

3 O TEMPO

3.1. Espaço-Tempo: os desdobramentos da matéria

“Toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência temporal”.³³

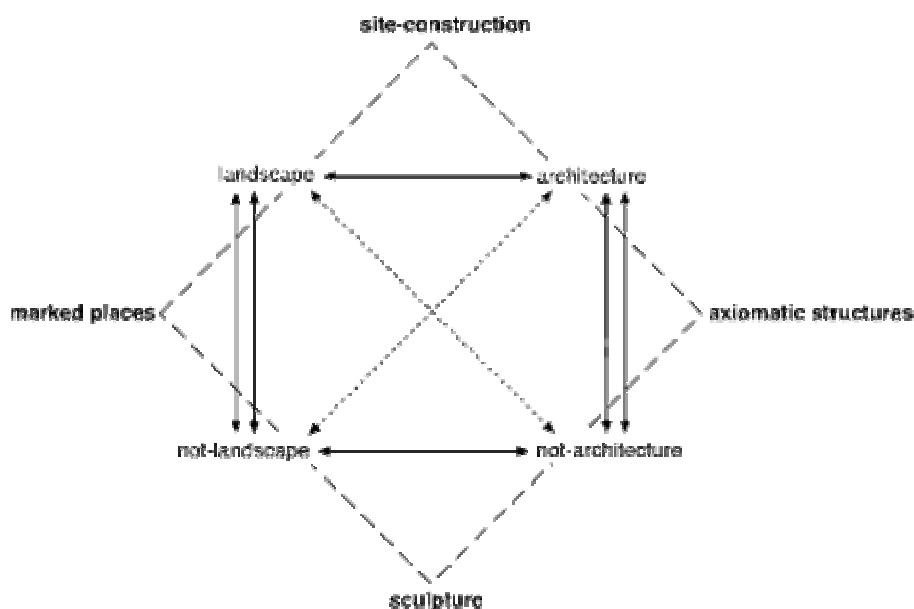
Em sua análise acerca dos desdobramentos da escultura, Rosalind Krauss dedicou-se a estabelecer novos parâmetros que pudessem abrigar todo um novo conjunto de práticas artísticas associadas, genericamente, à escultura, e que ameaçavam seu modelo histórico.³⁴ A questão resumia-se a constituir um novo campo de ação da escultura, enquanto categoria artística que pudesse referenciar/designar toda e qualquer obra de arte que envolvesse, simultaneamente, as noções de tempo e espaço.

Na realidade, Krauss pretendia, contraditoriamente, justificar a existência do novo numa linha de continuidade com as formas do passado, resultando daí uma anulação das diferenças e até do seu caráter subversivo relativamente às normas. Propunha, assim a ampliação do campo da escultura, em função das novas práticas artísticas, tentando fundamentá-las a partir da mesma narrativa histórica com a qual pretendiam confrontar-se.

³³ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. SP: Liv. Martins Fontes Editora, 2001 – p. 6.

³⁴ KRAUSS, Rosalind. *A escultura no Campo Ampliado*. In: Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura, Vol. 1, no.1. Rio de Janeiro: PUC-RJ, Departamento de História, 1984. Título original: *Sculpture in the expanded Field*. In: *The Anti-Aesthetic – Essays on PostModern Culture*. Washington: Bay Press, 1984.

Segundo Krauss, a escultura teria se tornado durante a década de sessenta uma combinação de exclusões. Essa lógica da negação (não-arquitetura; não-paisagem) teria por sua vez sofrido uma inversão transformando essa mesma negatividade numa polaridade positiva (integração da arquitetura e da paisagem). Em seu conhecido esquema, Krauss faz a defesa das características próprias da escultura e, logo, das distinções possíveis em relação às outras categorias que propõe.



A escultura aparece assim como apenas um *termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes*³⁵. A organização esquemática cede à tentação de procurar classificar para assim escapar ao descompasso entre o discurso da história da arte e a prática artística. Na realidade, mesmo associado a uma tentativa de sustentar uma narrativa histórica, o modelo expõe a contaminação da arte por fatores que lhe são aparentemente exógenos e

³⁵ Idem, p. 91.

revela a aproximação entre a arte e a vida, entre a arte e o mundo ao qual a obra tem de pertencer.

As questões da arte vão sendo redefinidas com o intuito de torná-la veículo de experimentação: buscavam-se práticas vivenciais, seja apontando novas percepções, através do uso diferenciado de objetos apropriados do cotidiano, ou na criação de ambientes que induziriam uma interatividade com os trabalhos. Aos trabalhos tridimensionais minimalistas agregam-se elementos naturais referentes a sítios distantes, mapas, vídeos e fotografias, agora incorporados como suportes e servindo ao desenvolvimento de novas linguagens.

A relação de contemplação com as obras produzidas pelas categorias tradicionais mostrava-se insuficiente para a experiência de um mundo em processo de descentralização e fragmentação. A realidade se revelava múltipla, operando mudanças nas referências que se estabelecem na relação entre sujeito e objeto. O mundo é um fluxo, um processo e é sobre esse processo de estar-no-mundo que a arte deve expressar.

Esse real que se materializava, exigia uma experiência corpórea e não-subjetiva, ao contrário de uma forma conspícua de relação com a arte, que só tem a ver com o consumo e não com a experiência. O único axioma da *Land Art* é a solidão, vivencial, corporal, segundo Walter de Maria.

A *Land Art* está relacionada a um momento de abstração do mundo, quando se retomam elementos simbólicos, míticos e ancestrais, para atender as novas percepções que rejeitam condições de causalidade e dualismos estreitos. O tempo a que se refere é um tempo dilatado.

Em um célebre ensaio publicado na revista *Artforum*, em junho de 1966, *Entropy and the New Monuments*, Smithson exporia o grande tema de seu trabalho – isto é, a entropia, uma grandeza que integra a Segunda Lei da Termodinâmica, vetor do caos que submete e transforma a matéria no tempo. Assim, Smithson estabelecia uma escala temporal, para a arte, que abarca o passado e o futuro remotos.

A entropia se relaciona ao fenômeno da diminuição da energia passível de ser aplicada no Universo e indica a tendência de todo e qualquer sistema natural a um estado de desordem. O tempo termodinâmico, associado ao processo entrópico, é o tempo da irreversibilidade, que instaura o estado de impermanência das coisas. O “agora” flutua em meio à assimetria entre o “antes” e o “depois”, afastando qualquer possibilidade de um acesso direto às coisas que se apresentam sempre em seu devir.

Podemos enxergar nos estudos de Smithson sobre a entropia um ponto de contato para algumas considerações sobre o *Grande Budha e Mesa*. Em *Grande Budha*, especificamente, a forma de suas garras e seu posicionamento, acentuam seu destino entrópico: a existência de uma energia potencial mas indisponível, já que diz respeito ao seu movimento interno. Tal como em *Spiral Jetty*,³⁶ onde a idéia de entropia se faz presente no discurso e em sua conformação. A espiral manifesta a aparição do movimento circular, sugerindo o seu prolongamento ao infinito – traz em si, implicitamente, a idéia de um espaço-tempo contínuo. Em ambos, é imprescindível considerar suas transformações: é na idéia de um devir que reside o seu significado – uma apreensão abstrata, através do entendimento da matéria e seus entrelaçamentos na linha do tempo e das possibilidades de seus conteúdos simbólicos.

Dentro do mesmo contexto histórico, a *Arte Povera*, denominação concebida pelo crítico italiano Germano Celant, pressupunha negativizar o valor atribuído aos materiais e procedimentos associados à tradição da arte. Havia uma intenção comum a muitos artistas italianos, desde o início da década de sessenta, em buscar o ponto onde arte e vida, natureza e cultura se interceptam, o que significava não mais pensar essas relações dialeticamente e sim a partir das suas superposições, confluências e, até mesmo, contradições.

³⁶ Trabalho emblemático de Robert Smithson localizado em Great Salt Lake, no Estado de Utah. Foi realizado em 1970.

Havia, por parte desses artistas, um questionamento frente ao caráter dogmático da arte como produtora de objetos que sintetizam representações do real; propunham uma experiência direta e não mediada por linguagens codificadas ou ideologias. Segundo Celant, os artistas, *renunciando, intencionalmente, a qualquer complicação retórica, a qualquer convenção semântica, almejam, somente, constatar, não mais a ambigüidade do real, mas a sua univocidade.*³⁷

A opção por materiais estranhos à tradição da arte - papelão, jornais, plásticos, espelhos -, assinala a crise simultânea de todas as técnicas e categorias tradicionais, o processo de transformação das técnicas de representação em técnicas de pesquisa.

Abriu-se a possibilidade de um entendimento subjetivo da matéria e do espaço, a partir da experiência das energias “primárias”, que correspondem às forças elementares da natureza (gravidade; eletricidade), trazendo a experiência dos trabalhos para um plano vital que inclui o sujeito como co-partícipe na atribuição de sentido à obra.

A volatilidade dos materiais, em alguns casos, traduz a condição da existência do objeto no plano do precário, do transitório e do instável. O que acarreta, muitas vezes, a impossibilidade de reproduzir, literalmente, o aparecimento e o acontecimento do trabalho, em sua singularidade, ligando-o estreitamente ao lugar, tornando cada surgimento uma experiência única. Para a exposição realizada em Amalfi, Celant redigiu um texto intitulado *Azione Povera*, no qual critica a arte como meio produtor de objetos e enfatiza a ação como possibilidade de desviar o fazer para a experiência/experimentação segundo um nexo processual.

³⁷ *Rinunciano, intenzionalmente, ad ogni complicazione retórica, ad ogni convinzione semântica, vogliono solo constare e registrare, non più l'ambiguità del reale, ma la sua univocità.* In: GIANELLI, IDA. *Arte Povera in Collezione*. Milano: Edizioni Charta, 2000. (p. 10)

Giuseppe Penone incorporou-se tardiamente à Povera³⁸, e foi o único a trabalhar diretamente na natureza, em seu período inicial. Ao contrário de alguns artistas ligados à *Land Art*, Penone não se interessa em criar intervenções monumentais na paisagem. Suas ações buscam, ao contrário, uma forma de intimidade: sua escala é a do próprio corpo, seja na aplicação de suas proporções em fluxos de passagem ou nos vestígios do seu contato que permanecem “impressos” nos elementos vegetais que elege. Os locais são escolhidos por sua proximidade, com os quais possui vínculos anteriores à concepção dos trabalhos. Tal relação, estreita e familiar, está sempre presente, assim como a sua afinidade com questões ligadas à Ecologia e à Antropologia.

A série *Alpi Maritime (Alpes Marítimos)* (figura 31), de 1968, foi realizada nas montanhas próximas a Garessio, sua cidade natal, ao sul de Turim, em seis momentos:

1) ***Ho intrecciato tre alberi (Entrelacei três árvores)***; onde o artista “entrelaça” os finos caules de três mudas de árvores, alterando a orientação do seu crescimento;

2) ***L'Albero ricorderà il contatto (A árvore lembrará o contato)***; Após abraçar a árvore, Penone fixa em seu tronco pregos que refazem o desenho do contato do abraço;

3) ***Albero, filo di zinco, piombo (Árvore, fio de zinco e chumbo)***; Um arame é passado ao longo do tronco da árvore, formando uma linha em espiral ascendente, e fixado por 22 guias de chumbo, correspondendo a idade do artista na época;

³⁸ A denominação *Arte Povera* já, à época, revelava-se bastante abrangente e a ela relacionam-se ações múltiplas de artistas diversos que viviam num ambiente profícuo de trocas. Talvez, a idéia de Celant em identificar uma tendência comum tivesse a intenção de fortalecer uma geração promissora. A eventual inconsistência teórica que identificamos no seu discurso talvez seja decorrência da necessidade de adequação da crítica à diversidade das propostas. De toda maneira, Penone vem sendo associado a *Povera* desde então, inclusive participando de retrospectivas importante. Isso não quer dizer que a sua obra deva ser lida, sob essa referência, pelo contrário, suas formas peculiares e as relações que estabelece são únicas.



Figura 31 – Alpi Maritime

4) ***Continuera a crescere tranne che in quel punto*** (*Continuará a crescer até aquele ponto*); um modelo fundido em bronze de sua mão é fixado no caule da árvore. A mão se faz visível ao interferir no processo de crescimento da árvore e, paradoxalmente, tende a se tornar invisível, em meio à vegetação, devido ao oxidação do bronze que assume uma textura esverdeada;

5) ***La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in um ruscello*** (*A minha altura, a largura dos meus braços, a minha respiração em um córrego*); Uma caixa de cimento retangular, definida em suas dimensões pela altura do artista e pela abertura de seus braços abertos, é assentada no leito de um córrego e preenchida com sua água, alterando o ritmo de seu curso;

6) ***Crescendo innalzerà la rete*** (*Crescendo, alcançará a rede*); na ponta de uma árvore nova é colocada uma rede de arame,

moldada na forma de um cubo, dentro do qual são depositados uma couve-flor, um pedaço de abóbora e duas pimentas. A árvore crescerá, alcançando e expandindo a rede e, provavelmente, rompendo-a.

Os trabalhos ganham contornos nos gestos do artista consolidados ao longo do tempo como cicatrizes, que remetem ao contato físico original com os elementos com os quais interage. O tempo projetado é o da eternidade, porém suas marcas estão, inevitavelmente, ligadas ao instante da ação do artista. A apreensão do trabalho envolve, necessariamente, as transformações a serem operadas na tensão entre esses “tempos”: o que se refere ao instante e um outro dilatado, em curso. A relação entre homem e natureza é colocada sob o prisma da integração e da harmonia, embora, certamente, não aqueles consagrados pelo senso-comum.

O trabalho de Giuseppe Penone veio nos sugerir algumas aproximações com os *earthworks* de Nelson Felix, assim como com os trabalhos que integram as *Série Gênesis* e *Série Gênesis II*, no que se refere à dimensão temporal proposta e seus procedimentos de entrelaçamento / inserção com o Reino Vegetal. Porém, desde logo, há que se destacar as diferenças de escala, dos critérios de escolha dos sítios e dos diferentes aspectos simbólicos que ambos elegem.

3.2. A Trilogia do Tempo

A limitação da percepção sensorial humana, desprovida de artefatos que transcendessem os modelos culturais criados, permitiu que, durante muito tempo, o conhecimento da matéria e do real como um todo obedecesse a uma lógica compartimentalizada regida por estruturas com limites claramente definidos, baseadas em oposições e transformações previsíveis no tempo.

Nos registros fotográficos da matéria podemos assistir a uma sucessão de instantes, e por menor que seja o período de tempo entre cada um, mesmo assim, a nós só será possível nos apropriarmos de partes da sua existência como um todo. Nesse encontro com a matéria e com aquilo que era e deixou de ser, podemos perceber uma realidade autônoma, onde espaço e tempo se confundem, onde a existência de um é inerente ao outro. Onde um pode ser visto dentro do outro, numa sucessão levada ao infinito, fazendo de sua suscetibilidade a sua existência.

O desdobramento da matéria não se ocorre numa sucessão de instantes, e sim em um *continuum* de tempo: a compreensão de um tempo que só se faz entender através das relações de transformação da própria matéria. A experiência integral deve incluir a duração, a coexistência na duração. Espaço e tempo se entrelaçam, não sabermos quando um começa e o outro acaba.

Ao fazermos registros da matéria estamos, na verdade, fazendo um registro do tempo, independente de qualquer ação visível. A linearidade da existência é um disfarce de um movimento multi-direcional manifesto em uma sincronicidade perturbadora.

O reconhecimento de Nelson Felix das diferenças que se apresentam nos acasos, torna-o mais sensível ao próprio ritmo do tempo. Os acasos geram tensões e distensões alterando o fluxo do tempo e, conseqüentemente, podem afetar as próprias transformações da matéria. Quando o artista propõe trabalhos, lançados às imprevisibilidades do mundo, a ele não interessa que se concretizem conforme o imaginado e sim as possibilidades dos entrelaçamentos e suscetibilidades a que estarão sujeitos.

Grande Budha, Mesa, Vazio Coração (deserto e litoral), que formam *Cruz na América* e as *Séries Gênesis I e II* inserem-se, além dos limites de suas localizações, em um espectro temporal expandido e constituem a *Trilogia do Tempo*. Sua perspectiva entrópica, dada a sua condição orgânica, expõe os limites da existência e a condição irredutível da imortalidade humana. A expectativa do acontecimento dos trabalhos

ultrapassa a escala temporal humana e sua percepção só é possível em um espaço mental.

A simetria da *Cruz* é desestabilizada pelas diversas temporalidades dos trabalhos que a definem, em seu duplo aspecto: o do fazer e o do acontecimento. Esse ponto é importante, pois implica diferentes percepções do tempo: o momento em que a obra se realiza, ou seja, em sua concepção mental (no campo da idéia), no tempo projetado do seu acontecimento (às vezes, centenas de anos) ou no processo das transformações operadas no tempo infligidas à obra.

No todo da obra percebemos um tempo alongado que se aproxima da idéia de um eterno presente, sem passado ou futuro. As referências e os temas retornam ciclicamente e se atravessam impedindo uma leitura linear.

Apesar da questão da composição continuar sendo fundamental para o artista, ela não se sobrepõe ao sentido do trabalho como um todo. Ambos, *Grande Budha* e *Mesa*, existem em um espaço mental criado a partir do relato e da documentação feitos pelo artista. Ou seja, existem enquanto idéia e implicam em uma projeção imaginária de seus desdobramentos no tempo. Dificilmente haverá um contato direto do público com a obra, e não é esta a proposta. Tal qual os hibridismos que discutiremos adiante, ambos os trabalhos serão absorvidos por seus respectivos ambientes.

Em *Grande Budha* (Acre, 1985-2000), seis garras de latão são dispostas circunscritas ao diâmetro de uma muda de mogno, com aproximadamente 15 anos. A expectativa de crescimento da muda se concretizará em trezentos anos, tempo suficiente para que as garras desapareçam e sejam envolvidas pelo tronco. A própria árvore se faz invisível em meio à floresta, caracterizando uma cadeia contínua de conteúdos em relação ao todo.

As garras são efêmeras e marcam irreversivelmente a árvore, já que seus vestígios seguem nas *cicatrizes* que se formarão. A árvore absorverá em sua matriz a memória das garras e o gesto do artista ao implantá-las. Tal como na série *Alpi Maritime*, de Penone, surge uma tensão entre temporalidades distintas: uma que se define no instante da

realização do trabalho e outra, indeterminada, que aponta para a própria dissolução dos elementos introduzidos pelo artista, constituindo sua perspectiva entrópica.

Segundo o Budismo, a origem do nosso sofrimento está na forma como dividimos o mundo percebido em coisas individuais e compartimentadas. Esse sofrimento decorre do fracasso em tentar confinar as formas fluidas da realidade em categorias fixas criadas pela mente. *Grande Budha* fala dessa impermanência, nas considerações que o artista faz sobre as transformações que se darão no tempo. É a idéia de uma existência sujeita a essa transitoriedade que resume o trabalho.

Mesa (Uruguaiana / Rio Grande do Sul, 1997-1999) e *Vazio Coração / Litoral*, também se realizarão em um tempo estendido, de centenas de anos, enquanto que *Vazio Coração / Deserto* se dá nos instantes congelados dos registros das fotos, cujos tempos de exposição à luz foram determinados pelo batimento cardíaco do artista. Com a submissão da abertura do diafragma da máquina à um tempo extrínseco a sua “correta” manipulação, as imagens foram saturadas de luz revelando, apenas, vestígios da paisagem.

Mesa consiste no posicionamento de uma chapa de aço, retangular, com 51 metros de extensão, no sentido longitudinal, pesando 41 toneladas. A peça foi apoiada sobre tocos de eucalipto, que a sustentam um pouco acima do solo. Ladeando-as, em seu comprimento, 11 mudas de figueiras do mato foram plantadas de cada lado.

Ao longo do tempo, o eucalipto apodrecerá, as figueiras crescerão, deformando a superfície plana da chapa, submetendo seus atributos de durabilidade e resistência às forças imponderáveis da natureza. O gesto autoritário de assentamento de tamanha grandeza se esvai nesse confronto. A solidez das peças estão sujeitas a forças incontroláveis, devendo sucumbir à inevitabilidade dos acontecimentos. Sua geometria perfeita tende a se tornar coisa amorfa, retorcida e envolvida, até o desaparecimento total em um tempo imprevisível, mas inevitável, sujeita a ação da entropia.

Assim como as paredes das Cavalariças constituem limites às esculturas da *Série Árabe*, as mudas perfiladas ao longo das chapas

formam um campo virtual de contenção, um paralelo da arquitetura da galeria. A diferença reside no tempo de ambas as situações: enquanto a primeira positiva um momento, um instante, na torção da malha ou do quadro de ferro, a segunda opera num tempo dilatado.

Grande Budha e Mesa serão totalmente absorvidos pelos ambientes onde se inserem: a sua plena realização caminha em paralelo ao seu esfacelamento, nos desdobramentos sucessivos da matéria.

Uma outra relação com o tempo ocorre em *Mesas* (1997-99) (figuras 32 e 33), trabalho no qual aliou procedimentos escultóricos, partes modeladas do corpo, em bronze, expondo suas concavidades preenchidas, parcialmente, com azeite e dormideiras.



Figura 32 – *Mesas*

Seis mesas de 70 x 70 x 70 cm foram esculpidas a partir de blocos de granito e dispostas sequencialmente. Cinco foram apoiadas diretamente no chão e a sexta foi suspensa por cabos de aço à pouca altura do chão. Imediatamente abaixo, foram posicionadas mudas de dormideiras que reagem ao contato. A mesa está sujeita a oscilações e, em determinados momentos, toca as mudas. Ao movimento pendular do objeto “mesa” contrapõe-se o movimento de abrir e fechar das mudas.

Essa relação de extrema sensibilidade ocorre no instante da ação e é dramaticamente tensionada no contraste entre o peso da mesa (aproximadamente 200 Kg) e a fragilidade das mudas. O rigor da ação escultórica, que segue medidas e proporções precisas, está submetido às reações imprevisíveis do elemento orgânico com o qual interage.

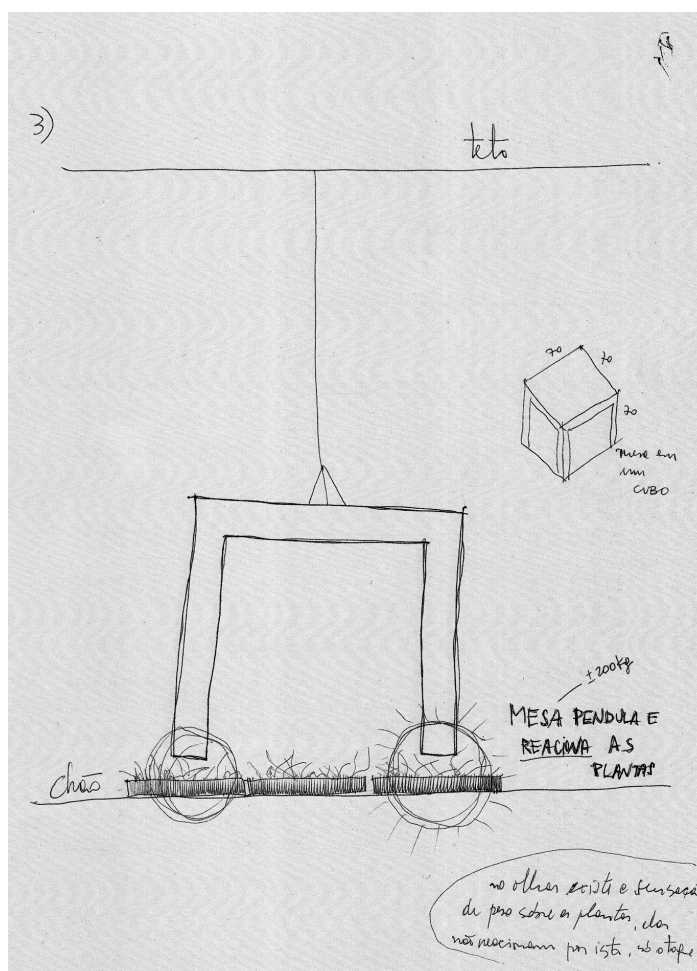


Figura 33 - Mesas

Os fragmentos do corpo apresentados em negativo lembram máscaras mortuárias, assim como o azeite remete aos preparativos de mumificação, o que nos leva a uma associação com a morte e ao tempo da eternidade. A este tempo contrapõe-se àquele do instante em que as dormideiras reagem e manifestam vida.

3.3. Híbridismos

Desde 1984, Nelson Felix experimenta diversos materiais – latão, cobre, estanho, prata, ouro, diamante, borracha maleável – contrapondo-os em relação às suas especificidades. Aos atributos gerais de peso, opacidade, maleabilidade e valor foram agregadas outras possibilidades com a utilização de materiais radioativos como a torianita.

Sono (1984) (figura 34) é um desses trabalhos e trata-se de uma esfera de grafite, que pesa 120 quilos, na qual inseriu-se, em seu interior, 3 gramas de torianita. A essa geometria pura associa elementos quantificados desproporcionalmente que dão a essa esfera um conteúdo que não podemos desprezar. A escolha da forma se justifica por ser a esfera possuidora de um centro, origem de sua construção geométrica, porém dotado agora de uma “pulsão” que ativa a aparente inocuidade do grafite.

Em outro trabalho do mesmo ano, Nelson Felix volta a utilizar a torianita e apresenta suas primeiras referências à anatomia humana. Em *Preparando Venenos* (1984) (figura 35), ele utiliza chumbo, prata e ouro aglutinados por uma borracha maleável, utilizada como limpa-tipos. Sua aparência disforme abriga nas extremidades referências às glândulas pituitária e pineal. Em seu centro, é colocado um envelope com 10 gramas de torianita. Ambas as glândulas são endócrinas, ou seja, suas secreções são diretamente jogadas na circulação sanguínea. A radiação, tal como o veneno, atua por contaminação, agindo corrosivamente, ciclo perverso de destruição.



Outras referências às glândulas comparecem em *Cabeças Felizes* (1984) (figura 36). Várias esferas, de diferentes materiais, posicionadas decrescentemente em relação a seu tamanho, detém uma razão comum que determina o seu volume. A cada uma delas está associada, através da relação com o material, uma glândula diferente. A maior, de chumbo, representa às supra-renais, e assim sucessivamente.

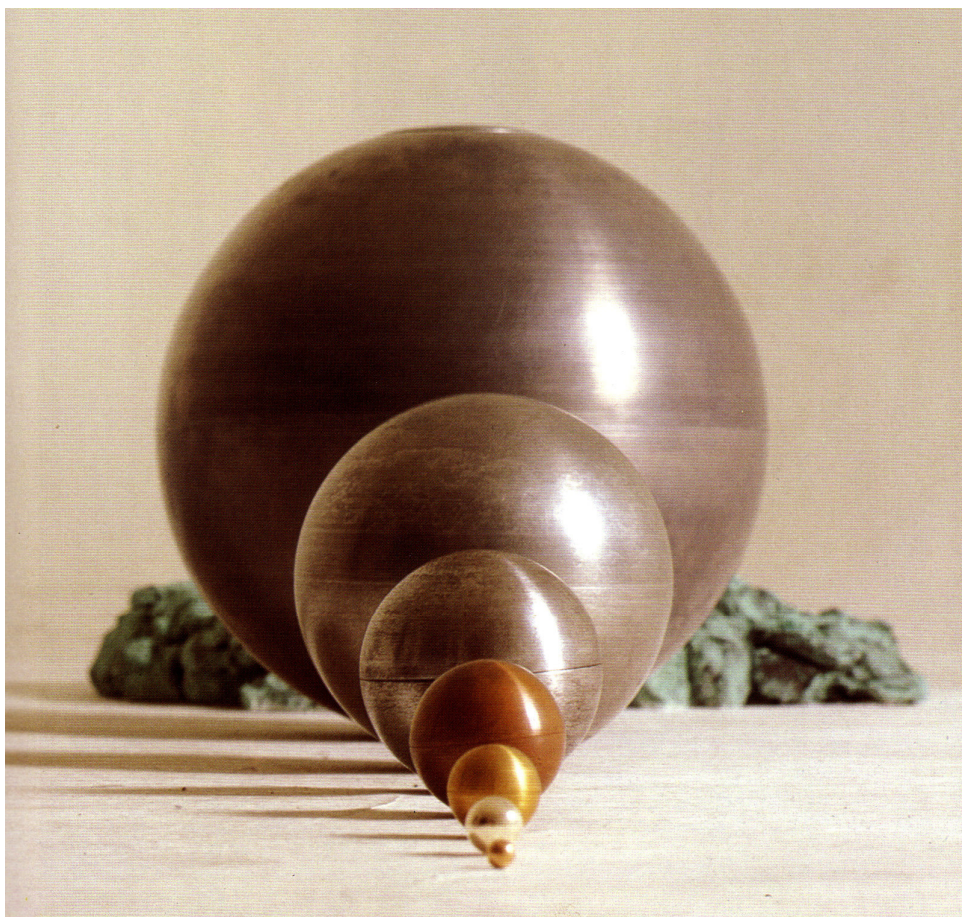


Figura 36 – *Cabeças Felizes*

Nessas inter-relações de materiais podemos enxergar seus estudos futuros acerca dos hibridismos. Já os estudos de anatomia se tornariam fonte de formas a serem apropriadas pelo artista, como em *Vazio* (1992) e *Vão* (1996).

A *Série Gênesis* (1988-1991) instaura formas híbridas, através de três procedimentos: a inserção de um pênis de cristal no tronco de uma árvore; o implante de um Buda de ouro no osso da perna de um cão, através de uma intervenção cirúrgica; e a colocação de um diamante no interior de uma ostra. Tais procedimentos definem interações incomuns e uma reflexão sobre o conceito de natureza, a partir da alteração na percepção dos limites entre as esferas da Cultura Humana e dos Reinos Vegetal, Animal e Mineral. O que emerge com força aí é a desintegração das distâncias entre as esferas, um possível resgate da unidade indivisa do corpo e das coisas.

O tom radical dessas ações, principalmente naquela que envolve o cão, não se diferencia muito do debate existente hoje acerca das manipulações genéticas. A diferença reside nos diferentes estágios em que se dão as intervenções: enquanto uma se dá, no nível das instruções de formação do novo ser (a estrutura do DNA), a outra se faz em ser já constituído, mas incapaz de participar da decisão de tal procedimento. Esse caráter arbitrário, porém, em nada difere do primeiro, pelo contrário, os aproximam. A aparente violência, que envolve a intervenção no cão, revela-se diminuta em comparação com o outro procedimento revestido de um cientificismo autoritário e de justificativas filosóficas duvidosas.

As três ações se resumem aos objetos estranhos inseridos em estruturas físicas vivas, que por isso mesmo se transformam dinamicamente no tempo, dada a sua capacidade em absorver esses enxertos. Porém, os significados diferem, em cada, em função do simbolismo que cerca cada objeto. O que as experiências compartilham é a questão que se coloca acerca do que resulta, ao fim, essa *síntese*? Mesmo que as alterações internas não se concluam, aqueles organismos não são mais o que eram. Não podemos reduzir as novas conformações ao simples somatório das partes, como se estas pudessem conviver pacificamente, mantendo suas integridades originais. O todo formado absorve e transmuta o que foi inoculado e resulta em algo modificado. Podemos fazer, assim uma analogia da criação artística com os eventos

da natureza, onde o impulso que move o artista equivaleria à atuação da força vital da natureza.

No primeiro procedimento, o objeto de origem mineral (o pênis) é introduzido em um corpo vegetal (a árvore) (figura 37). O estranhamento das esferas de cada natureza não será suficiente para impedir a absorção de um (o mineral) pelo outro (o vegetal), sem que aquelas sejam alteradas em sua estrutura. Os limites de um permanecerão claramente definidos em relação ao outro, em uma convivência apaziguada, porém alterada em sua uniformidade. A opção pela representação de um pênis fala do caráter assertivo da penetração e seu direcionamento unilateral. Contrapõe-se ao sentido de crescimento concêntrico da árvore, onde seu processo de reprodução não depende necessariamente de uma ação externa.

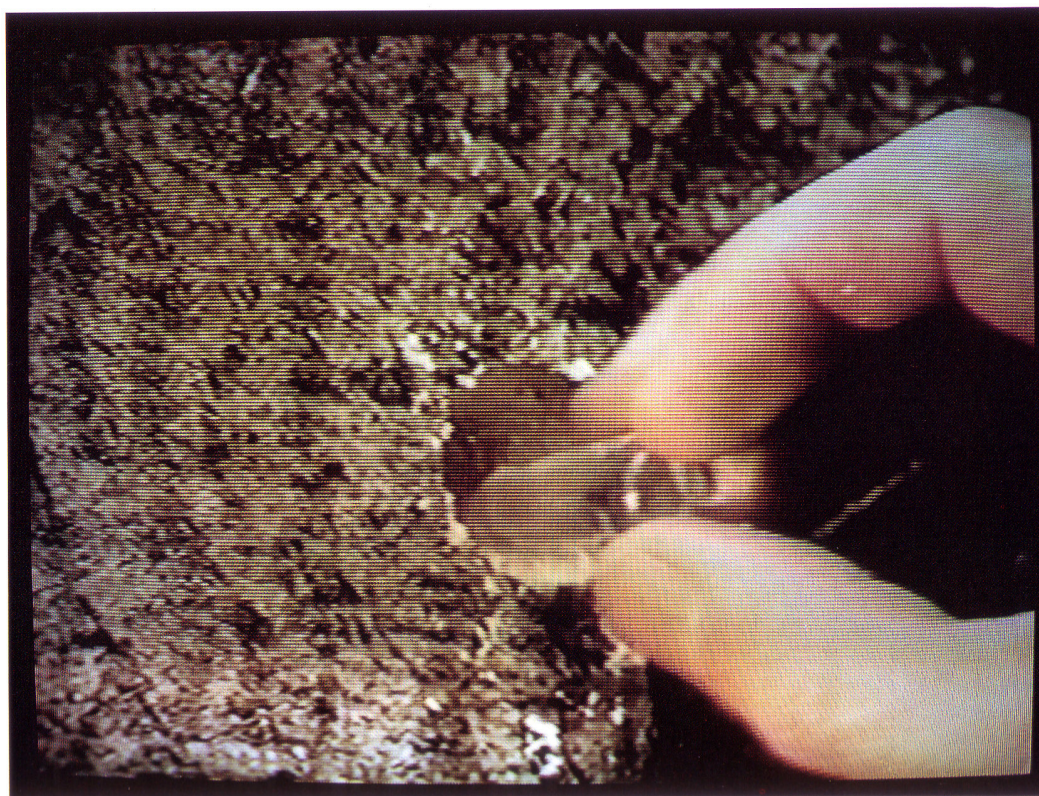


Figura 37 – *Série Gênesis*

O segundo procedimento parece indicar que o objeto a ser enxertado deveria possuir uma qualidade anímica (figura 38). Sendo o cão aquele animal que interage mais intimamente com o homem, este enxerga nele muitas vezes atitudes humanizadas. Mas, apesar dos afetos que podem envolver ambos, falta ao cão a interioridade necessária para que essa relação seja plena. Podemos estabelecer, nesse sentido, alguns paralelos com as relações de consumo que predominam em nossa sociedade. O ato de comprar preenche lacunas afetivas e existenciais mas logo restabelece, em seguida, o vazio anterior. As opções feitas partem de decisões tomadas a partir da imagem explicitada, de natureza virtual, mas desprovida de um conteúdo consistente. Os produtos são assimilados não encontram, contudo, lugar em nossas necessidades vitais.



Figura 38 – *Série Gênesis*

O terceiro procedimento sugere transformações físicas imprevisíveis, alterações metabólicas em uma espécie que sobrevive a partir de uma estratégia de enclausuramento. Algumas delas produzem pequenas pérolas, que variam em cor e na perfeição de sua superfície. Sua localização remota alimenta, de forma mítica, o valor a ela atribuído, proporcional a sua capacidade de isolamento. Fala do desolamento de estar no mundo e da necessidade de uma interioridade para aplacar nossa solidão.

A *Série Gênesis II*, realizada no período de 1995-2000, adotou procedimentos semelhantes à primeira série, introduzindo objetos confeccionados em materiais nobres – diamante, ouro, prata, etc. – em organismos vivos, ainda em formação. Mas, diferentemente da primeira série, ocorre uma intervenção em um ser humano. Em procedimento mais simples do que os outros foi feita uma tatuagem da imagem de Buda na parte interna do braço de um homem. A diferença de posicionar tal referência, como imagem bi-dimensional, na pele que reveste o corpo, pode estar no pressuposto de que sendo humano, já seria possuidor de uma interioridade. Cabendo, então, explicitá-la na forma de uma imagem, que ao contrário das imagens que hoje se sucedem aceleradamente e se esvaem em sua efemeridade, só poderá ser desfeita a partir da decisão de seu portador. Fala de uma autonomia parcialmente perdida, em nossa exposição constante aos signos da visualidade, nesse processo de diluição da imagem na pós-modernidade.

Trabalhos como *Grande Budha* (Acre, 1985-2000), *Mesa* (Rio Grande do Sul, 1997-1999) e *Cactus* (1994), nas relações que se estabelecem entre objetos construídos (Cultura Humana) e natureza (Reinos Animal, Vegetal e Mineral), constituem hibridismos, igualmente, e compartilham a mesma indeterminação.

Os registros das ações realizadas na série, além de outros, fazem parte do documentário “*O Oco*”, realizado em conjunto com Luís Felipe Sá, em 1995. Na análise de Rodrigo Naves esse conjunto de trabalhos seria, como o título indica, o “*viés do trabalho do artista, a*

*tendência marcada para sugerir uma interioridade nas coisas que vemos, para além de sua simples aparência.*³⁹

A apreensão dos trabalhos exige uma percepção de ordem mental, que transcende a realidade material dos objetos e destaca o significado do trabalho para os procedimentos de intervenção do artista, em uma escala mítica, com uma temporalidade expandida.

É material e imaterial, na medida em que recusa uma relação direta com o sujeito: envolve a idéia da impossibilidade de uma apreensão objetiva, já que o seu sentido se faz no tempo. Não se trata de ter acesso ou não a obra, mas de saber que a sua inapreensibilidade é sua própria realidade. *Grande Budha* e *Mesa* falam de uma realização ao longo do tempo, através das transformações por ele operadas. Anunciam um devir em que sua apreensão será totalmente mental – uma apreensão abstrata da obra, através do entendimento da matéria e seus entrelaçamentos na linha do tempo e das possibilidades de seus conteúdos simbólicos.

³⁹ NAVES, Rodrigo. *O espírito da coisa*. In: FELIX, Nelson. *Nelson Felix*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998 p. 9.