UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

DARÍO IVÁN RAMÍREZ PEDRAZA

CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DO VAZIO NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE WALTERCIO CALDAS E GORDON MATTA-CLARK

DARÍO IVÁN RAMÍREZ PEDRAZA

CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DO VAZIO NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE WALTERCIO CALDAS E GORDON MATTA-CLARK

Dissertação apresentada ao Programa de Pósgraduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte. Linha de pesquisa: História Teoria e Crítica da Arte Contemporânea.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Ângela Grando Bezerra

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP) (Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Ramírez Pedraza, Darío Iván, 1978 -

R173c Considerações sobre o conceito do vazio na produção artística de Waltercio Caldas e Gordon Matta-Clark / Darío Iván Ramírez Pedraza. – 2017.

115 f.: il.

Orientador: Ângela Maria Grando Bezerra.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Caldas Júnior, Waltércio, 1946 - . 2. Matta-Clark, Gordon, 1943-1978. 3. Arte. 4. Escultura. 5. Espaço (Arte). I. Grando, Ângela. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

DARIO IVAN RAMIREZ PEDRAZA

"Considerações sobre o conceito do Vazio na produção artística de Waltercio Caldas e Gordon Matta-Clark"

 ntada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Santo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre
Aprovada em 25 de agosto de 2017.
Comissão Examinadora
Profa. Dra. Ângela Maria Grando Bezerra (orientadora – PPGA/UFES)
Prof. Dr. Aparecido Jose Cirilo (membro interno – PPGA/UFES)
Profa Dra Maria Cristina Dadalto

(membro externo – UFES)

AGRADECIMENTOS

A OEA, ao Programa GCUB e à Universidade Federal de Espírito Santo pela oportunidade de estudar um mestrado em Artes no Brasil.

À CAPES, pelo financiamento do projeto.

À Prof. Dr. Ângela Maria Grando Bezerra pelo apoio, infindáveis contribuições e por acreditar no trabalho.

Aos professores do PPGA pela compreensão e conhecimentos recebidos.

Ao pessoal da Secretaria do PPGA, especialmente à Karina Mathias e à Natalia Correa pela paciência em todos os trâmites.

Aos colegas de turma que enriqueceram a experiência de vida e da pesquisa.

Aos amigos Beatriz Pimenta, Júlio Castro, Sergio Viveiros e Penha Ribeiro pelo abrigo, companhia e ajuda.

A Ma. Elena Pedraza e Arcadio Ramírez pelo exemplo e apoio incondicional.

E a todas as pessoas que direta ou indiretamente colaboraram com o sucesso deste trabalho.



RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo trazer à tona uma reflexão sobre o conceito do vazio e algumas de suas diversas manifestações na arte contemporânea, tomando como base obras dos artistas Waltercio Caldas (Rio de Janeiro, 1946 -) e Gordon Matta-Clark (Nova Iorque, 1943 – 1978). Ambos problematizam os conceitos de espaço, vacuidade e plenitude, e utilizam práticas e estratégias de produção da obra nas quais se manifesta o sentido multimídia da arte contemporânea ao vincular os trabalhos deles com outras disciplinas como o design, a fotografia ou a arquitetura. O processo construtivo do trabalho, tanto de Caldas quanto de Matta-Clark, reflete possibilidades de que a partir do encontro com o espectador abrir-se o momento em que o vazio consegue sua potência poética.

Palavras chave: Arte contemporânea, vazio, espaço, Gordon Matta-Clark, Waltercio Caldas.

ABSTRACT

This thesis aims to bring up a reflection upon the concept of The Void in some of its diverse manifestations in contemporary art, on the basis of the artwork of Waltercio Caldas (Rio de Janeiro, 1946 -) and Gordon Matta-Clark (New York, 1943 – 1978). In both cases there is a discussion on the concepts of Space, Emptiness and Fullness, there is also the use of practices and strategies in the production of their artworks in which become apparent the multimedia nature of contemporary art by linking the work of art with other disciplines as design, photography or architecture.

Keywords: Contemporary art, void, space, Gordon Matta-Clark, Waltercio Caldas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - BARRY, Robert. Inert gas Helium - Mojave Desert . 1969. Fotogafia. Galeria Mert25
Figura 2 - Yves Klein. Exposição Le vide. Foto do interior da Galeria Iris Clert. 1958. imagem copyright: Yves Klein, ADAGP, Paris27
Figura 3 - Arman. Exposição Le Plain . 1960. Exterior da Galeria Iris Clert28
Figura 4 - Piero Manzoni. Fiato d'Artista . Balões e base de madeira. 196029
Figura 5 – James Turrell. Ronin . Luces LED. Dimensões variáveis. 1968. Coleção do artista. Fotografia David Heald30
Figura 6 - Marcel Duchamp. Criação de poeira . 1920. Gelatinobromuro de prata sobre papel. 15.5 x 28.3 cm. Museu de Arte de Filadélfia31
Figura 7 - Marcel Duchamp. Air de Paris . 1919. Ampola de vidro rota y posteriormente restaurada.13.3 cm. Museu de Arte de Filadélfia
Figura 8 - Waltercio Caldas. Condutores de percepção .1969. Vidro e prata em caixa revestida de veludo, 6 x 40 x 15 cm48
Figura 9 - Waltercio Caldas. Covite ao raciocinio .1978. Casco de tartaruga e tubo de ferro, 15 x 45 x 20 cm48
Figura 10 - Waltercio Caldas. Garrafa com rolhas .1975. Porcelana e rolhas, 25 x 20 x 9 cm. Col. Liba e Ruben Knijnik51
Figura 11 - Waltercio Caldas. Espelho com luz .1974. 180 x 180 cm. Col. MOMA. 52
Figura 12 - Waltercio Caldas, Duplo sem título , 1989, Metal polido, voil e fios de

nylon. 400 x 400 x 400 cm5	57
Figura 13 - Waltercio Caldas. Escultura para todos os matérias nã ransparentes. Mármore, metal, bronze, alumínio e madeira. 1985. Stedeli Museum, Schidam Holanda5	ijk
Figura 14 - Alberto Giacometti. Pequena figura feminina dentro de uma caix entre duas caixas que são casas. Bronze pintado e vidro. 1950. Alberto Giacome ^a - Stiftung, Zurich. Suiça	tti
Figura 15 - Waltercio Caldas. A velocidade . 1983 caixas de papelão sobre muro 19836	
Figura 16 - Waltercio Caldas. A distância entre 1997. Aço inoxidável e acrílico 200 x 150 x 150 cm6	
Figura 17 – Waltercio Caldas. A distância entre (Detalhe)1997. Aço inoxidável acrílico. 200 x 150 x 150 cm6	
Figura 18 - Waltercio Caldas. O transparente. 1997. Aço inoxidável e acrílico. 200 150 x 150 cm6	
Figura 19 - Waltercio Caldas. O transparente. (Detalhe)1997. Aço inoxidável acrílico. 200 x 150 x 150 cm6	
Figura 20 - Waltercio Caldas. Rodin, Brancusi. 1997. Aço inoxidável e acrílico. 20 x 150 x 150 cm7	
Figura 21 - Waltercio Caldas. Sem título. 1997. Aço inoxidável e acrílico. 200 x 15 x 150 cm7	
Figura 22 - Fotografia da exposição Anarchitecture. 1974. Fotografia montada num placa 40.6 x 55.9 cm. © ARS, Nova Iorque e DACS, Londres, 2007	

Figura 23 - Peter Eisenman. Diagramas para a casa III . Casa Miller, Conneticut, 1969-197182
Figura 24 - Gordon Matta-Clark. Substrait (underground dailies). 1976. Video p/b, 16 mm. 30´00"
Figura 25 - Gordon Matta-Clark. Sous-Sols de Paris (Paris underground). 1977. Video p/b, super 8 mm. 2520"88
Figura 26 - Gordon Matta-Clark. Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497, Lot 42. Colagem fotográfica, mapa, fotografia e titulo de propriedade.1973-74. Museu Guggenheim
Figura 27 - Gordon Matta-Clark. Splitting . 1974.Fotografia p/b. Gelatina de prata.50.8 x 40.64 cm. Coleção SFMOMA. Presente de The Estate of Gordon Matta-Clark
Figura 28 - Gordon Matta-Clark. Splitting. 1974. Fotografia p/b. Gelatina de prata. 40.64 x 50.8 cm. Coleção SFMOMA. Presente de The Estate of Gordon Matta-Clark
Figura 29 - Gordon Matta-Clark. Office Barroque . 1977. Fotografia p/b. Gelatina de prata. 91.5 x 64.5 cm96
Figura 30 - Gordon Matta-Clark. Conical Intersect . 1975. Impressão de branqueamento de corante de prata (Cibachrome), 29 3/4 x 39 1/2 ins. Cortesia de The estate of Gordon Matta-Clark e Marian Goodman Gallery98
Figura 31 - Gordon Matta-Clark. Splitting . 1974. Impressões Cromogenicas montadas em placa. 101.6 x 72.2 cm. Cortesia de The estate of Gordon Matta-Clark
Figura 32 - Gordon Matta-Clark. Bronx Floors: Threshole. 1972. Instalação100

SUMARIO

INTRODUÇAO	11		
CAPÍTULO 1. MANIFESTAÇÕES DO VAZIO NAS ARTES VISUAIS	14		
1.1 - Abordagens do conceito do vazio	16		
1.2 - Manifestações do vazio na Modernidade			
1.2.1 - Heidegger e o vazio	21		
1.3 - A imaterialidade	24		
1.4 - A negatividade			
1.5 - O intervalo e a marca: propostas na contemporaneidade			
1.5.1 - O espaço e o intervalo	34		
1.5.2 - Marcas, rastros e <i>l'empreinte</i>	38		
1.6 - A ruina	41		
CAPITULO 2. WALTERCIO CALDAS O ESPAÇO ENTRE AS COISAS	43		
2.1 - Observação e Experiência do espaço			
2.2 - Os conceitos de <i>Ma</i> e do intervalo ou <i>Spatium</i> na obra de Waltercio Caldas			
2.3 - A serie Veneza			
2.3.1 - Os materiais			
CAPÍTULO 3. GORDON MATTA-CLARK. AS MARCAS E RESTOS			
CONSTRUÇÃO DO VAZIO			
3.1 - Anarquitetura e Desconstrução			
3.1.1 - Arquitetura Desconstrutivista	80		
3.2 - Espaços Vazios na zona urbana			
3.3 - A presença <i>d'Empreinte</i> e a ideia de Ruína na contemporaneidade			
3.4 - Os registros da obra	97		
3.5 - A partilha	102		
CONSIDERAÇÕES FINAIS	. 103		
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS			

INTRODUÇÃO

Escrever uma dissertação sobre o conceito do vazio, em geral, seria uma tarefa quase inabordável, quase enciclopédica, levando em consideração tudo aquilo que tem sido escrito, falado e feito sobre o tema. Realizar uma abordagem desde a ótica da arte contemporânea implica fazer um recorte para poder visualizar seu desenvolvimento nesta área de conhecimento. Mais do que um recorte, abordaremos algumas manifestações desse conceito dentro de determinadas produções artísticas de dois artistas, o brasileiro Waltercio Caldas (1926-) e o estadunidense Gordon Matta-Clark (1943-1978).

Uma vez feito o recorte conceitual e temporal, no primeiro capítulo, assim como dos referenciais teóricos a serem pesquisados, discutiremos sobre as denominações ou características abordadas neste trabalho, no que se refere ao conceito do vazio. No segundo capítulo, abordaremos a ideia do intervalo ou "estar entre". Já no capítulo final, trataremos das características de *empreinte*, traço e ruína.

O interesse no tema desta dissertação baseia-se, sobretudo, no incremento de propostas artísticas que utilizam ou se desenvolvem ao redor do conceito de vazio em suas diversas acepções, bem como no crescente número de pesquisas e teorias conduzidas no campo da arte.

Os principais artistas aqui pesquisados foram elencados por sua relação direta ou de herança com dois discursos artísticos vinculados ao estudo do espaço na segunda metade do Século XX, ambos com profundas ligações à vertente construtiva: a arte concreta e neoconcreta – que alavancaram a Nova Objetividade Brasileira –, e a arte minimalista.

Waltercio Caldas e Gordon Matta-Clark, mesmo tendo diferentes trajetórias e produções um tanto ou quanto distintas, têm promovido novas aproximações ao fenômeno espacial, principalmente, em um sentido de inversão do espaço e de negatividade, evidenciado por meio de estratégias de subtração de material ou mediante a apresentação de peças aparentemente inconclusas.

Vários foram os autores que ajudaram na construção desta pesquisa, mas o pensamento de três deles está presente em quase todo decorrer desta dissertação, dando suporte em grande medida ao processo investigativo. São eles: Anne Cauquelin, Georges Didi-Huberman e Martin Heidegger, além, é claro, dos artistas que, por meio de suas falas, permitiram elucidar as interpretações de suas obras para além da mera especulação.

Com o intuito de se aprofundar nas produções dos artistas selecionados, esta pesquisa abrange o contexto histórico, referenciais teóricos e críticos, assim como alguns depoimentos dos próprios artistas analisados. Para tais fins, esta dissertação está estruturada em três capítulos, como descrito a seguir.

O capítulo primeiro consiste em uma breve revisão das abordagens sobre o conceito de vazio em relação ao espaço desenvolvidas em várias áreas de conhecimento. Contudo, o foco estará, em especial, nas abordagens do conceito supracitado na história da arte recente. A construção dessa breve descrição é realizada com base em cinco momentos: em um primeiro momento, sobre as concepções na história clássica, tanto do Ocidente quanto do Oriente. No segundo momento, nos olhares feitos por algumas outras disciplinas como a psicanálise e a filosofia. No terceiro e quarto momentos desenvolveu-se a configuração das primeiras conotações do vazio na arte que propiciaram a troca do paradigma da arte dentro da contemporaneidade: a negatividade e a imaterialidade, expressadas em Marcel Duchamp e Yves Klein. No quinto momento, se apresenta uma primeira abordagem das características de vazio a ser interpretadas nas obras de W. Caldas e de G. Matta-Clark, que são, respetivamente, o intervalo e l'empreinte. Por fim, falamos da relação do vazio com a ideia de ruina.

No segundo capítulo, é abordada a relação do trabalho de Waltercio Caldas com o vazio e o intervalo, analisando algumas das esculturas e instalações do artista, pensando nas possíveis leituras das peças dentro do contexto da herança da Nova Objetividade Brasileira. Para isso, recorremos ao conceito japonês *Ma*, abordado por Richard Pilgrim e por Edward T. Hall, assim como aos textos de G. Didi-Huberman e de M. Heidegger. Não obstante, defendemos a ideia de que as obras de Waltercio Caldas têm uma abordagem não tradicional das noções sobre a tridimensionalidade,

e, ao mesmo tempo, questionamos o fato que muitos trabalhos desse artista colocam de novo a escultura contemporânea dentro do *cubo branco* (O'DOHERTY, 2011).

Já no terceiro capítulo, são desenvolvidas as relações do conceito do vazio no trabalho do artista estadunidense Gordon Matta-Clark, expostos por meio da ótica de termos como marca, resto ou de *l'empreinte* (HUBERMAN, 1997), assim como da ideia de ruína dentro do contexto de vários autores, como, por exemplo, D. Crimp e Maria Angélica Melendi, entre outros.

Esta dissertação, portanto, pretende aproximar, por meio dos conceitos de intervalo e *d'empreinte* ou marca, as obras de Caldas e Matta-Clark, com a intenção de encontrar pontos de convergência que aportem possibilidades de se pensar o conceito de vazio. Este trabalho não descarta nem exclui outros movimentos, teorias ou produções anteriores ou posteriores sobre o vazio, pelo contrário, tenta se dirigir, no sentido de esclarecer ou explanar, a possibilidade de vincular a arte contemporânea à arte antiga, assinalando que foi na modernidade que o conceito de vazio começou a se solidificar e se tornar presente, sendo especificado na contemporaneidade.

Convém notar aqui, que a presente dissertação foi desenvolvida graças ao apoio do Programa de intercambio PAEC-OEA, que permitiu minha estada no Programa de Pós-graduação em Artes _ PPGA/UFES, e consequentemente a amplidão de conhecimento sobre contexto das artes visuais modernas e contemporâneas do Brasil, o que facilitou atingir uma leitura mais integral do tema, e que de igual maneira nutriu a visão que como produtor plástico, determina escolhas e propostas, tanto no âmbito acadêmico quanto no que toca à elaboração de obras, que no final das contas são duas caras da mesma moeda.

CAPÍTULO 1 - MANIFESTAÇÕES DO VAZIO NAS ARTES VISUAIS

Trinta raios convergem para o centro da roda

Mas é o vazio do meio
Quem faz andar a carroça.

Dá-se forma à argila para fazer vasos,
Mas é do vazio interior
Que depende seu uso.
Uma casa é furada com portas e janelas,
É ainda o vazio
Que permite a habitação.
O Ser dá possibilidades
É através do não-ser que nós as utilizamos
(LAO-TZU. 2010. p. 11)¹

Além das grandes diferenças entre o Oriente e o Ocidente, e da distância temporal entre a data em que foi escrita essa sentença de Lao Tze e nossos dias, existem nela vários pontos que parecem mostrar que a visão do conceito de vazio é válida até hoje, em nosso mundo globalizado.

Não é minha intenção problematizar sobre o que o vazio representa nas duas latitudes mundiais que generalizam nossos costumes, conhecimentos e historia; na qual o Oriente sempre o tem mantido em alta estimação, e que pelo contrário no Ocidente por muitos anos teve uma acepção negativa e de aversão, salvo algumas exceções positivas como a corrente atomista², e o pensamento de Martin Heidegger entre outros.

Oriente e Ocidente, Grécia e Roma clássicas, cientistas e filósofos, designers e artistas têm se sentido atraídos pelo vazio; defini-lo, investigá-lo e utilizá-lo tem

² Os primeiros atomistas em considerar o espaço vazio necessário entre os átomos para o movimento deles, foram os primeiros filósofos pré-socráticos Leucipo e Demócrito, mais informação, ver RIBAS, Albert, Biografia del Vacío (2008, p. 3).

-

¹ Conhecido como Lao-Tzu ou Laozi, foi um filósofo chinês ativo durante os Séculos V e IV a.C., quem foi autor do tratado de provérbios e ditados chamado *Tao Te Ching,* o instaurador do sistema filosófico e posteriormente também religioso nomeado taoísmo, e que tem representado uma grande influência na cultura e filosofia oriental.

ocupado ao ser humano desde tempos remotos. Não obstante os esforços e os avanços realizados no princípio do Século XXI, o vazio continua requerendo investigação. Um exemplo dessa condição pluridisciplinar que levanta o vazio, são as distintas visões que dele tiveram e têm em várias áreas do conhecimento humano.

Às vezes, os lugares ou as pessoas não têm características que os especifiquem, logo, se fala que não há nada, que está vazio. Mas, se aprofundamos um pouco mais e indagarmos, por exemplo, por meio de definições de alguns dicionários, encontramos que o termo vazio provém do grego *kenón*, e do latim *vacuum*, que faz referência àquilo que "não contém nada, que não está ocupado por ninguém". (es.thefreedictionary.com/vac). Em linguística, uma palavra vazia está "desprovida de conteúdo semântico por si só". Nas matemáticas, *vazio* é "o conjunto que não possui nenhum elemento", sua notação é *zero*. Na física, é "o espaço onde as partículas materiais estão fortemente enrarecidas (pressão inferior à atmosfera) ". Nicola Abbagnano assinala que: "a existência do vazio é um dos teoremas fundamentais da concepção do espaço como continente dos objetos" (1963, p. 1070).

Assim, com essa variedade de significados, esta dissertação aspira a identificar alguns aspectos ou ramificações das quais alguns artistas têm tirado como referência em seus trabalhos, nos quais o conceito de vazio pode ser encontrado.

1.1 - Abordagens do conceito de vazio

São vastos os estudos, teorias e textos que tentam descrever o significado do vazio: desde o olhar científico, matemático, físico, psicológico, entre outros. Contudo, os dois pensamentos que polarizaram nosso entendimento sobre esse conceito – o pensamento oriental e o ocidental – são os que serão brevemente discutidos aqui.

Para a maioria das culturas orientais, como o budismo, o taoísmo, o hinduísmo e o islã, o vazio resulta em algo positivo, uma vez que é associado a um estado de realização: a experiência da solidão, o silêncio e o vazio são premissas para o conhecimento da plenitude. Para o taoísmo, "o vazio está no começo, e é do vazio de onde vêm todo o demais" (LAO-TZU, 2006, p. 25).

No tratado taoísta *Tao Te Ching*, o vazio é considerado como fundamento último, que tem sua equivalência com o *Tao*, que concebe o ser em termos de vacuidade e que na filosofia grega é o Ser que é concebido em termos de plenitude. Da mesma forma, o budismo, com sua noção central o *sunya* o *sunyata* – cujo significado em sânscrito é vazio e vacuidade –, considera o vazio como a realidade profunda das coisas. Ou seja, procurando o vazio na aparente realidade é que se pode encontrar a verdadeira essência dela.

Por outro lado, François Cheng³ sinala que

Na óptica chinesa, o vazio não é como poderia se supor, algo vago e inexistente, senão um elemento eminentemente dinâmico e ativo. Ligado à ideia dos alentos vitais e ao principio de alternância *yin-yang*, constitui o lugar por excelência onde se desenvolvem as transformações, onde o cheio pode atingir sua verdadeira plenitude (CHENG, 2008, p.45).

No *Tao Te Ching*, a ação deve ser feita sem agir, a ocupação deve se centrar na não ocupação, e o sabor há de se encontrar no que não tem sabor. A vacuidade do Wu-wei⁴ -ou não ação- implica sua quietude: "o Tao tem sua realidade e tem sua eficiência; não atua e não tem forma" (LAO-TZU, 2006, p. 25). Olhando o anterior

³ François Cheng é escritor, tradutor e calígrafo chinês que mora na França e é professor na Universidade de Paris VII.

⁴ Wu-wei é uma ideia do Taoísmo que refere à não ação ou a não intervenção, que é uma noção que impregna o pensamento Taoísta.

com parâmetros estéticos e formais, a forma é não forma, e a não forma é forma, como sucede no símbolo do *yin-yang*⁵.

Outro exemplo da importância do vazio nas culturas orientais encontra-se na arquitetura do islã e na sua proibição da imagem em favor do ambiente do homem, que deve ser essencialmente contemplativo. O aniconismo é a via de projetar a alma em uma forma individual, eliminando do homem toda imagem que o leve a fixar seus pensamentos sobre qualquer coisa fora de si mesmo. Entende-se, assim, que a função da arte islâmica pretende ser equivalente à natureza no seu estado virgem — por exemplo, fala de como a contemplação do deserto, na eliminação das distrações, favorece a plenitude —, embora sob outro ponto de vista, pois a ordem criada pela arte islâmica se opõe ao caos da natureza.

Por outro lado, no ocidente tem um outro desenvolvimento do conceito do vazio, a aparição da expressão *horror vacui* durante a idade média, tem sua raiz principalmente no pensamento aristotélico, assim como em raciocínios metafísicos e teológicos os quais afirmavam que a natureza assim como Deus aborreciam o vazio, pois sua admissão degradaria a Criação de uma natureza perfeita.

Um exemplo da dificuldade da assimilação do conceito de vazio por parte do Ocidente se apresenta na sua incapacidade de inventar o número zero. Essa dita incapacidade se explica pela impossibilidade de contemplar ou considerar a ausência, pois esta não merecia atenção alguma. A contribuição de tal invenção foi conceituar este paradoxo de contar o incontável, incluir como número algo que propriamente é oposto ao número, porque é a ausência de quantidade. O zero chega à Europa importado pela Índia via árabes. Contudo, esta importação do mundo oriental não produziu nenhuma mudança na tradição da aversão ao vazio, na verdade, tomou-se tal concepção simplesmente como um recurso prático para operabilidades matemáticas.

do Yin a Yang e vice versa.

⁵ O símbolo Chineses do *yin-yang* representa a idéia de opostos complementários, isso significa que na ótica chinesa qualquer conceito ou fenômeno, tem seu oposto e complemento no universo, sem poder existir um sem o outro. Mas ao mesmo tempo todos os seres formamos parte do *Yin ou do Yang*, embora ao mesmo tempo dentro de cada ser estão presentes ambos aspectos. Pois dentro

O inicio da parcial aceitação do conceito de vazio no ocidente ocorreu durante o Renascimento, primeiramente com as teorias de Copérnico, que modificavam a imagem do cosmos, no qual o sol ocupava o lugar central, para uma nova mentalidade racionalista, separada da influência teológica e com uma nova atitude para os aspectos empíricos e experimentais. Nessa nova atitude, se inclui o trabalho de cientistas como Evangelista Torricelli (1608-1647), Blaise Pascal (1623-1662), Robert Boyle (1627-1691) e Otto von Guericke (1602-1686), considerados os pais da aceitação moderna do vazio, que, por certo, influenciaram a obra de Isaac Newton (1642-1727), a quem devemos a imagem cosmológica que é mais comum para nós: imensos espaços vazios entre os diversos corpos celestes (planetas, sistemas solares ou galáxias)⁶.

Assim, a existência do vazio foi demonstrada por cientistas, os quais empregaram métodos para testemunhar o invisível e sua existência, principalmente, por meio de seus efeitos e sua influência sobre o mundo visível. Embora esta aceitação parcial do vazio no âmbito da ciência se apega aos aspectos físicos e cosmológicos, outros aspectos deste conceito, como sua base metafísica ou sua inclinação para as concepções do homem e a mente, continuaram sob influência da velha conceituação do *horror vacui*. Uma amostra desta situação são as duas concepções do sujeito da modernidade, a racional e a empírica, propostas por Rene Descartes e David Hume, respectivamente, nas quais o vazio estava descartado. Convém ressaltar que a ideia de sujeito será tratada mais adiante, como parte da ideia do vazio presente nesta dissertação.

_

⁶ Com o trabalho de Newton, o conceito de vazio teve uma troca e virou em um elemento básico do cosmos, de fato na nova imagem cosmológica; a quantidade de matéria é muito menor em proporção do tudo; o elemento maior será o vazio.

1.2 - Manifestações do vazio na modernidade

Possivelmente, um dos motivos pelos quais muitas obras que abordaram o conceito de vazio ou desmaterialização da obra não foram bem recebidas ou esquecidas, pode corresponder ao modo de agir das vanguardas, o ideal da modernidade sem mudanças, na qual o artista sempre deve começar de zero, romper com o passado, fazendo um corte brutal e irreparável para atingir o sucesso, com uma obra espetacularmente grandiosa e totalmente original. Mas tudo isto vai em contra ao culto do simples, e à ideia de continuidade, ou de ausência, de inação, e da insinuação sútil, que muitos artistas adotaram.

Ante a inclusão do vazio no âmbito anímico pela ciência, a ideia de *horror vacui* adquiriu uma nova dimensão, que é o medo ao vazio interior, acumulando toda uma série de conotações negativas, produzindo, como consequência, a consideração do tema do vazio interior como metáfora dos desconfortos da alma.

Esse início da subjetividade será desenvolvido e transformado inicialmente no Século XX por movimentos como o dadaísmo e o expressionismo que, ainda em suas múltiplas variantes, em geral, recusavam os valores e os critérios do mundo ocidental que, além de uma rebelião estética contra a representação, se transformou num modo de vida. Essa rejeição teve repercussões em todos os âmbitos do conhecimento dentro dos que podemos mencionar: a aparição da Lógica não-aristotélica ou da Geometria não-euclidiana, do mesmo jeito que se nutriu de pensamentos inovadores como a psicanálise de S. Freud (1856-1939) ou das ideias do inconsciente coletivo de seu discípulo C. Jung (1875-1961).

Para aprofundar na relação do conceito de vazio com a arte Moderna, é importante ter em conta a presença da psicanálise. Seus principais representantes, como S. Freud e J. Lacan (1901-1981), desenvolveram ideias sobre o vazio e, em ambos cientistas, a psicanálise não deveria nem poderia ser aplicada às obras de arte, mas ao contrário. Segundo suas teorias, é a arte que faz avançar a teoria psicanalítica.

O surgimento quase paralelo da arte Moderna e da psicanálise no início do Século XX, gerou um desenvolvimento quase em perceria destas áreas do conhecimento. A

relação de ambas tem sido muito estreita, às vezes compartilhando interesses, como a fascinação pelas origens, pelos sonos, pelo primitivo, além do interesse na subjetividade, no funcionamento da sexualidade e no vazio.

A ideia de desejo e da falta, na psicanálise e nas teorias de Sigmund Freud e Jacques Lacan, são conceitos que terão um forte impacto na arte, como assinala François Regnault (2001, p. 17) no livro *Em torno do vazio, a arte à luz da psicanálise*, no qual aponta que o vazio é uma constante na arte, na religião e na ciência.

Para Regnault, a arte coloca a obra em torno desse vazio ou furo, que é aquilo que se deseja, mas não está presente, assim, quando se procura na arte aquilo que se deseja, aparecem múltiplos significantes de coisas que são intermitentes, irrepetíveis. Nesse sentido, o vazio, o qual encontramos na arte, desencadeia significantes que estão em constantes transformações conforme as interpretações.

Assim, a diferença da abordagem da psicanálise aplicada entre Lacan e Freud é que este último tenta retornar, por meio da psicanálise, aquilo que foi reprimido pelo artista, mas que se manifesta nas suas obras, enquanto Lacan não pretende perceber aquilo que o artista ou a obra reprimem, mas sim enxergar o que o artista e a obra interpretados permitem visualizar.

Para Lacan, a arte é motivada pelo desejo, que é aquilo que nos movimenta desde que somos crianças, de nos questionar a presença ou ausência de falo – pênis – no outro. Esta pergunta, daquilo que temos ou não, ou seja, essa ausência que buscamos inesgotavelmente durante nossa vida, é aquilo que Lacan chama de vazio. Esse vazio na arte está representado, segundo Lacan, por aquilo que ainda não logramos apreender, o desejo que ainda não encontramos

^(...) toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio. Não creio que, a pesar de sua generalidade, seja uma fórmula vã para orientar aqueles que se interessam pela elucidação dos problemas da arte, e penso dispor dos meios para ilustrar isso para vocês de maneira múltipla e muito sensível (LACAN in REGNAULT, 2001, p.29).

1.2.1 - Heidegger e o vazio

Outro ponto de vista do vazio e do espaço desde o ponto ontológico que é de vital importância nesta pesquisa, é o do filosofo alemão Martin Heidegger (1889-1976).

Na concepção sobre o espaço de Heidegger, se estabelece uma diferença ontológica fundamental com respeito ao pensamento cartesiano, pois, para o autor, as coisas, objetos e lugares do mundo podem ser localizados dentro de esquemas tridimensionais, isso é, dentro de uma grade-extensa que refere sempre ao espaço físico. Para Heidegger, o espaço está conformado pelos lugares e coisas que formam parte de um determinado habitar, o espaço também seria de experiências.

No pensamento de Heidegger, cujo principal interesse foi o sentido do ser, a angústia ou a sensação do vazio é aquilo que possibilita aos indivíduos terem contato com seu interior, o que, muitas vezes, é difícil de se conseguir. Assim, é a partir dessa angústia ou vazio que o homem pode recuperar sua individualidade, pois nesse *Ser-aí* (*Dasein*), o homem se enfrenta contra o nada e descobre esse fenômeno de autoconhecimento.

Essa angustia é a que nos mostra a heterogeneidade do mundo, e dentro dessa angustia aparece a ameaça da morte que coloca ao Ser-aí (*Dasein*) em face da sensação de finitude; na frente da possibilidade de não poder mais Ser-aí; - mostrando-se um conjunto de opostos complementários - enquanto ao mesmo tempo a angustia proporciona a liberdade, essa capacidade eletiva de fazer ou não fazer alguma coisa. O estado de animo da angustia é o que leva ao *Dasein* ante o nada —o vazio ocidental- e sua impossibilidade essencial de determinação.

Num de seus últimos textos, *A arte e o Espaço*⁷ (1969), Heidegger aborda diretamente o fenômeno do vazio dentro das artes plásticas, defendendo suas considerações sobre o lugar e o espaço – que já havia desenvolvido anteriormente – e afirmando que o homem e os lugares são os quem constroem o espaço. Ao

⁷ A arte e o Espaço, é um texto feito a partir de conversas entre M. Heidegger e o escultor Eduardo Chillida, em que o tema do domínio e a conquista do espaço por médio da ciência e da tecnologia, parece compartilhar as ideias do Michel Foucault sobre a importância do espaço no Século XX, desenvolvidas no seu texto *Dos espaços outros*.

mesmo tempo, realiza perguntas sobre a abordagem da plástica, principalmente na escultura. Sobre o espaço, o autor diz: "Ocupado pela forma escultural, o espaço é definido por um volume acabado, penetrado e vazio. Esse estado de coisas é bem conhecido e ainda assim rico em enigmas" (HEIDEGGER, 2009, p. 13).

E, mais adiante, Heidegger argumenta de forma muito esclarecedora sobre o vazio

Com muita frequência, aparece apenas como falta. O vazio corresponde, pois, a uma deficiência no preencher de vãos e intervalos. Certamente, no entanto, o vazio é parente do que o lugar tem de próprio e por isso não é uma falta, mas um transparecer. Mais uma vez a linguagem pode nos dar um sinal. No verbo "esvaziar" fala da colher no sentido originário de reunir que vige no lugar. Esvaziar o corpo diz: recolhe-lo para a libertação de seu modo de ser. Esvaziar as frutas colhidas num cesto, diz: preparar-lhes esse lugar. O vazio não é um nada. Não é também uma falta. Na incorporação da escultura, o vazio joga como modo de instaurar lugares em busca de criações (HEIDEGGER, 2009, p. 31).

No trecho acima, Heidegger nos leva a entender que o vazio não é o nada, nem falta, nem deficiência, mas sim um fenômeno carregado de disponibilidade e possibilidades que pode ser abarrotado pela escultura ou arquitetura ou por qualquer outro meio que será oposto ao nada, então o vazio é o possível.

O texto de Heidegger além de fazer referência sobre a relação do espaço e do vazio com a escultura, -especialmente com os trabalhos da escola Basca⁸-, proporciona que suas ideias possam ser aplicáveis a qualquer tipo de arte, incluindo a arquitetura, pois, para Heidegger, o âmbito da reflexão dessas disciplinas é construir, tomando como base aquilo que tem condição de realidade, ou seja, construir seria uma maneira de reificar. Heidegger também nos leva a meditar sobre as implicações que a arquitetura no conceito de vazio, ideia que já tinha trabalhado em *A origem da obra de arte,* de 1936, na palestra intitulada *Observações sobre arte-escultura-espaço*, de 1964, assim como no texto *Construir, habitar, pensar,* de 1951 – título que parecesse remeter às palavras de ordem da arquitetura.

Na própria fala do filósofo: "A essência de construir é deixar habitar. A plenitude da essência é edificar lugares mediante a articulação de seus espaços. Somente sendo

⁸ Esta relação é clara depois do encontro com o escultor Eduardo Chillida, e também se pode falar da influencia que os textos de Heidegger tiveram na obra de Jorge Oteiza embora que, estes não se conhecessem fisicamente.

capazes de habitar é que podemos construir" (HEIDEGGER, 2012, p. 139). Dessa forma, podemos intuir que a matéria-prima da arquitetura ou de qualquer forma artística é o vazio, e que a ação primordial é construir/habitar esse vazio.

Nos textos de Heidegger, temos outra referência concernente ao espaço e ao vazio. Na palestra intitulada *A coisa* (1949), o filósofo exprime a parábola da jarra, expondo o caráter relativo daquilo que entendemos por realidade, além da constante relação ou dualidade entre o continente e o conteúdo, o dentro e o fora, etc. Na fala do filósofo alemão

Parede e fundo, de que é feita a jarra e com que fica em pé, não perfazem propriamente o recipiente. Caso, porém, este estivesse no vazio da jarra, então o oleiro, que molda, no torno, parede e fundo, não fabrica, propriamente, a jarra; ele molda, apenas, a argila. Pois é para o vazio que ele conforma, na argila, a conformação do receptáculo. O oleiro toca, primeiro, e toca, sempre, no intocável do vazio e, ao produzir o recipiente, o conduz à configuração do receptáculo. É o vazio da jarra que determina todo tocar e apreender da produção. O ser coisa do receptáculo não reside, de forma alguma, na matéria, de que consta, mas no vazio que recebe. Mas, e a jarra, estará realmente vazia? (HEIDEGGER, 2012, p. 147).

E, finalmente, para fazer uma pequena pausa dos textos de Heidegger – que serão retomados adiante –, cabe lembrar a citação que o filósofo alemão fez de Goethe na conferência *A arte e o espaço*, a qual nos leva a compreender a importância da escultura ou, em geral, da arte como geradora de lugares: "Não é sempre necessário que o verdadeiro adquira corpo, já basta que plane como espírito e provoque harmonia que, como o toque dos sinos, se espera nos ares, sorrindo em sua gravidade" (HEIDEGGER, 2009, p. 31).

1.3 - A Imaterialidade

A imaterialidade é uma das primeiras alusões à ideia de vazio na arte contemporânea, uma vez que o termo está sempre acompanhado de ideias ou conceitos como oco, branco, nada, silêncio ou ausência. No texto de Lucy Lippard e John Chandler, *A desmaterialização da arte*, datado de 1968, já se falava de "novas" possibilidades tratadas pelos artistas — principalmente estadunidenses — dos anos 1960 e de sua referência à obra de Marcel Duchamp (1887-1968). Isso, num sentido de apontar para uma produção que apostara não unicamente pelo objeto, senão por uma obra na qual dialogaram com o espectador, afastando-se do ocularcentrismo⁹ ou da pura visualidade, o que deu um maior peso aos processos linguísticos, outorgando uma maior importância à produção que vai se aventurar pelo indeterminado, o imperceptível, o rejeitado ou o mínimo, como o espanhol Simón Marchán Fiz (1986) definiu no título de seu livro *Del arte objetual al arte del concepto*.

Embora as principais ideias que o texto apresenta abordem o distanciamento da matéria em favor da ideia (arte conceitual), ou de colocá-la em movimento (arte ação), a verdade é que, olhando com distância o texto, muitos dos artistas citados no texto não tinham uma aversão contra o objeto ou a materialidade deste. Ao contrário, já estavam conscientes de sua importância concreta, quase ontológica e de seu peso específico.

Uma das características da arte desmaterializada, ou imaterial, é aquela de "trabalhar para fazer desaparecer todas as marcas da grande arte", como assinalava Lippard. E, assim como aponta Cauquelin (2008, p. 62), ao se afastar da autoria, dos gêneros e dos objetos por si mesmos, "limpa-se a cena da arte, abre-se o espaço".

Um exemplo disso poderia ser o enterramento do cubo de Sol LeWitt (1928-2007), artista próximo a Lippard, que, em cujo gesto, apesar de parecer uma despedida do objeto, na realidade, mostrava só uma nova distância e os questionamentos dos quais esse era susceptível – de como se desdobrava no tempo ou com respeito a

⁹ Ocularcentrismo é um termo utilizado por Martin Jay em seu ensaio *La respuesta americana a la crítica francesa al Ocularcentrismo*.

sua fabricação –, assim como sua possível análise por meio da linguagem.

E mais outro exemplo daquela mudança ou despedida dos objetos em favor dos processos, encontra-se nas peças de vapor de Robert Barry (1936-) (Fig. 1) e Robert Morris (1931-), de 1969, nas quais o fator tempo é o vínculo com a incorporalidade ou imaterialidade pretendida pelos artistas. É o tempo que leva para a dissolução quase imperceptível do vapor no ar, o que nos remete a seu vínculo com os estatutos de desmaterialização colocados por L. Lippard.



Fig. 1. Robert Barry, *Inert gas Helium Mojave Desert*, Fotografia. 1969. Galeria Greta Meert. Fonte: Disponível em < https://www.artsy.net/artist/robert-barry > Acesso em 18 de abril de 2017.

Apesar de todas as sentenças de Lippard e Chandler sobre a desmaterialização vinculando tanto a Arte conceitual, quanto a Arte Minimalista; a figura do objeto que comparte o espaço com o espectador, exigindo a presença deste, ou estar em situação 10 com ele, assim como a importância do fato de mostrar sua fisicalidade, é essencial para este grupo de artistas.

Um dos artistas de maior relevância para o conceito do vazio em relação com a

¹⁰ Termo empregado por Michael Fried em 1967 em seu texto *Arte y Objetualidad* para definir a experiência minimalista que incluía ao espectador como parte das obras.

imaterialidade, que também está incluído no livro de Lippard, é o artista francês Yves Klein (1928-1962). Yves Klein quem declarava abertamente que o vazio era seu objeto de estudo, abordando-o, principalmente na serie denominada Zonas de Sensibilidade Pictórica Imaterial (1959-1962), assim como na série de pinturas nomeadas Monocromos iniciada no ano de1955.

A obra de Klein, devido à forte influência do pensamento estético de Gastón Bachelard, 11 seria nomeada por ele como trabalho imaterial, embora essa definição não dê conta da totalidade de suas premissas artísticas. Do mesmo modo, dificilmente poderíamos dizer que a obra de Klein é apenas conceitual ou anti-visual. Em seus trabalhos, encontramos uma proximidade mais ampla, pois a obra conceitual ou das ideias também é sujeito de visualidade, como Thomas Mitchell (2003, p. 25) assinala em suas oito contra-teses sobre a cultura visual: "a cultura visual envolve uma meditação sobre a cegueira, o invisível, o oculto, o impossível de ver, e o desaparecido".

Ainda que na obra de Klein há o passo da ideia à ação imaterial. Esta ocorre de forma em que o fenômeno visual segue presente, não obstante este tenha um adelgaçamento no qual o fenômeno visual fica sutilmente perceptível, às vezes para assinalar aquilo que já não está, às vezes como resíduo de uma ação ou em ocasiões como o manifesto da atitude do artista.

O exemplo mais claro – e que fomenta muitas discussões, devido à sua influência e repercussões no mundo da arte – é a inauguração da exposição *Le vide*, em 1958, (Fig. 2), cujo título completo era *A especialização da sensibilidade ao estado material primário em sensibilidade pictórica estabilizada*, na galeria Iris Clert de Paris¹², na qual sem nenhum objeto dentro, o artista se dedicou a trabalhar sobre aquilo que daria um foco maior a seu trabalho, como os convites, o coquetel de abertura, repintar de branco a galeria, para que a atenção do espectador, em sua

¹¹ Filósofo francês (1884-1962) que privilegiava uma estética da matéria por cima da estética das formas, que no caso de Klein seria da anti-matéria ou da sensibilidade imaterial, colocando mais uma vez uma contraproposta que atuava no sentido dos chamados opostos complementares, que realmente era uma proposta anti-objetos que propiciava o desenvolvimento de eventos artísticos, e que mostrava que a partir de proposições de negação, se atingia o ato criativo liberado das dimensões objetuais.

¹² Convém ressaltar que já se tinha realizado quase o mesmo ato no ano anterior, mas sem tanta difusão nem expectativa, na Galeria Colette Allendy, em Paris.

proposta, não fosse desviada por nada, já que a obra era precisamente, o vazio de objetos em favor do acontecimento. A ausência era o que ficava exposto, a possibilidade de um espaço de sensibilidade que era imaterial. Segundo críticos, como Nicolas Bourriaud (2003, p. 43), aquela exposição configurava uma das atitudes retomadas por alguns artistas dos anos 1990 sobre como ocupar uma galeria.



Fig. 2. Yves Klein. Exposição **Le vide.**. Foto do interior da Galeria Iris Clert. 1958. imagem copyright: Yves Klein, ADAGP, Paris (royalty- free use).

Fonte: Disponível em < https://www.tumblr.com/search/galerie%20iris%20clert> Acesso em 15 de abril de 2016.

Aquela ação, ou aparente inação, por parte do artista que não apresentou ao público nenhuma obra, como se o objetivo da arte fosse literalmente mostrar o vazio cheio "de sensibilidade", aquilo que não pode ser visível, o colocaria no contexto dos trabalhos que ele mesmo já havia realizado anteriormente, e dos que produziu mais adiante, já que é uma constante que permeia em várias de suas obras.

Para perceber as dimensões do trabalho de Klein, para que não fosse visto só como um gesto isolado, é bem conhecida a resposta ou continuação do projeto *Le vide* que o artista Arman (1928-2005), amigo de Klein, realizou dentro da mesma galeria um ano depois. Arman entulhou a galeria com lixo, para sua exposição *Le plain* (Fig.

3), a tal ponto que ninguém podia entrar na sala, fechando, de certa maneira, ou dando acessibilidade às questões propostas por Klein sobre o vazio, mas agindo no sentido inverso, preenchendo este até o absurdo – conforme às premissas aristotélicas do *horror vacui*. Ato inovador que, segundo Brian O´Doherty, se tornou o primeiro momento no qual uma exposição colocava ao público fora da galeria.



Fig. 3. Arman. Exposição **Le Plain**. 1960. Exterior da Galeria Iris Clert. Fonte: Disponível em http://www.fibrillations.net/Cycle-et-recycle> Acesso em 16 de abril de 2016.

Outro exemplo que ecoa o trabalho sobre o vazio de Klein, embora com um aspecto mais irônico, está na obra *Fiato d'Artista* 1960 (Fig. 4), de Piero Manzoni (1933-1963): um conjunto de balões de plástico enchidos pelo fôlego do artista, nos quais os vestígios do próprio artista, expressados no vazamento de seus fluídos vitais, manifestavam-se como a presença da arte por meio da ausência da corporeidade do autor.

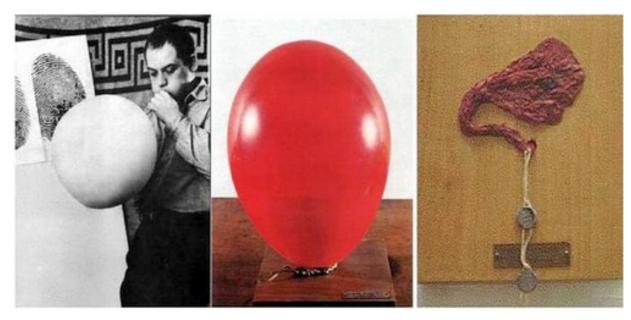


Fig. 4. Piero Manzoni, **Fiato d'Artista**, balões e base de madeira. 1960. Fonte: Disponível em https://fotki.yandex.ru/> Acesso em 30 de março de 2017.

Nesta obra, assim como nas de Klein e Arman, visualiza-se a influência do pensamento crítico de Marcel Duchamp, mas destaca-se a diferença de intencionalidade entre os trabalhos. Se a quietude de Duchamp é produto ou resultado de uma postura irônica e antiartística, no caso de Yves Klein, a separação do objeto, a orquestração de ações só como diretor e a proposta da imaterialidade são um modo de representar o espírito num sentido mais transcendente, mais próximo da filosofia Zen^{13} e das ideias de indeterminação que alguns artistas como John Cage (1912-1992) desenvolveram em seus trabalhos. Contudo, em ambas as atitudes se abordava uma visão "negativa" do "não" como proposta de trabalho, o que faz uma obra da não-obra e uma exposição da não-exposição.

Entretanto, parecesse que uma grande quantidade das produções que tentam se referir ou se aproximar do conceito de vazio, dos últimos 30 anos, tem uma predileção por fazê-lo desde a estratégia "kleiniana" da imaterialidade em relação

¹³ Apesar de que, para Anne Cauquelin (2008, p. 13), esse vínculo com filosofias orientais é "artificial, um préstimo ou um disfarce que oculta e revela o desejo de sacralizar a obra de arte e o recurso a uma mística. O indizível ou o imaterial, ou até o incorpóreo, são exaltados lá como valores assegurados ou automáticos". Na verdade, a influência do pensamento oriental no Ocidente é uma realidade que, embora queira-se apagar ou restar importância, tem enriquecido o trabalho de notáveis intelectuais, artistas e cientistas do mundo ocidental.

¹⁴ Em relação a algumas obras de Yves Klein, como *Zonas de sensibilidade pictórica imaterial* (1959), onde ele liberava ou lançava para o Rio Senna 20 gramas em folhas de ouro, o artista realizava essa

ao tempo, colocada em cena por meio da incorporalidade e a desaparição em ações perceptíveis só no momento em que acontecem.

Hoje, temos aceso visual com registros dessas ações que foram documentadas em fotografias, textos ou convites, como pode-se verificar nos trabalhos com gás ou vapor de Robert Barry (Fig. 1) e de Robert Morris (1931-), respetivamente, que são peças onde esse material gasoso foi liberado em diversas circunstancias, no meio do deserto ou num parque.

Mais outro par de exemplos da influência da imaterialidade e sua apresentação em diferentes meios na arte pode ser visto em alguns trabalhos de Anthony McCall (1946-) e de James Turrell (1943-) (Fig. 5), os quais têm tomado tanto a luz produzida por eletricidade quanto a luz natural como material de trabalho. Os artistas desenvolvem a ideia do espaço por meio do vazio numa invenção imaterial, isto é, numa aparição de si mesmos sem referências figurativas.



Fig. 5. James Turrell. **Ronin.** Luzes LED, dimensões variáveis. 1968. Coleção do artista. Fonte: Disponível em < http://web.guggenheim.org/exhibitions/turrell/> Acesso em 20 de março 2017

ação para promover o sentido da desaparição da obra no ambiente, libertando-a de matéria, designando lugares ou zonas.

1.4 - A Negatividade

A atitude de negatividade, que está presente em grande parte da produção da arte contemporânea, é um fator muito importante na concepção do vazio, já que, por meio da negação de diversos fatores nas obras — ausência da ação, retirada do autor na obra, ausência de cor, ausência de matéria etc. —, pode ser enunciado aquilo que não está presente, mas com outro olhar, no qual não estamos na presença do nada, mas sim do vazio.

Um dos mais importantes antecedentes relacionados com atitude de negatividade e o trabalho de Marcel Duchamp, verificável em *Criadouro de pó* (1920), (Fig. 6) que é um registro de seis meses de inatividade "artística" - tempo no qual só jogou ao Xadrez- tempo suficiente para uma grossa capa de pó repousar sobre o *Grande Vidro, ou Vidro em retardo* (1915-1923), resultando na cor transparente que ele desejava. Mesmo que a busca de criar um vazio na obra, a recusa da autoria e a procura do acaso reafirmarem a intenção de Duchamp de se distanciar da obra para transformar os objetos de arte em objetos de pensamento, dentro da lógica do Ready Made, é aparente que a criação do vazio possibilitou as operações mentais na designação daquilo como arte.

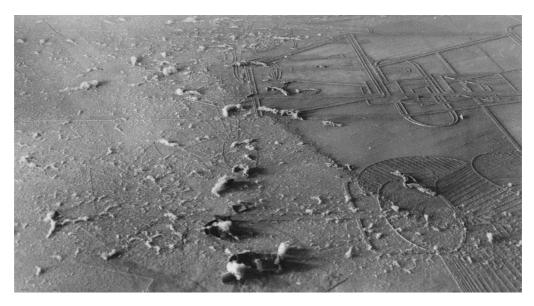


Fig. 6. Marcel Duchamp. **Criadouro de pó.** 1920. Gelatinobromuro de prata sobre papel. 15.5 x 28.3 cm Museu de Arte de Filadélfia.

Fonte: Disponível em < http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/elevage-poussiere-criadero-polvo> Acesso em 16 de abril de 2016.

Tanto o *Grande Vidro* (*Criadouro de pó*, 1920) quanto o *Ar de Paris* (1919) (Fig. 7) se desenvolveram dentro de uma noção criada por Duchamp que ajuda a definir o vazio em termos que agregam sentido à ideia do nada: o *infraleve*, que se refere ao poder da negatividade, daquilo que fala do que resta, o que sobra e não pode ser medido, o que se perde, o impossível de ser agarrado, a energia desperdiçada que não pode ser reaproveitada para mais nada.



Fig. 7. Marcel Duchamp. **Air de Paris**. 1919. Ampola de vidro rota y posteriormente restaurada.13.3 cm. Museu de Arte de Filadélfia. Fonte: Disponível em < http://www.paulotavares.net/air/part-01-the-air-inside-the-political-chamber/object-riented-politics-2/> Acesso em 20 de abril de 2016.

Embora existam muitas obras que empregam ou fazem referência ao vazio e a negatividade, em suas distintas acepções, nem todas têm a intenção de dialogar ou trabalhar sobre/com esse conceito no seu sentido mais transcendente. Como no caso de Chris Burden e a *Bed piece*, de 1972, na qual durante os 22 dias de duração de sua exposição, sua única ação proposta foi ficar deitado numa cama, levantando-se apenas para suas necessidades primárias: comer e ir ao banheiro. Ainda nessa série de ações, a relação com o vazio ocorre em termos do "nada", da negatividade, do silêncio como proposta, tal como fez Duchamp, no estilo de Bartleby, o escrevente de H. Melville, e sua frase: "preferiria não fazer". A negação de Duchamp em trabalhar tornou-se um ato político, ao renunciar a ser parte de um sistema econômico produtivo, decidiu não gastar. Logo, se não há gastos, não é

requerido trabalhar.

Em linhas gerais, caberia assinalar que tanto o percurso artístico de Klein quanto aquele de Duchamp, com suas respectivas diferenças, ajudaram a ampliar alguns campos de ação para artistas e pensadores em seu tempo e em nossos dias. Klein e Duchamp expandiram as possibilidades de abordagem do conceito de vazio, tanto pela negatividade quanto pela imaterialidade, com obras que poderiam instigar uma frase de Susan Sontag, quando diz que "o artista que cria o silêncio ou o vazio deve apresentar alguma coisa dialética: um vácuo completo, um vazio que enriqueça, um silêncio ressonante ou eloquente" (SONTAG apud O´DOHERTY, 2001, p. 90).

1.5 - O intervalo e a marca: propostas na contemporaneidade

Fazer uma recapitulação dos momentos e faces do conceito de vazio na modernidade não é um assunto simples, pois há muitos termos associados a esse conceito, como expõe Anne Cauquelin (2008) em seu livro *Frequentar os incorporais*, a saber: ausência, imaterialidade, oco, vão, falta, nada, zero. Ou com um composto de negatividade: não presença, não visível, não lugar etc.

Para realizar uma análise dos artistas envolvidos nessa dissertação, dois termos foram elencados como possíveis sinônimos ou qualidades do vazio: o intervalo, relacionado com o *spattium* de Martin Heidegger e com o conceito japonês de *Ma*, e o *l'empreinte*, associado a outros termos como rastro, ruína ou marca.

1.5.1 - O espaço e o intervalo

Não há o que escolher *entre* o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o *entre* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

Muitas são as concepções, teorias e proposições que o conceito do espaço tem inspirado ou provocado no decorrer da história da arte, algumas delas já foram abordadas anteriormente, mas o espaço, que se tenta continuar desenvolvendo aqui, é aquele que toca as produções teóricas e artísticas posteriores à segunda metade do Século XX.

Talvez, a proposição com maior influência dentro deste período, que foi recém delimitado, é aquela de Michel Foucault, na qual afirmava que o se o século XIX tinha sido o século da história, o Século XX era o século do espaço¹⁵. Segundo o autor

A presente época será talvez acima de tudo uma época do espaço. Estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição, a época do perto e do longe, do lado-a-lado, do dispersivo. Estamos no momento, eu creio, onde nossa experiência do mundo é menos a longa vida se desenvolvendo através do tempo do que aquela da rede que conecta pontos e que entrecruza seu novelo (FOUCAULT, 2013, p.113).

¹⁵ Conferencia de Michel Foucault de Espaços outros, ditada em 1967.

Então, aquela ideia do espaço cartesiano, de uma grande grade na qual se movimentam os objetos e as pessoas, como um ente que nos contem, é enriquecida e adensada pelas teorias de espaço-tempo relativo, ou de um espaço como campo de relações, mediante experiências sensíveis¹⁶.

Portanto, as categorias do espaço – as que neste momento fazemos referência – provém da estética e da arte, mas dependem tanto de fatos da ciência quanto do sentido emotivo, formal, material e existencial. O pensador galês estudioso do atomismo, Bertrand Russell (1872-1970), nos dá um exemplo disso. Em suas palavras

A teoria da relatividade, prescindindo de seu convencionalismo, nos diz que os fatos do universo têm uma ordem de quatro dimensões. Afirma também que entre dois fatos que estão próximos nesta ordem, ha uma relação chamada <<intervalo>> que é capaz de ser medido quando usadas as precauções convenentes. Nos diz ademais que o <<movimento absoluto>>, o <<espaço absoluto>> e o <<tempo absoluto>> não podem ter significação física nenhuma. Não são aceitáveis as leis da física que supõem esses conceitos. Por si mesmo, dificilmente isto é uma lei física. Trata se mais de uma regra prática que nos permite recusar como insatisfatórias algumas leis físicas propostas (RUSSELL, 1989, p. 120-121) 17.

Continuando com a ideia do espaço como um local ou perímetro que se define pelas relações de contiguidade entre dois elementos ou pontos, é preciso aprofundar sobre a ideia de vizinhança, pois nela está implícita a noção de limites, e se falamos de limites estamos falando da existência de um lugar e, consequentemente, da existência de alguma coisa à qual pertence. Assim como declara Foucault (2013, p. 115), "nós vivemos no interior de um conjunto de relações que definem alocações irredutíveis umas às outras, e absolutamente não passíveis de sobreposição". Essa reflexão sobre o espaço, assim como outras definições diferentes, dependendo da área de conhecimento desde a qual se aborde, têm alterado também a definição

¹⁶ O fenómeno chamado de "interstício" no pensamento de Foucault e posteriormente utilizado por Nicolas Bourriaud no seu livro *Estética Relacional* para definir o espaço que se cria entre dois indivíduos, sem pertencer a nenhum deles, um espaço permeável de relações humanas com o outro.

¹⁷ "La teoría de la relatividad, prescindiendo de su convencionalismo, nos dice que los hechos del universo tienen un orden cuatridimensional. Afirma también que entre dos hechos que están próximos en este orden, hay una relación llamada «intervalo» que es capaz de ser medido si se toman las precauciones convenientes. Nos dice además que el «movimiento absoluto», el «espacio absoluto» y el «tiempo absoluto» no pueden tener significación física alguna. No son aceptables las leyes de la física que suponen estos conceptos. En sí mismo, esto difícilmente es una ley física. Se trata más bien de una regla práctica que nos permite rechazar como insatisfactorias algunas leyes físicas propuestas". Tradução do autor.

desse conceito nas artes.

A ideia de espaço vazio, ou pleno de matéria, e de massa, que era empregada na escultura, pouco a pouco foi se abrindo a ideia do espaço como um conjunto de relações, como aconteceu no minimalismo ou como em alguns casos na arte neoconcreta e na exposição Nova Objetividade Brasileira – acontecimentos chave desta pesquisa –, nos quais são vitais os diálogos e os confrontos entre as obras e os espectadores, entre o espaço que as rodeia e o intervalo entre elas. Como um exemplo, partindo da *Teoria de Não Objeto*, de Ferreira Gullar, datada de 1959, se vislumbra a perda da moldura na pintura, quanto da base na escultura, para poder verter esses não objetos no mundo (GULLAR, 2007). Foi assim que o espaço deixou de ser um elemento particular da escultura para se tornar parte importante de obras tridimensionais e bidimensionais.

O espaço deixou também de ser um só substantivo para virar também uma ação devido à ideia de espaçar, como fazermos de um lugar e por consequência habitar, como defendia M. Heidegger em *Construir*, *habitar e pensar* (1951), conferência na qual menciona a importância do termo de *spatium*¹⁸ ou intervalo na definição de espaços e de lugares, que se distingue do termo *extensio* – também mencionado pelo autor. O *spatium* abarca lugares, objetos e espaços, já o *extensio* responde sempre à necessidade de colocar o espaço, quase num sentido cartesiano, em três dimensões, altura, largura e profundidade, no sentido de dimensioná-lo. Nesse sentido, Maderuelo (2008, p. 277), historiador e crítico espanhol que é um estudioso do espaço na arte fala afirma que "a caraterística do espaço que tem permanecido com maior força é aquela qualidade de poder conter corpos com independência deles. Portanto, os espaços não são os corpos materiais, senão os intervalos que existe entre eles ou o oco que enchem".

Embora a condição do intervalo esteja presente e seja vital na arquitetura e nas artes plásticas, é lógico que também esteja presente em outros meios artísticos, como na música, com os momentos entre som e silêncio, ou nos espaços entre os

¹⁸ A tradução do termo do latim *spatium*, é aquela do tempo de espera entre dois momentos temporais, e também se denomina assim a distância desocupada entre dois pontos: um espaço entre. Outros sinónimos para esse termo são: intervalo, intermédio, pausa, distância e fazer espaço.

movimentos de dança etc. Como aponta Agnaldo Farias (1996, p. 74), em relação à maneira como os trabalhos de Waltercio Caldas se inserem no espaço, "nesse território imediatamente vizinho, esse intervalo invisível e silencioso que há entre as coisas e que descuidadamente chamamos de vazio".

O intervalo também pode ser expressado com vários nomes ou palavras, como a interrupção, que é aquilo que acontece entre dois fragmentos temporais entrelaçados, com o que se apreende ou compreende a realidade, e que pode ser tão importante quanto aquilo que acontece antes e depois dele. Na arquitetura, também é factível enfrentar esta possibilidade, como no caso de Peter Eisenman (1932-), com o termo *In-between*, que pode ser descrito como o interesse por encontrar naquilo que não é o assunto principal, no outro, nas interrupções e no intervalo, uma maior capacidade de compreensão das problemáticas que seu trabalho atende. É por meio de espaços desocupados que Eisenman (1984, p. 27) tenta fazer emergir o que ele denomina como "as estruturas profundas da gênese e morfogênese da arquitetura".

Por outro lado, em relação à concepção do intervalo em relação ao tempo no livro *Dialéctica del instante*, no qual Gaston Bachelard discute as diferenças entre a duração e o instante, aqui o intervalo tem presença. Segundo o autor "a duração é metafisicamente complexa e os centros decisivos do tempo são suas descontinuidades", e continua " sempre, e em todo lado, os fenômenos do tempo aparecem primeiro num processo descontinuo, nos entregam uma ordem de sucessão. Em particular, sua ligação jamais é imediata" (BACHELARD, 1978, p. 53). Em outras palavras, o intervalo da ordem é um vazio que dá sentido.

No tempo e na memória, o intervalo é a única condição do nascimento do instante pleno. O intervalo é um nada, um nada necessário para estabelecer a distinção entre os instantes. Na arte, esse intervalo também é necessário para estabelecer a distinção entre as coisas, entre os objetos e suas relações no espaço e no tempo, sendo fundamental para a apreensão na mente daquele que as experimenta.

Como final desta primeira aproximação às possibilidades do intervalo como vazio, tanto dentro das obras quanto nos métodos de produção, é importante ressaltar a

aproximação que Richard Serra (1939-) realiza. Numa entrevista ao crítico Hal Foster, o escultor menciona a maneira como o intervalo tem presença em suas esculturas, pois, para ele, a noção do intervalo é um momento de liberdade, de tomada de decisões individuais, que a diferencia da arquitetura, na qual ele afirma que os espaços sempre estão guiados por conexões subordinadas à função. Poderíamos dizer que, para Serra, o momento entre agir ou continuar com um impulso próprio é um intervalo que o força a pensar, é um momento determinante que precisa de uma decisão, em suas palavras, "é uma pausa cognoscitiva" (FOSTER, 2011, p. 3455).

1.5.2 - Marcas, rastros e *l'empreinte*

No que se refere ao intervalo e sua importância como elemento no processo criativo, podemos voltar à ideia de *inframince* ou infraleve – que apresentamos anteriormente –, desenvolvida por Marcel Duchamp¹⁹, que se refere a esse conceito como um intervalo ou experiência infinitesimal e de relações sutis, como pode ser visto em suas obras feitas com poeira, ar ou até com a própria respiração, mas que trabalham a partir de um intervalo e uma distância infraleve entre as marcas e os rastros produzidos pelo contato, numa ideia própria do francês, que é muito próxima do que queremos falar nessa pesquisa: *faire une empreinte* (HUBERMAN, 1997, p. 9). Assim, discutir sobre o intervalo é fazer visível aquilo que apenas se anuncia, embora seja preciso ressaltar para que tenha presença no olhar.

Quando falamos sobre *faire une empreinte,* falamos das marcas ou traços que podem marcar uma superfície, da impressão por contato, da forma expressada no vazio deixado pela marca depois desse contato, embora na língua francesa seja mais profunda do que a simples marca, daí sua pertinência e utilização nesta pesquisa.

O rastro ou marca, produto de uma ação artística, como aquele da gravura ou da fotografia, cria uma imagem ambivalente desde o ponto de vista dos processos e da formação. A marca é a consequência de *l'empreinte* que se deixa sobre uma

¹⁹ Conceito desenvolvido pelo M. Duchamp no libro de Notas, Madrid, 1998.

superfície, como uma impressão dos pés sobre a areia na praia. Isso representa não apenas o indicio que alguém esteve lá, é também uma presença ausente, também é o sinal que fica impresso e registrado, sem importar a duração ou permanência do registro.

De outra forma, a marca é o resultado do contato dum corpo/objeto ou fenômeno físico sobre uma superfície, pois toda impressão precisa uma ação que é sucedida por uma marca. Nas obras que refere Georges Didi-Huberman, as reflexões sobre a marca ou rastro são constantes. O autor assinala que, numa impressão, a matriz vai transmitir mais fisicamente do que visualmente a semelhança com o referente. A marca é um vazio que fica após o contato com o material, mostrando uma aderência ao referencial de representação, pois na impressão está implícita uma duplicidade por contato (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 159-163).

Além de tudo, a impressão revela a presença da marca ocorrida na ausência daquilo que a marcou (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 38-44). A impressão enche visualmente o vazio deixado pela separação entre matriz e referente, permitindo ver o oco, a distância entre o original e a impressão.

Outro olhar sobre a referida questão encontra-se nos textos de Walter Benjamin, referenciado pelo próprio Didi-Huberman, especialmente no que tange ao assunto da memória e da representação do vazio expressado como fissuras, desgastes e fraturas nos objetos. Benjamin recorre à imagem arqueológica com o intuito de lograr uma aproximação entre história e memória.

O olhar arqueológico supõe uma atitude daquele que recolhe, no qual qualquer resto pode ser significativo e chave para compor uma imagem ausente a partir do fragmento, isso é, para construir uma memória. Nessa concepção de memória de Benjamin, toda obra está constituída por fragmentos que, por sua vez, potencialmente contem sua totalidade. Jeanne Marie Gagnebin, no livro *História e narração em Walter Benjamin*, aponta para uma função importante do resto: sua posição ao esquecimento da história. Segundo Gagnebin (1999, p. 105) "não se trata de edificar a continuidade heroica de uma contra-história ou de consolar aos humilhados de hoje pela evolução de gloriosos amanhãs", senão de fazer relações

dos restos que foram omitidos pela história dominante, enchendo os espaços vazios na memória e no tempo, numa constante exigência de transformação. Para Benjamin o resto é um elemento em oposição ao descarte e, portanto, ao esquecimento.

1.6 - A ruína

Há uma relação entre a marca, a arqueologia e o vazio em muitas expressões da arte contemporânea, nas quais é frequente a utilização de restos, assim como o uso de estratégias alternativas que questionam noções sobre o vazio, o espaço, a escultura e a arquitetura, que ficam claras em um outro conceito muito importante para a nossa pesquisa, o conceito da ruína.

A palavra ruína provem do latim *ruo*, que significa cair-se a troços, vir abaixo por estar fragmentado. As ruínas sempre levantam curiosidade pelo passado, mas o que é um resto? Manoel de Barros lança uma possível resposta

Principais elementos do cisco são; gravetos, areia, /cabelos, pregos, trapos, ramos secos, asas de mosca, / grampos, cuspe de aves, etc./ Há outros componentes do cisco, porém de menos / importância. / Depois de completo, o cisco se ajunta com certa / humildade, em beiras de ralos, em raiz de parede / Ou, depois das enxurradas, em alguma depressão de/terreno. / Mesmo bem rejuntado o cisco produz volumes quase / sempre modestos (BARROS, 2001, p. 11).

O resto, em sua figura de vestígio, é frequentemente considerado como um fragmento, como um indício de incompletude, de inacabamento, que inevitavelmente remete-se àquilo que falta, a um vazio que foi a origem dele. Portanto, faz referência a outros momentos, situações ou processos, gerando uma fenda ou abertura de sentido. Se consideramos o resto como rejeito, é devido aos sistemas valor que imperam e demarcam os parâmetros daquilo que é feio, ruim ou sujo.

No livro *O que vemos o que nos olha*, Didi-Huberman mostra outras possíveis leituras sobre os fenômenos de esvaziamento vinculadas ao campo da psicologia, as quais oferecem linhas para entender o fator de ruína ou resto, como, por exemplo, quando ele questiona: "Como seria, portanto, um volume que mostrasse a perda? O que é um volume portador, mostrador de vazio? " (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35). Em seguida, o autor argumenta com o exemplo do túmulo:

Eis por que o túmulo, quando vejo, me olha até o âmago. Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia — a saber, esse "modo fundamental do sentimento de toda situação", essa "revelação privilegiada do *Ser-aí*", que falava Heidegger. É a angústia de olhar o fundo — o lugardo que me olha, a angústia de ser lançado a questão de saber (na verdade,

de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de oferecer ao vazio, de se abrir (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38).

Walter Benjamin realiza outra leitura sobre a teoria da memória e as ruínas, em especial, no texto *Infância em Berlin*, no qual a relação que temos com o passado pode ser associada com o ato de levantar os detritos da história, as ruínas, em parte soterradas, mas que preservam a memória do esquecido. Qualquer um que se lembre vai se esbarrar com os segredos que eram guardados pelo esquecido. Segundo o autor

Talvez o que faça [o esquecido] tão carregado e prenhe, não seja outra coisa senão o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não poderíamos nos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver (BENJAMIN, 1992, p. 105).

Embora existam todas essas acepções ou interpretações sobre o conceito do vazio, aqueles que se tenta desenvolver nesta pesquisa, embora se nutram ou adensem em relação aos demais, também tentam oferecer uma leitura que auxilie na interpretação de algumas obras dos artistas aqui elencados.

CAPITULO 2 - WALTERCIO CALDAS, O ESPAÇO ENTRE AS COISAS

Quando escrevo escultura quero dizer realmente ar. (CALDAS; HONORIO. T., 2006, p. 21)

A escolha do artista carioca Waltercio Caldas (1946-) vem à tona pela importância que sua obra tem no contexto artístico tanto brasileiro quanto internacional, assim como pela possibilidade de aprofundar no contato direto com várias de suas peças, que, inicialmente, havia conhecido unicamente por meio de livros e fotografias, mas que a nossa estancia no Brasil permitiu o contato direto com alguns trabalhos dele.

Waltercio Caldas é um artista cuja obra, ainda que fique geralmente dentro dos enquadramentos institucionais da arte, museus e galerias – o usualmente chamado cubo branco²⁰ –, sempre tem um olhar crítico ou mordaz que junto com o humor são qualidades constantes em seu trabalho, o que propicia uma primeira leitura ou abordagem das peças. A aproximação à obra de Caldas é também dada pela grande quantidade de entrevistas e depoimentos do próprio artista, exibidos nos catálogos de suas exposições ou em vídeos, o que amplia a visão tanto da poética quanto da teoria desenvolvida nas obras.

O começo da trajetória do artista carioca que, -em coincidência com o inicio do regime militar no Brasil-, começou dentro da geometria construtiva, mas que prontamente incorporou o experimentalismo dos anos 60 e seu intento por quebrar as fronteiras entre arte e vida. Mais tarde, junto com a geração posterior ao Neoconcretismo herdo os postulados que marcaram a sena seguinte, como a exposição Nova Objetividade Brasileira de 1967, e Salão de Bússola dois anos depois ambas no MAM do Rio de Janeiro. Em dita geração o eixo construtivo esteve representado pela constante atitude critica, como assinalara Hélio Oiticica em 1970, no texto *Diarréia*.

_

²⁰ Em referência ao termo acunhado por Brian O'Doherty no texto *No interior do cubo branco* (2002).

Um dos corpos de obra mais fiéis a si mesmos está no trabalho de Caldas, cuja amplitude vai da escultura, passando pela instalação, gravura, cenografia até os quadrinhos, escapando de qualquer enquadramento salvo, do apelativo de artista multimídia, demostrando que seus interesses estão além de alguma disciplina artística.

Outra das qualidades importantes do trabalho de W. Caldas se refere ao fato de que o artista mantém uma participação ativa dentro do deslocamento da concepção da escultura clássica e moderna, que eram entendidas, em grande medida, como uma ocupação do espaço e uma definição de formas. Com arame de aço, acrílico, vidro e fios de lã, entre outros, Caldas consegue trocar as convenções clássicas como peso, volume, massa, e escala por transparência, reflexos e superfícies. Com uma visão contemporânea e utilizando elementos simples, a poética do trabalho do artista carioca é a de sugerir mais do que afirmar alguma coisa. A obra de Caldas tem a caraterística de ter sido, desde seu início, uma obra minuciosamente estruturada e que não concede uma leitura pronta ou fácil. Seus trabalhos tridimensionais dão sempre a sensação de definir um lugar no espaço mais do que ocupá-lo, explorando os limites entre o que se pode olhar e aquilo que se intui na frente deles.

As obras tendem também a interagir com o espaço onde são expostas, provocando tensões e vibrações nos espetadores, se mostrando como herdeiras de dois grandes movimentos espaciais da segunda metade do Século XX: a arte minimalista e a Nova Objetividade Brasileira, além das influências dos movimentos concreto e neoconcreto.

A obra de Caldas faz menção à história da arte moderna ocidental, mostrando suas referências que vão desde o construtivismo russo, que atua como antecessor em algumas formulações teóricas nos trabalhos de artistas na América do Sul, que comungaram com o neoconcretismo, como Lygia Clark ou Hélio Oiticica, até a arte minimalista estadunidense. Todavia, a obra de Caldas possui características próprias que, além de ter elementos ou referências a cada um desses movimentos, escapa a essas circunscrições, ocupando um lugar de ponte ou intervalo entre a arte moderna e a contemporânea. A respeito do trabalho de Caldas, Sergio Paulo Duarte

(apud CANONGIA, 2001, p. 65) assinala: "é um raro e imperdível encontro entre a estabilidade clássica e o caráter experimental da arte contemporânea".

Este capítulo busca, portanto, estabelecer um vínculo entre o conceito de vazio e uma de suas várias conotações ou representações, como o conceito do intervalo e suas possíveis interpretações, tanto com o conceito de *Ma* no olhar japonês, quanto do *spattium* no pensamento de Martin Heidegger. Portanto, este capitulo tenta fazer uma leitura de alguns trabalhos de Waltercio Caldas a partir dessas diretrizes.

A já referenciada teórica francesa Anne Cauquelin assinala que, ao ver dela, o melhor percurso para realizar um estudo sobre o vazio é desde as bases do conhecimento ocidental, com os estoicos incorporais. Em favor de ter um melhor ou mais certeiro enfoque sobre questões imateriais vinculadas com o espaço vazio, introduziremos, assim como mencionado, o conceito japonês de *Ma*, que, longe de instigar uma briga entre a ideia de espaço entre Oriente e Ocidente, parece oferecer um acréscimo às teorias desenvolvidas pelos autores que são alicerces deste trabalho, uma vez que mantém semelhanças com algumas linhas de pensamento de Martin Heidegger, por exemplo²¹.

²¹ Algumas pesquisas como a tese doutoral de Antonio Miguel Martín Morillas, intitulada *La nada en el segundo Heidegger y el vacío en Oriente*, assinalam algumas viagens do filósofo alemão ao Japão, assim como entrevistas e correspondência entre Heidegger e o professor Tezuka Tomio, que poderiam ter influenciado o pensamento do filósofo alemão.

2.1 - Observação e experiência do espaço

Como dito anteriormente, um dos propósitos desta dissertação é aprofundar nas características ou peculiaridades que alguns aspectos do conceito de vazio podem oferecer, em favor das interpretações dos trabalhos dos artistas aqui elencados. Cabe, neste capítulo, falar sobre o intervalo, *spatium* e *Ma* no trabalho de Waltercio Caldas.

O primeiro aspecto a se considerar no trabalho do artista se refere à leitura desde o fenômeno do olhar – uma constante em seu trabalho –, um olhar cético sobre obras que sempre colocam inquietações sobre sua presença no espaço, as mesmas obras que oferecem novas possibilidades de perceber o vazio dentro e também fora delas. O jogo sensorial que as obras exigem e que se inicia na atenção às suas características físicas em relação ao espaço e ao tempo é uma primeira prova que constantemente testemunhará nossa capacidade de observação.

Uma das caraterísticas das quais o trabalho de Waltercio Caldas persegue e ocupa é o momento e a maneira como a obra aparece frente a nós. O artista fala da peculiaridade de sua obra como "objetos recíprocos", o que significa que nenhuma das caraterísticas como cor, peso, transparência ou brilho que eles pousem predomina por acima das outras. Essa preocupação se relaciona com o interesse que o artista tem sobre a importância do primeiro contato com a obra, o momento em que a obra se apresenta pela primeira vez, o grau zero do olhar que atinge um diálogo direto entre a obra e o espectador, sem conteúdos preconcebidos.

Caldas parecesse estar na busca do instantâneo, como uma qualidade na percepção das obras que lhes permite apresentar-se o tempo todo como se fosse a primeira vez que são mostradas. Explorando os limites entre o que se vê e o que se intui, entre o que a obra nos apresenta e o que podemos adivinhar a partir de sua aparência, os jogos de escala e a percepção espacial.

Os trabalhos de W. Caldas podem ser vistos como uma analogia à teoria da Gestalt²², na qual o contorno de uma taça pode representar dois perfis de rosto humano, a matéria e as formas das obras ocupam o lugar da taça. Na obra de Caldas, assim como na Gestalt, a percepção da imagem é espontânea, mas o seu conjunto de elementos termina outorgando outro significado a suas partes.

Fazendo referência a um dos historiadores e filósofos cujo pensamento acompanha em grande medida a presente pesquisa, Georges Didi-Huberman, no primeiro capítulo do livro *O que vemos, o que nos olha,* em *A inelutável cisão do ver*, o autor assinala

É que a visão se choca sempre com o inelutável volumem dos corpos humanos. *In bodies*, escreve Joyce, sugerindo já que os corpos, esses objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade, são coisas a tocar, a acariciar...; mas também coisas de onde sair e de onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29).

No trecho mencionado, o historiador francês ressalta a questão fenomenológica sobre o visível e o tangível, como se o ato de ver culminasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo colocado diante de nós, e aí ele propõe sua tese: "devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui" (HUBERMAN, 1998, p. 31).

Embora a experiência do ver "parece dar um ensejo a um ter", aquilo que é visível "volta-se a uma questão do ser" quando remetido a uma perda, quando ver é perder, é sentir que algo nos escapa. Didi-Huberman (1998, p. 35) lança então a pergunta: como seria, portanto, um objeto que mostrasse a perda? Um volume portador, mostrador de vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?

-

²² A Gestalt é uma teoria surgida na Alemanha, na primeira década do Século XX, baseada na ideia que a mente configura os elementos que por ela passam a partir de canais sensoriais – a percepção – e do acervo de objetos do pensamento – a memória –, e cuja definição pode se verificar no axioma: "o todo é diferente da soma de suas partes".

A obra de W. Caldas não está procurando um olho "em estado selvagem", ²³ o que o distingue da maioria dos trabalhos minimalistas que Didi-Huberman se refere ao falar dos depoimentos entre Michael Fried e Donald Judd. Os trabalhos de Caldas aspiram a desenvolver uma relação com o espectador, tentando fazer que este os analise a partir de seu olhar, de sua experiência frente a eles e de sua própria relação com esses materiais, tornando visível a sua preocupação constante pelo espectador, propondo-lhe modos de escudrinhar e de compartilhar ou vivenciar o lugar, mesmo se estes objetos incomodam de alguma maneira a percepção predisposta do espetador ante aquilo que pode encontrar normalmente num museu. É a partir desse encontro que a obra atinge sua potência poética.



Fig. 8. Waltercio Caldas, **Condutores de percepção**, Vidro e prata em caixa revestida
de veludo, 6 x 40 15 cm, 1969. Fonte:
Disponível em
http://www.walterciocaldas.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=D00.
Acesso em 20 de março de 2017.



Fig. 9. Waltercio Caldas, **Convite ao**raciocínio, Casco de tartaruga e tubo de
ferro, 15 x 45 x 20 cm, 1978. Fonte:
Disponível em
http://www.walterciocaldas.com.br/portu/c
omercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=D00>.
Acesso em 20 de março de 2017.

Em algumas peças, no início do trabalho de Waltercio Caldas, é possível encontrar as influências da Teoria do Não-objeto, no sentido de superar ou não se limitar a suportes tradicionais, em benefício de estruturas ambientais ou dos objetos, mantendo a constante inquietação a respeito do olhar, que é uma das principais ferramentas da nossa percepção, como acontece com as peças *Condutores de percepção* (1969) e *Convite ao raciocínio* (1978) (Fig. 8 e 9), entre outras.

²³ O olho em estado selvagem ou olho puro são os qualificativos que Didi-Huberman (1998, p. 77) assinala quando critica a briga entre o crítico Michael Fried e o artista Donald Judd, pois ambos, ainda com seus diferentes pontos de vista, estavam determinando que a obra precisava de um olho sem sujeito, sem ritmos e sem gestos.

De acordo com Didi-Huberman (1998, p. 38), há duas aproximações à obra de arte: uma primeira aproximação deveria se limitar ao sentido do olhar, isso é "permanecer aquém da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos. Atitude equivalente a pretender ater-se ao que é visto". Logo, é nosso olho quem retém, mas é o olhar que permite pensar, que recebe e interpreta, o olho fica na superfície e não vai além. O olho não mergulha, não abre a fenda por onde poder entrar e ver o outro e por onde esse outro possa nosso olhar.

A obra sob observação está diante do olho, mas o fenômeno da percepção acontece em outro lugar, um lugar mais perto da imaginação do que do mundo visível, e que talvez seja no olhar do espectador. Pois, é no momento em que conseguimos olhar além do visível, do fenômeno puramente ótico, que o que vemos nos olha. Então, os sentidos do corpo nos oferecem informação e percepção de coisas materiais, a obra existe e nós a percebemos e recebemos como tal, ou seja, algo que existe e que está no mundo. Ainda assim, há algo que vai além dessa materialidade, algo situado entre a obra e o espectador, entre o que vemos e o que nos olha, pois tanto aquele que vê, quanto a obra mesma, possuem certo grau de imaterialidade que lhes é próprio e faz parte de seu ser.

O trabalho de Waltercio Caldas parece nos levar a uma experiência distinta da eternidade da escultura monumental, pois ele sugere uma leitura daquilo que está quase fundindo-se com o espaço, outorgando um peso maior ao instante de contato com a obra. Numa entrevista com a crítica de arte Ligia Canongia, o artista fala

[...] o olhar atravessa (ou não) um corpo físico, um objeto, mas não atravessa uma fotografia. O que é vazio em um objeto, na fotografia será uma parede, um fundo, um foco qualquer. Meus objetos são focados na circunstancia plástica da sua presença, ou seja, o foco não é óptico é físico (CALDAS; CANONGIA, 1998, p. 74).

O segundo momento do encontro com a obra que Didi-Huberman propõe consiste em superar tanto o que vemos quanto aquilo que nos olha, num desejo de ir para além da cisão, fazendo da experiência do olhar uma experiência de crença: "ver é crer". Nas palavras do autor

exercício da crença: uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante, etérea, mas autoritária. É uma vitória obsessional – igualmente miserável, mas de forma mais desviada – da linguagem sobre o olhar; é a afirmação, condensada em dogma, de que aí não há nem um volume apenas, nem um puro processo de esvaziamento, mas "algo de Outro" (HUBERMAN, 1998, p. 41).

O significado das imagens é construído a partir da inter-relação entre os sentidos propostos pela imagem e o que nós captamos deles. Os efeitos resultantes escapam à imposição de nossa parte sobre elas e, por sua vez, ninguém fica completamente atrapalhado com o que uma imagem quer ou pretende dizer. De tal modo que nunca conseguimos captar tudo o que as imagens querem dizer, sempre nos escapa algo, há coisas que não vemos ou que não entendemos naquilo que vemos. Além disso, colocamos na imagem mais do que nela há efetivamente, a enchemos de conteúdo, projeções, percepções e significados que não vem incluídos. Por isso, o ato de analisar imagens não conduz a sua interpretação fechada, hiper-codificada, nem a uma interpretação aberta sem limites que navega à deriva. Como Didi-Huberman assinala

É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha -um momento que não impõe nem o excesso do sentido (que a crença glorifica) nem a ausência cínica de sentido (o que a tautologia glorifica). É o momento em se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos (HUBERMAN, 1996, p. 77).

A obra *Garrafas com rolha* (Fig. 10), de Waltercio Caldas, pode ser observada sob os parâmetros estabelecidos por Didi-Huberman, no qual se manifesta a ideia do artista de esculpir a distância entre os objetos, outorgando importância à luz entre os elementos, alterando os cânones dos materiais clássicos da escultura — não obstante do aspecto marmóreo das garrafas —, como um volume autocontido e denso, dando forma a um espaço intangível.



Fig. 10. Waltercio Caldas, **Garrafa com rolhas**, Porcelana e rolhas, 25 x 20 x 9 cm,1975. Col. Liba e Ruben Knijnik. Fonte: Disponível em http://www.walterciocaldas.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=D00. Acesso em 20 de novembro de 2016.

Em tal obra, a ocupação de objetos cotidianos, como garrafas, é alterada por algum elemento que foge às nossas expectativas. Nela, a rolha entre as duas garrafas funciona como um detonador que desperta a curiosidade sobre sua presença, uma vez que sabemos que a rolha é normalmente usada acima de uma garrafa. Contudo, se ela está sozinha, ela parece existir na incompletude por não estar junto da garrafa que normalmente é assegurada por ela.

Assim, a presença das duas garrafas é complementada pela ausência de uma terceira, insinuada entre elas, pela rolha suspensa entre ambas.

Continuando com o segundo momento do encontro com as obras proposto por Didi-Huberman, segundo o qual na análise ou na interpretação dos objetos de arte, os espectadores tendem a se lembrar constantemente que a ideia é "criar" e não descobrir o "segredo" da obra. Isso é crer também naquela leitura ativa que nós, como espectadores, levamos a cabo. Na obra *Espelho com luz* (1974) (Fig. 11), que é um espelho moldurado, no qual há um dispositivo que induz ao espectador a apertá-lo com a intenção de ver "a obra". O objeto solicita o gesto de seu espectador e, na ação, a obra se realiza(ria). Convite ao movimento, ao toque, a obra joga com o impulso de transformação provocado pelo ato e desejo do espectador. A obra vive no fluxo das possibilidades, na iminência do acontecer. Mas o que se espera revelar na luz do quadro não é revelado, a expectativa do espectador é frustrada. Essa obra nos remete também a questionar "o conceito que o senso comum possui do que uma obra deve ser: um "espelho" ou um "espelho ideal do mundo" (CHIARELLI,1999, p. 27). *Espelho com luz* frustrará as expectativas do espectador ao "ver" a obra e questionará, dentre outras coisas, o ato de ver e de ser visto. O crítico Tadeu Chiarelli escreve

O trabalho se negava a qualquer tipo de empatia com o público, apesar de propor uma relação entre obra e espectador. Espelho com Luz [...] devolvia a imagem do espectador dentro do espaço institucionalizado da arte, frustando-lhe qualquer desejo de ver confirmadas suas certezas da natureza da arte como representação de um 'outro' mundo, fosse ele figurativo ou não (CHIARELLI, 1999, p.27).

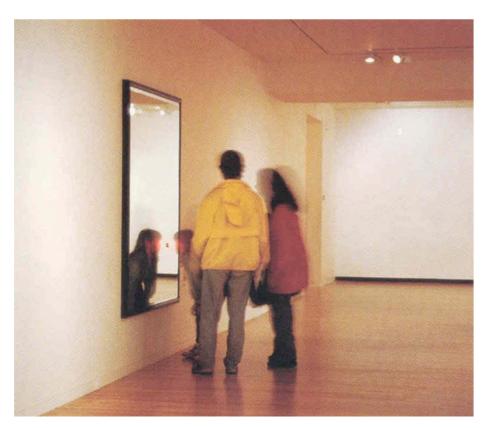


Fig. 11. Waltercio Caldas. **Espelho com luz**. 180 x 180 cm. 1974. Col. MOMA. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas* 2001. Acesso em 22 de novembro de 2016.

O olhar do espectador fica suspenso à espera do desfecho que não acontece. Nessa obra, Caldas ironiza a simples participação do público na obra e critica a arte participacionista que, segundo o artista, muitas vezes, utiliza de forma gratuita essa interação entre público e obra, limitando-se ao puro experimentalismo²⁴.

A potência de *Espelho com luz* se radica no seu caráter totalmente frustrante e irônico. A inquietação que nos levanta é resultado da sensação de falta, ou de algo "inconcluso" que se percebe na obra, assim como do não-entendimento, do estranhamento, do desconhecido que se ressalta. É aí é onde reside a natureza e a atração das obras produzidas por W. Caldas.

O conflito da demanda racional e de elucidação por parte do espectador frente às obras, tem tido como consequência o que, às vezes, é erroneamente etiquetado como artista conceitual. Embora algumas operações usadas pelos artistas conceituais dos anos 1960 — como a documentação do processo como parte constitutiva de alguns trabalhos —, tenham sido incorporados na arte contemporânea, não é possível considerar qualquer obra desse tipo como puramente conceitual. No caso de W. Caldas, a diferença dos preceitos conceituais, a execução das obras e a presença física tanto do objeto quanto do espectador têm uma relevância imprescindível no momento de tentar elucidá-las.

Assim, o vazio na obra de Waltercio está presente no aspecto de forçar o olhar a ser um sentido ativo, a contemplar novamente e lançar um olhar que questione aquilo que há na frente, criando novos posicionamentos, questionando aquela aparente incompletude das formas.

No caso dos trabalhos de Waltercio Caldas, o encontro com eles tem quase a mesma importância que o espaço dentro das obras, o espaço entre elas, e o espaço ao redor delas, pois é como se o autor tentasse nos colocar dentro do espaço dos trabalhos e não na frente dele unicamente, fato que nos conduz ao próximo momento deste capítulo.

_

²⁴ Segundo Tadeu Chiarelli, os trabalhos iniciais de Waltercio Caldas, realizados nas décadas de 60 e 70, podem ser analisados como uma crítica a arte "alternativa" que se fazia no Brasil nesse período.

2.2 - Os conceitos de *Ma* e do intervalo ou *Spatium* na obra de Waltercio Caldas

Katie Geha: Uma corda é uma corda?

Waltercio Caldas: O que eu quero que fique claro, é que a distância entre a corda e o objeto é tão importante quanto a corda.²⁵

O detonador do interesse no conceito de intervalo, nesta dissertação, foi o texto de Agnado Farias (1996), intitulado *A consciência do intervalo*, que faz referência à participação de Waltercio Caldas na XXIII Bienal Internacional de São Paulo. Foi esse conceito que encorajou esta pesquisa sobre a importância do intervalo como elemento ativo da poética do trabalho de Caldas, que pode ser chamado de pausa, silêncio, ôco, parênteses ou vazio, coincidindo com os escritos de Anne Cauquelin, na designação de possíveis substantivos para o mesmo fenômeno.

A ideia do intervalo assinalada por Farias permite evocar as teses que Martin Heidegger desenvolveu sobre o espaço e os lugares no texto *Construir, habitar e pensar*, considerando o exemplo da figura da ponte como um lugar ou "intervalo mesurável" entre dois espaços, é que se desvela a importância do intervalo. Nesse texto, o filósofo faz uma reflexão do intervalo associado ao termo grego $\sigma r \acute{a} \delta iov$ e ao latim *spatium* e sua relação com o *extensio*, que são as figuras que representam aquilo que permite determinar as distâncias entre as fronteiras das coisas e dos espaços, embora sem ser estas distâncias matematicamente deduzidas, nem mesmo o fundamento ou a essência dos espaços e dos lugares.

Heidegger propõe que a concepção do espaço e a relação deste com o homem pode ser considerada a partir das referências entre espaços e lugares. Esses elementos na obra de Waltercio Caldas têm uma ressonância constante se considerarmos vários dos objetos que ele produz, como uma série de lugares, uma

da exposição do artista *The nearest Air* no *Blanton Museum of Art* efetuada em 2013.

²⁵ Katie Geha: A string is a string? Waltercio Caldas: What I want them to know is that the distance between the string and the object is as important as the string. (Disponível em http://glasstire.com/2012/05/12/interview-with-waltercio-caldas/ Acesso em 28 de novembro de 2016). Tradução do autor. Fragmento da entrevista com W. Caldas e a escritora Katie Geha, respeito

vez que são objetos que vão determinar o espaço entre eles mesmos.

O trabalho de Waltercio Caldas reconhece o valor das operações de artistas – como ele –, ao longo do Século XX, que expandiram o repertorio e as definições do que pode ser arte. O que é verificável na variedade de estratégias e materiais utilizados por ele que, em sua maioria, são alheios àqueles do campo clássico da escultura. Essa pode ser a origem pela qual os trabalhos de Caldas parecem ter alguns vínculos com o design, embora falando da proximidade com esta disciplina sem um fim pejorativo, pois se poderia considerar como uma disciplina aliada que enriquece as leituras do trabalho, posto que sua obra geralmente mantém algum nível de proximidade com objetos elaborados por um designer industrial – como acontecia com muitos artistas da *Minimal Art*. Talvez seja pelo brilho dos metais, pelo constante emprego de espelhos, ou pela supressão de qualquer rastro da mão do artista que pode-se estabelecer uma ligação ou paralelismo de Caldas com a arte minimalista. Porém, é possível que tal característica esteja relacionada com o primeiro contato do artista com a arte, que foi por meio de sua formação inicial como desenhista técnico.

Na fala de W. Caldas (2006, p. 10): "O que me interessa são as relações entre os materiais; a transparência do vidro confrontada com o peso de uma pedra ou o reflexo de um metal, por exemplo". Tal depoimento faz lembrar a frase expressada por Henry Moore (1937, p. 68-69): "Aquela escultura em pedra deveria honestamente parecer feita em pedra". Nesse sentido, na obra de Caldas, cada objeto parece estar perfeitamente concebido em seus materiais: aço é aço, rocha é rocha, cristal é cristal, todo material é perfeitamente acabado e explorado, nada na obra lhe sobra.

A poética da obra de Waltercio Caldas parece nos desafiar de maneira ativa a questionar nossas percepções de espaço e noções de realidade. Os lugares que ocupam os objetos são parte desses objetos. "Considero que todo seja um material, isso inclui ao espaço negativo, que é o maior espaço", aponta W. Caldas, numa entrevista com a historiadora da arte e curadora Katie Geha, sobre a exposição *The Nearest Air*, realizada, em 2013, no *The Blanton Museum of Art*, localizado na cidade de Austin, Texas.

O aspecto que nos concerne agora é aquele do espaço negativo e da ideia de reversibilidade levantada constantemente no trabalho de Duchamp, que no trabalho de Waltercio Caldas ganham forma na ideia de "contrário" ou "inversão". Esta característica que Caldas retoma do artista francês, e que marca uma linha de pensamento no que refere à reversibilidade do espaço presente no seu trabalho, pode ser ligada ou ter certa afinidade com o conceito japonês de *Ma*.

O *Ma* é um conceito singular para designar o espaço, constitui uma parte de um sistema ou estrutura da cultura japonesa, que pode se manifestar em vários aspectos da vida no Japão, tanto na arquitetura, na arte, na religião e até na conduta das pessoas. Nas análises do especialista em pensamento, arte e religião japonesa, Richard B. Pilgrim (1986, p. 257), "*Ma* é uma palavra viva e profunda que nem mesmo sequer pode ser discutida, nem analisada ou interpretada através das fronteiras da cultura ou da língua".

Segundo Edward T. Hall²⁶

[...] na tradição japonesa se dá importância e significado aos espaços para perceber a forma e a distribuição dos espaços, para os quais tem uma palavra: *Ma*. Este *Ma* ou intervalo é um elemento básico de construção em toda a experiência espacial japonesa (HALL, 1972, p. 186).

A palavra japonesa Ma (間) se traduz como "brecha", "espaço", "pausa", um intervalo de tempo e espaço. O ideograma está composto pela associação de dois caracteres, "porta ou portal" (門) e "sol" (日), e se interpreta como a visão do sol que se filtra através do interstício de uma porta. Isso insinua uma ação num momento dado de tempo e implica uma certa relação espaço-tempo, não só de tipo quantitativa, mas como uma relatividade e um modo de percepção sensorial do espaço. A esse respeito Hall assinala

Nos Estados Unidos, a perspectiva linear é ainda o estilo dominante da arte [...] ao contrário, na arte oriental a profundidade simboliza-se movimentando o ponto de vista e, ao mesmo tempo, logra-se que a cena tenha continuidade. Em grande parte da arte ocidental o espaço se concebe de

2

²⁶ Edward T. Hall (1914-2009) foi um antropólogo estadunidense, com um amplo interesse pela comunicação intercultural, desenvolvendo pesquisas sobre a comunicação verbal e não verbal.

forma completamente diferente, no Ocidente o homem não percebe os objetos, senão o espaço que ha entre eles. No Japão, os espaços se percebem e se denominam reverenciando-os sob o nome de *Ma*, o oco intermediário (HALL, 1972, p. 96).

Portanto, o *Ma* é um conceito que exprime algo comum ao espaço e ao tempo, é a relação e a separação entre dois instantes, dois lugares dois estados, é uma palavra ou substantivo que faz referência a ambas entidades, pois na mentalidade dos japoneses não há cisão entre eles, diferentemente do pensamento ocidental.

Na obra *Duplo sem título* (1989) (Fig. 12), o conceito de *Ma*, se manifesta, no momento no qual as duas barras de latão têm contato, detonando o sentido da obra, que, segundo o autor é o som mesmo.



Fig. 12. Waltercio Caldas. **Duplo sem título**. Metal polido, voil e fios de nylon. 400 x 400 x 400 cm. 1989. Fonte: Disponível em http://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1125-view-brazil-profile-caldas-waltercio.html Acesso em 13 de novembro de 2016.

Como na maioria dos trabalhos de Caldas, nesta peça opera o sentido de intervalo, tanto entre os elementos físicos que constituem a obra, quanto do espectador, que o artista considera parte integral do trabalho. Caldas declara que "esses trabalhos se confundem com o espaço que eles ocupam, porque essa ocupação do espaço e a forma como eles se apropriam do espaço que eles ocupam, é a questão fundamental de cada um deles"²⁷. No trabalho de Waltercio Caldas, se cria o vazio, as obras o molduram, fazendo uma ênfase no intervalo entre os elementos que as compõem, trabalhando em muitas ocasiões com alguns materiais inascíveis e complexos, como o ar e a transparência. São, então, os intervalos de sonoridade que ativam e outorgam sentido à obra, como se o som entrasse por meio das portas do ideograma japonês.

Quando falamos de intervalos, temos que falar de limites, que podem ser temporais, de som, das superfícies de corpos, entre outros. É, então, que o termo *spatium* – um espaço intermediário – empregado pelo filósofo Martin Heidegger, na conferência *Construir, habitar, pensar*, nos ajuda a dimensionar esse espaço entre os limites e os lugares, pois, para Heidegger (2008, p. 19), este termo do latim tem mais relação com os espaços que ficam entre as fronteiras de espaços mensuráveis, ou entre corpos físicos, e que, no caso do corpo humano, não só ocupa um lugar no espaço, mas que está em relação com os outros objetos e espaços do mundo, sendo "um ser-no-mundo", frase que assinala a base do pensamento heideggeriano como existencialista e fenomenólogo.

A ideia do *spatium* ou intervalo, mencionado também no primeiro capítulo, se manifesta do mesmo modo nas matérias, temas e títulos que o artista incorpora nas obras, tais como as constantes referências ao ar, à transparência, ou à opacidade. Ele mesmo fala, em seu *Manual de ciência popular*, que uma das mais curiosas características da arte é sua aparência, que em muitos casos, tende a ser a transparência (CALDAS, 2008), o que nos leva a um trabalho, no qual é possível conferir a maneira como o intervalo está presente em sua obra: a peça *Escultura para todos as matérias não transparentes* (1985) (Fig. 13), exibida na Holanda, no

_

²⁷ Depoimento do artista em torno da exposição no Instituto Figueiredo Ferraz.

Museu Stedelijk. Tal obra é composta por várias quase-esferas, pois todas têm um corte em algum costado que lhes outorga uma face plana.

Cada variante da obra possui dimensões distintas, dependendo do material empregado, como madeira, alumínio, bronze e mármore de Carrara. No caso da variante à qual me refiro, esta foi elaborada utilizando todos esses materiais. Esse procedimento, tão comum no trabalho de Caldas, fornece uma abertura a novas combinações e ambientações, concedendo à quase-esfera um caráter de matriz, que permite novas experiências espaciais.



Fig. 13. Waltercio Caldas. **Escultura para todos os matérias não transparentes.** Mármore, metal, bronze, alumínio e madeira. 1985. Stedelijk Museum, Schidam Holanda. Fonte: Disponível em http://www.walterciocaldas.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=D00 Acesso em 15 março de 2017.

Em tal obra, evidencia-se a relação de seus elementos constitutivos com aqueles próprios do espaço expositivo, criando um diálogo de continuidade temporal e material entre a carga visual e histórica das colunas, entre o antigo e o contemporâneo. Demostra uma possível ligação espiritual ou sensorial da humanidade no decorrer da história, se repetem os tons do ambiente, como o chão

ou paredes, mas um dos elementos mais importantes são as colunas de estilo grego. O reflexo deforme dessas colunas nas semiesferas, entrelaçados pelo aspecto e a cor dos materiais perfeitamente polidos, nos faz questionar o fenômeno da percepção visual, ao mostrar uma deformação que o olho gera na construção, mas que se tentava evitar com o alargamento desses elementos construtivos.

As quase-esferas, que se apresentam sempre em duplas, acabam estabelecendo a ordem e o ritmo que estrutura a obra, pois elas são dispostas de uma forma em que dão a sensação de estar se atraindo o tempo todo, gerando uma tensão visual que anima a obra. Então, a função do intervalo, *Ma* ou *spatium* que está presente nesta escultura de W. Caldas é essencial, já que dá sentido à obra. Nesse "entre" duas quase-esferas, entre os diferentes pares, entre o conjunto e o espaço rodeado de colunas, existe o que Sergio Paulo Duarte (2001, p. 59) chamou de "sínteses entre o espaço platónico e os lugares aristotélicos".

Outros exemplos de obras na quais o intervalo se manifesta como fenômeno ativo podem ser encontrados em vários trabalhos de Alberto Giacometti (1901-1966), a quem Waltercio Caldas citou em várias peças. Pequena figura feminina dentro de uma caixa entre duas caixas que são casas (Fig. 14) ecoa em várias das obras do artista brasileiro, pois a tensão gerada pela situação da figura no meio, ou entre dois lugares ou casas, é o ponto que nos faz refletir sobre a importância desse não lugar na determinação da obra, como acontece em várias obras de Caldas, como Garrafas com rolha, Para todos os materiais não transparentes, 0 é UM (1982), O livro Giacometti (1998) ou Ultramar (1983), entre outras. Para analisar essa particularidade na obra de W. Caldas se faz notório o entendimento da importância intencional do artista em trabalhar com conjuntos ou pares, o que produz também certo grau de tensão ao interior das mesmas.



Fig. 14. Alberto Giacometti. **Pequena figura feminina dentro de uma caixa entre duas caixas que são casas.** Bronze pintado e vidro. 1950.

Fonte: Disponível em http://www.rtve.es/noticias/20130611/eterna-confrontacion-entre-hombre-mujer-vista-giacometti-fundacion-mapfre/685280.shtml Acesso em 10 de março 2017.

A consciência do intervalo ou *spatium* na peça de Giacometti é levada a outros níveis de representação – ou falando mais certeiramente de apresentação – e inclusão do espectador no espaço interior da obra. Nas obras transitáveis de Caldas, como em *A velocidade* (1983) (Fig. 15), o espectador ficava no meio de duas variantes de caixas vazias, uma parede que continha as caixas com as cores e desenhos originais, mas sem o logotipo, e uma segunda parede com as mesmas caixas, mas em branco. O exercício ali era retirar informação delas para oferecer um filtro ou um fantasma entre os conjuntos de caixas, nos quais o desvanecimento tem uma outra percepção no momento que o espectador percorre o corredor.

Ainda que o propósito principal da obra seja a velocidade do olhar -como assinala Sergio Paulo Duarte membro do comitê de seleção da XVII Bienal de São Paulo²⁸-, a velocidade com a qual se percorre fisicamente a obra é também parte constitutiva que permite um acesso a ela. Pois, o fato de percorrer ou ficar no meio desses dois painéis, além de interpelar o olhar do espectador, questiona também nossa percepção espacial e temporal, assim como nossa capacidade de outorgar sentido a esses lugares, e isso ocorre de acordo com nossa forma de andar e do tempo que decidimos ficar dentro desses espaços.

_

²⁸ Sergio Paulo Duarte no texto "Doppo Seurat" onde define a obra como uma "maquina que não inventa mas devolve o olhar" (DUARTE in CALDAS, 2009, p. 90)



Fig. 15. Waltercio Caldas, **A velocidade**. Caixas de papelão sobre muro. 1983. Fonte: Disponível em https://circulador.wordpress.com/2010/08/29/waltercio-caldas/ Acesso em 26 de abril de 2017.

O intervalo de tempo não está presente nas obras só como um elemento do trabalho, mas também na organização de uma exposição na qual o artista desenvolve duas linhas temporais: "o tempo próprio de cada trabalho, e da produção de um tempo novo, criado pela relação entre coisas heterogêneas. Mesmo que fossem homogêneas, ainda restaria a possibilidade de dilatar o espaço entre elas" (CALDAS; HONORIO, 2004, p. 29).

É assim que a ideia de intervalo, *Ma* ou *spatium* nos trabalhos de Caldas gera o sentido de um grande número de obras, ao estabelecer entre o espectador e as obras "uma tensão que produza sentido", assim como assinala o artista (CALDAS; JÍMENEZ, 2016, p. 465).

2.3 - A série Veneza

Como é possível confirmar frente ao conjunto de trabalhos de Waltercio Caldas, um dos campos com que gosta de trabalhar envolve a história da arte, sempre tentando um diálogo com obras ou artistas que tem nutrido seu imaginário plástico, tentando ressaltar as mudanças artísticas das propostas de alguns artistas que o antecederam e buscando fazer ligações entre alguns desses autores e seu próprio trabalho artístico.

Por exemplo, podemos citar seu interesse em Marcel Duchamp, no sentido "hermético" das obras – enquanto não as dar digeridas ao público – e também no referente ao "coeficiente artístico" que situava o espetador como elemento básico na conformação do objeto artístico. Caldas também mostrou interesse por vários outros autores, como pode ser observado nas constantes referências a Constantin Brancusi, Diego Velázquez, Augusto Rodin e Alberto Giacometti, presentes nos livros-objeto que o artista desenvolveu como uma prática frequente em seu trabalho.

Por outro lado, o caráter perceptivo de alguns trabalhos de W. Caldas, tem suas referências ou heranças nos trabalhos construtivos que artistas como Amilcar de Castro ou Franz Weissmann desenvolveram. Ainda que a investigação fenomenológica deles sobre a percepção do espaço individual, por meio do corpo em movimento, estava relacionada com elementos quase exclusivamente planares. Contudo, Waltercio Caldas, embora incorpore essas pesquisas ao seu trabalho, o faz apontando a outro alvo, em direção aos espaços reversíveis, de múltiplos lugares e de não lugares.

Na série *Veneza* (1997), estão contidas grande parte das preocupações e propostas do artista, a respeito de problemas espaciais e de tempo, pois essa série parece amalgamar ou ser a culminação de uma série de pesquisas desenvolvidas em várias peças escultóricas e objetos feitos anteriormente, além de ser uma base sobre a

²⁹ "O ato criador toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação; pela transformação da matéria inerte numa obra de arte, um transubstanciado real processou-se, e o papel do público é o de determinar qual o peso da obra de arte na balança estética. Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior" (DUCHAMP, 1986, p. 72).

qual desenvolve trabalhos posteriores.

Nessa série, a assimilação de referências a artistas consagrados na história da arte está presente e é um elemento constitutivo das peças. Na fala do próprio Caldas, em entrevista a Ligia Canongia (1998, p. 72), nos diz

Uma das matérias que mais uso, hoje, é a história da arte. As relações sempre estiveram presentes e latentes na história da arte, mas a vertigem do tempo não nos permite enxergar. É fator fundamental no que faço não só a significação de cada peça, mas a ligação invisível que cada uma tem com as outras, uma espécie de invisibilidade que une todas as partes, uma invisibilidade que o olhar atravessa, mas não consegue apreender.

A série, conformada por quatro estruturas cubicas vazadas e construídas expressamente para a o Pavilhão Brasileiro da 47ª Bienal de Veneza, foram elaboradas com aço polido, placas de acrílico, vidro e fio de lã, cuja disposição original era de uma linha reta, numa repetição de módulos — o que nos remete às premissas minimalistas sobre a serialidade de elementos. Os títulos das peças são *Sem título, Rodin Brancusi, A distância entre...* e o *Transparente*. Cada estrutura mede aproximadamente 2,20m de altura por 1,50m de largura. Ou seja, dimensões que não ultrapassam muito as de um corpo de tamanho médio com os braços estendidos. Esta série de peças não invadem o espaço, mas linhas de aço ou de um fio de lã o delimitam, o traçam, propondo volumes virtuais sem um início ou um percurso fixo ou pautado, mas livre e fluente.

Devido à natureza da construção e à disposição das peças, o espectador poderia olhar de relance, de uma vez só, as quatro peças com seus interiores, ou percorrê-las individualmente e encontrar as particularidades que relacionavam umas com as outras e com os espaços que as continham, criando, assim, um espaço mental no espectador, entre linhas que sugeriam ovoides em referência a Brancusi, ou com as ânforas e copos que remetiam às naturezas mortas de Cezanne. É como se cada peça fosse um corpo de energia que atrai nosso olhar, para logo expandir-se em formas e nomes de artistas reconhecidos; somos convidados a fazer uma releitura dessa história, do intervalo entre esses quatro momentos da história da arte como ele os chama.

Na interpretação que Caldas faz dos autores e obras da história da pintura e da escultura há lugar para um deslocamento dos meios tradicionais das artes, os quais se combinam também com outros recursos materiais para suportes industriais, embora as peças, ao mesmo tempo, gerassem certo grão de imaterialidade, outorgando protagonismo ao espaço negativo neles.



Fig. 16. Waltercio Caldas, **A distância entre...** Da serie *Veneza*. Aço polido e acrílico. 200x150x150cm, 1997. Fonte: Disponível em http://www.walterciocaldas.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=D00 Acesso em 28 de fevereiro de 2017.

Na estrutura *A distância entre...* (Fig. 16) – cujo título é mais do que sugestivo para esta pesquisa –, podemos supor se propõe, em um primeiro plano, uma análise do intervalo entre a obra apresentada e as condições que a cercam. Em um segundo plano, se propõe uma leitura da história da arte que vai de Giotto a Pollock, perpassando por muitos outros célebres artistas da História da Arte, gravados nas placas de acrílico e coladas com uma pasta vermelha sobre formas que parecem ser desenhos de um par de copos e de jarras. Essas placas sugerem um sentido acumulativo, de inventário e arquivo da história da arte e seus autores.

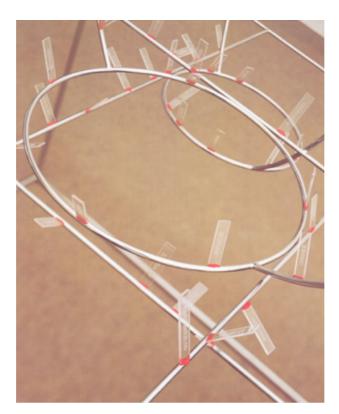


Fig. 17 Waltercio Caldas, **A distância entre....** Detalhe. Da serie *Veneza*, 1997. Fonte: Disponível em http://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1125-view-brazil-profile-caldas-waltercio.html Acesso em 28 fevereiro de 2017.

Outra leitura da lista dos nomes poderia ser dada a partir de um gênero da pintura clássica – a natureza morta –, cujos elementos iconográficos, em parte, estão presentes tanto na estrutura da própria obra, como na obra dos artistas mencionados na mesma, mesmo assim, eles são visíveis apenas de alguns ângulos de aproximação, numa espécie de jogo permanente com a percepção do espectador. Nominalmente, é um acumulo ou inventário de nomes que contém 500 anos de história da arte, condensada onomasticamente em um paralelepípedo de

200 x 150 x 150 cm. Mas, Caldas assinala que a ordem nesses nomes pode não ser racional, mas uma ordem poética, gerando assim outros intervalos temporários (CALDAS; CANONGIA, 1998, p. 75).

À diferença da pintura – disciplina muito citada na obra de Caldas –, os objetos da natureza morta na série *Veneza* são apresentados no espaço tridimensional, mostrando o interesse do artista no estudo da estrutura de um objeto da história da arte clássica e moderna, levado ao contexto contemporâneo. Cada estrutura é seu próprio pedestal-vitrine-ficha e, ao mesmo tempo, é a obra em si. O artista faz referência a todos esses dispositivos naturais dos museus, mas sem recorrer a eles como anexos ou complementos da obra.

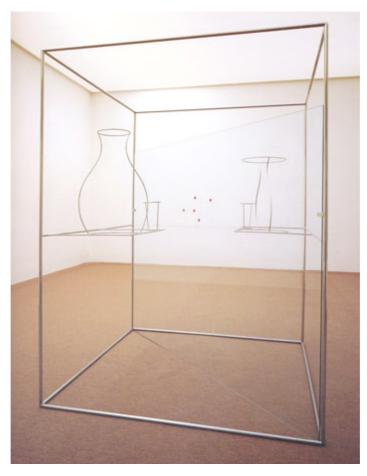


Fig. 18. Waltercio Caldas. **O transparente**. Da serie Veneza. Aço polido, acrílico e vidro. 200 x 150 x 150 cm. 1997. Fonte: Disponível em http://www.walterciocaldas.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=D00>. Acesso em 28 de fevereiro de 2017.

Nesta série podemos falar, tanto da expansão da autoridade dos artistas ícones da história da arte nela nomeados quanto da escultura como um gesto que implica consequências interdisciplinares, pois mesmo que estas são consideradas esculturas, sua constituição é basicamente linear, qualidade atribuída à disciplina do desenho. A cor, elemento base da pintura, é também colocada na discussão, seja apresentada como uma linha, ou como pontos, que são referências materiais a esse gênero, que ao mesmo tempo ficam presentes por meio da transparência do vidro que permite que essa cor vermelha seja visível nas quatro peças dependendo da ubiquação do espectador.



Fig. 19. Waltercio Caldas. **O transparente.** Detalhe. Da serie Veneza. 1997. Fonte: Disponível em http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=103&cod_Serie=124 Acesso em 28 fevereiro de 2017.

Um elemento constante nesta série que chama nossa atenção é a silhueta ou contorno da jarra, presente nas peças *O transparente* (Fig. 18 e 19) e em *A distância entre...* (Fig.16 e 17) — cuja referência ao gênero pictórico da natureza morta já foi assinalada — que se apresenta como um comentário ou citação daquela definição oferecida por Heidegger (2012, p. 147) na palestra *A coisa*. Waltercio Caldas nos mostra a jarra como ideia, nem interior nem exterior. Nesse caso, mostra as duas

possibilidades ao mesmo tempo, eliminando a possibilidade de considerá-la como jarra, mas uma coisa.

Como acontece na maioria das obras de Caldas, nesta série, os elementos que se apresentam sugerem relações e distâncias sutis entre elementos mais do que objetos monolíticos. Os trabalhos acontecem no ambiente, ativando o espaço real, a diferença da pintura à que faz referência constantemente que, tradicionalmente, mantém seus limites na bidimensionalidade do plano. Segundo o artista

É fator fundamental no que faço, não só a significação de cada peça, mas a ligação invisível que cada uma tem com as outras, uma espécie de invisibilidade que une todas as partes, uma invisibilidade que o olhar atravessa, mas não consegue apreender (CALDAS; CANONGIA, 1998, p. 72).

Cada uma das estruturas é um gesto preciso que cria espaço. Mas não no sentido do espaço platônico, como um de receptáculo de objetos, mas num sentido de ativálo, de ser parte dos corpos que nele se inserem.

A obra de Caldas trabalha e questiona de certa maneira a ideia de *site-specific*, pois mesmo que, geralmente, destinada aos espaços museísticos, na forma em que o artista organiza e dispõe os elementos em espaços distintos cada vez que é exposta, se percebe uma certa flexibilidade na ocupação e ativação desses lugares-espaços. Assim como declara Sergio Paulo Duarte (2001, p. 38), "neutralizando o entorno de interferências estranhas, as esculturas da série *Veneza* manifestam sua qualidade estética em qualquer lugar".

A relação que o artista tem feito com a história da arte ao longo de sua trajetória, e baseando-nos nos depoimentos dele, como quando fala que ele usa a "história da arte como um dado material" (CALDAS; CANONGIA, 1998, p. 72), revela uma característica pós-moderna no que diz respeito às citações, uma vez que os nomes contidos nessas peças possuem um peso específico, mas nada há além das especulações sobre o interesse ou não nos nomes desses artistas. Nesse trabalho, ao projetar um corpo de obra contemporânea, Caldas mostra sua vocação de colecionador relacionada com seu próprio passado histórico.

Na obra de Waltercio Caldas há, portanto, uma constante atividade de revisão, citação e reinterpretação de obras da história da arte. Até certo ponto, essa é a matéria do trabalho deste artista, estabelecer um vínculo, uma ponte, um intervalo entre as obras a que ele se refere e as que temos à frente de nós.

2.3.1 - Os materiais

É notório que, no trabalho de Caldas, as obras ganhem sentido na interação com o ambiente, concedendo um peso específico à presença e ao relacionamento com a obra, como acontece com as peças abaixo (Fig. 20), que são uma espécie de diagramas feitos em aço polido que mesmo produzindo reflexo, não possuem nitidez suficiente para atrapalhar nossa atenção como um espelho. Esse material, que tem sido empregado por muitos artistas, toma sentido nas constantes citações ou convocatórias ao escultor armênio Constantin Brancusi, cujo tratamento polido da superfície de suas peças tinha a intenção de refletir o ambiente ao redor, deixando de lado a questão sobre a estrutura interna das peças.



Fig. 20. Waltercio Caldas. **Rodin, Brancussi**. Da serie Veneza. Aço polido e acrílico. 200 x 150 x 150 cm. 1997. Fonte: Disponível em http://www.walterciocaldas.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=D00 Acesso em 28 de fevereiro 2017.

A eleição dos materiais é um dos pontos de maior relevância no trabalho, pois ao contrário da dureza e opacidade presentes nos materiais clássicos, na obra de Caldas, eles são trocados ou até transformados em sua essência física para mostrar sua qualidade de transparência, o que nos permite fazer uma leitura desses objetos atravessando-os com nosso olhar.

No caso da série *Veneza*, o tratamento polido não se apresenta sobre corpos modelados como no caso de C. Brancusi, senão sobre tubos de aço, que parecem delimitar espaços ou lugares. A recepção do trabalho de Caldas pelo espectador quase sempre vem acompanhada de certo grau de estranheza, provoca questionamentos ao perturbar os valores da tradição, tanto de maneira simbólica

quanto na retomada das questões plásticas de outros artistas com grande peso na história da arte.

Nesta série, nosso olhar se direcionar para o sentido de conhecer os materiais com que foram feitas as peças: o aço polido, um material de uso industrial. Aqui, poderíamos notar uma primeira referência ao minimalismo, porém esse é um material que, ao mesmo tempo, tem certo grau de reflexo, tem também uma deformação que, olhando de perto, elimina qualquer resto de definição do contexto espacial, logo, o único reflexo possível é a luz. Isso o distingue das peças nas quais a transparência convida nossa visão a atravessá-las.

Outro elemento a considerar é que a maioria dos trabalhos do artista são projetados para lugares específicos, isso gera um conjunto de mudanças, posto que ao exibir as peças uma segunda ou terceira vez, elas aparecem em contextos alheios para elas, então, sofrem alterações, pois o espaço que as continha, que era parte delas, muda, mas isso parece ser parte das obras e da estratégia de Caldas, que outorga uma nova concepção espacial a cada obra, pois ele participa quase sempre na montagem de suas peças, criando novos intervalos ou *spattium* entre elas. Um exemplo do modo de trabalhar do artista fica claro na série *Veneza*, projetada especificamente para o pavilhão brasileiro da 47ª Bienal de Veneza, mas que tem sido exibida também em outros espaços, como o Centro Cultural Light no Rio de Janeiro e, de forma separada, em vários outros espaços.

Se dentro da manufatura das obras há uma precisão matemática, a escolha dos episódios da história da arte ali estudados parece ser meramente arbitrária. Porém, esses episódios, em cada conjunto, ajudam a construir objetos artísticos que fazem referência ao mesmo conjunto, são auto-referênciais, mas flexíveis. Na fala de Waltercio

Esses trabalhos projetam muitas perspectivas ao mesmo tempo, sugerem uma unidade, convivem numa espécie de sistema. Assim, cada parte está impregnada do todo. A totalidade sugerida é sempre desconhecida. E é importante que seja desconhecida, porque assim posso alterar as distâncias entre as partes como se estas lacunas fossem, digamos, maleáveis. Ha algo no trabalho como uma noção de circulação (CALDAS; HONORIO, 2004, p. 36).

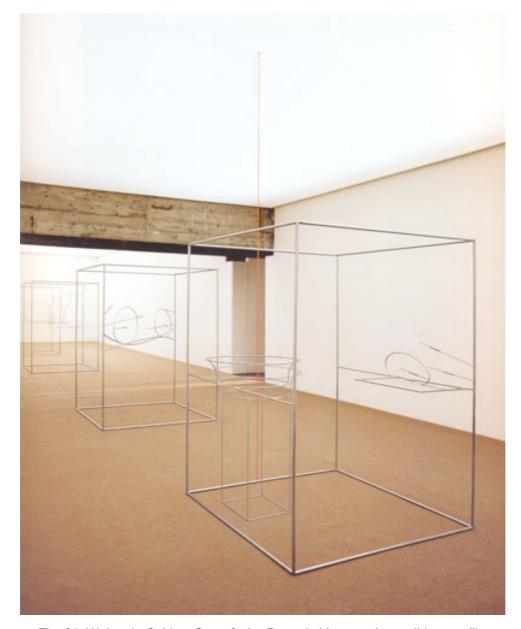


Fig. 21. Waltercio Caldas. **Sem título**. Da serie Veneza. Aço polido e acrílico. 200 x 150 x 150 cm. 1997. Fonte: Disponível em http://www.walterciocaldas.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=D00 Acesso em 28 de fevereiro de 2017.

É essa austeridade de elementos-herança da arte concreta e neoconcreta brasileira, assim como da arte minimalista estadunidense – na qual as palavras de ordem eram "conseguir o máximo de expressividade com o mínimo de recursos" –, que também orienta o espetador a questionar o que acontece nesse espaço, nessas peças, nesses materiais, levando-o a gerar uma reflexão sobre o próprio estatuto da arte. É assim que o sentido da obra acontece necessariamente a partir da experiência de percorrê-las.

A obra de Waltercio Caldas caminha na contramão do mundo espetacular e barulhento em que vivemos. Amalgamando uma fina inteligência formal com jogos provocativos e por vezes bem-humorados para o olhar. Waltercio Caldas gera interrogações sutis para cada espectador, nos ensinando a ver para além do que o hábito nos ensina, tentando desafiar nosso poder cognoscitivo do mundo, pois suas obras precisam de um intenso exercício de observação para poder oferecer sentido ou interpretações delas. Mas, nesse esforço, se oferece uma amplidão de nossa capacidade visual, logo que aquilo que reconhecemos no início começa a mudar conforme aprofundamos nosso escrutínio das obras.

No próximo capítulo, será abordada outra relação com outros aspectos referentes ao conceito do vazio – como os conceitos de marca, rastros – na obra do artista estadunidense Gordon Matta-Clark. Nele, veremos uma produção artística que demonstra espaços públicos, geralmente, em grandes dimensões.

CAPÍTULO 3 - GORDON MATTA-CLARK. AS MARCAS E RESTOS NA CONSTRUÇÃO DO VAZIO

A ruina é o final da arquitetura e, simultaneamente, seu principio. As ruinas são incompletas e acidentais (...).
A arquitetura é o projeto delicado da ruina.³⁰

Quanto é possível falar sobre os trabalhos de Matta-Clark, quando eles são tão diretos e contundentes? Falar de Gordon Matta-Clark, além de sua morte precoce, e das origens dele – filho do pintor Chileno Roberto Matta (1911-2002) e afilhado de Marcel Duchamp –, é falar de uma das mais generosas e plurais produções da segunda metade do Século XX, realizada quase totalmente apenas no período de 1970 a 1978. Ele é altamente conhecido pelas intervenções em prédios abandonados ou condenados, mostrando sempre o oculto, o invisível, o censurado da arquitetura. Mas o corpo geral do trabalho de Matta-Clark manteve sempre a atitude de olhar para outro lado, de mostrar aquilo que alguns setores da sociedade estadunidense não queriam ver: o desenvolvimento dos indivíduos e não das grandes massas de pessoas, cuja pretensão logrou colocar na cena artística, ao trabalhar sobre as memórias e rastros, tanto inconscientes quanto físicas das áreas degradadas da cidade de Nova lorque dos anos 1970.

Gordon Matta-Clark iniciou sua carreira sob influência e herança da arte pop, minimalista e conceitual, as que lhe ajudaram a construir uma estrutura artística e política bem composta, com crítica institucional, capaz de gerar experiências coletivas no interior do espaço público.

A influência de Guy Debord (1931-1994) e da Internacional Situacionista é manifesta nos pensamentos compartilhados sobre a crítica ao funcionalismo arquitetônico, ao modo de vida cotidiano e ao urbanismo moderno, assim como as intenções de estimular aos indivíduos a pensar, questionar e transformar as condições de vida.

_

³⁰ La ruina es el final de la arquitectura y, simultáneamente, su principio. Las ruinas son completamente accidentales (..) La arquitectura es el proyecto delicado de la ruina (FUGIMOTO, 2009, p.130). Tradução do autor.

Matta-Clark transformou em arte aquilo que os partidos políticos, sindicatos e organizações sociais não queriam ou não podiam fazer, isto é, perseverar sob o projeto moderno de emancipação.

Assim, o corpo da obra de Matta-Clark é composto por uma grande quantidade de desenhos e fotografias, de filmes que documentam as intervenções em edifícios e de ações, considerados pelo autor como obras autônomas, e, também, de escritos e uma série de postais chamada *Art Cards* – todos eles são um grande apoio para abordarmos suas propostas.

Matta-Clark estava interessado na maneira em que os edifícios agiam sobre a consciência humana e como poderia ser a conversão de um edifício em um estado de ânimo. As intervenções nos prédios — provavelmente as mais conhecidas — ocorriam de diversas formas, ele os cortava, os secionava, os fatiava, os deslocava ou fazia buracos neles.

Com esta breve resenha, que está longe de ser abrangente com o material bibliográfico existente sobre este artista, se tenta esclarecer a linha daquilo que neste capitulo se desenvolve.

3.1 - ANARQUITETURA E DESCONSTRUÇÃO

"Uma resposta ao design cosmético Terminação por meio de extração Terminação por meio do derrubamento Terminação no vazio"³¹

Dois conceitos são empregados por críticos e historiadores da arte, tais como Darío Corbeira, Gloria Moure e Adolfo Vásquez Rocca, para se aproximar ao trabalho do artista estadunidense Gordon Matta-Clark (1943-1978), eles são anarquitetura e desconstrução ou arquitetura desconstrutivista.

Na obra desse artista, dificilmente se percebe uma evolução linear, mas sim uma série de processos de rotação e transformação de um jeito circular ou cíclico, no qual retoma e intercala suas ideias e conceitos, mantendo seu interesse no fenômeno do espaço.

A maioria dos métodos ou técnicas que Matta-Clark desenvolveu dentro de sua produção, principalmente, com arquitetura, tem relação direta com a teoria da desconstrução, defendida pelo filósofo francês Jaques Derrida (1930-2004) e compartilhadas no âmbito arquitetônico pelo arquiteto estadunidense Peter Eisenman.

O termo anarquitetura³² é um neologismo criado por um conjunto de artistas estadunidenses – incluído Matta-Clark –, em 1974, para se identificar como grupo. O termo evoca o conceito de anarquia e arquitetura sem associar-se a uma "anti-arquitetura", mas sim a uma tentativa de espalhar ideias sobre o espaço, que eram pontos de vista individuais, nos quais, como falava Matta-Clark, "estavam em jogo

³¹ Una respuesta al diseño cosmético, término por extracción, término por colapso, término en el vacío (MATTA-CLARK, 2013, p.18). Tradução do autor.

³² Embora as ideias do grupo estavam muito próximas daquelas que o arquiteto Robin Evans, tinha exprimido no artigo publicado 4 anos atrás, em 1970 titulado *Towards Anarchitecture, em relação ao mítico texto de Le Corbusier* onde principalmente fala sobre a direção e propósitos que a Arquitetura de seu tempo deveria tomar. Uma arquitetura que se dirigisse ao homem que vai ocupa-la, em base às medidas e proporções dele e de seus hábitos; e lançar embora a noção da estandardização das pessoas e dos espaços. Disponível em http://www.fen-om.com/theory/theory8.pdf>. Acesso em 10 de janeiro de 2017.

todo tipo de distinções ideológicas, uma delas diferenciava uma posição existencial frente a uma evolução neo-marxista mais recente e que achava justificação na linguística e na melhoria social através de uma desconstrução capitalista" (CORBEIRA, 2000, p. 31).

O termo anarquitetura do grupo supracitado não tinha o significado de aversão contra a arquitetura em geral, senão contra aquelas ideias que a representavam desde a modernidade corbusiana – estudada por Matta-Clark durante sua formação como arquiteto na Universidade de Cornell –, aquelas que regulavam as normas aceitadas dos edifícios, das cidades e do planejamento urbano em conjunto. A anarquitetura com o prefixo "anti" ou, neste caso, a abreviatura "an" possui várias palavras vinculadas a seu significado, tais como oposto a, em contra de, prevenir, suprimir, inverter, desfazer ou como contrário de. Sua definição era, pois, uma tentativa de estabelecer as bases de um sistema entrópico contra a homogeneidade.

O grupo era formado pelos artistas Laurie Anderson, Tina Girouard, Carol Godden, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaun, Richard Landry e Richard Nonas, todos eles de diversas formações artísticas, entre performers, dançarinos, músicos e arquitetos. Juntos, organizaram uma exposição, em 1974, em 112 Greene Street Workshop, em Nova Iorque, empregando o mesmo nome do grupo, na qual foi exposta uma lista de palavras que achavam ou definiam o que anarquiteturaera

Anarquitetura, uma punção de arca, uma arquitetura, tortura de anarquia, uma conferência ártica, uma textura de orquídea, um legislador de arte, um colecionador de arte, tortura de tia de arca, um chaveiro de ar, uma fratura de rótula, na arquitetura, uma tortura de sótão Arquitetura, um vetor ártico, um kit de arte de tortura, um trovão de anarquia, uma textura de alface, um desertor da arte, um refletor de bunda, uma chave de ar tátil, uma acupuntura, um vetor astral, um catador de nardo, um narco-comerciante, um flibusteiro, um vendedor de Fuller, um bushman austral, um trator ártico, uma cócega da chave aérea (MATTA-CLARK; LEE, 2000, p. 22)³³.

As ideias e conceitos desenvolvidos dentro desse grupo ficaram profundamente enraizadas nos interesses artísticos de Matta-Clark, o que é possível verificar nos

³³ "Anarchitecture, an ark kit puncture, an architecture, anarchy torture, an artic lecture, an orchid texture, art legislator, an art collector, aunt artic torture, an air key tackle, a kneecap fracture, in architecture, an attic torture, on architecture, an artic vector, an art kit torture, anarchy thunder, a lettuce texture, an art defector, an ass reflector, an air key tactile, an acupuncture, an astral vector, a nectar taster, a narco trader, a filibuster, a fuller bushman, an austral bushman, an artic tractor, an air key tickle". Tradução do autor.

trabalhos e projetos posteriores, como na série de obras desenvolvidas em prédios abandonados, que longe de revelar uma aversão contra a Arquitetura em geral, é possível entender uma reação ou uma luta com alguns postulados da arquitetura moderna.

Na Figura 22 se observa uma fotografia encontrada que fez parte da mítica exposição *Anarchitecture*, uma imagem de um vagão de trem que descarrilou e que virou uma ponte, o que mostra a intenção de ir na contramão dos postulados funcionalistas e da palavra de ordem "A forma segue à função" Propondo que, para além da aparência dos objetos, poderiam surgir novos usos, do mesmo jeito que o trem pode tornar-se numa ponte. De situações como a anterior, estão cheios os diários e cadernos de notas de Matta-Clark, nos quais quase cada frase ou pensamento está direcionado a dar resposta às "leis" da arquitetura estipuladas pelos grandes arquitetos da Modernidade como Louis Sullivan, mas principalmente às de Le Corbusier; para quem a estruturação harmônica do ambiente urbano e da sociedade era o ponto mais alto da civilização.

-

³⁴ "Form follows the function, this is the law". Frase acunhada pelo arquiteto pré-moderno Louis Sullivan, no seu texto *The Tall Office Building Artistically Considered* (SULLIVAN, 1896, p. 408).



Fig. 22. Fotografia da exposição Anarchitecture. 1974 Fotografia montada numa placa 40.6 x 55.9 cm. © ARS, Nova Iorque e DACS, Londres, 2007.

Fonte: Disponivel em http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier> Acesso em 13 de janeiro de 2017.

É possível que até o mesmo nome de *Anarchitecture* adotada pelo grupo de artistas, e sua vinculação com Matta-Clark seja mais uma reação aos textos canônicos de Le Corbusier (1923), como *Vers une Architecture*³⁵. Parece que os textos canônicos de Le Corbusier, em francês, tinham sido parte da origem do nome, num jogo de palavras, Matta-Clark e o grupo modificaram o título original em francês para a palavra em inglês *Un-Architecture*, neste caso anarquitetura.

3.1.1 - Arquitetura Desconstrutiva

Se considerarmos que, em termos tradicionais, a arquitetura é associada com estruturas construídas para cumprir uma função determinada, e que sua existência tem sentido quando são ocupadas e utilizadas, em essência, estamos falando da arquitetura como criação ou delimitação de espaços. Tomando elementos físicos – materiais de construção – e colocando-os em ambientes desocupados, vãos, com a

_

³⁵ O livro foi publicado em 1923 na França e traduzido ao inglês como *Towards a New Architecture*, em 1927. Esta obra contém sete ensaios escritos em coautoria por Le Corbusier e Amédée Ozenfant e que viraram a palavra de ordem da arquitetura durante meio século.

finalidade de realizar uma ação divisória, de enquadrar um espaço entre eles, contendo, ao mesmo tempo, ar e vazio no interior de um lugar fechado, com características e com a finalidade de ser habitado.

Para Gordon Matta-Clark, artista formado na arquitetura, o fato de construir age de maneira distinta ou inversa, pois a influência de filósofos desconstrutivistas, como Guy Debord, orientaram seu discurso criativo em direção à crítica do regime capitalista, intervindo numa de suas formas mais comuns: a propriedade privada, materializada em construções arquitetônicas. Todavia, essas intervenções eram consideradas pelo artista, não como um ato de destruição, mas como "uma liberação de espaços novos, que permitiam que elementos como a luz solar e a chuva fluíssem livremente como nunca lhes tinha sido permitido"³⁶.

Os interesses de Gordon Matta-Clark e do grupo anarquitetura foram uma grande influência para arquitetos de finais da década de 1970 e início de 1980 do Século XX – mesmo que vários deles já eram de maior idade e com uma reconhecida trajetória – que se apropriaram de ideias do grupo, concebendo a arquitetura como uma forma de desconstrução dos fundamentos funcionalistas, criando uma arquitetura desconstrutivista. Essa denominação começou a ser empregada pelos arquitetos dos anos de 1980, próximos das influências filosóficas-linguísticas do pensamento de Jacques Derrida, embora não sejam abertamente derivadas dele.

A principal característica deste grupo³⁷ era a desconstrução ou desmantelamento dos significados associados à arquitetura, a criação de espaços impossíveis ou pouco convencionais, uma pesquisa semiótica arquitetônica sobre o desmembramento das partes. Tudo isso se baseando nas formas puras – este é o vínculo com o construtivismo russo –, mas com pequenas alterações geométricas ou espaciais para construir uma nova forma como mostra a Figura 23.

³⁶ Citação de correspondência privada da Jane Crawford, viúva do artista.

³⁷Os principais representantes de este tipo de arquitetura são Frank O. Gehry (1929), Daniel Libeskind (1946), Rem Koolhaas (1944), Peter Eisenman (1932), Zaha M. Hadid (1950-2016), Coop Himmelblau (1968) e Brenard Tschumi (1944).

Gordon Matta-Clark, na sua obra pessoal, empregava métodos de reversibilidade linguística³⁸, uma ferramenta filosófica que aplicava aos escritos de reconhecidos arquitetos e designers, como uma espécie de catapulta para saltar numa outra direção e chegar a novos pontos de início para suas próprias explorações.

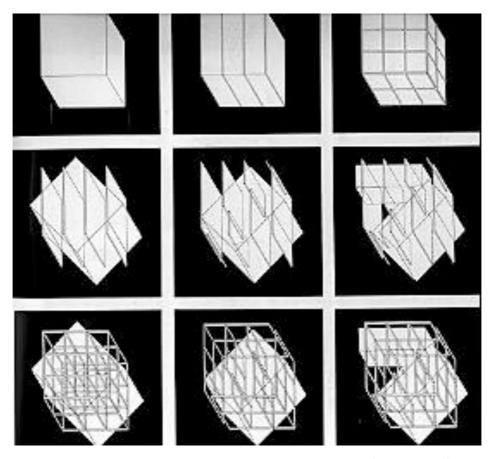


Fig. 23. Peter Eisenman. **Diagramas para a casa III**.1969-1971. Casa Miller, Conneticut. Fonte: Disponivel em http://moleskinearquitectonico.blogspot.com.br/2009/04/peter-eisenman-entokio.html Acesso em 13 de janeiro de 2017.

Talvez seja esse o ponto de diferença entre a anarquitetura e a arquitetura desconstrutiva, pois enquanto que a primeira não queria se ligar a nenhum formalismo, a segunda compartilhava os lineamentos do construtivismo russo, ao procurar as formas geométricas puras, só que este último tendia mais à criação de um romanticismo formal e a arquitetura desconstrutiva parece mais apta a criar vazios, por meio da fragmentação de formas. Embora este último aspecto é aquele

8

³⁸ A reversibilidade linguística é uma propriedade ou método que permite além da possibilidade de interpretar um conceito, ideia ou ação de maneira inversa, é também a de desfazê-lo para realizar um outro oposto, com o intuito de desarticular o todo em partes, para posteriormente organizá-lo de outra maneira.

que coloca de novo o vínculo com a anarquitetura, que procurava esses vazios no contexto social, como assinala Matta-Clark

O objetivo arquitetônico do grupo foi mais difícil de alcançar do que o fato de fazer peças que demonstram uma atitude alternativa aos edifícios [...] Nós estávamos pensando em ocos, em espaços mais metafóricos e vazios, lugares subdesenvolvidos [...] por exemplo, lugares onde você parar para amarrar os cadarços, lugares que são interrupções simples em seus movimentos diários. Estas localizações são também importantes do ponto de vista da percepção porque eles referem-se ao espaço de movimento. Tinha a ver com algo que não seja o vocabulário arquitetônico estabelecido, sem se apegar a nada muito formal (CORBEIRA, 2000, p. 185)³⁹.

Um dos encontros conflituosos que o artista teve com o grêmio dos arquitetos foi aquele acontecido a respeito da exposição em Cooper Union, sendo convidado por Peter Eisenman. Aqui, o trabalho de Matta-Clark consistiu em substituir as janelas do prédio no qual aconteceu a exposição por fotografias de janelas quebradas do bairro de Bronx *Window Blow-out*. Mas o artista agregou um detalhe performativo, quando da abertura da exposição, realizou um disparo numa das janelas, com um rifle de borracha, causando a suspensão da peça, ação pela qual foi acusado de nazista pelo próprio Eisenman.

O trabalho de Matta-Clark manteve uma base na arte de reação, na negatividade, como aquelas das vanguardas do início do Século XX, na qual para se posicionar precisava desacreditar e trabalhar em direção oposta ou a partir dos planejamentos do movimento anterior. Neste caso, a Modernidade investida na figura de Le Corbusier que, desde a década de 1930, tinha desenvolvido um profundo impacto na arquitetura dos Estados Unidos, tanto nas escolas quanto nos desenvolvimentos de conjuntos habitacionais. Essa reação é refletida no momento em que ele decide desconstruir estruturas arquitetônicas preexistentes por meio da subtração, e não desde a projeção de uma nova edificação, o que demonstra uma proposta

percepcion porque hacen referencia al espacio del movimiento. Tenia que ver con algo distinto del vocabulario arquitectónico establecido, sin llegar a aferrarse a nada demasiado formal". Tradução do autor (CORBEIRA, 2000, p. 185).

³⁹ "El propósito arquitectónico del grupo era más difícil de alcanzar que el hecho de hacer piezas que demostraran una actitud alternativa a los edificios [...] Estábamos pensando más en vacíos metafóricos, huecos, espacios sobrantes, lugares no desarrollados [...] por ejemplo, los lugares donde te paras a atarte los cordones de los zapatos, los lugares que son simples interrupciones en tus movimientos diarios. Estos lugares son también importantes desde el punto de vista de la percepción porque hacen referencia al espacio del movimiento. Tenía que ver con algo distinto del

divergente ao esvaziar as cidades e seus espaços em vez de enchê-las, como uma ideia que poderia dar um novo sentido às cidades em constante crescimento.

A relação conflituosa com a obra do arquiteto francês de origem suíça foi uma constante durante muito tempo na produção de Matta-Clark, pois, durante sua formação em Cornell, ele escreveu teorias nas quais rejeitava os postulados de Le Corbusier e, ao mesmo tempo, escrevia notações que davam uma resposta inversa ao planejado pelo arquiteto francês. Uma reação chamada *reverse echoes* pelo crítico James Atlee cita um exemplo

Quase todas as declarações fundamentais do arquiteto francês encontram seu oposto nos escritos e na prática do artista americano. "Não se esqueça do problema da arquitetura", escreveu Le Corbusier. "A anarquitetura tenta não resolver nenhum problema", escreveu Matta-Clark em uma das declarações poéticas e ambíguas em seus cadernos. (Nestas palavras, ouve - se um eco, impossível de verificar, da declaração de Marcel Duchamp: "Não há solução porque não há um problema (ATLEE; TATE PAPERS, 2007)⁴⁰.

Nas intervenções de Matta-Clark em prédios abandonados, é notório que o tratamento neles não é uma destruição, mas sim uma intervenção de forma subtrativa. Nos *Cuttings* (1974-1978), os trabalhos mais divulgados de Matta-Clark, podemos observar as transformações dos edifícios e casas mediante cortes e subtrações que oferecem novos espaços e motivam novos e alternos percursos no interior deles, onde é possível observar os diversos materiais de construção.

O arquiteto/artista não incorpora nada novo ou adicional às construções preexistentes, mas retira material deles, debilitando os fundamentos tanto dos prédios quanto das regras da arquitetura que ele tinha estudado e considerava ultrapassadas. Na fala do próprio artista: "Em vez de utilizar a linguagem, servir-se das paredes", na tentativa de "criar complexidade espacial na leitura de novas aberturas frente a velhas superfícies" (MATTA-CLARK; MOURE, 2006, p. 89).

_

⁴⁰ "Almost every one of the French architect's key statements finds its opposite in the writings and the practice of the American artist. 'Do not forget the problem of architecture', wrote Le Corbusier. 'Anarchitecture attempts to solve no problem', wrote Matta-Clark in one of the poetic and ambiguous statements in his notebooks. (In these words, one hears an echo, impossible to verify, of Marcel Duchamp's statement, 'Il n'y a pas de solution parce qu'il n'y a pas de problème)".

3.2 - ESPAÇOS VAZIOS NA ZONA URBANA

A autêntica natureza de meu trabalho com edifícios está em desacordo com a atitude funcionalista, na medida que essa responsabilidade profissional, tem se omitido questionar ou reexaminar a qualidade de vida que oferece.⁴¹

No âmbito político e social, o espaço vazio se associa com a não utilização de um território específico, um espaço absorto no tempo, aguardando ser valorado para sua possível utilização.

Uma das potencializações do território são aquelas que Marc Augé chamou de não lugar

Por não lugar designamos duas realidades complementárias, mas distintas: os espaços constituídos com relação a certos fins (transporte, comércio, ócio) e a relação que os indivíduos mantém com esses espaços. Se as duas relações se superpõem amplamente, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, descansam), não se confundem por isso pois os não lugares mediatizam todo um conjunto de relações consigo mesmo e com os outros que não apontam senão indiretamente a seus fins: como os lugares antropológicos criam o social orgânico, os não lugares criam a contratualidade solitária (AUGÉ, 1993, p. 98).

A acepção de Augé se refere tanto à questão física quanto à social, os não lugares são o contrário da utopia, pois existem, mas não propõem sociedade nenhuma. Embora talvez os lugares vazios se apresentem distintamente do "não lugar", por não ser físicos, senão, de certo modo, virtuais, portadores de uma potência – criativa, construtora, ou espacial –, um espaço no qual o encontro será sempre possível, lugares sem uma identidade própria, onde tudo acontece ou pode acontecer.

-

⁴¹ La autentica naturaliza de mi trabajo con edifícios esta en desacuerdo con la actitud funcionalista, en a medida que esa responsabilidade professional cínica, ha omitido cuestionar o reexaminar la calidad de vida que se oferece. Tradução do autor (MATTA-CLARK, BROUVER. 1999. p. 52).

Os trabalhos de Matta-Clark são uma reação aos fenômenos de reestruturação urbana e uma resposta à arquitetura hermética que não levava em consideração ou negava os aspetos sociais, especialmente aqueles que marcaram as décadas de 1970/80. Neles, há a inclinação pelos processos entrópicos – que Robert Smithson havia desenvolvido – pelo fato de gastar tempo e energia sobre espaços a serem demolidos num futuro muito próximo. Nesse sentido, a experiência do espectador tinha a condição da exclusividade temporária do evento, similar àquele que assiste uma festa de jogos pirotécnicos, isto é, uma experiência instantânea e irrecuperável, como pode ser visto no fragmento abaixo

O trabalho com estruturas abandonadas iniciou com minha preocupação pela vida da cidade, um de cujos principais efeitos secundários é a metabolização dos prédio antigos. Aqui como em muitos centros urbanos, a disponibilidade de estruturas vazias e abandonadas era um excelente lembrete textual da renovação a traves da modernização (CORBEIRA, 2000, p.117).

As políticas da cidade que foram implementadas pelo Comissionado de Planejamento Urbano de Nova Iorque durante muitos anos, Robert Moses, seguiam os parâmetros estabelecidos pelo urbanismo de Le Corbusier de *La Ville Radieuse*⁴², uma grande grade cartesiana onde a combinação de torres e autoestradas rápidas substituiriam o trânsito nas ruas e os bairros populares. Sob a direção do ordenamento de Moses foram expropriados e demolidos uma grande quantidade de bairros marginais, favorecendo a edificação de altos prédios e estendendo rodovias no coração do tecido urbano.

Os ideais do grupo anarquitetura se dirigiam na direção contraria daquela de Le Corbusier, pois contrário ao arquiteto suíço-francês, que tinha proposto uma cidade baseada no controle, nos trabalhos e nas práticas coletivas, o grupo de Matta-Clark propunha a liberdade de achar uma nova forma de habitar as cidades.

Se para Le Corbusier era básico o contorno e o perfil, assim como trabalhar do exterior para o interior, para Matta-Clark, o importante era trabalhar de dentro para fora, mas desde estruturas fora dos parâmetros do ordem e do progresso, com um

⁴² La Ville Radieuse, a cidade radiante, foi um projeto apresentado por Le Corbusier, em 1924, e publicado num livro do mesmo nome, em 1933, e que nunca se realizou, mas que foi uma grande influência para muitos arquitetos, como Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, no planejamento de Brasília.

novo olhar sobre o habitar nas cidades, como podemos ver em duas de suas obras, a primeira, *Substrait (Underground dailies*, de 1976) (Fig. 24), no subsolo de Nova lorque, obra na qual percorre as câmaras funerárias de Igrejas pelo sistema de águas residuais; e *Sous-Sols* (1977) (Fig. 25), na cidade de Paris, onde se interna embaixo de L´Opéra e de Les Halles, filmando as catacumbas.



Fig. 24. Gordon Matta-Clark. **Substrait.** (underground dailies), Vídeo p/b, 16 mm 30′00″, 1976. Fonte: Disponível em https://mubi.com/es/cast/gordon-matta-clark> Acesso em 15 de janeiro de 2017.

Ambos os documentários foram realizados em vídeo, neles Matta-Clark aspirava descobrir lugares ocultos ou espaços sem nome. Na fala do autor: "Tenho interesse numa excursão ao subsolo, uma busca dos espaços esquecidos enterrados sob a cidade. Essa atividade deveria tirar a arte da galeria e introduzi-la nos esgotos" (CORBEIRA, 2000, p. 149)⁴³. Nestas duas obras, se faz notório o sentido de reversão do artista, ao pesquisar o desenvolvimento evolutivo em termos do não representado de forma geral, que são os serviços públicos, não perceptíveis a simples vista, assim como na pesquisa dos níveis de expansão invasiva das duas cidades com maior relevância artística do Século XX.

-

⁴³ "Tengo interés en una expedición al subsuelo: una búsqueda de los espacios olvidados y enterrados bajo la ciudad." Tradução do autor.

Esses trabalhos falam do desenvolvimento construtivo a contramão da expansão das cidades a qual é dada de forma horizontal, nessas obras de Matta-Clark os eventos não são notórios como na superfície, nelas fica claro o movimento e deslocamento do corpo humano nos espaço esquecidos, a grande constante no trabalho de Matta-Clark.



Fig. 25. Gordon Matta-Clark. **Sous-Sols de Paris (Paris underground)**, Video p/b, super 8 mm. 2520". 1977. Fonte: Disponível em < http://www.macba.cat/en/a06539> Acesso em 15 de janeiro de 2017.

O que Matta-Clark conseguiu ao intervir em arquiteturas dos subúrbios, afastadas dos centros, foi questionar o ideal burguês de privacidade e propriedade, assim como refletir sobre o desperdício de terrenos com o intuito de isolar as populações pobres em determinados locais das cidades, afastando-as dos ricos dos subúrbios, já que, para ele, tanto o isolamento quanto o afastamento eram duas faces do mesmo acontecimento, a gentrificação⁴⁴.

_

⁴⁴ A gentrificação é um fenómeno relacionado com o espaço "degradado" nas cidades, onde o valor desses terrenos tem um custo inferior ao resto da cidade, o qual é aproveitado pela indústria e a especulação mobiliaria para reocupar ou dar um "renascimento" a esses bairros, encarecendo-lhes e afastando a seus moradores menos favorecidos.

O trabalho de Matta-Clark ao mesmo tempo que subverte as noções clássicas da arquitetura, também o faz com a ideia da paisagem, como um lugar interativo onde convergem o social, o histórico, o ideológico e o natural.

Matta-Clark sempre tentou ficar na margem da briga comum da relação entre artista/arquiteto, trabalhando somente com estruturas maciças já construídas, volumes que foram transformados de forma subtrativa, esculturas, intervenções, ambientes ou em obras e objetos que abrangiam outras categorias mais interdisciplinares, já que, depois da intervenção, o prédio era uma obra em si mesma.

Vale mencionar que o contexto no qual Gordon Matta-Clark desenvolveu sua obra era aquele de Nova lorque de inícios dos anos 70 do Século XX, uma cidade instável e polimorfa que mudava constantemente entre a ordem e a entropia, que ficou perto da bancarrota, dominada pela arte conceitual e pelo reducionismo minimalista. Ele poderia ser considerado dentro de uma segunda geração de pósminimalistas e, como herdeiro dos interesses dos movimentos *Land Art*, a causa da amizade tão próxima que tinha com Dennis Oppenheim e Robert Smithson, artistas que tinham interesses compartilhados e que, por sua vez, respondiam à formação na arquitetura aos interesses artísticos de Matta-Clark, vinculados também em suas pesquisas às condições topográficas, geográficas e históricas, especificas do lugar onde as obras se desenvolvem.

Um exemplo desse tipo de propensão está na obra aparentemente inconclusa *Fake Estates* de 1973 (Fig. 26), na qual o artista documentou a compra de pequenas parcelas de terra, que ficaram sem proprietário devido a erros no planejamento urbano. Eram lotes aos quais, na maioria dos casos, era impossível aceder, e que foram subastados e vendidos pelo estado de Nova lorque com valores que oscilavam entre 25 e 75 dólares cada.

O resultado foi uma catalogação e documentação das dimensões e formas desses terrenos que não podiam ter um uso, fosse pela topografia ou pela esquisitice do zoneamento, dos quais Matta-Clark era proprietário, mas jamais conseguiria explorálos, nem física nem economicamente, embora logrou fazê-lo simbolicamente ao questionar o significado e o valor da terra, assim como as instituições encarregadas de dar certidão das propriedades ou patrimônios. É uma obra que faz um comentário mordaz sobre a materialidade dos espaços residuais e sobre o valor de uso e o valor de câmbio da terra.

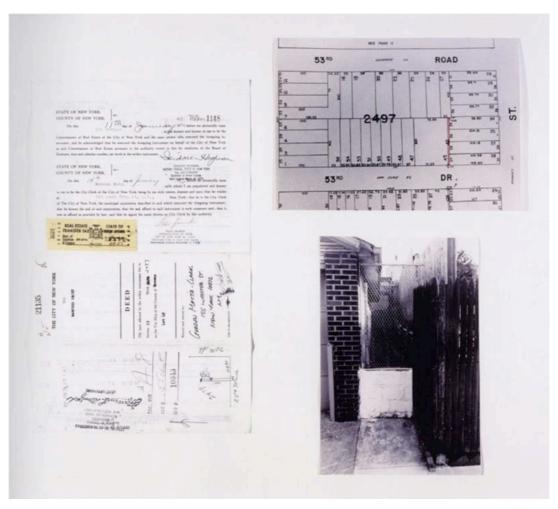


Fig. 26. Gordon Matta-Clark. **Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 249**7, Lot 42. Colagem fotográfica, mapa, fotografia e titulo de propriedade.1973-74. Museu Guggenheim. Fonte: Disponívem em < https://www.guggenheim.org/artwork/5210 > Acesso em 18 de fevereiro de 2017.

É significativo o interesse de Matta Clark em torno do caráter efêmero e não objetual das obras, embora principalmente o maior interesse era a experiência relacionada diretamente com o contexto do lugar e a problematização do espaço vinculado tanto

à escultura quanto à arquitetura e próxima dos postulados do pós-minimalismo. Nesse contexto, ocorreu a pauta para a evolução das ideias de Matta-Clark, no momento de projetar suas intervenções, pois a presença do espectador era tão importante quanto o objeto e, consequentemente, o manejo da escala em favor de uma experiência envolvente, na qual a arquitetura era o meio mais apropriado.

No processo de escavação dos prédios para os trabalhos de Matta-Clark, os revestimentos cosméticos desabaram, revelando camadas de informação e histórias da edificação daqueles prédios. O que o artista fazia era enfatizar os espaços esquecidos que tinham ficado soterrados embaixo da cidade, revelando a materialidade íntima deles, fazendo conexões entre espaços onde a arquitetura, como artefato, interferia. Cabe mencionar que, considerando as dimensões dessas intervenções, as ferramentas com as quais Matta-Clark realizou a maior parte de seus *Cuttings*, em prédios, eram instrumentos modestos como martelos, cinzeis e serras de metal, que poderiam ser utilizados com as mãos para quebrar os materiais sólidos dos prédios, voltando à relação direta com os materiais e as ferramentas de trabalho originarias da construção, mas que, nas mãos de Matta-Clark, desenhavam sobre a arquitetura do mesmo modo que desenham caneta e lápis sobre o papel ou como um estilete que corta o papelão.

3.3 - A PRESENÇA *DE L'EMPREINTE* E IDEIA DE RUÍNA NA CONTEMPORANEIDADE

...a casa vivida não e uma caixa inerte.
O espaço habitado transcende o espaço geométrico
(BACHELARD, 1996, p.62).

Nas intervenções de Gordon Matta-Clark, é possível observar a transformação da arquitetura em escultura, que poderia ter servido como estratégia para a eliminação das barreiras entre os meios ou disciplinas artísticas clássicas, especialmente naquilo que se refere aos termos não arquitetura e não escultura⁴⁵.

Matta-Clark trabalhava com as *huellas* preexistentes em prédios abandonados que tinham sido geradas pelos antigos moradores e fazia intervenções a modo de novas marcas nessas ruínas. Mas a ideia de ruína não era como aquela de Georg Simmel (1919), na qual os restos indicam a quebra entre arquitetura e natureza, em favor da última, senão que demonstravam a continuidade de um sistema de gentrificação especulativa que em nada se importava com a natureza nem com os indivíduos, de tal forma que nunca chegaram a ser ruínas do futuro⁴⁶.

Uma das primeiras intervenções de Matta-Clark com a técnica de *Cutting*⁴⁷ é, possivelmente, uma das obras mais conhecidas, *Splitting*, de 1974 (Fig. 27 e 28). O artista trabalhou diretamente sobre uma das entidades mais significativas da memória individual e coletiva das cidades, a casa. Aquele espaço onde nascem, se formam e ficam nossas memórias, e onde deixamos nossas marcas no tempo. Segundo o autor

⁴⁶ Em Simmel Georg, a categoria de ruína nunca existe em sua plenitude, mas tampouco deixa de existir totalmente, o que si aconteceu com todas as intervenções realizadas em prédios por Gordon Matta-Clark, as quais foram demolidas todas.

-

⁴⁵ Termos desenvolvidos por Rosalyn Krauss (1979), no texto *A escultura no campo expandido*, no qual ela identifica características de práticas nas artes visuais que já não correspondiam aos cânones clássicos das disciplinas da escultura e da arquitetura, e a partir de esquemas axiológicos mostrou as possibilidades de leitura ou assimilação que elas poderiam ter.

⁴⁷ A técnica empregada por Matta-Clark chamada *Cutting* consistia em fazer cortes em prédios abandonados, às vezes subtraindo matéria deles ou, às vezes, só para separá-los, sem chegar até o ponto de destruição, estremecendo as estruturas deles, mas sem chegar a derrubá-los. Esse foi o nome utilizado para descrever as intervenções *Splitting* (1974), *Conical intersect, Day's end* (1975), *Circus* (1978), entre outras.

As construções são entidades estáveis na mente da maioria das pessoas. A noção de espaço mutável é tabu, especialmente na casa pertencente às próprias pessoas. (...) Uma vez que uma instituição como a casa passa a ser objetificada dessa maneira, ela compreensivelmente traz à tona questões morais (Matta-Clark in MOURE, 2006, p. 251).

Foi nesse tipo de trabalhos, nos quais Matta-Clark atacava os simbolismos atribuídos a essas edificações pela sociedade como inalteráveis, como espaço de segurança, abrigo, ou conforto, que ele conseguiu debilitar a noção de estabilidade e permanência outorgada às construções, prédios e casas, mostrando-os em sua condição de ruínas. Algumas pessoas que visitaram a peça *Splitting* descreveram a perturbadora experiência de ter que percorrer a casa com uma fenda no meio: "Você realmente tinha que saltar a fenda. Você sentia o abismo de forma kinestésica e psicológica" (AYCOCK apud LEE, 2001, p. 29).

O espaço vazio criado pelo artista no momento de realizar o corte da casa teve uma enorme repercussão nos propósitos do artista de questionar aquelas estruturas aparentemente imutáveis, "todo o evento me proporcionou uma nova percepção sobre o que uma casa é, uma estrutura tão firme, movida tão facilmente. Era como uma dupla de baile perfeita" (MATTA-CLARK; BEAR, 1974, p. 168)⁴⁸. A partir dessa peça, as seguintes intervenções foram questionando os estatutos tanto da arquitetura quanto da escultura, por meio de uma maior complexidade e grãos de dificuldade. As edificações começaram a ter, por exemplo, as tubulações elétricas expostas, apareceram outros espaços internos além da geometria construída. Como Vásquez Rocca afirma

Para poder ver as intervenções de Matta-Clark tinha-se que caminhar, se adentrar nelas, até as dimensões, a forma, a cor mesma dos objetos exteriores perdesse sua força, sua firmeza, e com elo, nossa capacidade de agir sobre eles, de dominá-los. (VASQUÉS, 2008)

-

⁴⁸ "Todo el evento me proporcionó una nueva percepción sobre lo que una casa es, una estructura tan sólida, movida tan fácilmente. Era como una pareja de baile perfecta". Traducción del autor.



Fig. 27. Gordon Matta-Clark. **Splitting**. 1974.Fotografia p/b. Gelatina de prata. 50.8 x 40.64 cm. Coleção SFMOMA. Presente de The Estate of Gordon Matta-Clark.Fonte: Disponível https://www.sfmoma.org/artist/Gordon_Matta-Clark > Acesso em 19 fevereiro de 2017.

Matta-Clark manifestou-se sempre contrário à apropriação dos espaços tanto públicos quanto privados, por parte de agentes antidemocráticos que limitassem a liberdade dos indivíduos. Em consequência, muitas de suas obras experimentavam com diversos procedimentos de integração, com o intuito de motivar os indivíduos a mudar suas rotinas em espaços vitais, naquilo que eles realmente quiseram, e a se tornarem sujeitos ativos, no desenvolvimento e configuração dos espaços da cidade, atribuindo dimensões políticas ao uso do espaço e do tempo.



Fig. 28. Gordon Matta-Clark. **Splitting.** 1974. Fotografia p/b. Gelatina de prata. 40.64 x 50.8 cm. Coleção SFMOMA. Presente de The State of Gordon Matta-Clark. Fonte: Disponível em https://www.sfmoma.org/artist/Gordon_Matta-Clark Acesso em 19 de fevereiro de 2017.

Os *Cuttings* são um ato físico de transgressão, uma quebra de limites, agiam como uma projeção mental que virava numa experiência total ao vincular os diferentes espaços dos prédios. Esses cortes representam também as inquietudes que Matta-Clark tinha sobre o espaço, as dualidades próprias como interior/exterior, vertical/horizontal, ou cheio/vazio, que foram realizadas com clareza nas montagens fotográficas. Na fala do próprio Gordon Matta-Clark

A ração de existência do vazio, é para que os ingredientes possam ser vistos no movimento, numa forma dinâmica. Para vê-los, você tem que se deslocar através deles; requerem de algum tipo de dinamismo interno e sinestésico (apud MOURE, 2006, p. 324).

Dentro das particularidades dos Cuttings, Gordon Matta-Clark assinalou que a origem da intervenção *Office Barroque* (1977) (Fig. 29), foi um evento fortuito que

aconteceu com uma mancha de água com forma de anelos sobre folhas de papel, mostrando sua abertura aos efeitos do acaso no trabalho. O autor falou ainda numa entrevista "De ser necessário, vamos trabalhar para refutar a crença comum de que todo começa com um plano" e escreveu "ha formas sem planos – ordenes dinâmicos e desordens" (ATTLEE, 2007).



Fig. 29. Gordon Matta-Clark. **Office Barroque.** 1977. Fotografia p/b. Gelatina de prata. Fonte: Disponível em http://ensembles.mhka.be/items/office-baroque-photographic-documentation?locale=en Acesso em 19 de maio de 2017.

3.4 - O registro e a obra

A utilização da fotografia é de grande relevância na obra de Gordon Matta-Clark, além de ser registro das intervenções, forma parte da criação de uma obra paralela, mas de duas dimensões, devido às composições fotográficas que ele realizava no momento de tirá-las e, posteriormente, no quarto escuro, cortando diretamente a película, trazendo o espectador para uma experiência de um espaço arquitetônico de três ou quatro dimensões já desaparecidas.

O fato do artista tirar um grande número de fotografias das intervenções nos prédios, além de ter importância individual como obra *per se*, demonstra também que já existia a consciência de que tudo aquilo estava destinado a desaparecer, mesmo com as intervenções, ou sem elas, é claro seu interesse na qualidade efêmera das obras, o que fica visível quase na totalidade de intervenções arquitetônicas, pois nenhuma delas ficou em pé.

Foi aquele caráter de ruína que ninguém se interessava em preservar, o que chamou a atenção de Matta-Clark, cujas fotografias aportam questionamentos e inquietações sobre a tradução do espaço tridimensional para um meio de duas dimensões, fazendo palpável a questão da interpretação gráfica da experiência espacial.

A fotografia, dentro do corpo da obra de Matta-Clark, tem um peso muito grande como aconteceu com vários de seus contemporâneos, como foram os artistas da Land Art que precisavam dela para difundir seus trabalhos, voltando paradoxalmente às galerias e museus que originalmente tinham rejeitado. Embora no caso de Matta-Clark, o recurso fotográfico foi além do sentido documentário, propondo outros tipos ou "estilos" na utilização desse meio, como sugere Christian Karavaga (2003), que propõe mais dois estilos fotográficos no trabalho de Matta-Clark, o sentido conceitual e o estilo dramático

[...] estou atraído pela ideia de quebrar, é como um recorte num prédio. Gosto da ideia de que o processo sagrado do enquadre fotográfico seja também susceptível de ser alterado, e eu utilizo os mesmos procedimentos para as estruturas na arquitetura do que na fotografia. Essa espécie de

convenção rígida, muito acadêmica, e literária na fotografia, nem me interessa (MATTA-CLARK apud RUSSY-KIRCHNER, 1993, p. 323).

O sentido conceitual (Fig. 30) considera à câmera como interventor da informação dentro da imagem e estaria conformado pelas composições particulares, assim como pelas séries em preto e branco finalizadas com uma foto em cor.



Fig. 30. Gordon Matta-Clark. **Conical Intersect**, 1975. Impressão de branqueamento de corante de prata (Cibachrome), 29 3/4 x 39 1/2 ins. Cortesia de The estate of Gordon Matta-Clark. e Marian Goodman Gallery. Fonte: Disponível em http://www.art-agenda.com/reviews/gordon-matta-clark Acesso em 22 de fevereiro de 2017.

O estilo dramático (Fig. 31) é aquele que tem inclusos as colagens e fotomontagens de enquadres interiores, nos quais se cria um novo espaço que documenta a experiência espacial das obras, pois as imagens se mostram desde o ponto de vista do espectador, percorrendo a peça, com o intuito de transmitir a sensação de movimento no meio daquela intervenção ou escultura arquitetônica.



Fig. 31. Gordon Matta-Clark. **Splitting**. 1974. Impressões Cromogenicas montadas em placa. 101.6 x 72.2 cm. Cortesia de The estate of Gordon Matta-Clark.

Fonte: Disponível em < http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.5067/> Acesso em 22 de

fevereiro de 2017.

É nesse último estilo que é possível apreciar a presença da luz que faz patentes às marcas e rastros feitos pelo artista dentro da memória dos prédios ou casas transformadas por intervenções ou nos termos de Rosalind Krauss (1979, p. 325), num local demarcado. Esse último estilo foi o que Matta-Clark decidiu explorar com maior intensidade até o final de sua carreira, e é nesse estilo que a fotografia, de certo modo, substitui o vazio que a perda da intervenção, ou a causa de sua demolição, deixou.



Fig. 32. Gordon Matta-Clark. **Bronx Floors: Threshole.** 1972. Instalação. Fonte: Disponível em http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artists/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshole-">http://www.artists/gordon-mat

Nesse sentido, a série *Bronx-Floors* (1972-1973) (Fig. 32) pode significar ou salientar as preocupações de Gordon Matta-Clark a respeito do conceito de vazio no espaço, de forma tanto física quanto social, fazendo eco das ideias de *non-site*⁴⁹ ao transportar fragmentos subtraídos dos prédios intervindos para sua exposição nos

__

⁴⁹ O termo *non-site* foi acunhado pelo artista Robert Smithson, que definia a práticas artística desenvolvidas por ele. Este consistiu em levar fragmentos de um sitio para um outro contexto alheado geograficamente, fazendo referências ao original por médio daqueles fragmentos (terra, pedras, ervas, no caso de Matta-Clark restos de paredes ou solos) e de documentos como fotografias, planos ou desenhos.

espaços artísticos. Essa série foi constituída por fragmentos de paredes, portas e solos, com formato de L ou quadrado, extraídos de edifícios ou casas que estavam sendo derrubadas no bairro do Bronx, em Nova Iorque.

Com este processo e com outras peças, como as performances, a apertura do restaurante *Food*, e com os *Cuttings*, Matta-Clark tomava posição respeito de aquilo que considerava que deveria ser repensado: a reconfiguração espaço público que tinha sido afetado pelo processo de redesenvolvimento urbano que atingia às principais capitais do mundo, sobretudo, após a década de 50 do Século XX.

Ante o amplo trabalho fotográfico, poderia se dizer que as obras de Matta-Clark representam uma ruptura ou uma inovação na história da fotografia, ao propor uma nova forma de ver o espaço no interior da obra de arte, pois conseguem expandir o campo da representação espacial, de um jeito similar àquele que conseguiu ampliar as possibilidades dos suportes na tridimensionalidade. Para Jimenez

Além de recorrer aos meios técnicos da imagem em movimento para mostrar de um jeito mais claro os trabalhos de intervenção espacial, Matta-Clark quebrou profundamente o campo da fotografia com estratégias desconstrutivas equivalentes às utilizadas em suas obras espaciais. Ou tridimensionais, sendo precisos (JIMENEZ, 2000, p. 137).

3.5 - A partilha

Na contramão do projeto urbanístico, de produção massificada e de ordem funcionalista desenvolvido na cidade de Nova Iorque nas décadas de 60 e 70, o qual foi feito sob uma visão deformada ou degradada dos postulados de Le Corbusier, Gordon Matta-Clark ofereceu um modelo que se lograva graças à experiência compartilhada por indivíduos e em pequenas comunidades, que poderia resultado em um complexo de novas ideias.

Grosso modo, o que interessava a Gordon Matta-Clark era a possibilidade de utilizar estruturas ou espaços sem uso, residuais, para transformá-los em áreas revitalizadas, isto é, na possibilidade de modificar ou abrir os usos que esses espaços tinham, em favor das comunidades que nelas habitavam.

A estratégia de intervenção não era de adicionar algo no espaço arquitetônico, senão subtrair material e histórias, deixando abertas suas memórias, assim como as marcas deixadas nele, dinamitando sua forma sem chegar ao ponto da quebra, o que é considerado um gesto menos violento do que derrubá-lo totalmente.

O que Matta-Clark tentou preservar do espaço não foi somente a estrutura, mas um sinal de uma possível construção sustentada no meio dos paradoxos funcionalistas impostos pelos arquitetos.

A utopia que abriga os cortes e as marcas é uma tentativa de subverter o sistema a partir de dentro dele, por meio de perfurações, recortes e subtrações. Ou seja, submeter o processo da desconstrução nas bases da arquitetura funcional que homogeneizava o contexto e fazer visíveis as ruínas de um esquema que deveria ser replantado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão sobre o vazio nos convida a transpassar as polaridades para os seus respetivos reversos, como o oco da marca - ou empreinte- é o reverso da coisa, e entendendo que o oco é inseparável de seu positivo. Talvez a marca seja mais permanente e nos ofereça mais informação que a própria coisa; talvez o vazio seja mais permanente e mais substancial do que seus cambiantes reversos.

(RIBAS, 1997, p.30) 50

Falar sobre o conceito de vazio foi o intuito que originou esta pesquisa, e resultou numa variedade de trilhas e caminhos que, mesmo que não foram esgotados neste trabalho, foram delimitados no decorrer das páginas anteriores. Pois, abordado e revisitado sob o olhar de vários autores, e disciplinas constata-se que não há só um tipo de vazio, ou este não se manifesta nem se atinge só de uma maneira — ao menos nas artes visuais —, ele seria o resultado de diversos fatores sociais, culturais, econômicos, etc. que acompanham a trajetória do artista. Mas, dentro deste trabalho se pretendeu ressaltar a relevância que o vazio tem em diversos âmbitos, mas principalmente no que respeita à construção e ao modo de agir, e de se manifestar da obra de arte, pois nesta dissertação o que foi privilegiado foi o aspecto sugerente e propositivo de dito conceito, que vai além de desacordos entre autores e entre movimentos artísticos, mostrando-se como o lugar do possível, da outredade e da alteridade, o qual propiciou, e continua incentivando o desenvolvimento da produção da obra de arte.

⁵⁰ La reflexión sobre el vacío nos invita a traspasar las polaridades hacia sus respectivos reversos, como el hueco de la huella es el reverso de la cosa, y entendiendo que el hueco es inseparable de su positivo. Quizás la huella sea más permanente y nos de mas información que la propia cosa; quizás el vacío sea más permanente y más sustancial que sus cambiantes reversos (RIBAS, 1997, p.30) Tradução do autor.

A obra de W. Caldas e de G. Matta-Clark, que pertencem a contextos e modos de agir distintos, coincidem na forma em que abordam o espaço, isso é, desde a reversibilidade e a negatividade de sua concepção, de certo modo heideggeriano, uma vez que as fronteiras ou limites não são onde algo termina, mas sim a partir de onde algo inicia, além das indagações a respeito de algumas variantes que nos conduzem para o vazio. Esse modo de agir mostrou estar presente nas abordagens que ambos realizaram e, com isso, fomentaram práticas e preocupações que continuam no senso artístico e humano atual.

Mesmo sendo perceptível que os trabalhos de ambos os artistas possuem várias diferenças, como o fato de que um trabalha, primordialmente, no estúdio com obras que acham seu lugar principalmente no "cubo branco" – com algumas saídas ao espaço público –, e o outro faz um percurso inverso, pois suas obras tem presença, sobretudo, no exterior, mas que também não via problema em colocar elementos arquitetônicos de outros prédios dentro de espaços expositivos como museus e galerias.

Os pontos que vinculam ambas produções, além de que ambos se manifestam como construtores de sua própria realidade, são que ambos são herdeiros de movimentos artísticos espaciais que trabalharam reduzindo as formas a sua mínima expressão, por meio da eliminação do conteúdo representativo nas obras, explorando o poder do vazio e as quais se apresentam mais como posicionamentos do que como proposições.

É importante assinalar que a vigência e importância de M. Duchamp é evidente no trabalho de ambos artistas. No caso de W. Caldas, no intervalo e no infraleve, como aquilo que nos leva a desenvolver nossa capacidade de ler entrelinhas, partindo de um olhar crítico como espectadores. Por outro lado, a marca ou *l'empreinte* aparece em Gordon Matta-Clark como uma impressão do contato direto do pensamento e corpo do artista com os materiais elencados por ele. A influência de M. Duchamp sobre a arte contemporânea se manifesta também naquilo que o artista francês chamou de "coeficiente artístico" e que ambos artistas aqui pesquisados abraçam, oferecendo ao espectador uma leitura aberta, outorgando-lhe um alto grau de responsabilidade na determinação sobre as obras. Do mesmo modo, os

componentes críticos, de humor e de ironia são constantes e verificáveis nesses dois artistas.

As leituras do pensamento dos filósofos, historiadores e teóricos, como M. Heidegger, G. Didi-Huberman e Anne Cauquelin, principalmente, puderam ser flexíveis, a ponto de esticá-los – e talvez forçá-los – numa análise das obras de dois artistas que convergem nas preocupações espaciais ao respeito do vazio, mesmo que suas respectivas obras abordem esse elemento de maneira muito distinta.

O que se procurei, nas páginas que antecedem esta etapa final, foi estabelecer as possíveis leituras de um conceito antigo e amplo, tendo em consideração a sua atualidade, assim como a maneira que ele se manifesta nos trabalhos dos artistas aqui estudados, cujo percurso quase paralelo nos dois cones do continente americano, ajudou a considerar as diferenças e semelhanças dos movimentos artísticos que fizeram parte da formação e desenvolvimento artístico de ambos artistas. Embora que no sensório dos que nos desenvolvemos acadêmica e artisticamente na zona norte do continente, com dificuldade temos acesso à principal matéria de trabalho -ainda dentro do mundo globalizado-, à presencia física frente à obra dos artistas que se desenvolvem no sul do continente, e que no presente trabalho resultou ser o complemento perfeito para uma melhor compreensão do tema desenvolvido, desde a produção artística realizada em dois contextos muito distintos.

Sem dúvida alguma, omissões podem ter ocorrido neste trabalho, mas gostaria de considerá-las como uma continuação e como janelas abertas para outros percursos ou caminhos a percorrer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Diccionario de filosofía**. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

AGAMBEN, Giorgio. Estâncias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ATTLEE, James. **Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier**. Tate Papers, no, 7. Spring 2007. Disponível em http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier. Acesso em 15 de dezembro de 2016.

AUGE, Marc. Los no lugares: espacios del anonimato. Barcelona: Gedisa, 1993

BACHELARD, Gaston. A Poética do espaço. São Paulo: Martin Fontes, 1996.

_____. La dialéctca de la duración. Madrid: Villalar, 1978. 172 p.

BARAÑANO, Kosme M. El concepto de espacio en la filosofia y la plástica del siglo XX. San Sebastian: Euskal Herriko Unibertsitatea, 1983.

BARROS, Manoel de. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BASBAUM, Ricardo (ed.), **Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BENJAMIN, Walter. Rua de sentido único, e infância em Berlim por volta de **1900**. Portugal: Relógio D'Água, 1992.

BRENAN, Marshall. **Tudo o que é solido se desmancha no ar**. São Paulo. Companhia das letras, 1986.

Janeiro: Contra capa. 2005.
BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (org.). Experiência Crítica . Rio de janeiro: Cosac Naify, 2005.
BRITO, Ronaldo. O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo). In: Arte Brasileira Contemporânea, Cadernos de Textos 1. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, In: Experiência Crítica. org. Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
Racional e absurdo. Opinião, Rio de Janeiro, no. 41. p. 24. ago. 1973.
Waltercio Caldas Jr: aparelhos. Rio de Janeiro: GBM Editoria de Arte, 1979.
BOURRIAUD, Nicolás. Estética Relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
BROUWER, Marianne. Dejando al descubierto . In: DISERENS, Corinne. Gordon Matta-Clark. Catálogo da exposição. Valência: Instituto Valenciano de Arte moderna, 1999.
CABANNE, Pierre. Conversaciones con Marcel Duchamp . Barcelona: Anagrama, 1984.
CALDAS, Waltercio. Manual da ciência popular . Rio de Janeiro: Funarte, 2008.
Salas e abismos . São Paulo: Cosac Naify, 2009.
Site do artista. Waltercio Caldas - © Copyright - Todos direitos reservados - Mauricio Lima. Disponível em < http://walterciocaldas.com.br/>. Acesso em 5 de fevereiro de 2017.
Waltercio Caldas: o atelier transparente. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

CALDAS, Waltercio; CANONGIA, Ligia. **Waltercio Caldas: mar nunca nome**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1998.

CAUQUELIN, Anne. Frequentar os Incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHENG François. **Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china**. Madrid: Siruela, 2005. 276 p.

CHIARELLI, Tadeu. *Para que Duchamp? Ou: sobre alguns trabalhos de Waltercio Caldas.* In: BOUSSO, Vitória Daniela. *Por que Duchamp?*: leituras Duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

CORBEIRA, Darío. ¿Construir o Deconstruir? textos sobre Gordon Matta-Clark. España: Universidad de Salamanca, 2000. 126 p.

CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martin Fontes, 2005.

DERRIDA Jacques. De la gramatología. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971. 397 p.

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

		Ser	Crânio:	lugar,	contato,	pensamento,	escultura.	Brasil:	C/Arte
Editora,	20)16.							

. Ante el tempo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1996.

DUARTE, Paulo Sérgio. Waltercio Caldas. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Interrogações Construtivas, catálogo da mostra individual de Waltercio
Caldas. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1994.
DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory (org.). A nova arte. Col.
Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.
Notas . Madrid: Tecnos, 1998.
DUQUE, Félix. El arte (público) y el espacio (político). Madrid: Akal, 2001.
EISENMAN, Peter. El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin. Em Revista Arquitecturas. Barcelona: Bis No 48, 1984.
EVANS, Robin. Towards Anarchitecture. LOCAL Revista. 1970. Disponível em
http://www.fen-om.com/theory/theory8.pdf >. Acesso em 11 de janeiro de 2017.
FERREIRA, G; COTRIM, C. (eds.) Escritos de Artistas: anos 60/70 . Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
FIZ, Marchan, Simón. Del arte objetual al arte del concepto . Madrid: Akal,1986.
FOSTER, Hal. El complejo arte-arquitectura. Madrid: Turner, 2013.
O retorno do real. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
FRIED, Michael. Arte e objetidade. In: Arte & Ensaios no 9. Programa de Pós-
Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. p. 130-147.

FUJIMOTO, Sou. Futuro Primitivo. Revista 2G, Nº50. Barcelona: Gustavo Gili,

GAGNEBIN, Jean Marie. **Historia e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013. 128 p.

GEHA, Katie . **Interview with Waltercio Caldas**. EUA: Glasstire Texas Visual Art. 2012. Disponível em http://glasstire.com/2012/05/12/interview-with-waltercio-caldas/. Acesso em 10 de março de 2017.

GULLAR, Ferreira. **Teoria de não Objeto**. In: Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HALL Edward Twitchell. La dimensión oculta. México: Siglo XXI, 1972. 255 p.

HEIDEGGER, Martin. El Arte y el Espacio. Barcelona: Herder Editorial, 2009.

_____. **El Origen de la obra de arte**. In. Caminos de bosque. Madrid: Alianza, 1998.

_____. **Ensaios e conferências**. Petrópolis. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

_____. **Observações sobre Arte-Escultura-Espaço.** Artefilosofia, Ouro Preto, n.5, p. 15 -22. Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pósgraduação em Estética e Filosofia da Arte – UFOP, 2008.

HONORIO, Thiago. **Meio-Ato.** Entrevista com Waltercio Caldas. vol.4. n.8. São Paulo: ARS, 2006.

JAY, Martin, **Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo**. Espanha: Estudios Visuales, 2003.

JIMENEZ, C. Las Fotografias de Matta-Clark o las Exposiciones de lo Muerto. En CORBEIRA, Darío (Ed.). *Construir... o Deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

JONSON, Philip y WIGLEY, Mark. **Arquitectura deconstructivista**. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

KARAVAGNA, C. It's nothing worth documenting if it's not difficult to get': On the documentary nature of photography and film in the work of Gordon Matta-Clark. Em DISERENS, C. y T. CROW, Gordon Matta-Clark. New York: Phaidon, 2003.

KRAUS Rosalind. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza Editorial, 2006. 324 p.

_____. A escultura no campo ampliado. In: Arte & ensaios no 17. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes - UFRJ, 2008. p.128-137.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro**: anotações sobre site-specificity. In: FERREIRA, G.; VENÂNCIO, P. Filho. (Eds.), Arte & Ensaios, n.17. Rio de Janeiro: Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes - UFRJ, 2008.

LAO TZU. **Tao Te Ching o livro do Caminho e da Sabedoria**. Lisboa: Editorial Presença, 2010.

LEE, Pamela. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark.** Cambridge – USA: The MIT Press, 2000.

LIPPARD, Lucy. Seis años: La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972. Madrid: Akal, 2004.

LIPOVETSKY Guilles. La era del vacío: ensayos sobre individualismo. Barcelona: Anagrama, 2008. 220 p.

MADERUELO, Javier. La idea de espacio en la Arquitectura y Arte Contemporáneos, 1960-1989. Madrid: Akal, 2008. 432 p.

MARCHSTEINER Uli. **La utilidad del Vacío**. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. 2008. 152 p.

MARTÍN M, Antonio Miguel. La nada en el segundo Heidegger y el vacío en Oriente. Hermenéutica Contrastativa. Tesis Doctoral. Epartamento de Filosofía. Universidad de Granada, 2003.

MATTA-CLARK, Gordon. Art Cards. Santiago, Chile: Sangría, 2013.

MATTA-CLARK, Gordon; BEAR, Liza. (1974) *Gordon* **Matta-Clark: Splittig the Humphrey Street Building,** Entrevista feita por Liza Bear. In DISERENS, Corine (ed.) Gordon Matta-Clark, London: Phaidon Press, 2003.

MELENDI, Maria Angélica. **Sobre as ruínas do futuro.** In: COUTO, Maria de Fátima Morethy; FUREGATTI, Sylvia (orgs.) Espaços da arte contemporânea. São Paulo: Alameda casa editorial, 2013.

MELVILLE, Herman. Bartleby, el escribiente. Madrid: Nórdica, 2013.

MERIM, Gili. Clásicos de Arquitectura: Ville Radieuse / Le Corbusier. Espanha: Plantaforma Arquitectura, 2015. Disponível em http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/770281/clasicos-de-arquitectura-villeradieuse-le-corbusier> Acesso em 22 de dezembro de 2016.

MITCHELL, W. J. T. **Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual**. España: In. Estudios visuals. 1. 2003. p. 19-40.

MOORE, Henry. **The sculptor speaks**. Londres: The Listener, 1937.

MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark Works and Collected Writings**. Madrid: Ediciones Poligrafa, 2006. 428 p.

O'DOHERTY, **Dentro del cubo blanco**. Murcia: CENDEAC, 2011.

OITICICA, Hélio. **Brasil Diarreia**. In Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos 1: O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo). Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 26-27.

PILGRIM, Richard B. Intervals (Ma) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan. *History of religions*. Chicago. V. 25. n. 3. 1986.

REGNAULT, François. Em torno do vazio. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

RIBAS Albert. Biografía del vacío. Barcelona: Sunya, 1997. 358 p.

RUSSI-KIRSHNER, Judith. **Entrevue Gordon Matta-Clark**. Em IVAM, Institut Valencia d'Art Moderne. *Gordon Matta-Clark*. Catalogue d'Exposition. 1992-1993. Paris: Musées de Marseille, 1992. 408 pp.

RUSSELL, Bertrand. El ABC de la relatividad. Barcelona: Ariel, 1989.

SULLIVAN, Luis. **The tall office building artistically considered**. Lippincott's Magazine, 1896. p. 408.

VÁSQUEZ-ROCCA, Adolfo. **Gordon Matta-Clark Anarquitectura y Deconstrucción**. Revista de Arte contemporáneo y nuevas tendencias, No. 107.

Agosto 2008. Disponível em <
https://issuu.com/adolfovasquezrocca/docs/gordon_matta-clark__anarquitectura>.

Acesso em 10 de fevereiro, 2017

VENANCIO, Filho Paulo. A presencia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2013.