

Claudia Tamm Renault

**LEMBRAR PARA ESQUECER:
TRANSITORIEDADE E CRIAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria do Carmo Freitas Veneroso.

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2008



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

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO Nº. 179 DE CLÁUDIA TAMM RENAULT Número de Registro 2006237734

Às 14:00 horas do dia dois do mês de outubro do ano de dois mil e oito, reuniu-se na Escola de Belas Artes/UFMG a Comissão Examinadora de Dissertação, aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes em reunião, para julgar em exame final, o trabalho intitulado "LEMBRAR PARA ESQUECER: Transitoriedade e Criação" requisito final para a obtenção do Grau de Mestre em ARTES - Área de concentração: ARTE E TECNOLOGIA DA IMAGEM. Abrindo a sessão, a Presidente da Comissão, Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso, Orientadora após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares da Dissertação, passou a palavra a candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final.

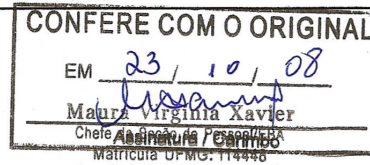
Pela indicação, a candidata foi considerada: Aprovada

O resultado final foi comunicado a candidata pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar a Presidente encerrou e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, aos dois dias do mês de outubro do ano de dois mil e oito.

M. do Carmo F. Veneroso
Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Orientadora – EBA/UFMG

Qualificadora Vera Lucia de Carvalho
Profa. Dra. Vera Lucia de Carvalho Casa Nova – Titular – FALE/UFMG

Elida Starosta Tessler
Profa. Dra. Elida Starosta Tessler – Titular – IA/UFRGS



Obs:

A presente dissertação necessita correção: Sim () Não (X)

O Colegiado comunica a aluna que terá 90 dias para apresentar a dissertação corrigida.

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso - M. do Carmo F. Veneroso
Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes da ESCOLA DE BELAS ARTES
Obs. (Este documento não terá validade sem a assinatura e carimbo da Coordenadora).

Profa. Maria do Carmo de Freitas Veneroso
Coordenadora do Colegiado de Pós-Graduação
da Escola de Belas Artes / UFMG



o c
m r o
o a ce

h os
p r o

s r e

Indignation

Indignation
m

o a

p

À Vanda Pignataro Pereira,
pela permanente interlocução.

Agradeço

À Professora Maria do Carmo Freitas Veneroso
pela sua generosidade e por me permitir ir ao meu encontro.

Elida Tessler pela disponibilidade em aceitar o meu convite.

À Vera Casa Nova, que tem acompanhado meu processo.

Wanda Tófani pela sua acuidade e precisão.

À Ana Portugal, minha fiel escudeira.

Vera Valadares pelo interesse e apoio.

À Lena Lira pelo estudo compartilhado.

Rafael Soares, meu amigo, pela dedicação.

Por fim, mas não por último, a Sara Ávila, sempre.

... é no entanto poeticamente que o homem habita nesta terra.

HÖLDERLIN

RESUMO

Este texto é resultado de uma pesquisa que venho realizando desde agosto de 2006, tendo como objeto de estudo a procura das raízes de minha prática artística. Busco um aprofundamento teórico das reflexões relativas aos aspectos que envolvem meu processo de criação: tempo, esquecimento e memória. Para desdobrar e ampliar estas questões, recorro à análise de obras de outros artistas. Lanço mão também da História da Arte, pontuando os movimentos Dadaísmo e Arte Povera. Faço uso de alguns conceitos da Psicanálise que me permitam, como ferramenta metodológica, embasar essas questões, recorrentes em meus trabalhos de arte.

ABSTRACT

This text is the result of a research I've been developing since August 2006 and having as object of study a survey into the roots of my artistic practicing. I am looking for a theoretical scrutiny concerning the main aspects that involve my creative process, as it is: time, oblivion and memory. In order to unfold and expand these questions, I have searched the work of some artists as well as some areas of Art History, emphasizing the Dadaism and the Art Povera movements. I have used of some psychoanalytical concepts which allow methodological tools in the investigation of these questions which are so recurrent in my works of art.

LISTA DE IMAGENS

Fig.1 – Chão de tacos de Madeira, da casa da avenida do Contorno	16
Fig.2 – 2.1 - Busto de Beethoven, retrato de um pianista - óleo s/ tela, acervo da artista	18
2.2 - Caixinha de metal, Coleção particular	18
2.3 - Suporte de livros, idem	18
2.4 - Relógio de estante, ibidem	18
Fig. 3 – Foto de família, 1949, acervo da artista	21
Fig.4 – Laetitia Renault, <i>Auto Retrato</i> , Óleo s/ tela, 70 x 50 cm, 1957, coleção particular	23
Fig.5 – Claudia Renault, s/ título, madeira, gesso, lata e pigmento, 25 X 25 cm, 2004	24
Fig.6 – Claudia Renault, s/ título, espelho na terra, 40 x 130 x 5 cm, 2007, Centro Cultural do Jambreiro, Nova Lima	25
Fig.7 – Duchamp, <i>Nu descendo uma escada (Nº2)</i> , Óleo s/ tela, 146 x 89 cm, 1912, Museu da Philadelphia	26
Fig.8 – Marcel Duchamp, <i>A Noiva Despida pelos Seus Celibatários, mesmo ou O Grande Vidro</i> , 272,5 x 175,8 cm, 1915/1923, Museu da Philadelphia	29
Fig.9 – Marcel Duchamp, <i>Roda de Bicicleta</i> , Readymade, 125 x 64,8 cm, 1913, coleção de Arturo Schwarz	31
Fig.10 - Marcel Duchamp, <i>Suporte de Garrafas</i> , ReadyMade, 59 x 37 cm, 1914/1964, coleção de Diana Vierny	31
Fig.11 - Marcel Duchamp, <i>A Fonte</i> , Readymade, 60 x 23,5 x 18 cm, 1917/1964, coleção de Arturo Schwarz	31
Fig.12 - Marcel Duchamp, <i>Etant donnés</i> , 242,5 x 177,8 x 124,5 cm, 1946/1966, Museu da Philadelphia	32
Fig.13 - Rachel Whiteread, <i>100 Espaços</i> , resina, dimensões variáveis, 1995	33
Fig.14 - Rachel Whiteread, <i>Mesa e Cadeira</i> , resina, 69 x 102 x 75 cm, 1994	33
Fig.15- Rachel Whiteread, <i>Holocaust Monument</i> , 2000, Judenplatz, Viena	34
Fig.16 - Elida Tessler, <i>Doador</i> , instalação, 1000 cm, 1999	35

Fig.17 - Hugo Ball recitando seu poema, 23 de jun. 1916	38
Fig.18 - Sophie Taeuber dançando um poema de Hugo Ball no Cabaret Voltaire, 1917	38
Fig.19 – Retrato de Hans Arp, 1917	38
Fig.20 – Hans Arp, <i>The Burial of the Birds and Butterflies or Portrait of Tristan Tzara</i> , Relevo, madeira pintada, 24 x 18,5 cm, 1916/ 1917	39
Fig.21 - Hans Arp, <i>Collage with Squares Arranged According to the Laws of Chance</i> , Torn-and-pasted paper on blue-gray paper, 48,5 x 34,6 cm, 1916-17, The Museum of Modern Art, New York	40
Fig.22 – Kurt Schwitters, <i>Construção para mulheres nobres</i> , assemblage, 103 x 83.3 cm, Los Angeles County Museum of Art, 1919	41
Fig.23 - Claudia Renault, <i>s/ título</i> , xilogravura, 1976, coleção particular	43
Fig.24 – Claudia Renault, <i>s/ título</i> , madeira, pigmento (emoldurado), 1985	44
Fig.25 - Claudia Renault, <i>s/ título</i> , madeira, pigmento, 210 x 150 cm, 1987, coleção Renato Dousi	44
Fig.26 – Claudia Renault, <i>s/ título</i> , madeira, pigmentos, 60 x 30 cm, 1990, col. Helio Lumar	45
Fig.27 – Claudia Renault, <i>s/ título</i> , madeira, metal, 30 x 25 cm, 1988	45
Fig.28 - Hans Arp, <i>Untitled (Bundle of a Da)</i> , Driftwood relief with oil, 39 x 27,5 x 4,5 cm, 1920/1921	46
Fig.29 - Kurt Schwitters, <i>Merzbild Rossfett</i> , assemblage, 20.4 x 17.4cm, 1919, col. part.	46
Fig.30 - Claudia Renault, <i>s/ título</i> , madeira, pigmento, grafite e carvão, 59 x 21 x 11 cm, 1998, coleção Allen Roscoe	47
Fig.31 – Frans Krajcberg, <i>Série Cascas</i> , relevo, casca de árvore calcinadas e pigmentos, 100 x 160 cm, 1990	48
Fig.32 - Claudia Renault, <i>s/ título</i> , madeira, pigmento, grafite, 38 x 47 cm, 1990, coleção Adel Souki	49
Fig.33 – Celso Renato, <i>s/ título</i> , acrílica s/ madeira, 40 x 80cm, Dec. 70, coleção de Lima	49
Fig.34 - Claudia Renault, <i>Uma Pelada na favela</i> , madeira, tampinha de garrafa, 80 x 80 cm, 1982	50

Fig.35 - Claudia Renault, <i>s/ título</i> , madeira, couro, tachinhas, 13 x 70,5 x 2 cm, 1997, acervo da artista	51
Fig.36 - Claudia Renault, <i>s/ título</i> , madeira, pigmento, grafite, 42,5 x 40,5 x 18 cm, 1990, acervo da artista	52
Fig.37 - Claudia Renault, <i>s/ título</i> , madeira, pigmento, 45 x 45 x 30 cm, 1990, coleção Flavia Renault Rodrigues	52
Fig.38 – Claudia Renault, <i>s/ título</i> , madeira, cravo, 23 x 14 x 7 cm, 1998, coleção particular	53
Fig.39 - Giuseppe Penone, “ <i>Serre-livre Lucrezio - De rerum natura</i> ”, Cristal et <i>frottage sur tissu</i> , 33 x 30 x 26 cm, 1994	55
Fig.40 – Giuseppe Penone, <i>Sculture di linfa</i> , instalação na 52ª Exposição Internacional de arte da Bienal de Veneza 2007, 2007	56
Fig.41 - Jannis Kounellis, exposição com 12 cavalos na Galeria L’Attico, Roma, 1969	57
Fig.42 - Jannis Kounellis, <i>s / título</i> , instalação, 1985, Musée d’Art Contemporain Bordeaux	58
Fig.43 – Claudia Renault, <i>s/ título</i> , instalação, 2003, acervo da artista	58
Fig.44 – Claudia Renault, <i>s/ título</i> , 50 x 50 cm, 2000, coleção Beth Lopes	59
Fig.45 – Claudia Renault, <i>s/ título</i> , madeira, pigmento, grafite s/ discos de corte, dimensões variadas, 2000, acervo da artista	60
Fig.46 – Claudia Renault, <i>s/ título</i> , instalação, lasca de madeira, filete de vidro, 800 x 300 x 29 cm, 2001, Galeria Manoel Macedo, BH	62
Fig.47 – Claudia Renault, <i>Memória</i> , objeto, madeira, vidro, luz, 25 x 25 x 25 cm 2001, coleção Allen Roscoe	63
Fig.48 - Figura do <i>Cristo Pantocrator</i> , pintura Bizantina, século IX e XII	65
Fig.49 – Claudia Renault, <i>s/ título</i> , instalação, lasca de madeira madeira, água, vidro em caixas de metal, 1200 x 900 cm, 2001, Galeria Manoel Macedo, BH	70
Fig.50 – Claudia Renault, <i>s/ título</i> , madeira, vidro, luz, 220 x 160 x 27 cm, 2004, Galeria de Arte da Casa de Cultura Estácio de Sá em BH	72
Fig.51 – Claudia Renault, <i>s/ título</i> , intervenção urbana, anilina, água, 2005, Praça da Liberdade, BH	74

Fig.52 - Claudia Renault, <i>Fardo</i> , Lascas de madeira e corda, 200 x 60 cm de diâmetro, 2006, acervo da artista	77
Fig.53 – Claudia Renault, <i>s/ título</i> , instalação, madeira, vidro, projeção de vídeo, 900 x 600 cm, 2006, Galeria de Arte da COPASA-BH	78
Fig.54 – Claudia Renault, <i>Impressões Diversas</i> , madeira, vidro, adesivo, 50 x 139 x 30 cm, 2006, acervo da artista	79
Fig.55 – Claudia Renault, <i>Impressões Diversas</i> , madeira, vidro, adesivo, 120 x 150 x 40 cm, 2006, acervo da artista	79
Fig.56 – Ann Hamilton, <i>parallel lines</i> , instalação, 21ª Bienal de São Paulo, Brasil, 1991	82
Fig.57 – Marcel Duchamp, instalação. Exposição Internacional do Surrealismo, 1938, Galerie des Beaux-Arts, Paris	83
Fig.58 – Marcel Duchamp, instalação. Exposição <i>First Papers of Surrealism</i> , 1942, NY	84
Fig.59 – Bill Viola, <i>The Crossing</i> , video, 1996	85
Fig.60 – Bill Viola, <i>Becoming Light</i> , video, 2005	86
Fig.61 – Cildo Meireles, <i>Através</i> , instalação, 1983-89	87
Fig.62 – Claudia Renault, <i>s/ título</i> , instalação, madeira, vidro, projeção de vídeo, 900 x 600 cm, 2006, Galeria de Arte da COPASA-BH	88
Fig.63 – Claudia Renault, <i>s/ título</i> , instalação, madeira, 1200 x 900 cm, 2001, Galeria Manoel Macedo, BH	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 POR ONDE PASSOU O MEU OLHAR	16
2 A CASA: O OLHAR DEFINE UM CONTORNO	22
3 APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS: ENCONTROS DE PERCURSO	28
4 INFINITAS AFINIDADES OU AFINIDADES INFINITAS	37
4.1 Afinando a proximidade	43
5 DOBRAS E DESDOBRAMENTOS	60
6 DA ÁGUA AO FOGO	68
6.1 Água e Luz	72
6.2 Intervenção na Fonte	74
6.3 Da água : transparência e desenho da luz	75
7 RELAÇÕES ATUAIS	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	
Tempo: determinação da matéria	89
REFERÊNCIAS.....	93

INTRODUÇÃO

Esta dissertação parte de uma produção artística pessoal, fundada em questões e vivências muito particulares, sem as quais seria impossível a execução do próprio trabalho de arte.

Em alguns momentos, a narrativa é feita necessariamente em primeira pessoa, não significando isto autocentramento, ao contrário, é busca de abertura — abertura ao diálogo com artistas e movimentos marcantes da História da Arte. Sinaliza a procura de ressonância entre o viver, o fazer e o pensar.

O que procuro mostrar ao longo de minha pesquisa é que, além das indagações estéticas e das descobertas plásticas realizadas por mim a partir da Arte Povera, fui levada a redescobrir o movimento Dada. Pode-se perceber que as possibilidades da Arte Povera e da própria Arte Contemporânea enraízam-se naquele movimento do início do séc. XX. A herança da qual extraio minha obra também se encontra na confluência desses movimentos. Mas, se assumo ao pé da letra o dito que Sigmund Freud¹ toma de empréstimo a Goethe sobre a herança: “*Aquilo que herdaste de teus pais, conquista-o para fazê-lo teu.*”² - sinto-me, como tantos artistas, obrigada a colocar-me naquilo que faço. Evidentemente que, se isso contribui para que obra e espectador se aproximem, é pelo efeito que o particular toma quando se universaliza. Pois o artista colhe a ressonância do que produziu sempre no *só depois (narchtraglichkeit)*³. É neste sentido do termo que o tempo se apresenta como um fator determinante no meu trabalho. Não o tempo cronológico, mas esse tempo que se constrói à nossa revelia, revelando no hoje aspectos inusitados do ontem e vice-versa.

Na realização desta pesquisa optei, para compor meu referencial teórico, por alguns conceitos da psicanálise. Para tanto, busco em Sigmund Freud e Jacques Lacan o subsídio necessário. Utilizei também considerações de Otávio Paz sobre a imagem. Outros apoios teóricos incluem Walter Benjamin.

1 - FREUD-1968, p. 188

2 - *Was, du ererbt Von deinen Vätern hast, Erwirb es, um es zu besitzen* –Goethe, *Fausto*, Parte I, Cena I

3 - Conceito de tempo freudiano, recuperado por Lacan, que aponta exatamente para um *movimento* no qual o que se apresenta no presente é uma releitura do que já estava inscrito e sem sentido aparente.

De início, tendo por suporte uma antiga fotografia de família, teço comentários e artigo, através da ausência, a presença, e alguns possíveis significados dos primeiros contatos. Após o que, situando as vivências inscritas em fortes ressonâncias na vida artística, através do espaço habitado, construo um contorno, uma borda mínima que as delimite.

Aproximo-me então de artistas com os quais possuo afinidades mais precisas em termos conceituais: Marcel Duchamp, Rachel Whiteread e Elida Tessler.

A seguir, falo de minha trajetória das aproximações desveladas em cada movimento artístico, do diálogo com expoentes do Dadaísmo, como Arp e Schwitters, da Arte Povera, destacando Kounellis, Penone, e ainda, da presença dos brasileiros: Frans Krajcberg e Celso Renato, em minha produção.

O desdobramento da pesquisa em arte e os trabalhos referentes a essa época são objeto do capítulo 5, em que abordo a construção da minha casa-atelier.

O como e o porquê de a água, o vidro e a luz passarem a ser elementos fundamentais na minha produção fica evidente no capítulo 6.

Finalmente, apresento as afinidades atuais, ligadas ao pensamento contemporâneo: Ann Hamilton, Bill Viola e Cildo Meirelles, na medida em que a matéria com a qual elaboram seus trabalhos, bem como o sentido que extraem desse fazer convergem para aquilo que sempre foi meu fio condutor: a busca de uma forma que permita a habitação da poesia.

Por onde passou o meu olhar

Não ser é outro ser
Fernando Pessoa

A quem chega a este mundo, oferecem-se vários planos – apoiados num outro, ora estamos deitados, e o chão parece um céu fluido, ora estamos na vertical, ora em diagonal. O certo é que olhamos para o chão ao começar a engatinhar. E é o chão dos tacos de madeira em dois tons o que percebo de mais antigo na memória. É também o que primeiro reconheço numa foto da minha família, tirada em nossa residência e endereçada a meu pai como lembrança de Natal.

Nessa foto, sou ausência; ainda não havia nascido. Ali estão os objetos do cotidiano. Lembro-me do lustre de cristal, do quadro de flores — um óleo sobre tela de Carlos Oswald —, da caixinha de metal que está na segunda prateleira do nicho da parede do fundo. Lembro-me particularmente dos tacos de dois tons de madeira — escuro e claro — que formavam desenhos pelo chão. Talvez tenha sido esse o meu primeiro contato com o desenho: o desenho do chão de minha casa.

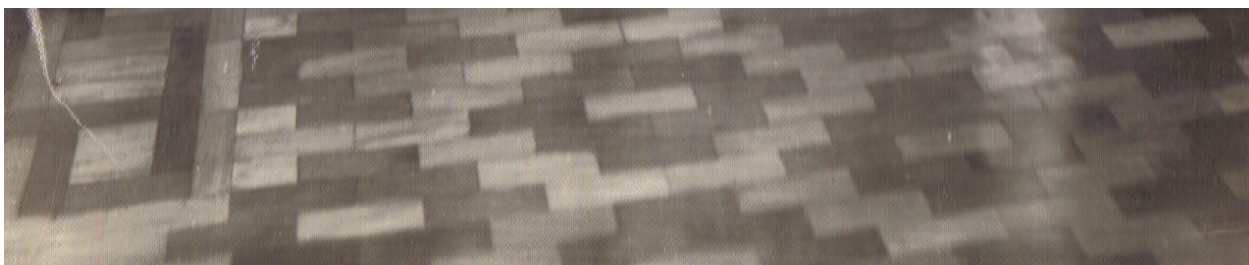


Fig.1 – Chão de tacos de madeira.

O mundo é repleto de significados abandonados. Descubro que foi nos lugares mais triviais que encontrei assuntos (temas) inesperados.

Capturada por um fotógrafo profissional, cuja assinatura se encontra no *passe-partout*

do lado direito, a foto abriga, também aí, mas um pouco abaixo, a seguinte dedicatória: “Ao Aureo, uma lembrança nossa, do Natal de 1949”.

Fico horas olhando a foto.

Agrada-me a composição, a luz me atrai. A displicência programada me fisga, como se o tempo ali não cessasse de não existir. Tudo é bonito e harmonioso.

O que me intriga é que vejo a fotografia da família com um olhar inquieto, um olhar de procura, um olhar de quem precisa reconhecer ali o que existe de seu. Estou na foto sem estar.

Existe nesse olhar uma busca de rastros, lembranças que possam identificar que essa é uma família: a minha. Reporto-me a Didi-Huberman⁴, em sua formulação do estranho-familiar. Nela, ele desenvolve as questões relativas às noções de forma e intensidade e esclarece a expressão “forma com presença,” a partir daquilo que Sigmund Freud dizia a respeito do trabalho psíquico, no qual as imagens são lugar necessário, suporte para a apresentação do trabalho simbólico. Ele nos obriga a pensar o figurável (o que tem forma) como obra da apresentabilidade. Freud dizia da necessidade de uma condição de figurabilidade do sonho. Definia, a partir desse domínio particular da estética, algo que está situado além e à parte, que suscita angústia em geral. *É o lugar onde ver é perder*. Umbigo do sonho – “O ponto central do sonho, o ponto de onde este mergulha para o desconhecido.”⁵ O lugar da inquietante estranheza (*das Unheimlich*). Para Sigmund Freud, a inquietante estranheza é não só uma questão de experiência vivida, mas também um problema de forma – uma investigação estética. A possibilidade de licença poética desfrutada pelo artista – um criador de formas – permite-lhe evocar ou excluir o sentimento de estranheza. Como podemos deduzir em Freud, o artista tem um poder “*peculiarmente*”⁶ diretivo sobre o espectador. Pode através de suas formas nos colocar num estado de espírito através do qual guia a corrente de nossas emoções, represa-a numa direção, e a flui em outra, e, com frequência, obtém uma variedade de sentidos a partir do mesmo material. Uma fotografia esquecida numa caixa ou olhada e trabalhada pelo artista também produz um grande variedade de efeitos.

4 - DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 227.

5 - FREUD, 1972, p. 560.

6 - FREUD, 1976, p. 312.

Na *foto*, existe, do lado direito do piano, uma cópia a óleo do retrato de um pianista famoso, pintada por minha mãe, se não me engano. O piano e o busto de Beethoven, que está sobre ele, são também marcos fortes em minha memória. Nela aparecem também oito pessoas: minha mãe e sete irmãos.

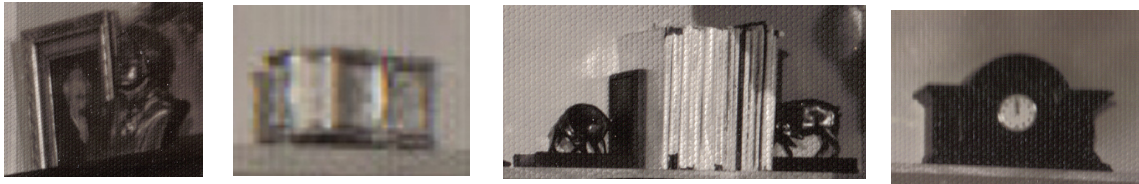


Fig.2 – Objetos.

Não me lembro de nenhum daqueles rostos, não os conheci. Quando cheguei ao mundo, aquele tempo já passara. Conheci a todos eles bem mais tarde. Não são esses os rostos com os quais convivi na minha infância nem na minha adolescência, mas, ao mesmo tempo, os conheço tão bem!

O moço do lado direito da foto, encostado ao piano, com um disco na mão, chama-se Rodrigo. Quando passei a me entender por gente, ele já estava casado, já tinha um filho e morava na Bahia. As duas crianças que brincam no tapete com toquinhos de montar, distraídas, não as conheci assim; jamais vira aqueles rostos, a não ser em álbum de retrato. Mas como são nítidos em minha adolescência!

Os outros três, talvez porque sejam os mais velhos, deles lembro-me bem. A criança que está no colo, no centro da foto, nunca vira; só me lembro dela, quando tinha uns oito anos de idade, mais ou menos.

O ponto mais forte da fotografia, *o punctum*⁷, é a figura central: a minha mãe — guardo na memória a delicadeza do seu sorriso. Para Barthes, *o punctum* é o que não foi produzido pelo autor, mas que, como um detalhe, abre uma fenda, gera um significado no observador,

7 - BARTHES, 1984, p. 68.

atravessando, ferindo, mexendo com sua interpretação. O *punctum* é aquilo que nos punge.

Que força tem esta fotografia! Que imagem é esta que fala de 59 anos atrás, que mostra um estranho mundo familiar no qual reconheço os objetos, o espaço, as pessoas, numa época que não vivi e em que nem sequer era nascida?

É sábio este presente de minha mãe para meu pai.

Desta foto, quatro já não estão mais aqui.

A casa já não é mais nossa. O lustre, o quadro, já não são mais nossos. Meu pai também já se foi. E eu estou aqui, na frente da foto, a registrar a passagem das coisas e dos homens. Para falar da nossa transitoriedade, para falar da dor, da falta, do tempo, das coisas que não voltam. As fotos servem para isto: para registrar, para marcar, para gravar o que foi e que não volta mais a ser.

Essa fotografia tem originalidade — tirada numa época em que os retratos de família eram posados: uma fila na frente assentada e outra atrás de pé; e todos vestidos de festa para serem fotografados — minha mãe montou uma cena completamente informal, como se fosse espontânea. Um registro de uma família unida e feliz, como toda família deseja ser. Entretanto, a fotografia tem um endereço preciso, o destinatário dela é o meu pai (costumo brincar e dizer aos meus irmãos que só eu posso ter esta foto, pois para eles faltará a minha presença).

Nunca mais, uma fotografia, da minha família, programada e executada por fotógrafo profissional foi tirada. Acredito que, para minha mãe, a família terminava ali. Acredito também que, com essa foto, entregue a ele como lembrança no dia de Natal do ano de 1949, minha mãe reforçava junto a meu pai a responsabilidade de uma família tão grande. A presença—ausência, seja minha, seja do meu pai, me devolve a possibilidade de fazer essa ficção, garimpagem de um tempo, uma presença e um espaço que não cessam de não existir.

A que esta foto me remete (o que vejo nela)? As questões relativas ao tempo, ao interesse do olhar — questões recorrentes em meu trabalho. Se começo esta escrita por uma foto da qual me encontro ausente, é para buscar o necessário distanciamento que me permita situar o trabalho em uma perspectiva, a fim de pensá-lo.

Por outro lado, a fotografia foi um marco na história da arte, como diz Walter Benjamin: “A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica incomparável.”⁸

Esse marco contribui conceitualmente para se pensar o trabalho em arte, neste século XXI, através do vazio, da ausência tomada em sua negação, revelando um mundo de presenças. Em seu texto “A negativa” (*Die Verneinung*), Sigmund Freud tece toda uma teoria, a partir de uma pergunta aparentemente simples: Como algo inconsciente, inapreensível pela própria origem, se faz apresentar na consciência?⁹

Ele vai nos dizer que a partícula *não*, presente no discurso consciente e no interior do trabalho analítico, é a própria evidência de que o esquecido, o insuportável, encontrou, por meio da negação, uma possibilidade de se tornar consciente, visível, se assim podemos dizer. Ou seja, o esquecimento continua tendo sua efetividade, é impossível lembrar tudo; a memória tem seu ponto de opacidade, necessário até para seu movimento, porém, através da negativa, dá-se a conhecer, um pouco, no seu ponto de origem. Trata-se de um texto pequeno, mas de grande complexidade. O peso que a palavra *não* viabiliza num discurso consciente é, em sua face mais oculta, uma *afirmação* (*bejahung*) primordial - ou seja - essa negação, longe de designar um nada, uma ausência, dá é notícia de uma afirmação profunda. É evidente que Sigmund Freud constrói tal noção extraíndo-a de seu trabalho clínico; porém aplica a psicanálise a acontecimentos da cultura – como ao trabalho de Leonardo da Vinci, *Moisés*, à civilização. Proponho, nesta dissertação, para articular meu processo criativo a vivências e memórias pessoais, aplicar os conceitos – de negação, temporalidade e memória - usados por Freud a fim de entender os processos de criação psíquica. Pretendo, ainda, aproximar meu trabalho de criação ao de artistas pertencentes ao movimento Dada e Arte Povera.

Minha proposta inicial é a de que o Dada, colocando um *não* à arte instituída, naquele momento específico, traduziria um movimento profundo de dizer um *sim* à vida, como se esta e a arte fossem uma e a mesma coisa.

8- BENJAMIN, 1987, p. 174.

9- FREUD, 1925, p. 11.

O estatuto da negação é abordado pelo filósofo Jean Hypolitte, que, a convite de Lacan, faz um comentário do texto de Freud. No comentário, o filósofo torna patente que o reconhecimento do inconsciente não se faz por uma positividade, mas que se organiza como uma negação capaz de objetivar o ser do sujeito¹⁰ a ponto de encontrar seu fundamento num modo de apresentar “o que se é à maneira do não ser”.¹¹

Pensar os fundamentos de meu trabalho em arte, me força a pensá-lo através de um método de revelar, mediante o que não está desvelado, seja na foto que utilizo para abrir o trabalho — na qual *não* estar presente só faz *afirmar* as presenças, seja na afinidade por aqueles artistas e movimentos que, na história da arte, optam por uma produção que, inseridas em um *tempo só depois (narchtraglichkeit)* se deixam apreender.

É evidente que abordar a questão dessa forma acaba por criar a necessidade da construção de um suporte mínimo por meio do qual se possa pôr à prova se, o que se revela a mim, é verdadeiramente uma consequência compartilhável em seu movimento, a fim de extrair algum sentido para o que faço. Para tanto é necessário construir um contorno.



Fig.3 – Foto de família

10- SAFATLE, 2006, p. 49.

11- LACAN, 1998, p. 895.

A casa : o olhar define um contorno

Oh, feroz intensidade da visão infantil! Em crianças, somos todos fotógrafos, sem precisar de câmeras, transformando imagens em memórias.

Salman Rushdie

Depois da foto de família, dos objetos, do chão, sinto necessidade de mergulhar um pouco mais nesse mundo: a casa da Contorno. Percorro cada ambiente.

O fascínio era o escritório do meu pai. Lá, o mundo estava presente e imóvel. Não podíamos mexer em nada. As paredes eram cobertas de livros empoeirados, pois ali não se podia entrar. Havia muitos livros, quase todos sobre História. A coleção da revista Manchete, da revista Seleções (não faltava nenhum número), coleção de selos, de autógrafos, de moedas, objetos curiosos como espadas, capacetes, bala de canhão, objetos valiosos, e muitos objetos de nenhuma valia, como cipó torcido e “ouro de tolo”. Tudo convivia em harmonia: o precioso, o fora-do-comum, o inútil, o original, o curioso. Um museu de objetos, organizados de forma afetiva, nenhuma ordem que permitisse uma classificação; uma loucura para alguém que tentasse achar alguma coisa através de um princípio classificatório qualquer, mas um maná para os olhos. “As coisas sem importância são bens de poesia.”¹² Ali, o tempo passado convivia com o presente. Quem sabe meus futuros objetos, meu amontoado de madeira já não renunciavam ali sua existência?

Naquele lugar, meu pai também escrevia textos que enviava semanalmente ao jornal Estado de Minas, para a coluna intitulada *Antigamente era assim*. Normalmente, o escritório ficava fechado. Era um lugar misterioso, o lugar de um colecionador, um arquivo de idéias.

12 - BARROS, 1999, p. 15.

Subindo a escada, outro lugar fascinante era o *atelier* de minha irmã Laetitia.¹³ As paredes eram cobertas de quadros que ela havia pintado: retratos de vizinhos, de gente da família, e até de um poeta, Emilio Moura, que era amigo do meu tio. O cheiro de tinta a óleo impregnava o ambiente. Laetitia passava os dias inteiros ali pintando, assentada no chão, as tintas espalhadas e ela própria toda pintada. Ali podíamos entrar e brincar com as tintas, e o tempo, que por ser o tempo do prazer, parecia não passar. “Vou sendo incorporada pelas formas pelos cheiros pelo som pelas cores”.¹⁴



Fig.4 – Laetitia Renault,
Auto Retrato, 1957.

Walter Benjamin diz que, antes que o amor nos faça penetrar na existência e nos ritmos freqüentemente hostis de um ser humano estranho, o ensaiamos com os ritmos originais que se manifestam, em suas formas mais simples, nesses jogos com coisas inanimadas. É exatamente por meio desses ritmos que nos tornamos senhores de nós mesmos ou - eu diria - capturamos nosso contorno. O mundo da brincadeira, as vivências infantis, na sua totalidade têm uma lei — a lei da repetição. Não é por acaso que a essência da brincadeira, a fonte que gera o prazer de brincar, é o brincar outra vez. Toda experiência profunda deseja insaciavelmente repetição e retorno, tentativa de restauração de uma fonte original que foi seu ponto de partida. “Para cada homem existe uma imagem que faz o mundo inteiro desaparecer; para quantas pessoas essa imagem não surge de uma velha caixa de brinquedos?”¹⁵

O atelier era um mundo à parte. Ali eu desenhava e escrevia: — Quero ser artista como minha irmã Letícia. Em uma prateleira havia alguns livros de arte, duas esculturas de pequeno porte, caixas de tinta e um pote de pincéis. Para lá eu levava também papéis e lápis.

Na sala de visitas, meu irmão me assentava ao colo e me fazia contar as mais variadas

13 - Aluna da primeira geração de Alberto da Veiga Guignard na Escolinha do Parque- BH – 1952.

14 - BARROS, 1998, p. 21.

15 - BENJAMIN, 1987, p. 253.

histórias, a partir dos sons que ele tirava do piano. Eu delirava e acreditava naquele mundo de fantasias e sonhos. Percorria cavernas, encontrava monstros, passava por vales de águas cristalinas, encontrava fadas. Meu irmão me entusiasmava e, tirando novos sons do piano, dizia: — E agora...? Ao lembrar-me desse clima, não posso deixar de evocar o poeta, quando diz: “Poema é lugar onde a gente pode afirmar que o delírio é uma sensatez”.¹⁶ Meu irmão comprava os meus desenhos e, com durex, colava uma nota de um Tamandaré atrás deles.

No quintal, que não era grande, eu brincava de cabana. Catava gravetos, tatu-bolinhas, plantava feijão para germinar e guardava lagartas para virarem borboletas. Criava o meu mundo.

Sempre havia bichos na casa. Cães, gatos, papagaio, tartaruga, um galinheiro, depois pombal e viveiro. No jardim da frente, observava e brincava com os bichinhos e com as pedrinhas. No quintal de trás, havia uma jabuticabeira, uma ameixeira e, na frente, um pé de romã. Tento localizar-me naquela casa — a casa da Contorno — para falar dela, para continuar falando daquele tempo, de tudo o que me rodeava, de tudo o que era significativo, marcante, para o meu olhar. É tudo tão distante! É tudo tão conectado com o meu fazer!

Foi também naquela casa que conheci o sentido e a presença da ausência – a morte. Quando a minha avó estava quase morrendo — ela morreu lá em casa —, fui passar uns dias com meus sobrinhos; tinha dez anos de idade. Quando voltei, ela não mais estava lá. Falaram que o coração dela tinha parado. Na época, não havia entendido: como um coração pára se ele bate sozinho?

Na adolescência, vi minha casa virar um velório. A casa cheia de gente, o corpo na sala, que quadro cinza! O som era velado. Existia um burburinho, um balbuciar incompreensível. O moço jovem de trinta e

16 - BARROS,1998, p. 81.



Fig.5 – Claudia Renault, s/ título, 2004.

poucos anos havia morrido. Morrido de quê? Foi o primeiro irmão que se foi. “Morrer é uma coisa indestrutível.”¹⁷

A casa da Contorno era cheia de quadros, retratos de uma realidade, de um tempo real, que não cessa de não existir. Lá, fiz minhas primeiras incursões no mundo da arte, minhas primeiras xilogravuras. Só em preto e branco.

Para executá-las, enchia o chão de restos de madeira da matriz que eu havia sulcado. Imprimia ali, abstratamente, as impressões de uma vida que estava por entender. Vivências colhidas naquela casa onde passei mais da metade da vida. O vivido tende a deixar marcas. Busco a história através de fragmentos de memória. Hoje, retornando àquele mundo ausente/presente, percebo que, assim fazendo, busco o contorno do meu trabalho. É nesse exercício de presença/ausência que a repetição vai fazendo as marcações daquilo que nos constitui: uma coisa vista ou algo escutado precipita-se como marca indelével que nos puxa para um tempo e espaço novos quando, diante do trauma de uma ausência, nos vemos obrigados a criar alguma forma que tente dar conta desse vazio incontornável.

Sigmund Freud em seu livro *Além do princípio do prazer*¹⁸, a partir da observação de uma brincadeira de uma criança com o carretel, demonstra o exercício dela diante da ausência da mãe. Será com a linguagem, ainda em balbucios e com objetos à sua mão, que ela criará um lugar para jogo da presença/ausência, que lhe permitirá suportar a ausência do objeto que lhe é mais precioso — a mãe, ou o que exerce tal função. Criar esse lugar equivale a criar “o lugar onde ver é perder, é onde o objeto da perda sem recurso nos



Fig.6 – Claudia Renault, s/ título, 2007.

17 - BARROS, 1998, p. 65.

18 - FREUD, 1969, p. 26.

olha.”¹⁹ O que ela constitui como jogo não é um substituto do perdido, mas é a construção do próprio lugar da ausência radical da representação e da significação. A arte contemporânea, não realiza, em seu exercício do fazer, exatamente, a construção de um lugar (vazio) como este?

Nos vãos, nos desvios, no vazio, é que vemos novos gestos aparecerem. Nesse sentido, através de um gesto novo, Marcel Duchamp arranca o Apolo nu de sua imobilidade secular de estátua e o devolve a nosso entendimento, fazendo com que ele desça a escada, (Fig.7) recuperando uma vitalidade de quem passou demasiado tempo imobilizado sob a tinta ou a pedra.

Esse momento aponta para uma mudança de paradigma: o apresentar-se da obra sobrepõe-se ao representar algo. Em gestos de aproximação renovada diante do impossível de representar, gestos como este que produzem *atrito*, desvios, confrontos com limites e que serão percebidos por seus autores num *só depois*, nesse espaço mínimo da ausência e da presença, a arte renova suas raízes. E, se é assim, é porque é próprio da força desejante, “a capacidade de romper os cercos”.²⁰ Evidentemente que não é sem atrito que uma imobilidade adquire vida. Nenhum movimento artístico teria posto a representação do valor da vida em sua fugacidade de forma tão radical como os dadaístas. Nem o movimento que o antecedeu, o

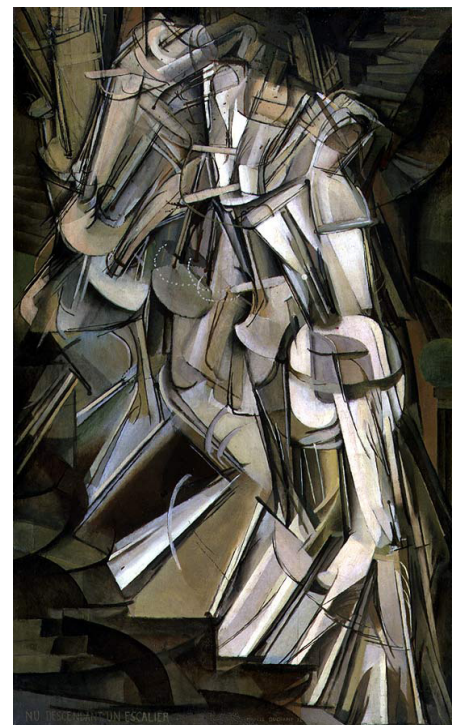


Fig.7 – Marcel Duchamp, *Nu Descendo Uma Escada (Nº2)*, 1912.

Futurismo, teria tido tamanha coragem. Sabemos que, inicialmente na literatura, e depois nas artes plásticas, o Futurismo mostrou seu anacronismo quando, convocados para a guerra, seus autores e simpatizantes saíram entusiasmados de armas em punho, fascinados por ideais que pouco a pouco foram mostrando seu rosto real de morte e carnificina. Os dadaístas ensinaram melhor. Convocados para a guerra, refugiaram-se, não sem angústia, no Cabaret Voltaire em Zurique, território neutro, no qual a guerra não os alcançaria, e trataram de apresentar a vida como o fenômeno poético a ser

19 - DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 227.

20 - RODRIGUES, 2003, p. 192.

preservado acima de todas as coisas. Preferindo preservar o lúdico a não dizer nada, optaram por não se deixar prender a significados que, nem minimamente, os atasse a qualquer ideologia. *Dada*, uma palavra infantil que nada quer dizer, traz, entretanto, o esboço de uma linguagem nascente. Nos trabalhos dos dadaístas, podemos ver a busca dos gestos e da linguagem em *Status Nascenti*, movimento que tenta alcançar o *Rose Selavy*, a brincadeira com a ressonância de uma língua que facilmente nos remete ao *Eros é a vida*.

A imagem que essa brincadeira deixa passar é a própria cifra da condição humana. Épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, cada imagem aproxima ou incorpora realidades opostas, indiferentes ou distantes entre si, submetendo a unidade à pluralidade do real. Octavio Paz nos diz:

Não é sem espanto que as crianças descobrem um dia que um quilo de pedras pesa o mesmo que um quilo de penas. Elas se dão conta que pedras e penas abandonaram sua maneira própria de ser e que, por um escamoteamento, perderam todas suas qualidades e autonomia.²¹

O mesmo não ocorre com a operação unificadora da poesia. O poeta nomeia as coisas: estas são plumas e aquelas são pedras, e afirma “as pedras são penas e isto é aquilo.”²² Os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular; as pedras seguem em sua condição de pesadas e as plumas leves. Se a imagem parece escandalosa, é porque desafia o princípio da contradição: o pesado é leve! Ao enunciar a identidade dos contrários, desafia nosso pensar. É então com esse fio Duchampiano de ligação à vida que me aproximo das afinidades que dão sentido ao meu trabalho.

21- PAZ, 1972, p. 99 tradução minha.

22 - Idem.

Aproximações possíveis: encontros de percurso

As afinidades têm o curioso destino de, por um lado, serem escolhas conscientes e, por outro, serem algo eleito por nós, quase que à nossa revelia. As mais distantes acabam por se encontrar com as mais próximas, e é por isso que destaco, em primeiro lugar, duas afinidades cuja inquietação mostrou-me novas maneiras de pensar e perceber a arte.

A primeira delas é com Marcel Duchamp²³, um dos artistas que maior influência exerceu no século XX. Por que Duchamp? Esse artista, polêmico ainda hoje, se deu conta, antes de qualquer outro, do sistema da arte em toda sua eficácia institucional e ideológica, afirma Paulo Venâncio Filho no prefácio da mais completa biografia de Marcel Duchamp, escrita por Calvin Tomkins²⁴.

Marcel Duchamp era um artista discreto e controvertido, avesso ao sucesso, originário de uma família mergulhada no campo da arte. Possuía junto com os irmãos, tudo para ser um cultivador do bom, belo e verdadeiro. Um artista oficial, para quem a garantia de sucesso não faltaria. Ao colocar em crise uma visão ingênua e romântica da arte e do artista, provocou as forças infernais. Entre uma certa visão estética, congelada e bem sucedida, quase ideológica e uma *atitude estética*, não teve dúvidas em optar por esta. Não é à-toa que em seu período novaiorquino, mais “faz as cabeças” que exposições. Exerce com rigor e com a precisão do jogo de xadrez uma função. Pacientemente, leva o outro a perceber o novo, o inusitado. Ele aboliu, num precioso *lance de dados* (para nos lembrarmos de Mallarmé), a concepção tradicional do artista. O interesse era revelar o inédito, o inesperado, o inabitual. O objetivo era desafiar os valores estabelecidos. Duchamp tinha uma verdadeira aversão à arte e aos artistas acomodados.

Voltar à “cosa mentale”, ressonância de Da Vinci, era seu alvo, pois, para ele, desde o impressionismo, a arte tinha se tornado algo da ordem da retina, da sensação, e não da inteligência. Com Marcel Duchamp, a arte fez sua aparição como dispositivo do pensamento, reflexão, coisa

23 - Marcel Duchamp nasceu em Blainville-Crevon em 1887. Artista franco-americano, inventor do *ready-made*. Faleceu em 1968.

24 - TOMKINS, 2004, p. 7.

que amplia o horizonte do entendimento. Distanciou-se da interpretação e pôs o pensamento a alargar horizontes. Com essa ruptura, ele determinou o destino da arte até os dias de hoje.

Seu reconhecimento não foi imediato. Ele o instalou, primeiro, como incômodo entre seus pares — emblemático disto é a Exposição em que, assinando como R. Mutt em um salão do qual fazia parte do Júri, mas não se dando a conhecer como autor daquela obra (*Fonte*), provoca uma polêmica discussão sobre o que é Arte, ali, entre seus pares. Viveu muito, produziu pouco. Sua primeira exposição individual foi aos 50 anos, a primeira retrospectiva aos 76.

A totalidade de sua obra cabe numa pequena sala do Museu da Filadélfia. São na maioria obras de pequeno e médio porte, colocadas convencionalmente uma ao lado da outra. Destacando-se de todas está *O Grande Vidro* (Fig. 8) que, sem outras ao lado, recebe uma luz natural de uma porta logo atrás de si. É a maior obra de Marcel Duchamp, sem contar a “instalação para um *voyeur*”. Em uma sala ao lado, encontramos somente uma velha porta de madeira ao fundo. Tudo tem um ar de mistério, de algo hermético que está para ser entendido. Tudo está ali inerte e guardado, renunciando, contudo, toda a polêmica iniciada, a partir dos anos 60 do século XX, na arte.

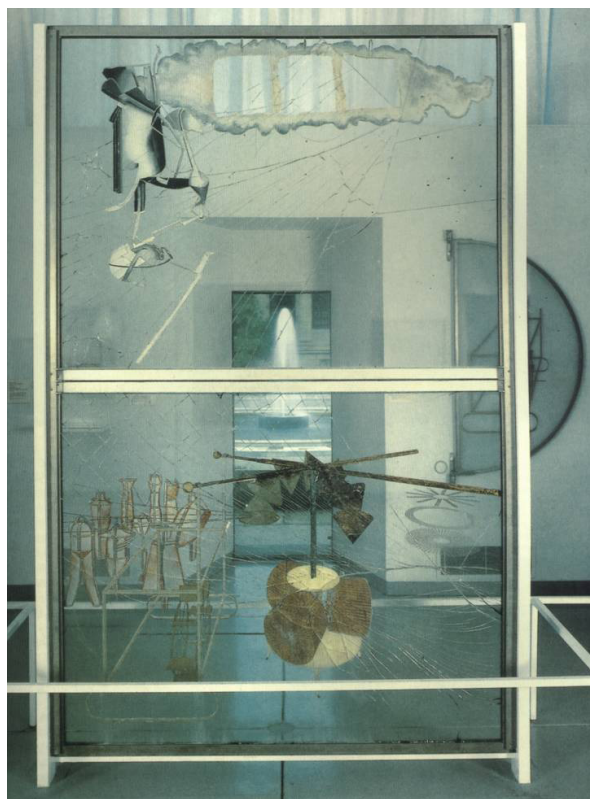


Fig.8 – Marcel Duchamp, *O Grande Vidro*, 1915/1923.

Em 1923, abandonou, incompleta, sua obra mais importante: “*A noiva despida por seus celibatários, mesmo*” ou “*O grande vidro*”.

A partir daí, Marcel Duchamp entrou em um período silencioso, interrompido esporadicamente por algumas precisas intervenções artísticas. Orientou colecionadores, divulgou o Surrealismo, batalhando de forma elegante e discreta pelos novos destinos que a arte tomou

desde então. Viveu e criou com enorme liberdade. Foi o tipo de pessoa que só fez o que quis. Foi considerado um artista importante no movimento Dada. Uma característica essencial para tal era a atitude anti-arte (no sentido da negatividade) tão presente na conduta duchampiana e dadaísta. Ao lado de Picabia, alavancou esse movimento em Nova York, para onde se transferira logo que se deflagrou a I Grande Guerra na Europa. A América foi sua *Dadaland*.

Foi marcante na divulgação do Surrealismo, atuando de forma decidida, seja iniciando colecionadores ou editando revistas. Junto com Man Ray, formou a importante coleção de arte moderna, hoje pertencente à Universidade Yale.

O grande vidro é a própria metáfora dos movimentos urbanos dispersos e aleatórios, que não deixam marcas e são transparentes como o vidro. Mas conseguiu ao mesmo tempo — essa é sua genialidade — fazer essa tradução numa superfície que, embora transparente, resiste nesse ponto de opacidade tênue, pois, se ainda hoje podemos apreciar *O grande vidro*, é porque Marcel Duchamp inventa, nessa superfície impossível, o suporte da ausência das marcas. E esse fato é decisivo para a navegação do pensamento, uma vez que “o invisível não é obscuro nem misterioso, é transparente...”²⁵

Só na grande cidade poderia existir “o celibatário”, o projeto existencial e intelectual que Marcel Duchamp, ao lado de seu moedor de chocolate, traçou para si e quem sabe para o homem contemporâneo.

Como acentua Paulo Venâncio Filho²⁶, será das situações fortuitas e aleatórias que Marcel Duchamp irá tirar partido como um *flâneur* - para lembrar Walter Benjamin - caçador de acasos da sociedade de consumo.

Não por acaso, o *ready-made*, o “já acabado”, surge com o cinema que, segundo Walter Benjamin, se funda na reprodução; é aquilo que destrói a “aura” da obra de arte, a garantia de sua unicidade. Com a reprodução, a obra de arte é abalada em seu caráter único. E o que é o *ready-made* senão uma obra de arte esvaziada de qualquer “aura”, pois é apenas um objeto que é resultado de um processo industrial de produção?

25 - PAZ, 2002, p. 9.

26 - TOMKINS, 2004, p. 9.



Fig.9 – Marcel Duchamp,
Roda de Bicicleta, 1913



Fig.10 – Marcel Duchamp,
Suporte de Garrafas, 1914/1964



Fig.11 – Marcel Duchamp,
A Fonte, 1917/1964

Quando morreu em 1968, descobriu-se que desde 1946, portanto durante 22 anos, Marcel Duchamp vinha realizando um trabalho do qual apenas sua mulher tinha conhecimento.

Seu último grande trabalho “*Etant donnés*” (Fig.12) remete-nos ao “*Nu descendo uma escada*” e a “*O grande vidro*” nesse, com a expectativa de um *voyeur*, contemplamos através de um pequeno buraco numa velha porta de madeira. Mais um enigma que Marcel Duchamp nos deixou.

Marcel Duchamp tem uma obra que é a própria negação da moderna noção de obra. Ele rompeu com todos os padrões estéticos da época, e mostrou o que, até então, não havia sido pensado. Seus trabalhos são uma reflexão sobre a imagem. “Duchamp nos mostrou que todas as artes, sem excluir a dos olhos, nascem e terminam em uma zona invisível.”²⁷

Certa vez, em conversa minha sobre Duchamp com Amílcar de Castro,²⁸ ele disse: “Acho que esse Duchamp tinha ódio de arte”. Percebi que se tratava de uma provocação, pois sei bem que o conceito de arte como coisa mental era importante para Amílcar, e que está presente na sua obra. Mas Marcel Duchamp tem esse poder: numa ponta há os que o odeiam e, noutra ponta, os que o amam; faces diferentes de uma mesma paixão — a Arte.

27 - PAZ, 2002, p. 9.

28 - Amílcar de Castro artista mineiro, ligado ao movimento Neoconcreto. Nasceu em 1920 e faleceu em 2002 .



Vista frontal da instalação



Vista através da porta da instalação

Fig.12 – Marcel Duchamp, *Etant donnés*, 1946/1966.

Curioso é deparar com declarações de Marcel Duchamp, até hoje tão pertinentes, como esta que se encontra no livro de Janis Mink:²⁹ “Um artista exprime-se com a alma, e é com a alma que a obra de arte deve ser assimilada. É ela o que conta”, ou esta outra: “afinal de contas o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo.”³⁰

É impressionante ver Marcel Duchamp articular o ato criativo como um movimento de mão dupla: obra de arte/espectador. Impressionante também é perceber que isto fica ainda mais evidente quando a posterioridade dá seu veredicto final e, algumas vezes, reabilita artistas esquecidos.

Após trabalhar muitos anos com arte, quando olho retrospectivamente para meu trabalho, vejo-o passar por vários caminhos. Primeiro a xilogravura; depois dediquei-me a catar restos. No início, em 1983, restos de madeira; depois, com o passar do tempo, restos de tudo:

29 - MINK, 2000, p. 76.

30 - TOMKINS, 2004, p. 519.

madeiras, latas, pregos velhos e todo tipo de material que possuísse o poder de capturar a atenção do meu olhar. Naquela época, por volta de 1988, passei a “conversar” com a Arte Povera; dedicava-me a catar e trabalhar com materiais sem nenhum valor intrínseco. A partir daí, busquei também no Dadaísmo uma referência no meu trabalho. Afinal, desde que surgiu, Dada é um estado mental, uma abertura para o novo, uma liberdade talvez de reencontro com a infância perdida.

Identifico-me com Marcel Duchamp pelo interesse por curadorias, por uma vida ligada às artes de forma geral e não exclusivamente ligada só ao fazer. A partir de 1999, comecei a trabalhar com vidro proveniente de restos de construção. O vidro transformou-se em um material de suma importância em minha atividade artística. Assim, tornou-se mais presente ainda a ligação com Marcel Duchamp e com o Dadaísmo, em função da liberdade de composição a que me permiti. Uma pura descoberta que veio com o tempo, pois como dizia Picasso, não procurei, simplesmente achei essas afinidades.

Outra afinidade a ser destacada encontra-se quase 60 anos distante da obra de Marcel Duchamp. Nos dias atuais, deparo com uma artista intrigante e que me causa grande estranheza: Rachel Whiteread³¹, considerada uma das maiores escultoras contemporâneas. Ela se ocupa com o que não podemos ver como forma. Sua obra consiste em tornar visível o espaço vazio, em pensar o avesso das coisas, dar forma ao espaço que é o vazio da forma.

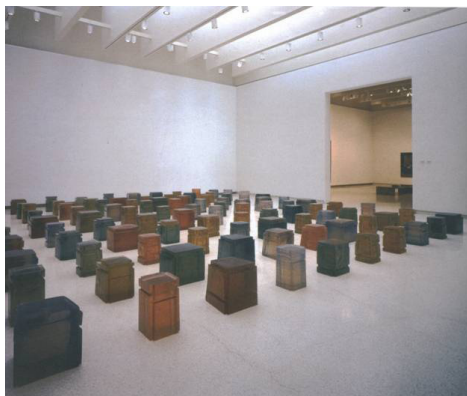


Fig. 13 - Rachel Whiteread,
100 Espaços, 1995.



Fig. 14 - Rachel Whiteread,
Mesa e cadeira, 1994.

31 - Rachel Whiteread nasceu em Londres em 1963, onde vive e trabalha.

Rachel Whiteread também trabalha com os objetos do cotidiano, objetos anônimos, industrializados, mas para mostrar o que eles têm por dentro - o vazio - ela dá forma a esse vazio. Poderíamos dizer, aproximando-a de Marcel Duchamp, que seus objetos são como se fossem um *ready-made* às avessas.

Nada impediria que ela, assim como faz com tantos outros objetos do cotidiano, tomasse a escultura *A fonte* de Marcel Duchamp e a evidenciasse pelo seu avesso, destituindo-a de qualquer outra fonte. Destacaria assim um vazio que, paradoxalmente, não permitiria nenhuma ligação ao objeto de Marcel Duchamp, introduzindo talvez uma nova discussão sobre o que é Arte. É preciso levar em conta que a artista vem de um pós-guerra mais radical: o que gerou os campos de concentração, algo inédito na humanidade até então — o horror gerado por um procedimento calculado, científico e industrializado. Basta lembrar que os que iam para os campos de extermínio entravam numa maquinaria que era uma verdadeira linha de produção — a da morte. Assim, detenho-me no seu trabalho intitulado *Memorial do Holocausto*, (Fig. 15) vencedor de um concurso para o monumento na Judenplatz, em Viena. Rachel Whiteread executa, em tamanho natural, um molde do interior de uma biblioteca destruída: o avesso da biblioteca, com páginas que não voltarão a se abrir, sugerindo décadas de experiência e conhecimento perdidos para sempre. Esta imagem contundente, silenciosa, inerte como a morte, com seus livros-parede, pode ser vista como um mausoléu a contrastar com a arquitetura viva ao seu redor.



Fig.15 – Rachel Whiteread, *Holocaust Monument (Nameless Library)*, 2000.

A obra não mostraria que séculos de conhecimento ainda são insuficientes para evitar o irreparável? É de um estranhamento inquietante, assim como o é a sua exposição que esteve no MAM do Rio de Janeiro e de São Paulo.³² É de um estranhamento inquietante porque se trata do estranho/familiar que nos cerca. É uma exposição seca, silenciosa, pesada, inerte e sólida. Mas é, principalmente, uma exposição que provoca uma mudança na maneira de olhar.

Apesar de não ter uma relação formal com a produção de Rachel Whiteread, tenho uma grande afinidade com o tema subjacente a seus trabalhos. Ela nos mostra a presença da ausência, esse ponto do impossível que nos obriga a um trabalho permanente do pensamento. Aquilo que olhamos e que nos olha e que não conseguimos e talvez nunca consigamos olhar. A ausência inominável.



Fig.16 - Elida Tessler, *Doador*, 1999.

Eis aí o tema que sinto cada vez mais presente e mais forte em meu trabalho. É por isso que não posso deixar de citar, uma artista brasileira contemporânea, cuja poética visual, na melhor tradição duchampiana, mescla a imagem e a palavra, trazendo aquele efeito de estranheza, de deslocamento do sentido comum, tão caro a Duchamp. Falo da instalação de 10 metros da artista Elida Tessler³³ intitulada *Doador*. De que dor ela está falando? Ela coloca, no espaço, 270 objetos, objetos-restos, que perderam sua função utilitária. Eles foram recolhidos ou doados para a instalação (Fig.16)³⁴ e portam em sua nomeação, o sufixo DOR- liquidificador, aspirador, abridor etc...

32 - Exposição individual de Rachel Whiteread. Curadoria de Paulo Venancio Filho e Ann Gallagher no MAM-RJ de 2 de dezembro de 2003 a 29 de fevereiro de 2004, e no MAM-SP de 18 de março a 3 de maio de 2004.

33 - Elida Tessler, nasceu no Rio Grande do Sul em 1961, onde vive e trabalha.

34 - Elida Tessler - instalação *Doador*, Mercosul, 1999.

Todos esses objetos bem colocados no espaço, falam da dor , da perda, do luto quando algo forte nos visita. Evidentemente que os sentidos não são dados a priori, vão sendo capturados à medida que o espectador, rodeado pelos elementos sem uso, sem função, o colocam num tempo de perda muito peculiar, beirando, às vezes, à melancolia. O sufixo muda a relação com o objeto e estes adquirem um novo valor - quantos objetos à nossa volta, retirados do uso comum, não são capazes de adquirir um novo brilho, não por serem portadores do bom ou do belo, mas por trazerem a verdade do real. Do impossível de dizer, que confrontamos às vezes com o que de mais banal está à nossa volta.

Infinitas afinidades ou afinidades infinitas

El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor
modifica nuestra concepción del pasado, como ha de
modificar el futuro

Borges

Em fevereiro de 2006, realizou-se uma grande exposição sobre o Dada na National Gallery of Art em Washington.³⁵ Por um feliz acaso, eu estava naquela cidade devido a uma Exposição no espaço cultural do BID, na qual um trabalho meu e também de outros artistas mineiros se encontravam expostos.³⁶ Naturalmente, a exposição Dada causou em mim um grande impacto. Revendo hoje seu catálogo, encontro mais que afinidades. Tive a visão de um movimento na história da arte, cujo reflexo na arte contemporânea é inegável, com freqüentes recorrências nos dias atuais. Foi lá que deparei com as performances e os *happenings* envolvendo as artes plásticas, a literatura, a música e a fotografia. Em sua origem, podemos dizer que o Dadaísmo já convocava aquilo que hoje nomeamos como intermídia.

A lenda é que o Dada foi gerado espontaneamente. Mas a biografia de Hans (Jean) Arp, citada por Marc Dachy em seu livro *Dada the revolt of art*³⁷, mostra que esse movimento foi particularmente um momento crucial para a trajetória daquele artista, que pode ser considerado um dos precursores do Dadaísmo. Ele já havia exposto com o grupo Blaue Reiter (Cavaleiro azul) em Munich em 1912. Conhecia Kandinsky, Klee, Macke e também o grupo do Der Sturm (A tempestade), um jornal de arte fundado em Berlim por Herwarth Walden, em 1910, que iria gerar uma galeria inaugurada em 1912, e que se tornou um importante espaço de exposições do Expressionismo alemão. Ele tinha sido amigo de Marx Ernst em Colônia e vivido em Montmartre, de onde saiu no último trem antes da mobilização geral de agosto de 1914. Alsaciano, trazia a marca das culturas francesa e alemã em sua origem.

35 - Exposição Dada na National Gallery of Art em Washington, de 19 de fevereiro a 14 de maio de 2006.

36 - Exposição *A Beautiful Horizon: The arts of Minas Gerais*, Brazil, no IDB Cultural Center, Washington EUA, de 21 de fevereiro a 12 de maio de 2006.

37 - DACHY, 2006, p. 30.



Fig.17 - Hugo Ball recitando seu poema, 1916.



Fig.18 - Sophie Taeuber dançando um poema de Hugo Ball, 1917.

Estava ligado a Sophie Taeuber, uma professora da Escola de Artes e Desenhos em Zurich, que ele encontrou em 1915 e com quem se casou em 1922. Sophie Taeuber dançava, no Cabaret Voltaire, a letra dos poemas com costumes e máscaras, algumas desenhadas por Marc Janco e algumas por ela mesma, inspiradas nos espíritos Kachina dos índios norteamericanos.

Além de considerado um dos expoentes do Dadaísmo, Arp acumulava em si experiências das artes plásticas e da poesia, com as quais dava consistência à sua sempre experimental concepção estética. Com seu cabelo cortado, segundo Tzara, em triângulo egípcio, já anunciava, eu diria hoje, um punk sofisticado.(Fig.19)



Fig.19 – Retrato de Hans Arp, 1917.



Fig. 20 – Hans Arp, *The Burial of the Birds and Butterflies or Portrait of Tristan Tzara*, 1916/ 1917.

Em suas pesquisas, Arp³⁸ criou os chamados trabalhos biomórficos (*The tears of Enoch*, *The burial of the birds and Butterflies or Portrait of Tristan Tzara*): relevos em madeira, os quais parafusava uns sobre os outros, e pintava, fazendo sobressair suas formas orgânicas e biomorfas, das quais expulsava os ângulos retos e as organizava em perfis ondulados e curvos, cujos contornos se expandiam irregularmente, fazendo com isso uma experiência, uma nova e importante declaração formal. Além da organização presente, da organicidade visível, o mais importante é a eliminação da moldura. Renunciando à moldura e ao pedestal, faz desaparecer as barreiras entre o espaço do espectador e o próprio objeto de arte. É bem verdade que, antes disso, a corrente abstrata na arte já havia se mostrado. Nesse relevo dadaísta já não há vínculo representativo algum com a natureza.

Arp cria uma harmonia paralela à da natureza; busca na natureza, a partir dessa novidade formal, o contraponto pacífico e estético à desumanizada carnificina nos campos de batalha europeus. “Não queremos imitar a natureza. Não queremos recriar, queremos criar, como a planta cria seu fruto e não recrear”.³⁹

38 - Hans Arp nasceu em Estrasburgo em 1887 - pintor e poeta alemão naturalizado francês, faleceu em 1966 na Basileia.

39 - ELGER, 2004, p. 28 – tradução minha.

Arp criou ainda colagens rigorosas de papel com pedaços organizados de acordo com o que ele chamava “as leis do acaso”. A experiência original, com tudo o que ela tem de ficção, segundo Hans Richter, foi produto de um desenho realizado por Arp, que o rasgou em pedaços por considerá-lo insatisfatório, deixando os restos de papel caídos no chão.

Quando por acaso, após algum tempo, seus olhos voltaram a pousar sobre estes pedaços que se encontravam no chão, surpreendeu-o a sua organização. Ela possuía uma expressão, que ele procurara inutilmente todo o tempo. Como era lógica a sua disposição, como era expressiva! Tudo o que ele não havia conseguido antes, apesar dos esforços, lá estava, feito pelo acaso, pelo movimento da mão e dos pedaços esvoaçantes, isto é, a expressão. Ele aceitou o desafio do acaso, interpretando-o como “destino”, e cuidadosamente colou os pedaços de acordo com a ordem determinada pelo “acaso”.⁴⁰



Fig.21 - Hans Arp, s/ título, 1916-17.

40 - Richard, 1993, p. 63.

Extraindo elementos formais do acaso, suas colagens se diferenciavam, por exemplo, das do seu contemporâneo Kurt Schwitters,⁴¹ cujas colagens se utilizavam de restos, cacos de objetos-lixo da sociedade industrial que ele ia recolhendo e reestruturava esteticamente. Assim, recortes de jornais, passagens de bonde, nacos de madeira, restos de objetos de metal eram as matérias irrelevantes, inúteis, da sociedade industrial, com as quais Schwitters buscava atingir a forma exigida pela obra. O trabalho de Schwitters, a meu ver, pelo impacto que guarda, à medida que o tempo passa,



Fig.22 – Kurt Schwitters,
Construção para mulheres nobres, 1919.

vem tendo, cada vez mais, o destaque merecido. Não só seus procedimentos de colagem eram radicais ao ousar juntar materiais diversos, cuja marca comum é ser refugo, aquilo que a sociedade industrial rejeita. Esses materiais em deterioração — representando uma sarcástica crítica aos supostamente nobres princípios da arte —, destinados ao lixo, virão a ser adotados 40 anos mais tarde pelos neo-dadaístas. Schwitters fez mais que preparar o terreno para outros artistas, mas também é preciso, pelo menos, citar que sua série *MERZ* merece uma consideração especial.

Um reflexo próximo dessa experiência com o acaso, é por exemplo, o fato de que em 1960, o compositor John Cage também pesquisaria com “as operações do acaso” um meio de escapar do “intencional”.

41 - Kurt Schwitters nasceu em Hanôver em 1887 - Pintor, escultor e poeta. Faleceu na Inglaterra em 1948.

Sobre a confusão que pairava sobre a origem da palavra Dada, Arp dizia de forma irônica e bem humorada que

Tzara fundou a palavra DADA em 08/02/1916, às 6 horas da tarde. Eu estava presente com meus 12 filhos quando Tzara anunciou este nome pela primeira vez, o que nos enviou a um estado de arrebatamento. Aconteceu no Café Terrasse em Zurich e eu levava um brioche à minha narina esquerda. Eu estou convencido de que esta palavra não tem importância e que as únicas pessoas que se importam com datas são imbecis ou professores de espanhol.⁴²

Arp também escreveu poemas e executou xilogravuras para a capa dos “*vingt cinq poèmes*” de Tzara. Em seu poema “*Die schwalbenhode*”, sua inclinação pela sonoridade é uma reminiscência da paixão de Tzara pela poesia africana e pela poesia abstrata de Hugo Ball.

Muito ainda se poderia falar sobre Arp e Schwitters, esses precursores, no melhor sentido acenado por Jorge Luis Borges, no seu pequeno ensaio “Kafka y sus precursores.”⁴³ O trabalho deles modifica nossa concepção do que veio antes, bem como do que viria, pois sua obra nos esclarece um pouco sobre o que é o enigmático processo de criação. Colocando-se na mesma linhagem de outros criadores, tais como Mallarmé (*Un coup de dés*), (*Ulisses*), James Joyce, a obra de Robert Rauschenberg ou, na atualidade, os trabalhos de Anne Hamilton e tantos outros são gestos de ousadia e coragem de resistir ao estabelecido que abrem passagens.

Busco e encontro minhas afinidades na inquietação desse movimento, seja no processo, na maneira ou na liberdade de criar. A apropriação do acaso é uma característica marcante desse processo. Lembro-me de como um fato corriqueiro resultou nessa apropriação: um marceneiro consertava um armário do meu quarto e ia retirando, de forma grosseira, o compensado do fundo dele. Comecei a recolher aqueles restos —fragmentos, lascas de madeira jogadas ao chão. E assim, inesperadamente, ao acaso, a madeira sob formas de lascas passou a fazer parte do meu trabalho, a xilogravura, a técnica com a qual estava envolvida de 1974 até 1982, cedeu lugar a um novo interesse.

42 - DACHY, 2006 p. 18. Tradução minha.

43 - BORGES, 1989, p. 710.

Afinando a proximidade

No início da minha formação, na Escola Guignard, dedicava-me exclusivamente à xilogravura, sendo esta a técnica que havia escolhido para minha especialização. Com o passar do tempo, fui me desinteressando da gravura. Gostava do ato de gravar, da matriz de madeira, dos veios, do cheiro, mas gostava acima de tudo dos restos da madeira sulcada que caíam pelo chão. A “cozinha” da gravura me cansava, como me cansava ver a mesma imagem repetida.



Fig.23 – Claudia Renault, *s/ título*, 1976.

Comecei a frequentar a Oficina Cinco, um atelier de litografia. Gostava de conviver com artistas como Amílcar de Castro, Lótus Lobo, Thais Helt, Carlos Wolney e muitos outros que passavam por lá. A “Lito” também não era a minha melhor forma de expressão. Lótus falava que eu queria fazer xilo na pedra. Sem saber, estava à procura da minha marca, do meu estilo; o estilo de acordo com a definição de Goethe, “repousa nas mais profundas bases do conhecimento, na essência íntima das coisas, na medida em que nos é dado compreender isso em formas visíveis e tangíveis”.⁴⁴

⁴⁴ - READ, 1983, p. 73.

Aquele episódio, envolvendo as lascas de madeira, fruto de um acaso, marcaria o término da fase das gravuras e iniciaria outra etapa. Passei a dedicar-me compulsivamente ao trabalho com os fragmentos de madeira. O importante era a associação dos fragmentos ao desenho com o pastel a óleo, de modo que um era a continuação do outro e vice-versa. Era uma brincadeira com o olhar. O desenho mostrava-se de tal forma integrado à colagem que o todo, e não só o fragmento, era o mais interessante. Seguiu nesta técnica, recolhendo e apropriando-me de fragmentos, de pequenos pedaços, além das lascas de madeira. Interessavam-me as texturas, os tons e as variadas direções que os fragmentos arrebatados, os veios da madeira mostravam. Com esse material executava meus quadros. Era a tentativa de formar o todo, dar continuidade, passar a intenção, fazer a própria história. Permaneci nessa busca, de tentar criar o meu assunto, durante dois anos (1983 a 1985). Esses trabalhos eram abstratos, mas sugeriam paisagens. Paisagens insólitas, sombrias e solitárias



Fig.24 – Claudia Renault, *s/ título*, 1985.



Fig.25 - Claudia Renault, *s/ título*, 1987.

Gradativamente, o desenho, a moldura, o vidro, o quadro, tudo isto foi desaparecendo. A *assemblage* passou a fazer parte integral do meu processo.



Fig.26 – Claudia Renault,
s/ título, 1990.



Fig.27 - Claudia Renault,
s/ título, 1988.

O termo *assemblage* foi incorporado às artes em 1953. Cunhado por Jean Dubuffet (1901 - 1985) para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, iriam além das *colagens*, o princípio que orienta sua feitura é a “estética da acumulação”: todo e qualquer tipo de material poderia ser incorporado à obra de arte. O trabalho artístico visava romper definitivamente as fronteiras entre arte e vida cotidiana; esta ruptura já estava ensaiada pelo *ready-made* de Marcel Duchamp (1887 - 1968) e pelas obras *Merz* (1919), de Kurt Schwitters (1887 - 1948). A idéia que sustenta as *assemblages* é a concepção de que os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original. Menos que síntese, trata-se de justaposição de elementos, em que é possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo. A referência de Dubuffet às *colagens* não é casual.

Nas artes visuais, a prática de articulação de materiais diversos numa só obra leva a esse procedimento técnico específico, que se incorpora à arte do século XX.

Durante um longo período — de 1986 a 1999 —, catar, acumular, reunir, juntar, colar, associar eram os verbos que conjugava diariamente enquanto criava. Encontro aqui a minha afinidade formal com a obra de Arp e Schwitters.

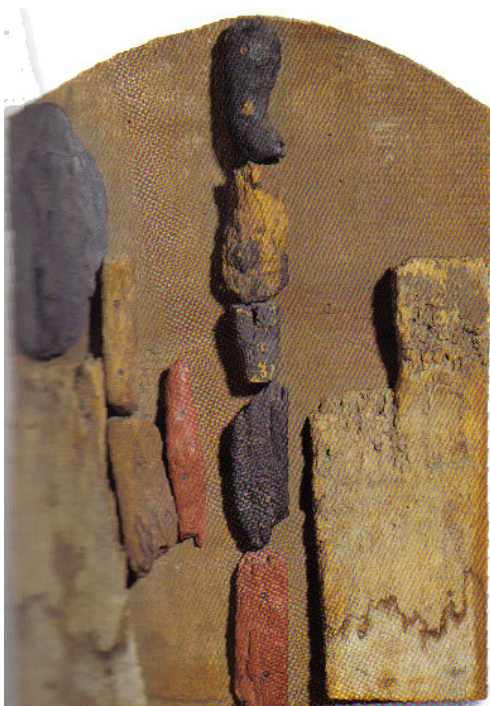


Fig.28 - Hans Arp, *Untitled (Bundle of a Da)*, 1920/1921.

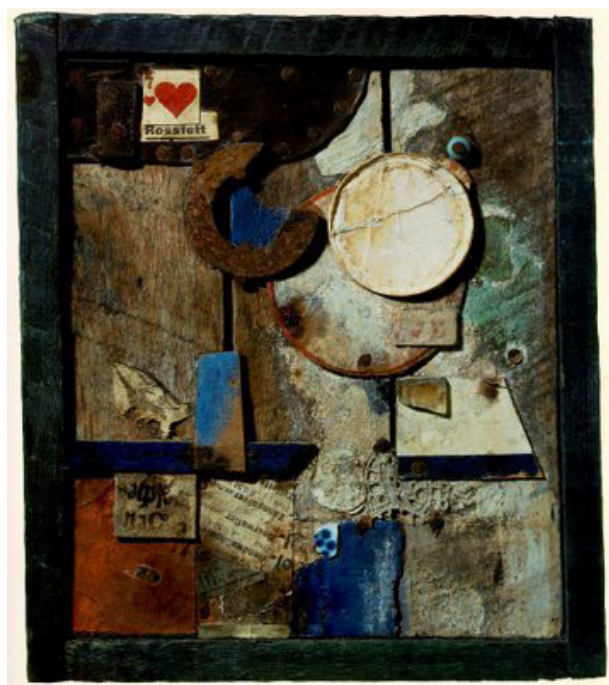


Fig.29 - Kurt Schwitters, *Merzbild Rossfett*, 1919.

Refletir sobre uma trajetória é buscar traçar uma linha invisível, mas que é marca que revela pouco a pouco a direção de um caminho. Logo quando elimino a moldura, meu olhar passa a buscar e a se interessar por restos de compensados e de madeiras desfolhadas.



Fig.30 - Claudia Renault,
s/ título, 1998.

É nessa época que os trabalhos de Frans Krajcberg adquirem para mim uma nova dimensão. Em sua obra encontro ressonância (fenômeno pelo qual um corpo vibra quando vibrações produzidas por outro o atingem).

Frans Krajcberg,⁴⁵ um artista completamente ligado à natureza, trabalha com restos de madeira calcinada dos quais ele se apropria, gerando formas, esculturas que ultrapassam o campo da arte e fazem uma denúncia política, lançam um pedido de socorro para a mata atlântica. Krajcberg foi reformulando a própria idéia de representação ou de interpretação da natureza, pela apropriação da natureza. Apropriação esta que acaba por conjugar o apresentar e o “representar”.

Assim, distantes no tempo, mas próximos na concepção, Krajcberg e Arp se encontram, pois, este como aquele, busca no gesto de apropriar: criar, e não recriar ou imitar a natureza.

A partir de 1964, após conhecer Itabirito, Minas Gerais, Krajcberg passou a utilizar pedras, árvores, raízes, os mais diversos materiais de origem mineral e vegetal. Minas apontou para ele um novo caminho, o dos pigmentos minerais. É o encontro do estético com o ético. Um diálogo interno intenso e sensível é o que ele mantém com os elementos naturais. Igualmente é enorme o sentido plástico e poético que dá à forma, a partir da maneira como organiza esses materiais.

45 - Frans Krajcberg - Nasceu em 1921. Polonês naturalizado brasileiro, participou da Segunda Guerra Mundial como soldado na Polônia. Sua família foi morta no Holocausto. Em 1948 imigrou para o Brasil.

Em 1970, obtém projeção internacional com esculturas de madeira calcinada. A natureza tornou-se a matéria-prima essencial desse artista.

Curiosamente, esses artistas que venho citando não começaram seu caminho pela arte: alguma necessidade visceral de dar conta de emoções indizíveis os levou ao caminho das artes. Claro que buscaram expressar suas emoções, suas formas, em materiais precários, refugos, seja na ação selvagem do homem com a natureza, seja da apropriação selvagem do espaço da cidade pelo homem.

Outro artista que teve muito impacto sobre meu trabalho foi Celso Renato de Lima.⁴⁶ Minha afinidade com sua obra é tanta, que fico com a sensação de fracasso quando tento falar da paixão que sinto por ela, recaindo em “malogros de expressão”: a insipidez, a palavra vazia, os estereótipos, a afasia — “Malogramos sempre ao falar do que amamos.”⁴⁷

Após a fase de lascas de madeira, comecei a trabalhar a madeira como base. Cada vez mais a precariedade do material, restos de coisas, assumiam uma importância maior. Além das lascas de madeira, também eram recolhidas portas, janelas, malas velhas, tapumes, latas enferrujadas com restos de tinta, pregos retorcidos. A dimensão do trabalho passou a crescer.

O trabalho se impôs, como objeto. Madeiras carcomidas pelo tempo, os materiais recolhidos eram utilizados com uma pequena interferência de pigmentos naturais para reforçar a pátina do tempo.

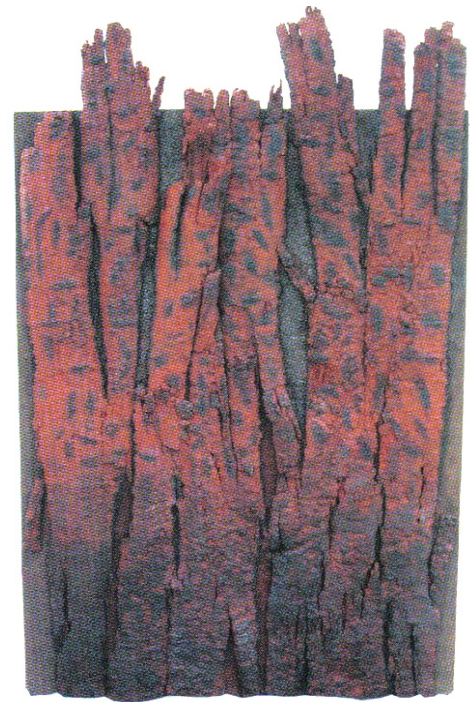


Fig.31 – Frans Krajcberg,
Série Cascas, 1990.

46 - Celso Renato - Nasceu no Rio de Janeiro em 1919, mudou-se para Belo Horizonte em 1926, onde viveu até a sua morte em 1992. Formou-se em Direito. Pertencia a uma conceituada família de poetas e artistas. Só se dedicou às artes plásticas na idade madura. Sua importância se evidenciou na década de 80.

47 - BARTHES, 1988, p. 304.



Fig.32 - Claudia Renault,
s/ título, 1990.

Um mergulho curioso no âmago da matéria para identidade de bens inúteis. Não havia necessidade de usar vidro para proteger os trabalhos.

Desenvolia o gosto pela madeira; o cheiro dela, seus veios e sua cor me atraíam. Quando encontrei Celso Renato, ele me apresentou a madeira recolhida de construção. Não só os veios da madeira eram importantes, mas principalmente e, acima de tudo, as marcas do tempo. Celso Renato me apresentava o “tornar-se seu o objeto recolhido”. O trabalho dele tinha, com certeza, uma ressonância mais forte dentro de mim.

O que me fascinava no trabalho do Celso? O rigor, o construtivismo muito peculiar. Em sua obra nada sobrava nem faltava. Ele, assim como Amílcar de Castro, tinha o poder de síntese. O poder de falar muito com pouco e com precisão, sem ser minimalista. O trabalho de Celso Renato fala do tempo, do precário, do pobre, do resto transformado pelas mãos do artista. Sentia-me atraída por sua obra e meu caminho ia se aproximando do dele.

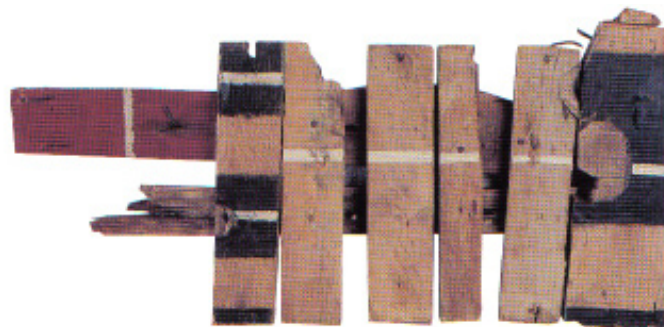


Fig.33 – Celso Renato,
s/ título, Dec. 70.

Para o Salão do Futebol, em 1982, no Palácio das Artes, fiz um trabalho usando como suporte madeira de tapume e tampinhas de garrafas. Fui premiada, e observava que o espectador parecia ali reconhecer algo de muito próprio a si e ao nosso país. O trabalho se intitulava *Uma pelada na favela*, bem diferente do ufanismo da década de 70, no qual o uso do futebol e a gritaria “dos noventa milhões em ação” “da corrente pra frente” eram apenas uma forma de tamponar outros gritos. Em 1982, o país se encaminhava para uma abertura política ainda precária, mas que se revelaria inexorável. Trazer o futebol para sua dimensão original — uma pelada qualquer, de várzea, com uma matéria pobre como as tampinhas de refrigerante — era de certa forma um jeito delicado de se desiludir do mentiroso “milagre econômico” da década anterior, repressiva e violenta.

Em 1984, fui também, premiada no 1º Salão de Artes Visuais da Fundação Clóvis Salgado. Celso Renato era um dos membros do Júri. Senti-me duplamente premiada.

Em 1988, fiz uma exposição individual na galeria do Grupo Corpo, para a qual fiz questão de levar esse artista. Ele gostou da exposição, mas achou que minhas obras tinham “enfeite”, tinham muita metáfora. Na época, e até hoje, não achei pertinente essa observação feita por ele.

Primeiro porque meu trabalho, pela própria natureza de seu material, está longe do ornamento, depois porque a harmonia, quando ela ocorre, e por ela sou surpreendida, não é a da boa forma, mas a da poética visual. Comparando seus trabalhos aos meus não percebo nestes nem a secura das obras do Celso, nem nos dele o uso da *assemblage*, presente nos meus.

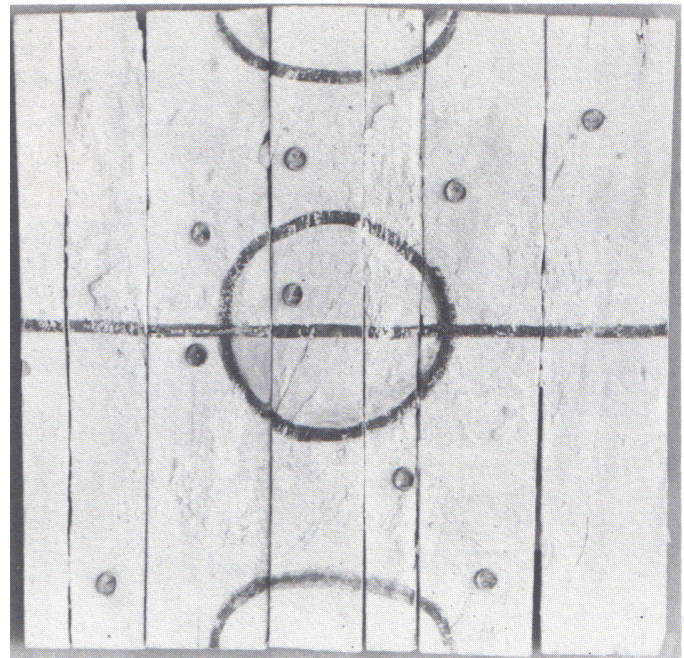


Fig.34 - Claudia Renault,
Uma Pelada na favela, 1982.

Esse episódio me fez ver que nossos trabalhos tinham afinidades, mas eram muito diferentes. Começava a encontrar e a marcar a minha identidade.

Celso Renato e eu trabalhávamos algo em comum: o tempo. “De restos somos feitos: Cheguei (há séculos? há pouco?).”⁴⁸

Olívio Tavares de Araújo refere-se a essa apropriação do tempo, da seguinte forma:

Para Amílcar o ferro com seu óxido, para Celso a madeira do tapume com suas escarificações fornecem o ponto de partida para um diálogo com o tempo que passa pela superfície da matéria. Não só nas obras dos dois como nas geração de Benjamim — além dele, Manfredo de Souzaneto, Cláudia Renault, Marco Túlio Resende, Fernando Lucchesi (este, diferente por ser figurativo e beber na fonte do barroco) —, o tempo vem à tona como parte essencial da informação.⁴⁹

Um pouco antes da morte de Celso Renato, fui convidada para participar de algumas coletivas em sua homenagem. Destacaria em particular a exposição denominada *Construção Selvagem* (1990), feita em Belo Horizonte, no Palácio das Artes e no Centro Cultural São Paulo-SP. Essa mostra, para a qual Celso era o artista convidado, era uma oportunidade de os artistas destacarem, cada um à sua maneira, a identificação e sintonia com as idéias veiculadas pelo artista. Logo após sua morte, participei da coletiva *Eu não estou mentindo sozinho*, com a qual se inaugura a Sala Celso Renato no Centro Cultural da UFMG. em Belo Horizonte.



Fig.35 - Cláudia Renault, *s/ título*, 1997.

48 - RENAULT, p. 117, 1990.

49 - ARAÚJO, p. 90, 2005.

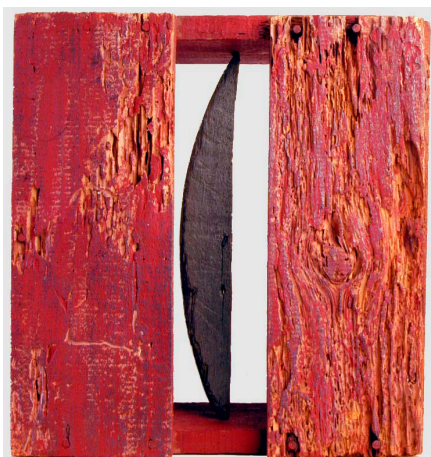


Fig.36 - Claudia Renault,
s/ título, 1990.



Fig.37 - Claudia Renault,
s/ título, 1990.

A partir de meu encontro com a obra de Celso Renato, percebi que havia um diálogo importante entre minha produção e a Arte Povera, movimento europeu que aconteceu na Itália, em particular, na segunda metade dos anos 60. O contexto histórico da Itália desde os anos 1950 era de um *boom* econômico, segundo o modelo americano; o país começava a se modernizar. Era o “Milagre Italiano”. Esse dinamismo econômico da Itália do pós-guerra levou a uma transformação de valores de uma sociedade ávida por consumo. O ápice desse contexto se deu em 1961. Em Turim, a FIAT patrocinou várias exposições que projetaram a Itália como potência emergente do ocidente. Nesse contexto, surgiu a Arte Povera, indo contra a corrente, numa sociedade absorvida pelo consumo e expansão tecnológica. Enquanto a arte procurava absorver os benefícios da tecnologia, o movimento denominado Arte Povera escolheu ser pobre em nome do que é essencial na natureza humana.

A Arte Povera era uma arte de resistência; rejeitava a sociedade de consumo marcando uma tomada de posição frente à industrialização frenética do pós-guerra. Construiu-se sob a influência da arte conceitual, mas como uma reação contra a assepsia minimalista.

O material das obras era inútil e precário, como metal enferrujado, areia, trapos, madeira, detritos, pedras e materiais de pinturas não convencionais.

Na combinação dos elementos, a Arte Povera põe em questão as propriedades intrínsecas dos materiais (que podem mudar de características com o tempo ou ter qualidade estética inesperada) e o valor de uso na economia capitalista contemporânea, com o intuito de empobrecer a pintura e eliminar quaisquer barreiras entre a arte e o dia-a-dia das pessoas.

A Arte Povera conduziu o artista a adotar uma estratégia entre a tangibilidade do objeto e a natureza conceitual dos seus signos. Mais que *assemblages* sofisticadas, ela propôs montagens diretas. A aparência do trabalho era a de um enigma visual que requeria um esforço de compreensão ou revelava tensões, fluxos de energia, trânsito de forças dentro do próprio objeto. Tudo isso justifica que a Arte Povera estivesse sob a influência da arte conceitual, o que iria possibilitar a sua sobrevivência estético-política no contexto dos anos do seu surgimento.

Após ganhar reconhecimento mundial, a Arte Povera pode ser considerada o último movimento de arte do século XX. Ainda não possui uma tradição historiográfica autêntica, já que permanece viva na arte contemporânea. Esse movimento, espécie de renascimento ético-estético, caracteriza-se também por gestos de ousadia que dão novo significado àqueles gestos mais distantes como os de Marcel Duchamp, Arp, Schwitters, Beuys, e aqui em nosso país Celso Renato e Arthur Bispo do Rosario⁵⁰. Não consigo deixar de falar do Bispo. Em uma individual na Galeria Cidade⁵¹ fiz uma instalação em homenagem a esse artista. Talvez poucas coisas tenham me tocado tanto como a exposição do Bispo no Museu de Arte da Pampulha.⁵² Parecia a síntese de uma idéia de arte, para mim preciosa. Estava ali a necessidade vital do fazer, sem mentiras, sem interesses, sem modismo.



Fig.38 – Claudia Renault, s/ título, 1998.

50 - Arthur Bispo do Rosario, 1909-1989.

51 - Exposição individual de Claudia Renault em 1990 na Galeria Cidade – BH.

52 - Exposição individual do Arthur Bispo do Rosário no Museu de Arte da Pampulha, B.H. em 1990, com curadoria de Frederico de Moraes.

Aquela motivação que vem das entranhas. Bispo estava elaborando os parâmetros tanto de sua identidade como de sua posteridade. “*linguagem e delírio estão entrelaçados na formulação da verdade do sujeito.*”⁵³

A Arte Povera nasceu como o Dada, com humor e com uma atmosfera anti-sistema, movimentos desenvolvidos em épocas de crises ética e política. As leituras e diálogos que a Arte Povera nos proporciona são: diálogos com gerações anteriores, com artistas no exterior, diálogos com materiais e processos, com as dimensões físicas e metafísicas da vida, com a história da arte e das idéias. A Arte Povera sempre foi resistente à tradução e às tradições.

Germano Celant, crítico de Arte e curador, utilizou pela primeira vez a designação — Arte Povera — em 1967, referindo-se à participação de uma geração de artistas de vanguarda entre Turim e Roma. Ele achou mais fácil definir seus significados como uma “série de negações”⁵⁴ e no manifesto “Arte Povera: notas para uma guerra de guerrilhas 1967” anunciou a dimensão política transgressiva do movimento.

Seus artistas tiveram sucesso em fundar um movimento a partir de uma concepção plástica na qual o trabalho existe por si, fora de noções teóricas e revolucionárias, acreditando no gesto criativo que envolve ato concreto conjugado com especulação intelectual. A Arte Povera impõe ao artista uma estratégia e um equilíbrio entre objeto material e seus sinais/signos conceituais. O caráter físico do trabalho, em última instância, é expresso em uma consciência da relação com o espectador. O trabalho surge de materiais primários ajuntados de maneira simples, direta, mostrando o fluxo da energia. Seus artistas mais importantes são Jannis Kounellis, Mario Merz, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Luciano Fabro, Giovanni Anselmo, dentre outros.

Nesse movimento os artistas assumiam uma postura antielitista perante a arte. Um renascimento do *poverello* - esse ícone franciscano tão importante na identidade italiana. Uma reação ao consumo à moda americana, que ficou excessivamente presente no desenvolvimento da Itália no pós-guerra.

53 - FOUCAULT, apud LAGNADO.

54 - CELANT, 1993, p. 15.

Seus trabalhos suscitam “ações pobres”, efêmeras, assim como obras que afirmam, no contexto dos anos sessenta, a recusa de rastros utilizáveis pelo mercado de arte. Suscitam também a participação do espectador.

Escolho falar um pouco mais de dois participantes deste movimento - Giuseppe Penone⁵⁵ e Jannis Kounellis. Sobre o primeiro, como ele próprio diz em uma entrevista⁵⁶, “em qualquer pedaço de madeira se pode encontrar a forma da árvore”; a história da árvore e a vida da madeira estão intrinsecamente enlaçadas. A grande instalação que ele apresentou na Bienal de Veneza de 2007 é uma espécie de síntese de seu pensamento. Suas principais temáticas estão ali presentes: a madeira da árvore, a pele dos animais são elementos que convivem com o mármore da arte manifestando, um e outro, uma similitude inédita porque todos foram organismos vivos antes de se tornarem produtores de forma.



Fig.39 – Giuseppe Penone, “*Serre-livre
Lucrezio - De rerum natura*”, 1994.

55 - Giuseppe Penone nasceu em 1947 em Garessio, Itália. Em 1969 se revela entre os protagonistas da arte povera, a associação de Penone entre estes se dá no momento em que se abre a elaboração crítica do “valor mágico e fascinante dos elementos naturais”, idéia cara os participantes desse movimento. Faz uma longa militância na arte de vanguarda, no âmbito da arte povera. Se afasta desse movimento, para se lançar em percursos individuais.

56 - Giuseppe Penone, *Sculture di Linfa*, *Conversazione con Giuseppe Penone* - Ida Gianelli.

Formas autodeterminadas da natureza e formas que o artista criou, se confrontam. Essas ações reencontram a forma da árvore em uma certa idade, determinável com a individuação de um dos anéis que “memorizaram” o crescimento do vegetal, mas o fazem em negativo, isto é como um ato eminentemente mental, humano. Sem o cálculo humano, aquilo não passa de uma marca na madeira.

A obra de Penone se apresenta como um organismo complexo, que atende a uma temática profunda e que coloca em causa uma multiplicidade de significados. De uma forma coerente, sua obra se presta a uma percepção multisensorial, não só a vista fará o transito com o pensamento, mas também o tato (o mármore) e o olfato (a pele, a resina da madeira). O que o artista oferece ao espectador é menos uma forma de contemplar e mais uma experiência ampliada dos sentidos.



Fig.40 – Giuseppe Penone, *Sculture di linfa*, 2007.

Suas pesquisas com madeira, a partir de seu interesse constante pela árvore, sempre chamou-me a atenção. Sua obra parece anunciar o “panta rei” de Heráclito⁵⁷ – tudo flui, afirmando assim, a vida que perpassa em elementos que julgaríamos, num primeiro momento, impossíveis de clarear isso - a pedra, a cortiça. E esse é um exercício ampliado de experiências sensoriais diversas. Tudo isso afirma vida fluindo, o que me leva a uma admiração em relação à obra deste artista, pois me revela uma afinidade formal em algum aspecto, mas principalmente descubro uma afinidade de pensamento pelos temas que evoca: a memória, a transitoriedade e a vida.

Outro artista significativo da Arte Povera foi Jannis Kounellis.⁵⁸

Com um celebrado e hoje legendário trabalho, chamado “Sem Título, 1969” surpreende o mundo da arte, com uma instalação na Galeria L’Attico em Roma. No lugar de quadros (objetos inanimados) os espectadores encontraram 12 cavalos vivos. Entrar na galeria naquele momento incluía aspirar um odor característico - a vida pulsando. Como numa tela real, a galeria era um espaço retangular, vida era

vida, nenhuma imitação.

Pintor e escultor - suas obras questionam a autonomia e a essência da obra de arte, recusando a forma como finalidade estética, elegendo o processo mental que cruza matéria com o espaço e o tempo. Mantendo sempre uma relação estreita entre a arte e a vida.



Fig. 41 - Jannis Kounellis, exhibition of twelve horses in the Galleria L’Attico, Rome, 1969.

57 - TOSI, Renzo. *Dicionário de sentenças Latinas e Gregas*. Fragmento 40 de Heráclito.SP: Ed.Martins Fontes, 1996, p. 252

58 - Jannis Kounellis nasceu em 1936 em Piraceus, na Grécia. Desde 1956 mora e trabalha em Roma, na Itália. No final da década de 60 integrou-se ao movimento de Arte Povera.



Fig.42 - Jannis Kounellis,
s/ título, 1985.

Quanto mais se expande nosso olhar e nosso pensamento, mais fica patente uma sintonia, afinidade delicada e robusta que, como um fio invisível, perpassa o Dadaísmo, o New Dada, o Grupo Fluxus e Arte Povera. No terreno comum que esses trabalhos criam, a geografia se subverte. No Brasil, em Minas, na distante Itália, em Nova York, mais uma vez gestos e lampejos de renascimento espalham o que a arte faz de melhor: antecipar no tempo as questões que tencionam um presente ainda não totalmente delimitado. Provocar tensão, mais que acomodar — não é nesse terreno que a arte se sai melhor?

O que interessa, acima de tudo, é a afinidade com o movimento - com o pensamento e a crítica nele embutidos.



Fig.43 – Claudia Renault, *s/ título*, 2003.

Dando prosseguimento ao fazer artístico e acreditando que arte e vida andam juntas, envolvo-me com tampas de latas de tinta, discos de corte, areia, cimento, materiais permanentemente à minha volta, como restos de uma construção.



Fig.44 – Claudia Renault, *s/ título*, 2003.

É nessa seqüência de fatos e no envolvimento com, e na, catação dos restos que surge um novo material: o vidro. Filetes de vidros, aparas, restos da mesma construção.

O vidro surge da mesma forma que a madeira: um acaso assumido. Um monte de vidros empilhados, a princípio, para serem jogados fora, busca o meu olhar e a minha atenção. Um novo material a fazer parte da minha produção. Inicia-se um outro momento.

Dobras e desdobramentos

Como um desdobramento que não se mostra de todo, senão em retorno, considero como minha primeira fase a xilogravura, sucedendo a ela a litografia; a terceira, as lascas, depois a madeira bruta, apodrecida e outros materiais e, a quinta, os restos da construção da minha casa. É sobre este último desdobramento que quero tecer algumas considerações.

Trabalhava com materiais estragados, jogados fora, recolhidos na rua. Havia participado de uma exposição coletiva denominada Construção Selvagem e, naquela mesma época, iniciava o processo de construção da minha casa e do meu atelier. Construção tornou-se a palavra em volta da qual eu circulava. E é também um processo que nos obriga a um certo recolhimento. As sobras inúteis dessa obra foram, por algum tempo, meu material de trabalho. Restos de discos de corte, tampas de latas de tinta, restos de cimento e de areia. Enfim, tudo que sobrava.

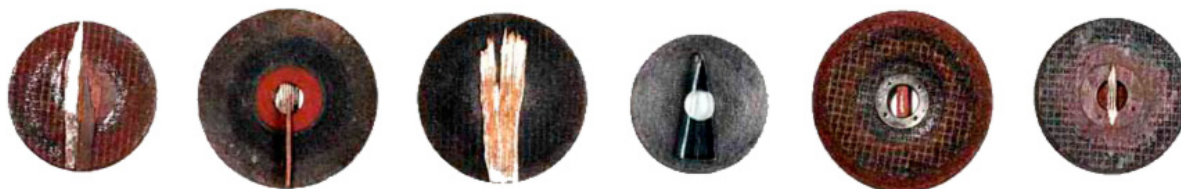


Fig.45 – Claudia Renault, *s/ título*, 2000.

Sem saber bem o porquê, comecei a recolher e a guardar filetes de vidros. E esse resto passou a ter um papel importante em meu campo de observação. O olhar insistente, o olho que pensa⁵⁹ é capaz de capturar o material e dar-lhe outro significado.

⁵⁹ - BATHES, 1984, p. 73.

Com o vidro, passei a ficar às voltas com a transparência, o reflexo, a fragilidade. Desse material delicadamente perigoso, surgiu a leveza e a rigidez, todos elementos novos com os quais ainda não havia trabalhado, não havia conversado. Surgiu a surpresa, o desafio, o novo. Surgiu ainda a possibilidade do corte, não só ao pé da letra, mas simbolicamente também — corte como ruptura, possibilidade de um novo caminho.

O resultado dessa pesquisa foi uma exposição individual realizada em 2001 na Galeria Manoel Macedo em Belo Horizonte e fruto de um Prêmio do 26º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, em 2000, no MAP. O salão era temático: “O Brasil amanhã”. Fiz uma instalação com lascas de madeira e tiras de vidro. Musicalidade e ritmo era o que eu buscava. Os vãos criados entre uma peça e outra se abriam como frestas, criando caminhos e atalhos. Alguns vidros iam do teto ao chão, não se sustentavam só na parede; usei superposições com peças, umas na frente das outras. O acúmulo de materiais que sempre esteve presente no meu atelier, dando às vezes a impressão de um depósito de lixo, foi se revelando, a partir dessa instalação, como algo que trazia uma certa leveza, uma fragilidade delicadamente perigosa, o que me surpreendeu exatamente por ser diferente de tudo o que havia feito até então.

Não creio que pensasse no tema naquele momento, mas, curiosamente, era um contexto histórico-político em que havia alguma apreensão diante dos novos rumos que estavam sendo traçados. Pela primeira vez na história da República, por meio do voto nas urnas, o Brasil escolhia para presidente alguém proveniente de suas camadas mais pobres e profundas; a escolha não recaía na elite. Revendo hoje aquele trabalho, percebo que, de fato, aqueles filetes de vidro e aquelas lascas de madeira, no ritmo que lhes era próprio, acabavam por traduzir o equilíbrio precário, mas possível, quando se opta pelo novo, deixando entrever uma transparência que sempre permanecera opaca — a coexistência de um Brasil real e de um Brasil ideal. Essa interpretação contudo, não é a única, pois percebo que em seu âmago, o trabalho me remete também à fragilidade, à dor, ao risco de fragmentação sempre presentes se nos queremos humanos.

Acredito que quando falo daquele trabalho, falo também da vida, dos fatos (um após o outro), da memória, das relações entre as pessoas e do indivíduo com a vida. Enfim, a intenção do trabalho era fazer uma obra aberta, capaz de dizer alguma coisa a alguém.



Fig.46 – Claudia Renault, *s/ título*, 2001.

O passo seguinte foi um livro de artista. A sensação era que, na busca e, conseqüentemente, no ato de fazer, as peças do quebra cabeça iam se encaixando e o trabalho ia fazendo sentido. O livro de artista, como não podia deixar de ser, se parecia com um livro tradicional, era constituído por folhas transparentes de acetato, mas as letras eram lascas de madeira. Pensando na busca dessa escrita, não posso deixar de tecer considerações a respeito da palavra estilo do latim *stilus* (=vareta) que, em sua origem, designa um instrumento duro que fazia marcas nas tábuas cobertas de cera, dispondo de uma extremidade pontiaguda, a que imprime os caracteres e outra achatada, para apagar os erros.

Posteriormente, passa a designar o modo peculiar que a escrita tomava ao serem gravados os caracteres ideográficos nessas tábuas de cera.

A indicação de marca peculiar, numa abordagem teórica pode designar, então, “o modo eventual como a expressão artística se processa”.⁶⁰ É interessante pensar o estilo de acordo com Veneroso em seu artigo, como um modo pessoal de trabalhar que determina “o traço diferenciador de cada artista”. Esse traço não seria, então, algo que, na vertente da herança, cada um trata de torná-lo seu? Penso que foi buscando algo desta escrita particular que construí o meu “livro de artista”. O livro de folhas transparentes é transformado em um objeto de camadas de vidro e vários fragmentos de madeira. Ao observá-lo, não se sabe em qual compartimento estão os fragmentos: a cada momento, um fragmento diferente vem à tona. Esse trabalho deu origem a um objeto cujo título é *Memória*.



Fig.47 – Claudia Renault, *Memória*, 2001.

60 - VENEROSO, 2005, p. 144.

Para a Psicanálise, memória é um importante conceito e, nessa teoria, a hipótese é que “nosso mecanismo psíquico se forma por um processo de estratificação: o que se apresenta sob forma de traços mnêmicos fica sujeito, de tempos em tempos, a um rearranjo, de acordo com as novas circunstâncias - a uma retranscrição”.⁶¹ Freud acentuava que o sujeito modifica posteriormente (*nachträglichkeit*) os acontecimentos passados, e a modificação lhes confere um sentido, uma eficácia e até um poder patogênico. “O novo em minha teoria é a tese de que a memória não se faz presente de uma só vez e sim ao longo de diversas vezes”.⁶²

Pensar o objeto que denominei *Memória* a partir dessas considerações acaba por revelar um sentido, uma metodologia para abordar não só este como outros trabalhos. Afinal, para mim, arte, vida e experiência estão intimamente ligadas, já que o objeto de arte, tal como o penso, porta sempre um impossível de ser dito. Nesse objeto usei o elemento luz, que pode acender ou apagar, conforme queira o sujeito que interage com a obra. As superposições das folhas de vidro trazem a idéia de profundidade; há transparência, reflexo, mergulho. A luz surge, atravessa as camadas de vidro e acaba por criar imagens de formas longínquas, quase sombras, memórias intangíveis.

O interessante é que, quando mais tarde pesquisava o verbo *fotografar* no livro *Phasmes*⁶³, deparei-me com o fato de que fotografar é escrever com a luz. As considerações sobre a luz feitas pelo autor demonstram que, em sua origem, fotografar é um verbo que está ligado a uma experiência de pintura sustentada na idéia de Deus, porque desde sempre a idéia de Deus está ligada à idéia de Luz. Até o século XIII, nada era considerado mais imaterial do que a luz – a qual, no entanto, propagava calor e assim podia modificar a matéria, cozinhando o barro e derretendo o gelo. Existia entre pensadores dessa época a idéia, de fundo claramente teológico, da luz como uma metáfora da graça divina por ter sido o primeiro elemento – “*Faça-se a luz*”, “*Fiat lux*”, (Gênesis 1,3) – na ordem da criação do mundo por Deus.

61 - MASSON, 1986, p. 208.

62 - *Ibidem*.

63 - DIDI-HUBERMANN, 1998, p. 54.

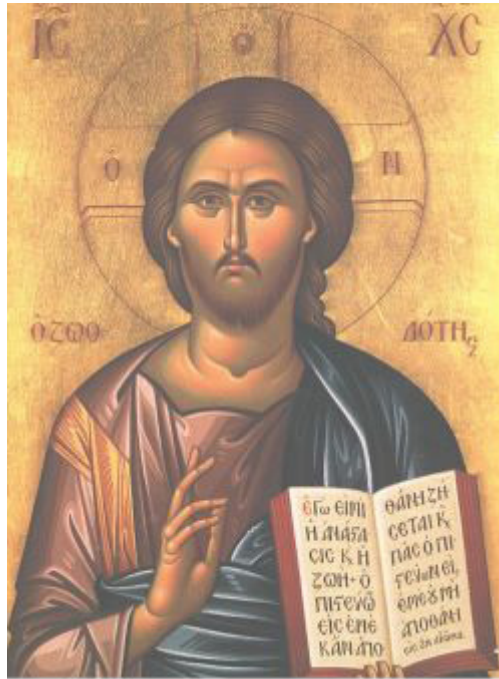


Fig.48 - Durante os séculos IX e XII surge a figura do Cristo PANTOCRATOR, o todo poderoso, com uma das mãos abençoando e com a outra segurando o livro que diz “Eu sou a Luz do mundo”.

Para os monges hesicastas de Bizâncio, do ramo ortodoxo da religião cristã, dedicados ao silêncio, a culminância da experiência mística era a visão da Luz Divina. Os trabalhos de São Simeão, o Novo Teólogo (949-1022), o maior dos místicos bizantinos, estão repletos do que ele chama “misticismo da Luz”. Quando ele escreveu sobre suas próprias experiências, chamou-as “fogo incriado e invisível, sem começo e imaterial”. Os hesicastas acreditavam que essa luz que experimentavam era idêntica à Luz vista ao redor de Jesus na sua Transfiguração no Monte Tabor. Coerente com essas idéias, a pintura bizantina - o ícone - é aquela imagem santa definida como escritura de luz, segundo uma fórmula que remonta a Philothée le Sinaite, autor mal datado, mas possivelmente posterior a São João Climaco. Teologicamente, Cristo é a luz da Luz. Nos ícones, os raios de ouro partem do seu centro; a criação é transfigurada pela luz, metamorfoseada ao ponto em que “as sombras desaparecem”. A pintura bizantina é pois *photographie* — fotografia, escrita da luz.

A arte heleno-românica, em oposição à arte bizantina, era um jogo de sombra e luz, que se prestava a enganar - *trompe l'oeil* - e era chamada *skiagraphie*. Na tradição clássica, os poderes da ilusão pictórica tentam afastar qualquer coisa que apareça como intrusão, como obstáculo à clareza da imagem. Muitas anedotas são contadas a esse respeito; entre elas, a mais conhecida é aquela na qual protagonizam dois gregos, Zeuxis que diz a Parrhasios para que afaste a cortina (o *trompe-l'oeil* da cortina) que serve de empecilho ao objeto de sua visão. Conta a lenda que o famoso pintor grego Zêuxis de Heracléia teve como contemporâneos e competidores os pintores Timanthés, Andrócido, Eupompe e Parrhasius. Um dia, Parrhasius desafiou Zêuxis para decidir quem pintava melhor. No local e hora aprazados, cada um pendurou o seu quadro. O quadro de Zêuxis representava um cacho de uvas tão bem pintadas que os pássaros vinham bicá-las! O quadro de Parrhasius representava uma cortina. Certo de vencer a disputa (devido ao comportamento dos pássaros, que bicavam as “uvas”), Zêuxis pediu a Parrhasius que, finalmente, abrisse a cortina para que se pudesse ver o quadro que ele pintara. Ora, o quadro era a própria cortina! Zêuxis deu-se, então, por vencido, dizendo: eu enganei aos pássaros, mas Parrhasius enganou a um pintor!

Outra estória que vem ilustrar o assunto e que mantém o mesmo raciocínio é a mosca de Giotto. Conta Vassari, também sob forma de anedota, que um dia, em sua juventude, Giotto pintava, de forma vibrante uma mosca sobre o nariz de um rosto começado por Cimabue, seu mestre. Este arremeteu-se a seu trabalho tentando, por diversas vezes, espantá-la com a mão, antes de perceber seu engano.

A condição do *trompe-l'oeil* é de uma leveza e uma posição tão bem colocada, que parece estar à margem do quadro de forma a nos fazer crer que se poderia espantá-la com um simples gesto de mão.

Contrariamente ao que pensamos, a fotografia, em sua origem, não está ligada propriamente a uma experiência científica, uma aparelhagem ou um artefato, mas a uma experiência mística e a um modo de pintura⁶⁴ cujo fundamento é teológico e está no centro de uma polêmica religiosa — Constantinopla e Roma — sobre o modo de conceber a luz.

64 - O ícone bizantino é a forma de arte sacra essencial no catolicismo ortodoxo e que assume a função de catequese visual.

Não corresponde à fabricação de objetos visíveis, poder ver e ser visto, dissolver o ser vidente no tempo do olhar, incorporar a luz dentro do olho e vice-versa. Fotografar, verbo de uma experiência em que ver equivale a desejar, responde à exigência de um pensamento artístico ou da imaginação. Sabemos que o verbo fotografar veio de lá, com a exigência não de um prazer das imagens e das formas da realidade, mas com a alegria infinita de uma imagem sem forma: intensidade tátil que é a luz em ondas oferecidas sobre nosso rosto.

A introdução da luz em minha produção abriu perspectivas novas, pois vislumbro um novo caminho de busca do intangível. A virtualidade presente me permite pensar a profundidade, que toma forma a partir da luz e da transparência do vidro. A luz incidindo no vidro, devolve-me a sensação de mergulho, de água — meio de origem.

Da água ao fogo

Ao pensar na maneira como encontrei os diversos materiais com os quais fui trabalhando, percebo que esse encontro não era propriamente uma busca, mas sim um achado. Pergunto-me se não era um desdobramento que se apresentava, à medida que a passagem do tempo trazia novas indagações e, ao invés de entrar em oposição ao que encontrava, navegava pelo que havia achado, como o surfista que se deixa envolver pelo encontro com a onda, se deixando dobrar e desdobrar por ela. Leibnitz, filósofo de interesses variados, pensava o mundo como *dobra-plierie* - este, um título de Deleuze cuja idéia, fundamentada na dobra de Leibniz, é pensar o barroco: “O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito”⁶⁵. Podemos ter a percepção de que, assim como a água evolui por dobras em forma de ondas, também o fogo toma a forma de uma dobra, se fixarmos o olhar sobre as suas chamas. Assim, para mim, luz, água e fogo, aparentemente tão diferentes, se encontram como “as redobras da matéria e as dobras da alma”.⁶⁶

Minha pesquisa vinha caminhando em torno destes elementos: água, luz e fogo. Por sua natureza, a água é capaz de refratar a luz e dissolver muitos outros corpos, sólidos, líquidos ou gasosos. Passa facilmente a dois outros estados físicos. Ela é capaz de congelar e entrar em ebulição. É encontrada na natureza em estado de pureza, mas, com a sua capacidade de dissolver tudo, pode ser contaminada com muita facilidade. Pode ser medicinal e curativa. Tem transparência e brilho, indicativo da pureza das pedras preciosas como os diamantes e as pérolas. Pode ser comparada à qualidade e ao talento e é elemento de conservação das forças para o bem ou para o mal. É também empregada simbolicamente e comumente está presente nos rituais religiosos. A população brasileira registra grande número de superstições ligadas à água. Ela cobre dois terços do globo terrestre. Em estilo bíblico ou poético, quase sempre está ligada à solidão.

65 - DELEUZE, 1991, p. 13.

66 - *Ibidem*.

Em sentido figurado, aparece para dizer daquilo que já passou. A água é um dos mais importantes recursos minerais utilizados pelo homem, que não pode viver sem ela.

Wordsworth diz que a poesia,

se origina da emoção colhida na tranqüilidade... quando se contempla a emoção até que, por uma espécie de reação, a tranqüilidade desaparece gradativamente e uma emoção, aparentada à que constituía antes o motivo da contemplação, produz-se gradualmente, passando a existir de fato no espírito.⁶⁷

A água apareceu em meu trabalho, após longas e contínuas caminhadas que faço, praticamente, todos os dias em uma mata. No percurso há uma água corrente que em certos trechos, às vezes, dava a impressão de estar em repouso. Andava, olhando aquela água que corria, ininterruptamente, cheia de fragmentos, de folhas, de galhos, de lascas de madeira.

Na mesma exposição individual⁶⁸, citada no capítulo anterior, fiz uma instalação (fig. 49) com água, usando o chão da galeria. Sabia que estava obrigando o espectador a fazer uma inversão no olhar. Olhar para o chão pode ser “ muito perigoso” , como já dizia Guimarães Rosa, referindo-se ao viver.⁶⁹ É que o chão, na verdade, é a nossa última morada: olhar em sua direção sem se horrorizar, em retrospectiva, seria propor um desafio. Naquele espaço, esse tipo de trabalho ainda não havia sido feito. As pessoas entram em galerias, principalmente nas comerciais, com a expectativa de verem obras nas paredes. Instalei meu trabalho no chão. Eram bandejas de alumínio com água; dentro delas fragmentos-lascas de madeira e, em algumas, tiras de vidro ora verdes, ora pretas, ora transparentes, criando objetos dispostos cuidadosa e pensadamente no chão.

67 - WORDSWORTH, *apud* READ, 1972, p. 161.

68 - Exposição individual, Cládia Renault – Manoel Macedo Galeria de Arte – de 30 de maio a 14 de junho de 2001.

69 - ROSA, 1979, p. 40.

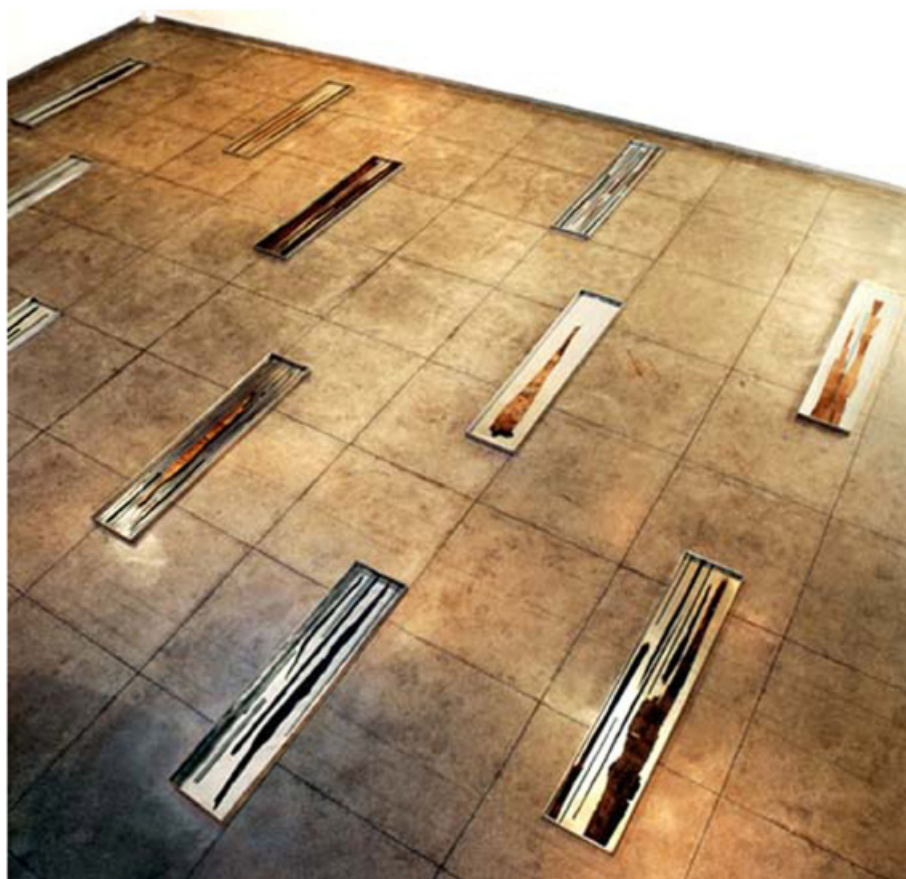


Fig.49 – Claudia Renault, s/ título, 2001.

Cada objeto tinha autonomia e, ao mesmo tempo, fazia parte do conjunto. A água suscitava um interesse especial — é nesse ponto que se encontra a minha maior ligação com o trabalho — porque convidava o espectador a chegar perto, a se interessar pela obra, a se agachar. Alguns colocavam a mão para se certificarem de que era mesmo água; era um desafio à percepção do espectador, não era imediato o conhecimento se se tratava de vidro ou água. A maioria das pessoas apostava no vidro; o espelho de água confundia o olhar. Só era possível resolver a questão, tocando e sentindo a sua fluidez.

Depois de algum tempo, começaram a aparecer fungos nas grandes bandejas de água e a tinta desprendida da madeira também interferia na coloração da água. Mais uma vez, o confronto com o transitório. A cada dia, e dia após dia, o trabalho se diferenciava como um dia depois do outro. O tempo passou e, no final, o registro, as marcas daquilo que um dia foi água transparente, depois turva, se recolheu como pó. Essa matéria que se desfazia, me revelava o que já intuira no texto de Freud “Sobre a transitoriedade”. Ali ele é taxativo - “o valor da transitoriedade é o valor da escassez no tempo”- A escassez traduzida pelo decorrer do tempo confere um valor aos objetos. O valor das coisas se ligaria menos à duração delas, e mais à significação que elas viessem a adquirir para o artista em determinado momento de sua vida. É interessante pensar que essas formulações de Freud foram feitas em um determinado momento no qual o mundo se via às voltas com a eclosão da 1ª. Guerra Mundial. Tais reflexões, ainda hoje nos servem para pensar as coisas que nos cercam. Todas fadadas à transitoriedade.

O trabalho não é feito pelo artista. Ele é executado pelo artista, mas feito e criado dentro de cada espectador, a partir do qual adquire uma forma diferente. Se não, qual seria o sentido de expô-lo? Só a partir desse confronto podemos dizer que o trabalho tem um sentido, cria um texto, pede referências, reflexões e associações. Se, como sujeitos, somos constituídos através do outro, e se arte e vida andam juntas, também uma obra se constitui através do outro. Sem pressa e sem antecipações do processo, seguindo seu ritmo, como a nos lembrar aquilo que Heráclito deixou como fragmento: “todas as coisas fluem, nada permanece quieto e, comparando as coisas existentes com a correnteza de um rio, ninguém pode mergulhar nele duas vezes”.⁷⁰

70 - MORA, 2001, Tomo II, p. 1318.

Água e Luz

Durante aproximadamente três anos continuei na linha da pesquisa suscitada por esses elementos. Em 2004, convidada para uma exposição coletiva na Galeria de Arte da Casa de Cultura Estácio de Sá em BH, apresentei um novo trabalho, fruto dessa pesquisa gestada em silêncio (Fig. 50).



Fig.50 – Claudia Renault, s/ título, 2004.

Essa obra tem a dimensão de 260 x 120 cm. São 40 chapas de vidro, todas da mesma medida, superpostas e encostadas à parede, gerando uma espessura de aproximadamente 25cm. O trabalho cria corpo, adquire presença imediata. Sua escala não é mais a do olho; passa a ter a escala do corpo. Não é mais para ser apenas visto, contemplado: a idéia é de que seja vivenciado. O espectador está de corpo inteiro frente a uma obra que tem luz e profundidade e que remete à água, agora apenas uma sensação. Busco integrar a luz ao trabalho de tal forma que ela seja fundamental na sua existência. A luz emanada de dentro da peça traz a noção de profundidade. A transparência e a cor esverdeada causada pela espessura dos vidros conferiu-lhe um volume que reforça essa noção.

Esse mesmo trabalho foi remontado em outros locais.⁷¹ Cada montagem constitui um novo trabalho, pois ele se processa como uma instalação. As lascas são colocadas na hora da montagem, guiada pela idéia de profundidade, equilíbrio e transparência, a fim de induzir a noção desejada: a de não saber em que plano está cada lasca. As chapas de vidro vão sendo obsessivamente limpas e colocadas, uma a uma, com a ajuda de vidraceiros experientes. É preciso considerar a profundidade, através da qual as coisas coexistem intimamente, deslizando umas sobre as outras, se integrando. É o que faz com que obstáculos se oponham à inspeção do olhar, isso cria um exercício e uma abertura, pois “o olhar não vence a profundidade, contorna-a”⁷²

71- Lemos de Sá Galeria de Arte, outubro de 2004.

Exposição - coletiva de Natal - Celma Albuquerque Galeria de Arte, dezembro de 2004 a janeiro de 2005.

Exposição individual Claudia Renault – Casa do Ferreiro, Nova Lima, 17 de junho a 2 de julho de 2005.

72 - MERLEAU-PONTY, p. 203, 2000.

Intervenção na Fonte

Nesma mesma época, fui convidada a participar do Lançamento do Projeto Circuito Cultural Praça da Liberdade em Belo Horizonte, ocorrido no dia 17 de março de 2005. Nele realizei uma intervenção urbana, rompendo com muitas resistências do Patrimônio Histórico de MG. A principal fonte da Praça da Liberdade foi colorida de rosa, e as demais, uma de roxo e outra de amarelo. A intenção era modificar o espaço, criar um impacto, uma provocação ao olhar. A praça amanheceu colorida, pois a fontes estavam coloridas, para receber a cerimônia de abertura do projeto.



Fig. 51 Cláudia Renalt, s/título, 2005

É preciso salientar que essa intervenção teve a fugacidade própria dos momentos em que a distração prevalece sobre o estabelecido. Quando o oficial se vê pego desta forma, inaugura-se não uma fonte, mas um momento fecundo a meu ver. Uma instalação urbana deve guardar essa fugacidade, marcada, no máximo, pelo registro de sua passagem, seja nos jornais, ou em quem tem olhos para ver. Os gestos de artista devem guardar essa peculiaridade: ousar interferir nas *fontes*. Aliás, foi com os dadaístas que consegui apreender o que é o humor e o prazer de criar.

O prazer iconoclasta de destruir os nobres valores da cultura e desmascarar as significações tradicionais, como banais assombrações. Não há aí um prazer dadaísta? Uma divertida provocação aos defensores do bom, belo e verdadeiro? E como não poderia deixar de ser suscita um efeito estético.

Devo salientar que, logo após a cerimônia, a fonte foi rapidamente lavada e a água trocada, pois parecia insuportável quebrar a quietude da sua limpidez. Os jornais do dia seguinte, por meio da foto, prolongaram esse instante um pouco mais. O que bastou como memória.

Da água : transparência e desenho da luz

Em julho de 2006, encantei-me profundamente pela transparência das águas de Bonito no Mato Grosso do Sul. Não foi à-toa. Em férias, a única coisa que me interessava era o contato com água. Aquela que limpa, que lava, que renova. Passei uma semana praticamente dentro d'água. Flutuando, sentindo o tempo passar pelo meu corpo, e eu seguindo junto com ele, sem pressa, sabendo que não tem jeito de interromper o curso das coisas.

Movida por novos acontecimentos, voltei a pensar no meu trabalho, nos objetos de madeira marcados pelo tempo. Pensei na morte, no passar do tempo, tão presente naquele momento de profundo recolhimento e introspecção. A luz voltou a ser ponto fundamental de pesquisa e interesse. Nas águas transparentes de Bonito, a luz dançava, desenhava rendas que pareciam querer costurar-se umas às outras. Filmei e fotografei aqueles desenhos da natureza. Desenhos de luz, inquietos, naquele vai-vem das águas a nos mostrar as coisas que nos escapam às mãos, pois não conseguimos segurar a luz; não conseguimos segurar a vida. Pensei na superfície das águas e nas profundezas do rio. Fiz um paralelo entre as águas e a memória, na qual guardamos aquilo que amamos e que nos escapa. Somos nada diante da natureza. Olhamos perplexos a transitoriedade

dos homens e das coisas, sem nenhuma possibilidade de interromper o ciclo.

Elaborei uma nova exposição,⁷³ intensamente impressionada pelas marcas deixadas pela minha vivência em Bonito. Na fotografia, a ação da luz sobre a chapa fotográfica é o que a marca, o que faz a impressão. Enxergava água nos meus trabalhos e a luz, como havia captado em Bonito, deveria agora aparecer na superfície. Uma projeção da filmagem da luz na água resolveria o problema. Foi necessário dobrar o tamanho do trabalho para enquadrá-lo no tamanho da projeção. A idéia ia se concretizando em minha cabeça, mas o trabalho só existiria na hora da montagem, o que trouxe uma questão curiosa de não poder fazer o catálogo antes da exposição: “só depois”

Trabalhei o vídeo com a ajuda do colega André Hallak, que o colocou em *loop*. André se dispôs também a fazer um primeiro teste na galeria, mesmo sem a obra, para testarmos a luz, a claridade, o tamanho da imagem projetada. Foi minha primeira experiência com o vídeo em uma exposição.

Começamos estudos da montagem do espaço, em função do trabalho. A instalação estava pronta na cabeça, a maquete montada e a incerteza era gigantesca. Certa de que a obra de arte é coisa mental, propunha-me a concretizar aquela idéia; tinha necessidade de realizar aquele trabalho.

Para ter mais liberdade, marquei o dia da montagem para o final de semana. Encontrei-me com os vidraceiros na Casa do Ferreiro, onde as chapas de vidro estavam instaladas. O trabalho foi sendo desmontado e as placas de vidro sendo colocadas, uma a uma, no meu carro. Com 40 chapas de vidro no carro, viemos de Nova Lima, passando por uma larga avenida muito movimentada. Na Copasa, a surpresa: nenhum vidro quebrado! No caminho sabia que estava andando na corda bamba ou no fio da navalha. Qualquer pequeno acidente, até mesmo uma freada mais brusca, seria fatal. Sabia que se, por qualquer motivo, por menor que fosse, todos os vidros se quebrassem, a exposição teria que ser outra. Aceitei o risco e o desafio e a montamos.

73 - Exposição individual – Claudia Renault - Galeria de Arte Copasa - Belo Horizonte, de 23 de novembro de 2006 a 7 de janeiro de 2007.

Na parede do fundo, 40 chapas de vidro, com as lascas de madeira, e a projeção de água. Na parede à direita, uma frase de Paul Celan: “Agulhas de água costuram as sombras arrebatadas”⁷⁴ (Fig. 53). Esse fragmento foi recolhido de sua obra e como diz Yvette Centeno, em um ensaio sobre o poeta:

Não há salvação possível na obra de Celan, que não aponta caminhos, não filosofa, apenas lambe feridas que não cicatrizam nunca mais. Se de vez em quando usa a imagem da luz não é porque a luz seja redentora, mas porque assim resulta mais pungente o contraste com as trevas, da essência e da existência.⁷⁵

“Com Paul Celan habitamos o silêncio.”⁷⁶ No chão, mais para a esquerda mas atravessando o espaço, um monte de lascas de madeira amarradas. Com um tamanho aproximado de um homem e um diâmetro equivalente, estava ali, jogada no chão. (Fig. 52) Como um corpo! Que cai, *como corpo morto cai*.⁷⁷



Fig.52 – Claudia Renault, *Fardo*, 2006.

74 - CELAN, 1993, p. 133.

75 - CENTENO, 1993, p. XIX.

76 - *Ibidem*, p. XXV

77 - ALIGHIERI, 1998, p. 54

Voltando à exposição depois de montada, algumas surpresas: a sombra da projeção de água criava um outro trabalho, em preto e branco. Parecia uma conversa entre a luz e a sombra, esse espaço privado de luz ou menos claro, pela interseção de um corpo opaco, ligado à noite, escuridão, solidão, mistério; aquilo que não é possível perceber, entender. Aquilo que não se realiza como realidade, que não faz parte do imaginário. O chão espelhava o movimento da água no granito da galeria. De costas para os vidros, já saindo do espaço de exposição, no alto do painel, em branco sobre branco, estava escrita uma dedicatória.

No catálogo da exposição, que só foi lançado no decorrer da mostra, havia um pouco de tudo: o transporte dos vidros, a montagem na galeria, detalhes do trabalho de vidro, detalhe do trabalho do chão, a frase da parede e uma foto de toda a instalação. Na aba interna da capa, em relevo seco, estava também a dedicatória.



Fig.53 – Claudia Renault, *s/ título*, 2006.

O desdobramento natural daquela instalação foi outro trabalho com vidros, lascas, e também letras que se deixavam abrir, como páginas de um livro na vertical⁷⁸ (Fig. 54).

Dessa vez instalei, verticalmente na parede, ocupando um espaço de 150 cm na horizontal, quarenta chapas de vidro de 50x30 cm, algumas com lascas de madeira, outras com impressões litográficas, plottagens das lascas e ainda letras.

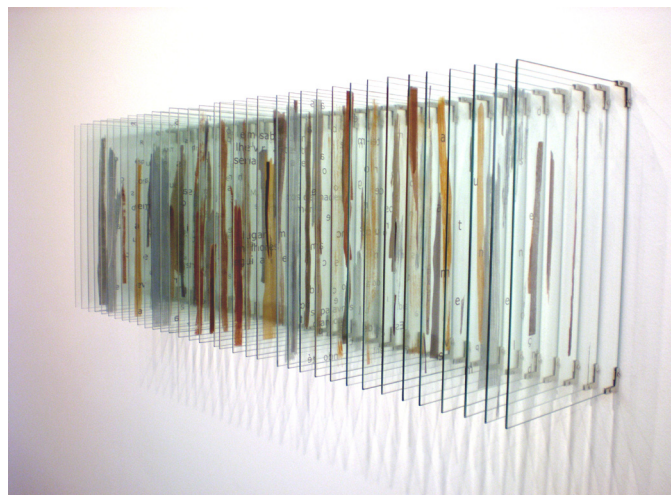


Fig.54 – Claudia Renault, *Impressões Diversas*, 2006.



Fig.55 – Claudia Renault, *Impressões Diversas*, 2007.

Uma outra versão do trabalho foi feita.⁷⁹ Nela as chapas de vidro já saíam de um cubo, como se ficassem em pé por si só. A idéia do livro de folhas soltas ainda permanecia; a transparência e a superposição das imagens também. (Fig.55)

Pretendia trabalhar então o fogo; tinha feito algumas filmagens. O fogo sempre me fascinou: foco, labareda, lume, fogueira, brasa; calor, família, casa; a luz, refulgência, brilho.

78 - Exposição coletiva – *Impressões Diversas* - Galeria Arlinda Corrêa Lima - Palácio das Artes – BH – de 14 de dezembro de 2006 a 04 de fevereiro de 2007.

79 - Exposição coletiva – *Impressões Diversas* – Centro Cultural FIEMG, Ouro Preto – de 01 a 20 de agosto de 2007.

Desenvolvimento simultâneo de calor e luz produzidos pela combustão de certos corpos: energia, paixão; o que arde, que consome e transforma tudo em cinzas. Naquele momento, pensava em uma exposição⁸⁰ em que tinha a intenção de usar a água e o fogo. Precisava, simbolicamente, queimar, cremar, apagar, objetos e idéias que persistiam no pensamento e na memória. Em seu seminário sobre Schwitters, Leah Dieckerman⁸¹ observa que os artistas do Dada, traumatizados pelos acontecimentos da guerra, figuravam a memória em seu ponto de inacessibilidade e tinham mais a preocupação de esquecer do que de lembrar, apontando para as dificuldades da memória sob as condições da modernidade que eles reconheceram como o que deve ser chamado de crise da memória.

Busquei, trabalhando a transitoriedade, tentar entender a angústia da existência humana e a passagem do homem pela vida. Mais recentemente, na nossa cidade, passamos a incluir na nossa vida o processo de levar os mortos para serem cremados, hábito culturalmente antiqüíssimo no Oriente. Pretendia mostrar, a partir desse ritual, duas forças da natureza, mais fortes que o homem. De um lado, a água, o desenho de luz; do outro, o fogo sendo o desenho de luz na dança das chamas prestes a tudo consumir.

A filmagem de uma fogueira, que arde, queima, limpa, que é luz, deveria ser projetada sobre chapas de vidro com lascas de madeira entre elas. A água e o fogo figurariam os dois contrapontos fortes que me interessavam no momento. Não haveria nenhum outro tipo de interferência. Lado a lado, como dois volumes, 320 cm cada instalação de vidros e lascas convivendo no mesmo espaço, num a projeção do desenho da luz na água e noutro a projeção do desenho da luz do fogo. Duas forças opostas para dar continuidade a uma pesquisa do movimento — movimento do tempo, movimento da vida.

Essa exposição, que já existia em projeto, não foi concretizada.⁸² Talvez pela impossibilidade de tê-la realizado, passei a elaborar outro trabalho.

80 - Galeria de Arte Nello Nuno – FAOP - Ouro Preto – Marcada para acontecer paralelamente ao evento Arte Hoje de 2008.

81 - DIECKERMAN, 2005, p. 103.

82 - Não pode se concretizar porque foi desmarcada pela FAOP.

Comecei a elaborar um novo projeto, algo feito com toneladas de vidros quebrados que, jogados dentro do espaço da galeria, criaria uma montanha. Uma montanha de lascas e vidros na qual seria projetado o vídeo de água que, muito lentamente, iria se transformando em fogo. Assim, sucessiva e ininterruptamente. A partir dele gostaria de falar, do movimento da vida, mas também de como os sonhos se quebram, deixando estilhaços que não podem mais ser colados. Essa instalação também, por enquanto, fica aqui apenas como registro. Passei a criar apontamentos para futuras instalações, anotar idéias e fazer consultas práticas quanto à execução. Meu trabalho parece que não precisa mais de mim. Ele pode ser executado em qualquer lugar a partir de um projeto. Seria a morte do artista? Ou seria a vida da obra?

Relações atuais

Ao buscar nos artistas contemporâneos uma conversa, uma afinidade, um universo afim, imediatamente me lembro de Ann Hamilton, artista americana nascida em Lima, Ohio, em 1956. É considerada uma das mais importantes e respeitadas artistas contemporâneas ligada à instalação e ao *site-specific*. A primeira vez que vi uma de suas obras foi exatamente em 1991, na Bienal de São Paulo, onde me deparei com uma instalação completamente inesquecível! Tive uma mistura de pavor e dor. Foi a primeira vez que vi, de forma tão impactante e explícita, um trabalho sobre a transitoriedade. Ann Hamilton reuniu centenas de quilos de velas, milhares de plaquinhas de cobre, vestígio de fumaça nas paredes e aves mortas dentro de vitrines, apodrecendo ali mesmo e espalhando, de leve, no ar aquele cheiro inconfundível. Era, sem a menor sombra de dúvida, apavorante e belo. A artista fez o espectador refletir, em silêncio, de forma singular, sobre a vida, sua transitoriedade, e sobre a morte. (Fig. 56)

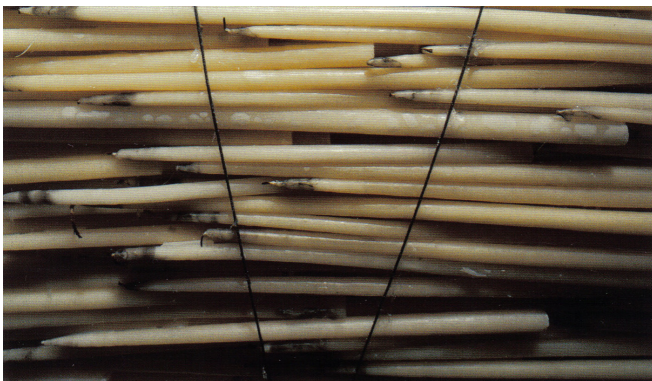


Fig.56 – Ann Hamilton, *parallel lines*, 1991.

Possuidora de uma vasta obra, Ann Hamilton trabalha com vídeos, fotos, performances e instalações. São criações de âmbito temporal. Dentre suas características, percebemos sempre uma acumulação de materiais orgânicos: crinas de cavalo, montanhas de roupas, papéis, cera, mel e água, organismos vivos, aves, seres humanos e também ícones culturais.

Sempre me lembro de Marcel Duchamp, quando penso em instalação. Nos anos 1920, havia uma cultura plástica do espaço. Mas, as experimentações artísticas audaciosas com essa forma de arte que se apropria do espaço da exposição e o transforma em obra, começa nos anos 60, e revela um cuidado com a forma de investir em um espaço. Espaço tomado como arquitetônico, que pode ser uma galeria ou museu, ou outro espaço qualquer escolhido para tal, no qual tudo é pensado e calculado, não há margem para o acaso. O termo apareceu nos anos setenta, mas, se pensarmos bem, no início do século XX, Marcel Duchamp e o alemão Kurt Schwitters já haviam criado obras que transformavam e incluíam o espaço. Fizeram isto antes de qualquer outro artista.

Poderíamos localizar os sinais mais precoces do que viria a ser designado como instalação nas obras *Merz*, 1919, de Kurt Schwitters e em duas obras que Marcel Duchamp realiza para as exposições surrealistas de 1938 e 1942. Na primeira, na Galerie Beaux Arts em Paris em 1938, ele cobre o teto da sala com sacos vazios de carvão, incorporando uma dimensão do espaço - o teto - normalmente descartada pelos trabalhos de arte. 1000 sacos de carvão foram pendurados em uma sala escura que continha um braseiro na qual tochas foram distribuídas para iluminar as pinturas e objetos individuais: folhas no chão, uma cama de casal e uma mesa de jantar em que um modelo vivo estava deitado, para a abertura da mostra.⁸³

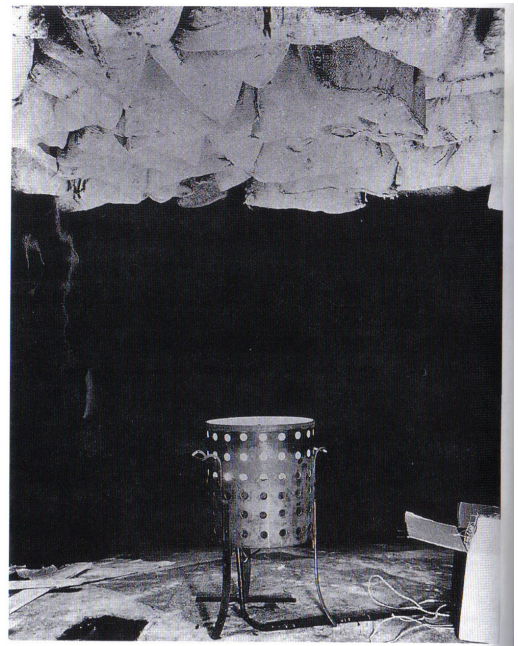


Fig.57 – Marcel Duchamp, 1938.

83 - ADES; COX; HOPKINS, 1999, p. 143

Na segunda, em NY, ele fecha uma sala, trançando 1600 metros de barbantes em frente às telas, definindo com sua intervenção um ambiente particular.

Marcel Duchamp encorajou várias crianças a fazerem bagunça durante a abertura da exposição, tornando assim mais difícil ainda a visão das obras. Como era de costume, ele não apareceu.

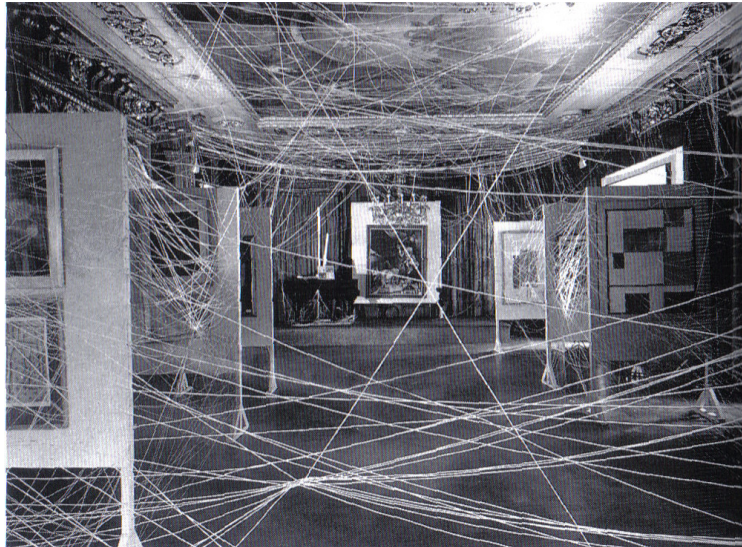


Fig.58 – Marcel Duchamp, 1942.

Schwitters, sem dúvida um precursor da Arte Povera, criou a fabulosa Merzbau — iniciada em 1923. Uma enorme e complexa acumulação de objetos e detritos vai ganhando o espaço, subvertendo-o, numa arrojada interação da arquitetura com a obra.

É incrível como as afinidades se entrelaçam e se justificam. O denominador comum é essa sutil mas firme resistência ao estabelecido, própria à arte desde sempre. Ann Hamilton cria suas instalações, incorporando aos objetos apropriados composições poéticas que envolvem o público não só pelo sentido da visão, mas também pelos outros sentidos: o olfato, a audição, o tato. Cria situações perceptuais assim como intervenções espaciais e temporais. O gerúndio é o tempo estrutural de suas instalações. Os trabalhos desaparecem; eles não existem como uma forma fixa, mas permanecem como registros, tornando-se cânones da arte contemporânea. Suas instalações oferecem ao observador uma imersão em seus provocativos desafios visuais e sensoriais.



Fig.59 – Bill Viola, *The Crossing*, 1996.

Ainda dentro do que chamei relacionamentos atuais, falaria também de mais um artista que já conhecia, mas de quem me aproximei um pouco mais no Festival de Inverno da UFMG de 2006, em uma oficina multidisciplinar que incluía literatura, teatro, dança, vídeo, música e artes plásticas. Eder Santos, premiado *vídeo-maker* mineiro, apresentou em suas aulas a história e os principais artistas do vídeo. Foi a primeira vez que saí com uma máquina de filmar profissional na mão. Acredito que essa experiência foi responsável por conduzir meu olhar e interesse na experimentação com novas mídias. Ali, minha curiosidade foi fisgada pela obra de Bill Viola⁸⁴, artista americano, considerado não só o

pioneiro, mas também um dos mais importantes representantes deste tipo de arte no mundo. Desde os anos setenta, ele vem trabalhando com vídeo-arte. Contribuiu para o reconhecimento dessa mídia como uma das principais tendências da arte contemporânea. E conseguiu, por sua insistência em trabalhar com esse tipo de recurso, projeção internacional.

O tempo é seu elemento chave. E não somente ele, mas também a percepção, o movimento e a transcendência. Partindo da apreensão do mundo cotidiano, recorre à memória, à percepção humana, mostrando as fases da vida, o nascimento e a morte. É a representação do tempo natural no seu sentido mais amplo.

84 - Bill Viola nasceu em 1951 em Nova York, reside e trabalha em USA.

De forma abrangente, mas como um conta-gotas, ele fala das expressões humanas, demasiadamente humanas; dá dignidade ao humano frente às forças da natureza. Bill Viola instigou-me como um poeta visual do fim do último século. Ele explora a técnica dos meios modernos, usando a tecnologia a serviço de propor ou quase exigir ao espectador uma reflexão sobre sua própria percepção, sobre sua capacidade de ter consciência daquilo que é difícil de perceber, conseguindo adaptar a técnica de vídeo à estrutura complexa dos mecanismos humanos.

Suas figuras submergem da água e do fogo. São trabalhos enormes que tomam o espectador por inteiro, vídeos projetados em grandes planos, criando poderosas instalações a nos envolver em uma experiência evocativa

sensorial. A duração emocional da seqüência de cada vídeo escapa ao tempo cronológico. A lentidão dos vídeos solicita ao visitante longos minutos frente a cada obra, para que possa conseguir perceber um possível sentido, levando o observador a ter uma experiência muito particular e pessoal.

Esse artista revelou-me afinidades, tanto em relação ao tema quanto aos elementos usados e à técnica escolhida.



Fig.60 – Bill Viola, *Becoming Light*, 2005.

e

Outro artista, cujo trabalho não posso deixar de citar, é o brasileiro Cildo Meireles⁸⁵. Sua instalação denominada *Através*, que se encontra no Inhotim (Centro de Arte Contemporânea), é uma presentificação de que na vida como na arte não existe linearidade. A matéria utilizada, em grande parte, é o vidro cuja transparência não facilita em nada as passagens. Desde os cacos de vidro espalhados pelo chão, passando pela cerca, tudo é empecilho a um atravessamento.



Fig.61 – Cildo Meireles, *Através*, 1983-89.

A facilidade aparente captada pelo olhar, devido à transparência do material, só torna mais opaco o transito por ali. Há uma demanda de participação corporal, mas tudo é obstáculo. Transitamos entre a matéria e a idéia, assim temos que aguçar os sentidos, pois nada ali facilita, cada passo exige pensamento e cálculo. A experiência sensorial não é apenas da ordem da contemplação, é necessário atravessar a instalação e isso acaba constituindo uma experiência existencial, uma educação ética do olhar.

85 - CILDO MEIRELES, nasceu no Rio de Janeiro em 1948 onde vive e trabalha.



Fig.62 – Claudia Renault, *s/ título*, 2006.

Não premeditei trabalhar com os elementos da natureza, nem com esta ou aquela técnica. Como tento demonstrar em todo este estudo, o desenvolvimento do meu trabalho é um processo que se dá dia após dia, sempre se referindo a emoções vividas e sentidas, sem preocupações com modismos ou tendências, mas fiel ao que pode existir de mais caro ao artista: a sua verdade, verdade de tentar dizer, da sua própria maneira e de acordo com o próprio sentimento, o que não é possível ser dito de outra forma. Não penso meu trabalho como tradução de uma influência direta de Bill Viola, Ann Hamilton ou Rachel Whiteread. Tenho sim uma grande afinidade com eles no campo das idéias e uma grande admiração pela competência na realização de suas obras. Numa afinidade em construção, poderia localizá-los, como estrelas a iluminar caminhos para os andarilhos desta mesma estrada. Em minha constituição como artista, minhas influências, que vão além das afinidades, são as marcas deixadas pelos meus queridos mestres: Amilcar de Castro, Lótus Lobo e Sara Ávila. Marcas que, à medida de seu apagamento, se transformam em traços invisíveis, mas presentes, nos quais nem mais reconhecemos os mestres, mas que, em sua repetição, atestam a insistência do peculiar que tento fazer meu.

Considerações Finais

Tempo: determinação da matéria

O tempo é uma preocupação constante em minha pesquisa, desde os meus primeiros trabalhos, a partir do que denominei fragmentos e os articulei aos traços de memória.

Em minha trajetória de artista, houve um momento, bem inicial, em que a Psicanálise passou a fazer parte de minha experiência, como algo a que me sinto até hoje profundamente ligada, seja porque ocupa muitos anos de minha vida, seja porque certos conceitos dessa teoria me ajudaram a melhor entender algumas questões ligadas à arte. Uma das principais delas é o tempo. Sigmund Freud mostrou que o trabalho psíquico é profundamente ligado ao tempo e, para isso, se valeu de um advérbio de uso corrente na língua alemã: *nachträglich*, cuja tradução em português é *posteriormente*. A partir deste termo, ele inventou o substantivo *nachträglichkeit* de difícil tradução em português (traduzido por alguns como “a posteriori” ou “só depois” nas traduções lacanianas), cuja conceituação bastante clara encontra-se no dicionário de Psicanálise de Laplanche e Pontalis:

Os termos posteridade, posterior e posteriormente são utilizados por Freud em relação com sua concepção da temporalidade e causalidade psíquicas: há experiências, impressões, traços mnésicos que são ulteriormente remodelados em função de experiências novas, do acesso a outro grau de desenvolvimento. Pode então ser-lhes conferida, além de um novo sentido, uma eficácia psíquica.⁸⁶

86 – LAPLANCHE PONTALIS, 1970, p. 441.

Ou seja, tanto no que se refere à história de um sujeito como à história de sua análise, a causalidade não é linear, não é o *antes* que determina o *depois* e nem vice-versa. Privilegia-se o movimento, visível inclusive no vai-vem do texto com o qual tento dar conta de meu percurso.

O verbo alemão *Tragen*, embutido no termo *nach..trag..lich*, é traduzido em português como portar, carregar, levar e trazer. Como esclarece o Dicionário Comentado do Alemão de Freud, “pode-se carregar para o passado uma nova visão (o que leva a um retorno e a um acréscimo de algo que faltava), ou então pode-se trazer (carregar) do passado para o presente, o evento antigo e acrescentar-lhe algo, atualizando-o”⁸⁷. Ao pensar a memória como traços que, de tempos em tempos, sofrem rearranjos de acordo com novas circunstâncias, Sigmund Freud apontava para um funcionamento psíquico que está sujeito a retranscrições. Ora, o que Freud privilegiou na temporalidade *nachträglichkeit* não foi uma cronologia ou uma linearidade, foi antes um *movimento*; trata-se de manter vivo este movimento. Caso contrário, por quê, e para que ocorreriam as retranscrições? Interessa perceber como as experiências são reorganizadas retrospectivamente. Assim sendo, importa menos o que o sujeito revive e rememora e muito mais o que ele constrói a partir de sua transferência. E ao falar de transferência em Artes Plásticas, falo das afinidades, dos endereçamentos citados. O passado passa a ter um caráter mais plástico, mais fluido, perdendo qualquer aspecto de um tempo congelado. Talvez Lacan tenha sido o psicanalista que mais chamou a atenção para a importância desse conceito, ao parafrasear Picasso quanto ao — “*eu não procuro, acho*”⁸⁸ — querendo dizer que no campo de Freud, basta se abaixar para colher o que há para achar. Lacan apontava para o fato de que esse conceito estava sendo negligenciado em sua importância, embora estivesse ali à mão, no texto freudiano. Esse termo traz, pela idéia de *movimento* que nele está embutida, uma estrutura de ordem temporal mais sofisticada.

Nos meus trabalhos atuais, a velha madeira se mantém como fragmento, mas agora articulada à luz e a uma superfície que é o vidro. Entendo que, com essa superfície, mas principalmente através dela — pois são chapas de vidro 220 x 160 cm que se superpõem — posso ver espaço e tempo, percebendo no instante mesmo do olhar a realidade e suas mudanças, bem

87 - HANS, 1996, p. 80.

88 - BERNADAC; BOUCHET, 1986, p. 138.

como o tempo que se esvai. Ao repensar a trajetória do meu fazer como artista, sou levada a reescrever essa história. Essa história com jeito de vai-vem. Assim fazendo, percebo que sempre estive em boa companhia. Em tempos difíceis, em que o esquecer se apresenta como saída possível e cômoda, os artistas Dada e os da Arte Povera me ensinaram que o esforço de esquecer diante do traumático, esbarra na impossibilidade da memória. Obriga à repetição e a gestos originários da arte nos quais, cada artista à sua maneira cria formas, quando não podíamos mais acreditar que isso fosse possível, ou até que um dia pudéssemos vir a falar sobre isso, esquecendo, agora sim, um pouco em paz.

Inclino-me a entender todos esses gestos, movimentos na trajetória de cada artista, como um efeito do *nachträglichkeit*, capturas de intencionalidades inconscientes no “só depois”: Esse tempo atemporal do inconsciente, movimento no qual o ontem, refinado pelas experiências do hoje, adquire uma tonalidade nova e diferente, recuperando dimensões inusitadas de então, e devolvendo a este pontos iluminadores do presente . Movimento de e com arte, que me instiga a continuar pesquisando, trazendo-me uma releitura de um processo que se estende por mais de trinta anos, devolvendo-me questões plásticas, históricas e artísticas de minha prática.



Fig.63 – Claudia Renault, s/ título, 2001.

Referências

Bibliográficas

ADES, Dawn; COX, Neil; HOPKINS, David. *Marcel Duchamp*. New York: Thames and Hudson, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *La comunità che viene*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: Destrução da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ANDREA, Giunta. *Graciela Sacco*. Imágenes en turbulência. Migraciones, cuerpos, memoria. (ensaio). Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Buenos Aires: Ed. Dianalowenstein, 2000.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Celso Renato*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BARROS, Manoel. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

BARROS, Manoel. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas v. 1)

BERNADAC, Marie-Laure; BOUCHET, Paule du. *Picasso, o sábio e o louco*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1986.

BORGES, Fabio. Nachträglichkeit: uma Dimensão Freudiana do Tempo. In: DECAT, Mariza (Org), *Tempo e Morte: da urgência ao ato analítico*. Rio de Janeiro: Revinter, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas 1975 – 1985*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

BURROWES, Patricia. *O universo segundo Arthur Bispo de Rosário*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CELAN, Paul. *Sete rosas mais tarde*. Lisboa: Cotovia, 1993.

CHRISTOV-BARARGIEV, Carolyn. *Arte Povera*. London: Phaidon Press Limited, 1999.

CRUZ, S. João da Cruz. *Poesias completas*. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.

DACHY, Marc. *Dada: the revolt of art*. New York: Abrams Discoveries, 2006.

DANTO, Arthur C.. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papirus, 1991.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *Phasmes*. Paris: Minuit, 1998.

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

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Esquecer para Lembrar*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1979

ELGER, Dietmar. *Dadaísmo*. Barcelona: Taschen, 2004.

- FOSTER, Hal; *et al.* *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. Singapura: Thames & Hudson, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FREUD, Sigmund. (*Volume V, texto de 1900 - 1901 – Interpretação de Sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, v. V, 1972.
- FREUD, Sigmund. *Volume XVII – 1917 – 1919 –) História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1976.
- FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1969.
- HANS, L. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- HÖLDERLIN, Friedrich; COSTA, Daniel. *Pelo infinito*. Lisboa: Vendaval, 2000.
- INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Trad. Luisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- JEAN, Georges. *A escrita: memória dos homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- JUSTINO, Maria José. *Frans Krajcberg: a tragicidade da natureza pelo olhar da arte*. Curitiba: Travessa Editores, 2005.
- KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.
- LACAN, Jacques. *Escritos – Jacques Lacan*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LAPLANCHE, J; PONTALIS, JB. *Vocabulário da Psicanálise*. Lisboa: Moraes, 1970.

- LEENHARDT, Jaques *et al.* *Artepensamento*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- LISTA, Giovanni. *Arte Povera*. Milan: Continents, 2006.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007.
- MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess 1887-1904*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.
- MINK, Janis. *Duchamp*. Alemanha: Taschen, 2000.
- MORA, J. Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Tomo II. São Paulo: Loyola, 2001.
- OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. *Installation Art*. Londres: Thames & Hudson, 1994.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 1972.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou castelo da pureza*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- PORTUGAL, Ana Maria. *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Ed. Autentica, 2006.
- READ, Herbert. *Arte e alienação, o papel do artista na sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- READ, Herbert. *O Sentido da Arte*. São Paulo: Ibrasa, 1972.
- RENAULT, Abgar. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1990.
- RICHTER, Hans. *Dada: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- RODRIGUES, Silvina Lopes. *Literatura defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 13ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

RUSHDIE, Salman. *O chão que ela pisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo*, Lacan e a dialética. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

SIMON, Joan. *Ann Hamilton*. New York: Harry N. Abrams, 2002.

SONTAG, Suzan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

VENEROSO, Maria do Carmo In PEREZ, Ana Maria Clark; PEIXOTO, Sérgio Alves; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de (Org.) *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

Revistas e Periódicos

BURGUES, Anthony. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 de maio de 1992. Caderno Mais.

CHIHURO, Minato. Bill Viola Exposição retrospectiva Mori Art Museum Tokyo. Revista *ARTIT* 13. Japan: v. 4, n. 4, 2006.

FREUD, Sigmund. A negação. Revista *Letra Freudiana: Escola, Psicanálise e Transmissão*. Trad. Eduardo A. Vidal. Rio de Janeiro, Tavares & Tristão, n. 5, a. 8, p. 9-31.

PAVAN, Morgot. Duchamp tentava escapar do “gosto” pela contradição. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 16 de maio de 1993.

RIANI, Mônica. Entrevista com Frans Krajcberg. *Revista Palavra*, Belo Horizonte, ano 2, n. 15, p. 12-21, jul. 2000.

Catálogos

ANN Hamilton: 21ª Bienal internacional de São Paulo, 1991. Washington: The United States Information Agency, 1991. Catálogo de Exposição.

ARTE HOJE Visão Da Terra. Exposição, Coordenação Roberto Pontual. Rio de Janeiro, 1977. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Catálogo de Exposição.

ARTE POVERA IN COLLECTIO. Exposição Arte Povera in Collection. Torino, Galleria Cívica d'Arte Moderna e Contemporânea, 2000. Catálogo de exposição.

VIOLA, Bill: *The Mensseger*, Durham, Durham Cathedral, 1996. Catálogo de Exposição.

VIOLA, Bill: *Video Installacions and Videotapes*, curadoria de Alexander Pühringer, Salzburg, 11 de ago. a 2 de out. de 1994. Catálogo de Exposição.

DICKERMAN, Leah. *Dada*. Paris, Centre Pompidou, Washington: National Gallery of Art, New York, The Museum of Modern Art, 2005 – 2006. Catálogo de exposição.

DIECKERMAN, Leah. *The Dada Seminars*, Washington: Center of Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, 2005. Catálogo de Exposição.

FOUCAULT, Michael. Apud LAGNADO, Lisete. In DUCHAMP, Marcel. *Por que Duchamp?* Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1999. Catálogo de Exposição.

HAMILTON, Ann. *Ann Hamilton*, tropos. Exposição e projeto *tropos*, Dia Center for the Arts. New York: 7 de out. de 1993 a 19 de jun. de 1994. Catálogo de Exposição.

KOUNELLIS, Jannis. Exposição Museo d'Arte Contemporânea Donnaregina. Naples: Electa, 2006. Catálogo de Exposição.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. Nelson Aguilar, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. Catálogo de Exposição.

PENONE, Giuseppe. *Sculture di linfa: 52ª* Exposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Padiglione Italiano. Verona: Electa, 2007. Catálogo de Exposição.

RACHEL Whiteread. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/São Paulo: Artviva, 2003/ 2004. Catálogo de exposição.

RENATO, Celso. *Arte no Sangue, Arte na Memória*. Museu Mineiro. Belo Horizonte, 1985. Catálogo de Exposição.

TEMKIN, Ann; ROSENBERG, Susan; TAYLOR, Michael. *Tentieth Century painting and sculpture in the Philadelphia Museum of Art*. New York: Neuberger Berman, 2000. Catálogo de Exposição.

TRIDIMENSIONALIDADE NA ARTE BRASILEIRA DO SÉC. XX. Apresentação de Ricardo Ribenboim. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1997. Catálogo de Exposição.

ZERO TO INFINITY. *Arte Povera, 1962-1972*. Minneapolis, London: Walker Art Center, Tate Modern, 2001. Catálogo de Exposição.

4 X MINAS. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de Salvador, Belo Horizonte; Palácio das Artes, São Paulo: Museu de Arte São Paulo: Gráfica Barbero, 1993. Catálogo de exposição.

Do meio eletrônico

<http://www.beatrix.pro.br/arte/iconebizantino.html>

http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2006/11/interview_with_bill_violla.html

<http://www.designboom.com/history/kounellis.html>

http://www.art-agenda.com/displayshow.php?file=message_1130893650.txt