradução nossa.

o “vazio obscuro”, a “fenda escancarada”, a “abertura hiante”. Princípio da divisão e da força da cisão, o *caos* é expressão metafísica do não-ser, é a personificação do vazio primordial antes da criação do mundo, quando a ordem não havia sido imposta aos elementos.

Já na *Teogonia* de Hesíodo, o *caos* pode ser visto como a primeira expressão poética da ideia de espaço, o qual existe por meio desse movimento gerador da presença, da teofania sucessiva e simultânea e da manifestação, como nos fala o poeta:

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também
Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,
dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,
e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias
e Eros: o mais belos entre Deuses imortais,
solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos
ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.³¹

Poeta grego do século VIII a.C., Hesíodo traduz o primeiro momento, o *sine qua non* da destruição, contando a seu irmão Parses uma concepção de mundo originária de mitos dos povos indo-germânicos.

Desde a Antiguidade, o problema do espaço foi discutido no âmbito da oposição entre o cheio e o vazio, paralela a que existe entre a matéria e o espaço, entre o ser e o não-ser. Em alguns momentos, os dois conceitos estão misturados; em outras vezes, separados. Em determinados estudos, fica a dificuldade de saber quando termina um e começa o outro.

Já Parmênides nega a ideia do não-ser, pois, para ele, o único que há e que se pode mencionar é o ser, pois este é “cheio”; mas essa matéria compacta pode ser, entre outras coisas, o espaço³².

Demócrito concebeu o espaço como uma extensão do vazio (*Kené diastole*), sem influência da matéria, e de certo modo, podemos falar do não-ser. Mas tanto os átomos quanto o vazio existem; se não, não haveria movimento. São duas formas distintas de existência que podem, respectivamente, remeter-nos à matéria e ao espaço.

O arquiteto romano Vitrúvio atribuiu a Demócrito e a Anaxágoras a primeira referência escrita sobre a perspectiva, na qual os filósofos gregos mencionavam a determinação de um ponto central a partir do qual todas as linhas devem coincidir, numa projeção de raios visuais, de maneira que algumas partes se desloquem para o fundo, e outras, para a frente.³³

³¹ HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 111.

³² PARMÊNIDES DE ELÉIA. In: Pré-socráticos. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 143-198. (Os Pensadores, 1).

³³ Cf. ANAXÁGORAS DE CLAZÔMENA; DEMÓCRITO DE ABDERA. *ibid.*, p. 263-366 seq.

Tomado na acepção exata do termo, o espaço aparece nos pitagóricos, que atribuíam aos números uma espécie de espacialidade — os números poderiam explicar, por exemplo, as relações entre intervalos musicais, acordes e ritmos. Eles acreditavam que o vazio separava as coisas materiais umas das outras. Essa descoberta tem uma grande importância histórica, pois foi a primeira vez em que se usou a matemática na ordem do universo sensível.³⁴

Arquitas, filósofo grego, estabeleceu uma diferença entre espaço e a matéria. O espaço é algo que existe previamente, para que todas as coisas que se movem possam ocupá-lo. Todo corpo ocupa um espaço e, portanto, só pode existir se tal envoltório existir.³⁵

Ao longo de séculos o espaço foi pensado como um *continuum* tridimensional que nos envolve e que não seria afetado pelas forças do universo físico, como uma dimensão dentro da qual a matéria está localizada, onde as coisas simplesmente acontecem.

A função do vazio — ou melhor, do espaço não ocupado — é a primeira concepção de realidade física, como explicita Jammer:

O Universo era o cheio e o vazio. O espaço, nesse sentido, era complementar à matéria e limitado pelo material; material e espaço eram mutuamente excludentes. Essa interpretação adquire um peso maior se observarmos que o termo “vazio” (*kenon*) era frequentemente empregado como sinônimo de “espaço”; obviamente, “vazio” implicava apenas o espaço não ocupado.³⁶

No sentido mais restrito do termo, o espaço foi concebido inicialmente como um invólucro, como algo que não tinha nenhuma influência sobre aquilo que ele continha. O espaço era condição de existência para as coisas. As coisas não existiriam sem ele, mas ele existiria sem elas e, dessa forma, sua realidade seria primária. Ocupado e não ocupado, matéria e espaço, vazio e cheio eram reciprocamente excludentes. Tinha-se portanto a ideia de que na natureza as coisas existiam e de que havia um receptáculo que apenas as continha e dentro do qual elas se movimentavam. O espaço era condição *a priori* para ordenação das coisas e possibilidade de existência dos fenômenos. O espaço do receptáculo (o espaço como contêiner) era assim considerado um espaço absoluto, imutável, que não se transforma. Esta era a perspectiva física e complexa do vazio: sua natureza seria a de conter um corpo. O vazio pode ser o conteúdo ausente, algo que falta, alguma coisa que foi retirada, roubada, um “lugar” que deveria conter, mas não contém.

³⁴ Cf. PITÁGORAS DE SAMOS, op. cit., p. 59 seq.

³⁵ Cf. ARQUITAS DE TARENTO, ibid., p. 259 seq.

³⁶ JAMMER, 2010, p. 35.

A noção de espaço em Platão encontra-se brevemente em uma passagem de sua obra *Timeu-crítias*. Segundo o autor, há três gêneros de ser: um que é sempre o mesmo, outro que está sempre em movimento, e o terceiro que é eterno, constituindo o habitáculo das coisas criadas, o espaço. O espaço (ou *chôra*) surge em Platão como a noção de um “lugar” ou “receptáculo”, de um meio sem qualidades próprias no qual os objetos existem e os processos acontecem. Esse é o lugar da matéria como simples possibilidade do corpóreo. Platão considera-o a instância da ocorrência do devir (*genesis*), uma espécie de recipiente (*dechomenon*), aquilo *in quo* as coisas se fazem. Condição de localização, não se identificando com o espaço puramente geométrico, ele é um espaço vivo, dinâmico, é a consolidação da extensão do corpo³⁷. Ele é um *lugar* onde as coisas são colocadas, nascem e morrem. Ele é geometricamente indeterminado, isto é, a forma ou os aspectos como ele se apresenta são constituídos a partir daquilo que nele é moldado. O espaço, para Platão, não é suscetível de destruição, ele é imutável e finito.³⁸

Esse conceito relaciona-se com a ideia de vácuo dos atomistas — uma realidade separada do corpo, em que os átomos se movimentam, um receptáculo infinito, uno, imóvel — e também com a teoria de lugar formulada por Zenão de Eleia³⁹, segundo a qual, existindo o espaço, este está contido noutro espaço, argumentando-se a existência do infinito, uma vez que essa trajetória divide o espaço em partes inumeráveis.

A visão platônica de espaço espalhou-se entre alguns povos, sendo incorporada, por exemplo, na filosofia hebraica. Segundo a cabala judaica, esse espaço é, na realidade, Deus. Posteriormente, esse conceito foi introduzido no Cristianismo, tendo essa forma característica de conceber o espaço vigorado por toda a Idade Média. Nesse período, os homens conheciam o espaço a partir de uma concepção particular: representado pelas construções dos templos e das catedrais que eram dedicadas a Deus. O espaço medieval é produto da relação entre os homens e a divindade, a qual é representada por um conjunto hierarquizado de lugares que poderíamos chamar de “espaço medieval” que, por sua vez, era somente um espaço de localização.

Na visão medieval do mundo, o universo em sua totalidade e tudo que nele havia estavam interligados numa grande hierarquia metafísica, por vezes chamada a Grande Cadeia do Ser, que descendia de Deus. (...) Nesse esquema, o homem se situava a meio caminho entre os seres etéreos do céu e as coisas materiais da Terra. (...) Quando os

³⁷ MESQUITA, Antônio Pedro. O lugar como categoria ontológica em Platão: ao encontro de uma menosprezada utopia Platônica. In SILVA, M. F. (Ed.) *Utopias e distopias*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009. p. 91.

³⁸ PLATÃO. *Timeu-crítias*. Coimbra: FCT, 2013, p. 44.

³⁹ ZENÃO DE ELÉIA. In: *Pré-socráticos*, 1974, p. 201.

medievais diziam que a humanidade estava no centro do universo, não era tanto à nossa posição astronômica que se referiam, mas ao nosso lugar no centro dessa ordem metafísica.⁴⁰

Naquela época, devido ao desconhecimento da perspectiva e ao interesse de representar o mundo espiritual, os artistas utilizavam de uma forma “perspectiva” que se denominou “hierárquica” para dimensionar a importância das figuras, ou seja, a real importância delas era dada de acordo com o seu tamanho (Figura 2). O espaço era uma visão intuitiva de uma “geografia” divina, e o plano de fundo dourado ou purpúreo marcadamente estilizado não possuía qualquer sentido de profundidade do que conhecemos hoje.



Figura 2. Duccio di Buoninsegna, *Natività tra i profeti Isaia ed Ezechiele*, Séc XIV.

“Um traço decisivo do cosmo medieval era seu caráter finito”⁴¹. O Universo estava dividido em dez esferas concêntricas (a décima e mais exterior, o paraíso cristão, fora acrescentada mais tarde). De fora para dentro, seguiam-se mais oito, correspondentes ao firmamento, Saturno, Júpiter, Marte, o Sol, Vênus, Mercúrio e a Lua. A primeira esfera, no centro, era a da Terra e era composta por quatro “sub-esferas” dos quatro elementos: fogo, ar, água e terra (Figuras 3 e 4).

⁴⁰ WERTHEIN, Margaret. *Uma história do espaço: de Dante à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 24.

⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

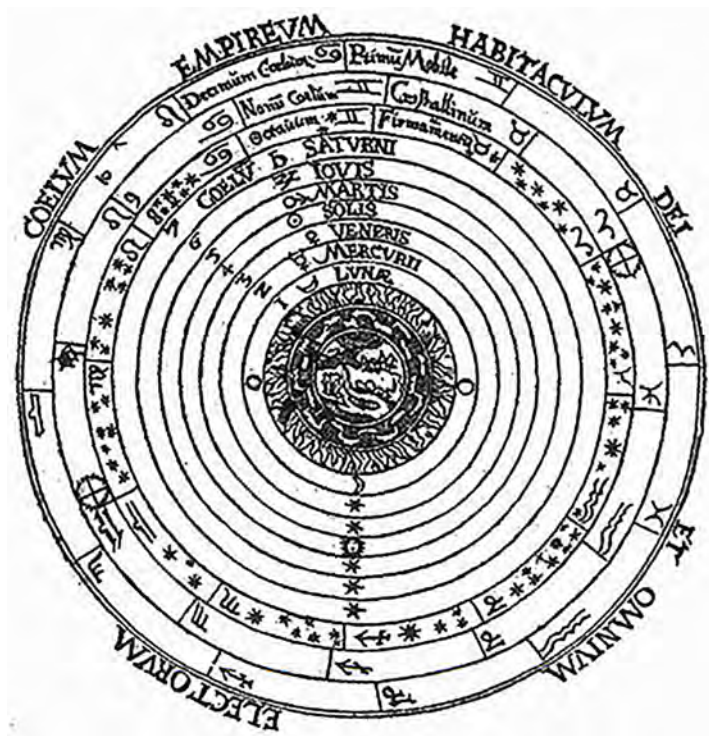


Figura 3. Esquema cosmográfico medieval.

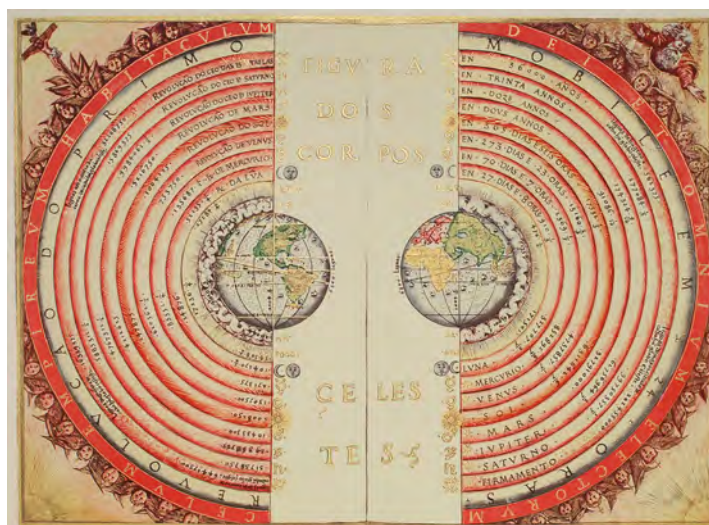


Figura 4. Modelo geocêntrico do universo, Bartolomeu Velho, 1568.

Este espaço altamente localizado da perspectiva medieval, onde tudo estava demasiadamente bem colocado e definido, permaneceria até a prática de abertura de Galileu Galilei, quando coloca o espaço como infinito e aberto operando uma transferência de questionamento metafísico para o mundo físico, concebendo as bases para uma visão ontológica do espaço.

[...] O verdadeiro escândalo da obra de Galileu não foi tanto ter descoberto ou melhor, ter redescoberto que a Terra girava em torno do sol, mas ter constituído um espaço infinito, e infinitamente aberto; de tal forma que o lugar da Idade Média se encontrava aí de uma certa

maneira dissolvido, o lugar de uma coisa não era mais do que um ponto em seu movimento infinitamente ralentado.⁴²

Um dos avanços mais significativos da física moderna, o espaço, então, constituiria-se como homogêneo, isotrópico, ilimitado e homóide⁴³. O universo de Galileu era constituído de matéria e vazio, de forma que derrubou a teoria aristotélica sobre o espaço sem vazio.

Para Aristóteles, o espaço e o corpo que o ocupa têm as mesmas determinações — três dimensões: comprimento, largura e profundidade —, mas é impossível que o espaço seja um corpo, porque, então, haveria dois corpos no mesmo lugar. O espaço aristotélico não existe antes dos objetos que o ocupam.

No Livro IV de sua obra *Física*⁴⁴, o filósofo coloca o espaço como sendo o limite do corpo, isto é, o limite imóvel do corpo “circundante” com respeito ao corpo circundado. A noção de espaço está vinculada à superfície. Para Aristóteles, o espaço emana das coisas, numa determinação mesma dos corpos. Assim, o mundo não está no espaço, ele realiza o espaço. Os objetos estão em um *lugar*, e esse lugar liga-se ao conceito de movimento e de deslocamento. Quando um corpo sai desse lugar, este é imediatamente ocupado por outro corpo. A própria existência do espaço é definida pela existência dos corpos. Trata-se de um conceito de relação e, por isso, é impossível o espaço se encontrar vazio (*horror vacui*).

“O limite primeiro imóvel do continente, eis que é o espaço”⁴⁵. As concepções das posições dos corpos em movimento constituem um sistema de referência sobre conteúdos e continentes. O espaço é, assim, considerado como fina camada que envolve a matéria⁴⁶. Ou seja, trata-se da “região ocupada pelo corpo, seu contorno externo e o contorno do corpo maior onde ele está contido”⁴⁷.

Em outro ponto, Aristóteles afirma que a densidade do espaço vazio é zero. Dessa forma, a velocidade de um objeto movendo-se no vazio seria infinita; com isso, seria impossível o espaço vazio existir.

⁴² FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros de (Org.). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema / Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 412.

⁴³ MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 220.

⁴⁴ ARISTÓTELES, *Física*. Madrid: Gredos, 1996.

⁴⁵ ABBAGNANO, 2003.

⁴⁶ ARISTÓTELES, 1996.

⁴⁷ CHAUI, Marilena. *Introdução à história da filosofia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 411.

Continuando, no século XIII, Roger Bacon, também conhecido como *Doctor Mirabilis*, um dos mais famosos frades de seu tempo e um dos precursores da ciência moderna, descrevia o método como um ciclo repetitivo de observação, hipótese, experimentação e necessidade de verificação. O interesse de Bacon pela ciência estava fundamentalmente no que ela poderia fazer a serviço da fé. Ele acreditava que, se compreendessem e aplicassem a geometria em seus trabalhos, os artistas fariam com que as suas imagens espirituais tivessem uma verossimilhança literal. Dessa forma, os espectadores iriam acreditar estar realmente contemplando aqueles eventos ali retratados, pois a ilusão de uma simulação visual era algo capaz de representar “realidades” tão próximas aos nossos olhos, que daria a sensação de elas terem sido projetadas no mundo santo. A tradição religiosa também influenciou as teorias a respeito do espaço por vários séculos, afirmando que o espaço era um atributo de Deus⁴⁸. A representação do espaço como luz também traduzia a ideia de divino.

Jammer nos mostra que a teologia estabeleceu, com seus estudos, uma grande importância na concepção das teorias a respeito do espaço, o que culminou na afirmação de que o espaço seria idêntico a Deus⁴⁹. A concepção do espaço vazio surgiu quando se pensou que Deus poderia mover o universo. Essa ideia é encontrada facilmente na literatura judaico-cristã. Não havia total compreensão do espaço físico tridimensional, e parte dessa dificuldade devia-se à crença na ausência desse espaço vazio, crença essa baseada nas informações de Aristóteles.

Durante este estudo da transformação da concepção de espaço físico, naturalmente fomos conduzido até Giotto, pois suas obras se destacam dos seus contemporâneos principalmente pelo conflito entre o que se representava em uma imagem absolutamente plana para algo que concebia uma corporeidade física. O artista foi um dos primeiros a se preocupar com o problema de como retratar, de forma realista, as figuras humanas e suas ações sobre uma superfície plana que representasse o espaço.

A perspectiva é um dos temas centrais na história da representação imagética. A técnica de representação do espaço tridimensional numa superfície plana, de modo que a imagem obtida se aproxime daquela que se apresenta à visão, é o alicerce para a emancipação do olhar — relativo ao sistema de representação religiosa —, no qual o homem, colocando-se no centro e definindo um interior e um exterior, habita e domina a paisagem; traduzindo um aspecto incontornável da subjetividade. A perspectiva é o “princípio de ordem que dá coerência ao mundo visível, ela organiza o universo inteiro em função da posição ideal do olho enunciador”⁵⁰.

⁴⁸ JAMMER, 2010, p. 53.

⁴⁹ Ibid., p. 54.

⁵⁰ FRAGOSO, Suely. *O espaço em perspectiva*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005, p. 8.

Para realizá-la o artista delimita uma visão e estabelece padrões de grandeza, orientado por sistema que se constitui a partir de sua percepção. “Os artistas já têm presente um certo sentimento do mundo: buscaram alguma coisa que viesse completar seu sistema de expressão do espaço; é o conjunto das tensões interiores a seu sentimento que os orienta”⁵¹.

A introdução da perspectiva foi dada por Giotto que estudou a natureza e a figura humana para criar a ilusão do espaço tridimensional, valorizando a sua prospectividade (Figura 5).

Justifica-se conceber a história da perspectiva como um triunfo do sentido do real, constituindo de distância e de objetividade, como um triunfo dessa vontade de poder que habita o homem e que nega toda a distância, como uma sistematização e uma estabilização do mundo exterior tanto quanto um alargamento da esfera do Eu.⁵²



Figura 5. Giotto, *Visione dei troni celesti*, 1295-99.

⁵¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Merleau-Ponty na Sorbonne: resumo de cursos: 1949-1952*. Campinas: Papirus, 1990, p. 293.

⁵² PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 160.

Margaret Wherteim, durante seu estudo sobre a evolução do conceito de espaço, observa que Giotto trabalhou as imagens de tal forma que o espectador tem a certeza de que os retratados estão realmente lá⁵³. A tridimensionalidade traduzida, entre outras formas, pelo volume, foi um dos pontos de partida para uma realidade virtual nas artes. “É amplamente reconhecido que Giotto é um dos maiores gênios artísticos da cultura ocidental, mas é preciso reconhecê-lo também como um dos grandes pioneiros da tecnologia da representação visual”⁵⁴.

Na obra *A Visão dos tronos celestes por São Francisco*, percebe-se a materialidade destes tronos e que o anjo que flutua já tem o mesmo tamanho das figuras humanas situadas abaixo, o que mostra que a hierarquia por tamanho, presente na maioria da arte gótica e românica, já não mais interessava a Giotto.

Em suas pinturas, o artista representava os objetos lateralmente, para criar a impressão de tridimensionalidade. Ele utilizou várias técnicas para obter a noção de profundidade, buscando a representação da solidez dos corpos e do espaço físico. Seus trabalhos eram caracterizados pela restituição do espaço fenomênico e pela ideia de reprodução realista. Percebe-se na obra de Giotto um esforço consciente de representação dos corpos sólidos e do espaço físico na pintura. Antes disso as imagens retratavam normalmente planos bidimensionais sem preocupação com profundidade e volume, estavam mais interessados em representar o espírito. Neste momento, o sentido do espaço faz aparecer como um vislumbre numa sistemática virtual em que as pessoas viam o que não estava lá. Poder-se-ia dizer que mudava-se nesse momento o conceito de espaço físico?

Alberto Tassinari evidencia em sua obra “O Espaço Moderno”, que a obra de Giotto, um século anterior a de artistas do Quattrocento, mostra-se como antecipadora, pois está muito mais próxima à concepção de espaço formulada por Masaccio, por exemplo, do que artistas contemporâneos a ele como Cimabue (Figura 6). A transição espacial entre Masaccio e Leonardo da Vinci demonstra claramente que as gerações posteriores seguiram depurando pouco a pouco os elementos utilizados na Idade Média.

A partir desse contexto, as antigas formas de representar o espaço foram com o passar do tempo sendo substituídas por novos pontos de vista. Cabe aqui ressaltar, ainda, que a perspectiva tem auxiliado na representação do espaço tridimensional, por meio da compreensão dos vazios. O espaço em si não é perspectivado.

⁵³ WHERTEIM, 2001, p. 60.

⁵⁴ Ibid., p. 62.



Figura 6. O tema "Virgem e o menino", por Cimabue (séc. XIII), Giotto (1305-10), Masaccio (1426) e Leonardo da Vinci (1503-06).



Embora as obras de Giotto não apresentem as características da arte presente em todo Renascimento, seu trabalho é considerado o mediador entre o mundo medieval e as ideias do Renascimento. Entretanto, foi Filippo Brunelleschi que, no ano de 1425, criou a primeira imagem conhecida por fazer uso da perspectiva linear matematicamente fundamentada. O artista realizou, em frente ao Batistério de Florença, na Itália, uma experiência com a perspectiva, para representar o portão frontal da catedral inacabada (Figura 7). Brunelleschi fez um pequeno furo em uma tela quadrada, onde realizou a pintura do Batistério de San Giovanni, de modo que ele colocasse o olho do lado contrário da pintura e com a outra mão ele segurasse um espelho com o braço estendido em frente a esta pintura. A utilização do espelho foi devido a sua capacidade de reprodução da imagem, de modo que se a pintura fosse assimétrica, este problema se destacaria mais ainda se comparado à realidade. Pela primeira vez, foi possível estabelecer regras para representar os efeitos da profundidade espacial num plano e essas regras poderiam ser ensinadas.

Brunelleschi foi pioneiro no uso da técnica, tendo sido citado por Leon Battista Alberti no seu tratado *Della pittura*, no qual se fez a primeira descrição sistemática da construção da perspectiva. Os esforços de Brunelleschi são visíveis em seus desenhos para o projeto da Igreja do Espírito Santo também em Florença (Figura 8).

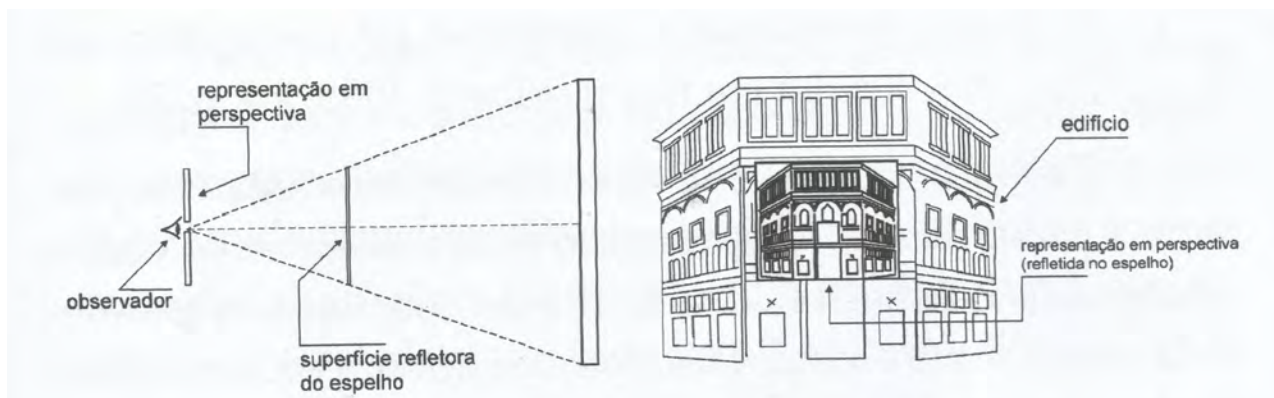


Figura 7. Diagrama explicativo do experimento de Filippo Brunelleschi e simulação da imagem que teria sido vista através do orifício da tela.



Figura 8. Esboço de Filippo Brunelleschi e fotografia atual da Igreja do Espírito Santo.

A partir daí, a perspectiva foi colocada em prática por uma série de artistas. Masaccio foi exímio na aplicação dessas conquistas, fazendo experiências com a perspectiva científica, que permite a representação espacial infinita no plano liso. A primeira obra a ele atribuída, o *Tríptico de San Giovenale* (Figura 9), representa uma profundidade espacial, dando um sentido de três dimensões a uma superfície bidimensional.



Figura 9. Masaccio, *Tríptico de San Giovenale*, 1422.

Até o século XV, os artistas utilizaram os fundamentos de Brunelleschi, aplicando as leis da geometria às leis da visão para construção de suas pinturas e desenhos, o que permitia a criação de obras altamente realistas. Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Rafael, Botticelli, Donatelo e Ticiano foram alguns dos artistas que exploraram as potencialidades dessa técnica. A esse resultado somaram-se as leis matemáticas relativas às percepções e propriedades espaciais, tornando a perspectiva um dos fundamentos mais importantes da pintura europeia até meados do século XIX. Essas descobertas não se desenvolveram apenas a partir dos aspectos formais da arte, mas também da consciência do indivíduo como habitante desse lugar, dando origem a novos conceitos e ideias a respeito do espaço, o que conduziu a uma nova forma de perceber e apreender o mundo.

“A perspectiva – que é a passagem através, abertura (*per-scipere*) – alcança o infinito, um “além” que sua linha evoca. Mas é um além nu, uma geometria, o número de uma busca”⁵⁵

O sistema de perspectiva desenvolvido na Renascença influenciou a produção de imagens por muitos séculos, pois era produto de uma acentuada racionalização, revelando-nos a noção de espaço com toda a capacidade que o cérebro tem de sintetizar.

⁵⁵ CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 36.

Com as conquistas da geometria e da ótica, a partir da convergência de linhas aparentemente paralelas, tornou-se possível projetar objetos em profundidade, materializando-se um novo conceito de espaço. Esse conceito migrou também da pintura para a cartografia que, por sua vez, juntamente com as descobertas e as grandes navegações, apresentou uma outra faceta sobre a ideia de espaço e possibilitou uma mudança pragmática do olhar. As constatações de Szamosi vêm complementar a discussão:

O novo espaço visual da Renascença mudou não somente o modo pelo qual as pessoas sentiam o espaço, mas também a maneira como pensavam sobre ele. O espaço calmo, neutro e organizado dessa época não mais se buscava em símbolos e valores imaginários do sobrenatural, mas nas regras mensuráveis e matematicamente descritíveis da percepção visual. Os pontos e regiões importantes do espaço eram os de significado visual e não religioso. O tamanho agora indicava a distância e não mais a graduação religiosa ou secular. A alegria espacial ficou em segundo lugar em relação à realidade visual⁵⁶.

Uma revolução na capacidade do homem de observar. Para Santos⁵⁷ a identidade do indivíduo realiza-se na elaboração desses lugares, afirmando-se uma construção de uma nova geografia e verificando-se uma transformação radical no significado do espaço para além da pura definição geométrica. A partir do Renascimento, os artistas reivindicam para si o estatuto do pensar além do seu fazer, contradizendo a separação entre as artes manuais (a produção de objetos) e as artes liberais (a produção de um pensamento). A obra de arte passa a pertencer a um lugar da materialidade, enquanto objeto que ocupa um espaço físico e a um lugar do conceito, enquanto encarnação de um pensamento.

Na medida em que a obra assume ao mesmo tempo um lugar físico e um lugar mental, a questão do estatuto da obra se lança como problema. A moldura e o pedestal, que anteriormente, quando existiam, eram apenas elementos decorativos, agora começam a assumir uma função autônoma, até mesmo a da própria transição da obra para o espaço expositivo⁵⁸. Essa mudança do olhar ressalta no observador questões que dependem do ponto de vista do qual a cena for observada. O que torna esta relação entre a obra, o espaço e o espectador relativa, ou melhor, a relação proposta pela perspectiva concebe ilusões e contravenções do olhar, relativizando a imagem apresentada.

⁵⁶ SZAMOSI, Geza. *Tempo e espaço: as dimensões gêmeas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 126.

⁵⁷ SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: UNESP, 2002.

⁵⁸ SCHAPIRO, Meyer. On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signs. In: *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies / Revue de l'Association Internationale de Sémiotique*, Toronto, n. 1, vol. 3, p. 223-242, 1969.

Já no Barroco, a subjetivação da visão artística do mundo seria a imagem espacial resultante de um sentimento onde o espírito daquele tempo possuía uma intuição do infinito.

As imagens conduzem a vista para o longínquo e as formas se encontram em permanente tensão e esforço. A cor e a luz, com seus infinitos matizes, criam uma noção de espaço em constante mudança. O espaço se abre e parece continuar por todas as partes.

Podemos trazer um paralelo histórico entre o barroco e um feito marcante na ciência. Até o século XVII, acreditava-se que a luz era transmitida instantaneamente. Já que tal afirmação necessitava de uma comprovação contundente, várias foram as tentativas para determinar a velocidade da luz. Em 1676, depois de muitas tentativas, a velocidade da luz foi medida pela primeira vez e atribuída ao dinamarquês Ole Romer, a partir da observação das luas de Júpiter. No campo das artes, havia aqueles artistas que exploravam a percepção da luz como forma de apreensão do espaço na imagem (Figuras 10 e 11).



Figura 10. Vermeer, *A Arte da Pintura*, 1666-68.



Figura 11. Caravaggio, *São Francisco de Assis em Êxtase*, 1595

É evidente que a atmosfera do Barroco modificou concretamente a leitura dos fenômenos visuais, enquanto luz e distância, nos colocando de frente a uma nova maneira de conceber o espaço.

Avançando nessa investigação, vamos até Kant: na *Primeira seção da estética transcendental*, *Do espaço*, o filósofo propõe uma ciência dos princípios da sensibilidade. O espaço como forma pura da intuição sensível, ou melhor, o sujeito cognoscente já porta as intuições puras do espaço, bem como as categorias puras do entendimento. O filósofo nos diz que o espaço não pode ser percebido empiricamente, pois o ato de situarmos alguma coisa “fora” já pressupõe uma representação do espaço. O espaço não é portanto uma propriedade das coisas, mas uma forma sobreposta às coisas pela nossa intuição pura delas⁵⁹. “A representação originária do espaço é, portanto, intuição a priori e não conceito”⁶⁰. O sujeito se relaciona com o espaço pela intuição, mas é o entendimento que confere os conceitos. O espaço e sua extensão depende necessariamente de um sistema de relações que se estabelecem fora de si. Para Kant, “o espaço é, em suma,

⁵⁹ KANT, Immanuel. *Primeira seção da estética transcendental: do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 41.

⁶⁰ KANT, loc. cit.

a condição da possibilidade dos fenômenos”⁶¹ ou o espaço é uma forma sobreposta às coisas pela minha intuição delas.

Desde o surgimento do conceito de espaço por Hildebrand em 1893, incontáveis teóricos e filósofos começaram a desenvolver suas próprias concepções de espaço a partir da última década do século XIX, o que levou o conceito a adquirir dimensões exorbitantes de significados que levaram a correntes intermináveis e a movimentos que representam uma verdadeira revolução. Por diversos outros motivos, o conceito de espaço é uma questão aberta, um *pluriverso* labiríntico no qual precisamos levar em consideração o perder-se, pois, diante de todas essas análises, as fronteiras se evaporam.

Algo de fundamental no conceito de espaço mudou desde os gregos até o século XIX. O interesse se centrava, até então, na representação da realidade tridimensional marcado pela intenção de representar a profundidade no plano. O modo de representar os objetos a partir do domínio da perspectiva instalou-se por séculos como modelo fiel de representação da realidade.

Com o advento da fotografia, a tarefa de registrar imagens do mundo em plano bidimensional não parecia mais ser justificável. No entanto, não poderíamos atribuir somente às técnicas de fixação fotoquímica de imagens as revelações atribuídas às vanguardas no referido período.⁶²

O impressionismo foi um dos primeiros movimentos artísticos do século XIX a romper com os padrões renascentistas modificando a leitura dos fenômenos visuais, nos colocando frente a uma nova maneira de conceber o espaço e, portanto, de representá-lo.

Na obra de Édouard Manet, por exemplo, percebe-se o lugar onde se “inaugura” o espaço moderno da pintura, com a consciência da tela plana, seus limites e possibilidades (Figura 12).

⁶¹ MORA, 1998, p. 223.

⁶² FRAGOSO, 2005, p. 75.



Figura 12. Édouard Manet, *Sur la plage*, 1873.

Em sua obra intitulada, *Sur la plage*, Manet pintou a esposa e o irmão na pequena cidade de Berck-sur-mer. Os dois triângulos formados na imagem estabilizam a composição, pois os personagens estão de costas para o espectador e parecem imersos no universo próprio de cada um. A gama limitada de tons utilizada por Manet inclui de pretos a cinzas. A paisagem parece que foi esquecida, pois o horizonte no qual alguns veleiros navegam é colocado perto da borda da tela, como se o pintor transgredisse as regras de perspectiva. A cor das águas varia de azul ultramar a um verde esmeralda distribuídos na tela por faixas horizontais de cores, destituindo qualquer sensação de profundidade, encurtando a distância entre o fundo e o primeiro plano. O artista, devido a planificação das imagens na superfície pictórica e a redução da profundidade espacial, acentua o plano perceptivo como uma espécie de alvo pelo qual concebemos as coisas.

No final do século XIX, vários outros artistas começaram a questionar a estrutura implícita da perspectiva. Paul Cézanne, por exemplo, passou a ignorar as leis da perspectiva clássica, permitindo que cada objeto fosse independente no espaço. O artista

rompia o espaço branco da tela com pinceladas curtas, representando simultaneamente uma interação entre dois, três ou até mesmo quatro dimensões, na tentativa de mostrar todos os lados dos objetos de uma só vez. Cézanne tinha a intenção de dar forma sólida aos objetos e, para isso, exprime que a forma, mais do que a cor, torna a coisa vista. Em *Lac d'Annecy* (Figura 13), pode-se pensar que o espaço entre a tela e o lago é, ao mesmo tempo, sólido e transparente como um bloco de gelo. O artista estava tentando capturar um novo sentido do espaço para mostrar que este não era um domínio do vazio, mas um corpo que ocupa, preenchendo a distância entre o olho e o reflexo no lago.

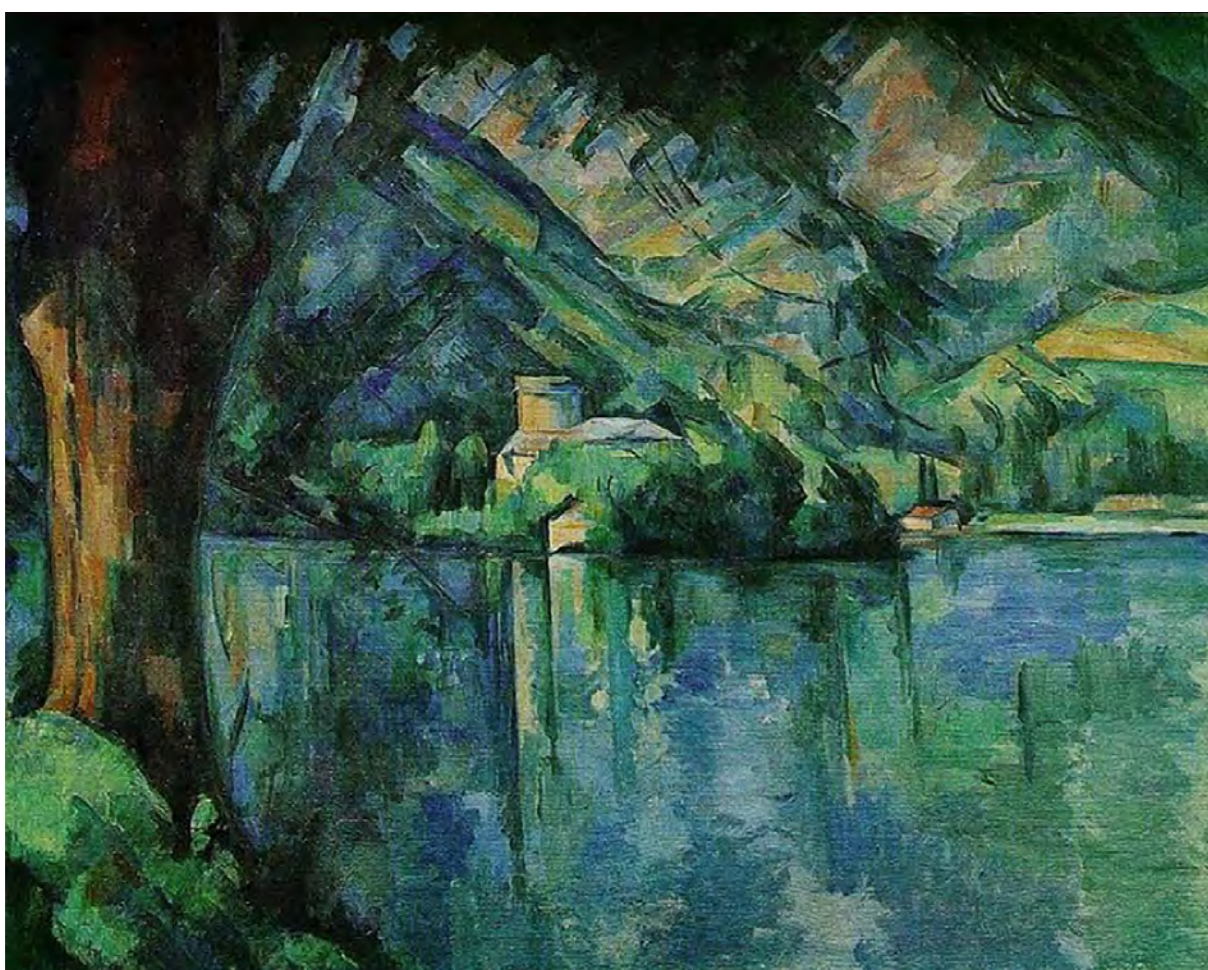


Figura 13. Paul Cézanne, *Lac d'Annecy*, 1896.

No início do século XX, as mudanças dramáticas no conceito de espaço ocorreram nas artes e também nas ciências. Albert Einstein revolucionou as noções de espaço e tempo. Em 1905, o cientista publicou alguns artigos com as primeiras ideias que dão origem à Teoria da Relatividade, abrindo possibilidades de se pensar e imaginar espaços simultâneos e dimensões impossíveis de se experimentar no plano físico.

Einstein percebeu que “se em vez de todas as pessoas partilharem um só espaço e tempo universais, cada uma ocupasse seu próprio espaço e tempo privados, a velocidade da luz seria constante para elas”⁶³, dessa forma, rejeitou o espaço “absoluto” definido por Isaac Newton.

Einstein mostrou precisamente, sob uma forma matemática rigorosa,

como espaço e tempo variavam segundo a velocidade de cada observador. Quanto maior a velocidade entre duas pessoas, maior seria a diferença entre suas percepções de espaço e tempo. Em resumo: quanto mais rapidamente eu me desloco em relação a você, mais o seu espaço parecerá se contrair e mais o seu tempo parecerá se desacelerar.⁶⁴

Nesses textos, Einstein oferece uma visão do espaço que possibilita pensar que tempo e espaço não são valores absolutos, e sim relativos. O grande evento foi a publicação, em 1915, de sua teoria da relatividade geral. O espaço-tempo não se torna uma entidade inerte. Ele age sobre a matéria e pode ser colocado em prática. Não há mais um cenário onde as coisas acontecem, e isso leva à uma mudança profunda de paradigma, uma vez que todos os outros sistemas físicos podem residir no espaço e no tempo. Einstein destruiu a rigidez da concepção newtoniana de espaço e tempo, mostrando que as medidas de distância e de tempo não são absolutas, independentes do estado de movimento de quem as faz, mas sim dependentes do movimento relativo entre observadores. Essa era uma nova forma de interpretar a realidade focando o espaço como um terreno fundamental, onde novos pontos de vistas vão se constituindo e se modificando abruptamente transformando parâmetros tradicionalmente organizados.

Com essas novas descobertas científicas sobre a estrutura física do espaço, define-se um novo cenário de investigação do espaço na arte. As explorações pictóricas levaram essas mesmas questões relativas ao espaço à superfície da pintura, à cor, o que consequentemente expandiu o conceito de representação. Agora o espaço físico é sentido como pura intuição. A pintura invadiu a moldura e chega até o seu total desaparecimento. O seu próprio estatuto de obra é ameaçado e o espaço comum se torna estranho a ela mesma ou é absorvido, em uma tentativa de “carregar” o seu próprio espaço.

Vários artistas também foram radicalmente atribuindo novas formas à construção desse espaço, entre os quais se destacou Pablo Picasso, com sua obra *Les demoiselles d'Avignon* (Figura 14), de 1907, um marco na história da arte.

⁶³ WERTHEIM, 2001, p. 125.

⁶⁴ WERTHEIM, loc. cit.



Figura 14. Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, 1907.

Esta pintura retrata cinco mulheres nuas. Seus corpos e rostos angulosos são deslocados de um fundo composto por vários tecidos que se assemelham a uma cortina, evocando a um palco de teatro. Essa cortina delimita um espaço fechado: o bordel. Em primeiro plano, há uma cesta de frutas ocupando um espaço de uma mesa. Em seguida, cada uma das mulheres no quadro está em um plano e seus corpos são fragmentados em formas geométricas, não obedecendo à nenhuma estrutura de proporção. O nariz é visto de perfil enquanto as mulheres são vistas de frente. Diversos ângulos em um mesmo plano. Algumas partes são exageradas e não estão alinhadas, tais como olhos e nariz. As formas são grosseiras, angulares e sua paleta de cores é bem limitada.

Picasso abandona todas as regras da perspectiva clássica com um único ponto de fuga e a transforma em facetas geométricas, com múltiplos planos de fuga em que não há profundidade. *Les demoiselles d'Avignon* é uma obra chave para a arte moderna, sendo fundamental para distanciar-se da visão da perspectiva Renascentista de Piero de La Francesca, Brunelleschi e Leon Ferrari Alberti.

Os experimentos plásticos desenvolvidos por Picasso e também por George Braque se sucederam a partir de 1907 e evidenciavam qualidades espaciais dos objetos que pintavam ao deslocar suas formas e decompor seus volumes, fragmentando-os e rejeitando a visão da perspectiva em favor da descrição de suas diferentes partes que se oferecem, propondo uma presença simultânea de vários planos em uma mesma imagem. Coloca-se sobre a questão do dinamismo deste espaço de um ponto de vista plástico, em que configura a imensidão do espaço, eternizando-o em várias direções em um único momento determinado. Quando Picasso propõe uma nova maneira de olhar para o mundo, implicitamente ele recorre à ideia de espaço, mas a utiliza de uma forma criativa, prescindindo de análises geométricas. Essa presença simultânea de planos na mesma obra, de um mesmo objeto, nos recordam as sensações da memória visual, uma sucessão de planos para formar uma única figura.

O cubismo tinha se afastado da representação do espaço unificado pela perspectiva a partir de seu ponto de vista canônico, nele a pintura não poderia ser encarada como uma janela, mas sim na sua objetividade pictórica. O movimento serviu de ponto de partida para vários outros, como o construtivismo e o neoplasticismo e as diferentes modalidades da abstração, provocando um interesse pelo espaço, motivo pelo qual a paleta de cores dos cubistas, tais como Picasso e Braque, limitava-se a uma gama de cores entre marrons e cinzas, depreciando a intensidade do colorido Fauvista com a finalidade de se focar nos problemas a respeito do volume e do espaço.

É preciso certa distância para refletir. Fora isso eu pensava em desistir da viagem. Não é confortável o que escrevo. O sentido do espaço move-se todo o tempo. Agora me vejo a olhar pela fresta da porta de meu quarto. Eu queria sair, mas só podia ouvir os ecos das conversas na sala. Eu ainda estava a denominar as coisas que acho importante para apreendermos mais sobre o espaço. Queria olhar a casa e o mundo, mas não podia. O dia mais parecia uma vida inteira para um quarto pequeno. Ninguém poderia me dar a mão para eu sair. Eu nunca soube explicar porque essa ausência de visão poderia ter sido o ponto culminante da vista. O não ver era como se a visão assumisse proporções extraordinárias estendendo-se para além dos limites daquele quarto. Essa visão levou-me a observar mais de perto minhas memórias, que de certa forma permanecem operantes, como sonhos mal dormidos, imprimindo sua força interrogativa nesta pesquisa.

Retomamos devagar o texto. É preciso adaptar-se às novas situações do espaço que resultam dos processos artísticos ao longo da história.

Uma das figuras de ruptura no que concerne às discussões sobre o espaço foi dada por Marcel Duchamp com o trabalho *La Mariée mise à nu par ses célibataires, meme*, ou *Le Grand Verre* (Figura 16), no qual estabelece uma imagem síntese da própria sensualidade em potencial, porém nunca consumada. Talvez o fato mais significativo da obra é aquilo que lhe é mais evidente: a sua transparência. O *Le Grand Verre* consiste em duas lâminas de vidro separadas ao centro por uma dupla haste de chumbo. Na parte superior, encontra-se o domínio da noiva e, na inferior, o domínio dos celibatários. O trabalho também contém anotações que Duchamp produziu durante sua criação. Parte dessas notas, publicadas em edições chamada *La Boîte verte*, estão expostas junto a *La Mariée mise à nu par ses célibataires, meme* no Museu de Arte da Filadélfia (Figura 15).



Figura 15. Marcel Duchamp, *La Boîte verte*, 1915-23.

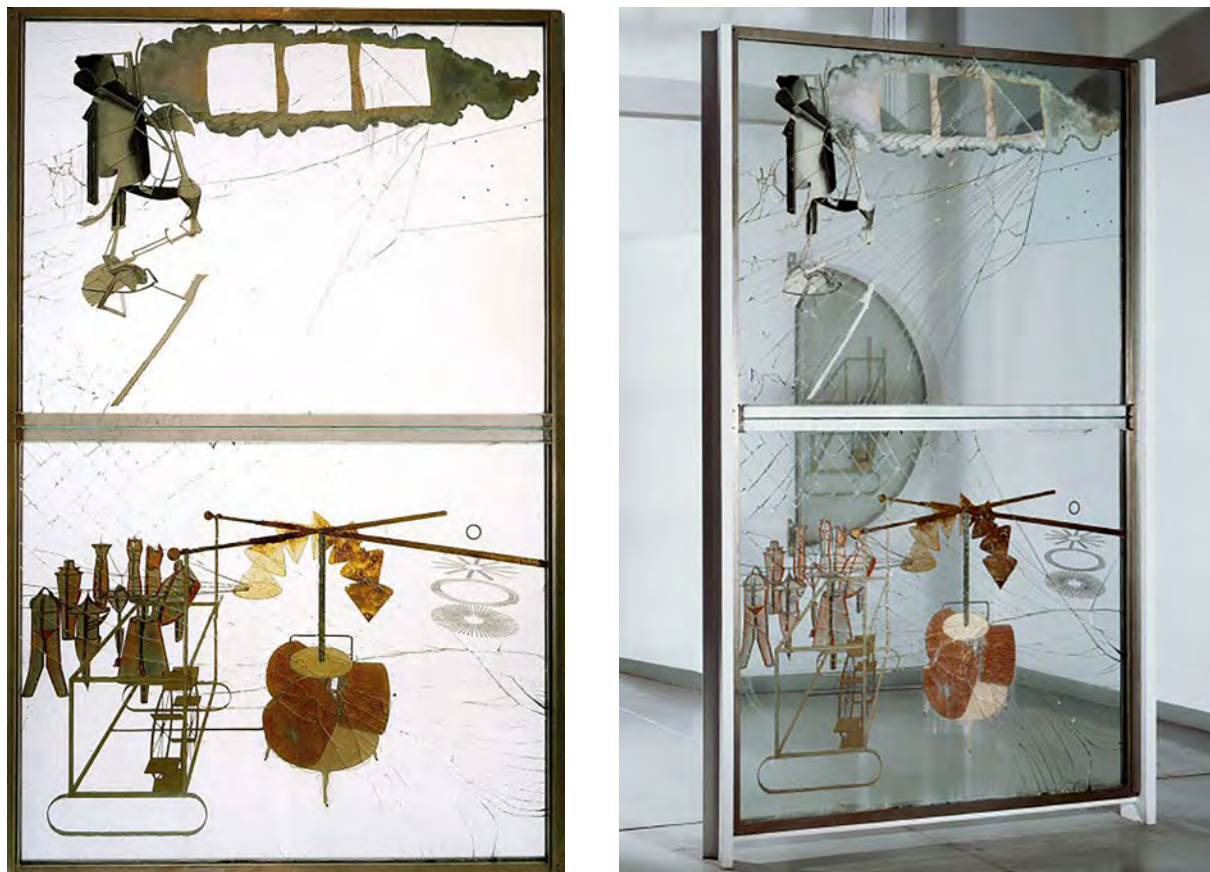


Figura 16. Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même ou Le Grand Verre*, 1915-23.

Ao revelar a imagem desta obra, da pintura como transparência, o ar preenche invisivelmente o espaço entre as coisas e as opacidades contidas são partes que se agregam a um suporte transparente, o espaço não existe como representação.

O Grande vidro autoriza o espectador-artista a examiná-lo através do reflexo de seu próprio olhar, que se volta sobre si mesmo e sobre o olhar de outros artistas e espectadores. Através do olhar, O Grande vidro conduz à reflexão sobre as relações que ele mesmo desencadeia. Ele é uma interface que, ao ser atualizada, elabora a ação que a atualiza e retorna uma nova interface, que encadeia um novo olhar, que torna a produzir uma interface, numa sucessão de rebatimentos que jamais acaba.⁶⁵

Duchamp nos mostra que o espaço pode conter outros espaços ou uma infinidade deles. Nessa obra, as medidas e a distância podem ser relativizadas pela possibilidade de existência de outros espaços na própria obra. O artista nos descreve sua aspiração; “Executar um quadro que não tenha face, nem reverse, nem alto, nem baixo”⁶⁶.

⁶⁵ DUARTE, Cláudia. *Marcel Duchamp: olhando o Grande Vidro como interface*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000, p. 19.

⁶⁶ DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Ed. Tecnos, Madrid, 1989, p. 44.

La Mariée mise à nu par ses célibataires, meme ou *Le Grand Verre* funde-se com o próprio espaço expositivo pela transparência do suporte, aproximando-se da imaterialidade e estabelecendo uma teia de reflexões enigmáticas. As imagens que estão contidas nos grandes vidros parecem estar livres de qualquer suporte.

Diferentes tecnologias têm papel importante na lenta configuração do Vidro. Além de pintado a óleo, foi trabalhado com fios de chumbo, folhas metálicas e poeira. Foram utilizadas técnicas fotográficas, de gravação, de colagem e de perfuração; vários tipos de perspectiva, o efeito da brisa sobre pedaços de tecido e tiros de revólver de brinquedo. Esses processos de confecção fazem parte da reflexão sobre a pintura, sobre as representações e os artifícios da figuração na elaboração do trabalho de arte.⁶⁷

No sentido das reflexões e das descobertas relacionadas aos processos de percepção do espaço, poderemos não encontrar qualquer descontinuidade entre a sua obra e o que teria sido no Renascimento do ponto de vista do desenvolvimento da perspectiva. Certamente a experiência estética de uma pintura renascentista com toda sua representação perspéctica será única, dificilmente poderíamos imaginá-la em toda sua plenitude, mas a apreensão da experiência da obra e o espaço surge com toda sua potencialidade transformadora. Então, não poderíamos nos remeter à mesma experiência estética (com relação à ilusão do espaço circundante) no tocante à intenção de Duchamp em executar uma obra que não tenha coordenadas (como alto e baixo, frente e verso)? Talvez o próprio conceito de perspectiva, por meio da ideia de um único ponto de vista, desapareceria ou tomaria outra forma. O espaço em Duchamp torna-se referência e a imagem perspectiva não se constitui a partir de um ponto, mas do próprio espaço, dissolvendo a relação entre ponto e imagem para uma relação entre espaço e imagem.

De uma forma complementar à ideia dessa abertura espacial, surge em Duchamp a noção de *infra-mince*, a qual se refere à entidades mínimas que surgem das relações entre as coisas e podem ser também agentes delas. Voltaremos a falar sobre o *infra-mince* de Duchamp mais adiante.

No futurismo, fica clara a vontade de ruptura com o passado. Os artistas adentram em uma nova dimensão a respeito do espaço. A partir de 1913, Umberto Boccioni produziu uma série de trabalhos que abordam a figura humana em deslocamento no espaço numa tentativa de demonstrar mais claramente a integração do objeto com o espaço circundante. Apesar dos muitos trabalhos realizados anteriormente apresentarem de forma exaustiva o estudo da figura humana, são raros aqueles que se concentraram

⁶⁷ DUARTE, 2000, p. 27.

no estudo do corpo humano em movimento. A utilização de figuras caminhando seria a maneira de Boccioni expressar com maior clareza o movimento da escultura. O artista dizia que a escultura devia fazer com que os objetos se tornassem sensíveis à questão de sua expansão no espaço, porque tudo se move, tudo se desloca no espaço, um objeto termina onde começa outro, nada está passivamente diante de nós⁶⁸ (Figura 17).



Figura 17. Umberto Boccioni, *Formas únicas da continuidade no espaço*, 1913.

A escultura deve, portanto, fazer viver os objetos tornando sensível, sistemático seu prolongamento no espaço, uma vez que ninguém pode mais duvidar que um objeto acabe onde outro comece e não haja nenhum que circunde o nosso corpo: garrafa, automóvel, casa, árvore, estrada, que não talhe e não o seccione com um arabesco de curvas retas.⁶⁹

O escultor argumenta que o fundamento da escultura futurista não se deve somente ao que diz respeito à construção das massas, e sim do modo como o bloco escultórico inclui dentro de si os elementos arquitetônicos do ambiente onde vive o sujeito.

⁶⁸ BOCCIONI, Umberto. Manifesto técnico da pintura futurista, reproduzido fotograficamente em *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986.

⁶⁹ BOCCIONI, Umberto. A Escultura Futurista. In: BERNARDI, Aurora Fornoni (Org.). *O Futurismo italiano*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, p. 75.

Para podermos compreender isso, é preciso considerar a relação entre o espaço e o objeto, uma das questões poéticas do período. Por sua vez, a fusão entre espaço e corpo é condicionada pelos valores dinâmicos da velocidade. O corpo carrega em si a força de um movimento rápido e dinâmico, recolhendo e arremessando para todos os lados as massas atmosféricas que o circundam. Dessa forma, Boccioni reinterpreta as forças e objetos que atuam no corpo humano obtendo como resultado uma nova forma de consciência plástica.

Muitos artistas modernistas subverteram as noções tradicionais de percepção do espaço, o que representava um momento demasiadamente profícuo na história da arte.

Um estudo que penso ser fundamental mencionar neste texto é o *Espaço moderno* desenvolvido por Alberto Tassinari, em que é apresentada uma análise crítica da arte moderna e contemporânea e a importância do conceito de espaço para seu entendimento. Para Tassinari, o espaço da arte moderna apresenta um espaço em formação, o qual teve o papel de sobrepor o naturalismo, oferecendo uma nova espacialidade. E, em desdobramento, o espaço da arte contemporânea, que exibe um campo de ação totalmente ausente de características naturalistas. A arte dita contemporânea, “seria a arte moderna sem resquícios pré-modernos”⁷⁰. Para exemplificar, Tassinari expõe sobre o trabalho do artista Jasper Johns, intitulado *Fool’s House* (Figura 18), no qual não existe nenhum desses resquícios, tais como, chiaroscuro, ilusionismo ou perspectiva. Nele o artista trabalha sobre o anteparo, dependurando objetos, sem tentar escondê-lo, passando a ser significativa da obra.

⁷⁰ TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 10.



Figura 18. Jasper Johns, *Fool's House*, 1962.

É possível

discriminar pelo menos cinco ações de manuseamento de seu espaço: pendurar, colar, escrever, indicar e pincelar. O espaço moderno surge, desse modo, como um território do fazer, onde o feito pode mostrar-se ainda como que se fazendo.⁷¹

A obra se expande em relação ao suporte e sua “aparente” imprecisão gera um entendimento como “ainda por fazer”. Tassinari estabelece um conceito para elucidar os trabalhos contemporâneos configurando-se em “espaço em obra”,

Assim como é dito de uma casa em construção que ela está em obras. Por meio da locução “em obra”, um espaço em obra possui significado assemelhado, com a diferença de que uma obra de arte moderna, na grande maioria dos casos, não é algo incompleto, inacabado, mas algo pronto (...).⁷²

⁷¹ Ibid., p. 44.

⁷² Ibid., p. 48.

Para o autor chegar até esse conceito, a arte “contemporânea” não poderia ser uma ruptura do que ele chamou arte moderna em fase de formação. Isso ocorre porque a própria noção de imitação se modifica de imitação de visão de mundo para um fazer, o que caracterizaria a arte contemporânea em seus modos de construção plástica.

A partir disso, o espaço adquire uma abertura serial que provoca uma maior participação do espectador, num viés subjetivo, no qual ele é uma das partes desse relação, oferecendo uma nova espacialidade, um espaço em desdobramento. A preposição “em” indica uma relação entre o espaço da obra e o espaço comum. O “espaço da obra, num espaço em obra, é parcial, incompleto. Sua incompletude é o que faz conectar-se espacialmente como o espaço do mundo comum”⁷³. Sendo assim, o espaço “em” nos coloca o prenúncio do fazer, o que caracteriza por um espaço como extensão⁷⁴ ou que não se encerra mais apenas em uma superfície.

Para finalizar nosso sistema de referências, insere-se agora o trabalho do pintor Lucio Fontana que seguiu a pesquisar o assunto.

Em 1946, Fontana e seus alunos elaboraram e publicaram o *Manifesto Branco*, em que Fontana apresenta as suas reflexões a respeito do Espacialismo, termo que viria a designar um movimento do qual se considerou fundador. “O descobrimento de novas forças físicas, o domínio sobre o material e o espaço impõem gradualmente ao homem condições que não haviam existido em toda a história”⁷⁵.

Em 1947, funda o Espacialismo e publica o Manifesto Técnico do Espacialismo, no qual define o *Conceito Espacial*, um título que iria aplicar a todas as suas obras durante as duas décadas seguintes. As superfícies monocromáticas de seus trabalhos começam a receber cortes, rasgos e golpes (Figura 19) criando uma nova dimensão que se estende para além da superfície plana da imagem (Figuras 20 e 21).

Quer através dos *buchi* – furos e incisões sobre a superfície do suporte -, quer através dos *tagli* – cortes, rasgos e fendas executadas com golpes sobre a superfície do suporte -, o desejo por novas definições espaciais tornam o invisível em visível. Nas palavras de Merleau-Ponty;

Quando digo que todo visível é invisível, que a percepção é impercepção, que a consciência tem um “*punctum caecum*”, que ver é sempre ver mais do que se vê – é preciso não compreender isso no

⁷³ Ibid. p. 131.

⁷⁴ Ibid., p. 48 seq.

⁷⁵ STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art. A sourcebook of artist's writings*. London: University of California Press, 1966, p. 48. Tradução nossa.

sentido da contradição: - É preciso não imaginar que ajunto ao visível perfeitamente definido como em-Si um não visível (...).⁷⁶

Nesta sua tarefa de ampliar a visibilidade, estendendo-se inclusive aos meios pelos quais a própria pintura se realiza (na superfície), Fontana almeja a visibilidade que se acessa no meio das coisas, ou melhor, por meio de uma presença objetiva e não diante delas. Uma percepção que se manifesta na consciência de seu ato. Em suas obras intituladas *Conceito Espacial* superou-se as fronteiras entre pintura e escultura - pelo menos ao que se refere às linguagens tradicionais -, entre espectador, obra e espaço. Houve um alargamento do entendimento da tela e da sua superfície enquanto campo de representação, superando a bidimensionalidade. Fontana leva-nos a pensar numa terceira dimensão, mas sem o uso da perspectiva. Rompida a superfície, o ato do artista nos faz constatar, pelas estreitas aberturas, o que há além.



Figura 19. Registro de Lucio Fontana produzindo um *Conceito Espacial*.

⁷⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 224.

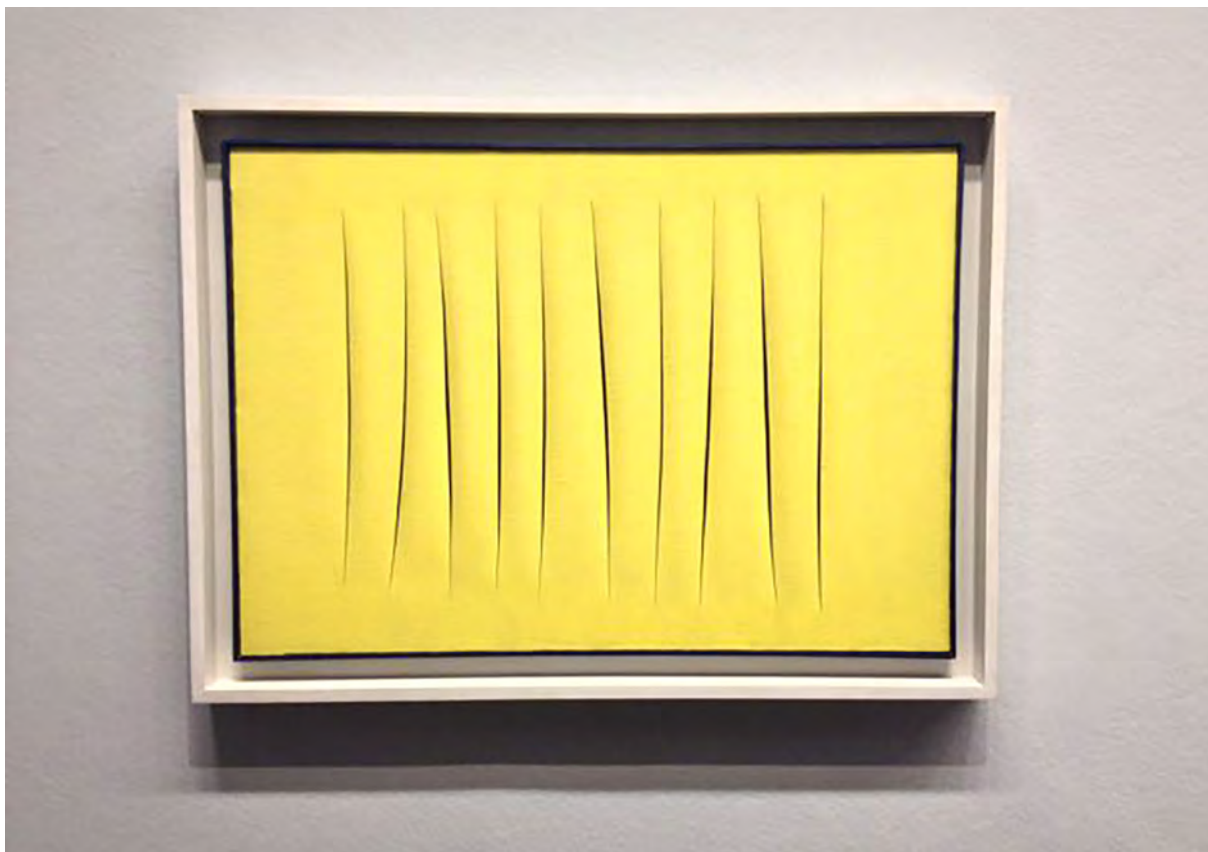


Figura 20. Lucio Fontana, *Conceito Espacial*, 1964.



Figura 21. Lucio Fontana, *Conceito Espacial*, 1963.

Sendo assim, tudo o que atravessa essas fissuras, essas fendas, essas aberturas desencadeiam uma série de desterritorializações nos levando à compreender a medida da história, que há constantemente uma consolidação de uma nova sensibilidade adequada às questões que concernem ao espaço.

Perdendo-me em tantas definições e sentidos, lembrei-me de uma vez em que me perdi, quando criança. Tinha cinco ou seis anos. Estava distraída a olhar as luzes que refletiam nos vidros do shopping e a contar as linhas dos enormes quadrados em que eu pisava. De repente, ao olhar para frente novamente, assustei-me, não via mais meus pais, mas, por um breve instante, achei que eram eles que tinham se perdido. Continuei a caminhar só, por aquele imenso corredor, olhava através daqueles vidros a procurar algum rastro de passagem deles por ali. Olhava as cores, o movimento das pessoas e percebia que a medida que o tempo passava, aquele espaço se tornava maior. Quem será que tomou outro caminho? Estava eu ali, não mais perdida, mas a procurar meus pais que tinham se perdido de mim.

Depois de um longo percurso, parecia que eu ouvia alguém me chamar pelo sistema de som do shopping. Tentei prestar um pouco mais de atenção e realmente me chamavam pelo nome. Diziam que meus pais me esperavam na administração do shopping. O que seria aquilo? Eles me esperavam e eu ali esperava por eles. Decidi, então, caminhar rapidamente obedecendo aos chamados e procurava um corredor que eles se referiam a um “lugar” onde encontraria meus pais.

Caminhei até lá e após adentrar uma porta de vidro, meus pais estavam em pé de frente a um balcão onde deviam procurar desesperados pela pequena menina encontrada. Meus pais viraram e receberam o presente com calma e gratidão. Talvez eu acreditasse que estaria perdida, embora, algo dentro de mim devesse saber um pouco mais sobre achar-se no espaço.

A viajante tenta se orientar; para onde corres? De onde vens? Os outros andarilhos que ela encontrou aqui pelo caminho a entregaram mapas sugerindo outras rotas. Assim, o espaço vai se tornando a ordem das coexistências e das coisas contraditórias ou da sucessão onde se produz história.

O modo como nossas concepções de espaço e as concepções que temos de nós mesmos estão inextricavelmente entrelaçadas. (...) Nós, seres humanos, estamos intrinsecamente incrustados no espaço, o que pensamos ser deve logicamente refletir em nossas concepções do esquema espacial mais amplo. Nesse sentido uma história do espaço torna-se também uma investigação de nossas concepções cambiantes da humanidade.⁷⁷

É preciso mover os olhos, de um lado, de outro, mais aberto, mais fechado, de cima, de baixo. Meu corpo de viajante desenha uma possível trajetória. Da mesa onde finalizo a cartografia, observo criteriosamente cada pormenor destas inúmeras referências espaciais.

A viagem começa em minha mesa de estudos. Livros, mapas físicos e marítimos, catálogos, muitos cadernos de anotações e papéis se acumulavam por todos os cantos. A pergunta que eu tinha em mente era o dispositivo que acionava a decifração desses conteúdos. Pensar era o meu segundo gesto. O primeiro era ver, iluminar as ideias e imaginar. Agora precisava compreender para desvendar, mas queria também correr atrás da pura imanência daquilo que vem antes do pensamento como uma resposta fulgurante quando temos uma iluminação repentina. Entretanto, na maioria da vezes eu tinha vertigens, pois somente conseguia andar em círculos. Às vezes precisava suspender o pensamento para chegar ao seu cerne.

Estou diante de uma estrada e todas as leituras contribuíram para a formulação da escolha de um possível destino que é pura imprecisão.

Partimos em viagem, todavia, em que momento a viagem começa?

⁷⁷ WERTHEIM, 2001, p. 27.



DO ESPAÇO: distâncias e estações de pesquisa

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios.

Walter Benjamin

Distâncias

Levantei-me bem cedo, apanhei o mapa. Coloquei-o em cima da mesa e fiquei a contemplar aquela imagem. Uma multidão de possibilidades espaciais espremidas em um pequeno pedaço de papel. Ainda estava escuro, os primeiros raios de sol não tinham adentrado a cortina da sala. Sentia um certo desconcerto, uma espécie de “orfandade”, uma sensação da qual tentei me esquivar olhando algumas fotografias feitas por outros viajantes. Partir era necessário.

Já havia organizado tudo. Todos os amigos sentaram-se à mesma mesa em nosso jantar de despedida. Os pequenos corriam pela casa enquanto eu terminava de arrumar a bagagem. As mais difíceis horas foram aquelas. Em seus olhos, via que me diziam: “Não se preocupe, vai ficar tudo bem”. E ainda completavam: “Porque viajas, se sofres?”. Sempre experimentei este transtorno que se manifesta quando não podemos fazer mais nada a não ser prosseguir.

Ele também entra na sala. Nos abraçamos. Foi melhor do que eu imaginava. Nós não podíamos dizer mais nada. Ele estava atordoado, mas compreendia que a busca era mais importante do que aquilo que eu desejava. A tentativa de solidificar o sentido do espaço poderia me afastar cada vez mais de seu significado.

É claro que eu gostaria de apreender a complexidade do espaço e a experiência da obra no espaço. Tentei delimitar, então, um território de análise e condicionei uma “perspectiva” sobre o assunto, sob pena de me desorientar no percurso.

Dessa forma, a contenção de um campo de interesses, sobre certas categorias de espaço e espacialidades, levou-me a uma abordagem específica, ignorando uma série de noções espaciais, sobre as quais eu não iria me debruçar. Isso para mim já estava claro.

Anteriormente, em meus estudos, na tentativa de elaborar um mapa, tentei me aproximar de algumas proposições, reconhecendo determinadas formas que, de uma maneira ou de outra, afetam o espaço da obra. O mapa é o olho daquele que ainda não viu. Cada parte dele é uma realidade que observa os diversos territórios para determinar a profundidade do abismo e a altura do cume da montanha.

Uma cartografia poética emergiu e agora terá lugar no ritmo de meus passos. Desenhei-a traçando limites, respeitando a natureza paradoxal da imagem espacial movente. Os desenhos das linhas de contorno topográficos são preenchidos com informações que representam zonas de fluxo, previsões, direções, itinerários, etc. Uma linha demarca uma estrada. Uma mancha de cor demarca um lago, um mar ou o oceano. Desenhar um mapa altera a nossa percepção do espaço.

Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a.

Ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objeto mais familiar aos nossos olhos torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente.⁷⁸

O itinerário constituiu a primeira fase do mapeamento. O olho ali por enquanto substituiu o pé, mas não a visão. Aquela cartografia deverá ser refeita constantemente pela cartógrafa-viajante, pois em nossa jornada por este território abstrato, seremos agente e testemunha de uma geometria em mutação.

Agora é absolutamente necessário seguir. Precisava me movimentar naquele segundo, sabia que à medida que o tempo passava, a sensação que eu sentia ia ficando pior. Recolhi o mapa, meus pertences e não olhei para trás. Saí de casa, tomei um taxi e durante o trajeto para o aeroporto comecei a ler meus cadernos de anotações. Um outro tipo de percepção ia se afirmando, entretanto a dúvida ainda permanecia. Era como um feitiço.

Perto do aeroporto, pensei; “Deveríamos nos permitir ficar decepcionados”. É o que me veio em mente. Isso é tudo que existia agora em mim. O espaço poderia não estar em lugar algum. Mas a obra poderia não estar no espaço?

⁷⁸VÁLERY, Paul. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.69.

Embarquei em um longo voo noturno e ali todas as coisas que havia estudado vinham como pequenas luzes em minha mente. Eu pensava se o espaço seria um paradoxo insolúvel e me colocava diante de todo o percurso até então estudado. Recriei a aparência do espaço antes da era da reprodutibilidade técnica gerando a ilusão de profundidade através da qual a própria ideia de superfície começava a ser questionada. Do Renascimento até o modernismo, olhava-se o quadro como se olhasse através de uma janela aberta.

Organizava no meu pensamento todas aquelas formas de concepção do espaço e o que estava em jogo ali naquela busca. Continuei com minha luz de leitura acesa e resolvi rever mais alguns tópicos sobre o espaço em meu caderno de anotações.

Lendo-o, me deparei com uma série de questões que eu havia levantado:

*Pensamos o espaço como preenchido de objetos.

*O que restaria se removêssemos todos os objetos do espaço?

*Como explicar algo que se parece com o nada?

*Porque existe o espaço em vez do não-espaço?

*Se o espaço é o nada, nos movemos em relação a quê?

*Arremessar o espaço para fora dele mesmo ou seria para dentro?

Ao percebemos o espaço apenas a partir do receptáculo que contém a obra de arte, estamos apenas projetando a contrapartida negativa dos objetos que nele aparecem. Através da hegemonia da perspectiva cartesiana, interpretamos o espaço por meio de dois entes já prontos em si mesmo; sujeito e espaço e/ou obra e espaço. Ruy Moreira, em *O mal-estar espacial no fim do século XX*, desenvolve a saber: “Segundo uma forma de olhar o homem no mundo pela via do espaço, como olhar o mundo como mundo-do-homem se o espaço é dele um dado organicamente apartado?”⁷⁹. Poderíamos então, reconhecer que as coisas em si podem ser espaço e não se limitam a “pertencer” a um espaço? Ocupar um espaço significa ser estranho a ele? Quando um objeto ocupa o espaço (nada foi excluído)? A obra, então, poderia ser o próprio espaço e o espaço poderia ser a própria obra? Poderíamos projetar coisas assim?

Nesse território, apreender sobre algo que em um primeiro momento ali não está, quando os aspectos de nosso mundo conhecido também não estão, torna-se uma zona instável, imprecisa e vaga.

O mais engraçado era que a cada nova ponte que eu construía ali, naquelas leituras, mais eu olhava para o abismo por debaixo dela. Resolvi dormir um pouco, talvez esbarasse na resposta em um sonho.

Quando acordei, já estávamos chegando, abri rapidamente a janela e em alguns poucos minutos já ouvia que iríamos aterrissar. Podíamos ver através daquela pequena abertura que estávamos agora confrontados com um espaço ilimitado, em que as posições no território não tinham mais significado. Perdia-se naquele momento a importância de onde estávamos, iríamos nos espalhar por todos os pontos de nosso mapa. Não se tratava mais de apenas uma viagem sobrevoando continentes ou navegando pelo oceano, mas de um deslocamento que me permitisse afirmar uma outra percepção a respeito do sentido do espaço.

Já em solo, peguei o trem e fui rapidamente a caminho de meu hotel. Entre uma infinidade de possibilidades, escolhi uma no meu mapa por onde começar. Naquele momento, eu saía para me cansar, perder-me, ensaiando trajetos cada vez mais longos. Andava pelos mesmos caminhos e por tantos diferentes. Algumas vezes rapidamente, outras vagarosamente a registrar o percurso. As pessoas parecem não mais precisar de seu próprio corpo. Agora eu entendo bem: nunca tinha ido tão longe sozinha e a impressão que tenho da cidade, que sempre ressurgue, seria de um espaço aberto e enclausurado, como as grandes praças quase sempre vazias. Ali, eu abandonava uma posição estática e passava a experimentar o espaço com meu próprio corpo. O “trânsito” pelos pontos demarcados em meu mapa poderia ser um dispositivo criador de “espaço”.

⁷⁹ MOREIRA, Ruy. *O mal-estar espacial no fim do século XX*. In: *Pensar e ser em Geografia*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 133.

Não podia elaborar o sentido sem o significar. A palavra sentido corresponde a senso, acepção, as formas de receber as sensações, propósito, objetivo, direção, rumo, etc. Constava em meus cadernos uma referência de um dicionário que elaborava o termos da seguinte maneira;

SENTIDO Sendo este artigo longo e complexo, indicamos desde já as suas divisões gerais:

1. Função sensorial; tendências a ela ligadas; conhecimento intuitivo; juízo. (...)
2. Significação.
3. Orientação de um movimento.⁸⁰

Sentido é participio do verbo sentir. Como quando dizemos; “aquele que sentiu o vento, sentimos o cheiro das lavandas ou sentimos o toque em nossa pele”. O sentido se refere à apreensão do sensível imediata do mundo. Essa palavra nos dá uma abertura para acessar algo, significando uma apreensão de si e de seu entorno. Ela permite que as coisas apareçam. O sentido também presuppõe movimento, orientação e direção.

Nosso contato com o sentido, ou o nosso trabalho de construção de sentido nasce a partir de nossa abertura ao mundo, nossa sensibilidade, nossa capacidade de sermos afetados, se origina e toma forma ao tocar nossas sensações, mas ainda mais no universo do sensível.⁸¹

Consumi algum tempo ali a pensar sobre todas aquelas coisas. Eu olhava em volta surpresa, reafirmando tudo aquilo que me envolvia naquele momento. Embora eu pensasse em todos os pontos daquele mapa, aquela experiência, era como estar em um espaço aberto sem referências estáveis.

Todas essas percepções repentinas produziram em mim o mais extraordinário efeito. Enquanto eu estava ali, a perambular pela cidade, uma súbita coragem de pôr tudo aquilo “à prova” crescia em mim. Nas primeiras semanas, os dias pareciam longos e as coisas continuavam lá. Com o passar do tempo, os dias se encurtavam e a todo instante, a forma de todas estas ideias atravessavam a paisagem.

Estação de pesquisa: da plasticidade do espaço

Entre praças, jardins, ruas, estradas e museus, tudo que eu podia ver ali, naqueles lugares guardava um segredo. Aquele jardim, o qual eu atravessava naquele momento,

⁸⁰ LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 1000.

⁸¹ MORICEAU, Jean-Luc e PAES, Isabela. *Performances acadêmicas e experiência estética: um lugar ao sensível na construção do sentido*. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 110.

estava ali ou não estava; não estava se eu não o via, assim, como os olhos da menina que fechava a porta de seu quarto e se punha a imaginá-lo. Consegui me assegurar disso.

Nos gramados são visíveis as marcas de caminhos que não existiam até serem pisados. Os pequenos atalhos traziam as alterações do espaço por meio do comportamento de quem o pratica. Encontrei um senhor a alimentar os pombos. Do outro lado, avistava mais distante alguém sentado em um dos bancos. Não podia reconhecer se era um homem ou uma mulher. Ela usava um capuz sobre a cabeça e seu olhar era absorvido por um jornal. A única coisa que eu conseguia ver em seu rosto era sua testa, nada mais. Seus dias passavam com idas ao banco e leituras dos jornais matinais. Estava tentando de alguma forma que as coisas se realizassem para mim.

Naquele imenso parque, habitado por incontáveis jardins, tive vontade de cuidado com as coisas comuns, tais como:

“O menino sentou e olhou o mar”.

“Ele abriu e fechou a janela muitas vezes até se cansar.”

“À noite ele esperava na escuridão pelas rotações do farol.”

“O sol nasceu.”

Esse olhar contemplativo para situações aparentemente simples deslocava-se repetidamente em torno de gestos invisíveis e densos em visualidade. Essas imagens, recortes da memória, são inseparáveis dos gestos que as produziram. Havia uma luz que tornava as coisas ali visíveis naquele instante.

O jardim começa pela intimidade de uma mão que toca a terra. Um homem remexe o solo espalhando sementes e arranca algumas formas de vegetação para dar lugar a outras. Olhava a aparente solidez daquelas árvores e imaginava o modo como elas se comportavam a cada estação. As condições pareciam favoráveis àquelas espécies com uma alta plasticidade ecológica. Pequenos animais são alimentados por aquelas matérias. A água e os minerais são puxados da terra por raízes profundas. Tudo em suas características naturais nos mostra os incessantes processos de mudança. Havia ali um inventário sobre a plasticidade sendo construído.

Em um primeiro momento, parece que todas as paisagens são estáveis. Contudo, ela é produto de uma curta duração, uma vez que muitas modificações ocorrem e, às vezes, só são visíveis a um olhar atento que, gradualmente, visualiza estes “estados” da forma que compõem a paisagem. O sujeito só percebe o espaço com um movimento em que as relações espaciais são experimentadas. Ao abandonar a posição estática, o espaço se desdobra a partir de nossos próprios movimentos, dispensando qualquer mediação. Somos dirigidos ao lugar da experiência. Nos aproximamos da realidade em constante transformação, em sua expressão subjetiva e objetiva que se deve às experiências passadas e presentes de quem olha e daquilo que é percebido em seu movimento. Não existe escapatória, a desagregação da matéria abarca um sistema dinâmico que se segmenta em uma “série de espaços”. Essa ação da natureza não é puramente estética ou sistêmica. A compreensão do espaço na contemporaneidade poderia se dar a partir da observação dessa paisagem mutante?

Este é o lugar onde agora eu estava. Esta experiência nos aproxima do menino que olha o mar. A paisagem desencadeava uma série de sensações, de tal maneira que o pensamento o comportava através de uma análise do sensível e do sentido. A paisagem não era só vista, mas percebida pelos sentidos apresentando-se como um espaço transicional. É preciso reconhecer o olhar. Temos que perceber nosso olhar olhando e nos reconciliar com ele. Deveríamos observar como nos movimentamos, falamos, comportamo-nos ou como mexemos no cabelo. Descobriríamos assim alguma coisa sobre como ver corretamente.

A nossa compreensão do espaço está localizada em uma linha tênue entre o inconsciente coletivo da história e nossa vida em seus reflexos conscientes. E a plasticidade mantém estes dois mundos fundidos em nós. A realidade é plástica e a plasticidade é uma condição *sine qua non* para sua expressão, expansão, manutenção e sustentabilidade.

Há uma plasticidade ativa do mundo. Catherine Malabou diz que devemos partir precisamente das forças dinâmicas de todo o potencial criativo da plasticidade do corpo, do espaço e da imagem, combatendo tudo o que nos apresente rígido e estável.⁸² Se olharmos no dicionário, plasticidade significa a qualidade de uma matéria, que é ao mesmo tempo fluida, mas também tem a capacidade de resistência. Uma vez transformada, a matéria não pode voltar para o seu estado anterior.

Plasticidade significa ao mesmo tempo a capacidade de receber e dar forma (como nas artes plásticas ou na cirurgia plástica). Para Malabou, a plasticidade é também a capacidade de destruição da própria forma, criando outra que não é nada mais que a sua própria forma.

Com o tempo a gente se torna finalmente aquilo que é. (...) Essa deriva existencial e biológica progressiva, que não faz mais do que transformar o sujeito em si mesmo, não poderia esquecer o poder da explosão plástica dessa mesma identidade, que se abriga sob seu aparente polimento, como uma reserva de dinamite escondida sob a fina camada do ser para a morte. (...) Em consequência de graves traumatismos, às vezes mesmo por um nada, o caminho se bifurca, e um personagem novo, sem precedente, coabita o antigo e acaba tomando seu lugar.⁸³

A filósofa usa esse conceito a fim de conectar a plasticidade psíquica e a cerebral, fornecendo uma análise abrangente de conexões entre a neurociência, o pensamento político e a psicanálise. A plasticidade destrutiva⁸⁴ é causada por um trauma psicológico ou físico que vai mudar a subjetividade de forma irreversível. Haverá um corte que irá separar a subjetividade do passado, inteiramente.

Quase sem me dar conta, como que atraída por um ímã, eu estava absorta em meus pensamentos sob todas as formas de marcas indelévels impressas. Era como se eu estivesse desaparecido daquele lugar em meio às ideias que vagavam em minha mente.

Encontrei uma pequena criança a brincar com seus dedinhos, tamborilando sob um caixote de papelão. E logo em seguida uma enorme teia de aranha que embalava um pequeno arbusto.

Gastei uma semana voltando naquele mesmo lugar ou talvez em outros parecidos, em outras cidades, outras terras, investigando o que seria que me faltava. Olhava com

⁸² MALABOU, Catherine. *L'Avenir de Hegel: Plasticité, Temporalité, Dialectique*. Paris: Bibliotheque d'Histoire De La Philosophie, 1996, p. 21.

⁸³ MALABOU, Catherine. *Ontologia do acidente: ensaio sobre a plasticidade destrutiva*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014, p. 11.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 12.

um olhar perscrutador e pensava: “Será que aquelas árvores tinham a idade de minha avó?”. Olhava para um ponto imaginário e começava a andar em direção a ele. Sempre achava difícil repetir os mesmos movimentos no mesmo lugar ou em outros diferentes, mas assim mesmo, eu sempre tentava. Era uma forma de entender o espaço. Como os objetos se moviam pelo espaço? O espaço nunca poderia ser o nada. Eu dançava de olhos fechados e rodava velozmente. Eu me movo em relação a paisagem que me cerca?

Se as formas da matéria se modificam por meio da qualidade absoluta da plasticidade, e cuja “identidade” se torna inseparável de seu movimento, não teríamos mais posições fixas no espaço? O reconhecimento da instabilidade nos leva a compreender que “este espaço aqui” e o “espaço ali” desaparecem. Se a forma “preexistente” se desfaz constantemente nesta atividade infinita da matéria, o espaço que ela aparentemente deveria ocupar seria uma fatia estática definida por uma posição-localização dentro dele.

Com o tempo, peguei o trem novamente para ir mais adiante. O ideal mesmo seria fazer essa viagem durante quinze dias de todos os meses do ano ou talvez uma vida inteira.

Naquela noite, parti de uma cidade para outra. Agora que deixei-a, ela não será mais a mesma quando eu voltar, nem eu serei a mesma. O espaço são acontecimentos?

O que podemos fazer é estabelecer encontros e reconhecer toda a história de uma plasticidade com tantas aberturas de todos os tipos de influência e resistência, “onde articulam-se a indestrutibilidade dos rastros e seu apagamento”⁸⁵.

Olhamos para o objeto ou a paisagem que constitui o “agora” e reconhecemos que são constituídos por uma soma de apresentações espaciais. Então, o que vemos não poderia ser um “lugar” em um mapa. O reconhecimento de que tudo constitutivamente se transforma, não implica, ou pelo menos não deveria implicar, uma celebração da mobilidade, em oposição à estabilidade, mas isso também poderia ser uma boa notícia. Dependendo da perspectiva, a impermanência pode ser uma fonte de inspiração e uma via de acesso. Compreender a natureza dos fenômenos sem querer se agarrar permite-nos acolher o caráter infinito do processo de produção da realidade da plasticidade.

Em psicanálise, como em neurobiologia, um cérebro plástico, uma psique plástica, são aqueles que encontram o bom equilíbrio entre capacidade de mudar e aptidão a permanecerem os mesmos, entre porvir e memória, recepção e doação de forma.⁸⁶

⁸⁵ HUCHET, Stéphane. In: PLASTICIDADE, 2004..

⁸⁶ MALABOU, op. cit. p.13.

Apreendemos o movimento escapando do plano de organização de territórios, desorientando as nossas cartografias que tentam em vão estancar um fluxo. A mobilidade é uma ideia elaborada pela contemporaneidade. Somos espaços em fluidez substituindo um espaço de lugares. O espaço se estabelece por redes, em vez de territórios. Os espaços são descrições (precisas ou não) e não mais prescrições. Michel Foucault, em 1967, já afirmava que se vivia na época do espaço.⁸⁷ A contemporaneidade então, talvez seja acima de tudo, a época da espacialização.

Na contemporaneidade, os diferentes ventos que nos chegam por todos os lados do globo terrestre nos fornecem um tipo de orientação que podemos em um mesmo dia experimentar talvez, um tremor rápido em um país distante, a neve e uma viagem ao mar.

Em um mesmo dia? Sim. Em um mesmo dia experimentei temperaturas muito elevadas e depois ventos gelados do sul. Em seguida, no final da semana, empurrada para outra direção, estava eu ali apreciando os campos floridos da primavera. Estamos todos interligados numa época da justaposição de trajetórias, simultaneidades e conexões.

Lembro-me caminhando pelo deserto ao entardecer, olhando para as nuvens e me perguntando o que elas poderiam trazer. Talvez a viajante tentasse reconhecer uma cartografia sentimental como motor para a criação de um sentido. A paisagem desértica simulava uma imagem de solidez, aproximando-se como uma forma de trazer um conforto ou, de maneira defensiva, em uma tentativa de suportar toda a imprevisibilidade da plasticidade do mundo, em que a viajante poderia reorientar os seus afetos.

Andava em muitos lugares, colinas e montanhas cada vez mais distantes. Eu poderia estimar o tempo que seria necessário para ir daqui até lá, mas o tempo nesta viagem se manifesta em forma de tolerância à uma desorientação (a partir das noções de espaço previamente estabelecidas por outros viajantes), pela busca de uma experiência espacializada para a elaboração de um sentido para o espaço. Todos os estímulos à compreensão do espaço eram apresentados ao meu corpo.

Fiquei a observar as fronteiras físicas e a forma de tudo o que me envolvia. A forma implica plasticidade, pois envolve adaptação a um tipo de movimento. Na verdade, eu estava ali a testemunhar a grande força de determinados fenômenos que destacava a adaptabilidade da matéria. O primeiro momento desse percurso se abriu à plasticidade do espaço.

⁸⁷ FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. In: MOTTA, Manoel Barros de (Org.). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema / Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 411.

Depois da caminhada de horas, seguindo os caminhos indicados naquele parque para que tivéssemos uma visão panorâmica das diversas árvores, flores, arbustos e pequenos insetos, por um momento, fiquei intrigada, percebendo todas aquelas sensações que o ambiente me proporcionava. Era um exercício que sempre fiz naturalmente, quando criança; contemplávamos as matas, tínhamos um passo silencioso na expectativa de observarmos algum animal, olhávamos o céu noturno identificando as constelações ou apenas ficávamos a observar o brilho da noite sombria com todas suas estrelas.

Erámos visitantes ali; eu e a pequena menina, cúmplices de sensações semelhantes. A impressão que eu tinha era de um “estado” do espaço que poderia ser traduzido pelo congelamento no tempo, de todas aquelas imagens que estão em constantes mudanças. Essas imagens mentais criavam significados, tomando o espaço daquela paisagem que eu via.

Sentei-me um pouco em um banco daquele parque antes de voltar para meu hotel, retirei da mochila alguns de meus livros e cadernos e, ali mesmo, esbocei algumas linhas, em que me expressava a respeito da plasticidade, partindo de uma proposta que implicava uma relação entre aquilo que se reconhecia, o espectador e uma imagem que tinha a capacidade de testemunhar um indício da natureza da adaptabilidade.

A transformação da matéria, ainda que sob permanente contingência, nos afasta de uma possível noção limitada do espaço, em que se constitui por uma pluralidade de formas e não mais apenas como uma espécie de continente da obra. Plasticidade é o que está por significar, é a permanência de uma não-significação.

Catherine Malabou, diz que o conceito de plasticidade é a contraparte material da filosofia do devir, ou melhor, o “antônimo exato” da rigidez.

Claramente, se não temos consciência da plasticidade é porque, de acordo com um paradoxo meramente aparente, a plasticidade nos é tão familiar que nem mesmo a enxergamos; não notamos sua presença, como um ambiente no qual nos mantemos e evoluímos sem lhe prestar atenção. Ela se tornou a forma do nosso mundo.⁸⁸

O que a plasticidade evidencia é o próprio princípio da instabilidade, isto é, o tornar-se. Este sela o movimento e a dinâmica natural de um processo ativo.

Na contemporaneidade, o conceito de plasticidade oscila entre a sua origem estética e o conceito em atualização, no sentido de se centrar numa significação biológica, de uma plasticidade própria da vida.

⁸⁸ MALABOU, Catherine. *What should we do with our brain?* Nova Iorque: Fordham University Press, 2008, p. 12. Tradução nossa.

Tendo terminado o trecho, resolvi partir novamente. Foram dias e mais dias, possíveis e imagináveis, onde eu partia e voltava àqueles lugares e ainda caminhava rapidamente pelas cidades. Por quanto tempo fiz isso? Não sei ao certo. Não deve ter durado tanto tempo como para mim parecia durar. Os dias estavam cinzentos, mas caminhar por esses lugares me permitia uma medida entre pensar e ser. O movimento seria uma marca para o desvelamento do sentido. A matéria, a forma, a experiência e o seu reconhecimento se tornavam um desafio epistêmico da plasticidade que envolve também o espaço da obra de arte. Esses encontros pressupõem a plasticidade como desterritorialização, territorialização⁸⁹ e reterritorialização.

Então, eu prosseguia em minha experiência nômade. Às vezes, crocheteava afetos para meus pequenos, lia um livro sobre o espaço ou refletia em meus cadernos.

Certa manhã, nas margens do rio, havia um mirante onde podíamos ter uma visão do volume colossal de água e da força da correnteza pela imensa queda d'água. Aquilo me paralizou. Antes de cair numa corrente branca de água escorrendo pela superfície negra daquele penhasco, eu observava o fluir entre as duas margens. A queda de água era uma catarata: a ruptura do fluir calmamente da água por um precipício, mergulhando em profundezas abissais nas quais não podíamos mais observar, pois uma névoa branca velava o seu paradeiro. Sentia medo daquela fisicalidade cujos fenômenos não podem ser previsivelmente demarcados com antecedência. O ser humano partilha o destino da água que flui.

Ventava muito e, embora invisível, o vento afetava-me com notáveis sensações em todo corpo. O som daquele momento também permaneceu em meus ouvidos por toda a viagem. Os olhos se dobravam como joelhos para a inesperada beleza. Tive de olhar para fora. Aquele lugar constituiu o substrato necessário de uma experiência ímpar. Ela me perturbou precisamente. Cada gota de água era condensada em matéria. Cada partícula poderia ter a potência da forma como um todo.

⁸⁹ O termo territorialização está geralmente relacionado a formas de organização, reorganização e modos distintos de percepção, ordenamento, reordenamento em termos de relações com o espaço.

Neste dia, resolvi escrever uma carta para ele dizendo que talvez de fato eu poderia ver alguma coisa.

Ironicamente, quando eu buscava o sentido apenas apoiada em uma fundamentação teórica, tudo ruiu e falhou. Depois de muitos escombros e de um certo desencanto, o que eu via naqueles momentos era verdadeiro e produzia sentido no campo de uma experiência plástica. Começava a despertar em mim que o sentido do espaço não estava puramente em uma forma estável, mas em todo o um processo efêmero. “A plasticidade é a aventura da forma”⁹⁰. A plasticidade ali era a adaptação a um movimento da água e sua relação de força e tensões com o meio ao redor. A liquidez em seu caráter essencialmente móvel sugeria o turbilhão de todos os pensamentos que me tomavam naquela viagem.

Eu apreendia o espaço tateando, movendo e relacionando. Ali meu corpo era meu cérebro. Meus sentidos geravam uma consciência do espaço que ia se configurando ao meu redor. Quando eu caminhava desprezenciosamente ou era conduzida, sentia-me como em um laboratório que alimentava as minhas ideias e me ajudava a processá-las em sentidos. Em todos os lugares por onde passava continuamente, eu começava a entender que para poder experimentar as possibilidades espaciais eu havia de aprender com meus erros. Era necessário o abandono a respeito do que é ou deveria ser. A experiência implica necessariamente em imprevistos e em uma abertura às coisas que investigamos. Era necessário, naquele momento, imergir numa experiência selvagem em que tudo se mistura espontaneamente em um evidente contraste com as tentativas de estabelecer sistemas fechados.

O corpo ali enquanto se movimenta, é criador de significados. Trata-se de um modo de pensamento direcionado para o movimento da vida em seus sentidos diversos. Merleau-Ponty, um dos filósofos que havia lido, rompe com a ideia de um espaço único e absoluto, propondo um espaço como superfície da existência;

O espaço não é o ambiente (real e lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como potência universal de suas conexões.⁹¹

O espaço é então apreendido por meio de experiências sensíveis e de uma consciência perceptiva da relação do meu corpo com o mundo. “Descubro uma capacidade única de traçar o espaço”⁹². Essa deflagração de movimento contínuo aos princípios de uma

⁹⁰ NETO, Moysés Pinto. Apresentação. In: MALABOU, 2014, p. 5.

⁹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 328.

⁹² MERLEAU-PONTY, loc. cit.

maleabilidade nos leva a lançar um olhar sempre novo, um olhar transformador a respeito do sentido do espaço. Recordo uma conversa entre um casal enquanto eu passava por eles a observar o chão. A mulher dizia: “Esta viagem abrirá uma outra visão para você. Creio que as experiências mais importantes estão no desconhecido de cada um.”

Desvendando as noites da menina pequena, onde não existia ainda energia elétrica, uma determinada penumbra poetizava as noites na fazenda. A parte visível era iluminada por pequenas lamparinas à querosene. Para perceber o espaço, precisávamos nos movimentar com a lamparina em mãos. Naquela época eu não sabia os nomes das coisas ao certo. Vivia com poucas palavras. Nadava no córrego sem pensar como eu conseguia nadar. Acho que se pensasse talvez tivesse me afogado. O quarto em que eu dormia naquelas noites em que lá estava parecia nem ter paredes. O escuro do quarto se misturava às noites estreladas. Ao nascer do sol, meus olhos se viam descobrindo um outro espaço.

Agora, a viajante olhava o céu à noite, talvez ela tenha apreendido um pouco mais sobre o que lhe impede de ver, pois, diante do não ver, dentro de um cômodo ou na penumbra, o próprio olhar entra nele mesmo.

Estação de pesquisa: da espacialidade do espaço

Chegou o dia em que minhas viagens me conduziram a um trajeto em um barco. O mar estava mais impressionante do que nunca. Era preciso aprender a mover-se com o vai e vem do mar.

Entre o cansaço e todas as coisas que haviam passado em minha mente nos últimos tempos, a presença de um amigo nesta viagem me moveu a continuar escrevendo. A companhia de uma pessoa amante das questões espaciais me agradava enormemente. Ele já havia viajado muito e em um desses dias, juntos a navegar, ele me perguntou; “Porque deseja seguir nesta viagem?”. Ele sabia que minha quietude se assemelhava a calmaria do mar, no que era transitória. Não poderia prometer, nem tampouco revelar o instante em que eu retornaria. Esta é a grande pergunta que eu faço a mim mesma e não consigo nunca respondê-la ou respondo parcialmente, pois todas as coisas mudam muito, o tempo todo. Eu agora o questionava; “O que é o espaço?” Ele me dizia que só há espaço à medida que ele é ocupado. Então, eu pensava na qualidade dinâmica que havia estabelecido nas viagens anteriores.

O barco agora começava adentrar o alto mar. Por horas ficamos em silêncio. Não havia mais o domínio do espaço. O céu e o oceano se estendiam infinitamente e não conseguíamos ver quem estava além. Ocupar um espaço aberto como o mar, o deserto, ou o céu, produz em nós uma sensação de um campo ampliado em que não há horizonte, nem fundo, nem perspectiva e nem limite. O espaço ali não era uma coisa espaçada e nem uma caixa vazia.

Pensava como se dava a abertura para acessar o espaço. Não conhecemos algo pela sua inexistência, pois se fosse não-existente, nada poderia conter.

Olhei para ele e disse: “O próprio espaço deve se mostrar a partir dele mesmo?”. Ele me respondia com os olhos cheios de mar: “Não estamos geralmente conscientes do espaço, não acolhemos a sua manifestação”.

Naquele espaço vasto que era o mar, cada coisa poderia se encontrar em seu próprio repouso. Ele me dizia: “Olhe para o mar. Como acontece o espaço? O espaço é dar-se espaço. Um espaçar”. Olhava para o mar e tentava vislumbrar o espaço a partir de sua própria perspectiva. Uma coisa engraçada acontecia: o significado de espaço entrava em colapso, evaporando a noção de receptáculo. Havia ali um prolongamento do mar e de nós, estendendo-se em uma relação de reciprocidade.

(...) o espetáculo visível pertence ao tocar nem mais nem menos do que as “qualidades táteis”. É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está voltado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado (...) Há topografia dupla e cruzada do visível no tangível e do tangível no visível (...) ⁹³

Antes de minha viagem, havia lido o segundo capítulo de *O Olho e o Espírito*⁹⁴, de Merleau-Ponty, e pensava sobre o enigma entre o ser vidente e visível. Este cruzamento entre dois lados da visibilidade; o corpo que vê também é visto e observado por aquele que torna a ver e, ao se ver vendo, se comunica com outros videntes e compõe o visível. O olhar tateia a superfície das coisas, reconhecendo-as em seu próprio corpo ou seja, a visão também realizaria uma função própria do tocar: o olhar seria capaz de apalpar, tatear o mundo visível. O mundo que exploro com os olhos, eu já toco, porque ele mesmo nos convida a participar de sua textura.

Minha mente ali seguia o movimento das ondas fortes que iam de encontro ao nosso barco. A direção à terra estrangeira em que nosso barco se encontrava me levava a estes lugares de desenraizamento. A medida do tempo, a distância alargava a ligação com a terra, me conduzindo a um movimento em um espaço que cada vez mais se tornava intenso.

Coloquei-me a olhar para meu amigo, que ali estava a observar tudo a nossa volta. E disse a ele: “Talvez o espaço possa se espacializar”.

Ele sorriu e meus olhos o fitaram. “Um corpo que vê e aquilo que é visto poderiam se confundir, daí poderíamos talvez compreender que o visível é talhado no tátil”, dizia eu, em meio a tantos pensamentos.

Meu amigo disse-me que a distinção entre o sujeito e o objeto era muito confusa no meio de todas aquelas sensações, pois o espaço poderia se estabelecer ali em minha própria carne. Ele ainda completava; “O próprio espaço poderia ser conhecido por meio de seu próprio corpo”. Penso que o corpo ao qual ele se referiria não seria tomado como algo simplesmente biológico, mas como corporeidade. A nossa sensibilidade corporal é penetrada pela apreensão e pelos nossos afetos. Assim, o “corpo” ou a “corporeidade” encontra-se sempre em uma atividade disposta, aberta e projetante, onde partilho de meus estados, corporalizando existências.

⁹³ MERLEAU-PONTY, 2000, p. 131.

⁹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Então, eu poderia dizer que a apreensão se daria pelo sensível, no lugar onde ele detém uma exploração. O sensível é aquilo que nos atinge no que temos de mais secreto, em estado bruto, num absoluto de presença.⁹⁵

O sentido do espaço poderia ali se inaugurar. “A apreensão das significações se faz pelo corpo: aprender a ver as coisas é adquirir um certo estilo de visão, um novo uso do corpo próprio, é enriquecer e reorganizar o esquema corporal”⁹⁶, lia esse trecho em meus cadernos.

Meu amigo disse: “Estamos sendo olhados por um olhar que não vem de parte alguma, de um olho que não vemos seus olhos”. Naquele momento achei que era oportuno fazer algumas anotações. Gosto de pensar escrevendo.

Não sou apenas um sujeito pensante (*res cogitans*) e o que eu percebo ou o percebido não é apenas um objeto (*res extensa*). Estamos mergulhados em um mundo que precisamos categorizar para entender, e dessa forma acreditamos conhecer. Uma profusão de categorias que se sobrepõem sempre aos sentidos. Precisava repensar toda essa estrutura. Lembrei-me das aulas onde estudamos Martin Heidegger. Então, todas estas ideias iam fazendo um sentido. O filósofo rejeita a distinção entre sujeito e objeto, argumentando que não há sujeito distinto do mundo externo das coisas, porque o *Dasein*⁹⁷ é essencialmente estar-no-mundo.

Através do existir dentro-de-uma-corporeidade, posso acolher a manifestação do que me cerca, dando-lhe um sentido, o que significa que eu posso transcender de uma situação espacialmente localizada para uma espacialmente espacializada, pois o ser é dinâmico e vive na mutabilidade do mundo. O meu corpo também não era mais uma casca vazia.

⁹⁵ MERLEAU-PONTY, 2004.

⁹⁶ Id., 1999, p. 212.

⁹⁷ O espaço linguístico é inseparável do pensamento, pois tem uma profunda riqueza semântica que foi edificada em determinados condicionamentos de tradições específicas, de um contexto histórico-cultural e de um presente histórico concreto nas quais estão inseridos. Toda língua revela uma visão de mundo, por isso a tradução é sempre uma questão que deve ser considerada um problema. Neste sentido, “o vocábulo alemão ‘*Dasein*’ significa ‘existência’, seja no sentido mais geral do fato de ser, de existir, de estar presente no conjunto da realidade(...), seja na acepção mais peculiar da existência ou vida humana.” (MACDOWELL, João Augusto Anchieta Amazonas. *A gênese da ontologia fundamental de Martin Heidegger: ensaio de caracterização do modo de pensar de Sein und Zeit*. São Paulo: Loyola, 1993, p.121).

A característica básica do *Dasein* é a sua abertura, como Heidegger expressa; “[...] a possibilidade-de-ser do perguntar, nós aprendemos terminologicamente como *Dasein*. Fazer expressamente e de modo transparente a pergunta pelo sentido do ser exige uma adequada exposição prévia de seu ente (*Dasein*) quanto a seu ser” (HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Campinas: Ed. Unicamp; Petrópolis: Vozes, 2012, p.47).

As montanhas que agora nos circundam são decoradas por neves em seus picos praticamente o ano todo. Naquele verão, nada era diferente. A visão era deslumbrante e sem possibilidade de qualquer adjetivo. Estávamos nos aproximando daquelas imensas esculturas de água, agora convertida numa materialidade que parecia estática e sólida.

Estava paralizada, todo o cenário formava um espetáculo que ia mudando de tons à medida que nos movimentávamos à sua volta. Ali, nenhuma descrição me cabia, uma overdose para os meus olhos. Do branco aos azuis mais profundos, todos aqueles blocos de gelo sedimentado por séculos estavam diante de meus olhos. Os icebergs trazem um detalhe, após se desprenderem das enormes geleiras, são vistos pairando sob a superfície das águas, onde, por um breve momento, podem parecer insignificantes diante da imensidão da parede de gelo que eu já avistava ao longe. A maior parte daquela massa de gelo flutuante, 90% do seu tamanho, habita as profundezas das águas, como um espécie de artéria que se rompeu, um glaciar subaquático. Eram formas que irrompiam em deslocamentos contínuos. Estava absorta com o que via, minha mente vagueava e voltava a pensar naquelas invisibilidades. As coisas que vamos conhecendo são preciosas, elas nos provocam nossa enunciação. O olhar que tateia a superfície, desvela e revela um mundo inorgânico para um mundo orgânico.

Nosso barco adentrou um canal e agora via de perto o glaciar e suas formas entalhadas pelos ventos. As texturas daquelas paredes de gelo, variavam em uma infindável paleta de tonalidades esbranquiçadas. O meu respeito por aquele lugar se curvava, expresso em meu silêncio. Ali era impossível dizer algo. Um poema sobre as variações do movimento. Todo aquele gelo continuava a se locomover imperceptivelmente diante de nossos olhos.

Experiências deste tipo me levavam novamente a refletir sobre a plasticidade, onde ela se reconhece como um fenômeno que deixa um rastro por onde ela passa. Uma relação de forças e tensões atuando com toda sua potência. Tudo que ali eu buscava se transformava na própria imagem do espaço. A natureza da imagem é deixar ver algo, ela aparece como um espécie de pequeno quadro que ocupa a nossa mente. A imagem parece ter uma relação com a reflexão. “Toda imagem existe enquanto tenha uma alma por trás dela que a perceba ou que está prestes a imaginar através dela”⁹⁸. A imagem é um prolongamento de uma sensação, de um estímulo aos órgãos dos sentidos.

Poderia descrever a superfície dessas imagens, que iam surgindo em mim, onde elas se integram à uma vivência fundamental de uma nova espacialidade apreendida.

⁹⁸ COCCIA, Emanuele. Física do Sensível: pensar a imagem na Idade Média. In: ALLOA, Emmanuel (Org.) *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 89.

O pensamento fundado em bases fenomenológicas aponta para um campo de “forças constitutivas” em que minha relação com o que vejo se faz imagem do espaço. Na busca pelo sentido, outras imagens iam surgindo e todas elas e tudo aquilo que eu escrevia compulsivamente em meus cadernos se transformavam em um sentido-do-espaço que dificilmente eu conseguia externalizar. O que perscrustamos não está localizado no objeto em si, mas na natureza daquele contato. Trata-se de conceber que não há nada fora ou dentro, estamos todos inevitavelmente no mundo.

Então, para que eu conheça o espaço, não implica necessariamente que estabeleça uma distância representacional. “Um caminho ‘objetivamente’ mais comprido pode ser mais curto do que o outro ‘objetivamente’ muito curto, se este é talvez uma ‘dura caminhada’ a vencer e parece infinitamente comprido”⁹⁹. O espaço pode ser uma simultaneidade constante de narrações de lugares distantes e próximos. Pensava na forma como o espaço se manifestava entre o que eu percebia objetivamente e o que me escapava como experiência estética latente.

“Preciso refazer o meu mapa para esta viagem”, disse rapidamente àquele homem. Enquanto ele me olhava espantado, eu ainda completei: “Para que essa cartografia evite qualquer forma de enclausuramento”. Acho que meu amigo se viu tocado pelas invasões, alargamentos e absorções que eu havia sofrido. Eu começava a perceber que o que eu buscava como um sentido para o espaço era o que habitava zonas imprecisas e escorregadias de lugares que constantemente se deslocavam. Objetos, jardins, desertos, oceanos, mares, países, o corpo, o barco, o planeta, o átomo, os conceitos, tudo se modifica, toda a paisagem nos transporta todo o tempo. O olho vê a paisagem, mas esquece de lançar-se ao movimento do espaço.

Fecho meus olhos e capturo que o sentido está naquilo que não vejo de imediato. Parece haver uma consciência nos elementos da natureza. Eu estava ali em movimento e percebia que cada pequena parte da minha pele era tocada pelo vento. Era como se a imagem se fabricasse na tensão que o vento exercia sobre meu corpo.

Naquele momento, lembrei-me de uma querida amiga que gostava do vento. Éramos bem jovens e quando saíamos a caminhar pela cidade ou a nos aventurar pela montanha, era só começar uma pequena brisa e lá estava ela de braços abertos. Resolvi então abraçar essa amiga em pensamento e abri meus braços para que eles também tocassem com toda a intensidade, com cada fibra muscular de meu corpo, aquele vento. Daquela forma, meu corpo se comportava como um seguimento de reta e linhas sem fim, que se prolongava até o infinito em todas as suas direções. Eu me sentia acontecendo no espaço.

⁹⁹ HEIDEGGER, 2012, p. 311.

Aquele vento se desmembrava em infinitas e pequenas partículas de ar que iam se transformando em imagens para além da pura visualidade. Essas gotículas de invisibilidade também faziam parte da identidade de Duchamp, do campo aberto dos 4'33" de John Cage, do tocar tocante de Merleau-Ponty, dos deslocamentos de Robert Smithson, da revolução de Beuys, dos heterônimos de Fernando Pessoa e de tantas imagens que guardo em mim.

“Qual é a natureza da Arte quando chega ao Mar?”¹⁰⁰ Surgia isso para mim naquele momento. A partir de uma lacuna, das frestas, das meias-palavras, daquilo que iria ser dito, mas não foi, eu tinha a possibilidade de tocar o mundo em potência.

Precisava escrever mais um pouco.

Esta noção de espaço intersticial capaz de concentrar toda uma intensidade poética foi enunciada por Marcel Duchamp como *Infra mince*, que é uma designação dada ao conjunto de 46 notas, escritas por ele no período de 1915 a 1923, que compreende, também, a criação de seu trabalho: *Le Grand Verre*, ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, meme*. Tudo isso estava anotado em meu caderno, escrito com caneta de tinta vermelha.

Do latim, *infra* significa abaixo, e *mince*, em francês, significa magro, delgado, fino, tênue, insignificante e leve. Duchamp adotou três formas de escrevê-la através de seus muitos jogos verbais e conceituais: *inframince*, *infra mince* e *infra-mince*. Decidi adotar a grafia *infra-mince*, com o uso do hífen, por entender que o que inspira a essa noção é a própria ideia do intervalo. O hífen, quando usado, assim como visto ao longo da obra de Heidegger, quer indicar o “entre”, sem lugar marcado.¹⁰¹

Arriscamos dizer que olhamos para as Notas do *Infra-mince* como um campo de convergência inter-relacional e fenomenológico. Existe um fenômeno que tem como visada criar enunciados em uma tonalidade conceitual, mas com uma face que quer habitar o espaço para senti-lo, descrevê-lo, compreendê-lo. É preciso primeiramente ser espacial.¹⁰²

A formulação deste conceito refere-se à entidades mínimas, que surgem das relações entre as coisas ou são delas agentes. Nas notas de Duchamp, o termo é usado para

¹⁰⁰ CAGE, John. On Robert Rauschenberg, Artist, and his work. In: *Silence, Hanover*: Wesleyan University Press, 1973, p. 98. Tradução nossa.

¹⁰¹ SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. A perplexidade da presença. In: HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2006, p. 19.

¹⁰² FRANCA-HUCHET, Patricia Dias. INFRA-MINCE ou um murmúrio secreto. In: *Art Research Journal/ Revista de Pesquisa em Artes*. Vol. 2, n.2, 2015, p. 47.

referir-se à existência de fenômenos que nos escapam às palavras escritas e faladas. O artista os descreve fazendo uso de exemplos como na nota n. 04, onde ele provoca; “O calor de um banco (que acaba/ de ser deixado) é *infra-mince*”.

Por meio desses orifícios deixados por Duchamp, a porta ainda não se abre, mas já descobrimos neles uma possibilidade de desvelar o sentido do espaço.

Aquilo tudo parecia um sonho e eu ali tentava deslocar todas aquelas sensações para uma “tradução” do que é intraduzível. Nestes momentos, eu lembrava-me do *Infra-mince* de Duchamp. Estava sentada no convés e ninguém estava do lado de fora.

Escrevia rapidamente, assim como nos dias em que chovia. Uma série de pensamentos iam surgindo, aí me restava a arrumação. Deixava as ideias saltarem de mim e acolhia-as por ordem dos afetos. Organizar aquelas experiências era sair da zona de conforto. Viajar é sair de si, do nosso ninho, do lugar que nos é familiar, nos obrigando a um afrontamento com outras paisagens, outros hábitos, outras comidas e outras línguas.

Consigo escrever durante três horas seguidas. Depois preciso me levantar por um tempo. Não há nada que ensine mais do que organizar os nossos pensamentos depois de uma avalanche de sensações. Vejo um porta aberta no colpic e começo a sentir frio, mas não vou me levantar porque as palavras podem fugir de mim.

Continuo; existe um entre-espaço. Algo como um espaço que se manifesta, nele mesmo. Não há nenhum ponto espacial ou material, mas o espaço surge em acontecimento. O espaço parece ser espacial, pois sempre incorpora ou se condensa nas coisas que se mostram.

Preciso ver isso mais de perto. As palavras podiam parecer distorcidas e instáveis e não há nada que eu pudesse fazer. Clarice Lispector foi precisa;

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras – movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: “peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos.”¹⁰³

Precisava trazer para a escrita aquilo que fica “atrás do pensamento”. Sempre tive um incômodo. Precisava que me esforçasse para ser compreendida. Gosto da forma como os filósofos constroem e destroem os conceitos, mas minha escrita tinha direções movediças. Então, tinha que me esforçar novamente. Aqui tento elaborar um texto pintando e esculpindo uma escritura. As imagens estão latentes em mim. Gostaria que essa escrita fosse viva e contínua como a vida.

¹⁰³ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.21.

Algo me acometeu; o sujeito que percebe, olha e escuta possui regiões de encontro, distâncias e fronteiras. Concebemos o espaço como uma região ou lugar porque pensamos nele a partir da experiência dentro de um corpo. O esforço para confirmar nossas fronteiras vem da incerteza do modo como a experiência no mundo acontecerá. A imprevisibilidade dos encontros nos lança a um ponto de referência para fora de nós mesmos. Precisamos contruir cercas para provar que a abertura existe, mas essa experiência as vezes nos afasta e caímos em um esquecimento no qual ignoramos que podemos nos estender infindavelmente em muitas direções. O espaço então, não é vazio. Nunca houve perigo de queda e nem necessidade de apoio. Ignoramos as qualidades aberta e fluida do espaço. As diferenciações que estabelecemos e nomeamos para o espaço são essas fronteiras e distâncias que estabelecemos para que as coisas permaneçam estáveis e sólidas, mas o movimento é a única certeza. Havia lido tantos conceitos a respeito do espaço. De uma maneira geral, quando parte-se de um princípio que o espaço é um “território” determinado, construído historicamente, onde se coloca pessoas, obras e objetos, enrijecemos todas as possibilidades de nossa experiência espacial.

Sentia como se tivesse mergulhado nas águas geladas daquele oceano. O movimento dinamizava a experiência no espaço.

Meu amigo caminhava em minha direção. Ignorei-o, mesmo ele tendo sentado no banco ao lado do meu. Ele abriu sua mochila e retirou sua máquina fotográfica e começou a fotografar o entorno. Eu continei a escrever ignorando-o. Precisava continuar a “arrumação”.

Somos indivíduos espaciais no modo de descobrimento do espaço quando o “ver em redor” consiste em nos conduzir no mundo em abertura. O espaço naquilo que lhe é mais próprio significa romper com seu aprisionamento de lugar pensado a partir de um corpo. O espaço como espaço implica em um movimento ontológico de acolhimento e aproximação, ou seja, pensá-lo como espaço espaçante. O espaço então se torna acontecente ou algo que se traduz em atividade.

“O que então é o espaço como espaço? Resposta: o espaço espaça (*der Raum räumt*). Espaçar significa *desbravar (roden)*, *libertar (freimachen)*, liberar um âmbito livre (*Freie*), um aberto (*Offenes*)”¹⁰⁴. O espaço espaça quando o sujeito permite que a manifestação aconteça. Essa relação é construída na proximidade, no contato, e requer um tipo de toque e todo um processo do tocar. O olhar não permaneça estático, a visão é envolvida por um movimento. O olhar e o tato se mantêm em um sistema de trocas. O olhar caminha pelos detalhes do que está visível no mundo e o corpo se vê vendo as coisas.

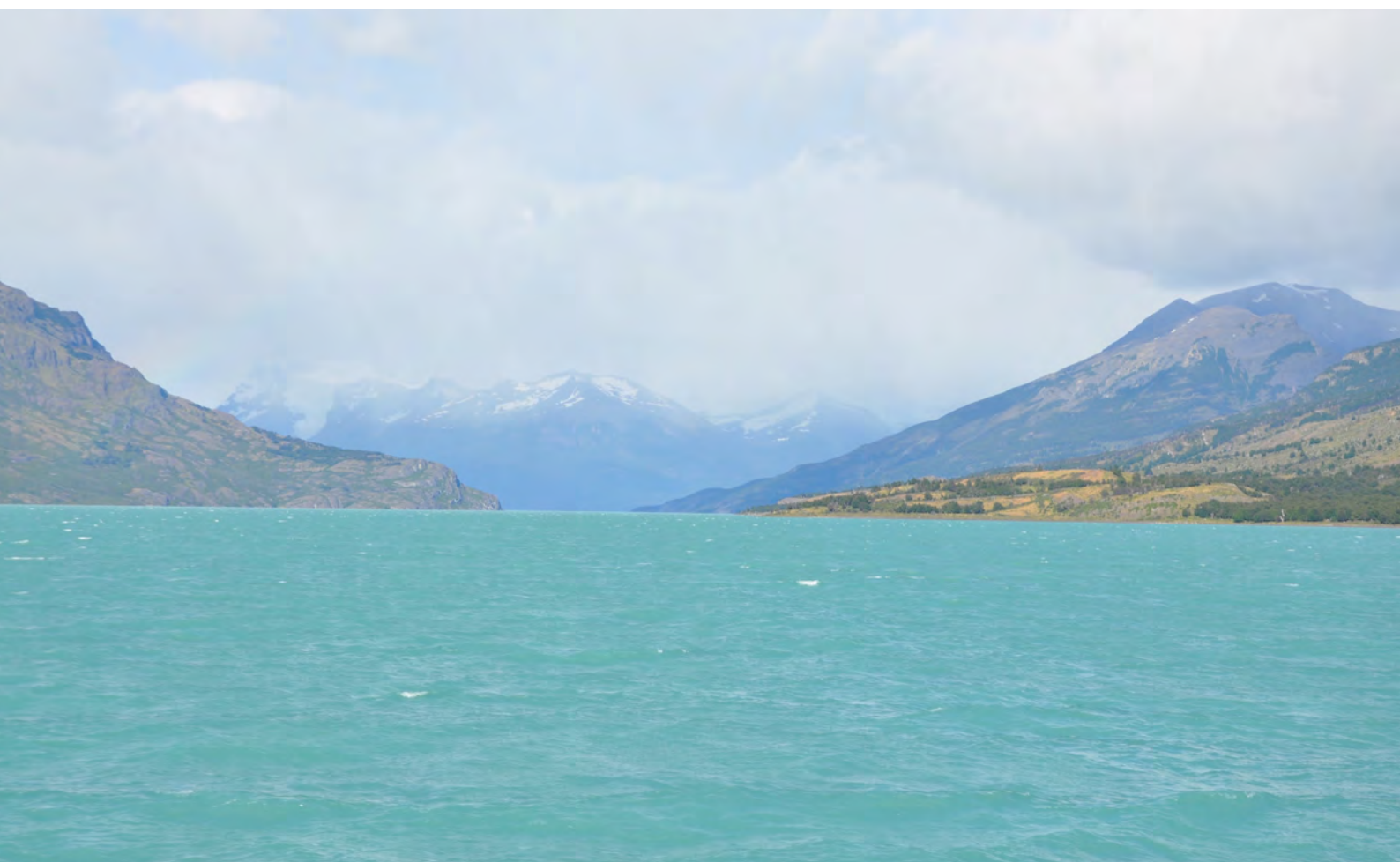
¹⁰⁴ HEIDEGGER, Martin. *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio/El arte y el espacio*. Navarra: Universidad Pública de Navarra, 2003, p. 81 seq. Tradução nossa.

Em meio a tantos pensamentos, meu amigo me disse; “Deixe que este turbilhão se apazigue. Acho que agora você possa me dizer sobre o fato de que não podemos reconhecer o espaço onde não há nada.” Devolvi a ele o olhar que me dera. Não sabia se eu deveria dizer alguma coisa e continuei fitando-o mesmo sem vê-lo. Estava tentando desvincular o espaço da noção de extensão (tridimensional), da forma pura de sensibilidade (condição de representação) e da ocupação (medida, mediado por números).

Eu disse: “Se o espaçar é no sentido de liberar lugar, se abrir, isto nos remete ao ir ao encontro, estimulando um potencial libertário que pode nos ligar à esfera do agir (*práxis*) e à esfera do fazer (*poiêsis*) como uma imagem poética do mundo”.

A construção dessa imagem era um modo de acolher uma série de possibilidades criativas e que seriam capazes de alimentar a dinamização de uma série de espaços e processos sonoros, visuais e sensoriais. Poderíamos aqui falar diretamente sobre as práticas artísticas contemporâneas em que cada artista escolhe o meio em que a obra se fará, mobilizado pelos signos, criando uma forma singular para decifrá-los, ou seja, trazê-los do invisível para o visível.

Tudo naquelas paisagens desterritorializava cada vez mais o espaço.



Quando deixamos o barco e percorremos todo o deserto naquele carro, eu estava interessada em descobrir como o espaço abandonaria a noção de localização e pensava justamente no momento em que a obra se confrontava com uma noção de espaço previamente estabelecida. Meus pensamentos se voltavam para a vastidão daquela paisagem e o lugar deixava de ser um espaço e, mais ainda, um espaço especializado da arte e separado do resto da vida.

A construção do sentido do espaço ia tornando-se uma dinâmica que trabalhava potencialmente qualquer espaço da existência e o colocava como possibilidade para o acontecimento da obra.

Continuei a dizer: “O espaço não poderia ser ‘anterior’ às coisas.”

A ideia de que o espaço se efetiva junto à relação do sujeito com o mundo nos faz remeter novamente ao dinamismo da plasticidade. O espaço não é um lugar qualquer, mas um espaço aberto e flexível que se mostra em seu sentido mais próprio, e o corpo é um instrumento privilegiado da experiência.

O objeto de arte nasce do trabalho estético realizado por um corpo e depois vive no olhar contemplativo de um outro corpo, circunscrevendo-se em um campo de experimentação de corporeidades em todo seu poder expressivo.

A natureza nos imprime um modo de operar. O mar em seu espaço infinitamente aberto é plástico, extensível e amplamente reconfigurável.

Tive que entrar e colocar uma outra roupa impermeável, já que iríamos desembarcar. Sentia o vento soprar indeciso e um frio penetrante. Observava o voo do albatroz ao passarmos rapidamente sobre um imenso farol. O sol já estava se despedindo naquela hora e a água ainda estava calma e cristalina. Já começávamos a avistar a terra depois do nosso mergulho em mar profundo. Uma nuvem desceu à superfície do mar e a única coisa que me parecia real se tornava velada pela neblina que ia compondo aquela exuberante paisagem. A cada nova linha que eu escrevia sobre o espaço era como se eu estivesse começando novamente.



DO ESPAÇO PARA A OBRA-ESPAÇO OU ESPAÇO-OBRA: exploradores, caminhantes, navegantes e uma viajante

Não visitamos a exposição para ver coisas. Limitamo-nos a entrar, estamos rodeados e tornamo-nos parte do que nos rodeia, passiva ou ativamente, consoante o nosso talento para nos envolvermos, na exata medida em que saímos da totalidade da rua ou da nossa casa, onde desempenhávamos também um papel.

Allan Kaprow

E então, entro devagar, como se eu estivesse entrando em um lugar diferente do que o de costume. Vejo uma série de obras de arte e escolho começar de um lugar qualquer. Decidi não ler todos aqueles textos fixados às paredes e ando normalmente como andei por tantos lugares. Adentro os labirintos visitando as fronteiras mais incertas, dinâmicas e interativas do conhecimento daquilo que parece constituir o jogo fundamental da nossa contemporaneidade; o espaço.

Nos últimos tempos, a arte contemporânea ultrapassou de muitas maneiras os limites da experiência do corpo enquanto agente diante do espetáculo do mundo. A fronteira entre a arte e a vida que remete ao imaginário das vanguardas artísticas ao longo do século XX e que se prolonga até os nossos dias provoca o desdobrar de ações, ampliando o significado da palavra espaço.

Nos últimos cinco séculos, mapeamos a superfície inteira da terra, à medida que continentes, calotas polares e até os fundos dos oceanos revelavam seus segredos à perícia de nossos cartógrafos. No último século mapeamos também a lua, assim como grande parte de Vênus e Marte. (...) No outro extremo, a física de partículas vem mapeando o espaço subatômico (...). Além disso, neurocientistas estão agora mapeando o espaço de nossos cérebros, (...) elaborando gradualmente uma sofisticada cartografia de nossa massa cinzenta.¹⁰⁵

Como um gigantesto e quase infinito labirinto de interações, a contemporaneidade constitui-se por um território em constante ebulição, camaleônico e elástico.

Na “era” da globalização, comunicação acelerada, redes digitais e espaços virtuais onde se produzem novas relações espaciais, para além de um espaço físico, nossa existência se torna fundamentalmente espacializada. Nunca a espacialidade das obras de arte foi revelada de um modo tão intenso como na contemporaneidade, o que

¹⁰⁵ WERTHEIN, 2001, p. 23.

reflete em uma mudança significativa na percepção sobre o espaço, que podemos tomar como um sintoma da contemporaneidade.

Eu estava curiosa diante de uma multidão de algumas centenas de pessoas. Meu interesse era chegar àquela sala para ver a tão esperada obra. As galerias do museu estavam caóticas, fazendo-me sentir certa vertigem. Tentei voltar lá por vários dias, mas era sempre a mesma coisa; víamos através de uma grossa cortina de vidro blindada, cordas ao redor e seguranças para lembrar aos visitantes que não ultrapassassem a linha amarela demarcada no chão. Foi mais interessante observar o comportamento das pessoas ao redor, nos seus trajetos, equipamentos fotográficos e as várias nacionalidades que ocupavam a galeria. Às vezes, as pessoas nem mesmo viam a obra, mas sempre tiravam fotografias ao seu lado. Os turistas saem de férias e vão sendo conduzidos pelo guia turístico, comprovando que estiveram naquele lugar.

Andei no sentido contrário à multidão e fiquei pensando sobre a relação entre a obra, o espaço e o espectador. Refletia sobre a experiência de estar em um museu à medida que na arte contemporânea a própria noção de recepção está resignificada.

O espaço: a obra abandona o museu e a galeria, espécie de vitrine supostamente neutra, separada dos outros espaços da existência, onde se expõe objetos de arte, que são a reificação de uma prática estética que ali se perdeu. No lugar disso, a obra se realiza no apartamento do artista em Copacabana, espaço de sua existência cotidiana, e numa relação direta com o “espectador”¹⁰⁶.

Questões relativas ao processo de construção da obra se traduzem em problemas da organização espacial. Até mesmo os conteúdos foram definidos a partir de propriedades espaciais, considerando-se, por exemplo, a tensão existente entre o espaço imaginário e o espaço que é fisicamente experimentado. Nas práticas artísticas contemporâneas, os problemas relacionados ao espaço também se refletem na relação entre a imagem e o observador, não importando a linguagem a que se revele.

Conceitos como dobra, expansão, ambiente, campo, sobreposição, assumiram contornos de conjuntura. O espaço perde a profundidade do quadro, e o que estava oculto se revela em superfície, abarcando uma totalidade de espacialidades, não reconhecendo demarcações ou fronteiras, nas quais as subjetividades podem se movimentar.

O espaço torna-se visível através de uma membrana permeável que nos leva à profundidade das coisas para esposá-las através do olhar sensível. “É próprio do visível, dizíamos,

¹⁰⁶ ROLNIK, Suely. Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea. *Projeto História*, Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História, São Paulo, v. 25, jul./dez. 2002, p. 46.

ser a superfície de uma profundidade inesgotável: é que torna visível sua abertura a outras visões além da minha”¹⁰⁷. Um estado poético ilumina as múltiplas imagens espacializadas que penetram na existência. Já não mais percebemos as obras de arte de forma tão distanciada, pois partilhamos de uma mesma espacialidade.

Naquele antigo prédio, eu visitava uma coleção de obras de arte e também escrevia algumas palavras sobre tantas coisas que se passavam. Resolvi adentrar o espaço das galerias com uma pedra na mão e, de uma certa forma, propus-me a experiência de como seria caminhar por ali e, enquanto isso, continuar segurando aquele elemento. A experiência da pedra na mão foi um bom começo. Ela transformou a maneira de olhar para aquilo tudo. Continuava em meu caderno.



¹⁰⁷ MERLEAU-PONTY, 2000, p. 139.

Enquanto assunto de investigação artística, a noção de experiência juntamente a de espaço se torna matéria crucial no percurso das vanguardas artísticas, desde as primeiras décadas da segunda metade do século XX. Nessa época, começa a surgir uma série de propostas no trabalho de diversos artistas.

A noção de campo ampliado apresentada por Rosalind Krauss¹⁰⁸ foi uma das primeiras tentativas de conceituar essas novas propostas de abordagem do espaço, ultrapassando radicalmente os limites da noção tradicional da escultura. Essa ideia surgiu principalmente da problematização gerada por um “conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista de escultura”¹⁰⁹. Tais oposições, como entre o “construído e o não construído, o cultural e o natural”¹¹⁰ fizeram com que, “a partir do final dos anos 60 a produção dos escultores começou, gradativamente, a focalizar sua atenção nos limites externos desses termos de exclusão”¹¹¹.

A partir daí, novas propostas foram assumindo um sentido cada vez mais complexo, passando a estabelecer um diálogo com a paisagem e/ou arquitetura, conferindo-lhes novas funções, alterando a organização espacial. A partir disso, criaram-se novas situações de equilíbrio e movimento fazendo surgir outras formas de se relacionar com o espaço.

A discussão sobre o espaço nas práticas artísticas contemporâneas justifica-se por evidenciar uma série de sistemas semânticos que vão sendo questionados ao longo da história da arte.

O conceito de espaço na contemporaneidade inclui uma série de fatores que, para cada um de nós, são recriados por nossas próprias práticas e ações no cotidiano, estando sujeito a constantes mudanças. Um espaço sem localização nem fronteiras fixas, mudando constantemente. Marcelo Gleiser¹¹² diz que, ao contrário da física newtoniana, em que tempo e espaço são absolutos, na relatividade geral tempo e espaço se tornam plásticos. Um sortimento inesgotável de imagens. Joe Bousquet fala do espaço de uma árvore: “O espaço não está em lugar algum. O espaço está em si mesmo, como o mel no favo”¹¹³. O espaço pode não conter a obra, pois o espaço é a obra.

¹⁰⁸ KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Artes & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA, UFRJ, v.15, n.17, 2008, p. 128-137.

¹⁰⁹ Ibid., p. 135.

¹¹⁰ Ibid., p. 133.

¹¹¹ Ibid., loc. cit.

¹¹² GLEISER, Marcelo. *A dança do universo: dos mitos de criação ao Big Bang*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 316.

¹¹³ BOUSQUET apud BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 486.

A plasticidade do espaço já é um fato. O espaço significa não somente aquilo que acomoda as obras, mas também um lugar onde se instauram mapas com cartografias indefinidas, de territórios a serem habitados em um universo plural que é a contemporaneidade.

Pensava muito sobre estas questões e continuava a segurar a pedra. Havia uma certa maneira de comunicação. As pessoas estavam estranhíssimas como que dominadas por aquele ritual, mas aquela experiência me transformou.

Retomava a questão do livro *Espaço Moderno* de Tassinari, já citado anteriormente, na qual o crítico usa como fio condutor a ideia de que a arte contemporânea pode ser melhor compreendida por meio de um estudo ou de uma conceitualização do espaço, no qual este se desdobra em uma teoria que elabora o conceito de “espaço em obra”. Para o autor, o espaço se realiza também exibindo suas próprias estruturas, como se reproduzisse permanentemente os procedimentos que a engendraram, ou seja, o fazer da obra.

No entanto, as práticas artísticas contemporâneas avançam nestas discussões, não alojando somente a percepção espacial dentro de um “espaço comum” e de um “espaço da obra” e nem de uma articulação de ambos, pois não há separação. A obra não se sobressai no espaço. A obra de arte na contemporaneidade é fundamentalmente espacial. O espaço não é incompleto, como expressa o autor: “o espaço da obra, num espaço em obra, é parcial e incompleto. Sua incompletude é o que faz conectar-se espacialmente com o espaço em comum”¹¹⁴.

O espaço não está apartado da obra e esta não está contida no espaço, como a cadeira se encontra na sala. O espaço não é uma representação a priori, nem o fim de uma relação subjetiva. O pensamento dualista que divide uma simples relação entre as partes afasta a possibilidade de uma experiência direta com o/no espaço dispensando qualquer forma de mediação. Para um sujeito, não haveria espaço se ele próprio não fosse um corpo no mundo, ou seja, ele “é” no espaço. “A espacialidade do corpo é o desdobramento de seu ser de corpo, a maneira pela qual ele se realiza como corpo”¹¹⁵. Os mesmos princípios que ordenam e que emanam do corpo comparecem do mesmo modo no espaço. Uma corporeidade dos corpos e uma espacialização dos espaços. Corpo e espaço embaralham seus limites, tornam-se carne.

Essa percepção se dá como um acontecimento da motricidade e é peça fundamental na construção do sentido do espaço. O movimento deriva de uma ideia encarnada

¹¹⁴ TASSINARI, 2001, p. 131.

¹¹⁵ MERLEAU-PONTY, 1999, p. 206.

resultante de uma intencionalidade, e não se limita à repouso e movimento, tal qual descreve a física, mas que tudo está fadado a este movimento, mesmo o aparentemente estático. A própria imagem cria uma possibilidade de experiência que articula sobre uma visibilidade que aponta para um problema no campo espacial. Conforme Dore Ashton; “A imagem tem um caráter iniciador”¹¹⁶.

A percepção da transformação infinita da matéria¹¹⁷ poderá nos conduzir também às variações provisórias, sobreposições e intervalos na imagem, de modo a apreender uma dinâmica de situações em trânsito. Usamos aqui novamente a noção de plasticidade citada por Malabou, com a intenção de operar a transmutação do real, nos conduzindo a moldar, trocar, partilhar, esticar, deslocar, expandir e recombina em uma nova imagem. Dessa forma, o espaço se põe em evidência por meio da qualidade da plasticidade, e são essas relações anteriormente estabelecidas que possibilitam a instauração de seu sentido.

Nas práticas artísticas contemporâneas, o espaço se abre para um espaçamento que lhe é próprio e a obra incorpora lugares, fazendo ver o invisível e tornando visível o movimento do mundo. A obra e o espaço já configuram uma relação espacial. O perto e o longe se resolvem na corporeidade da obra e na espacialidade do espaço. O sentido, o dar-se sentido, acontece quando a obra manifesta em forma sensível, sua imagem espacializada.

Heidegger nos coloca uma questão;

Pode o escultor, ou seja, através da escultura dizer o que é o espaço e o que significa confrontação com o espaço? Ele não pode. Esse não-poder não significa nenhuma fraqueza, e sim a força do artista. Por meio de uma obra plástica (*Bildwerk*), o escultor pode dizer de maneira tão escassa o que seja a arte plástica (*Bildkunst*), quanto o físico enquanto físico pode dizer o que seja a física por meio de suas experiências.¹¹⁸

O filósofo supera o paradigma da experiência no que se refere ao sujeito e ao objeto. O artista é-no-mundo, em potência e espacialização. A obra não se confronta com o espaço. Não existe obra, artista e, para além disso espaço. Quando o artista abre ao redor de si a obra-no-mundo, ela a partir de si mesma estabelece regiões de encontro, pois já é espacialidade em seu sentido originário.

¹¹⁶ ASHTON, Dore. Prólogo. In: YATES, 2002, p.29. Tradução nossa.

¹¹⁷ Sob a ação de uma força gravitacional ininterrupta, os objetos se deterioram e as células envelhecem.

¹¹⁸ HEIDEGGER, 2003, p. 67. Tradução nossa.

Enquanto descansava, eu me lembrava do que dizia respeito ao deslocamento. Parece que nossa alma chega sempre um pouco depois ou parte antes de sairmos. Por mais devagar ou mais depressa que mudássemos de lugar, parecia que não ultrapassávamos lugar algum. Será que todas as coisas se deslocam conosco? O pequeno menino olhava para fora da janela, mas era como se olhasse para dentro. Seus olhos nem por um instante piscaram. Ele parecia pura espacialidade.

Escrevia em meu caderno alguns detalhes que mais me interessavam, não sabia se a exposição ia sair de cartaz rapidamente. Lembrei que meu amigo havia me perguntado sobre o porquê do viajar. Afinal, eu era uma viajante-artista. Eu pensava com meus botões; “O que eu faço nada mais é que prestar atenção às coisas.”

Quando eu acolho o meu trabalho como artista, eu acho que eu sei o que eu fiz, mas quando aquilo se afasta para fora de mim, colocando a obra-no-mundo, ela passa a estabelecer encontros. Então, eu vejo que não sei mais o porquê. Daí a coisa começa a me ensinar sobre mim mesma. Ela se afasta para falar o que ela sempre foi. A obra começa a gerar sentidos. A meu ver, era absolutamente necessário partir, sempre, de qualquer lugar.

As coisas existem. O artista se surpreende e dá um sentido a partir de um gesto (uma espacialidade onde o pensamento se materializa no mundo como obra). A obra de arte amplia seu significado no mundo estabelecendo outras relações e se transformando em experiência e conectividade máxima de um sujeito para o outro. Penso que a principal força do artista é transformar tudo o que se relaciona em composição poética.

Heidegger confere uma abertura à noção de obra de arte quando diz que: “O artista traz o invisível essencial para a configuração e, se ele corresponde à essência da arte, deixa ver, a cada vez, o que nunca foi visto até então”¹¹⁹. O espaço adquire visibilidade em uma imagem.

Nessas deambulações, uma visão dinâmica ia se configurando a partir das experiências com o entorno. O ato de percorrer os lugares ia abastecendo uma espécie de arquivo. Estive em muitos lugares com aquela pedra. Era como um amuleto, ou melhor, ela funcionava como um lembrete de como o sentido se dá como presença.

¹¹⁹ HEIDEGGER, 2003, p. 87. Tradução nossa.

Ele lá, quieto estava deitado em uma rede ao mesmo tempo em que olhava para o chão. Chamei-o incontáveis vezes, mas ele não me ouvia. Então, me aproximei de seu olhar e me coloquei dentro do seu campo de visão. Agora eu também estava dentro. Fui apropriada topograficamente.

Numa outra manhã qualquer de minhas viagens, descobri algo indizivelmente patético. Tal era o fluxo de pensamentos, que tudo aquilo que havia vivido em minhas idas e vindas nunca havia estado em outro lugar. O espaço é pura movimentação quieta.

Eu havia encontrado pelo caminho muitos exploradores, caminhantes e também os navegantes que conheciam o girar imperturbável dos faróis no mar, como uma lâmpada que acende e apaga numa infinidade de percepções espaciais que se diferem e se correlacionam.

Foi aí que me lembrei do trabalho de Anni Leppälä, especialmente *Reading* (Figura 22), que nos dá a chance de reconhecimento dessa natureza espacializada da obra. A imagem ali não é somente um meio de apresentação, mas um dispositivo em que se reconhece a dimensão espacial. *Reading* é estruturada como um diante-dentro da imagem, na qual a percepção manifesta a existência da espacialidade. Nesta experiência momentânea com a obra, algo é revelado.



Figura 22. Anni Leppälä, *Reading*, 2010.

A figura da menina que parece absorta em sua leitura, enquanto estabelece “marcações” nas páginas de seu livro com o toque suave de seu próprio cabelo nos indaga; o que será que ela está lendo? O que nos é lançado da imagem, através de um olhar desafiador, é a própria espacialidade, ou melhor, ela nem sequer reparou que estávamos assistindo-a. A personagem espera reconhecer através de uma forma entrelaçada, a instauração de um espaço próprio na imagem. O espaço é a realidade visível da imagem,

pois transporta uma experiência e estabelece relações com o observador. As imagens reconhecem e iluminam os movimentos invisíveis tornando-os visíveis.

Leppälä constrói fotografias (Figura 23) como uma narrativa onírica. “O espaço fotográfico não se limita ao que se mostra no espaço geométrico da fotografia. A imagem leva a um espaço semântico que envolve a fotografia em forma de aura”¹²⁰.

Os eventos descritos não têm começo e nem fim. O espectador pode encontrar personagens novos e velhos, escondendo seus rostos por trás do cabelo, máscaras, ramos de árvores ou abajures. A imagem como um mundo em que se abre às relações.



Figura 23. Anni Leppälä, *Still life*, 2007.

¹²⁰ STIGNEEV, Valery. El texto en el espacio fotográfico. In: YATES, 2002, p. 96. Tradução nossa.

Ele chegou vagarosamente naquele museu e disse-me que havia comprado um livro de poesia. Olhei a capa e me espantei. Era como tornar a vida mais intensa. Mas, para minha surpresa o livro de poesia não era para ele e nem para mim. Ali o “eu” habitou o centro do vazio. Então, ele havia me dito que o livro de poesia que havia comprado era para ler para mim. Fiquei como quem acorda de um sono profundo e ainda não se dá conta de onde está. O seu gesto me lançou à percepção do abismo entre nós e o espaço. Percebo que naquela ação estava o lugar aonde acontecem os encontros.

Continuei a caminhar agora em companhia, com o intuito de perceber um pouco melhor como se estabeleceria a dinâmica das relações espacializadas na contemporaneidade.

Vivemos por um tempo na estrada, o que significava viver longe de uma série de distrações. Por volta de mais ou menos um mês depois do início do percurso, adentramos na experiência do artista Richard Long, bem conhecido pelas suas intervenções na paisagem natural com base em caminhadas épicas. Long andou em muitas regiões diferentes, em paisagens selvagens, inacessíveis e desérticas. O caminhar tornava-se uma ferramenta de relação com a plasticidade do espaço num procedimento que gera outros sentidos `a natureza. Os seus atravessamentos eram meios de apropriação do espaço, seja por um ato de transformação física ou simbólica.

O ato de caminhar como uma prática espacial é apresentado ao espectador em forma de fotografias, mapas ou obra-texto (Figura 24). Michel de Certeau acrescenta que essa prática tem uma tríplice função enunciativa: “é um processo de apropriação topográfica pelo pedestre (...); é uma realização espacial do lugar (...), enfim implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos.”¹²¹ O movimento produz espaço instaurando relações por um ato enunciativo.

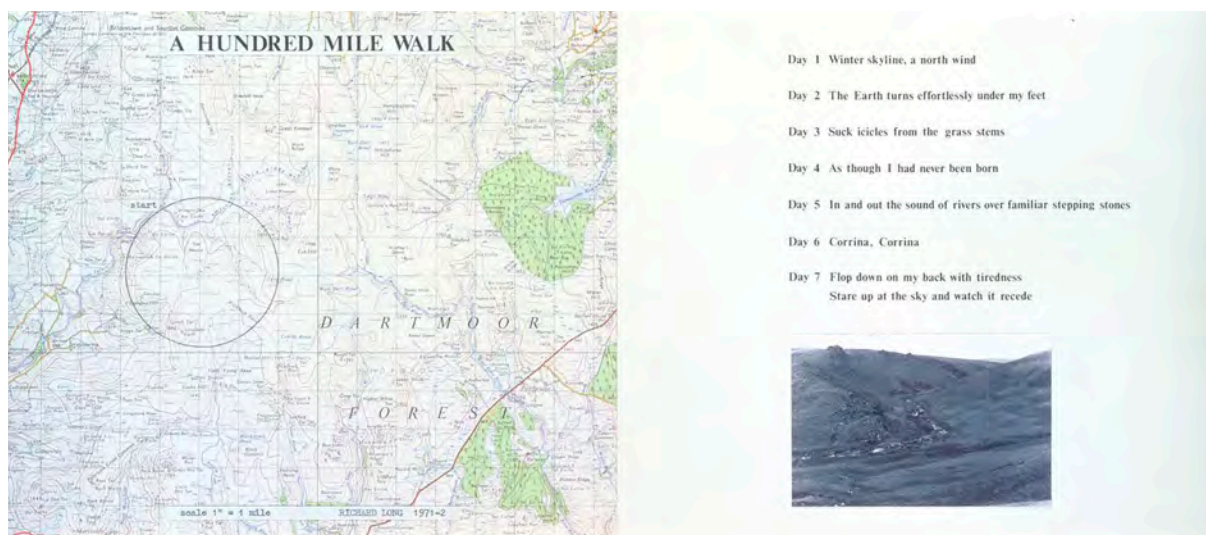


Figura 24. Richard Long, *A Hundred Mile Walk*, 1971-72.

¹²¹ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 177.



Figura 25. Richard Long, *A Line in Himalayas*, 1975

A Line in Himalayas (Figura 25) é uma obra que resultou de uma caminhada pelo Himalaia na região do Nepal no ano de 1975. A fotografia registra uma linha de pedras brancas dispostas pelo artista, que se estendem em direção aos picos da montanha. Sem presença de qualquer tipo, podemos avaliar a escala das pequenas pedras em relação à montanha. A linha é um motivo fundamental no trabalho de Long e se refere à metáfora do movimento resultando na criação destes caminhos e suas conexões com a paisagem sobre a qual se baseia a cartografia. Esta acompanha ao mesmo tempo a formação de sentidos e a perda de outros a partir de uma geografia de afetos.

O corpo enquanto agente produz ações em que percebo a manifestação do espaço. “A experiência motora de nosso corpo não é um caso particular de conhecimento; ela nos fornece uma maneira de ter acesso ao mundo e ao objeto”¹²².

Nos trabalhos desses dois artistas são estabelecidas regiões de encontros, o que quer dizer que a obra mostra-se em um domínio aberto onde o espaço se espaça. Por isso, apesar do mundo poder existir à distância, eu estava naquele instante em presença. Deixava que os movimentos do meu corpo se aquietassem neles mesmos, assim as ideias de centro e limite iam se dissolvendo.

¹²² MERLEAU-PONTY, 1999, p. 195.

Partimos juntos para uma perambulação sem destino, mas em um momento qualquer eu já sabia que estaria sozinha novamente. Ficava confusa e perturbada como se mais uma vez estivesse partindo, mas eu queria ver quão longe eu poderia ir.



Figura 26. Anish Kapoor, *Descension*, 2015.

E naquele momento eu estava lá, e de novo um turbilhão de água me hipnotizava. Via naquele artista a possibilidade de aprofundar a reflexão. Anish Kapoor, em *Descension* (Figura 26), produz um redemoinho de água negra, em uma piscina circular, onde seu estado constante de impulsos de movimento cria aparentemente um buraco sem fundo, uma imagem de uma espiral sem fim, que gira incessantemente para baixo em direção ao chão, arrastando o olhar dos espectadores para as profundezas desconhecidas de um abismo ameaçador.

Esta “descida” desestabiliza a percepção do espectador da terra como um elemento sólido e incorpora a plasticidade da obra em seu estado constante de fluxo e movimento. Um espaço de transição onde tudo é possível e nada realmente aconteceu. A instalação aparece mais como um rasgo no tecido do espaço. Um espaço em reconhecimento que estabelece uma corporeidade no sentido de uma presença concreta num dizer poetizante daquela instalação. Esse espaçar e instalar são algo sensível e corpóreo, pois são trazidos aos sentidos e experienciados. A imagem deixa ver,

enquanto aspecto, o invisível ante sua abertura à própria espacialidade. Para Merleau-Ponty, o invisível está sempre atado ao visível. Um habita o outro. Desse modo, “ver é sempre ver mais do que se vê”¹²³. Conforme o filósofo, todas as coisas têm um sentido além do que é visível. O significado é produzido pelo objeto e pela percepção que se tem dele.

Prefiro pensar.

Quando entrei na outra sala, uma escadaria vermelha flutuava no alto de uma das galerias, o material transparente avermelhado fornecia uma visão translúcida, fantasmagórica e de uma sutileza e delicadeza impressionantes. Eu me perguntava; como adentrar naquele longo corredor que conecta a escada ao teto? Não sabemos ao menos se estamos passando dentro ou fora, pois o nosso olhar atravessa as paredes evocando uma abertura, mesmo que vulnerável, a um espaço em constante expansão.

O olhar para esse “vazio esculpido” pelos materiais se revela fecundo no trabalho do artista Do Ho Suh. Uma leitura possível deste aspecto da presença do invisível, do ausente como corpo constitutivo da obra. O artista rompe as barreiras da obviedade e cotidianidade, deixando aparecer uma compreensão do espaço situada na obra de arte. Esta funciona como pontos sinalizadores em um mapa que atua na dimensão de um pensamento espacializado.

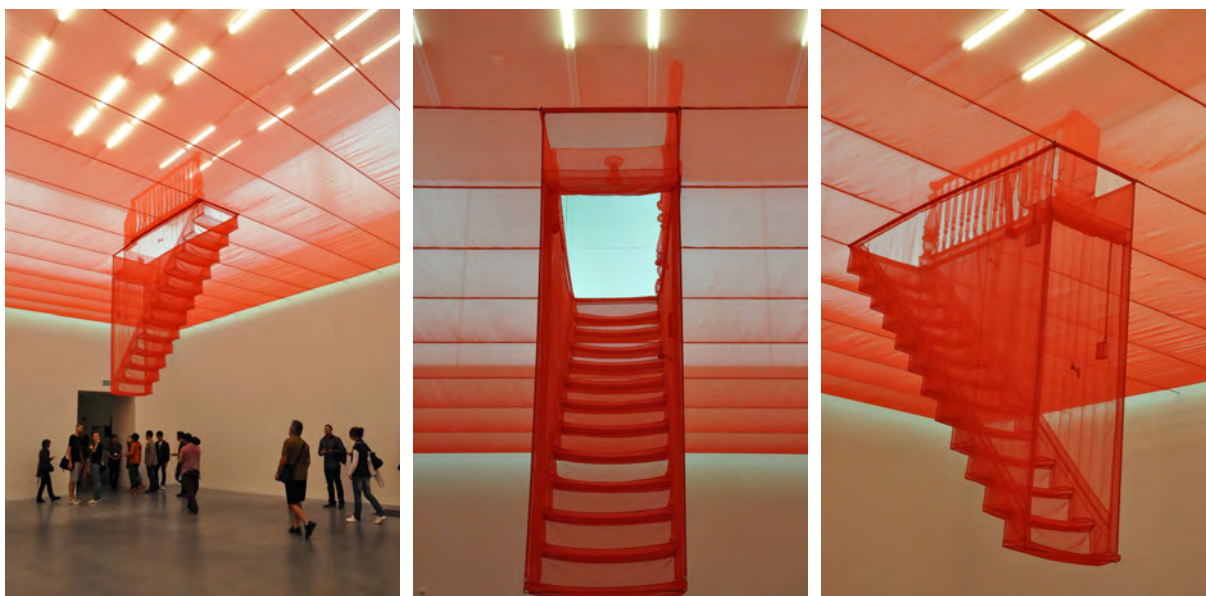


Figura 27. Do Ho Suh, *Staircase-III*, 2010.

¹²³ MERLEAU-PONTY, 2000, p. 224.

Staircase-III (Figura 27) é uma instalação que faz parte de uma série de outras desse artista, onde ele as constrói com base em suas memórias pessoais de espaços arquitetônicos. Esse trabalho, constituído de poliéster e aço inoxidável, é uma réplica de uma escada do apartamento do artista, no qual ele estabelece uma reflexão sobre o espaço em sua forma muitas vezes intangível, metafórico e psicológico. Do Ho Suh usa um tecido de poliéster vermelho distintivo, cuja flexibilidade, transparência e porosidade contrasta com a solidez de uma estrutura arquitetônica. Um grande contraste de uma complexidade na qual sentimos uma confusão desconcertante. A escolha da cor, como dos materiais que constituem a instalação, funcionam predominantemente como um meio de “remover” a estrutura de seu contexto original, aumentando a intensidade da imagem em seu caráter onírico dentro de uma estrutura reconhecível que parece pairar em cima de nossas cabeças.

Uma experiência espacial que nos leva a experimentar simultaneamente dois volumes contíguos, como se estivessem sobrepostos; uma escultura e o espaço circundante. O espaço físico que naturalmente se relaciona com o vazio assume nesta obra uma presença que se eleva diante do espectador.

O espaço cria uma relação enquanto matéria e não simplesmente como ausência. Desta maneira, a obra cria dispositivos em potencial capazes de gerar um campo em torno de si que irradia espacialidade, prolongando seus limites para além dos contornos invisíveis. Uma forma clara onde o espaço se espacializa.



Figura 28. Olafur Eliasson, *Riverbed*, 2014.

Neste sentido, eu me recordava do artista Olafur Eliasson, que constrói obras em que o homem e a natureza são partes iguais do tecido do mundo, tornando o espectador um participante totalmente integrado na obra de arte. Este aspecto da prática do artista está bem expresso em *Riverbed* (Figura 28), exibido no Museu de Arte de Louisiana, na Dinamarca. Eliasson inunda e transborda uma série de galerias do museu. A obra recria uma enorme e encantadora paisagem, composta por um leito fluvial de solo rochoso, que envolve pedras e rios, fugindo de seu próprio contexto nos desconectando das formas que nos é familiar, para uma forma mais rude, mais abstrata e distante da realidade.

O artista evoca um sentimento de liberdade, contrastando às expectativas tradicionais de comportamentos associado às visitas aos museus, criando trilhas alternativas e nada convencionais para uma vagarosa caminhada dentro de um museu de arte.

Ao explorar o espaço físico da galeria, a atenção do espectador é direcionada à própria obra, encorajando-o a estabelecer um novo olhar para o espaço. Ao elaborar esta monumental instalação o artista nos induz a uma experiência que dilui, ou melhor, funde os contornos espaciais entre a paisagem do mundo natural (ambiente externo) e o espaço interno do museu em um único gesto. O sentido das relações ali estabelecidas é o de pensar o espaço a partir do próprio espaço e da forma como ele se evidencia. “O que é o espaço como espaço? Resposta: o espaço se espaça”¹²⁴.



Figura 29. Valie Export, *Space Seeing and Space Hearing*, 1973-74.

¹²⁴ HEIDEGGER, 2003, p. 81.

Estabelecendo essa premissa de uma espacialidade que se põe em andamento, se tornando presença, conheci também o trabalho da artista Valie Export em uma exposição em que se exibia sua vídeo-performance intitulada *Space Seeing and Space Hearing* (Figura 29). Esta obra leva o espectador a experimentar sensorialmente, imagens espacializadas de múltiplos pontos de vista em uma narrativa em que se encontra imerso. A artista investiga o espaço relacionando o “ver” ao “ouvir”. Durante a performance em público, Valie Export está imóvel no meio de uma galeria vazia do museu e quatro câmeras estão posicionadas em sua direção. As imagens nas quais ela aparece em uma determinada posição corporal aparecem fixas e são projetadas em quatro monitores no espaço expositivo. O resultado final é mostrado em um quinto monitor com um sistema capaz de sincronizar som e imagem. O vídeo começa com uma nota musical produzida por um sintetizador. Cada posição no espaço é caracterizada por uma alteração no vídeo, quer em termos de volume ou no intervalo de repetição entre as imagens.

Os espectadores presentes na performance puderam observar que Valie Export é um ponto de referência fixo no espaço da galeria. Enquanto isso, as combinações visuais e sonoras são sobrepostas e alternadas em forma de vídeo, dando ao espectador a impressão de que o artista se move para os lados, para trás e para frente. Valie Export não se desloca através do espaço, mas cria o movimento por meio de uma dinâmica, levando o espectador a percebê-lo como consequência de sua própria espacialidade.

A obra confronta a posição estática do corpo no espaço com as possibilidades dinâmicas fornecidas por todo um aparato técnico. O resultado é a prova elementar de uma investigação que aborda a questão da forma como o corpo se percebe no espaço a partir da plasticidade daquela imagem. Heidegger assim se manifesta; “Trata-se de ver como o homem é no espaço. O homem é no espaço, de modo que ele instala o espaço, sempre já instalou espaço”¹²⁵.

¹²⁵ HEIDEGGER, 2003, p. 83

Neste momento, eu já havia cumprido uma importante parte de minha rota. Havia percorrido uma distância astronômica em lugares diferentes. Eu estava ali a olhar para uma série de acontecimentos.

Entre tantas rotas e muitas vias, conheci a obra de Rachel Whiteread. Na obra da artista os vazios ficam cheios e transformam-se em matéria, dando a ver o que existe entre as coisas. O vazio que interessa à artista é especificamente aquele presente em espaços comuns e que habitamos. Pode-se dizer que Whiteread elabora uma série de inversões e o espaço onde normalmente o corpo tem liberdade para circular transforma-se em um bloco sólido. O que se revela em suas obras é a presença da ausência.

Em 1993, a escultora modelou e encheu de concreto o interior de uma velha casa em estilo vitoriano que estava condenada à demolição numa rua em Bow, zona leste de Londres. Essa casa é um símbolo de sobrevivência, uma vez que todas as outras casas daquela rua foram destruídas pela reurbanização, indicando que alguma coisa não existe mais ou na verdade sempre esteve ali e não a identificávamos visualmente. Quando as paredes caíram, surgiu de seu interior um bloco cinza compacto, reproduzindo a forma da casa a partir daquilo que já não mais existia (Figura 30).



Figura 30. Rachel Whiteread, *House*, 1993.

O que Whiteread põe em questão é a própria possibilidade da representação. O que nós vemos é a matéria, a substância. Antes disso, podemos apenas ter uma intuição do que possa *a priori* ser matéria invisível. A artista não busca moldar o objeto em si, mas a área que o envolve ou molde negativo do avesso, ela corporifica o espaço. Por exemplo:

Quando um artista modela uma cabeça, parece que ele copia apenas a superfície visível, na verdade ele plasma o que é propriamente invisível, a saber, o modo como essa cabeça olha o mundo, como ela detém-se no aberto do espaço no qual ela é solicitada pelos homens e pelas coisas.¹²⁶

Whiteread solidifica o espaço vazio e dessa forma constrói relíquias do que foi perdido e deixado para trás o que agora existe apenas em nossa memória. O olhar aqui opera significações e resignificações evidenciando um fenômeno que está além da pura aparência.

¹²⁶ HEIDEGGER, 2003, p. 87.

Eu refletia na paisagem e nos objetos ao percebê-los. O reconhecimento é a condição de possibilidade que nos remete à uma espacialidade própria do sujeito, da obra e do próprio espaço.

Waltércio Caldas foi outro artista que encontrei que rompia com a ideia de espaço absoluto e o corporifica através de uma matéria imaginária e incorporal. Em *Rodin-Brancusi* (Figura 31), a obra torna-se um fenômeno corporificante do próprio espaço por meio do olhar do espectador que a observa.

Quando Caldas diz “escultura”, ele conduz nosso olhar a algo que não vemos, ao ar, ao imaterial, a uma ausência que se constitui em presença. Uma ruptura ao conceito tradicional de escultura.

Com seus cilindros vazados, numa perspectiva que favorece seus desenhos espaciais, a obra encontra-se constituída de matéria-espaço. Ursula Davila-Villa argumenta que o trabalho de Caldas “atua no espaço da mesma forma que a música: ela exhibe uma grande presença etérea e uma quase absoluta ausência física”¹²⁷

Uma das principais questões levantadas por seu trabalho é a percepção acerca daquilo que vemos. É um constante desafio para nossa cognição e para o modo como reconhecemos a matéria e o espaço, permitindo que a nossa capacidade visual se amplie, visto que aquilo que reconhecemos de imediato logo se transforma. O espaço como forma e a forma como espaço. O artista comenta sobre esse paradoxo; “Eu gostaria de produzir objetos com o máximo de presença e o máximo de ausência.”¹²⁸

Neste trabalho de Caldas, experimentamos o espaço em suas manifestações tangíveis e intangíveis, e seu objeto passa a ser visto a partir de uma outra ótica, em que ele mesmo se transforma em uma lente que media nosso contato com aquilo que o atravessa.

¹²⁷ DAVILA-VILLA, Ursula. A presença crescente da ausência. In: WALTÉRCIO CALDAS, 2012, p. 35.

¹²⁸ CALDAS apud BRETT, Guy. *Transcontinental: an investigation of reality*. London-New York: Verso, 1990, p. 70 seq.



Figura 31. Waltércio Caldas, *Rodin-Brancusi*, 1997.

Tecendo este campo de reflexão, visto que as práticas artísticas contemporâneas podem atuar em um espaço espaçante, continuava a encontrar e reencontrar uma série de viajantes-artistas

Então, deparei-me com *The murder of crows* (Figura 32) de Janet Cardiff e George Bures Miller. Essa obra faz referência à habilidade incomum que os corvos têm de se lamentar diante de determinadas situações. Quando, por exemplo, um do bando morre, os demais corvos se reúnem para lamentar a morte do companheiro, numa espécie de funeral, muitas vezes por mais de vinte e quatro horas. Esse lamento é percebido nessa obra monumental através das imagens – fragmentos de sonhos, de pesadelos – que surgem com as músicas, evocando medo e sofrimento. A obra parece trazer de volta as grandes catástrofes mundiais, as guerras e a violência. Trata-se de um trabalho sobre o homem, sobre seus múltiplos modos de existir no mundo e sua capacidade de superar os traumas através dos sonhos. A peça torna-se um réquiem para um mundo em que se extinguiu a orientação, onde a perda da razão suscitou atrocidades inimagináveis¹²⁹. Quanto mais a razão dorme, mais monstros surgirão, ou ela pode sonhar, entrar em delírio, criando os campos de concentração nazistas: uma crítica à crença dos poderes da própria razão. Há, na obra, uma apropriação de uma marcha patriótica

¹²⁹ CROWSTON, Catherine (Org.). *The murder of crows: Janet Cardiff and George Bures Miller*. Cologne: Hatje Cantz Verlag, Art Gallery of Alberta, 2011, p. 62.

militar, composta, em 1941, pelo russo Aleksandr Aleksandrov e que foi associada à Segunda Guerra Mundial, quando Hitler invadiu a União Soviética. Trata-se de um concerto incomum, sugerindo confusão.



Figura 32. Janet Cardiff e George Bures Miller, *The murder of crows*, 2008.

A instalação é constituída de 98 caixas acústicas negras – algumas colocadas em cadeiras, outras em pedestais e outras pendentes do teto –, pelas quais se reproduzem 30 minutos de uma narrativa permeada de uma sequência de fragmentos que nos conduzem para onde o som esculpe um espaço, criando imagens devaneantes. Fui transportada para um lugar longe do presente e ao mesmo tempo lançada numa consciência maior dele.

Esta obra ressoa na percepção de nosso próprio espaço. Ela foi inspirada em *O sono da razão produz monstros* (Figura 33), gravura de Goya integrante da série *Los caprichos*. Nessa obra de Goya, um homem dorme com a cabeça apoiada nos braços cruzados. Corujas e morcegos voam ameaçadoramente em torno de sua cabeça. A seus pés, um lince sentado, imóvel e alerta olha-o fixamente. No centro da instalação *The murder of crows* há um elemento – uma pequena mesa com um megafone deitado de lado – que ecoa a gravura de Goya. A voz de Janet sai do alto-falante, contando uma sequência de sonhos, e a artista parece absorvida por seus próprios pesadelos, prisioneira de seus próprios pensamentos. Sons e ruídos percorrem o espaço da exposição e envolvem o espectador, assim como o fazem as corujas e os morcegos com o homem adormecido

na obra de Goya. A estrutura narrativa é do tipo fílmico ou teatral, cujas imagens são criadas pelo som. Uma forma singular de reflexão espacial é posta em perspectiva no campo plástico.



Figura 33. Goya, *O Sonho da razão produz monstros*, 1799.

Em *The murder of crows* há uma distensão do conceito de espaço. Em um de seus sonhos, Cardiff relata o encontro de uma perna debaixo de um cobertor, onde o corpo estava ausente. O sonho da artista reverte o efeito previsível, já que ela reconhece a dor de um membro amputado que perdeu o seu corpo e não, ao contrário, a de um corpo que teve amputado um de seus membros: uma periferia sem centro¹³⁰, ou como comenta Carolyn Christov-Bakargiev, uma geografia espacial, em que a disposição espacial e estrutural da instalação se baseia no espaço que ali não está, como se fosse um espaço «fora» e ao mesmo tempo «interior», pelo modo como os objetos estão nele dispostos¹³¹. Os corpos ali parecem ser dispensáveis, como em quase tudo na indústria do entretenimento. As mortes nas manchetes dos jornais de hoje são muitas e isso parece não ter muita importância. O corpo e os órgãos da sociedade também estão desarticulados. O trabalho cria uma atmosfera dinâmica, como se a obra se

¹³⁰ Ibid., p. 36.

¹³¹ CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Janet Cardiff*. New York: P.S. 1 Contemporary Art Center, 2003, p. 97 seq.

deslocasse pelo espaço expositivo. Essa dimensão é alcançada quando, depois de nos movimentarmos por entre o conjunto de cadeiras e caixas acústicas, sentamo-nos em uma das cadeiras, tomando o lugar de uma das caixas de som, tornando-nos parte ativa da instalação. A obra, mesmo que trabalhada com tecnologia avançada, não a celebra, utilizando-a tão somente para criar um ambiente onde se exploram as qualidades escultóricas e físicas do som. Seus autores usam um sistema de reprodução estereofônica para distribuir os sons por um grande número de amplificadores, que são por sua vez ligados a um computador. A palavra “estereofônico” vem do francês *stéréophonique* e “estéreo” deriva-se do grego *stereós*, que significa sólido e firme. Esse tipo de áudio produz uma sensação de extensão espacial para o ouvinte, possibilitando-lhe reproduzir a posição em que os instrumentos musicais e os cantores estavam no momento da gravação, de modo a simular, por exemplo, a mesma configuração espacial original. A imagem estende-se para além de sua própria visibilidade.

Resolvi reescrever uma série de perguntas que eu já havia feito e que me ocupavam a cada travessia. À medida das coisas, o sentido ia sendo entregue às folhas, aos animais, à paisagem, acariciando a pele do mundo.

A questão do sentido do espaço nesta pesquisa traz elementos encontrados nas reflexões de Heidegger sobre o espaço e a obra de arte. O filósofo, em sua obra *Ser e tempo*¹³², funda-se em uma unidade originária, o “ser-no-mundo”. A concepção cartesiana traz a ideia do homem dentro do mundo, por separar, em partes distintas, o sujeito e o objeto. Ocupar um espaço significa ser estranho a ele, como alguém que o visita e aproveita-se da disponibilidade ou da hospitalidade dele. Um espaço livre de caracteres próprios não tem ocupantes; não há transição de um lugar para outro em um espaço que se espacializa¹³³. Ao atribuímos espacialidade ao *Dasein*, temos evidentemente de conceber esse “ser-no-espaço» a partir de seu modo de ser. Em sua essência, a espacialidade da *Dasein* não é um ser simplesmente dado e, por isso, não pode ocorrer em alguma situação do «espaço cósmico» nem estar à mão em um lugar, posto que ambos são modos de ser de entes que vêm ao encontro dentro do mundo. Por isso, se de algum modo a espacialidade convém a alguém, isso só é possível com base nesse “ser-em”¹³⁴.

O sentido do espaço em Heidegger é a questão do ser, a necessidade de pensar o modo de ser de tudo aquilo que já é. Não existem pessoas e, além delas, o espaço. Essa noção de espaço supera a oposição dualista pela qual o ente humano não experiencia sua possibilidade de espacialização e o espaço onde a obra se apresenta é a própria obra.

A compreensão do ser-no-mundo como estrutura essencial do *Dasein* é que possibilita a visão penetrante da espacialidade existencial do *Dasein*. É ela que impede a eliminação antecipada dessa estrutura. Essa eliminação prévia não é motivada ontologicamente, mas sim «metafisicamente» pela opinião ingênua de que primeiro o homem é uma coisa espiritual, para só então se colocar «em» um espaço¹³⁵. Uma forma de descobrimento do mundo e dos entes por meio da abertura de sua espacialidade própria.

Segundo ainda o filósofo, o espaço não é algo que se opõe ao ser humano. O homem “é” no mundo, ou seja, ele habita o mundo. Esse conceito de habitar ultrapassa, entretanto, a concepção de moradia, posto que o homem habita o mundo construindo poeticamente outros espaços. O espaço torna-se uma possibilidade plástica para além de uma determinação geométrica. O espaço torna-se espaço na medida em que se espacializa. O *Dasein* jamais se encontra dentro ou fora de algum lugar, em sentido literal; ele toma para si o espaço, ele se espacializa. As coisas são em si mesmas espaços e

¹³² HEIDEGGER, 2012, p. 307-333 passim.

¹³³ Ibid., 2012, p. 321.

¹³⁴ Id., 2010, p. 105.

¹³⁵ Id., 2012, p. 102.

não apenas pertencem a um lugar. Heidegger perdura num pensamento que obra e espaço se abrem a um espaçamento, fundando um *topos* da imanência.

Nesse sentido, as práticas artísticas contemporâneas trabalham com o tecido da realidade transcendendo a ideia de espaço. O espaço se projeta no próprio espaço. Os artistas colocam o mundo em obra mobilizados pelos signos criando formas de decifrá-lo, ou seja, trazê-los do invisível ao visível. Fusões de fronteiras estáveis e experiências a partir das quais as percepções relativas ao espaço são geradas. Com essas operações, primeiramente nos damos conta de estarmos presentes, recriamos nossas próprias práticas, dissolvendo todos os mecanismos que separam a obra do espaço.

Nesse contexto, o espaço deixa de ser um espaço especializado e separado do resto da vida para tornar-se uma dinâmica na qual ele se espacializa penetrando na densidade da existência em forma de potência criativa. Assim, a obra acontece como espaço e o espaço é a obra. Dar-se um espaço-obra ou obra-espaço.

O espaço funde-se no próprio espaço, o que significa que cada encontro com a obra está precedido de um encontro com o espaço. A obra é essencialmente espacial, no entanto o espaço da obra está encoberto e as práticas artísticas contemporâneas permitem um desocultar do espaço.

Então, atrás e à frente do espaço não existe algo. Enquanto não experienciarmos o próprio espaço, o que dissermos sobre o espaço na arte permanecerá sempre obscuro¹³⁶. Estes raciocínios transversais e sinuosos permitiram que o espaço se desvelasse a si mesmo por meio dos dados dos sentidos que nos afetam.

¹³⁶ HEIDEGGER, 2003, p.123.

Agora queria desembaralhar todos os fios, meada por meada, a partir das articulações estabelecidas em meus próprios trabalhos. A mudança foi tudo aquilo que sempre os definiu até então.

A carga semântica de suas imagens não se esgota no ato representado, mas sedimenta-se em diversas camadas de sentido. A noção de transitoriedade da matéria pela qual consideramos algo provisório, incidiu para além de uma materialidade e avançou sobre as questões relativas à imagem. Agora, depois de percorrer todo um caminho, esforço-me para desdobrar-me. O que finalmente se reconhecia nos interstícios era a aceção de um espaçamento, em que a experiência implicaria lançar-se a estes “microacontecimentos”, permitindo romper a antiga película limitativa do espaço. Tudo volta de modo tão vívido. Pensava agora no percurso do meu trabalho plástico e fazia um esforço para uma síntese.

Perecível

No ano de 2002, enterrei dentro de caixas de vidro palavras, fotografias, água, madeira, cera de abelha, parafina e cabelo. Desta obra, intitulada *Perecível* (Figura 34), afloraram questões a respeito do espaço revelando amplas possibilidades a partir dos processos de remover, escavar e deslocar. Os objetos foram colocados em intervalos paralelos de terra que foi retirada para que estes pudessem ocupar aquele espaço percebido: a terra.





Figura 34. Carolina Melo, *Perecível*, água, tecido, cabelo, folha, vidro, espelho, terra, extrato de nogueira, parafina, borracha, madeira, algodão, 2002.

As caixas foram inseridas numa ordem que evidenciavam sua própria solidez, rompendo e desorganizando o terreno. Essa operação de “enterrar” lidou com o comportamento daquilo que antes era fluxo, mas que agora está contido. Uma caixa enterrada interrompe o solo, abre uma lacuna entre isto e aquilo, escondendo dentro de suas paredes as transformações que nos escapam. Ao enterrar algo, percebemos de fato como o espaço se comporta, o “espaço-caixa” recebe outro contendor de matéria; a caixa de vidro que também guarda os objetos. Surgia a questão que pode então ser colocada: mas e o que foi feito ali naquele lugar? O espaço continuaria o mesmo? As coisas poderiam existir “fora” do espaço? Como se “abre” o espaço? É ele que possibilita a aparição?

A problemática instala-se numa relação entre matérias, onde a caixa de vidro enterrada é o que sobra quando tudo o que não é caixa de vidro é excluído. O vidro foi o material escolhido porque eu imaginava que continuaria a ver mesmo debaixo do solo. Na primeira vivência com o ato de enterrar, resolvi deixar a parte de cima das caixas, que também era de vidro nivelada com o solo. Uma espécie de vitrine onde eu poderia observar a vida enclausurada daquela matéria. A transparência do vidro me diz

sobre a ausência de limites na configuração do espaço da obra. De uma certa forma, eu tentava compreender o sentimento de compartimento como o espaço até então era representado. Desse modo, comecei a pensar sobre as aparições e desaparecimentos no espaço, aquilo que cobre e aquilo que é coberto: da obra no espaço.

Os materiais que ali habitavam me colocavam diante de fragmentos de pequenos espaços vividos, reminiscências de lugares e pessoas, tecido frágil que sempre se desfaz na fluidez do tempo. Um desejo de mergulhar na apreensão que é a fragilidade da vida. Foi então que surgiu a imagem de um pedaço do meu próprio cabelo cortado em meados de 2000, e que eu guardava como um modo de me conectar com aquele momento. Fui desafiada a cortar aquilo que eu mantinha por muito tempo como uma das formas de existir no mundo.

Minha atenção ao longo do processo de construção deste trabalho desdobrava-se assim entre leves esquecimentos, apagamentos seletivos e a incorporação de matérias que de alguma forma evocavam significados de experiências subjetivas e estados afetivos.

A água foi um dos elementos convidados a se instalar dentro de algumas caixas. Corpo vital e das forças formativas, essencial para o surgimento e manutenção da vida, ela é um símbolo para o nascimento e renascimento, podendo representar o ato de mergulhar no obscuro mundo do nosso inconsciente. A água é elemento primordial na definição dos temperamentos, diz de transformação e destruição, fluidez e transitoriedade.

A madeira e o algodão neste trabalho são muito similares à sintaxe do sonho, fragmentos que podem se deslocar de seus contextos originários, e serem postos em um jogo consentido em que se tornam materiais para a construção de pontes e envoltórios que protegem o meu corpo afundado em um leito de algodão, um material que suporta minhas costas e minha alma com acalento. A borracha, o extrato de nogueira, a folha de uma árvore são materiais para ler a natureza em toda a sua entropia. Cada matéria comporta suas singularidades e traços pertinentes. A parafina, a cera de abelha e o espelho encontram-se na busca

da obviedade da transformação da matéria. Esses materiais translúcidos e espelhados trazem aquilo que, em vão, tentamos esconder de nós mesmos: as mudanças. O espelho mostra esta reflexão, que é um convite à indagação sobre nossa percepção.

Veículo Corpóreo

A decomposição, o fluxo contínuo da matéria foi por muito tempo um processo percorrido em minha prática. Os estados provisórios dos materiais do ponto de vista da fisicalidade e posteriormente a partir da perspectiva de uma imagem construída e que também se metamorfoseia, sempre me saltaram aos olhos.

No trabalho *Veículo Corpóreo* (Figura 35), um enorme lençol de borracha é colocado sobre a parede da galeria, que está coberta por inúmeros saltos de sapatos que mais se parecem janelas por causa de suas formas semicirculares. Em cada um dos pequenos objetos são agregados outros materiais, como fotografias, tecidos, parafina, talco, alfinete, cera de abelha, asfalto líquido, indicando a existência de caminhos trilhados e estradas a serem descobertas. Os materiais refletem uma fragilidade em cada fractal deste trabalho, mudam constantemente, seja pelo manuseio, condições de temperatura do lugar instalado e/ou pelo fino fio que o sustenta nessas pequenas janelas.

O pensamento plástico deste trabalho que surge por meio da transformação dessas materialidades, potencializa significações da realidade em que vivemos e também da efemeridade das obras de arte, não pelo seu desaparecimento imediato sobre o nosso cotidiano, mas pela repetição e diferenciação mesma do trabalho.

A borracha dilata e se contrai, a parafina e a cera acumulam véus, às vezes películas finas que recobrem a pele do salto como se de alguma maneira aquele momento pudesse ser retido. Estes corpos translúcidos variando quanto à sua densidade, às vezes escondem, outras vezes se rompem, mostrando tudo aquilo que sempre nos escapa.

As fotografias são recortes de “recortes” de uma realidade apreensível eventualmente pelo espectador, a transitoriedade encarnada na imagem pela fotografia mortuária, acidentalmente toca-o, operando pela exclusão de uma outra imagem circunscrita

no seu espaço cotidiano. Esta fratura que advém do que precedeu esta ausência é ocultada novamente pela presença de tecidos, asfalto e madeira nos buracos e falhas presentes ou provocadas nos saltos de borracha. A janela que deixava ver pode, de repente, estar fechada. O vazio novamente se torna cheio.

Em frente ao lençol de borracha, uma imensa parede espelhada é erguida. E a possibilidade do desvio para o esquecimento ao sair de frente da obra é duplamente confrontada com o espelho. Ele reflete a imagem do espectador frente a outra parede, reconhecemos o nosso próprio corpo em meio às palavras impressas no espelho com talco que se desfaziam lentamente com o passar dos dias. O que elas faziam exatamente (“o corpo nem sempre”, “aquilo que ainda parece não ser”, “o que nunca nasceu”, “enclausurado”) era afirmar a imagem posta à frente pelas inúmeras janelas. No face a face, o espelho lança novamente as histórias que se passam em cada um dos pequenos universos dispostos à frente, ligando e confrontando o visitante. O espelho “é o instrumento de uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim”¹³⁷. Enquanto instrumento criado, o espelho reflete imagens, ou melhor é imagem.

No chão, frente ao espelho, um objeto enclausurado nos assombra e o fluxo que até então se mostrava parece momentaneamente contido. Nestes lugares supostos, imagens constroem e se desconstroem.

As visibilidades são instáveis, as imagens são puro reflexo daquilo que está olhando. Aquilo que olha de uma certa forma está também sendo olhado. Olhamos a obra e ela nos olha, olho no olho, nos devorando.

Veículo corpóreo diz do que leva os corpos a se movimentarem, carregando em si uma imagem inerente à transmutação.

¹³⁷ MERLEAU-PONTY, 2004, p. 23.

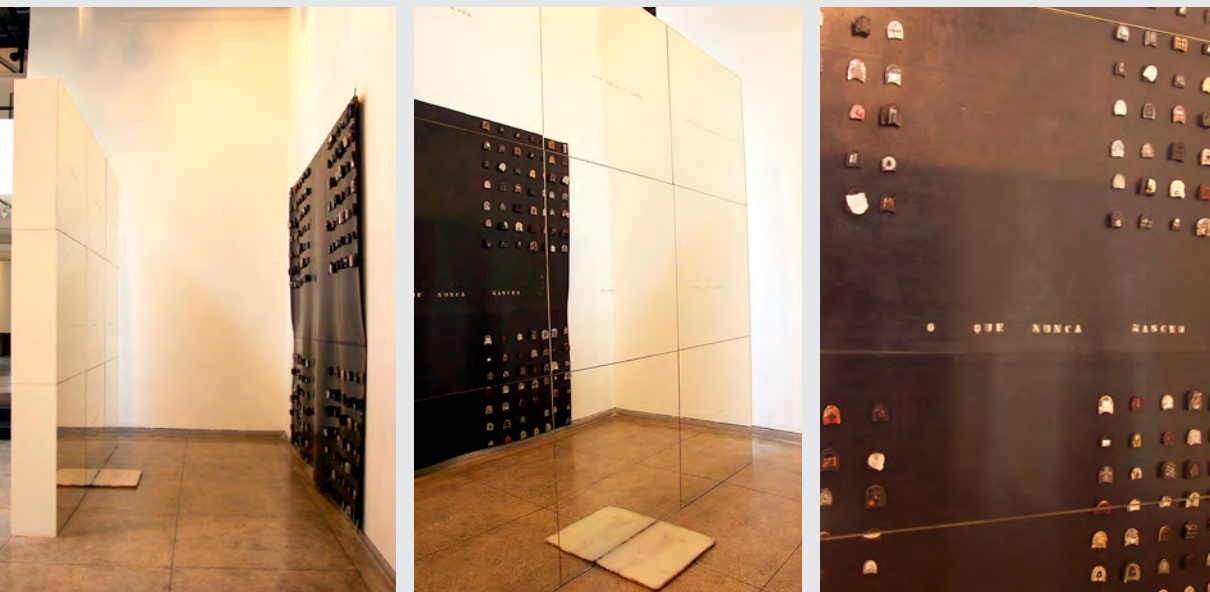


Figura 35. Carolina Melo, *Veículo Corpóreo*, madeira, espelho, vidro, borracha, câmara de ar, sola de sapato, parafina, cera de abelha, cera de carnaúba, fotografia, tecido, plástico, asfalto líquido, tinta acrílica, giz e talco, 2002.

Ciclos Misturados

Ciclos 1, 2, 3 (Figura 36) e *Matéria abraça* (Figura 37) foram reunidos em uma exposição em que esses trabalhos exploram as dimensões expressivas e conceituais de três elementos: o tempo, o espaço e a matéria. Cruzes, banda de rodagem e relatório ultrassonográfico de pneus são posicionados de forma simétrica às paredes da galeria e no lado oposto deste espaço, oito caixas dispostas sobre o chão apoiam em sua superfície espelhada uma série de pequenos objetos.

Algumas teorias histórico-filosóficas referem-se à materialidade na arte como uma extensão da ontologia em que a experiência estética é o ponto de partida. A materialidade se estende para além do simples fato de sua própria fisicalidade, ela abrange amplamente toda uma história relacionada à existência da obra e à subjetividade do espectador que é atravessado pelo tempo.

A arte contemporânea reformula o conceito de materialidade, onde a experiência com as qualidades da matéria é transformada pela imaginação do indivíduo por meio de sua experiência no mundo. Construimos sentidos para os objetos que mudam com o decorrer do tempo. Em um sentido ontológico, a nossa

relação com a obra de arte é que esses objetos podem funcionar como alegorias para dar sentido à nossa experiência de forma imagética. Eu concebo um sentido às coisas experimentando-as.

Em Ciclo 1, as bandas de rodagens com seus pequenos sulcos de profundidade e desenhos variados, as quais foram desenvolvidas para que os veículos mantivessem uma maior estabilidade em condições distintas de autopistas, revelam nossa capacidade surpreendente de investir em uma multiplicidade de recursos singulares diante do desenrolar do tempo, com sua sucessão simultânea e sua desapareição.

Os relatórios ultrassonográficos de pneu apontam a sua vida útil indicando sob uma determinada ótica o tempo exato de interrupção de seu fluxo. O movimento que seria vindouro é interrompido pela dinâmica da matéria. O seu desgaste traz a noção de rastro e memória para o trabalho.

As cruzes em série enunciam possibilidades de direção e definem um ritmo temporal para o trabalho que é interrompido por uma única cruz que se diferencia das demais, constituindo um corte em que a matéria é acidentalmente interrogada.

As caixas espelhadas, assim como no trabalho *Veículo Corpóreo*, reafirmam a própria natureza dos objetos dispostos sobre sua superfície, os quais apontam para as noções de movimento infinito da matéria. O espectador, ao adentrar a galeria, percorre as posições sucessivas deste conjunto de trabalhos, cada obra percorre novamente o movimento de todo o conjunto como um ciclo e depois retorna em si mesmo, misturando-se uns aos outros.

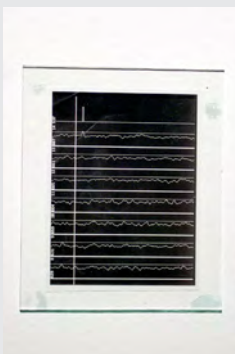
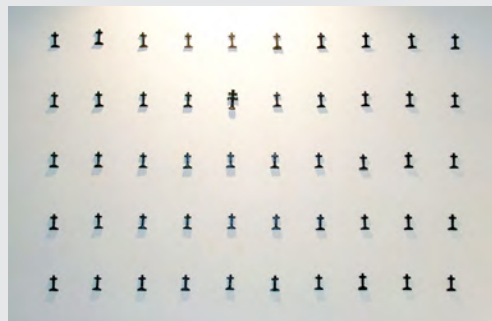
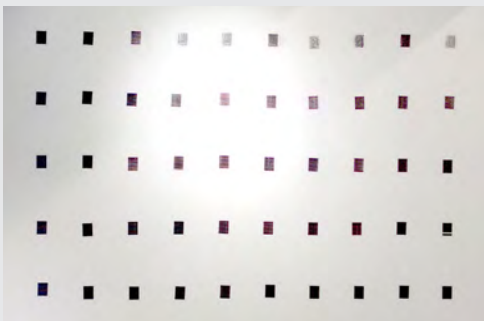
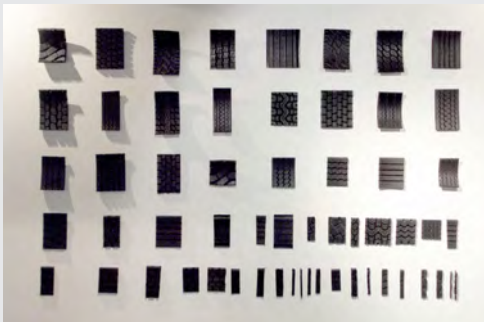


Figura 36. Carolina Melo, *Ciclo 1, Ciclo 2 e Ciclo 3*, banda de rodagem de pneu, relatório ultrassonográfico de pneu, parafina e pigmento, 2003.

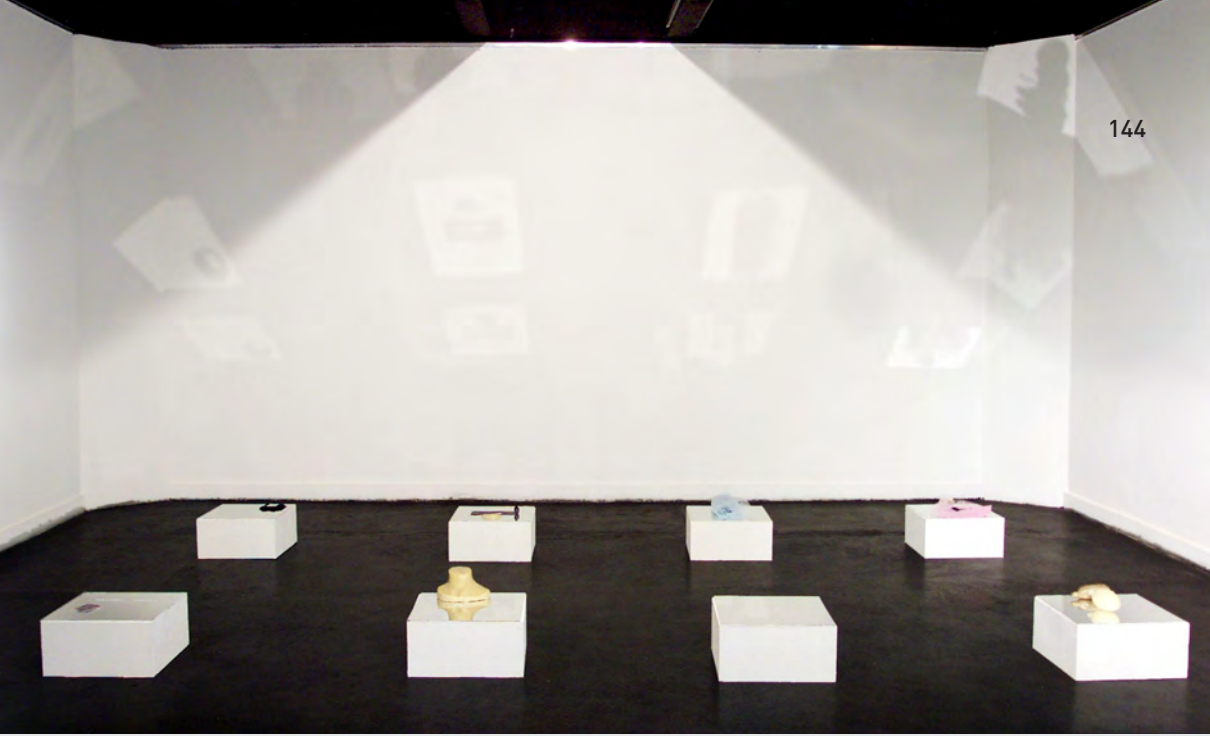


Figura 37. Carolina Melo, *Matéria Abraça*, giz, espelho, madeira, tecido, borracha, fotografia, parafina e pigmento, 2003.

A estética do efêmero

Mesas, caixas de madeira, chassis de tela e outros objetos são cobertos por um gesto de velamento, envolvendo tudo com um pigmento negro, transformando tudo em uma espécie de matéria bruta.

O espaço expositivo propõe um recolhimento, a claridade foi atenuada por uma penumbra pálida que recobre os objetos seja pelo betume, a tinta negra, o pó da borracha de pneu ou o feltro escuro e desgastado pelo tempo. Esta instalação (Figura 38) traz uma série de trabalhos que estão dispostos no espaço da galeria.

Encostados na parede, uma enorme placa de madeira e chassis são vestidos pela sombra do pigmento e feltro. Em uma arara de madeira ficaram dependurados “cabides” de madeira com espelhos, outros com cera de abelha, os quais podiam ser manipulados pelos visitantes. Num determinado local outra mesa é coberta por um pigmento escuro. Sustentava inúmeros fragmentos de parafina resultantes de um incêndio causado por velas em um centro de meditação.

Em um lugar da galeria, alguns objetos intitulados *Caixa para guardar o céu* constituem-se de caixas de madeira, como se fossem arquivos, e dentro delas foram guardadas fotografias do céu em diferentes horas do dia. Neste momento, a luz vem como uma tentativa de virada, mas é guardada dentro das caixas. O que me parece fascinante é que, apesar da tentativa de abertura para a luz com as fotografias do céu, a ação de guardá-las torna-se uma marca de decisão, assumindo a entropia e a sombra.

Um trabalho secreto em que a sombra se revela com toda sua força dentro das questões humanas, e a fronteira da luz com a sombra.

Os objetos poderiam parecer esquecidos ali se não fossem pela organização no espaço. Talvez aguardam, em estado de latência, a reativação de suas materialidades por parte do espectador.



Figura 38. Carolina Melo, *A estética do efêmero*, madeira, parafina, espelho, feltro, tinta, pó de borracha vulcanizada, fotografia, cera de abelha e favo de mel, 2006.

ainda não tinha feito a pergunta



Figura 39. Carolina Melo, *ainda não tinha feito a pergunta*, fotografia, pvc, ventilador, espelho, lupa, tinta acrílica e bússola, 2006.

Pensamos sempre porquê, mas não para quê? Simplesmente pensamos, mas não observamos o que pensamos, ou seja, não nos ocupamos em saber sobre a forma de nosso pensamento.

Olhamos para um espelho e não percebemos que seu reflexo não tem existência verdadeira, porque depende de uma presença em sua frente para que ele se fabrique (Figura 39).

Então, a pergunta se faz necessária, pois ela coloca em cena a dúvida que é um disposto de avanço do pensamento nos ensinando a dançar com os fenômenos.

O Traço Impreciso

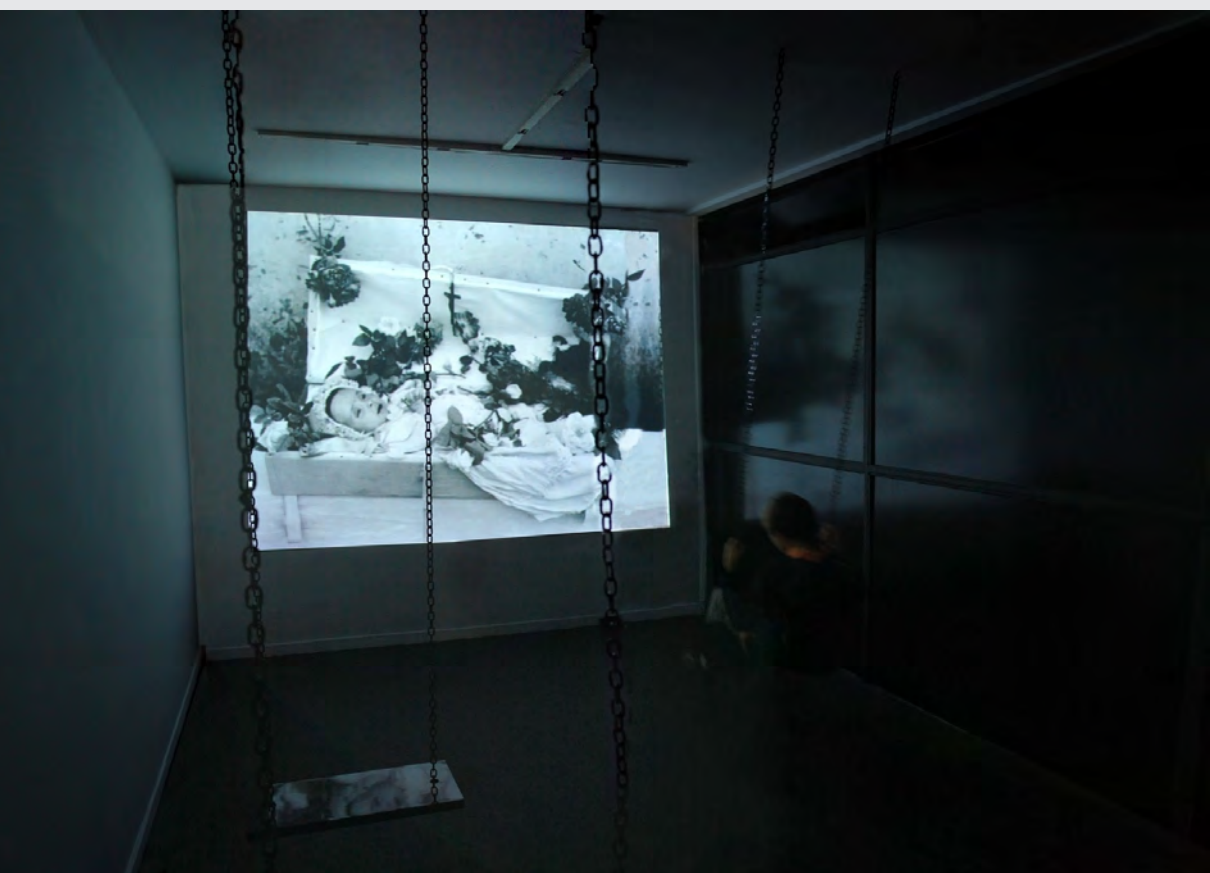


Figura 40. Carolina Melo, *O traço impreciso*, balanços e projeção, 2007.

Esse trabalho era constituído de uma projeção em que aparecia uma imagem estática de uma criança morta dentro de um caixão cercado de flores e terços além de balanços fixados no teto da galeria (Figura 40). A qualquer momento da exposição, os visitantes podiam sentar-se e balançarem-se nesses balanços.

O espectador se estabelece ali como uma presença que não se completa, que se nega, pois não se vê mesmo se vendo, promovendo uma reflexão sobre a existência. O corpo como um condutor de instantes, trilhando por entre projeções imagéticas criadas por aquilo que ele próprio não vê. Cortes dentro do nosso mundo aparentemente sólido.

Notas sobre as zonas de sombra



Figura 41. Carolina Melo, *Notas sobre as zonas de sombras*, fotografia e árvore de plástico, 2007.

Ao me lançar nessas regiões escuras em busca de lacunas de significação, *Notas sobre a zonas de sombra* (Figura 41) é uma espécie de mapa com as pistas a cada movimento da paisagem. Esse trabalho entrelaça uma extensa constelação de lugares se desdobrando em experimentos fortuitos a partir da plasticidade da imagem.

Cartografia dos sentidos

Cartografia dos Sentidos (Figura 42) são imagens de mapas sob uma pedra negra. Cada fotografia da série encarna o domínio de um espaço e a tentativa de colonização deste, propondo leituras a partir do dispositivo da obra. A imagem deste trabalho produz uma espécie de provocação, pois ao colocar a pedra sobre o mapa, ela traz a afirmação de uma presença pura. Ela cria uma conscientização de materialidade do espaço por meio de uma experiência particular.

Este trabalho atua entre o que se pode ver (a pedra) e o que ele reconhece em sua imagem (zonas de fratura, cadeia de montanhas e os ventos); uma imagem fabricada. O espaço é apresentado, descoberto, praticado, imaginado, construído e provocado pela fotografia. A imagem fotográfica pode levar à uma experiência espacial para além das dimensionalidades, alterando e ampliando a nossa percepção do espaço. A obra é o espaço que ela mesma configura.

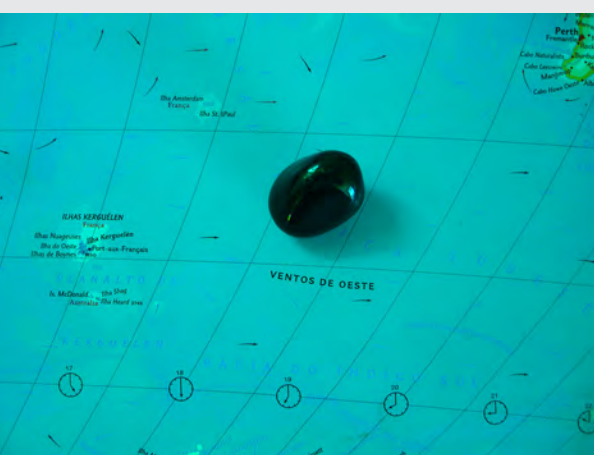
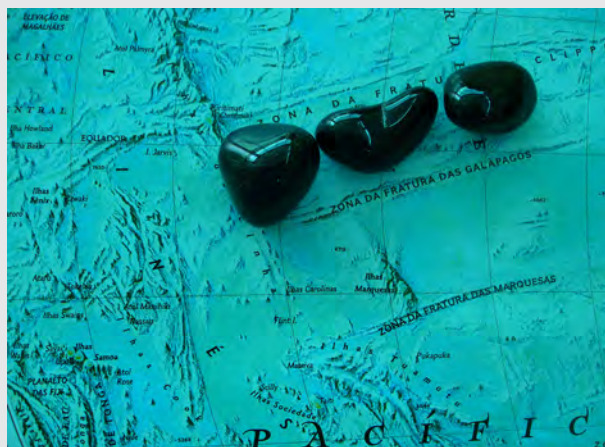




Figura 42. Carolina Melo, da série *Cartografia dos Sentidos*, fotografia, 2007.

Da fratura

Um enorme desenho ocupa toda a parede do espaço expositivo logo ao adentrar o museu. Nele, peças de xadrez parecem se equilibrar em uma linha, enquanto outra se desloca em direção ao monitor.

Da fratura (Figura 43) é um trabalho na busca ou no encontro da matéria ou para fora dela. Comecei a explorar o vídeo em meus trabalhos dentro de uma questão que me parece crucial. O vídeo faz ver, mas ali temos dúvida sobre o que vemos. A imagem do mar filmado sob nenhuma condição de iluminação faz com que ele apareça em presença sutil por uma espuma que derrama e desaparece com o seu próprio vai e vem.

Na sequência, para dar sentido às questões pertinentes à pesquisa, seguem pequenos blocos de textos que foram escritos para o catálogo da exposição *Nós*.

Notas sobre as zonas de sombra 2 (da fratura)

* Pensar nas coisas.

O tempo está lindo. O azul escuro da água é a mais pura certeza.

E em mais alguns minutos, eis o que surge; é azul, preto, denso, transparente, se estende até perder de vista. Do outro lado se vê.

Dispomos ainda de algum tempo, ficaremos até o cair da noite.

As coisas se deterioram.

Talvez algum dia digam, mas e o texto?

* Investigando a matéria.

A noite cai, sem dúvida, quando o sol desaparece, a escuridão é o primeiro fato. Mas, se há uma coisa que até ontem sabemos é que o sol não se põe, mas na realidade é a terra que gira em torno de seu próprio eixo. Antes, porém, convém examinarmos a coisa mais de perto.

Eis uma coisa que dava a pensar! Como é possível isso? Indagava-se aqui e ali. Que força era aquela? Como puderam deixar que isso acontecesse? Teria eu dormido demais? ¹³⁸.

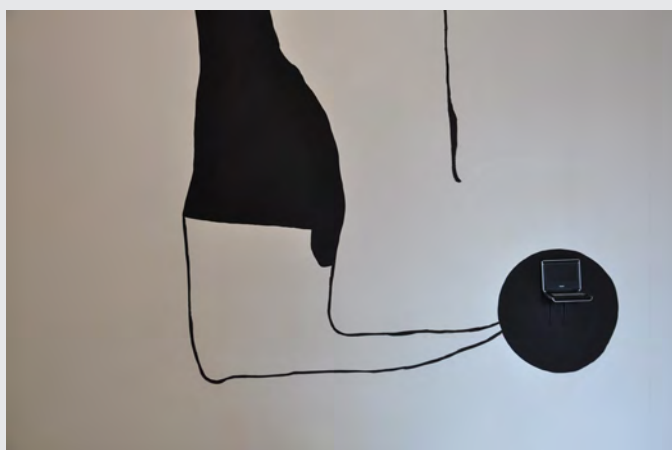


Figura 43. Carolina Melo, *Da fratura*, desenho e vídeo, 2010.

¹³⁸ Nós, 2010.

Da paisagem

O corpo trilhando por inúmeras projeções de imagens vertinosas que parecem se fixar numa ordenada desordem. Assim as paisagens vão sendo inventadas. Uma vez apresentada, a imagem torna-se uma operação que se relaciona entre visibilidades e o que está por vir. Um “jogo” produzindo presença a partir de uma energia condensada de ausência.

Quando descubro a existência do mar, vejo-me frequentando o espelhamento do céu numa imensidão sem fim. Primeiro um céu azul, depois peças de um jogo incompleto de xadrez (Figura 44). Uma enunciação sem enunciado. O que movimenta a imagem são as sequências das peças e cada uma delas tem uma função neste jogo. O jogador, ao mexer as peças, tem suas estratégias limitadas, pois pode apenas lidar com aqueles elementos dispostos naquele lugar. Não existe uma guerra entre dois exércitos. Ele não pode entrar no jogo e dar um xeque-mate. O espectador é forçado a utilizar as peças, reconhecendo nelas o impacto de uma realidade sonhada e real que se encontram unidas em um enquadramento.

O que primeiramente chama a atenção é o desaparecimento do tabuleiro, o sujeito-observador se vê integrado nesta imagem sem possibilidade de escapatória. Peças de jogo de xadrez sobre a fotografia de um céu; fotografia de uma fotografia. O que pode se revelar nesta multiplicidade de capturas? A estranheza desta imagem leva também a supor aquele céu como um abismo, mas o olhar esquivo navega pelo céu azul. As peças de xadrez de uma única cor dizem de batalhas travadas em único exército. Uma luta fabulosa em um lugar inconcebível envolvendo um certo encantamento em que os soldados sonhando cansados são absorvidos pela flutuação nesse mar-céu.

O fundo da imagem é um espaço aberto sem contenções de nenhum lado, a imagem de um possível reflexo, de onde ela parece conter o que reflete, mas as peças tornam-se imperativas e atravessam a paisagem numa posição de movimento, suprimindo a imagem do céu diante de um olhar comum. Esse dispositivo liberta a imagem para podermos reconhecê-la, fazendo dela outra coisa, para além daquilo que ela parece ser.



Figura 44. Carolina Melo, da série *Da paisagem*, fotografia, 2010.

Pathos

Caminhando em uma zona rural e observando ao meu redor, percebi que a água à beira de uma piscina se agitava e resolvi aproximar-me para ver o que ocorria. Encontrei alguns patos a se banhar em uma piscina. Passei algumas horas a observar e a fotografar o acontecimento (Figura 45). Um local que para mim antes era comum agora se tornava estranho. A área era ocupada por novos habitantes. A piscina agora, agitada por ondas de fluxos variáveis, desmanchavam formas de uma realidade e criavam outras, descrevendo uma situação espacial que será desfeita com o passar da noite. Tive uma forte sensação de que aquela mudança de recinto, este processo de alteração do habitar dos patos, era o elemento mais importante nesta geografia de mudanças. Uma série de indagações a respeito da experiência com/no espaço surgiam.

Queria continuar a caminhar, mas momentaneamente aquela situação me fazia refletir sobre a capacidade de nos deixar afetar e de suportar os nossos estranhamentos, quando estamos fora e/ou distante de nosso próprio espaço, ocupando simultaneamente

muitos lugares e lugar algum. Somos projetados para espaços que não estamos, através da paisagem construída pelo olhar de um outro, o que nos distancia da experiência com o nosso próprio espaço. A imagem dupla de pensar o que via e o registro pelo olho-máquina do dispositivo fotográfico, recortava uma dimensão na qual os “pathos” suscitavam a permanência do observador por algum tempo induzindo-o a contemplação.

Pensava em tudo isso a medida que a noite se colocava com toda sua solidez. A obra se mistura com a experiência comum de estar no espaço e invade a paisagem psicológica do espectador. O espaço assume a forma do visível a partir de uma imagem. Quando outros preceptores entram em cena, as possibilidades de reconhecermos o espaço, transcende a nós próprios, irradiando possibilidades de percebê-lo, tornando-nos espectadores de nosso próprio pensamento.



Figura 45. Carolina Melo, da série *Pathos*, fotografia , 2014.

D'água



Figura 46. Carolina Melo, da série *D'água*, fotografia, 2015.

A piscina vazia alude à imagem da água que a ocupava. Usando como tática a negativa espacial, mergulhamos na água com nossos sentidos (Figura 46). A imagem cria uma conjunção poética onde apesar do vazio, sempre há algo para se ver.

Com o olhar incomodado de quem olha as paredes vazias, fazemos o exercício de reconhecer ali uma superfície como uma expansão de nossa percepção servindo-se das enigmáticas relações espacializadas da imagem.





18. ATACAR OU DEFENDER?

Com frequência me perguntam se é melhor atacar ou se é preferível defender-se. Minha resposta é sempre a mesma. Isso depende em grande parte do temperamento do indivíduo; isto é, que se deve jogar o jogo que melhor se adapta ao indivíduo em questão.

Pois bem: em teoria geral não há senão uma resposta justa, e é a seguinte: a iniciativa é uma vantagem, e quem a obtém deve tratar de mantê-la. Só a deve abandonar por necessidade ou em troca de uma vantagem material suficiente para decidir o jogo final.

Eu considero, ademais, boa prática para os que desejam progredir, jogar de vez em quando partidas arriscadas, fazer ou tratar de fazer combinações, sacrificar peças por um ou dois Peões com o objetivo de obter o ataque.

Tudo isto, deliberadamente, mesmo que se perca a partida. A idéia é combinar. Dessa forma o jogador adquire experiência de certa classe de posições de ataque e defesa, o que pode ser mais tarde muito útil para ele.

O amador deve habituar-se a perder com equanimidade; assim gozará mais do jogo. Ademais, como já disse em outras ocasiões, se aprende

muito mais nas partidas perdidas que nas partidas ganhas.

Falando de perder com equanimidade, recordo um fato sumamente engraçado que presenciei faz certo tempo. Eu tinha um amigo, bom jogador e boa pessoa, porém muito falador e muito nervoso. Seu adversário, aquela noite, era uma pessoa muito tranqüila, que jogava sem dizer uma palavra. As forças eram iguais, porém, esse dia, meu amigo estava mais nervoso ainda que de costume e falava sem cessar.

Perdeu eles três jogos seguidos; levantou-se e repreendeu o adversário desta forma: "Eu não posso jogar com o senhor, pois fico muito nervoso; ganhou-me três jogos seguidos e não disse uma palavra".

Todo mundo soltou uma gargalhada, com grande assombro do meu amigo, que não se deu conta de quanto cômico havia sido o seu proceder.

Figura 47. Carolina Melo, *Depois daquele dia: sobre como olhar para aquilo que não se vê*, 2016.

Depois daquele dia: sobre como olhar para aquilo que não se vê

Poderíamos dizer que o espaço se manifesta neste trabalho lançando-nos à ideia de jogo (Figura 47). Essa determinação se traduz no próprio ato do existir. A existência de cada elemento está sempre diante de uma infinidade de forças, que se chocam e atuam simultaneamente. Em função de uma qualidade inerente à vida, que é a transitoriedade, este jogo na verdade não se concretiza. A partida de xadrez sempre é disputada em um tabuleiro com peças claras e escuras, mas neste trabalho não há com quem jogar. Como no trabalho *Da paisagem* somente existem peças negras que são marcadas por uma correlação de forças imprevisíveis que de fato, só podemos jogar tornando senhores de todos os acontecimentos. Um jogo interpretativo, o pasmo da existência.

Este fio conductor avança e circula por todo o trabalho, uma reação ao devir. Todos os objetos ali presentes parecem ter um senso de sua espacialidade, pois não estão em oposição. O espectador pode ter a percepção de que; estou dentro ou fora? Ele percebe ali que há algo que vê e o que vê sou eu que vejo. Nos interrogarmos na origem de uma necessidade de reinventar as formas de nos relacionar com o mundo.

Neste momento, o escrutínio metódico do olhar representa os caminhos que o pensamento percorreu; andar, correr, sentar, saltar e descansar. A experiência com/no espaço me veio como que em um salto. O espaço saiu para fora dos lugares. Enquanto sentido, ele instaura uma abertura manifestando-se. O sentido reduz a síntese intelectual e reincide em todas as esferas da experiência.

As obras de arte na contemporaneidade não pertencem somente a um lugar, não apenas se encontram aí ou lá. Não nos basta «ir ao local» onde a obra está, pois nesse «deslocar-se» há um «se foi». O espaço nas práticas artísticas contemporâneas é pensado a partir dos encontros nos quais a obra nos anuncia sua espacialidade. A viajante-artista se movimenta em intencionalidade em direção à paisagem e aos objetos que já concedem e dispõem espaço. O espaço agora em sua superfície visível dissolve fronteiras. O espaço permanece aberto mesmo quando ocupado. Quando o sujeito recolhe o sentido, ele habita poeticamente o espaço.

Cheguei de viagem em casa à noite. O céu estava claro, mas um forte vento soprava. Todos dormiam tranquilamente e eu estava ali sentada por muito tempo com um folha de papel em branco à minha frente. Movo meus olhos tentando alterar a perspectiva, certa de que o vazio não é a única realidade do espaço.

Espaço-de-a: guia para viajantes

"Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, só uma longa preparação."
Gilles Deleuze e Claire Parnet, 'Dialogues'.

ESPAÇO-OBRA: guia para viajantes

Este guia opera a partir de princípios nos quais, é reverso a quaisquer noções de coordenadas que envolvam ações estratégicas visando a conquista ou colonização de territórios.

A figura de um guia molda a nossa visão a partir do olhar de um outro nos conduzindo a lugares que não aquele nosso. Longe de procurar estabelecer novas fronteiras, este guia apresenta algumas relações estabelecidas através do movimento da viajante-artista explicitando o caráter indivisível do espaço. O antropólogo Franck Michel, no seu livro "Désirs d'ailleurs: essai d'anthropologie des voyages" ressalta que a viagem começa onde param nossas rutinas. Através da prática abissal da experiência, não "habitamos" lugares homogêneos e sim, somos atravessados por uma série de relações de qualidades heterogêneas.

O guia para viajantes também pode ser visto como uma espécie de narrativa visual onde há possibilidade de utilizar e realizar diversas cartografias, mas quais as fronteiras perdem o sentido referendo ao "experimentado", ~~uma~~ ~~uma~~ possibilidades de uma série de encontros, privilegiando aspectos relacionais de espacialidades próprias. Encontros que se dá entre nós e alguma coisa que nos atravessa sempre de maneira única e singular.

desse processo permite-se que outros viajantes-protagonistas possam subitamente se reconhecer em nossa experiência.

Um exercício nativo de uma operação, no qual o sujeito é superfície infinita que apreende ao mesmo tempo, o norte, o sul, o leste e o oeste.

Desde sua origem os guias e os mapas sempre foram documentos subjetivos e transitórios que exigem revisão e manutenção constante como um desenho que se faz no trajeto. A descrição da viagem, seja ela na forma de um guia ou mapa, assume um valor testemunhal

de particular importância a partir de um desejo de se compartilhar a experiência. A complementaridade de linguagens, verbal e visual, possibilita ao não-viajante uma maior aproximação com uma experiência em particular.

O guia para viajantes nos traz imagens que congelam fundas inquietas, memórias, recortes, presente em tudo em que há subjetividades. Não é apenas o visual que se representa.

~~Atividade~~

tridencian as particularidades de uma experiência
de investigação artística como condição de entrega
à deambulação, aos pensamentos transversais e au-
simuos.

Ele projetava Casas
Ele desenhava casas para plasmar a fugacidade
do sonho.

Espaco-dia: um guia para viajantes

O espaço já é. O espaço já está.

Somos sujeitos espaciais.

Se o sujeito não fosse espacial, ele não conseguiria
conhecer a coisa que ele não é.

Trabalham os intertícios onde as coisas sabem o que
são.
↳ Umete ao núcleo de sentido.

Estados da imagem

Dinâmica da plasticidade, um jogo recíproco de dar
e receber forma.

Guia: toda pequena parte um itinerário, produzindo
ressonâncias e deslocamentos entre a leitura do
texto e as imagens ~~espacializadas~~

↳ O texto é "escrito" por imagens do espaço

A combinação dessas duas experiências desencadeia
uma série de percepções.

A investigação sobre o sentido ~~entre~~ [→] ~~concatenada~~
nas duas experiências

Guia - abeto - imagens → a travessa o lugar
do intervalo, do entre

↳ fundamenta a
marcativos

Sinto dúvida quanto a possibilidade de contar.
Não porque a experiência vivida seja indizível.

VALIE EXPORT

1940 Linz, Österreich

Raumsehen und Raumhören
Space Seeing and Space Hearing
1973 | 1974

Video transferiert auf DVD, s/w, Ton, 6'21" | Video transferred to DVD,
b/w, sound, 6'21"

erworben mit Unterstützung des BKA, Sektion Kunst | acquired with
support of BKA, Sektion Kunst 2011

LUCIO FONTANA, 1899–1968

Raumkonzept, Erwartungen, 1964
Spatial Concept, Expectations

Albertina – Sammlung Batliner

















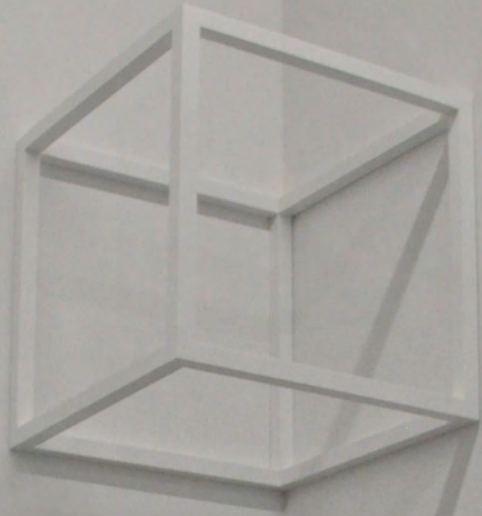












Small, faint text or markings on the right wall, possibly a label or signature.

















































































DO RETORNO OU SOBRE COMO RETORNAR

Partir!
 Nunca voltarei,
 Nunca voltarei porque nunca se volta.
 O lugar a que se volta é sempre outro,
 A gare a que se volta é outra.
 Já não está a mesma gente, nem a mesma luz, nem a mesma filosofia.
 Fernando Pessoa

Ele põe um pedaço de papel em branco sobre a mesa à sua frente e escreve estas palavras com sua caneta. Foi.
 Nunca será de novo.
 A invenção da solidão, Paul Auster

Essa mesa junto à janela logo se tornou meu recanto para escrever. O lugar exato em que se formava a confusão de tantas vertentes, onde fiz e refiz estes textos. Na tentativa de encontrar o que a pesquisa se propôs, segui caminhos, pistas, indícios e estudos de muitos autores, me fixando e me apropriando de territórios em um movimento que possibilitasse o tecer de novas tramas e fios.

No instante, quando aqui eu me recolhia, no lugar antes tomado por papéis, canetas, lápis, catálogos e livros, surgia uma xícara de chá, um copo de água e eu começava a olhar muitas imagens e arquivá-las em memória e em um gabinete.

A tese é sempre uma história de construção que se descobre e se inventa em uma escrita para produzir sentidos daquilo que se quer dizer.

Quando me prometia a escrita, ficava a fitar as folhas de meu caderno quadriculado e a esboçar futuros projetos. Afinal, embora às vezes eu me fartasse desse exercício, era assim que sempre encontrava um caminho para seguir em viagem e também um pretexto para adiar o encontro com as palavras.

A poética da viagem serve de metáfora para as práticas de entrelaçamento, fundindo as heranças da memória e os trânsitos pois, as viagens se realizam a partir de outras que já nos habitam.

Era com prazer que revia toda a minha coleção, dotada agora de um valor ainda mais especial. Neste momento, deixo o olhar recair sobre as correções aqui registradas em cores diversas pela revisão e normalização de toda a tese e uma alegria profunda me invade.

Agora, estou pronta para começar a tese, mesmo sabendo que as viagens serão sempre outras. Estes trânsitos, perfazendo muitos caminhos sempre se agregam a outras vivências marcando indelevelmente a reflexão e o trabalho artístico. Durante o caminhar tinha uma sensação de estar à deriva, pois as aventuras da escrita às vezes se traduzem em uma angústia de que palavras sempre irão nos faltar e, por vezes, se repetirão de forma demasiada. A reflexão se estabeleceu simultaneamente, sob forma crítica, plástica e poética. A construção textual se deu por conexões, se fazendo rizomas.

O reencontro com as experiências vividas é, sem dúvida, também uma grande viagem na compreensão dos sentidos que vão sendo construídos a partir das descobertas, quando vamos compreendendo as possibilidades que fazem o mundo aparecer. Sei que existem muitos caminhos possíveis, que permitem uma aproximação interessante e válida, mas quando comecei a escrever me perguntei, porque não?

Teremos sempre uma rede de possibilidades, velocidades, agenciamentos, escoamento, amarrações, vias de acesso, tensões, como uma cartografia dos afetos, uma colagem enfim, por onde nos movimentamos e damos por assentadas certas coisas que nos afetam em deslocamentos físicos ou imaginários.

Mergulhamos em uma reflexão poética, cruzando alguns universos e reunindo-os numa estrutura capaz de validar o objeto desta busca que é o sentido do espaço, numa tradução, por meio de ideias, para expressá-lo como qualidade daquilo que é plástico e moldado por diversas subjetividades. A imagem que se tem do espaço deve-se a uma aparição do que anteriormente era somente “vazio” passando a habitar um mundo próprio em si mesmo.

A externalidade do espaço e seus hospedeiros reconfiguram-se colocando as obras em uma dinâmica diferente, cuja lógica se espacializa. Sua espacialidade é uma característica da sua naturalidade reconquistada.

Assim, eu mergulhei em abismos descritivos e em voos narrativos rasantes sobre um mundo espacialmente percebido. O espaço diz respeito à nossa maneira de perceber: nossos afectos e perceptos¹³⁹. Desdobrar essas questões é deixar-se surpreender, para poder reconhecemos em espacialidades.

¹³⁹ *O ABECEDÁRIO DE GILLES DELEUZE*. Entrevista com Gilles Deleuze. Direção: Pierre-André Boutang. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997, VHS (459 min.), son., color., legendado. Tradução de: Raccord.

Eu estava em casa e pensava na viagem que havia feito. Por algum tempo, nada além de mim. Os pequenos aguardavam ansiosos por aquele momento. É tarde e agora escrevo. Amanhã cedo irei vê-los. Continuei acordada, sem sono e me coloquei a contemplar a alvorada.

De repente, sem que eu esperasse, eles chegaram de mansinho e se colocaram silenciosamente ao meu lado. Pensei: ainda bem. E devorei aquele momento vorazmente. Não há razão para se preocupar. Abracei-os imediatamente.

Ele adentrou e me disse: “Convém não esquecer de um ponto importante: tudo não passou de um sonho”. Eu havia tomado conhecimento disso, mas as vezes a aparência das coisas torna-se sensivelmente maior do que poderíamos supor. Acredito não ter dúvida de que o sentido acompanha o mistério. Chego neste momento arbitrário de um retorno, mas ainda permaneço em trânsito.

Antes de me sentar na mesa para o café, um dos pequenos me disse:

Quantas horas?

Não sei. Não estou com relógio e nem o celular.

Você não sabe olhar as horas no tempo?! Ele me indagou.

O mais novo me atravessava com seu olhar.

Não eu não sabia. Poderia parecer mentira, mas como eu não conseguia ver as horas no “tempo”? Como aquilo poderia me acontecer? Olhava para eles perplexa com o acontecimento. Aquilo me acertou em cheio. Perguntava-me então, o que vem a ser o tempo? Não passa de um nome para um consolo que nos resta de uma duração? Tentava pensar algo para responder com igual espontaneidade, entretanto, faltava-me a sua vasta extensão. Um novo tipo de questionamento convidava a uma nova apreciação. Continuo em dívida, porém, a menina pequena abraça o menino pequeno. Agora esta será outra viagem.

REFERÊNCIAS

LIVROS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 976 p.

AGACINSKY, Sylviane. Espace de L'Oeuvre. In: *Le Cahier* (Collège international de philosophie). Paris: Presses Universitaires de France, 1988. p. 93-107.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. 92 p.

ALBERTI, Leon Battista. *Tratado de pintura*. Cidade do México: Amalgama Arte Editorial, 1998. 134 p.

ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. 240 p.

ARGAN, Giulio Carlo. *El Concepto del Espacio Arquitectonico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1973. 191 p.

ARISTÓTELES, *Física*. Madrid: Gredos, 1996. 506 p.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da modernidade*. Campinas: Papyrus, 2004. 112 p.

BACHELARD, Gaston. *A experiência do espaço na física contemporânea*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010. 88 p.

_____. *A intuição do instante*. Campinas: Verus, 2007. 107 p.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 339-512 (Os Pensadores, 38)

BARRACHO, Carlos; DIAS, Maria João D. *O espaço e o homem: perspectivas multidisciplinares*. Lisboa: Sílabo, 2010. 217 p.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto precedidos de variações sobre a escrita*. Lisboa: Edições 70, 2009. 190 p.

BAUM, Kelly. *Nobody's property: art, land, space, 2000-2010*. New Jersey: Princeton University Art Museum, Yale University Press, 2010. 144 p.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. 255 p.

BETHÔNICO, Mabe. *Provisões: uma conferência visual*. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2013. 295 p.

BOCCIONI, Umberto. A Escultura Futurista. In: BERNARDI, Aurora Fornoni (Org.). *O Futurismo italiano*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, p. 73-80.

BOLLNOW, Otto Friedrich. *O homem e o espaço*. Curitiba: Ed. UFPR, 2008. 327 p.

BOURDIEU, Pierre. *Esboço para uma auto-análise*. Lisboa: Edições 70, 2005. 120 p.

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2004. 417 p. (Mitologia Grega, 1)
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013. 292 p.
- BRETT, Guy. *Transcontinental: an investigation of reality*. London-New York: Verso, 1990. 112 p.
- CAGE, John. On Robert Rauschenberg, Artist, and his work. In: *Silence*, Hanover: Wesleyan University Press, 1973. p. 98-108.
- CANTON, Kátia. *Espaço e lugar*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 72 p.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Eduardo Gilli, 2003. 203 p.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 196 p.
- _____. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 170 p.
- _____. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 215 p.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2008. 351 p. (A invenção do cotidiano, 1)
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 552 p. (Introdução à história da filosofia, 1)
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Janet Cardiff*. New York: P.S. 1 Contemporary Art Center, 2003. 200 p.
- _____. The murder of crows. In: EBERSBERGER, Eva; ZYMA, Daniela. *The collection book: Thyssen-Bornemisza Art Contemporary*. Cologne: Walther König, 2009. p. 97-102.
- CRAMPTON, Jeremy W.; KRYGIER, John. Uma introdução à cartografia crítica. In.: ACSELRAD, Henri (Org.). *Cartografias Sociais e Território*. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ. 2008. p. 85-112.
- CROWSTON, Catherine (Org.). *The murder of crows: Janet Cardiff and George Bures Miller*. Cologne: Hatje Cantz Verlag, Art Gallery of Alberta, 2011. 112 p.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2013. 256 p.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. 839 p.
- DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2011. 176 p.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006. 437 p.
- _____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 184 p.
- _____. *O que é filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 2000. 288 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 128 p. (Mil platôs, 1)

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. 264 p.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempos dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013. 508 p.

DUARTE, Cláudia. *Marcel Duchamp: olhando o Grande Vidro como interface*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000. 142 p.

DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madrid: Ed. Tecnos, 1989. 208 p.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. Oeiras: Celta, 2002. 452 p.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011. 134 p.

FRAGOSO, Suely. *O espaço em perspectiva*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005. 90 p.

FRANCA-HUCHET, Patricia Dias. L'Infra-mince, Zona de Sombra e o tempo do entre-dois. *Porto Arte*. Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, vol. 9, n. 16, p. 19-23, 1999.

_____. O lugar da imagem. In: NAZÁRIO, L.; FRANCA; P. (Org.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 190-202.

_____. INFRA-MINCE ou um murmúrio secreto. In: *Art Research Journal/ Revista de Pesquisa em Artes*, Porto Alegre, vol. 2, n. 2, p. 40-59, 2015.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros de (Org.). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema / Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 411-422.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 294 p.

_____. *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987. 232 p.

_____. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva Edusp, 1973. 444 p.

FRIEDLAND, R.; BODEN, D. (Org.). *Now here: space, time and modernity*. California: University of California Press, 1994. 452 p.

GALCERÁN, Mônica Maria. *Sobre a problemática do espaço e da espacialidade nas artes plásticas*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1981. 150 p.

GLEISER, Marcelo. *A dança do universo: dos mitos de criação ao Big Bang*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 434 p.

GREIMAS, A. J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008. 544 p.

GROSENIK, Uta. *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Koln: Taschen, 2002. 576 p.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 153-165.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010. 256 p.

_____. *Die kunst und der raum/El arte y el espacio*. Barcelona: Herder, 2012. 330 p. [e-book]

- _____. *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio/El arte y el espacio*. Navarra: Universidad Pública de Navarra, 2003. 189 p.
- _____. *Seminários de Zollikon*. São Paulo; Petrópolis: Vozes; EDUC, 2001. 311 p.
- _____. *Ser e tempo*. Campinas: Ed. Unicamp; Petrópolis: Vozes, 2012. 1200 p.
- HARLAN, Volker. A planta como arquétipo da teoria da plasticidade. In: *Joseph Beuys: a revolução somos nós*. São Paulo: SESC Pompéia, 2010. p. 26-43.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1995. 166 p.
- HILDEBRANT, Adolf. *The problem of form in painting and sculpture*. New York, G.E. Stechert & Co., 1907. 141 p.
- HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte, 1900-2000*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012. 240 p.
- HUSSERL, Edmund. *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*. Lisboa: INCM, 1994. 208 p.
- JAMMER, Max. *Conceitos de espaço: a história das teorias do espaço na física*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2010. 324 p.
- KANT, Immanuel. *Primeira seção da estética transcendental: do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 40-44. (Os Pensadores, 25)
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Artes & Ensaio*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA, UFRJ, v.15, n.17, p. 128-137, 2008.
- _____. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013. 239 p.
- LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 1295 p.
- LEVINAS, Emmanuel. *Descobrimos a existência com Husserl e Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997. 288 p.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 88 p.
- MAC DOWELL, João Augusto Anchieta Amazonas. *A gênese da ontologia fundamental de Martin Heidegger: ensaio de caracterização do modo de pensar de Sein und Zeit*. São Paulo: Loyola, 1993. 206 p.
- MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008. 432 p.
- MALABOU, Catherine. *What should we do with our brain?* New York: Fordham University Press, 2008. 120 p.
- _____. *L'Avenir de Hegel: Plasticité, Temporalité, Dialectique*. Paris: Bibliotheque D'histoire De La Philosophie, 1996. 284 p.
- _____. *Plasticity at the Dusk of writing: dialectic, destruction, deconstruction*. New York: Columbia University Press, 2010. 96 p.
- _____. *Ontologia do acidente: ensaio sobre a plasticidade destrutiva*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014. 71 p.

- MALIÉVITCH, Kazimir. *Dos novos sistemas da arte*. São Paulo: Hedra, 2007. 100 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 662 p.
- _____. *Merleau-Ponty na Sorbonne: resumo de cursos: 1949-1952*. Campinas: Papirus, 1990. 320 p.
- _____. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 168 p.
- _____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000. 271 p.
- _____. *Palestras*. Lisboa: Edições 70, 2002. 77 p.
- MESQUITA, Antônio Pedro. O lugar como categoria ontológica em Platão: ao encontro de uma menosprezada utopia Platônica. In SILVA, M. F. (Ed.) *Utopias e distopias*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009. p. 83-94.
- MICHEL, Franck. *Désirs d'Ailleurs: essai d'anthropologie des voyages*. Paris: Armand Colin/HER, 2000. 272 p.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 733 p.
- MOREIRA, Ruy. O mal-estar espacial no fim do século XX. In: *Pensar e ser em Geografia*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 133-141.
- MORICEAU, Jean-Luc; PAES, Isabela. Performances acadêmicas e experiência estética: um lugar ao sensível na construção do sentido. In: PICADO, Benjamin; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; FILHO, Jorge Cardoso. *Experiência estética e performance*. Salvador: EDUFBA, 2014. 229 p.
- MULLINS, Charlotte. *Rachel Whiteread*. London: Tate Publishing, 2008. 123 p.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 138 p.
- OSBORNE, Peter. *Conceptual art*. London: Phaidon, 2002. 304 p.
- PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999. 160 p.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. São Paulo: EDUC, Senac, FAPESP, 2010. 408 p.
- PLATÃO. *Timeu-críticas*. Coimbra: FCT, 2013. 264 p.
- PRÉ-SOCRÁTICOS. São Paulo: Abril Cultural, 1973. 371 p. (Os Pensadores, 1).
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 152 p.
- REALE, Giovanni. *Aristóteles*. São Paulo: Loyola, 2007. 328 p.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. 304 p.
- _____. Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea. *Projeto História*, Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História, São Paulo, v. 25, p. 43-54, jul./dez. 2002.

- SÁNCHEZ, Ana; ROMERO, Julio; PIZARRO, Esther (Org.). *Entorno: sobre el espacio y el arte*. Madrid: Complutense, 1995. 98 p.
- SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: UNESP, 2002. 218 p.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2004. 392 p.
- _____. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: EDUSP, 2005. 176 p.
- SARAMAGO, Ligia. *A topologia do ser: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2008. 340 p.
- _____. Espaço e obra de arte nos pensamentos de Heidegger e Gadamer. In: *Revista Artefilosofia*, n.1, p. 76-93, 2006.
- SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. A perplexidade da presença. In: HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2006. 598 p.
- SCHAPIRO, Meyer. On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signs. In: *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies / Revue de l'Association Internationale de Sémiotique*, Toronto, n. 1, vol. 3, p. 223-242, 1969.
- SILVANO, Filomena. *Antropologia do espaço*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. 112 p.
- STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art. A sourcebook of artist's writings*. London: University of California Press, 1996. 1003 p.
- SZAMOSI, Geza. *Tempo e espaço: as dimensões gêmeas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. 277 p.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 165 p.
- _____. *Concertando Conceitos*. In: Celeuma. São Paulo: v. 1, n. 2, p. 1-7, 2013.
- TIBURI, Márcia. *Filosofia cinza: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita*. Porto Alegre: Escritos, 2004. 302 p.
- TRAQUINO, Marta. *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Ribeirão: Húmus, 2010. 172 p.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2013. 248 p.
- VÁLERY, Paul. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 206 p.
- VASARI, Georgio. *Vida dos Artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 856 p.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Filosofia da práxis*. São Paulo: Expressão Popular, 2007. 488 p.
- YATES, Steve (Org.). *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*. Barcelona: 2002. 312 p.
- WATELET, Claude-Henri. *Essai sur les jardins*. Paris: De L'Imprieries de Prault, 1774. 160 p.
- WERTHEIN, Margaret. *Uma história do espaço: de Dante à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 240 p.
- WHITE, John. *The birth and rebirth of pictorial space*. London: Faber and Faber, 1987. 289 p.

ZORDAN, Paola. Criação na perspectiva da diferença. *Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais*. Santa Maria, n.5, p. 62-74, 2010.

CATÁLOGOS

QU'EST-CE QUE LA SCULPTURE MODERNE?. Paris: [s.n.], 1986. 447 p. Catálogo de exposição, Centre Pompidou.

DOCUMENTA 11 PLATFORM 5: Ausstellung/Exhibition, 11., 2002, Kassel. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002. 242 p. Catálogo geral.

ELLES@CENTREPOMPIDOU: women artists in the collection of the Musée National D'art Modern Centre de Creation Industrielle. Paris: [s.n.], 2009. 420 p. Catálogo de exposição, Centre Pompidou.

NÓS: Professores do departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia: [s.n.], 2010. 35 p. Catálogo de exposição, Museu Universitário de Arte.

PLASTICIDADE. Belo Horizonte: [s.n.], 2004. 20 p. Catálogo de exposição, Galeria de Arte do Espaço Cultural da Cemig.

RACHEL WHITEREAD: Transient Spaces. Berlin: [s.n.], 2003. 170 p. Catálogo de exposição, Deutsche Guggenheim Berlin.

STUDIO OLAFUR ELIASSON: an encyclopedia. Cologne: [s.n.], 2012. 531 p. Catálogo geral, Taschen.

WALTÉRCIO CALDAS: o ar mais próximo e outras matérias. Porto Alegre: [s.n.], 2012. 204 p. Catálogo de exposição, Fundação Iberê Camargo.

MEIOS ELETRÔNICOS

A OBRA DE ARTE. Direção: Marcos Ribeiro. Jurubatuba: TV Imaginária Produções, 2010. 1 DVD (71 min.), son., color., legendado.

GRIMM, Jacob; GRIMM Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig, 1854. Disponível em: ← <http://woerterbuchnetz.de/DWB/> →. Acesso em: 13 maio. 2016.

MARCEL DUCHAMP: Iconoclaste et Inoxydable. Direção: Fabrice Maze. Grenoble: Seven Doc; Les studios Win Win, 2009, 2 DVD (270 min.), son., color., legendado.

O ABECEDÁRIO DE GILLES DELEUZE. Entrevista com Gilles Deleuze. Direção: Pierre-André Boutang. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997, 1 VHS (459 min.), son., color., legendado. Tradução de: Raccord.

OLAFUR ELIASSON. Disponível em: ← <http://olafureliasson.net> →. Acesso em: 18 maio. 2016.

VILÉM FLUSSER: We shall survive in the memory of others. Direção: Miklós Peternák. Berlin: C3 Budapest and Vilém-Flusser-Archiv Berlin, 2010, 1 DVD (87 min.), son., color., legendado.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ABBAGNANO, Nicola, 30, 42
ALBERTI, Leon Battista, 35, 47, 58
ALEKSANDROV, Aleksandr, 130
ANAXÁGORAS DE CLAZÔMENA, 37
ARISTÓTELES, 42
ARQUITAS DE TARENTO, 38
ASHTON, Dore, 110
BACON, Roger, 43
BARTHES, Roland, 23
BARTOLOMEU VELHO, 41
BOCCIONI, Umberto, 62, 63, 64
BOLLNOW, Otto Friedrich, 34
BOTTICELI, 49
BOUSQUET, Joe, 108
BRAQUE, Georges, 58
BRUNELLESCHI, Fillipo, 47, 48, 49, 58
CAGE, John, 96
CALDAS, Waltércio, 128, 129
CARAVAGGIO, 52
CARDIFF, Janet, 129, 130
CAUQUELIN, Anne, 49
CERTEAU, Michel de, 117
CÉZANNE, Paul, 54, 55
CHAUÍ, Marilena, 42
CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, 131
CIMABUE, 45
COCCIA, Emmanuel, 94
CROWSTON, Catherine, 29
DAVILA-VILLA, Ursula, 128
DELEUZE, Gilles, 19, 21, 22, 222
DEMÓCRITO DE ABDERA, 37
DIDI-HUBERMAN, Georges, 25
DO HO SUH, 120, 121

- DUARTE, Cláudia, 61, 62
DUCCIO DI BUONINSEGNA, 40
DUCHAMP, Marcel, 60, 61, 62, 96, 97
ELIASSON, Olafur, 121, 122
FONTANA, Lucio, 66, 67, 68
GALILEU GALILEI, 41
GOYA, 130, 131
GUATTARI, Félix, 19
EINSTEIN, Albert, 55
FLUSSER, Vilém, 25
FOUCAULT, Michel, 42, 84
FRAGOSO, Suely, 43, 53
FRANCA-HUCHET, Patricia Dias, 96
FRANCASTEL, Pierre, 19
GIOTTO, 43, 44, 45, 47
GLEISER, Marcelo, 108
GRIMM, Jacob, 34
GRIMM, Wilhelm, 34
HEIDEGGER, Martin, 93, 95, 96, 98, 110, 112, 122, 123, 126, 134, 135, 140
HESÍODO, 37
HILDEBRAND, Adolf von, 36, 53
HUCHET, Stéphane, 83
JAMMER, Max, 30, 38, 43
JOHNS, Jasper, 64, 65
KANT, Immanuel, 52
KAPOOR, Anish, 119
KRAUSS, Rosalind, 108
LALANDE, André, 78
LEPPALA, Anni, 114, 115
LEONARDO DA VINCI, 45, 46, 49
LEVINAS, Emmanuel, 23
LISPECTOR, Clarice, 97
LONG, Richard, 117, 118
MAC DOWELL, João Augusto A. A., 93
MALABOU, Catherine, 82, 83, 85, 88, 110
MANET, Édouard, 53, 54
MASACCIO, 45, 48, 49
MERLEAU-PONTY, Maurice, 24, 31, 32, 44, 66, 67, 88, 92, 93, 96, 107, 109, 118, 120
MESQUITA, Antônio Pedro, 39

MICHELÂNGELO, 49
MILLER, George Bures, 129, 130
MOHOLY-NAGY, László, 32, 33
MORA, José Ferrater, 42, 53
MOREIRA, Ruy, 77
MORICEAU, Jean-Luc, 78
NETO, Moysés Pinto, 88
NEWTON, Isaac, 56
PAES, Isabela, 78
PANOFSKY, Erwin, 44
PARMÊNIDES DE ELÉIA, 37
PICASSO, Pablo, 56, 57, 58
PIERO DE LA FRANCESCA, 58
PITÁGORAS DE SAMOS, 38
PLATÃO, 39
RAFAEL, 49
ROLNIK, Suely, 22, 106
ROMER, Ole, 51
SANTOS, Douglas, 50
SCHAPIRO, Meyer, 50
SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante, 96
SELZ, Peter, 66
STILES, Kristine, 66
STIGNEEV, Valery, 115
SZAMOSI, Geza, 50
TASSINARI, Alberto, 45, 64, 65, 109
TICIANO, 49
VÁLERY, Paul, 74
VALIE EXPORT, 122, 123
VERMEER, 51
VITRÚVIO, 37
WATELET, Claude-Henri, 36
WERTHEIN, Margaret, 40, 45, 56, 71, 105
WHITEREAD, Rachel, 125, 126
ZORDAN, Paola, 25

