

# 1 INTRODUÇÃO

Seis garras de latão fixadas na base de uma muda de mogno, no meio da floresta amazônica; onze chapas de aço apoiadas em vinte e duas mudas de figueiras, localizadas em um planalto na fronteira entre Brasil e Uruguai; seis fotos, com tempo de exposição definido pelo batimento cardíaco do artista, tiradas em um deserto no Chile; uma esfera de mármore, com vinte e dois pinos de ferro incrustados, deixada em uma praia no Ceará. Quatro trabalhos<sup>1</sup>. Um trabalho: *Cruz na América* (1985-2005) (figura 1), formado por linhas imaginárias que atravessam a América do Sul. Os sítios dos trabalhos foram cuidadosamente definidos através da utilização do sistema de coordenadas<sup>2</sup> e apesar de compartilharem localizações geográficas precisas é impossível inseri-los em uma escala de tempo única.

O ponto central definido pela interseção das linhas, em *Cruz na América*, não situa um trabalho, mas o lugar onde latejam as confluências conceituais dos quatro pontos periféricos. A cruz representa, simbolicamente, o duplo movimento de expansão e retorno à unidade: de dispersão temporal e de redução à impossibilidade de um acesso direto aos trabalhos.

A cruz e o tempo, juntamente com o vazio, constituem a tríade de temas que acompanham Nelson Felix: urdem uma trama complexa, avessa a uma estrutura linear, que opera por sincronias e sucessões. A pesquisa dos temas combina referências simbólicas e científicas articuladas pelo artista na produção de novos significados; estudos de

---

<sup>1</sup> *Grande Budha* (1985-2000), Seringal Nova Olinda, Acre; *Mesa* (1997-1999), Uruguaiana, Rio Grande do Sul; *Vazio Coração / Litoral* (1999-2004), Praia Redonda com Ponta Grossa, Ceará; *Vazio Coração / Deserto* (1999-2003), Deserto do Atacama, Chile.

<sup>2</sup> Nelson recorre ao sistema de coordenadas de latitude e longitude para definir a posição geográfica dos trabalhos e utiliza o GPS (Global Positioning System) para a posterior localização precisa dos sítios.



Os temas foram, ao longo do tempo, desdobrados em trilogias apresentadas na exposição de mesmo nome, em 2005, no Paço Imperial – RJ. As trilogias expressam o olhar do artista acerca de sua própria obra, introduzindo novos arranjos, que ora assumem o status de um novo trabalho (*Cruz na América*), ora ampliam sua leitura, a partir das novas conexões sugeridas. Daí deriva a proposta de organização da presente dissertação baseada na estrutura formal e conceitual das trilogias.

**A Trilogia da Cruz** – *Cruz na América; Lajes* (1996-97), *Pilar* (1999-2001); *Série Árabe* (2001) – será abordada, inicialmente, em suas disposições espaciais e nas questões relativas ao lugar da arte. Nesse sentido, caberá introduzir essa discussão, retrospectivamente, no cenário histórico da década de 60, mais especificamente, dentro do âmbito da *Minimal Art*, da *Land Art* e nos desdobramentos relacionados ao *Site-Specific*.

O Minimalismo, historicamente, é importante para a compreensão do movimento de expansão da arte, relativo a seus gêneros, à natureza do objeto de arte e a relação com seu contexto. A experiência do observador torna-se fundamental para a atribuição de significado aos trabalhos na medida em que é preciso cumprir um percurso, imiscuir-se entre suas aberturas e dobras. A *Land Art* expande esse movimento em direção ao ambiente natural. A paisagem não é mais tema representacional e sim o lugar da arte.

O olhar que possamos lançar retrospectivamente está intrinsecamente ligado aos acontecimentos posteriores e estará a eles condicionado. Alguns críticos tentam reconstruir modelos históricos que possam absorver as transformações como Rosalind Krauss, que diante dos desdobramentos da escultura, sugere um “campo ampliado”, que incluiria essas novas configurações. Em geral, as novas leituras superpõem-se e para além de suas especificidades, permitem cotejar estratégias diferenciadas no enfrentamento de algumas questões cruciais para a Arte Contemporânea: o estatuto do objeto de arte; a inserção da dimensão temporal na dinâmica dos trabalhos; a questão do lugar; e a crítica ao seu campo institucional.

A questão do lugar está presente nos trabalhos de Nelson Felix desde *Grafite* (1988-89) e se relaciona, de forma crítica, ao sentido histórico atribuído ao *site-specific*. Segundo Miwon Kwon<sup>3</sup>, por um lado, a insistência na produção de trabalhos *site-related* expõe a crise no campo institucional da arte e a desestabilização da noção de lugar, nas últimas décadas. Por outro lado, há o intuito de sinalizar as diferenças entre a produção atual e aquelas do passado moderno. Caberá, portanto, perscrutar a genealogia da *site specificity*, que se insere no âmbito das transformações produzidas pela crítica minimalista. Repensar essa trajetória faz-se relevante dada a recorrência da denominação, adotada como novo gênero/categoria pelas instituições de arte.

Nelson Felix examina o *site-specific* não em sua condição de gênero artístico, mas como um problema-idéia, que muito frequentemente serve como ponto de partida para os trabalhos. Sua estratégia consiste em desestabilizar os vínculos com o local de implantação dos trabalhos minimizando a absorção das especificidades do lugar como conteúdo de sua produção.

No caso dos *earthworks*, os locais aos quais se destinam são determinados *a priori*, a partir da escolha de coordenadas geográficas que ora assumem significados simbólicos, ora se referem à localização de outros trabalhos. Inúmeros esboços, anotações, mapas, delineiam seus percursos e indicam seu caráter processual.

Os trabalhos expostos em galerias, como *Grafite*, a *Série Árabe* e *Camiri*, são *torcidos* 23 graus, numa referência à eclíptica<sup>4</sup>, de maneira a ultrapassar seus limites espaciais contingentes e, conseqüentemente, o campo institucional.

---

<sup>3</sup> KWON, Miwon. *One Place After Another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts: MIT Press Paperback edition, 2004.

<sup>4</sup> Termo astronômico. *A eclíptica é definida como o plano da órbita terrestre. Podemos defini-la, também, como o grande círculo de interseção com esfera celeste. O plano da eclíptica é inclinado 23°27', em relação ao equador celeste*, segundo definição de Ronaldo Rogério de Freitas Mourão (*O Livro de Ouro do Universo*. RJ: Ediouro, 2000 – p. 481). Em termos mais simples significa a inclinação do eixo da terra em relação ao eixo do sol. No caso, Nelson inclina as peças de forma a alinhá-las pelo eixo do sol, estabelecendo como referência de localização o próprio centro do sistema solar.

Os deslocamentos que os trabalhos inseridos na *Trilogia da Cruz* sugerem estão além do seu mapeamento geográfico: inserem-se nas diversas escalas presentes nos trabalhos de Nelson, produzindo desde ações de uma sutileza extrema a outras que envolvem aparatos tecnológicos e logísticas complexas. Sua densa gramática conceitual produz intervenções que podem atuar no nível molecular ou mesmo considerar distâncias impensáveis, assumindo, ao mesmo tempo uma escala potente em suas implicações físicas e, incomensurável, nas suas relações temporais.

*Cruz na América* está presente, também, na **Trilogia do tempo**, complementada pelas *Série Gênese I e II* (1988-1991 e 1995-2000) e *Mesas* (1995). Essa dupla aparição, de um mesmo trabalho, em duas das trilogias reflete a estreita ligação das relações espaciotemporais no âmbito da escultura contemporânea. A questão temporal se apresenta, diretamente, através de arranjos que implicam em formas híbridas, conjugando elementos de diferentes naturezas, postos lado a lado e deixados à mercê de suas possibilidades.

As expectativas que cercam alguns procedimentos estabelecem um campo estritamente mental, pois projetam um tempo que estaria além de nossas vivências. Some-se a isso a dificuldade de acesso aos sítios, como em *Cruz na América*: sua disposição define percursos que acrescentam um outro tempo às matrizes de cada trabalho. A essa espiral do tempo, podemos acrescentar a eventualidade da dissolução que paira sobre os trabalhos, submetidos aos processos entrópicos. O fenômeno da entropia, como se sabe, era parte das pesquisas e do escopo teórico do trabalho de Robert Smithson, que também contribuiu com reflexões acerca do lugar da obra e orientam o presente trabalho.

Um dos trabalhos que definem a *Cruz, Grande Budha* (1985-2000) (figuras **2** e **3**) localizado no Acre, sugere uma escala temporal inacessível a uma experiência imediata, trazendo reflexões sobre os limites da existência humana.

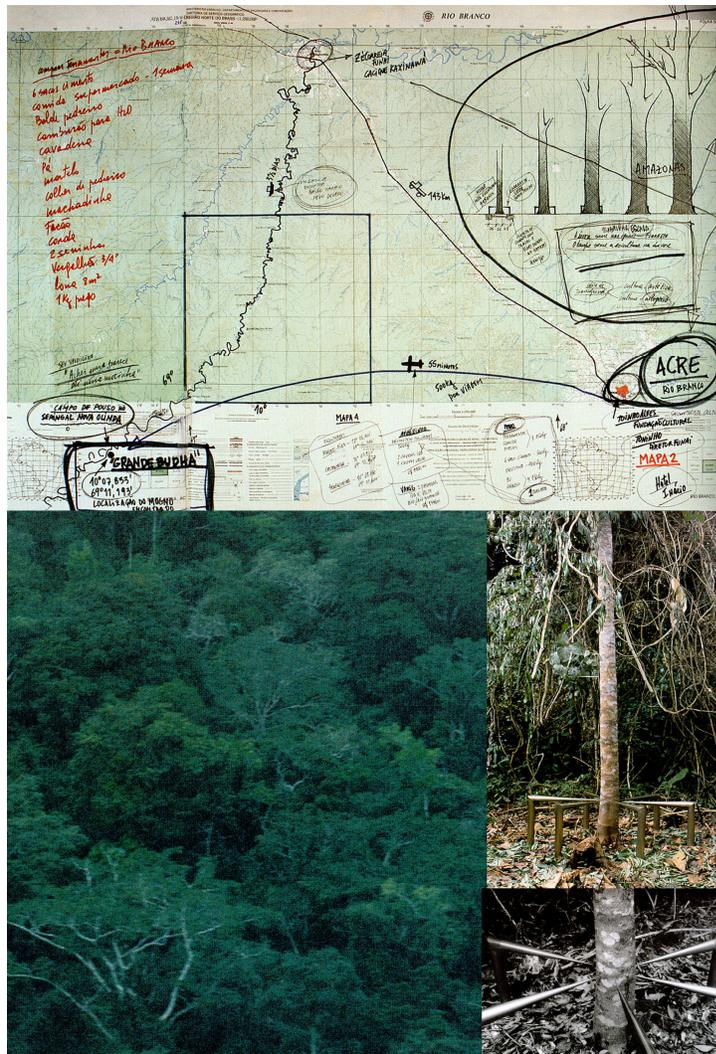


Figura 2 – Grande Budha

O tempo projetado é definido a partir da escolha de uma muda de mogno de apenas 15 anos, cujo crescimento se desdobrará ao longo de mais trezentos anos. Seis garras de latão foram dispostas em torno da muda sem tocá-la, porém sua proximidade é suficiente para antever as alterações possíveis. As garras servem como medida do próprio tempo: a sua visibilidade no mundo está, inexoravelmente, ligada ao crescimento da árvore, que as condena ao desaparecimento.

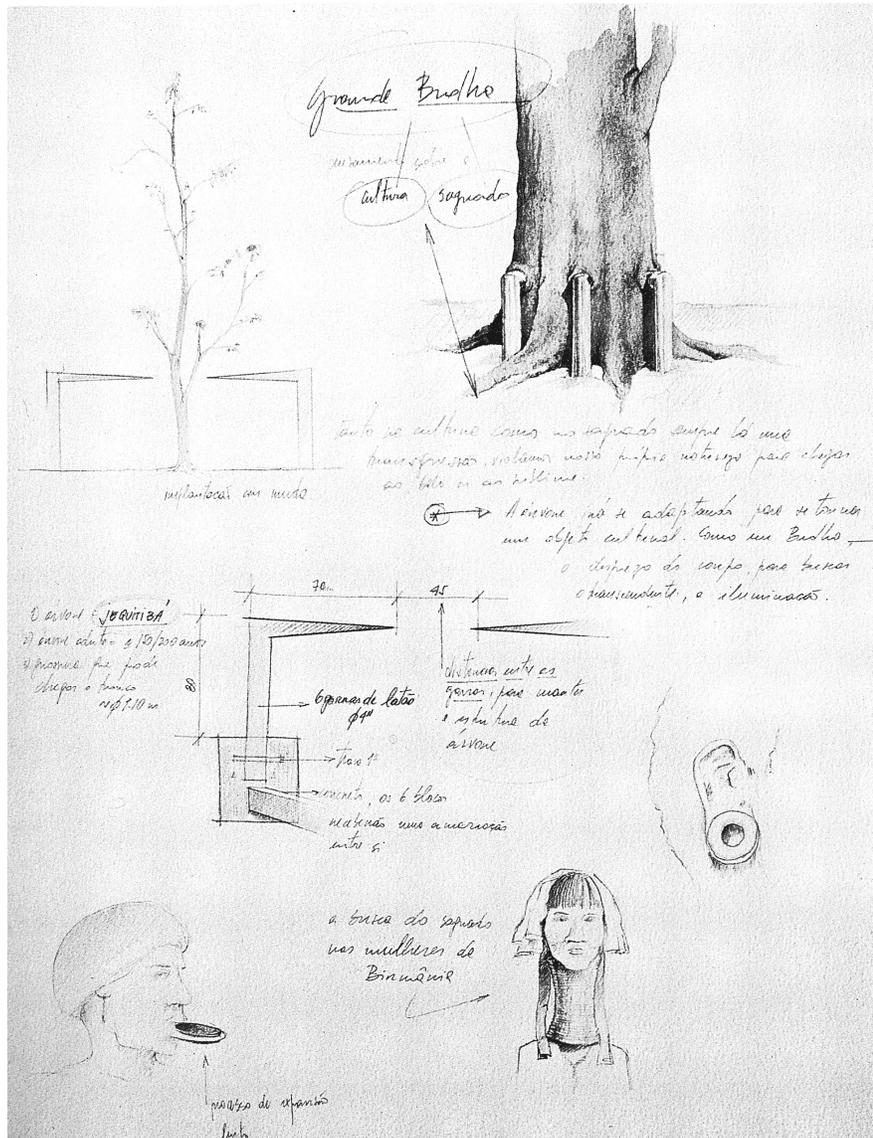


Figura 3 – Grande Budha, 1985/2001

O enunciado do trabalho - *Grande Budha* – revela um sentido de interioridade que o artista atribui às coisas e que está presente, também, nas *Série Gênesis I e II* (1988-1991 e 1995-2000), nas quais o artista opera enxertos de elementos inorgânicos em diferentes formas orgânicas; são ações que alteram os fluxos de crescimento, na sua forma linear original, criando outros vínculos e significados. Nelson agrega formas híbridas e transforma a natureza em um espaço de experimentação e de transformação, o que constitui a atividade criadora e, não o objeto, quase sempre efêmero, que dela deriva.

Sobre os hibridismos estudaremos alguns aspectos do trabalho de Giuseppe Penone, artista agregado tardiamente à *Povera*, que através de seus *earthworks* (a série *Alpi Maritime* - 1968, por exemplo) propõe uma singular reaproximação com a natureza, imprimindo aos elementos com os quais interage contornos do seu próprio corpo, numa escala, ao mesmo tempo, íntima e imemorial. A obra de Penone alcança uma dimensão mítica e ancestral que reinsere o universal no particular, através da idéia de interdependência entre as formas orgânicas. Podemos relacioná-la com as *Série Gênesis I e II*, e *Grande Budha*, considerando as diferenças de escala. Enquanto os sítios de Penone são como uma extensão de sua casa – limitam-se à região de Garessio, em Turim, onde nasceu e ainda vive – para Nelson Felix, o desconhecimento dos sítios, como já mencionado, é condição fundamental de seu processo de criação.

As trilogias incluem a ***Trilogia do Vazio*** – *Vazio Cérebro* (1992-2005); *Vazio Coração* (1999-2005); *Vazio Sexo* (2001-2004) - que é, talvez, um dos temas mais presentes, ao longo de toda a obra e também, o mais complexo. Nelson Felix elege, por sua importância em funções vitais do organismo humano e por suas potencialidades simbólicas, os vazios do cérebro, do coração e do sexo – “*O inexistente nesses três lugares é mais importante do que o que existe*”.<sup>5</sup>

A primeira série de trabalhos – *Vazio Cérebro* (figura 4) – inclui *Vazio* (1992); *Vão* (1996), realizado para a Bienal de São Paulo e *Vazio Cérebro* (2001-2005), composto por três trabalhos reunidos na exposição *Trilogias*. *Vazio Coração* inclui *Vazio Coração* (2005), *Vazio Coração / Litoral* (1999-2004), *Vazio Coração / Deserto* (1999-2003). Os dois últimos fazem parte de *Cruz na América* e evidenciam a espiral delineada pelos temas.

---

<sup>5</sup> - FERREIRA, Glória (org.). *Trilogias: conversas entre Glória Ferreira e Nelson Felix, 1999-2004*. RJ: Pinakothèque, 2005 – p. 9.

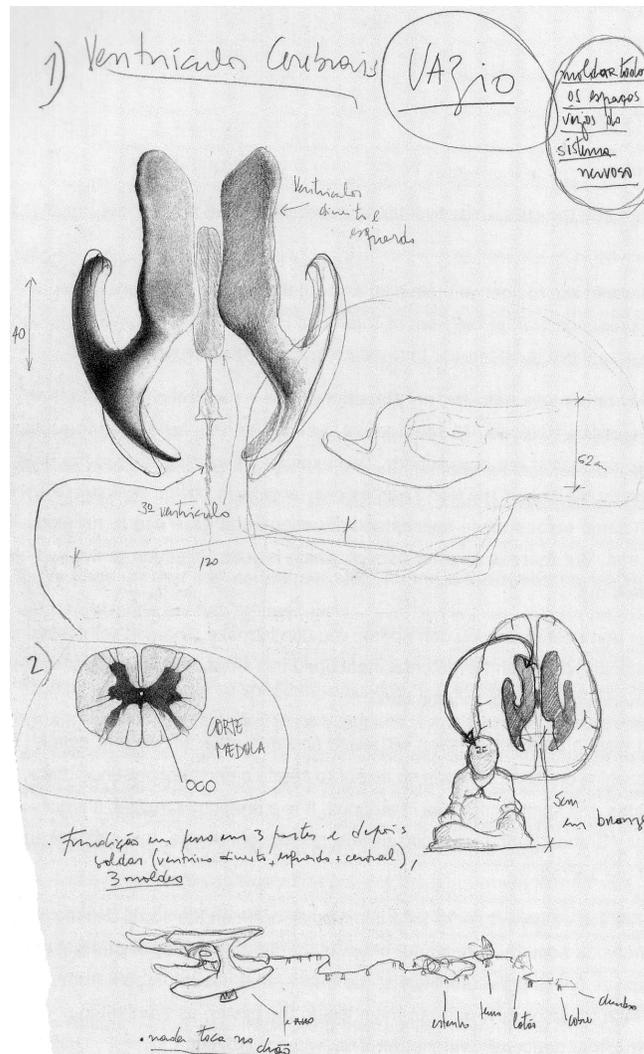


Figura 4 – Vazio, 1992

Finalmente, em *Vazio Sexo* (2001-2004) desenhos e esculturas integram o todo dos trabalhos, que paradoxalmente, são os que possuem uma maior materialidade. As esculturas, em mármore, assumem uma geometria rigorosa: seguem esquemas e cálculos precisos no seu fazer, mecanizando a ação escultórica.

As formas vazias do cérebro são materializadas no espaço circundante. A relação entre o corpo e a obra, mediada pelo ambiente, é alterada: a obra se refere ao corpo, dele apropria a sua forma, ao mesmo tempo em que com ele interage. Passa a vigorar uma relação de reflexividade entre o observador e os trabalhos, alusiva à questão da interioridade.

Apresenta-se, portanto, a questão do que define a percepção das coisas pelo sujeito e sua relação com o mundo, reduzida às diferenças entendidas a partir das aparências, fontes de modelos ilusórios da realidade. O que remete à “lógica alusiva do mundo percebido”, de Merleau-Ponty, na análise de Michel Haar - *“O mundo percebido é alusivo em um duplo sentido: em si mesmo, porque é feito de esboços, de referências, de coisas “entreabertas” sempre parcialmente desveladas, parcialmente dissimuladas, consistindo em um jogo de presença e de ausência, de visível e de invisível.”*<sup>6</sup>

Segundo Rodrigo Naves, *suas formas a todo instante remetem a um mundo a que ainda não temos pleno acesso, embora saibamos de algumas características. (...) Esse atrito entre visibilidade e ocultamento recoloca a realidade como possibilidade.*<sup>7</sup> Esse caráter particular, que leva em conta a opacidade do mundo, faz com que sua análise se estenda através de dobras de significados, que evidenciam a complexidade dos processos do artista.

Esta dissertação pretende abordar, principalmente, as proposições da obra de Nelson Felix acerca das relações entre espaço e tempo, que se configuram em um equilíbrio precário entre o aspecto físico da matéria e a perspectiva de sua dissolução, entre o imanente e o transcendente, inseridas no campo aberto de reflexão sobre os desdobramentos contemporâneos da escultura.

---

<sup>6</sup> HAAR, Michel. *A Obra de Arte: Ensaio sobre a Ontologia das Obras* – Coleção Enfoques: Filosofia. RJ: Ed. Difel, 1994 – p. 98.

<sup>7</sup> NAVES, Rodrigo. *O espírito da coisa*. In: FELIX, Nelson. *Nelson Felix*. SP: Cosac & Naify, 1998. (pp. 16-17)