

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Rafaela de Moura Jemene

**O Espaço Diminuto: o espaço como potência**

Campinas

2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

Rafaela de Moura Jemene

**O Espaço Diminuto: o espaço como potência**

Dissertação apresentada ao Programa Pós-graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre. Área de concentração: Artes Visuais. Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ivanir Cozeniosque Silva.

Campinas

2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

J398e	Jemene, Rafaela de Moura. O Espaço Diminuto: o espaço como potência. / Rafaela de Moura Jemene. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.  Orientador: Ivanir Cozeniosque Silva. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.  1. Tempo. 2. Espaço. 3. Arquitetura. I. Silva, Ivanir Cozeniosque. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.  (em/ia)
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

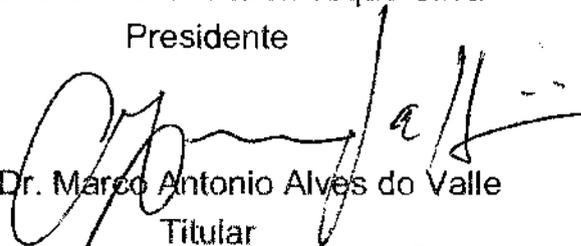
Título em inglês: Small space: space as potency.  
Palavras-chave em inglês (Keywords):  
Time  
Space  
Architecture  
Área de Concentração: Artes Visuais  
Titulação: Mestre em Artes  
Banca examinadora:  
Ivanir Cozeniosque Silva [Orientador]  
Marco Antonio Alves do Valle  
Mario Fiore Moreira Junior  
Data da Defesa: 26-03-2012  
Programa de Pós-Graduação: Artes

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda  
Rafaela De Moura Jemene - RA 96342 como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva  
Presidente



Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle  
Titular



Prof. Dr. Mario Fiore Moreira Junior  
Titular

Para as pessoas que sempre estiveram ao meu lado e acreditaram em mim -  
minha mãe Hermínia e meu marido Rogério

## AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de Mestrado.

A minha orientadora, pelo carinho e dedicação que me acompanhou neste percurso.

Ao professor Marco Antonio Alves do Valle, que esteve presente em diversos momentos deste caminho, com palavras de incentivo e pela contribuição crucial como membro da Banca Examinadora de Qualificação.

Ao professor Edson do Prado Pfützenreuter, pelas oportunidades e também pela participação na Banca Examinadora de Qualificação.

À professora Luise Weiss, pelas conversas carinhosas e produtivas que tivemos durante toda a jornada.

À Casa Contemporânea, sob a coordenação de Marcia Gadioli e Marcelo Salles, que sempre abriram suas portas para conversas e exposições, oportunidades sem as quais não teria percebido muitas questões que agora são apresentadas nesta dissertação.

Aos amigos e colegas que me acompanharam neste período, que, juntos em nossas idas e vindas de São Paulo para Campinas, pudemos trocar conversas, sorrisos, preocupações - Felipe, Denise, Roberta, Robson, Nathalia, Sandra e tantos outros...

Ao meu amigo Bruno Mendonça, pelas conversas que tivemos sobre os trabalhos aqui apresentados.

Ao meu marido pela compreensão, pela prontidão que sempre teve em me ajudar e me ouvir em todos os momentos.

A minha mãe por tudo que fez e ainda faz por mim.

## RESUMO

A presente dissertação mostra a vivência que ocorreu no período de um ano em um pequeno quarto que era parte de uma grande casa situada na Rua Simpatia, no bairro da Vila Madalena, zona Oeste da cidade de São Paulo. Durante este período, o Quartinho foi o espaço, onde realizei diversos trabalhos artísticos e também pesquisei algumas linguagens como: fotografia, desenho de computador, desenho de observação. Alguns tipos de impressão digital também foram experimentados, em papel fotográfico, em papel algodão, em adesivos, papéis de cores, gramaturas e tamanhos diversos.

A minha intenção, a principio, era a observação de um espaço vazio e como as mudanças ocorrem no decorrer da passagem de tempo em um período, em um espaço determinado. Com este propósito, a busca artísticas foi realizada. As principais preocupações foram as perguntas: Que espaço é este? e Qual seria diferença entre espaço e lugar? Neste sentido a prática e as elaborações conceituais foram feitas.

Visando esclarecer alguns pontos, dois artistas - Gordon Matta-Clark (1943 - 1978) e Giovanni Battista Piranesi (1720 - 1778) - foram estudados em seus pontos de atuação, levando em conta o contexto histórico de cada um, procurando similitudes e diferenças entre suas buscas artísticas e a que fiz neste no Quartinho, objeto de estudo aqui apresentado. Um ponto que me pareceu comum às práticas artísticas dos artistas citados, foi a interpretação que cada um fez do espaço tridimensional na bidimensionalidade, sobretudo Gordon Matta-Clark, utilizando a fotografia e Piranesi, e fez uso da gravura e do desenho.

**Palavras-chaves:** tempo, espaço, lugar, vazio, arquitetura

## ABSTRACT

This paper shows my experience occurred during one year in a small room that was a part of a large house situated in Simpatia Street, Vila Madalena, west of the city of São Paulo. During that period, I produced several works and studied some forms of art such as: photography, computer drawing and observation drawing. I tried different types of digital printing on photographic paper, cotton paper, adhesives and ordinary paper in a variety of colors, weights and sizes.

At first my intention was the observation of an empty space and how changes occur in a period of time, in a particular area. For this purpose, I performed my artistic search. My main concerns were: “What place is that?” and “What is the difference between space and place?” Have these questions in mind, I performed the practice and conceptual elaborations.

In order to clarify some points, two artists - Gordon Matta-Clark (1943 - 1978) and Giovanni Battista Piranesi (1720 - 1778) - were studied in their points of action, taking into account their historical background, looking for similarities and differences between their pursuits and mine, in the small room, object of the study presented here. One point that seemed common to their artistic practice was the interpretation that each made of a three-dimensional space in two dimensions, especially Gordon Matta-Clark using photography, and Piranesi using engraving and drawing.

Keywords: time, space, place, empty, architecture.

# Sumário

<b>EM UM ESPAÇO DIMINUTO: O ESPAÇO COMO POTÊNCIA</b>	<b>10</b>
1. INTRODUÇÃO	11
2. ELEMENTOS CONCEITUAIS	13
2.1 O vazio: entre a ausência e a presença	13
2.2 O Espaço e o Lugar. O Tempo e sua passagem	20
3. A CASA DA RUA SIMPATIA	27
3.1 A demolição	42
4. CONCRETISMO E MINIMALISMO, SIMILITUDES E DIFERENÇAS EM RELAÇÃO AO PROJETO	44
4.1 Concretismo	44
4.2 Minimalismo	47
5. PROCESSOS DE CRIAÇÃO	53
5.1 O Trabalho e a sua metodologia	53
5.2 Primeira intervenção	55
5.3 Experimentações, Trabalhos e Projetos	57
5.3.1 Fotografias	62
5.3.2 Fotografias sem título (P&B + Vermelho)	70
5.3.3 Fotografias - Sem título (fotografias + desenhos digitais)	75
5.3.4 E o Branco é sempre o Quartinho	80
5.3.5 Repetir, repetir até ficar diferente	83
5.3.6 Site Specific - Sem título	89
5.3.7 Projeto para lareira	94

5.3.8	Instalação de parede - Sem título	98
5.3.9	Projetos para lugar algum	99
5.3.10	Estrutura de sarrafos - Sem título	100
6.	DIÁLOGOS PROPOSTOS	101
6.1	Gordon Matta-Clark (1943 - 1978)	101
6.2	Giovanni Battista Piranesi (1720 - 1778)	109
7.	E O CAMINHAR CONTINUA	112
8.	REFERÊNCIAS	114

# **EM UM ESPAÇO DIMINUTO: O ESPAÇO COMO POTÊNCIA**

## 1. INTRODUÇÃO

Ao elaborar um trabalho artístico e articulá-lo como pensamento relacionado às questões da prática artística, bem como organizar um texto que demonstre uma reflexão mais aprofundada do que move um artista a fazer o seu trabalho, é uma tarefa árdua, mas que acredito ser de grande valia para o artista, que tem esta oportunidade de discutir sobre seu trabalho de uma maneira mais reflexiva, bem como a possibilidade de ter um interlocutor e mostrar sua visão de mundo, convidando-o a fazer parte desse universo, visando aproximá-lo das etapas do processo de criação.

Com o objetivo de melhor elucidar as etapas aqui propostas, a organização apresentada neste texto é a seguinte:

*Elementos Conceituais* – versa sobre os conceitos e anseios que levaram a esta pesquisa, pontos de pensamentos que dão um escopo para as práticas artísticas e suas experimentações, sendo o alicerce do trabalho proposto. Neste capítulo, as questões como vazio, tempo, espaço e lugar são discutidas.

*A Casa da Rua Simpatia* - o capítulo apresenta a casa da Rua Simpatia interna e externamente, bem como o Quartinho, espaço onde o trabalho foi realizado, o objeto de estudo aqui discutido.

Concretismo e Minimalismo, similitudes e diferenças em relação ao projeto - O Concretismo e o Minimalismo são apresentados dentro de seu contexto, com o intuito de mostrar a herança que deixaram para muitos artistas atuais e também por perceber alguns pontos que tangenciam minha busca artística.

*Processo de Criação* – capítulo assim intitulado por se tratar da parte na qual as reflexões são feitas a partir das realizações práticas, isto é, a partir do fazer e suas implicações técnicas e das linguagens que dão corpo ao pensamento artístico aqui apresentado. Veremos os trabalhos realizados no período de agosto de 2010 a agosto de 2011 durante a

vivência no Quartinho, bem como alguns trabalhos anteriores, entre 2008 e 2009.

*Diálogos Propostos* – artistas com quem, de alguma forma, tenho afinidades e serão aqui estudados por meio de similaridades entre alguns de seus pontos de atuação. Apresento um diálogo entre Gordon Matta-Clark (1943 - 1978), Giovanni Battista Piranesi (1720 - 1778) e a minha atual pesquisa.

E, por fim, trago algumas ponderações a respeito do trabalho, que não têm pretensões conclusivas, mas sim de discussão e reflexão sobre um fazer que está sempre em movimento, sempre em atuação.

## 2. ELEMENTOS CONCEITUAIS

### 2.1 O vazio: entre a ausência e a presença

“Com o vazio, plenos poderes.”<sup>1</sup>

A frase de Albert Camus (1913-1960) instiga a pensar o vazio no espaço poético. Esta frase foi escrita no livro de visita de uma exposição de Yves Klein (1928 - 1962), intitulada *Época Pneumática: a especialização da sensibilidade no seu estado primordial de sensibilidade pictórica estabilizada*; porém, a exposição ficou conhecida como *O Vazio*.



<sup>1</sup> Albert Camus, apud: WEITEMEIER, Hana. *Yves Klein*. Taschen, 2001. p. 31.

<sup>2</sup> WEITEMEIER, Hana. *Yves Klein*. Taschen, 2001. p. 31.

<sup>3</sup> Espaço Diminuto: entre agosto de 2010 e agosto de 2011, fiz meu trabalho artístico em um pequeno Quartinho, situado em uma grande casa, localizada na Rua



Figuras 1, 2 e 3: Yves Klein. *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*. Galeria Iris Clert, Paris, 28 de abril a 12 de maio de 1958. (Exposição: O Vazio).

O vazio é um assunto que suscita uma complexa discussão. Pensá-lo é também pensar o trabalho artístico e tudo aquilo que pode ser contido nele e por ele. Apesar das diferenças conceituais que levaram Yves Klein a questionar o vazio e o que me leva a pensá-lo atualmente, a frase de Camus não me deixou à vontade para seguir em frente em meu processo artístico sem dar-lhe a devida atenção. E, desta forma, enquanto Klein pretendia discutir *o paradoxo de que o espaço podia ser totalmente divorciado do universo cotidiano dos objetos*<sup>2</sup>, eu, de minha parte, quero discutir as camadas de tempo que ressignificam o lugar, as modificações arquitetônicas, mesmo que pequenas, que ocorrem no espaço, de acordo com as necessidades do viver, e assim as histórias e vivências que se impregnam no tijolo, na tinta, na vida mutante dessas construções habitáveis.

A vivência ocorreu num espaço diminuto<sup>3</sup>, que permaneceu vazio por um intervalo de tempo de aproximadamente um ano. Neste período não coloquei nenhum mobiliário, pelo menos a princípio. Porém com o uso deste espaço a situação se alterou, e as necessidades cotidianas como trabalho, vivência e convivência neste pequeno lugar, me fizeram repensar várias ações e redirecionar alguns pontos da pesquisa realizada neste espaço.

O “Quartinho” foi também, um local de reflexão sobre o habitar, o significar, o espaço e o lugar, as camadas de tempo e as mudanças que ocorrem em um lugar, no decorrer de um período de seu uso. Estes elementos são as molas propulsoras para o desenvolvimento das questões práticas e teóricas, aqui propostas.

Ao começar a busca pelo vazio e as questões sobre ele, me dei conta de algumas situações que ocorreram no decorrer deste percurso de trabalho artístico. O início do trabalho realmente ocorreu por pensamentos e questionamentos suscitados pela frase de Camus, citada logo no início; porém, com a prática artística, com a observação do espaço e com conversas e

---

<sup>2</sup> WEITEMEIER, Hana. *Yves Klein*. Taschen, 2001. p. 31.

<sup>3</sup> Espaço Diminuto: entre agosto de 2010 e agosto de 2011, fiz meu trabalho artístico em um pequeno Quartinho, situado em uma grande casa, localizada na Rua Simpatia, 257 - Vila Madalena, um bairro da cidade de São Paulo. No decorrer do texto irei me referir a este espaço como *espaço diminuto* ou *Quartinho*.

leituras, pude me dar conta de que tudo começou com o questionamento do ambiente vazio e de sua observação, mas no decorrer do tempo percebi que o vazio, aqui entendido como ausência de pessoas, mobiliário, se dá em contraponto com o cheio, aqui entendido como minha presença neste local, e assim a minha perspectiva de análise do trabalho e seu processo foi se transformando aos poucos. E um questionamento inevitável surgiu: “Será que a questão proposta é mesmo o vazio?”

Diante deste problema com o qual me deparei, resolvi reiniciar minha reflexão. No início foi a ideia, de vazio que me levou a questões muitas vezes espinhosas, pois muitos falam que ele não existe e, de fato, se o pensarmos no que se refere a física, sim, ele não existe, pois o ar, apesar de não o vemos, ocupa seu espaço, assim como a luz pode modificar um lugar, dependendo de como ela é usada. Porém, quando falo de vazio nesta pesquisa me refiro ao vazio perceptivo, isto é, aquele que podemos sentir ao entrar em uma lugar abandonado ou mesmo uma casa sem mobiliário, pois, quando estou trabalhando ou observando um espaço sem mobiliário, considero-o vazio, pois foram as sensações, o viver, o sentir e o habitar o espaço que estabeleceram o vivenciar e observar o vazio, e foi neste sentido que, em um primeiro momento, o vazio foi proposto, como discussão prática e poética.



Figura 4: Exposição: *Mira Schendel - Monotipias*. Galeria Millan, 18 de março a 25 de abril de 2009. (Fotografias: <http://www.galeriamillan.com.br/> - 29/11/2010).

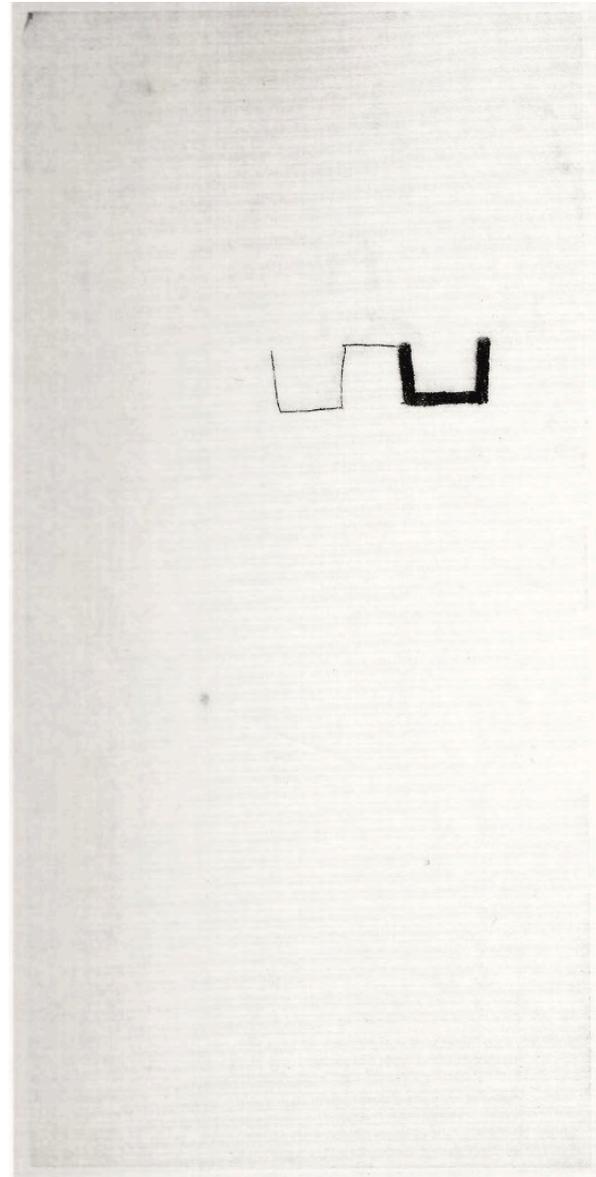
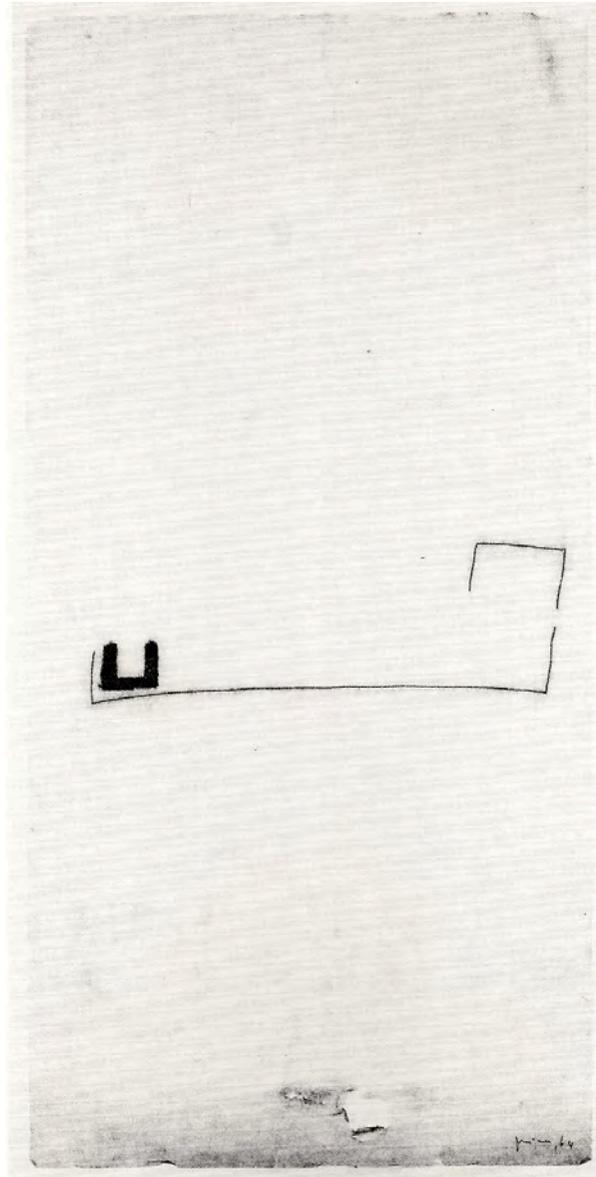
A artista Mira Schendel (1919 - 1988), busca o vazio e diz que: “o que importa na minha obra é o vazio, o ativamente vazio”. Entendo que para Schendel o vazio era constante e ativo, isto é, ela o buscava e o ativava. Segundo o crítico inglês Guy Brett (1942), referindo-se a uma grande série da artista, que ficou conhecida como *Monotipias*:

*Havia uma dualidade e uma fusão na base do material do trabalho e este parecia avançar direta e naturalmente para a percepção criada na imaginação do espectador: a sensação de que o espaço vazio e a marca ou linha definidora eram parceiros equivalentes, energias recíprocas e intercambiáveis, criando um ao outro. Não se tratava mais de uma ação expressiva dominando um campo ou suporte passivos. Respondendo a perguntas sobre essa relação, que havia me impressionado como algo novo, Mira escreveu numa carta de 1965: “Eu diria que a linha, na maioria das vezes apenas estimula o vazio. Não estou certa de que a palavra estimular esteja correta. Algo assim. De qualquer modo, o que importa na minha obra é o vazio, o ativamente vazio”.<sup>4</sup>*

Brett diz em seu artigo que Mira Schendel criou nesta série o vazio a partir da fusão da tinta e do papel. Segundo Brett, o papel não era simplesmente o suporte da obra, mas sim parte formadora dela, pois estavam tinta e papel imbricados um ao outro, eles construía a obra juntos, e assim a artista construía sua poética e mantinha o vazio ativo e cheio de possibilidades. O seu vazio se mantinha constante.

---

<sup>4</sup> SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Marca D'Água, 1996. p. 50



Figuras 5 e 6: Mira Schendel. Sem título, óleo sobre papel arroz, 46 x 23, 1964/ 1965.

Outro fator era a questão do vazio como uma latência, é o seu lado positivo, isto é, são as possibilidades que me movem ao vazio, são as potências dele, seus poderes de sonho e poesia, construção e demolição, dos ressignificados, das mutações e transformações; e não o vazio como negação, como o nada, como oco.

*Não se pode dimensionar o vazio. E é esse vazio que é ativado por uma presença muitas vezes mal definida, quase informe, quase imperceptível – suspensa. As coisas estão em estado de suspensão. Elas devem estar em contraste com o inerte, o vazio, o branco, o transparente. O vazio precisa ser intensificado para que a efemeridade quase íntima do fenômeno possa se manifestar visivelmente. O vazio então é ativo, é contraste.<sup>5</sup>*

A frase citada acima, da artista Mira Schendel, frisa alguns pontos importantes na questão do vazio, pois ela o vê como uma possibilidade e, nesse sentido, mantê-lo ativo pode ser mantê-lo em estado de potência de que algo ali poderá acontecer ou vir a ser; devo salientar que este propósito do vazio como possibilidade é o ponto de atração, para que eu pense a questão do vazio em meu trabalho, e também por este ponto em comum que faço uma pequena ponte que aproxima meu trabalho à obra de Mira Schendel.

Schendel deixa claro que o ato de dimensionar o vazio é impossível, mensurá-lo é impossível. E um ponto que me fez repensar esta questão do vazio foi a afirmação que a artista faz ao dizer que é necessária a presença para ativação do vazio. E, se assim for, o vazio se torna inalcançável, pois para pensar nele e observá-lo preciso ocupá-lo, e se o ocupo, já não tenho mais o vazio, e assim o problema surge. Então, como falar do vazio, se para percebê-lo preciso ocupá-lo?

Como poderia falar do vazio, se eu mesma ocupava esse espaço em latência, se eu lhe dava significados e observava suas alterações e contabilizava o tempo?

---

<sup>5</sup> Centro Hélio Oiticica. Mira Schendel: *A forma volátil*. p. 29.

Estar presente no Quartinho foi uma experiência que começou timidamente e que cresceu e criou significados com o passar do tempo, pois a observação do espaço e suas modificações não eram notadas de uma hora para outra, mas elas ocorreram, não somente em meu espaço, como no restante da casa.

A princípio entrei em uma casa que havia sido habitada por pessoas que não conhecia, e imaginava suas histórias e vivências, pensava nas necessidades que as levaram a construírem uma casa como se fosse uma colagem arquitetônica. Penso que a necessidade aparecia e o desenho da casa mudava, e ela se expandia.

A minha presença no Quartinho é que lhe dava a função, lhe transformava em um lugar com significações e vivências, não somente minhas, mas também das pessoas que eventualmente passavam por lá para conversar, ver o trabalho, enfim compartilhar o uso deste espaço comigo.

E assim, na ausência de mobiliário, a ausência de significado foi se transformando, pelo simples fato de eu habitar este lugar, pois ao habitá-lo eu o modifiquei, coloquei mobiliário para poder trabalhar dentro dele e também para receber pessoas que eventualmente passavam por lá, e assim o vazio começou a ser ocupado, e sua ativação como espaço, o deixou habitado, não mais vazio.

## **2.2 O Espaço e o Lugar. O Tempo e sua passagem**

Uma preocupação que move o meu trabalho artístico é a questão do espaço e do lugar, se existem diferenças conceituais e quais suas relações. A prática artística durante a minha vivência no Quartinho, me possibilitou a experiência de

observar um espaço que a princípio parecia neutro, pois ainda não o conhecia, não o habitava, não trabalhava nele e tinha como pretensão inicial de deixá-lo vazio. O termo espaço neutro é usado aqui no sentido da busca de um espaço com poucas interferências dos objetos usados pelos ocupantes anteriores do Quartinho, isto é, não utilizar como matéria de trabalho objetos que outras pessoas deixaram para trás para realizar um trabalho artístico. A princípio, esta foi a postura adotada.

Assim, ficou clara a percepção de que era eu, era a minha presença nesse lugar, que o fazia existir. E novamente algumas questões cruzaram meu caminho: Que espaço é este? Que lugar é este? Quando falo em espaço estou me referindo também ao lugar?

Os conceitos de lugar e espaço vivem em transformação. Transmutam-se de acordo com o contexto no qual são utilizados. A princípio serão apresentadas algumas pontuações sobre o espaço no âmbito artístico com algumas ponderações de Alberto Tassinari, posteriormente algumas considerações e conceituações de artistas, visando esclarecer alguns pontos relacionados ao termo espaço e lugar, mais próximos das preocupações aqui expostas.

O termo espaço foi apresentado no livro de Alberto Tassinari (1953), *O espaço moderno*, buscando a definição deste termo dentro da arte moderna. Neste livro Tassinari, defende que arte contemporânea é um desdobramento da arte moderna e que esta divide-se em dois períodos: formação e desdobramento. Segundo ele, a arte moderna difere da Renascentista, pois esta apresentava um conceito de espaço construído, a perspectiva, enquanto a arte moderna foi construindo a sua noção de espaço, pois ela parte da arte naturalista, na tentativa de ser o seu contraponto.

Tassinari chama de *espaço em obra* o espaço da arte que se faz na atualidade, e diz que este se confunde com o espaço do mundo em comum, e daí surge a questão “isto é arte?”.

*... O espaço moderno, mais que um espaço de colagem ou espaço manuseável, é um espaço em obra, assim como é dito de uma casa em construção que ela está em obras. Por meio de uma locução “em obra”, um espaço em obra possui um significado assemelhado, com a diferença de que uma obra de arte moderna, na grande maioria dos casos, não é algo incompleto, inacabado, mas algo pronto que pode ser visto como se fazendo.<sup>6</sup>*

As práticas artísticas modernas e as da arte atual, cada vez mais se aproximam e se confundem com o espaço do nosso cotidiano. Ainda segundo Tassinari, a perspectiva utilizada na arte naturalista imita uma forma de ver, enquanto na arte moderna a imitação é do seu próprio fazer.

Estes apontamentos sobre a arte moderna e atual se fizeram necessários com o intuito de pensar o termo espaço de uma maneira mais abrangente, e também por Tassinari colocar a questão de o espaço na arte hoje ser muito próximo do espaço do mundo, ou seja, muito próximo do nosso cotidiano, questão esta que me interessa, sobretudo, por esta etapa aqui apresentada da minha busca artística, pois o Quartinho é um espaço rotineiro e, em um primeiro momento, sem grandes atrativos, pois é pequenino e se situa em uma casa velha, prestes a ser demolida. No entanto, o espaço cotidiano e as práticas rotineiras me interessam como pesquisa artística.

O espaço é uma questão recorrente para diversos artistas, e a frase da artista Louise Bourgeois (1911 - 2010) elucida a questão do espaço e as relações que as pessoas podem ter com ele, em sua apreensão, compreensão e vivência do mundo:

*A relação de uma pessoa com o espaço circundante é uma preocupação contínua. Pode ser acidental ou próxima; simples ou contínua; sutil ou brusca. Pode ser dolorosa ou agradável. Acima de tudo pode ser real ou imaginária. Este é o solo de onde brota todo o meu trabalho. Os problemas da realização técnica e mesmo formal e estética são secundários, vêm depois e podem ser resolvidos.<sup>7</sup>*

---

<sup>6</sup> TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p.50.

<sup>7</sup> Louise Bourgeois, apud, WALTHER, Ingo. *Arte do século XX: pintura, escultura, novos media, fotografia*. São Paulo: Taschen, 2005.

A ideia que Bourgeois apresenta na citação acima, demonstra que uma das forças motrizes de seu trabalho está ligada às questões espaciais, e também mostra que o artista, quando necessita dizer algo, o faz independentemente das dificuldades e dúvidas, busca a maneira de dar corpo ao pensamento e o transforma em seu trabalho artístico.

Também se refere à importância do espaço no qual experiências são realizadas, com os significados e vivências que uma pessoa pode ter. Como podemos perceber, uma pessoa pode ser influenciada por ele, e ao mesmo tempo o transforma, o habita, vive nele, o percorre, o constrói, o destrói, enfim, cria seus significados, o ressignifica, faz sua vida e dá sentido a ela. Isto é, o transforma em lugar.

Segundo o arquiteto Joseph Maria Montaner, espaço e lugar são conceitos mutantes e que podem ser discutidos sob diversas óticas; porém, para efeito de análise, no contexto da proposta aqui discutida, penso o espaço como uma condição existencial, ideal e genérica. Enquanto o lugar é relacionado à existência, é ligado a experiência, a partir do viver nele, e desta experiência os significados podem lhe ser atribuídos. Acredito que para esta proposta, este norte em relação ao que é entendido aqui como lugar e espaço, é satisfatório.

No artigo de Anna Barros (1932), intitulado *Espaço, lugar e local*, a autora nos apresenta alguns conceitos sobre espaço e lugar nos oferecendo uma visão sobre estas questões no âmbito artístico, e para elucidar alguns pontos em seu artigo cita a artista visual alemã Maria Nordman (1943) que ao definir espaço, diz que ele é “uma definição mais abstrata”<sup>8</sup>, pois acontece quando “ele ainda se encontra vazio”, isto é, não há ninguém o usando, e a partir do momento que alguém o humaniza, ou seja, o habita, o significa, deixa de ser espaço para tornar-se lugar.

---

<sup>8</sup> BARROS, Anna. *Espaço, lugar e local*. (artigo)

Partindo das considerações aqui realizadas, posso dizer que o “Quartinho”, antes de eu ocupá-lo poderia ser considerado por mim como um espaço, pois tinha ideias sobre ele, mas somente isso, o criava em meus pensamentos. A partir do momento que o ocupei, ele tornou-se lugar, visto que nele vivenciei situações, trabalhei e o compartilhei, ou seja, o signifiquei.

O “espaço diminuto” é o lugar da reflexão, da investigação poética, onde fotos, desenhos, leituras foram realizadas. As questões relativas às significações que um espaço tem e como estas transformam o vazio em um lugar em que o tempo deixa suas marcas, e a utilização deste espaço deixa as impressões do viver de cada ser que o habitou, exatamente como eu, que usei este lugar, e deixei minhas marcas de viver e trabalhar.

Outro ponto a ser ressaltado é o modo de me referir ao lugar no qual trabalho, como diminuto, que faz referência tanto ao seu tamanho físico, quanto à questão temporal, pois se trata de um quartinho pequenino em uma grande casa velha; também, ao escutar a palavra “diminuto”, a questão do tempo se apresenta, pois nos dá a percepção do sentido “de minuto”. E estas duas - questões espaço e tempo e suas relações são de extrema importância neste trabalho.

Ao pensar nas relações de espaço, facilmente pensa-se no tempo, pois este projeto está totalmente relacionado com sua passagem, a tentativa de perceber a mudança das coisas pelo tempo, que pode ser entendido de várias formas. Pois temos o tempo convencional, aquele que contamos por minutos, segundos, dias, enfim, o tempo que é uma convenção, que podemos medir por nossos relógios ou calendários. Mas também podemos pensar no tempo que percebemos, que sentimos passar, isto é, o tempo perceptivo, que muitas vezes é diferente; provavelmente nossa noção de passagem de tempo não é a mesma quando se refere a um minuto em uma situação prazerosa e a mesma fração de tempo em uma situação penosa. E assim podemos pensar que o tempo de nossas percepções muitas vezes não está relacionado com o tempo que medimos em

nossos calendários e relógios.

O tempo convencional é uma medida para que possamos viver em grupo, em sociedade, viabiliza nossas tarefas diárias. Porém, para discutirmos o tempo em relação ao trabalho artístico não basta, pois aqui entra o tempo da criação, do imaginário, do vir a ser, onde presente, passado e futuro se sobrepõem.

No livro de Fernando Rey Puente, intitulado *O Tempo*, ele faz um pequeno apanhado de algumas teorias filosóficas importantes para a compreensão deste tema; dentre elas, uma que me instiga e faz pensá-lo em relação ao ser humano que vivencia este tempo é o pensamento sobre o assunto proposto por Heidegger, segundo Puente:

*...Que relação se estabelece entre o ser e o tempo?*

*... Não devemos nos perguntar se o tempo é, se ele tem ser, mas, sim, se o ser temporaliza e como ele faz.<sup>9</sup>*

Estes questionamentos propostos por Martin Heidegger (1889 - 1976) me parecem interessantes no sentido que, segundo minha interpretação, ele pensa o tempo não isoladamente, tentando teorizá-lo não como algo solto, mas sim em um contexto relacionado à pessoa que vivencia e sente este tempo e sua passagem. E esta inversão de propósito em relação aos outros autores citados por Puente fez toda a diferença na compreensão do tempo e sua percepção e a noção do tempo e sua passagem. E assim podemos ligar o tempo com o viver, a história e a memória do ser que a vivencia. Em minha concepção o fazemos em espaços, sejam eles significantes para nós ou não, sejam eles diários ou de vez em quando; vivemos em espaços e com isso os transformamos.

---

<sup>9</sup> PUENTE, Fernando Rey. *O tempo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p. 45.

Com este questionamento sobre o tempo me lembrei de um livro sobre Akira Kurosawa (1910 - 1998), escrito por Teruyo Nogami (1927), e citarei a frase inicial do livro que pode trazer uma clareza de vivenciar o tempo e experimentá-lo buscando um tempo ideal, que pode ser corporificado em uma luz perfeita, em brilho de sol atrás de uma nuvem, enfim, do clima que o diretor Akira queria dar àquela cena: *“Durante as filmagens é agradável esperar pelo tempo ideal.”*<sup>10</sup> 

A ideia de tempo ideal foi inusitada no começo, pois nunca havia parado para pensar nele sob este ponto de vista, mas percebo que muitas vezes esperamos este tempo ideal para muitas coisas em nossas vidas, e como a relação do artista e o tempo é rica, porém, às vezes, penosa e trabalhosa. Temos que pensar e lidar com o nosso tempo, com o tempo do trabalho, com o tempo do material, com o tempo convencional, e assim o tempo nos ocupa e nos escapa – é uma dualidade e uma perseguição que muitas vezes pode ser como a de Kurosawa, a busca de um tempo ideal, que se faz na espera e no olhar do artista, pois basta uma distração durante um piscar de olhos mais longo que dura um milésimo de segundo e pode-se perder o tempo ideal.

---

<sup>10</sup> NOGAMI, Teruyo. *À Espera do tempo: filmando com Kurosawa*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 17.

3. A CASA DA RUA SIMPATIA



Figura 7: A Casa (Frente)

A casa em referência é uma construção interessante, pois foi realizada aos poucos, de acordo com as necessidades dos que lá viviam; ao menos, esta é a impressão que fica ao andarmos por ela, que parece um labirinto, ou até mesmo uma pequena vila. O local passou por diversas modificações e as camadas de tempo e espaço se sobrepõem. Parece que a história e a vivência dos antigos moradores estão presentes de alguma maneira.

A casa da Rua Simpatia, é grande, foi construída em um terreno levemente íngreme, é composta por 3 frações, que reunidas formam uma casa. A parte que parece ter sido construída primeiro é formada por dois cômodos, que não consegui definir suas funções na época de sua construção. Com a ocupação dos artistas, foram usados como ateliês; porém, com as chuvas de março de 2011, uma das salas teve seu telhado comprometido e foi desativada.



Figura 8: Fotografia da sala desativada, 09 de setembro de 2011.

Chamarei de 2ª fração a parte construída ao lado da fração 1, e sua formação consiste em uma sala ao fundo' que tem uma sala adjunta, e parece que anteriormente era usada como cozinha; esta fração não tem acesso interno nem com a 1ª fração e nem com a 3ª fração; o acesso é possível pela área externa. Ao andar um pouco, chegamos a uma salinha bem pequena, que parece mais uma passagem, mas que foi ocupada por uma artista durante o período que lá ficamos. No corredor havia a entrada de um banheiro, e ao final deste corredor havia outro pequeno quarto que tinha vista para a frente da casa.



Figura 9: Escada de acesso para os três níveis da casa, 10 de março de 2011.

O que chamarei de 3ª fração é uma construção composta por dois pisos. O acesso entre o piso superior e piso inferior da casa, é realizado por meio de uma escada helicoidal, que muitas pessoas tinham medo de enfrentar, pois era estreita e não muito confortável para se deslocar sobre ela. A 3ª fração é composta por uma cozinha, 5 quartos, 2 banheiros e uma área de passagem entre um dos quartos e a escada em caracol, que usávamos como uma área coletiva.



Figura 10: A escada, 10 março de 2011.

Descendo pela escada helicoidal, indo para a direita, encontrávamos uma sala com um pé direito rebaixado, que dava uma sensação claustrofóbica, era de uso coletivo e neste local havia sofás e algumas vezes aconteciam projeções de vídeos. Ao sair da sala entrávamos em outra cozinha, que era efetivamente usada como sua função de cozinha por nós, e quando saíamos dela nos deparávamos com uma parte coberta, que usávamos coletivamente, para conversarmos ou receber amigos, mas sua função anterior a isto, para mim, não ficou clara. Nesta parte coberta teríamos duas opções de deslocamento, o acesso às frações 1 e 2 por meio de uma pequena área externa sem cobertura, ou poderíamos ir para o quintal, que era grande, tinha uma parte de piso cimentado e outra parte maior de terra, na qual havia uma grande árvore, nesta área encontrava-se uma escada que ia até um pequeno portão de acesso à rua, que pintamos de vermelho.



Figura 11: Área coberta saída da cozinha, 26 de janeiro de 2011.



Figuras 12 e 13: Parte externa da Casa da Rua Simpatia, 25 de março de 2011.

Voltando a escada em caracol, ela dava a acesso a todas as áreas já citadas e também por ela poderíamos chegar ao meu Quartinho, quando estivéssemos no piso superior da casa. Como o referido cômodo ficava no piso inferior, também poderíamos chegar nele, por meio de um corredor, no qual havia um banheiro. Neste corredor havia uma porta que dava acesso direto para o quintal, e se fôssemos em frente no corredor chegaríamos à sala de teto rebaixado.

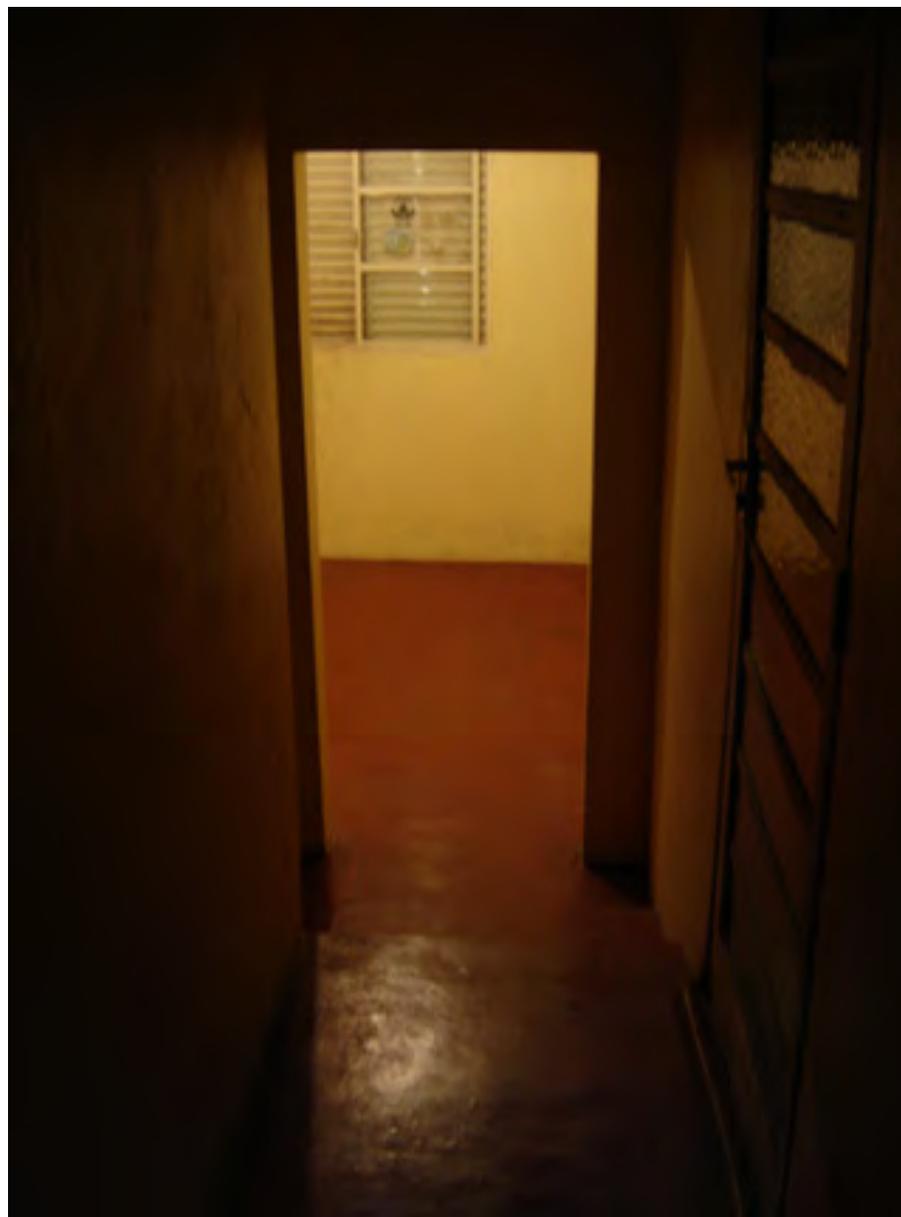


Figura 14: O Quartinho, vista do corredor

O Quartinho era pequenino, tinha 278 x 233 cm, suas paredes eram amareladas, já com uma pintura meio gasta e também com alguns rabiscos de lápis.

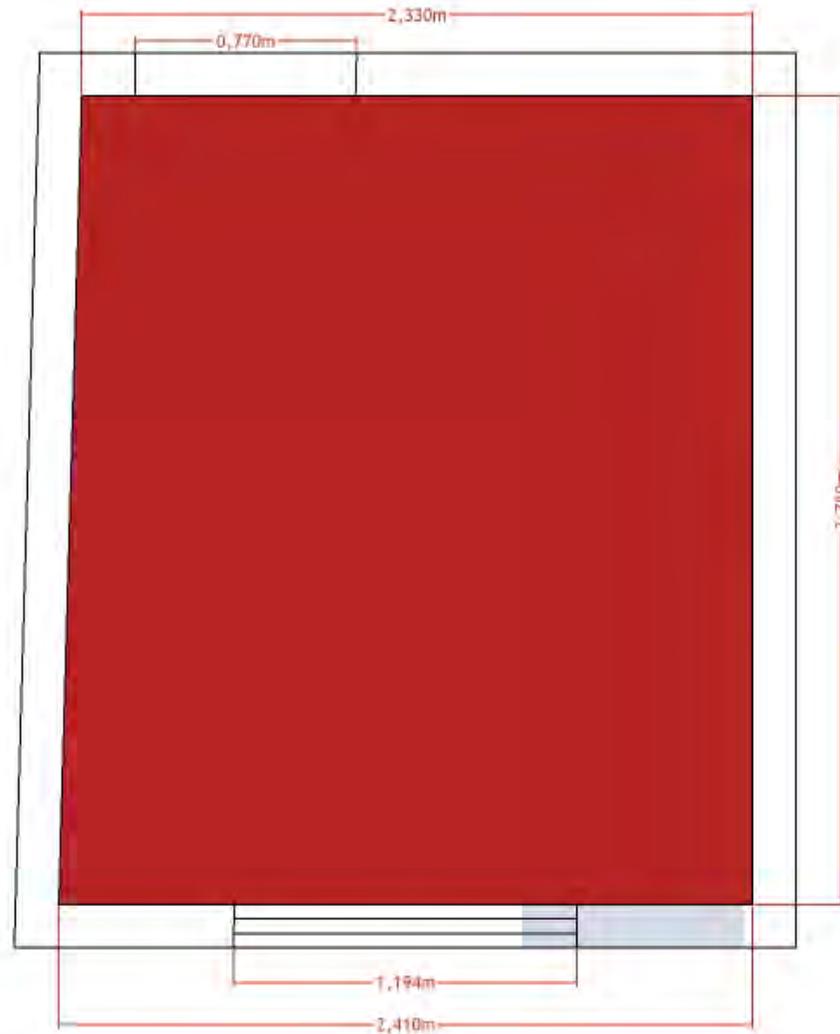


Figura 15: Planta do "Quartinho"

Havia uma janela com grades, com dois adesivos colados no vidro, em um deles estava escrito *Bebê a bordo* e no outro *G.R.C.E.S - Vai-Vai*. Através da janela podia eventualmente ver as pessoas chegando ou saindo, e um pouco da rua, visto que o Quartinho encontrava-se na frente da casa.



Figura 16: Janela do Quartinho, 25 de agosto de 2010.



Figura 17: Vista da janela do Quartinho, 09 de setembro de 2010.



Figura18: Vista da janela do Quartinho, 25 de agosto de 2010.

Quando lá cheguei, havia uma prateleira branca, já envelhecida e suja, que estava presa à parede por mãos-francesas, também pintadas de um branco sujo. Não havia porta, somente o vão de passagem. O chão foi um dos pontos que mais me chamaram atenção - era vermelho, conhecido como vermelhão.



Figura 19: Chão, 06 de setembro de 2010.

Nesta pequena descrição, tentei mostrar um pouco da casa, junto com as fotos e planta baixa, e penso que teremos apenas uma pálida impressão do que era o local, mas, mesmo assim, acredito que possa ajudar no entendimento do espaço aqui discutido e por mim observado.

Quem será que teria vivido neste cubículo? Parece que era um quarto de criança, talvez por suas características: é pequeno, na frente da casa e, pelo localidade dele na casa, parece que foi construído posteriormente, talvez pela nova família que estava chegando; por fim, uma prateleira branca já velha e presa no alto da parede, estas ideias a respeito do Quartinho, são possíveis leituras do espaço que ocorreram no caminhar pela casa e na vivência que tive neste espaço por um determinado período de tempo.



Figura 20: Algumas vistas do Quartinho

Camadas de tempo e espaço, que guardam uma memória do lugar, suas transformações e sua destruição, para se transmutar em outra coisa. A casa foi construída aos pedaços, parece uma colagem arquitetônica, um corpo que foi se transformando de acordo com as necessidades de seus habitantes. Começou nos fundos e desceu, tomou conta do terreno transformando-a em uma espécie de labirinto-moradia, com um muro coberto de heras. Parece uma vila desordenada. Suas histórias foram apagadas, no espaço, pois foi derrubada. Em seu lugar, provavelmente surgirá um prédio e outras histórias se formarão, outras camadas de memórias e espaços se construirão sobre a casa da Rua Simpatia.

Durante o período que trabalhei no Quartinho da Rua Simpatia, o entorno e o percurso que fazia para chegar até o espaço diminuto, foram importantes, seguem o mapa com o percurso e uma imagem de satélite, com o intuito de mostrar a localização da casa, com mais clareza.

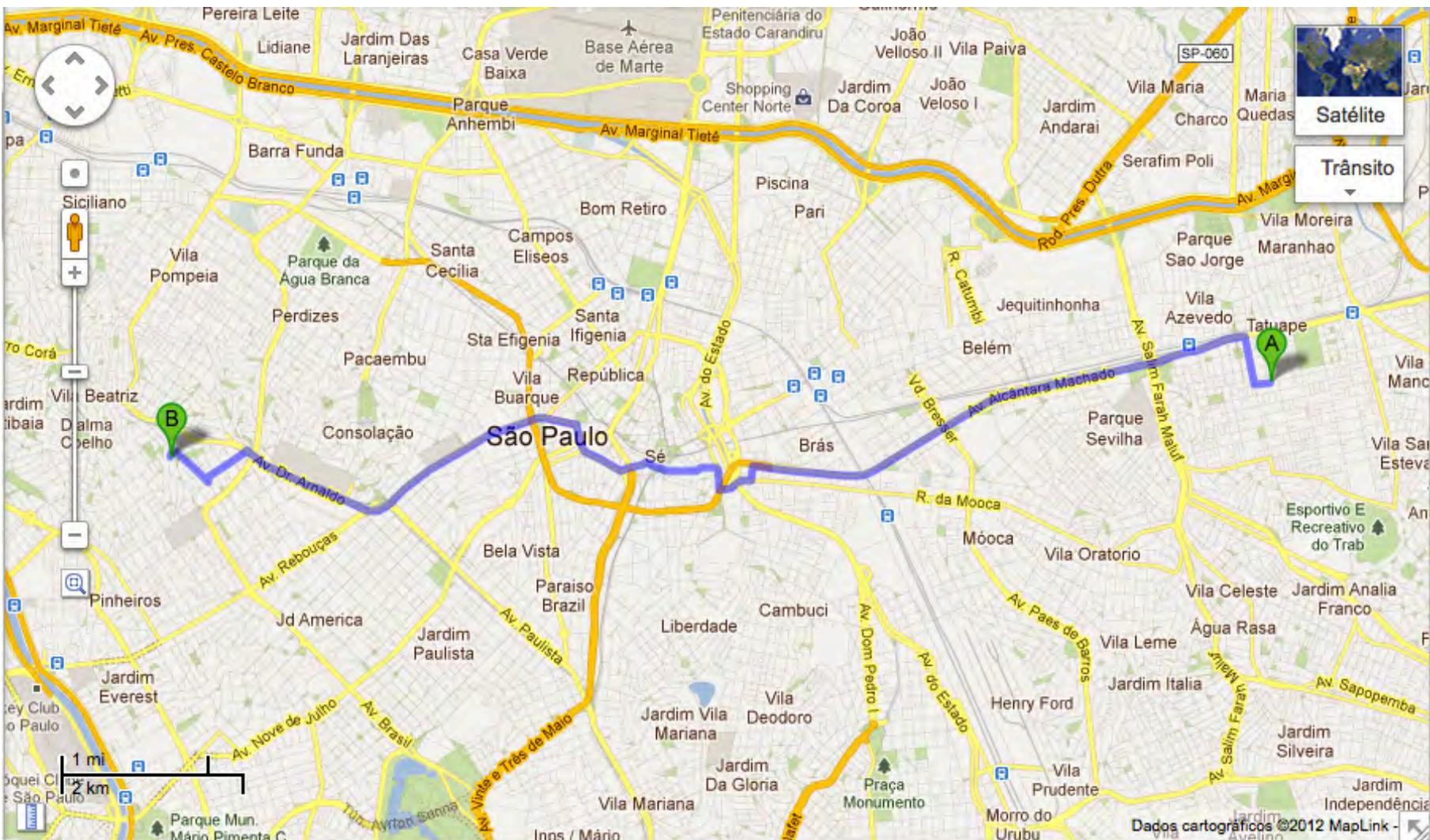


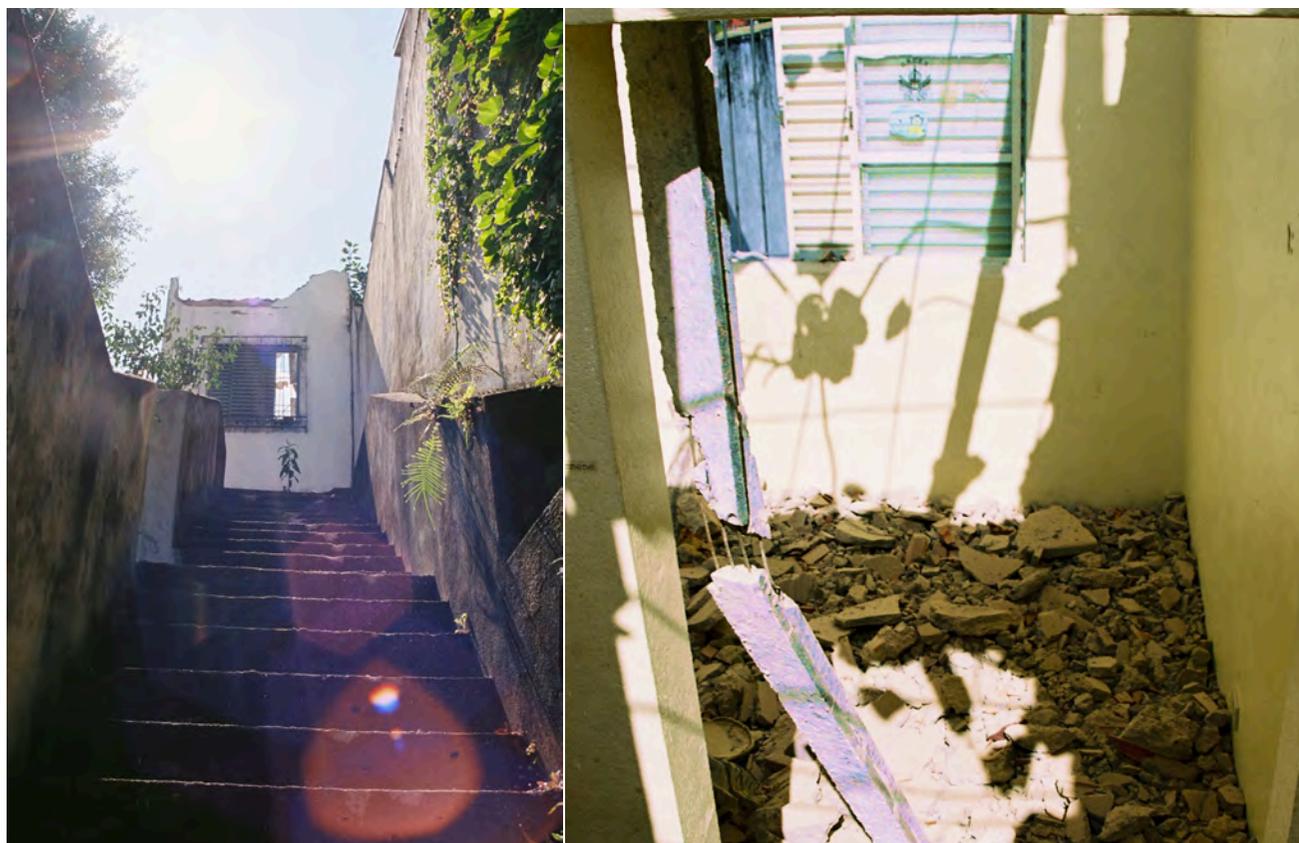
Figura 21: Mapa do Trajeto entre as Ruas Serra de Botucatu (Tatuapé) e Simpatia (Vila Madalena), Google Maps, 09 de fevereiro de 2012.



Figura 22: Foto de satélite da Rua Simpatia altura do nº 257, Google Maps, 08 de fevereiro de 2012.

### 3.1 A demolição

A casa da Rua Simpatia foi demolida. A demolição começou na primeira semana de dezembro de 2011. Fiz algumas fotografias. Fiz os registros da parede do Quartinho quando ainda estava 'em pé', porém, sem teto - a parte de cima já estava demolida. Estava cheia de entulhos e poeira, a casa perdia seu desenho aos poucos, se desfazia, e assim ocorrerá até restarem somente seus entulhos.



Figuras 23 e 24: A demolição, 12 de dezembro de 2011.



Figura 25: Demolição da casa da Rua Simpatia (Quartinho)- 12 de dezembro de 2011.

## 4. CONCRETISMO E MINIMALISMO, SIMILITUDES E DIFERENÇAS EM RELAÇÃO AO PROJETO

### 4.1 Concretismo

Com o intuito de clarear o percurso artístico, apresento algumas ponderações sobre o Concretismo e o Minimalismo e as possíveis heranças deles em minha busca artística. Começo a discorrer sobre o Concretismo, sobretudo no Brasil e posteriormente sobre o Minimalismo.

O termo arte concreta foi usado pela primeira vez por Theo van Doesburg (1883-1931), em Paris, em 1930, por ocasião do lançamento de uma revista que levava o mesmo nome, Arte Concreta, e assim também era chamado o grupo o qual van Doesburg fazia parte. A introdução do artigo da revista apresenta o que seria a base da pintura concreta:

*"1º A arte é universal; 2º A obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes de sua execução [...]; 3º O quadro deve ser inteiramente construído com elementos puramente plásticos, isto é, planos e cores. Um elemento pictural só significa a 'si próprio' e, conseqüentemente o quadro não tem outra significação que 'ele mesmo'; 4º A construção do quadro, assim como seus elementos, deve ser simples e controlável visualmente; 5º A técnica deve ser mecânica, isto é, exata, anti-impressionista; 6º Esforço pela clareza absoluta". Portanto, a arte concreta tenta abandonar qualquer aspecto nacional ou regional e se afasta inteiramente da representação da natureza. E, negando as correntes artísticas subjetivistas e líricas, recusa o sensualismo e a arte como expressão de sentimentos.<sup>11</sup>*

Ao lermos as afirmações de Theo van Doesburg, percebemos que arte concreta por ele proposta está relacionada a busca de uma postura artística que se distancia da ênfase ao expressionismo.

---

<sup>11</sup> Arte Concreta. [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3777&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3777&cd_idioma=28555) - 14/12/2011

Para falarmos em arte concreta brasileira, devemos pensar sobre algumas práticas artísticas que influenciaram sobremaneira a arte concreta no Brasil, isto é, a herança que elas deixaram e que muitos artistas brasileiros enveredaram por buscar este caminho. Podemos dizer que o grupo *De Stijl* (1917 - 1928), de Piet Mondrian (1872-1944) e Van Doesburg, a escola de arte, design e arquitetura Bauhaus (1919 - 1933), o artista suíço Max Bill (1908-1994), nos anos 1950, com a *Hochschule für Gestaltung (HfG)* (Escola Superior da Forma), que por aqui ficou conhecida como a escola de Ulm, e o construtivismo soviético foram importantes para o pensamento da arte concreta brasileira, que começou a surgir na década de 1940 e ganhou força nas décadas de 1950 e 1960.

No Brasil da década de 1950, a discussão da arte gira em torno do abstracionismo e o figurativismo, e os artistas tomam partido de um ou de outro. É neste contexto que a arte concreta brasileira começa a tomar corpo e a fazer parte das discussões artísticas em voga no país naquele momento.

Max Bill foi uma figura importante; ganhou em 1951, o Prêmio de escultura da 1ª Bienal de São Paulo, com a obra *Unidade Tripartida* foi uma voz ouvida pelos artistas concretos brasileiros. Em uma entrevistas que deu para a Revista *Manchete*, em junho de 1953, quando faz uma visita ao Brasil, no período da segunda Bienal de São Paulo, fala sobre a arte concreta:

*É um mal entendido. A pintura concreta parte do nada, isto é, ela não tem um programa pré-estabelecido, nenhum sujeito tradicional. Isto não significa que ela não conte com uma base humana. Eu disse 'do nada', em comparação com o cubismo, o expressionismo e o abstracionismo, que parte ainda de um sujeito. A arte concreta não parte de um sujeito, mas de uma ideia. Isto é muito diferente. Primeiro não se vê nada, a ideia não tem ainda uma forma, mas para esta ideia procura-se uma expressão tão objetiva quanto possível.<sup>12</sup>*

---

<sup>12</sup> BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta paulista*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002. p. 30.



Figura 26: Max Bill. *Unidade Tripartida*, 1948/ 1949.

Entendo que Max Bill propunha uma forma de trabalho artístico que evitasse a figuração e que partisse da abstração para sua realização, da geometria. Quando nos diz que a arte concreta partia do ‘nada’, dizia que sua referência era uma ideia, era do plano ideal, e não da observação de um objeto, pois não partia de uma guitarra, ou de frutas para iniciar o trabalho, mas de elementos geométricos e, segundo ele, esta questão fazia toda a diferença. E assim a arte concreta brasileira seguiu seu caminho, até quando houve uma cisão e em março de 1959 é divulgado o Manifesto Neoconcreto. Os artistas neoconcretos, em sua maioria, viviam no Rio de Janeiro, enquanto os concretistas se situavam na cidade de São Paulo.

Porém, apesar das divergências dos dois grupos, e dos caminhos que cada artista tomou em seu percurso artístico, é importante salientar a importância e a herança que estes artistas deixaram para a arte brasileira, e que até hoje muitos deles buscam esta fonte como pesquisa e conhecimento do próprio trabalho.

## 4.2 Minimalismo

O Minimalismo é de difícil definição, e até mesmo os artistas rotulados como minimalistas não estavam de acordo com ela. O termo “Minimal Art” surgiu pela primeira vez em um ensaio de Richard Wolheim (1923 - 2003) em 1965, porém este texto não faz referência a nenhum dos trabalhos de artistas que posteriormente ficariam conhecidos como minimalistas. Ainda hoje não há um consenso do que foi ou é o Minimalismo ou o que seus trabalhos poderiam significar. David Batchelor, nos mostra isso:

*... assim como não existe concordância clara quanto ao que a arte minimal é ou foi, também não existe concordância quanto aquilo que os trabalhos da arte minimalista poderiam significar ou representar. Pelo contrário, as interpretações sobre arte minimal são em geral extremamente divergentes. [...] Assim, por extensão, o minimalismo foi considerado por alguns como o epítome de “um mundo sem fragmentação, um mundo de unidade sem costura” (Colpitt, 1990), ao passo que para outros mostra-nos “um mundo sem centro, um mundo de substituições e transposições e parte alguma legitimado pelas revelações de um tema transcendental” (Krauss, 1977). Assim, o minimalismo foi considerado como análogo da contracultura dos anos 60: “ateísmo, comunista, materialista”, para usar as palavras de Andre. Também foi identificado como arte do status quo: revelando “a face do capital, a face da autoridade, a face do pai.”<sup>13</sup>*

Porém, apesar destas dificuldades para a discussão sobre o Minimalismo, podemos situá-lo na década de 60, sobretudo artistas que viviam em Nova York, neste período, e em muitas de suas obras algumas características comuns evidenciavam-se, como: a repetição, formas simples, principalmente formas cúbicas, quadradas ou retangulares, simetria, construções

---

<sup>13</sup> BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

modulares, uso maior de materiais industriais do que os considerados artísticos até então, evitavam o uso de ornamento e composições ornamentais, ausência de artesanato, uso da grade para compor e apresentar os trabalhos, princípio de equivalência. Mas vale salientar que estas características citadas podem nos servir como uma facilitadoras para compreensão do Minimalismo, mas na verdade não dão conta dos artistas e dos trabalhos produzidos neste período por artistas, atualmente nomeamos de minimalistas, pois apesar de algumas características serem comuns, trata-se de artistas que têm conceitos e processos muito diversos.



Figura 27: Donald Judd, Sem título, 1968/ 1969. (Foto: Oliver Kurmis - Creative Commons).

“Uma coisa depois da outra”, frase usada pelos artistas como Frank Stella (1936) e Donald Judd (1928 - 1994), a respeito da continuidade e repetição que se encontrava em muitos de seus trabalhos. Segundo Rosalind Krauss (1941), esta máxima referia-se ao fato de estes artistas não quererem estabelecer relações hierárquicas em suas obras. Queriam afastar-se do racionalismo, e de seus preceitos lógicos, que acreditavam não fazer mais sentido ao serem utilizados “como meio de descobrir o mundo”<sup>14</sup>.

As composições minimalistas evitavam a hierarquia, por isso a repetição era importante, bem como a utilização de materiais industrializados, pois, ao serem fabricados em larga escala, não havia diferença entre eles, e assim não havia hierarquia entre os elementos que fariam parte da obra.

Outro fator importante foi a questão da interioridade para os artistas minimalistas - tanto na pintura quanto na escultura este conceito foi rejeitado. Acreditavam que a pintura não deveria criar ilusões, sensação de profundidade, e por isso a qualidade plana era uma questão na pintura minimalista - “o espaço pictórico perdeu todo seu interior e tornou-se exterior.”<sup>15</sup>

Enquanto na escultura a sua relação entre o interior e exterior era crucial, pois até então a forma exterior da escultura pressupunha um núcleo interior do qual emergia toda a sua forma. Este foi um dos pontos importantes da escultura até a década de 1960, porém, assim como na pintura, o Minimalismo questionava este pressuposto do núcleo interior:

---

<sup>14</sup> Donald Judd apud: KRAUSS, Rosalind. *Os Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 293.

<sup>15</sup> BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001. p. 21

*Contrariamente aos procedimentos de Gabo ou Moore, os escultores minimalistas, tanto em sua escolha de materiais como em seu método de os compor, tinham por objetivo negar a interioridade da forma esculpida - ou ao menos repudiar o interior das formas esculpidas como fonte de significado. Sua noção do real significado de se descobrir “como é o mundo” excluía a possibilidade de formularmos qualquer hipótese estética segundo a qual pudéssemos investigar em profundidade o centro da matéria e dar-lhes vida metafórica.<sup>16</sup>*

A relação dos trabalhos com o espaço é muito importante para os artistas minimalistas; assim como refutavam a escultura metafórica, também não queriam um espaço metafórico e vão em busca do espaço literal.

*... Seguindo Merleau-Ponty, objetos e obras de arte eram tratados não como coisas invariantes, conhecíveis isoladamente das contingências de apresentação e visão, mas como “constantemente submetidos à definição de uma visão situada”, para citar Rosalind Krauss. Na medida em que os trabalhos minimalistas alertam o espectador - por meio de sua forma, superfícies e posicionamento - para as contingências do local e a variabilidade da perspectiva, uma teoria que compreende a percepção da arte como instantânea e descorporificada, esse trabalho implica um tipo diferente de espectador: um espaço real...<sup>17</sup>*

Discorrer sobre o Minimalismo é importante porque a partir de algumas comparações poderei fazer algumas relações entre o trabalho pesquisado e o Minimalismo. Vale ressaltar que estas relações e comparações são feitas, levando em consideração o contexto cada época, pois o Minimalismo surgiu na década de 1960 nos EUA, questionando em grande parte os pensamentos e conceitos do Expressionismo Abstrato, que aconteceu no período pós Segunda-Guerra Mundial. Assim, não pretendo inserir o meu trabalho no Minimalismo ou Pós-Minimalismo, mas fazer algumas relações de procedimentos e conceitos dos quais me utilizo em meu processo artístico que de alguma maneira foram uma herança Minimalista.

As pesquisas que ocorreram no Quartinho, da casa da Rua Simpatia foram relacionadas à minha vivência e observação nesse espaço no período de um ano, como já foi citado anteriormente. Acredito que esta postura perante o espaço, e a forma como trabalhei com ela, mais me afastaria do que me aproximaria do Minimalismo.

---

<sup>16</sup> KRAUSS, Rosalind. *Os Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 24.

<sup>17</sup> BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

Porém, os resultados que busquei nos trabalhos, justamente na tentativa de tirar o “ar” tão individual e expressivo, foi uma busca de tratamento “limpo”, ou melhor austero para os trabalhos. Também, usei os desenhos geométricos que em muitas ocasiões eram tão sintéticos que chegavam ao limite de se tornarem abstratos. Porém só a proximidade com a abstração e o uso do desenho geométrico, somente, estas escolhas não me levam ao encontro do Minimalismo, podem fazê-lo em uma primeira vista, mas não basta somente esta constatação para a aproximação aqui proposta.

Meu trabalho dentro do Quartinho ocorreu a princípio de uma maneira solta, experimental e a observação do lugar foi muito importante durante todo o processo. Mas os experimentos me trouxeram trabalhos, sobretudo fotografias, desenhos, desenhos digitais e projetos.

A minha aproximação com o Minimalismo, penso que ocorra em grande parte, pela síntese que procuro ao fazer alguns desenhos, por exemplo, a série *Repetir, Repetir até ficar diferente*<sup>18</sup>, na qual sintetizo em formas e linhas o espaço do “Quartinho”, e vale salientar que estes desenhos partem da observação do espaço. Mas sintetizar a imagem deste “Quartinho” era importante no sentido que uma vivência individual que faz parte da minha experiência pessoal, pudesse se tornar a imagem de um espaço qualquer. Isto é, coloco nestes desenhos referências visuais que são de um espaço determinado, mas como uso códigos do desenho geométrico e arquitetônico, e muitas vezes esses desenhos beiram a abstração, me levam a olhá-los e não mais ver o “Quartinho”, mas sim o fragmento visual que poderia ser de qualquer construção arquitetônica. Neste sentido, a série de fotografias *Sem título (PB & vermelho)*<sup>19</sup>, também faz parte de um conjunto de imagens que pretende sair da experiência individual para a coletiva, no sentido de que as pessoas, ao verem as fotografias, podem pensar em qualquer lugar, não existe a necessidade do conhecimento da vivência no Quartinho para fazer as relações espaciais que o trabalho suscita.

---

<sup>18</sup> Este trabalho encontra-se no item 5.3.6.

<sup>19</sup> Este trabalho encontra-se no item 5.3.2

Acredito que alguns aspectos de minha prática artística e os trabalhos resultantes dela podem se aproximar de algumas características encontradas no que usamos chamar de Minimal Art ou Minimalismo, é recorrente em meu trabalho o uso da grade, a repetição, desenho geométrico, a busca pela síntese da forma, o não uso do ornamento e, algumas vezes, partir do cubo para fazer alguns trabalhos.

## 5. PROCESSOS DE CRIAÇÃO

### 5.1 O Trabalho e a sua metodologia

Para a realização deste trabalho, estipulei algumas regras; esta também é uma característica da minha produção como artista – vale lembrar que estas regras não engessaram o trabalho ou o tornaram rígido, mas sim foram utilizadas visando um foco e uma busca mais elaborada, mas de modo algum substituíram a experimentação e os questionamentos.

Outro ponto que vale ressaltar é que comecei minha trajetória no pequeno espaço da Casa da Rua Simpatia, em agosto de 2010, e lá permaneci até agosto de 2011, um ano de vivência e elaboração de pensamento e trabalhos sobre este pequeno lugar. Algumas regras de procedimentos para a realização da pesquisa no Quartinho:

- Registros fotográficos do pequeno espaço todas as vezes que ia trabalhar nele;
- Anotações no *Diário de Percurso*, um pequeno caderno no qual escrevi, desenhei, enfim, registrei minhas impressões de toda ordem, a respeito do Quartinho, da casa e de seu entorno;
- Trabalhar no Quartinho vazio: os procedimentos que seguia quando chegava para trabalhar eram retirar do Quartinho os únicos mobiliários ali existentes, a cadeira e a prateleira. Pegava a almofada de um sofá comunitário, sentava-me nela, onde desenhava, lia, escrevia ou apenas observava e ouvia os sons da rua e da casa, e assim o trabalho começa. Porém, algumas vezes este pequeno espaço se modificava, de acordo com as necessidades, uma mesa e outra cadeira apareciam, mas estas modificações eram pontuais, e ocorriam somente quando necessárias. Na verdade, habitar um lugar, muitas vezes nos faz modificá-lo para que se torne adequado para o seu uso no momento, e essas modificações, mesmo que quase imperceptíveis em alguns casos, fazem toda a diferença nas significações desse espaço. Mas, no decorrer do tempo no Quartinho, a mobília mesmo que simples apareceu: cadeira e a mesinha.



Figura 28: A cadeira, a pasta e almofada do sofá.

Uma atividade importante durante o processo no Quartinho foi o ato de escrever um *Diário de Percurso*, no qual registrava as diversas situações, sensações e impressões sobre o espaço diminuto, conceitos sobre alguns elementos que faziam parte da busca e algumas questões técnicas e de linguagem.

Alguns desenhos de observação foram feitos e depois foram escaneados e modificados em computador, o que me possibilitou ter uma matriz digital e a partir disto pude experimentar diversas escalas e superfícies para dar corpo aos desenhos. Fotografias de registros ou manipuladas também foram realizadas nesse período.

A imaginação também percorre este espaço e o reconstruí constantemente, pois os desenhos feitos a partir da planta e de suas medidas foram a base para outros realizados em computador – são espaços labirínticos sem entrada e saída, sem acesso.

A seguir, cada uma dessas experiências e trabalhos serão elucidados um a um, mostrando o processo, as linguagens usadas e alguns resultados conseguidos.

## **5.2 Primeira intervenção**

A primeira intervenção realizada no Quartinho foi a retirada de uma prateleira que ficava presa à parede, e ocorreu no dia 16 de setembro de 2010. Retirar a prateleira era um ato importante, visto que o objeto de estudo aqui utilizado é um espaço vazio, e assim foi feito – a peça foi retirada e em seu lugar ficou sua marca de presença.

A marca de presença é um índice de que alguém esteve aqui e viveu neste lugar. Este objeto de uso diário, a prateleira, era uma necessidade de quem vivia lá anteriormente, porém foi retirada por não ter mais a serventia que tinha antigamente e assim o sentido de sua existência no lugar como algo utilitário se perdeu, e ficou, durante todo o tempo de trabalho realizado neste espaço diminuto, guardada como um símbolo de uma história que foi vivida e que me permitiu ter a consciência de uma camada de tempo e de transformação espacial pelo uso e necessidade. Retirar a prateleira naquele momento era crucial, era como um ritual de ocupação e de identidade.



Figuras 29 e 30: A prateleira e sua marca de presença.

### 5.3 Experimentações, Trabalhos e Projetos

Antes de discorrer sobre o trabalho, vale lembrar algumas questões que fazem parte desta pesquisa, no sentido do seu processo. O livro de Tarkóvski, intitulado *Esculpir o tempo*, relata sua experiência como diretor de cinema, e conta ao público o seu percurso, seus pensamentos, erros e acertos, descobertas e formas de lidar com os problemas que o fazer artístico traz ao artista.

Uma das questões por ele apresentada que me fez refletir, estava ligada ao meu fazer artístico, foi a relação da verdade do artista e a sua visão de mundo e como isto passa da questão individual para uma questão do ser humano. Pois quando um trabalho de arte consegue ser verdadeiro em relação à visão de mundo de um artista ele consegue atingir o outro. O artista consegue dialogar com a visão de mundo de alguém. Portanto, a maneira de encarar o ofício do artista é corajosa e também honesta com o próprio trabalho artístico.

Esta problemática de mostrar uma visão de mundo me atingiu de uma maneira muito forte, também tornando uma questão a se pensar; não no sentido do público como pensamos, mas no sentido de ter um diálogo com o outro que entra em nosso mundo, e que, por um momento, faz parte dele e também o transforma.

As perguntas surgem com o processo, com o fazer, mas também quando mostramos os nossos trabalhos. Durante este percurso, tive a oportunidade de fazer um Ateliê Aberto, junto com os outros artistas que tinham suas salas na casa da Rua Simpatia, o que é diferente de uma exposição, pois a interlocução com as pessoas é direta. Estamos lá mostrando o nosso trabalho, e os outros nos questionam, opinam sobre ele, contam como o fariam, enfim, é uma experiência rica que nos permite falar, assim como ouvir sobre o que fazemos.



Figura 31: Imagens do Quartinho durante o Ateliê Aberto do Simpatia, desmontagem, 15 de março de 2011.

Muitos dos questionamentos e comentários surgem a partir de seu trabalho, nos fazem refletir, pensar sobre algo que muitas vezes não pensaríamos sozinhos. Assim, um amplo diálogo se estabelece, e as perguntas e dúvidas do outro nos fazem rever pontos e elementos importantes que muitas vezes não havíamos percebido. Uma frase que escutei muitas vezes e que aqui, neste contexto, me parece fazer todo o sentido: “nos conhecemos melhor quando conseguimos ouvir o outro”, e, desta maneira, esta experiência foi muito importante em todo o processo.

No período de trabalho efetivado nesse pequeno espaço foram realizadas algumas experimentações e projetos, e algumas linguagens são usadas, como: desenho (manual e digital), fotografia, vídeo e algumas tentativas de ocupar o espaço, de maneira bidimensional, que chamarei aqui de instalação de parede.

A questão da instalação em meu trabalho é uma busca que precisa ser refletida, pois, ao pesquisar o termo, alguns esclarecimentos me fizeram refletir no uso desta terminologia para nomear alguns trabalhos. No texto da artista Geórgia Kyriakakys (1961), intitulado *Escultura hoje?*, a artista escreve sobre a escultura contemporânea e reflexões sobre algumas denominações usadas atualmente, e cita também o termo instalação:

*A denominação Instalação costuma abranger genericamente um sem número de experiências diversas na arte atual. Não há muitas informações sobre a origem do termo. Sabemos que não foi criado por determinado artista, como alguns termos citados anteriormente. Mas a prática que posteriormente passou-se a nomear Instalação é corrente desde os anos 60, principalmente na América do Norte. Alguns historiadores apontam para o uso genérico do termo Instalation view na margem de fotos publicadas em livros, revistas e catálogos. Em seu significado literal a expressão vista da instalação propõe considerar não somente a obra em si, mas a circunstância de unidade entre a obra, ou obras, e o espaço expositivo.*<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> KYRIAKAKIS, Geórgia. *A escultura hoje?* Artigo in: [http://www.georgiakyriakakis.com.br/portu/depo4.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Depoimento=49](http://www.georgiakyriakakis.com.br/portu/depo4.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=49) - 29 de novembro de 2011.

Podemos perceber que o termo instalação é utilizado para denominar diversos trabalhos artísticos e que sua origem é desconhecida e seu significado é muitas vezes nebuloso se a tentativa for a busca de uma definição; porém, seu uso está relacionado a considerar além da obra, o espaço na qual ela está inserida, bem como a presença do outro, ou seja, do visitante da obra e sua percepção corporal da mesma. Uma instalação não precisa ser penetrável, não precisamos entrar nela para que ela aconteça.

Rosalind Krauss, em seu artigo de 1979, intitulado *A escultura no campo ampliado*, apresenta a escultura e suas modificações no decorrer do tempo, porém chega a dizer, em um momento do texto, que ela está na “terra de ninguém”, pois, segundo a autora, tantos trabalhos com tantas técnicas diferentes foram considerados e denominados escultura e o próprio termo corria o risco de não mais fazer sentido. Entendo que a autora nesse momento talvez buscasse, um novo vocabulário que pudesse abarcar obras tão díspares e que, apesar de terem tridimensionalidade, e apresentarem relações com o espaço circundante, não poderiam mais serem entendidas como escultura. Podemos pensar que apesar de não citar a palavra instalação, pode ser que muitos trabalhos ali apresentados o sejam, como cita Elaine Tedesco, em seu artigo *Instalação: campo de relações*:

*É, por meio da trama de relações entre conceitos afirmativos e seus negativos, que problematizam a simples afirmação ou negação dos conceitos, abrindo-os para as relações entre conceitos que a autora define: “o campo ampliado é, portanto, gerado pela problematização entre as quais está suspensa a categoria modernista escultura”. [...]. Pode-se perceber, pela data de publicação do texto analisado que uma série de experiências plásticas produzidas durante os anos 60 e 70, que, hoje, talvez sejam lidas por outros autores como instalação, no texto, não receberam essa terminologia. Consta-se que a autora estava posicionando-se diante da crítica e das mudanças ocorridas com a categoria esculturas.<sup>21</sup>*

---

<sup>21</sup> TEDESCO, Elaine. *Instalação: campo das relações*. <http://www.comum.com/elainetedesco/textos.htm>- acesso: 21 de janeiro de 2012.

Krauss também aponta em seu artigo sobre a diversidade da prática artística utilizada na época em que escreveu seu texto (1979) e que perduram nas práticas atuais:

*... A suspeita de uma trajetória artística que se move contínua e desordenadamente além da área da escultura deriva obviamente da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão (e portanto a especialização necessária de um artista dentro de um determinado meio). Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados.<sup>22</sup>*

Algumas ponderações foram feitas acerca do termo Instalação porque em alguns trabalhos uso esta terminologia para apresentá-los e o faço me apropriando do termo, no sentido de talvez tais trabalhos não sejam exatamente instalações, porém tomo a liberdade de assim chamá-los por se tratarem trabalhos quem têm uma relação com o espaço, tanto em sua concepção, como quando estão no espaço expositivo. Ao concebê-los o faço com um pensamento de como irão se relacionar com o lugar e isto acontece por meio de desenhos de projeto, nos quais consigo relacionar o trabalho com o espaço no qual será exposto, e por isso utilizo esta terminologia, mais como um recurso poético que conceitual.

O uso do computador está cada vez mais presente em minha busca artística, e foi uma questão difícil, pois minhas primeiras experimentações artísticas eram manuais e artesanais; não quero dizer que ainda não utilizo estes recursos manuais, mas a verdade é que a fotografia digital, os desenhos escaneados e modificados digitalmente e a elaboração de projetos ganharam um grande espaço em minha pesquisa atual.

Acredito que esta mudança de postura tenha ocorrido devido ao momento e ao contexto nos quais a pesquisa está inserida, pois a fotografia, assim como o vídeo, captam o tempo de uma maneira ímpar e muito diferente do que consigo

---

<sup>22</sup> KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Revista Gávea, nº 1. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC, 1984. p. 136. Este texto é de 1979, e originalmente foi publicado na Revista *October* nº 8, cujo o título original é *Sculpture in the Expanded Field*.

com o desenho. A fotografia congela um fragmento de tempo e espaço, e o vídeo, por sua vez, capta o tempo que já se foi e o mostra novamente à nossa memória e percepção, e estas questões relacionadas ao tempo e sua passagem são de grande interesse neste momento. Vale salientar que no decorrer do processo algumas experimentações em vídeo foram realizadas, mas a fotografia ocupou mais espaço nesse período de busca artística e com ela obtive alguns trabalhos que posteriormente serão analisados aqui, enquanto o vídeo ficou como uma experimentação, que ainda não resultou em um trabalho mais elaborado ou melhor resolvido.

A escolha dos desenhos digitais aconteceu pela busca do rigor e precisão do resultado da imagem que achei necessário para dar corpo a esta ideia poética do espaço, relacionado com a passagem de tempo e as camadas de espaço/tempo que se formam. Outro ponto importante nesta opção é o fato de a imagem digital, após estar no computador, poder ser manipulada de infinitas maneiras, dependendo da intenção do artista e sua busca. Segundo Michel Rush, em seu livro *Novas mídias em arte contemporânea*, “No computador, a imagem transforma-se em ‘informação’, e todas as informações podem ser manipuladas”<sup>23</sup>. E, assim, as dúvidas e a busca de respostas para algumas questões me levaram a pensar na questão da linguagem digital e desta tecnologia em meu trabalho.

### 5.3.1 Fotografias

A fotografia como linguagem aconteceu gradativamente, por uma necessidade percebida no trabalho e do que eu esperava dele. Por que usar a fotografia? Aos poucos entendi que a fotografia é considerada por muitos como uma referência que temos do real, é como muitas pessoas acreditam que a nossa realidade seja, e assim busquei um pouco desta crença na imagem fotográfica.

---

<sup>23</sup> RUSH, Michel. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 164.

Segundo Roland Barthes, em seu livro *A Câmera Clara*, a fotografia está intimamente relacionada ao seu referente, isto é, ela existe porque havia um objeto em um tempo e espaço, que possibilitaram seu registro de luz e assim posso legitimar a existência do que foi fotografado.

*Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado ("isso foi"), ela sugere que ele já está morto. Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da Fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) em carne e osso, ou ainda: em pessoa.<sup>24</sup>*

Barthes, nesta citação acima, refere-se como podemos confundir os conceitos de real e vivo. Então, segundo Barthes, a fotografia legitima o objeto fotografado como real, e devido ao caráter de imutabilidade da fotografia, nos remete a um tempo eterno, porém, quando nos deparamos com a ideia de tempo passado, aquilo que nos parecia vivo pode estar morto ou não mais existir. A fotografia congela um momento que se foi. E assim, partindo deste pressuposto de Barthes da fotografia como legitimadora de uma realidade vivida, de uma comprovação de existência, fiz inúmeras imagens fotográficas do “Quartinho” e seu entorno.

Porém Barthes, toma a fotografia como a prova de existência de algo, e não como “forma de restituir o abolido”, ou seja, não se refere a memória, e sim à existência do objeto. Em contrapartida, penso em muitas fotos do Quartinho como uma busca da memória desse lugar, que tem pouco tempo de vida, e então busco um resgate da forma e da vivência que tive nesse espaço por meio do uso da linguagem fotográfica.

Outro ponto de interesse era a questão dessa mutabilidade, como se destroem e constroem casas em uma cidade como São Paulo. A fotografia aparece como uma tentativa de congelar aquele tempo, de deixar perene um espaço singelo e

---

<sup>24</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2006. p. 118

comum que existiu, mas efetivamente não conseguiu deixar sua **marca de passagem no mundo**, e quando uma dessas construções desaba, a história de um período de tempo da vida das pessoas que lá viveram vai junto, se perde nos escombros e uma parte de suas marcas de presença no mundo se vai; este foi o resgate que me foi possível fazer – um pequeno pedaço desse tempo e desse espaço.

Nelson Brissac Peixoto elucida este ponto de uma maneira muito interessante, que me levou a refletir sobre a questão da fotografia em meu trabalho neste momento, e a percepção que tive desta tentativa de resgatar as marcas de presença de um período da vida de pessoas que não conheci.

*Neste universo de coisas em desaparecimento, os indivíduos procuram desesperadamente deixar suas marcas. Pois a cidade moderna, antes desta catástrofe, era como um interior. Os homens se sentiam em casa nela. Em todo lugar, deixavam suas impressões digitais. Os objetos traziam sinais daqueles que o possuíam. Ali era fácil identificar.*<sup>25</sup>

**A busca por manter vivo algo que vai desaparecer de qualquer forma, seja pelo tempo, seja pela ação humana, é uma busca sem fim e tem um pouco de agonia e angústia, pois sei que a Casa será demolida, e com ela o Quartinho. E o que eram somente memórias desconhecidas, agora são minhas também, pois criei uma pequena história aqui, e as lembranças da minha passagem estão tanto em mim quanto na casa. Assim, a busca de manter viva a memória também começa a ser minha, e por mais claro que isso possa parecer, para mim só ficou evidente agora, pensando no trabalho, no habitar e refletir sobre o espaço aqui neste lugar do mundo. Portanto, o congelamento de um recorte de olhar, de um ponto de vista de um ser, em um momento de sua vida, que visa guardar um pedaço em um registro, fez da fotografia uma escolha natural nesta pesquisa, no sentido de que parece a linguagem que mais se aproximou dos anseios e expectativas das realizações poéticas de questões importantes para este percurso criativo.**

---

<sup>25</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. As imagens e o outro. In: NOVAES, Adauto (org). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras: FUNARTE, 1990. p. 472.

Os anseios acima citados são angustiantes porque não conseguir manter em pé a casa com o Quartinho, e nem minha vivência lá durou eternamente; foi uma busca que está fadada ao fracasso, pois tenho imagens, tenho relatos escritos por mim, mas a casa e a experiência ficaram para sempre enterradas na Rua Simpatia. Mas será que não é que procuramos sem sucesso, sempre que queremos congelar objetos, espaços, pessoas em uma fotografia? Será que não procuramos a vida, mesmo sabendo que estamos fadados a encontrar a morte? O que passou e jamais voltará?

Fiz diversas fotografias todas as vezes que fui até a casa da Rua Simpatia. As primeiras foram da casa inteira, externa e internamente, e depois do próprio espaço de trabalho. Estas foram tiradas desde o começo do projeto, a princípio tinham um caráter de registro, captavam a luz e a sombra que a janela aberta projeta no chão. Tirei fotos da luz e da sombra que se formavam todos os dias no chão do “Quartinho”; eram os registros de luz e os fiz sempre que chegava. Como não tinha um horário definido de trabalho, as fotografias eram realizadas nas mais diversas situações de luz. Os arquivos foram salvos por datas como um diário de registros, de como a luz se modificava neste espaço.



Figuras 32 a 36: Fotografias realizadas em diversos dias - durante agosto de 2010 e agosto de 2011.

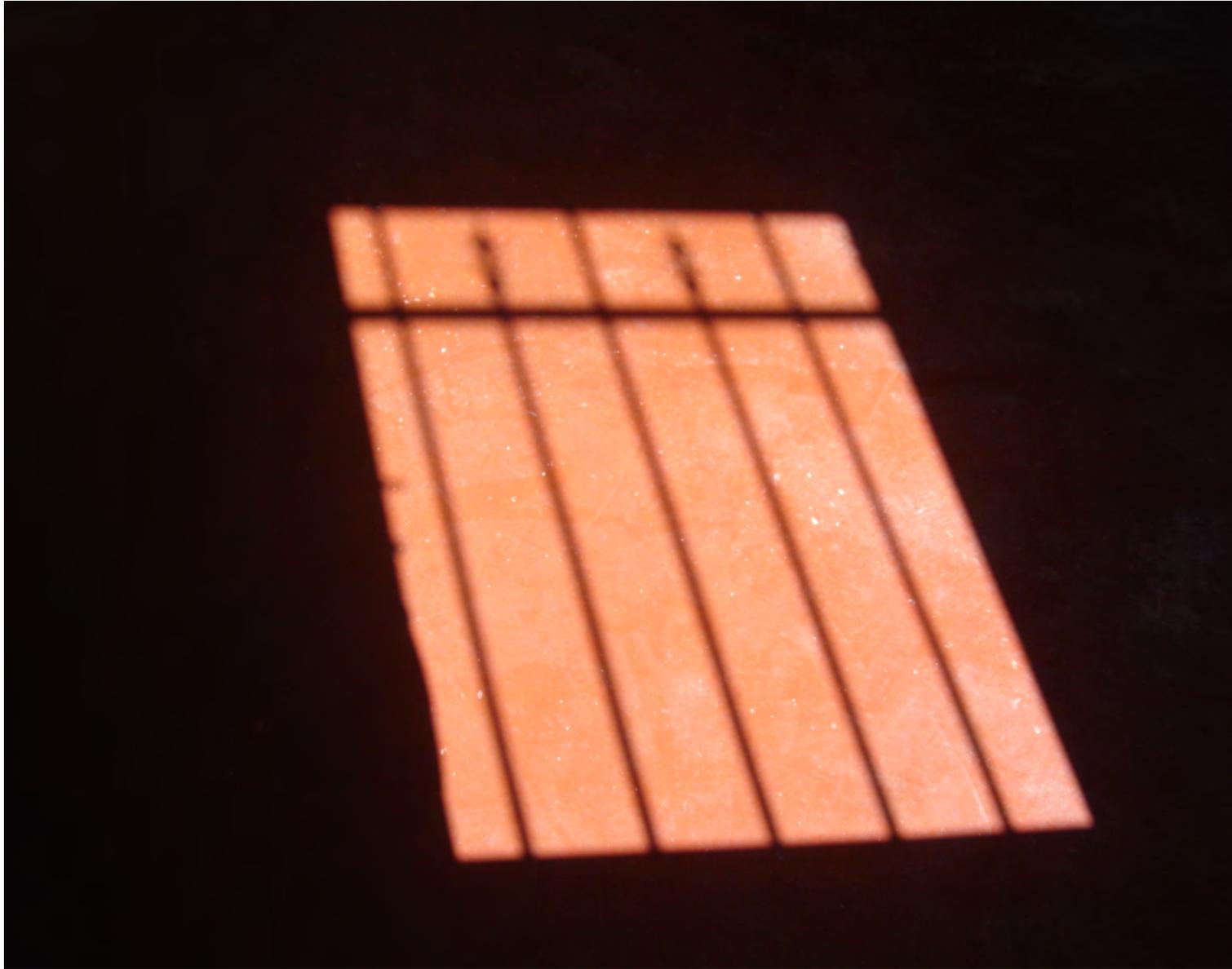


Figura 37: Foto tirada no dia 03 de novembro de 2010 – sombra das grades da janela no chão do Quartinho.

Também foram feitas muitas fotos do percurso que fazia da minha casa na Zona Leste da cidade de São Paulo, mais precisamente no bairro do Tatuapé até a Rua Simpatia. Hoje, verificando o material, o conjunto tem força e pode contar muito sobre o espaço e a vivência lá ocorrida.



Figura 38: Rafaela Jemmene. (Da série: *Fragmentos de Percurso*), *Na calçada tinha um jardim*, fotografia digital, 60 x 50 cm, 01 de dezembro de 2010. Fotografia realizada na Rua Simpatia e manipulada em computador.



Figura 39: Rafaela Jemmene. (Da série: *Fragmentos de Percurso*), *Chão Vermelho*, fotografia digital, 60 x 50 cm, 03 de novembro de 2010. Foto realizada na rua Simpatia e manipulada em computador.

### 5.3.2 Fotografias sem título (P&B + Vermelho)

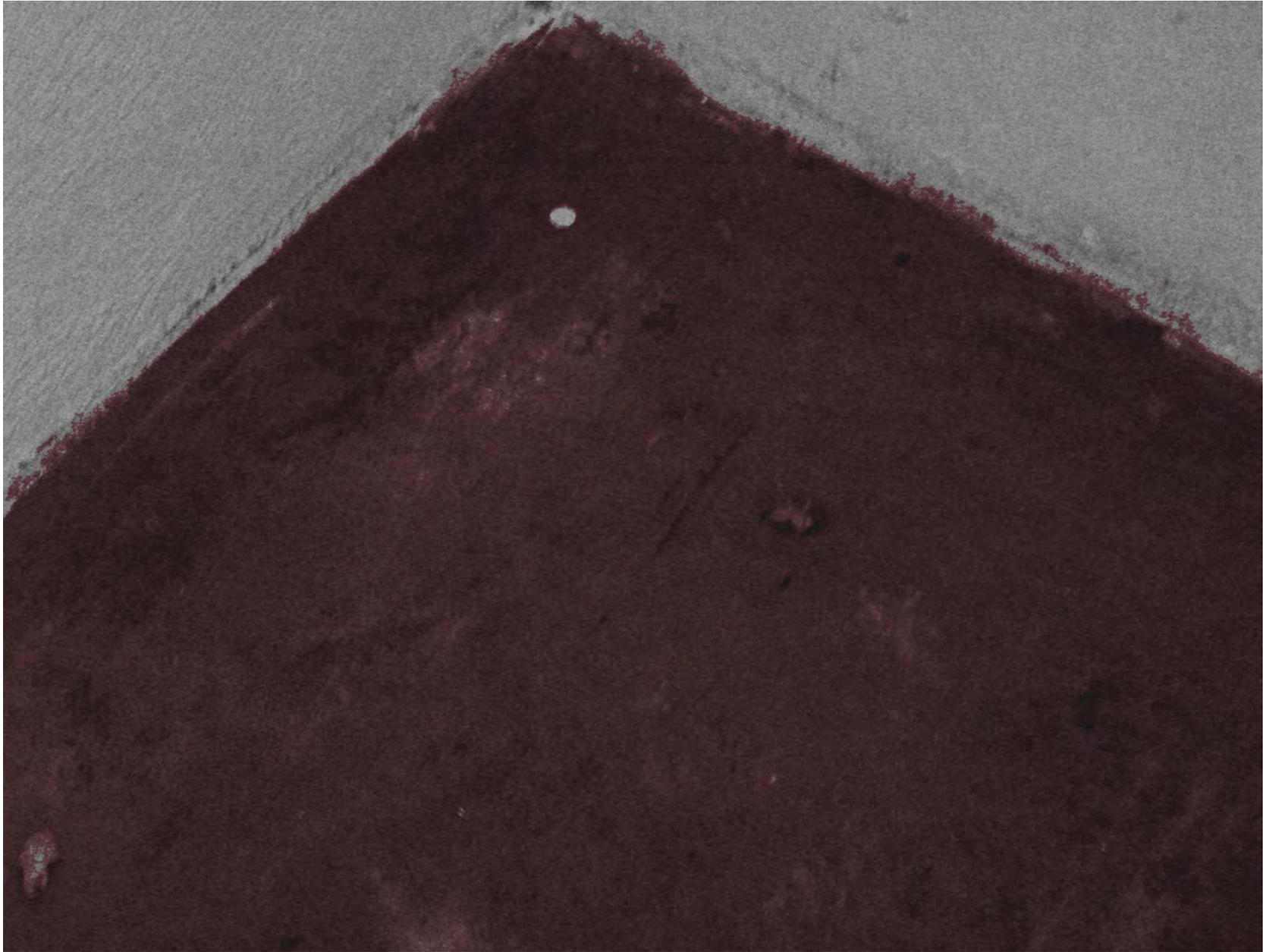
As fotografias mostradas na próxima página compõem uma série de 14 imagens modificadas em *Photoshop*. São fotos coloridas transformadas em imagens PB, nas quais pintei digitalmente o chão de vermelho queimado. Aqui serão mostradas três destas fotos que são impressas em papel algodão. A escolha deste papel ocorreu por ser um material que realça a textura e a cor, detalhes de grande importância neste trabalho.

A cor do chão da sala é muito forte, vermelho intenso. Foi o elemento do Quartinho que, em um primeiro momento, mais me instigou no espaço onde começava a trabalhar.

É uma série de fotos que acredito ser muito pictórica, portanto, penso que, em um primeiro momento, podem confundir o observador no que diz respeito a sua materialidade, pois a princípio poderiam ser pinturas ou até mesmo gravuras, mas quando se chega perto percebe-se que são fotografias.



Figura 40: Fotografias no espaço expositivo – Casa Contemporânea – São Paulo, SP – novembro de 2010 a fevereiro de 2011.







Figuras 41, 42 e 43: Rafaela Jemmene. Fotografias digitais impressas sobre papel algodão, 60 x 45 cm, 2010.

### 5.3.3 Fotografias - Sem título (fotografias + desenhos digitais)

As imagens desta série são compostas por fotografias digitais e sobrepostas por desenhos digitais<sup>26</sup>. As fotografias foram realizadas na área externa da casa da Rua Simpatia - nelas fica evidente o estado da casa, era velha e apresentava todos os sinais de sua idade. Em contraponto com estas fotografias, os desenhos de construções imaginárias as sobrepõem, são desenhos coloridos e precisos, e têm um grau de transparência que permite vermos as fotografias que estão embaixo.

Estes desenhos partem da planta do Quartinho, quero dizer com isso que este é sempre o ponto de partida para os desenhos, que sempre partem das medidas dele e vão se transformando em espaços muitas vezes labirínticos, sem entrada ou saída.

O processo para a feitura deste trabalho começou quando tirei inúmeras fotos da parte externa da casa. Outra etapa neste processo foi a seleção das fotos a serem manipuladas, que ocorreu levando em consideração as que no momento pareciam as mais representativas e significativas desta área. As imagens selecionadas eram fragmentos que, sob meu ponto de vista, mostravam o estado de deterioração da casa evidenciando a passagem do tempo e a ação do ser humano sobre este espaço.

---

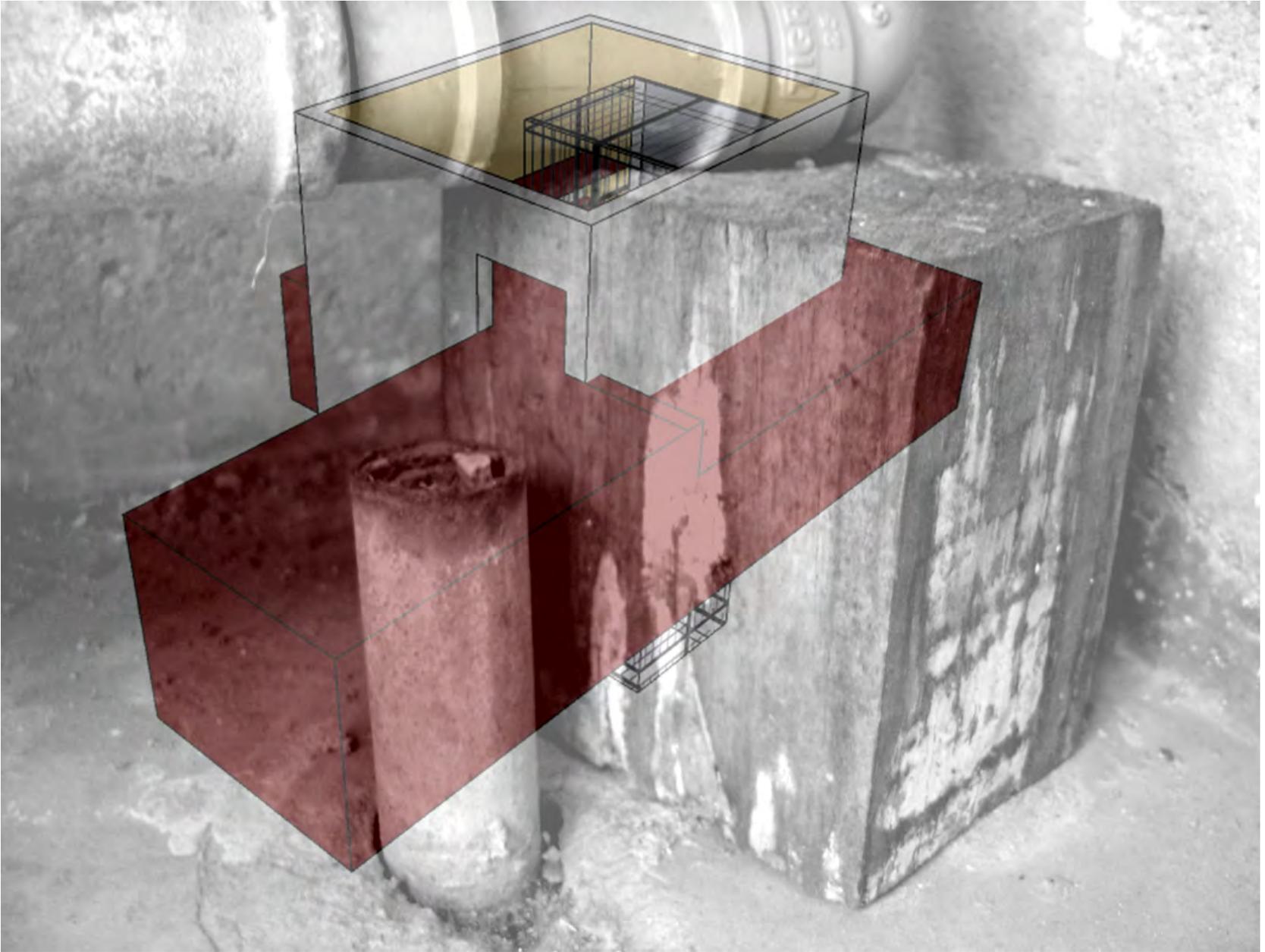
<sup>26</sup> Os desenhos encontram-se no item *E o branco é sempre Quartinho*.

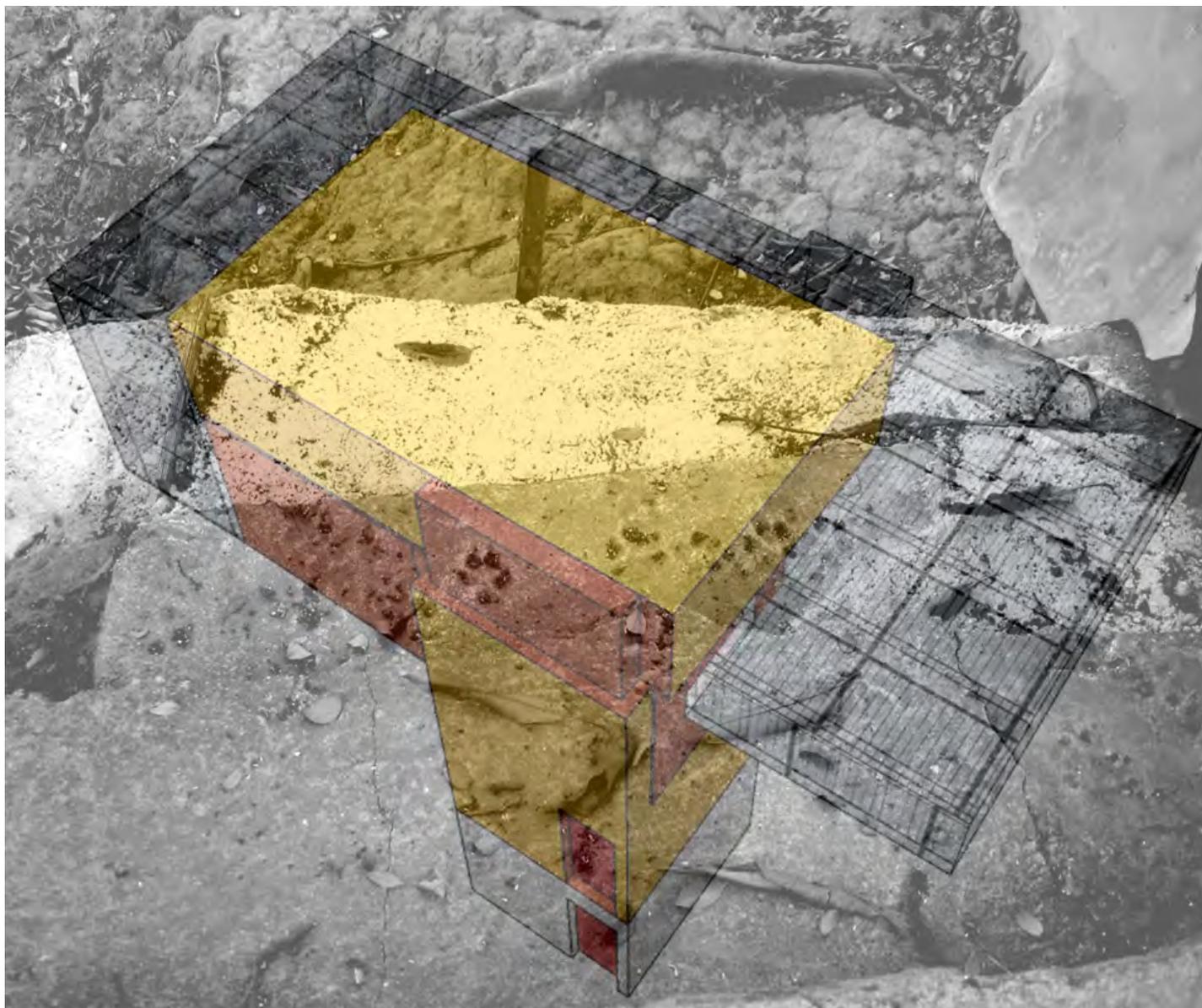


Baró Galeria - Exposição 20 e poucos anos de 05 de fevereiro a 19 de março de 2011.  
Sem título, fotografias e desenhos digitais, 50 x 60 cm, 2010.

Figura 44: Fotografias no espaço expositivo. Galeria Baró, São Paulo (SP) – 05 de fevereiro a 29 de março de 2011.







Figuras 45,46 e 47: fazem parte de uma série fotográfica Sem título, fotografias digitais sobrepostas por desenhos feitos em computador, impressas em papel fotográfico 50 x 60 cm, 2010.

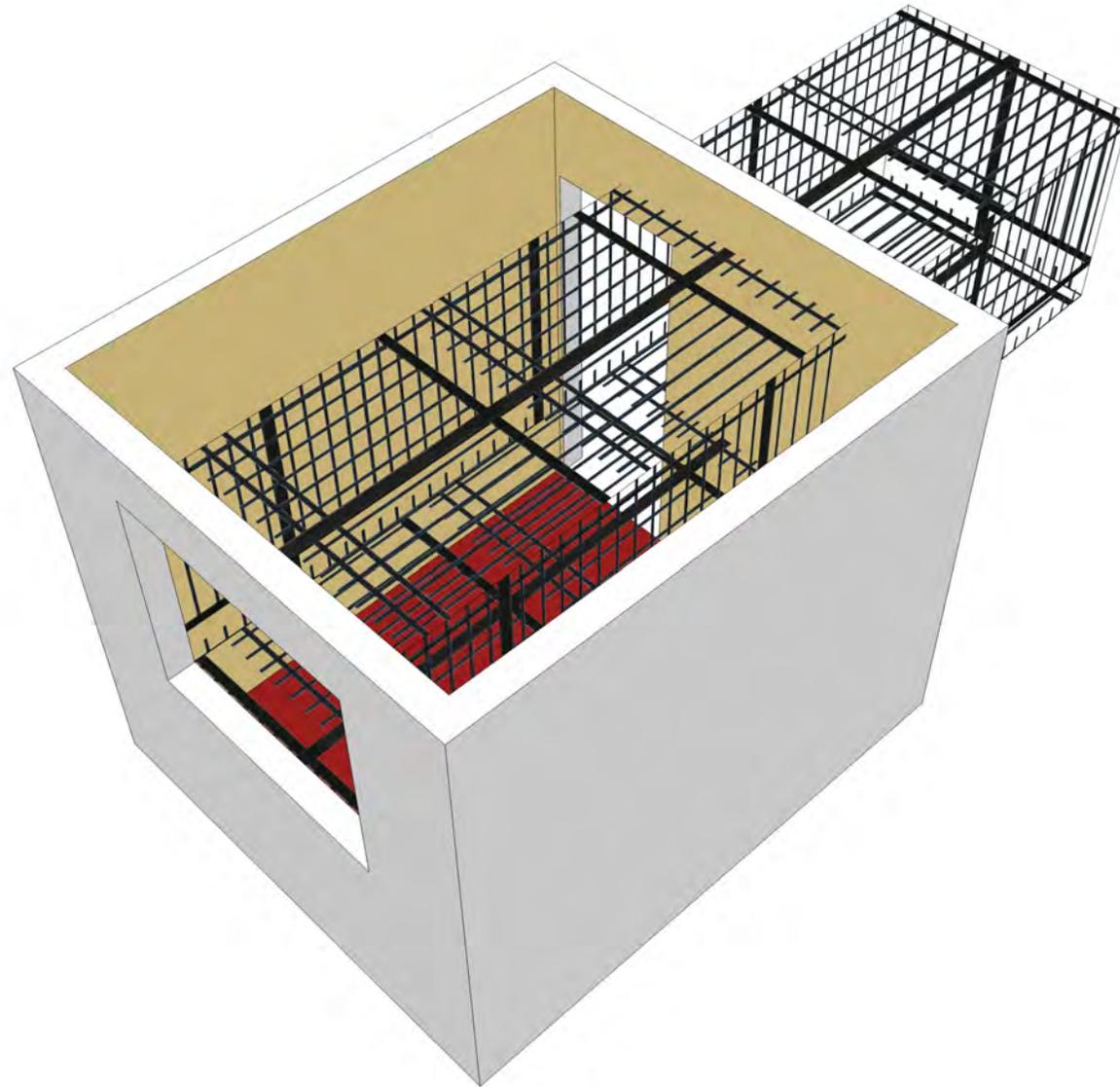
### 5.3.4 E o Branco é sempre o Quartinho

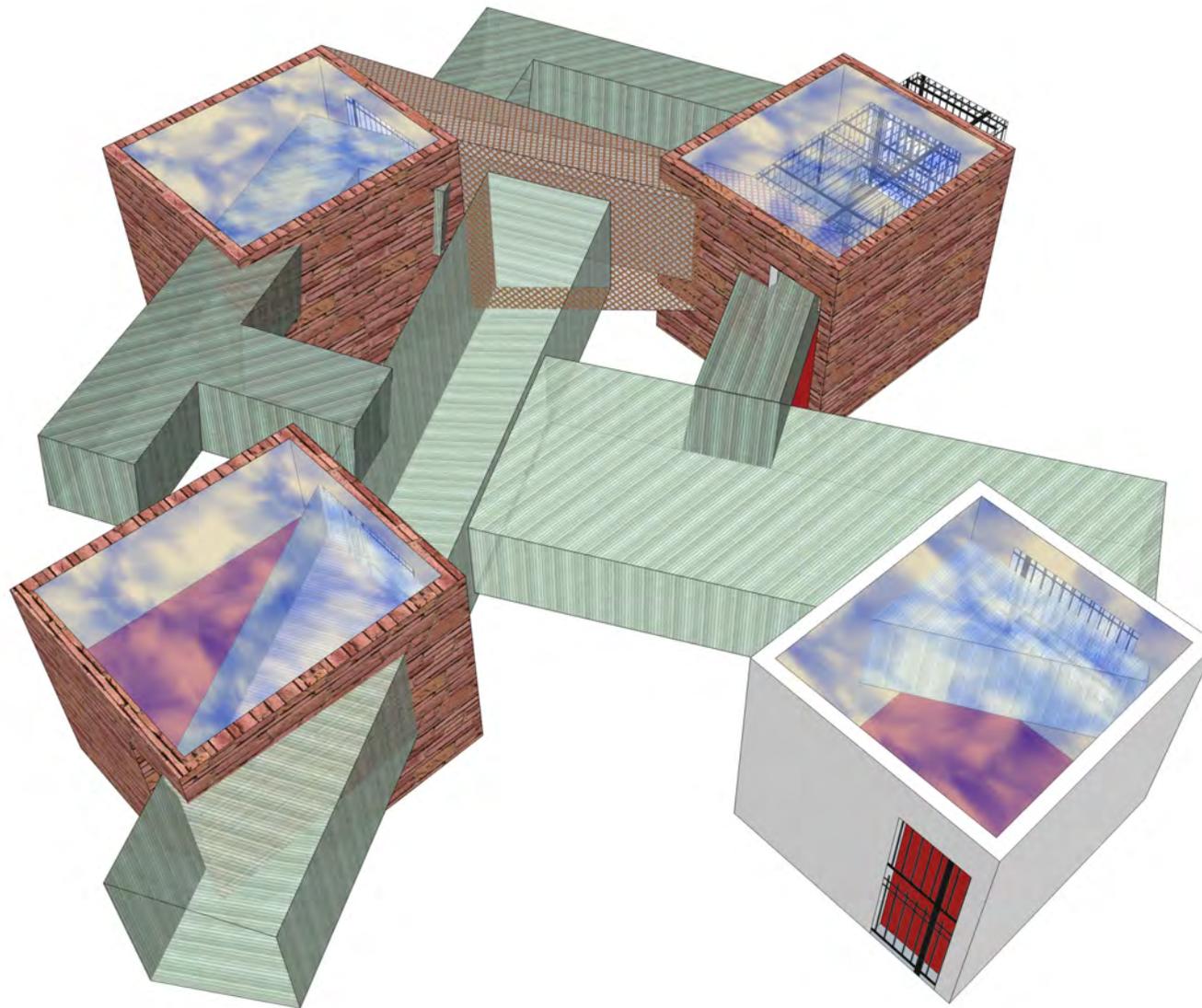
É uma série que conta com 20 desenhos realizados em um programa chamado *Sketch-up*.

Os desenhos são criados sempre a partir da mesma matriz, a planta do Quartinho, com suas medidas reais, e são espaços virtuais. Não são de fácil acesso, pois não apresentam portas ou janelas livres, que estão obstruídas por grades, vidros, treliças, enfim, materiais que possibilitam a visibilidade de fora para dentro e de dentro para fora, mas ao mesmo tempo não permitem acessar o espaço. As possibilidades de apresentação deste trabalho podem ser em livro, adesivo colado sobre Poliestireno, maquetes, e uma versão já realizada foi políptico, formado por 12 desenhos da série.



Figuras 48: *E o branco é sempre o Quartinho*. Fundação Pinacoteca Benedito Calixto (Santos- SP), março de 2011. (Foto: Celia Saito) e Figura 49: Museu de Arte de Ribeirão Preto (MARP), maio e junho de 2011. (Foto: Sueli Espicalquis).





Figuras 50 e 51: Desenhos da série *E o branco é sempre o Quartinho*, 2010 e 2011.

### 5.3.5 Repetir, repetir até ficar diferente <sup>27</sup>

É uma série de desenhos que fiz olhando para o mesmo ponto, isto é, me colocava sempre no mesmo lugar do Quartinho e olhava para o mesmo ponto de vista; assim os desenhos foram realizados.



Figura 52: Rafaela Jemmene. *Repetir, repetir, até ficar diferente*, desenhos em nanquim e tinta para caligrafia, (em processo) 04 de dezembro de 2010.

---

<sup>27</sup> Este título é uma frase do poeta Manuel de Barros (1916), citada no *Livro das Ignorâncias*.

Esta pesquisa, com os desenhos feitos sempre do mesmo ponto de vista, tomaram corpo e ganharam terreno, foram escaneados e modificados no computador, visando uma precisão que os desenhos feitos à mão não têm. Outra possibilidade que se abriu a partir do momento que tenho uma matriz digital é a de experimentar os mais diversos formatos e materiais para estes desenhos, bem como a sua reprodutibilidade, questão esta que faz parte de diversos trabalhos que faço e têm a matriz digital. Algumas delas já realizadas no formato de *lambe-lambe*, buscando intervenções nas ruas das cidades, adesivos, impressões em diversos tipos de papel.



Figura 53: Ateliê Aberto, DoSimpatia, experimentações com desenhos escaneados e modificados em computador, 12 de março de 2011.

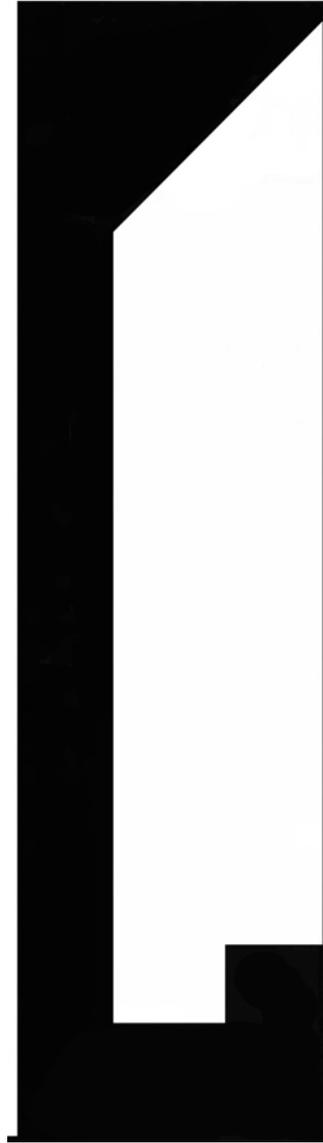


Figura 54: Rafaela Jemmene. Lambe-Lambe (enviado para o Chile) 57 x 200 cm, impressão digital sobre papel, 2011.

As diversas possibilidades que a matriz digital me proporcionou foram investigadas na impressão digital, no formato de lambe-lambe, como o desenho acima, que foi colado na rua. Vale lembrar que, neste caso, o papel era um sulfite 75 grs. – esta gramatura tão fina foi importante para o caráter deste trabalho, pois a espessura e tipo de papel facilitam a colagem do mesmo em muros ou outras superfícies encontradas na cidade.

Ainda com o pensamento na questão da impressão digital, outra imagem desta série foi impressa em papel algodão, em uma escala de 30 x 150 cm; este material possibilita uma qualidade excepcional do desenho e transforma totalmente a proposta citada acima, na qual a qualidade de impressão ficou aquém das expectativas.

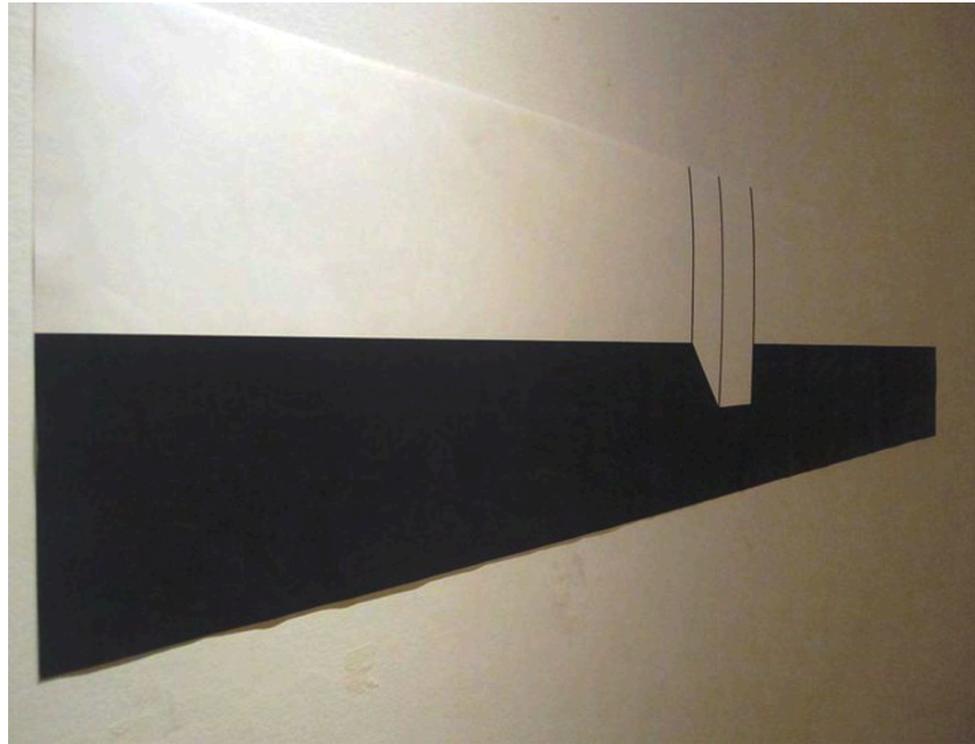


Figura 55: Rafaela Jemmene. Impressão digital sobre papel algodão, 30 x 150 cm, 2011. Exposição coletiva *Até meio quilo*, MACC - Campinas, de 14 de abril a 08 de maio de 2011. (Foto: Mai-Britt Wólthers).

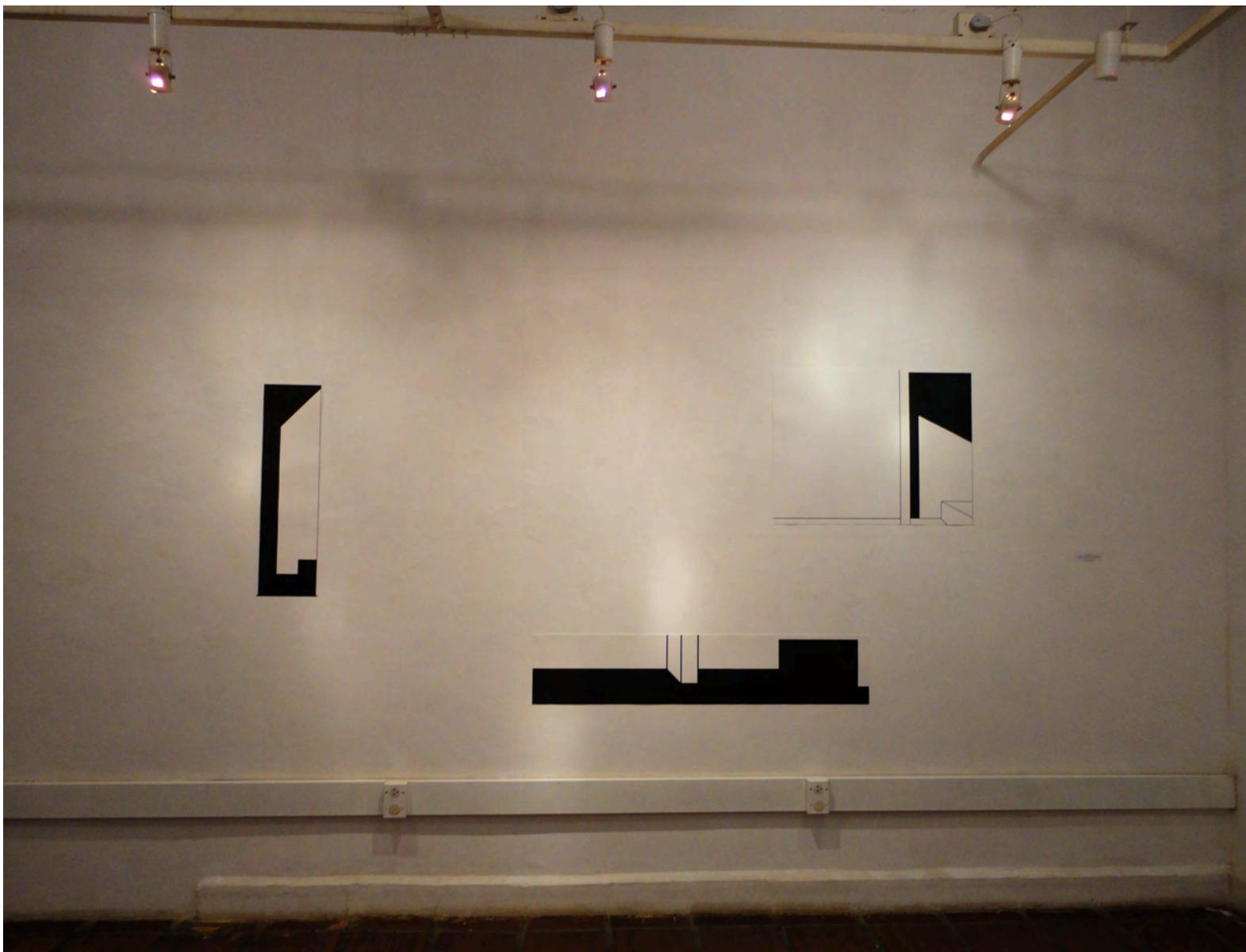


Figura 56: Desenhos da série *Repetir, repetir até ficar diferente*. Trabalho no espaço expositivo, Exposição *O peso do branco*, Centro Permanente de Exposições de Arte, de 11 de junho a 12 de julho de 2011.

Outro trabalho que surgiu nesta pesquisa foi uma brochura, realizada em julho de 2011, faz parte de uma obra coletiva, intitulada *Projeto Brochura*, que consiste em uma caixa que comporta trabalhos em formato de brochura de 26 artistas. Os desenhos digitais partem da mesma série já citada, porém eles sofrem algumas transformações e modificações, estas realizadas com o intuito de criar uma diagramação e coerência com a narrativa proposta nesse trabalho. Foram realizadas diversas experimentações em impressões digitais, porém as realizadas em papel 120 grs., vermelho escuro, que contrasta com o preto, foram as que conseguiram um resultado satisfatório. Esta brochura ficou com um “clima” de história em quadrinhos, porém vazia, isto é, sem personagens ou falas, somente com fragmentos de espaços. Sua primeira tiragem foi realizada em julho de 2011 e conta com 23 exemplares.



Figuras 57 e 58: Projeto para brochura, impressão digital sobre papel, 14 x 21cm. (Fotos: Roberto Fabra).

Alguns trabalhos anteriores a esta pesquisa foram escolhidos dentro da minha produção artística, visando estabelecer algumas relações entre eles e com a pesquisa atual. São trabalhos que tratam da questão da espacialidade e os significados dos lugares, o projeto (questões do devir) e também questões relacionadas à linguagem do desenho geométrico, sobretudo o utilizado para a arquitetura, bem como questões relacionadas do cotidiano da cidade e seus percursos.

Os trabalhos apresentados são dos anos de 2009 e 2008.

### **5.3.6 Site Specific - Sem título**

Este trabalho foi um dos primeiros que me fizeram pensar a respeito do lugar e as significações que este tem em nossa história, em nosso habitar e ocupar o espaço.

Realizado em setembro de 2009, na Casa Contemporânea, em São Paulo (SP), para uma exposição intitulada ENTREATOS II. Foi um processo intenso e acumulou 30 horas de trabalho no espaço expositivo.

O primeiro passo depois de escolher o espaço a ser utilizado foi ficar observando-o por um dia inteiro. Vale ressaltar que esse espaço não era estranho para mim, pois desde quando foi adquirido (junho 2009) eu o frequentava; porém, para o desafio em questão, permanecer nele e senti-lo por um dia, ao menos, foi essencial para efetivar o projeto.

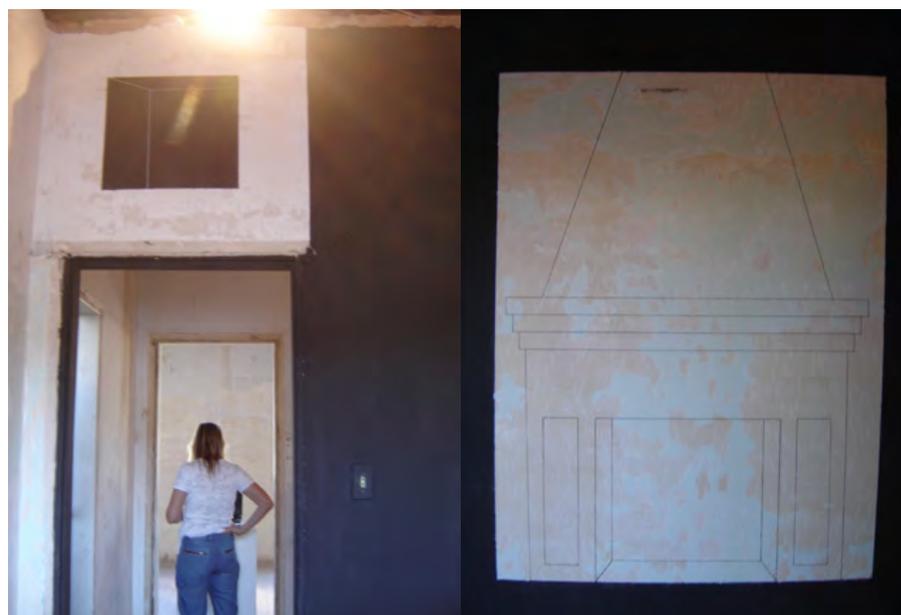
Desenhar nas paredes foi o próximo passo. O *site specific* propunha fazer desenhos de simulações de janelas que respeitassem os tamanhos dos elementos da sala (janela, porta e cofre).

Por tratar-se de uma casa antiga, as camadas de tinta de alguns pontos da parede estavam descamando e caindo. Para facilitar o processo de pintura e desenho, retirei com espátula algumas cascas de tinta que estavam soltas e neste processo descobri, na primeira camada de tinta, dois desenhos de modelos de lareiras. Estes desenhos foram feitos na própria parede, a lápis, como croquis de uma ideia construtiva, que, por algum motivo no meio do caminho, não vingou, isto é, não deixou de ser projeto, não tomou corpo. Logo depois descobri que é uma prática comum, aos engenheiros e arquitetos, ao reformarem espaços, usarem as paredes para pensar sobre alguns aspectos da reforma. Porém, eu, como artista, ao descobrir esses desenhos, me senti como um arqueólogo de um passado próximo, que descobrira não uma relíquia ou tesouro antigo, mas a possibilidade do sonho de alguém, que não se concretizou. E assim, os desenhos já citados não me saíram da cabeça, me encantaram, pois se tratava de um plano que não ocorreu, de uma possibilidade não realizada – afinal na casa não havia lareira alguma. E, desta forma, rebati um dos desenhos de lareira encontrados na janela que desenhei mais à frente.

Foi um trabalho efêmero porque ficou em exposição por aproximadamente 20 horas, para então dar continuidade à reforma, pois eram realizadas breves exposições nos finais de semana no período de reforma da Casa Contemporânea, quando deixou de ser uma residência para transformar-se em espaço cultural, com outras demandas, outras necessidades, e outra arquitetura que já estava começando a contar a sua história. E neste sentido este trabalho foi essencial, porque a partir dele comecei a me dar conta das mudanças, transmutações que ocorrem em um espaço com o passar do tempo e como cada lugar tem seus significados ligados ao seu uso, ao seu tempo, aos seus habitantes e como esses significados mudam, mesmo o lugar sendo o mesmo. Diria que foi um trabalho pontual na percepção de diversas questões e aflições ligadas a minha busca artística, e que culminaram nos pensamentos que levei como questionamentos para o meu trabalho em um espaço diminuto.







Figuras 59 a 64:: Rafaela Jemmene. Detalhes: *Site specific* - Sem título, tinta látex sobre parede. Exposição ENTREATOS II, Casa Contemporânea, São Paulo - SP, 2009.

### 5.3.7 Projeto para lareira

A palavra projeto é recorrente em meu trabalho artístico, pois alguns trabalhos levam-na em seus títulos, bem como, em muitas ocasiões, o projetar foi o início de um trabalho. Para elucidar um pouco a questão, a citação de uma fala de Flávio Mota, que citada no livro *Maquetes em papel*, se faz pertinente:

*... o diálogo com Flávio Motta está na compreensão do significado da palavra “projeto” como o arranjo de coisas e ideias e da disposição interdisciplinar de combater a fragmentação do conhecimento... Para isso temos que estudar, saber ler os desenhos. Não o desenho da portaria ou da janela do prédio, mas aquele da disposição do território, do conhecimento da memória.*<sup>28</sup>

Esta citação deixa clara a necessidade de mesclarmos conhecimentos, vencermos a barreira da técnica e conseguirmos pensar no projeto como uma significação mais ampla, e não só entendê-lo como uma necessidade técnica para a feitura de algo, afinal ele é também isso, mas como algo que pode corporificar um pensamento no qual podemos colocar conhecimentos, memórias e repertórios de nossas vivências e aprendizado, organizando pensamentos, ideias e expectativas de um devir, de uma possibilidade que pode ou não vir a ser objeto, mas que já conta com uma corporificação, pois não está mais só em nosso pensamento, e já podemos vislumbrar como possibilidade – afinal o projeto deu corpo à ideia.

O *Projeto para lareira* é composto por uma série de desenhos feitos com ponta-seca sobre papel Hahnemüller pintado com nanquim e um tridimensional, que é uma lareira de MDF feita em tamanho real. Trata-se de um desdobramento do *site specific* citado anteriormente. É também resultado direto da “*arqueologia do espaço*”, que foi feita no período de execução do trabalho para a exposição ENTREATOS II, pois fiz os desenhos me apropriando do desenho técnico como um projeto para a construção da lareira. Apesar de me apropriar da linguagem de um desenho técnico, que facilita a execução do objeto, neste

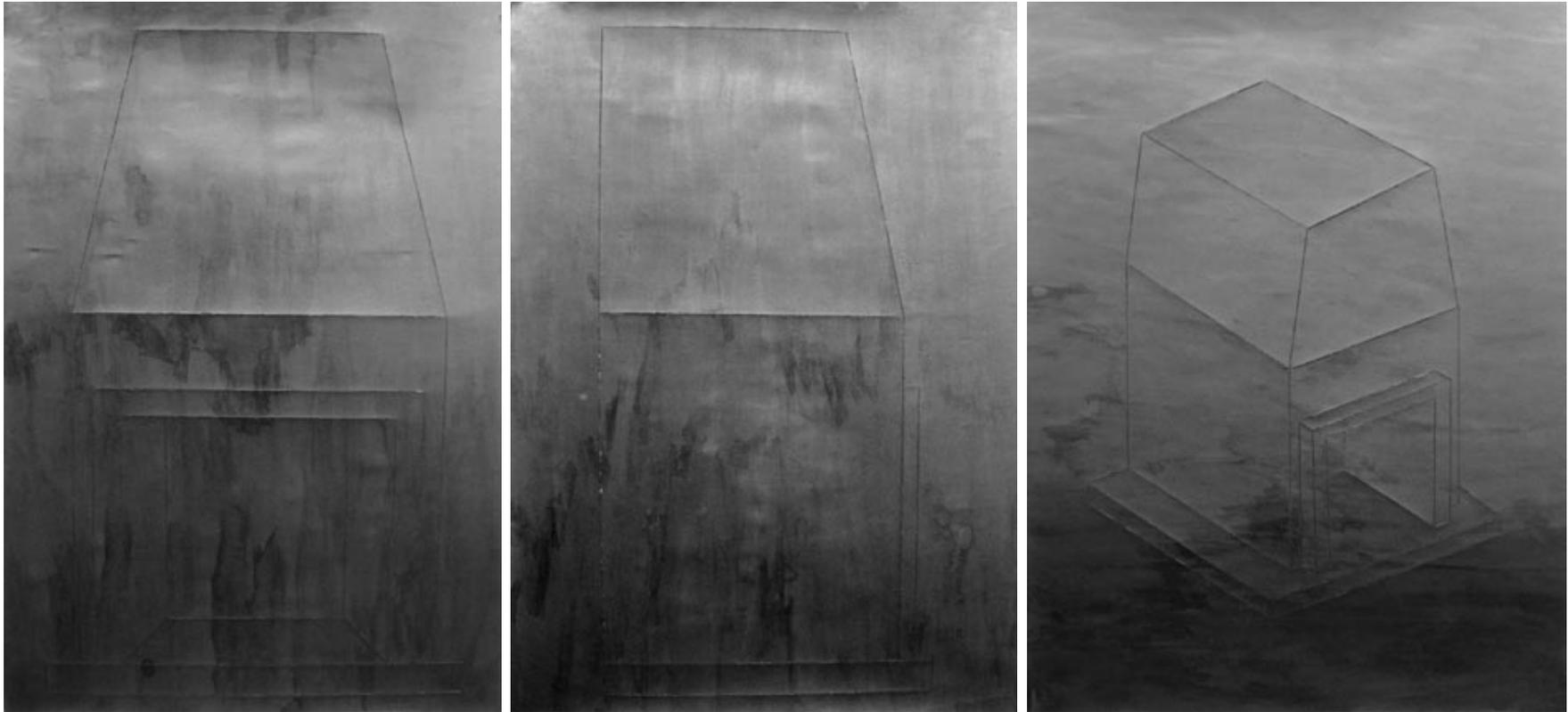
---

<sup>28</sup> ROCHA, Paulo Mendes. *Maquetes de papel: Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.58

caso não ocorre, pois ele é todo preto; é preciso querer vê-lo, querer apreendê-lo, é realizado por meio da retirada de material, tiro papel com ponta-seca para desenhar, é o sulco que faz o desenho, e este é preto como o papel.



Figuras 65 e 66: 10º Salão de Artes Visuais de Guarulhos, outubro e novembro, 2010.



Figuras 67 a 69: Rafaela Jemmene. *Projeto para Lareira* (desenhos), nanquim e ponta-seca sobre papel Hahnemüller, 108 x 78 cm, 2009.

O tridimensional foi construído em tamanho real, porém com um material muito utilizado para se fazer maquete, e por isso manteve característica de projeto, como um devir. Outro fator é que foi feito com um material que pode ser seu combustível, ou seja, MDF.

Este trabalho é um desdobramento da vivência que tive oportunidade de realizar no período que compreendeu agosto a novembro de 2009, na Casa Contemporânea, na série de exposições que ocorreram por conta de sua inauguração. Foi um período intenso, que começou com o *site specific*, já citado, seguindo com os desenhos da série *Projetos para lareira*

(*Desenhos*), e continuou a se transformar e desdobrar, e acabou no tridimensional abaixo. Quando apresento esta cronologia de processo, de nenhuma maneira hierarquizo os três trabalhos apresentados como decorrência desta experiência; quero somente dizer que cada qual com suas características e especificidades é importante no todo, na construção de um pensamento. O contato com este espaço em mutação, que tive oportunidade de acompanhar e participar ativamente como artista, foi de grande significado para o percurso que trilhei no “Quartinho”, da casa da Vila Madalena.



Figuras 70 a 72: Rafaela Jemmene. *Projeto para Lareira* (tridimensional), MDF, 130 x 90 x 161,5 cm, 2010. Exposição Ocupação - dezembro 2009 a janeiro de 2010.

### 5.3.8 Instalação de parede - Sem título

Esta instalação de parede é composta por 120 desenhos que medem 14 x 17 cm cada um. Os desenhos que a compõem remetem à visualidade da cidade e aos códigos do urbano; são como uma síntese dos desenhos que eu havia feito até aquele momento (agosto de 2009).



Figura 73: Rafaela Jemmene. Sem título, instalação de parede, nanquim e tinta para caligrafia sobre papel, 395 x 147 cm, 2009. Exposição Individual “Narrativas Imaginárias”, Galeria Monteiro Lobato - Guarulhos (SP) - agosto e setembro de 2009.

### 5.3.9 Projetos para lugar algum

A série intitulada *Projetos para lugar algum* é composta por diversos desenhos, porém serão mostrados três deles que acredito, no decorrer do longo processo de pesquisa sobre estas estruturas, se resolveram formal e esteticamente de maneira satisfatória. Esta série começou em uma busca para a realização de tridimensionais, e alguns foram realizados, mas os desenhos tomaram corpo e seguiram seu caminho e foram feitos exaustivamente. As estruturas aqui representadas partiram da ideia do modelo estrutural de casas de madeira.



Figura 74: Rafaela Jemmene. *Projetos para lugar algum*, desenho, tinta para caligrafia sobre papel, dimensões variadas. 37º Salão de Arte Contemporânea Luiz Sacilotto, Salão de Exposições do Paço Municipal, Santo André (SP), maio a julho de 2009.

### 5.3.10 Estrutura de sarrafos - Sem título

Este tridimensional foi feito em 2008. Partiu da ideia de trabalhar com a estrutura das casas de madeira. A questão de poder ver o espaço por entre o tridimensional era crucial no trabalho quando foi realizado, pois o vazio que permite ver por entre a trama que se formava era uma busca que acontecia já há algum tempo.



Figura 75: Rafaela Jemmene. Sem título, sarrafos de madeira, 120 x 140 x 90 cm, 2008. Exposição “Ocupação”, Casa Contemporânea, São Paulo - SP.

## 6. DIÁLOGOS PROPOSTOS

Os diálogos serão realizados com dois artistas que pesquisei por terem, em algum ponto de suas atuações artísticas, relações com a minha pesquisa apresentada: Gordon Matta-Clark e Giovanni Battista Piranesi.

### 6.1 Gordon Matta-Clark (1943 - 1978)

Gordon Matta-Clark é um artista que pesquiso há algum tempo. A primeira aproximação que tive com sua obra foi pelo encantamento que ela me causou desde o primeiro contato, por meio de fotos de suas intervenções em construções em ruínas e abandonadas.

Matta-Clark, era um artista que atuava utilizando diversas linguagens, porém ficou mais conhecido por intervenções arquitetônicas em prédios. Apesar destas intervenções, Matta-Clark não estava interessado especificamente em arquitetura, e Tatiana Cuevas aponta que seu interesse eram as “necessidades que a arquitetura e urbanismo pretendem satisfazer”.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Museu de Arte de Lima (MALI). *Gordon Matta-Clark: Desfazer o Espaço*. - *Desfazer o espaço* - Tatiana Cuevas (artigo) - p. 24

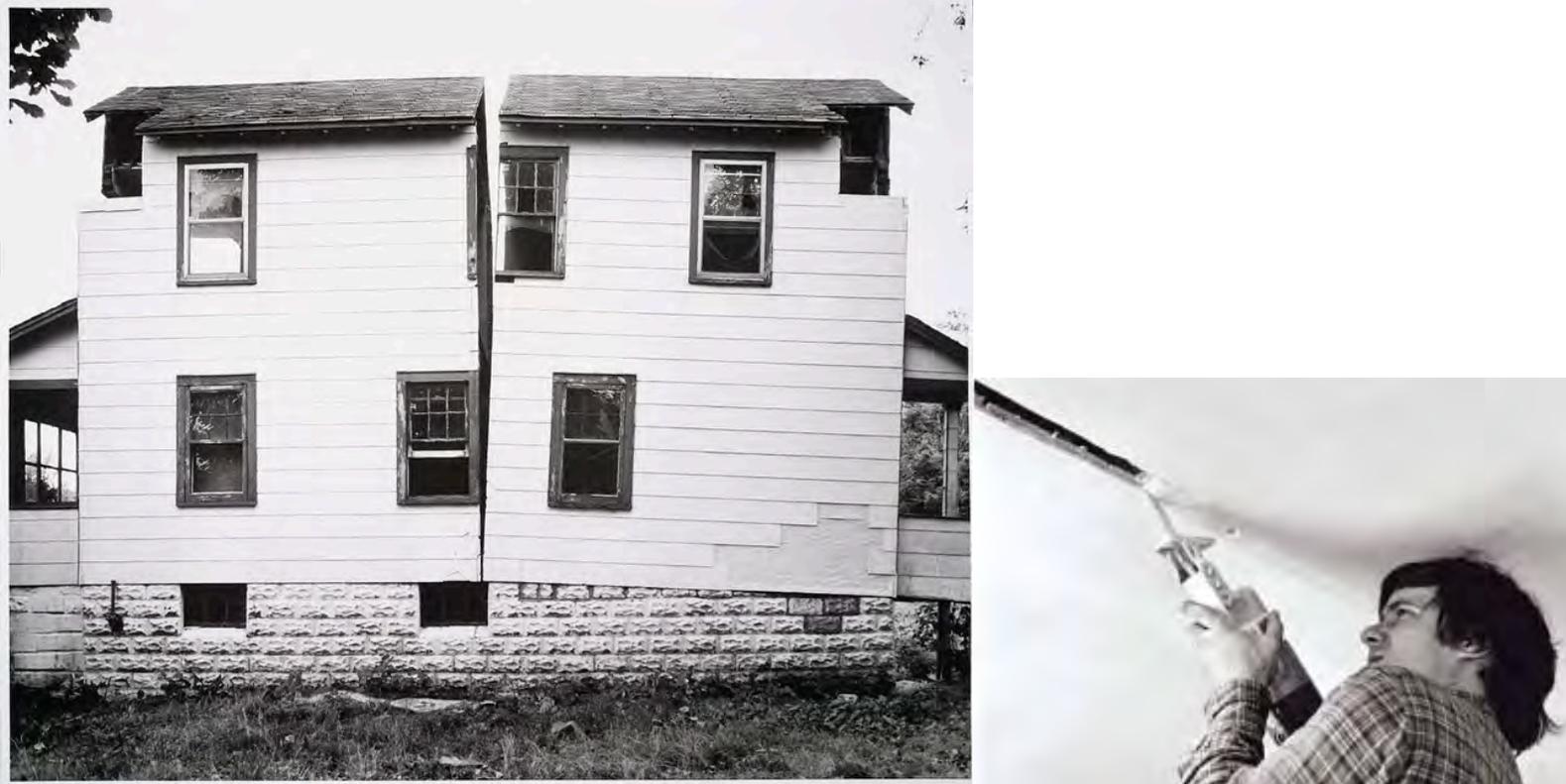


Figura 76 e 77: Gordon Matta-Clark. *Spritting*, 1974.

Como artista, Matta-Clark tinha uma preocupação social muito forte, viveu em Nova York, na década de 70, e atuou em uma cidade que teve uma explosão econômica enorme em um período anterior, mas que na década de 1970, sofria uma degradação urbana e uma modificação nos bairros. E estas questões fizeram parte da obra de Matta-Clark, que pensou muito em construções para pessoas que moravam nas ruas, bem como trabalhou coletivamente com outros artistas de diversas linguagens e áreas. Gordon tinha o desejo de restaurar e melhorar a vida das pessoas que viviam na cidade de Nova York, sobretudo os mais esquecidos.

Matta-Clark utilizava a cidade como sua fonte de criação e produção artística:

*A cidade de Nova York, que alguns viam como em ruínas e cheia de lixo, era considerada por Gordon Matta-Clark como uma rica fonte de materiais, a partir da qual a arte podia ser produzida. A própria cidade era sua paleta. Ele dedicava-se a abrir buracos nela, que deixavam sua pele e seus ossos à vista. Sua abordagem era de um arqueólogo urbano que explora as camadas e estratos de vidas passadas, vividas em edifícios agora abandonados. Pouca gente pôde ver o trabalho de Matta-Clark, porque as galerias de arte estavam focadas nas obras tradicionais que podiam vender, e quase ninguém queria visitar edifícios abandonados no Bronx, então o bairro mais perigoso de Nova York.<sup>30</sup>*

Alguns pontos citados na frase acima também fazem parte de minha busca artística. Pensar a cidade e caminhar por ela, e a partir do comum e do diário pensar em trabalhos é uma prática da qual faço uso, porém devo salientar que as preocupações são similares, mas a forma de atuação é diferente, não fiz intervenções urbanas, talvez um adesivo em um muro, mas nada da magnitude da obra de Matta-Clark, mas a cidade me move e leva a questionamentos. Outra diferença é que Matta-Clark, como afirmou Jane Crawford em sua citação acima, ele usava cidade como uma paleta, eu de minha parte a uso como o início de reflexão sobre o trabalho, mas não uso os materiais encontrados na rua, nem as construções arquitetônicas para realizá-los.

Outro ponto interessante é a afirmação que Jane Crawford faz sobre a atitude de Matta-Clark de arqueólogo urbano, preocupado com os estratos e as camadas de vidas vividas nestas construções urbanas abandonadas. Este ponto me chamou a atenção por ser, também, uma questão que me levou a ficar no Quartinho por um ano, observando e produzindo trabalhos, refletindo sobre a memória do lugar, isto é, as camadas de tempo e história que são construídas em um espaço em um determinado período de tempo, e como as camadas de tempo, história e uso do espaço, vão se acumulando, com as mudanças e transformações que o espaço sofre no decorrer de um período.

---

<sup>30</sup> Museu de Arte de Lima (MALI) Gordon Matta-Clark: *Desfazer o Espaço*. Jane Crawford. p. 47.

Quando Donald Wall perguntou a Gordon Matta-Clark, em uma entrevista para a revista Arts Magazine de 1975, sobre a identidade das casas abandonadas, Gordon responde:

*Claro, e isso é terrível. Isso me atormenta mais que qualquer outra coisa. Há uma história real por trás de todos os meus projetos, tão interessante como o resultado abstrato final. Quanto entrava naquelas casas, especialmente a de Englewood, cada uma delas estava tão repleta da vida das pessoas que minha única reação era tentar tornar a casa neutra, o máximo possível. Não poderia trabalhar com móveis, roupas e lembranças de outras pessoas empilhadas pelos cantos ou espalhadas pelo chão. A casa abrigava vidas, e a tralha deixada para trás indicava bem claramente que tipo de vida... Então a primeira coisa era me livrar de todos os fantasmas da casa. Era muito assustador ver todas aquelas coisas acumuladas. Eu tinha uma reação muito pessoal. Não estou interessado nesse tipo de história.<sup>31</sup>*

A questão da identidade foi trazida à tona por ser um ponto que até então eu não havia me defrontado dentro de todo processo, mas ao ler esta entrevista, sobretudo essa declaração de Matta-Clark, percebi que era um ponto com o qual me deparei durante o processo de vivência que tive no “Quartinho”, pois as marcas de passagem das pessoas que lá viveram antes dos artistas ocuparem a casa inteira era muito forte; a casa foi esvaziada, porém muitas coisas ficaram para trás, como mesas, cadeiras e algum mobiliário sem maior serventia, mas que eram indícios de habitação e identidade de quem lá viveu anteriormente.

A busca de um espaço neutro, foi minha primeira iniciativa ao pretender deixar o espaço vazio. Porém, o espaço não se neutralizava, ele se transformou e sua identidade foi aos poucos tomando a forma dos novos ocupantes da casa. Mas mesmo assim as camadas de vivência se sobrepõem, e os tempos vividos por indivíduos diferentes dentro daquele espaço em um período de tempo, de alguma maneira fazem parte daquela construção, ficam amalgamados. Assim as camadas de tempo e histórias crescem e de alguma maneira são tão presentes, mesmo que não sejam físicas, ou que estejam mais no campo

---

<sup>31</sup> Museu de Arte de Lima (MALI). Gordon Matta-Clark: *Desfazer o Espaço*. p. 160.

das percepções e sensações, assim como Matta-Clark também não quiz lidar com elas no sentido de utilizá-las como matéria para um trabalho. Mas a memória do lugar se faz assim, com as camadas vividas de seres que passaram por um espaço.

Outro ponto que me interessou no trabalho de Matta-Clark em relação a minha experiência no Quartinho, foi a ideia do **espaço vivenciado**, segundo Elena O'Neil em seu artigo *Gordon Matta-Clark entre fotografias: fragmentos de uma performance*:

*Para ele, o meio de acrescentar a quantidade de imagens e objetos à arte, e a forma de chegar a eles, era a partir do espaço vivenciado.<sup>32</sup>*

Matta-Clark, conhecia o espaço no qual trabalhava e a partir daí fazia suas intervenções e imagens. Em minha experiência vivida no espaço diminuto de um quarto que fazia parte de uma grande casa, também busquei a vivência, o habitar o espaço, para a partir da experiência e da reflexão sobre ele fazer meu trabalho, meus desenhos, imagens e projetos, sendo assim as experiências e percepções que tive no Quartinho, foram de grande importância para o entendimento de algumas perguntas relacionadas aos pontos como: espaço, lugar e tempo, que fiz no início da pesquisa aqui proposta.

No entanto, o que possibilitou o conhecimento de suas obras que tinham um caráter efêmero, foram, sobretudo, as fotografias que ele próprio, na maioria das vezes, fazia de suas intervenções, que a princípio tinham um caráter de registro e no decorrer do tempo foram se transformando em obras também. A fotografia na obra de Matta-Clark ganhou espaço e também tornou-se trabalho, e sua interpretação e percepção da tridimensionalidade apresentada como questões na bidimensionalidade também fizeram parte de sua obra. Visando elucidar algumas questões relativas a fotografia, a

---

<sup>32</sup> O'NEILL, Elena. *Gordon Matta-Clark entre fotografias: fragmentos de uma performance*. e

percepção e a interpretação da tridimensionalidade na bidimensionalidade segue um trecho de um artigo da arquiteta chilena Amari Peliowski Dobbs, sobre a obra de Matta-Clark:

*Lo que este artículo propone es que el conjunto de su obra no sólo aporta al desarrollo formal de la práctica arquitectónica, sino que a través de la fotografía el artista logra también aportar valiosos cuestionamientos acerca del rol de la traducción del espacio tridimensional a un soporte bidimensional. Sus imágenes, que buscan reconstruir una cierta percepción dinámica y móvil del espacio, además de ser significativas para la historia del arte y de la fotografía como fundadoras de una nueva manera de ver el espacio al interior del arte, se constituyen como incentivos al campo reflexivo de la arquitectura, al hacer evidente la cuestión del rol de la interpretación fotográfica en la experiencia espacial.<sup>33</sup>*

A percepção e interpretação da tridimensionalidade na bidimensionalidade foi um dos focos do meu trabalho enquanto vivi no Quatinho; realizei diversas experimentações com fotografia e desenhos digitais, e também desenhos de observação que se tornaram matrizes digitais.

---

<sup>33</sup> DOBBS, Amari Peliowski. *Gordon Matta-Clark: deconstrucción de un espacio arquitectónico y fotográfico*. Revista Bifurcaciones n° 09. <http://www.bifurcaciones.cl/009/Peliowski.htm> - 11/11/11



Figura 78: Gordon Matta-Clark. *Bronx Floors: Double Doors*, 1973

As fotografias começaram com a intenção de registrar o meu dia a dia no Quartinho, fotos eram realizadas todas as vezes que ia até lá, e pude perceber que muitas destas fotos tinham uma força e mereciam ser pensadas e tratadas na busca de uma imagem que falasse por si só do espaço.

A série de fotografias digitais sobrepostas por desenhos digitais<sup>34</sup>, fazem interpretação da experiência de vivência tridimensional em imagens bidimensionais; as fotografias são da parte externa da casa, enquanto os desenhos que as sobrepõem são espaços imaginários que partem da perspectiva do Quartinho.

A série *Fotografias sem título (P&B + Vermelho)*<sup>35</sup> também se refere à percepção do espaço vivido, porém não deixa claro que espaço é esse. Poderia ser referência de um espaço qualquer, e isto me interessa, na tentativa de ampliar a minha experiência individual para uma imagem que pode ser acessada, por mais pessoas, visto que, elas não precisam visitar a o Quartinho para fazer sua leitura do trabalho, o que é um fator importante para esta busca.

Também fiz desenhos em computador que partiam desta experiência do lugar vivido e a sua percepção foi mostrada na bidimensionalidade.

---

<sup>34</sup> Trabalho apresentado no item 5.3.3 intitulado *Fotografias sem título (Fotografias + desenhos digitais)*.

<sup>35</sup> Trabalho apresentado no item 5.3.2 intitulado *Fotografias sem título (P&B e vermelho)*.

## 6.2 Giovanni Battista Piranesi (1720 - 1778)

Giovanni Battista Piranesi nasceu em Veneza, porém viveu uma grande parte de sua vida em Roma. Era arquiteto e gravador e tinha uma profunda admiração pela arquitetura romana da Antiguidade e esta questão foi sua busca por toda sua vida.

Segundo Luigi Ficacci, Piranesi acreditava que sua profissão de arquiteto poderia “revolucionar o mundo e, como tal, os modos de vida da sociedade e dos lugares onde esta evoluía.”<sup>36</sup>

Piranesi passou boa parte de sua vida em Roma pesquisando a antiguidade romana e fez muitas edições, gravuras e também escreveu tratados sobre arquitetura. Segundo muitos, sua metodologia era bem próxima da metodologia científica de sua época.

Fez diversas incursões pelas ruínas de Roma antiga e envolveu-se em sua época em uma discussão muito em voga, sobre qual seria a arquitetura mais rica, a grega ou a romana.

A respeito de suas pesquisas realizadas em Roma, Francisco Javier Girón Sierra, afirma:

*...lo que hace Piranesi es una operación mixta. Por un lado aparentemente hay un levantamiento factual (que por añadidura se nos presenta en plantas y secciones, el modo» de representación más «objetivo») que hoy consideraríamos sin problemas legítimamente científico; y por otro el dibujo de algo a lo que no ha tenido acceso, que no ha podido verificar, que por tanto, siendo sólo hipotético, hoy no aprobaríamos como veraz.<sup>37</sup>*

---

<sup>36</sup> FICACCI, Luigi. *Piranesi: acqueforti, grabados, águas-fortes*. Alemanha: Taschen, 2006.

<sup>37</sup> Francisco Javier Girón Sierra. *El análisis de la construcción romana según Piranesi: ¿Fantasía o ciencia?* Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Cádiz, 27-29 enero 2005, ed. S. Huerta, Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT Cádiz, 2005. p. 480.

Sierra, em seu artigo, diz que no Renascimento, e posteriormente, os estudos sobre a arquitetura romana antiga eram realizados em um caminho que poderia ser chamado de filológico - vale salientar que uso o termo filológico ampliando o seu conceito, visto que podemos dizer que a filologia é uma área referente ao estudo de textos antigos. E assim, segundo ele Piranesi vai além e mescla os desenhos, isto é, os considerados “mais técnicos”, como as plantas baixas por exemplo, com outros desenhos de alguns pontos que ele não tinha acesso, como os interiores de algumas construções encontradas nas ruínas de Roma, que foram realizados a partir de suas pesquisas de campo. Para Sierra esses desenhos podiam ser considerado hipóteses construtivas, isto é, não foram registros do que Piranesi viu nas ruínas de Roma, mas que eram realizados a partir do conhecimento que das plantas e desenhos urbanos da antiguidade da cidade de Roma, e por isso são chamadas pelo autor de hipóteses construtivas, pois se tratava de uma possibilidade da arquitetura interna.

Outro ponto interessante, em meu ponto de vista, é que, assim como Matta-Clark, Piranesi também fez sua interpretação da tridimensionalidade via bidimensionalidade, pois grande parte de sua obra é composta por gravuras e edições. Apesar de ser arquiteto, Piranesi, fez mais projetos e estudos de campos do que projetos que efetivamente foram construídos. Vale salientar que em seu trabalho como arqueólogo, suas caminhadas nos subsolos da cidade (Roma antiga) eram motivadoras de seus trabalhos.

A série *Cárceres* teve duas edições<sup>38</sup>. Trata-se de gravuras feitas com a técnica água-forte, nas quais Piranesi usa o seu conhecimento da arquitetura da antiguidade romana e realiza desenhos fantásticos, pois suas prisões são construções labirínticas, com diversas escadarias, que dão a sensação de que se resolvermos usá-las como caminho podemos nos perder.

---

<sup>38</sup> Edição de Roma, Bouchard, s.d (por volta de 1749/ 1750). Primeiro estado, título no frontispício: *Imagens fantásticas de prisões gravadas a água-forte e publicadas por Giovanni Buzard* em Roma, Livraria Corso. Segundo estado, no título no frontispício, <<Buzard>>, foi corrigido para <<Bouchard>>.

Edição Piranesi, Roma, s.d (cerca de 1761), título: *Prisões imaginárias de G. Battista Piranesi, arquiteto veneziano*. FICACCI, Luigi. *Piranesi: acqueforti/ grabados/ água-fortes*. Taschen.

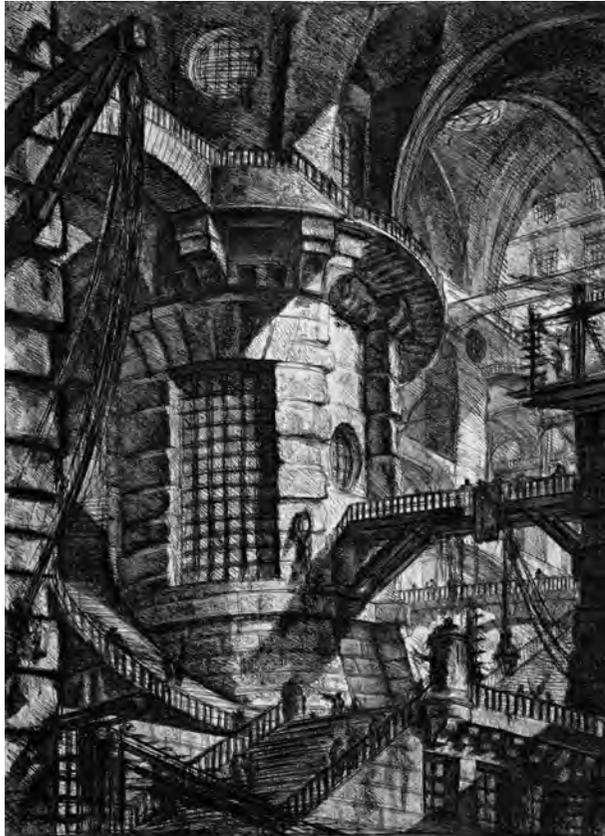


Figura 79: Giovanni Battista Piranesi, *A torre circular*. (*Cárcere III*)

Esta série feita por Giovanni Battista Piranesi é citada porque penso que a minha série de desenhos digitais intitulada *E o branco é sempre o Quartinho*<sup>39</sup> também apresenta a questão da construção labiríntica. E a sensação de clausura é presente, pois, apesar de apresentarem portas e janelas, estas, muitas vezes cobertas por materiais transparentes, nos possibilitam somente acesso visual.

---

<sup>39</sup> Série apresentada no item 5.3.4 intitulado *E o branco é sempre o Quartinho*.

## 7. E O CAMINHAR CONTINUA

A busca artística não para nunca e, em meu caso, acredito que meus experimentos e trabalhos sejam desdobramentos uns dos outros em um processo contínuo de busca, e assim cito uma frase de Gordon Matta-Clark, que creio deixa clara a importância do processo no percurso do artista. Ele aqui se refere a sua busca da “anarquitectura”, porém o processo e o caminhar são importantes para a busca artística:

*Anarquitectura trabalhando em várias dimensões discutindo a exposição e o trabalho. Mantendo-o num processo aberto e contínuo não terminar apenas continuando e sempre recomeçando.*<sup>40</sup>

Ao realizar uma vivência em um espaço por um ano pude perceber alguns pontos de interesse que se fortaleceram no decorrer deste período, como as relações que a passagem de tempo e as camadas de história que vão se formando em um lugar de trabalho ou moradia, e como a arquitetura se transforma com o seu uso, mesmo que de maneira sutil.

As questões propostas no início do caminho aqui foram relacionadas ao espaço e ao lugar, e ao tempo e a sua passagem em um determinado espaço; foram elucidadas em alguns aspectos, clareadas em outros, porém acredito que estes conceitos ainda farão parte de minhas preocupações e buscas por um longo tempo. Algumas perguntas foram respondidas, mas logo outras, logo surgiram. As dúvidas nos movem mais que as certezas e as buscas pelas respostas nos fazem continuar a trabalhar e a tentar resolver estes questionamentos de maneira estética, artística e poética. Acredito que isto mova o artista, o faz continuar a fazer o seu trabalho e a ter força e vontade para superar os obstáculos que aparecem quando um primeiro pensamento surge, e o desafio de dar-lhe um corpo nasce.

---

<sup>40</sup> RANGEL, Gabriela, CUEVAS, Tatiana (editoras). *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

Na verdade, qualquer tipo de conclusão neste processo artístico seria prematura, pois os desdobramentos, ideias e questionamentos que surgem com o fazer e pensar artísticos não permitem um desfecho conclusivo. Mas acredito que o continuar de uma linha que se estende até o fim da existência daquele que busca uma resposta, isto é, o artista enquanto tiver vida e vontade, continua a sua busca, questionando e tentando responder, mesmo que saiba que será assim, sempre assim. Resolvem-se algumas coisas, mas novas perguntas surgem e o caminhar continua, é contínuo, sem fim, como disse Matta-Clark, “apenas continuando e sempre recomeçando”.

## 8. REFERÊNCIAS

### Livros e Catálogos

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BACHELARD, Gastón. *A Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta paulista*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2006.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria de arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2008 (Coleção Todas as Artes).

Centro Hélio Oiticica. *Mira Schendel: A forma volátil*. s.d

DYER, Geoff. *O instante contínuo: uma história particular da fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Instituto Tomie Ohtake, *Do conceito ao espaço: Eduardo Coimbra e Regina Silveira*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2002.

DORNBURG, Julia Schulz. *Arte e arquitetura: novas afinidades*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 2002.

FICACCI, Luigi. *Piranesi: acqueforti/ grabados/ água-fortes*. Taschen.

RANGEL, Gabriela, CUEVAS, Tatiana (editoras). *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

KRAUSS, Rosalind. *Os Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NOGAMI, Teruyo. *À Espera do tempo: filmando com Kurosawa*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

PEIXOTO, Nelson Brissac. As imagens e o outro. In: NOVAES, Adauto (org). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras: FUNARTE, 1990.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

PUENTE, Fernando Rey. *O Tempo*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

RUSH, Michel. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ROCHA, Paulo Mendes. *Maquetes de papel: Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SALZSTEIN, Sonia (org.). *No vazio do mundo: Mira Schendel*, São Paulo: Marca d'água, 1996.

TARKOVSKI, Andreai Arsensevinch. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WALTHER, Ingo. *Arte do século XX: pintura, escultura, novos media, fotografia*. Taschen, Köln: 2005.

WEITEMEIER, Hana. *Yves Klein*. Taschen, Colônia: 2001.

## Artigos

Arte Concreta. Disponível em:

[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3777&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3777&cd_idioma=28555). Acessado em: 14 de dezembro de 2011.

BARROS, Anna. *Espaço, lugar e local*. Disponível em: <http://www.pucsp.br/pos/cos/face/espaco.htm>. Acesso em: 27 de dezembro de 2011.

DOBBS, Amari Peliowski. *Gordon Matta-Clark: deconstrucción de un espacio arquitectónico y fotográfico*. Revista Bifurcaciones nº 09. Disponível em: <http://www.bifurcaciones.cl/009/Peliowski.htm>. Acessado em: 11 de novembro de 2011.

GIRÓN, Francisco Javier Sierra. *El análisis de la construcción romana según Piranesi: ¿Fantasía o ciencia?* Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Cádiz, 27-29 enero 2005, ed. S. Huerta, Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, Arquitectos de Cádiz, COAT Cádiz, 2005. p. 480. Disponível em: <http://oa.upm.es/783/>. Acessado em: 15 de novembro de 2011.

O'NEILL, Elena. *Gordon Matta-Clark entre fotografias: fragmentos de uma performance*. Revista Lugar Comum, nº 28, pp. 239 - 249.

KYRIAKAKIS, Geórgia. *A escultura hoje ?*

Disponível em: [http://www.georgiakyriakakis.com.br/portu/depo4.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Depoimento=49](http://www.georgiakyriakakis.com.br/portu/depo4.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=49) . Acessado em: 29 de novembro de 2011.

KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no campo ampliado. Revista Gávea n° 1, PUC-Rio, 1984. Disponível em: [www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/.../0410538\\_06\\_cap\\_01.pdf](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/.../0410538_06_cap_01.pdf). acessado em: 20 de novembro de 2011.*

TEDESCO, Elaine. *Instalação: campo das relações.* Disponível em: <http://www.comum.com/elainetedesco/textos.htm>-. Acessado em: 21 de janeiro de 2012.