UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS
ESCOLA GUIGNARD

Curso de Pós-graduação *Lato Sensu* em Artes Plásticas e Contemporaneidade

DA PASSAGEM DA LUZ NO INTERIOR DA CASA EM QUE NASCI: EXPERIMENTAÇÕES EM DESENHO E COR

MÁRCIA BERENICE HENRIQUES GUIMARÃES

Belo Horizonte
2015

MÁRCIA BERENICE HENRIQUES GUIMARÃES

DA PASSAGEM DA LUZ NO INTERIOR DA CASA EM QUE NASCI: EXPERIMENTAÇÕES EM DESENHO E COR

Trabalho de Final de Curso apresentado ao Curso de Pós- Graduação *Lato Sensu* Artes Plásticas e Contemporaneidade – Universidade do Estado de Minas Gerais UEMG – Escola Guignard, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista.

Orientadora - Prof.ª Dra. Louise Ganz

Belo Horizonte
Universidade do Estado de Minas Gerais – Escola Guignard
2015

RESUMO

Relato de uma intervenção realizada por mim na casa em que nasci no bairro Floresta, Av. do Contorno 1899, em que usando a luz e a cor, incorporei à linguagem do desenho e da pintura elementos novos e expressivos, que me ajudaram a estruturar experimentações no interior da casa e em meu atelier que funciona no local.

Fundamentada no trabalho de Dan Flavin, Lucia Koch e Daniel Buren, usei silicone colorido nesta intervenção o que possibilitou uma nova forma de composição, sintetizando e criando um ritmo novo no espaço da casa e do atelier. A adaptação e alteração do espaço da intervenção buscou o diálogo entre a realidade local e a estruturação lógica do material e do trabalho, buscando o equilíbrio e a descoberta de situações inesperadas onde luz, cor e energia entrelaçadas proporcionaram uma experiência intensificada pela comunicação direta entre a casa e a rua, o atelier e o quintal.

SUMÁRIO

1- Partida .....pág. 5
2 – Dan Flavin.....pág. 10
3 – Lúcia Koch.....pág. 25
4 – Daniel Buren.....pág. 39
5 – A Casa em que Nasci.....pág. 66
5.1 O Atelier de Vidro.....pág. 69
5.1.1 A Chuva.....pág. 75
5.2 O Interior da Casa .....pág. 77
5.2.1 O Pé Direito.....pág 79
5.2.2 A Sala de Visitas.....pág. 80
5.2.3 A Sala de Televisão.....pág. 84
5.2.4 O Chão.....pág. 86
5.2.5 As Árvores.....pág 88
5.2.6 A Chuva.....pág 90
5.2.7 As Paredes.....pág. 91
5.2.8 Os Quartos.....pág 93
5.2.9 A Varanda.....pág 95
5.2.10 A Cozinha.....pág 96
5.2.11 O Som.....pág. 98
5.2.12 As janelas.....pág. 98
6 – Conclusão.....pág. 101
7 – Referências Bibliográficas.....pág. 103

1 PARTIDA

Comecei a desenvolver o meu projeto final partindo de desenhos feitos por mim a nanquim e guache. Cada um destes desenhos foi rasgado e reagrupado em outras combinações que chamei de redesenhos. Os pedaços partidos foram distribuídos entre ou entorno destes redesenhos, na tentativa de encontrar outras harmonias cromáticas, diferentes das originais. A intenção inicial era que estas novas harmonias estruturassem o pensamento e o sentido em relação às mesmas.

Considerei cada redesenho um grupo distinto, permitindo a mistura entre as cores na tentativa de obter resultados diversos, explorando as cores-pigmento, o que me ajudaria a estudar o seu comportamento em diferentes combinações. Buscava a força e o equilíbrio através da criação de contrastes interessantes que estabelecessem a intensidade, o estímulo e a dinâmica entre as mesmas.

Ao terminar a primeira prancha resolvi escanea-la e imprimi-la tanto no formato original, quanto em tamanho reduzido visando à futura montagem de um quebra-cabeça que possibilitasse a criação de pranchas em diferentes combinações. Os cortes seriam os mesmos em todas elas, possibilitando a mistura dos desenhos em outras montagens. Pretendia trabalhar os contrastes criados a partir das mesmas em diferentes intensidades. A intenção era criar vários modelos cromáticos cujo significado seria elaborado ao longo do trabalho. Mesmo sabendo que o meu olhar seria sempre o meu olhar, passado-presente atuando na construção da identidade do projeto, e que a minha própria história minha velha conhecida, encontraria sempre acontecimentos a serem desvendados tinha certeza de que o olhar de quem as visse seria sempre diferente do meu.

Pensei também em pesquisar o significado social das cores em diferentes épocas e sociedades, observando e tentando visualizar as sensações que elas transmitem às pessoas, a sua simbologia e a memória cromática que influencia diretamente a nossa noção de harmonia. Imaginei que durante o trajeto, possíveis e prováveis desdobramentos me levariam a uma percepção maior do significado do seu uso, envolvendo a capacidade de surpreender, a sensibilidade, o equilíbrio e a sua linguagem poética.

Acabei a segunda prancha pensando no terceiro desenho que faria e me perguntando onde encaixar a cor-luz dentro do que eu estava fazendo, mas

continuei. Fiz a quarta prancha e os desenhos e pinturas me encantavam cada vez mais, mas sentia falta do sol, da sua luminosidade e de todas as possibilidades que ele me daria em termos de equilíbrio, transparência e clareza. Queria usá-lo intencionalmente e redescobrir o desenho através do seu uso. Queria vê-lo incidindo diretamente sobre o que eu fazia

O sol, a cor-luz tão desejada surgiu inesperadamente nas janelas de uma copiadora onde fui imprimir um trabalho. Para impedir que o sol incomodasse as pessoas durante os horários do dia em que era mais intenso e incidia diretamente sobre quem estava no local, colocaram adesivos prateados sobre algumas áreas das janelas de vidro. O próprio sol se encarregou de fazer um trabalho fantástico sobre eles. Os adesivos explodiram em cores e desenhos inacreditáveis. Frutos do acaso, as cores eram claras, luminosas, equilibradas, quase transparentes. Naquele momento, pensei na pintura e no desenho não como representações da realidade, mas como uma experiência que me proporcionasse uma relação de intimidade com a cor e a luz e que me levasse a viver uma experiência emocional importante completando parte da minha busca.

Resolvi usar o mesmo artifício sobre as janelas do meu atelier. Comecei a observá-lo atenta ao movimento do sol sobre ele e em seu entorno. A resposta que eu buscava estava ali, mas ao mesmo tempo, não estava. Chegara a hora de deslocar o olhar para outros artistas pesquisando a relação intensa que alguns mantinham com a luz e a cor em seu trabalho. Deixei que o meu olho espiritual me levasse tomando consciência do uso que cada um deles fazia da cor, e do fato dela estar intrinsicamente ligada a todos nós, desde o nosso nascimento, até à nossa morte. Ela é uma forma de expressão que influencia o nosso comportamento estando nós ou não conscientes deste fato, agindo sobre o nosso humor, emoções e sentimentos. Era esta simbologia que me interessava este significado profundo que afeta cada um de nós, inserido em nossa história.

O contato com o trabalho de Dan Flavin, Lucia Koch e Daniel Buren, e a descoberta da forma como todos eles focam o olhar em determinadas circunstâncias, reinterpretando o cotidiano, significando-o e resignificando-o em um processo de criação leve e refinado e ao mesmo tempo agudo, dialogando com o espaço e o expectador, transformando o modo de ver do observador em parte importante do trabalho, representou exatamente o que eu buscava.

Dialogando com o espaço em que expõem, definindo o processo de criação e determinando o seu rumo, fazem com que tudo se transforme em função do fazer pessoal de cada um, entrelaçando o espaço, a vida e o cotidiano expandindo as raízes originais dos projetos que idealizam. Se existem fios soltos são amarrados pelo expectador, que através do movimento inicial de criação destes artistas chegam a um momento meditativo pessoal.



Figura 1 – Márcia Guimarães, nanquim e guache aquarelado sobre papel Fabriano, dimensões 65,5X47 cm, 2014.



Figura 2 - Márcia Guimarães, nanquim e guache aquarelado sobre papel Fabriano, dimensões 65,5X47 cm, 2014.

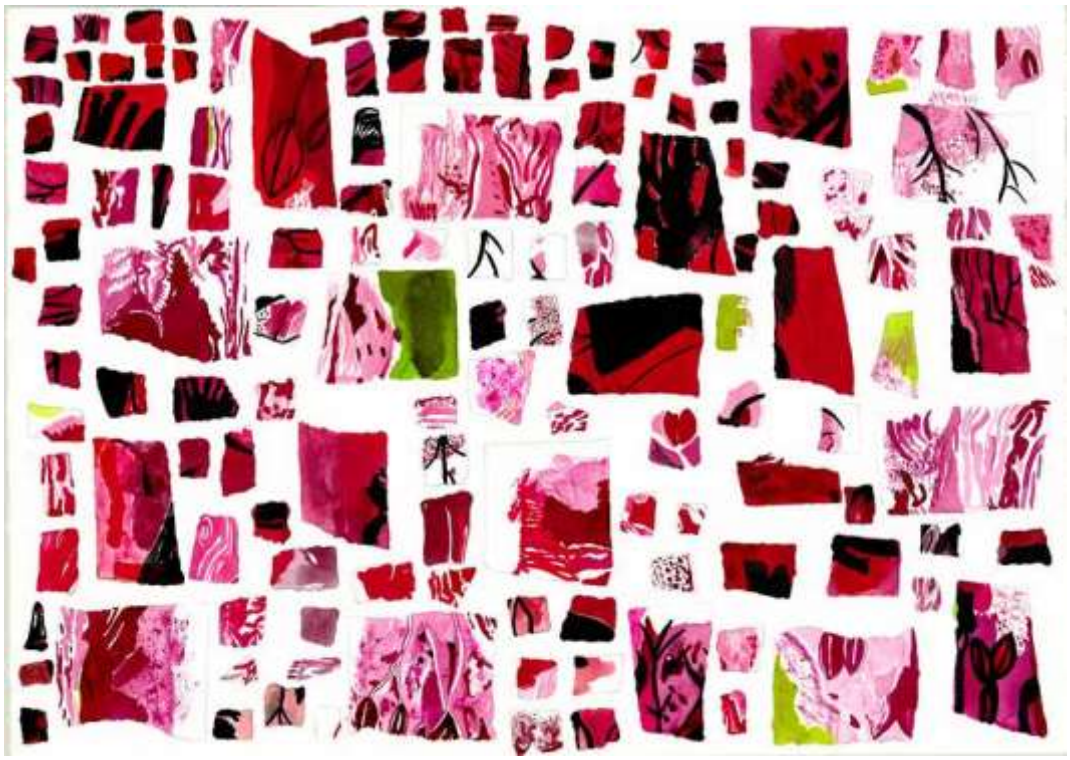


Figura 3 - Márcia Guimarães, nanquim e guache aquarelado sobre papel Fabriano, dimensões 65,5X47 cm, 2014.



Figura 4 - Márcia Guimarães, nanquim e guache aquarelado sobre papel Fabriano, dimensões 65,5X47 cm, 2014.

2 DAN FLAVIN – (Jamaica, New York, 1933 / Riverhead, New York, 1996)

Dan Flavin foi um artista minimalista americano, embora nunca tenha aprovado o termo, famoso pela criação de objetos e instalações escultóricas com luzes fluorescentes, consideradas a sua assinatura.

Estudou História da Arte na *New School for Social Research* e em seguida pintura e desenho na *Columbia University*. Entre 1960 e 1961 trabalhou como guarda no Museu de História Natural de New York e segundo as suas próprias palavras "enquanto caminhava pelos andares do Museu Americano de História Natural, eu enchia os bolsos do meu uniforme com anotações para uma arte feita com luz elétrica. 'Flavin nós não te pagamos para ser artista', advertiu-o o curador. Eu concordei com ele e me demiti." [1]

Até então Flavin trabalhava com pinturas, esculturas, colagens, aquarelas e assemblages, e sua primeira exposição individual aconteceu na Galeria Judson em New York em 1961, onde apresentou desenhos, aquarelas, colagens e pequenos objetos. Em 1969, muitas destas obras produzidas no período anterior ao uso da luz, foram expostas na *National Gallery of Canada*, em Ottava. No catálogo publicado na época, Dan Flavin escreveu observações referentes a elas enfatizando o uso do papel e do papelão não só como suporte, mas também como um material importante na composição do trabalho.



Figura 5 – Dan Flavin, Blue Trees in the Wind, lápis de cera azul sobre papel, 20 x 26,5cm, 1957.
Fonte: Disponível em: <http://www.walkingoffthebigapple.com/2012/02/new-york-museum-exhibitions-dan-flavins.html> Acesso em jan. 2015.

[1] Texto Original: "While walking floors as a guard in American Museum of Natural History, I crammed my uniform pockets with notes for an electric light art. 'Flavin we don't pay you to be na artist', warned the custodian in charge. I agreed and quit him." - Dan Flavin. Retirado da tese de doutorado de Fernanda C. F. Villares, p.24. (tradução nossa).
Fonte: file:///C:/Users/Marcia/Downloads/AF_fecarvalho_miolo_2%20(1).pdf



Figura 6 – Dan Flavin, Detail of Vincent at Auvers, 1960.
Fonte: Disponível em: <http://artobserved.com/2012/02/ao-on-site-new-york-dan-flavin-drawings-at-the-morgan-library-museum-through-july-1-2012/> Acesso em jan. 2015.

A influência do expressionismo abstrato está presente nos trabalhos desta época, com suas cores emotivas e seu traçado. Flavin simplificava a forma através da luz e da sombra com um traço rápido, vigoroso, pinceladas fortes e a utilização de materiais simples. Várias obras desta época possuem detalhes que mostram o seu interesse em artes, ciência e literatura. Em Blue Trees in the Wind, 1957, os traços fortes e largos e o azul vibrante são considerados demonstrações de apreço pela natureza e admiração pelo trabalho de William de Kooning e Franz Kline. Também nesta época começou a dedicar seus trabalhos a amigos, familiares e pessoas que considerava importantes como em Vincent at Auvers dedicada a Van Gogh, a quem dedicou também outras obras.

"Flavin desenhava o tempo todo e raramente vendia ou se desfazia dos seus desenhos" [2] disse Isabelle Dervaux, curadora dos desenhos da mostra de Dan Flavin realizada no Morgan Library & Museum, New York, 2012. Ainda segundo Isabelle Dervaux o artista deixou notas manuscritas em muitos desenhos, registrando quando, onde e como foram feitos. Dervaux diz que a mentalidade arquivista do artista ficou mais evidente em 1976, por ocasião de sua exposição na Suíça, quando desenhou novamente à mão cada um dos seus desenhos, em lugar de documenta-los fotograficamente.

Incorporou as luzes elétricas a partir de 1961 com a realização da série Icons, obras produzidas entre 1961 e 1964, que direcionaram o seu trabalho, mudando completamente a sua produção artística. Icons é uma série de caixas construídas em madeira, fórmica e masonite (madeira prensada), pintadas pelo artista que nelas fez intervenções com lâmpadas. Começou a trabalhar em *Icons*

[2] Texto Original: "Flavin drew all the time and rarely sold or gave away his drawing" - Isabelle Dervaux. Fonte: http://www.themorgan.org/sites/default/files/pdf/press/DanFlavinPressRelease.pdf

explorando as possibilidades das cores em estudos sobre papel, usando lápis ou pastel antes de construir as peças de madeira pintada, onde acrescentou as lâmpadas. Depois de um tempo os esboços e estudos preparatórios que fazia, foram substituídos por diagramas técnicos que ele chamava de “diagramas finais acabados”. Estes diagramas eram registros visuais de suas instalações com a luz e a cor e representam a primeira parte do seu processo de criação artística. Talvez a mais importante, pois é onde reside à criação original e a representação do trabalho é valorizada pelo artista como arte em si.



Figura 7 – Dan Flavin, Icon I (the heart), to the light of Sean Macgovern, wich blesses everyone, 63,8 x 63,8 x 11,9 x 73,7cm, 1961/1962.
Fonte: Disponível em: <http://www.textezukunst.com/index.php?page=dan-flavin-2> Acesso em fev. 2015.



Figura 8 – Dan Flavin, Icon II (the mystery) (to John Reeves), 63,8 x 63,8 x 11,9 x 76,2cm, 1961/1962.
Fonte: Disponível em: <http://www.msg-magazin.com/2012/10/15/dan-flavins-lichtarbeiten-im-mumok-wien/dan-flavin-icon-ii-the-mystery-to-john-reeves-1961/> Acesso em jan. 2015.



Figura 9 – Dan Flavin, Icon III, 1962-1963
Fonte: Disponível em: <http://www.nga.gov/exhibitions/2004/flavin/early/early.shtm> Acesso em jan. 2015.



Figura 10 – Dan Flavin, Icon IV – (the pure land) (to David John Flavin 1933 – 1962), 1962.
Fonte: Disponível em: <http://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=7916> Acesso em jan. 2015.

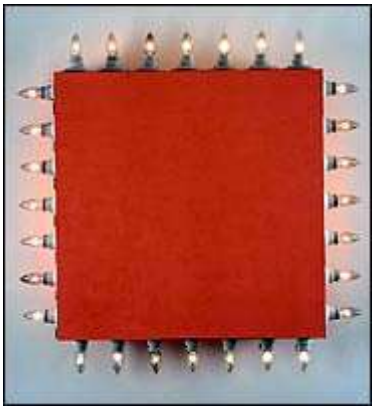


Figura 11 - Dan Flavin, Icon V (Coran's Broadway Fesh), 1962.
Fonte: Disponível em: <http://radicalart.info/nothing/monochrome/light/index.html> Acesso em fev. 2015.

Icon V - Coran's Broadway Flesh é um dos maiores e mais brilhantes de seus ícones, com vinte e oito lâmpadas incandescentes que revestem o perímetro da madeira. A utilização da palavra Ícones para descrever essas construções iniciais, não deixa de ser irônica, pois o artista foi coroinha em 1933, e em seguida ele e o

irmão frequentaram uma escola preparatória para o seminário. A série composta por oito ícones marca a mudança de direção que deu em sua produção artística.



Figura 12 – Dan Flavin, Icon VI (Ireland Drying, to Louis Sullivan), 1962.
Fonte: Disponível em: <http://www.kunstundkosmos.de/Bildende-Kunst/Flavin-Icons.html> Acesso em dez. 2015.



Figura 13 – Dan Flavin, Icon VII (Via Crucis) 1962.
Fonte: Disponível em: <http://arttattler.com/archivedanflavin.html> Acesso em dez. 2015.



Figura 14 – Dan Flavin, Icon VIII (the dead niggers icon), (to Blind Lemon Jefferson), 1963
Fonte: Disponível em: <http://www.db-artmag.com/archiv/2006/e/8/2/504.html> Acesso em dez. 2015.

.

Em 1922, László Moholy-Nagy, professor da escola Bauhaus, criou uma escultura em movimento com discos perfurados, chamada Light-Space Modulator. A luz que saia desta estrutura formava imagens geométricas variadas, uma espécie de fotograma em movimento. Lásló abriu o caminho para a realização de uma quantidade enorme de trabalhos feitos quase que exclusivamente com o uso da luz. É um objeto que gira, com um foco de luz em seu interior, projetando a própria sombra nas peças externas, com uma abertura circular na parte da frente. No fundo do painel em torno de 70 lâmpadas de 15 watts e 5 watts, amarelas, verdes, azuis, vermelhas e brancas. O propósito do artista ao cria-la era estudar o movimento da luz e da sombra. Percebeu que somos mais capazes de nos envolver com o espaço através do uso da luz e inspirado no construtivismo começou a usar em suas obras materiais que lhe proporcionavam reflexos, luz, sombra e brilhos, mas com olhos na tridimensionalidade. László utilizou a luz sempre associada a outros materiais. Ao ter sua obra associada à de László, Dan Flavin recusou qualquer tipo de associação a ele, alegando sequer saber da existência da sua obra quando começou a usar a luz elétrica.

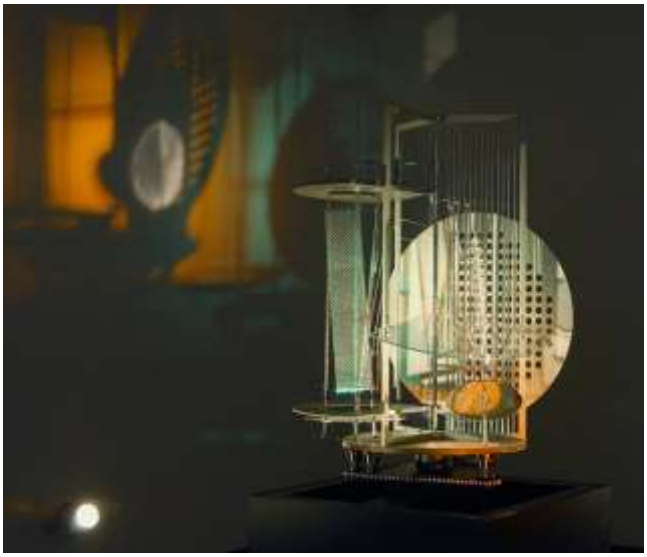


Figura 15 – László Moholy-Nagy, Licht Raum Modulator, 120 x 120cm, 1963/1930
Fonte: Disponível em: <http://www.photography-now.com/artist/laszlo-moholy-nagy> Acesso em fev. 2015.

O movimento construtivista, fundado por Wladimir Tatlin, transformou os materiais nos principais elementos da arte moderna, e o próprio Flavin se referiu às influências construtivistas em seu trabalho, o que de certa forma o aproxima de

László, que considerava alguns aspectos do construtivismo importantes principalmente no que se refere à produção do design e da arte. As relações espaciais enfatizadas *por* László e a interferência da cor causada pela relação com as cores próximas e com o seu entorno, a fluidez do espaço e as relações que estabelece com o que lhe está próximo, encontrou eco em Flavin.

O primeiro registro do interesse de Flavin pela luz fluorescente foi encontrado em um poema escrito por ele em 1961:

Early Work and Icons

flourescent
poles
shimmer
shiver
flick
out

dim

monuments

of
on
and
off

art.[3]

(Flavin,1961, Disponível em: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/features/slideshows/dan-flavin-a-retrospective.html#slide_3> Acesso em fev. 2015.)

O tubo de neon fluorescente apareceu a partir de 1963 com a obra The Diagonal of May. Considerado pelo artista um objeto que se auto-sustentava, passou então a variar a forma de apresenta-lo. A partir dai as suas experimentações com luzes coloridas e a exploração do espaço arquitetônico não pararam mais. Explorou e experimentou todas as possibilidades que a lâmpada lhe proporcionou durante 33 anos. O seu posicionamento no espaço, a propagação da cor pelas paredes próximas e distantes, pelos cantos, quinas e pisos a serem utilizados

[3] Primeiros trabalhos e ícones – florescentes/postes/tremeluzir/tremer/apagar/diminuir/monumentos de ligado e desligado/art. (tradução nossa); Texto retirado da tese de doutorado de Fernanda Carvalho Ferreira Villares, USP, p.9.
Fonte: file:///C:/Users/Marcia/Downloads/AF_fecarvalho_miolo_2%20(1).pdf

também foram objetos do seu trabalho, como também o foi o impacto causado pela luz sobre o expectador e o modo como se degradava nos lugares que sofriam a sua interferência.



Figura 16 – Dan Flavin, The Diagonal of May 25 (to Constantine Brancusi), 1963.
Fonte: Disponível em: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/features/slideshows/dan-flavin-a-retrospective.html#slide_4> Acesso em fev. 2015.

Em The Diagonal of May*,* eliminou a caixa quadrada dos ícones e em lugar dela posicionou uma única lâmpada fluorescente amarela a 45º contra a parede da galeria. Ele próprio ficou impressionado com o resultado obtido e comentou que:

> "O brilho e o resplendor do tubo e da sua sombra, ironicamente se mantinham sozinhos de forma dinâmica e dramática e que o tubo dourado era o seu êxtase diagonal pessoal. No meio da parede a imagem gasosa e flutuante do seu brilho traia a sua presença física, tornando-se quase invisível".[4]

Ele desafiou e questionou a história da arte, particularmente a separação teórica entre a arte e a vida cotidiana, seguindo o mesmo caminho que Duchamp seguiu quando deslocou um objeto de seu uso cotidiano e colocou-o dentro de um museu.

[4] Texto Original: Flavin declared the "gold" tube his "diagonal of personal ecstasy." He went on to describe that. The radiant tube and the shadow cast by its supporting pan seemed ironic enough to hold alone. There was literally no need to compose this system definitively; it seemed to sustain itself directly, dynamically, dramatically in my workroom wall—a buoyant and insistent gaseous image which, through brilliance, somewhat betrayed its physical presence into approximate invisibility. Fonte: Disponível em: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/features/slideshows/dan-flavin-a-retrospective.html#slide_4> Acesso em fev. 2015.

A opção de Flavin por um material industrializado impessoal, reduzindo-se ao essencial tanto nas formas quanto nas cores encaixa a sua obra no conceito minimalista de arte objeto. O minimalismo buscava a redução formal e a produção de objetos em série que proporcionassem ao expectador uma nova percepção do espaço onde se inseriam. Ao se apropriar da luz fluorescente, Flavin leva o expectador a sair da sua indiferença em relação ao espaço, pois é a mesma luz que ilumina que permite ver de maneira diferente e vibrante. Criou uma identidade tão forte que se tornou facilmente reconhecível, afastando-se da arte tradicional como queria. A primeira visão de qualquer um dos seus trabalhos deixa os sentidos do expectador contaminados pela luz. Cada observador é atingido de uma forma, pois a subjetividade de cada um também contamina a obra.

A luz fluorescente é o fio condutor da experiência emocional que Flavin proporciona ao expectador, estabelecendo com cada um uma relação diferente. Elemento presente na vida diária, ele soube explorá-la construindo espaços onde variava as cores e tamanho das lâmpadas, alcançando resultados impressionantes, de uma grande riqueza visual e conceitual.

Trabalhou apenas com seis cores, rosa, amarelo, verde, vermelho, azul e ultravioleta e quatro tons de branco, o morno, o branco frio, branco luz do dia e o branco suave. Para os tubos de luz fluorescente, escolheu quatro tamanhos e um tubo de formato circular.

Profundidade, forma, quinas, piso, teto, tudo era analisado e aproveitado em suas obras e é exatamente este cuidado com todos os detalhes e com a montagem, que levam o observador a viajar dentro do espaço, envolvido que está em vivenciar a experiência proporcionada pelo artista. É uma experiência única, pois cada observador envolvido neste processo reage de acordo com as suas emoções e impressões e a qualidade da experiência vivida envolve os seus sentimentos internos, tudo isto proporcionado por Flavin com algo tão simples quanto uma lâmpada fluorescente.

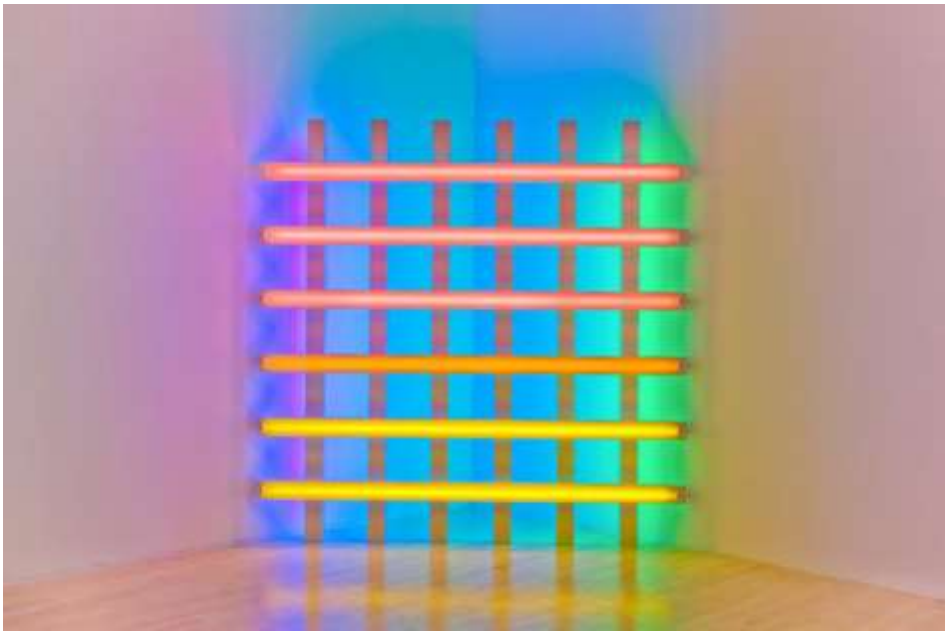


Figura 17 – Dan Flavin, Untitled, (in honor of Harold Joachim), 1977.
Fonte: Disponível em: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/features/slideshows/dan-flavin-a-retrospective.html#slide_1> Acesso em dez. 2015.

Na obra Untitled – In honor of Harold Joachim, podemos ver seis tubos fluorescentes verticais e seis horizontais, instalados na quina da parede da galeria lançando reflexos. Os tubos cruzados aprisionam e degradam a luz no espaço, que reflete suas cores sobre a parede ao fundo. Linhas escuras e finas podem ser percebidas por um bom observador e o piso em frente recebe o desenho da instalação através do reflexo da luz.

O espaço iluminado por Flavin é inseparável da arquitetura do lugar e as suas propostas consideram-no parte integrante da obra, o seu suporte. Da mesma forma a luz torna-se parte integrante do espaço e ao invadi-lo lhe dá novas tonalidades o que faz com que a arquitetura não seja um mero cenário. O uso do recurso de contrastes de luz e sombra altera a percepção do expectador, transformando a luz na tinta usada por Flavin, equiparando o seu trabalho à pintura. Modifica-se em variações de cor e formato, com o uso de um material que nós sequer notamos que existe.

Não existe uma separação entre o que é pintura, o que é escultura e o que é desenho, mas Flavin recusava o rótulo de escultor.



Figura 18 – Dan Flavin, Untitled (to John Judd, colorist 10), 1987 – lâmpadas fluorescentes verdes, 137,5 x 122 x 10,2cm/122 x 122 x 137 cm.
Fonte: Disponível em: <http://www.huma3.com/huma3-ita-reviews-id-796.html> Acesso em dez. 2015.

Untitled, to John Judd, é considerado escultura, desenho e pintura e o trabalho em si é escultórico. O espaço é composto com luz, mas a intervenção espacial resulta em uma figura escultórica emanando luz em todas as direções, trabalhando a forma e o volume em seu entorno. A figura em si é de uma beleza surpreendente, interagindo com o espaço e proporcionando ao expectador uma experiência visual sem intermediários, provocando-lhe uma nova percepção do lugar. É estruturalmente bela, simples e literalmente iluminada. Entretanto, não devemos nunca nos esquecer de que o artista trabalhava principalmente o espaço, com o uso da luz.

Steve Morse que trabalhou com Dan Flavin durante muitos anos e atualmente dirige o Dan Flavin Studio, em New York, divide a obra de Flavin em duas categorias: “trabalhos situacionais” e “trabalhos individuais”. Os trabalhos situacionais são aqueles criados para um lugar específico e se adequam à arquitetura do lugar, mas mesmo estes trabalhos podem ser divididos em trabalhos site-specific e em progressões.

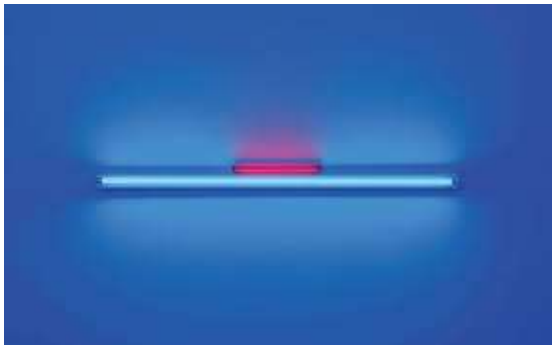
As progressões propõem trocas com o lugar em que são instaladas, mas não existem apenas em um lugar específico; se instaladas em outro lugar, estabelecem outras trocas com este novo lugar. A obra Alternating Pink and Gold é um exemplo

de trabalho situacional. O seu número de lâmpadas é determinado pelo lugar da instalação e a resposta da luz depende do espaço. A pintura das luzes no ar interfere e muda a arquitetura do lugar.



Figura 19 – Dan Flavin, Alternating Pink and Gold, 1967.
Fonte: Disponível em: <http://www.re-title.com/exhibitions/archive_DavidZwirner533West19thStreet6760.asp> Acesso em fev. 2015.

Os trabalhos individuais são isolados ou compostos em séries com alterações pequenas e podem ser expostos juntos ou individualmente. Na série Untitled for Charlotte and Jim Brooks, Flavin usa a lâmpada fluorescente azul que se repete em toda a série e superposta a ela em cada um deles, uma cor diferente: rosa, vermelho, amarelo, azul, verde e ultravioleta.





Figuras 20 e 21 – Dan Flavin, untitled (For Charlotte and Jim Brooks), 1963-1964.
Fonte: Disponível em: <http://arttattler.com/architectureflavin.html> Acesso em jan. 2015.

Nos trabalhos site-specific, as trocas são promovidas entre o trabalho e os lugares para os quais foram especificamente criados, mas em Flavin é difícil definir com absoluta certeza os trabalhos que são ou não considerados trabalhos site-specific. A maior parte deles se redefine, ao serem montados em lugares diferentes daqueles para os quais foram criados, e a única exigência feita pelo artista é que a montagem respeite as regras que deixou estabelecidas por escrito.

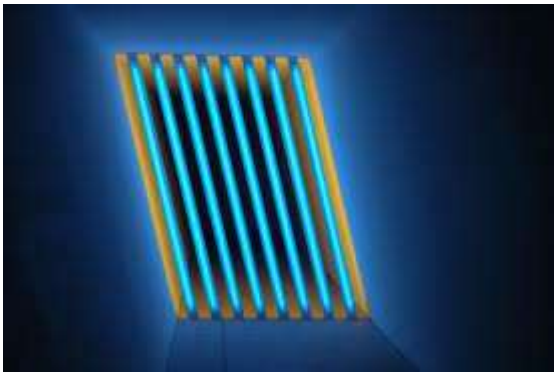
Alguns dos seus trabalhos considerados site-specific, foram desenvolvidos no Museu Guggenhaim, na Chinati Foundation, museu de arte contemporânea, idealizado por Donald Judd no Texas, na Fundação Dia, na Chiesa Rossa, igreja em Milão e na fachada do Hamburger Bahnhof, o museu de arte contemporânea de Berlim, que ele infelizmente não viveu o suficiente para ver. Quando escurece, é possível ver as luzes de Flavin iluminando o museu.



Figura 22 – Dan Flavin, Igreja de Santa Maria Annunciata, Chiessa Rosa, Milão, Itália, 1996.
Fonte: Disponível em: <http://www.melloncelli.it/portfolio_page/san-maria-annunciata-milano/> Acesso em jan. 2015.





Figuras 23, 24, 25 e 26 – Dan Flavin, Chinati Foundation, Marfa Project, 1996.
Fonte: Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=Dan+Flavin,+Chinati+Foundation,+Marfa+Project,+1996.&espv=2&biw=1366&bih=667&site=webhp&tbm=isch&tbo=u&> Acesso em jan. 2015.




Figuras 27 e 28 – Dan Flavin, Museu Guggenheim, 1992
Fonte: Disponível em: <http://www.huma3.com/huma3-eng-reviews-id-147.html> Acesso em jan. 2015.



Figura 29 – Dan Flavin, Hamburger Banhnhof, 1996.
Fonte: Disponível em: <http://www.blindbild.com/berlin-bei-nacht-2011/berlin-hamburger-bahnhof-seitenfluegel/> Acesso em fev. 2015.



Figura 30 – Dan Flavin, Fundação Dia,1996.
Fonte: Disponível em: <http://art-nerd.com/newyork/dan-flavin-at-dia/> Acesso em jan. 2015.

Flavin se referia aos seus trabalhos como situações, criando manuais que especificam como ele deve ser montado e adaptado em outros lugares, o que significa que a obra em si é pelo menos em parte, pertencente a determinado espaço.

Deixou aproximadamente 750 trabalhos, realizados quase que exclusivamente com lâmpadas fluorescentes e a exposição permanente de suas obras acontece no Dan Flavin Art Institute em Bridgehampton, New York, dirigido por Steve Morse. Esta exposição permanente foi projetada pelo próprio artista.

Usando a luz, Dan Flavin enfatizou a sua importância, levando-me a observar o que acontece quando ela age sobre a estrutura de um espaço. A ausência de formas convida à observação dos contrastes existentes entre as cores, as diferentes intensidades da luz e as fronteiras diluídas do lugar. As situações óticas experimentais variadas, emitindo e refletindo as cores deixam que eu tenha as minhas próprias impressões do espaço e das alterações que a luz irá provocar na exploração de uma casa antiga que pretendo fazer.

3 LÚCIA KOCH – (Porto Alegre, RS, 1966)

A artista plástica Lúcia Koch é conhecida por suas intervenções arquitetônicas, que chamam atenção para o espaço em si e seus elementos pré-existentes, que ela corrige usando filtros coloridos translúcidos. Artista visual, escultora, artista multimídia, fotógrafa e pintora brasileira, formou-se em Artes Visuais pela UFRGS, onde também fez o seu mestrado, doutorando-se em Poéticas Visuais pela USP. Começou a realizar intervenções em espaços domésticos no início dos anos 80 e em 1990 promoveu a sua primeira exposição individual. Entre 1993 e 1996, período em que participou do projeto Arte Construtora, ocupou casas, parques e até uma ilha, intervindo nestes espaços de acordo com a situação que encontrava em cada um deles. Estendeu-se em seguida aos espaços institucionais. Foi durante o período em que participou do projeto Arte Construtora que amadureceu a ideia de uma arte ambientada.

Desde o início de sua carreira explorou a incidência da luz e os fenômenos resultantes das suas intervenções. Cores, matizes, sombras, projeção, refração fazem parte da sua exploração do fenômeno da percepção em montagens fotográficas e intervenções, onde o dentro e o fora são usados para reorganizar estes espaços, através do uso da luz. A luz é o elemento que altera o estado físico de um lugar, atuando sobre a percepção e interação do expectador com este espaço.

Em uma conversa com a artista e curadora Ruth Estevez*,* em maio de 2013, durante a exposição A Small Show with a lot of Space in it na Cristopher Grimes Gallery, Santa Monica, California, a artista comentou que as aproximações que ela faz com o espaço, dependem do tipo de resposta que recebe deste espaço e é isto que determina a forma como ela interfere. A comunicação que irá se estabelecer entre a intervenção e as pessoas que frequentam o lugar deve criar um clima que propicie o seu aproveitamento máximo, levando a práticas de comunicação. Demonstra também o desejo de levar as pessoas a se indagarem como o espaço poderia ser usado em outro contexto, se o trabalho poderia ser feito em outro lugar ou em outras condições de vida, e como ele opera à noite e durante o dia com as variações de luz, em diferentes horários.

Trabalhando com filtros que alteram o estado do espaço que ocupa e atuando sobre a própria luz ambiente, procura agir sobre aqueles que o frequentam, afetando-os de alguma forma. Para isto usa matizes de cor em materiais translúcidos ou transparentes, aplicando-os sobre janelas e fachadas, fazendo o espaço interno se comunicar com o externo. É a forma que encontrou para levar o expectador a compreender o espaço, através do uso da luz. Segundo a artista em entrevista dada no Estúdio Automática em 2009, quando ela usa a cor como filtro, força os outros a verem o espaço determinado, pois afeta a relação entre as coisas, alterando a atmosfera. Quando os seus trabalhos afetam o observador é melhor ainda, pois ganha força, projetando outras possibilidades. Quando escuta alguém dizer que poderia fazer o mesmo em sua própria casa, considera o resultado fantástico.

A respeito da transitoriedade dos trabalhos e da volta do espaço ao seu estado normal, acha que se ele afetou quem o frequenta durante o período em que esteve instalado, já é suficientemente importante, pois é bom as pessoas entenderem como funciona a relação entre dispositivo e efeito.

Trabalhou inicialmente com cores mais fortes, mas com o tempo foram ficando mais suaves, atmosféricas, arquitetônicas.



Figura 31 - Lúcia Koch, Mood Disorder, pintura translúcida sobre acrílico e vidro, 23 peças, instalação – Center for Conteporary Arts, Nova Orleans, 2013.
Fonte: Disponível em: < http://cgrimes-news.blogspot.com.br/2014/11/lucia-koch-in-prospect-3-notes-for-now.html> Acesso em dez. 2015.

Em Mood Disorder, realizado em 2014, os filtros servem para provocar modificações internas e externas, promovendo trocas entre o dentro e o fora. Painéis de vidro e acrílico filtram a luz, que é o objeto da atenção, dialogando com o espaço alterado e com a sua questão espacial, reorientando a percepção do observador. São 23 placas de acrílico e vidro em tamanhos variados, pintadas em degrade e feitas com sobras de materiais encontrados no porão do Contemporary Art Center. Apoiados sobre as janelas e as vidraças, permitem que o visitante possa ver a rua.

Em sua tese de doutorado *"*Estados Alterados do Lugar*",* ela chama os seus filtros de "máquinas de transformar que criam estados alterados do lugar"[5]. As especificidades de cada lugar e a sua história aliada aos estados alterados, formam o conjunto das suas intervenções. Todos os lugares sofrem transformações internas e externas através dos tempos, se adequando às várias finalidades que ali ocorrem pela ação dos que o utilizaram.



Figura 32 – Lúcia Koch, O Gabinete - Instalação, II Bienal do Mercosul, 1999
Fonte: Disponível em: < http://revistacarbono.com/artigos/01tempojuliabuenaventura/> Acesso em dez. 2015.

O trabalho O Gabinete, foi regido pelo espaço que ocupou, determinante no processo de instalação. Realizado na Bienal do Mercosul, que usualmente acontece na antiga zona portuária de Porto Alegre, à beira do rio Guaíba, em uma antiga oficina de conserto de barcos, os vidros das janelas foram retirados e filtros coloridos colocados em seu lugar. Um galpão retangular e amplo, construido de madeira, piso

[5] - Fonte: http://www.automatica.art.br/livros/artebra_lucia.pdf, p.9.

de cimento queimado e janelas basculantes de ferro e vidro, que apresentavam as marcas do tempo. Vermelhos, laranjas, azuis e verdes deixavam passar a luz que à medida que invadiam o espaço, marcavam os seus limites com cor. O sol determinava os limites da sua projeção sobre as janelas, marcando o tempo interno e externo da instalação. Uma das divisórias internas foi retirada e a que ficou permaneceu com a porta que perdeu a sua função original, já que não dava mais passagem para lugar nenhum, mas obrigava a luz a modificar sua rota. Durante anos muitas pessoas circularam pelo local exercendo uma função e deixando a sua marca. O ofício em si praticado no espaço ao longo dos anos também deixou sua história. Depois da instalação pronta, o espaço passou a existir de uma forma antes imprevisível. Outra circunstância foi criada.

Começou a fazer uso do espelho a partir de 1995, no trabalho Espelhos Sombras *e,* realizado no MAM, São Paulo, e no CCBB, Rio de Janeiro. O espelho em Lúcia Koch é um dispositivo sensorial, utilizado para levar o observador a compreender o que vê. É um modo de comunicação direta entre dois sujeitos, o que está no espelho e o que está do lado de fora, o que se vê. Causa ansiedade e trás à tona o sentimento crítico provocando questionamentos e inquietação. Ao provocar uma transformação em um lugar em função do seu uso, ela estabelece outro tipo de vivência. Segundo suas próprias palavras os espelhos recortados misturam o dentro e o fora e a imagem de quem vê dá ao observador a possibilidade de ver/reconhecer o espaço exterior a ele, removendo as pessoas de sua zona de conforto.



Figura 33 – Lúcia Koch, Mirrors Create Altereted Spaces, Wexner Center of Arts, Columbus, Ohio, 2014.
Fonte: Disponível em: <http://www.nararoesler.com.br/usr/library/documents/main/46/portfolio-gnr-lucia-koch-webres.pd> Acesso em fev. 2015.

Em Mirrors Create Altered Spaces, realizada em maio de 2014, no Wexner Center of Arts em Columbus, Ohio, ela usa espelhos para capturar a luz e a atenção das pessoas que utilizam o local. O espelho é um dispositivo que permite além da experiência sensorial, uma experiência mental. O efeito do uso de um dispositivo que se multiplica como o espelho, é imprevisível. Segundo a artista, durante o processo de montagem, a presença dos trabalhadores no lugar, promovia a interação com as pesssoas que circulavam por ali e indagavam a respeito do que eles estavam fazendo. Depois de pronto o espaço passou a existir de acordo com a nova circunstância.

Em Casa De Espelhos, usando acrílico espelhado recortado a laser, criou um jogo de imagens surpreendente nas portas e janelas do lugar, imagens tanto internas, quanto externas. Quem se encontrava dentro do espaço deparava-se com o desenho de uma rua entrelaçada num emaranhado de linhas e formas, cujas sombras invadiam a calçada criando formas sobre as pedras do passeio. De fora vislumbrava o espaço interno através dos recortes. Os desenhos escolhidos pela artista remetem a elementos vazados muito usados nos espaços domésticos paulistas. Koch vem desenvolvendo uma pesquisa sobre padrões arquitetônicos em várias cidades do Brasil e no exterior, durante as suas viagens. O acrílico espelhado em padrões diferentes criou uma variedade enorme de imagens e outro padrão estético diferente do ligado ao lugar. A Caixa Cultural se localiza em um lugar de tráfico intenso em São Paulo o que ajudou a multiplicar as imagens provocando uma nova experiência urbana.



Figura 34 – Lúcia Koch, Casa de Espelhos, Galeria Vitrine da Avenida Paulista, Caixa Cultural, São Paulo, 2009.Fonte: Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=Lucia+Koch+imagens&espv=2&biw=1366&bih=667&site=webhp&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=vRn2VJC9MsGBU8> Acesso em fev. 2015.

Em 2012, em um depoimento dado pela artista durante o processo de montagem da mostra, Materiais Inventados, na Galeria Nara Roesler em São Paulo, ela explicou que há muito tempo atrás começou a pensar que o que queria produzir como trabalho não eram imagens nem objetos, mas situações que aconteceriam em um lugar. O lugar, ou como o espaço se transforma num lugar pelo uso, é uma questão da linguagem da arquitetura, que é a linguagem que constitui um lugar. Por causa disso, ela foi cada vez mais se concentrando em entender a arquitetura para poder responder a ela. Os materiais que estava apresentando eram os seus materiais de construção, utilizados em seu trabalho, mas ela nunca tinha experimentado usa-los descolados da arquitetura e como possibilidades.

Na mostra, os expectadores teriam a possibilidade de experimentar os materiais, manipular um de cada vez, mais ou menos da mesma forma que em uma loja de materiais de construção. Depois de um tempo começariam a encontrar combinações diferentes através da sobreposição de camadas e este era o jogo que os capturaria. Os painéis vazados transparentes que se sobrepunham representavam também a forma como a memória funciona e existe, e que tipo de imagens das coisas é possível guardar. Este é um outro aspecto do funcionamento da memória onde as coisas se misturam irreversivelmente.

Segundo a artista, a matemática é aparentemente um modo de organizar o mundo, mas é uma ordem menos objetiva do que se pensa e a raiz matemática dos seus trabalhos acaba sendo reconduzida pelo modo como eles se relacionam com o espaço e com as pessoas até chegar a potência de uma espécie de alucinação dos objetos e da percepção que os trabalhos podem dar.

Os materiais apresentados, foram montados em painéis deslizantes como em lojas de material de construção, para exibir amostras de pisos e chapas de materiais diversos com recortes em diferentes formatos feitos por ela, que ao reimaginar e reinventar o espaço, reimagina e reinventa a sua relação com ele.



Figuras 35 e 36 – Lúcia Koch, Materiais Inventados, Galeria Nara Roesler, São Paulo, 2012.
Fonte: Disponível em: < http://www.nararoesler.com.br/exhibitions/30/> Acesso em jan. 2015.

O lugar não é permanente, está sujeito a transformações determinadas pelo seu uso, sejam elas temporárias ou definitivas. Segundo Lucia Koch, “se o lugar está sujeito a estados alterados é porque se configura e comporta como um organismo de estrutura complexa, que reage a seu contexto em constantes adaptações e necessidades sempre singulares. Toda intervenção neste espaço é feita no tempo, num momento específico de seu ciclo vital. Assim como as alterações que inevitavelmente ocorrem estando ele ocupado ou abandonado, exposto ao tempo e à ação dos que o habitam”.[6]

Para criar os seus estados alterados, ela precisa entender a lógica interna destes espaços, o que os organiza.

[6] “Estados Alterados do Lugar”, Máquina de Transformar, pag. 8, Lúcia Koch.




Figuras 37 e 38 – Lúcia Koch, Noite Americana, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 2007.
Fonte: Disponível em: <http://www.mac.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=33&evento=1> Acesso em jan. 2015.



Figura 39 – Lúcia Koch, Processo de instalação do PVC sobre a clarabóia, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 2007.
Fonte: Disponível em: <http://www.mac.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=33&evento=1> Acesso em jan. 2015.

Noite Americana, foi realizado com a instalação de um filtro de PVC sobre uma clarabóia, no 62º Salão Paranaense. A luz vibra no espaço, que se transforma em um lugar, com uma nova dinâmica interna. A adaptação à sua intervenção mudou essencialmente o padrão da sala como organismo vivo, dinâmico, sujeito a adaptações e mudanças, livre de projetos anteriores, mostrando que os espaços nunca estão acabados e sim sujeitos a transformações constantes.

A pesquisa que desenvolve com materiais vazados, aparece em vários de seus trabalhos e numa tentativa de saber o que popularizou o seu uso no pais, se estende do Recife até o sul do Brasil. Estes elementos aparecem em casas

populares, de classe média e alta brasileira. A sua questão é saber se é uma cadeia de influências que vem desde a arquitetura mourisca e do cobogó[7] criado durante o modernismo brasileiro , ou se isso tem uma razão mais formal ou uma função de aparato de comunicação entre a casa e a cidade, o dentro e o fora. Considera a forma fundamental, como uma função ligada a práticas sociais bem específicas. A pesquisa de contextos específicos é o que lhe interessa, principalmente as suas particularidades. Sendo estes elementos materiais tão explorados ela tenta reinventar um outro uso para eles, o que no fundo é mais uma prática da reinvenção de elementos arquitetônicos.



Figura 40 – Lúcia Koch, Conversation, Site-specific, Sharjah's Bienal, Emirados Arabes, 14 painéis de plexiglass cortados à laser, 200 x 100cm, 2013.
Fonte: Disponível em: < http://universes-in-universe.org/eng/magazine/articles/2013/lucia_koch/photos/09> Acesso em dez. 2015.

Conversation, foi montada em uma bela casa de três andares, herança do século XIX em Bait Al Serkal, nos Emirados Árabes Unidos. As sete portas que abrem para uma varanda foram trocadas por telas coloridas. Criadas com duas camadas de plexiglass colorido transparente, foram cortadas com padrões inspirados em elementos domésticos da arquitetura do Brasil e dos Emirados Árabes. As telas permitem a entrada da luz e do ar, criando um fluxo entre os espaços e permitindo as pessoas verem o lado de dentro e o lado de fora.

[7] Cobogó: Nome atribuído aos elementos vazados usados em construção, que possibilitam a ventilação e a luminosidade em seu interior. A palavra formou-se através da união da primeira sílaba do sobrenome dos três engenheiros que a criaram. Podem ser feitas de cimento, madeira, vidro, cerâmica e ferro.



Figura 41 – Lúcia Koch, Matemática Espontânea: placas de acrílico cortadas a laser (padrões inspirados em elementos de influência mourisca na arquitetura brasileira), Observatório Cultural Torre Malakoff, Recife, 2006.
Fonte: Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp152844.pdf> Acesso em dez. 2015.



Figura 42 – Lúcia Koch, “Conjunto A”, Série Matemática Espontânea, MDF cortado a laser, SESC Pinheiros, 2000.
Fonte: Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp152844.pdf> Acesso em jan. 2015.

As fotografias realizadas no interior de caixas vazias e embalagens, onde ela cria situações no espaço interno, são verdadeiros ambientes que se assemelham a ambientes arquitetônicos. Algumas caixas são inspiradas em obras específicas e chamadas de Arquitetura de Autor, e outras elementos arquiteturais tradicionais. As caixas vazias inspiram janelas trabalhadas, portas, rodapés, linhas retas e curvas, fachadas e revestimentos. As soluções operam mudanças que deixam o interior das caixas irreconhecíveis. São transformações e adaptações que permitem a entrada da luz natural, criando padrões que alteram completamente a sua estética. Segundo

a artista em sua entrevista ao Noz, é um trabalho da ordem da ilusão e da representação.



Figura 43 – Lúcia Koch, “Arquitetura de Autor”, fotografia da série “Amostras de Arquitetura”,iImpressão jato de tinta sobre papel algodão, 74x65cm, 2010.
Fonte: Disponível em: <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/lucia-koch/> Acesso em jan. 2015.

Os elementos vazados são formalmente interessantes e trazem uma série de soluções ao espaço interior das caixas, transformando-os em ambientes vivos, orgânicos. Ampliadas em uma escala arquitetônica causam estranhamento, mas a intenção da artista é transformá-los em extensões virtuais do ambiente.



Figura 44 – Lucia Koch, “Mezanino”, fotografia, 64x104 cm, 2010.
Fonte: Disponível em: <http://ela.oglobo.globo.com/vida/design/conheca-artistas-plasticos-que-exibem-em-suas-obras-uma-clara-inspiracao-na-arquitetura-7408428> Acesso em dez. 2015.



Figura 45 – Lúcia Koch, “Martini Duplo”, fotografi, impressão digital sobre papel fotográfico, 300x500 cm, 2011.
Fonte: Disponível em: http://www.pipaprize.com/pag/artists/lucia-koch/> Acesso em dez. 2015.

Quando começou a fotografar as caixas descobriu que para obter o efeito de espaços arquitetônicos, precisava fotografá-las com luz natural. Nas primeiras interferências que fez no seu espaço interno , usou chapas de metal, mas vários trabalhos foram feitos aproveitando as aberturas já existentes nas caixas. Segundo *Koch*, as caixas de macarrão são um excelente material de trabalho e não precisam de nenhum tipo de intervenção, mas em outras ela precisa intervir. Cada uma de suas imagens tem o nome do produto da embalagem e as fotos depois de prontas precisam parecer um espaço reconhecido como arquitetônico. O espaço que ela cria não corresponde à realidade do objeto caixa que sai de sua escala original e adquire a escala arquitetônica do espaço expositivo.



Figura 46 – Lúcia Koch, Otomano, Fotografia, 2003/2009, 64x56 cm, inspirada na arquitetura otomana, originalmente fotografada para o projeto apresentado na 8º Bienal de Istambul e impressa pela 1º vez em 2009.Fonte: Disponível em: <http://www.byfloor.com.br/blog/2011/06/02/um-olhar-arquitetonico/ > Acesso em dez. 2015.



Figura 47 – Lúcia Koch, “Cono Norte”, (San Martin de Porres), fotografia, 100x137cm, 2011.
Fonte: Disponível em: <http://www.byfloor.com.br/blog/2011/06/02/um-olhar-arquitetonico/

“Vejo as caixas como espaços virtuais, uma continuação do espaço real; encontro as dimensões para o trabalho conforme os pés direitos ou aberturas de portas; às vezes, podem ser horizontais, outras vezes verticais que parecem portas para os corredores”[8]



Figura 48 – Lúcia Koch, “Janela Otomana”, tomatinho, Série Fundos, 115 x 100 cm, 2003.
Fonte: Disponível em: < https://www.artsy.net/artwork/lucia-koch-janela-otomana-tomatinho-from-the-series-fundos > Acesso em jan. 2015.

[8] Depoimento dado por Lúcia Koch à Niúra Legramante Ribeiro, em 8 de julho de 2003, p.3.- Disponível em: <http://luciakoch.com/textos/PDF_pt/niura_ribeiro_pt.pdf > Acesso em dez. 2015.

Encontrei em Lucia Koch transformações fantásticas que promove nos lugares em que cria seus trabalhos, proporcionando ao expectador um encontro sensorial inigualável, através da utilização de filtros coloridos que chamam atenção para o lugar em si e corrigem elementos pré-existentes. Ao produzir situações e não objetos ou imagens, a artista usa a linguagem do lugar aliada à luz, à sombra e à cor.

O uso que faz da arquitetura do espaço cria um diálogo de formas e movimentos com o expectador. A mistura de materiais como acrílico, papel, madeira, grades, pinturas ficcionais criadas com fotografias de azulejos e fachadas encontradas em cidades em que esteve criam efeitos que modificam o espaço por completo, promovendo a sua reorganização espacial.

4 DANIEL BUREN – (Boulogne-Billancourt, França, 1938)

Daniel Buren é um artista que cria situações e relações que interveem diretamente na realidade social, deslocando o olhar do expectador para as alterações que provoca, criando dúvidas e questionamentos. Formou-se na École Nationale Supérieure des Métiers d'art em 1960, em Paris, e é conhecido como um dos fundadores da crítica institucional, dentro do contexto da arte conceitual e ligado a pesquisas neovanguardistas na França. O diálogo com o cotidiano das ruas, dos museus, das galerias, dos espaços públicos é a sua proposta, o seu grande desafio, através do uso de espelhos, painéis coloridos, luzes e listras que se interligam e comunicam, criando formas contrastantes, em perfeita harmonia com o espaço em que se encontram e com o seu entorno.

Na primeira metade do século XX, vários movimentos de "vanguarda" atingiram o seu apogeu e cada um deles formalizou de uma maneira as suas práticas artísticas. Estes movimentos de ruptura, contra uma estética que eles consideravam antiga, levaram ao questionamento do conceito de obra de arte e da instituição arte.

O movimento dadaísta, surgido em 1916, criado por Tristan Tzara em Zurique, em plena Iº Guerra Mundial representou a negação total da cultura, pregando o absurdo, a incoerência, a desordem e o caos, contra um mundo conturbado pela guerra. Não foi um movimento artístico no sentido tradicional. Representou a ruptura e a negação total da cultura vigente, possibilitando a liberdade plena de criação, uma nova arte, uma nova maneira de pensar e expressar o mundo. Sem propor nenhum estilo específico, nem defender nenhum modelo, recusaram as experiências formais anteriores, deixando um legado de novas possibilidades para futuros artistas.

Nos anos 50 e 60 surgiram as neovanguardas, que muitas vezes utilizando os mesmos dispositivos utilizados pelas vanguardas do início do século, passaram a pensar de forma reflexiva a sua própria produção cultural. Diferentes correntes como a pop-art, o minimalismo, a arte conceitual, o grupo americano Fluxus, o novo realismo e a crítica institucional, da qual Daniel Buren foi um dos expoentes, estabelecem novas fronteiras para o trabalho artístico, criticando os espaços expositivos e os suportes tradicionais. Foi um momento mais politizado que o

anterior no mundo das artes e as suas possibilidades passaram a ser exploradas de diferentes formas. Em uma entrevista realizada em 1980, Daniel Buren faz a seguinte declaração a respeito deste período:

> "Eu fui parte de uma geração que assistiu a uma explosão que não se viu muitas vezes neste século. Os anos 1960 foram uma renovação e também um fechar de portas para muitas coisas, tal como foi o caso provavelmente nos anos 1916 – 1917. Eu vivi uma confusão de sentimentos, questionamentos e modificações incríveis. Se lembrarmos das obras feitas com gordura animal de Joseph Beuys, das placas quadradas de metal recortado de Carl Andre, nós estávamos em meio a fabricações jamais vistas antes, modificava-se verdadeiramente toda uma tradição".[9]

Em 1965 expõe pela primeira vez na IV Bienal de Paris, recebendo o prêmio de melhor artista jovem e em 1966 junto com Olivier Mosset, Michael Parmentier *e* Viele Toroni, cria o grupo BMPT, cuja sigla foi criada a partir da primeira letra do sobrenome de cada um deles. Em janeiro de 1967, participam 18º Salon de la Jeune Peinture em Paris, enviando em dezembro de 1966, o seguinte convite a 500 pessoas entre críticos, museus e galerias.

Il se passe quelque chose

(alguma coisa acontece)

24 de dezembro de 1966

Prezado Senhor,

Alguma coisa acontece pela primeira vez em 3 de janeiro de 1967, no Salon de la Jeune Peinture. Nós o convidamos a assistir a primeira de uma série de manifestações tendo por objetivo, não apenas apresentar o traço de nossa atividade, mas, sobretudo, fazer aparecer à mecânica da qual ela procede.

Desejosos de vossa presença no dia 3 de janeiro, enviamos os nossos melhores cumprimentos.

Buren, Mosset, Parmentier, Toroni.[10]

No dia da abertura os quatro realizaram pinturas, observados pelos visitantes e cada um deles repetia um padrão em telas que eram penduradas depois de prontas. Buren pintava de branco as extremidades de um tecido listrado. No final do dia distribuíram um panfleto criticando a pintura e a capacidade dos quatro de traduzir em termos estéticos os mais diversos temas. Terminava com a seguinte

[9] Buren, 2012, p. 1993. Fonte: Texto retirado da tese de doutorado de Tiago Machado de Jesus, p. 31. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-12022014-110035/es.php> Acesso em jan. 2015.
[10] Ibidem, p. 58.

frase: “Não somos Pintores”. Às 20h15min tiraram as pinturas do Salon e penduraram em seu lugar uma faixa com as seguintes palavras: “Buren, Mosset, Parmentier e Toroni n’exposent pas”[11], que permaneceu no lugar, até o fechamento do Salon. Foi chamada de “Manifestation nº1” [12].

Naquele mesmo dia, após a hora do fechamento do salão, distribuíram outro panfleto, “Manifestation nº2” [13], com o seguinte título, “Lettre contre les salons” [14]. No panfleto criticavam os salões chamando-os de lugares perfeitos para a exposição de mercadorias, ideal para exposições de automóveis e utilidades domésticas. A manifestação não foi dirigida especificamente contra o “Salon de la Jeune Peinture”[15], mas contra todos os salões parisienses.



Figura 49 - Daniel Buren, grupo BMPT, “Photo-Souvenir”, 18ème Salon de la Jeune Peinture”, “Manifestation 1”, 3 de janeiro de 1967, durante a vernissage.
Fonte: Disponível em: <http://catalogue.danielburen.com/fr/expositions/16.html > Acesso em jan. 2015.



50 - Daniel Buren, grupo BMPT, “Photo-Souvenir:” 18ème Salon de la Jeune Peinture”, “Manifestation 1”, 3 de janeiro de 1967).
Fonte: Disponível em: <http://catalogue.danielburen.com/fr/expositions/16.html > Acesso em jan. 2015.

[11] “Buren, Mosset, Parmentier e Toroni não exporão.” (tradução nossa).
[12] Manifestação nº 1 (tradução nossa).
[13] Manifestação nº 2 (tradução nossa).
[14] Carta contra o Salão (tradução nossa).
[15] Salão da Pintura Jovem (tradução nossa).

A “Manifestation nº3”[16] aconteceu no dia 2 de junho de 1967, seis meses após as anteriores. A mostra realizada dentro de um teatro acabou transformando o próprio público no espetáculo daquela noite. Os quatro artistas mostraram no teatro do Musée des Arts Décoratifs[17], quatro telas exatamente iguais às apresentadas no salão. O público, que pagou ingresso para ver as obras, permaneceu sentado diante das telas durante 45 minutos até receber um panfleto com os seguintes dizeres: “Trata-se somente de ver as telas de Buren, Mosset, Parmentier e Torini”.[18]

Abaixo destas palavras, a descrição dos trabalhos de cada um, a técnica empregada, o material, o nome dos artistas e a data.

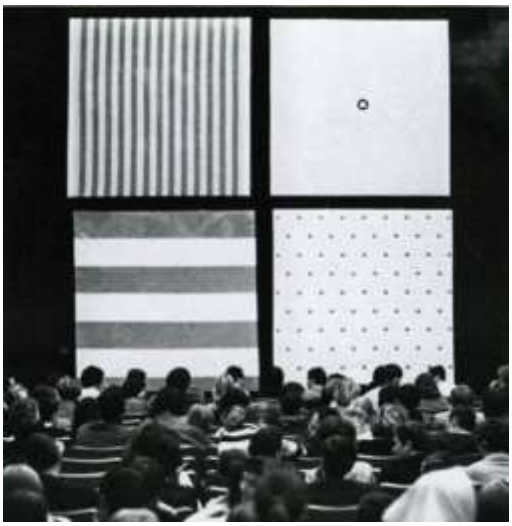


Figura 51 - Photo-souvenir: Buren, Mosset, Parmentier e Toroni. “Manifestation nº3”. 2 de junho de 1967, Théâtre du Musée des Arts Decoratifs, Paris.
Fonte: Disponível em: <http://catalogue.danielburen.com/en/expositions.html > Acesso em fev. 2015.

A “Manifestação nº4”[19] aconteceu em setembro de 1967 na Bienal de Paris, onde montaram uma instalação com as mesmas quatro pinturas, um projetor de slides e alto-falantes.

Distribuíram panfletos com as seguintes frases que eram repetidas incessantemente pelos alto-falantes:

- A arte é uma ilusão de deslocamento.
- A arte é uma ilusão de liberdade.
- A arte é ilusão de sacralidade.
- A pintura começa com Buren, Mosset, Parmentier e Toroni.”[20]

[16] Manifestação nº 3 (tradução nossa).
[17] Museu de Artes Decorativas (tradução nossa).
[18] Texto original: “Il ne s’agissait que de regarder des tolles de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni”
Fonte: Disponível em: <http://catalogue.danielburen.com/en/expositions.html>
[19] Manifestação nº 4 (tradução nossa).

Slides com fotos despropositadas eram projetadas no teto da sala como um urso, dançarinas, uma praia, enquanto os alto-falantes repetiam as frases. Ao final da mostra de slides uma voz em off dizia: “Não à pintura de Buren, Mosset, Parmentier e Toroni. A arte é distração, a arte é falsa. A pintura começa com Buren, Mosset, Parmentier e Toroni”.



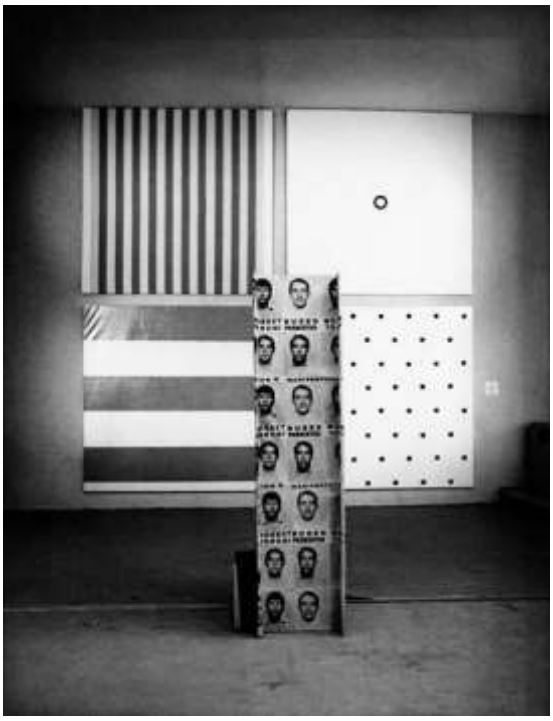


Figura 52 e 53 – Daniel Buren, Photo-souvenir, grupo BMPT, Manifestation nº 4, Bienal de Paris, 1967
Fonte: Disponível em: <http://catalogue.danielburen.com/en/expositions.html > Acesso em fev. 2015.

O que eles pretendiam com as “Manifestações” era fazer uma crítica aos limites impostos à arte pelo próprio sistema artístico, através da apropriação dos espaços expositivos. A pintura que apresentavam era sempre a mesma, não acrescentava nada e não tentavam criar nenhuma linguagem pictórica nova. Separaram-se em 1968 e cada um dos artistas seguiu um caminho individual. Buren começa então a romper com a pintura e a imagem narrativa, dando o primeiro passo em direção ao que veio a chamar de “grau de pintura zero”, passando a usar toda e qualquer superfície materializada na construção da sua identidade visual.

As listras aparecem em seu trabalho a partir de 1965 e o tecido listrado alternando o branco e outra cor já existente no tecido servia de tela para a colagem

[20] Texto retirado da tese de doutorado de Tiago Machado de Jesus, p. 67. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-12022014-110035/es.php> Acesso em jan. 2015.

que ele fazia nos muros de Paris. As listras verticais alternadas, sempre obedecendo à distância de 8,7 cm entre elas, se tornaram uma assinatura referencial.

> “No outono de 1965, enquanto eu buscava materiais para o meu trabalho no célebre mercado de Saint-Pierre em Paris, eu buscava um tecido de linho com listras que são geralmente utilizados em travesseiros e colchões. Ele tinha acabado. Tinha um de algodão muito leve, parecido com aqueles usados para cobrir os terraços de cafés e restaurantes de Paris e do mundo inteiro. Este material lembrava exatamente aquilo que eu havia tentado fazer de maneira formal com a pintura há mais de um ano, se bem que com pouco sucesso. Eu comprei alguns metros e comecei a trabalhar imediatamente. As listras se tornaram um modelo, um signo que mais tarde chamei de ferramenta visual.” [21] (BUREN, 1991, p.357).



Figura 54 – Daniel Buren, Photo-souvenir, Affichage Sauvage, in situ, Paris, abril de 1968.
Fonte: Disponível em: <http://portifolioahistoriaarte.blogspot.com.br/2012/11/arte-conceitual-arte-conceitual-e.html> Acesso em fev. 2015.

Buren espalhou as suas listras por Paris, mas o que impactava não eram as listras em si mesmas, mas o fato dele coloca-las em outdoors, nas paredes, em cartazes, no metrô, penduradas entre os prédios, evidenciando a sua relação com o contexto urbano a que não pertenciam. Obrigava os passantes a olharem e examinarem o espaço em que se inseriam, buscando um significado para o que viam. Misturando o mundo das artes com o mundo cotidiano, provocava um contraste forte entre a poluição provocada pela imagem excessiva da propaganda e do consumo, resignificando os espaços, resultando em um trabalho com uma grande

[21] Daniel Buren, retirado do texto “A Biografia e a Questão do Autor” em Daniel Buren – Tiago Machado - Doutorando – História Social USP – pg. 8.

potência crítica. Ao recobrir, revelava, levando à análise das possibilidades do espaço.

"Affichage Sauvage", cartazes selvagens, foi uma série de mais ou menos 200 trabalhos em listras verdes e brancas, afixados em diversos lugares da cidade, enquanto um papel listrado de 18m x 5m, com as mesmas cores, foi instalado dentro do Museu de Arte Moderna de Paris, no 24º Salão de Maio, cancelado pelos acontecimentos de Maio de 68.

Buren transformou as paredes das ruas em local de exposição mostrando-as como lugares de reflexão e crítica. As paredes que usou para cola-los eram lugares sancionados oficialmente para propaganda. Sem aprovação pública ou legitimidade, criticou o espaço e recusou o seu significado oficial, usando-o como experiência, como lugar de ação, criando para si próprio um espaço ilimitado, sem regras nem fronteiras, devolvendo à rua o que lhe é de direito; lugar de eventos, de coisas acontecendo, de arte e de crítica.







Figura 55, 56 e 57 – Daniel Buren, Photo-souvenir, Affichage Sauvage, in situ, Paris, abril de 1968.
Fonte: Disponível em: <http://catalogue.danielburen.com/fr/oeuvres/1945.html> Acesso em fev. 2015.

As listras, sua “ferramenta visual” *(*outil visuel), correspondiam a um padrão visual que podia ser usado sobre qualquer superfície. As colagens, pinturas e desenhos que fazia inicialmente sobre elas, foram desaparecendo aos poucos até chegar ao que chamou de “grau zero de pintura”. Anular o gesto foi sua forma de romper com a representação tradicional da pintura, onde tela, tinta e chassi deixaram de existir, passando a usar apenas a referência visual das suas listras, a sua “ferramenta visual”, transformando-as em signo cujo sentido reside dentro do contexto do lugar em que os trabalhos são criados. Este processo aconteceu ao longo da década de 70.

O uso das listras permaneceu inalterado ao longo dos anos o que poderia parecer uma ausência total de evolução no trabalho de Buren*,* mas com as suas instalações acontecendo em museus, galerias e principalmente em espaços públicos, estabeleciam uma relação com o lugar, tornando-o parte da obra. Ao levantar questões referentes à relação existente entre a arte, o espaço e o espaço público como um novo espaço expositivo, propiciava a análise das possibilidades deste espaço. A estrutura interna permanecia inalterada, as cores das listras mudavam e a repetição não provocava nenhum tipo de drama sendo apenas um método e não um fim em si mesmo. A inexistência de um problema formal aumentava a potência da sua reflexão crítica, já que o silêncio da obra levava à observação do seu entorno.

Segundo Buren, a sua repetição é uma repetição com diferenças, e não uma repetição de diferenças e que ela tenta recobrir gradualmente todas as possibilidades de questionamento, encobrindo para abrir novas possibilidades.[22]

Passou a chamar suas obras de “trabalhos situados” e a apresentar-se dizendo que vivia e trabalhava “in situ”. Ao valorizar as características espaciais de um lugar usando tecidos da indústria têxtil, evidenciava o espaço em que a obra era instalada, como lugar de exposição e produção cultural, estabelecendo uma relação visual com a pintura sem o gesto, a tinta e a tela, grau de pintura zero, mas ainda assim uma pintura que podia existir sobre qualquer superfície.

Desenvolveu o seu trabalho de forma crítica e ao ser questionado se o artista canalizava a razão do expectador na direção que desejava, deu a seguinte resposta:

---

[22] - Texto: Para fins de esclarecimento, Daniel Buren, 1970. . Textos e entrevistas escolhidos, Organização Paulo Sérgio Duarte, RJ, Centro de arte Hélio Oiticica, 2001.

> "Chamo a isso o papel 're-acionário' do artista. Quando se acredita na arte, relaciona-se uma série de elementos ao seu redor. A arte é digamos, uma verdade que, por simbolização, valoração, organização, mostra que o mundo existe e é belo e que sem a existência da arte isto não seria possível. Isto é exatamente o que representa a arte e é contra isso que é preciso insurgir-se. Pensar ou afirmar que não 'havia brumas em Londres antes de *Turner*' é muito bonito, muito poético, mas é também monstruoso. É um atentado ao pensamento do indivíduo. É como se você o forçasse a ter os mesmos sonhos que você. Foi assim que, após ter visto *Cézanne,* acabei fazendo parte destes prisioneiros mentais que acreditaram ver a montanha de Santa Vitória como ele a representou. Eu tinha fé 'na' arte. E quando perdi esta fé, percebi que a montanha havia desaparecido. A arte desencaminha as coisas. Ela não conduz a uma tomada de consciência das coisas."[23]

Sua veia contestatória, construtiva e muitas vezes didática, busca a clareza, mas acima de tudo Daniel Buren é um artista e se os seus trabalhos devem ser compreendidos in situ, da mesma forma os seus textos devem ser entendidos do lugar de onde falam, de acordo com a sua posição em relação ao assunto.

Em 1971 declarou a extinção do atelier, contra a ideia tradicional de que o artista era alguém que produzia objetos estéticos no atelier para serem exibidos em outro lugar, levando-os a perder a sua verdade e o seu caráter.[24] Segundo Buren*,* o atelier do artista é onde ele está: museu, galeria, espaço público, onde irá acontecer o seu processo de criação determinado pelo espaço a ser ocupado, que se transforma em uma unidade indivisível, onde ele investiga as suas possibilidades de realização. É a cena onde produz a sua arquitetura de referência, integrando o espaço arquitetônico com a superfície visual. O processo de criar o trabalho in situ é mais importante que a representação de um trabalho feito no atelier. O trabalho in situ problematiza o espaço em que é exposto, já que o evidencia como espaço expositivo e como um local de produção cultural. Segundo Buren:

> "A arte de ontem e de hoje não é marcada somente pelo atelier como um lugar essencial, frequentemente único de produção: ela procede dele. Todos os meus trabalhos procedem da sua extinção".[25]

---

[23] - Texto retirado da entrevista concedida a Georges Boudaille, realizada em dezembro de 1967. In: Les Lettres Françaises, Paris, 13 de março de 1968, p.28-29. Textos e entrevistas escolhidos, Organização Paulo Sérgio Duarte, RJ, Centro de arte Hélio Oiticica, 2001.

[24] - Retirado do artigo de Tereza Azevedo, publicado na Revista Midas, 8/5/201 como local de produção cultural. Fonte: Disponível em: <http://midas.revues.org/589>. Acesso em fev. 2015

[25] - "The art of yesterday and today is not only maked by the studio as na essencial, often unique, place of production: it proceeds from it. All my Work proceeds from its extinction". Fonte: Disponível em: <http://midas.revues.org/589>. Acesso em fev. 2015

A ideia de extinção do atelier como espaço único de trabalho nos anos 60/70 quando a arte conceitual, *"*arte como ideia", começou a fazer parte da produção de um grande número de artistas, promoveu o alargamento do espaço atelier. O que Buren fez foi expandir o conceito de atelier para além do seu espaço, incluindo ai a produção artística, o processo de realização do trabalho e a busca de significado para a criação.



Figura 58 – Daniel Buren, Photo-Souvenir, in situ, Galeria Apollinaire, Milão, 1968.
Fonte: Disponível em: < http://www.danielburen.com/images/exhibit/29?> Acesso em jan. 2015.

O trabalho na Galeria Apollinaire, constituiu-se na colocação de faixas de papel branco e verde na porta de entrada da galeria que permaneceu fechada durante todo o tempo da exposição. Foi a primeira vez que usou as listras na posição vertical e a porta da galeria foi o suporte utilizado para mostrar o trabalho em lugar das usuais paredes. Outro dado interessante desta época, é que desde então Buren estabelece a prática de cobrar honorários pelos serviços prestados, incluindo ai as despesas de viagem, hospedagem, estadia e o material utilizado, prática esta mantida desde então.

As suas criações foram registradas fotograficamente desde o início de sua carreira e receberam do artista o nome de "Photo-souvenirs", invariavelmente acompanhadas de escritos teóricos, que formam ou completam o sentido dos trabalhos, apresentados como questões políticas e sociais. Os seus textos falam também dos seus processos criativos e artísticos, relatos de montagens e comentários de artigos e entrevistas. A compreensão da composição e do espaço

arquitetônico reflete-se em seu discurso sobre arte, sobre o ato de fazer arte, sobre a sua crença no processo criativo e na existência de obras de arte fora dos limites do tradicional.

Espaço, montagem, textos, photo-souvenirs, entrevistas e tudo mais que se relacione com o trabalho é chamado por Buren de *"*embalagem", formando o todo de sua criação, intrinsicamente ligados e inter-relacionados. Na entrevista dada à Georges Boudaille, Buren disse o seguinte a respeito do uso do termo embalagem:

> "Insisto em dizer que para além desta 'famosa coisa' a ser olhada é preciso observar a maneira de apresentá-la. Chamaria isso de embalagem. Tal processo vai desde o local onde serão expostas as telas até esta entrevista que estamos fazendo. Esta embalagem é um ponto importante no que estou dizendo, já que desejo pôr os pingos nos is. Mas não se pode confundi-la com a coisa a ser olhada propriamente dita. Existe a tela e a embalagem: e reivindico este último termo, porque ele é coerente com o primeiro. A partir daí, a embalagem é aceitável, já que a tela é justificável. Além disso, e numa perspectiva de comparação, diria que a arte não passa da embalagem...". [26]

Segundo Buren, "O museu é o corpo místico da arte",[27] lugar privilegiado, com um triplo papel, estético, econômico e místico, mas estes papéis possuem intensidades diferentes de acordo com cada museu, já que cada um deles está inserido em um contexto diverso. O artista escreveu alguns textos no final dos anos 70 e início dos 80, questionando o espaço físico dos museus, as forças que simbolicamente o movem, a organização das exposições, a função de conservação, difusão, reunião, refúgio, já que a arte precisa ser protegida para sobreviver.

Em 1971 convidado para participar da "Sixth Guggenheim International Exhibition", sofreu o constrangimento de ver o seu trabalho retirado na noite da abertura, logo após a vernissage. O pano gigantesco de 20m de altura por 10m de largura ofuscou a visibilidade interna do museu e interferiu no projeto arquitetônico. A motivação para a retirada do trabalho veio por parte dos artistas Don Judd e Dan Flavin e mesmo com a assinatura de 10 participantes da mostra pedindo a sua volta, Buren não conseguiu a recolocação do trabalho sob a alegação de que ele atrapalhava a visibilidade das outras obras.

---

[26] Trecho retirado da entrevista dada por Daniel Buren a Georges Boudaille, realizada em dezembro de 1967. Les Lettres Françaises, Paris, 13 de março de 1968, p. 28-29. Textos e entrevistas escolhidos, Organização Paulo Sérgio Duarte, RJ, Centro de arte Hélio Oiticica, 2001.

[27] Buren, Daniel. A Função do Museu. Textos e entrevistas escolhidos, Organização Paulo Sérgio Duarte, RJ, Centro de arte Hélio Oiticica, 2001.



Figura 59 – Daniel Buren, Photo-souvenir, Peinture/Sculpture, in situ, Museu Guggenheim
Fonte: Disponível em: <http://bortolamigallery.com/artist/daniel-buren/> Acesso em jan. 2015.

Este não foi o único episódio de censura que sofreu. Em 1974 ao chegar em Colônia, na Alemanha para participar do “Project 74: Kunst bleibt Kunst”, ficou sabendo que o trabalho de Hans Haacke havia sido censurado e resolveu incorporar um fac-símile do trabalho de Haacke ao seu próprio trabalho. No dia seguinte à vernissage a sua obra também foi censurada, através da colagem de folhas de papel sobre o fac-símile do trabalho de Haacke e em seguida vandalizada pelos próprios diretores do museu. Haacke havia feito uma montagem com dez folhas ilustradas e uma reprodução de um quadro de Manet “Monte de Aspargos”, parte do acervo do museu, refazendo a trajetória do quadro até chegar ao seu penúltimo proprietário, um judeu morto durante o nazismo.

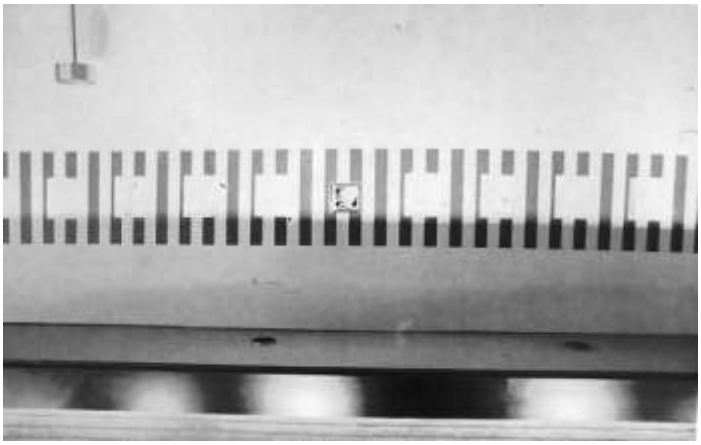


Figura 60 – Daniel Buren, in situ, trabalho censurado em Colônia, Alemanha, durante a realização do “Project 74: Kunst bleibt Kunst”, 1974.
Fonte: Disponível em: <http://catalogue.danielburen.com/en/expositions.html> Acesso em fev. 2015.

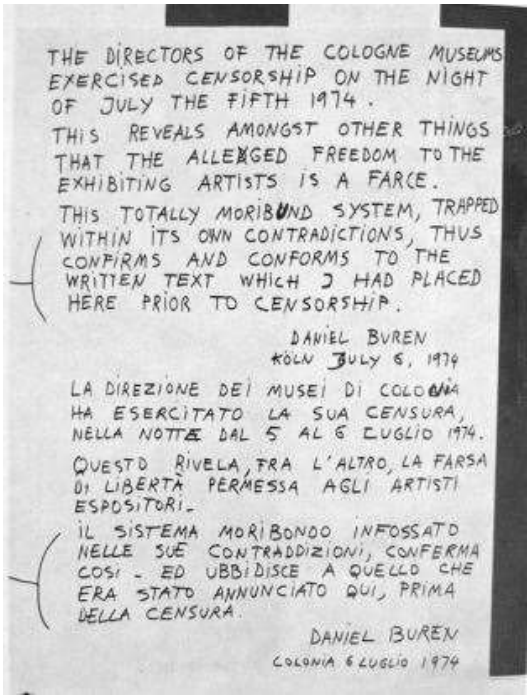


Figura 61 – Daniel Buren, Photo-souvenir, manifesto lançado por Buren após a censura e vandalização do seu trabalho, Colônia, Alemanha, 1974.
Fonte: Disponível em: <http://catalogue.danielburen.com/en/expositions.html> Acesso em fev. 2015.

Desde que chegou ao mundo das artes Buren apontou para fora da obra, mergulhando na cultura e na sociedade, com um enorme sentido crítico. Deixando que o contexto determinasse o seu trabalho, tornou-o irreproduzível. O lugar foi e é a estrutura de suas obras, determinado pelo espaço em constante fluxo e mudando de acordo com as transformações deste mesmo espaço em que está instalado. Através do lugar comum questionou e questiona as estruturas da arte que representam as forças políticas, econômicas e sociais:

> "... consideramos nosso trabalho como essencialmente crítico. Crítico com relação ao seu próprio processo, revelando suas contradições e a situação de cada um dos elementos levados em consideração e isto a cada vez que o trabalho se apresenta, e não numa ordem ou sequência pré-estabelecida."[28]

Buren não quis dizer com isto que a crítica dentro do sistema das artes tenha acabado e sim que é necessário estabelecer uma crítica dentro do contexto do seu aparecimento em novos trabalhos.

Participou da Bienal de São Paulo em 1983, apresentando a instalação D'um panneaux a l'autre, D'une couleur à autre, "À travers de la XVII Biennali", trabalho in

27 - Retirado do texto "A Biografia e a Questão do Autor" em Daniel Buren – Tiago Machado - Doutorando – História Social USP – pg. 78.

situ. Buren recobriu a escada rolante com uma pintura feita com tinta acrílica, obedecendo ao mesmo padrão das listras dos 25 painéis que instalou nos três andares do prédio da Bienal. Para acompanhá-las era necessário que o visitante percorresse toda a mostra, observando os limites e divisões estabelecidos dentro do prédio pela curadoria e pelos organizadores, o que desagradou a Buren e a vários artistas participantes da Bienal de 83.



Figura 62 – Daniel Buren, Photo-souvenir, “D’um panneaux a l’autre, D’une couleur à autre, À travers de la XVII Biennali”, in situ, Bienal de São Paulo, 1983.
.Fonte: Disponível em: < http://issuu.com/bienal/docs/namea77ef4/197> Acesso em jan. 2015.

Em 1985, volta mais uma vez à Bienal de São Paulo, cujo tema era “O Homem e a Vida”. A década anterior marcada pelas vertentes conceitualistas e minimalistas, deu lugar naquele ano ao “historicismo” pós-moderno. A proposta da curadora era mostrar a “Grande obra Contemporânea”. O espaço expositivo foi organizado em três corredores de 6m de largura, 5m de altura e 100m de comprimento, e foi no meio deles que Buren montou o seu trabalho, construindo uma estrutura dentro de outra estrutura, a da Bienal. O nome do trabalho já indicava o que ele pretendia *“*A room in a room”, uma sala dentro de uma sala. Em madeira e tecido de algodão pintado com as suas listras, criou uma construção simétrica, dividida em quadrados iguais, com paredes vazadas, alternando nas paredes um espaço vazado e um com listras.

O poder do curador e do que ele representa dentro do espaço expositivo também foi questionado por Buren*:*

> “Conforme a previsão do meu texto ‘Exposição de uma Exposição’ publicado no catálogo da Documenta 5, o artista supremo – e de fato o único artista de toda a exposição no sentido amplo do termo – orquestrando o conjunto com maestria e segundo a ordem que ele próprio escolheu e por consequência impôs aos outros, o mestre da obra é o organizador da exposição propriamente dito. Tudo aquilo que vier e divertir e prender a atenção do expectador – as obras expostas – é aquilo que ele quis”[29]

A partir de meados dos anos 80, o trabalho de Buren ficou mais arquitetural. Passou a criar novos espaços dentro de ambientes já existentes, criando lugares de liberdade e possibilitando novas descobertas dentro de um espaço considerado acabado. Os dispositivos utilizados na composição da obra propiciam o relacionamento com o seu entorno desdobrando as suas relações externas. Passa a criar outro tipo de experiência espacial dentro deste campo ampliado, trazendo uma abertura nova em relação ao real, ao mundo e ao espaço dentro do espaço. A utilização da imensa diversidade da realidade como espaço arquitetural tanto dentro do espaço expositivo, quanto no mundo real, reinventa o lugar aproximando as pessoas da sua obra e promovendo uma conexão direta entre obra e lugar, transformando-os em uma unidade única.

“Las Cabanes éclatées” (cabanas explodidas), é uma série de trabalhos que de alguma forma sempre se relacionam com o espaço expositivo, referindo-se ao contexto no qual é produzido. É um penetrável que permite aos observadores vários pontos de vista diferentes, onde quer que eles se encontrem.



Figura 63 – Daniel Buren, “La Cabane éclatées” nº2, in situ, ARCA, Marselha, França, 1984.
Fonte: Disponível em: < http://2012.monumenta.com/fr/cabanne-eclatee-2> Acesso em jan. 2015.

[29] - Sobre o funcionamento das exposições, Exposição de uma exposição. Com relação à Documenta 5. In: Documenta 5, Kassel (catálogo), 1972, seção 17, p.29.



64 – Daniel Buren, “Cabane éclatées”, in situ, plexiglass colorido, Galeria Kamel Mennour, Paris, França, 2011.
Fonte: Disponível em: <http://www.associationafmi.com/fr/comite/comite-acquisition/les-acquisitions/cabane-daniel-buren/> Acesso em fev. 2015.



65 – Daniel Buren, “Les Trois Cabanes éclatées em une”, in situ, plexiglass colorido, LAM-Musée d’art Moderne de Villeneuve d’Ascq, 1999/2000.
Fonte: Disponível em: <http://masmoulin.blog.lemonde.fr/category/histoire-de-lart/artistes-dici/> Acesso em fev. 2015.

PRINCIPAIS QUESTÕES ABORDADAS POR DANIEL BUREN*:*

- O quadro mostra o que está dentro, o que está contido.
- A visualidade da própria pintura acontece quando ela desaparece definitivamente como algo visível. Trata-se da desconstrução dos fundamentos da pintura e do ato de ver.
- Prática impessoal e desprovida de expectativas em relação à pintura como quadro.
- O museu não é somente um lugar, mas um lugar privilegiado com o triplo papel de representar uma posição de poder estético, econômico e místico, que decide com o que a arte deve parecer.
- A obra de arte como portadora de autonomia, autoria e originalidade que dependem de um autor, e a integração revolucionária da arte como prática vital, incluindo ai todo o aparato em que a arte se vincula.
- Crítica aos espaços expositivos tradicionais.
- Ampliação do campo visual.
- Questões espaciais e contextuais através de um processo reflexivo.
- Liberação de parâmetros como expressão, composição e harmonia das cores.
- Valorização do contexto.
- A efemeridade da obra de arte.
- A arte não se justifica.
- A impessoalidade e o anonimato do trabalho.
- A função da instituição.
- Limites críticos da arte.

Segundo o historiador Guy Lelong, até 2001 Daniel Buren produziu mais de 2000 obras.[30]

Daniel Buren representou um encontro especial. Ao inundar o espaço com as suas listras, luzes, cores e formas geométricas, cria vários lugares em um mesmo

[30] Lelong, G., 2002, pg 33. - Retirado do texto “A Biografia e a Questão do Autor” em Daniel Buren – Tiago Machado - Doutorando – História Social USP – pg. 23. Acesso em março de 2015.

lugar, com possibilidades e situações que provocam o estranhamento, levam à observação, ao aumento da percepção e a sentir as inúmeras possibilidades deste lugar, questionando a sua utilização.

Descobrir seus trabalhos provocou uma mudança enorme nos rumos do meu, observando o modo como ele usa toda e qualquer superfície materializada na construção da sua identidade visual, evidenciando não só o espaço em si, mas qualquer espaço como um possível espaço de produção cultural. Todo lugar oferece possibilidades e pode ser utilizado como espaço expositivo e tudo pode funcionar como suporte.

Nas figuras 67 e 68, podem-se ver trabalhos de Daniel Buren realizados antes do período em que adotou as listras como sua *"*ferramenta visual*":*



Figuras 66 e 67 – Daniel Buren, trabalhos realizados pelo artista antes da ferramenta visual, 1964.
Fonte: Disponível em: <http://www.catalogue.danielburen.com/fr/> Acesso em jan. 2015.



Figura 68 – Daniel Buren, Les Deux Plates, in situ, Pátio do Palais Royal, Paris, França, 1986.
Fonte: Disponível em: < http://www.dreamstime.com/stock-photography-daniel-buren-s-columns-paris-france-image8524622> Acesso em fev. 2015.

Em 1986, criou uma escultura de 3.000 m² no pátio do Palais Royal em Paris, mais conhecida como as colunas de Buren, provocando um debate intenso sobre a integração da arte contemporânea com os prédios históricos. O Palais Royal construído no século XVII recebeu 260 pilares de mármore branco de Carrara e mármore preto dos Pirineus, considerados materiais nobres na escultura, de alturas diferentes e alinhados octogonalmente, em uma composição semelhante a um jogo de xadrez. A chegada da arte contemporânea ao centro histórico de Paris foi considerada por muitos uma intrusão no espaço histórico e festejada por outros.

Segundo Buren, é um trabalho muito popular entre as crianças, mas ele não planejou esta utilização. Os espaços públicos estabelecem sua própria dinâmica. A arte na galeria é para ser vista e olhada, não pode ser tocada, portanto é bom que haja lugares em que isto possa acontecer.[31]



Figura 69 – Daniel Buren, Murs de Peintures - 2008 Sem título – Pintura acrílica, janeiro 1968, T III – 28, em “Murs de Peitures”, em “La Nouvelle présentation des collections permanentes”, Musée d’art moderne de la ville de Paris, outubro 2008.
Fonte: Disponível em: <http://mam.paris.fr/en/oeuvre/photo-souvenir-le-mur-de-peintures> Acesso em fev. 2015.

Trabalho realizado com o uso exclusivo das listras verticais, sua ferramenta visual, como padrão. O apelo estético das listras é ordenado como forma de integrar a arquitetura através da fusão da superfície com o espaço. A pintura é parte de um conjunto de 20 trabalhos realizados entre 1966 e 1977.

[31] - Entrevista dada à Euronews - Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLqHz2WTrMQ2LJT6nZOWGL2lRkVUYSongu> Acesso em fev. 2015.



Figura 70 – Daniel Buren, Catch as Catch can, in situ, Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead, 2014. Fonte: Disponível em: <http://www.aestheticamagazine.com/blog/daniel-buren-catch-catch-can-works-situ-baltic-centre-contemporary-art-gateshead/> Acesso em fev. 2015.

Buren transformou a fachada do Baltic Centre for Contemporary Art, num caleidoscópio de cores visíveis não apenas do lado de fora, mas também do lado de dentro, onde instalou faixas com matizes amarelos. Espelhos que lembravam esculturas refletiam a luz colorida das janelas acima transformando a ida ao museu em uma experiência extraordinária, que de acordo com o horário do dia e a incidência do sol parecia flutuar no ar. Vinil transparente, branco opaco, azul, verde, vermelho e amarelo, peças feitas de fibra ótica luminosa, listras verticais esculpindo linhas pretas finíssimas e espelhos refratários criavam um ambiente que causava um impacto enorme sobre o público.



Figura 71 – Daniel Buren, Le Vent Soufle oú il veut, in situ, De Haan, Bélgica, 2009
Fonte: Disponível em: <www.pinterest.com> Acesso em fev. 2015.

Em 2009, Buren instalou birutas em De Haan na Bélgica, transformando a praia não só em espaço expositivo, mas também parte da obra. As birutas acompanham a direção do vento, recebendo a moldura do céu, do mar e da areia. Ao inundar o espaço de cor, formas geométricas e listras questões de como e onde expor uma obra de arte imediatamente se evidenciam. A organização no espaço natureza promove a criação de outro lugar no mesmo lugar, levando o observador a perceber ali outras possibilidades. A linguagem da beleza, estabelecida pelas birutas fora de seu contexto adquire um novo significado, provocando alterações na estrutura formal. Ao utilizar a organização espacial formal da praia como cenário temporário de sua obra estabeleceu que a obra de arte contemporânea é uma obra num lugar específico, “in situ”.



Figura 72 – Daniel Buren, in situ – Bortolomi and Petzel Gallery, New York, 2013.
Fonte: Disponível em: <http://artobserved.com/2013/01/daniel-burens-stripe-installations-return-to-new-york-city/> Acesso em fev. 2015.

Instalação realizada em 16 de fevereiro de 2013, com papel listrado no dia do encerramento da exposição “Electricity Papel Vinyl” que aconteceu na galeria Bortolomi and Petzel, em Nova York, de 10/1 a 16/2 daquele ano. O trabalho in situ foi executado para se transformar em parte da parede até ser retirado ou destruído. Segundo Buren a vida breve do trabalho é como a vida da arte deve ser.



Figuras 73, 74, 75 e 76 – Daniel Buren, in situ, Comme Un Jeu d'enfant (Como Um Jogo Infantil), 2014
Fonte: Disponível em: <http://www.studiointernational.com/index.php/daniel-buren-like-childs-play-work-in-situ-review-musee-d-art-moderne-strasbourg> Acesso em fev. 2015.



Figuras 77 e 78 – Daniel Buren, in situ, Comme Un Jeu d'enfant, 2014.
Fonte: Disponível em: <http://www.studiointernational.com/index.php/daniel-buren-like-childs-play-work-in-situ-review-musee-d-art-moderne-strasbourg> Acesso em fev. 2015.



Figura 79- Daniel Buren, Comme Un Jeu d'enfant, instalação in situ, MAMCS, Strasbourg, junho, 2014.Fonte: Disponível em: <http://www.rue89strasbourg.com/index.php/2014/08/02/blogs/daniel-buren-jeu-denfant-jeu-savant/> Acesso em fev. 2015.

Buren cobriu as paredes de vidro do Museu de Strasbourg na França com filmes coloridos, que refletiam a paisagem externa no interior do museu, reinventando-se continuamente. O resultado impressionante alterou radicalmente tanto a fachada, quanto o seu interior, onde usou blocos coloridos e brancos, deixando as cores agirem como espelhos uma das outras, tomando conta dos 600 m. da exibição.

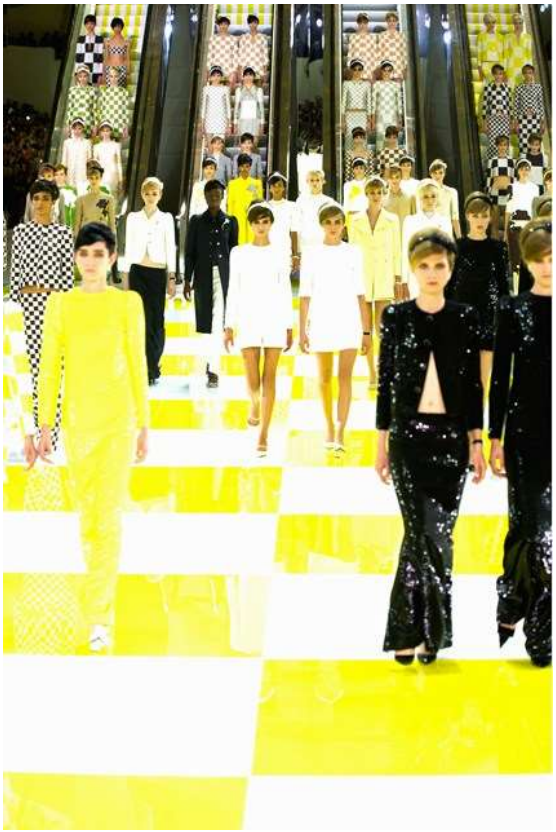


Figura 80 - Daniel Buren, in situ, cenário criado para o desfile de lançamento da coleção primavera/verão da Louis Vuitton, pátio do Louvre, Paris, 2012.
Fonte: Disponível em: <http://missiepopular.blogspot.com.br/2012/10/louis-vuitton-brings-escalators-to.html> Acesso em fev. 2015.

Convidado por Marc Jacobs para produzir o cenário do desfile de lançamento da coleção primavera/verão da Louis Vuitton em 2012, Buren criou um jogo de perspectivas e ilusões óticas com listras amarelas associadas a brancas. Com total liberdade de criação, ergueu o palco do desfile dentro de uma tenda gigantesca construida no centro do “Cour Carrée”, redesenhando o pátio do Louvre. As escadas rolantes instaladas dentro da tenda funcionaram de forma espetacular. Segundo Buren, quando Marc Jacobs lhe mostrou algumas fotos da coleção, ele achou arquiteturalmente muito fortes, quase cubistas e por isto ele optou pela disposição geométrica de uma sucessão de quadrados e retângulos juntos, que ele usara por muitos anos como possibilidades e cujas referências se encontram no meio dos anos 80. Um dos símbolos da marca, é o tabuleiro de xadrez, o que o levou a optar pelo uso deste formato.

O século XX é cheio de colaborações bem sucedidas entre o mundo da arte e da moda e quando foi convidado logo em seguida para fazer o projeto para as vitrines da sete maiores lojas da Louis Vuitton no mundo, aceitou, porque atualmente a exposição na mídia do mundo da moda em termos de público é muito maior do que a de um único museu.

Buren foi o 5º artista convidado do Projeto Monumenta de Paris, que acontece anualmente no Grand Palais. “Excentrique(s)” é um trabalho onde a luz natural e o céu, desempenham um papel importante. Círculos cobertos com plástico colorido verde, amarelo, laranja e azul em cinco diâmetros diferentes, uns mais altos outros mais baixos, ligados uns aos outros e apoiados por bases finas pretas e brancas a poucos metros do chão, cobriam o espaço interno com exceção da cúpula central que permaneceu livre, filtrando a luz azul que vinha da abóbada, único lugar do teto que Buren interviu. Dispostos no chão, grandes espelhos redondos, onde se podia andar, sentar e deitar refletiam livremente os 45 m. de altura. Um texto explicativo em 37 línguas diferentes contava os detalhes do projeto. Segundo Buren em entrevista à Euronews, o trabalho foi feito para captar a luz e torná-la visível.



Figuras 81,– Daniel Buren, Excentrique(s), in situ, Grand Palais, Paris, 2012
Fonte: Disponível em: <https://aajpress.wordpress.com/2012/05/16/daniel-buren-excentriques-travail-in-situ-monumenta-2012-grand-palais-paris-thursday-may-10-june-21-2012/> Acesso em fev. 2015.





Figuras 82 e 83– Daniel Buren, Excentrique(s), in situ, Grand Palais, Paris, 2012
Fonte: Disponível em: <http://www.ricketpick.fr/2012/06/12/exposition-critique-monumenta-daniel-buren-excentriques-nef-du-grand-palais/> Acesso em fev. 2015.



Figuras 84, – Daniel Buren, Excentrique(s), in situ, Grand Palais, Paris, 2012
Fonte: Disponível em: <http://bortolamigallery.com/exhibitions/monumeta-2012-daniel-buren-excentriques-travail-in-situ/238/> Acesso em fev. 2015.



Figuras 85 – Daniel Buren, Excentrique(s), in situ, Grand Palais, Paris, 2012
Fonte: Disponível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/may/09/daniel-buren-excentriques-grand-palais> Acesso em fev. 2015.



Figuras 86 – Daniel Buren, Excentrique(s), in situ, Grand Palais, Paris, 2012
Fonte: Disponível em: <http://oddstuffmagazine.com/monumenta-2012-excentriques-by-daniel-buren-at-the-grand-palais-in-paris.html> Acesso em fev. 2015.

A “Cité Radieuse”, projetada pelo arquiteto “Le Corbusier” é um dos edifícios mais conhecidos de Marselha. Em 2013 o terraço que abrigava a sala de ginástica, foi transformado em espaço de exposição. Convidado a ocupa-la Daniel Buren criou sete obras explorando efeitos de perspectiva, composições de espelhos, estruturas geométricas e painéis coloridos e listrados que se comunicam através dos espelhos.



Figuras 87 – Daniel Buren, Defini Fini Infini, in situ, terraço do edifício “Le Corbusier”, Marselha, França, 2014.
Fonte: Disponível em: <https://jlcougy.wordpress.com/2014/07/31/exposition-daniel-buren-defini-fini-infini-travaux-in-situ-mamo-corbusier-marseille/> Acesso em fev. 2015.





Figuras 88 e 89 – Daniel Buren, Defini Fini Infini, in situ, terraço do edifício “Le Corbusier”, Marselha, França, 2014.
Fonte: Disponível em: <http://www.dezeen.com/2014/07/16/daniel-buren-installation-mirrors-coloured-glass-le-corbusier-cite-radieuse-rooftop/> Acesso em fev. 2015.

O trabalho de Buren provocou uma mudança enorme nos rumos do meu. Observei o modo como ele usa toda e qualquer superfície materializada na construção de sua identidade visual, o que evidencia não só o espaço em si, mas qualquer espaço como um possível espaço de produção cultural. Todo lugar oferece possibilidades e pode ser utilizado como espaço expositivo, o espaço público, o museu e a galeria, tudo pode funcionar como suporte.

5 A CASA EM QUE NASCI

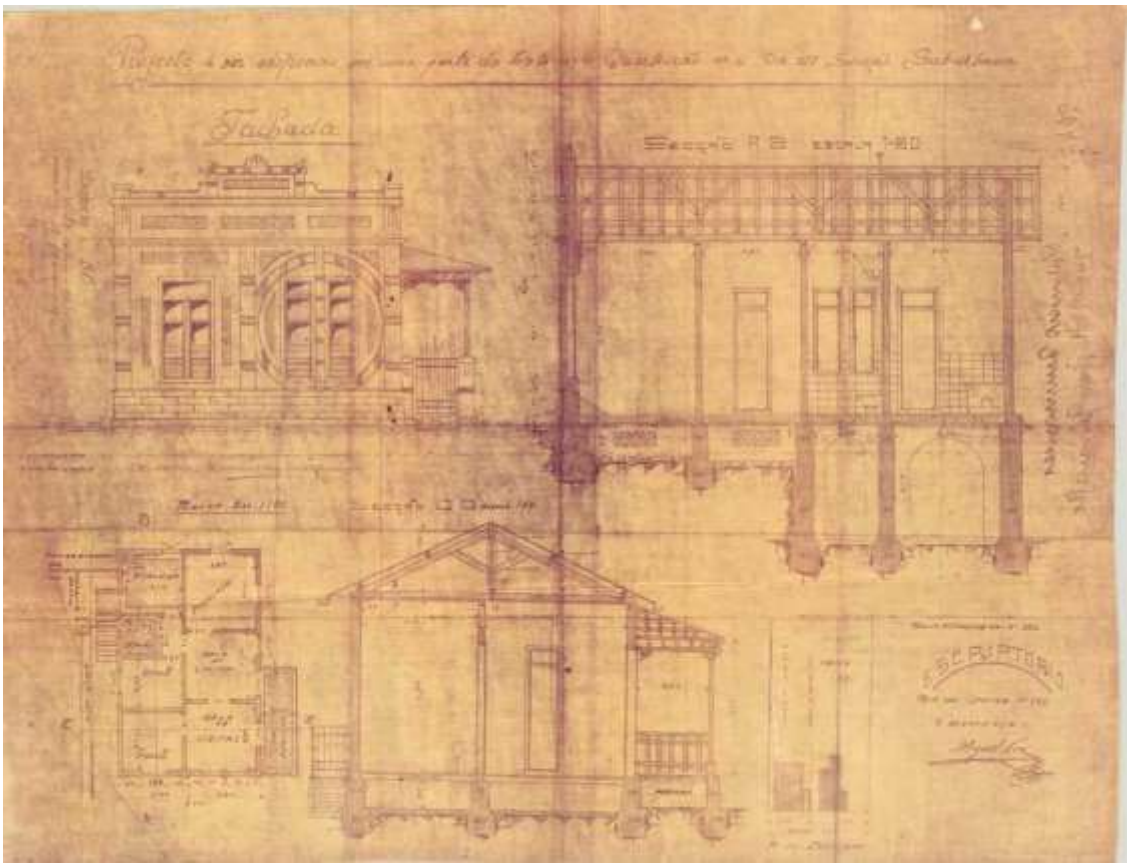


Figura 90 – Fotocópia da planta da casa em que nasci, Av. do Contorno 1899, Floresta, construída em 1924.
Fonte: A planta original pertence atualmente a um dos membros da família.

Pensei na casa onde nasci e fui criada, e nas muitas possibilidades que ela me oferecia em termos de espaço e intimidade com o lugar. Uma casa imensa e um quintal imenso habitado por desejos, sonhos e muitas ideias. A ideia original que desencadeou o meu processo de busca ainda era a mesma, mas aberta a incorporar novas possibilidades. Outro fazer artístico inspirado na proposta inicial, mas com suporte e materiais completamente diversos da pintura e desenho originais.

Já realizara três trabalhos em seu espaço e considera-la para a realização de mais um me encantou. É uma casa antiga no bairro floresta, onde vivi durante muitos anos e que frequento até hoje, onde mantenho um atelier. Construída pelo meu avô paterno em 1924, teve o seu projeto aprovado pela prefeitura em 15 de março daquele mesmo ano. Planejada inicialmente para ser uma casa de um único andar, um porão do mesmo tamanho da casa foi construído em baixo dela aproveitando o desnível do terreno. Durante vários anos o porão foi usado como depósito de carvão e lenha que abastecia o fogão gerando água quente.

A varanda de grades tinha um acabamento de madeira trabalhada, próximo ao teto. Três quartos, duas salas, uma cozinha e um banheiro, suficientes para o meu avô, minha avó e meu pai, então com 10 anos. Uma escada apoiada em barrotes de madeira e o apoio lateral de grades conduziam ao quintal imenso, habitado por árvores frutíferas, como era comum no quintal das casas antigas, e vários canteiros de flores. No fundo do quintal, construíram um galinheiro, uma lavanderia, três quartos maiores próximos uns dos outros, que funcionaram durante vários anos como escritório e tulha, e um banheiro.

A casa passou por várias transformações durante os anos, mas acho que a maior delas foi a que acabou com a utilização original do porão que ganhou três quartos, uma varanda, duas salas, um banheiro e uma cozinha, que nunca funcionou como tal. Os meus irmãos foram transferidos para esta parte nova da casa, as salas e a cozinha transformaram-se em salas de estudo e a varanda virou a sala de costura da minha mãe.

As mudanças que aconteceram no quintal surgiram em função de novas necessidades. Uma lavanderia nova e maior, um galinheiro que virou pingue-pongue, um galinheiro novo, um escritório para o meu pai, um quartinho para um dos meus irmãos montar um laboratório de química, novos canteiros, uma piscina, uma quadra de basquete. A vida da casa foi um processo constante de mudanças, que aconteciam quase que anualmente.

A fachada da casa também sofreu modificações ao longo dos anos e algumas delas aconteceram em decorrência da mudança e da transformação da cidade, de cidade pequena em cidade grande. As grades da varanda receberam uma cobertura de concreto que as escondeu para sempre, e onde antes as grades não existiam foram instaladas. O portão da frente recebeu uma fechadura e um cadeado antes inexistentes, e a fachada original estragada pelo tempo, nunca foi recuperada em sua forma original. O seu estilo atual foi determinado pelas modificações que sofreu, resultando na casa em que nasci e fui criada, onde mantenho um atelier.

A casa vem resistindo bravamente a todas as modificações que lhe foram impostas através dos anos, adaptando-se às mudanças internas e externas, e sobrevivendo a acontecimentos, reformas e remendos. Todas estas referências fazem parte da sua história. Remendos grotescos se incorporaram de tal maneira à sua realidade que passaram a fazer parte dela, criando uma nova estética baseada

exatamente nestas modificações. A luta pela sobrevivência acabou estabelecendo um diálogo permanente entre as inovações que lhe foram impostas e a tradição da sua história. A despreocupação com a manutenção do seu estilo original, no seu cenário modificado pelo tempo e pelas intervenções que sofreu inacreditavelmente mantem a sua energia de casa antiga.

O sol nasce nos fundos da casa e passeia sobre ela durante o dia, escondendo-se atrás das árvores da rua em frente a ela, no final da tarde. Este movimento faz com que a casa receba a luz do sol praticamente o dia inteiro, o que a mantêm sempre aquecida e ao mesmo tempo ventilada, graças ao pé direito alto, que permite que o ar circule sempre.

O forro foi trocado algumas vezes e o seu formato é original, embora pintado. Os barrotes de madeira que sustentam a casa, separando a parte de cima do porão, ainda são os mesmos e os tacos também. Independente do que ficou e do que se transformou é a casa em que nasci e fui criada, onde mantenho um atelier.



Figura 91 – A Casa em que Nasci e fui criada, Av. do Contorno 1899, Bairro Floresta, vista externa de parte da intervenção realizada nas janelas da casa, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.

5.1 O Atelier de Vidro

Comecei a observar o movimento do sol em torno do atelier, o seu giro no céu, a incidência da luz em seu interior e as modificações internas provocadas por ele em diferentes momentos do dia quando incidia sobre o papel celofane colorido que eu colei inicialmente sobre as janelas para observar este movimento. O celofane me foi útil durante o período de observação, mas não foi a minha escolha final. Estufava com o sol, desbotava muito rápido e não aderia às janelas como eu gostaria. Até a sua transparência incomodava, pois não representava o que eu queria. Parti a procura de um material que me proporcionasse a representação mais próxima possível do que eu pretendia para inundar o atelier de luz e cor e ao mesmo tempo transformar esta ação em pintura e desenho, tanto nas janelas quanto através do reflexo do trabalho no chão, nas paredes e em cantos esquecidos. Assim como Dan Flavin, eu pretendia utilizar o espaço em sua totalidade, inclusive os nãos utilizáveis, como ele fazia com cantos de parede e pisos, geralmente lugares pouco considerados para apresentar um trabalho de arte. Queria aproveitar cada pedacinho do lugar, iluminando-o e colorindo-o, transformando-o em lembranças, mas queria também expandir as raízes para o meu sonho de luz e cor, pintura e desenho unidos na recriação do lugar.

Optei por um plástico grosso siliconado, segundo me foi informado, usado em decoração para recobrir abajures. Pareceu-me excelente. Escolhi o azul, o verde limão, o vermelho, o laranja, o lilás e o transparente. Poderia usá-los sozinhos ou superpostos criando combinações novas. Dobrei o vermelho sobre si mesmo e um novo tom de vermelho surgiu, o mesmo acontecendo com as outras cores. Experimentei uma cor sobre outra e em todas as combinações tentadas o resultado foi muito bom. O que eu precisava era aprender a trabalhar com ele.

Comecei recobrindo os vidros com o plástico que passei a chamar de silicone, usando primeiro o transparente e em seguida aplicando o colorido sobre ele. As janelas basculantes antigas e irregulares não aceitaram bem o material até que descobri que precisava raspá-las para retirar o resto de massa de muitos anos aderido a elas. Aparentemente iguais, mas completamente diferentes uns dos outros, os vidros de uma mesma janela nunca eram do mesmo tamanho. Alguns vidros quebrados foram substituídos e a massa usada para adaptá-los à armação não apresentava nem a mesma textura, nem a mesma espessura. Além de raspá-

las tive que usar uma cola especial que respondesse bem ao material porque em alguns lugares ele não aderia de forma alguma e em outros milagrosamente não era sequer necessário. Tenho nove basculantes nas paredes do atelier, todos eles sobras de demolições de casas antigas. O número de vidros em cada um deles não é o mesmo já que o formato de um não é igual ao do outro. Também vieram de lugares diferentes. Restos de banheiros de um puxadinho no fundo de algum quintal, cozinhas antigas, quartos mal ventilados, lavanderias. Um dia cada um deles serviu a um propósito e agora ganhariam vida nova. Um total de oitenta e quatro vidros que comecei mentalmente a pensar coloridos e iluminados, criando imaginariamente combinações diferentes para cada um, transformando tudo ao mesmo tempo em uma unidade imaginária que se associaria a outra unidade imaginária e finalmente criariam corpo e ganhariam vida própria dentro do atelier.

O pensamento do desenho direcionou o trabalho inicial de forma inconsciente, dando início ao processo de recorte de imagens que aos poucos fui afixando nos vidros. A fisicalidade das imagens que foram surgindo determinou o seu rumo, pois os acontecimentos internos de um processo sempre acabam expandindo para dentro dele.

A leveza da nitidez dos contornos dos desenhos recortados que surgiam nas beiradas das janelas e nas paredes próximas criavam efeitos contrastantes, quando o sol surgia, variando de intensidade de acordo com a proximidade ou afastamento. O colorido também se diferenciava e a linguagem dos tons em alguns momentos do dia criava uma ambientação diferenciada. A alternância das cores provocada pelo movimento do sol contrastava-as alternadamente provocando situações de indefinição total.

As nuvens também contribuíam. Escondiam ou mostravam inesperadamente partes do desenho que minutos antes faziam parte de um todo, mas no seguinte apareciam isoladamente. As imagens reveladas pelo movimento silencioso das nuvens, unidades independentes que às vezes duravam poucos segundos, obras provocativas do acaso, ajudavam a criar um ritmo novo, minúsculos segundos de beleza, nunca iguais.

Segundo Daniel Buren é a percepção que o observador tem do espaço em que o trabalho foi realizado e como os aspectos físicos e sociais deste espaço se revelam aos olhos de quem o vê, que criam uma arquitetura particular, transformando este espaço em espaço expositivo. Ainda segundo ele, o olhar do

expectador transpassa o projeto em si, passeando no seu entorno, encontrando a luz e integrando o trabalho ao mundo.

Ao integrar o espaço interno com o brilho do quintal, suas árvores e trepadeiras, o quintal da vizinha e os prédios que surgiram em seu entorno promovi uma composição que sintetiza um mundo novo, com ritmo próprio e contrastes acidentais gerados pela gradação da luz sobre as cores, gerando informações que estabelecem um diálogo diferente da conversa original no espaço do atelier. Descobri-me pensando na inovação que estava promovendo em minha forma de trabalhar, ao reelaborar os movimentos da pintura e do desenho que me acompanham há muito tempo. A clareza, a transparência, as sombras, a luminosidade e a suavidade surgiam espontaneamente através do vidro fluindo a luz que recebiam. A reação do material e a beleza da experimentação construíam uma linguagem nova dentro do espaço, levando-me a refletir sobre as relações existentes entre o antigo e o novo. A construção desta nova linguagem começou a gerar possibilidades infinitas de experimentação, abrindo novas perspectivas para o diálogo poético entre o dentro e o fora.

Ainda não finalizara as janelas e queria mais luz e mais sol. Os dias nublados me incomodavam profundamente, mas descobri que eles me ofereciam a possibilidade de observar cada pedacinho de chão, parede e beirada de janela existente no local, sempre à procura da luz. Descobria e redescobria o atelier na minha busca.

Comecei a observar o telhado e a considerar as suas possibilidades. Achei que se substituísse as telhas do beiral por telhas transparentes permitiria a entrada de mais sol, mas depois de observar bem conclui que o que impedia que ele entrasse era o pé de carambola do quintal da vizinha, que agora enfeita lindamente as minhas janelas, tornando-se parte do trabalho. Quando estou do lado de dentro, olho para fora e através dos vidros vejo o pé de Amor Agarradinho, uma trepadeira que cresceu nas grades que dividem os fundos do quintal, suas florezinhas rosa bem miudinhas, o pé de caqui, a romãzeira, pés de mandioca, folhas de taioba imensas, o telhado do antigo galinheiro, parte da lavanderia, tudo isto visto através dos recortes dos desenhos coloridos das janelas, evidenciados pela minha intervenção.

As cores internas mudaram as externas e novas perspectivas se abriram. Quando bate um vento e as folhas das árvores balançam criando um mundo em

movimento, um novo diálogo poético se estabelece. Neste diálogo, as imagens não se repetem e não se esgotam, pois o processo de mudança é contínuo, sua condição principal. Quanto maior a movimentação externa, maior é a interna que incorpora as modificações que acontecem. São os dias nublados e ligeiramente frios que trazem o vento que funciona como elemento provocador do movimento e das mudanças.

As mudanças que promovi no espaço mudaram o seu fluxo interno. Quem entrava no atelier buscava logo uma cadeira para sentar ou os trabalhos em cima da mesa. Quem entra lá agora, vai direto para as janelas, observa o trabalho interno e descobre o espaço externo através das janelas, entrelaçando o atelier e o quintal.



Figura 92 – O Atelier de Vidro, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 93 – O Atelier de Vidro, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 94 – O Atelier de Vidro, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 95 – O Atelier de Vidro, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 96 – O Atelier de Vidro, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.

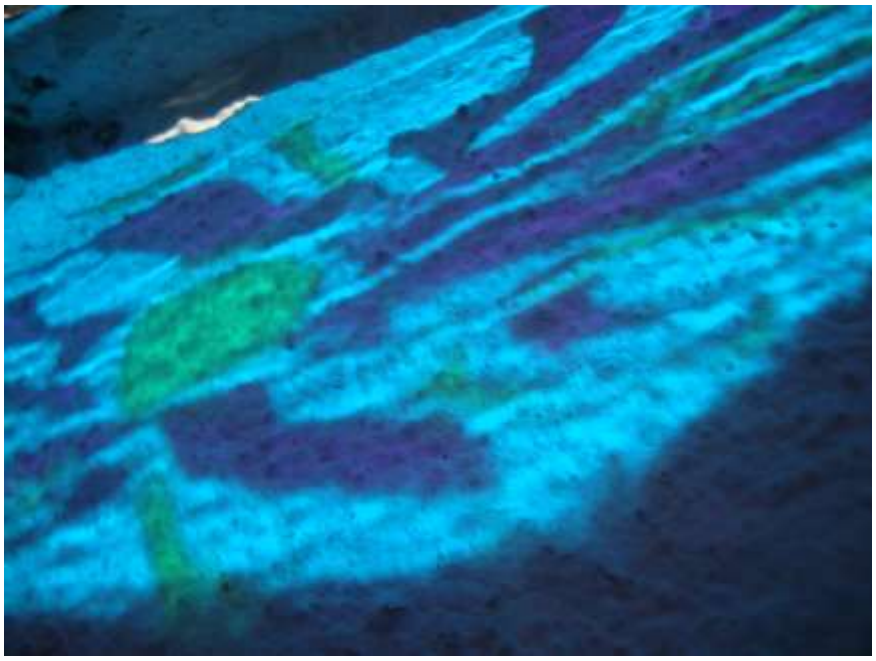


Figura 97 – O Atelier de vidro, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 98 – O Atelier de Vidro.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 99 – O Atelier de Vidro, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.

5.1.1 A chuva

A chuva também me proporcionou uma experiência nova. Fluída, escorrendo pelos vidros trouxe consigo outro tipo de mergulho visual. Senti as cores e a luz oscilando nas janelas, aliadas ao balanço das árvores provocado pelo vento e a luz mais escura do dia, mudando a atmosfera do lugar. Estes momentos efêmeros de criação proporcionados pela natureza transformam o desenho e a pintura realizada

nos vidros em entidades vivas que aos poucos se diluem dando lugar a novas vidas em um movimento contínuo e ininterrupto.

Segundo Daniel Buren a localização anormal ou deslocamento da estrutura formal de um espaço, promove a sua abertura, transformando-o em um lugar penetrável por novas ideias e possibilidades levando o expectador a sair da sua zona de conforto em relação ao mesmo. É exatamente o estranhamento provocado pelo inusitado e pelo inesperado, que o leva a observar com outros olhos, a perceber e sentir diferentes possibilidades, a questionar a sua utilização, a ver situações e ter sensações que normalmente não seria capaz de ter e perceber.

Não só a intervenção realizada, mas também os elementos externos coparticipantes do trabalho como o sol, a chuva, o vento, dias nublados e o entorno aumentaram a minha percepção do espaço e me deram a possibilidade de senti-lo, avaliando o que ele me oferecia.

Embora não tivesse sequer terminado os vidros, planos para o telhado já circulavam dentro da minha cabeça. Comecei a sonhar com telhas de vidro e com as intervenções que nelas faria. Pensei inicialmente em trocar algumas filas completas ou trocá-las em grupos de duas ou três em diferentes lugares do atelier, pois o sol que incide sobre o telhado, praticamente o dia inteiro, encontraria uma passagem livre para realizar a sua parte no meu projeto. Luzes e cores entrando de várias direções e de forma plena através das telhas para ajudar a inundar o espaço de luz e cor.



Figura 100 – O Atelier de Vidro, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 101 – O Atelier de Vidro, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.

5.2 - O interior da casa

Comecei a pensar também no espaço construído da casa; salas, quartos, cozinha, banheiro como possíveis lugares que dessem sequência ao que eu fazia dentro do atelier. As janelas imensas da casa antiga, as bandeiras de vidro das portas internas, o pé direito alto, as grades da varanda, o meu antigo quarto, o quarto dos meus pais e os basculantes do banheiro e da cozinha, todos eles lugares em que uma intervenção seria benvinda. Não queria repetir o trabalho do atelier conectado ao quintal, à memória, à minha infância, aos meus pais e irmãos que já se foram. Inundá-la de luz e cor foi a minha escolha. Queria um espaço aberto dentro de um espaço fechado convidando o fora a entrar naturalmente. Foi assim que resolvi recobrir as janelas de silicone colorido deixando que a luz do sol me ajudasse a realizar o que pretendia.

O universo de possibilidades que a casa me oferece não tem princípio, meio ou fim. Nada é fixo, tudo varia em formas diversas e em diferentes proporções. Cada momento é vivido com intensidade. Aqui nada nunca é igual. As roupas que a casa veste, variam de acordo com o material utilizado, caminhando ora com rumo ora sem rumo. Cada cantinho uma história diferente para contar, alguma coisa a ser identificada e compreendida. Acontecimentos internos aliados ou interligados a acontecimentos externos, todos eles um jeito de retornar ao que se passa dentro de

mim enquanto realizo o trabalho. Sem o propósito específico de promover uma jornada em torno de mim mesma, de dentro da casa olho a cidade que me olha. Olho sem pressa tentando entender o que é visível. O movimento na rua é intenso e em alguns horários o barulho excessivo do tráfego chega a incomodar. Mas o som é parte inseparável da rua e da casa. A visão da rua e a sua interferência, proporcionarão a acumulação progressiva de energia, enriquecendo a minha proposta.

Embora ainda não tenha terminado a proposta para o espaço do atelier, comecei a viver outro momento dentro da casa. O movimento inicial de pensar e decidir o que fazer ficou para trás. O diálogo de passagem entre estes dois momentos do trabalho ajuda a vencer desafios difíceis que surgem o tempo todo e acabam envolvendo questões muitas vezes complicadas de serem solucionadas e mais importantes ainda do que as que devem ser solucionadas, as que devem ser explicadas. Dar vida às ideias é mais fácil do que falar sobre elas. É necessário um mínimo de clareza e objetividade para estruturar a ideia em si equilibrando o uso da palavra. Sinto-me como se estivesse pegando uma pequena parte de um processo e tentando transformar esta pequena parte em material que vai ser trabalhado em um novo processo. Ao mesmo tempo parte, ao mesmo tempo diferente. O novo tratamento vai criar uma nova estrutura.

A vontade de relatar o caminho trilhado durante o tempo todo surgiu em função da necessidade nascida do desejo de construir um sentido para o percurso, materializando ideias, pensamentos e sentimentos nesta narrativa. É o que tem me guiado durante o trajeto. Transformar a minha criação individual em uma criação significante dentro da minha proposta usando recursos que funcionem de forma compatível com o trabalho, que se entrelacem e criem um mundo novo de possibilidades; eis o meu grande desafio.

Precisava comprar mais silicone para dar sequência ao que fazia, e aproveitei para investigar outros materiais compatíveis com o seu uso. Encontrei cortinas de banheiro quadriculadas em sua transparência e toalhas de mesa trabalhadas como uma renda antiga também de plástico que poderiam ser aplicadas sobre o silicone, mas na prática nenhum deles revelou-se útil. Não gostei da resposta que me deram.

5.2.1 O pé direito

A primeira dificuldade que encontrei foi a altura. O pé direito alto que mantem a casa fresquinha mesmo nos dias mais quentes revelou-se um problema e na hora de recobrir as janelas, acabei precisando de ajuda para as partes mais altas. Optei pelo lilás cuja transparência continuaria permitindo a entrada da luz sem incomodar o movimento normal da casa e foi exatamente o que aconteceu. Compus as outras janelas da frente observando o trajeto do sol que entra devagarinho, todos os dias a partir das 13hs. Usei principalmente o vermelho, o azul, o laranja e o verde limão.



Figura 102 – O Pé Direito da Casa, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 103 – O Pé Direito, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.

5.2.2 A sala de visitas

A sala de visitas tem dois janelões antigos, daqueles compridos e altos, e a sala de televisão um, além de um basculante em uma das paredes laterais. Este basculante também foi fruto de uma reforma, pois a janela antiga foi trocada depois que alguém tentou entrar por ela. Os janelões dão diretamente no passeio em frente a casa, já que ela não tem como as casas da época, afastamento do passeio. À medida que cobria as janelas da sala de visitas via surgir diante dos meus olhos um mundo de cores que penetravam em seu interior guiado pela luz do sol. Estava produzindo imagens que me deixavam maravilhada. Lembrei-me de tudo que lera e das entrevistas que escutara da artista Lucia Koch sobre o seu diálogo com a luz e do seu trabalho de criação de formas, movimentos e espaços de comunicação social. Ainda segundo a artista, a luz opera de diferentes maneiras em cada momento do dia, mudando a atmosfera do lugar, e o seu trabalho oferece ao expectador a possibilidade de utilizar o processo elas mesmas, conversando com o espaço, alterando o seu cotidiano. Ela também considera que as intervenções devem ser temporárias para que o expectador possa observar e absorver o estado alterado que ela propõe.

As janelas da frente depois de prontas me trouxeram um mundo novo, pronto a ser absorvido vorazmente pela casa onde a magia das luzes foi acontecendo aos poucos. Elas começaram a flutuar, ora aumentando, diluindo, trazendo imagens inesperadas, produzindo cenas, sensações e questões criadas pela incidência da luz-cor sobre a luz- pigmento modificando o entendimento de quem as vê. O giro do sol no céu é a engrenagem que movimenta os acontecimentos levando-os a adquirirem muitos significados, ora iluminando com ousadia ora escondendo e marcando o ritmo da luz, confundindo-se com a casa, cercando-a, inundando-a com uma atmosfera mágica, provocando a investigação do espaço.

A descoberta dos mecanismos conjugados de ação interna e externa da luz modificando e dando vida nova a uma realidade conhecida, agindo juntos e naturalmente sincronizados faz com que a casa no meio da cidade misture-se e confunda-se com ela. A relação de intimidade é completa evidenciando a atmosfera de magia provocada pelas transformações no ambiente. Sinto-me agente transformadora nestes momentos, investigando as possibilidades infinitas das salas antigas, criadora de uma linguagem de comunicação entre o dentro e o fora. Quando isto acontece à luz interna me abraça, com braços luminosos e envolventes. Compartilho então com as cores nas janelas, com a rua e principalmente com toda a beleza criada pelo caminho interno que o sol percorre fortalecendo a minha relação com a casa, fundamental na minha busca incessante das influências adquiridas em seu espaço.

O caminho interno do sol nas salas da frente começa às 13h. Já o fotografei muitas vezes observando o seu trajeto. Invade a sala devagar espalhando as cores e deixando sobre o piso e os móveis uma trilha colorida que só termina quando escurece. O registro fotográfico preserva a efemeridade da criação, que varia ao longo do dia, juntamente com as anotações que fiz durante o processo de montagem.

A leveza e a nitidez deste caminho de sol provocado pela luz aumenta a sensação de profundidade da sala, criando uma ambientação indefinida onde os contrastes acidentais de cores gerados pela gradação da cor sob a ação da luz estimulam o pensamento e provocam um questionamento reflexivo em torno deste diálogo. A linguagem e o diálogo denso estabelecido pela luz do sol são fundamentais para o entendimento e compreensão do processo impregnado de diversas influências estéticas. Da linguagem contemporânea e da narrativa

fragmentada surge parte da cidade grande, forte, fluída, energizada pela luz, trazendo a vivência de uma experiência nova e me possibilitando um fazer artístico diferente.



Figura 104 – A Sala de Visitas, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 105 – A Sala de Visitas, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 106 – A Sala de Visitas, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 107 – A Sala de Visitas, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.

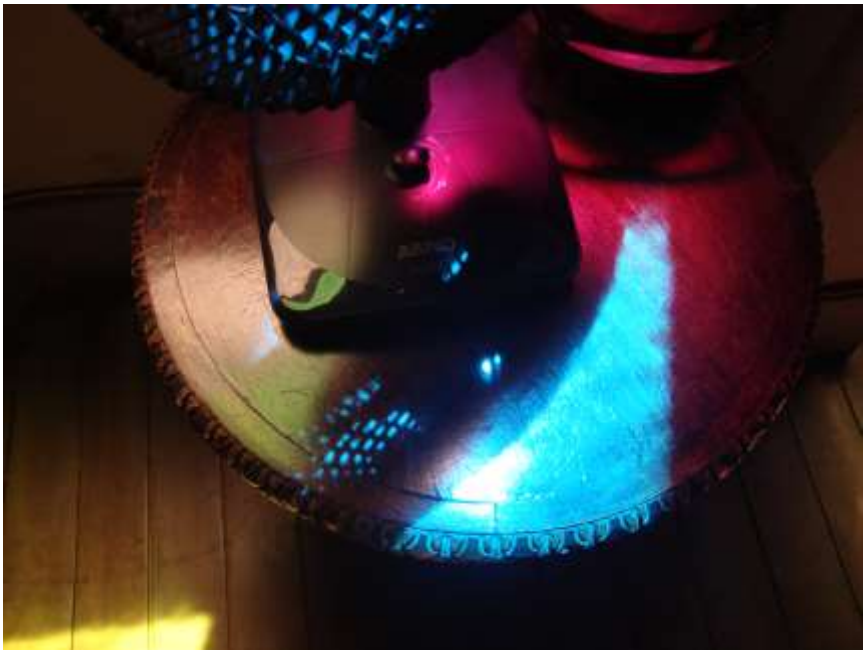


Figura 108 – A Sala de Visitas, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.

5.2.3. A sala de televisão

Embora as salas de visita e a de televisão fiquem ao lado uma da outra, a árvore no passeio em frente a ela não interfere tanto quanto as que ficam na frente da sala de visitas. A luz filtrada em seu interior age de outra forma. É plena, com poucas interferências externas dando origem a cenas extraordinárias. O ambiente simples sofre uma mudança de perspectiva sob a ação da luz do sol sobre as janelas coloridas. A sala á um pouco menor que a outra e o movimento de pedestres cria imagens indescritíveis na parede interna. Seres em movimento se sobrepõem às cores e ao fluxo do tráfego, em maior ou menor escala dependendo do horário do dia. As cores puras refletem em um móvel de fundo branco em frente à janela e na tela da televisão. Luz fluorescente apresentada de outra forma. A situação ótica invade os olhos emitindo cor e não apenas refletindo-a.

Segundo Dan Flavin quem via as suas instalações sofria diretamente a ação da nova percepção fenomenológica do espaço cujas fronteiras se diluem, convidando a observar os contrastes existentes entre as cores, as diferentes intensidades da luz, e a estrutura e ausência da forma. Ao criar um espaço em torno do objeto luz, ele transporta o expectador a um lugar desconhecido, despertando sentimentos diversos, desconhecidos e impressionantes.

O movimento cotidiano na sala ganhou transformações profundas. Ao incidir diretamente sobre o branco interior do móvel a luz se traduz em luz fluorescente tomando a forma do lugar que ocupa. O móvel é aberto, com várias divisórias internas em diferentes formatos e a luz que irradia é de uma suavidade profunda. A coreografia da luz no interior do móvel dialoga com o seu formato construindo um mundo ilusório. O seu caminhar é lento orientado pelo sol e em um mesmo espaço as cores reagem de maneiras diversas. Influenciadas pelo fundo branco as cores transformam o móvel em algo visível criando uma nova realidade para a sua objetividade. A exploração cromática que acontece em seu interior é diferente da hemorragia de cores que acontece no chão da sala de visitas e no chão da sala de televisão. É doce, suave, envolvente, tão leve que a impressão que se tem é de que elas estão pairando no ar. Em um mesmo espaço acontecem várias narrativas. As cores circulam internamente e são fortes sobre o sofá e o chão, transcendendo no móvel de fundo branco. Quando sobem para as paredes ganham a força da vida que acontece do lado de fora e outro filme acontece, mais lento, com uma interferência menor das árvores da rua, unindo o interior emocional com o exterior físico. Este rearranjo visual do espaço permite a circulação entre imagens que provocam alterações no comportamento, já que estamos condicionados a um ritmo diverso naquela sala de televisão antiga onde apenas os móveis mudaram de lugar através dos anos. Esta alteração resulta da interação promovida entre o espaço cotidiano e o mundo exterior pela luz e pela cor.



Figura 109 – A Sala de Televisão, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 110 – A Sala de Televisão, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 111 – A Sala De Televisão, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.

5.2.4 O chão

O piso de tábua corrida da sala recebe e irradia a luz criando uma trilha que caminha em direção à sala de jantar e sobe pelas paredes, finalizando em um filme fantástico que acontece diariamente nas paredes em frente às janelas da sala de visitas, no final da tarde. Observei a trilha de luz no chão tirando todos os móveis do

lugar. Fiz o mesmo deixando-os onde se encontram usualmente e troquei-os de posição várias vezes. Os adornos permaneceram ou não, dependendo do dia e do que eu queria observar e fotografar. O caminhar lento das cores cria quadrados e retângulos coloridos no chão que invadem os móveis, provocando profundas transformações físicas. Sinto o espaço invadido pela beleza, em perfeita harmonia com a linguagem das cores que se entrelaçam de forma imprevisível. A nitidez dos quadrados e retângulos coloridos no chão interferindo na arquitetura da casa cria uma série de possibilidades novas para o espaço, provocando uma movimentação interna completamente diferente. As pessoas ou contornam as imagens ou entram diretamente no campo de luz observando o seu efeito no próprio corpo.

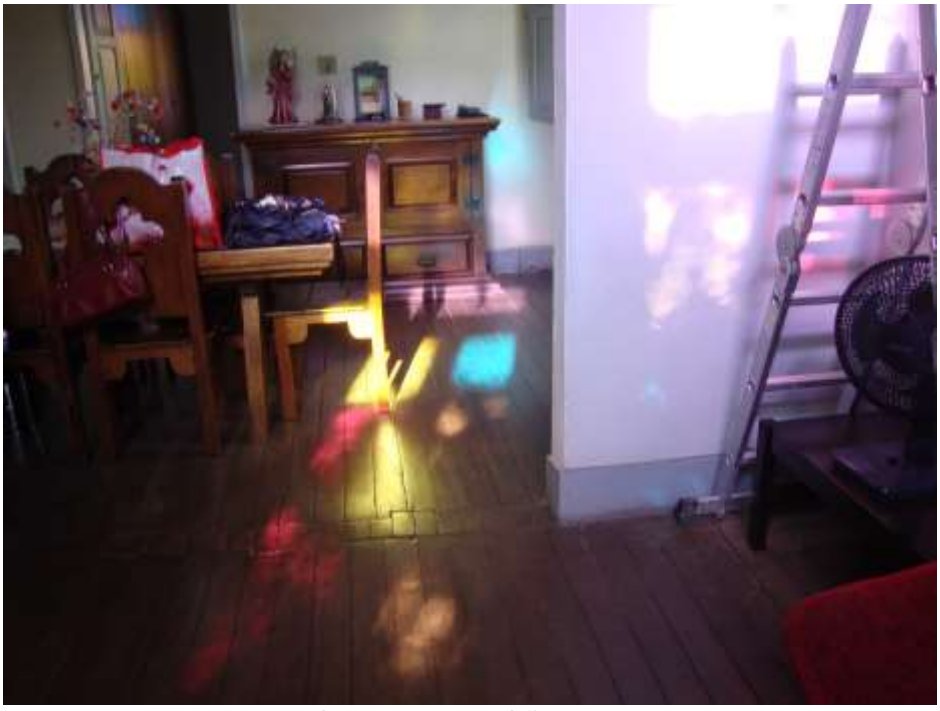


Figura 112 – O Chão, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 113 – O Chão, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.

5.2.5 As árvores

Sento no sofá na sala de jantar contemplando e observando o lento caminhar da luz, explorando as imagens que se formam e os acontecimentos dentro da sala. As árvores do passeio filtram a luz que invade a sala deixando nos vidros um desenho que nunca se esgota. Em constante movimento as cenas mudam em questão de segundos, as folhas das árvores fragmentando-se em milhares de imagens. Em instantes as mais diversas combinações acontecem. Depois de olhar muito para o vidro sinto as imagens alteradas pelas cores e pela luz. Fecho os olhos por alguns instantes para estabilizar os flashes coloridos e em seguida negros que me acontecem. Nestes momentos surgem formas completamente diferentes das originais, inacreditáveis e surpreendentes. É como se milhares de flashes internos espocassem simultaneamente dentro dos meus olhos.

O filme das árvores e das folhas se assemelha a uma dança com movimentos fortes e suaves. Este mundo encantado forma-se durante o dia e à noite, continua em ação. Nesta hora os sinais de trânsito que controlam o tráfico do cruzamento da Av. do Contorno com Av. Assis Chateaubriand também entram na dança e a sua ação modifica o espetáculo noturno. A claridade do dia não permite que eles interfiram no interior da casa, mas à noite o vermelho, o verde e o amarelo refletem

nos vidros e outras imagens surgem provocadas pela interferência das suas cores. A mudança de cores é rápida e as imagens brotam e desaparecem criando um mundo noturno diferente do usual.



Figura 114 – As Árvores, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 115 – As Árvores, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 116 – As Árvores, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.

5.2.6 A chuva

Observei um dia de chuva e uma noite de chuva na sala de visitas, constatando mudanças inacreditáveis nos vidros provocadas pela ação da água escorrendo do lado de fora. Luz, cor, os sinais de trânsito, os faróis dos carros, o vento e a água da chuva. Todos estes elementos associados materializaram figuras e imagens incríveis. As janelas transpuseram o limite do formal e criaram um espetáculo inovador, vibrante, cuja contemporaneidade é fruto do meu trabalho. O acaso tem sido fundamental durante todo o processo. O movimento da rua adentrou a casa, levando o deslocamento de carros e pessoas em frente a ela, para o seu interior. Em dias de chuva esta movimentação é maior. O número de veículos na rua aumenta e os pedestres não andam, correm com sombrinhas e guarda-chuvas abertos, espelhando nas janelas a sua passagem, criando outra realidade interna.



Figura 117 – A Chuva, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.

I

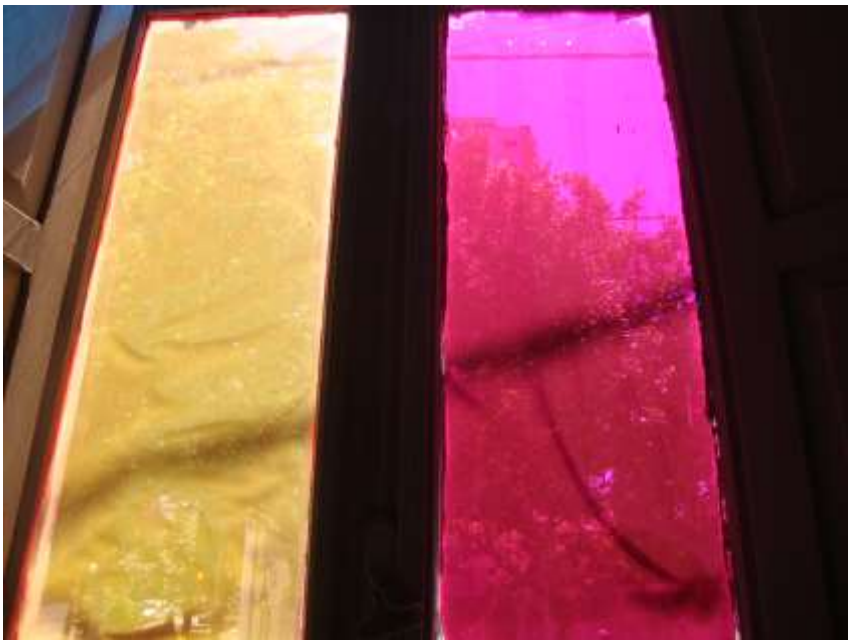


Figura 118 – A Chuva, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.

5.2.7 As paredes

As luzes sobem nas paredes da sala no final da tarde produzindo um filme fantástico. Quanto maior a movimentação externa maior a sua beleza. A duração deste filme é quase ilimitada. Enquanto o batente das janelas estiver aberto, ele acontece em diferentes intensidades. De manhã as cores e os movimentos são suaves, lentos e esporádicos, mas à medida que o sol avança no céu o movimento

intensifica-se até culminar em um filme inacreditável que acontece diariamente nos horários em que o trânsito é mais intenso. A loucura externa do trânsito no final da tarde e a incidência do sol sobre as partes metálicas dos carros devolvem para o interior da casa em forma de reflexo nos vidros coloridos toda movimentação externa, criando imagens maravilhosas na parede fronteiriça. . As cenas nunca se repetem. Cada dia um filme novo cujos personagens são a luz, a cor, os automóveis, o reflexo do farol dos carros, o balanço do vento nas árvores e os pedestres cujos movimentos de passagem refletem nas janelas e nas paredes.

Não me canso de ver o filme acontecendo no final da tarde. Cada dia um filme novo, passando em moto-contínuo já que o mundo externo não para, principalmente neste horário. Transpõe os limites formais de uma filmagem ganhando elementos teatrais, cuja linguagem própria e inovadora cria ora imagens claras, ora um emaranhado de imagens, onde ainda é possível distinguir os elementos que a compõem. As cores se alternam na parede de acordo com a intensidade da luz que recebem e os elementos internos e externos se associam na criação do espetáculo. O resultado surpreendente é permeável a todas as possibilidades que o mundo contemporâneo oferece vestígios da união de dois acontecimentos diferenciados, o que acontece dentro da casa e o que acontece do lado de fora. É um movimento que desafia todo o meu sentido.



Figura 119 – As Paredes, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 120 – As Paredes, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.

5.2.8 Os quartos

Passei para o antigo quarto dos meus pais e em seguida para aquele que um dia foi o meu quarto. No quarto dos meus pais, a ação que o sol promove, acontece pela manhã. Embora o sol nasça nos fundos da casa, o horário da sua maior incidência nesta área é até às 10h. Em torno das 7h, ele já está dentro do quarto, colorindo o chão e a cama. As intervenções nas janelas refletem as cores no chão que as irradiam para o armário, as paredes e uma cômoda branca em frente à janela. Sem interferências de espécie alguma, são as formas da janela que se espalham generosamente pelo quarto desenhando os quadrados e retângulos de vidro, que sofreram a intervenção do silicone colorido. É impossível permanecer passiva diante da situação criada pela união destes elementos, no seu espaço interno. A luz que entra pela janela, invariavelmente invade a sala de jantar, desenhando as cadeiras na parede e principalmente os vazados do encosto. Aos poucos os espaços da casa vão se unindo através da luz, que ora aparece em um cômodo, ora numa parede, ora no chão, nos móveis, nas paredes, deixando ver a passagem do tempo, e provocando uma nova percepção do seu espaço.

Aquele que um dia foi o meu quarto, recebe pouquíssimo sol. A construção da casa vizinha é alta e próxima o suficiente para escondê-lo. As grades da janela formam um recorte na parede durante um período breve e ao longo do dia o sol

entra e sai rapidamente. São passagens que apesar de rápidas deixam marcas ao longo do dia. Resignificam as paredes laterais à janela, num jogo de luz e sombra que acontece muito rápido, transformando estes poucos minutos em momentos mágicos. A transformação embora fugaz remete a pequenas lembranças de acontecimentos às vezes esquecidos, e à mistura de recortes de memória que permanecem ao longo dos anos.



Figura 121 – O Quarto dos meus pais, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.

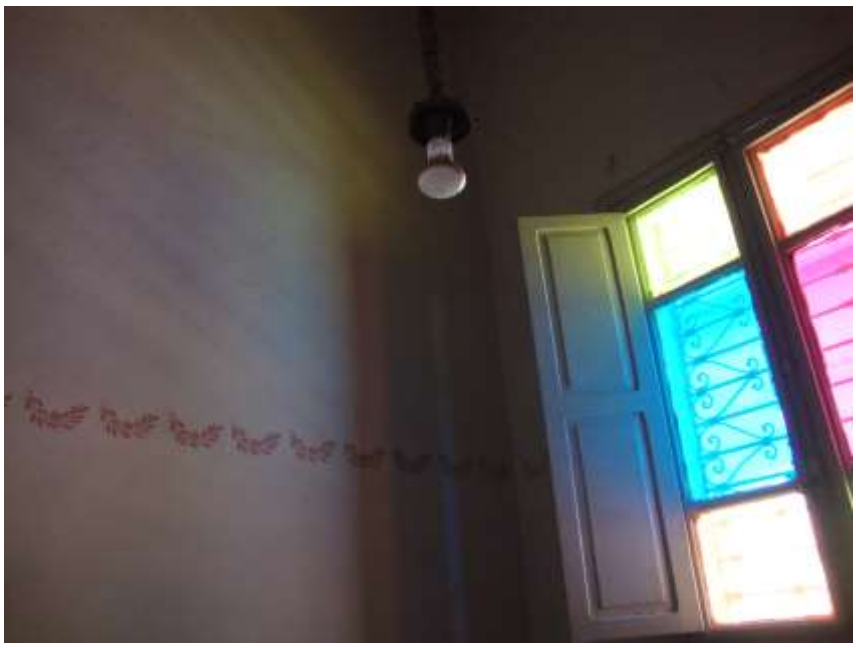


Figura 122 – Meu antigo quarto, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.

5.2.9 A Varanda

Embora não tenha interferido no espaço da varanda ela desenha no chão da sala de jantar, e em seu próprio piso, as grades, e um vaso grande de fícus. As paredes fronteiriças da sala de jantar também recebem o desenho das grades em dias de sol, que desce pela parede e caminha pela sala de jantar até chegar novamente na varanda, morrendo na parede, logo abaixo das grades. No final da tarde, quando o sol completa o seu giro no céu é a hora das grades do portão sofrerem o seu efeito, desenhando o seu formato no piso antigo, instalados na varanda desde a sua construção.



Figura 123 – A Varanda, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 124 – A Varanda, 2014.
Fonte: Marcia Guimarães.

5.2.10 A Cozinha

O sol incide diretamente na cozinha na parte da manhã, mas o basculante grande que substituiu as janelas antigas reflete as cores da intervenção feita nos vidros, ao longo do dia. Copos, pratos, xícaras, vidros de biscoito, talheres e tudo mais que se coloca sobre a mesa sofre a ação das cores. A mesa quando posta irradia um universo de cores. A geladeira branca transforma-se ao longo do dia em um mundo colorido espelhando os contornos dos vidros, cujas imagens distorcidas sobem e descem em sua porta. Na cozinha o sentido do novo ganha outra dimensão, e o equilíbrio entre expressão e realização, foge da dinâmica que se estabeleceu na casa. Os próprios materiais utilizados na fabricação dos utensílios de cozinha contribuem para refletir a luz e a cor.



Figura 125 – A Cozinha, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 126 – A Cozinha, 2015.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 127 – A Cozinha, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.

5.2.11 O Som

A associação dos elementos internos e externos, cor, luz, árvores, nuvens, carros, sinais de trânsito, dias de sol, dias de chuva agindo juntos, fazem parte do conjunto da intervenção feita na casa, que acabou se transformando não só em um lugar para ser visto, mas também para ser ouvido. Digo ouvido porque descobri que o som da rua que esteve ali o tempo inteiro, permaneceu silencioso para mim. A batida da porta de um carro, uma freada brusca, o barulho de uma buzina, um grito repentino e a movimentação incansável do trânsito ininterrupto no final da tarde. Vi que ultrapassara os limites da casa, ao trazer a rua para dentro do seu espaço, rompendo os limites e as fronteiras entre o dentro e o fora. A interação estética de todos os elementos citados aconteceu sem conflitos, e até o conflito do ruído urbano foi incorporado. O barulho da cidade é o som do filme que se desenrola dentro da casa.

5.2.12 As Janelas

As janelas da casa foram o canal de comunicação entre a rua, o quintal, o sol, as cores, as luzes e as sombras. Permitiram que a interação acontecesse, preenchendo seu espaço significativamente, construindo uma narrativa

fundamentada no desenho das cores. As imagens criadas marcam a presença da intervenção em seu espaço, criando o diálogo entre o dentro e o fora, determinando o olhar do observador.

Produziram o imaginário e várias maneiras de olhar, criando paisagens internas e trabalhando na criação de um novo sentido para a casa, onde pensamentos e laços de compreensão conectam as imagens estampadas no seu interior.



Figura 128 – Janela do quarto dos meus pais, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.

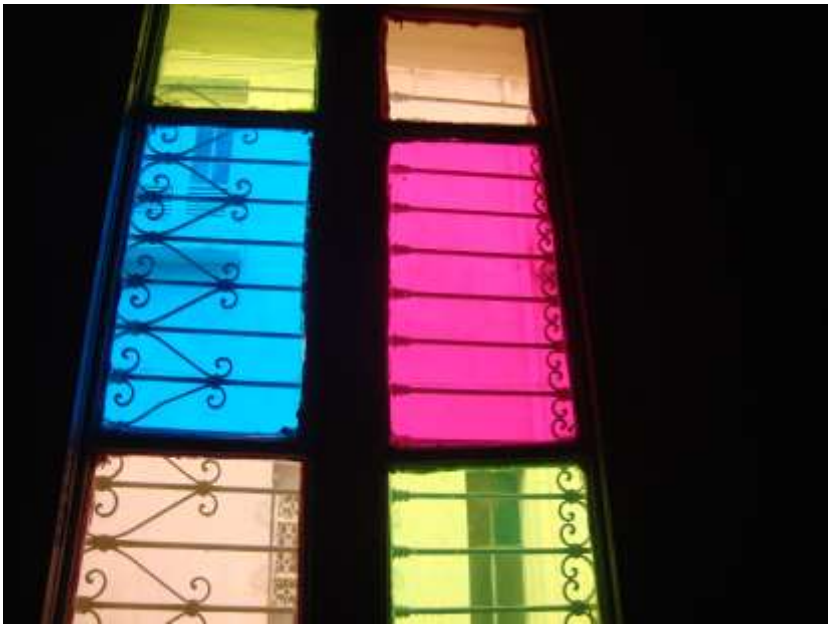


Figura 129 – Janela do Meu Antigo Quarto, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 130 – Janela da Sala de Visitas, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 131 – Janela da Sala de Televisão, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.

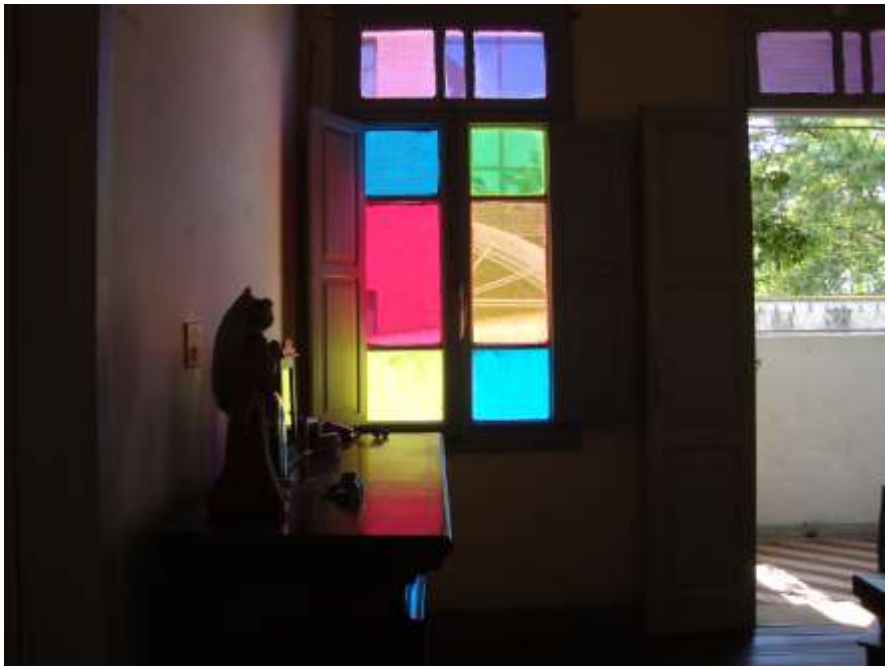


Figura 132 – Janela da Sala de Jantar, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.



Figura 133 – Janela da Cozinha, 2014.
Fonte: Márcia Guimarães.

6 - CONCLUSÃO

Identificar, descobrir e decidir o que fazer conjugando pintura, desenho, cor-luz e cor-pigmento, tentando imaginar o resultado final e criando laços de compreensão entre o proposto e o realizado, foi uma tarefa difícil. O resultado final

surpreendente representa um trabalho de grande força física, cujo impacto provocado pelo desenho expandido no atelier e na intervenção na casa, levou a descobertas e possibilidades nunca antes imaginadas em seu espaço.

Provocada pela pintura feita através de colagens de recortes de silicone, fragmentos coloridos articulados entre si, criando uma rede de trocas entre passado e presente de forma livre. Ao aumentar a visibilidade do lugar, arrisquei novas possibilidades, provocando através da criação e recriação do ambiente a sua redescoberta, dando-lhe uma nova visibilidade. Os riscos assumidos durante a sua realização construindo outra narrativa através da experimentação de novas linguagens, deram vida aos objetos que a habitam, que renasceram na luz e na cor.

A luz se expande na casa refletindo a sua superfície, os seus contornos. Atravessa-a criando teias surpreendentes, que por sua vez modificam o espaço em que refletem. As pessoas que a habitam, ganharam uma zona de luz e outra de sombra, expandindo a sua participação no interior da casa, ao receber a luz no próprio corpo. A luminosidade contrastante é imprevisível, transformando o processo de assimilação em uma série de momentos que mexem com o imaginário, com sentimentos e emoções, provocando reações inesperadas.

Construindo laços de compreensão promovidos através de uma troca de saberes entre o trabalho e a casa, explorei os espaços conhecidos e aqueles que se revelaram durante o processo, provocando uma nova percepção e interpretação do seu espaço. Da mesma forma que os vitrais das igrejas medievais europeias só se mostram totalmente quando a luz do dia ilumina as janelas, a casa banhada pela luz e pelas cores diferenciadas, mostra e esconde a passagem do tempo alterada pelo uso de elementos que alteram a visão.

As alterações que sofreu ao longo dos anos e o fato dela ter suportado todas as transformações, a configuram como um espaço que reage bem a adaptações. O momento atual é especial dentro do seu ciclo de vida. Representa uma transformação temporária que ao findar, finda também uma parte de um lugar que vai desaparecer.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Sobre Dan Flavin:

1 – BRUCKER, Julia. **Laszlo Moholy-Nagy**. Editado e publicado por: Art Story Foundation. 2015. Disponível em: <http://www.theartstory.org/artist-moholy-nagy-laszlo.htm>. Acesso em: jan. 2015.

2 – David Zwirner, **Dan Flavin**. Disponível em: <http://www.davidzwirner.com/artists/dan-flavin/exhibitions/solo/>. Acesso em: jan. 2015.

3 – Dia Art Foundation, **Dan Flavin Art Institute**. Disponível em: <http://www.diaart.org/sites/main/danflavinartinstitute>. Acesso em: jan. 2015.

4 – VILLARES, Fernanda Carvalho Ferreira. **A construção do espaço através da luz**: uma leitura da obra de Dan Flavin sob o aspecto do design da iluminação. 2011. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-11012012-112335/>. Acesso em: dez. 2014.

5 – WILLIS, R. **AO On Site – New York: 'Dan Flavin:** Drawings' at the Morgan Library & Museum through July 1, 2012. 2012. Disponível em: <http://artobserved.com/2012/02/ao-on-site-new-york-dan-flavin-drawings-at-the-morgan-library-museum-through-july-1-2012/>. Acesso em: jan. 2015.

6 – YouTube. **3 Minute Wonder:** Dan Flavin "Untitled". Vídeo (3min10s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QXyOB1XCfd4 >. Acesso em: jan. 2015.

7 – YouTube. **As escolhas dos críticos:** Dan Flavin por João Pinharanda | Museu Coleção Berardo. Vídeo (33min15s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2zx5VIuUvFs>. Acesso em: jan. 2015.

8 – YouTube. **Dan Flavin at Paula Cooper, NYC** (September 2010). Vídeo (5min03s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D1PakuubNsg>. Acesso em: fev. 2015.

9 – YouTube. **Dan Flavin:** Constructed Light. Vídeo (6min31s). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=XJTPaIorjoM>. Acesso em: fev. 2015.

10 – YouTube. **DAN FLAVIN in Museum DASMAXIMUM.** Vídeo (7min31s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ad4SuVCeNV8>. Acesso em: fev. 2015.

11 – YouTube. **Dan Flavin Untitled to Don Judd Colourist Tate Modern London November 2013.** Vídeo (1min28s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LaGVzHjjN3M&index=8&list=PLyvamAv5Ry1dy3pzoX1peM939U9ZFrij >. Acesso em: fev. 2015.

12 – YouTube. **theartVIEw -** Dan Flavin Lights at Mumok. Vídeo (1min36s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sL846g6ZZzU>. Acesso em: fev. 2015.

Sobre Lúcia Koch:

1 – Christopher Grimes Gallery. **Conversation with Ruth Estévez and Lucia Koch**. Vídeo (10min). Disponível em: <http://www.cgrimes.com/artists/lucia-koch/videos/>. Acesso em: fev. 2015.

2 – Christopher Grimes Gallery. **Documentation for Céu Butantã**. Vídeo (3min13s). Disponível em: <http://www.cgrimes.com/artists/lucia-koch/videos/>. Acesso em: fev. 2015.

3 – Christopher Grimes Gallery. **Night Fever**. Vídeo (4min42s). Disponível em: <http://www.cgrimes.com/artists/lucia-koch/videos/>. Acesso em: fev. 2015.

4 – Christopher Grimes Gallery. **Olinda Celeste**. Vídeo (5min27s). Disponível em: <http://www.cgrimes.com/artists/lucia-koch/videos/>. Acesso em: fev. 2015.

5 – Galeria Nara Roesler. Lúcia Koch. Disponível em: <http://www.nararoesler.com.br/artists/46-lucia-koch/>. Acesso em: dez. 2014.

6 – KOCH, Lucia. Arte Bra. Rio de Janeiro: *Aeroplano*, 2009. Disponível em: <http://www.automatica.art.br/livros/artebra_lucia.pdf>. Acesso em: fev. 2015.

7– KOCH, Lucia. **Estados Alterados do Lugar.** 2008. Dissertação (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: < http://livros01.livrosgratis.com.br/cp152844.pdf>. Acesso em: dez. 2014.

8 – KOCH, Lucia. **Nem dentro nem fora**: conversa com Lucia Koch. Entrevista. 2010. Rio de Janeiro: *Revista Noz 4*. Entrevista concedida a Revista Noz. Disponível em: <http://luciakoch.com/textos/PDF_pt/nemdentro_nemfora_pt.pdf>. Acesso em: dez. 2014.

9 – **Lúcia Koch –** Site Oficial. Disponível em: <http://www.luciakoch.com/>. Acesso em: jan. 2015.

10 – RIBEIRO, Niura Legramante. **A traição das imagens**: fundos de caixas como espaços arquitetônicos. Porto Alegre: *Revista Porto Arte*, 2005. Disponível em: <http://luciakoch.com/textos/PDF_pt/niura_ribeiro_pt.pdf>. Acesso em: dez. 2014.

11 – YouTube. **"Conjunto K + Concerto Artificial"** - Lucia Koch + Kassin. Vídeo (7min58s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DfnT7S2jfRU>. Acesso em: fev. 2015.

12 – YouTube. **Lucia Koch -** Mirrors Create Altered Spaces. Vídeo (3min54s). Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=fbeEYrMO7PI >. Acesso em: fev. 2015.

13 – YouTube. **lucia koch --** duplas -- canal-arte. Vídeo (1min29s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0lbqc1y6g08 – Duplas – Canal-arte>. Acesso em: fev. 2015.

14 – YouTube. **lucia koch --** materiais de construção. Vídeo (3min32s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KMirRDKxOUg>. Acesso em: fev. 2015.

15 – YouTube. **lucia koch --** seco, sujo e pesado. Vídeo (2min39s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vONGKcjKIRY>. Acesso em: fev. 2015.

16 – YouTube. **Obra de Lucia Koch adquirida pelo MAM Rio**. Vídeo (55s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7wgB0pm3NdU>. Acesso em: fev. 2015.

17 – YouTube. **Vídeo Guerrilha -** Arte e espaço. Vídeo (6min50s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0cPWZ5cVBsE>. Acesso em: fev. 2015.

18 – Wosu. **Brazilian artist Lucia Koch at the Wexner Center.** Vídeo (3min30s). Disponível em: < http://video.wosu.org/video/2365177902/>. Acesso em: fev. 2015.

Sobre Daniel Buren:

1 - AAJ Press. **Daniel Buren:** Excentrique(s), travail in situ. Monumenta 2012. Grand Palais, Paris. 10 May – 21 June 2012. Disponível em: <https://aajpress.wordpress.com/2012/05/16/daniel-buren-excentriques-travail-in-situ-monumenta-2012-grand-palais-paris-thursday-may-10-june-21-2012/>. Acesso em: fev. 2015.

2 - Aquarelle, couleurs, papier, pinceaus. Masmoulin s'est jeté à l'eau. Presque tout sur l'aquarelle et l'actualité artistique. Disponível em: <http://masmoulin.blog.lemonde.fr/category/histoire-de-lart/artistes-dici/>. Acesso em: fev. 2015.

3 – AZEVEDO, Teresa. **Entre a criação e a exposição**: o museu como ateliê do artista. Breve introdução ao tema, *MIDAS* [Online], 2014. Disponível em: <http://midas.revues.org/589>. Acesso em: jan. 2015.

4 – BUREN, Daniel. **Daniel Buren:** textos e entrevistas escolhidos [1967-2000]. Organização Paulo Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: *Centro de Arte Hélio Oiticica*, 2001. 220 p.

5 – COUGY, Jean Luc. **Daniel Buren, Défini, Fini, Infini, Travaux In Situ Au Mamo, Le Corbusier, Marseille.** 2014 Disponível em: <https://jlcougy.wordpress.com/2014/07/31/exposition-daniel-buren-defini-fini-infini-travaux-in-situ-mamo-corbusier-marseille/>. Acesso em: jan. 2015.

6 – FRASER, Andrea. **From the Critique of Institutions to an Institution of Critique**. Disponível em: <http://esferapublica.org/fraserinstitutionalcritique.htm>. Acesso em: jan. 2015.

7 – HOFFMANN, Jens. Daniel Buren: Where are the artists? Disponível em: <http://www.e-flux.com/projects/next_doc/d_buren_printable.html>. Acesso em: fev. 2015.

8 – JESUS, Tiago Machado de. **Revelar o cenário, emprestar a paisagem**: o trabalho in situ de Daniel Buren e o sistema da arte (1967-1987). 2013. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-12022014-110035/>. Acesso em: jan. 2015.

9 – KARMALI, Sarah. **The Story Behind Louis Vuitton's Spectacular Show Set.** *Vogue British*: 2012. Disponível em: <http://www.vogue.co.uk/news/2012/12/13/daniel-buren-louis-vuitton-spring-summer-2013-catwalk-show-set>. Acesso em: jan. 2015.

10 – LE BRUN, Lily. **Daniel Buren**: Catch as catch can: works in situ. *This is Tomorrow, Contemporary Art Magazine*, 2014. Disponível em: <http://thisistomorrow.info/articles/daniel-buren-catch-as-catch-can-works-in-situ>. Acesso em: jan. 2015.

11 – PANEGY, Rick. **[EXPOSITION] MONUMENTA** – DANIEL BUREN «EXCENTRIQUE(S)» – NEF DU GRAND PALAIS. 2012. Disponível em: <http://www.ricketpick.fr/2012/06/12/exposition-critique-monumenta-daniel-buren-excentriques-nef-du-grand-palais/>. Acesso em: fev. 2015.

12 – RUSSETH, Andrew. **Daniel Buren Shows His Stripes**: The Celebrated Artist's Two-Gallery Show Is On, After a Sandy Delay. *Observer:* 2013. Disponível em: <http://observer.com/2013/01/daniel-buren-shows-his-stripes-the-celebrated-artists-two-gallery-show-is-on-after-a-sandy-delay/>. Acesso em: jan. 2015.

13 – SPELLERBERG, Marty. **Harald Szeemann and Daniel Buren in Documenta 5.** 2013. Disponível em: <http://martyspellerberg.com/2013/04/transcript-of-harald-szeemann-and-daniel-buren-in-documenta-5/>. Acesso em: jan. 2015.

14 – The Guardian. **Daniel Buren's Excentrique(s) takes over Grand Palais** Disponível em: http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/may/09/daniel-buren-excentriques-grand-palais>. Acesso em: fev. 2015.

15 – WOO, Kin. **The Joy of Sets:** Daniel Buren on building Louis Vuitton. *Dazed.* Disponível em: <http://www.dazeddigital.com/fashion/article/15568/1/the-joy-of-sets-daniel-buren-on-building-louis-vuitton>. Acesso em: jan. 2015.

16 – YouTube. **Daniel Buren Les deux plateaux Clip74**. Vídeo (2min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hSJ9ueZk6lEttps>. Acesso em: fev. 2015.

17 – YouTube. **Artist Daniel Buren** | Euromaxx. Vídeo (5min05s). Disponível em: < www.youtube.com/watch?v=lpXEGEwzPEEeaux-at-the-palais-royal/>. Acesso em: fev. 2015.

18 – YouTube. **DEFINI, FINI, INFINI Travaux in-situ de Daniel Buren** - MAMO Audi talents awards. Vídeo (1min43s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=faAX3ZloDWM>. Acesso em: fev. 2015.

19 - YouTube. **Daniel Buren:** Comme un jeu d'enfant, travaux in situ à Strasbourg (5min29s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aRWqw76aU8k>. Acesso em: fev. 2015.

20 – YouTube. **Daniel Buren:** New Works / Konrad Fischer Gallery, Düsseldorf. Vídeo (5min57s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IAT89tHaUnc>. Acesso em: fev. 2015.

21 – YouTube. **Vídeo Guerrilha -** Arte e espaço. Vídeo (6min50s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0cPWZ5cVBsE>. Acesso em: fev. 2015.