

## PRISMA: O CONCEITO DE REPETIÇÃO DE DELEUZE NO PROCESSO ESCULTÓRICO

Leonardo Mèrcher<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo traz o registro do processo indutivo de criação e exposição do trabalho denominado *Prisma*. Orientada por conceitos como cópia e repetição de Gilles Deleuze, a investigação da resina acrílica como material escultórico trouxe diversos questionamentos sobre alguns elementos artísticos, como a moldagem, repetição, transparência, luz e volume presentes no trabalho. O resultado obtido levou ao questionamento desses elementos artísticos diante do espaço expositivo na medida em que o *Prisma* foi concebido como um conjunto de cubos em resina transparente e com rachaduras em seu interior. Suas características físicas no local levam à refração e distorção das imagens ao seu redor, tanto o tornando visível no espaço como imagem distorcida em seu volume, como também se relacionando com as fontes de luz específicas do lugar.

**Palavras-chave:** Escultura; Resina; Moldagem; Processo Artístico.

### *PRISMA: DELEUZE'S CONCEPT OF REPETITION IN THE SCULPTURAL PROCESS*

**Abstract:** This paper presents the record of inductive process along the creation and exposure of the work called *Prisma*. Guided by concepts such as copying and repetition by Gilles Deleuze, the investigation of acrylic resin as sculptural material has raised several questions in my process about some artistic elements, such as the molding, repetition, transparency, light and volume present in the work. The result obtained led to the questioning of these artistic elements in front of the exhibition space in the measure that the *Prisma* was conceived as a set of cubes in transparent resin and with cracks in its interior. Its physical characteristics in the place lead to the refraction and distortion of the images around it, making it visible in space as a distorted image in its volume, as well as relating to the specific light sources of the place.

**Keywords:** Sculpture; Resin; Molding; Artistic Process.

## INTRODUÇÃO

O presente artigo é uma reflexão sobre minha experiência poética no trabalho em resina acrílica cristal que denominei *Prisma* (Figura 1), o qual foi apresentado ao público no Museu Guido Viaro (MGV), em novembro de 2016, na exposição coletiva *Sobre o Óbvio*. Tanto o Museu Guido Viaro (MGV), a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP/UNESPAR) e a 7AB31CA (espaço e coletivo curitibano) contribuíram com o resultado final aqui apresentado. Partindo de

<sup>1</sup> Doutor em Ciência Política pela UFPR. Professor Pesquisador vinculado ao NEPRI/UFPR. Professor Assistente em Artes Visuais na UNINTER. Curitiba, PR, Brasil. Currículo Acadêmico: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4435419A0> Contato: [leomercher@gmail.com](mailto:leomercher@gmail.com).

investigações do material, iniciei testes sobre os elementos visuais do desenho, da escultura e do *site specific* com a resina cristal. Diversos esboços e propostas foram feitos até que a percepção do lugar (MGV) indicasse a sua formalização final. O diálogo da montagem do trabalho com o espaço se deu pela minha percepção de que o *Prisma* não poderia ocupar outro lugar que não fosse a ligação do chão com o teto, por meio do nicho das vigas de sustentação em madeira da cobertura. Além de perceber a relação com o espaço, a inerente preocupação com o público me levou a ampliar os 24 cubos para além da coluna de resina.

Utilizando a resina acrílica cristal, pude construir cubos moldados em fôrmas de alumínio de quinze centímetros e, posteriormente, os reuni no espaço expositivo do MGV como um trabalho que passou a explorar alguns conceitos já tratados na Arte do século XX, como da arquitetura e não-arquitetura, por Rosalind Krauss (1984) ou da repetição por Gilles Deleuze (2000). Esses conceitos, somados às referências pessoais de trabalhos e outros artistas, bem como do próprio processo poético, resultou no *Prisma* como dois conjuntos de experiências: uma escultura de canto, específica e montada para o ambiente; e os cubos disponíveis para interação com o público no outro nicho do espaço.



Figura 1: Prisma, 2016. Fonte: o autor, 2016.

Dada natureza de relato de experiência indutiva, neste artigo divido a narrativa do processo de criação e execução em três momentos: as referências pessoais e os primeiros experimentos; a execução, montagem e exposição do trabalho; e as considerações finais sobre contribuições e caminhos à minha poética que o *Prisma* possibilitou. Faço a ressalva de que os resultados aqui obtidos são parte da minha poética como artista. Portanto, o presente texto não busca trazer

verdades ou respostas absolutas, mas apenas narrar um pouco dos desafios, questionamentos e formas encontradas para que o trabalho *Prisma* se realizasse junto ao público.

Ressalto ainda que as interações dos elementos visuais, como a luz, a transparência, a cor e o volume juntos às características do espaço expositivo do MGTV também foram determinantes para o resultado final do trabalho. Sem a percepção do espaço adequado do MGTV, muito provavelmente o número de cubos, a disposição destes no espaço resultariam em outro trabalho – que ainda poderia até ser formalmente um prisma, mas não o mesmo que o público pôde experimentar.

### **Do desenhar à escultura: algumas referências pessoais na realização do *Prisma***

O *Prisma* surge como um acúmulo de questionamentos, experimentações e orientações sobre elementos visuais das linguagens artísticas, sobre a resina acrílica e também sobre a disposição e interação do trabalho no espaço expositivo. Nesta seção exponho o processo de criação dos cubos em resina – tal qual se apresentaram no MGTV. Também apresento minhas referências pessoais que foram, pouco a pouco, se inserindo e moldando o fazer e, conseqüentemente, o resultado final. Dessa forma, o objetivo aqui é compartilhar um pouco dos meus anseios durante o processo de criação e das possíveis soluções encontradas para cada desafio pessoal, técnico e conceitual que foram surgindo ao longo do fazer artístico.

Inicialmente me questionei se seria possível desenhar nos processos escultóricos ou buscar interseções entre as linguagens do desenho e da escultura por meio de seus elementos visuais, como a linha e o ponto. Como resposta encontrei o ‘sim’ nos escritos de Henry Matisse. Na medida em que o artista demonstrou que toda forma possui um desenho, como a expressão de posse dos objetos (MATISSE, 2007, p. 224), é possível perceber que toda escultura também possui elementos do desenho, como a linha de seu contorno em nossa percepção visual, por exemplo. Percebemos uma folha em branco como forma retangular na medida em que ela existe no desenho de seus limites e em sua cor em relação ao espaço. A partir desse momento, por mais que a linguagem do desenho tenha sido o passo inicial do meu fazer artístico, me senti confortável em passar para a experimentação tridimensional das formas e buscar as interseções entre o desenho e a escultura, especialmente por meio de seus elementos visuais, como o ponto, a linha e o borrão.

Em minhas pesquisas anteriores, sobre os elementos visuais da linguagem do desenho e da escultura, ansiava por possibilidades de encontrar o ponto, a linha e o borrão no campo da tridimensionalidade. Nos anos anteriores a 2016 me dediquei a investigar os planos bidimensionais tradicionais do desenho e como estes poderiam ganhar formas tridimensionais. Das telas de computadores, esboços nos cadernos e estudos geométricos, parecia quase impossível encontrar uma solução artística pessoal de levar percepções bidimensionais ao campo tridimensional – ou

seja, um objeto tridimensional com perspectivas frontais e não em 360 graus. As esculturas frontais seria um caminho possível, dado ponto de vista do público sobre o objeto. Mas ainda não me contentava com a tentativa de bidimensionalizar (ou planificar) todo o objeto no espaço. Era preciso ter volume visível e consistente – o que me remeteu ao cubo e suas diversas faces bidimensionais.

Nesses dilemas iniciais da pesquisa em como perceber elementos visuais do desenho na escultura, fui aos trabalhos e concepções de outros artistas e pesquisadores da área. Tive contato inicial com os trabalhos de pesquisa de Diego Rayck sobre o desenho. Em sua tese pude ler o posicionamento de alguns pesquisadores e artistas, como a crítica de arte Laura Hoptman (apud RAYCK, 2015, p. 18) que defenderia o desenho como algo presente em todos os lugares, nas paisagens, instalações, performances e outras linguagens contemporâneas. Da mesma forma, o artista Henri Matisse (2007, p. 224) já defendia em seus escritos que toda forma é cor e desenho. Essas concepções trouxeram respostas aos meus anseios sobre limites e interseções das duas linguagens artísticas – desenho e escultura – na medida em que toda forma tridimensional contém em si o desenho. Olhando para alguns trabalhos modernistas e contemporâneos consegui algumas respostas aos meus desafios de criação.

A linha, por ser para mim um elemento visual mais fácil de ser identificado nas diversas linguagens artísticas, me levou aos meus referenciais dos trabalhos de Pablo Picasso (1881-1973), Vladimir Tatlin (1885-1953) e Naum Gabo (1890-1977). A linha em muitos de seus trabalhos (Figuras 2, 3, 4 e 5) é material, visível e escultórica. A percepção de Rosalind Krauss (1998) sobre contribuições de Picasso e dos construtivistas russos apontam para a linha como limite e materialidade das formas, assim como Matisse já defendia. Com isso, o desenho escultórico – ou o espaço de interseção entre a linguagem do desenho e a linguagem da escultura em seus elementos visuais – se fez presente na história da arte.

Nas esculturas para cantos de Vladimir Tatlin, interpretadas por Rosalind Krauss (1998), percebe-se um questionamento dos monumentos e do próprio lugar da escultura que tencionava o espaço e se colocava como uma nova experiência na arte moderna. A observação de sua colocação em um canto impedia que fosse observada em 360 graus pelo público, mas, ainda assim, mantinha volume no espaço. Esse sentido acabará interferindo, posteriormente, na montagem do *Prisma* no MGV que, apesar da coluna não estar fixada no canto, a sua circulação em 360 graus se torna limitada, predominando as percepções frontal e lateral.

Mas, talvez seja Naum Gabo que mais tenha esclarecido meus dilemas sobre desenho e escultura e influenciado os processos de criação do trabalho, especialmente em suas tentativas em questionar a geometria e os elementos visuais na escultura e na transparência. A preocupação em transpassar o volume, por meio dos planos, no construtivismo russo fez com que diversos materiais fossem experimentados. O vidro e os polímeros, como o plástico, possibilitaram esse novo fazer

artístico da escultura tradicional (360° de percepção ao público). Naum Gabo consegue traçar planos de forma livre, sem perder a essência e percepção do interior, criando linhas e formas sinuosas que se sustentam nos planos contorcidos por elas.

Naum Gabo, em suas torções dos planos, tensionados por linhas, pode ser compreendido como um artista que buscava superar as regras das dimensões e as faces visíveis e invisíveis dos objetos. Se tomada reflexão de Gilles Deleuze, sobre o seu conceito repetição – que não deve ser confundido com a reprodução das coisas – Naum Gabo, assim como muitos outros artistas, estariam buscando encontrar a essência das coisas e, só então repeti-las. Em sua tese *Diferença e Repetição* (*Différence et répétition*) de 1968 (2000), Gilles Deleuze aponta que a repetição não pode ser confundida com as leis da natureza (o sol nasce todo dia na mesma hora e direção) ou com o hábito humano (a rotina de acordar e se vestir sempre no mesmo horário).

De modo sintético, Deleuze (2000, p. 9) afirma que a repetição é a ação humana que transgride e questiona a realidade. A arte, por ser irônica e humorada, transgride as leis naturais (permite acontecimentos não-naturais) e o hábito humano (questiona a moral e a generalidade das ações humanas). O artista, ao pintar um autorretrato, como Deleuze aponta para o Girassol de Van Gogh, este repete sua essência no quadro – exatamente por não ser uma reprodução figurativa (realística) de seu eu externo, mas sim de sua essência (expressiva). Desse modo, artistas como Naum Gabo buscam expor a essência das formas e, conseqüentemente, acabam por repeti-la – o que nos permite entrar em contato com a essência das coisas e não com generalidades da natureza ou dos costumes humanos.

Apesar de complexo, Deleuze explica que as cerimônias, como a comemoração à tomada da Bastilha (2000, p. 3), não são uma repetição do acontecimento original, mas sim que todos os acontecimentos (celebrações) são dados pelo evento original. Isso significa que um tema em artes não é copiado diversas vezes, mas o próprio tema é que possui potência quase que infinita para se manter em repetição. Mas para que a repetição ocorra é preciso de indivíduos que consigam alcançar essa essência da coisa e a repetir para as novas gerações. Em suma, não seria o tema da morte que atrai os artistas, mas a morte em si (essência) e esta essência é que se faz presente no trabalho dos artistas que a acessaram e a repetiram, cada qual a sua maneira.

Portanto, a repetição é vista por Deleuze como o fazer artístico, algo positivo e que cria novas facetas às essências dos temas. Ainda que não seja possível alterar a essência dos temas, o olhar do artista traria consigo uma nova experiência e reflexão. O que ocorreria diferente na ciência, onde conceitos podem ser questionados e alterados (eliminados ou substituídos). Por isso, em textos científicos, especialmente nas ciências exatas, os conceitos acabam por serem copiados – e não repetidos e trabalhados em sua essência. A ideia de igual (cópia) é fundamental na ciência, mas na arte é preciso repetir a essência sem se prender às cópias das aparências. Com isso, a afirmação de

Gilles Deleuze (2000) de que é o diferente que liberta (ao repetir a essência das coisas sem se perder em semelhanças artificiais), leva a toda variedade das linguagens e elementos visuais da escultura iniciada pelos artistas aqui mencionados nas vanguardas modernistas.

No artigo *A escultura no campo ampliado* (1984) e *Caminhos da escultura moderna* (1998), Rosalind Krauss tenta explicar essa diversidade na escultura como campo de busca da essência das coisas. Evidentemente que a pesquisadora não se apropria dos conceitos de Deleuze, mas traz reflexões sobre as novas possibilidades de se fazer escultura no século XX, como as instalações, *site specific* e performances. Para a pesquisadora, o conceito tradicional da escultura foi esticado e, em diversas situações a própria linguagem da escultura foi questionada se poderia abarcar em si todas as novas práticas artísticas.

Quando Rosalind Krauss (1984) trata de trabalhos de *site specific* que transpassam os campos da arquitetura e da paisagem, abre-se a possibilidade de campos de interseção (estruturas axiomáticas) que não se definem unicamente nem como arquitetura (monumentos) e não-arquitetura (falsas pilastras) ou paisagem e não-paisagem e, até mesmo, escultura e não-escultura ou desenho e não-desenho. Nesse sentido, a contribuição de Rosalind Krauss em minha reflexão é importante, especialmente para me libertar da tentativa de fazer um trabalho em desenho ou em escultura, mas sim me trazendo a possibilidade de experimentar o fazer e, só então, buscar compreender o resultado.

Ainda que não se enquadre unicamente em nenhum desses campos (estruturas axiomáticas de Krauss), um trabalho artístico sempre continuará existindo no campo da arte. Ou seja mesmo que um trabalho não se encaixe em classificações (ou percepções) da escultura, desenho, monumento etc., a partir do momento em que é considerado arte, mesmo sem classificação, ele permanecerá como arte. Mas onde encontrar uma produção que perpassasse os conceitos de interseção entre os campos apontados por Rosalind Krauss? Como anseio pessoal identifiquei alguns artistas contemporâneos que perpassam as linguagens das artes visuais (escultura e desenho) e os conceitos (axiomas) de Krauss: paisagem e não-paisagem; monumento e não-monumento; arquitetura e não-arquitetura. Dentre alguns dessas novas práticas está o trabalho do artista Richard Serra.

Richard Serra defende, em seu fazer artístico, que não busca apenas o desenho na arte, mas sim o desenhar: “Não existe outra forma de fazer um desenho – existe apenas o desenhar” (apud RAYCK, 2015, p. 20). Pode-se observar alguns trabalhos de Richard Serra que sintetizam, em minha concepção, essa situação de interseção dos elementos das linguagens e também dos campos de Rosalind Krauss, como *East-West/West/East*. Esse trabalho de Serra, realizado no Qatar em 2015, é composta por quatro chapas de aço colocadas de forma gradual e perpendicular ao solo da região desértica. Como grandes chapas, um dos lados em perspectiva no deserto remete a um plano

verticalizado negro retangular na paisagem do deserto, enquanto de outro ângulo, sua forma se afina como linha na paisagem.

Essa série mostra processos onde o material – de perto – possui volume e se faz presente no campo da escultura. Contudo, seu resultado também pode evocar alguns dos elementos visuais presentes também na linguagem do desenho (linha) e na pintura (cor). Conforme o público se afasta, a linha de contorno das grandes placas – que antes era secundária, dado volume das placas de metais – vai se tornando o único referencial observável. Pouco a pouco, o contorno se torna um plano escuro retangular na paisagem que, em determinados ângulos e distâncias, se tornam uma linha vertical na linha do horizonte. Desse modo, o trabalho de Serra é escultura, mas também pode ser desenho e paisagem, bem como suas negações. É difícil de definir apenas um lugar da linguagem para o trabalho e o ganho está justamente em não estar acomodado em um único campo.

A partir de Richard Serra pude compreender melhor a ideia de que o desenho é forma e toda forma possui cor, da mesma maneira que toda escultura é forma e toda forma possui cor – em si ou através de si como Matisse já defendia. A partir dessa reflexão passei a olhar para o meu fazer artístico em resina com novas possibilidades do que apenas identificar elementos do desenho na escultura e vice-versa. Passei a olhar para o primeiro cubo como a essência cujo potencial se repetiria em muitos outros cubos, dada reflexão em Deleuze. Me senti mais confortável em utilizar dos elementos visuais do desenho e da escultura sem me preocupar com limites entre as linguagens, absorvendo a própria arquitetura do MGTV com Rosalind Krauss. Nesse momento, em meados de 2016, compreendi ‘o que queria’. Mas o ‘como queria’ ainda dependeria da própria materialização das ideias – onde outras referências contribuíram para o resultado final do *Prisma*.

### **A repetição do cubo no espaço expositivo: a poética do *Prisma***

As experimentações resultantes dos trabalhos anteriores (Figura 2) ao *Prisma* me levaram às colas e outras resinas como um material flexível para o desenhar sobre planos. Nesse momento, em meados de 2015, passei, pouco a pouco, a explorar mais as características e reações dos próprios materiais até trabalhar com a resina acrílica cristal transparente. As bolhas de ar e as rachaduras advindas do processo de solidificação da resina cristal dialogavam com as linhas e os pontos do desenho que buscava anteriormente no tridimensional. Dessa forma, fiz diversos experimentos com o material em busca de maior compreensão de seus elementos visuais.



Figura 2: Estudos em resina. Fonte: o autor, 2016.

Os primeiros experimentos deram início ao Prisma, ainda que sem tê-lo em mente como resultado final. Apenas após a repetição de diversos cubos é que percebi que existia uma essência que se mantinha: a forma das unidades. Em cada cubo, como uma repetição da essência inicial, passei a observar o aprisionamento de cada experimento com temperaturas e catalizador. Após esses experimentos iniciais, passei a investigar a transparência, a luz e o volume presentes nos cubos e em interação com o espaço ao seu redor. Dessa forma, o comportamento do material trouxe impressões que inicialmente me conectavam à problemática original do desenho, mas que, ao longo do fazer artístico, pude perceber que um novo caminho era percorrido na linguagem da própria escultura e de outras linguagens.

As leituras das reflexões de Gilles Deleuze e Rosalind Krauss trouxeram a resposta do que eu queria, mas ainda não tanto o como realizar. A modelagem da resina nas fôrmas de metais acabava por criar peças únicas sob um controle limitado dos resultados (Figura 3). Mas, embora existisse a semelhança de Deleuze, de alguma forma me apropriei de sua concepção de repetição, onde a essência continuava a mesma. Por mais que diversos cubos tenham sido feitos em experimentações aleatórias, todos se mantinham ligados à ideia original das múltiplas facetas e perspectivas de seu interior limitado por faces, quase que como telas de computador, onde a visão é limitada ao frontal.



Figura 3: Registro do processo de experimentações em cubos de resina. Fonte: o autor, 2016.

Essa possibilidade me fez pensar sobre o objeto único, mesmo que advindos da mesma fôrma em alumínio. Cada rachadura, parte lascada, bolhas e desníveis davam personalidade aos cubos. Nesse caso a transparência também se mostrava importante por expor pontos de vista importantes aos planos do cubo.



Figura 4: Organização dos cubos em produção no ateliê. Fonte: o autor, 2016.

Mas como dispor os cubos sem que as faces fossem perdidas? Nesse momento surgiu a dificuldade da montagem: onde montar, como montar e quantos cubos produzir. Apesar de saber o que queria, ainda não era claro o como realizar, visto que não existia uma concepção final de trabalho, mas apenas projetos soltos. Nesse momento, parei a produção dos cubos – em torno de oito já prontos (Figura 4) – e retornei ao espaço do MGV. A princípio eu teria de utilizar um dos ambientes laterais (que na exposição foi utilizado pela artista Ana Storino), mas não conseguia relacionar a ideia ao espaço – exceto pelos vidros bisotados da janela de canto. O bisotado dos vidros na janela seria uma semelhança, mas não suficiente para exercer um diálogo adequado aos cubos. Depois de muito observar o ambiente percebi no teto do salão anterior que existia o encontro de linhas que criavam um nicho quadrado (Figura 5), quase que um suporte invertido.



Figura 5: Espaço expositivo do MGV com detalhe das vigas no teto. Fonte: o autor, 2016.

A partir da observação do espaço e da troca de ambientes pré-definidos entre os artistas do coletivo, pude ficar com a área de entrada das vigas. Os nichos de espaços entre as vigas de madeira no teto poderiam ser vistos como o final de um trabalho vertical, mas também como a origem dos cubos por seu formato. Nesse momento foi fechada então a instalação da primeira parte do *Prisma*. A medida entre o chão e o teto me definiram quantos cubos mais eu deveria produzir.

Inicialmente, em uma montagem vertical, ligando o teto ao chão, ao menos duas faces de cada cubo (cima e baixo) seriam ‘perdidas’ devido à sobreposição. Além disso, o nicho do teto me deslocava para os cantos da sala – o que dificultaria a observação em 360 graus do público, podendo perder mais duas faces de cada cubo. Evidentemente que todas as faces, mesmo as ‘escondidas’ eram perceptíveis de qualquer ângulo do observador, visto que a resina é transparente. Mas, ainda assim, essa característica do lugar e da montagem, alterava a intenção de se observar todos os lados.

Os dois cantos existentes tinham suas informações: ao lado esquerdo uma porta inutilizada; ao lado direito tomadas e a câmera de segurança. Apesar do lado direito ter menos informação

visual (apenas a tomada e a câmera), decidi por utilizar o lado da porta, exatamente pelo efeito que os cubos fariam com a informação de forma e cor dos elementos ao seu redor. Além disso, o trabalho acabava por se impor à passagem da porta, reforçando seu lugar como não-arquitetura, da mesma forma que se tornava uma pilastra que não sustentaria nada.

Ciente que a coluna de cubos se tornaria uma escultura de canto, busquei no outro canto a sua correlação com o público e sanei desafios pessoais como artista: a necessidade de que eu tinha em que o público observasse os cubos como parte do lugar, mas também que observasse o lugar por meio dos cubos. Queria que a essência do lugar se repetisse por meio da resina cristal, bem como a essência dos cubos e do material dialogassem com o ambiente e o público em si. Ao observar o projeto final, ainda antes de o montar, a multiplicidade dos cubos e a própria reação do material no espaço me fez buscar outras referências pessoais para compreender o que eu estava fazendo e se esse seria, de fato, o caminho a tomar para a exposição.

Diferentemente da arte objeto dos minimalistas, como de Donald Judd e Sol Lewitt, que evitavam evocar símbolos para além das próprias formas dispostas em seus trabalhos, a interferência no espaço dos meus cubos traria em si uma ilusão e evocaria conceitos não tão imediatamente perceptíveis, como a repetição da essência de Deleuze. Ao público essas concepções poderiam passar despercebidas, visto que foram os processos que alimentaram minha poética. As ideias como sequências e múltiplos em meu trabalho poderiam ser bem mais perceptíveis ao público do que meus referenciais no processo. Contudo, o fato de desmembrar o *Prisma* em dois cantos (não fazendo apenas a coluna contínua), possibilitaria ao público observar que a coluna era composta em partes soltas, cada qual com sua identidade única- rachaduras, cores e outros elementos de sua produção.

Na tentativa de me afastar da multiplicação (cópia) de uma única forma, busquei brincar (ou ironizar segundo Deleuze) com a essência do lugar (MGV), a essência da repetição nas unidades (24 cubos) e do conjunto das repetições e sua fragmentação em dois cantos (o *Prisma*). Por isso, me afastando da ação de multiplicar uma forma – como compreendo o minimalismo, dentre outras questões mais complexas – fui buscar algumas novas orientações junto à experiência e resultados do movimento *Light & Space* (Luz e Espaço) que surgiu nos 1960, na costa oeste dos Estados Unidos da América, especialmente na Califórnia.

O conjunto de práticas artísticas do movimento *Light & Space* (Luz e Espaço), formado por artistas que já haviam passado por produções minimalistas da arte objeto, trouxe consigo alguns desses debates sobre trabalhos únicos, quase sempre advindos da mesma moldagem e dispostos lado a lado, mas criando um trabalho maior único sobre peças individuais com identidades próprias. Além disso, o movimento ainda debatia elementos como a luz, volume e transparência no espaço como elementos da escultura na arte contemporânea e que poderiam dialogar com o espaço

expositivo e a experimentação do público. Segundo o Museu de Arte Contemporânea de San Diego (2011; 2012), na mostra de trabalhos *Phenomenal: California Light, Space, Surface*:

Por meio do direcionamento do fluxo de luz natural, pela incorporação de luz artificial dentro de objetos ou arquitetura e até mesmo jogando com a luz através do uso de materiais transparentes, translúcidos ou reflexivos, esses artistas proporcionaram uma experiência da luz e outros fenômenos sensoriais em condições específicas ao visitante como foco principal de seus trabalhos. [...] os efeitos luminosos e prismáticos dos trabalhos em resinas e plásticos moldados a vácuo são demonstrados com obras excepcionais por Peter Alexander, Ron Cooper, Robert Irwin, Craig Kauffman, Helen Pashgian e De Wain Valentine.<sup>2</sup>

Alguns desses artistas trabalharam com o mesmo material – resina acrílica – e contribuíram no pensar as características naturais e seus elementos visuais. Peter Alexander (1939), como um dos artistas desse movimento, contribuiu para os estudos da resina como material e sua natureza de reação na arte contemporânea. Por meio de experimentos nesse material, o artista trata questões da luz, volume e da cor na escultura, fazendo peças, quase sempre únicas. Nele os debates sobre planos e elementos visuais da escultura (forma, cor e luz) existem e dialogam com a transparência e o espaço a seu redor. A luz, natural ou artificial, é um elemento do espaço físico que soma-se ao trabalho como um elemento indivisível de seu resultado final graças à transparência do material. Dessa forma os seus trabalhos passam a dialogar com o espaço que infere e é interferido pelo trabalho do artista e, no caso do *Prisma*, tanto a iluminação natural da janela e a artificial do teto passariam a interferir em seu resultado ao público.

O jogo entre transparência, reflexão, refração de luz e cor em seus trabalhos trazem para os objetos o espaço ao seu redor. Além de ocuparem o espaço físico comum a todas as esculturas, os diversos trabalhos em resinas ali presentes também se formam – ou se completam – na medida em que são percebidos como distorções do espaço visual. Alguns vidros ou o acetato (e qualquer outro objeto se alcançasse um alto grau de transparência) simplesmente desapareceriam visualmente no espaço, camuflando-se com os planos de fundo visual. Mas isso não ocorre com a resina, ela detém um grau de transparência, mas não ao ponto de desaparecer. Ao contrário, seus cortes laterais que dão forma ao objeto, criam refrações da luz que, em certa medida e ângulo, distorcem a imagem do plano de fundo visual e os destacam no ambiente como uma ruptura física da imagem.

Nesse sentido, as rachaduras e diversos planos refratados pelos cubos em resina do *Prisma* também se colocam no espaço como distorções da realidade visual a sua volta – dos planos de

---

<sup>2</sup> “Whether by directing the flow of natural light, embedding artificial light within objects or architecture, or by playing with light through the use of transparent, translucent or reflective materials, these artists each made the visitor’s experience of light and other sensory phenomena under specific conditions the focus of their work. [...] the variously luminous and prismatic effects of cast or vacuum-formed resins and plastics are demonstrated with exceptional works by Peter Alexander, Ron Cooper, Robert Irwin, Craig Kauffman, Helen Pashgian and De Wain Valentine.” Tradução livre do autor.

fundo e da luz que se inserem no espaço expositivo. A densidade da resina usada não tornavam os cubos invisíveis, muito pelo contrário. A transparência e a luz, bem como a moldagem da resina e do catalizador (interferindo em sua estrutura física final) trouxe a possibilidade de trabalhar diversas repetições únicas e, com elas, registrar diversos experimentos e reações do material que se colocariam no espaço como peças únicas, mas formando um todo ao público. Porém, se cada peça tinha uma imagem própria, uma composição de estouros e rachaduras próprias que tornavam cada um dos cubos um trabalho único: o *Prisma* seria o conjunto dessas unidades que distorceriam o campo visual do espaço expositivo.

A montagem da primeira parte do *Prisma* (Figura 6) foi feita com sobreposições de cada unidade, nivelados com fitas adesivas transparentes de silicone. Esse material adesivo seguraria a coluna até o teto, onde a pressão entre chão e teto trouxe estabilidade à coluna. No outro canto, para atender à curiosidade do toque e da experimentação, bem como retomando a ideia de se ver em todas as diversas faces do cubo, quatro dos 24 cubos foram disponibilizados, à princípio no chão, mas posteriormente sobre um pedestal disponibilizado pelo próprio MGTV. Esses quatro cubos à interação do público durante a exposição veio acompanhado de aviso permitindo o manuseio. Dessa forma, o trabalho final passou a ocupar toda a extensão frontal da sala de exposição do MGTV.



Figura 6: Montagem da primeira parte do Prisma. Fonte: o autor, 2016.

A partir desse momento a montagem do *Prisma* foi realizada e o trabalho passou a existir no espaço (Figura 1), não como cópia pelo molde de alumínio ou das linhas do próprio espaço do MGTV, mas como repetição da essência no processo de criação e percepção do artista. O conjunto de

24 cubos em resina foram dispostos em dois pontos: i) ao lado esquerdo a pilastra ligando o teto ao chão e tornando-se elo e absorvendo em si todas as referências do espaço, em uma perspectiva mais frontal ao público; e ii) ao lado direito o velho e bom pedestal onde os quatro cubos foram colocados para interação do público em sentir o peso, o volume, as distorções de imagens e sentir as características do material. Com a abertura e a interação do público, novas observações, ideias e concepções chegaram até a mim que passo então, de forma breve, a registrar na próxima seção.

### **Considerações Finais à luz do *Prisma***

Mais do que uma possível interseção entre linguagens artísticas por meio de elementos visuais, senti necessidade de pensar sobre o lugar do trabalho e como o fazer do artista se mostra importante para os debates inerentes ao resultado final em sua exposição e relação ao público. No caso de *East-West/West-East* (Richard Serra), a paisagem é o lugar específico para as chapas de aço que são, e ao mesmo tempo não são, parte da paisagem, como poderia apontar Rosalind Krauss (1984) em suas estruturas axiomáticas. Existiria nesse trabalho uma preocupação com o lugar específico? Provavelmente sim, e as chapas, por mais simples e até comuns que possam ser, foram dispostas de acordo com as especificidades do lugar, com os volumes da paisagem, com as interações diversas que o artista percebeu como potencialidades para o resultado final.

No espaço de exposição do MGTV, ao olhar para o teto percebi o encontro de vigas de madeira de sustentação que criavam o espaço vazio de um quadrado, cujo tamanho se aproximava aos dos meus cubos de 15 centímetros. Imediatamente à abertura ao público, os observadores faziam o mesmo trajeto: olhavam para a coluna que os levava a olhar para o teto e a percorrer com o olhar até a outra extremidade da sala, onde estavam os trabalhos dos demais artistas. Ao canto esquerdo, a elevação da coluna de cubos formou um prisma comprido verticalmente e, nesse sentido, hierarquicamente esses cubos acabavam por reforçar o nome *Prisma* – ainda que o trabalho completo incluía o canto direito.



Figura 7: Parte direita do *Prisma*. Fonte: o autor, 2016.

Em relação à interação do público (Figura 8), após observar a coluna de cubos à esquerda, as pessoas se dirigiam aos cubos sobre o pedestal e começavam sua interação, sentindo o peso, observando o espaço por ele e registrando em fotografias suas experiências. Quase que como seguindo um manual de instruções, as pessoas elevavam o cubo ao campo da visão e passavam a observar o ambiente (figura 8). Por diversas vezes eu retornava ao trabalho e encontrava alguém tentando enxergar através dos cubos os mais variados ângulos e situações ao longo da noite de abertura. Além disso, como uma peça de montagem ou quebra-cabeças, o *Prisma* instigava perguntas frequentes: “Como você conseguiu montar um em cima do outro, eles são irregulares?; É de vidro?; Posso tocar?; Se cair quebra?; Como você desenhou dentro?; Por que uns são mais rosados e outros amarelado?; Nossa que pesado!”. Essa resposta do público ao trabalho me fez pensar mais sobre alguns elementos e a perceber outros que ainda não tinha consciência.



Figura 8: Interação do público. Fonte: o autor, 2016.

Mais uma vez o público me trazia a experiência que eu não tive com meu próprio trabalho. Essa troca foi importante para que, além da transparência e todos os outros elementos visuais e características do material, eu pudesse ter um novo olhar sobre o *Prisma* que passei tantos meses pensando, refletindo e produzindo e que, provavelmente nunca alcançaria sozinho. Para o grande público o trabalho foi absorvido como algo frágil, trincado por batidas e não por um processo químico.

Em relação à cor, que é resultante da quantidade de catalizador (mais amarela, menos deixa em tom azulado) foi pensado apenas como consequência diversa dos experimentos, mas não seguiu uma ordem pré-estabelecida na sobreposição. Ao contrário, o que definia a montagem era o tipo de desnível dos cubos para que pudesse equilibrá-los do teto ao chão. Já sobre a fragilidade que a percepção do público me trouxe eu não possuía essa concepção, mesmo porque, por ter feito as peças, sei que cada cubo é extremamente sólido e resistente. Da queda de alguns cubos na montagem, nenhum deles ficou trincado ou lascado, mas machucaram a parede e cortou o rodapé. Mas essa percepção da resistência é apenas do artista ou de outros que lidam com o material.

Alguns associavam as facetas dos cubos aos vidros bisotados das janelas (como já havia previsto inicialmente) e perguntavam se eu havia utilizado vidro para o trabalho. Mas ao segurarem e sentirem o peso de um cubo seus rostos demonstravam surpresa. Rapidamente muitos passavam então a questionar o peso total da coluna. Era perceptível que a experiência do público levava à consciência de materialidade, forma e espaço. As rachaduras dos cubos (Figura 9) eram então apontadas por alguns como resultante do peso compressor entre o chão e o teto – por ignorarem

meu processo de criação e experimentações. Dessa forma, a contribuição do público contribui significativamente para as minhas reflexões poéticas futuras.



Figura 9: Detalhe da coluna do Prisma. Fonte: o autor, 2016.

Ao longo dos dias em exposição no MGV, pude observar momentos diversos da luz nos cubos, as posições alteradas dos cubos para interação – o que registrava interações constantes – e a vontade de levar o Prisma, para outros lugares, alterando sua forma de montagem quase que como um organismo vivo, se adaptando e em diálogo com os espaços. Por isso, ao final de todo o processo, não afirmo que o meu trabalho tenha sido uma coluna ou a elaboração de cubos aleatórios por moldagem, mas sim uma tentativa de encontrar a essência das coisas pela repetição como apontava Gilles Deleuze sobre o fazer do artista.

## REFERÊNCIAS

CANTON, Katia. **Tempo e Memória**. Col. Temas Contemporâneos da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição (1968)**. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

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

KRAUSS, Rosalind. **Escultura no campo ampliado** (pub. orig.1979). Rio de Janeiro: Revista Gávea/PUC-Rio, n. 1, 1984. Disponível em:

<[https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf)>. Acesso em 04 de maio de 2015.

MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. Edição de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Museu de Arte Contemporânea de San Diego. *Phenomenal: California Light, Space, Surface*. Exposição realizada de 2011 a 2012. Disponível em << Disponível em << <http://www.mcasd.org/exhibitions/phenomenal-california-light-space-surface-0>>>. Acesso em 08/08/2016.

OSTROWER, Fayga. **Universo da Arte**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

QATAR MUSEUM. **East West, West East Project, Richard Serra**. Qatar, 2018. Disponível em <<<http://www.qm.org.qa/en/project/east-west-west-east-richard-serra>>>. Acesso em 31/03/2018.

RAYCK, Diego da Costa. **Desenho: pretensão, erro e ruína**. Tese de Doutorado em Arte Contemporânea orientada pelo Professor Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada, apresentada no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Portugal, 2015.