

ITALO BRUNO ALVES

INVESTIGAÇÃO SOBRE A MATÉRIA DO PENSAMENTO:  
UM ESTUDO SOBRE A NÃO-FORMA COMO GÊNESE

Dissertação de Mestrado em História da Arte

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Centro de Letras e Artes

Escola de Belas Artes

Rio de Janeiro

1998

ITALO BRUNO ALVES  
INVESTIGAÇÃO SOBRE A MATÉRIA DO PENSAMENTO:  
UM ESTUDO SOBRE A NÃO-FORMA COMO GÊNESE

Dissertação de Mestrado em História da Arte

Orientador: Professor Doutor Paulo Houayek

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Centro de Letras e Artes

Escola de Belas Artes

Rio de Janeiro

1998

## FICHA CATALOGRÁFICA

ALVES, Italo Bruno.

Investigação Sobre a Matéria do Pensamento: Um Estudo sobre a Não-Forma como Gênese. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1998.

xii. 143p.

Dissertação: Mestre em História da Arte (Linguagens Visuais)

1. Arte Conceitual 2. Arte Contemporânea 3. Linguagens Visuais 4. Nuven̄s.

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro

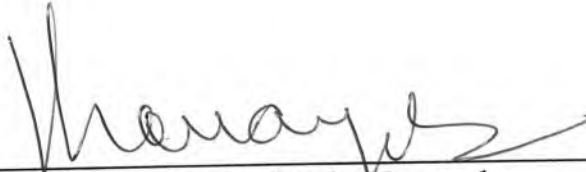
II. Título

ITALO BRUNO ALVES

INVESTIGAÇÃO SOBRE A MATÉRIA DO PENSAMENTO:

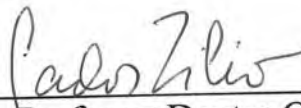
UM ESTUDO SOBRE A NÃO-FORMA COMO GÊNESE

Dissertação submetida ao corpo docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.



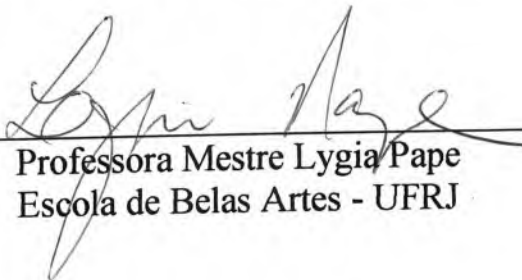
---

Professor Doutor Paulo Houayek  
Escola de Belas Artes - UFRJ



---

Professor Doutor Carlos Zílio  
Escola de Belas Artes - UFRJ



---

Professora Mestre Lygia Pape  
Escola de Belas Artes - UFRJ

Rio de Janeiro

Maio de 1998.

**O poeta do vago só pode ser o  
poeta da precisão.**

Italo Calvino

**À Celeida Tostes (in memoriam)**

## AGRADECIMENTOS

- A Paulo Houayek, pela orientação atenta e criteriosa. A Lygia Pape, pelo estímulo. A dona Dirce e a biblioteca do M.A.M., pelos livros acessíveis. A tia Sandra, Thamires, Junior, Diana, vó Marilda; pelo carinho. A Jorge, pelo apoio.

## RESUMO

INVESTIGAÇÃO SOBRE A MATÉRIA DO PENSAMENTO:  
UM ESTUDO SOBRE A NÃO-FORMA COMO GÊNESE.

Esta dissertação apresenta uma investigação teórico-prática processada nos dois anos de duração do curso de Mestrado na área de Linguagens Visuais. Neste estudo sobre a Matéria do Pensamento e sobre a Não-Forma como gênese pretendo esclarecer os nexos entre os trabalhos que vinha desenvolvendo, desde a Graduação em Pintura nesta mesma instituição, com o que chamaríamos de desdobramentos da Arte Conceitual, especificamente do binômio ‘Arte-Vida’. Através do objeto Nuvem busquei analisar as alterações ocorridas na Arte Contemporânea decorrentes tanto da presentificação atual e original da Não-Forma metodológica histórica, quanto as das novas tecnologias no conhecimento visual deste objeto Nuvem. O objeto nuvem é então recodificado em obras, a partir dos procedimentos que convencionei chamar de NOMEAÇÃO. Avancei assim no território das investigações de designação do efêmero, tarefa eminentemente artística, levantada também por Wittgenstein.



## ABSTRACT

### THINKING MATERIA INVESTIGATION: A NON-FORM AS GENESIS STUDY

This dissertation presents a teorical-pratic investigation processed in two years during of *Visual Languages* Mestrade. In that studies about 'Material's Thinking' and Non-Form as genesis I intend to lightining the link between the works I've been desenvolving in this institution sinse the Painting graduation, with what we use to call developings of conceptual art, especifically Art and Life binomal. This way, in the cloud object I looked for the reflections about the changes happened in contemporany Art decorred of the today's original presentification of a historical methodologic Non-Form and the new techicnologies's becaming as a new knowlegde of that cloud object. This cloud object is recoding in some works with the process that I use to call NAMING. So I walked towards the land of investigations about ephemeral designation, especially artistic work, raised too in Wittgenstein.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Partenon. Vista Norte. Grécia Clássica.....	12
2. Vitória. Grécia Clássica.....	14
3. Umberto Boccioni: Formas Únicas na Continuidade do Espaço (1913), 1,10 m de altura.....	18
4. Constantin Brancusi: A Coluna Infinita (1937), 29,35 m de altura.....	21
5. Frank Stella: Marrakech (1964).....	23
6. Yves Klein: The Void (1957).....	25
7. Félix González-Torres: Sem título (Aparição), (1991).....	27
8. Robert Rauschenberg: Persimon (1964).....	36
9. Mathew Barney: Mile High Threshold: Flight With Anal Sadistic Warrior (1992).....	38
10. Mathew Barney Transexualis (incline) (1992).....	38
11. Mathew Barney: Blind Pirineum (1992).....	38
12. Robert Smithson: Spiral Jetty (1970).....	42
13. Alexander Cozens: De Um Novo Método (1785).....	50
14. Constanble: Estudo de Nuvens (1882).....	53
15. Pintura Chinesa atribuido a Gao Ranhui da tradição Mi Fu (séc. XIII-XIV).....	53
16. Jonh Cage: Sem Título.....	60

17. Hélio Oiticica: Apropriação 2, Bolóide Lata 1 ou Lata-Fogo (1966).....	65
18. Hélio Oiticica: Apropriação, Mesa de Bilhar (1966).....	67
19. Hélio Oiticica: Bolóide Caixa 19, Apropriação 1 (1964).....	69
20. Distribuição Global de Tipos de Nuvens sobre a Terra: Porcentagem de Céu Coberto de Cada Tipo de Nuvem Nos Meses do ano.....	78
21. Italo Bruno Alves: Nuvens Nomeadas 5.2 (1997).....	83
22. Italo Buno Alves: Porta Contraposta ao Infinito (1994).....	96
23. Walter de Maria: Ligthining Field (1971-7).....	98
24. Italo Bruno Alves: Guarda-Nuvem I (1997).....	106
25. Italo Buno Alves: Tudo O Que É Tem Nome (1996).....	112
26. Italo Buno Alves: Tudo O Que É Tem Nome (1996).....	113
27. Italo Buno Alves: Tudo O Que É Tem Nome (1996).....	114
28. Richard Serra: Desenho monocromático negro (1997).....	118
29. Italo Buno Alves: Hermeticulando-Me (1997).....	121
30. Italo Bruno Alves: Self-Site(d) I (1997).....	123
31. Distribuição Global de Tipos de Nuvens sobre a Terra: Número de Nuvens encontradas (Mil).....	130
32. Brunelleschi: Reconstituição da primeira experiência com espelhos.....	131

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. UMA PERSPECTIVA POÉTICA DA MATÉRIA DO PENSAMENTO.....	8
2.1. A Pedra e a Tradição Monolítica.....	10
2.2. O Fogo e as Transformações Modernas.....	16
2.3. O Ar e a Contemporaneidade.....	24
2.3.1. Não-Forma e o Pensamento Pós-Moderno.....	30
3. ARTE E VIDA, APROPRIAÇÕES E NÃO-FORMA.....	47
3.1. Apropriações, Projeções e Não-Forma Metodológica.....	48
3.2. Investigação sobre Modos Efêmeros de Arte.....	55
3.3. 'Apropriações' da Vida em Hélio Oiticica.....	62
4. O OBJETO NUVEM: APROXIMAÇÕES PRELIMINARES.....	72
4.1. Fotografia e Investigação Planar.....	76
4.1.1. Procedimentos Técnicos: Reflexões.....	87
4.2. Icono-poético-logia: Diálogos.....	90
4.2.1. A Land Art e a Paisagem Contemporânea.....	94
5. TRICOTOMIA PARA MATÉRIAS E OBJETOS EFÊMEROS.....	101
5.1. Nuvens por Analogia.....	104
5.2. Nomeação de Nebulosidades ou 'Tudo o que é tem nome'.....	108
5.3. Self-Site: Self-Site(d) I e Hermeticulando-Me.....	117
6. NUBIVESTIGAR.....	125
6.1. Nubivagar.....	126
6.2. <i>Nubis in progress</i> .....	129
6.3. Nomenclator.....	132
7. CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS.....	134
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	137

## 1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação se constitui numa investigação sobre a possibilidade de criação de um conjunto de obras baseando-se em procedimentos artísticos que estiveram ocultos metodologicamente nos processos criativos ao longo da História da Arte, como foi o caso da Não-Forma. Acredito ainda que há no centro da relação com a Não-Forma uma ‘*matéria do pensamento*’, que se manifesta através de *apropriações* tanto em linguagens efêmeras quanto nas linguagens tradicionais, em *projeções* na Arte Pré-Moderna e mais intensamente em obras conceituais na Arte Contemporânea.

A Não-Forma das matérias efêmeras - as nuvens, como será o caso agora- passará a ter uma identidade formal por procedimentos que chamarei a amplo modo de NOMEAÇÃO. Levando em consideração

sua capacidade de criar, a nomeação, classifica, diferencia e possibilita acesso formal aos elementos não-formais.

NOMEAÇÃO será o procedimento de recodificação então, nesta relação investigativa do objeto nuvem, que por sua vez foi tomado como uma das manifestações da Não-Forma metodológica histórica, por sua materialidade aparentemente de fácil apropriação mental, sígnica ou poética caracterizado-se como uma das manifestações da ‘materialização do pensamento’.

Diante desta relação ancestral de ‘projetar’ formas para relacionar-se a nuvens e ainda das dificuldades perspectivas na representação pictórica deste objeto haverá a afirmação da nomeação, como uma forma original de relação.

Pode-se observar, no entanto que a codificação ligada a mimesis na história da relação com o objeto nuvem e a codificação conceitual através da nomeação possuem proximidades com a Materialização do Pensamento. Isto aponta para algumas evidências: 1-A gênese da afirmação contemporânea de materializações do pensamento encontrava-se na Não-Forma metodológica, 2- O binômio Arte-Vida e as linguagens efêmeras iniciam um processo gradativo de codificação nominativa da Não-Forma, materializações do pensamento conceitual e não mais ‘projeções’ miméticas (capítulo 3), 3- As novas tecnologias

permitiram saltos significativos no conhecimento visual do objeto (não-formal) nuvem (capítulo 4,5 e 6).

A Não-Forma nas matérias efêmeras -pedra bruta- foi o início da escultura grega. A não-forma participou intensamente desde os métodos da Pintura Chinesa com as sugestões de cobrir muros com seda; até aos métodos de Leonardo da Vinci que sugeria a observação de águas lamacentas, paredes velhas e mesmo nuvens. A Não-Forma esteve presente como negação da ortodoxia tradicional da forma na modernidade. E hoje acredito, a mesma Não-Forma pode e vem sendo pensada como estrutura formal.

Na consideração da História da Arte enquanto uma processualidade, o que implica numa relação entre as produções da Arte Contemporânea e as da Arte universal histórica, reafirmando ainda o fato de que o diálogo com convenções tornarem as originalidades mais nítidas. Sendo assim, a Não-Forma será abordada em sua constituição, como método de pesquisa ao longo da história, e em sua afirmação como forma em manifestações da Arte Contemporânea.

Na constatação de que as *categorias tradicionais*<sup>1</sup> estão defasadas em relação a sensibilidade e as possibilidades contemporâneas

---

<sup>1</sup> 'A chamada morte da Arte não é senão a decadência consumada de um conjunto de técnicas artesanais, que já não se coordena com o sistema industrial da produção - em muitos casos, da produção dos mesmos tipos de coisas que eram produzidas pela Arte'. In: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução Denise Bottmann & Frederico Carotti. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

<sup>2</sup> vide item 1 do Capítulo 4

e na evidência de que alguns elementos desta tradição podem permanecer nas linguagens que surgem a partir das novas tecnologias<sup>2</sup>; tentar-se-a compreender as originalidades e as continuidades decorrentes da sensibilidade da Não-Forma como forma na Arte contemporânea pelos processos nominativos e não ‘projetivos’ e as alterações no conhecimento visual do objeto nuvem, bem como sua característica de em todos os casos realizar materializações do pensamento.

O conjunto de autores estudados para a elaboração desta dissertação não estarão inteiramente alinhados entre si, mas possuem em comum o interesse por investigações em terrenos não-formalizados, tendo todos eles êxito em investigações nominativas de ampla significação.

Esta dissertação, como já foi afirmado, centrará sua investigação na Não-Forma tendo por elemento principal das investigações prático-teórica, a matéria nuvem bem como as questões de nomeação. A nuvem é reconhecida historicamente como Não-Forma, podemos dizer que ela é a representação de uma matéria com *ponto crítico*\* formal. As nuvens foram utilizadas ao longo de toda história da visualidade como procedimento metodológico para se alcançar formas. Atualmente, com o surgimento das novas tecnologias, uma investigação sobre as nuvens pode aprofundar seu conhecimento enquanto objeto e

---

\* N. do A : ponto crítico é o conceito da física que designa o momento onde a matéria se transforma.



através do desenvolvimento de processos de nomeação considerá-las formalmente.

Pretende-se investigar o objeto nuvem, aquele codificado e aquele outro menos conhecido, que será pesquisado principalmente nas obras práticas, buscando compreender no interior destas obras a relação da Arte com a Não-Forma, e estabelecendo a Não-Forma como forma em obras que procuram expandir materialmente o entendimento do objeto (não)-formal nuvem, caracterizando-o em última análise como uma materialidade do pensamento.

A perspectiva histórica desta investigação se aproxima da sensibilidade conceituada como ‘pós-moderna’<sup>3</sup>, mais especialmente quando esta é caracterizada pelo retorno e/ou pela fragmentação da história (item 2.3.1) Não negaremos esta afinidade, na medida em que trabalha-se dentro de limites que evidenciam um espírito de época, que é elementarmente distinto daquele tipicamente moderno. Por outro lado, Argan em seu capítulo ‘A crise da Arte como Ciência Européia’<sup>4</sup> explicita a crise das categorias históricas da Pintura e da Escultura, e aponta para uma sociedade industrializada, onde os artistas tornariam-se técnicos de imagem.

---

<sup>3</sup> FOSTER, Hal. Recodificação. Tradução Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

<sup>4</sup> ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. Tradução Denise Bottmann & Frederico Carotti. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

A visualidade contemporânea por um lado se afirma em sua ‘hiper-realidade’\*, que em última análise determinará a presentificação da Não-forma como forma e, por outro deixa a deriva o papel de organização da visualidade, inclusive sob seus aspectos cotidianos.

No entanto, certas alterações tecnológicas transformam elementos como a nuvem, que acumularam em si a carga da arte tradicional, numa nova ordem que se segue na relação Arte-Vida.

Assim pretendo desenvolver processos que expandirão o conhecimento visual do objeto nuvem a partir das alterações decorridas das tecnologias que permitem relacionar-mo-nos com nuvens de maneira mais aprofundada mas sem ilusões.

Acredito ainda através destes processos evidenciar uma alteração mais profunda que seria a Não-Forma metodológica histórica afirmada como forma na Arte Contemporânea, na maioria das vezes por processos de conceituação, caracterizando-se como matéria do pensamento.

Quais foram e quais serão as transformações decorridas no interior da relação hiperreal do objeto? E de que maneira a liberdade

---

\* sem representação, sem ilusão, sem simbolização. (Baudrillard, 1991)

conquistada pelo Happening e pela Performance podem influenciar nas investigações *formais* hoje?

Penso aprofundar assim os nexos na relação Arte-Vida estabelecida desde Kaprow, desenvolvendo nexos entre manifestações do efêmero, nomes e conceitos.

## 2. UMA PERSPECTIVA POÉTICA DA MATÉRIA DO PENSAMENTO

Primeiramente, com o objetivo de caracterizar uma das sensibilidades que emergem na Forma Contemporânea, evidenciarei associações entre obras realizadas por artistas ao longo da história com os materiais que serviram aos processos metodológicos como Não-Forma. Esses materiais podem se apresentar de maneira *literal*, como é o caso da relação pedra e Arte monolítica Grega até a Pré-Moderna; ou de maneira *fenomenológica*, como é o caso da correspondência entre o elemento fogo e as transformações na Arte Moderna. Estas associações permitirão apontar a presença da Não-Forma metodológica histórica e assim, evidenciar o seu surgimento como elemento formal na Arte Contemporânea.

Os materiais que serão apontados como presentificadores da Não-Forma para determinados períodos demonstram características análogas. Conforme poderemos observar na relação estreita entre as definições simbólicas dos elementos e as afirmações ‘emblemáticas’ de autores específicos sobre cada respectivo período.

Os materiais emblemáticos utilizados aqui são a pedra, o fogo conforme foi dito, e o ar associado a Arte Contemporânea, partindo-se das evidências estruturais de cada um como não-forma nas produções artísticas da Grécia até a Arte Pré-Moderna, Arte Moderna, Arte Moderna e Arte Contemporânea, respectivamente.

Esta associação emblemática dos materiais pedra, fogo e ar com os períodos históricos Pré-Moderno, Moderno e Contemporâneo respectivamente, não pretende ser completamente abrangente, mas permite no entanto, uma visão dos materiais criativos comprometidos com a poética de criação e com dito espírito de época.

O que se evidencia na história é que a matéria significativa varia, mas esta relação com a Não-Forma apresentando-se como ‘matéria do pensamento’ sempre esteve presente, por isto podemos constatar que a matéria com que se constitui a arte é aquela que o próprio pensamento e/ou conceito escolhe, em seus métodos de investigar e compreender a materialidade.

## 2.1. A PEDRA E A TRADIÇÃO MONOLÍTICA

**As convenções não detectadas, por isso não enfrentadas, continuam sendo as que controlam.<sup>5</sup>**

O interesse de colocar a Arte Grega na perspectiva de uma poética de formação de obras em Arte Contemporânea vêm da hipótese da possível expansão na visualidade atual, partindo-se de reformulações de algumas convenções primevas e ainda não detectadas.

Se num jogo estritamente formal, pensássemos as bases da Arte Grega, lançadas na contemplação e organização do espaço aéreo das nuvens e não no espaço terrestre, das pedras, a visualidade guardaria as mesmas características? Descobriríamos se as nuvens variaram ao longo da história? E sobretudo, por que os Gregos apreenderam a pedra em seu estado original bruto mas não deixaram de identificar as matérias efêmeras em sua semelhança ao mundo rígido?

A partir deste jogo histórico pretendo investigar características particulares da Não-Forma que não se podem pensar nas

---

<sup>5</sup> GREENBERG, Clement et al. Clemente Greenberg e o Debate Crítico. Tradução Maria Luisa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte & Jorge Zahar, 1997.

matérias resistentes, contanto que isto poderá contribuir ao conhecimento até da pedra.

A utilização dos materiais na Grécia partiu da Não-Forma. Sabe-se que a primeiras manifestações escultórica na Grécia foram pedras brutas, Não-Formas que ganhavam sentido segundo atributos metafísicos, sendo portanto consideradas em seu aspecto sígnico e não como pedras em si.

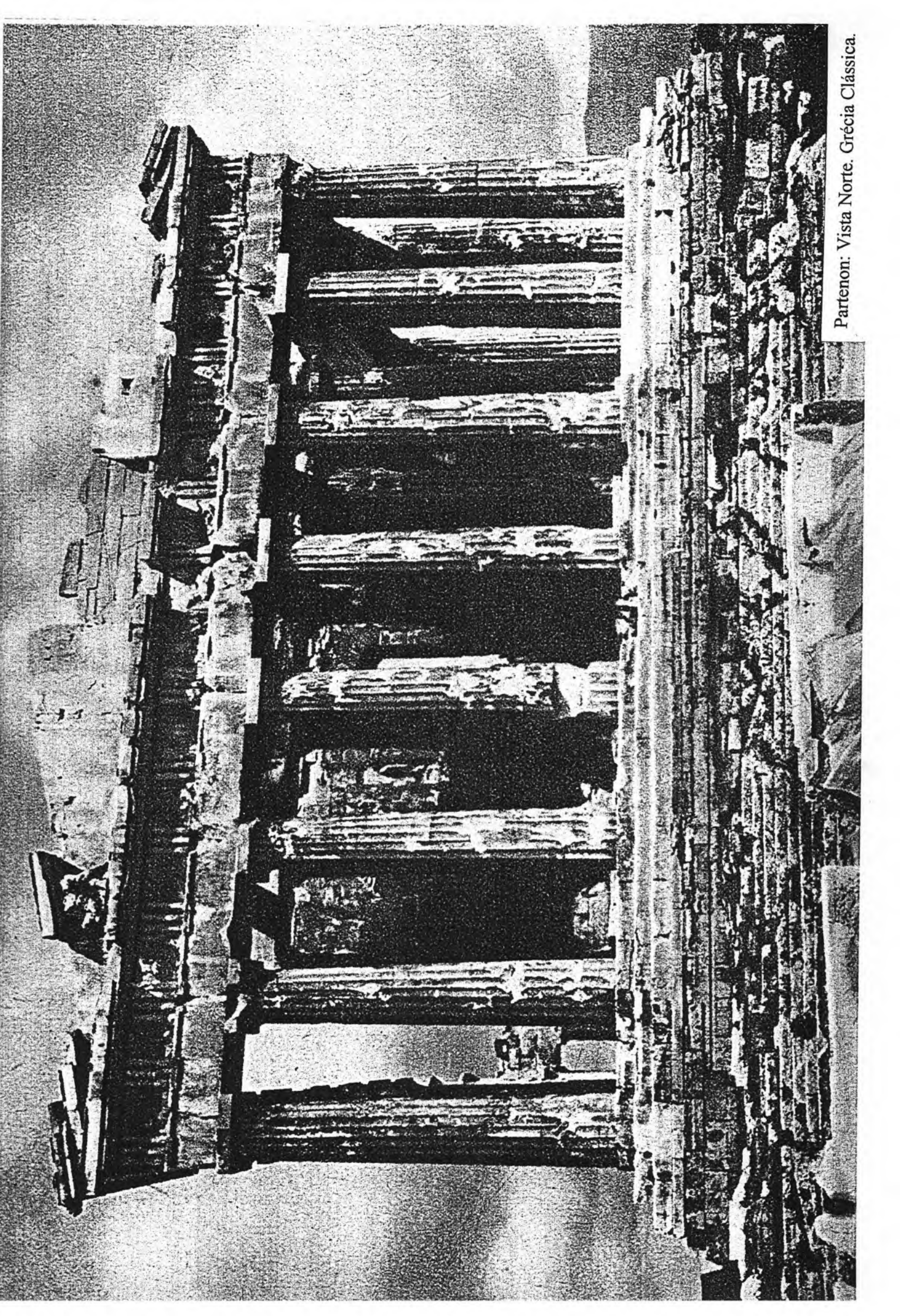
A escultura ocidental iniciada na Grécia clássica têm como base a dureza dos materiais. O mármore possui a resistência necessária para que os produtos escultóricos de mais de dois mil anos se conservem hoje. A utilização da dureza da pedra desenvolveu a noção de perenidade em arte, a autenticidade e a aura, a durabilidade e resistência dos materiais acompanha a escultura até o início da Arte Moderna, mantendo-se até a Arte Contemporânea.

A associação da Arte Grega com a pedra, procura evidenciar, então, este estado na qual a criação artística foi envolta: a resistência dos materiais e também o caráter fixo das suas convenções (*paragon*). A esse respeito Walter Benjamin comenta:

Os gregos foram obrigados, pelo estágio de sua técnica, a produzir valores eternos<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987



Partenon: Vista Norte. Grécia Clássica.



A resistência do mármore não impediu que a Arte Grega do período helenístico representasse matérias fluídas, como panejamentos úmidos, pôr exemplo. Impediu, efetivamente que a sensibilidade dos escultores se voltasse para materiais não-duradouros. Isto caracteriza uma relação com ‘matéria do pensamento’ submetida a rigidez, a *mimesis*

A pedra possui dentre suas conotações simbólicas relações intrínsecas a cultura Grega:

Por sua dureza e imutabilidade a pedra relaciona-se frequentemente com os poderes eternos imutáveis e divinos, sendo vista quase sempre como expressão da força concentrada. Mas apesar de sua solidez, ela não é vista como algo inerte e sem vida. No mito Grego, por exemplo, os homens nascem, após o dilúvio, das pedras semeadas por Deucalião.<sup>7</sup>

A pedra, como elemento da construção, está ligada ao sedentarismo dos povos e a uma espécie de cristalização.

A pedra é ainda símbolo da Terra-mãe e foi esse um dos aspectos do simbolismo de Cibele.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> LEXICON, Herder. Dicionário de Símbolos. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].

<sup>8</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

\* *Paragon* é o conceito que em História da Arte designa o conjunto normativo das obras em dado período histórico.



Victoire. Grécia Clássica.

Esta concepção mimética e relativa aos materiais duradouros da arte Grega permanece como *paragon*\* até a arte Romântica. Associaremos a permanência nas produções baseadas na rigidez de um modelo ao elemento pedra. Este tipo de atividade do fazer artístico baseada na resistência dos materiais é reafirmada no Renascimento e a este respeito Clement Greenberg afirma:

Entre o Renascimento e Rodin, a escultura sofreu como veículo de expressão em razão de seu apego à tradição greco-romana monolítica, corpórea, de talhar e modelar.<sup>9</sup>

Para facilitar o desenvolvimento desta investigação, será convencionalmente chamar a este conjunto de características da matéria-prima da Arte Clássica até a Arte Pré-Moderna de '*matéria dura*'. O conceito de '*matéria dura*' será veiculado no pensamento estruturador das obras práticas, sempre refletindo a alusão ao monolito (rígido) escultórico.

Pretendo prosseguir na investigação sobre a noção de materiais resistentes, seus procedimentos intrínsecos, chamados aqui de '*matéria dura*' na sua contraposição com as ditas '*matérias efêmeras*',

---

<sup>9</sup> GREENBERG, Clement et al. Clemente Greenberg e o Debate Crítico. Tradução Maria Luisa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte & Jorge Zahar, 1997.

que serão abordadas no item 3 deste capítulo e mais detalhadamente nos capítulos posteriores.

Obviamente não se pode afirmar que a solidez da pedra e suas propriedades não estejam presentes na Arte Contemporânea. Richard Serra descreve o peso como uma das características de sua obra. Peso que precisamente o coloca em perspectiva (de não afirmação) com a anterior característica da produção monolítica.

## 2. 2. O FOGO E AS TRANSFORMAÇÕES MODERNAS.

Vincular períodos históricos a elementos emblemáticos pode permitir dar uma ênfase maior ao vigor do ‘espírito de época’ que a reflexões intrínsecas a criação de obras particularmente, mais ênfase no pensamento que na matéria por ele escolhida. O dimensionamento que a evidenciação de um espírito de época permite traz a tona o caráter transitório deste período, dos outros períodos antecedentes, e de algum modo, dos seus subsequentes.

A criação através de processos industriais, o ardente ímpeto fauvista, o vigor expressionista, a criptação cubista, a luminosidade orfista, a

contestação dadaísta, a movimentação na arte cinética são ligações entre o fogo e o Moderno. Pela adequação dos adjetivos ígneos à Arte Moderna pode se demonstrar uma das arestas deste espírito de época moderno e nos faz refletir, será que sua totalidade? Constitui-se como uma *matéria* fundamental que se desdobra em realizações do *pensamento* moderno. Uma não-forma específica do espírito de época moderno.

O crítico de arte Ronaldo Brito afirma sobre o Modernismo:

O projeto moderno, convém lembrar, representou um esforço duplo e contraditório: matar a arte para salvá-la.<sup>10</sup>

E Clement Greenberg nos diz:

É comum a idéia do modernismo como algo de febril, acalorado. Assim, Irving Howe lista entre os atributos formais ou literários do modernismo” o fato de a “Perversão - isto é: Surpresa, Arrebatamento, Choque, Terror, afronta tornar-se um Tema Dominante”<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> BRITO, Ronaldo & VENÂNCIO FILHO, Paulo. O moderno e contemporâneo (o novo e o outro novo)... Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

<sup>11</sup> GREENBERG, Clement et al. Clemente Greenberg e o Debate Crítico. Tradução Maria Luisa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte & Jorge Zahar, 1997.



Umberto Boccioni: Formas Únicas na  
Continuidade do Espaço (1913), 1,10 m de  
altura

Compare-se estas afirmações históricas com o simbolismo do elemento ancestral fogo:

É considerado por muitos povos como purificador e regenerador; seu poder de destruição é interpretado geralmente como meio para o renascimento em uma esfera mais elevada.<sup>12</sup>

Segundo certas lendas Cristo (e alguns santos) revivificava os corpos passando-os pelo fogo.

Sejestani considera o fogo em sua função de levar as coisas ao estado *sutil* pela combustão do *invólucro grosseiro*<sup>13</sup>.

O período Moderno é posterior ao período histórico definido como Romântico. No início da industrialização, ocorrem alterações técnicas, e os artistas passam a se posicionar frente a indústria. Desde o início a Arte Moderna possui vínculos com o elemento fogo: a indústria, a metalurgia, as soldas. O posicionamento de artistas frente à indústria parece ter produzido correspondentes simbólicos ancestrais na ação de diversos movimentos e artistas modernos: *baseando-se no*

---

<sup>12</sup> LEXICON, Herder. Dicionário de Símbolos. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].

<sup>13</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

*material histórico acumulado pela arte mimética, a arte moderna transforma.*

A simbologia do fogo está ligada a transformação, a sublimação. O fogo transforma física e quimicamente a matéria em outra matéria menos densa, a partir de reações intrínsecas a cada uma delas. O fogo possui a impetuosidade e mesmo a violência de não poupar nada que lhe sirva de combustível. Em sua relação ancestral com a terra, é fixo e transforma a matéria orgânica cansada em novos nutrientes à matéria que virá.

A escultura moderna rompe com os materiais convencionais, lançando-se assim em materiais menos convencionais e menos resistentes. Conforme afirma Clement Greenberg:

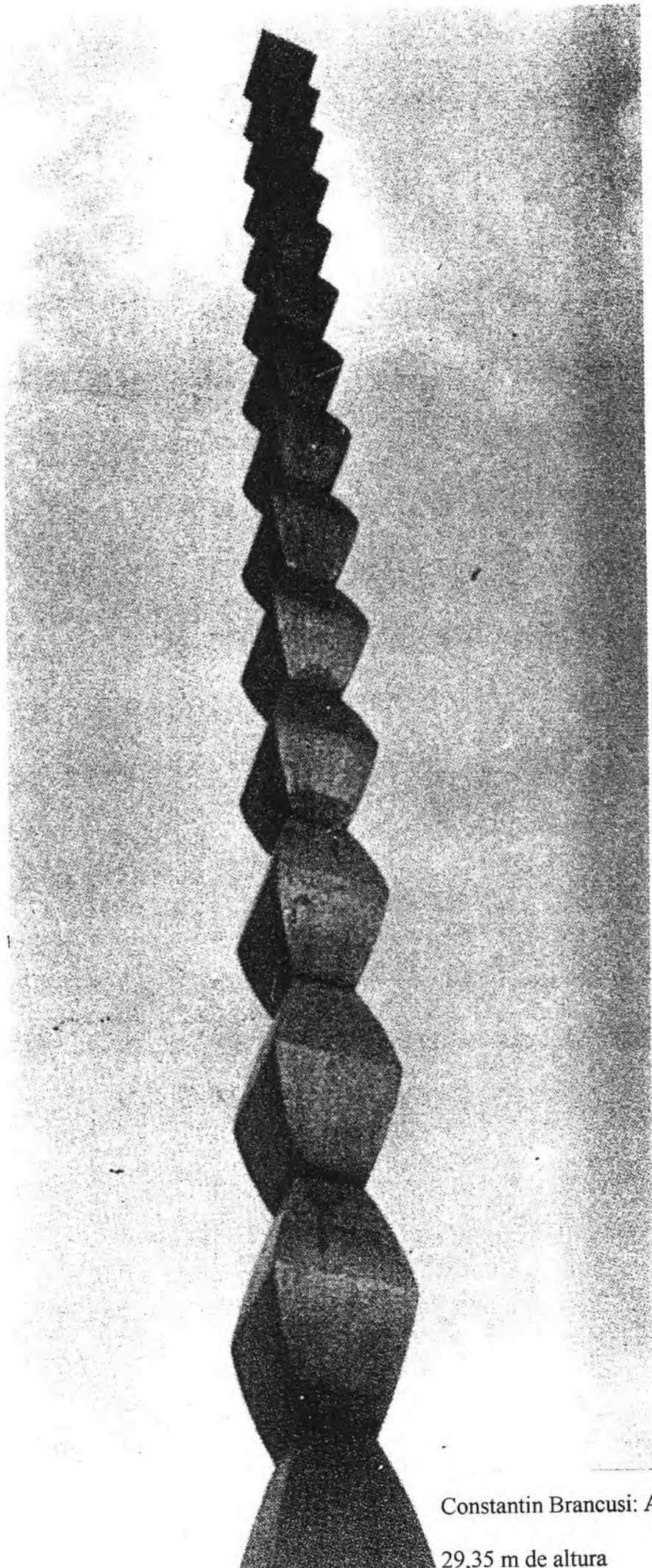
Liberta da massa e da solidez, a escultura encontra um mundo muito mais amplo diante de si<sup>14</sup>.

Nas afirmações de Greenberg pode-se notar a transferência da matéria pedra (alusiva ao modelar), para outras matérias (onde o fogo participa estruturalmente). A escultura Moderna, no entanto, em seu processo autorreflexivo nega a rigidez do monolito, como a Pintura nega a ilusão de profundidade:

---

<sup>14</sup> GREENBERG, Clement et al. Clemente Greenberg e o Debate Crítico. Tradução Maria Luisa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte & Jorge Zahar, 1997.





Constantin Brancusi: A Coluna Infinita (1937)

29,35 m de altura

Essa nova escultura, pictórica, de projetista, abandonou de certa forma os materiais tradicionais da pedra e do bronze em favor de outros mais flexíveis a serem trabalhados com ferramentas modernas como o maçarico de oxiacetileno: aço, ferro, ligas, vidro, plásticos<sup>15</sup>.

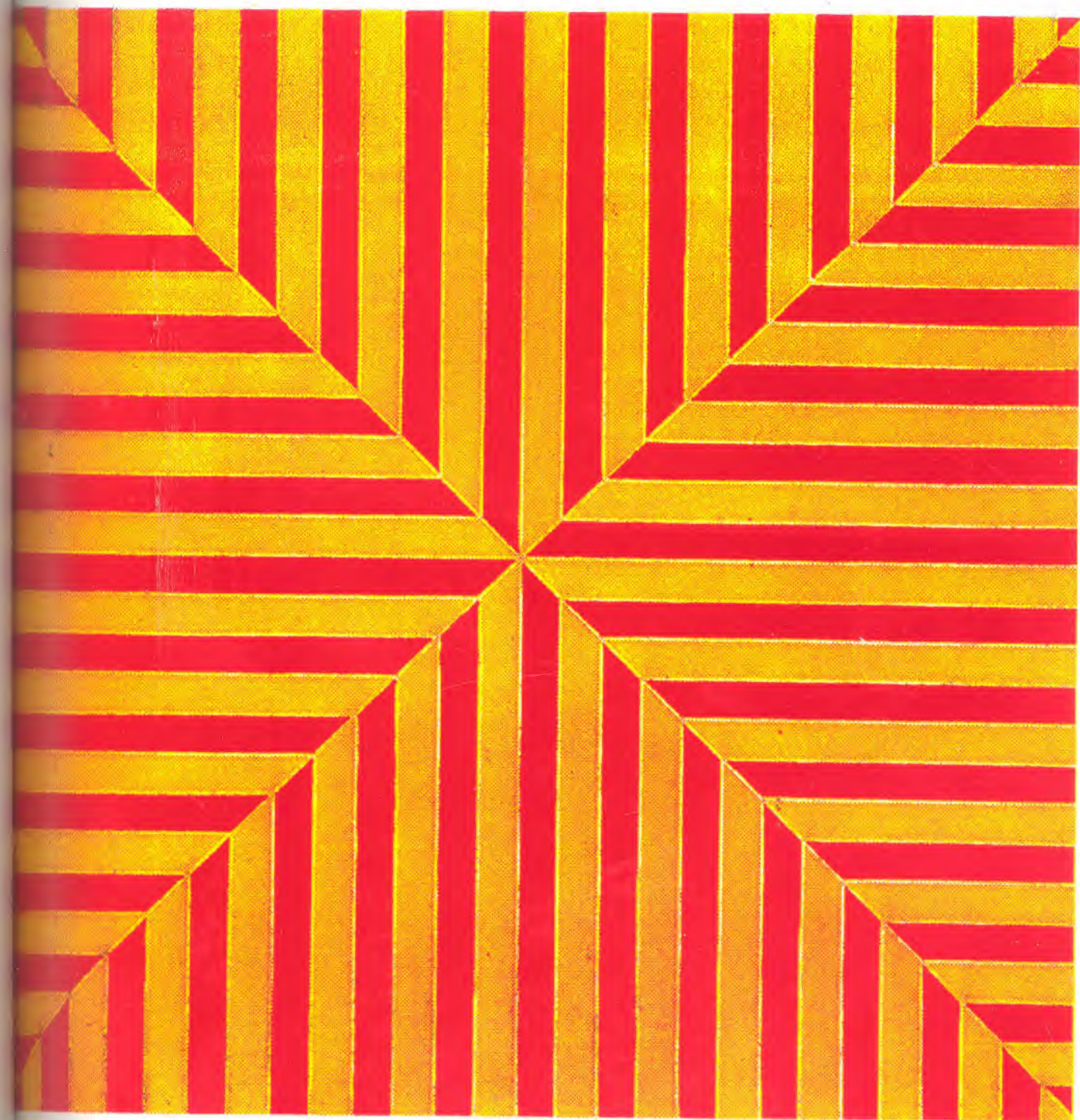
A força ígnea do pensamento moderno parece por vezes, também se manifestar materialmente. Se observarmos algumas obras deste períodos notaremos a grande incidência do triângulo<sup>16</sup>. Dentre muitos podemos citar: Enzo Mari (Estrutura n° 495 (1959)), Alberto Biasi (Cine-retícula espectral n° 1 (1963)), Carlo Lorenzetti (Esculturas (1966)), Attilio Pierelli (Monumento Inox 4 (1966)), Joe Tilson (Zigurat), Antony Caro (Escultura XXII (1976)), Kenneth Noland (Zona Tropical (1964)), Frank Stella (Marrakech (1964)).

A proximidade entre o espírito Moderno e o fogo que vêm afirmando um longo processo de *queima* de matéria histórica faz surgir uma espécie de dissolução na Arte contemporânea, que acredito possuir como elemento catalisador da 'matéria do pensamento' de época o elemento *ar*.

---

<sup>15</sup>GREENBERG, Clement et al. Clemente Greenberg e o Debate Crítico. Tradução Maria Luisa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte & Jorge Zahar, 1997.

<sup>16</sup>O triângulo é a forma arquetípica do fogo. In: CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.



Frank Stella: Marrakech (1964)

### 2.3. O AR E A CONTEMPORANEIDADE

#### **El aire natural es el aire libre<sup>17</sup>**

Conforme se poderá observar no item posterior as noções de antiforma (disjuntiva, aberta), ausência, mutante, polimorfo e indeterminação circulam pelo momento dito pós-moderno. Caracterizam a ‘matéria do pensamento’ de época. Os adjetivos de desmaterializações demonstram uma proximidade da cultura e da Arte contemporâneas com o elemento *ar*, tanto por desmaterializações quanto pelo uso efetivo do elemento em obras.

Esta proximidade, entre outros exemplos, leva o crítico Claus Jurgen a definir a arte de Robert Smithson como aérea e o surgimento de obras que ocorrem em relação direta com o elemento *ar*, como é o caso do ‘Salto para o vazio’ de Yves Kline, e do ‘Air Show’ do grupo *Art & Language*, - que nada mais é que uma coluna de *ar* com localização, área e altura não especificadas- , entre muitos outros.

---

<sup>17</sup> T. do A: O ar natural é o ar livre. In: BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños* - Traducción Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.



Yves Klein: The Void (1957)

Paul Virilio em entrevista a Catherine David para a última Documenta de Kassel (1997), afirma que a virtualização da experiência visual é inevitável. Esta virtualização segundo ele é decorrente de uma *deslocação* espaço-temporal do senso contemporâneo, sendo que esta *deslocação* é resultado de trocas de energia:

...You no longer make a phone call from your home, in a place, but you phone out in the street, the phone is on you, it's portable, cellular. Are we heading toward a cellular art, just as we have cellular telephones? A portable art, on you or even in you<sup>18</sup>?

A desmaterialização à que se refere Paul Virilio é aquela decorrente das novas tecnologias e elementarmente diferente daquele outro tipo de imaterialidade já anunciado: a conceitual (como é o caso do 'Air Show'), bem evidenciada na afirmação de Caron que situa o produto resultante de processos artísticos em seu momento mais imaterial:

Seja através da performance e do happening, seja através de outras práticas "eventualistas", o valor encarnado (inerente) e o fetichismo ligado ao objeto são, assim, mal tratados<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> T. do A.: ...Você a pouco tempo fazia ligações de telefone da sua casa, num lugar, mas agora você liga da rua, o telefone está em você, é portátil, celular. Estamos nos aproximando da arte celular? Assim como temos telefones celulares? Uma arte portátil, em você, ou com você? In: DAVID, Catherine, VIRILIO, Paul. The dark spot of art. *Documenta X Documents*. Germany: Cantz, 1997.

<sup>19</sup> CARON, Muriel. "Reflexões sobre as propostas de alguns movimentos artísticos dos anos 60", Porto Alegre n.11 vol.7, 1996.



Félix González-Torres: Sem título  
(Aparição), 1991.

Observando a simbologia ancestral do elemento ar nota-se que de fato, as semelhanças estão tanto nos aspectos (não-)formais quanto no caráter de proximidade envolvente deste elemento que é afinal o meio em que vivemos, parecendo designar uma etapa mais profunda na relação Arte-Vida.

O ar é o meio próprio da luz, do alçar vôo, do perfume, da cor, das vibrações interplanetárias; é a via de comunicação entre céu e terra.

O elemento Ar, diz São Martinho, é um *símbolo sensível da vida invisível*<sup>20</sup>.

A criação de recursos eletrônicos permitiu manifestações artísticas mais próximas da vida, que se uniram ao cinema e a fotografia e vêm sendo um dos fatores que levaram a Arte Contemporânea a desenvolver obras ligadas a vida diária. A arte conceitual colabora para que ‘resultados não necessariamente formais’ (Judd) sejam efetivados. Poderíamos dizer que esta conjuntura de proximidade com o mundo efetivo e, simultaneamente com a vida, guarda afinidades profundas com o ar.

---

<sup>20</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.



Dos quatro elementos primordiais que compõe a natureza o ar é o menos denso, o único que não podemos tornar objeto, nem contê-lo como objeto em si, apenas conceitualmente como faz o Air Show do Art & Language. O elemento ar associa-se a imaterialidade e transparência. Se por um lado há os avanços não necessariamente formais de Donald Judd,<sup>21</sup> por outro, a ‘desmaterialização’ vêm sendo afirmada frequentemente como uma das principais *características da escultura depois na década de 60*<sup>22</sup>, especificamente o Minimalismo, o parente vivo contemporâneo mais próximo da escultura monolítica

Do mesmo modo, Adrian Henri no texto “Towards a Total Art” afirma que as mais importantes imagens da arte no século vinte têm em comum, nada menos, que a não adaptação à categorias pré-concebidas de arte:

Yves Klein throwing gold-dust given him for a  
piece of ‘The Void’ into the Siene

Allan Kaprow’s melting palaces of ice-blocks in  
city streets

Christo packaging a section of the Australian  
coasline

Claes Oldenburg proposing to cover Manhattan  
with a giant ironing-board

---

<sup>21</sup> SMITH in STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997

<sup>22</sup> KRAUSS, Rosalind. *Sense and Sensibility*. Art Forum. November, 1973.

An enormous jetty spiralling into a lake, the water inside stained red with algae

Black mask renaming Wall Street 'War Street'<sup>23</sup>.

Constata-se assim três tipos diferentes de desmaterializações, ligadas aos veículos da Arte, seja pela libertação em relação às categorias rígidas históricas, seja pela afirmação da conceituação, sejam pelos novos caminhos da presentificação do monolítico tomadas pelo (pós)minimalismo e pela Land Art.

### 2.3.1. Não-Forma e a Materialidade do Pensamento Pós-Moderno

A caracterização do espírito de época em que vivemos pode por seu lado poético associar-se ao *ar* mas possui também sua constituição conceitual.

---

<sup>23</sup> T.A.: Yves Klein jogando pó de ouro, dado a ele como pagamento por "O Vazio", dentro do rio Sena./Alan Kaprow construindo palácios de blocos de gelo nas ruas das cidades./Christo embalando uma parte da costa da Austrália./Caes oldenburg propondo cobrir Manhattan com uma gigante placa de aço./Um enorme porto espiralado, com águas vermelhas no seu interior./Placa negra renomeando Wall(andar) Street(rua) 'War(guerra) Street(rua)' In: HENRI, Adrian. Environments and Happenings. London: Thomas and Hudson, 1974.

Na produção do conceito de pós-modernismo evidenciam-se tanto características que evidenciam o elemento **ar**, em sua dissolução, amplitude, desmaterialização, quanto características da **não-forma**, neste caso tão efetiva e real quanto propomos na obra prática final e, portanto diferente daquela não-forma histórica metodológica que vimos na caracterização Moderna e Pré-Moderna.

Com a intenção de compreender estas caracterizações principais no conceito 'pós-moderno' bem como procurar evidenciar os elementos presentes na formação da conjuntura visual contemporânea, que se estruturariam na aeração e na Não-Forma, buscaremos no interior do surgimento do conceito de pós-moderno estes vínculos.

Considero que o conceito de 'pós-moderno' é catalizador das alterações ocorridas na sensibilidade nesta transição do início do nosso século para esta última década, do moderno para o pós-moderno.

Dentre os estudiosos que vêm se empenhando no pós-modernismo em Arte, destacam-se Hal Foster<sup>24</sup> e David Harvey<sup>25</sup>, que dá sentido crítico aos textos dos precursores do pensamento sobre o pós-modernismo como Lyotard e Hassan. E ainda o italiano Omar Calabrese, que defende o conceito de Neobarroco, uma espécie de terminologia

---

<sup>24</sup> FOSTER, Hal. Recodificação. Tradução Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

<sup>24</sup> HARVEY, David. A Condição Pós-Moderna. Tradução Adail Ubirajara Sobral & Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

<sup>24</sup> FOSTER, Hal. Recodificação. Tradução Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

<sup>25</sup> Calabrese, 1987)

diferente para o mesmo problema detectando a nebulosidade, o labirinto, como figuras emblemáticas da contemporaneidade.

Segundo Omar Calabrese, o termo pós-moderno está relacionado a três campos de ação que são confundidos uns com os outros.

O primeiro deles, utilizado a partir do final da década de 60, e elaborado por Paolo Carravetta, Paolo Spedicato (1984) e Maurizio Ferraris (1986), e de fato, significava:

... muito simplesmente que havia certos produtos literários que não consistiam na experimentação (entendida como 'modernidade'), mas sim na reelaboração, no pastiche, na desconstrução do patrimônio literário (ou cinematográfico) imediatamente precedente<sup>26</sup>.

O segundo, diz respeito ao âmbito filosófico, utilizado por Jean-François Lyotard, na sua obra "A Condição Pós-moderna", onde o termo foi colhido dos sociólogos norte americanos Derek Bell e Ihab Hassan, onde:

... Simplificando ao máximo, poderemos considerar 'pós-moderna' a incredulidade nos confrontos das metanarrativas<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Lyotard apud CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Tradução Carmem de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1987

E o terceiro âmbito, de aplicação do termo "pós-moderno", foi o da arquitetura:

e, em geral, das disciplinas projectivas, e teve sucesso sobretudo em Itália e Estados Unidos. O seu ponto de partida foi a famosa exposição da Bienal de Veneza dedicada à "Strada Novissima", cujo catálogo foi intitulado 'Postmodern' pelo seu organizador, Paolo Portoghesi. Neste sector, "pós-moderno" começou a significar qualquer coisa de ideologicamente preciso, ou seja, a rebelião contra os princípios do Movimento Modernista, o seu funcionalismo e racionalismo<sup>28</sup>.

Estas distinções de Calabrese se confirmam na informação de David Harvey (1992), segundo o qual, o pós-modernismo na arquitetura, por exemplo, foi anunciado com dia, local e hora pelo arquiteto Charles Jenks<sup>29</sup> que decretou o fim da modernidade e, conseqüentemente o início de algum período, que a partir dali deveria ser definido.

---

<sup>28</sup> CALABRESE, Omar. A Idade Neobarroca. Tradução Carmem de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

<sup>29</sup> Charles Jenks data o final simbólico do modernismo e a passagem para o pós-moderno de 15h32m de 15 de julho de 1972, quando o projeto de desenvolvimento da habitação Pruitt-Igoe, de St Louis (uma versão premiada da 'máquina para a vida moderna' de Le Corbusier), foi dinamitada como um ambiente inabitável para as pessoas de baixa renda que abrigava. In: HARVEY, David. A Condição Pós-Moderna. Tradução Adail Ubirajara Sobral & Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

As datas apontadas por ambos autores, para o início do pós-moderno, não divergem muito, Hal Foster cita Trilling em 1955 a se lamentar pela "*legitimação do subversivo*" numa universalidade pluralista, e, em 1964, Hebert Marcuse condenando o pluralismo como um "*novo totalitarismo*" e este pluralismo chegando especificamente nas artes plásticas à década de 70. David Harvey aponta como antecedentes uma declaração de Huyssens (1984)<sup>30</sup> e o exemplo anteriormente citado, do arquiteto Charles Jenks em 1972.

Nas artes plásticas as transformações estilísticas têm rupturas determinadas, analisadas por David Harvey, que evidencia dicotomias claras numa tabela esquemática elaborada por Hassan, apresentada a seguir:

---

<sup>30</sup> 'O que aparece num nível como o último modismo, promoção publicitária e espetáculo vazio é parte de uma lenta transformação cultural emergente nas sociedades ocidentais, uma mudança da sensibilidade para a qual o termo "pós-moderno" é na verdade, ao menos por agora, totalmente adequado. A natureza e a profundidade dessa transformação são discutíveis, mas transformação ela é'. HARVEY, David. A Condição Pós-Moderna. Tradução Adail Ubirajara Sobral & Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

---

## Modernismo

romantismo/ simbolismo  
forma (conjuntiva, fechada)  
propósito  
projeto  
hierarquia  
domínio/ logos  
objeto de arte/ obra acabada  
distância  
criação/ totalização/ síntese  
presença  
centração  
gênero/ fronteira  
semântica  
paradigma  
hipotaxe  
metáfora  
seleção  
raiz/ profundidade  
interpretação/ leitura  
significado  
*lisible* (legível)  
narrativa/ *grande histoire*  
código mestre  
sintoma  
tipo  
genital/ fálico  
paranóia  
origem/ causa  
Deus Pai  
metafísica  
determinação  
transcendência

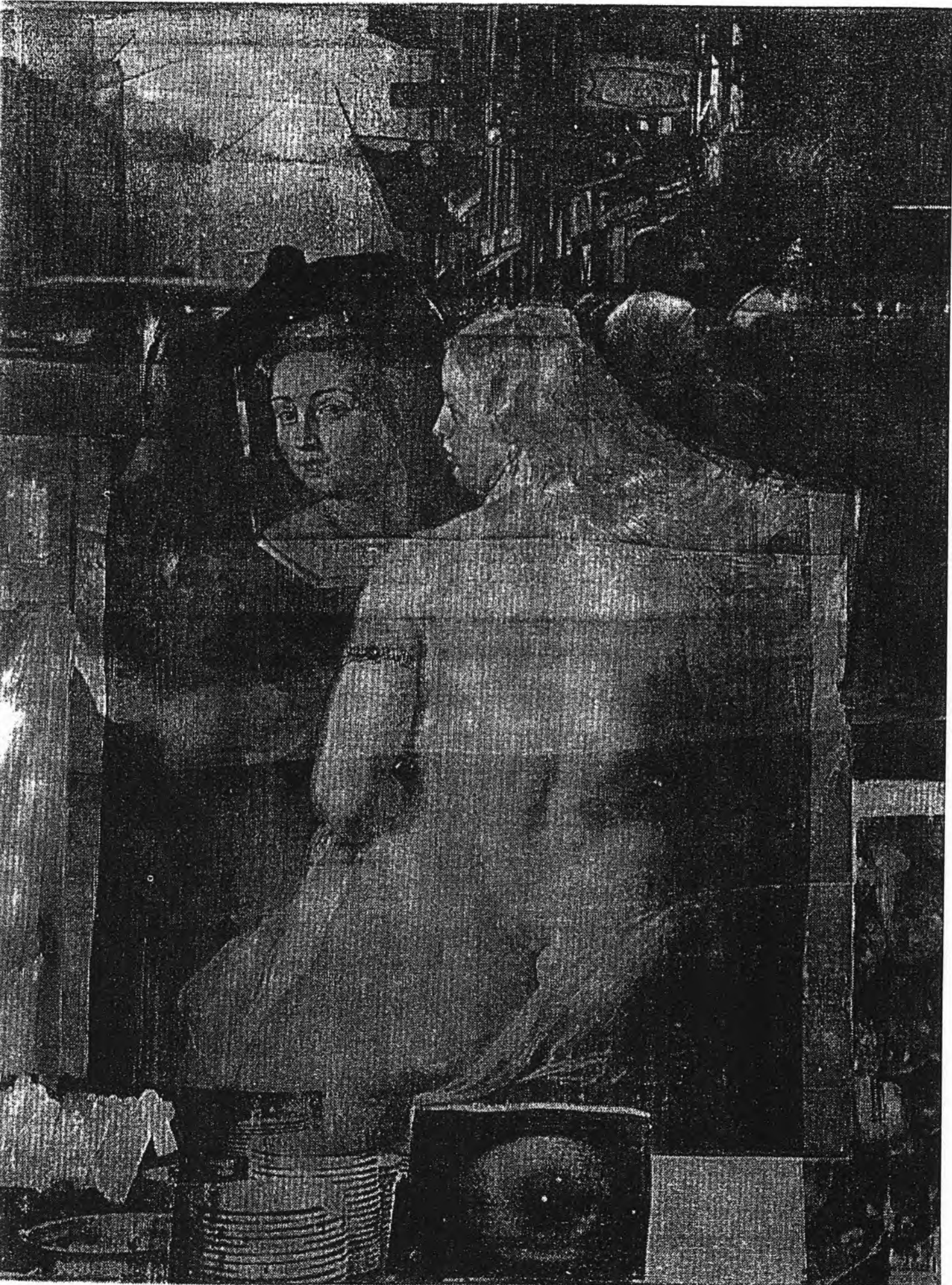
---

## Pós-Modernismo

parafísica/ dadaísmo  
antiforma (disjuntiva, aberta)  
jogo  
acaso  
anarquia  
exaustão/ silêncio  
processo/ performance/ happening  
participação  
descrição/ desconstrução/ antítese  
ausência  
dispersão  
texto/ intertexto  
retórica  
sintagma  
parataxe  
metonímia  
combinação  
rizoma/ superfície  
contra a interpretação/ desleitura  
significante  
*scriptible* (escrivível)  
antinarrativa/ *petite histoire*  
idioleto  
desejo  
mutante  
polimorfo/ andrógino  
esquizofrenia  
diferença-diferença/ vestígio  
Espírito Santo  
ironia  
indeterminação  
imanência

---

Conforme podemos observar, Hassan trata de todos os âmbitos descritos por Calabrese, alinhado-os segundo a existência de um parâmetro inequívoco que anuncia, segundo ele, '*que a cultura da*



Robert Rauschenberg: Persimon (1964)



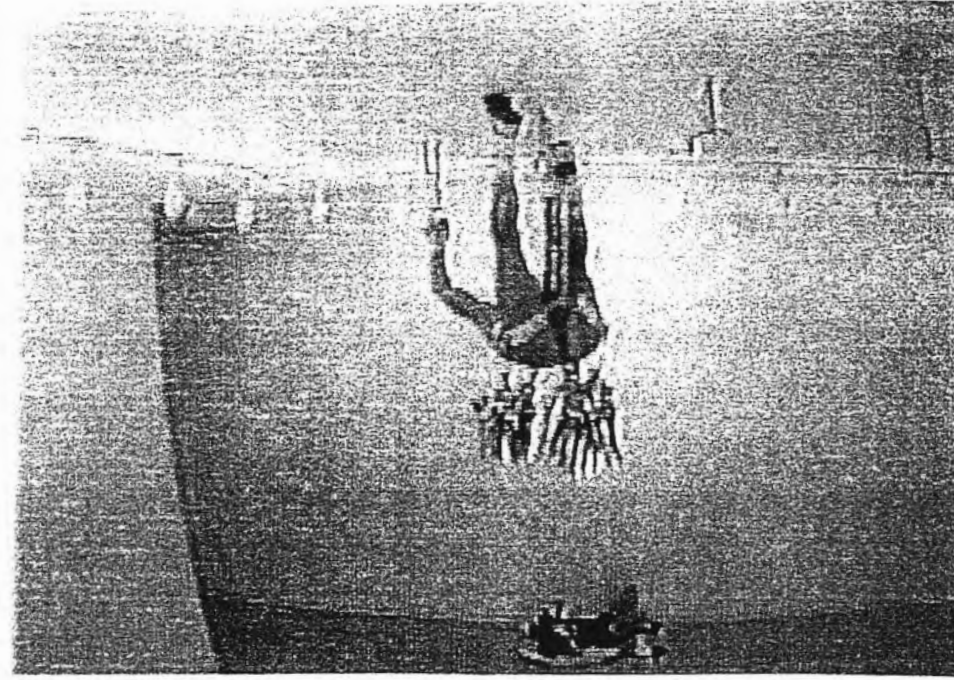
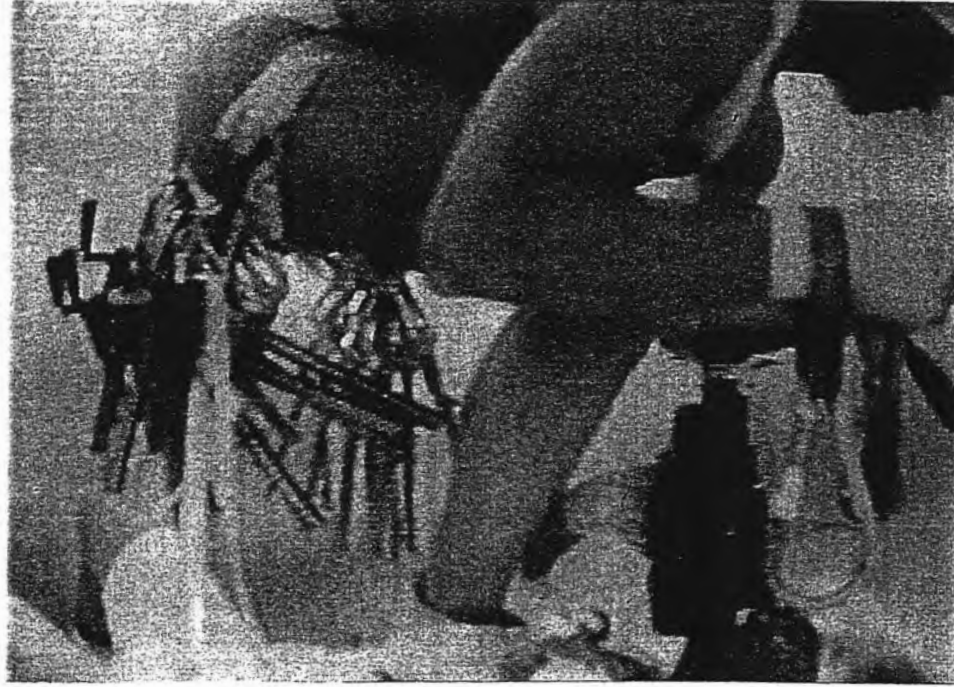
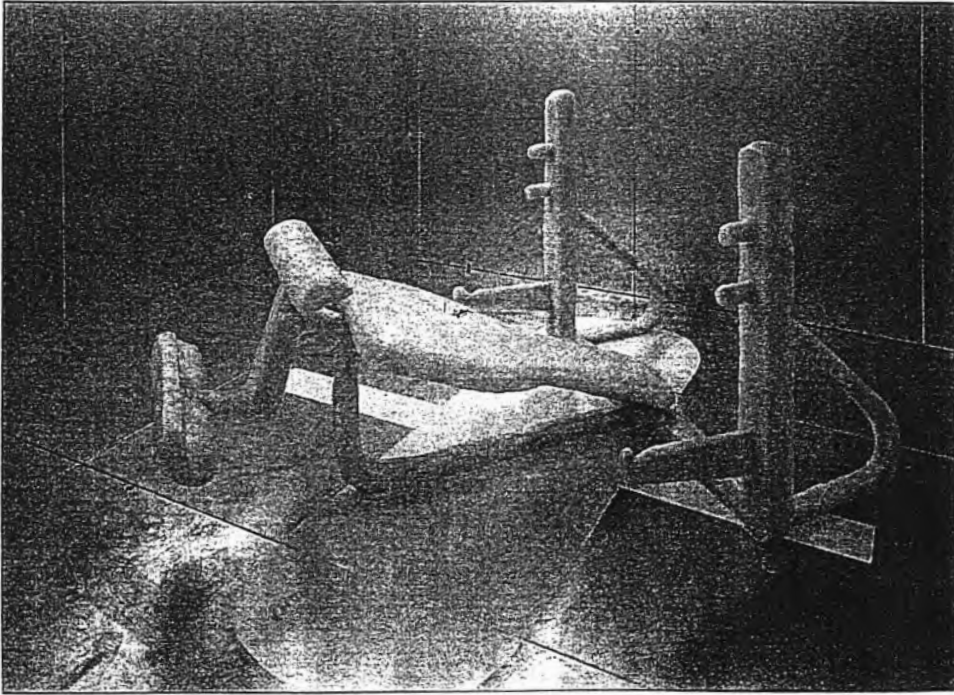
*sociedade capitalista avançada passou por uma profunda mudança na estrutura do sentimento*’.

Podemos afirmar que uma destas mudanças de sentimento é a valorização da não-forma, da antiforma na medida que os avanços da sociedade capitalista estão ligados a avanços tecnológicos, fundamentais a expansão da sensibilidade na direção do efêmero.

David Harvey identifica na Body Art, no Happennings e na Performance características como antiforma, acaso, desconstrução e antítese; contrapostos a forma, projeto, totalização e síntese.

A linguagens do Happening, da Performance e Body Art possuem de fato estruturas policêntricas, ou seja, partem da diversificação expressiva, onde a intermedia (também as mídias tecnológicas como vídeo) é tomada como característica intrínseca. Especialmente no Happening e na Performance a conexão entre música, dança e artes plásticas, são estruturais.

Hal Foster e Harvey, acreditam que o surgimento do pós-moderno, nas artes plásticas, dá-se pelo rompimento dos ideais modernos. Harvey é da opinião de que "*as metalinguagens, metateorias e metanarrativas do modernismo tendiam ao fato de apagar diferenças importantes e não conseguiam atentar para disjunções e detalhes importantes. E que o pós-modernismo tem especial valor por*



Mathew Barney: -de cima para baixo- Blind

Pirineum, Mile High Threshold: Flight With

Anal Sadistic Warrior, Transexualis (incline)

(1992)

*reconhecer as múltiplas formas de alteridade que emergem das diferenças de subjetividade, de gênero e de sexualidade, de raça, de classes de configurações de sensibilidade) temporal e de localizações e deslocamentos geográficos espaciais e temporais".*

Hal Foster aponta que no pós-modernismo, determinada atitude é característica:

Se a "essência" do modernismo é usar os métodos de uma disciplina para 'enraizá-la mais firmemente em sua área de competência', a "essência" do pós-modernismo é fazer o mesmo, mas exatamente para subverter a disciplina<sup>31</sup>.

Esta afirmação de Hal Foster sugere em si, a 'necessidade' da formação de tomadas de atitude originais diante das linguagens, o que corresponde a opiniões de Harvey, quanto a manifestações artísticas decorrentes dos parâmetros de sensibilidade pós-moderno, por exemplo.

Cabe lembrar que Hal Foster atribui "a *dispersão da arte em geral*" a partir dos anos 70 também pela disseminação desta 'efêmeridade' nas linguagens mais 'tradicionais', o que é um dos pontos

---

<sup>31</sup> FOSTER, Hal. Recodificação. Tradução Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

que esta dissertação leva adiante, pensando a visualidade escultórica numa matéria efêmera, embora numa investigação formal.

Tanto para a tabela de Harvey quanto para Hal Foster estas as linguagens artísticas efêmeras são decorrentes, sobretudo pelas contraposições ao espírito moderno. É por conta destes parâmetros que Calabrese indaga:

Poderá bastar um programa genérico (a reação ao projeto moderno) para definir conjuntos de fenômenos artísticos, científicos, sociais globais como contemporâneos? E poderá bastar a declaração de fim de vanguarda e do experimentalismo, como característica dos objetos pós-modernos<sup>32</sup>?

Por esta razão, Omar Calabrese propõe uma *etiqueta* diferente: a de Neobarroco, baseando-se em definições de Severo Sarduy, que define o Barroco como uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem. O que possibilita que haja barroco em qualquer época da civilização:

"Barroco" quase se torna numa categoria do espírito, oposta à de "clássico"<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> CALABRESE, Omar. A Idade Neobarroca. Tradução Carmem de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1987

<sup>33</sup> CALABRESE, Omar. A Idade Neobarroca. Tradução Carmem de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1987

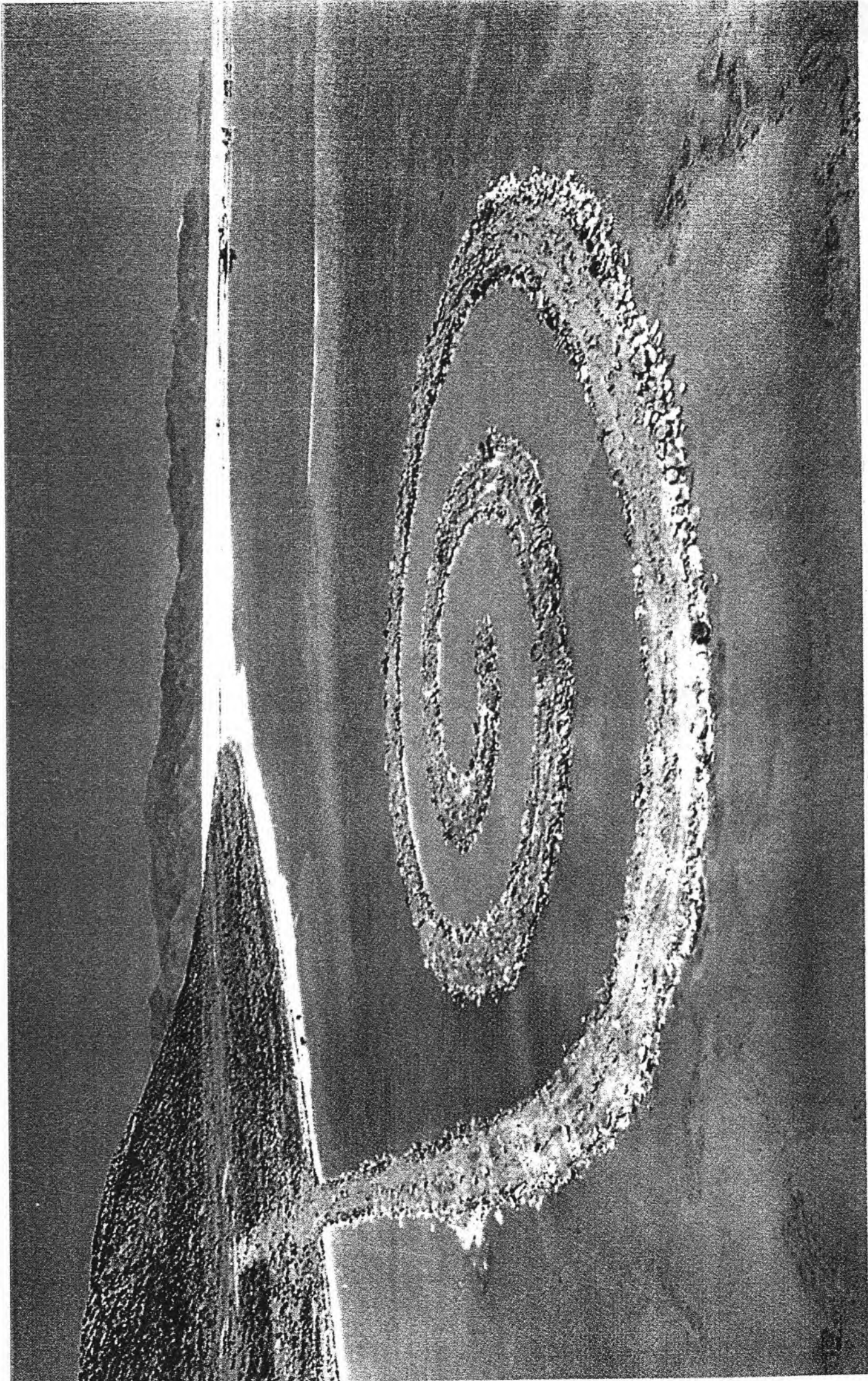
Embora o conceito <Neobarroco> de Omar Calabrese possua nomenclatura distinta, baseia-se, em última análise, no mesmo princípio que o de <pós-moderno>, pois define-se a partir da dicotomia com algum outro parâmetro anterior: o <barroco> contraposto ao <clássico>, o <pós-moderno> contraposto ao <moderno>.

Omar Calabrese elucida a posição do historiador formalista Wölfflin, em seu *Os Conceitos Fundamentais da História da Arte*, onde evidencia-se a definição de que um estilo histórico é um *conjunto de maneiras de tomar formas traduzidas em figuras* -definição que colabora nesta investigação nas caracterizações da matéria do pensamento das épocas abordadas-, conjuntamente a um estilo abstrato, que será o conjunto de escolhas possíveis em dada época. Dessa maneira, Wölfflin sugere à idéia de continuidade evolutiva dos estilos, definindo clássico e barroco pela dicotomia entre categorias como:

linear/pictórico, superfície/profundidade, forma fechada/forma aberta, multiplicidade/unidade, clareza absoluta/clareza relativa<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Tradução Carmem de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1987



Robert Smithson: Spiral Jetty (1970)

Em nossa Perspectiva Poética da Matéria do Pensamento afirmamos como dicotômicas as atitudes criativas baseadas na pedra (referente a Grécia) e as baseadas no ar (referentes a Contemporaneidade). A análise de Calabrese sobre o Neobarroco também é construída a partir de uma contraposição, o clássico para se contrapor ao Barroco que por sua vez se engendra no Neobarroco:

No que consiste o Neobarroco está quase dito. Encontra-se na procura de formas - e na sua valorização -, em que assistimos à perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da **mutabilidade**<sup>35</sup>.

A Arte contemporânea também para Hal Foster, utiliza seus meios além da própria linguagem escultura. Inter, Trans, Meta, Pluri, Pós-moderna., em sua opinião o pós-modernismo possui uma distinção de estilos e política, revelando no entanto uma identidade histórica. O tipo mais comum de pós-moderno é aquele alinhado a uma política neoconservadora, que tende ao uso de referências historicistas kitchizadas, ou melhor:

---

<sup>35</sup> CALABRESE, Omar. A Idade Neobarroca. Tradução Carmem de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1987

... o clássico retorna em geral como pop, a arte histórica como kitsch<sup>36</sup>

Na apresentação deste conceito Hal Foster pergunta-se de que maneira esta atitude é pós-moderna; e, dessa forma, avalia que não há debate consequente com o moderno. Hal Foster prossegue afirmando que esta atitude de volta a história já havia ocorrido no próprio modernismo tardio com atitudes como as de Picasso, Braque, Severini e Carrà, sendo que a atitude deste pós-modernismo 'neoconservador' toma como premissa diversos pontos equivocados. Dentre eles podemos apontar: 1. a redução da história da arte a períodos históricos que passam a ser plagiados, 2. a idéia de que esta volta histórica é redentora, 3. a reprodução parcial sob forma de pastiche, sem levar em conta o contexto específico dos estilos históricos.

Omar Calabrese também aponta para o problema de referências desvinculadas de seu contexto específico -o plágio e o pastiche para Hal Foster-, tratado-os pelo conceito de citação, embora saliente que esta é uma característica específica do 'pós-moderno':

Como se sabe, muitos exegetas do 'pós-moderno' sublinharam que um dos seus principais modos de expressão é a citação... A citação é um modo tradicional de construir um texto, que existe em todas as épocas e estilos. E a

---

<sup>36</sup> FOSTER. Hal. Recodificação. Tradução Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.



quantidade de citações não é um bom critério discriminante. Toda a época clássica, por exemplo, sobreabunda em citações, visto que se baseia em princípios de autoridade<sup>37</sup>.

O segundo tipo de pós-moderno para Hal Foster é aquele relacionado à teoria pós-estruturalista, o qual parte do ponto de vista de que o modernismo continua. Esta posição é mais de tipo epistemológico. Distingue-se também pela sua oposição à posição neoconservadora:

Para a posição pós-estruturalista, o estilo neoconservador da história está duplamente equivocado: o estilo não é criado pela livre expressão, mas é enunciado por meio de códigos culturais; e a história (como a realidade) não é um dado "de fora" a se captar pela alusão, mas uma narrativa a ser construída ou (melhor) um conceito a ser produzido. Em suma, para a posição estruturalista, a história é um problema epistemológico, não um dado ontológico<sup>38</sup>.

A estruturação que seguimos nas evidências dos materiais simbólicos dos períodos históricos abordados buscam exatamente a gênese epistemológica da disciplina escultura, tomada com relação à sociedade onde se inserira.

---

<sup>37</sup> CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Tradução Carmem de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1987

<sup>38</sup> FOSTER, Hal. *Recodificação*. Tradução Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

Hal Foster conclui que o que distingue melhor estas duas formas de pós-modernismo são suas relações com a representação. Se por um lado o neoconservador advoga uma volta a representação; o pós-modernismo pós-estruturalista se baseia numa *crítica* a representação. Exatamente como a crítica da utilização histórica na relação com a Não-Forma que proponho nesta investigação

### 3. ARTE E VIDA, APROPRIAÇÕES E NÃO-FORMA.

A relação da Arte Contemporânea com o binômio Arte-Vida possui processos particulares: a Apropriação é um deles. Alguns tipos de apropriações não interferem na matéria utilizada, apenas dotam-lhe de sentido conceitual, caracterizando-se como o que convencionamos chamar Matéria do Pensamento

A participação estrutural deste tipo de apropriações na investigação prático-teórica proposta nesta dissertação exige que este método seja analisado mais claramente.

Cabe deixar claro que contamos como apropriação também os fenômenos de *projeção* na Não-Forma decorrentes de *contextualização mental* como acontecia nos métodos da Pintura Chinesa, em Leonardo da Vinci, e no *Novo Método* dos Cozens

A apropriação pode ser entendida como um método mas também como processo. Diversos níveis de apropriações estão presentes ao longo da formação de uma obra, desde que entendamos o processo como um apropriar-se da cor, de estruturas materiais e conceituais anteriormente existentes.

### 3.1. APROPRIAÇÕES, PROJEÇÕES e NÃO-FORMA METODOLÓGICA.

A investigação histórica da Não-Forma, por sua (não) codificabilidade formal, sua abstração intrínseca, traz reafirmações na matéria efêmera das convenções estabelecidas a partir da ‘matéria dura’.

Michelângelo afirmava encontrar na pedra a forma pronta, bastava-lhe retirar os excessos. Tal procedimento revela semelhanças ao processo de perceptivo sugerido pela conhecida *Gestalteorie*, a forma surge a partir de insinuações formais de linhas: Michelângelo *closure* sua forma. Neste momento o artista utiliza o mesmo procedimento genérico de identificar formas em nuvens, ou seja, suprime a Não-Forma para

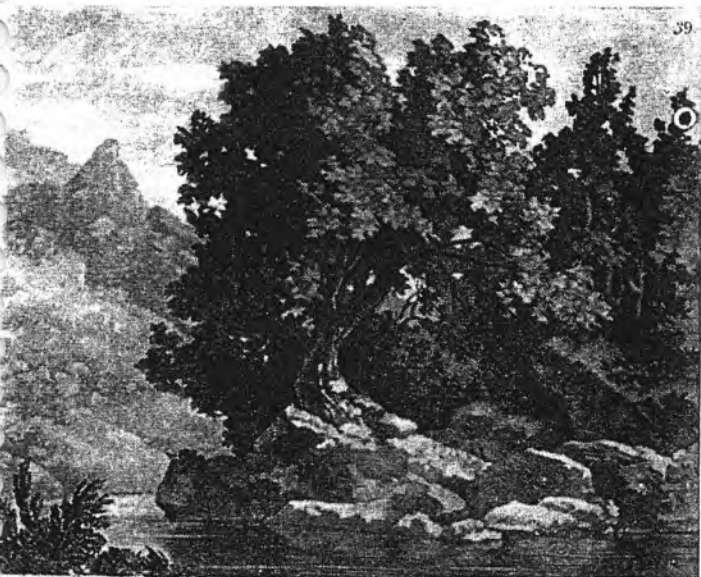
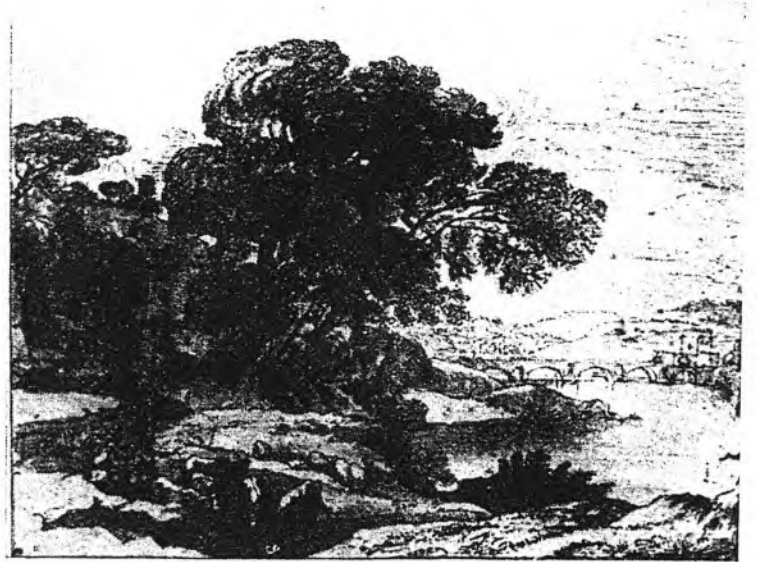
encontrar Forma, revelando uma das constituições de uma matéria que serve ao pensamento mimético.

Outra aproximação metodológica ocorria no processo desenvolvido pelos paisagistas holandeses, os Cozens. Partindo de borrões de água-tinta, surgiam imagens que seriam valorizadas e trabalhadas. Tal processo identifica-se com as teorias do movimento de teoria da percepção decorrente da Gestalt, o 'New Look in Perception', desenvolvido por norte-americanos.

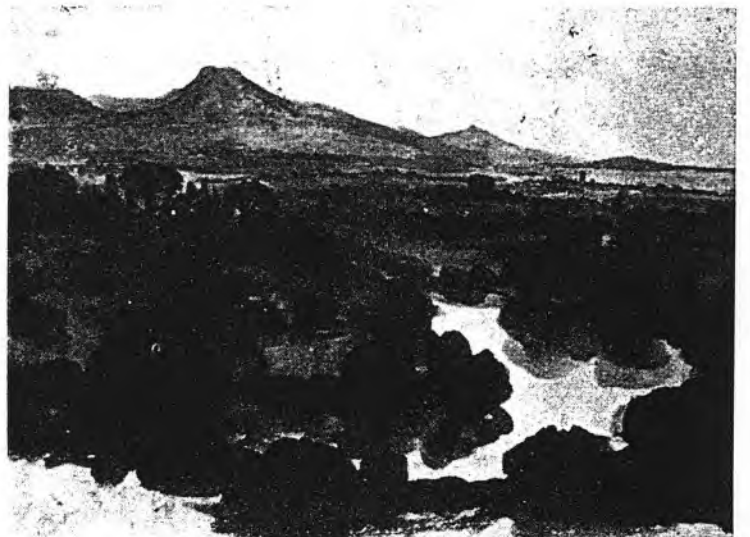
O 'New Look in Perception' procurava tirar partido clínico das informações obtidas pelas figuras vistas por cada indivíduo em um mesmo borrão de tinta.

Tanto no caso dos paisagistas holandeses quanto no teste de manchas conhecido como 'Rorschach', a mente do observador tem sua parte na imitação de formas. Para Gombrich, a diferença está no princípio de seleção em funcionamento, descrito como contexto mental:

Já encontramos a noção antes. Compreende as atitudes e expectativas que influem sobre as nossas percepções e nos predispõem a ver ou ouvir uma coisa ao invés de outra. O psiquiatra que utiliza o teste de Rorschach evitará influenciar os contextos mentais do paciente (há quem duvide que isto seja inteiramente possível). Cozens, por seu lado, apela para a mente



Alexander Cozens: De Um Novo Método  
(1785)



já 'afinada'. Seus alunos usam as manchas de tinta para ter idéias de paisagens e pintá-las<sup>39</sup>.

Gombrich também afirma que o *Novo Método* dos Cozens possui dois antecedentes; Leonardo da Vinci no seu *Tratado da Pintura* e ainda uma experiência semelhante do artista chinês Sung Ti comentando a pintura de paisagem de Ch'en Yiung-chih:

A técnica aqui é muito boa, mas falta o efeito natural. Você deveria ter escolhido um muro em ruínas e lançado por cima dele um pedaço de seda branca. Depois, de manhã e à noite, olharia para ele até conseguir ver o muro através da seda, com suas protuberâncias, seus vários níveis, ziguezagues, fendas, armazenando tudo na memória, fazendo tudo muito bem na retina, fazendo das protuberâncias suas montanhas, da parte mais baixa a água, das concavidades as ravinas, das fendas os riachos, das partes claras seu primeiro plano, das escuras os mais distantes. Absorva tudo isso muito bem e logo verá plantas e árvores, pássaros que voam de um lado para o outro. Aplique, então, o pincel como preferir, porque então o resultado será dos céus e não da terra. os olhos de Ch'en se abriram, e desde então seu estilo melhorou<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão*. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986

<sup>40</sup> GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão*. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986

O relato de Leonardo no *Tratado da Pintura* trata de método semelhante:

Você deve olhar para certas paredes manchadas de umidade ou para pedras de cor desigual. Se tiver de inventar fundos de quadro, poderá ver nessas paredes e pedras a semelhança de paisagens divinas, adornadas com montanhas, ruínas, rochedos, florestas, grandes planícies, colinas e vales de maior variedade. Poderá ver nelas também batalhas e estranhas figuras em ação violenta, expressões de fisionomias, e roupas, e uma infinidade de outras coisas, que poderá completar e reduzir a suas formas próprias<sup>41</sup>.

Gombrich ainda acrescenta que:

em outras passagens mais interessantes, Leonardo discute o poder que têm as “formas confusas”, tais como nuvens e água lamacenta, de despertar a mente novas invenções<sup>42</sup>.

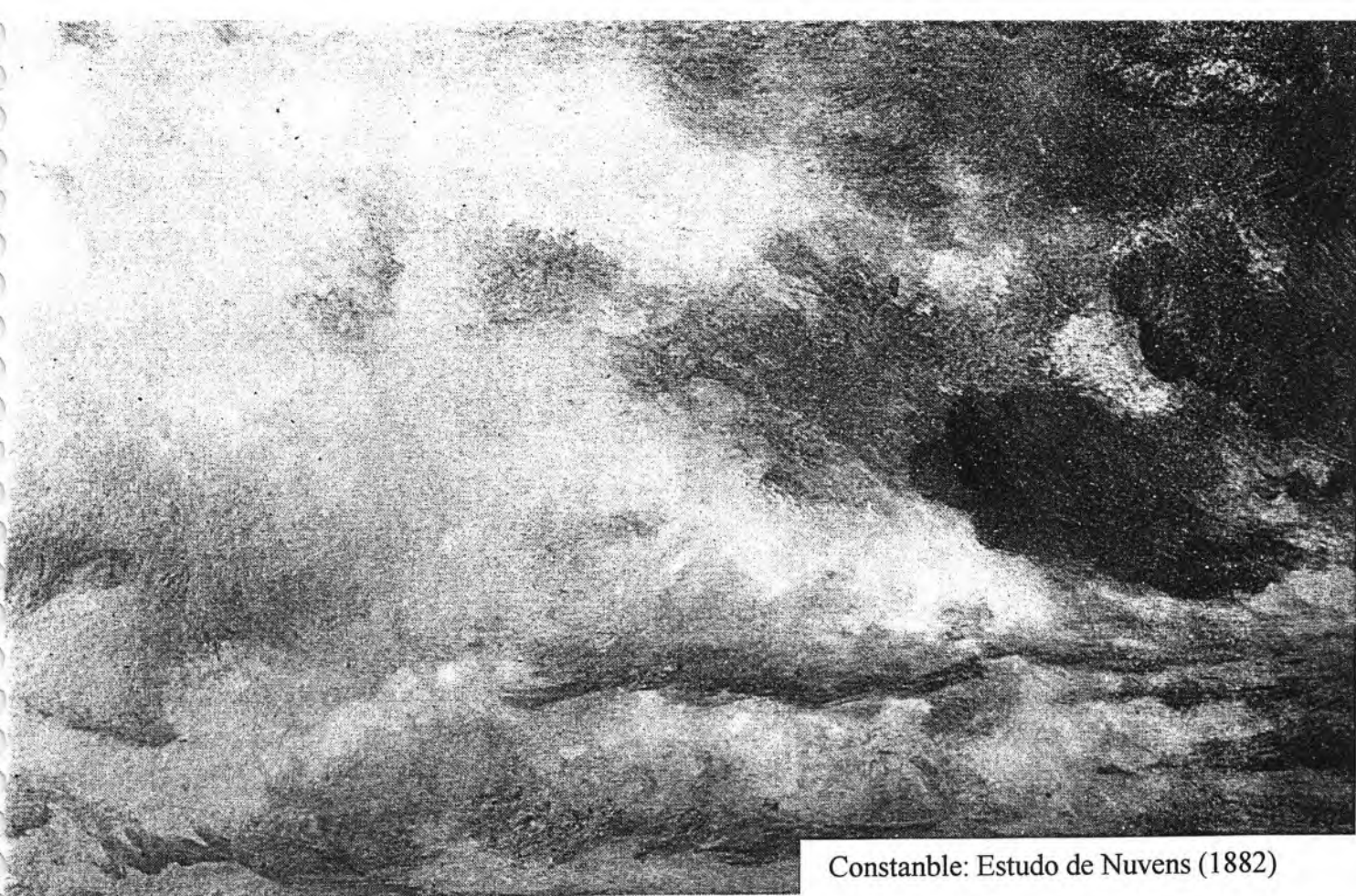
Tanto na Pintura Chinesa quanto em Leonardo da Vinci e Michelângelo e os Cozens a não-forma é entendida em favor da forma dura reconhecível, ou identificável.

---

<sup>41</sup> Idem

<sup>42</sup> Idem





Constable: Estudo de Nuvens (1882)

Pintura Chinesa atribuido a Gao Ranhui da  
tradição Mi Fu (séc. XIII-XIV)



Confirmando a supressão da Não-Forma pela forma reconhecível, Damisch afirma que as nuvens refletem a concepção barroca, que se caracteriza pictóricamente por <l'aversion pour toute délimitation précise> [aversão ao preciso]. Omar Calabrese, como vimos, afirma a nebulosidade como uma das características que aproximariam a idade contemporânea do barroco: imprecisão (capítulo 2 item 3.1.).

Mas existem níveis diferentes de apropriações. Não apenas se encontram formas em manchas mas também em objetos e espaços, caracterizando uma espécie de materialização do pensamento. Conforme dissemos a apropriação está vinculada ao binômio Arte-Vida:

A aproximação da arte à vida cotidiana tornou-se o objetivo de muitos artistas deste século. Restringindo-nos à história recente, ou seja a partir dos anos 50, e a somente alguns nomes, poderíamos lembrar de artistas tais como Christian Boltanski..., Kawamata Tadashi, com suas estruturas efêmeras ao ar livre, construídas de ripas de madeira e outros restos de materiais que nos remetem às transformações e/ou decadências no espaço urbano, Jenny Holzer, que instala painéis luminosos em algum ponto de uma grande cidade, com dizeres pouco comuns ao mundo da publicidade, como é o exemplo mais conhecido “Protect me from what I want” e Allan Kaprow, com seus escritos e ações, nos fazendo ver a arte nas realizações reais e comuns à vida diária...

“Se alguém diz ‘isto é arte’, isto é arte,” declarou Donald Judd, reiterando Duchamp. A Arte é *dissolvida* na vida. Conforme afirma Harold Rosenberg:

The artist has become, as it were, too big for art. His proper medium is working on the world: Ecology- transforming the landscape- changing the conditions of life.<sup>43</sup>

### 3.2. INVESTIGAÇÃO SOBRE MODOS EFÊMEROS DE ARTE

Na Arte Contemporânea a dissolução do objeto, os novos meios de expressão possibilitam que a Não-Forma passe a ser entendida como forma, assim surgem obras que se veiculam ao não-projeto, não-categorias, anti forma. Evidencia-se assim a materialidade conceitual do pensamento artístico.

Conforme foi visto no capítulo 2, item 3.1, a Performance e o Happening são fenômenos tipicamente contemporâneos vinculados tanto ao binômio arte-Vida quanto às novas tecnologias. São

---

<sup>43</sup>T. do A.: O artista veio tornando-se muito grande para a Arte. Seu meio proposto é trabalhar no mundo: Ecologia- transformando a paisagem- mudando as condições de vida. In: ROSENBERG, Harold. The De-definition of Art. New York: Collier, 1973.

manifestações que ampliaram os limites da Arte, aproximaram-na do efêmero. Verificaremos seu surgimento e contribuições, bem como as possibilidades de ampliar as investigações formais na decorrência destas propostas.

A palavra Performance é derivada do latim per-formare e provêm do Francês Antigo (ocorrendo no séc. XVI), trazendo a princípio significados como execução, descarga, realização, desempenho, efetuação, ação, ato, feito, proeza, rito, cerimônia, capacidade ou habilidade.

O surgimento da performance é atribuído pelo crítico argentino Jorge Glusberg à obra de Yves Klein, "Leap into the Void". Embora Glusberg descreva esta obra como realizada em 1962, a revista norte americana 'ON SITE' relata uma obra realizada em 1957 por Yves Klein, 'reinaugurando' a galeria Iris Clert em Nova York, onde já utilizava seu corpo como meio artístico.

Edward Lucie-Smith atribui a gênese da Performance ao grupo Gutai, ativo no Japão a partir de metade da década de 50, antecipando várias coisas que só seriam investigadas pela Europa bem mais tarde. Entre elas as curtas performances ao ar livre de Kazuo Shiraga. No grupo Gutai pode ser observado a fusão de antigos rituais com tendências dos movimentos modernos.

Glusberg concorda que a Performance vêm se formando desde bem antes a atitude de Klein, e têm seu início, na verdade, nos remotos tempos da humanidade, quando o corpo humano era catalisador de forças nos rituais religiosos também no teatro Japonês Kabuki e No, podendo estes portanto serem considerados precursores da Performance, segundo alguns autores, devido as relações com o 'ritual ancestral'. Além destes, os espetáculos apresentados por Leonardo da Vinci no século XV e os de Giovanni Bernini no século XVII, podem também ser considerados precursores.

A história do surgimento da Performance inclui também movimentos mais recentes como o Futurismo, Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus.

Edward Lucie-Smith alerta que a Performance e o Happening não podem ser vistos como um movimento, como a Pop Art e Op Art, nem vinculados a nenhum movimento especificamente; pois participam de vários deles, inclusive da arte Conceitual.

No caso do Futurismo e do Dadaísmo a apresentação de Performances implicava em um meio de provocar e mudar, na sua impetuosidade, os meios tradicionais de arte e impôr novas formas de arte. Glusberg afirma que, em seu niilismo irônico, as performances eram um meio de aproximar o público de maneira criativa e original à arte.

Poetas, pintores, dramaturgos e músicos criaram este meio contra a estagnação e o exclusivismo de meios: buscaram abrir com estas formas artísticas o espaço para unir Vida e Arte. Sua intenção era a de tornar-se mediadores no processo (estético)-social. Suas Performances (ou proto-Performances) geralmente surgiam de improvisações e atos espontâneos. Mas também lançavam mão de diversas técnicas como teatro, mímica, dança, fotografia, música e filme (que era um meio completamente novo pois os irmãos Lumière apresentaram sua invenção ao público em final de dezembro de 1895).

Edward Lucie-Smith acrescenta que a representação da arte pós-guerra possui dois pólos; um elitista representado pela arte minimalista e arte conceitual; e um outro representado por Happenings e Performances, com seu esforço em aproximar-se do público.

A 'action painting' de Pollock também é apontado como um dos importantes precursores da Performance. Pollock em sua adaptação da técnica 'dripping', tomando 'ação de pintar' tema do trabalho, o artista, na verdade 'age' como um ator.

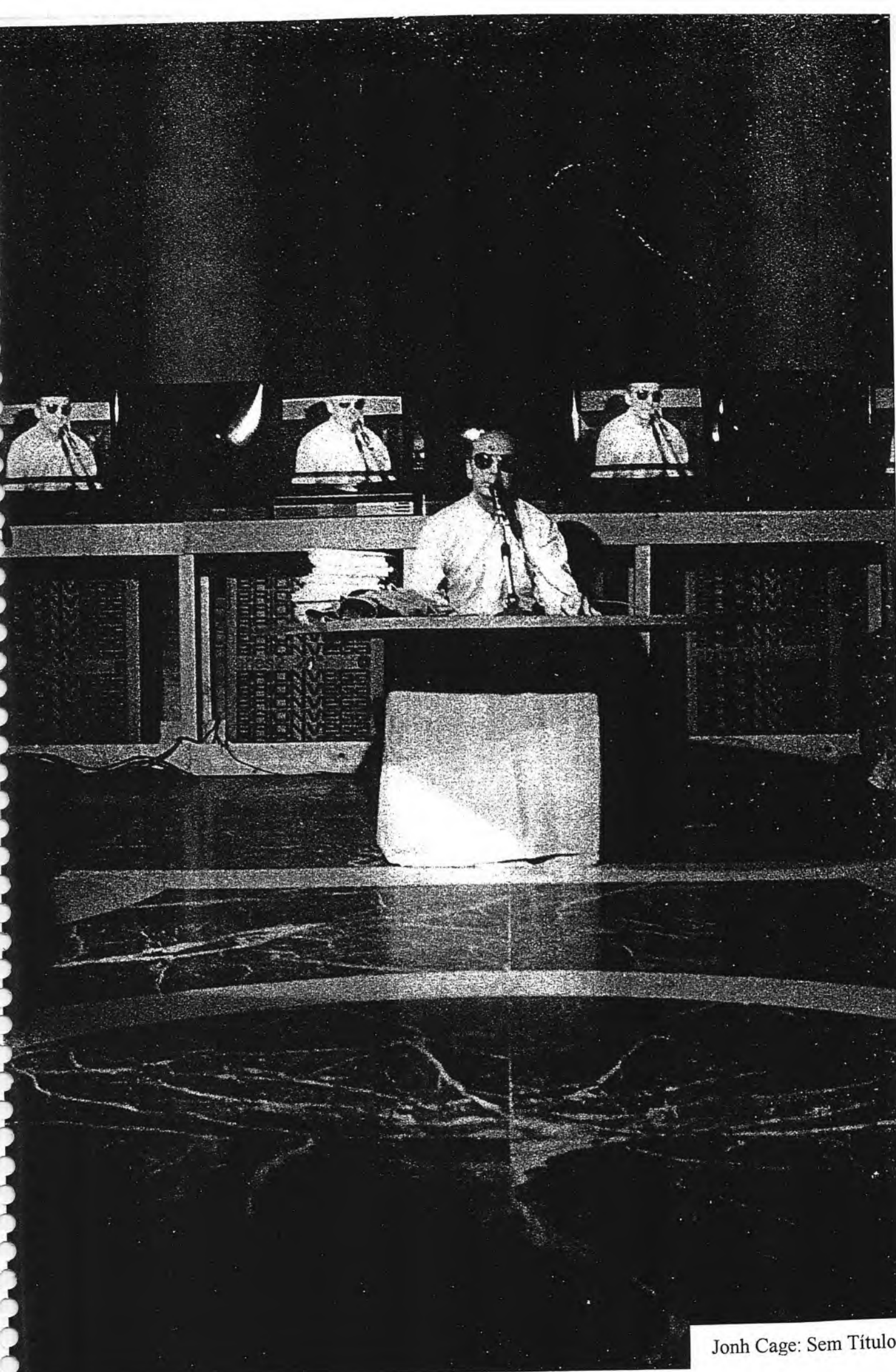
Também nos Estados Unidos, Lucie-Smith aponta duas posições formadoras da performance: uma ligada a eventos, representada por Red Groomse e Carolee Schneeman; e uma outra posição, insistente na visualidade, representada por Robert Whitman, e Allan Kaprow

O Happening foi a manifestação mais próxima e, por vezes constituinte da Performance. O Happening têm seu início com um 'Evento sem Título' de Cage, que representou um esforço original em unir cinco artes (teatro, poesia, pintura, dança e música). Era a intenção de Cage que cada um dos cinco meios de discurso retivesse sua individualidade, enquanto também formassem um todo, que seria um sexto meio de discurso.

Participaram deste Happening "Sem Título" de Cage; o próprio Cage, Cunningham, Robert Rauschenberg, o pianista David Tudor e os poetas Mary Richards e Charles Olsen. Nenhum deles recebeu instruções sobre o que ou como fazer. Cage simplesmente fazia sinais indicando a cada participante seu momento de preencher isoladamente momentos de ação, não-ação e silêncio. Dessa forma Cage foi o primeiro artista a 'orquestrar' um trabalho autônomo de estrutura 'intermedia'.

Uma das transições do Happening à Performance, segundo Lucie-Smith foi elaborada conscientemente por Kaprow, convencido da possibilidade de utilizar atores e/ou amigos pelas obras realizadas por ele:

So the next thing was to find a method to do a performance without a rehearsal - to make use of the available people on the spot as quickly as possible...So I thought of the



Jonh Cage: Sem Título



simplest situations, the simplest images- the ones having the least complicated mechanics or implications on surface<sup>44</sup>.

Na Inglaterra o surgimento da Performance foi quase simultâneo ao norte-americano, guardando características particulares, dentre elas um maior envolvimento com o teatro. Uma outra característica da performance inglesa foi seu surgimento distante de Londres, enquanto nos Estados Unidos iniciou-se em Nova York, para dali se espalhar pelo país.

Glusberg acredita que hoje a utilização do corpo humano tende a resolver uma necessidade humana que remonta a História da Arte. O que demarca uma necessidade oposta a histórica e mais próxima dos trabalhos ligados a um trabalho natural.

Entendemos que esta liberdade de manifestação ligada a vida vêm trazendo liberdades nas investigações planares e espaciais.

No Brasil Performances e Happenings foram realizadas por Hélio Oiticica, que além de praticá-las propôs diversas ‘apropriações’ onde, acreditamos há um encontro de atitudes efêmeras relativas ao Happening e uma investigação formal em objetos. O que nos interessa

---

<sup>44</sup> T. do A.: A próxima coisa era achar um método de fazer performances sem recitações - fazer uso das pessoas disponíveis tão rápido quanto possível... Então eu pensei em situações o mais simples possíveis, as imagens mais simples - cada qual com o mínimo de mecanismos complexos e implicações. In: LUCIE-SMITH, Edward. Art Now. New York: Willian Morrow and Company, 1977.

particularmente para compreender estes nexos que também nesta investigação estão presentes.

Para isto nos deteremos em Hélio Oiticica no próximo item deste capítulo.

### 3.3. “APROPRIAÇÕES” DA VIDA EM HÉLIO OITICICA

No Brasil, nossa referência maior na relação Arte-Vida foi Hélio Oiticica cujas obras resultará na característica sequência de “Apropriações”. O que se torna fundamental evidenciar em Hélio Oiticica é o seu aspecto efêmero, performer, investigando a mesma sensibilidade presente no Happening e na Performance e aliando-a a pesquisa escultórica. Materializando pensamentos com um ‘toque’.

Durante algum tempo a intenção anti-arte de Hélio Oiticica fê-lo observar situações e espaços inusitados até então:

...(meu sonho secreto, vou dizer aqui: gostaria de colocar uma obra perdida, solta displicentemente, para ser “achada” pelos passantes, ficantes e descuidistas, no Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro - é esta a posição ideal de

uma obra - como fazem falta os parques - são uma espécie de alívio: servem para passar o tempo, para malandrear, para amar, para cagar etc.)<sup>45</sup>.

Para Hélio Oiticica a intervenção ou codificação na vida diária ocorre de maneira não hierárquica nos espaços públicos e objetos ou atitudes da vida diária, onde frequentemente o objeto de Arte possui aproximações a sensibilidade efêmera do Happening:

Aliás, a experiência da obra cujo elemento é consumido; p. ex.: o *Bólido* composto de uma cesta cheia de ovos - estes são perecíveis (ovos reais) logo têm de ser consumidos para a substituição - é, digo eu, segundo Mário Pedrosa, um escárnio ao chamado comércio da arte criado pelas galerias: aqui, o elemento que compõe a obra é vendido a preço de custo, preço este acessível a qualquer pessoa (há ainda a simpática possibilidade de se poder roubar um ou mais ovos às escondidas, o que torna maior o escárnio)<sup>46</sup>.

Esta transformação do objeto/atitude/ambiente evidencia em Hélio Oiticica a gênese inconsciente da necessidade ancestral de *nomear* para “*tomar*” *determinada coisa não codificada, cria-la*. Observemos a passagem a seguir onde Hélio Oiticica para apropriar-se de

---

<sup>45</sup> OITICICA, Hélio et al. *Hélio Oiticica*. [S.l.]: Snoeck-Ducaju & Zoon, [1996 ?]

<sup>46</sup> OITICICA, Hélio et al. *Hélio Oiticica*. [S.l.]: Snoeck-Ducaju & Zoon, [1996 ?]

um objeto, faz uma pequena alteração no seu nome; altera *lata de fogo* ou *lata com fogo* para *lata-fogo*:

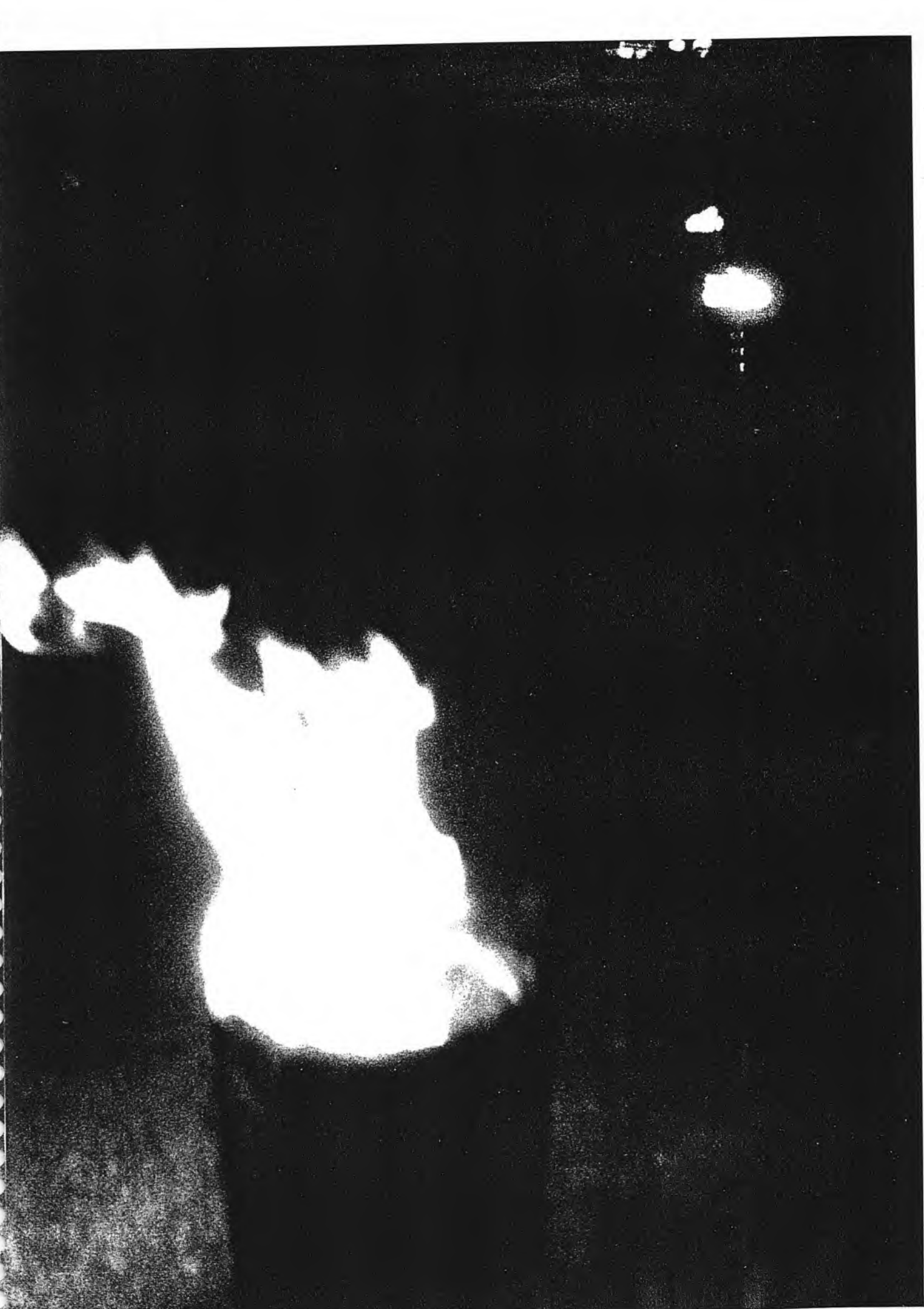
A experiência da lata-fogo a que me referi está em toda parte servindo de sinal luminoso para a noite - é a obra que eu isolei na anonimidade da sua origem - existe aí como que uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma <obra> ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade...<sup>47</sup>

As apropriações de Hélio Oiticica são acrecidas de interferências, alteradas para melhor exprimirem forma, cor, matéria e espaço:

...Tenho um programa, para já, <apropriações ambientais>, ou seja lugares ou obras transformáveis nas ruas, como p.ex.: a obra-obra (apropriação de um concerto público nas ruas do Rio, onde não faltam, aliás - como são importantes como manifestação e criação de <ambientes>, e já que não posso transportá-las, aproprio-me delas ao menos durante algumas horas para que me pertençam, e dêem aos presentes a desejada manifestação ambiental)> Há aqui uma disponibilidade enorme para quem chega; ninguém se constrange diante da <arte> - a anti-arte é a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade - há como que uma exploração de algo desconhecido: *acham-se <coisas>*

---

<sup>47</sup> OITICICA, Hélio et al. Hélio Oiticica. [S.l.]: Snoeck-Ducaju & Zoon, [1996 ?]



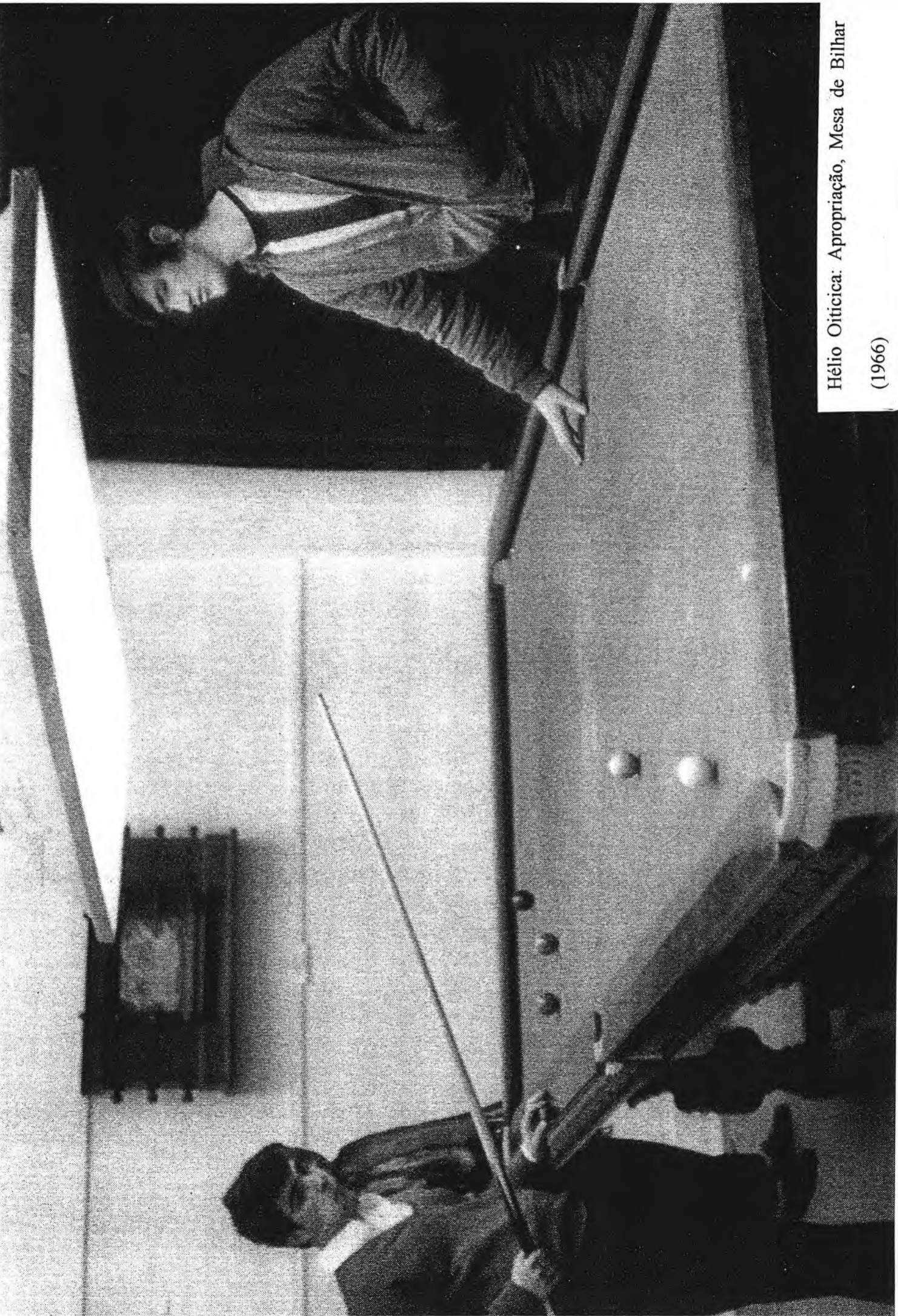
Hélio Oiticica: Apropriação 2, Bolóide Lata 1

on Lata-Fogo (1966)

que se vêem todos os dias mas que jamais pensávamos *procurar*. É a procura de si mesmo na *coisa* - uma espécie de comunhão com o ambiente... Em programa, tenho também algo que considero vital para o desenvolvimento do meu pensamento: uma sala de bilhar (quem sabe não seria a notívaga sala de Van Gogh, a que Mário Pedrosa se refere quando descreve as sensações causadas pela cor na minha manifestação ambiental dos Núcleos e bólides!) - uma sala de bilhar, repito eu, onde a cor dará o ambiente e os participantes do jogo vestirão camisas coloridas (determinadas por mim) e jogarão bilhar normalmente: quero com isso fazer vir à tona toda a plasticidade deste jogo único - plasticidade da própria ação-cor-ambiente: todos se divertem com o bilhar e imergem no ambiente criado. Já aqui a manifestação está no extremo oposto da outra obra-obra: aqui eu criei o ambiente preconcebido que desejava - na outra, acho algo que se revela aos poucos e que não pré-concebo. Tanto uma posição como a outra são da máxima importância nesse setor da experiência ambiental. Nesse mesmo teor, planejei um jogo de futebol, onde os 22 jogadores vestirão camisas, shorts e chuteiras de cor, e jogarão com bola colorida - a duração e ação do jogo são elementos da manifestação ambiental (duração aqui, significando tempo cronológico e não com sentido metafísico, é claro). Essas experiências do bilhar e do futebol serão realizadas em sala e campo que serão ainda escolhidos - a sala de bilhar terá que ser pintada por mim, assim como as balizas do campo<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> OITICICA, Hélio et al. *Hélio Oiticica*. [S.l.]: Snoeck-Ducaju & Zoon, [1996 ?]



Hélio Oiticica: Apropriação, Mesa de Bilhar

(1966)

Hélio Oiticica foi um catalisador de revoluções. A obra de Hélio Oiticica possibilitou uma transição interna à Arte brasileira, criando uma nova relação da Arte com seu público.

Suas pesquisas no Morro da Mangueira, resultaram em elementos plásticos inusitados havendo uma troca, ele se apropria mas leva à população do território do morro, concepções estéticas.

Podemos afirmar que a surpresa fora a mesma, tanto para o público das galerias quanto para os 'favelados' que viram surgir suas obras do inóspito mas lúdico, espaço cotidiano. Em determinadas obras a apropriação se dava diretamente da fonte como nos caso da série de 'Apropriações', dos 'bolóide-cama', e na apresentação dos Parangolés no MAM na exposição Opinião 65. Pode-se observar ali o surgimento de um grande requinte plástico formado de materiais e experiências semelhantes com as criadas pela população, da falta absoluta de recursos. É como se a matéria se trans-substanciasse:

...ele tomou uma caixa de madeira para carregar cimento que é usada por dois trabalhadores, uma cesta de ovos feita de arame, um tonel de combustível acêso - a apropriação que retorna ao cerne da idéia do "Bolóide", a nuclear bola de fogo num lampejo de reconhecimento poético, "a lata de fogo é usada em toda parte", escreve o artista, "como sinalização de estradas à noite - e é o trabalho que escolhi pelo **anonimato** de sua origem"- ele existe por aí como uma espécie de "propriedade





Hélio Otticica: Bolóide Caixa 19, Apropriação

1 (1964)

coletiva". Nada pode ser tão comovente como estas latas acesas à noite (o fogo nunca se apaga).<sup>49</sup>

Evidencia-se aqui o poder da conceituação Arte criada por Duchamp e aplicada no mundo diário do artista. Embora o processo de Hélio Oiticica apenas tangencie a atitude de Duchamp, pois seus objetos são escolhidos, muitas vezes, por afinidade pessoal. A importante semelhança fica por conta da aproximação entre Arte e Vida por intermédio da conceituação. Conforme disse o próprio Hélio Oiticica:

A obra nasce de apenas um toque na matéria. Quero que a matéria de que é feita a minha obra obra permaneça tal como é; o que a transforma em expressão é nada mais que um sopro: sopro interior, de plenitude cósmica. Fora disso não há obra. Basta um toque, nada mais<sup>50</sup>.

Precisamente nesta acepção de criação conceitual descrita neste 'toque' de Oiticica, acredito há uma das mais belas presentificações da *matéria do pensamento*.

O processo de Hélio Oiticica pressupõe o engajamento estético de elementos vivos do mundo tangente e distante da favela ao mundo das Artes Plásticas, embora essa aproximação fosse além do

---

<sup>49</sup> BRETT, Guy. Galeria de Arte de São Paulo, 1986

<sup>50</sup> OITICICA in 110 Arte Contemporânea, 1989

estético, vivenciada também no plano ético, ligando-o mais ainda a sensibilidade efêmera do Happening e da Performance:

Se na sociedade da Mangueira, Oiticica experimentou um alto nível de comunicação humana, o significado das ações humanas, isto simultaneamente o fez consciente do isolamento do artista e sua obra na cultura européia do Rio. Ele viu também o choque entre as favelas e a cidade moderna, que inevitavelmente transforma jovens da Mangueira em marginais<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> BRETT, Guy & PEDROSA, Mário. Hélio Oiticica: O q faço é música. São Paulo: Galeria de Arte de São Paulo, 1986.

#### 4. O OBJETO NUVEM: APROXIMAÇÕES PRELIMINARES

Levando então em consideração a materialidade do pensamento pesente na amplitude conceitual do Hapenning e da Performance, no 'toque' da apropriação que vimos em Hélio Oiticica, na história acumulada da visualidade em sua relação com a Não-Forma, principio aproximações com a nuvem como objeto.

Sometimes we see a clound that's dragonish;  
A vapour sometime like a bear or a lion,  
A tower'd citadel, a pendent rock,  
A forked mountain, or blue promotory  
With trees upon't, that nod unto the world,  
And mock our eyes with air...<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> T. do A.: As vezes vemos algumas nuvens que assemelham-se a um dragão./ Um vapor as vezes parece um urso ou um leão./ Um torre de fortaleza, uma rocha pendente./ Uma montanha partida, um promotório azul/ Com árvores sobre que reverenciam o mundo. / E nublam nossos olhos com ar. SHAKESPEARE apud GOMBRICH, E.H. Arte e Ilusão. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986

O trecho de Shakespeare evidencia o antigo hábito da humanidade de identificar figuras em nuvens. O conhecimento formal do objeto nuvem, sua individuação, parte de referências externas a ele. Dessa maneira, a nuvem que não possuir semelhanças com alguma forma ‘dura’, não será identificada.

Neste capítulo apresentar-se-a um conjunto de obras em plotagens que pretendem recodificar o objeto nuvem, dotando-lhe de sentido próprio através da **nomeação** (capítulo 5 item 2).

Gaston Bachelard, filósofo investigador da fenomenologia poética em Literatura desenvolveu uma série de quatro livros onde faz associações entre os elementos simbólicos (terra, água, fogo e ar) e a imaginação. Nesta análise Bachelard<sup>53</sup> trata dos devaneios relativos ao ar na obra ‘O Ar e os Sonhos’. Bachelard analisa os elementos celestes e em seu levantamento da poética das nuvens, elas sempre se apresentam em referências ao objeto reconhecível, ou seja, aquele que possui semelhanças às formas tomadas pela ‘matéria-dura’

Humbert Damisch fala da presença da nuvem como signo pictórico no seu livro ‘Théorie du Nuage’. A nuvem pode assumir

---

<sup>53</sup> BACHELARD, Gaston. *El Aire y los Sueños* - Ensayo sobre la imaginación del movimiento. Traducción Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

diversas faces: modelo de metamorfose, visões de êxtase, anamorfozes, fantasmas.

Das análises de Gaston Bachelard e Humbert Damisch trataremos mais detalhadamente no item 2 deste capítulo. Interessa-me agora deixar claro aqui a posição assumida pelo objeto nuvem na expansão das investigações em Arte na direção a vida, nas expansões possibilitadas pelo olho fotográfico, na nuvem como uma matéria que se amálgama com a sensibilidade que se formou nas expressões do Happening e da Performance constituindo-se como 'materialidade do pensamento'. Para tal tornam-se necessárias ampliações de determinados conceitos, ao mesmo tempo que, no seu trajeto rumo a matérias desconhecidas surge a necessidade de novas formas de referências a situações até então desconhecidas.

Conforme veremos nos capítulos posteriores existe uma carência detectada por nomes que designem este novo mundo perceptivo, onde a não-forma é tomada como forma e o pensamento torna-se matéria.

No desenvolvimento destes processos, na nomeação do objeto nuvem com a utilização de incógnitas traz a possibilidade de novos argumentos na busca deste mundo perceptivo não revelado até então.

A influência do filósofo Ludwig Wittgenstein na arte ocorre já na Arte Moderna, prova disto é o livro de Jorn K. Bramann

‘Wittgenstein’s Tractatus and the Modern Arts’, publicado em 1985. No entanto, as idéias do filósofo ainda pairam distanciadas da prática. Wittgenstein em sua restrição da filosofia ao mundo lógico permite-nos pensar que o lapso entre o mundo efetivo e a codificação formal de idéias devam ser supridos pela arte, na medida que esta ocupa por excelência o espaço da percepção ainda não codificada, permitindo que em Arte se fale do indizível. Wittgenstein em ‘Aulas e Conversas’ inicia alguns exercícios do que chamaríamos nomeação do efêmero. Tal como o objeto nuvem sugere novas formas plásticas, o desenvolvimento da nomeação por incógnitas seguirá na sugestão de novas formas pensamento, novas articulações entre incógnitas. A designação primária deste pensamento acarretará numa nomeação também primária. Em suas “Aulas”, Wittgenstein propunha exercícios de nomeação e analogias insólitas, como poderemos observar no item 2 do capítulo 5.

Por analogia com a ‘matéria dura’ poderíamos dizer que a consolidação de formas na pedra geraram nosso entendimento de objeto artístico nas formas- pensamento convencionais da filosofia e da arte ocidental. Neste sentido, as formas pensamento que se consolidariam na codificação da matéria efêmera nuvem. Gerarão outras formas-pensamento? Distintas daquela resultante do conhecimento da pedra?

#### 4.1. FOTOGRAFIA E INVESTIGAÇÃO PLANAR

Conforme foi dito esta investigação prática vêm se formando por expansões no conhecimento visual do objeto num decorrer das novas tecnologias que permitem ‘enxergá-lo’ melhor, ‘retirar’ seu tempo, conhecer suas incidências.

O problema da relação Arte-Indústria pode ser evidenciado em quatro textos, apresentados cronologicamente na ordem do problema apontado: “Quem Deu Asas a Imaginação ou A Respeito de Santos Dummont” de Carlos Zílio, “A Obra de Arte na Sua Época de Reprodutibilidade” de Walter Benjamin, “Vanguarda e Kitsch” de Clement Greenberg e “The Dark Spot of Art” entrevista de Paul Virilio a Catherine David.

A relação entre Arte e indústria é apontado no texto de Carlos Zílio como problemático e formulado por excessões que se interessaram pelos primeiros contatos entre as áreas, como em Tatlin, nas Vanguardas Russas de uma maneira geral. Numa destas áreas interfaciais entre Arte e indústria encontram as obras “*Grande Vidro*” de Duchamp



e “*Colônia Penal*” de Kafka, denominadas por Michel Carrouges de *Máquinas Celibatárias*, que são:

...máquinas mentais, cujo funcionamento imaginário produz um movimento real do pensamento<sup>54</sup>.

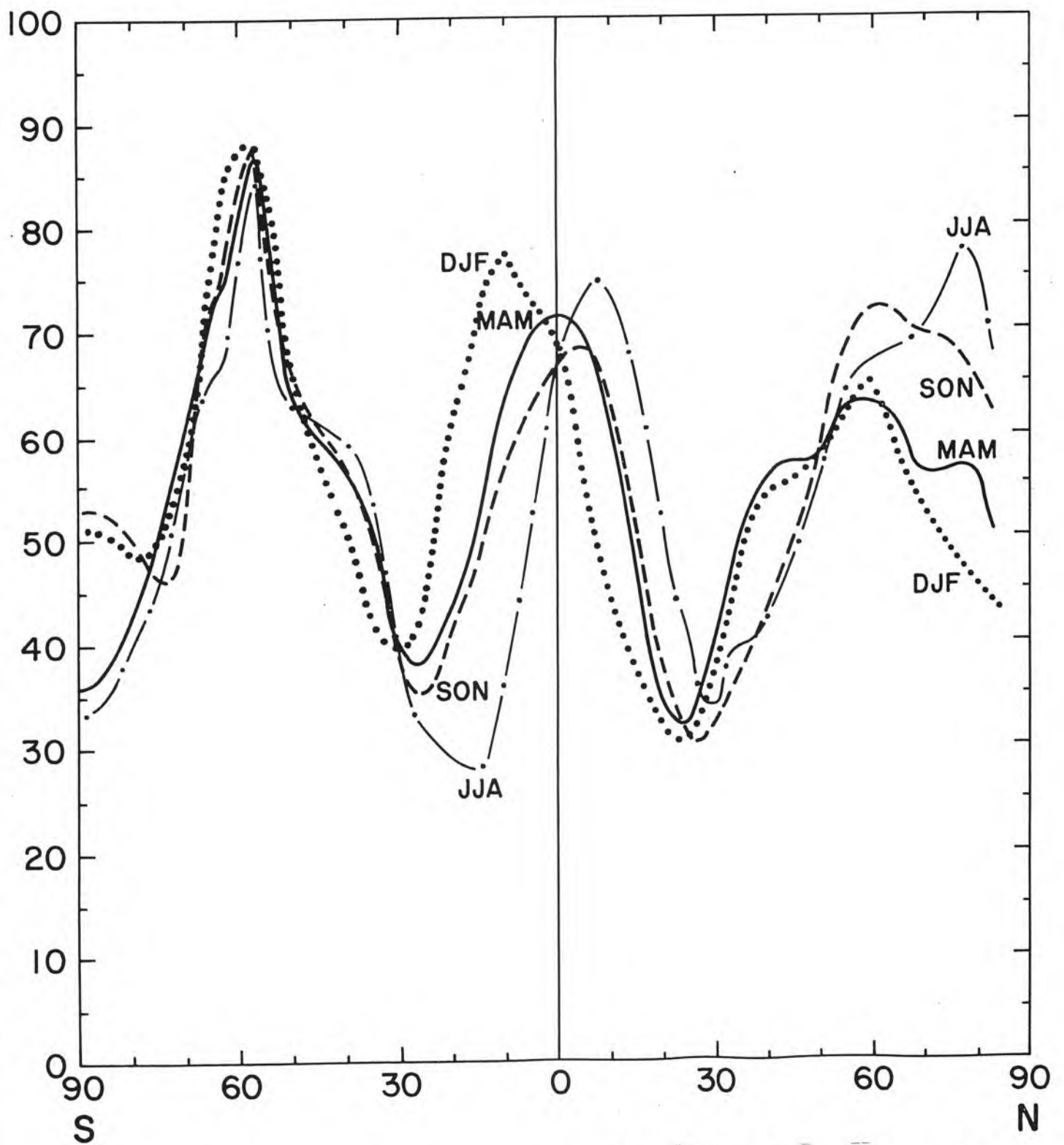
Reflete-se aqui movimento real do pensamento uma das arestas da matéria do pensamento, ligada neste caso a conceituação como é nosso caso, e não a apropriações e/o projeções.

Paul Virilio em entrevista a Catherine David afirma que a reprodução alcançará seu ponto máximo na virtualização da Arte.

Todos estes pontos de vista, pessimistas ou não, demarcam um e apenas um território. Se por um lado a cultura de massas sofre suas conseqüências da superficial reprodutibilidade cada vez mais veloz, por outro, a Arte vêm transformando novas técnicas em linguagens expressivas -até apontando para o fim das linguagens tradicionais-, mas sobretudo colaborando para que estas novas linguagens tragam respostas originais a problemas antigos, como acreditamos acontece no caso do conhecimento visual da nuvem hoje. A fotografia (nos seus muitos alcances) vêm possibilitando alterações significativas..

---

<sup>54</sup> ZÍLIO, Carlos. Quem deu asas à imaginação ou a propósito de Santos Dumont. *Revista Gávea* nº 2. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1985.



Distribuição Global de Tipos de Nuvens sobre a Terra: Porcentagem de Céu Coberto de Cada Tipo de Nuvem Nos Meses do ano.

Teria a fotografia responsabilidade no surgimento das manifestações efêmeras como o Happening, Performance, Conceitual? Podemos observar no trecho a seguir que o surgimento da fotografia trouxe à investigação planar a possibilidade de uma relação efetiva com o mundo:

Alrededor de 1880 la polémica gira en torno al hecho de que el ojo no puede aprehender un cuerpo en movimiento. Cada uno cuestiona, con razón, la veracidad de la cronofotografía, su mérito científico, la realidad que puede tener al hacer visible 'lo nunca visto', es decir, un mundo sin memoria y de dimensiones inestables. Si nos fijamos en los temas de Marey, veremos que tiende a observar, precisamente, lo que le parece más incontrolable formalmente: el vuelo de los pájaros en libertad, el de los insectos, la dinámica de los fluidos...pero también, la amplitud de los movimientos y las expresiones anormales en las enfermedades nerviosas, la epilepsia<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup>T. do A.: Ao redor de 1880 a polêmica gira em torno de que o olho não pode apreender um corpo em movimento. Cada um questiona, com razão, a veracidade da fotografia no tempo, seu mérito científico, a realidade que pode fazer visível 'o nunca visto', e deixar um mundo sem memória e de dimensões instáveis. Se nos fixarmos nos temas de Marey, veremos que tende a observar, precisamente o que parece mais incontrolável formalmente: o vôo dos pássaros livres e dos insetos, a dinâmica dos fluídos... mas também, a amplitude dos movimentos e das expressões anormais das enfermidades nervosas, a epilepsia. In: VIRILIO, Paul. Estética de la Desaparición. Traducción Noni Benegas. Barcelona: Anagrama, 1988.

Esta mesma alteração do visível traz a possibilidade de lidarmos com novas manifestações artísticas, onde a fotografia será seu único resíduo, este é o caso do Happening e da Performance:

A ação do artista sustentava-se como mensagem estética por si mesma e o seu registro residual ou documental representava um epifenômeno<sup>56</sup>.

Mas a fotografia desde o início colaborou no desenvolvimento da Escultura, de forma semelhante que nesta investigação:

A fotografia de uma "escultura" está limitada pelo fato de ter apenas um único "ponto-de-vista", mas esse ponto de vista congela-se num êxtase que jamais ocorre na realidade. A fotografia convida a uma espécie de escrutínio objetivo sui generis ao qual se pode voltar repetida e indefinidamente- tornando-se dessa maneira, na realidade, uma fonte de referência específica sobre um determinado trabalho. Essas vantagens "sobre-reais" de presença constante e imobilidade de posição são tais que a "realidade fotográfica" de uma "escultura", por exemplo, torna-se uma extensão da realidade mesma, além de fornecer uma preciosa documentação

---

<sup>56</sup>COHEN, Renato. Performance como Linguagem. São Paulo: Perspectiva & Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

da obra de arte. A fotografia tornou-se essencial como fator capaz de criar uma experiência total da "escultura".

Eu não faço mais estruturas permanentes, se bem que a maior parte do meu trabalho tenha um potencial de permanência quando esse requisito é especificado, visto serem os meus produtos de natureza mais documentária. Quase todos os materiais usados por mim podem ou ser utilizado de novo ou jogados fora ao terminar a exposição (ou seja o que for). Em geral eu trabalho em função do local e para uma duração preestabelecida. Não deveria existir nenhum excedente de trabalho (i.e. ferragens) sobrando por aí<sup>57</sup>.

Diferente da perspectiva de Walter Benjamin sobre as possíveis consequências da fotografia na massificação dos produtos artísticos, a fotografia também pode no sentido contrário, permitir experimentações nada *massificadas* contarem com um resíduo de suas manifestações efêmeras

Tanto Performance e Happening quanto investigações plásticas como esta: estabelecem novos meios de investigação no efêmero, contam com quase uma absorção da fotografia como instrumento. A historiadora da arte Glória Ferreira aponta que nesta segunda metade do século dentre as principais características da arte está

---

<sup>57</sup> HILLIARD, Jonh. Exposição Individual de Fotografias. Londres: Centro de Artes Camden, 1969.

*o modelo fotográfico pressupondo reprodução, relação indicial com o real*<sup>58</sup>.

Até que ponto a perenidade da obra de arte elaborada nas ‘matérias duras’ permanece nas ‘manifestações efêmeras’ através da fotografia?

Lançando mão do recurso fotográfico pretendo interferir na ética signica de relação ancestral com o objeto nuvem através do procedimento ‘*fotografar-e-nomear*’ nuvens criando uma interrupção no fluxo contínuo e efêmero de (de)formação deste objeto, por meio de incógnitas.

Dentre os recursos técnicos que permitem novas investigações no objeto nuvem está a Computação Gráfica e seus meios. A nuvem historicamente havia bloqueado o percurso perspectivo na Pintura enquanto também negara a possibilidade de sua exploração escultórica até então, hoje pode-se pensar escultura em material anti-escultórico.

Na série de obras de plotagens<sup>59</sup> investigamos planarmente as configurações espaciais do objeto nuvem a partir de recursos computadorizados nos seguinte processo:

---

<sup>58</sup> FERREIRA, Glória. *Curvas de nível*. Curadoria de Gabriela Weeks. Rio de Janeiro: Funarte -Projeto Macunaíma 1997.

<sup>59</sup> Plotagem é a impressão computadorizada de alta qualidade em grandes formatos.



## 1-Fotografar nuvens.

Fotografar uma nuvem permite que sua forma seja apreendida instantaneamente, ou ainda, que se acompanhe em sucessivas fotos a transformação formal deste objeto. Não há interpretação, muito menos representação, apenas registro, impressão na película fotográfica. A sensibilidade da objetiva da câmera é mais precisa que o olho humano o que permite a visualização de configurações imperceptíveis.

O registro de expressões específicas da *massa nebulosa*, das nuvens permite a distinção formal entre elas, da mesma maneira que fixa cada forma efêmera, tornando-as tão perenes quanto um mármore. Temos aqui uma especificidade linguística da fotografia que a Pintura não possui absolutamente.

A fixação das formas efêmeras das nuvens, sua consequente “singularização”, traz consigo a necessidade de distingui-las individualmente. Uma vez que todos os objetos existentes no mundo natural possuem seu equivalente significante na cultura, poderíamos dizer que *tudo o que é tem nome*.

Da mesma maneira que a possibilidade de produzir objetos foi se apresentando uma a uma, decidi nomeá-los segundo a própria ordem fotográfica.



A codificação humana nas formas das nuvens talvez tenha a idade da própria humanidade (vide item 2) No entanto, esta codificação apenas acontece quando as nuvens possuem semelhanças a formas conhecidas. Ainda hoje, em fotografias do Hubble, lançado pela NASA no espaço rumo ao infinito, apresentam-se diversas nebulosas jamais vistas; seus nomes? *Cara-de-cavalo, Coração, Ampulheta*<sup>60</sup>, etc.

A distinção estrita feita pela fotografia a estes objetos, possibilita um ganho formal acentuado: o ‘objeto nuvem número um’ pode ser ele mesmo, já que não foi codificado por semelhanças a algo que conhecíamos. Assim podemos vê-lo de maneira tão efetiva, não há representação.

## **2-Escaneamento:**

O Escaner é o equipamento que possibilita levar imagens fotografadas para os programas de *software*.

Esta etapa da investigação faz a conexão entre Fotografia e Computação Gráfica.

Há aqui uma distinção fundamental entre as nuvens na Pintura e na Computação Gráfica, visto que as segundas permitem o pensamento detalhado e estrito em nuvens efetivas (não-representadas ou interpretadas). (vide item 2.)

---

<sup>60</sup> Informações obtidas em pesquisa no Observatório do Valongo - Escola de Astronomia/U.F.R.J.

### 3-Análise Planar Volumétrica

Neste momento da investigação não há nenhum elemento que pertença as obras, que não estejam diretamente relacionados à decisões ou problematizações proposicionadas pelo *conceito formador* do próprio objeto. Aqui faz sentido a afirmação de Hal Foster a respeito de certa tendência, talvez de época, em levar *as disciplinas a uma investigação fora de seus limites*.

A elaboração de objetos a partir da matéria efêmera - nuvem - possui três etapas distintas: uma primeira, onde um *objeto nuvem* específico é escolhido e registrado fotograficamente, scaneado e trazido à linguagem

computadorizada; uma segunda etapa onde este objeto recebe um número que é a sua nomeação, baseado na sua entrada no arquivo de objetos, ou na série de objetos. Em um terceiro momento, este objeto chega à investigação formal, onde são utilizadas ferramentas como o 'zoom in' que permite uma análise mais profunda de sua estrutura. Esta análise da estrutura do objeto, por vezes, parte da atribuição de sentidos à sua formação, codificação formal de sua constituição, rearticulação cultural.

A criação de softwares a partir da Curva de Koch<sup>\*</sup>, permitirá a medição precisa da superfície e da área dos objeto-nuvens.

Quanto ao procedimento de *escanear e nomear* são necessários algumas reflexões, que serão abordadas no próximo item deste capítulo.

#### 4.1.1. Procedimentos Técnicos: Reflexões

Um ponto fundamental a ser explicitado diz respeito ao resultado deste processo ser uma ‘linguagem de investigação planar’, que como tal poderia ser contida e analisada segundo a historicidade acumulada da Pintura.

O Crítico de Arte Paulo Venâncio Filho, num artigo sem título da revista “Eventual n° 2”, afirma que:

Até agora os resultados da aplicação das novas tecnologias da imagem à arte têm ficado em muito daquilo que o pensamento visual moderno estabeleceu<sup>61</sup>.

---

\* A curva de Koch, ou floco de neve - uma das formas mais simples presentes na natureza. Um triângulo equilátero é adicionado a cada lado de um triângulo original, até o infinito. Surge então um paradoxo matemático: o comprimento dos lados se aproxima do infinito, mas a área permanece praticamente constante. In: KAC & BOTELHO. *Holofractal*, 1988

<sup>61</sup> VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Sem Título* in Eventual n° 2. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1995.

Se deixarmos de lado as dúvidas a respeito dos limites da modernidade e da sua relação na pós-modernidade afirmar-se-a que de fato muito da produção computadorizada prende-se a reproduções das técnicas manuais básicas. Segundo Paulo Venâncio Filho é exatamente a possibilidade de historicisar os seus resultados aos resultados pictóricos como ‘*cortar, separar, juntar, associar, apagar, justapor, etc.*’ que revelam a não originalidade, intrínseca ao meio:

A tela é apenas o suporte material onde uma determinada operacionalidade se realiza, seja utilizando conteúdos particulares, ou não<sup>62</sup>.

Não podemos negar isto, mas se muitos dos procedimentos de constituição da imagem são semelhantes, há também uma excessão que não pode ser negligenciada: o *escaneamento* de imagens.

O procedimento de escanear contém em si a possibilidade de dar à investigação planar algo que a Escultura moderna conquistou, ou seja, ser efetiva e significativa num só tempo; ou, por analogia, utilizar materiais efetivos, da vida diária etc., e ‘formar’. Desde Greenberg temos

---

<sup>62</sup> VENÂNCIO FILHO, Paulo. Sem Título in *Eventual* n° 2. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1995

este problema detectado: a escultura em seu processo autorreflexivo conquista o espaço efetivo do mundo, a Pintura, a si mesma:

Liberta da massa e da solidez, a escultura encontra um mundo muito mais amplo diante de si, e se vê em condições de dizer *tudo o que a pintura já não pode dizer*<sup>63</sup>.

O escaneamento de imagens então, parece trazer de volta a possibilidade da investigação planar relacionar-se com o mundo efetivo, desta vez sem precisar representá-lo.

De fato, na maioria das vezes o scanear serve ao ‘retoque’, que por sua vez é transcodificado da Pintura. Cabe esclarecer que neste *campo próprio* de investigação defendido aqui, este não é este o caso. O scanner participa deste processo como uma maneira de trazer a imagem efetiva. A única intervenção na imagem é a nomeação.

---

<sup>63</sup> GREENBERG, Clement et al. Clemente Greenberg e o Debate Crítico. Tradução Maria Luisa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte & Jorge Zahar, 1997.

## 4.2. ICONO-POÉTICO-LOGIA: DIÁLOGOS.

A utilização de nuvens na Pintura (Damisch) e na Poesia (Bachelard), definem uma perspectiva possível, quase intrínseca a dada investigação planar de nuvens. O diálogo entre diferentes obras foi formalizada por Panofsky nas artes visuais e definida por ele como *iconografia*<sup>64</sup>. O objeto nuvem abordado nesta ‘nova visão do mundo - *via scanner, video, etc.*’, possui uma ancestralidade que não se pretende negar. Acredito ainda que a afirmação dos processos de relação históricos com o objeto nuvem favorecem as afirmações de distinções.

As nuvens vêm sendo codificadas desde Leonardo da Vinci, Ruskin, etc.. As codificações que evidenciam relações com a Não-Forma tornam-se necessárias para um entendimento mais claro da *nomeação de nuvens por incógnitas*, propostas nesta investigação.

As nuvens como elementos pictóricos estão presentes desde a Pintura Medieval e aparecem até a Pintura Pré-Moderna. A representação deste elemento se encontra mesclada a fins (não)religiosos, místicos, pictóricos. As nuvens povoam a Pintura :

---

<sup>64</sup> PANOFSKY, Irwin. *O significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1974

A l'origine utilisé, à l'imitation des machines de théâtre, pour faire apparaître le sacré dans le réel (ascension du Christ, visions mystiques), il joue un rôle plus ambigu à la Renaissance, au moment où le modèle perspectif assure la régulation: le nuage vient alors masquer l'irreprésentable infini, en même temps qu'il le désigne, assurant ainsi l'équilibre paradoxal d'une institution picturale intimement liée aux conditions de la science.<sup>65</sup>

Conforme Damisch, a 'leitura' de nuvens pode mais amplamente, colaborar na compreensão dos sistemas de Pintura:

L'articulation figurative du "ciel" et de la "terre" fournit une bonne illustration de la relation entre les destinées internes du "système", au sens où ce texte l'entend, et les transformations qui se font jour, historiquement parlant, dans la production picturale<sup>66</sup>.

Uma das características mais particulares da utilização na pintura histórica é a nuvem como uma das primeiras manifestações pictóricas que rompem com o cubo perspectivo. Talvez justamente, pela

---

<sup>65</sup> Originalmente utilizadas como imitação das máquinas do teatro, para revelar o sacro no real (ascensão de Cristo, visões místicas), mostrando maior número de ambiguidades no Renascimento, momento que o modelo perspectivo assume a regulação: as nuvens vêm então mascarar o irrepresentável infinito, ao mesmo tempo que seu desenho, assumiu assim o lugar de equilíbrio no paradoxo de uma instituição pictural intimamente ligada as condições da ciência. DAMISCH, Hubert. *Théorie du Nuage*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

<sup>66</sup> T. do A.: A articulação figurativa do céu e da terra fornece uma boa ilustração da relação entre os destinos internos do sistema, In: DAMISCH, Hubert. *Théorie du Nuage*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

impossibilidade de uma codificação convincente destas no sistema tradicional do espaço tectônico ortogonal do *quattrocento*

Pensar a matéria nebulosa, como matéria expressiva traz problemas primevos: conforme Hubert Damisch afirma, há um problema estrutural ao objeto nuvem, sua impossibilidade de ser representado pelo modelo perspectivo da Pintura e sua formação tridimensional “planarizada” pela observação, o que leva Nelson Brissac Peixoto a reiterar:

Toda a história da pintura moderna poderia ser contada a partir desse elemento celeste: a nebulosidade se presta a um radical questionamento do dispositivo perspectivo clássico. A nuvem este “corpo sem superfície” que não se deixa retratar, por muito tempo excluído do campo pictórico, serviu à pintura para problematizar a perspectiva, contestada por essas massas nebulosas<sup>67</sup>.

Podemos observar nos gráficos de Ruskin as tentativas fracassadas em codificar o espaço celeste a partir das codificações perspectivas do espaço terrestre .

Frequentemente as nuvens aparecem na poesia como elementos oníricos. Em 1950, em seu o ‘Ar e os Sonhos’ Gaston Bachelard afirmava:

---

<sup>67</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac.



Las nubes cuentan entre los “objetos poéticos” más oníricos. Son los objetos de un onirismo en pleno día. Determinan ensueños fáciles y efímeros<sup>68</sup>.

Em 1972, Humbert Damisch reitera a capacidade onírica descrita por Bachelard e afirma a importância do objeto nuvem à visualidade:

...le nuage fournit à la rêverie un matériau incomparable...Du Moyen Age jusqu’à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le nuagehante le ciel de la peinture occidentale. Mais qu’un motif descriptif, le nuage constitue un élément de la sémiotique picturale, un graphe dont les fonctions varient avec l’époque<sup>69</sup>.

Conforme veremos adiante esta não variação da grafia da nuvem foi determinada pelo desconhecimento de codificações que só as novas tecnologias fotográfica, computacional e meteorológicas podem fornecer.

---

<sup>68</sup> As nuvens são um dos “objetos poéticos” mais oníricos. São os objetos de um onirismo em pleno dia. Determinam sonhos fáceis e efêmeros. In: BACHELARD, Gaston. El Aire y los Sueños - Ensayo sobre la imaginación del movimiento. Traducción Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

<sup>69</sup> T. do A.:...a nuvem fornece ao onirismo um material incomparável... Da Idade Média até o fim do século XIX, as nuvens frequentam o céu da pintura ocidental. Mais que um motivo descritivo, a nuvem constitui um elemento da semiótica pictórica, cuja grafia varia com a época. In: DAMISCH, Hubert. Théorie du Nuage. Paris: Éditions du Seuil, 1972

#### 4.2.1. A Land Art e a Paisagem Contemporânea.

Os sentidos visuais contemporâneos vêm em constante ampliação decorrentes das novas tecnologias, principalmente. Esta ampliação inclui a retomada da paisagem, desta vez como matéria expressiva, não mais representadas como haviam sido até a Pintura Pré-Moderna então. Robert Smithson, principal expoente da Land Art descreve suas novas descobertas nos elementos da paisagem:

In june, 1968, ...I visited the slate quarries in Bangor- Pen Argyl, Pennsylvannia. Banks of suspended slate hung over a greenish-blue pond at the bottom of a deep quarry. All boundaries and distinctions lost their meaning in this ocean of slate and collapsed all notions of gestalt unity... I collected a canvas bag full of slate chips for a small Non-Site<sup>70</sup>.

Sobre a relação de Smithson com a paisagem Claus Jürgen explicita uma paisagem que ainda vimos ‘constituindo’, absolutamente distinta daquela com a qual lidou a Arte pré-moderna:

<sup>70</sup> T. do A.: Em junho de 1968... Eu visitei as pedreiras de ardósia em Bangor-Pen Argyl ,Pensilvania. Pedacos de ardósia suspensos sobre o os reservatórios de água verde-azulados no topo de uma profunda pedreira. Todos os limites e distinções perdem sentido neste oceano de ardósia e põe em colapso nossas noções de unidade gestáltica. Eu coletei uma bolsa cheia de cacos de ardósia para um pequeno Non-Site. In: HOBBS, Robert. Robert Smithson: Sculpture. London: Cornell University Press, 1981

El antiguo paisaje del naturalismo y del realismo es reemplazado por el nuevo paisaje de la abstracción y *de lo artificial*.

Cobramos conciencia de este nuevo paisaje cuando nos proponemos atribuir al arte un lugar en el puerto aéreo o junto al mismo. De modo análogo a como nuestros satélites escrutan y esbozan la luna y los planetas, así puede explorar el artista las regiones desconocidas que rodean nuestros aeropuertos.<sup>71</sup>

O caminho aberto pela Land Art afirma uma nova paisagem. Um verdadeiro mundo novo, como falou Hélio Oiticica de suas próprias apropriações ambientais.

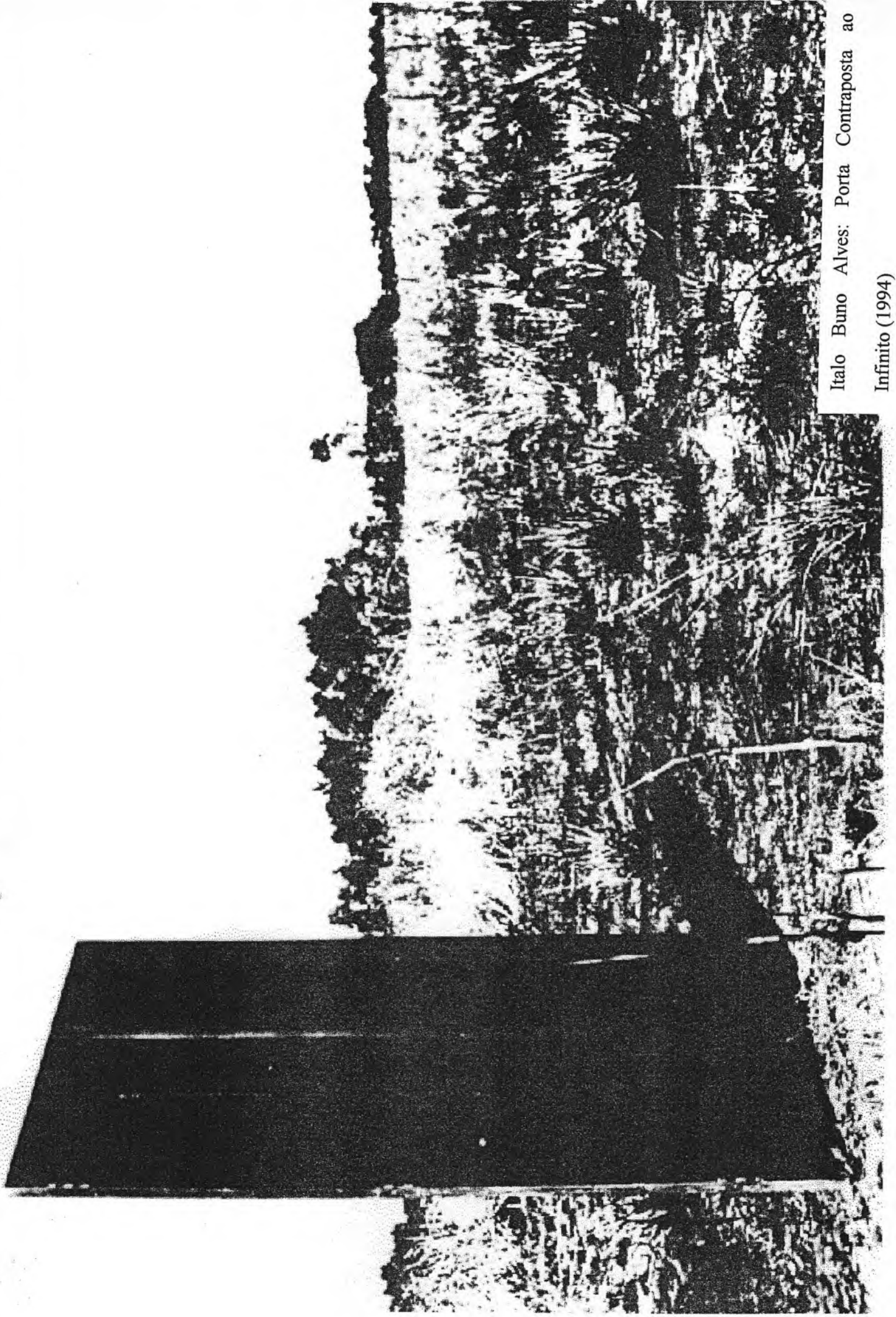
A transição em minha investigação do objeto para os elementos da paisagem iniciou na obra “Porta Contraposta ao Infinito\*”, uma sequência fotográfica onde a distorção perspectiva contrapõe o objeto ao seu ponto de fuga. Ali me dei conta do quanto o espaço aéreo fazia parte da paisagem natural que movia o cerne daquela investigação e me dei

---

<sup>71</sup> T. do A.: A antiga paisagem do naturalismo e do realismo é reformulada pela nova paisagem da abstração e do artificial.

Tomamos consciência desta nova paisagem quando propomos atribuir a arte perto do aéreo ou junto ao mesmo. De modo análogo a como nossos satélites encrustam e esboçam a lua e os planetas, assim pode explorar o artista as regiões desconhecidas que rodeiam nossos aeroportos (Jürgen, 1980)

\* Esta obra faz parte do Projeto de Iniciação Artística e Cultural “O Objeto Chave e a Relação Segredo Limite”, orientado por Celeida Tostes, no Centro Integrado de Cerâmica E.B.A./F.A.U. - U.F.R.J. (1992/2 a 1994/2)



Italo Buno Alves: Porta Contraposta ao Infinito (1994)

conta também do quanto ainda era desconhecido. Este espaço possui uma matéria<sup>72</sup>.

Em Walter de Maria há um indicio desta paisagem atualizada em Arte através da Land-Art. ‘*The Lighting Field*’<sup>73</sup> possui belezas inumeras e sutis como aponta Keneth Baker. Dentre elas, os raios que incidem sobre a obra. Há aqui uma tangência em nosso objeto de investigação nuvens. A frequência de raios no deserto é determinada pela formação específica de nuvens carregadas, como estratos-nimbos e cúmulos-nimbos.

A estruturação do objeto nuvem possui particularidades formais que permitem conhecimentos distintos daqueles das ‘matérias duras’. A

---

<sup>72</sup> Podemos notar em Gaston Bachelard que a variedade de relações possíveis com a matéria celeste pode definir abordagens bastante distintas: ‘El azul del cielo, examinado en sus múltiples valores como imagen, exigiría para él sólo un largo estudio en que viéramos determinarse, según los elementos fundamentales del agua, el fuego, la tierra y el aire todos los tipos de la imaginación material. O sea que, de acuerdo con este único tema del azul celeste, podríamos classificar a los poetas en cuatro grupos:

Los que vêm en cielo inmóvil un líquido fluido que se anima con la menor nube.

Los que viven el cielo azul como una llama inmensa- el azul “ardiente” dice la condesa de Noailles en Las fuerzas eternas.

Los que contemplan el cielo como un azul consolidado, una bóveda pintada; “el azul compacto y duro”, dice también la condesa de Noailles

Y, en fin, los que participan verdaderamente de la naturaleza aérea del celeste azul.’

T. do A.: [ O azul do céu, examinado com seus múltiplos valores como imagem, exigiria para ele somente um largo estudo em que determinaríamos, segundo os elementos fundamentais da água, o fogo, a terra e o ar todos os tipos de imaginação material. Ou seja que de acordo com este único tema do azul do céu, poderíamos classificar os poetas em quatro grupos:

Os que vêm no céu imóvel um líquido fluido que se anima com a menor nuvem.

Os que vivem o azul como uma lama imensa- o azul ardente disse a condessa...

Os que contemplan o céu azul consolidado, uma abóboda pintada; um azul compacto e duro, disse também...

E, por fim, os que participam verdadeiramente da natureza aérea do azul do céu. In: BACHELARD, Gaston.

*El Aire y los Sueños* - Ensayo sobre la imaginación del movimiento. Traducción Ernestina de Champourcin.

México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

<sup>73</sup> ‘*The Lighting Field*’ de Walter de Maria é uma rede de 400 hastes verticais, em aço inoxidável, distribuídas por uma área de uma milha por um quilometro no deserto do Novo México. In BAKER, Keneth. *Um Uso para o Belo*. Tradução Candace Albertal Lessa. Revista Gávea n° 2. Rio De Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1985.



Walter de Maria. Lightning Field (1971-7)

nuvem é a matéria visível que possui maior entropia formal: expansão e retração, altura e profundidade, estruturação formal, existência, visibilidade, transparência ou opacidade,...

Conhecemos no entanto, outras ‘matérias efêmeras’, algumas mais próximas da vida cotidiana, como é o caso do fogo e da água; nestes porém, a efemeridade formal têm restrições relacionadas a ‘matéria dura’, no caso do fogo, a restrição do ponto fixo de onde surge e o qual consome; no caso da água, a restrição dada pela relação gravidade-inclinação dos planos onde se encontra. Tanto fogo quanto água têm estruturações formais, de certo modo, previsíveis, ou pelo menos mais previsíveis que as nuvens.

Numa contraposição entre nuvem e pedra como matéria-prima, podemos notar uma série de distinções formais. O procedimento artístico que forma o objeto a partir da nuvem como matéria-prima está estruturado na conceituação e não pretende interferir subjetivamente no objeto ‘apropriado’, mas sim salvá-lo do tempo. A apropriação embora ocorra espacialmente leva de maneira intrínseca ao tempo. Espaço e tempo coincidem, são um. O objeto é a própria materialização do tempo de sua matéria-prima que é, dentre as matérias visíveis, a mais veloz, ou melhor, a que possui maior entropia num dado espaço de tempo.

Por outro lado a formação de objetos em matérias rígidas está estruturado na habilidade manufatureira do artista-sujeito, onde a experiência estética no mundo efetivo utilizava deste filtro expressivo.



## 5. TRICOTOMIA PARA MATÉRIAS E OBJETOS EFÊMEROS.

Para que as conceituações que serão desenvolvidas neste capítulo fiquem claras algumas definições denotativas devem ser esclarecidas:

1. **Nome** *sm.* ‘denominação’ ‘palavra que designa pessoa, animal ou coisa ‘algunha’ | XIII, nune XIII | Do lat. \**nominem, de nomen -inis.*

2. **Conceito** *sm.* ‘pensamento, idéia, opinião, noção’ 1572. Do lat. *conceptum.*

3. **Incógnita** *sf.* ‘aquilo que é desconhecido e se procura saber’ || Incógnito *adj. sm.* ‘desconhecido, secreto’ 1572. Do lat. *incognitus* de... || **Cognição** *sf.* ‘orig. aquisição de um conhecimento’ ext. conhecimento, percepção’ 1873. Do lat. *cognitio -onis*<sup>74</sup>

4. **Analogia** é a inferencia de que num conjunto não muito extenso de objetos, se estes estão em concordância sob vários

<sup>74</sup> CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário Etimológico. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996

aspectos, podem muito provavelmente estar em concordância também sob um outro aspecto.<sup>75</sup>

No decorrer do desenvolvimento prático desta investigação, o objeto nuvem vêm sendo tomado em três aspectos:

1- Material: matéria visível de maior *entropia*\*

2- Estrutural: não-forma que poderá ser metodológica presente em obras históricas e contemporâneas, bem como a própria forma na Arte Contemporânea.

3- Conceitual: conjunto de características específicas do objeto nuvem que possibilitam analogias com a estruturação do conhecimento visual.

A *entropia* formal da matéria nuvem permite diversos modos de criação de objetos e, seguindo a necessidade de aprofundar os procedimentos, três instrumentos prático-teóricos surgiram nesta *codificação artística da realidade efetiva nuvem*, são eles:

1. *Analogias*

2. *Nomeação*

3. *Conceituação*

---

<sup>75</sup> PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

\* *Entropia* é o termo utilizado pela teoria da informação para designar não-previsibilidade. Cabe esclarecer que aqui o termo entropia é uma qualidade material: do objeto nuvem.

Mais detalhadamente, estas definições conotam em sentido dos processos de investigação prática do objeto nuvem da seguinte maneira:

1. *Analogias* é a ferramenta prático-teórico que permite acompanhar passo a passo a efemeridade formal do objeto nuvem. Embora a analogia seja um método de investigação criado a partir da linguagem verbal, é possível aplica-la em diversos momentos à linguagem visual.

2. A *Nomeação* é o procedimento de apropriação de formas no interior da dinâmica altamente entrópica formadora da matéria *nuvem*. Como procedimento na elaboração de obras está ligado a efetividade material do objeto

3. *Conceituação* é o procedimento de inserção de determinada característica de matérias ou objetos efetivos (neste caso a nuvem) nas reflexões intrínsecas ao pensamento sobre objetos artísticos.

Assim, neste capítulo serão apresentadas obras que foram elaboradas por analogias, nomeação e conceituação a partir da estruturação formal e conceitual do objeto nuvem:

1-'Guarda Nuvem' formado por analogia a constituição material do objeto nuvem

2-'Tudo o que é tem nome' formado por nomeação de estruturas linguísticas nebulosas.

3-'Self Site' formado por conceituação de ocorrências fenomênicas do objeto nuvem relacionadas a sintaxe da Arte.

## 5.1. NUVENS POR ANALOGIA

### **GUARDA NUVEM**

A inserção do objeto cotidiano na arte remonta a Marcel Duchamp. No Brasil, desde Hélio Oiticica e mais atualmente Cildo Meireles, por exemplo, desenvolvem obras onde os objetos industriais ganham sentido segundo suas funções.

Minha investigação procurou desenvolver no objeto guarda-chuva analogias ao objeto nuvem e assim ampliar as suas significações e o seu conhecimento visual .

O objeto cotidiano possui junto a sua função utilitária, suas significações imediatas e significações mais profundas, de forma alguma significações inconscientes ou abstratas. Me refiro a uma ordem

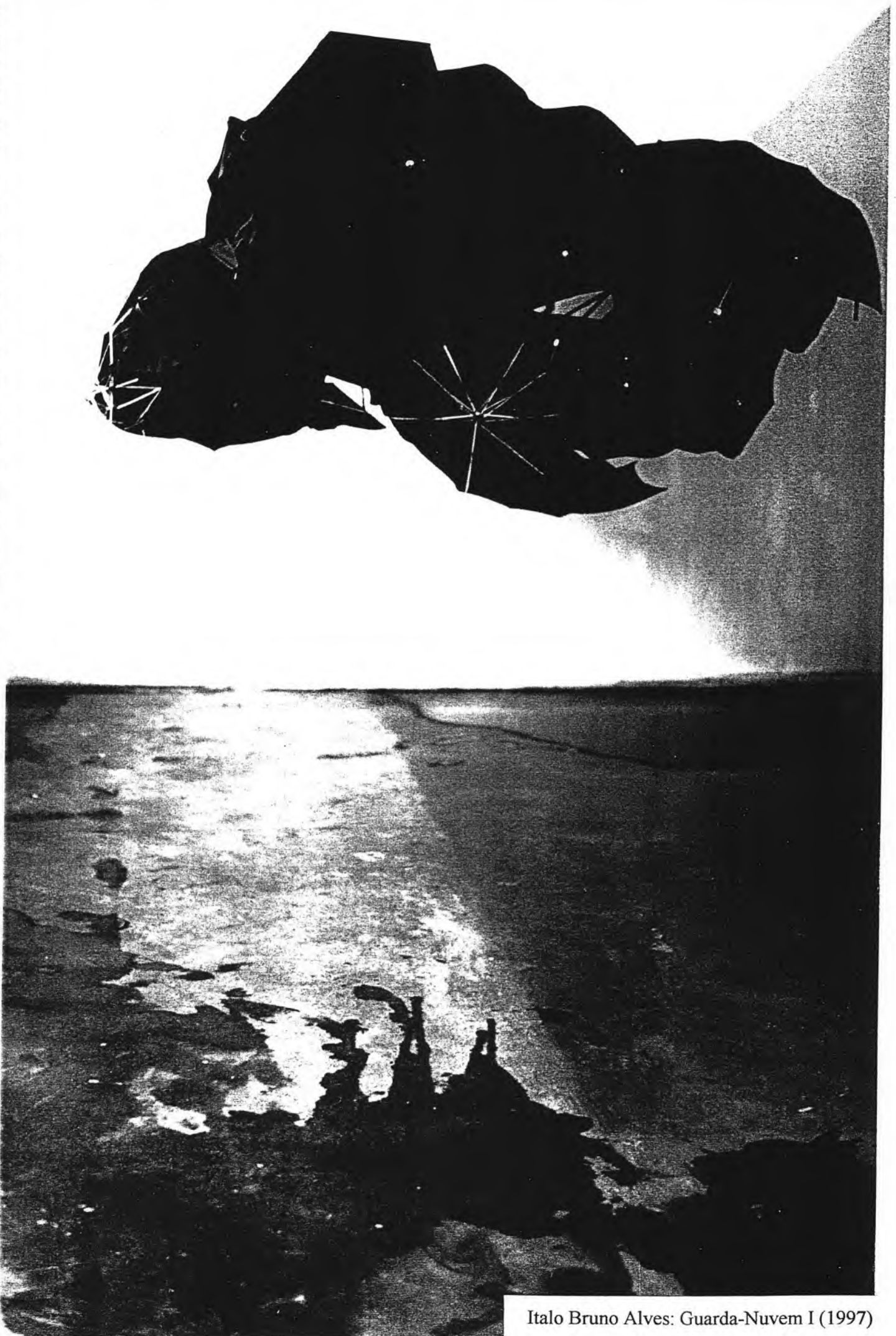
que determina a própria invenção daquele objeto, estando ligada a sua própria existência, ou uso de dado objeto. Esta fundamentalidade, acredito, em certos casos estará manifesta no próprio corpo do objeto, ou algumas vezes em uma de suas partes. Em alguns objetos, há uma e apenas uma parte que determina a existência de toda uma estrutura para sustentá-lo.

Este é o caso do *segredo* em relação à *chave*, do *tecido* em relação ao *guarda-chuva*, a *hélice* em relação ao *ventilador*.

Acredito que esta reflexão plástica a respeito de tal procedimento deve ser decodificada a termos mais simples, para assim tornar-se mais clara. Dois termos na investigação tornam-se especialmente relevantes: 1- a existência concreta em alguns objetos desta parte essencial e, 2- nomeação desta determinada realidade formal oculta, como corporificação de possíveis ampliações na sensibilidade formal contemporânea.

Tratar-se-a aqui, por enquanto, desta relação do tecido para com o guarda-chuva. A utilização do guarda-chuva possui um antecedente óbvio: Nuvens!

Pode-se afirmar que a utilização humana do objeto guarda-chuva é análoga a presença de nuvem no céu limpo: bloqueio.



Italo Bruno Alves: Guarda-Nuvem I (1997)

Partindo-se desta analogia elementar de que o guarda-chuva possui com as nuvens, iniciei a investigação a respeito da possibilidade de sua utilização como matéria-prima que possibilitasse evidenciar ocorrências da matéria efêmera nuvem. Isto possibilita ‘formar’ por acumulação um objeto que reflita as noções relativas à formação do objeto nuvem.

A estrutura formal do guarda-chuva (arames e tecido) possibilitou sua agregação sem nenhum elemento externo que os unisse.

A configuração em ‘gomos’ do arame permitiu dobras semelhantes aos volumes assumidos pela formação do esteriótipo de cumulus<sup>76</sup>.

A estrutura do guarda chuva foi desenvolvida para criar um vazio (espaço de proteção da chuva), cujo somatório destes vazios com os ‘gomos externos’, criam a articulação côncavo-convexo que produz conformações identificáveis a dinâmica volumétrica presente na formação dos cumulus. Trata-se de uma analogia visual partindo da Não-Forma nuvem chegando na Não-Forma de guarda-chuvas por analogias. Ela pretende libertar o objeto cotidiano de sua funcionalidade, dotando-o de significados que o direcionem às suas causas primevas, suas

---

<sup>76</sup> N. do A.: Cumulus é a denominação para nuvens negras que geralmente aparecem nos litorais e oceanos com altura entre 600 e 1000 m.

estruturas, em um trabalho cujo resultado final foi uma grande massa suspensa.

O amálgama massa pesada/suspensão remete a uma obra de Luciano Fabro, apresentada fotograficamente no catálogo de sua exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica<sup>77</sup>.

O artista suspende por uma rede de metal uma pedra e chama o objeto de “La doppia faccia del Cielo” [A dupla face do céu]

A utilização do objeto industrial como matéria-prima remonta aos conflitos entre a ‘produção artística’ e a ‘industrial’ dadas desde o início do século (item 4.1.).

#### **4.2. NOMEAÇÃO DE NEBULOSIDADES OU TUDO O QUE É TEM NOME.**

Da mesma maneira que a nomeação pode formalizar as nuvens (capítulo 4, especificamente item 2.), poderia também nomear nebulosidades formais presentes no limiar de figuras geométricas e as nomeações ‘rígidas’ da linguagem verbal?

<sup>77</sup> Luciano Fabro et al. Luciano Fabro. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Ultraset, 1997.



As pesquisas numa certa ordem de nomeação possuem gênese em Wittgenstein, naquilo que o filósofo defendeu de mais característico: limites linguísticos. Noção que em última análise o leva a impossibilitar a própria filosofia, no sentido de que esta precisa sempre de termos abstratos para seu ofício. A premissa de Wittgenstein nos permite formular que só se pode emitir a palavra quando esta for referente a uma coisa. Neste sentido, deveríamos ter palavras para nos relacionar com a dinâmica dos objetos.

Wittgenstein em suas ‘Aulas Sobre Estética’ propõe que se analise semilarmente a Música e as sensações musculares:

Suponham que dizem: “Esta frase musical faz-me sempre fazer um gesto especial”. Um pintor podia desenhar este gesto. Para si, o desenho de tal gesto ou da cara que o acompanhasse seria uma expressão, tal como para mim o que era o fazer o gesto. “Wittgenstein, você fala como se esta frase lhe provocasse sensações que não podia descrever. Tudo o que tem são sensações musculares.” Isto é profundamente enganador. Procuramos músculos num livro de anatomia, carregamos em certas partes e damos às sensações nomes, ‘A’, ‘B’, ‘C’, etc. Tudo o que seria preciso para uma peça musical seria a descrição ‘A’, etc., que desse as sensações em cada músculo<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Aulas e Conversas*. Tradução de Miguel Tamem. Lisboa: Cotovia, 1991.

Pode-se nas reflexões de Auster, observar o diagnóstico mais contemporâneo de problema semelhante:

Um lápis serve para escrever, um chinelo para calçar, um carro para ser dirigido, eis aqui minha questão. O que passa quando uma coisa não cumpre mais sua função? Continua ela sendo a mesma coisa ou ela passa a ser outra? Se você retira o pano de um guarda-chuva, permanece ele sendo um guarda-chuva?(...) Em geral, a gente assim o chama. No máximo nós dizemos: um guarda-chuva estragado. Na minha opinião, isto é um grave erro, é a origem de todas as nossas incomodações. Na medida em que ele não pode mais cumprir suas funções, o guarda-chuva não é mais um guarda-chuva. Ele pode parecer um; ele pode ter sido um guarda-chuva, mas agora ele se transformou em **outra coisa**. Ora, e o nome continuou o mesmo. Por consequência, ele não pode exprimir a mesma coisa. Ele é impreciso. Ele é falso Ele esconde aquilo que ele deveria revelar. E se nós somos incapazes de nomear uma coisa comum, um objeto de todos os dias que teremos nas mãos, como poderíamos nós falar de coisas que nos concernem verdadeiramente? A menos que começamos a incluir a noção de **mudança** nas palavras que nós empregamos, nós continuaremos perdidos”. -grifos do autor-<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> TESSLER, Elida. “Formas e formulações possíveis entre arte e vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters”, Porto Alegre n.11 vol.7, 1996.

O que inquieta Auster é parte do vazio deixado pela distância entre linguagem verbal e linguagem visual.

Na medida em que as produções contemporâneas, especialmente as Conceituais, expandiram os seus terrenos de investigação e surgiram novas tecnologias, a distância da linguagem visual em relação a linguagem verbal aumentou. O que antes era apenas não-forma, agora talvez possa ser designado como alguma coisa distinta? e portanto, como uma forma específica: podendo ser nomeada.

Segue-se a necessidade de codificar as sensações que permeiam a vida.

Nesta reflexão e em resposta a um dos exercícios propostos por Lygia Pape em uma de suas aulas: criar um objeto sobre *o ser e o não-ser!*

TUDO O QUE É TEM NOME foi a sequência de desenhos com palavras, na figura de um quadrado e círculo: as alterações ocorridas nas figuras também acontece nas palavras que estão sobrepostas, em ambas a palavra sofre sucessivas alterações estruturais as imagens.(vide ilustração)

O que se pretende nesta sequência é problematizar a falta de nomes para não-formas; ao mesmo tempo que também afirma uma semente da possibilidade de nomearmos fenômenos menos frequentes.

QUADRADO

QUADRADO

QUADRADO

QUADRADO

QUADRADO

QUADRADO

QUALDRADO

QUADRADO

QUARADDO

(QUADRADO

QUADRADO

QUADRADO

QUADRADO  
QUADRADO

QUADRADO  
QUADRADO

QUADRADO  
QUADRADO

QUADRADO  
QUADRADO

QUADRADO

QUADRADO

Sobre esta possível ampliação nos sentidos linguísticos, indaga Roland Barthes:

Por que não haveria uma ciência nova para cada objeto?<sup>80</sup>

Na ordem dos objetos e das matérias o que existe tem nome, é; e tudo que vem a querer ser, antes, recebe um nome. Impossível não fazer analogia com o ‘pensar, logo existir’. Aqui, ‘tem nome, logo existe’! Exatamente como nas apropriações de Hélio Oiticica, mesmo quando há apropriações fidedgnas de objetos, espaços e procedimentos, o nome sofre uma pequena transformação que seja, como no caso das latas de fogo para *lata-fogo*.

A respeito desta possibilidade de designação de fatos e coisas por palavras estritas, Italo Calvino em seu livro ‘Seis Propostas para o Próximo Milênio’ comenta:

Às vezes me parece que uma epidemia pestilenta tenha atingido a humanidade inteira em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra, consistindo essa peste da linguagem numa perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que

---

<sup>80</sup> CALVINO, Italo. Seis Propostas para o Próximo Milênio. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias<sup>81</sup>.

A exatidão a que Calvino se refere é aquela que permite uma relação com o inexato, conforme o poeta Leopardi o faz:

Para se alcançar a imprecisão desejada, é necessário a atenção extremamente precisa e meticulosa que elena composição de cada imagem, na definição minuciosa dos detalhes, na escolha dos objetos, da iluminação, da atmosfera... *O poeta do vago só pode ser o poeta da precisão*, que sabe colher a sensação mais sutil com olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros<sup>82</sup>.

Em 'Tudo o Que é Tem Nome', as palavras sofrem as mesmas alterações que as imagens e assim as nomeiam.

---

<sup>81</sup> CALVINO, Italo. Seis Propostas para o Próximo Milênio. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

<sup>82</sup> idem.

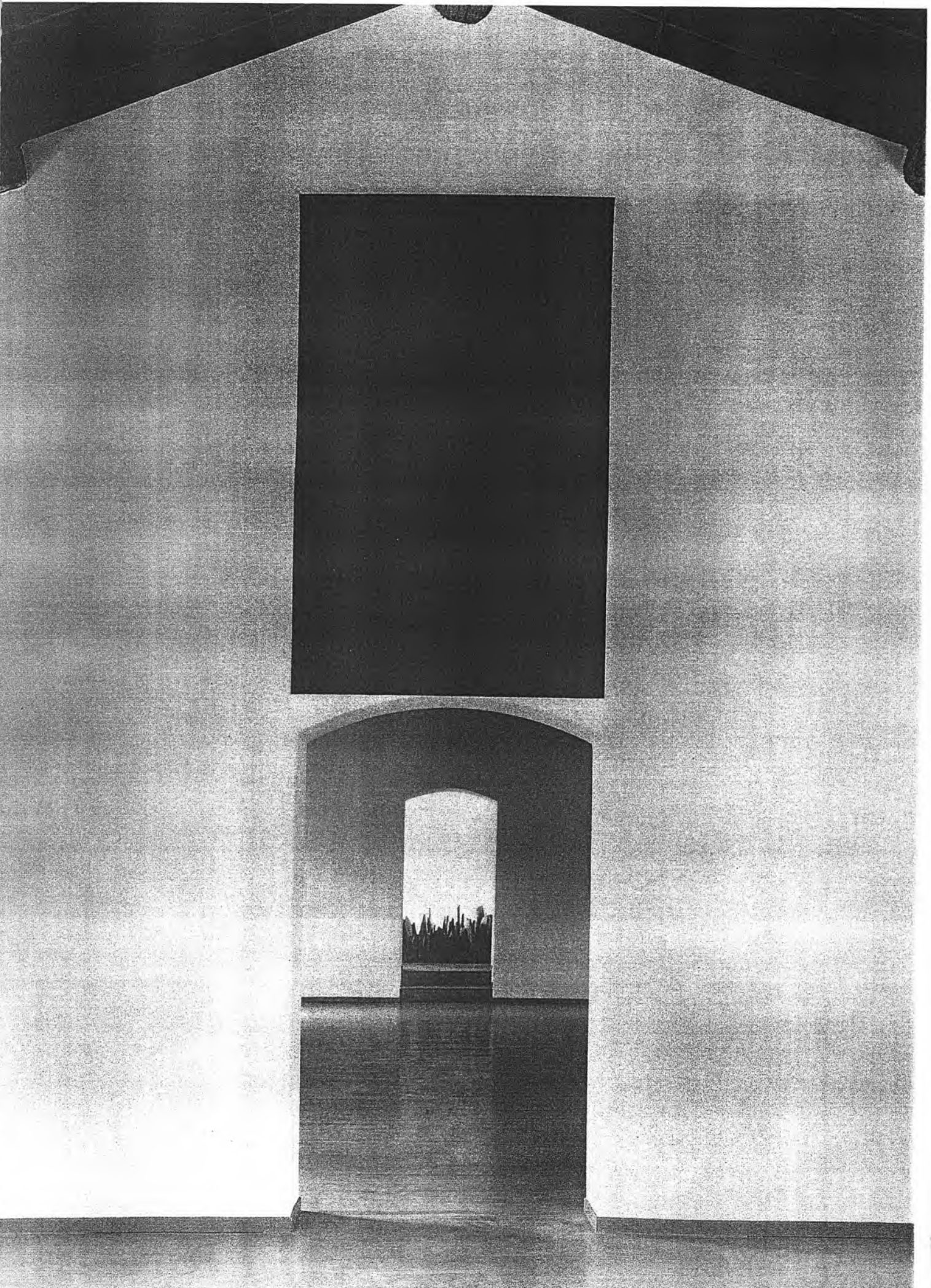


#### **‘SELF-SITE(D) I E HERMETICULANDO-ME**

O conceito “Site” permeia a Arte Contemporânea, no Site-Specificity em Richard Serra-, em dicotomia ao *Nonsite* em Robert Smithson, em Walter de Maria.

Devido à exposição de Richard Serra no Centro de Arte Hélio Oiticica, onde o conceito Site Specificity é apresentado em obras e, segundo a curadora este é o fundamentador da obra, evidenciando-se o desenho resolvido em relação a Arquitetura e não a Pintura. Conforme o próprio artista descreve:

Sei que há quem diga que minhas instalações de desenhos negros são esculturais. Estes desenhos não apenas são planos, no nível da parede, como também não criam qualquer ilusão de tridimensionalidade específica da localização de sua instalação. Os desenhos tornam o espectador cômico de sua movimentação física numa galeria ou museu, da existência de seis planos delimitando a sala. Ao criar uma disjunção na entidade arquitetônica, o desenho traz à atenção crítica do



observador as características formais e funcionais da arquitetura<sup>83</sup>.

Nesta exposição o desenho em relação a Arquitetura: a Arquitetura e suas *características formais e funcionais* são reveladas na utilização do Site Specificity em Serra; Que conceito poderia designar posicionamentos aleatórios de objetos artísticos em relação à Arquitetura?

Observado inicialmente no elemento nuvem, possuindo características dicotômicas ao conceito *Site-Specificity* utilizado por Richard Serra, em meus trabalhos surge o que convencionei chamar *Self-Site*, que define a *auto-localização* no confronto objeto-espaco-ar. O espaço em sua ocupação pictórica e escultórica é revelado através do Self-Site.

O conceito Self-Site permite evidenciar a relação do objeto artístico com o espaço ocupado por ele- *Kósmos* -, identificado formalmente como antagônico ao *site-specificity* pelo entendimento deste 'espaço-específico' como impregnado tanto pela subjetividade do autor, quanto por convenções históricas. Self-Site por sua vez trata da liberdade de auto-localização do objeto.

Em relação a questão da localização a Arte sempre ocupou 'locais específicos' sejam molduras, pedestais, frontões, museus e

---

<sup>83</sup> SERRA, Richard. Observações Sobre Desenho in Catálogo. Rio de Janeiro, 1997.

galerias. A escultura sempre ocupou um espaço codificado e pré-codificado; a pintura historicamente conta com a *linha do horizonte*, o *ponto de fuga* e “situações” formais afins. A montagem de uma exposição requer tempo e preocupação. Exposições ‘acontecem’ ou ‘desmoronam’ por conta de localizações devidas ou não de obras.

Poderíamos afirmar que o Self-Site é uma espécie de Work in Progress cujo processo é de constituição contínua, Self-Site é um meio, um processo. Self-Site têm como elemento caracterizador do seu auto-posicionamento o ar, ou ainda algum outro material fluido.

O conceito Self-Site como característica fenomênica de determinados objetos em determinados espaços teve seu início em minhas investigações na *performance plástica*<sup>84</sup> “Hermeticulando-me”\*, resultado prático da disciplina Linguagens Centradas no Corpo (1996/2), oferecida por Paulo Houayek.

‘Hermeticulando-Me’ consiste basicamente no seguinte: chão, mãos e pés são lubrificados com pó de grafite; me situo de frente a um circulador com grades giratórias; tomo pedaços de folhas de alumínio e imprimo os meus pés, as impressões com formas de pés são deixadas

---

<sup>84</sup> A designação *performance plástica* pretende especificar determinada performance como atitude plástica e não teatral. A necessidade desta designação surge pela forma como a linguagem vêm sendo utilizada no Brasil. (Renato Cohen em seu “Performance como Linguagem”. Perspectiva, 1989; por exemplo.). Na experiência posposta em “Hermeticulando-me”, ao contrário, a atitude é completamente anti-teatral.

\* Estas performance foi apresentada no Atelier de Linguagens Visuais - Ilha do Fundão - 1996/2



Itole Buno Alvasi Hermetikülende Mo (1997)

sobre a superfície lubrificada com grafite e assim passam a movimentar-se continuamente.

Na experiência proposta em 'Hermeticulando-Me' formaram-se objetos que se posicionaram de maneira aleatória provocada pelo vento produzido por um ventilador com grades giratórias. A caracterização do Self-Site nesta performance ocorre com este elemento, que provoca movimentos e fluxos aleatórios determinados pelo vento.

Já em Self-Site(d)I\*\* são utilizados 15 balões de gás hélio, circulares e monocromáticos nas cores primárias. Como objeto artístico, Self-Site(d) I dialoga com a montagem das exposições e com o posicionamento a priori da Escultura e Pintura históricas, neste sentido é o objeto *optimum* para ser exposto: *entra-se na galeria, solta-se o objeto: está preparado para exposição!* A frequência do público na galeria o faz recolocar-se, sempre a critério do melhor posição possível, ou seja, a que mais der vazão a relação material utilizado-espaço-ar.

Em 'Self Site(d) I', o Self-Site é determinado pela expansão vertical da substância utilizada -gás hélio- em relação com o ar e o espaço circundante. Em 'Hermeticulando-me', a situação Self-Site é produzida pelo vento em ação com as folhas de alumínio

---

\*\* Exposição "Linguagens Visuais" - Coletiva dos 10 alunos da Área- Funarte (Galerias Espaço Alternativo e Macunaima) - 11 a 20 de Dezembro de 1997.



Em 'Self-Site(d) I' a pressão que o objeto exerce sobre os limites da galeria é inversa as características afirmadas historicamente por objetos artísticos: o peso. A pressão do peso é identificada aqui com a afirmação da construção da *arte formalizada*, baseada sinteticamente na *materialização de objetos*. A *arte conceitual*, ao inverso, afirma a *materialização efêmera do pensamento*<sup>85</sup>, classicamente representada na verticalidade platônica e (re)afirmada efetivamente pelos sentidos e pela matéria.

---

<sup>85</sup> Escultura social de Beyus: "o modo como pensamos transforma o mundo". In: BEYUS, Joseph Arena-Where would I Have Got If I had Been Intelligent. Germany: Cantz, 1996



## 5. NUBIVESTIGAR

No capítulo anterior procuramos direcionar os processos à sensibilidade do efêmero através de três possibilidades de formalizações, que se desdobrarão em outras obras apresentadas neste capítulo. Em ‘Nubivagar’, analogia; em *Nubis in Progress*, nomeação; em *Nomenclator* também nomeação.

Neste capítulo, apresentam-se obras que procuram uma relação imediata, um embate direto com a efemeridade formativa do objeto nuvem e da nebulosidade. Procurando produzir uma ponte entre a completa *dissolução monolítica* e afirmação de uma *conceituação* plena encontra-se a experiência *Nubívestigar*.

*Nubívestigar* são processos em constante formação, sem chegar a um objeto definitivo. Neste processo constituir no seu decorrer. As obras

possuem apenas início e desdobramentos. *Nubinvestigar* é um conjunto de obras, agora apresentadas como parte desta dissertação.

- 1- O Happening Nubivagar (máquina de neblina , seda branca , sal , tecido de guarda-chuva , bússola , números)
- 2- Nubis in Progress (desenhos nuvens espelhos)
- 3- Nomenclator (vídeo)

## 5.1 NUBIVAGAR

NUBIVAGAR propõe uma experiência de alternativa. rearticulam nesta experiência de investigações materiais.

Pesquisas em meteorologia comprovam sem dúvidas que o posicionamento das nuvens é circunscrito ao território sobre o qual gravitam. O aparecimento das diferentes categorias de nuvens (Cúmulus, Cúmulos-Nimbos, Stratos, Nimbo-estratos, Altos-estratos, Cirros) são decorrências de estações do ano, oceanos, latitudes, regiões geográficas.

O entendimento de espaço como transparente e cristalino é uma convenção e a idéia de mergulhos e vôos anti-gravitacionais sugerem muitas fantasias.

Poderíamos dizer o *outro* meio é o meio da não-forma por excelência, ou seja, o espaço destinado ao conhecimento do ainda não conhecido ou não codificado, onde a matéria se revela como do pensamento, propícia a ‘projeções’ e conceituações.

Nubivagar se constitui por elementos que são associados ao aparecimento de nuvens<sup>86</sup>. A seda branca utilizada ancestralmente na Pintura Chinesa na relação com a não-forma, flúida e disforme é nomeada; o sal que provoca chuvas se atirado em nuvens e nos oceanos provoca o aparecimento de tipos determinados de nuvens como os Nimbo-Estratos nas regiões costeiras, os oceanos possuem índices bem mais elevados de céu completamente obscurecido por nuvens que áreas terrestre, embora estas também possuam suas nuvens específicas como os Cirrus que aumentam nas áreas internas de terra, tecido de guarda chuva-nuvem cultural (item 5.3), folhas de árvores fazendo alusão às estações do ano que também provocam nuvens distintas, e finalmente uma bússola como elemento de afirmação da latitude presente que determina também tipos determinados de nuvens.

A disposição deste elementos são determinadas por suas relações fenomênicas com as nuvens e soma-se a eles a presentificação de uma nebulosidade semelhante aquela interna no objeto nuvem. Inicia-se

---

<sup>86</sup> HAHN, Carole J. et al. Atlas of Simultaneous Occurrence of Different Cloud Types Over Land. Atmospheric Analysis and Prediction Division. Colorado, 1990.

propriamente a experiência quando a matéria produzida pela máquina de neblina toma o espaço.

O espaço permanece sendo preenchido pela nova substância. Na medida que objeto torna-se pleno ocupando todo o espaço, cria-se um novo meio. Desconhecido, não-codificado. As alterações na densidade e na luminosidade sugerem. O objeto como meio das vivências do espaço.

O happening Nubivagar altera a visualidade. A apreensão do olho diminui a do tato se fortalece. Os objetos que se encontravam na sala já não são mais vistos, apenas sua evocação permanece como se sua alma surgisse.

A experimentação da matéria nebulosa se processa em diferentes relações espaço temporal, que acredito possuem analogias com as nuvens. A medida que a produção de neblina se aproxima da máquina há a produção de um objeto semelhante as ninbos, este é o momento do happening que possui um tempo semelhante ao real, determina um espaço topológico. Num segundo momento este objeto nimbóide se dilui gera um espaço de cosmo, aproximando-se formalmente ao produzido por nuvens do tipo estratos e finalmente no limite deste espaço cósmico, expandindo-se continuamente, tomando novas dimensões e ambientes há um

esgarçamento da neblina que é semelhante a cirros e que identifico com o espaço infinito, em expansão.

## 6.2. NUBIS IN PROGRESS

A paisagem pode surpreender menos se conhecermos o território conheceremos as nuvens que ali povoaram.

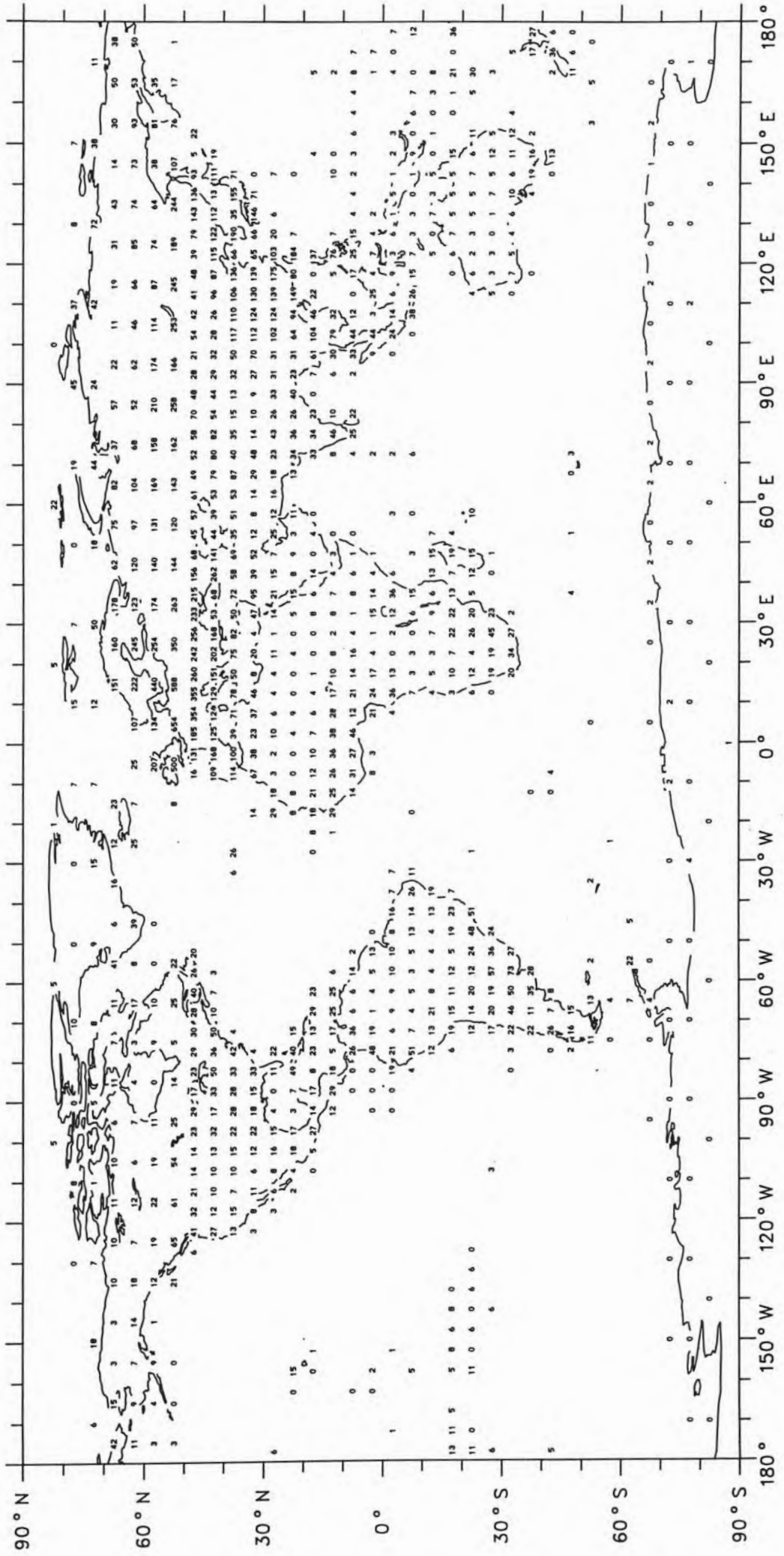
Surge então uma pergunta. A presença de nuvens ao longo de toda a História da Arte possuía distinções nas formas de nuvens? E ainda, estas distinções alteraram as técnicas pictóricas? Uma alteração das técnicas pictóricas implicaria numa codificação formal que por sua vez desassociaria as paisagens retratadas, seu território, das nuvens que ali aparecem.

Conforme pode-se observar na ilustração, o surgimento de nuvens é restrito a áreas específicas, como se comportaram os pintores? Basearam-se numa Não-Forma aleatória ou o aparecimento de nuvens em Pinturas confirma a conformação e aparecimento geográfico?

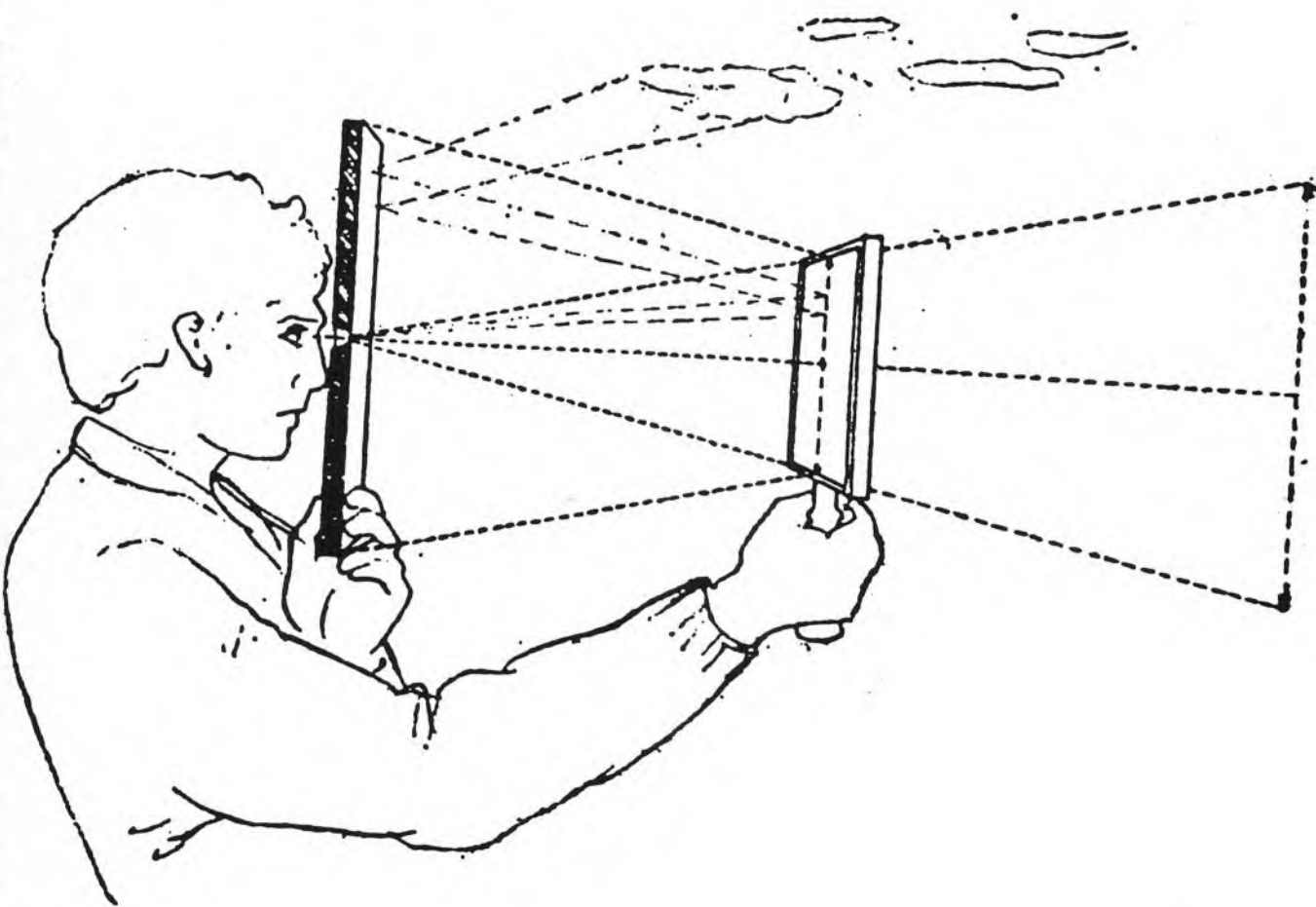
Mas voltando as recentes pesquisas em Meteorologia e partindo destas evidências iniciou-se o trabalho de registrar nuvens de

March, April, May (1971-1981)

Land Areas Only



topografias<sup>87</sup> distintas que denominei *Nubis in Progress* procurando registrar as alterações formais com uso de canetas sobre a superfície do espelho. Alguns tipos específicos de nuvens são escolhidas como as Cumulus, EstratoCumulus, CumuloNimbus por possuírem formações coesas expansivas, podendo ainda se tornarem AltoCumulus ou AltoEstratos.



Brunelleschi: Reconstituição da primeira experiência com espelhos.

<sup>87</sup> WARREN, Stephen G. et al. Global Distribution of Total Cloud Cover and Cloud Type Amounts Over Land. Colorado University Press, 1986.

Acredito que o processo formal anterior a este registro contínuo do reflexo da nuvem do espelho possui antecedentes históricos, tanto de pintores renascentistas que utilizaram o espelho para conter nuvens em imagens como foi o caso de Brunelleschi, tanto quanto um antecedente mais próximo que é o processo da ‘action painting’. Acredito que Nubis in Progress investiga a possibilidade de nomear nuvens fora das técnicas industriais.

### **6.3. NØMENCLATOR**

O desenvolvimento do vídeo Nømenclator ocorre como consequência das obras realizadas em linguagem fotográfica que foram apresentadas no item 4.1.2, trazendo aquela gênese de investigação para uma situação mais próxima do tempo efetivo -da vida e do objeto nuvem.

Conforme havia sido explicitado, nestas obras conclusivas, pretendi uma aproximação efetiva com o efêmero, evidenciando sua (de)formação contínua. Estes processos mais ligados a materialidade do efêmero acabaram por colaborar às confirmações da



Tricotomia proposta para nomear os procedimentos básicos nas relações com o efêmero.

Cabe esclarecer que o posicionamento conceitual em Nomenclator veícula-se ao que convencionei chamar os procedimentos de Nomeação na Tricotomia para Matérias e Objetos Efêmeros (cap. 5).

## 7. CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS

O fenômeno que convencionei chamar 'Matéria do Pensamento' conforme foi visto vem se manifestando metodologicamente na História da Arte. Desde a formação de imagens, objetos e espaços e passando assim a condição de forma por meios artísticos que abrangem desde as projeções até as conceituações, do 'contexto mental' ao ready-made.

A partir do surgimento das novas tecnologias e através das sensibilidades conquistadas pelas linguagens efêmeras, a Não-Formalização passou a investigada de maneiras mais conceituais e mais próximas à vida (corporal, linguística, fenomênica) continuando a ser metodológica, já que se alia à princípios estruturais da Arte Contemporânea: apresentar-se como coisa efetiva. Este é o caso do ready made e acredito também, do feixe de apropriações iniciadas por Hélio

Oitocica, que geraram aproximações maiores ainda ao objeto cotidiano nas gerações posteriores de artistas.

Nesta investigação da sensibilidade ao efêmero, aqui desenvolvida, a não-forma vincula-se à fotografia, depois ao vídeo e as técnicas computadorizadas, o que dota-lhe de resíduos das suas manifestações.

A ampliação da sensibilidade ao efêmero e das linguagens que permitem seu registro abrem a perspectiva de investigar matérias escultóricas tão efêmeras quanto as manifestações do Happening e da Performance.

Esta investigação se constitui no encontro da sensibilidade ao efêmero com a sensibilidade da investigação formal. Toma-se em consideração que o objeto nuvem possui a matéria mais efêmera (ou entrópica) e que serviu por séculos na relação com a Não-Forma, servindo de gênese para as apropriações de objetos artísticos e naturais. As nuvens enquanto objeto de representação, submetido a interpretação miméticas de formas, resurgem como possibilidade de estruturar-se como forma pelos processos de nomeação nomeação.

O instrumento nomeação suscita formas desvinculadas da relação estabelecida historicamente com a Não-Forma. Estes se tornam claros enquanto ruptura, na relação com a matéria efêmera nuvem tomada

por um pensamento *formalizante através da conceituação a não-forma* e não da modelação. Podemos observar também que a presença do pensamento, manifesto pela da conceituação é uma constante na relação com as matérias efêmeras.

Busquei realizar aqui na relação mimética e histórica do objeto nuvem, das manchas, enfim da Não-Forma, uma relação de presentificação destes pela nomeação, caracterizando-os como matéria do pensamento.

Se até a análise de Damisch em 1972, as nuvens eram consideradas como contraponto ao que havia de científico na Pintura, agora são também codificadas pela ciência, tanto nos tipos principais quanto nas localidades onde aparecem.

Não resta dúvida de que as novas tecnologias, na expansão dos sentidos, trouxeram colaborações fundamentais a um esclarecimento efetivo da Não-Forma. Ficam por fazer as investigações a respeito do aparecimento de nuvens em Pinturas históricas com a atual codificação de aspectos geográficos específicos para sua observação. No último momento possível para investigações bibliográficas descobri que a representação de nuvens na Pintura Ocidental é povoada por Cumulus enquanto a Pintura Oriental possui uma incidência quase total de Estratos.

## 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

### LIVROS:

- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. Tradução Denise Bottmann & Frederico Carotti. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.
- BACHELARD, Gaston. El Aire y los Sueños - Ensayo sobre la imaginación del movimiento. Traducción Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BEUYS, Joseph. Where Would I Have Got if I Had Been Intelligent!. (Dia Center for the Arts, New York). [S.T.]. Germany: Cantz, 1994.
- BRAMANN, Jorn K. Wittgenstein's Tractatus and the Modern Arts. New York: Adler Publishing Company, 1985.

- BRETT, Guy; CAMPOS, Haroldo de; BARROS, Lenora de; DAVID, Catherine; OITICICA, Hélio & SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica. Rotterdam : Witte de With, 1992.
- BRETT, Guy & PEDROSA, Mário. Hélio Oiticica: O q faço é música. São Paulo: Galeria de Arte de São Paulo, 1986.
- BYERS, Horace Robert. Elements of Cloud Physics. Chicago: University of Chicago Press, 1965.
- CALVINO, Italo. Seis Propostas para o Próximo Milênio. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- CLAUS, Jürgen. Expansión del Arte. Traducción Carlos Gerhard. México: Extemporâneos, 1970.
- COHEN, Renato. Performance como Linguagem. São Paulo: Perspectiva & Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário Etimológico. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996
- DAMISCH, Hubert. Théorie du Nuage. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- DEVAMBEZ, Pierre. Le Style Grec. Paris: Libraire Larousse - Paris Vi<sup>e</sup>, 1944.

- ECO, Umberto. Os Limites da Interpretação. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FABRO, Luciano et al. Luciano Fabro. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Ultraset, 1997.
- FAVARETTO, Celso. A Invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 1992.
- FOSTER, Hal. Recodificação. Tradução Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- GLUSBERG, Jorge. The Art of Performance. New York: New York University, 1979.
- GOMBRICH, E.H. Arte e Ilusão. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GREENBERG, Clement et al. Clemente Greenberg e o Debate Crítico. Tradução Maria Luisa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte & Jorge Zahar, 1997.
- HAHN, Carole J. et al. Atlas of Simultaneous Occurrence of Different Cloud Types Over Land. Atmospheric Analysis and Prediction Division. Colorado, 1990.
- HARVEY, David. A Condição Pós-Moderna. Tradução Adail Ubirajara Sobral & Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

- HOBBS, Robert. Robert Smithson: Sculpture. London: Cornell University Press, 1981
- HOBBS, Peter V. Clouds: Their Formation, Optical Properties and Effects. Virginia: Academic Press, 1981.
- JAEGER, Werner. Paidéia. Tradução Arthur M. Parreira.
- LEXICON, Herder. Dicionário de Símbolos. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].
- LUCIE-SMITH, Edward. Art Now. New York: Willian Morrow and Company, 1977.
- MASON, B.J. Clouds, Rain and Rainmaking. Cambridge: University Press, 1962
- NAVES, Rodrigo. A Forma Difícil. São Paulo: Ática, 1997.
- OITICICA, Hélio et al. Hélio Oiticica. [S.l.]: Snoeck-Ducaju & Zoon, [1996?]
- \_\_\_\_\_. Aspiro ao grande labirinto/ Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- \_\_\_\_\_. Sem Título. London: Shenval, 1969.
- \_\_\_\_\_. Hélio Oiticica-Mundo Abrigo. Rio de Janeiro: Renart, 1989.
- PANOFSKY, Irwin. O Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 1974



- PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ROSENBERG, Harold. The De-definition of Art. New York: Collier, 1973.
- SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: qual é o Parangolé. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.
- STANGOS, Nikos (org.). Conceitos da Arte Moderna. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997
- VIRILIO, Paul. Estética de la Desaparición. Traducción Noni Benegas. Barcelona: Anagrama, 1988.
- WARREN, Stephen G. et al. Gobal Distribution of Total Claoud Cover and Cloud Type Amounts Over Land. Colorado, 1986.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. Tractatus logico-philosophicus. Tradução Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: EDUSP, 1994.
- \_\_\_\_\_. Investigações Filosóficas. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- \_\_\_\_\_. Aulas e Conversas. Tradução de Miguel Tamem. Lisboa: Cotovia, 1991.

## ARTIGOS:

- BARCELOS, Vera Chaves. Duchamp versus Beuys ou ironia versus paixão. Porto Alegre n° 11 vol.7, 1996.
- BAKER, Keneth. Um uso para o belo. Tradução Candace Albertal Lessa. Revista Gávea n° 2. Rio De Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1985.
- BRITO, Ronaldo & VENÂNCIO FILHO, Paulo. O moderno e contemporâneo (o novo e o outro novo). Caderno de Texto 1 Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- CARON, Muriel. Reflexões sobre as propostas de alguns movimentos artísticos dos anos 60, Porto Alegre n° 11 vol.7, 1996.
- DAVID, Catherine & VIRILIO, Paul. The Dark Spot of Art In: Documenta X Documents. Germany: Cantz, 1997.
- FERREIRA, Glória. Curvas de nível. Curadoria de Gabriela Weeks. Rio de Janeiro: Funarte -Projeto Macunaíma 1997.
- KAPROW, Allan. L'expérience réele. In: Et tous ils changent le monde. Lion, 1993.
- TESSLER, Elida. Formas e formulações possíveis entre arte e vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters, Porto Alegre n° 11 vol.7, 1996.

ZÍLIO, Carlos. Quem deu asas à imaginação ou a propósito de Santos Dumont. Revista Gávea n° 2. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1985.