

2.1. Sítios Específicos

A arte moderna é indissociável da separação das esferas do saber, marco fundamental para alcançar sua condição autônoma. Greenberg estendeu essa lógica, intrínseca à racionalidade moderna, às categorias artísticas ao sustentar sua autodeterminação, livre de contaminações estranhas às suas especificidades. *A tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria “pura”, e nessa “pureza” iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. “Pureza” significava autodefinição, e a missão da autocrítica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical.*⁸

Ao compartilhar o mesmo caminho trilhado pela razão, no desenrolar de um sentido crítico sem fim, a arte moderna instaura o germe da sua contradição. A autocrítica determina um movimento cíclico, um retorno constante às suas questões fundamentais e instala um estado de forças que tende a levar seus limites ao esgarçamento, diluindo o que era de domínio da arte no mundo, do qual se mantivera apartada.

A pintura ao se alinhar com a sensibilidade moderna nega a profundidade e a ilusão, mantendo uma identificação com a superfície, com sua condição planar. Seu êxito em tomar a si mesma como seu único tema materializa-se em pura abstração. Ultrapassar esse ponto significa transgredir os princípios que a sustentaram em sua trajetória moderna.

⁸ GREENBERG, C., *Pintura Modernista*. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.), *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, p. 102.

Mesmo assim, são restritas as possibilidades em se tornar um meio de expressão para novas sensibilidades: *algo do passado continua aderido a ela, simplesmente por que ela é pintura*.⁹

Por outro lado, a tridimensionalidade da escultura permitiria uma aproximação do mundo das coisas, a partir da redução da obra à condição de objeto. Ao analisar a produção artística nos cinquenta anos anteriores à publicação do seu ensaio *Minimal Art*, em 1965, Richard Wolheim identificou um gradual esvaziamento do conteúdo dos objetos de arte, que culminaria na produção, à época, de “trabalhos tridimensionais”: *eles são, em um grau extremo, indiferenciados em si mesmos e, por essa razão, possuem muito pouco conteúdo de qualquer tipo, ou mesmo, a indiferenciação que eles exibem, que em alguns casos é bastante considerável, não vem do artista, mas de fontes não-artísticas como a natureza ou a fábrica*.¹⁰

A produção desses trabalhos em parte provinha da crítica ao idealismo formal modernista, que ganhava força entre os artistas norte-americanos, desde a *Pop Art*. No célebre ensaio *Specific Objects*, Donald Judd associava esse distanciamento das categorias tradicionais a *um desinteresse em repeti-las*...¹¹

Enquanto que, relativamente à pintura formou-se uma consciência que intuía o seu fim, a escultura possibilitaria um redirecionamento, por negação, uma maneira de assumir uma posição crítica frente à produção moderna. Assim, seria determinante alterar a relação com o fazer, com os procedimentos que vinham delineando o percurso histórico da escultura.

O caráter auto-referente da produção moderna marca um distanciamento, acentuado pela mediação subjetiva do artista, na relação

⁹ GREENBERG, C., *A Nova Escultura*. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.), *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, p. 71.

¹⁰ “... they are to an extreme degree indifferenciated in themselves and therefore possess very low content of any kind, or else the differentiation that they do exhibit, which may in some cases be very considerable, comes not from the artist but from a non-artistic source, like nature or factory. WOLHEIM, Richard. *Minimal Art*. In: BATTCOCK, Gregory (ed.). *Minimal Art: a Critical Anthology*. California: University of California Press, 1995.

¹¹ JUDD, D. *Specific Object*. Arts Yearbook 8. Nova York, 1965. Cit. In: WOOD, P., FRASCINA, F., HARRIS, J., HARRISON, C. *Modernismo em Disputa: A arte desde os anos quarenta*. Série Arte Moderna: Práticas e Debates. SP: Cosac Naify, 1998 – p. 188.

que estabelece entre a coisa e suas formas alusivas. Em sua opacidade, formas e superfícies são impregnadas por uma aura transcendental, que dificulta uma apreensão imediata. A utilização de materiais produzidos industrialmente - a estratégia básica minimalista - reduzia o fazer à ordenação dos elementos revelando, assim, sua lógica própria; seu uso literal, sem que fossem subjugados pelo gesto, esvaziava-os de possíveis conteúdos metafóricos.

Para Rosalind Krauss¹² este é o ponto central da crítica minimalista e, por extensão, o que sustentaria a sua estratégia de negação do antropomorfismo e do ilusionismo, já que constituiriam não apenas um paradigma antiquado da arte, mas um modelo ideológico de significado.

Colocados diretamente no chão, em cantos ou apoiados em paredes, os trabalhos absorviam o espaço da galeria como co-extensivo ao lugar que ocupavam. O caráter abstrato da galeria era anulado pela experiência tátil do espaço, exigindo-se do observador uma participação mais ativa. O objeto de arte, antes estático e auto-referente, passava a se definir no âmbito das tensões resultantes da relação entre observador, obra e lugar.

Enquanto a questão espacial segue uma lógica intrínseca, a partir do abandono de um ponto de vista privilegiado, a questão do tempo gera um deslocamento maior na experiência: a apreensão do objeto que se dava de maneira instantânea, caracterizando uma suspensão espaciotemporal, ao incorporar o contexto de sua inserção, possibilita a experiência em um tempo dilatado.

A crítica mais contundente ao minimalismo, formulada por Michael Fried, parte exatamente deste ponto. Ele sugere que a experiência estética absorve, assim, uma 'teatralidade' que não condiz com os pressupostos das práticas artísticas modernistas. Essa 'teatralidade' está intimamente ligada às circunstâncias em que o espectador encontra a obra.

¹² KRAUSS, Rosalind. *Sens et Sensibilité: Réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante*. In: *L'Originalité de l'Avant-Garde et Autres Mythes Modernistes*. PARIS: Ed. Macula, 1993.

A 'teatralidade' minimalista estava fundamentada na relação contingencial entre a obra e seu contexto, proporcionando uma experiência de caráter essencialmente fenomenológico. A questão da escala era essencial no processo de integração ao espaço circundante, construindo uma situação extensiva capaz de criar estímulos corporais diferenciados.

O convite a uma participação ativa do observador contrapunha-se à relação de contemplação, passiva, que estivera atrelada à experiência estética tradicional. À percepção abrem-se possibilidades que ultrapassam os domínios da visão, envolvendo todo o corpo, que em sua movimentação em torno da obra, estabelece um campo de significações em constante fazer-se.

Esse processo investigativo iria ao encontro da fenomenologia de Merleau-Ponty que daria suporte ao entendimento das novas relações entre obra e observador. Segundo Merleau-Ponty a percepção é anterior à consciência reflexiva. Somente pela consciência do corpo e do seu movimento no mundo podemos descortinar a estrutura inteligível dos objetos.

Ocorre um deslocamento na experiência estética, antes restrita ao campo da visualidade, e a uma relação de imobilidade entre sujeito e obra. O espaço indiferenciado da arte moderna perde a sua neutralidade e torna-se campo de ação.

Tradicionalmente, a escultura fora associada à idéia de monumento; a utilização do pedestal visava à intermediação entre o lugar e o signo representado. Na medida em que o pedestal foi sendo incorporado ou, simplesmente, deixando de existir, essa lógica seria alterada pela dissociação de um local fixo, caracterizando **a perda do lugar** e produzindo a diferença em relação ao monumento, por negatividade.¹³

A representatividade do monumento está vinculada a seu caráter simbólico. Sua abrangência, muitas vezes, ultrapassa os limites

¹³KRAUSS, 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 – p. 88.

da forma esculpida ou da construção arquitetônica. Ao criar vínculos com o entorno, deixa de ser só um marco e torna-se um *lugar*.

A dissociação entre escultura moderna e a idéia de lugar está diretamente associada à conquista da sua autonomia. No sentido inverso, quando o minimalismo faz da obra o lugar, ocorreria a perda daquela condição autônoma. Num primeiro momento, tratava-se de enfatizar esse entrelaçamento de ambos, configurando uma relação de pertencimento, ainda dentro de uma leitura, estritamente, fenomenológica.

O que passou a se denominar *site-specific art* baseava-se, inicialmente, *no entendimento fenomenológico e experiencial do lugar definido, primariamente, como o conjunto dos atributos físicos reais de um local em particular (tamanho, escala, textura e dimensões das paredes, tetos e ambientes; condições de luz existentes, características topográficas, padrões de fluxo, características climáticas sazonais, etc.)*¹⁴ O significado, antes restrito ao objeto, passa a incorporar as contingências do seu contexto.

Artistas como Robert Smithson e Richard Serra logo se destacaram dessa visão estritamente fenomenológica propondo intervenções a partir de uma leitura crítica dos contextos.

As intervenções realizadas por Smithson em áreas industriais degradadas resultaram numa reordenação a partir de configurações geométricas, relacionando contenção e caos, a fim de revelar sua ordem interna e expor as ações predatórias as quais foram submetidos. As referências à Geologia e à História Natural dão a dimensão temporal daquela experiência, enfatizando seu caráter inapreensível. Os sites, em processo de degradação, não constituem limites estáveis e tendem ao colapso, submetidos à processos entrópicos irreversíveis.

O centro de gravidade e o equilíbrio, a massa e o vazio, a percepção do espaço e a consciência corporal por parte do observador constituem os temas básicos da obra de Richard Serra. Suas esculturas,

¹⁴ ... phenomenological or experiential understanding of the site, defined primarily as an agglomeration of the actual physical attributes of a particular location (the size, scale, texture, and dimension of walls, ceilings, rooms; existing lighting conditions, topographical features, traffic patterns, seasonal characteristics of climate, etc.), KWON, Miwon. *One Place After Another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts: MIT Press Paperback edition, 2004 – p. 3.

concebidas a partir de um local específico, não são apenas o objeto em si, mas a sua localização e as relações que define com o meio, urbano ou não.

Todas as suas esculturas refletem uma preocupação pelo que pode ser verdadeiramente experimentado e observado: algumas revelam o processo da sua produção, outras esclarecem aspectos das suas propriedades físicas e outras ainda redefinem a natureza do espaço que ocupam. Para Serra, *remover o trabalho é destruir o trabalho*.¹⁵

Smithson e Serra contribuíram para a expansão do modelo inicial, ao qual se acrescenta a consideração dos aspectos econômicos, políticos e institucionais. Os locais de exposição se mantinham como receptáculos herméticos, sustentando uma autonomia indesejada, antes restrita ao objeto. Ao ampliarem-se os sentidos contingenciais dos trabalhos, os limites institucionais não podiam ser ignorados, assim como as associações ideológicas decorrentes: a não ser que a moldura institucional fosse absorvida como tema, o trabalho tenderia a uma auto-suficiência ilusória. Sob esse olhar, ser 'específico', segundo Kwon, é *decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais para expor suas operações não reveladas*.¹⁶

A crítica institucional é acentuada com a produção de trabalhos para além dos limites dos espaços de galerias e museus, em direção à cidade e à natureza. A idéia do posicionamento do objeto de arte, fora do museu, serviria, radicalmente, para confrontar a institucionalização da arte, seus propósitos comerciais e o empenho em suprir a demanda crescente do mercado. Ao objeto de arte autônomo é atribuído um valor, tal qual aos objetos relacionados ao uso; na medida em que deixa de ser algo manipulável, surgem restrições a sua comercialização.

Esses movimentos migratórios expunham, além de um desejo de ruptura com a ideologia modernista que fundamentava o campo institucional da arte, uma busca por novos contextos permeáveis à experimentação, aproximando arte e vida.

¹⁵ Comentário de Serra acerca da polêmica em torno da escultura *Tilted Arc* (1987).

¹⁶ Idem, p. 14.

As proposições críticas dificilmente conseguem se manter incólumes aos efeitos que produzem no seu objeto; a longo prazo, estabelece-se uma relação perversa, de apropriação dos meios do discurso crítico, que tende a minimizar os efeitos da formulação inicial. A disseminação de trabalhos *site-related* gerou um redirecionamento das políticas institucionais e do mercado, no sentido de absorvê-los e enquadrá-los como um novo gênero/categoria. Esse movimento, inevitavelmente, promove um esvaziamento em seu caráter crítico. A proliferação de novas formulações – *context-specific*, *debate-specific*, *ambience-specific*, *community-specific*, *project-based* – indica a instabilidade a qual vem sendo submetida a noção de lugar, desde então.

As operações de mapeamento que acompanham as práticas que consideram a especificidade do lugar, gradativamente, passam a considerar aspectos sociológicos e antropológicos, ampliando seus limites históricos. O recorte etnográfico e social de uma comunidade ou instituição tornou-se, hoje, a forma dominante de arte para o espaço urbano. A chamada Arte Pública propõe intervenções nas áreas de maneira a alterar sua percepção, deslocando e criando outras referências, dando visibilidade e novos significados aos seus marcos históricos.

A expansão das malhas urbanas nem sempre reflete uma saturação de usos. As configurações corporativas, mais recentes, exigem formatos arquitetônicos que, em geral, os espaços existentes não comportam. Às áreas deixadas nem sempre são destinadas novas ocupações, ou mesmo, permanecem sub-utilizadas ou, em total abandono.

Esses empreendimentos, ligados às corporações globalizadas, operaram uma alteração na escala e vêm redesenhando a paisagem das cidades; apresentam-se como mega-estruturas auto-suficientes, sem que sua localização represente, necessariamente, um estímulo ao desenvolvimento econômico e social da região. Os conceitos de responsabilidade social e sustentabilidade vêm mudando esse panorama, mas ainda prevalecem os efeitos entrópicos das práticas corporativas das décadas anteriores.

A ampliação das escalas implica em alterações nas categorias de tempo e espaço e reverberam na concepção das estruturas urbanas e no campo social. As experiências estão, cada vez mais, dissociadas do contato direto com as coisas e imersas em configurações sistêmicas complexas, decorrentes do fenômeno da globalização. Intervir nesses contextos significa modificar o olhar, sujeito à banalização do cotidiano, deslocando / alterando as relações com o lugar, produzindo um estranhamento que gere novas visibilidades e experiências corporais.

O projeto Arte/Cidade, que teve como sede a cidade de São Paulo, insere-se nas reflexões que orientam a Arte Pública. Idealizado pelo curador Nelson Brissac e integrado por coordenadores, artistas, arquitetos e críticos, o Arte/Cidade propõe intervenções em espaços urbanos, a partir de uma visão crítica das condições que interagiram na sua transformação; são lugares em desuso ou destituídos da sua função original, que evidenciam a decadência dessas áreas, sujeitas a ocupações marginais.

O projeto Arte/Cidade ocorreu em quatro edições:

I. **CIDADE SEM JANELAS** (1994) ocupou o antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana, um espaço murado e isolado;

II. **A CIDADE E SEUS FLUXOS** (1994) ocupou três prédios em torno do centro histórico e simbólico de São Paulo: o Edifício Guanabara, o Banco do Brasil, a Eletropaulo, e também o vale do Anhangabaú, o viaduto do chá e as ruas circundantes, inscritos em uma área sem limites precisos, cortada por inúmeras vias de trânsito;

III. **A CIDADE E SUAS HISTÓRIAS** (1997) ocupou a Estação da Luz, e fez uso de um trecho ferroviário que liga o centro à zona oeste de São Paulo, onde localizam-se o antigo Moinho Central e as ruínas das Indústrias Matarazzo. O público percorreu de trem esses diversos lugares, em uma composição especialmente configurada para o projeto. As intervenções consideraram a grande escala deste recorte, com suas áreas inacessíveis à uma apreensão direta e desconectadas da organização urbana da metrópole atual;

IV. ARTE/CIDADE - ZONA LESTE (2002) abrangeu a área onde foram implantados os primeiros complexos industriais da cidade. Após um longo período de decadência, condomínios habitacionais modernos e unidades corporativas convivem com espaços abandonados, com a proliferação de favelas, do comércio de rua e de outros modos informais de ocupação urbana.

Lajes (1996-1997), assim como *Pilar* (2002), foram intervenções concebidas por Nelson Felix em estruturas arquitetônicas, dentro dos projetos *Arte / Cidade III* e *IV*. Dentre os trabalhos que constituem a *Trilogia da Cruz*, estes são os que mais estreitamente se conectam com o sítio, já que os locais foram previamente escolhidos pela curadoria.

Lajes (figuras 5, 6 e 7) foi realizado no edifício do Moinho Central, uma construção de grande porte, reflexo do processo de decadência de uma atividade econômica que entrou em colapso, sem que fosse destinada a outros usos. O prédio de quatro andares fez parte de um complexo fabril, atravessado pela via férrea. A ausência de atividade gerou uma ocupação marginal, cujos vestígios se fizeram presentes através da espoliação e marcas de violência, configurando um cenário de ruína física, moral e identitária.

O trabalho resultou em uma re-articulação da estrutura existente e, conseqüentemente, da espacialidade interna determinada pelo desenho ritmado e invariável das colunas e vigas de sustentação. Três recortes feitos na laje do segundo pavimento (de aproximadamente 5,00 x 7,00 mts., cada) foram amarrados com cabos de aço e baixados até quase atingirem o piso do pavimento inferior, estabelecendo uma conexão direta entre ambos.

O deslocamento vertical dos recortes resulta em um movimento descensional no limite do equilíbrio que repercute em toda a construção. Esse desvio produz uma alteração na percepção do espaço físico e atrela o trabalho àquele lugar. A escala do trabalho passa a ser aquela do edifício.



Figura 5 – *Lajes*, 1996-1997

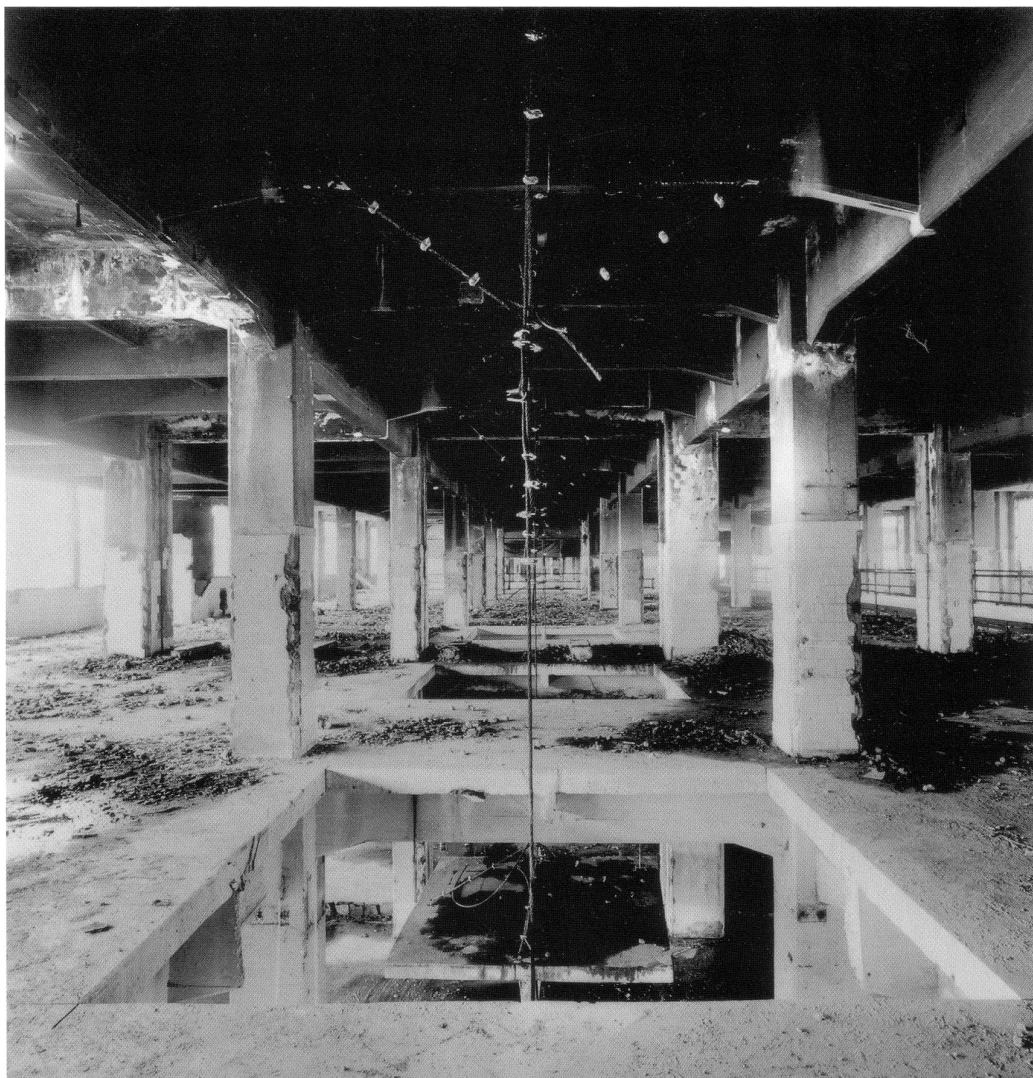


Figura 6 – Lajes, 1996-1997

A condição de *site-specific* sobrevém do fato de que todo o edifício é colocado em suspensão, seja através das novas forças que o tensionam seja pela expressão da temporalidade a qual está submetido. O que outrora integrava um complexo industrial dinâmico, em seu estado atual de abandono, parece aguardar uma reinserção nos fluxos da cidade.

A quebra da simetria entre pavimentos permite que novas perspectivas concorram com aquelas antes restritas à horizontalidade da construção. À beira dos vãos parece prevalecer a sensação de abismo ou precipitação. No sentido inverso, de baixo para cima, projeta-se uma escala alterada a partir da verticalidade conquistada, sugerindo uma certa grandiosidade.



Figura 7 – *lajes*, 1996-1997

Essa nova configuração pode evocar a memória, ali inscrita, de um outro tempo: aquele da riqueza, da produtividade e da idéia de progresso inscrita no ideal moderno, associado à revolução industrial.

Os procedimentos que envolvem o posicionamento por suspensão já haviam se insinuado em dois trabalhos anteriores: *Mesas* (1995) exposto na Galeria Luísa Strina e *Vão* (Bienal de São Paulo, 1996) que abordaremos nos capítulos subseqüentes.

A Zona Leste de São Paulo abrigou a principal área industrial da cidade, até a década de 50, quando iniciou-se o ciclo da indústria automobilística. O local foi, gradativamente, perdendo os registros que o identificavam, tornando-se um conjunto amorfo.

As transformações resultantes do declínio da atividade econômica foram mapeadas, de maneira a informar os artistas dos aspectos sociais, históricos e políticos que contribuíram para as re-configurações do lugar, em vias de se tornar uma unidade do SESC.

No Torre Leste do SESC Belenzinho, Nelson Felix, propôs, mais uma vez, alterar a configuração estrutural da construção, mas, diferentemente da ação anterior, *Pilar* (1999-2001) (figuras 8 e 9) resultou em uma intervenção que afetou a estrutura como um todo.

Três pilares foram seccionados, à mesma altura, no segundo pavimento. Cada secção converte-se em vão preenchido por um perfil “I”, de ferro, com cerca de oito metros de comprimento e quarenta centímetros de altura. Ao todo foram colocados dois perfis, formando um ângulo de noventa graus, que passam a receber e redistribuir os esforços que atuam sobre o conjunto.

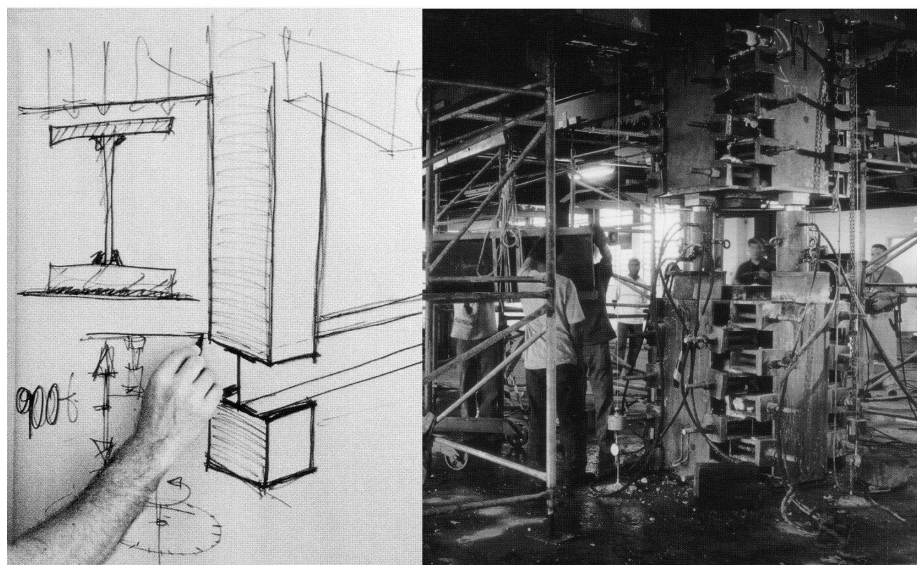
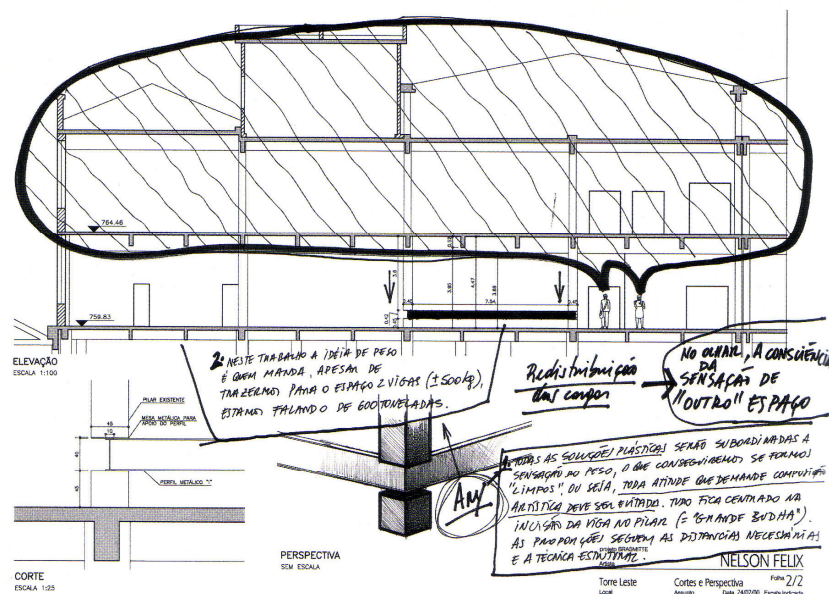


Figura 8 – *Pilar*, 2002

Os perfis funcionam como um enxerto, como algo que mobiliza as entranhas. O desenho estrutural ganha visibilidade com as novas conexões que são estabelecidas e perde a sua rigidez original. As novas linhas que atravessam o espaço sugerem que outras configurações são possíveis e operam no limite da imprevisibilidade.

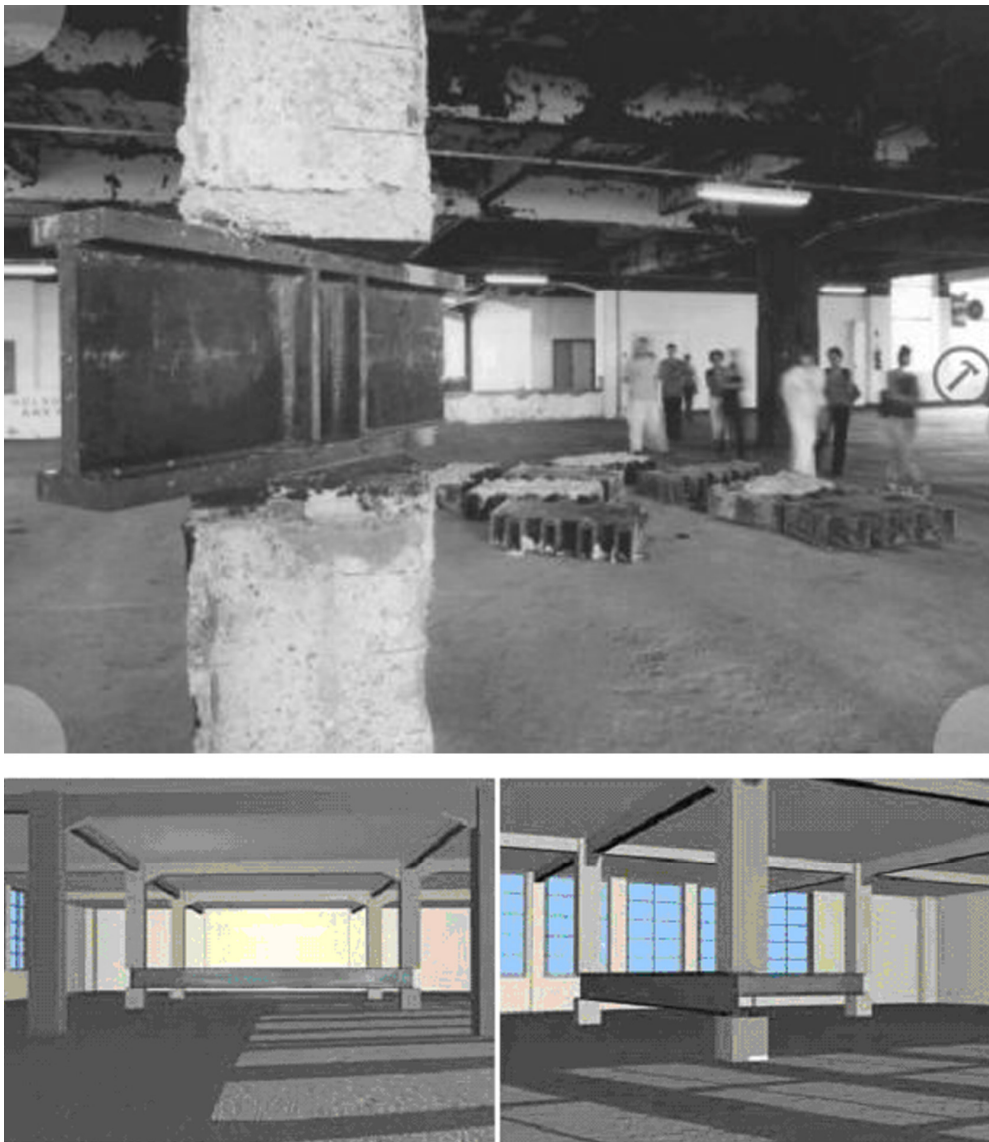


Figura 9 – *Pilar*, 2002

Em sua nova configuração o prédio vira escultura, uma escultura com centenas de toneladas, que conduz a imaginação ao limite da abstração, dada a impossibilidade de uma apreensão do todo. Nesse sentido, para Nelson Brissac: “*A mutação do espaço ultrapassou a*

capacidade do corpo humano de se localizar, de organizar perceptivamente o espaço circundante e mapear cognitivamente sua posição no mundo exterior. Uma disjunção entre o corpo e o ambiente urbano que indica nossa incapacidade de compreender os processos complexos de reestruturação da metrópole contemporânea, a enorme rede global de produção e comunicação descentradas em que estamos presos como indivíduos.”¹⁷

2.2. Cruz na América

A relação com o lugar é um desafio para Nelson Felix. Um de seus aspectos refere-se à composição, como modo demarcatório relacional e, portanto, previsível. Mesmo reconhecendo que o processo de concepção e realização da obra sempre implicará em algum tipo de escolha, Nelson adota algumas estratégias que minimizam sua ocorrência. A inclusão do sistema de coordenadas como base conceitual de alguns trabalhos possibilita escolhas *a priori* que tendem a tornar o processo indeterminado, na medida em que o desconhecimento prévio dos sítios coloca o artista a mercê do caráter arbitrário desses procedimentos. São critérios que traduzem um nexo composicional de ordem mental e não física e minimizam a possibilidade de controle e a absorção de conteúdos relativos ao lugar.

As diversas escalas e temporalidades que permeiam o conjunto dos trabalhos geram assincronias e contribuem para a desestabilização do seu aspecto compositivo, como em *Cruz na América - Grande Budha* (1985-2000), *Mesa* (1997-1999), *Vazio Coração / Deserto* (1999-2003) e *Vazio Coração* (2005).

¹⁷ BRISSAC, Nelson. *Nelson Felix*. In: FELIX, Nelson e FERREIRA, Gloria (org.). *Nelson Felix*. Textos: Glória Ferreira, Sônia Salzstein e Nelson Brissac. RJ: Casa da Palavra, 2001.

A localização do ponto inicial (*Grande Budha*), no Acre, baseou-se na escolha de premissas aleatórias ou vagamente referenciadas. As escolhas numéricas baseadas no sistema de coordenadas, longitude 10 e da latitude 69, não são totalmente arbitrárias: referem-se à origem e desenvolvimento de antigas culturas e filosofias¹⁸, como informado pelo artista. O fato de que tal ponto está localizado em meio à floresta veio ao encontro do conceito do trabalho, alinhando-se aos critérios adotados.

A partir da localização do segundo ponto (*Mesa*), em Uruguiana, no sul do país, uma linha foi traçada. Atendendo ao programa do projeto *Fronteiras*, *Mesa* situa-se na região sul, próximo ao encontro da longitude 30, com a fronteira entre Brasil e Uruguai. Tal como em *Grande Budha* a paisagem dos pampas *era uma necessidade* do trabalho, já que consiste em uma *linha traçada*, com 51 metros de comprimento (chapas de aço apoiadas, em seqüência, sobre tocos de eucalipto ladeadas por 11 mudas de figueiras do mato, de cada lado), nivelada em relação à linha do horizonte. (figuras 10 e 11)



Figura 10 – *Mesa*, 1997/1999

¹⁸ Mencionado pelo artista em entrevista realizada, em seu atelier, em 27 de março de 2004.



Figura 11 – Mesa

Essas convergências são reconhecidas por Nelson Felix como *acazos predeterminados*¹⁹, com os quais identifica um tipo de sensibilidade que não está ligada a nenhuma condicionante causal ou submetida à reflexões à priori. Os *acazos predeterminados* estão nos interstícios da trama formada pelo conjunto dos trabalhos. A cruz opera, simbolicamente, na articulação do todo, dando sua unidade.

Os outros dois trabalhos, sobre os vazios do coração, surgiram da decisão de desenhar a cruz. Uma outra linha, que cruza a primeira em sua mediatriz foi traçada, perpendicularmente. Essa nova linha interceptada pela longitude do *Grande Budha* definiu um ponto no deserto de Atacama, no Chile, onde foram feitas as fotografias que formam *Vazio Coração / Deserto* (figura 12).

¹⁹ Título do ensaio, de Glória Ferreira, publicado em: FERREIRA, Glória (org.). *Trilogias: conversas entre Glória Ferreira e Nelson Felix, 1999-2004*. RJ: Pinakothke, 2005.



Figura 12 – Cruz na América; Vazio Coração / Deserto

O prolongamento da linha, na direção oposta, até o litoral definiu o local onde *Vazio Coração / Litoral* (figura 13) seria deixado.

Cada um dos trabalhos trás em si uma escala temporal diferenciada e, em conjunto, configuram uma espacialidade ampliada, cuja apreensão está restrita ao plano mental.

As coordenadas são os únicos parâmetros fixos e estáveis que definem a cruz, o que não significa que possamos identificar limites claros nos sítios correspondentes. As garras posicionadas ao redor da árvore, em *Grande Budha*, serão por ela absorvidas e esta, por sua vez, faz-se invisível em meio à floresta. *Mesa*, hoje um retângulo nivelado, terá seu plano retorcido, formando um amálgama com as figueiras. *Vazio Coração / Deserto* detém, somente, na memória daquele ponto no deserto, em seus registros fotográficos. Sua concepção se refere diretamente aos outros pontos/trabalhos: utilizando duas câmeras, diametralmente opostas, duas fotos no sentido norte-sul, alinhadas com o *Grande Budha*, outras duas alinhadas com *Vazio Coração / Litoral*, uma na direção do Zênite e mais uma na direção do Nadir.

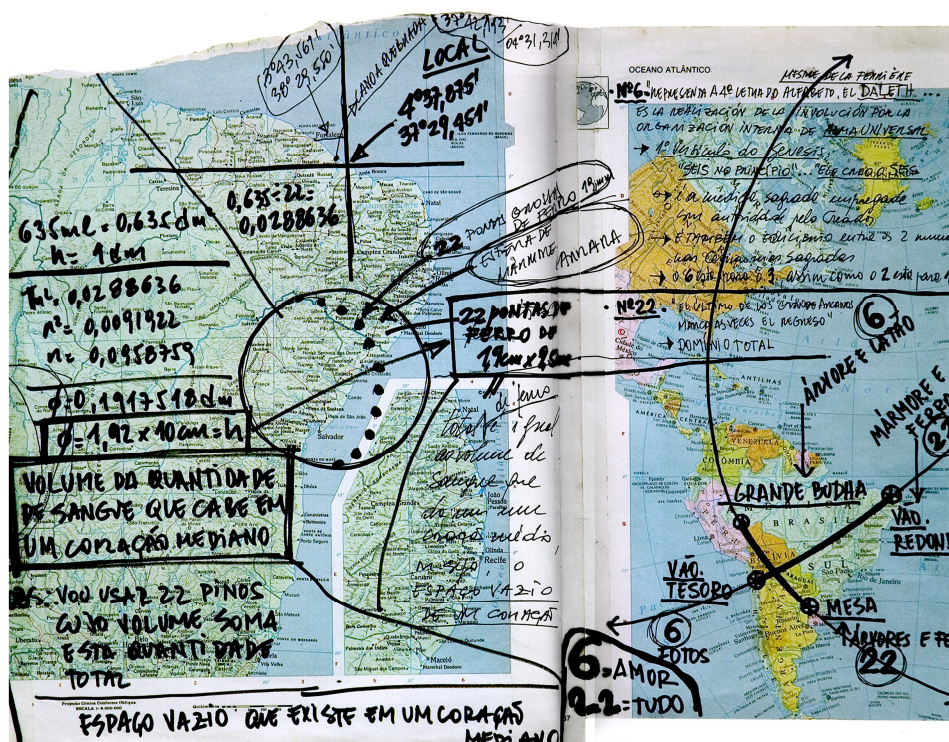


Figura 13 - Cruz na América; Vazio Coração / Litoral

Vazio Coração / Litoral está à deriva, em algum ponto no litoral do Ceará e, em seu devir, os pinos de ferro oxidarão e sua essência calcária se *dissolverá* em meio ao oceano.

Apontando os quatro pontos cardeais, a cruz é, em primeiro lugar, a base de todos os símbolos de orientação, nos diversos níveis de existência do homem. A orientação total do homem exige um triplo acordo: a orientação do sujeito com relação a ele mesmo; a orientação espacial, com relação aos pontos cardeais terrestres; e, finalmente, a orientação temporal com relação aos pontos cardeais celestes. Esta última se articula sobre o eixo de rotação da terra. A concordância, no homem, dessas orientações o coloca em ressonância com o mundo terrestre imanente; quando ocorrem as três orientações, simultaneamente, o homem harmoniza-se com o mundo supratemporal transcendente, pelo meio terrestre e através dele.²⁰

²⁰ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. RJ: Ed. José Olympio, 2000 – p. 309.

As diversas paisagens, floresta, deserto, pampa e praia, enfatizam a assimetria do conjunto e, segundo Glória Ferreira, *é onde se perdem as coordenadas*.²¹ Inseridos em seus contextos, os trabalhos expõem suas especificidades. Por outro lado, na medida em que se fazem imprecisos os limites entre obra e lugar, a sua apreensão se dá pelo todo. A cruz, como símbolo da totalidade, dá ao conjunto sua unidade.

O mapa torna-se um lugar referenciado para o manejo e registro dos trabalhos. A ação implícita em tais procedimentos revela a intenção de localizar uma coisa no mundo e, como observa Rosalind Krauss, a maneira que *aquele signo convencional – no caso, a cruz – é naturalmente proveniente de um referente no mundo*.²² Os mapas, assim como, imagens, desenhos/narrativas e outras referências delineiam o viés processual e os percursos solitários inscritos nos trabalhos.

No ensaio *Grids*,²³ Rosalind Krauss insere o signo **cruz** na grade, a qual confere uma dimensão espiritual. A grade declara a modernidade da Arte Moderna, como estrutura espacial geométrica sem nenhum referente no mundo e, assim, afirma a autonomia do espaço da arte.

A disposição em grade torna transparente a relação entre os elementos e a lógica que estrutura o todo e serviu estrategicamente, ao minimalismo, na superação do gesto relacional associado à composição. Rosalind Krauss comenta que essa configuração permitiu à arte moderna expressar seu *desejo de silêncio, sua hostilidade à literatura, à narrativa e ao discurso*.²⁴

LeWitt alçou a grade ao estatuto de objeto ao produzir estruturas baseadas na forma do cubo, repetidas obsessivamente em novos arranjos programados a partir da análise de todas as combinações

²¹ FERREIRA, Glória. *Concentrações Mentais* (entrevista). In: *Trilogias: conversas entre Glória Ferreira e Nelson Felix, 1999-2004*. RJ: Pinakothèque, 2005 – p. 49.

²² ... *et la manière par laquelle le signe conventionnel – dans ce cas, la Croix – est naturellement issu d'un référent dans le monde*. KRAUSS, Rosalind. *Sens et Sensibilité: Réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante*. In: *L'Originalité de L'Avant-Garde et autres Mythes Modernistes*. Paris: Ed. Macula, 1993 – p. 43.

²³ KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1999 – pp. 8-22.

²⁴ Idem, p. 9.

possíveis. O método serial evidenciava uma lógica sistêmica e, através de cálculos matemáticos complexos, manifestava o progressivo desenvolvimento de uma forma ou idéia, excluindo a possibilidade de decisões subjetivas.

As diversas interpretações e simbolismos ligados à cruz tornam inevitável uma associação direta com a espiritualidade. Esse aspecto, segundo Krauss, faria da grade um campo de paradoxos, oscilando entre matéria e espírito, uma metáfora do abismo existente entre o sagrado e o profano. A grade seria investida, assim, de um caráter mítico, dada à impossibilidade de resolução das suas contradições internas. Tanto a concretude da matéria, como o aspecto etéreo das crenças transcendentais, se localizam nos interstícios e interseções da grade.

A cruz, talvez seja o único signo com referências simbólicas em todas as culturas, que se desdobram ao longo da história, e está presente de modo recorrente ao longo da obra de Nelson Felix. A cruz articula a matéria e sua dimensão simbólica, as percepções do espaço e do tempo, o particular e o universal. Mais do que fundamento estrutural, a cruz serve como base poética que relaciona o todo e a parte e, os seus desdobramentos constituem a tessitura dos trabalhos.

2.3. 23°

A apropriação da grade, por parte de Nelson Felix, está presente na *Série Árabe* (2001) (figuras 14 e 15), que emerge como “trabalho-síntese” para onde confluem relações entre diferentes espaços e temporalidades e questões relativas à escultura presentes, anteriormente, de forma apenas pontual.

A princípio concebida para as cavalariaças do Parque Lage, na *Série Árabe* três esculturas foram alinhadas em relação a um dos eixos da galeria, direcionado para o norte. Em seguida, todo o conjunto foi girado 23 graus e algumas peças esbarraram nos limites do prédio.

A decisão por uma orientação em relação à eclíptica gera uma tensão de forças: entre aquelas produzidas pelo trabalho, parecendo ignorar a arquitetura e, a *reação* produzida pelos limites da construção, no sentido de tentar conter algo que não cabe ali.

A percepção da lógica intrínseca àquele arranjo de elementos de uma certa magnitude, que se resumiam à linhas e planos entrecruzados, indicava uma temporalidade fluida na maneira como foram articulados com a arquitetura. A dimensão temporal daquela experiência e a proposta de sua inserção em um espaço cosmológico insinuam um pensamento unívoco, refratário a fragmentações, e que aspira ao absoluto.

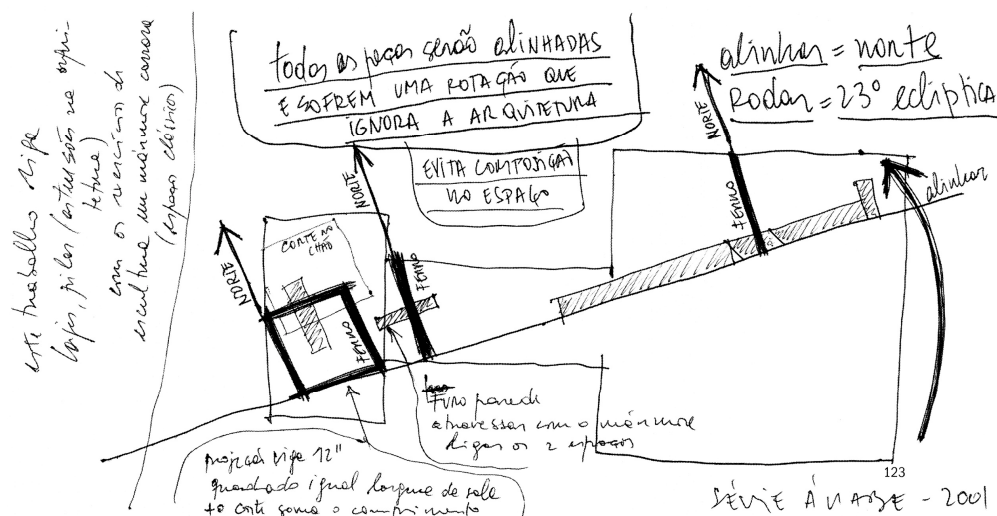


Figura 14 – Série Árabe: implantação

Logo à entrada, uma grande e delgada peça de ferro interceptava uma *malha* esculpida em mármore, que cruzava todo o espaço, apoiada no chão. A verticalidade da peça de ferro ativava o espaço no confronto com a horizontalidade da *malha*, formada por módulos iguais, dispostos regularmente, um após o outro, e orientados perpendicularmente, em relação ao norte, formando um ângulo de 23 graus com a eclíptica. Um dos módulos, em uma das extremidades, detinha mais espessura, enfatizando a orientação para o norte.

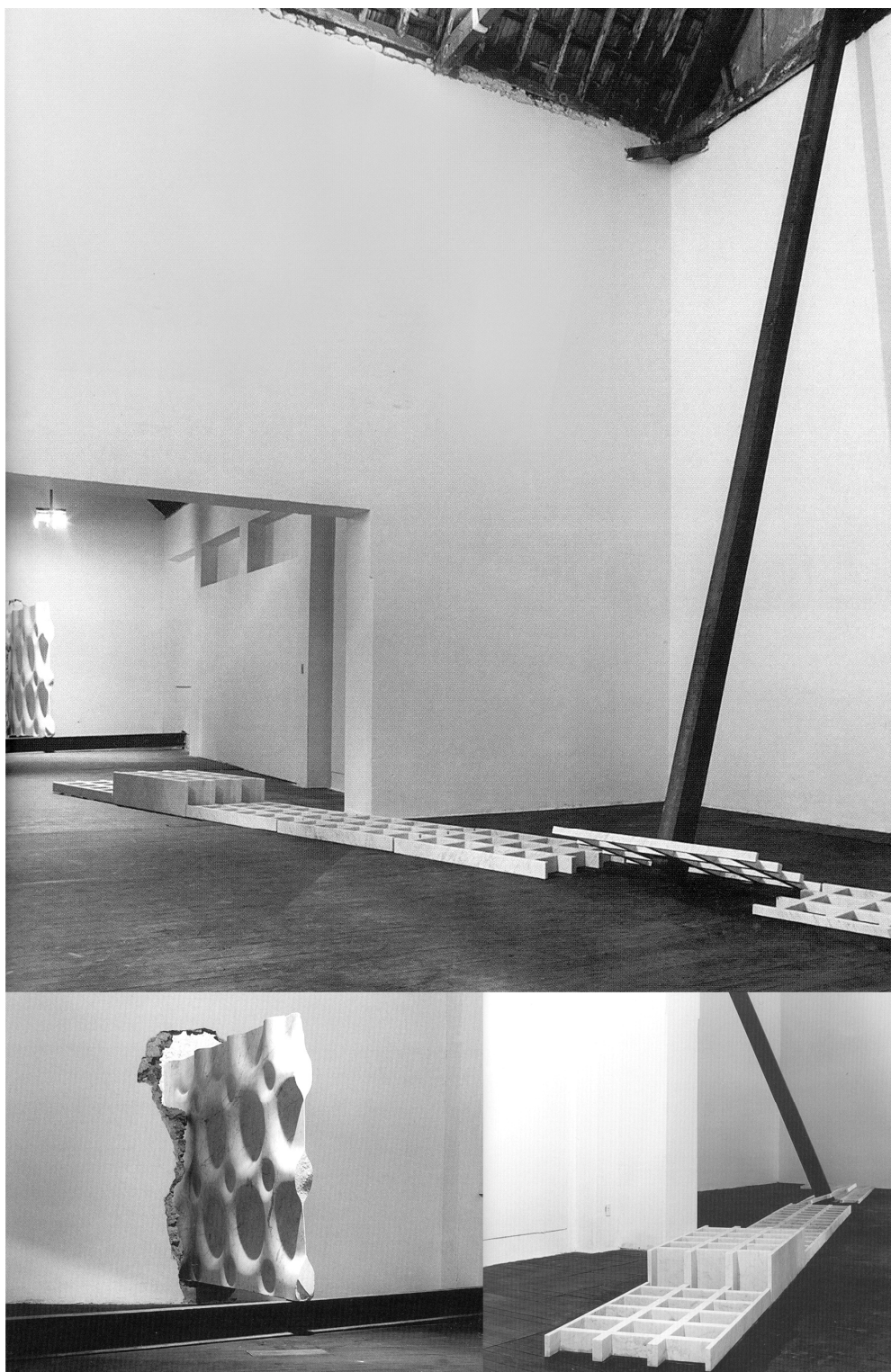


Figura 15 – *Série Árabe*; Cavalariças do Parque Lage, 2001

A peça de ferro interceptava e elevava um dos módulos, “torcendo” a linha delineada pela *malha*. Tal ação implica uma duração. Mesmo não podendo precisá-la, era impossível ignorar esse deslocamento das peças em relação ao todo. Uma outra peça de ferro seguia a mesma orientação da primeira, só que apoiada, por completo, no chão - dessa vez ela era a “linha horizontal”. Nela apoiava-se, formando um ângulo reto, um enorme bloco de mármore, perfurando a parede limítrofe aos dois ambientes do local da exposição, enfatizando a decisão que orienta o trabalho como um todo, ou seja: a superação dos limites daquela arquitetura e sua inserção em uma escala cósmica na relação com a eclíptica.

No ambiente contíguo, interceptado pelo bloco de mármore, um grande quadro de ferro vazado seguia a mesma orientação em relação à eclíptica. O quadro foi “torcido”, como que feito para caber no espaço, deformando-o. Em sua projeção horizontal, o quadro revela-se um quadrado, uma figura estável, disposto no nível do chão ou paralelo a ele. Se a experiência do conjunto de forças no outro ambiente ocorria por distensão, dada à extensão das grades alinhadas, neste a torção foi alçada, enfaticamente, à sua tridimensionalidade, com o peso da estrutura tensionando os pontos de contato com as paredes e o chão. É claro que a experiência sensorial de toda e qualquer obra ocorre num espaço tridimensional. Mas aqui, somente ao confrontar o trabalho com o esquema traçado pelo artista (figura 14) nos era revelado o contraste entre a situação dada no plano e a sua realidade tridimensional.

Esquemáticamente, tratava-se de linhas verticais e horizontais que geravam entre si uma tensão oblíqua, imprimindo ao espaço da galeria uma dramaticidade. As peças, apoiadas no chão ou nas paredes, potencializavam a grandiosidade daquele espaço com o vazio deixado.

Além das questões relativas ao espaço e ao tempo, a ênfase na repetição, como na grade, e seu potencial ilimitado trazem, em um plano mental, a idéia de infinito caracterizada pela circularidade presente no desenho da exposição. O desenho da grade pode se repetir ao indefinidamente ou reduzir-se a algumas poucas linhas entrecruzadas

conforme o recorte que façamos; o que torna inevitável, em uma leitura subjacente, identificarmos a cruz como signo inscrito na sua estrutura.

A sistemática repetição da disposição perpendicular entre os elementos enfatiza a configuração da cruz, e sugere, também, a necessidade, quase obsessiva de assinalar um lugar. Todo o conjunto se apóia nas várias escalas de grades: aquela que define cada módulo, os cruzamentos dos elementos, as intersecções das latitudes e longitudes que se referem à escala global e, finalmente, os eixos norte-sul/leste-oeste para o posicionamento em relação à eclíptica, inserindo-o no mapa cosmológico.

As várias escalas e a orientação distorcida em relação à arquitetura, ao fim, parecem indicar um ‘ajuste’. Quando conseguimos enxergá-lo o trabalho se encaixa.

Na exposição *Trilogias*²⁵, a questão da autonomia é problematizada com a inserção da *Série Árabe*, em uma configuração diferente daquela exibida nas Cavalariças, e com a inclusão de uma réplica de *Vazio Coração / Litoral*. O primeiro caso sugere, por um lado, uma reafirmação do caráter autônomo já anunciado na exposição de 2001, e por outro, um certo “esvaziamento” na aura do trabalho, o que implicaria em um comprometimento da sua autonomia.

No segundo caso, o trabalho deixa de existir, exclusivamente, no espaço mental e acusa uma perda em sua poética transcendente. Poderíamos dizer que esse duplo, materializado no espaço da galeria, seria um contraponto temporal, como um instante congelado referente ao momento zero daquele deixado à deriva no litoral do Ceará. Seria esse, então, o mesmo trabalho, um outro ou ambos se completam? Essa questão torna-se mais complexa quando observamos que esse “duplo” compartilha o mesmo ambiente da galeria com as fotos de *Vazio Coração/Deserto* e com outros trabalhos, produzidos para aquela exposição, e também chamados *Vazio Coração*, aos quais Nelson Felix associou às coordenadas precisas de sua localização naquele espaço.

²⁵ Exposição realizada no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, em 2005.

Podemos deduzir desse arranjo diversas triangulações que envolvem questões relativas ao espaço, o tempo e os conceitos dos trabalhos.

Integraram a exposição diversos desenhos/mapas alusivos aos sítios da *Cruz*, que permitem estabelecer um paralelo com a formulação de Robert Smithson acerca da relação entre o sítio que referencia o trabalho e a galeria como receptáculo dos registros que a ele se referem.

O caráter processual é evidenciado através da utilização de mapas, anotações, fotografias, vídeos, que tendem a assumir um duplo sentido de projeto / obra. Na análise de Sonia Salzstein, as escolhas por “*objetos, livros, esculturas, instalações, desenhos, filmes – não são mais do que modos pontuais de inserção do trabalho no espaço. Constituem, por assim dizer, sua evidência fenomenológica.*”²⁶

Nesta direção, cidade e natureza passam a funcionar como suportes e temas, permitindo escapar ao ‘confinamento cultural’, conceito elaborado por Smithson. A crítica de Smithson expunha o caráter excessivamente hermético da via conceitual e das formulações restritas ao discurso – *escrever deveria converter idéias em matéria e não o contrário. O desenvolvimento da arte deveria ser dialético e não metafísico*²⁷. A articulação dessa dialética está em considerar as coisas do mundo como elas existem e não como uma representação.

Robert Smithson desenvolveu uma teoria sobre as relações entre um local particular no meio ambiente (que ele chamava de “site”) e os espaços anônimos essencialmente intercambiáveis, das galerias (os quais chamava de “non-site”). Estes produzem imagens abstratas, mas envolvem uma lógica tridimensional. Ainda que representassem um sítio real, é numa dimensão metafórica que um lugar pode representar outro sem a ele se assemelhar.²⁸ Os não-sítios *tinham limites fechados* (o binômio cidade/cultura), *continham informação e não eram lugar nenhum*.

²⁶ SALZSTEIN, Sônia. *Livros: superfícies rolantes*. In: Waltercio Caldas. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1999.

²⁷ SMITHSON, Robert e FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. California: University of California Press, 1996 – p. 155.

²⁸ SMITHSON, Robert. A Provisional Theory of Non-Sites. In: FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. USA: University of California Press, 1996 – p. 364. Escrito originalmente em 1968.

Entre outras coisas, os sítios tinham limites abertos (a natureza), informação dispersa e eram algum lugar.²⁹ O Não-Lugar trás o lugar, das margens (em sua origem) geográfica, psicológica e social para o 'centro' – seja este o atelier do artista, uma galeria de arte, um museu ou a página de um livro.

O confronto com o aspecto relacional da composição já se anunciara direta ou indiretamente em alguns trabalhos e resultara em ações distintas. Em *Beijo em Madalena* (1998), todo o espaço foi ocupado pela escultura, excluindo outras possibilidades (figuras 16 e 17).

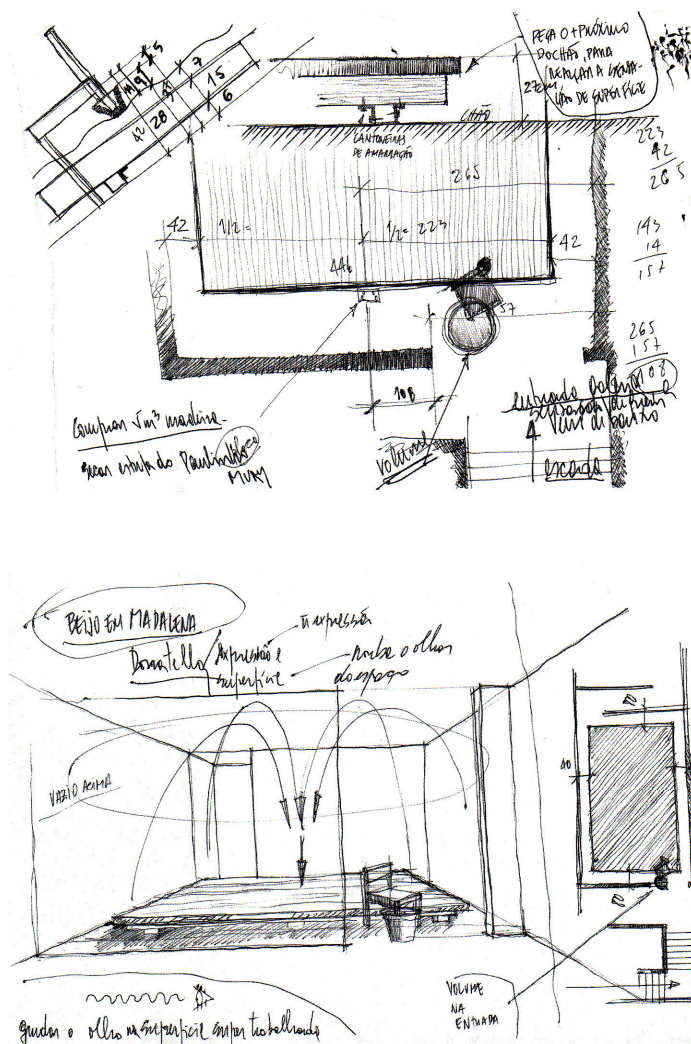


Figura 16 – *Beijo em Madalena*

²⁹ ARCHER. Michael. *Arte Contemporânea*. SP: Livraria Martins Fontes Ed., 2001 – p.



Figura 17 - *Beijo em Madalena*

Em *Flor na Pele* (1993) (figuras 18 e 19), a contraposição direta dos elementos, em absoluto se revela apaziguadora, pelo contrário, estabelece um campo forças opostas, cuja tensão é mediada por uma trama em fios de cobre de extrema delicadeza.

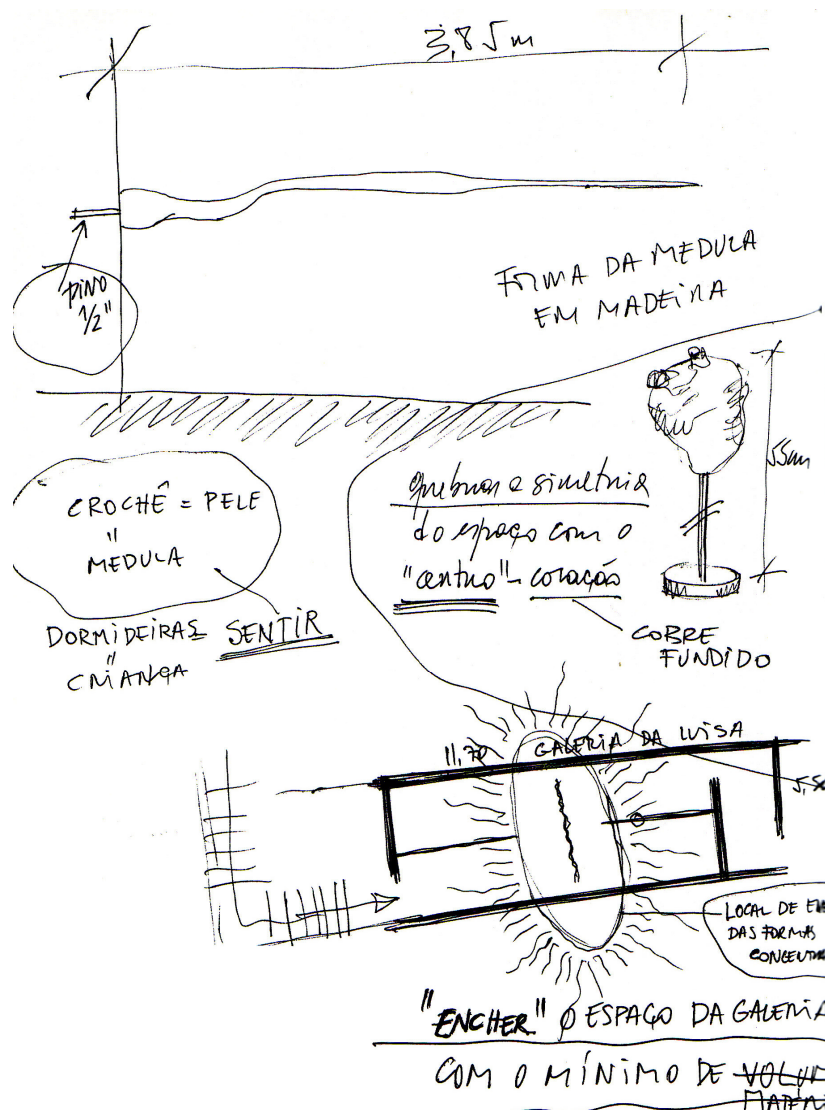


Figura 18 – *Flor na Pele*

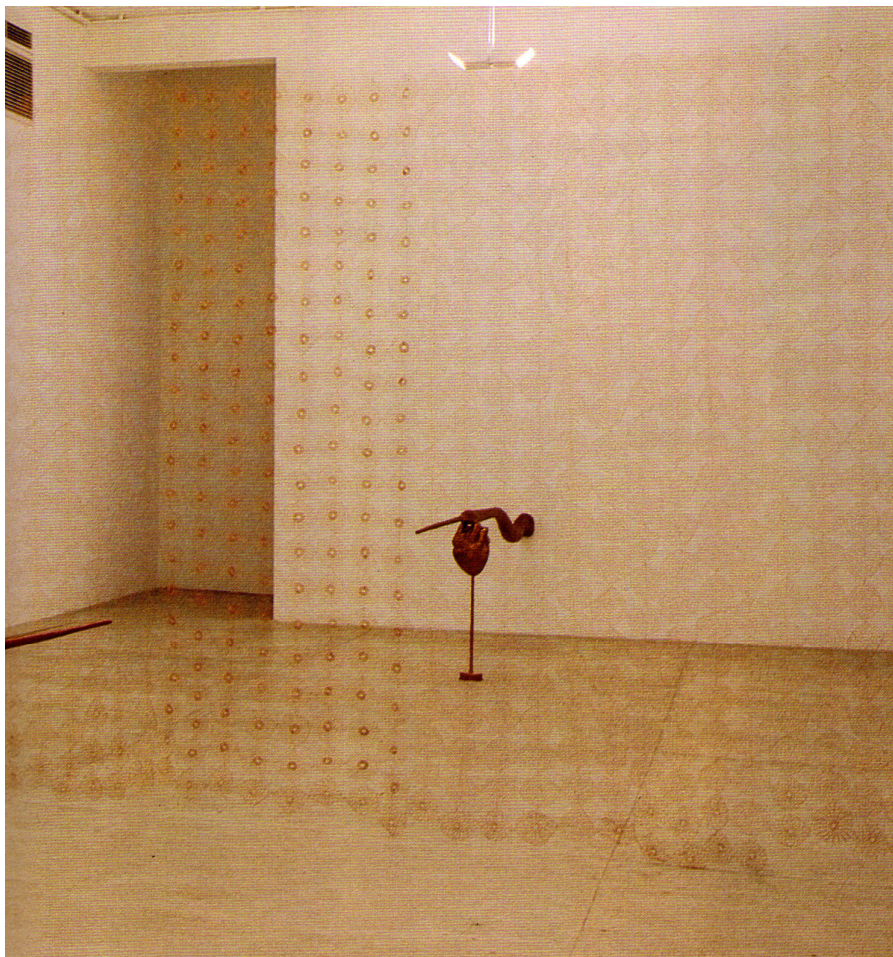


Figura 19 - *Flor na Pele*

Em *Grafite*³⁰ (1988-1989) (figura 20), pela primeira vez, Nelson Felix introduz a referência à eclíptica. O trabalho consiste em duas peças longilíneas esculpidas em grafite com pouco mais de três metros lineares, cada uma. Suas dimensões exigiram que uma emenda fosse criada, dada a disponibilidade do material (as peças brutas têm no máximo 1,10 metros). Para justificá-la em seu corpo foram “enxertados” pequenos *budas* em ouro, elemento presente em diversos trabalhos do artista. A convergência entre o aspecto simbólico da imagem icônica do Buda e um sentido de interioridade é inevitável e reaparece em outros trabalhos.

³⁰ Trabalho realizado em grafite e ouro, em 1988/1989, de 385 x 200 x 60 cm. Fez parte, junto com outros trabalhos, de uma exposição individual no Museu de Arte de São Paulo, em 1993.

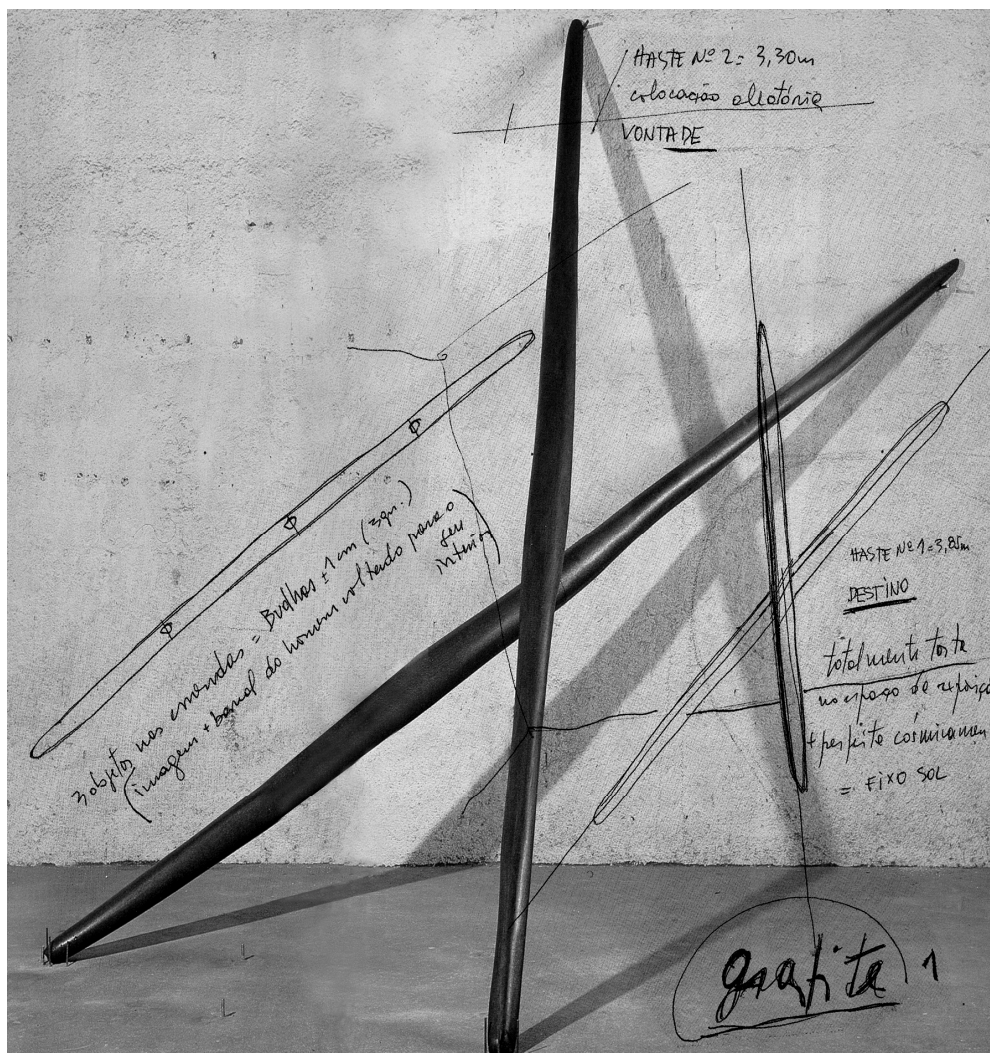


Figura 20 – Grafite

Mesmo sem apresentar uma ortogonalidade entre suas hastes, insinua a cruz no seu posicionamento e na sua decisão de marcar um lugar. Impregnando suas hastes com o conteúdo sugerido pela presença dos *budas*, faz emergir uma interioridade acentuando o caráter simbólico implícito da cruz. Some-se a isso o fato de o elemento carbono, base do material grafite, ser utilizado nos procedimentos de aferição do tempo de existência de fósseis e artefatos, em geral, através do seu isótopo carbono 14.

No aspecto que nos interessa, momentaneamente, uma das hastes foi alinhada em relação ao eixo do sol que forma um ângulo de 23° em relação ao eixo da terra, seguindo um critério de localização que não levava em consideração o interior da galeria / museu. Para tal, cálculos

precisos eram necessários e, constantemente, atualizados, implicando mudanças na posição das peças. Tendo este primeiro parâmetro fixado, a outra haste era ajustada em relação ao local.

Camiri, título da exposição realizada no Museu Vale do Rio Doce (2006), em Vila Velha, refere-se a uma pequena cidade boliviana, situada a 23 graus, sobre a mesma latitude. Esse dado já seria suficiente para entender a disposição de Nelson Felix em relacioná-la ao projeto da exposição. Mesmo assim, restaria em aberto como fazê-lo.

Desta vez nenhum mapa informa a exposição, mas sim duas fotos (figura 21). A primeira foi tirada em Camiri, direcionada para o Museu e a segunda, no sentido inverso. O deslocamento até aquele lugar serviu ao cumprimento de uma ação sumária, mas de alguma maneira esse gesto continuou a reverberar no espaço da exposição.

As triangulações geográficas implicadas no conceito do trabalho ampliam seus possíveis significados para além da sua materialidade e localização: *“a operação escultórica, bastante concreta, que envolve o espaço do museu e a viagem casual mas esteticamente compulsória do artista, deslocando-se a Camiri, constituem, portanto, a forma aberta do trabalho.”*³¹

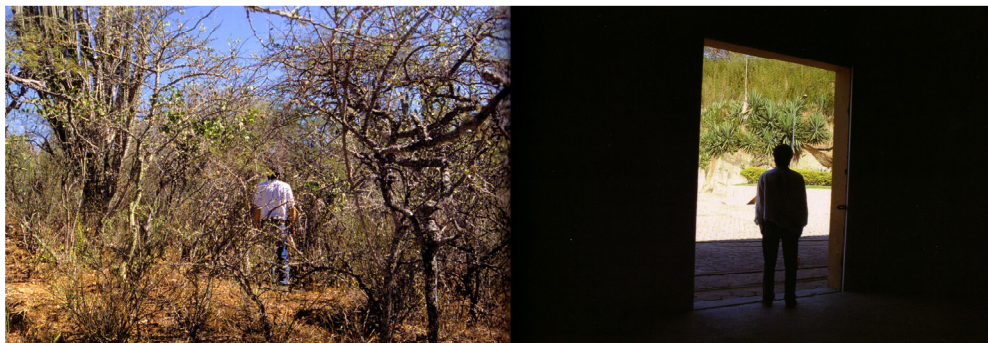


Figura 21 – *Camiri*

³¹ BRITO, Ronaldo. *Corrigir pelo erro*. In: *Camiri*. Catálogo da exposição realizada no Museu Vale do Rio Doce, de 26 de outubro de 2006 a 11 de fevereiro de 2007. RJ: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2006.

A exposição no Museu da Vale do Rio Doce apresenta alguma similaridade com a *Série Árabe*, realizada nas Cavalariças do Parque Lage. Mais uma vez, o trabalho ocorre em dois espaços contíguos, sendo que, neste último, apesar da existência de um acesso direto (uma Porta) (figura 22), Nelson nos obriga a percorrer um caminho que nos leva para fora do Museu até ganharmos acesso ao outro lado (figura 23).



Figura 22 - *Camiri*



Figura 23 – *Camiri*

A barreira constituída pela seqüência de vigas anuncia o lapso temporal inerente à experiência do trabalho. A precariedade na disposição dos elementos sugere uma tensão entre a unidade conceitual das formas simples e sua complexa articulação com o sítio da exposição.

De um lado, que podemos ou não precisar como o início, as vigas seguem paralelas ao chão e esbarram / suportam dois cubos de mármore, sendo que embaixo de um deles o piso foi escavado. Do outro lado, a seqüência de vigas se inclina 23 graus e uma delas atravessa e desloca um cilindro de mármore com 2,30 metros de diâmetro, que pesa cerca de 10 toneladas (figura 24).



Figura 24 – *Camiri*

A forma do cilindro/anel parece funcionar como algo que une e isola, ao mesmo tempo. Assim, podemos relacioná-lo, a viagem até *Camiri*, como ponto de partida ou de chegada, antecipado pelo caminho que somos obrigados a percorrer, externamente, de um ponto a outro. O lugar e seu conteúdo se revelam e uma projeção/abstração de *Camiri* segue latejando em todo o espaço do Museu. O peso e a plasticidade dos elementos colaboram para que o conjunto tenha uma presença, mas não há como negar que o quê os faz *vibrar* é o que reverbera do relato daquela viagem.

Após um novo deslocamento encontramos uma sala, na qual, vinte e quatro desenhos revelam uma espiral de pensamentos e relações, em percurso mental vertiginoso dadas suas inúmeras possibilidades. *Desenhos para Camiri* tem como suporte material gravuras realizadas três anos antes.

A questão do tempo está presente duplamente se pensarmos que os *Desenhos* anunciam os desdobramentos dos trabalhos, através da expansão de *Cruz na América* (figuras **25, 26, 27, 28, 29** e **30**), com a localização de outros pontos em diferentes partes do planeta. Da mesma

forma que os desenhos anunciam novos arranjos e localizações para os trabalhos, a *Cruz* mantém a integridade da sua totalidade.

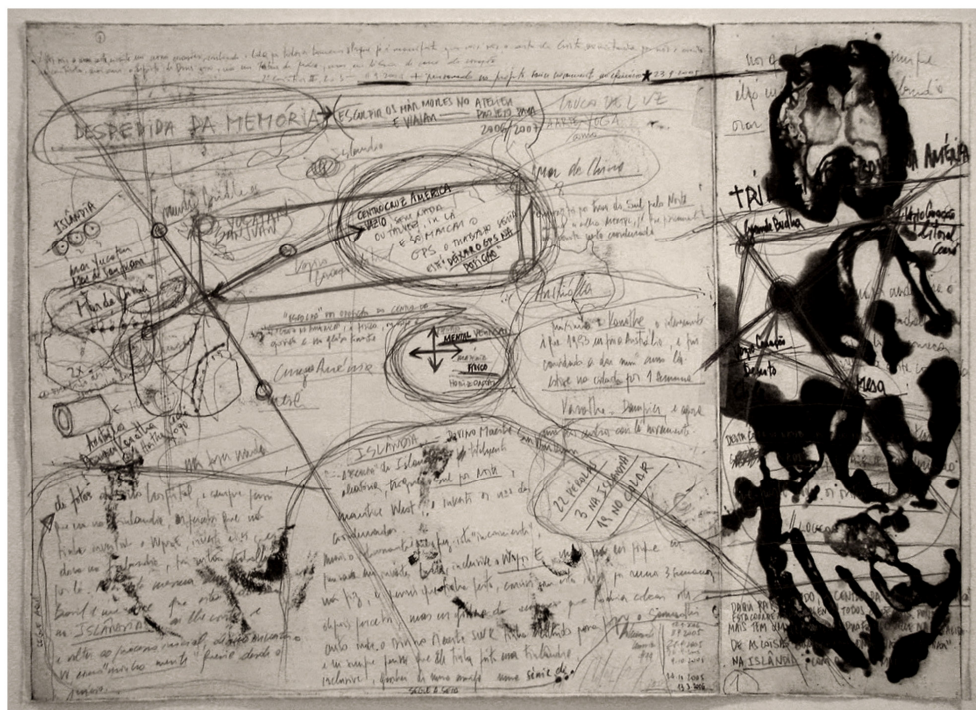


Figura 25 – Desenhos para Camiri

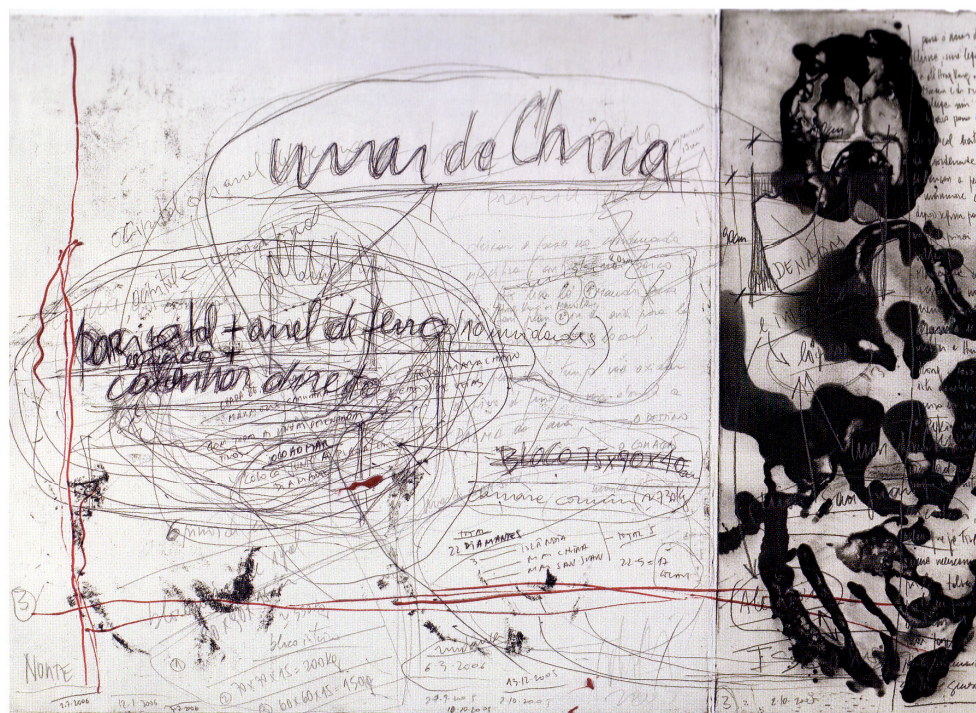


Figura 26 - Desenhos para Camiri



Figura 27 - *Desenhos para Camiri*

O que informa os desenhos assume uma condição emblemática: *Camiri* situa-se no centro da *Cruz na América* e já se anunciava como um trabalho em potencial. O fato de comparecer duplamente na geografia complexa formada pelo conjunto dos trabalhos só vem fortalecer a categoria de *acazos predeterminados* que parece alimentar a obra de Nelson Felix. Convergência das direções e das oposições, o centro da cruz constitui o *vazio do meio*³² ou onde se estabelece a conexão com o universal.

³² CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. RJ: Ed. José Olympio, 2000 – p. 313.



Figura 28 - Desenhos para Camiri

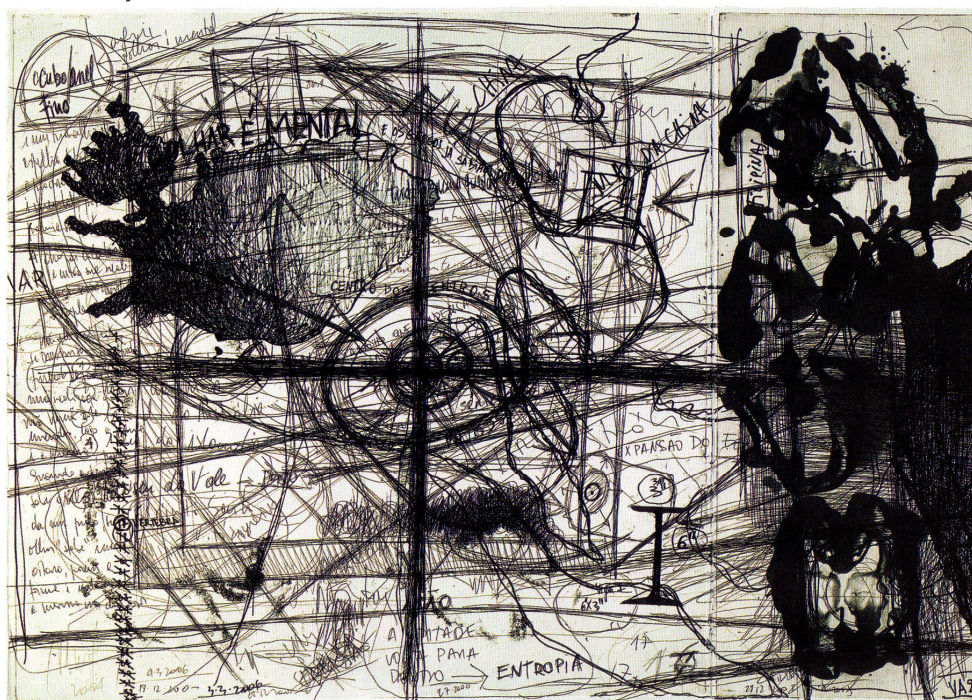


Figura 29 - *Desenhos para Camiri*

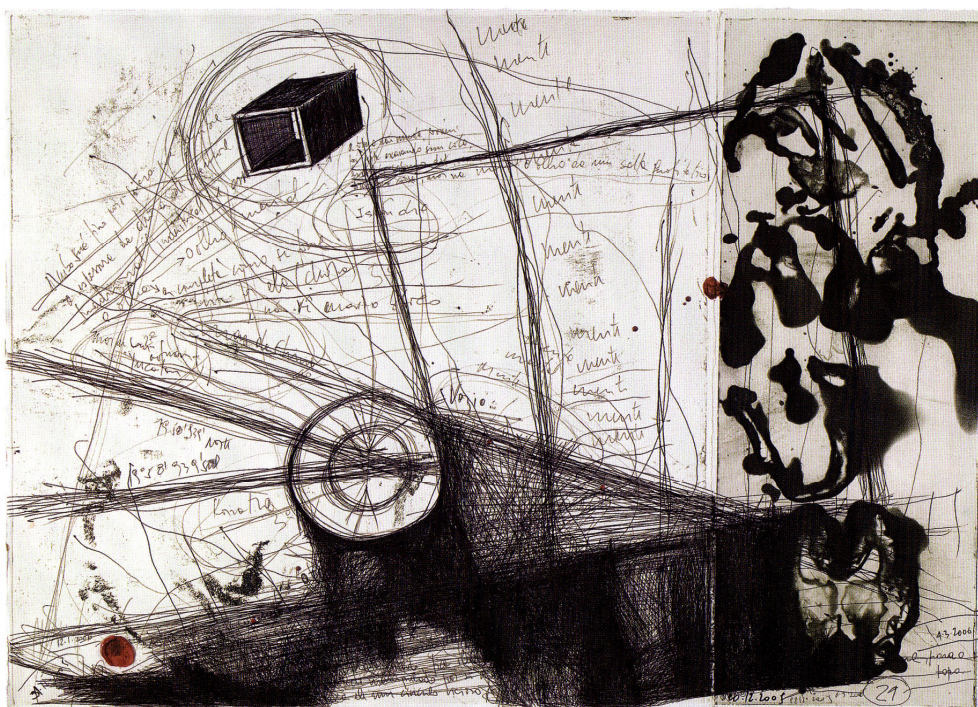


Figura 30 - *Desenhos para Camiri*

Os desenhos/projetos apresentados em *Camiri* antecipam a transposição de vários trabalhos (alguns existentes) em novos arranjos que, associados às suas novas localizações, indicam uma obra aberta, em constante expansão. Podemos incluí-la na leitura de Miwon Kwon sobre os trabalhos recentes, que abordam os sítios que se projetam além dos seus limites físicos. Com a proliferação de trabalhos que seguem um itinerário dentro do mercado globalizado da arte, a definição de *site specificity* vem sendo dissociada de noções como permanência e imobilidade, assumindo características contrárias de impermanência e transitoriedade.