



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES
MESTRADO ACADÊMICO EM ARTE

BELÉM

2019

PABLO MUFARREJ

EU, O HORIZONTE E MINHA CAVERNA

Estudos práticos/reflexivos em Arte Contemporânea

EHMC - 3º MOVIMENTO

Por entre os vestígios e as centelhas do espaço/tempo/experiência

PABLO JOSÉ DE SOUZA MUFARREJ

**EU, O HORIZONTE E MINHA CAVERNA - III MOVIMENTO
ESTUDOS PRÁTICOS/REFLEXIVOS EM ARTE CONTEMPORÂNEA
POR ENTRE OS VESTÍGIOS E AS CENTELHAS DO ESPAÇO/TEMPO/EXPERIÊNCIA**

Memorial apresentado à defesa do Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa 1: Poéticas e processos de atuação em Arte

Orientadora: Prof^a Dr^a Valzeli Figueira Sampaio

BELÉM -PA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a)
autor(a)

M949e Mufarrej, Pablo
EU, O HORIZONTE E MINHA CAVERNA - III
MOVIMENTO ESTUDOS PRÁTICOS/REFLEXIVOS EM
ARTE CONTEMPORÂNEA : Por entre os vestígios e as
centelhas do espaço/tempo/experiência / Pablo Mufarrej. —
2019.
110 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Valzeli Figueira Sampaio
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do
Pará, Belém, 2019.

1. Arte Contemporânea. 2. Acúmulo. 3. Vestígio. 4.
Fragmento. 5. Espaço-Tempo. I. Título.

CDD 709.04075



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e oito (28) dias do mês de Junho do ano de dois mil e dezenove (2019), às dezenove (19) horas, a Banca Examinadora, instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública no Programa de Pós-Graduação em Artes, para examinar a Dissertação de Mestrado de Pablo José de Souza Mufarrej, intitulada: EU, O HORIZONTE E MINHA CAVERNA - III MOVIMENTO ESTUDOS PRÁTICOS/REFLEXIVOS EM ARTE CONTEMPORÂNEA Por entre os vestígios e as centelhas do espaço/tempo/experiência. Sob a presidência da orientadora Professora Valzeli Figueira Sampaio, conforme disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento Interno do Programa de Pós-graduação em Artes. A Banca Examinadora, composta pelos pesquisadores doutores indicados a seguir, foi constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 74 do Regimento acima mencionado: **Valzeli Figueira Sampaio** (Presidente), **Marisa de Oliveira Mokarzel** (Examinador interno), **Orlando Franco Maneschy** (Examinador interno), **José Mariano Klautau de Araújo Filho** (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Valzeli Figueira Sampaio, passou a palavra ao mestrando Pablo José de Souza Mufarrej, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos. Após a apresentação, o mestrando foi arguido pelos examinadores e, em seguida à manifestação dos presentes, foi lido o parecer, resultando o trabalho de pesquisa (X) **Aprovado, com o conceito** EXCELENTE () **Aprovado com Restrições, com o conceito** _____ () **Reprovado**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado, após a entrega, pelo mestrando, da versão definitiva e impressa do trabalho na Biblioteca do Programa. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Valzeli Figueira Sampaio agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-PA, 28 de Junho de 2019.

Prof.ª Dr.ª VALZELI FIGUEIRA SAMPAIO

Prof.ª Dr.ª MARISA DE OLIVEIRA MOKARZEL

Prof. Dr. ORLANDO FRANCO MANESCHY

Prof. Dr. JOSÉ MARIANO KLAUTAU DE ARAÚJO FILHO

PABLO JOSÉ DE SOUZA MUFARREJ

Valzeli Figueira Sampaio

Marisa de Oliveira Mokarzel

Orlando Franco Maneschy

José Mariano Klautau de Araújo Filho

Pablo José de Souza Mufarrej

PABLO JOSÉ DE SOUZA MUFARREJ

**MUFARREJ, PABLO. EU, O HORIZONTE E MINHA CAVERNA - III MOVIMENTO.
ESTUDOS PRÁTICOS/ REFLEXIVOS EM ARTE CONTEMPORÂNEA - POR
ENTRE OS VESTÍGIOS E AS CENTELHAS DO ESPAÇO/TEMPO/EXPERIÊNCIA.**

Memorial apresentado à defesa do Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes na área de Poéticas e processos de atuação de em Arte

Data da Avaliação: __ / __ / _____

Conceito _____

Presidente da Banca:

Prof^a. Dr^a Valzeli Figueira Sampaio:

Instituição: UFPA

Assinatura: _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Mariano Klautau de Araújo Filho

Instituição:

Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a Marisa de Oliveira Mokarzel

Instituição:

Assinatura: _____

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy

Instituição:

Assinatura: _____

L

PARA OS MEUS PAIS, LOURDES E FRANKLIN E MEUS FILHOS, RAUL E TOMÉ

AGRADECIMENTOS

N

.....

O presente trabalho de pesquisa tem dívidas intelectuais diversas, sobretudo, para um conjunto de obras, artistas, críticos, professores e estudiosos da Arte no século XX. Ele presta uma homenagem a este legado e reverência este acervo simbólico, gerado por um conjunto amplo de indivíduos/pessoas e instituições, que, através de seus estudos e de sua dedicação imaginativa, amplificaram o campo artístico contemporâneo, edificando novas possibilidades de criação e percepção cognitiva para os mais variados códigos de apreensão, procedimentos e manifestações artísticas.

Gostaria de agradecer também à minha família, em especial minha esposa Juliana Rose; aos amigos e interlocutores, Marcio Lins, Éder Oliveira, Gil Vieira, Jack Nilson, Felipe Pamplona, José Viana e Luciana Magno; à minha orientadora, Val Sampaio, e aos professores e professoras aqui representados por Orlando Maneschy, Mariza Mokarzel e Afonso Medeiros; aos amigos da Fundação Cultural do Pará e da SEDUC, representados por Cristiano Amorim e pela professora Nádia Sena; e a todos os meus alunos, em especial os da EJA.

S

“Quanto mais perfeito o artista, mais separado, nele estará o homem que sofre da mente que cria; e melhor ainda sua mente sintetizará e transmudará as paixões que constituem seu material”.

“A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço”.

Ensaio: Tradição e Talento individual de T. S. Eliot 1942

“Como você sabe, eu gosto de ver lado intelectual das coisas, mas não gosto da palavra ‘intelecto’. Para mim, intelecto é uma palavra seca demais, inexpressiva demais. Gosto da palavra ‘crença’. Geralmente quando as pessoas dizem ‘eu sei’, elas não sabem, elas acreditam. Bem, quanto a mim, acredito que a arte é a única atividade do homem em que ele se mostra de fato, capaz de ultrapassar sua condição de animal. A arte é uma forma de fugir para regiões não governadas pelo espaço e pelo tempo. Viver é acreditar, essa é a minha crença”.

Entrevista de Marcel Duchamp para, TV americana NBC; janeiro de 1956

“A criação de propostas não precisa ser identificada com formas de arte padronizadas, ou com importantes corpos formais finalizados – ainda que, objetivamente, estejam “presentes” como um corpo. Podem ser um enigma para o exercício aberto de comportamento significativo – isso é o que realmente importa nos dias de hoje – não dizer: “Eu inventei isto ou aquilo” –, “nouvautés” tolas no cenário artístico, ou “mudanças de detalhes” –, mas sim os arquétipos, não formalmente intencionais, podem estar relacionados a um pensamento estrutural aberto”.

Especial para o Livro projeto de ANTONIO DIAS

hélío oiticica - 6-12/ aug. / **1969** - London

RESUMO

Mufarrej, Pablo. Eu, O Horizonte e Minha Caverna - III movimento. Estudos Práticos/ reflexivos em arte contemporânea - Por entre os vestígios e as centelhas do espaço/tempo/experiência. 2019.(Memorial/Mestrado) - Instituto de Ciências da Arte - Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade Federal do Pará.

Eu, O Horizonte e Minha Caverna é uma série de procedimentos artísticos iniciada por Pablo Mufarrej em 2014, em Belém do Pará. Trata-se de um programa/campo de estudos teórico/práticos/reflexivos em torno das possibilidades de exibição da Arte Contemporânea. A pesquisa tem como foco/objeto estrutural aberto questões relacionadas ao modo de fazer/refletir arte investigando ideias e procedimentos em torno dos conceitos como acúmulo, fragmento, espaço-tempo e vestígio, sendo este último um conceito/mecanismo central deste trabalho, desenvolvido e aplicado na pesquisa como uma ferramenta metodológica, analítica e experiencial para execução de seus desdobramentos teóricos/práticos/reflexivos.

Neste memorial/dissertação/obra, o trabalho artístico não se constitui apenas como uma poética. Trata-se de uma reflexão sobre um campo que, ao longo de seu desenvolvimento, gera plataformas e/ou obras, e/ou citação, e/ou processos de arte, e/ou processos reflexivos que se materializam, supostamente, como obras, mas que buscam se constituir como obras/pensamento que pulsam as reflexões e os vestígios gerados pelo próprio processo de pesquisa.

Marcel Duchamp, entre outros artistas e obras aqui apresentados, configuram-se como pontos estruturais reflexivos. Suas trajetórias e alguns aspectos de suas criações são apropriados como elementais/matérias/ferramentas para apresentar variados aspectos sobre a criação artística contemporânea.

Palavras Chaves:

Arte Contemporânea, Vestígio, Acúmulo, Espaço-Tempo, fragmento, Marcel Duchamp.

ABSTRACT

Mufarrej, Pablo. Me, The Horizon and My Cave - 3rd movement. Practical / reflective studies in contemporary art - Through the vestiges and sparks of space / time / experience. 2019. (50f.version / qualification) Memorial (Master degree) - Institute of Art Sciences - Postgraduate Program in Art, Federal University of Pará.

Me, Horizon and My Cave is a serie of artistic procedures, started by Pablo Mufarrej in 2014, in Belém do Pará. It is a field of theoretical / practical / reflective studies around the possibilities of the exhibition of Contemporary Art. The research has as focus / open structural object issues related to the art-making mode and the ideas of accumulation, space-time, and vestige. Being the vestige a central concept / procedure of this work, it has been developed and applied in the research as a methodological, analytical and experiential tool, for the execution of its theoretical / practical / reflective unfolding. In this memorial / dissertation / work, the artistic work is not only a poetic, it is a reflection on a field that, throughout its development, generates platforms and/or works, and/or citation, and/or processes of art, and/or reflective processes that materialize, supposedly, as works, but which seek to constitute themselves as works / thoughts that pulsate the reflections and the traces generated by the research process itself.

Marcel Duchamp, among other artists and works here presented, are configured as reflective structural points. Their trajectories and some aspects of their creations are appropriate as elementals / materials / tools to present varied aspects about contemporary artistic creation.

Keywords:

Contemporary Art, Vestige, Accumulation, Space-Time, fragment, Marcel Duchamp.

SUMÁRIO

PREÂMBULO (OU) UMA NOTA AO LEITOR / 'QUASE' INTRODUÇÃO I	12
Sendo dados:	13 + 3
⚠ A p o n t a m e n t o s para tubos de ensaio 'Quase' introdução II	18
'Quase' introdução III	19
nota colhida aos pés da c o r d i l h e i r a	20
Sobre sondas e zonas de prospecção	
(ou) instrumental/repertório para campo-prático/reflexivo	21
Das Zonas de Prospecção e suas perfurações conceituais	22
Dos processos contínuos....	24
Nota Verde	26
DOS OBJETOS de ESCRITOS (o u) Viridian em bula	29
Apropriação - jogos de conceito I/II (ou) em virtude dos ensinamentos da Porta do Inferno	30
NOTA I SOLTA I	51
jogos de conceito I/III (ou) em virtude do movimento e da lebre morta	53
O sujeito criativo ficcional oculto	63
O 3º movimento (ou) capítulos "impuros"- não-capítulos: https://youtu.be/V7TrUaWljlQ	84
REFERÊNCIAS	108



PREÂMBULO (OU) UMA NOTA AO LEITOR / 'QUASE' INTRODUÇÃO I

O presente trabalho se configura como um memorial/dissertação/ensaio/livro/obra. Uma espécie de receptáculo documento/gráfico/imagético, contendo um recorte/conjunto de pequenos vestígios, blocos de pensamento, fragmentos e processos de pesquisa desenvolvidos ao longo do percurso como discente da linha de pesquisa Poéticas e Processos de Atuação em Artes, do Mestrado Acadêmico em Artes do Programa de Pós-Produção em ARTES, UFPA. Esta produção textual se dá sobre influência dos *escritos/conglomerados-recorte-Manhattan* (1971-1977) de Hélio Oiticica, das obras *Caixa-Valise* (1941) e *A noiva despida por seus celibatários, mesmo (a caixa verde)* (1934), de Marcel Duchamp e dos escritos de Rosalind E. Krauss em *Caminhos da Escultura Moderna*.

É importante ressaltar que, apesar da grande relevância destas obras e de seus estímulos decisivos, que irão compor os alicerces de boa parte desta produção, opto por estruturá-las como referências indiretas.¹ Me aproximo destas obras, textos e datas, como todo artista que se insere a um legado teórico-referencial, e que, com este, faz uma espécie de imprimadura de conceitos/procedimentos, base/questão sobre a qual será executada sua contribuição à ação criativa. Uma consonância, uma partilha, um convívio.

Ao não utilizar essas obras como argumentos diretos, busco exibir suas estruturas como identificação particular. Referenciais de conhecimento com os quais me alimento durante o ato criativo. Pares e afetos que habitam minha caverna. Suas forças são como sinais, índices, ícones, bastões de fogo, formas de sinalização. São, sobretudo, a maneira com a qual identifico, específico e localizo minhas questões, meus temas, meus assuntos. O lugar não autorreferencial que apporto como pesquisador, advindo dos processos de criação em Arte, área que possui plataformas/ancoradouros bem diferentes dos estabelecidos e praticados pelos tratados, pela história da arte, pela crítica artística, teoria de arte e pela estética.

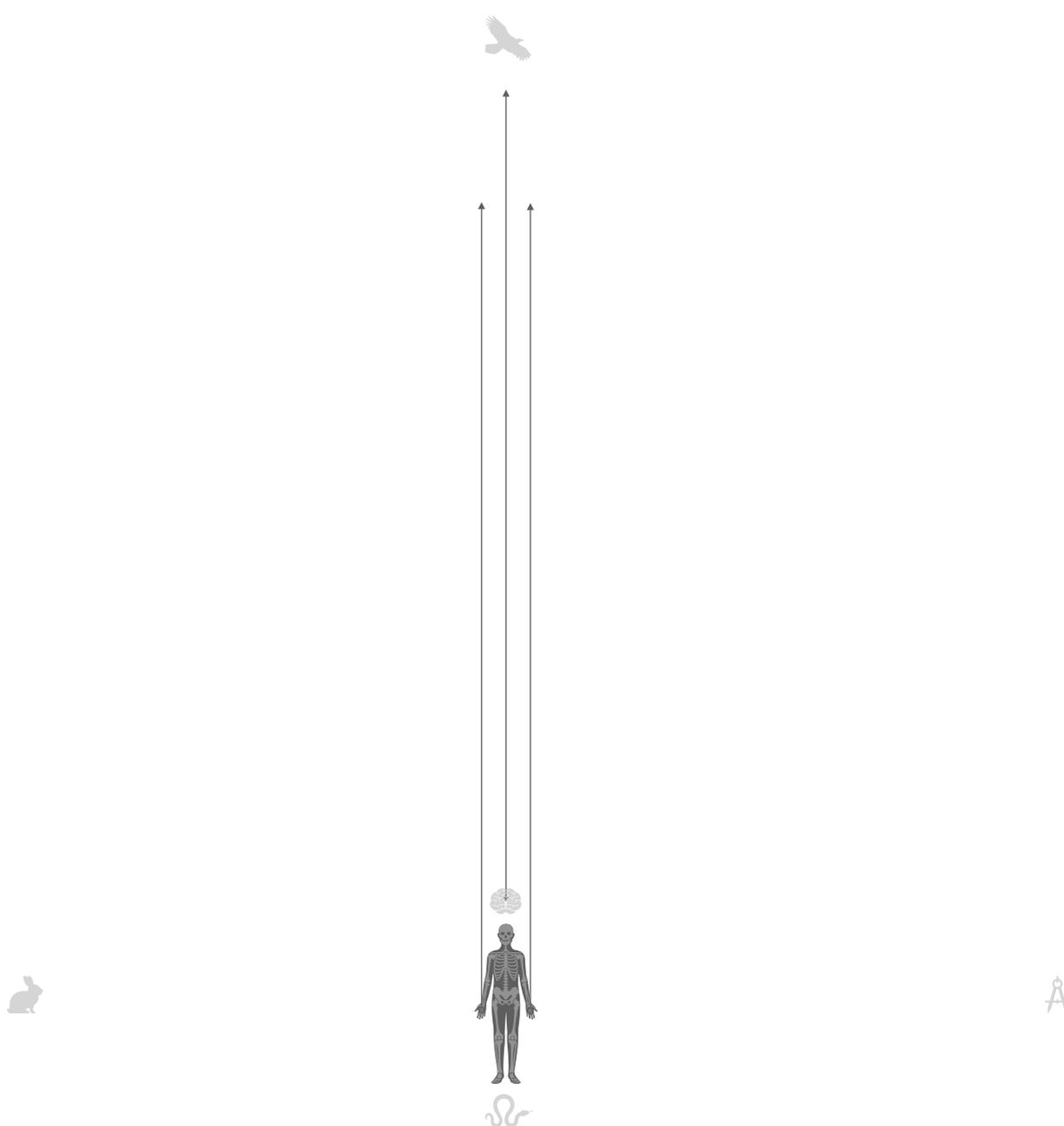
¹O termo referência indireta é aplicado nesta produção como uma ação metodológica, conceitual e criativa. No trabalho, muitas referências apareceram como informação gráfica/conceitual/imagética. São textos, anotações, datas, folhetos, falas, vestígios, filmes, vozes, imagens, ruídos, obras, artistas, sobreposições... que apesar de serem citados ou exibidos nas diversas linguagens que compõem esta obra, os mesmo não são abordados e discutidos em sua estrutura reflexiva/escrita/direta. O intuito de tal operação é tentar levar ao leitor/espectador os variados e cumulativos caminhos para decodificação/fruição/experiência desta proposição/obra, minar a linearidade e a estética normativa. Propor a imagem como conhecimento e informação, dispor, pelo acúmulo, os vestígios processuais, a dúvida e o sentido de tentativa e incompletude, tão caro a muitos processos artísticos.

Sem dúvida, tais escolhas acabam por apresentar ao leitor caminhos sem apontamentos específicos. O que lhe convida a criar, construir, exercitar, organizar uma outra forma de recepção de informações e pensamentos. Através desta edição fragmentária e cumular entre obras/conceitos/conteúdos/formas, busco evidenciar a estruturação poética, os temas e os motivos que compõem este trabalho, o campo da Arte ao qual ele está inserido, sua herança fractal moderna e sua condição como pesquisa em arte contemporânea. São lições advindas do reflexo do *Grande Vidro*² (1915 a 1923), da fragmentação da *Caixa Verde* (1934) de Duchamp, da *Porta do Inferno* (1880-1917) de Rodin, do "*não-espectador: a impossibilidade de permanência como tal*" *Branco no Branco/ White on White* (1974), manuscrito de Hélio Oiticica...

Aviso ao leitor que não seguiremos algumas normas dos elementos pré-textuais estabelecidos pelas "normas técnicas". Tais escolhas não afetarão a indicação das referências, das fontes de pesquisas e dos devidos créditos aos seus autores. Apenas optamos por uma variação na sua aparência, diagramação e nas suas formas de exibição já pré-estabelecidas. Nesta obra, o leitor/espectador é convidado a exercer uma participação ativa, fazendo o uso aplicado de sua experiência e dos seus referenciais particulares de sentido; As singularidades de estilo e suas respectivas funções poéticas, que aqui tentam se constituir como linguagem, são veículos para comunicação de certos tipos de conhecimentos específicos e característicos das atividades criativas. Por fim, enfatizo a natureza fragmentária e inacabada desta produção, em suas três plataformas/suportes: exposição, memorial e vídeo, que podem ser lidas/refletidas/experienciadas em qualquer sequência, ordenamento e hierarquia afetiva. Parto do princípio da

² Sobre *La Marrié mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)*, [A noiva despida por seus celibatários, mesmo (O Grande Vidro)], Marcel Duchamp insistia em dizer que não tratava-se de um quadro. Dizia tratar-se de um "atraso", um atraso sobre vidro: "É somente uma questão de conseguir deixar de ver a coisa como um quadro - de fazer um "atraso" dela no modo mais geral possível, recorrendo não tanto aos sentidos em que se pode entender a palavra "atraso", mas à totalidade deles com sua carga de indecisão" (DUCHAMP apud TOMKINS, 2005, p.11). A nota citada pertencente à *Caixa Verde* (1934). As notas dessa caixa, em sua maioria, foram produzidas entre 1912 e 1915, períodos em que ocorreram a maioria das ideias em torno do *Grande Vidro*. Duchamp as produzia sem uma sequência e acumulava-as em uma caixa de papelão. Em 1934, ele resolve reproduzi-las e publicá-las em uma edição limitada, contendo 94 notas, desenhos e fotografias. As mesmas foram meticulosamente reproduzidas ao seu estilos, impressas em fac-símile, os mesmos papéis, as mesmas tintas, os mesmos lápis e da mesma maneira como haviam sido cortadas ou rasgadas... Tudo, absolutamente tudo incluindo as rasuras, correções e abreviações, eram referências diretas aos seus originais. Em 1960, essa mesma caixa ganha sua versão traduzida para o inglês, produzidas pelos artista Richard Hamilton e pelo historiador de arte Geord Heard Hamilton. (TOMKINS, 2005, p.13 e 14)

liberdade como conhecimento e do conhecimento como liberdade para criação, da assimilação como ferramenta poética e da poética como construção de pensamento. Estruturas abertas, impossíveis de serem concebidas e expressas como estruturas normativas puras.



Homenagem à caixa verde, à coisa mental e ao herói sem caráter

A c a v e r n a é a n t e r i o r a o m i t o

E u , o h o r i z o n t e e m i n h a c a v e r n a

Este trabalho é o **3º movimento** de uma série de **9 modos/movimentos compositivos**. Uma sinfonia³ de procedimentos e organizações artísticas, dedicadas ao **fenômeno artístico** e ao **modo de fazer arte**, Sendo dados:

OS V e s t í g i o s ⁴

O Acúmulo ⁵



E s p a ç o - t e m p o ⁶

O s f r a g m e n t o s

³ O conceito *sinfonia*, de uso quase que exclusivo do campo da música, é utilizado com vários sentidos. Trata-se de uma composição musical, especialmente composta para orquestras, formada por mais de um movimento. Não existe uma regra para compor uma sinfonia, que é a reunião dos sons de vários instrumentos tocados ao mesmo tempo. Esta dupla formulação é apropriada como um referencial compositivo para conceituar as diversas etapas de elaboração e execução da série Eu, O Horizonte e Minha Caverna, sendo a série a sinfonia e suas etapas de exibição os movimentos. Essa escolha é uma espécie de analogia direta ao tempo (um dos fundamentos da música).

⁴ 1. pisada ou marca deixada por homem ou animal nos caminhos por onde passa; rastro, pegada. 2. qualquer marca, sinal de alguém que passou ou de algo que sucedeu. 3. aquilo que restou; resto, sinal. (RIOS, Dermival Ribeiro. Minidicionário Escolar Língua Portuguesa. São Paulo: DCL, 2009)

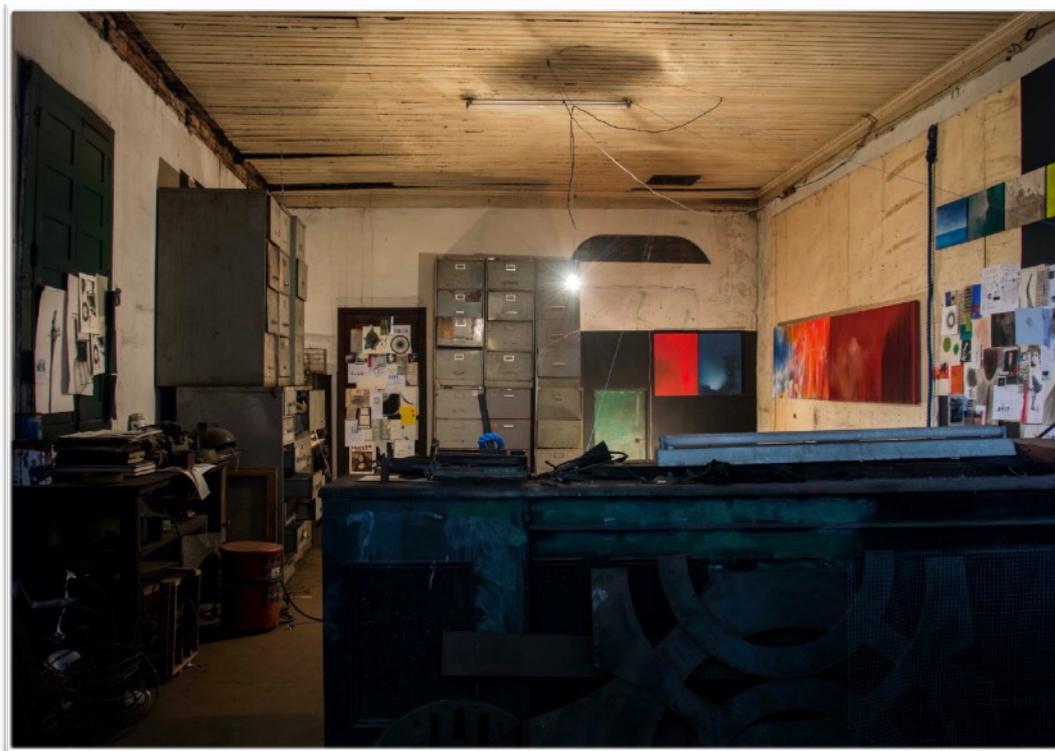
⁵ [Geologia] Processo de formação ou grande quantidade de sedimentos; sedimentação. (RIOS, Dermival Ribeiro. Minidicionário Escolar Língua Portuguesa. São Paulo: DCL, 2009)

⁶ Contínuo espaço-tempo; espaço de quatro dimensões que, de acordo com a teoria da relatividade, possui três coordenadas espaciais, sendo a quarta o tempo, utilizado para determinar a posição de um fenômeno. Para Krauss (1998,p.6) “A premissa subjacente da escultura moderna que se segue é a de que, mesmo em uma arte espacial, não é possível separar espaço e tempo para fins de análise. Toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza experiência temporal”. Vale ressaltar que, mesmo que Rosalind, em sua análise, tenha como foco principal a escultura, fica claro ao longo da leitura do livro que este conceito pode ser percebido, aplicado e estendido para uma boa parte da produção contemporânea.

EU, O HORIZONTE E MINHA CAVERNA

A cor, o espaço e a experiência

Pablo Mufarrej
EHMC 1º Movimento
Instalação
2013-2015



Fotografia do ponto vista frontal do exterior da instalação

Spray, pinturas, papéis, desenhos, gravuras, serigrafias, colagens, cordas, ganchos, cliques, fotografias, vídeo, lâmpadas, zarcão, pastas, armários e objetos apropriados.

Trata-se de uma Instalação, *site-specific*⁷, concebida para durar três horas, durante a segunda ocupação do grupo Aparelho Arte e Cidadania⁸, na oficina metalúrgica Santa Terezinha (localizada na Cidade Velha, bairro histórico na região central de Belém/PA/Brasil). Partindo do universo de possibilidades geradas pela ocupação no espaço, a instalação gerou um ambiente que convidava o espectador a participar de um jogo de experiências ligadas à exploração da cor, dos vestígios e do espaço-tempo.

⁷ "O termo faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada."

Site Specific. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>. Acesso em: 16 de Jun. 2019. Verbetes da Enciclopédia

⁸ "Trata-se um coletivo composto por artistas e gestores que atuam predominantemente no campo das artes visuais. O projeto nasceu em fevereiro de 2015, quando a artista Elaine Arruda iniciou um processo de ocupação do galpão da Oficina Santa Terezinha, onde trabalhou durante os cinco anos anteriores, pesquisando modos de produção, veiculação e expansão da gravura em metal. Disponível em <<https://www.aparelho.org/historico>> Acesso em: 20 de maio. 2019.

⚠ A p o n t a m e n t o s⁹ para tubos de ensaio 'Quase' introdução II

A pesquisa não tem como objetivo construir formas expressivas artísticas. Ela investiga o **modo de fazer arte** e se utiliza de um variado instrumental artístico e de suas possibilidades de exibição contemporânea, como: suporte, campo e grade de percepção¹⁰. Parte da investigação e análise de um limitado número de organizações teórico/formais e teórico/críticas para o desenvolvimento, do que aqui considero como base/fundamento contemporâneo. Trata-se de um recorte inicial de algumas **obras e preceitos¹¹** lançados por volta de 1890-1960 e 1959-1987.

É importante frisarmos que tais recortes/estudos não buscam uma linearidade temporal, tampouco buscam dar conta da complexidade destas manifestações em um período tão abrangente. O memorial busca, através de suas imagens, notas, sondas de prospecção/investigação, dar início a uma construção indicial de estruturas abertas para pesquisa/pensamento/ensaio/experimento, visando encontrar um campo de possíveis vestígios com certas características artístico/propositivas, fundante de determinadas práticas que geram arsenais artístico/cognitivos em certos períodos. O que considero importantes (((((legados))))), fontes fundamentais para minha criação e desenvolvimento de meus estudos, que, por sua vez, são executados/materializados em diferentes suportes e técnicas, matérias primas que alimentam as instalações de Eu, O Horizonte e Minha Caverna.

A ideia geral de legados cognitivos artísticos/experienciais é um dos objetivos indiretos destas investigações, que além de se constituírem como ferramentas de pesquisa, geram matérias expressivas, conceituais/formais para construção de minhas obras e procedimentos experimentais artísticos diversos.

←... ←... } pesquisa / reflexão / obra / pensamento / pesquisa / obra... { ... → →

⁹ Forma referencial apropriada dos conglomerados de Hélio Oiticica - (vestígio + fragmento indicial)

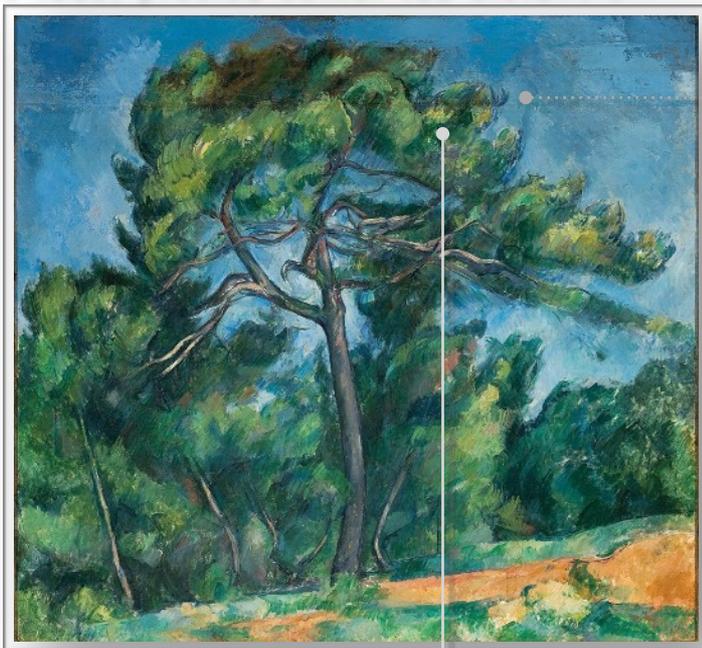
¹⁰ Característica mental de determinado período na história do pensamento humano. Não é possível perceber determinadas informações sem levar em conta o contexto da informação, tampouco o tipo de mentalidade de um determinado período.

¹¹ Estudos práticos/reflexivos, análises de agrupamentos teóricos, objetos estéticos, procedimentos e processos artísticos consagrados pela bibliografia de referência, bem como visitas a instituições e acervos especializados.

Um dia precisei ir te rever;
 Antes de tudo, precisa colher tua distância...

'Quase' introdução III

binocular/plano



processo/vestígio/composição

Quebra perspectiva/profundidade

Paul Cézanne
 O Grande pinheiro
 1890-1896
 Ólé sobre tela
 Museu de Arte de São Paulo

Repouso / Movimento



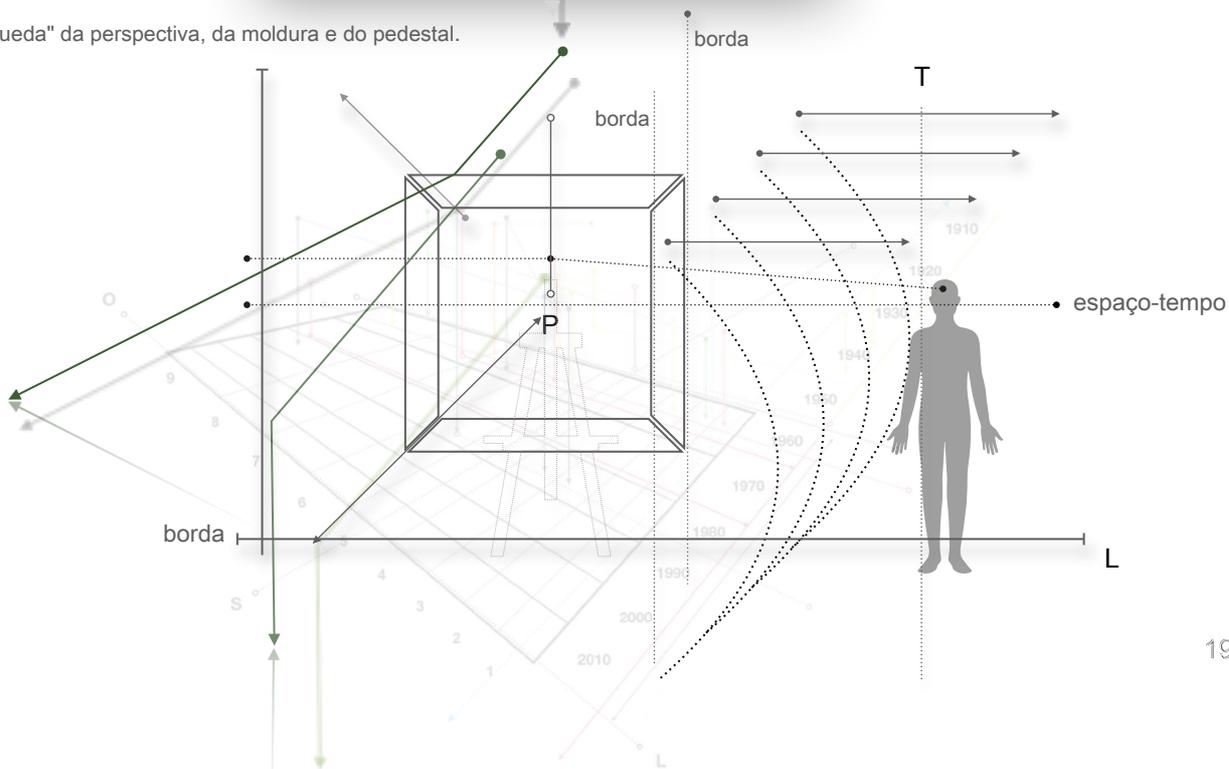
Monocular/binocular
 L.A.P.T /espaço-temporal

Espectador Voyeur

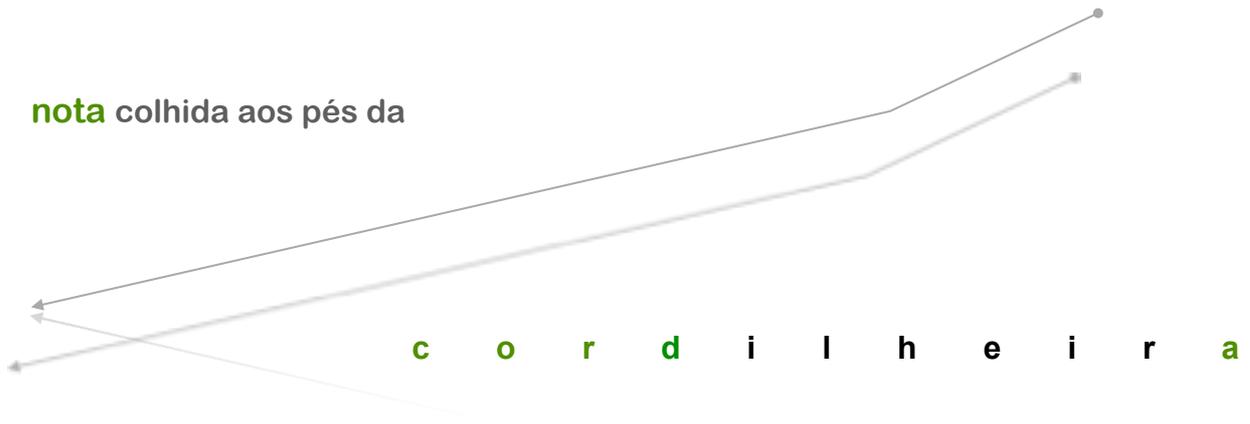
Não categoria

Marcel Duchamp
 Étant Donnés,
 Foto no estúdio da rua 11 - 1968
 Foto de Denise Brown Hare,
 Museu de Arte de Filadélfia, Archives

A "queda" da perspectiva, da moldura e do pedestal.



nota colhida aos pés da



Retorno ao início, sob os pés da cordilheira, o que poderia dar conta nestas sentenças, se o pé da montanha é o teto da caverna...¹²

Parado ao pé do monte, ele avista a enorme elevação.

Quem não tem medo do volume das coisas?

Diante das forças do mundo, os sentidos de imensidão;

quase sempre nos fazem pequeninos.

O íntimo é quase sempre o abismo mais profundo.

Afinal, escolhemos como e onde devemos subir e/ou descer...

Para cada limite de ser não há! mais valia?

Sabe-se que aventurar-se no alto é caminho sem volta...

Para quem sobe grandes montanhas, o respeito, ao volume é regra;

Quem já subiu sabe que deve levar o essencial

Massa vívida, acúmulos e boas lembranças.

Por sinal, boas lembranças pesam?

O tempo como cajado é trabalho ardo para o espaço.

— até breve, vou subir!



¹² Homenagem para Tristan Tzara e sua receita para compor poemas (1920)

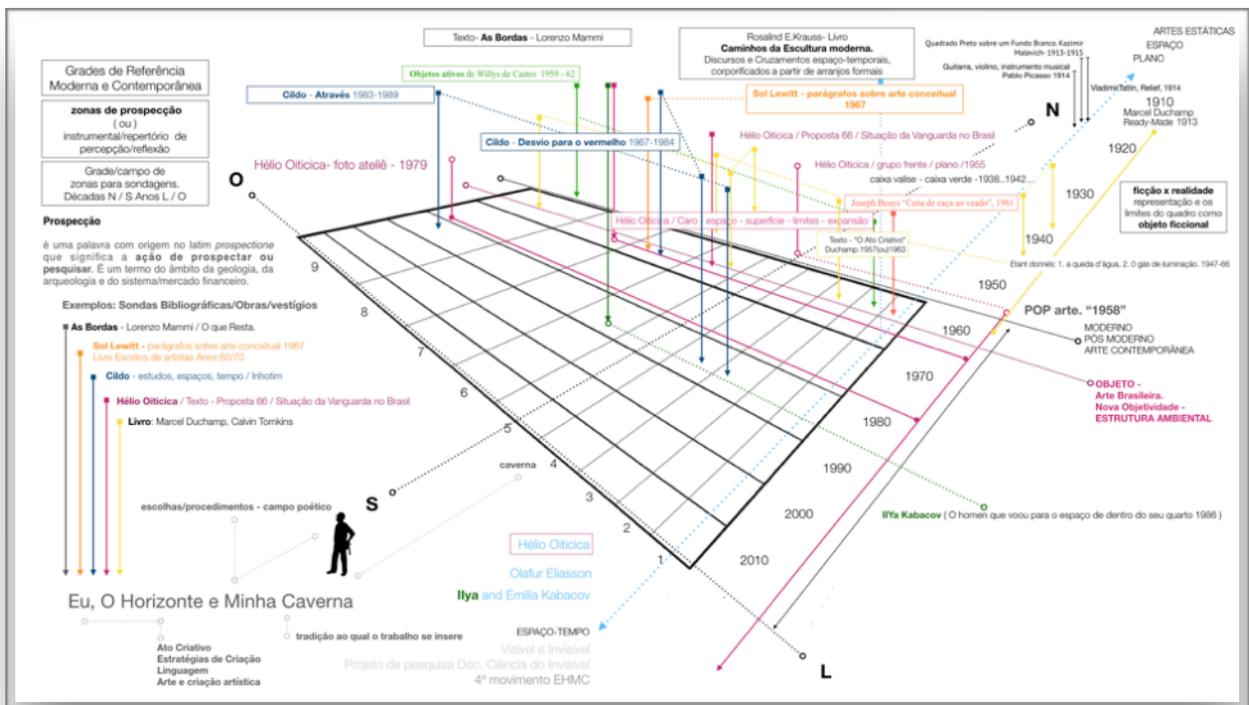
Dos campos...

Sobre sondas e zonas de prospecção¹³

(ou) instrumental/repertório para campo-prático/reflexivo

São recortes/fragmentos de pesquisa, constituídos por mecanismos de pensamento gráfico (característicos das proposições artísticas do autor, que utiliza a história, a crítica, teoria, e as produções e escritas artísticas como motes/legados para a investigação/proposição artística), tendo como objeto de estudo a arte contemporânea em suas possibilidades de exibição para alguns meios referentes às artes visuais.

Através do recorte/prospecção investigativo/teórico/experimental, as zonas de prospecção se constituem como uma composição de vestígios/gráficos de uma parte dos estudos práticos/reflexivos desenvolvidos na pesquisa. Por meio das evidências e vestígios gerados por este mecanismo de prospecção/sondagem, busco visualizar estruturas reflexivas e teóricas, que alimentam a organização da pesquisa em sua parte prático/reflexiva, em questões que estão diretamente relacionadas aos seus temas: espaço/tempo, acúmulo, vestígio e fragmento.



Exemplo de sondas e zonas de prospecção - estudo/espehamento - g.nº2

¹³ É uma palavra com origem no latim *prospectione*, que significa a **ação de prospectar ou pesquisar**. É um termo do geralmente utilizado no âmbito da geologia, da arqueologia e do sistema/mercado financeiro.

Das Zonas de Prospecção e suas perfurações conceituais

As zonas de prospecção se configuram como uma espécie de grade cronológica, que marcam períodos no século XX (ou em qualquer campo e período que esteja sendo estudado). Este instrumento foi desenvolvido como uma metodologia de estudo e pesquisa para analisar campos de vestígios sobre recortes específicos dentro de manifestações artísticas, ocorridas em determinados períodos.

Nestas zonas de prospecção, os elementos de pesquisa são inseridos, tendo como base investigações bibliográficas, obras coletadas a partir de textos e obras de referência sobre assuntos específicos estudados. Estes conjuntos de informações são colocados nesta grade de prospecção como espécies de “sondas”. Através dos estudos desenvolvidos nestas zonas de prospecção/perfuração conceitual, consigo analisar e organizar, de forma objetiva, algumas questões e temas de interesse de estudo, relativas à arte moderna e à arte contemporânea.

Não é possível obter esta informação tomando como base apenas uma leitura gráfica destas informações. As sondas são importantes ferramentas para análise do vestígio. Estes vestígios são formados pelo agrupamento de várias informações, que, em conjunto, funcionam como especie de “sedimentos mentais”¹⁴ de um período. Através da aplicação da metodologia das sondas, posso começar a estudar variadas camadas de sedimentos¹⁵ de pensamento artístico, produzidas em um determinado período.

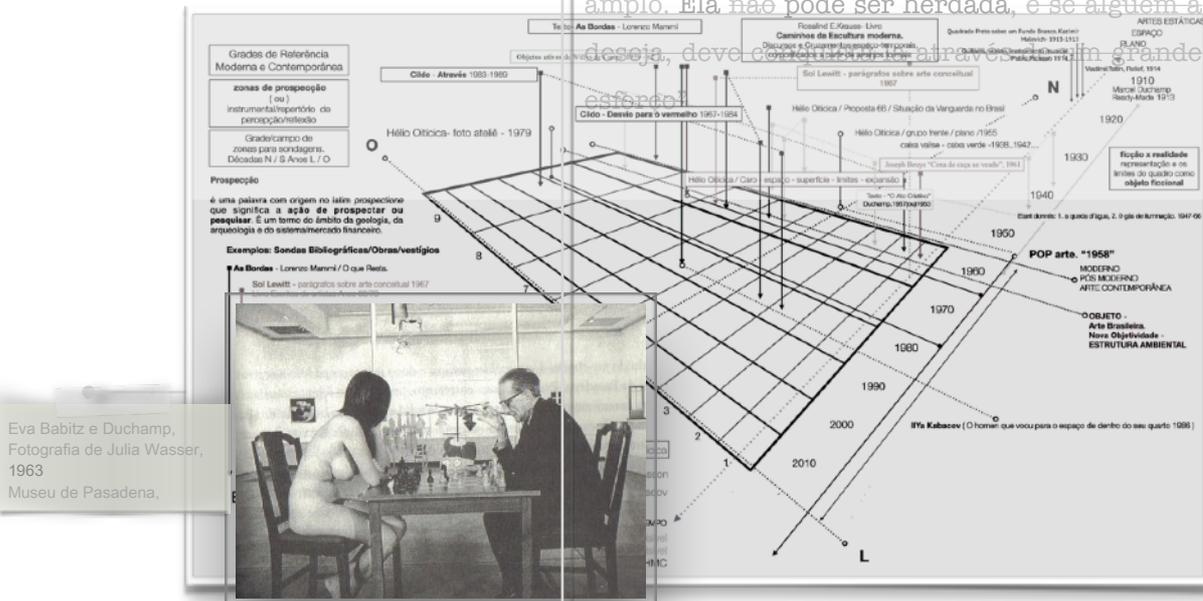
Por exemplo: é possível separar a contemporaneidade em períodos distintos: um, marcado como uma zona de transição entre a arte moderna e arte contemporânea; e outro que se configura em características e formas mais específicas dentro deste período (manifestações contemporâneas iniciais que estão

¹⁴ As sondas funcionam como um campo demarcado para o desenvolvimento de estudo. As análises do cruzamento de informações funcionam como uma especie de peneira para este material bruto. É desta operação que surgem os "resíduos mentais" de certos períodos, ou seja, os que têm características e propriedades específicas, o que não foi dissolvido pelo tempo e nem pelas banalidade de leituras superficiais/rotulárias de certos movimentos, períodos ou artistas. Sentimento mental também pode ser entendido como uma característica não verbal, captada pelo estudo, experiência e prática de determinado assunto.

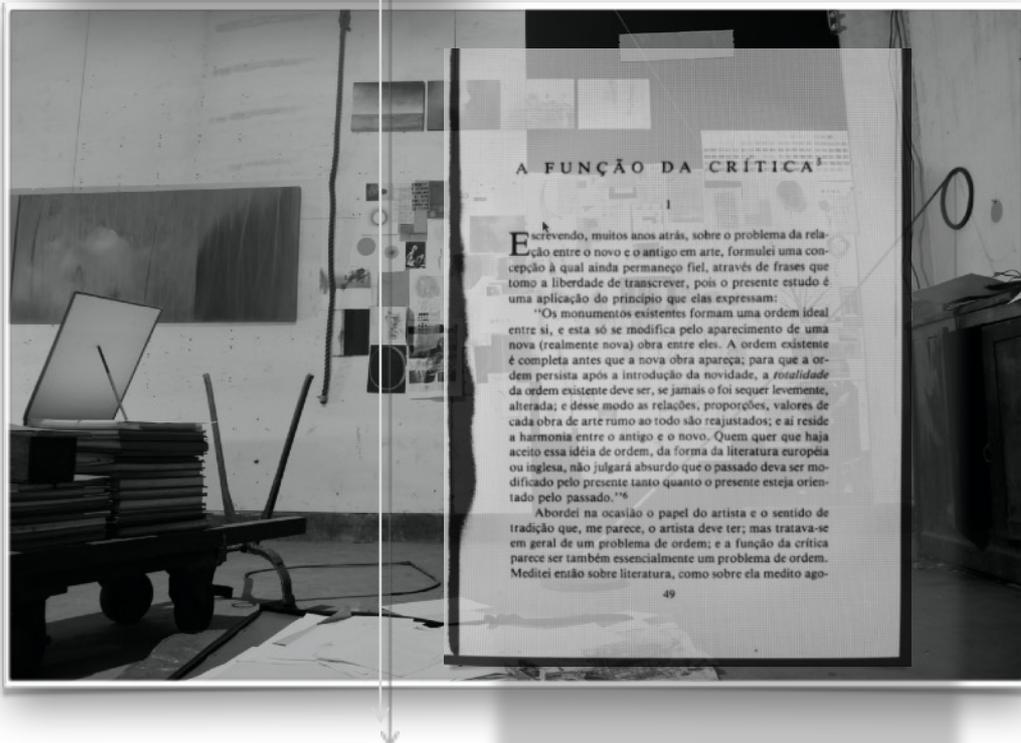
¹⁵ Em termos geológicos, um sedimento é o material sólido que se acumula na superfície terrestre e que surge pela ação de diversos fenômenos naturais que atuam na atmosfera, na hidrosfera e na biosfera. Os ventos, as precipitações (a chuva) e as variações de temperatura, são alguns dos fatores relacionados com o desenvolvimento de sedimentos. A noção de sedimento também pode ser usada em sentido figurado, para fazer referência aos restos que sobram ou que ficam de algo já passado ou terminado. Disponível em: <https://conceito.de/sedimento> Acesso em: 05 de janeiro.2019.

Dos processos contínuos...

“A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve fazer um grande esforço”



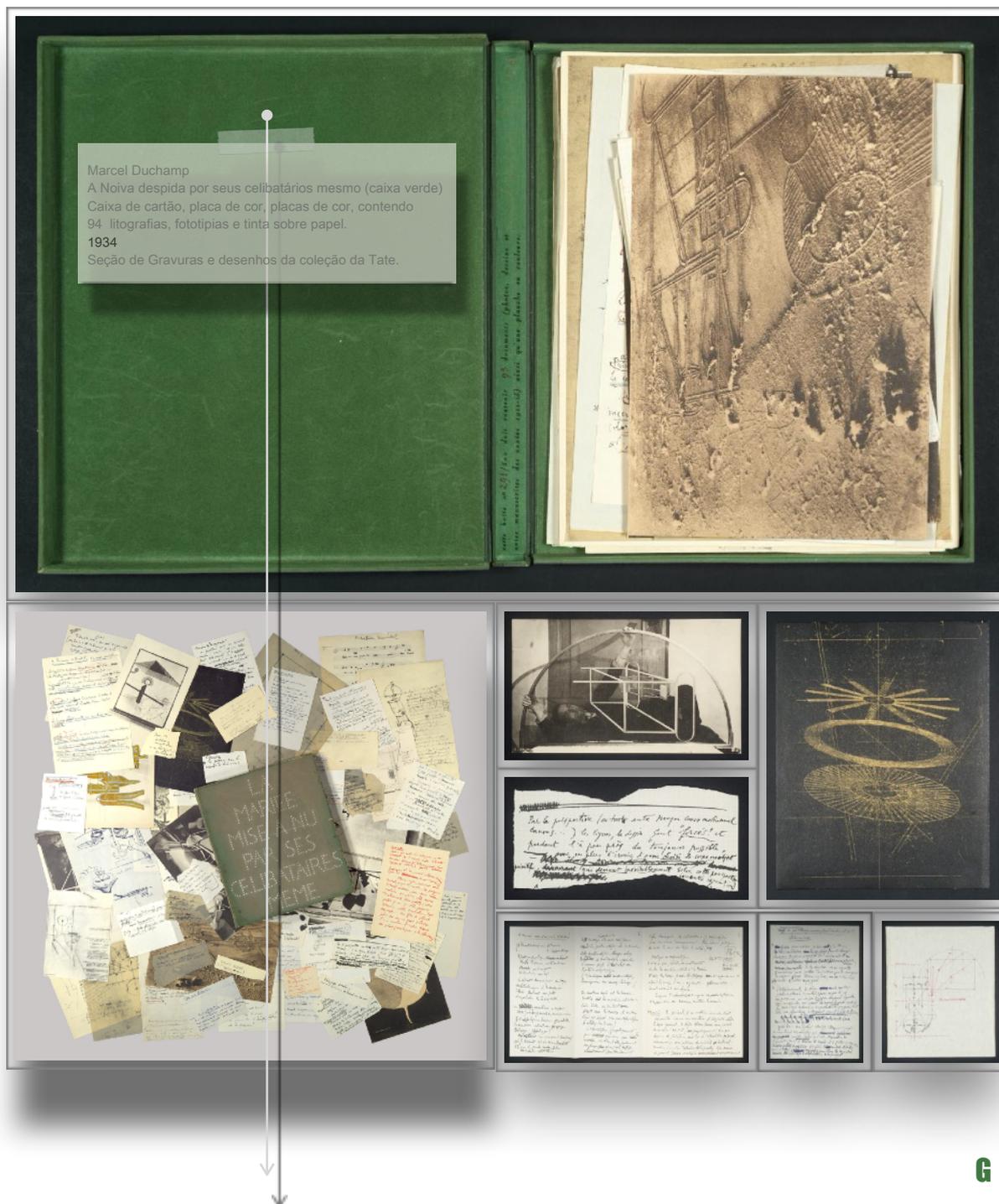
Eva Babitz e Duchamp, Fotografia de Julia Wasser, 1963 Museu de Pasadena,



Fotografia Eu, o horizonte e a minha caverna - 1º movimento + T.S. Elliot ¹⁶

¹⁶ A função da Crítica I - Escrevendo, muitos anos atrás, sobre o problema da relação entre o novo e o antigo em arte, formulei uma concepção à qual ainda permaneço fiel, através de frases que tomo a liberdade de transcrever, pois o presente estudo é uma aplicação do princípio que elas expressam: “os monumentos existentes formam uma ordem ideia entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (Realmente Nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi, sequer levemente, alterada; e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. Quem quer que haja aceito essa idéia de ordem, da forma da literatura europeia ou inglesa, não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado.”⁶ Abortei na ocasião o papel do artista e o sentido de tradição que, me parece ser também essencialmente um problema de ordem. Meditei então sobre literatura, como sobre ela medito ago- 49 (ELIOT, 1989, p. 49)

Jogos de conceitos II (ou) em virtude de Green Box¹⁷



¹⁷Em 1934, Duchamp publicou esta coleção de 94 documentos (fotografias e notas em fac-símile). Um ascendente gráfico, imagético e textual de alguns de seus pensamentos e que mostra alguns dos trabalhos e ideias relacionados ao Grande Vidro. As notas foram deixadas soltas, para que suas relações com o leitor fossem determinadas pelo acaso. Foram produzidas cerca de supostas 300 unidades de "Green Box", em várias versões. Elas se configuram ao mesmo tempo como mecanismo/imagético textual do grande vidro (mas) também tratam de um processo de apropriação e realocação continua da sua própria produção. Aqui não procuro me apropriar de Green Box apenas como mecanismo metodológico para criação/pensamento. Busco apropriar-me de suas questões como jogo poético textual, uma referência/objeto para "tradução" experiencial/visual de conhecimento. Sua capacidade de espelhamento, sua forma/conceito como método gráfico, sua edição, sua possibilidade como obra autônoma estrutural singular.

Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-green-box-t07744> Acesso em: 05 de janeiro de 2019.

Nota Verde:(ou) os duplos são uma ponte.

Em geral, meus “sistemas criativos” partem de um conjunto de escolhas. São elementos variados que, somados e estruturados entre si, irão compor meus conjuntos de artefatos práticos/reflexivos/artísticos.

Todo artista, todo espectador, todo crítico de arte, ou todo aquele que se depara com um objeto de arte, arma, diante de si, seu arsenal particular de códigos para interpretação e experimentação do mesmo. O que, em geral, nos acostumamos a nomear como repertório, ou todo tipo de silêncio/atenção que está contido/a, de forma subjetiva, secreta/indireta e não verbal, captado em uma dada experiência ou proposição estética.

Determinadas experiências estéticas nascem das mais variadas combinações entre os sistemas particulares de percepção e o conjunto de repertórios sensíveis contidos em cada memória/pensamento. Correlações internas de vivência, fruição e de “decodificação” experiencial estética. Este sistema de percepção/recepção, em geral, são formados por um conjunto de linguagens, adquiridas por porções de variados estímulos e pensamentos, com as quais o indivíduo teve contato e com as quais foi, em certa medida, “instrumentalizado”. Além destes, outros inúmeros disparadores particulares e não nomeáveis se dão no ato de percepção e criação da obra de arte.

Lembrando que criar, partindo do legado descrito por Marcel Duchamp em seu texto *O Ato Criativo* (1957), não é um ato exclusivo do artista. Artistas e público se constituem como dois polos da criação, onde cada um é responsável por 50% do que em geral concebemos e nominamos como processo. Para mim, é muito difícil acreditar que possamos observar uma obra e viver uma experiência criativa somente de uma perspectiva, onde o espectador não lançaria mão de determinadas estratégias para decodificação da mesma e que sua particular compreensão não seria tão importante quanto o gesto de quem as “criou” originalmente. A atividade criativa, assim, pode ser percebida como um jogo plural, que exige uma ação mental/física. Uma ação que se dá em conjunto por estes dois polos e entrelaçada por fatores múltiplos. Ressalto que essa compreensão aqui não busca uma análise do “julgamento” como ordem do/ou/para dar sentido, mas indica um possível campo, um instrumental da sensibilidade e do sensível. Sensível não no sentido "direto" de

sensibilidade, mas sensível como o organismo pele, um órgão sensorial, um instrumento de captação mental/cerebral.

Um fator elementar para que possamos analisar a obra de arte na contemporaneidade é que, para chegar até aqui como um artefato do conhecimento e do pensamento, a mesma passou por um conjunto de transformações, categorias, movimentos, manifestos, etc., que são elencados/narrados ao de longo de suas histórias, suas teorias, seus fazeres e suas críticas. Mecanismos plurais e contidos em um léxico de múltiplas matrizes. É importante ter em mente, portanto, que determinadas imagens/obras/processos carregam em si duplos perceptivos.

Os duplos perceptivos fazem referência ao conhecimento especializado, que temos associado às obras de arte + a nossa percepção particular diante delas. A percepção deste fenômeno se dá em consonância com a própria maneira como nos habituamos, em termos ocidentais, a lidar com tais objetos que já consideramos artefatos oriundos de uma dada criação artística e possuidores de qualidades especiais. Mesmo quando não temos esse referencial, oriundo de possíveis leituras especializadas já realizadas sobre estes objetos, os duplos se personificam nos “julgamentos”, presentes também sobre a forma de parâmetros aos quais já fomos, de uma medida direta ou indireta, expostos. Os duplos perceptivos, em geral, podem ser descritos como a junção de nossas experiências singulares diante de uma obra, somadas às mais variadas referências, gerais, diretas ou indiretas, que, por hábito de decodificação, exercemos em relação a determinadas obras de arte.

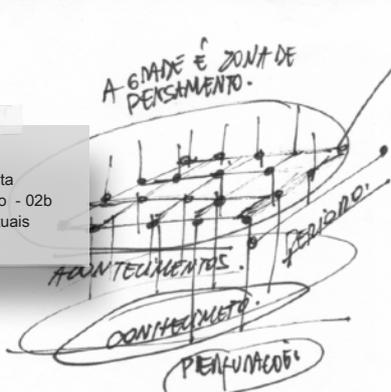
É prudente estar atento para que essas obras não sejam encaradas somente pelo que ostentam sobre sua superfície direta, como matéria/forma/imagem/ação, mas que seu “resultado” também é originário da derivação como combinação criativa¹⁸ e que seus inúmeros aspectos de “informação” podem nascer tanto de nosso sistema objetivo/histórico/cerebral/cognitivo, como dos silêncios absolutos de nossa emoção/perceptiva/não-cognitiva. Ao que tudo indica, estar emocionado diante de uma obra é como estar imerso em uma emulsão aglutinante, (“a cola”) de tempos e referências sensíveis, e o nosso sentido de ordenamento/subjetivo/objetivo é alterado/alternado como uma espécie de ideia de equilíbrio(e)vislumbre dos sentidos, como jogos de imprevisibilidade do imaginário.

SISTEMA DE PERCEPÇÃO + CONJUNTO DE REPERTÓRIOS + EMULSÃO EXPERIENCIAL SENSÍVEL

¹⁸ Combinação entre procedimentos técnicos/plásticos/físicos/conceituais

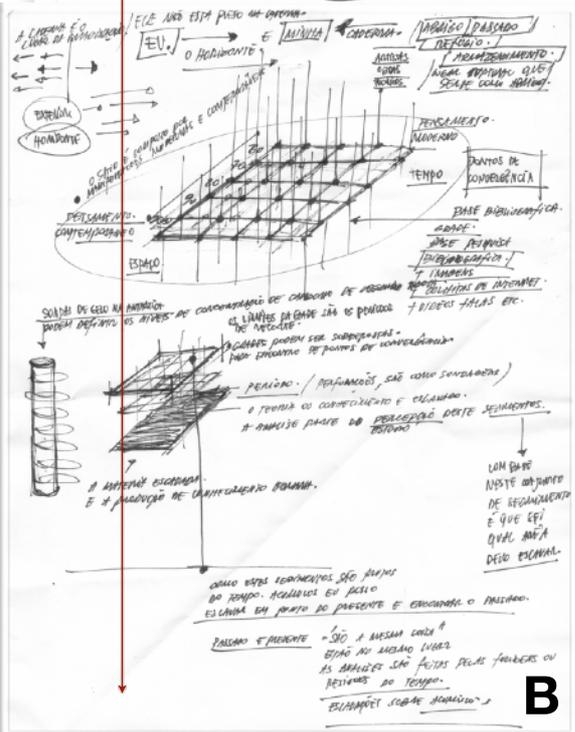
A

Pablo Mufarrej
pg. caderno de artista
Zonas de Prospecção - 02b
Perfurações conceituais
2018



GRADE É UM COMPACTO DE PENSAMENTOS E TEMPO-
QUE CONTÉM AQUELE ASSUNTO MAIOR (PERÍODO)
ANÁLISE - QUESTÃO
CONTEXTO.
ARGUMENTO.
INSTRUMENTAL.

TRADIÇÃO
SIGNIFICADOS
COMO CADA
UM PENSA
SOBRE DETERMINADO
CONTEXTO.



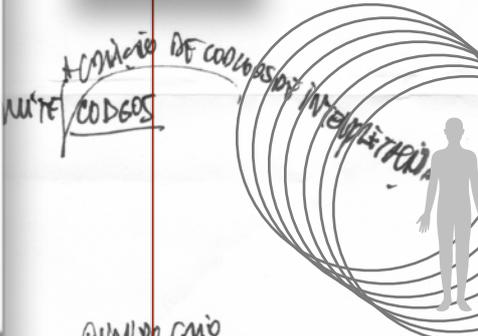
GRADE DE REFERÊNCIAS
MODERNA:
CONTEMPORÂNEA

Pablo Mufarrej
Estudos/
espelhamentos
zonas de prospecção
2017

O QUE LINDA
QUAIS OS AVANÇOS.
NPS PERMITE HOJE
ANALISAR SOBRE ESTE
OU AQUELE PONTO DE
OLHA.



QUANDO EU
VEJO HOJE
ALGUMA COISA
E VEJO ELA SOBRE
ESTE PONTO DE
VISTA. NESTE
ESTA CONDIÇÃO
COMO TRAJETÓRIA
CONQUISTA
DO PENSAMENTO
CONTEÚTOS
QUE ME PERMITE
PERCEBER SOBRE
ESTE PONTO DE
VISTA.



INTEGRAÇÃO SENSÍVEL
SUBSTÂNCIAS QUE PERMITE
FAZER CERTOS USOS DELAS.
ESTÃO JUNTAS NO INSTANTE
ESSA COAGEM NÃO
É SEMPRE PERCEPTÍVEL

OS SISTEMAS TÉCNICOS
DOEM ALIMENTAR
PROCESSOS MAS
AQUISIÇÃO DE DADOS
VELAZAS NEM
SEMPRE ME
PERMITEM
PERCEBER.

NÃO DEPOSITAMOS
ACRÉSCIMOS SOB UMA
BASE TÉCNICA
ESSA BASE SE
CONSTITUI COMO
DÍO O
MAS FAZ PARTE
NISO.
COMO FORMA
DE INTERVENÇÃO
ESTOU INTERVENINDO
DIMENTO.

QUANDO COMO
NÃO COMO PARADIGMA
MAS COMO CRITÉRIO
EM OUTRO COM
DETERMINADA POSIÇÃO
OU SOB A INFLUÊNCIA
DE INFORMAÇÕES QUE
POSSIBILITAM PERCEBER
DEUS OU DAQUELHE
A TEORIA NÃO É UMA
FUNÇÃO DE ORGANIZAÇÃO
SISTEMÁTICA.
ELA É UM INSTRUMENTO
QUE SOMADO AS MINHAS
AÇÕES ME PERMITE
OPERAR. ELA É
UMA FUNDAMENTA, NÃO UM JUSTIFICATIVA OU UM SUPORTE

SÃO AS
AQUISIÇÕES
DA LINGUAGEM
QUE OPERA SOBRE
A HERANÇA DE
DETERMINADO
SISTEMA DE
PENSAMENTO
QUE ME PERMITE
ANALISAR ESTE
ASSUNTO TOMANDO
COM PARÂMETRO
OU SONDAR
QUESTÕES

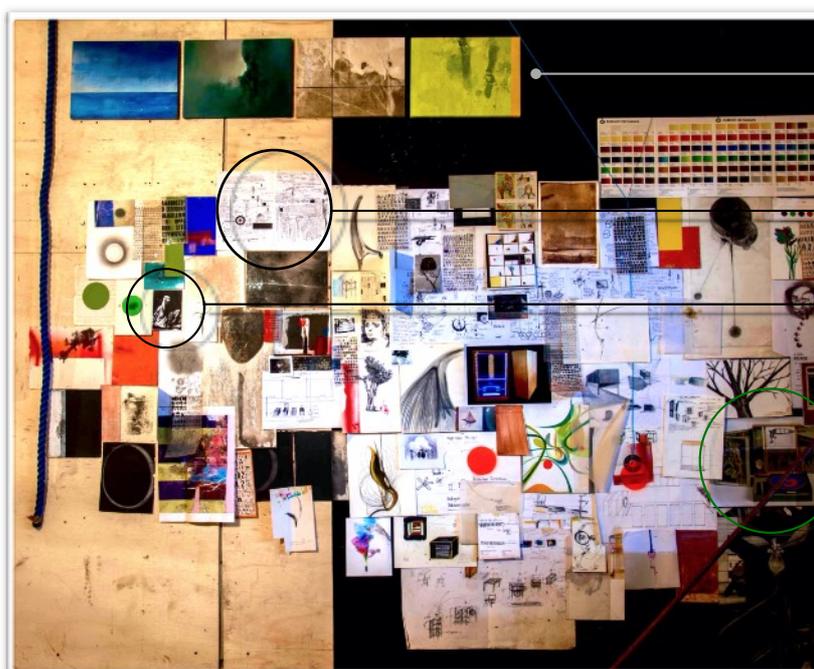
• PONTO
NÃO SOA COMO
UMA INTERPRETAÇÃO
PARTICULAR MAS
O PONTO ONDE
ESTOU SITUADO
NA HISTÓRIA/TEMPO
E NO CONTEXTO QUE
ME PERMITE
PERCEBER ESTAS
COISAS
QUESTÕES
PROBLEMAS SOBRE ESSE
PONTO DE VISTA

DOS OBJETOS d ESCRITOS (o u) Viridian em bula

Composto por imagens/pensamento/escrita, são referências teórico/artísticas que alimentarão os processos de criação dos primeiros movimentos de **EHMC**¹⁹

As bases de muitas questões anunciadas/experimentadas nos movimentos iniciais de **EHMC** são uma espécie de "retorno" para alguns princípios estudados/trabalhados pelo primeiro capítulo (Jogos de Conceito, as bases que alimentam o jogo) de minha pesquisa para conclusão do curso de Licenciatura Plena em Educação Artística Hab. Artes Visuais, pela Universidade Federal Pará - UFPA, defendida em 2007. Estes primeiros movimentos de EHMC se constituem como bases de pesquisa: plataformas, pontos referenciais, a localização de minha "caverna/legado", o marco de onde irradiam as questões de EHMC. Voltar para mim é um princípio, uma metáfora, um ensinamento aforístico de Zaratustra²⁰.

R



estudos/pinturas

Estudos
Vestígios
Fragmentos
Acúmulos

Joseph Beuys

Marcel Duchamp

Pablo Mufarrej -EHMC
1º Movimento
2013-2015
Instalação
(Detalhe)

Fotografia do ponto vista frontal do interior da instalação (painel direito)

¹⁹ Abreviação feita pelo autor para Eu, o Horizonte e Minha Caverna com intuito de aproximação das formas das formulações e compostos químicos.

²⁰ Além do aspecto puramente afetivo e simbólico, Zaratustra se constitui como influência por sua estruturação como obra ficcional, conceitual e poética. Seu "ordenamento" não capitular, sua influência ao mundo moderno. De seu preâmbulo, é retirada a visão que gera o título desta série, que por sua vez, foi estruturada como simbologia, a mística que cerca muitas questões de EHMC. "Quando Zaratustra completou trinta anos, abandonou sua pátria e foi para montanha. Ali, durante dez anos, alimentou-se de seu espírito e de sua solidão, sem deles se fatigar" - Pátria - Sai das pátrias dos pais, dos homens, em busca da pátria. Lago - Símbolo da tranquilidade: a da pátria dos pais, do lar. Montanha - Símbolo do divino, da latitude que dele permite aproximar-se. notas explicativas de Mario Ferreira Santos no livro *Assim Falou Zaratustra*.(NIETZSCHE, 2007, p. 13)

↩retorno

é

Apropriação - jogos de conceito I/II (ou) em virtude dos ensinamentos da Porta do Inferno²¹

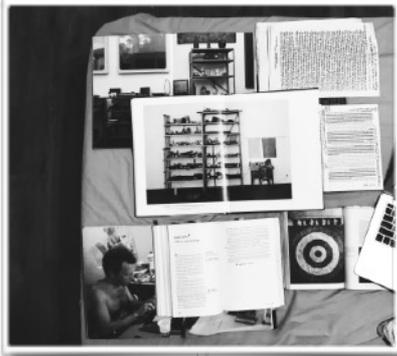


Augusto Rodin (1840 -1917)
A porta do Inferno (1880-1917)
Escultura em bronze
Museu Rodin

Nossos esforços na busca por meios para tradução e comunicação de processos artísticos/criativos de maneira objetiva (escrita) são importantes e necessários, mas há uma nota de advertência que lhe cabe. Suas relações de conhecimento são também de ordem subjetiva/incompleta. Não me refiro somente aos já reconhecidos sentidos de projeção e subjetividade, nem aos atributos e possíveis potenciais para uma descrição/dissertação projetiva, imaginativa e criativa. A comunicação (escrita), como produção de conhecimento, não deveria ser elencada e descrita como um argumento de soberania logística, em detrimento da "coisa mental" em si. (Aquilo que é um arranjo compositivo estrutural, mas que também é ideia/pensamento/conhecimento).

A linguagem escrita se configura, dentre outras coisas, pela combinação compositiva de palavras e, dependendo dos arranjos e agrupamentos destas combinações, as palavras podem definir e retirar um aspecto muito interessante e expressivo da produção

²¹ Obra que configura o epicentro das produções e da própria carreira e processo de Rodin (foi iniciada em 1880, trabalhou nela até perto de sua morte e nunca a viu acabada). No princípio ele buscou até obedecer um fluxo narrativo sequencial (Ela seria realmente uma porta, para o Cour de Comptes, no Museu de Artes Decorativas de Paris, era uma encomenda e deveria dispor os ciclos ilustrativos da *Divina Comédia*, de Dante. Seu tema foi sugerido pelo próprio Rodin, inspirado na *"Portas do Paraíso"*(1425-1452) do Batistério de Florença). Mas à medida em que avança no seu processo de construção, ela vai, cada vez mais, se afastando de seu pressuposto narrativo e se institui com impossibilidade de assimilação como uma narrativa coerente, estruturada para significação formalista externa a si, um raciocínio transparente. (Nesta obra ele faz da repetição de elementos um mecanismo para desconstrução de uma normativa narrativa clássica proposta Adolf Hildebrand ao relevo. Em certa medida, uma estrutura que marcaria a dissolução dos rígidos paradigmas "clássicos/acadêmicos" do século XIX. O processo de construção da *Porta do Inferno* fundaria um laboratório para suas demais criações, pois deste processo surge grande parte de suas esculturas, que ganhariam autonomia e seriam exibidas de forma independente. Outros aspectos importantes para nossa reflexão e que partem da *Porta do Inferno* são: o fragmentário, o múltiplo e o inacabado como ferramentas/princípios/ações. Isso, em certa medida, é aplicado por Duchamp em suas produções em torno do *Grande Vidro*, também é utilizado por Beuys em suas instalações que eram, sobretudo, compostas por vestígios e fragmentos, originários suas ações... É sob essa passagem/porta, já indicada por Krauss em seus textos, que as questões e operações de EHMC sinalizam a entrada para seu labirinto...



artística e do jogo criativo, que é a experimentação, a possibilidade do vir a ser, as conversões, o duplo sentido, as metáforas não verbais da obra e de seu campo de silêncio, o que de forma aberta pode ser dito como seu conhecimento/experiencial. Para Marcel Duchamp, “A pintura e outras formas de arte visual não são traduzíveis em termos verbais” (DUCHAMP apud TOMKINS, 2005, p. 437). Também tinha uma posição objetiva sobre as “traduções verbais para as artes visuais” e sobre determinado tipo de crítica escrita:

Sou grande inimigo da crítica escrita, porque vejo essas interpretações e comparações com Kafka e outros nomes somente como oportunidade para soltar uma enxurrada de palavras [...] que, em vez de explicar pensamentos subconscientes, na realidade criam o pensamento por meio da e depois da palavra. (DUCHAMP apud TOMKINS, 2005, p. 437)²²

Durante o caminho da construção do pensamento sobre a criação artística, é preciso ter cuidado para não cair em um “jogo de palavras”, onde a experiência criativa e o conhecimento desta em si, se tornariam mera casualidade, em que o conhecimento daquele que cria, daquele que percebe e os aspectos intrínsecos de dada experiência/obra não sejam também requisitos para uma mútua participação, apreensão e construção da criação artística. Duchamp nos diz, no segundo parágrafo do seu texto *O ato criativo*, que “ao que tudo indica, o artista age como um ser mediúnico que num labirinto fora do tempo e espaço, procura o caminho que o conduzirá a uma clareira” (DUCHAMP apud TOMKINS, 2005, p. 517). Para ele, a Arte pode ser boa, ruim ou indiferente,

Pablo Mufarrej
Cama arrumada para fotografia e
Estudos.
Fotografia

²² Duchamp aqui também se dirige à sua crítica ao livro de Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*, que comparava os fantásticos mecanismos psicosssexuais nas obras de Franz Kafka, Raymond Roussel e Marcel Duchamp. (TOMKINS, 2005, p. 434)

independente de seu sistema/valor estético, ela continua sendo Arte. Assim como uma emoção, boa ou ruim, não deixa de ser uma emoção. (TOMKINS, 2005, p. 518).

A obra não depende só do artista, e sim de uma série de fatores para emanar conteúdo. O artista é responsável por uma parte da criação. As outras são derivadas do espectador e da própria causalidade do tempo. É importante ressaltar que Duchamp não trabalha com definições, mas com ideias, com pensamentos abertos. Dentre eles, o de “coeficiente artístico”:

No ato criativo, o artista passa da intenção para a realização por meio de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta para chegar à realização é feita de trabalhos, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões, que não podem e não devem ser plenamente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado dessa luta é uma diferença entre a intenção e a realização, uma diferença da qual o artista não tem consciência. Consequentemente, na cadeia de reações que acompanha o ato criativo está faltando um elo. A lacuna — que representa a inabilidade do artista para expressar plenamente sua intenção, aquela diferença entre que foi pretendido e o que não foi conseguido — é o “coeficiente artístico” pessoal contido na obra. (DUCHAMP apud TOMKINS, 2005, p. 518).

Vale ressaltar que esta inconsciência não transforma o artista em um ser desprovido de intenção/ciência e que o mesmo receberia/conceberia a sua criação apenas como um fruto de “sua própria inspiração”, sem levar em conta também todos outros os dispositivos/meios necessários para realizar a mesma. O que Duchamp nos provoca a refletir é que, apesar de todos o esforços para compreendermos o processo artístico/criativo por um estado de consciência objetiva direta²³ suas relações são também de ordem subjetiva/intuitiva. E que pensamentos subconscientes não podem ser plenamente alcançados/traduzidos/comunicados como aquilo que existe apenas num plano focal estrutural objetivo direto²⁴, mas que pode ser compreendido/intuído também como ações e operações mentais não descritivas/normativas/diretas. “O ‘coeficiente artístico’ pessoal é como uma relação aritmética entre o não-expresso mas pretendido e o não intencionalmente expresso” (DUCHAMP apud TOMKINS, 2005, p. 518). Ao que tudo indica, através

²³ Este termo também pode ser apreendido como toda tentativa de estabelecer normas, instruções, busca por parâmetros precisos, referência direta ao mundo natural ou a critérios extremamente objetivos... Pode ser percebido como uma analogia às 'lentes objetivas' de uma câmera, que corrigem determinados distúrbios ópticos, conduzindo a imagem para certos padrões de visibilidade e tradução objetiva de uma dada captura.

²⁴ Pode ser também entendido como aquilo em que se está focado/determinado a acreditar ou perceber, não permitindo outras possibilidades e variações de dado assunto.

da leitura biográfica de Duchamp, ele rejeitava definições e sistemas racionalistas para muitos aspectos da vida, sobretudo aos ligados à Arte. Mas, como bem disse Tomkins, rejeição não é mesma coisa que renúncia.(TOMKINS. 2005, p. 235).

Os métodos de trabalho de Duchamp eram marcados por uma precisão quase matemática, e uma das coisas de que gostava no xadrez era o fato de suas descobertas mais brilhantes acontecerem segundo um quadro de regras estritas e inflexíveis (TOMKINS, 2005, p. 235)

Para Duchamp, questões como a existência de Deus, ateísmo, determinismo, “livre arbítrio”, sociedade etc., são peças de um jogo de xadrez chamado “Linguagem” e que a grande diversão deste jogo é jogar, não importando se perderemos ou venceremos tal partida (DUCHAMP apud TOMKINS, 2005, p. 437). O artista coloca que as palavras podem se constituir como entidades autônomas, que ganham existência própria. Isso gera certa desconfiança sobre elas, fazendo com que não sejam tão eficientes para a comunicação de determinadas tipos de pensamentos ou conceitos abertos. Vale ressaltar que “pensamento aberto” não se refere apenas a liberdade de interpretação/criação, mas das estruturas e organizações mentais, que partem de uma composição gradual prático/reflexiva. Entretanto, essa ideia não impede que as palavras se configurem como plataformas e que funcionem como mecanismo de abertura para estruturas que se encontram além da realidade objetiva direta. O mundo da imaginação, revelando, por exemplo, uma das potências da palavra escrita na poesia.

Poesia que, segundo Octavio Paz, exerce grande influência na obra de Duchamp. Tal afirmativa ganha força em um diálogo que o artista teve em 1964 com o crítico James Johnson Sweeney, onde Duchamp refere-se à influência do poeta Laforgue em sua obra pictórica:

A ideia do *Nu25* se originou de um desenho que fiz em 1911 para ilustrar o poema de Laforgue, *Encore a cet astre (...)*. Rimbaud e Lautréamont pareciam demasiados velhos naquela época. Queria algo mais jovem. Mallarmé e Laforgue estavam próximos do meu gosto... (DUCHAMP apud PAZ, 1977, p. 10).

Duchamp confirma, no mesmo diálogo, que seu interesse maior não era na poesia de Laforgue, e sim em seus títulos. Esta afirmativa lança um indicativo da ascendência verbal de sua concepção pictórica, que para Octavio Paz:

²⁵ Duchamp refere-se aqui à sua pintura *Nu descendo uma escada nº 2*, 1912.



Marcel Duchamp
Três cerziduras-padrão
(1913-1914)
The Museum of Modern Art, Nova York

Seu fascínio diante da linguagem é de ordem intelectual: é o instrumento mais perfeito para produzir significados e, também, para destruí-los. O jogo de palavras é um mecanismo maravilhoso porque em uma mesma frase exaltamos os poderes de significação da linguagem só para, um instante depois, aboli-los mais completamente. Para Duchamp, a arte, todas as artes, obedecem a mesma lei: a metáfora é inerente ao próprio espírito. É uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa (PAZ, 1977, p. 11).

Duchamp, Dadaístas e Surrealistas²⁶ exerceram forte influência nos movimentos artísticos do século XX por suas conquistas e pela visível ação de ampliação das possibilidades desenvolvidas para experimentação, construção e exibição artística. Utilizando objetos e materiais diversos, que se deslocavam de sua função original para servir ao contexto da criação artística ou se tornarem obras de arte, eles ampliaram os sentidos de criação e de liberdade criativa, usando inclusive o acaso como uma importante matéria prima para a criação e reflexão artística²⁷, desencadeando, de maneira direta e indireta, uma série de ataques a uma "estética da racionalidade"²⁸, aos parâmetros fechados e duramente normativos.

Não é o "puro conceito" que abre possibilidades para os novos "jogos interpretativos": são as obras e atitudes artísticas diferenciadas e inovadoras que passam a instaurar/criar/edificar novas estruturas criativas, impossíveis de serem contidas e "decodificadas" por meios estritamente

²⁶Ao descrever estes três "movimentos", quero frisar a importância da articulação entre essas três referências, mesmo que nestes escritos apenas consigam sinalizar esta informação. Essa tríade conceitual se constitui como importante chave para muitas questões e plataformas conceituais/reflexivas desse período.

²⁷ O acaso era percebido de maneira distinta entre Duchamp, Dadaístas e Surrealistas, mas, de maneira geral, é um fundamento importante e comum entre seus processos de criação.

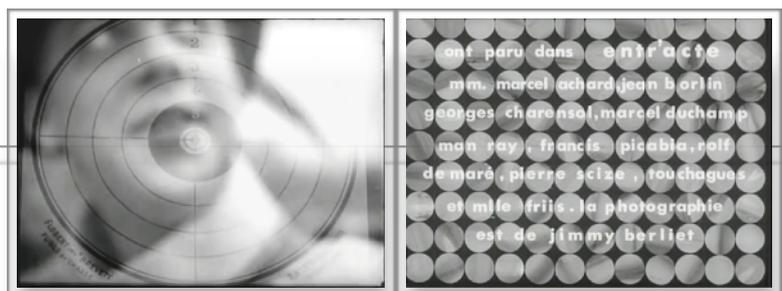
²⁸ Termo empregado pela crítica de arte Rosalind E. Krauss no capítulo "Um plano de jogo: Os termos do Surrealismo" no livro *Caminhos da Escultura Moderna* (KRAUSS, 2001, p.128).



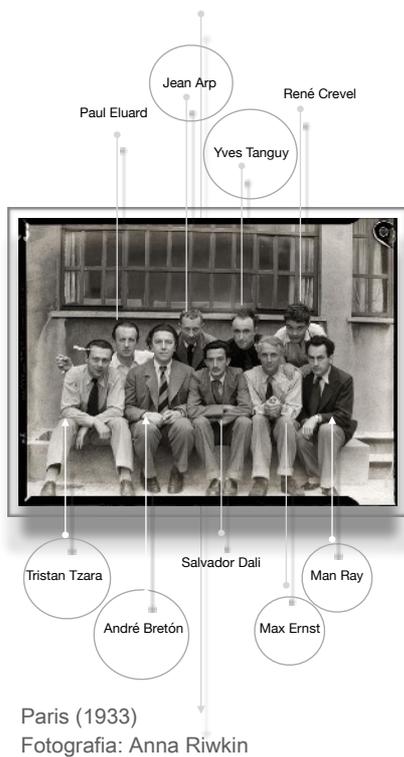
racionais fechados, categoricamente objetivos e taxativos. A 'desordem' e o acaso, nesse contexto de criação artística, tornam-se "possibilidades técnicas" para a quebra da unicidade e das relações previamente já estabelecidas como harmônicas/decodificáveis. Será um ação alargadora, que irá ajudar na ampliação do limites, tanto para recepção quanto para criação das obras de arte. Por consequência, ajudará na reestruturações nos seus sistemas e a alterar os "seus estatutos".

Se uma estrutura ordenada é o meio de dotar de inteligibilidade uma obra de arte, uma quebra da estrutura é um modo de alertar o observador quanto à futilidade da análise. É um meio de estilhaçar a obra como reflexo de faculdades racionais de seu observador, um meio de turvar a transparência entre cada superfície do objeto e de seu significado, tornando impossível ao observador reconstituir cada um de seus aspectos por intermédio de uma leitura única e concordante. A composição por meio do acaso rompe a possibilidade de a obra ser permeada por uma linha ou núcleo coerente que garantam sua inteligibilidade de dentro para fora. (KRAUSS, 2001, p.128)

Os Dadaístas não apenas utilizavam objetos ou reconhecidas formas de expressão artísticas, mas tudo que estivesse disponível para atacar o seu "grande inimigo" que era o "poder da razão", a razão como "veículo do poder". (KRAUSS, 2001). O corpo também era considerado um veículo dessa experimentação artística, nas "performances" realizadas em cabarés e teatros.



"Entre'Acte"
Frames do Filme de
René Clair
1924



First Papers of Surrealism
 1º Grande exposição surrealista em
 Whitelaw Reid / Nova York (1942).
 Montagem feita por Marcel Duchamp com
 ajuda de André Breton, Jacqueline Breton,
 Max Ernst, Alexander Calder e David
 Hare.
 Cerca de 3 mil metros de barbantes
 enroladas por toda a exposição.
 Fotografia - John D. Schiff
 Philadelphia Museum of Art

Tristan Tzara ocupa um papel de importância para o movimento Dadá, sendo uma espécie de empresário do mesmo. É dele a formulação/receita dos “poemas do acaso”²⁹. Os Dadás tinham propósitos identificáveis em um programa intelectual, que buscava (fundamentar/ações) no acaso, no absurdo, no improvisado... Eles são frutos de uma sociedade do pós I Guerra Mundial. Artistas e intelectuais que presenciaram os seus horrores, viram o pleno exercício de um nacionalismo e o uso de uma razão doente e destrutiva.

Para os Dadás, o poder da razão precisava ser radicalmente combatido. Suas experiências e ações contêm um vasto repertório com esse intuito. São mecanismos artísticos direcionados para essa “aniquilação racional”³⁰. Várias linguagens foram, de certa forma, desenvolvidas e experimentadas, entre elas o cinema, no filme *Entre'Acte* (“Intervalo”)³¹ de 1924, que alterou profundamente as “conversões” das narrativas cinematográficas e os conceitos como tempo, espaço, linearidade e causalidade. (DEMPSEY, 2003, p. 119).

Nessas experiências cinematográficas, a imagem ganhava força como forma/pensamento e

²⁹ “Apanhe um jornal. Apanhe uma tesoura. Escolha um artigo do tamanho que você pretende dar ao seu poema. Recorte o artigo. Depois recorte cuidadosamente cada palavra do artigo e as coloque-as em um saco. Agite levemente. Depois retire um recorte após o outro. Copie-os conscientemente na ordem em que saíram do saco. O poema se parecerá com você. E você será um escritor de infinita originalidade e encantadora sensibilidade, ainda que incompreensível às massas”. TRISTAN TZARA foi lido na exposição de Picabia em 1920, publicado originalmente em *Littérature*, junho de 1920 (KRAUSS, 2001, p.127)

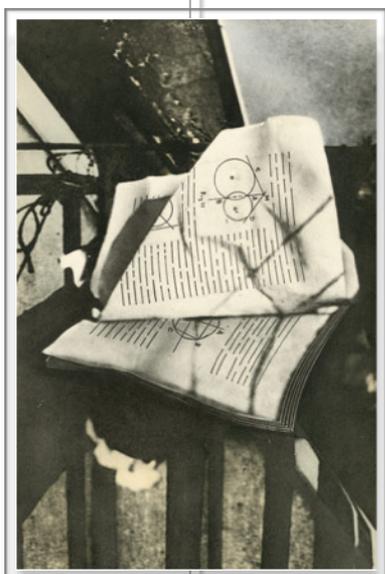
³⁰ Próprio Tristan Tzara descreve: “As origens do Dadaísmo não foram as origens da arte, mas da aversão” (TZARA apud KARUSS, 2001 p.128)

³¹ Filme produzido com roteiro de Picabia, direção de René Clair e trilha sonora de Erik Satie, estrelado por Man Ray, Duchamp, Satie e Picabia. (DEMPSEY, 2003, p. 119). O absurdo, o arbitrário e o simbólico se misturavam e a imagem não tinha o menor interesse de significar.

se desprendia da natureza sequencial/narrativa a que estava normalmente sendo submetida. Dentre estes experimentos de linguagem e ampliação de campo entre "imagem e movimento", podemos inserir também os estudos ópticos de Duchamp (os que ele dizia não serem obras de arte) e o fabuloso "Anemic Cinema" de 1925, que envolve jogo de palavras e óptica. Uma de suas várias estruturas reflexivas para "estudo" da óptica e do espaço/temporal, captada, nesse caso, através do registro fílmico.

Jasper Johns, no texto *Marcel Duchamp (1887-1968)* publicado originalmente pela artforum 7, n.3 em novembro de 1968, nos traz a seguinte formulação:

"Marcel Duchamp, um dos pioneiros deste século, moveu seu trabalho através das fronteiras retinianas que haviam sido estabelecidas com o impressionismo para um campo em que a linguagem, o pensamento e a visão agem uns sobre os outros. Ali, o trabalho mudou a forma por meio de uma complexa interação de novos materiais, mentais e físicos, anunciando muitos dos seus detalhes técnicos, mentais e visuais a serem descobertos na arte mais recente". (JHONS in FERREIRA, COTRIM, 2006, p.203)



O conceito/ideia é o que gerava a ação, não importando se isso fosse fruto de uma atitude intelectual, irônica, humorada ou iconoclasta. Como exemplos, temos dois *Readymades* de Duchamp: *Readymade Infeliz* (1919), em que a ideia era descrita por Duchamp e que deveria ser executada por sua irmã, Suzanne, como presente de aniversário de casamento: ela deveria pendurar um manual de geometria pela parte de fora da varanda de sua casa, de maneira que o vento virasse as páginas, escolhendo os problemas que o tempo se encarregaria de destruir. E *L.H.O.O.Q.* (1919), onde

Marcel Duchamp
[Ready-made infeliz] - 1919
Versão impressa em 1958
Fotografia contida em Box in Valise
The Museum of Modern Art, Nova York



Duchamp recorre a uma piada visual e verbal como elemento de desconstrução: Em um cartão-postal ilustrado da *Monalisa*, foi acrescentado, a lápis, um bigode, um cavanhaque e um jogo de palavras que funciona como legenda (*L.H.O.O.Q.*), que ao ser pronunciado foneticamente em francês, pode ser lido *elle a chaud au cul* (“ela tem fogo no rabo”).

Um dos grandes destaques destas experimentações é que a arte passa a ser apresentada como ideia e que poderia ser desenvolvida a partir da diversidade de materiais e procedimentos. Quase tudo estará disponível para manipulação/criação artística. Os limites foram profundamente alterados. As proposições de Duchamp antecipam e sinalizam um conjunto substantivo de questões, que serão tratadas e experimentadas ao longo do século XX.

Tendo em vista seu histórico e a complexidade sutil de suas falas e ações, é possível perceber como suas premissas ocuparam a cena artística dos últimos 60 anos. Entre alguns dos movimentos da cena artística desse período, que surgiram em diálogo claro com sua teoria (*Readymade*) e epistemologia (*Grande vidro + Caixas + Notas*): o interesse por questões cinéticas e espaciais, a palavra, apropriação e ampliação não apenas das "bordas", mas de estruturas para cognição perceptiva (SCHWARZ, 1987).³² É possível ver suas premissas claramente presentes de forma direta e indireta no Neo-Realismo, Happenings, Body Art, Neodadá, Arte Povera, Arte Minimalista, Land Art, Arte e Linguagem, Arte Performática e a Arte Conceitual.

Marcel Duchamp
L.H.O.O.Q. - Sheaved
Versão 1965
The Museum of Modern Art, Nova York

³² Catálogo da exposição de obras de Marcel Duchamp pertencentes a coleção de Schwarz, apresentada dentro da 19ª. Bienal Internacional de São Paulo, 1987. ed. Fundação Bienal de São Paulo, 1987).

E mais, muito mais que isso, Duchamp restaurou a dignidade intelectual do artista; a liberdade de pensar e agir, independente de qualquer princípio autoritário obedecendo, porém, ao Princípio do Prazer -, numa extensão raramente atingida no passado, é consequência direta da abordagem radicalmente nova da questão da natureza da obra de arte e das determinantes de sua qualidade estética. (SCHWARZ.1987)

Nos Estados Unidos, Duchamp iria se configurar como uma grande referência para jovens artistas americanos e, sem dúvida, sua influência se espalharia pelo globo. Podemos incluir um leque variado de artistas que são influenciados por suas produções, pensamentos e linhas de ações, herdeiros de seu legado³³. Em 1968, Jasper Johns traz uma precisa contribuição desta afirmativa:

Ele declarou que queria matar a arte (“para mim”), mas suas tentativas persistentes de destruir o quadro de referências alteram a nossa maneira de pensar, estabeleceram novas unidades de pensamento, “um novo pensamento para aquele objeto”. A comunidade artística sente a presença de Duchamp, e sua ausência. Ele mudou a condição de se estar aqui. (JHONS in FERREIRA, COTRIM, 2006, p.204)

Em 1955, Marcel Duchamp toma-se cidadão americano. Semanas depois, ele foi tema do programa *Conversa com sábios de nosso tempo*, série da rede NBC. Essa entrevista foi realizada no Museu da Filadélfia, onde se encontram alguns tesouros de sua produção. Na imagem daquele homem, sábio e simples, ele aparenta muita elegância. Diante do *Grande Vidro*, nesta entrevista ele fala que Arte é uma possibilidade para o homem ultrapassar sua condição de animal. Para ele, a Arte é uma forma para fugir para regiões não governadas pelo tempo e pelo espaço. Para o artista Sol LeWitt, em seu texto *Tópicos Sobre Arte Conceitual*, publicado originalmente na edição de verão de 1967 da revista *Artforum*, a ideia se estrutura como um elemento fundamental da criação artística. LeWitt afirma que:

Na arte conceitual, a ideia de conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista utiliza uma forma conceitual de arte, isto significa que todo o planejamento e tomadas de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório. A ideia se torna a máquina que faz a arte. Esse tipo de arte não é teórico nem ilustra teorias; está envolvido com todo tipo de processos mentais e é despropositado. Normalmente é livre da dependência da habilidade do artista como um artesão. O objetivo do artista que lida com arte conceitual é tornar seu trabalho mentalmente interessante para o espectador, e por isso ele normalmente quer que o trabalho fique emocionalmente seco. (LEWITT in FERREIRA, COTRIM, 2006, p.179)

³³ Pierre Cabanne na introdução do seu livro: Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido, fruto de uma entrevista realizada em 1966 assim descreve sua influência: "Aureolado, no outro lado do Atlântico, por toda nova e reluzente glória que lhe deram seus filhos, netos, sobrinhos, primos e parentes, de Raushemberg a Jin Dine, de Oldenburg a Rosenquist" (CABANNE, 2002, p.13)



Alan Kaprow
Protótipo para Chamada
Livro de Artista
1966
Moma

As ideias se constituem como espécies de construções mentais e podem ser estruturadas de diversas maneiras. Portanto, a transfiguração de uma ideia obedecerá variados mapeamentos/projetos, que são específicos e que variam de acordo com cada artista. É o artista que encontrará, através de seu repertório criativo, do seu planejamento e das suas decisões, os meios necessários para a realização dessa transfiguração. Pós 1960, observamos um incremento significativo e exponencial desse repertório mental/físico, quando é incluída uma diversidade gigantesca de matérias para as práticas de transfigurações artísticas.

Com isso, os esboços e os projetos precisaram ganhar também novas e variadas funções para acompanhar essa abertura de pensamento criativo. As imagens de referência, os desenhos, as maquetes, as fotografias, as palavras, as plantas baixas, as mostras, os algoritmos de computação, etc., passam também a funcionar como mecanismos para as comunicações e transfigurações dessas ideias, por meio de dada linguagem ou invenção. Esse é, provavelmente, o maior problema para quem ainda persiste nas associações diretas de causa e efeito, entre arte e meio, arte e técnica. O meio foi pulverizado junto da norma como categoria. As linhas sequenciais de uma dada produção tornam-se fragmentos. É isso que será, sem dúvida, a porta de entrada do inferno para aqueles que persistem nas escolhas meramente normativas (seja para criação, seja para experiências de fruição e análise).

Alan Kaprow, nos parágrafo finais do texto *O legado de Jackson Pollock*, publicado em 1958, assim anuncia:



[...] Objetos de todos os tipos são materiais para nova arte: tinta, cadeira, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas[...] Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer “Eu sou um pintor” ou “um poeta” ou “um dançarino”. Eles são simplesmente “artistas”. Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão somente exprimir o seu significado real. No entanto, a partir do nada, vão inventar o extraordinário e também inventem o nada. As pessoas ficaram deliciadas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60. (KAPROW in FERREIRA, COTRIM, 2006, p.44 e 45)

Helio Oiticica dizia, repetidas vezes em variadas entrevistas e filmes, não saber o que estava fazendo, pois o que fazia era uma invenção. Se analisarmos suas palavras sob o contexto de suas produções, teoria e obra, percebemos que sua invenção tratava-se de um programa amplo. De certa maneira, sua ação estava destinada à superação das categorias artísticas. Um exercício de liberdade contra determinadas normativas e convenções. Celso Favaretto, em um trecho de seu livro *A Invenção de Hélio Oiticica*, escreve:

Desde as experiências neoconcretas, Oiticica libera dos signos de uma atividade - sempre tensionada pela relação sensível e racional, de sentido de construção e significação vivencial, enfim, pela articulação de conceitual e “fenômeno vivo” - que aponta para superação da arte: a conquista do “exercício experimental da liberdade”. Da arte ao objeto, ao ambiente, à antiarte, produzem-se transformações que valorizam situações instáveis, sem contornos assimiláveis, de fim impreciso; cada acontecimento, ação, gesto, visa a ressonâncias imediatas. São experiências exemplares, simbólicas, nas quais coexistem intensidade de sentido, convicção e violência; (FAVARETTO, 2000, p.171 e 172)

Alan Kaprow
18 Happenings in 6 Parts,
Galeria Reuben outubro de 1959
Estampa de gelatina prateada
Moma

Hélio Oiticica
Tropicália - Penetráveis PN2" Pureza
é um Mito" e PN3 "Imagética" 1966-7
Instalação
Remontagem 2019



Whitechapel Art Gallery 1969

Tropicália é uma espécie de labirinto fechado, sem uma "saída" no final. Quando você entra, não tem teto. E nos espaços por onde circula o espectador, há elementos táteis. À medida que você penetra mais adiante, os sons que você estava ouvindo do exterior (vozes e todos os tipos de sons) são revelados como vindos de um receptor de televisão, que é colocado na parte final deste labirinto.

(Tropicália é considerada uma das pioneira das instalações. É, por suas especificidades, um marco para o esse tipo de criação, uma importante obra de referência para a historia da arte)

Adaptação de texto, original em inglês

Material de pesquisa:

Hélio Oiticica, exhibition catalogue, Whitechapel Art Gallery London 1969, p.19

Sua invenção de novas possibilidades para participação ativa do espectador em suas obras (seja nos seus *Parangolés*, seja em seus *Ambientes*, *Penetráveis* e afins) propõem nestas soluções vivenciais entre [espectador/obra] um novo ordenamento das instâncias para a criação/fruição artística, onde os limites dos objetos, das experiências, dos ambientes, da interação e das suas próprias proposições, eram, cada vez mais, dissolvidos, erguendo, ao mesmo tempo, em seu lugar, "novas ordens estruturais"³⁴, criando assim a "fundação do objeto"³⁵, a procura por uma "arte ambiental", a "transformação dos processos de arte em sensações de vida" . Helio Oiticica é a personificação do tipo de artista descrito como os alquimistas dos anos 60 que Kaprow anunciava.

³⁴ Termo utilizado por Hélio Oiticica no texto *Situação da Vanguarda no Brasil* (proposta 66) (OITICICA, 1966, p.1)

³⁵ Termo utilizado por Hélio Oiticica no texto *Situação da Vanguarda no Brasil* (proposta 66) (OITICICA, 1966 p.2)

Retornando ao nosso campo/questão, em termos gerais, as categoria artísticas já existentes não conseguiam mais dar conta das inúmeras transformações e mutações que ocorrem nas Artes Visuais produzidas no século XX. As normatizações clássicas estéticas e os padrões de Alta Cultura, não conseguiam mais dar conta dos objetos e proposições artísticas que estavam sendo produzidas. Por isso, Hélio Oiticica, em repetidos textos, sempre sinalizava que era impossível "uma volta à pintura à escultura, era só daí para frente" (OITICICA, 1966, p.1).

Esse tipo de produção de conhecimento não cabia mais em certos moldes esteticistas/normativos, aos quais a arte havia sido forçosamente enquadrada. Não era apenas uma desmaterialização da obra de arte, mas do artista, que em sua ação criativa, constituía novas "materialidades" para arte e para atividade criativa, reconfiguradas sob novas perspectivas, reorganizadas pelos mais variados processos, ações e estruturas compositivas. Os limites não estavam mais nas bordas de seus estabelecidos suportes, mas nas mais variadas escolhas de procedimentos mentais/físico/técnicos/experienciais.

As clareiras do pensamento foram abertas pela Modernidade e radicalmente alargadas no desenvolvimento do que consideramos Arte Contemporânea. Por sinal, em termos audíveis, a tessitura entre esses dois termos/tempos referenciais é bem mais fina e complexa do que certos ruídos normativos críticos que persistem em rugir, sobretudo porque a ideia de evolução e pureza, definitivamente, não se aplicam a Arte e, mesmo que a mística combativa entre o velho e novo se faça como tema recorrente em muitos momentos de sua criação, história, análise, crítica e teoria, devemos afastá-la, por princípio e ética, de esquemas de razão como uma estrutura de poder e força/forma/hierarquia. Nos distanciar, como campo de conhecimento, das narrativas míticas estruturadas por uma enxurrada de palavras que se projetam a léguas de distância da coisa mental em si, que elevam-se por pedestais simbólicos ideológicos de puro racionalismo inútil (ou) vontade de pureza/transparência/ascendência.

Para alguns artistas, como Duchamp, Oiticica, LeWitt, Kaprow, entre outros, era importante uma arte a serviço da mente e o pensamento como um extensor da liberdade para todo tipo de ação artística. O artista não estava mais subordinado a operar somente na perspectiva da elaboração de imagens detentoras de significados referenciais diretos, possíveis veículos para a traduções de conceitos. Um objeto para o aparador/cristaleira das estruturas normativas previamente determinadas.

Um dos grandes equívocos que podem surgir quando analisamos a arte conceitual é tentar subordiná-la a outras áreas do conhecimento para, a partir desta, produzirmos um caminho de compreensão da obra. De acordo com Sol LeWitt, a obra de arte não ilustra ou estabelece uma ordem de dependência superior ou inferior a qualquer coisa:

A arte conceitual não tem, na verdade, muito a ver com a matemática, a filosofia ou qualquer outra disciplina mental (...). A filosofia da obra está implícita na obra, não sendo ilustração de nenhum sistema filosófico” (LEWITT apud ARCHER, 2001, p. 71).

Um bom exemplo disso é que as palavras constituiriam-se também como a própria materialidade/conceito da obra. Um dos aspectos de interesse para a nossa reflexão é o fato de que, em alguns trabalhos, Sol LeWitt estabelece uma ligação direta entre ideia e obra acabada. Nos títulos de seus trabalhos, assistimos uma declarada descrição de seus conceitos: *Quatro tipos básicos de linhas e suas combinações* (1969) e *Quatro cores básicas e suas combinações* (1971), por exemplo:

C



Sol LeWitt
Quatro tipos básicos de linhas e suas
combinações 1969
Galeria Lisson Londres



Sol LeWitt
Quatro cores básicas e suas combinações
1971
Galeria Lisson Londres

CONTINUUM



SPACE

TIME

Eliot Elisofon
Marcel Duchamp descendant l'escalier
1952
Life Magazine

O xadrez é uma peça maravilhosa de cartesianismo, [...] e tão imaginativo que à primeira vista nem parece cartesiano. As belas combinações que os jogadores de xadrez inventam – você não percebe quando elas acontecem, mas depois não há mistério – são uma conclusão de pura lógica. A atitude em relação à arte é completamente diferente, claro: provavelmente o que me agrada era opor uma atitude à outra, como forma de completude” (DUCHAMP apud TOMKINS, 2005, p. 235).

A ideia não é simplesmente retiniana³⁶. É uma atitude mental/física. Os aspectos estruturais que constituem a obra são caminhos a serem percorridos não apenas pelos olhos. A mente hábil deve conduzir-nos a outras áreas de interesse, a índices experienciais livres, e não a simples jogos de estímulos e respostas.

Não importa realmente se o observador, ao ver a arte, entende os conceitos do artista. O artista não tem nenhum controle sobre a maneira como o observador vai perceber o trabalho, uma vez saído de suas mãos. Pessoas diferentes vão entender a mesma coisa de maneiras diferentes”.(LEWITT in FERREIRA, COTRIM, 2006, p.176)

O conhecimento não antecede a experiência, e sim ocorre na experiência. Para Sol LeWitt, o mais importante era que a arte fosse uma atitude mental, o que para ele significava decretar que a obra estava, em certa medida, subordinada a uma ordem, um princípio, que partiria do intuito de torná-la “emocionalmente seca” para ser “mentalmente interessante” ao espectador.

Intuito este que já havia sido anunciado por Duchamp, quando em um movimento de ataque³⁷, seus *readymades* avançam sobre a arte que estava erguida em seu “pedestal de adjetivos”. De acordo com Paz (2004, p.25): O *readymade* é uma crítica da arte “retiniana” e manual: depois de provar a si mesmo que “dominava o ofício”, Duchamp denuncia a superstição do ofício. O artista não é um fazedor; suas obras não são feitas, mas atos.

³⁶ Retiniana: termo que, segundo Octavio Paz, era utilizado por Duchamp para definir pinturas extremamente visuais. (PAZ, 2004, p. 9)

³⁷ No do jogo de xadrez, os melhores ataques são aqueles que acontecem em muitas jogadas. A cada movimentação, você deve somar as inúmeras probabilidades daquela jogada através de uma dedução das possíveis combinações entre os movimentos.

O CASO DE RICHARD MUTT

Dizem que qualquer artista que pagasse seis dólares poderia expor. Richard Mutt enviou uma fonte. Sem discussão, essa peça desapareceu e nunca foi exposta. Quais são as bases para a recusa da Fonte de Mutt?

1. Alguns alegaram que era imoral, vulgar.

2. Outros que era uma plágio, uma mera louça sanitária.

Bem, a fonte de Mutt não é imoral. Isso é um absurdo, ela é tão imoral quanto uma banheira. É um acessório que se vê todos os dias nas lojas de aparelhos sanitários.

Se Sr. Mutt fez ou não com suas próprias mãos a fonte, isso não tem importância. Ele ESCOLHEU-a. Ele pegou um objeto comum, do dia-a-dia, situou-o de modo que seu significado utilitário desaparecesse sob um título e um ponto de vistas novos — criou um novo pensamento para o objeto.

Quanto a ser uma louça sanitária, isso é uma tolice. As únicas obras de arte que a América já produziu são os aparelhos sanitários e suas pontes.



Marcel Duchamp
Roda de bicicleta 1913
Réplica 1951
Moma



Marcel Duchamp
Porta garrafas 1913
Réplica 1951
Moma



Marcel Duchamp
Em virtude do braço quebrado 1915
Réplica 1964
Moma

Seu *readymade* é uma perfeita analogia a um movimento do jogo de xadrez: a promoção do peão. Neste movimento, o peão, peça de menor prestígio no xadrez, torna-se qualquer peça do jogo ao atingir a última casa do tabuleiro.

Em seu movimento, Duchamp estabelece uma espécie de “gesto metafísico”, convertendo um objeto comum ao status de obra de arte. Em uma outra analogia, podemos compará-lo a outro movimento do xadrez: a velocidade e imprevisibilidade do cavalo no tabuleiro, ao avançar contra o adversário, ou na defesa de peças importantes para determinados movimentos. Um ataque (ou) defesa que, quando pensado por um jogador hábil, nos surpreende pela astúcia sequencial e alcance. O cavalo tem uma movimentação em L. Somado a isto, tem uma capacidade única de pular as peças no jogo. Como em um jogo de xadrez, as “formas” dos movimentos individuais revelam sua força pela combinação de jogadas e são avistadas mentalmente pelo rastro deixados na sequência/dedutiva do jogo em si. São alguns dos “princípios de jogo”.

Marcel Duchamp
Caso de Richard Mutt, 1917
Matéria publicada na Revista Blind Man 1917
Autoria atribuída a Duchamp que era um dos editores da revista.



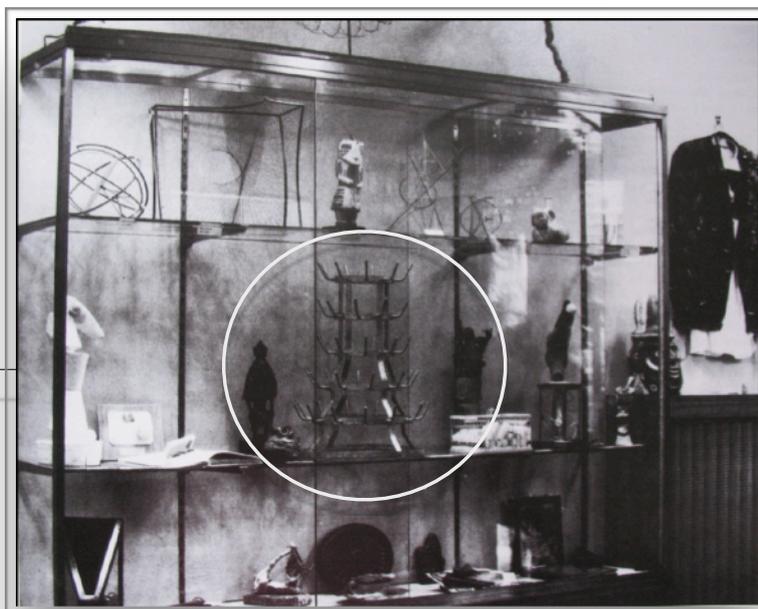
Marcel Duchamp
Fonte 1917
Réplica de 1964
Tate

A

Duchamp aplica um movimento de extremo “poderio reflexivo”. Seus *readymades* caminham entre a velocidade do golpe e o alvo a ser atingido, alvo este que será a própria feitura da arte, suas pretensas definições e conceitos. Segundo Paz, “ao criticar a ideia de fatura, Duchamp não pretende dissociar forma e conteúdo. Na arte, o único que conta é a forma. Ou mais exatamente: as formas são as emissoras de significados” (PAZ, 2004, p. 23-24).

Abro um parêntese para um verbete citado pelo historiador de arte Erwin Panofsky, que traz algo de extremo valor para reflexão: “Quanto mais a proporção de ênfase na ‘ideia’ e ‘forma’ se aproxima de um estado de equilíbrio, mais eloqüentemente a obra revelará o que se chama ‘conteúdo’” (PANOFSKY, 2002, p. 33). Tudo que podemos viver durante o dia a dia e que pode ser percebido de maneira direta ou indireta através de nossos vestígios simbólicos, é fruto de nossas ações em dados campos de saber, atitudes relativas às nossas crenças e experiências. Todos esses fragmentos podem ser caracterizados/captados de uma maneira subjetiva por um indivíduo e convertidos em uma obra ou dado “conceito”.

BORDA



Primeira exibição de Egouttoir
(Portas-Garrafas-1914)
Exposição de Objetos Surrealista
Galeria Charles Ratton, Paris 1936.
fotografia: Man Ray

Duchamp nos mostra que é um hábil jogador. Seu golpe procura exatamente os alvos precisos: a “forma”, que por sua vez nos conduz ao “conteúdo”. A forma é plataforma para possíveis projeções dos sentidos. É um tipo de mecanismo que “constrói significado” e/ou nos ajuda a “instituir significações”. Para Duchamp, era necessário encontrar objetos neutros, que não demonstrassem em seu conteúdo formal, beleza ou repulsão, para que pudessem trazer um sentido de neutralidade.

Acredito que, para Duchamp, estes objetos deveriam ser tão transparentes como o vidro. Isso era observado quando os *readymades* eram apresentados ao público suspensos e buscavam essa 'neutralidade' em sua exibição. Eram instalados em cabides nas entradas das galerias e outros nem sequer foram exibidos. Todavia, é importante perceber que o conceito de *readymade* apareceu ao longo dos anos e, à medida que Duchamp solidificava suas ideias, estes surgiam ou ressurgiam (MAMMI, 2012, p.88).

Temos como bom exemplo a obra *Roda de Bicicleta* que, apesar de estar datada em 1913, só adquire sua conceituação em 1916, enquanto ele trabalhava no *O Grande Vidro - A Noiva Despida pelos seus Celibatários, Mesmo*. O primeiro a ser chamado como *readymade* foi a *Pá de Neve*, de 1916. Em uma carta enviada em 15 de janeiro de 1916 a sua irmã Suzanne, poderemos observar, com suas próprias palavras, a ideia e execução de uma obra. Nessa carta, ele pede que sua irmã, através de suas orientações, converta *Egouttoir Porta-Garrafas* em um *Readymade* à distância, em 1916, vinte anos antes da exibição surrealista.

Agora, quando subires as escadas, tu vês a roda da bicicleta e um escorredor de garrafas no meu estúdio. Comprei-os como uma escultura já acabada, mas eu tenho uma idéia a respeito do escorredor. Ouve: Aqui em Nova Iorque comprei alguns objetos de estilo semelhante e chamei-lhes *readymade*. Tu sabes suficiente inglês para perceberes o significado de “já acabado” que eu atribui a estes objetos — assinei-os e coloquei-lhes uma inscrição em inglês. Vou dar-lhe alguns exemplos: comprei uma pá de neve, na qual escrevi *Em Previsão do Braço Partido (In advance of the broken arm)*... Não faças um esforço demasiado para entenderes isto de uma forma romântica, impressionista ou cubista, pois não tem nada a ver com isso; um outro *readymade* chama-se *Urgência em proveito de Duas Vezes (Urgence em faveur de deux fois)*... Todo este preâmbulo tem uma razão de ser: Vai buscar o escorredor. Estou a fazer dele um *readymade* à distância. Na parte de dentro do arco inferior tu irás escrever a inscrição, que te envio no fim, em letra pequena pintada com pincel e tinta branca-prateada, e com a mesma letra assinarás Marcel Duchamp. (DUCHAMP apud MINK, 2006, p. 56 e 57 – grifo do autor).

O que nos deixa claro, após a leitura dessa carta, é que o objeto deixa de ser o único condutor de sentido, ideia e forma. Agora, ele é a materialização de uma

“ação”, de um movimento invisível, mental-físico. A “beleza” é descoberta no movimento e jogo conceitual, não apenas em seu aspecto direto objetivo/formal. O objeto artístico perde sua aura de originalidade, já que é oriundo do mundo comum e reconhecido pela experiência visual ou utilitária do dia a dia.

Um dos aspectos que torna o jogo de Duchamp ainda mais atraente, é o fato do gesto parecer nos revelar que intuição e realização ocorrem de maneira objetiva e simultânea. O movimento é uma metáfora, e sua descoberta uma revelação. Eis o momento em que os sentidos buscam uma nova ordem para tentar compreender o gesto, que coloca a criação artística também como operação mental, onde o objeto ganha autonomia pela “re-significação”. Onde o mundo da arte entra em contato com o mundo comum, e a este apresenta novos sentidos.

O *readymade* nos ataca pelo hábito, conduta e apego à tradição. Muito mais que respostas, ele nos traz perguntas: Quais os sentidos/experiências de significado buscamos encontrar ao experimentar uma obra de arte? Por que, para alguns, as obras de arte deveriam “permanentemente” manifestar/materializar um conteúdo objetivo/descritivo/direto? E se, de fato, tal conteúdo possa vir a existir, será que não foi gerado por nós mesmos, pela nossa contínua busca de ordenamento e significação? Será que deveríamos acreditar num vínculo de causa e efeito desse conteúdo com o produtor do objeto? Ou será que existem ações que nem sempre identificamos, porque estas não derivam da “fonte” que criou o objeto em si, mas sim de algo (em paralaxe) que o recriou, a partir de uma ação que só existe no plano contínuo e reflexivo de suas redes de “ideias/projeções” e que, portanto, pode ser considerada a ideia/ação a obra em si?³⁸. Tais perguntas nos colocam em alerta.

A perspectiva, que no período do Renascimento, buscava nos apresentar a um olhar que nos "conduzia" ao plano/horizonte, construindo/elaborando/representando sensações e clímax de profundidade plano/espacial, a partir do *readymade*/"modernidade", passa a buscar outros horizontes, a procurar novos pontos de fuga para as novas perspectivas/perceptivas. Apresenta o “espectador” primeiro a um horizonte de suas projeções/perspectivas internas, seus questionamentos particulares... para depois, redirecioná-lo aos

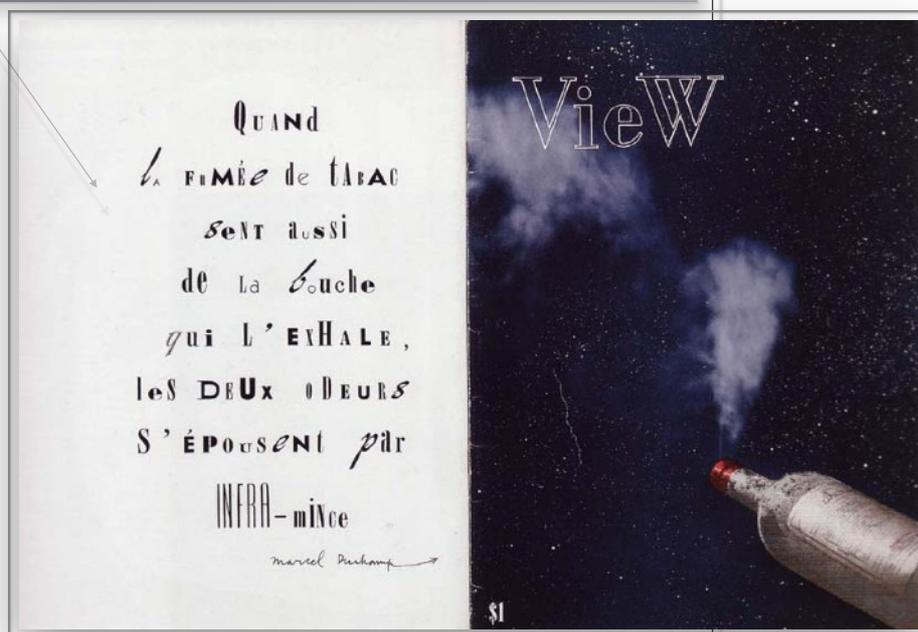
³⁸ Redes de questões “inter-relacionadas” com as reflexões de Krauss em Caminhos da Escultura moderna, capítulo: formas de *Readymade*: Duchamp e Brancusi (KRAUSS, 2001, p. 85 a 126)

pontos de fugas do imaginário, }entre/fixado{, agora, sob novas linhas do olhar em direção do mundo.

Duchamp consegue criar uma ação que se mostra extremamente resistente ao pressuposto clássico, de que os objetos artísticos representavam uma realidade objetiva/direta, que conduzia o observador, através da experiência, a aparência e a possíveis ligações de reconhecimento do mundo e de suas imagens. Ele consegue retirar dos objetos artísticos o meio de identificação lógico/mimético produzido pela tradição, minando o veículo do relevo por meio do qual a leitura era conduzida através de caminhos que poderiam ser "ilusionisticamente" construídos. Duchamp instaura no objeto artístico uma teoria na/e/dentro da ação/criativa e a mesma passa se estruturar como **um/a objeto/produção de conhecimento.**

Revista View
Capa produzida por Duchamp
1945

Nota/fundação - INFRA-miNce é uma ponte para os Duplos perceptivos.

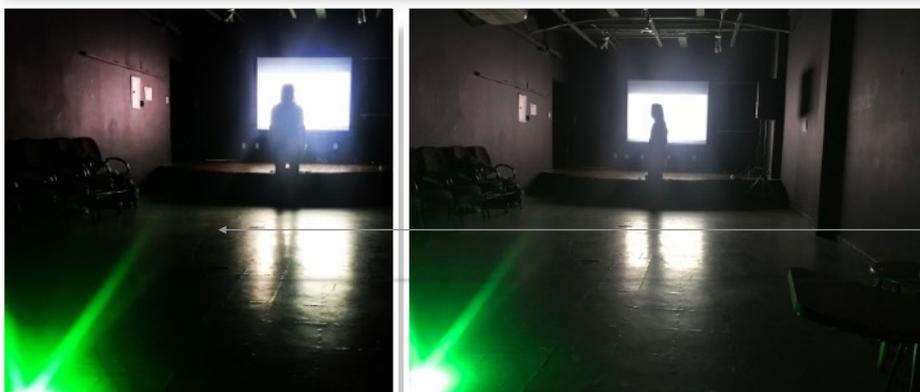


NOTA I SOLTA I

Processo criativo, assimilação, imaginação, ideias e conceito. Buscando
como bases reflexivas que alimentam as minhas experiências criativas corporais na cena *Memorial*, tendo em vista o corpo como objeto/suporte/sensível, que procura, através de um determinada ação, emanar linguagem reflexiva poética. Parto do contato com as obras e de alguns princípios de Marcel Duchamp e Joseph Beuys como opção conceitual para discorrer e ilustrar, como percebo o objeto artístico, os fenômenos artísticos e o meu próprio corpo como objeto/suporte/sensível apropriação da herança de parte dos fundamentos dos processos destes artistas,

Na cena *Memorial*, cada meio foi pensando com o intuito de criar um meio “Campo de Sentir”: Som, projeção, luz, corpo e ambiente formam um conjunto de ações espaço-temporais que devem ser apreendidas como um todo. A partitura e o movimento corporal surgem de um conjunto de treinamentos e esboços (desenhos), que buscavam planejar e dispor as ações aos tempos da música, vídeo e deslocamentos/movimentos no espaço. Meu corpo era percebido por mim como uma ferramenta, um objeto/campo de dor/memória/espaço/queda/baque/esgotamento.

Homenagem a queda(ou)em virtude da antecipação do pulso quebrado



Em processo...

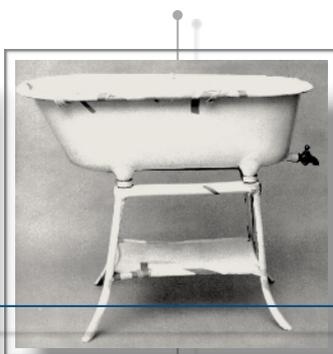
Pablo Mufarrej
Cena Memorial
Percurso + Partitura Corporal + vídeo projeção
corpo, projetor, fio elétrico, lâmpada na cor verde

↔ retorno, é um motivo -

jogos de conceito I/III (ou)
em virtude do movimento e da lebre morta³⁹



Marcel Duchamp
Fonte
1917/1950



Joseph Beuys
Sem, não intitulado [Banheira]
1960

SOBRE NASCIMENTOS, MOVIMENTOS, FONTES DE INFLUÊNCIA E LINHAS DE CURA (OU) NÃO CAPÍTULO

No que tange a comunicação no seu sentido lato, ela nos instiga a rejeitar a separação dicotômica entre representação e referente, entre signo e coisa em si, entre teoria e prática das estruturas de linguagem. Fabricar e informar são aspectos de um mesmo programa, são manifestações da ação humana única de tentar impor sentido ao mundo por meio de códigos e técnicas. São para lançar mão de uma palavra que anda um tanto acuada, arte - da qual deriva todo o complexo de conceitos correlatos como artefato, artifício e artificial. Para Flusser, a base de toda cultura é a tentativa de enganar a natureza por meio da tecnologia, isto é, da maquinação. Fazemos isso com tamanha engenhosidade que o mundo parece corresponder ao sistema conceitual que impingimos a ele. Assim as regras numéricas inventadas pelo ser humano, em abstrato são capazes de descrever, explicar e até prever a experiência sensorial (CARDOSO, 2007, P.14)

Rafael Cardoso
Trecho de sua introdução para o livro
O Mundo Codificado de Vilém Flusser
COSAC NAIFY 2007

Para o crítico de arte Alain Borer, as duas obras ilustradas acima deveriam ser expostas juntas, já que a banheira de Joseph Beuys, seria a “rima visual e sonora” do urinol de Duchamp.

Em uma nova analogia ao jogo de xadrez, simularemos uma partida entre Duchamp e Beuys. São jogadores que têm ações distintas, mas que praticam um jogo semelhante. De um lado do tabuleiro, os *readymades* de Duchamp representam as peças brancas, que iniciam o jogo no xadrez. Do outro, os objetos e instrumentos de ações de Beuys representam as peças pretas.

Peças brancas e pretas interagem pelo centro do tabuleiro. A disputa pelo centro pode ser representada como as discussões estéticas que surgiram como resultado das ações que estes artistas provocaram ao mundo da arte. Com movimentos semelhantes às jogadas, partem de raciocínios e estratégias complexas, configurando e

³⁹ Inacabado - (texto para lebre - EHMC continuum)



Joseph Beuys
O silêncio de Marcel é superestimado
"instrumento de ação" papel, tinta a óleo
nanquim, feltro, chocolate e fotografia.
1964

experimentando múltiplas possibilidades ao fazer artístico. Beuys manifestou sua desaprovação ao conceito de "anti-arte" com uma ação em 2 de novembro de 1964, chamada *O silêncio de Duchamp é superestimado*. Segundo Alain Borer:

Se ele critica o 'silêncio' assumido por Duchamp a partir de 1923 (embora ele possa ter subestimado a astúcia que este envolvia), é 'porque [Duchamp] deteve-se no momento em que poderia ter desenvolvido uma teoria a partir do trabalho realizado; e essa teoria, eu a desenvolvo hoje'⁴⁰. (BORER, 2001, p.11).

Como já citado anteriormente, Duchamp não era um forte adepto a sistemas retóricos fechados e do uso das palavras como instrumentos para formulações teóricas "definitivas". Suas ações provam que seu "silêncio mitificado" não o impedia de continuar produzindo "ruídos". Durante o período em que se manteve em "suposto silêncio", seguiu produzindo, por exemplo, a significativa obra *Étant Donnés: 1. La chute d'eau 2. Le gaz d'éclairage* (Sendo Dados) projeto desenvolvido em segredo e "silêncio" por 20 anos. Ele também participou de forma decisiva (para/na) montagem de grandes coleções, exposições, palestras, publicações, pensamentos etc. (de/sobre) Arte Moderna e esteve na base de sua implementação e divulgação nos Estados Unidos.⁴¹

⁴⁰ O autor Alain Borer utiliza neste trecho de seu livro "Joseph Beuys" uma fala de Beuys retirada do livro *Entretien avec Bernard Lamarche-Vadel* (Canal, n. 58-59, inverno 1984-1985, p.7).

⁴¹Nota para estudos: Talvez nas afirmações de Beuys residam uma ideia "equivocada" sobre parte da ação e biografia de Duchamp. Para citar alguns exemplos das múltiplas atuações de Duchamp. Ele foi (presidente) da *Société Anonyme*, projeto idealizado e em grande parte financiado por Katherine Dreier (tesoureira) e também contou com a colaboração de Man Ray (secretário). Em resumo: era um "Museu/instituição não-lucrativa, que proporcionaria sérios estudos sobre Arte Moderna através de exposições, palestras, conferências, e publicações e o intercâmbio entre Museus. (Esse foi praticamente o projeto base que depois foi replicado pelo Museu de Arte de Nova York, nome que, por sinal, foi sugestão dada, a princípio, por Dreier para nomear à *Société Anonyme*. Foi um projeto que tinha o intuito de consolidar o interesse pela arte moderna nos Estados Unidos e, sem dúvida, fundamental para Nova York ter se tornando um grande centro de Arte Contemporânea no mundo. A *Société Anonyme* iniciou suas atividades em 1920, durou 20 anos e produziu mais de oitenta exposições, com importantes obras. Tinha uma boa relação com importantes colecionadores e *marchands* da Europa e dos Estados Unidos. Promoveu as primeiras individuais, nos Estados Unidos, de Kandiski, Klee, Léger, entre outros. Promoveu no (Museu do Brooklyn) a primeira exposição abrangente de arte do pós-guerra nos Estados Unidos, em 1926, três anos antes da fundação do Museu de Arte Moderna de Nova York. Dreier foi, sem dúvida, a força fundamental para o êxito disso tudo. A *Société Anonyme* foi decisiva como a primeira instituição do mundo dedicada exclusivamente à Arte Moderna (TOMKINS, 2005, p.249 à 252). Outro ponto interessante para nossa reflexão é que a morte de Duchamp, nos Estados Unidos, foi noticiada na primeira página do jornal The New York Times, enquanto que, na França, foi anunciada na coluna de esportes, referindo-se a ele como um jogador de xadrez...

A



Marcel Duchamp
"Roda de bicicleta"
1913



Joseph Beuys
"Is it about bicycle?"
Bicicleta e lousas com inscrições.
1984



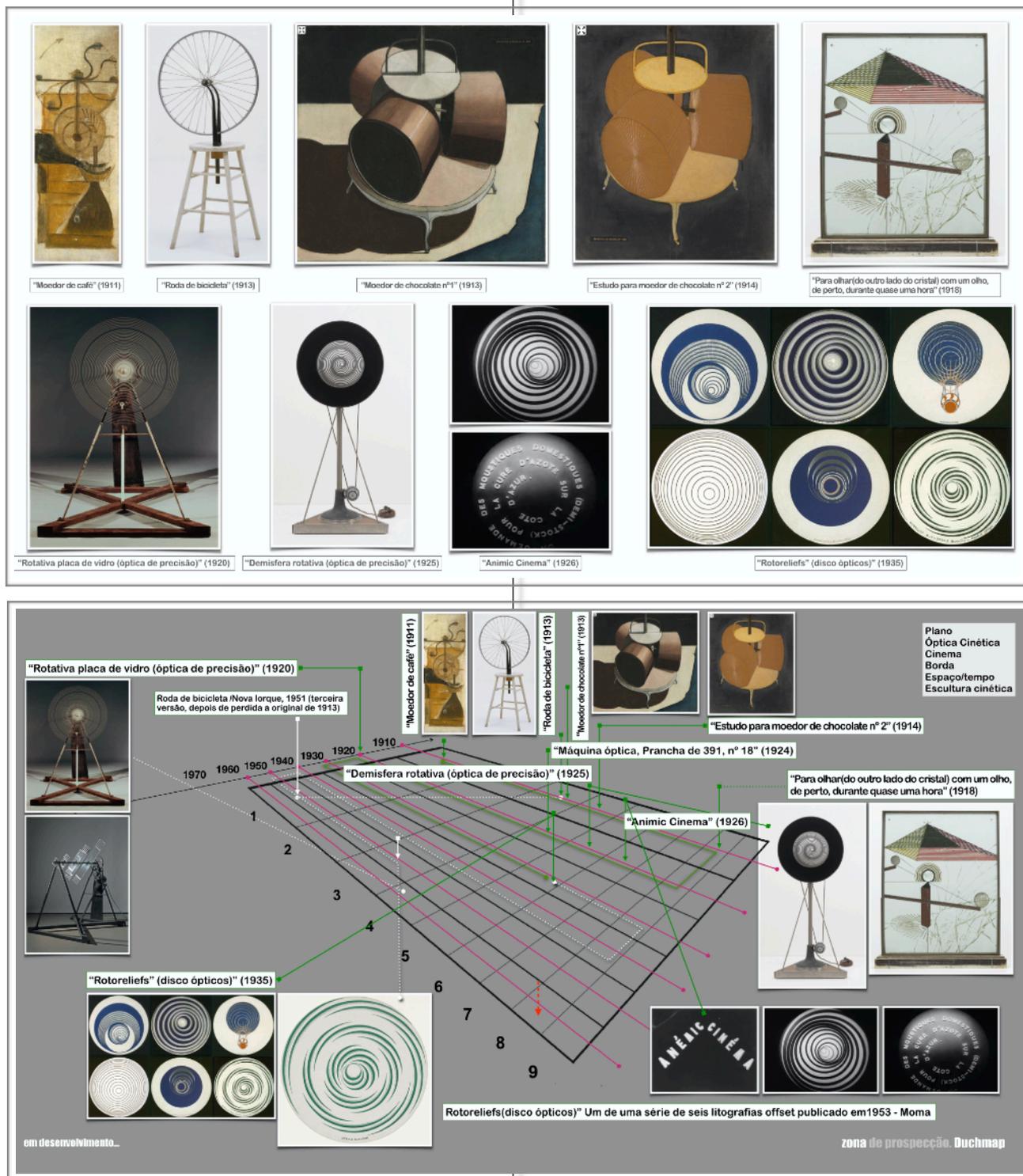
Marcel Duchamp
"Roda de bicicleta" no contexto
de seu apartamento em 1913.

Duchamp e Beuys exemplificam bem o conhecimento artístico em sua mutabilidade e campos de ação: há dois exemplos de "bicicletas" descritos na lateral desta página: a primeira, de Duchamp, uma roda de bicicleta que ele adorava girar enquanto trabalhava e, quando questionavam por qual motivo ele havia montado aquele estranho objeto, ele respondia dizendo simplesmente: "Gosto de olhar para ela, tal como gosto de olhar para as chamas a dançar na fogueira" (MINK apud DUCHAMP, 2006, p. 48). E a *Beuyscicleta* de Beuys, que arrasta um quadro com inscrições.

Hoje compreendemos que *roda de bicicleta* de Duchamp trata -se de um *readymade*, que, girando em torno de si, contrariava a arte em seu movimento antiartístico. Entretanto, como a natureza do jogo de Duchamp não revela-se na aparência direta, vamos olhar outros objetos e pinturas que Duchamp produziu ao longo de sua carreira para nos auxiliar em nossa reflexão:



B



Pablo Mufarrej
 Estudos
 Zonas de Prospeção - Duchamp C.1
 Perfurações conceituais
 2018



Agora temos um outro olhar: o movimento circular e mecânico produzido pela roda de bicicleta. Ao que tudo indica, não interessava Duchamp apenas pela negação ao objeto artístico. Sua condução poética indica outro horizonte: uma descrição do interesse de Duchamp pelo movimento, pela mecânica e pela óptica.

Se nos reportamos às suas respostas em uma importante entrevista concedidas para Pierre Cabanne em 1966, teremos dados/rastros ainda mais precisos para a afirmativa dada acima, em sua resposta para a origem da tela o *Nu Descendo uma Escada, nº 2* (1912). Vemos um claro exemplo do início do interesse de Duchamp pelo movimento e pela óptica.

"No *Nu Descendo uma Escada*, eu queria criar imagem estática do movimento: o movimento é uma abstração, uma dedução articulada no interior da pintura, sem que se saiba se se saiba se uma personagem desce ou não uma escada igualmente real. No fundo, o movimento é o olho do espectador que o incorpora ao quadro" (DUCHAMP apud CABANNE, 2002, p. 50).

E, logo após a execução do *Nu*, Duchamp realiza o *Moedor de Café* (1911)⁴², que antecipa seus desenhos e objetos mecânicos. Segundo Duchamp, esta obra seria mais importante que o próprio *Nu*.

[...] Executei um moedor de café o qual o fiz explodir; o pó caindo ao lado, as engrenagens estão em cima e a manivela é vista simultaneamente em diversos pontos do seu percurso, com uma flecha para indicar o movimento. Sem saber, tinha aberto uma janela para alguma coisa. Esta foi uma inovação que me agradou muito; o aspecto diagramático era interessante do ponto de vista estético. (CABANNE, 2002 p. 51)

Marcel Duchamp
Nu Descendo uma escada nº2
Oléo sobre Tela
Museu de Arte da Philadelphia
1912

⁴² Nesta entrevista Duchamp nos indica que o Moedor de Café é de 1912, no entanto na descrição desta obra datada pelo acervo Tate lhe indica como sendo de 1911.

Cabanne, pergunta a seguir: Ela tinha uma significação simbólica? "Nenhuma. A não ser de introduzir na pintura meios um pouco diferentes. Era uma espécie de escapatória. Você sabe, sempre senti o desejo de escapar..."(CABANNE, 2002 p. 51)⁴³.

Já a bicicleta de Beuys simboliza um discurso, que está para além do movimento em si. Ela é um objeto que simboliza uma ação, a própria energia humana que é empregada para conseguir o movimento. Com isso, Beuys nos informa algo que está além do objeto artístico. Ela é um símbolo de um discurso político, ecológico e social.

Esse objeto é potencializado para simbolizar um complexo contexto histórico e social. Nas próprias palavras de Beuys, esta bicicleta tenta "curar" e "tratar" outras coisas: "Nossa bicicleta lida com problemas tão diversos como o terceiro mundo, estrutura social, vida espiritual, democracia e economia" (BEUYS apud BORER, 2001, p. 25). Ela representa, ali, um conjunto de ideias que, organizadas por meio da instalação, procuram revelar o objeto através da análise de seu movimento.

Então, analisando as duas obras, *A Roda de Bicicleta* de Duchamp e a *Is it About a Bicycle?* (Isto é sobre uma bicicleta?) de Beuys, verificamos que, apesar de caminharem por vias aparentemente opostas, eles revelam em sua similitude o movimento de maneira geral. Ao invés de parecer uma antítese, uma a outra, elas acabam nos conduzindo a uma grande demonstração das múltiplas possibilidades do pensamento artístico. Duchamp e Beuys nos apresentam que, mesmo pedalando em sentidos opostos, o conceito/processo é a força que nos conduz à percepção de suas ações sobre o movimento e como eles descrevem a mecânica deste movimento dentro de suas obras. Partindo da criação dos *readymade*, em 1916, por Duchamp, sinalizamos as diversas mudanças que ocorrem na história da arte e que

⁴³ Essa entrevista revela outros aspectos de extremo interesse para compreendermos o pensamento de Duchamp. *A Nu Descendo uma Escada nº 2* foi recusada no salão do independentes de 1912. Isso trouxe para Duchamp importantes ensinamentos: "Isso me ajudou a me libertar completamente do passado, no sentido pessoal da palavra. Eu disse: 'se é assim, não é uma questão de entrar num grupo, não quero contar com ninguém a não ser comigo, sozinho'" (CABANNE, 2002 p. 52). No ano seguinte, 1913, a mesma pintura participou do Armory Show (primeira exposição de Arte Moderna realizada nos Estados Unidos - Nova York, apresentando os expoentes da vanguarda europeia para os americanos). O *Nu* foi um "sucesso". As pessoas não entendiam/concebiam a conexão entre o título e a imagem. O *Nu* como *gênero pictórico* e o *Nu* que descia uma escada, foi, sem dúvida, a polêmica que abriu as portas e que deu um certo prestígio para Duchamp em solo americano nos anos 10. Essa situação nos projeta para a assimilação de outros aspectos do caso do Sr. "Richard Mutt", descrito na pg. 46 e da mística em torno da *Fonte* (existe um ordenamento entre os títulos e a ação. Se, por um lado, ele nos indica que a escolha é o grande aspecto desta criação, por outro vemos que o contexto é a própria titulação, com partes de um jogo característico de Duchamp).

muitos outros artistas desenvolvem outras reflexões a partir desse "gesto irônico", dessa plataforma para lançamento de novas criações.

Beuys pôde gozar da legitimação do objeto comum com status de obra. Ele não seguiu simplesmente a ideia original e sim prosseguiu o legado de Duchamp de maneira muito interessante. Ele pega o objeto, que traz consigo uma série de significações, e reorganiza-o dentro de um espaço expositivo. Utiliza-se desse objeto, cria instalações em que o objeto faz parte de um contexto para a construção do conceito. O objeto ganha autonomia, se liberta de sua função original, vira objeto artístico, mas, sobretudo, passa a ser veículo de um contexto social, atrelado à própria significação desse objeto ao que se consegue apreender dele, através da experiência.

Joseph Beuys
Cena de caça ao veado
Armário com objetos diversos, jornais dobrados e pintados (1961)

Joseph Beuys
Block Beuys,
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, sala 2



Os estudos dessas instalações são refletidos na estrutura geral dos 1º movimentos de EHMC.



B

Pablo Mufarrej
EHMC 1º Movimento (detalhe lado direito)
Instalação
2013-2015

Beuys propõe uma re-significação. Mas não apenas por discordância e antítese ao objeto artístico, e sim por uma transição conceitual do objeto, que provoca uma reflexão dentro do contexto original no qual está inserido. O objeto passa a representar questões ligadas a política, economia, enfim, implicações fora do universo da arte, mas potencialmente dentro do universo do próprio objeto na sociedade. O objeto vira símbolo, *instrumento de uma ação*.

Beuys cria níveis de percepções aguçados. Não se pode analisar suas obras secamente. Deve-se perceber a construção de suas metáforas, suas sutilezas e múltiplas camadas. Os materiais que utiliza comumente em seus trabalhos já são potencialmente emissores de um significado em sua "essência"⁴⁴ original (muitas dessas matérias são, inclusive, vestígios de suas ações). Beuys se apodera disso e cria poderosos "instrumentos de conceitos" e reordenação. Muda a maneira como habitualmente classificamos, interpretamos e utilizamos e referenciamos tais objetos. Ele busca a ativação de suas forças remanescentes, tais quais as que utiliza nos seus *instrumentos de ação* e instalações.

Para Bachelard, as realidades da imaginação podem ser tão reais quanto as da percepção⁴⁵. Dentro de tal perspectiva, nossas escolhas são, no fundo, subjetivas e passíveis a mudanças inesperadas. Para Duchamp, a realidade é crença:

E geralmente quando as pessoas dizem "eu sei" elas não sabem, elas acreditam. Bem, quanto a mim, acredito que a arte é a única atividade do homem em que ele se mostra de fato capaz de ultrapassar a sua condição de animal. A arte é forma uma de fugir para regiões não governadas pelo espaço e pelo tempo. Viver é acreditar, essa é a minha crença. (DUCHAMP apud TOMKINS, 2005, p.437).

Acredito que as obras e os pensamentos de Duchamp e Beuys e dos vários artistas que estudo são combustíveis para deslocamentos para regiões não governadas pelo tempo e pelo espaço. Essas obras e atitudes criativas funcionam como estímulos. Convocam para estados de atenção, liberdade, conceitos. Esses pensamentos diversos tornam-se atributos/requisitos/impulsos/rebatimentos para o meu ato criativo.

Appollinaire profetizou que Duchamp iria *reconcilier l'art et le pueble* (reconciliar arte e povo) e ele o fez quando deu "um chute" nas convenções

⁴⁴ Analogia aos extratos, os sumos, os óleos finos aromáticos extraídos das plantas e flores.

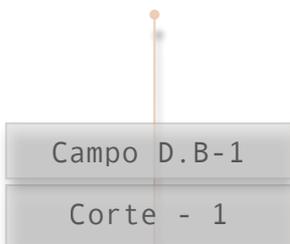
⁴⁵ Gaston Bachelard, filósofo, apresentou esta ideia no capítulo A Miniatura, página 166, do livro *A Poética do Espaço*, 1957.

normativas, que cercavam o “objeto de arte” e ato criativo, para colocar no seu lugar o que Octavio Paz chama de “a coisa anônima que é de todos e não é de ninguém”, embora este ato não pareça uma união entre a arte e o povo. A subversão e liberdade que ele desencadeou foram um dos marcos históricos contra os privilégios excessivos e minoritários do gosto artístico (PAZ, 2004, p.66).

Numa perspectiva semelhante, Joseph Beuys afirma que “toda pessoa é um artista” e, em uma ação, ele recebe em sua classe (Beuys era professor da disciplina de escultura monumental) os 142 candidatos que haviam sido reprovados pelo sistema *numerus clausus* ⁴⁶. Depois de uma ocupação na Academia da Arte Düsseldorf, em 15 de outubro de 1971, ele forçou que o Ministério da Educação admitisse esses alunos, o que resultou em sua demissão e num enorme debate público e um longo processo, que ele ganhou em 1987 (BORER, 2001, p. 17).

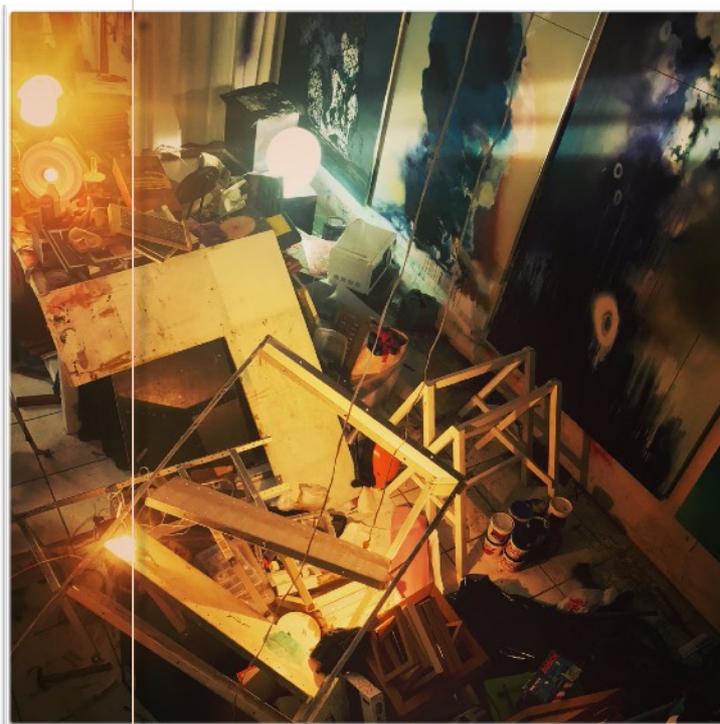
Em Beuys e Duchamp, encontrei minhas primeiras fontes, onde o conhecimento é a liberdade revolucionária de ação.

(Movimentos EHMC) O fazer artístico parte de um estímulo mental, onde o corpo é operante como parte deste estímulo. Não consigo fazer distinções entre minhas atividades como professor e artista, e agora, em virtude deste o processo: Artista, Professor, Pesquisador... 🔑



Pablo Mufarrej
Sondas campo Duchamp/Beuys
Situação: Demarcado, em processo...
Corte: Mestrado
Aplicação técnica: Porta do Inferno
Campos de experiências- Sinalizados
EHMC
2019

Pablo Mufarrej
A "derrubada" do atelier / metodologia incidente
Registro de ação - Fotografia
EHMC
2017



⁴⁶ Na Alemanha, *numerus clausus* (“fechar o número”, em latim) é um dos vários métodos usados para limitar o número de estudantes que podem ingressar em uma universidade.

Sendo Dados: a citação direta longa - recuo de 4 cm, fonte tamanho 10 e não se utiliza aspas

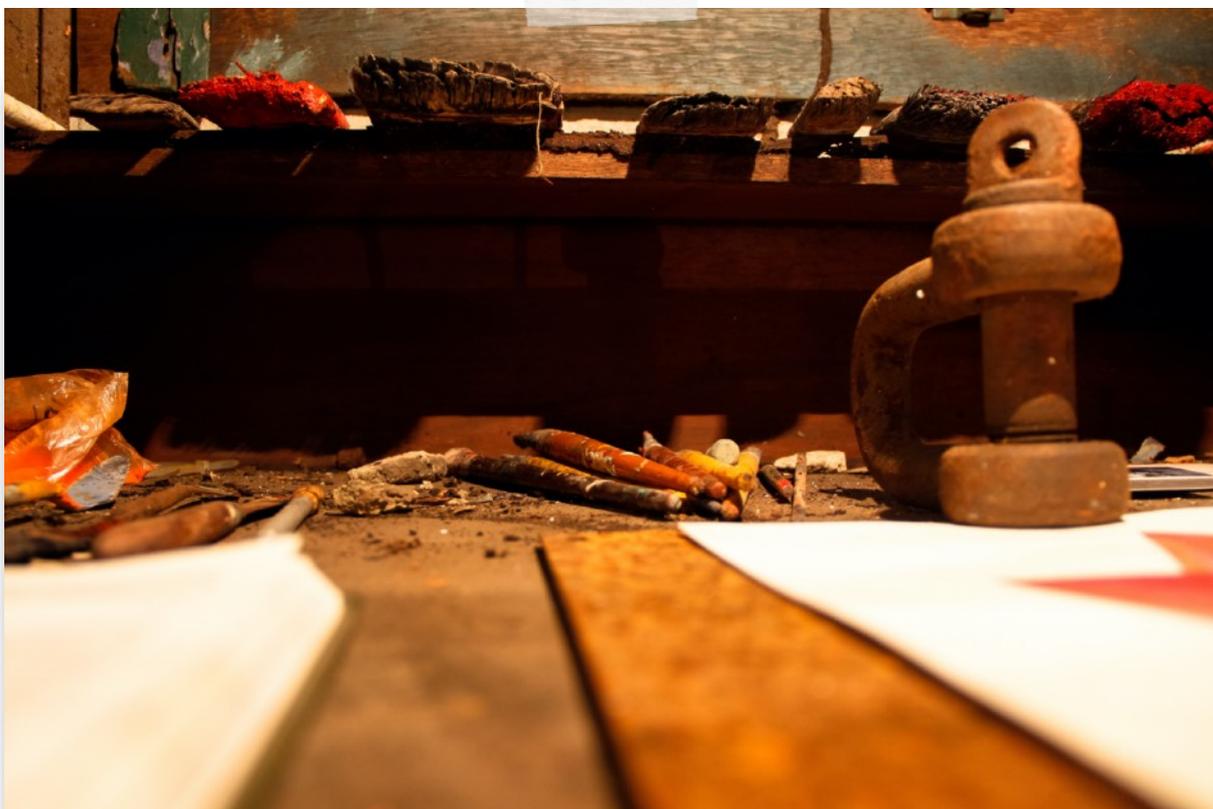


Marcel Duchamp, Paris 1959

NOTA | SOLTA | II | 19.20.21

As experimentações da série “Eu, O Horizonte e Minha Caverna” [redacted] espécie de enigma visual. Um labirinto composto de formas e procedimentos acumulados, [redacted] seja embaralhar e confundir pré-ordenamentos de sentido, visando estimular no espectador a percepção do caos inerente nos/dos seus próprios propósitos de fruição. [redacted]

[redacted] o espectador é instigado à percepção das ideias de acúmulo, fragmento e vestígios em uma dada experiência espaçotemporal. [redacted]



O SUJEITO CRIATIVO FICCIONAL OCULTO

Não tenho um nome
Não tenho um rosto
Não tenho uma origem e nem significado

Sou a instância do devaneio, da ordem e da desordem
Sou filho do caos/molécula das entranhas criativas
Meu labirinto é estrada e caminho

Sou a combustão no Nascimento daquela ilha pintada
Sou a camada velada de tinta que se configura no silêncio da Pintura
Não sou metáfora, não sou mito, não sou a sombra da caverna.

Minha Cosmologia é imprecisa, filha do agrupamento de fragmentos
Não me configuro como verbo, tão pouco sou fruto do desejo.

Meu pai é “o homem que partiu para o espaço de seu apartamento”
Mas fui criado, amado e educado por “major TOM” e por minha mãe, Rose Selavy.
Minha primeira manta foi uma “CAPA condição extensão concreta
do vestir-incorporar”

Sou um duplo, um jogo, um não perceptível/afetivo
Sou um dado experiência configurada no espaço-tempo.

Minha existência está abrigada no seu repertório
Mas minha alma paira no } entre {
Não sou alma mas uma animação neurológica
Um furto, um fruto, um surto não original ...

Me abrigo nas entranhas matérias sensíveis, minha forma é imprecisa
Em meu DNA uma obra de Arte é objeto.
Um modo mental sensível, uma aparência não-objetiva direta.

O labirinto e a esfinge da lebre morta

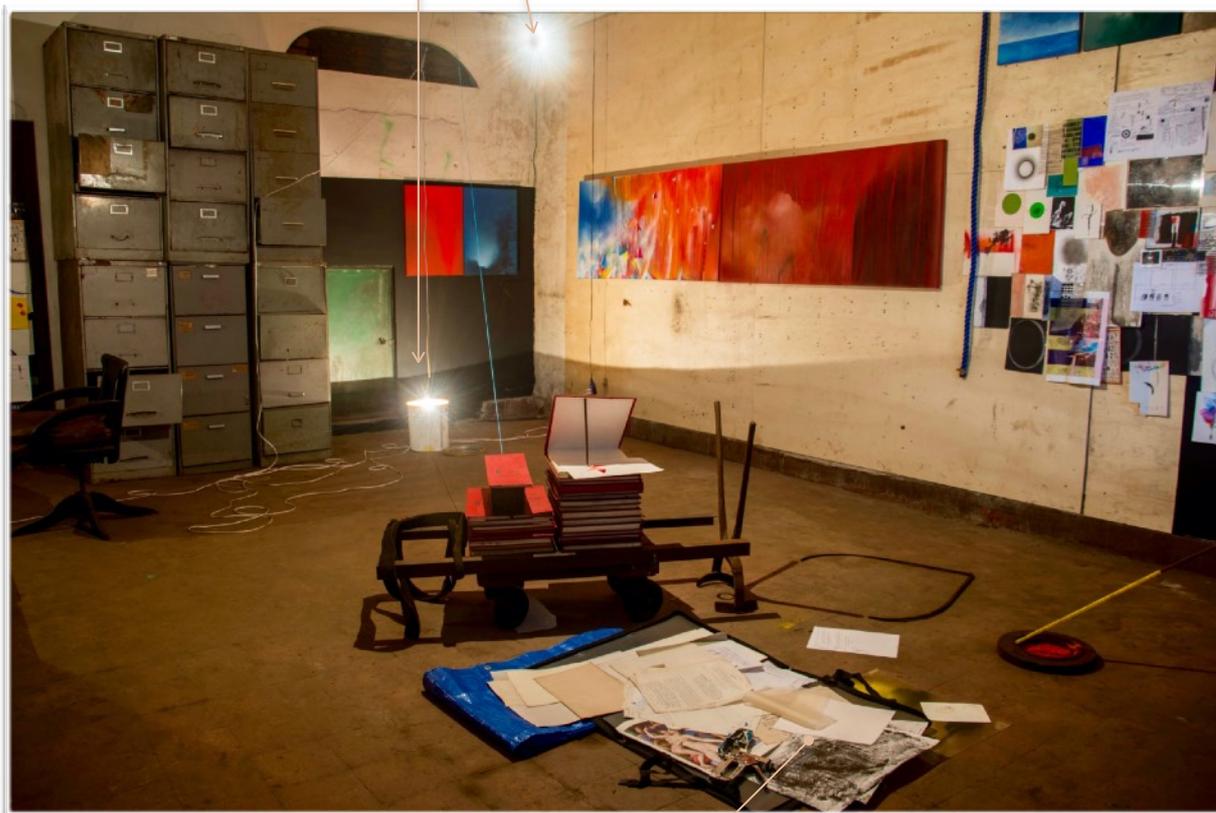
Todas as setas projetam sua sombra = Duplos perceptivos

Os sentidos são as portas de entrada para os Duplos perceptivos

As sondas são ativadas pela aplicação dos sentidos

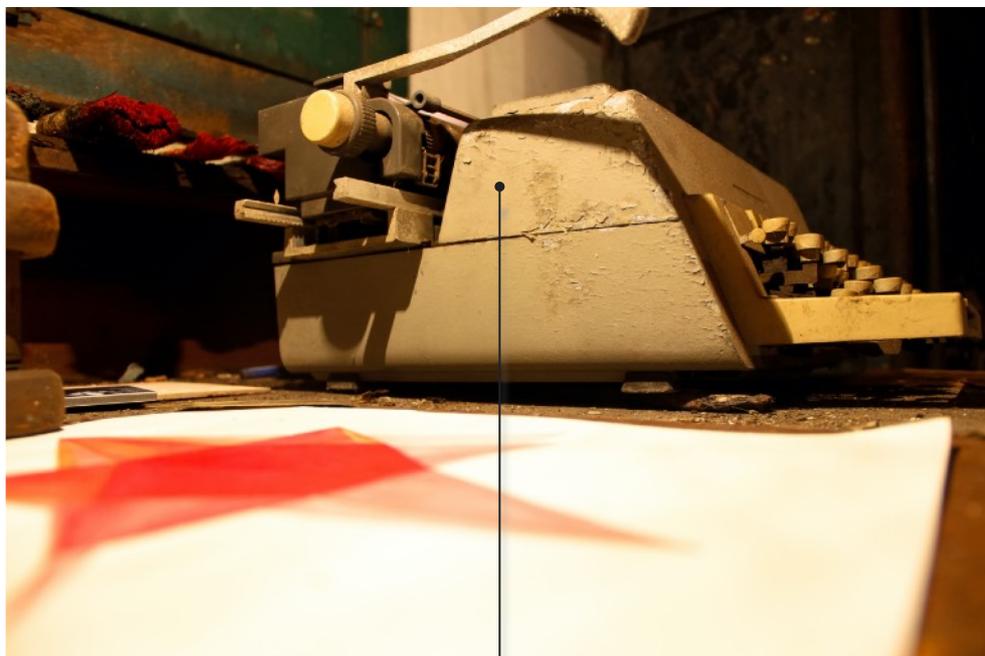


Pablo Mufarrej
EHMC 1º Movimento (detalhe lado direito F)
Instalação
2013-2015

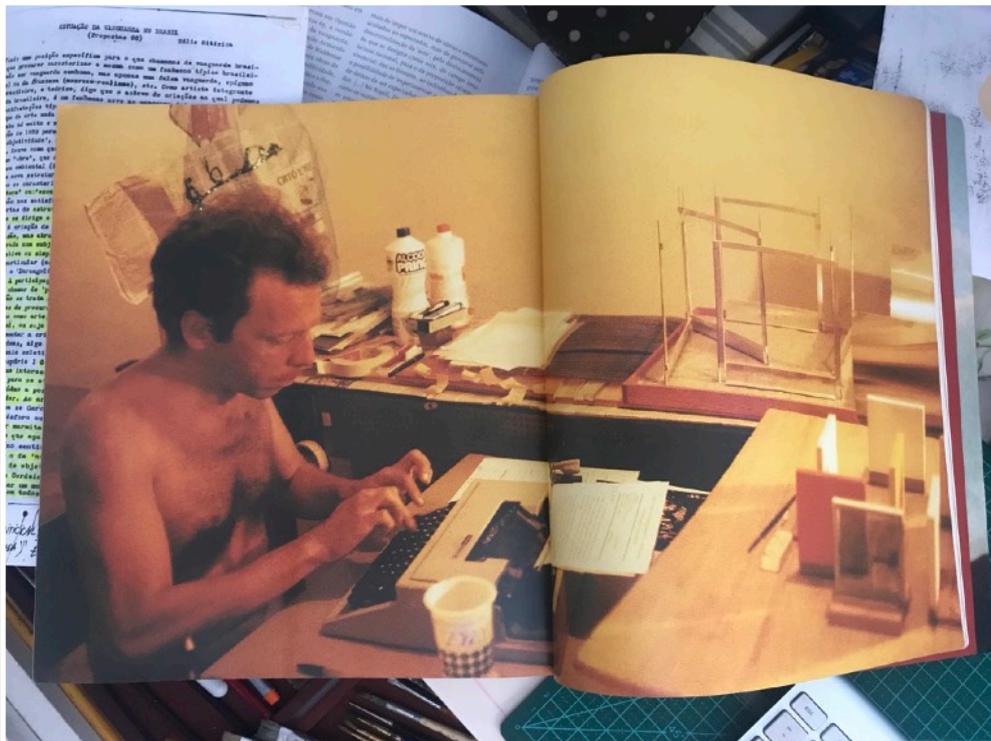


O Rastro é uma mecanismo para "evidenciar" o tempo pelo vestígio

sendo dados: a citação direta longa - recuo de 4 cm, fonte tamanho 10 e não se utiliza aspas



Pablo Mufarrej -EHMC
1º Movimento (detalhe)
2013-2015
Instalação



Pablo Mufarrej
Fragmento estudos E.1
Fotografia
Estudos EHMC. 2018

Hélio Oiticica, Rio de Janeiro 1979



Pablo Mufarrej
EHMC 1º Movimento (detalhe lado direito)
Instalação
2013-2015

o conceito como matéria

14. As Palavras de um artista para outro podem provocar uma cadeia de ideias, se eles compartilham do mesmo conceito.

Sol Le Witt - Sentenças sobre Arte Conceitual 1969

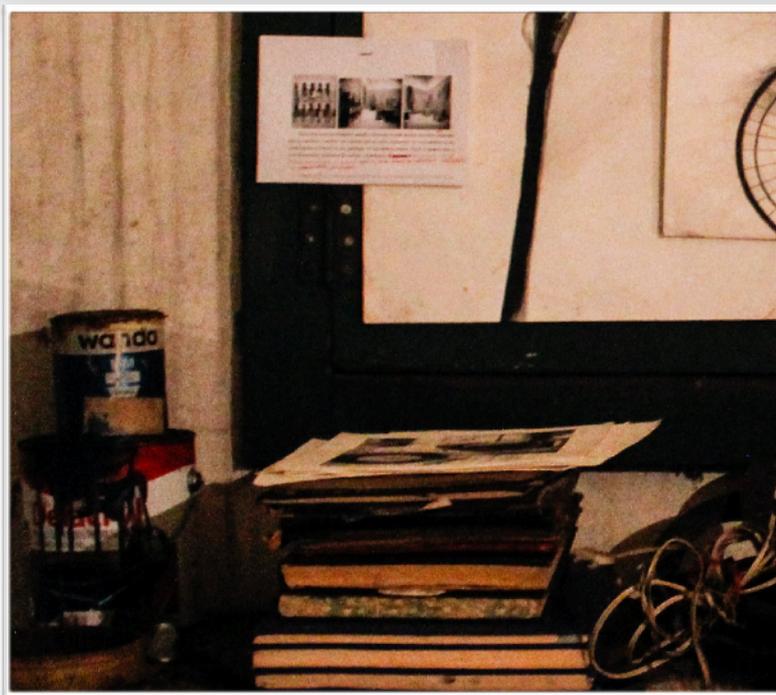
a experiência como matéria



Hélio Oiticica (1937–1980), installation view of Eden (1969) at Whitechapel Gallery, London, 1969. Sand, crushed bricks, dry leaves, water, cushions, foam flakes, books, magazines, Dzpulp fiction, dz straw, matting, and incense, 68 ft. 10 3/4 in. x 49 ft. 2 1/2 in. x 11 ft. 5 3/4 in. (21 x 15 x 3.5 m). Collection of César and Claudio Oiticica. © César and Claudio Oiticica.

Hélio Oiticica
View of Eden
Whitechapel Gallery
Londres 1969

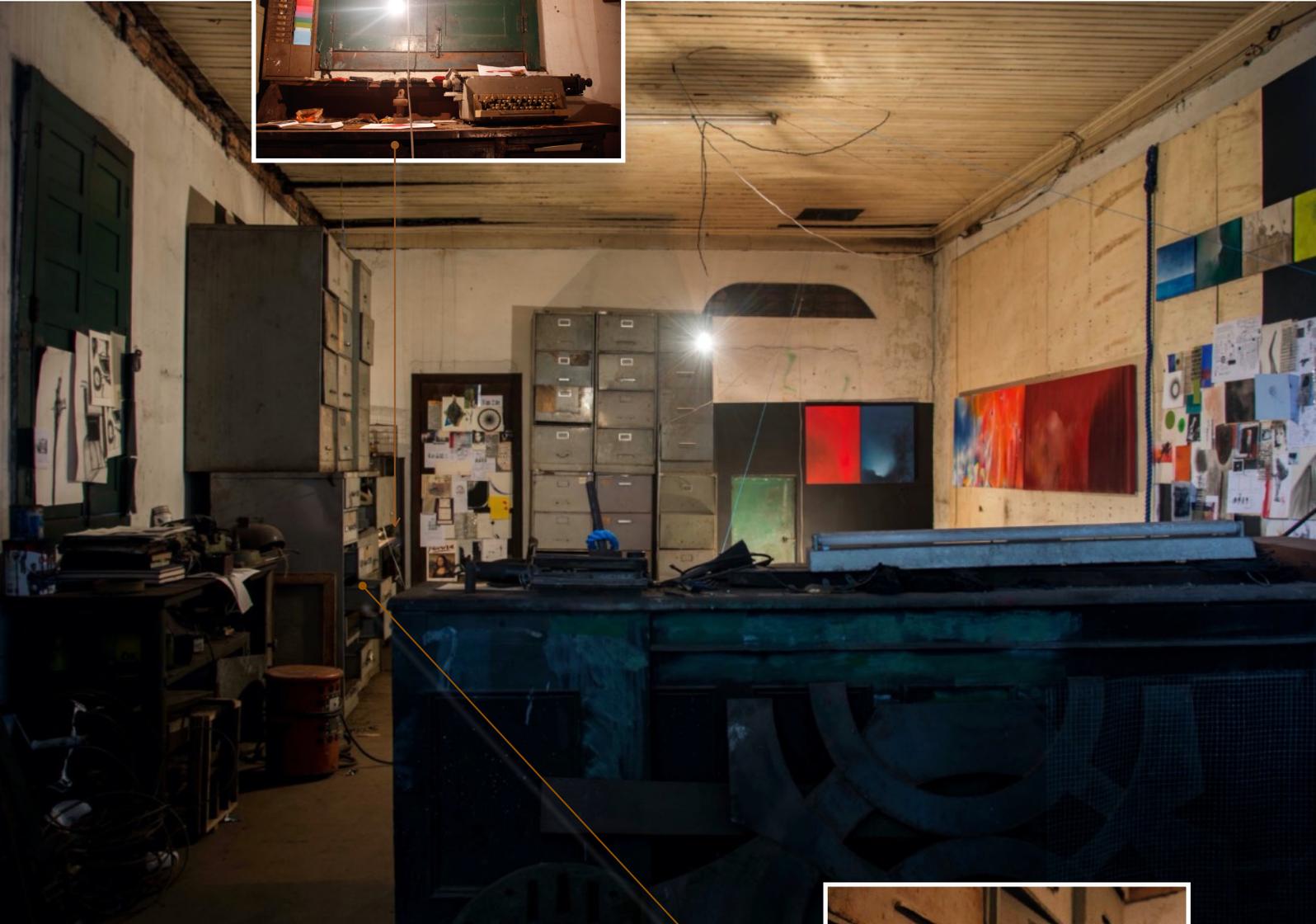
“as atitudes viram formas”



Pablo Mufarrej -EHMC
1º Movimento
2013-2015
Instalação



Joseph Beuys
A Matilha
1969



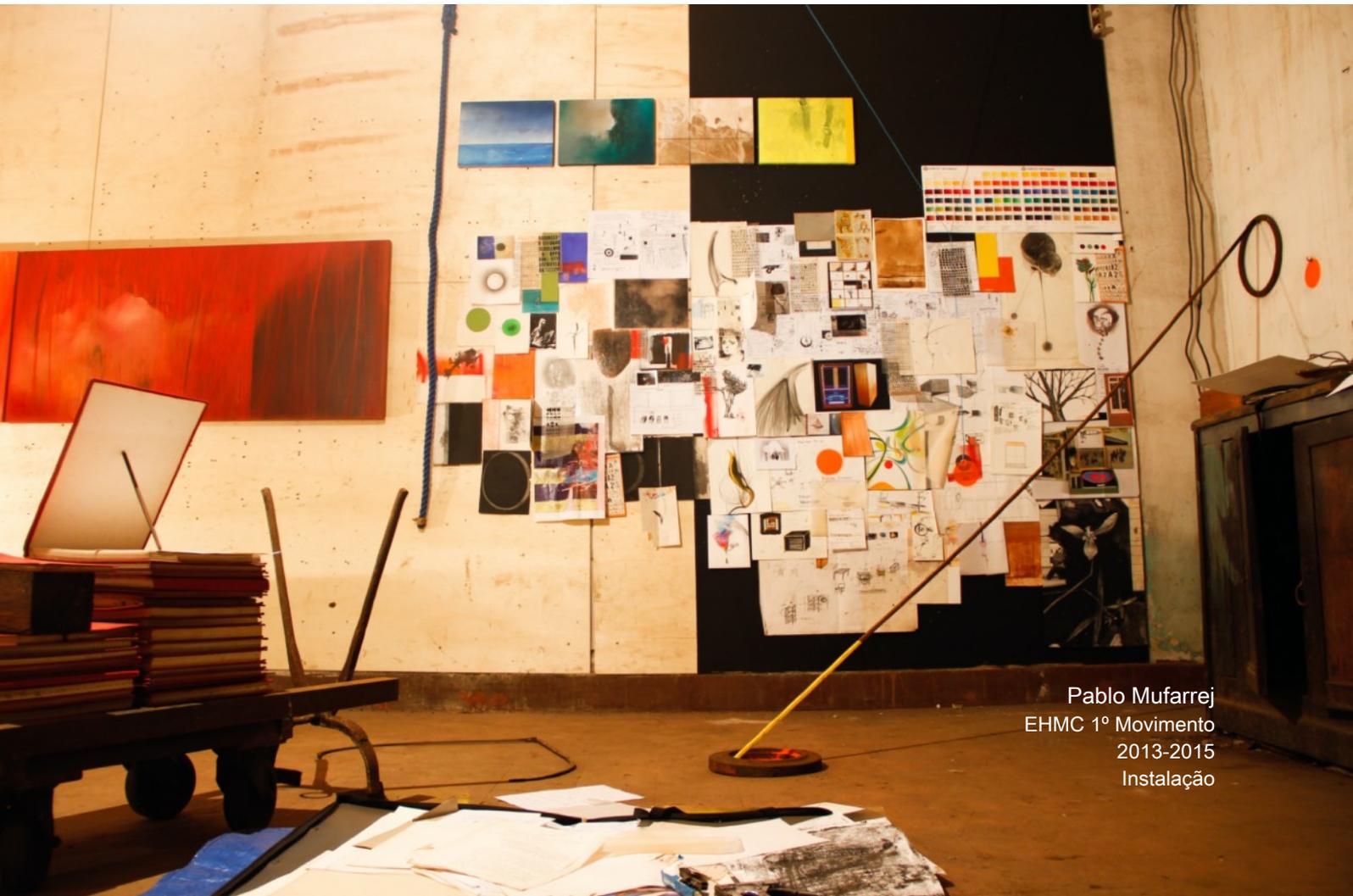
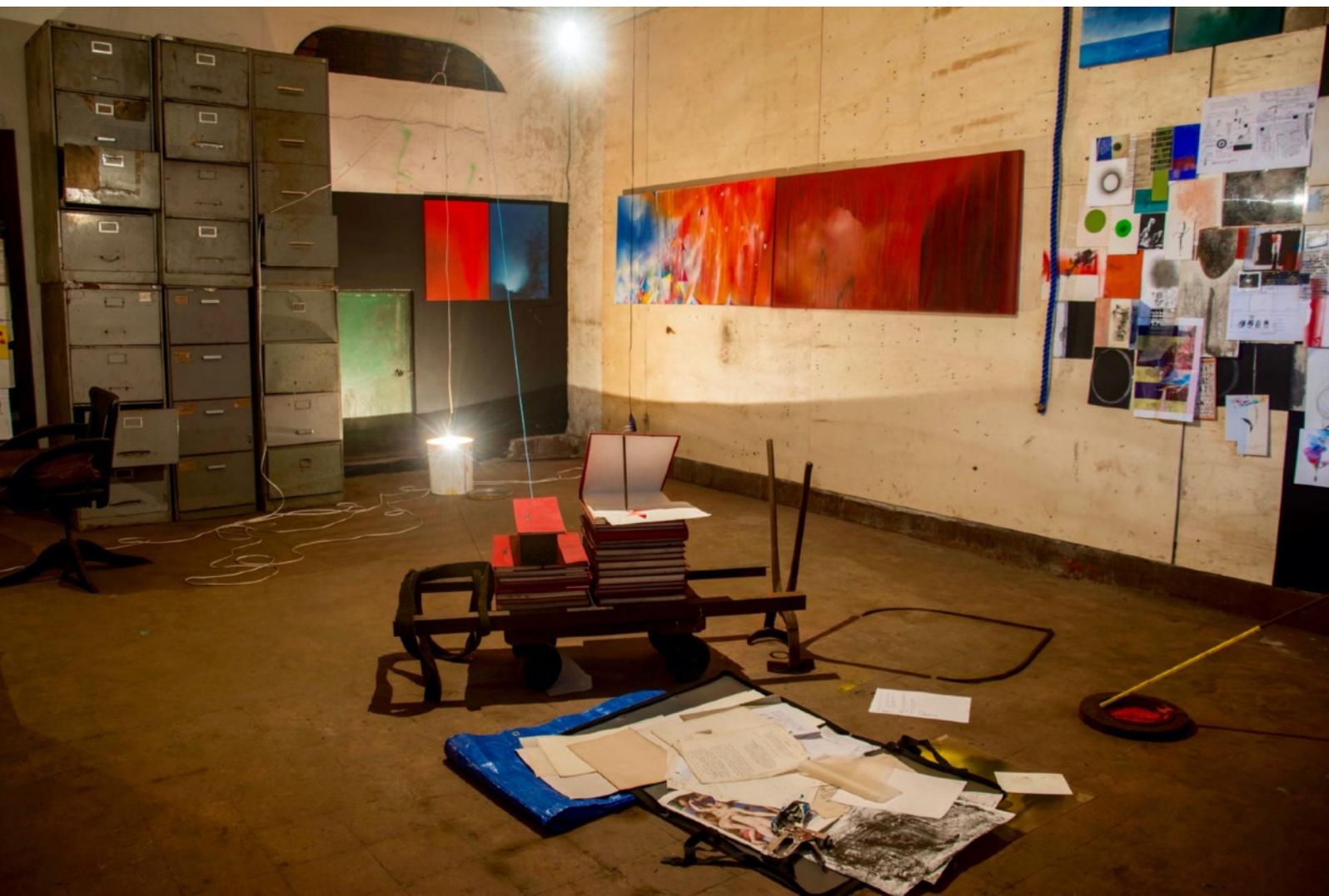
Pablo Mufarrej -EHMC
1º Movimento
2013-2015
Instalação

Pablo Mufarrej
EHMC 1º Movimento
2013-2015
Instalação

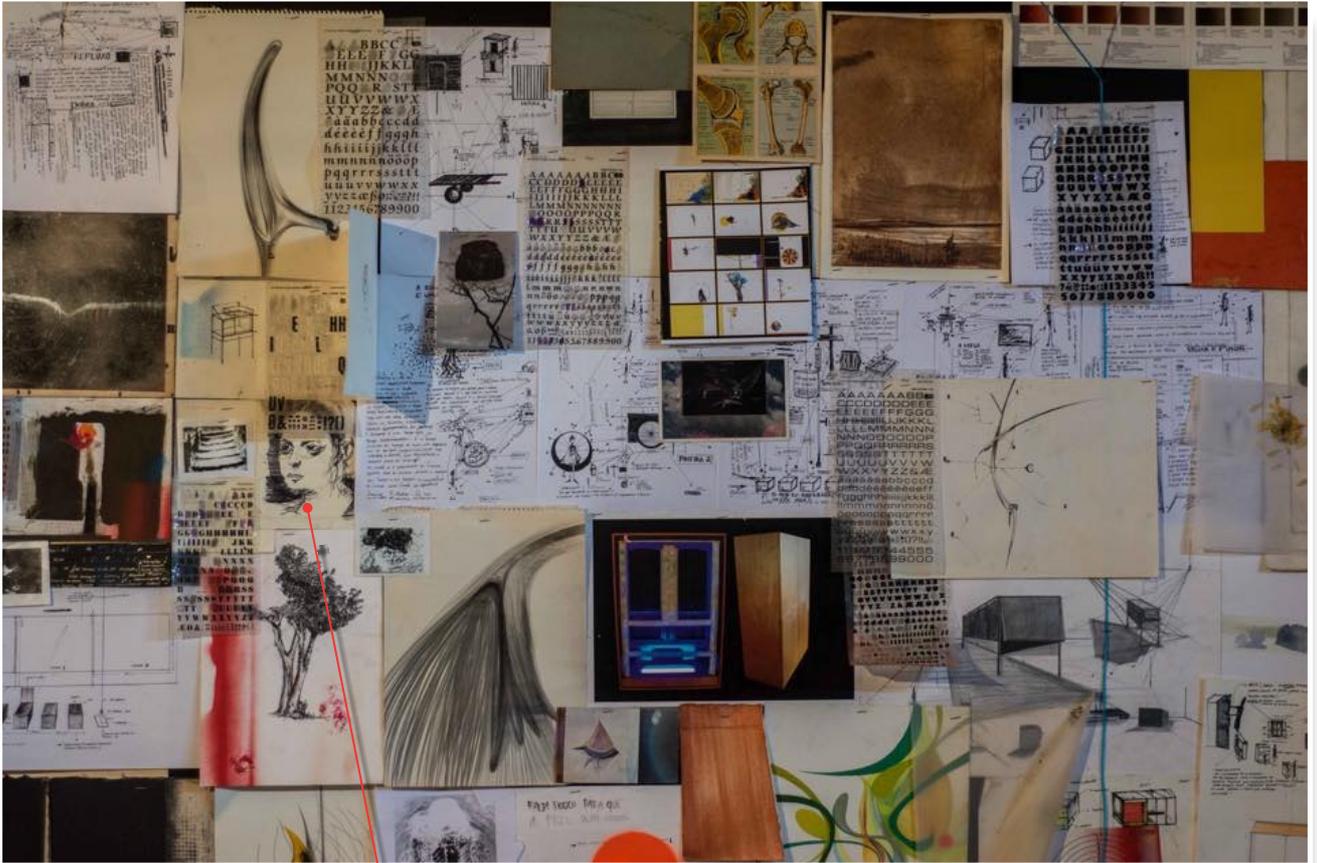




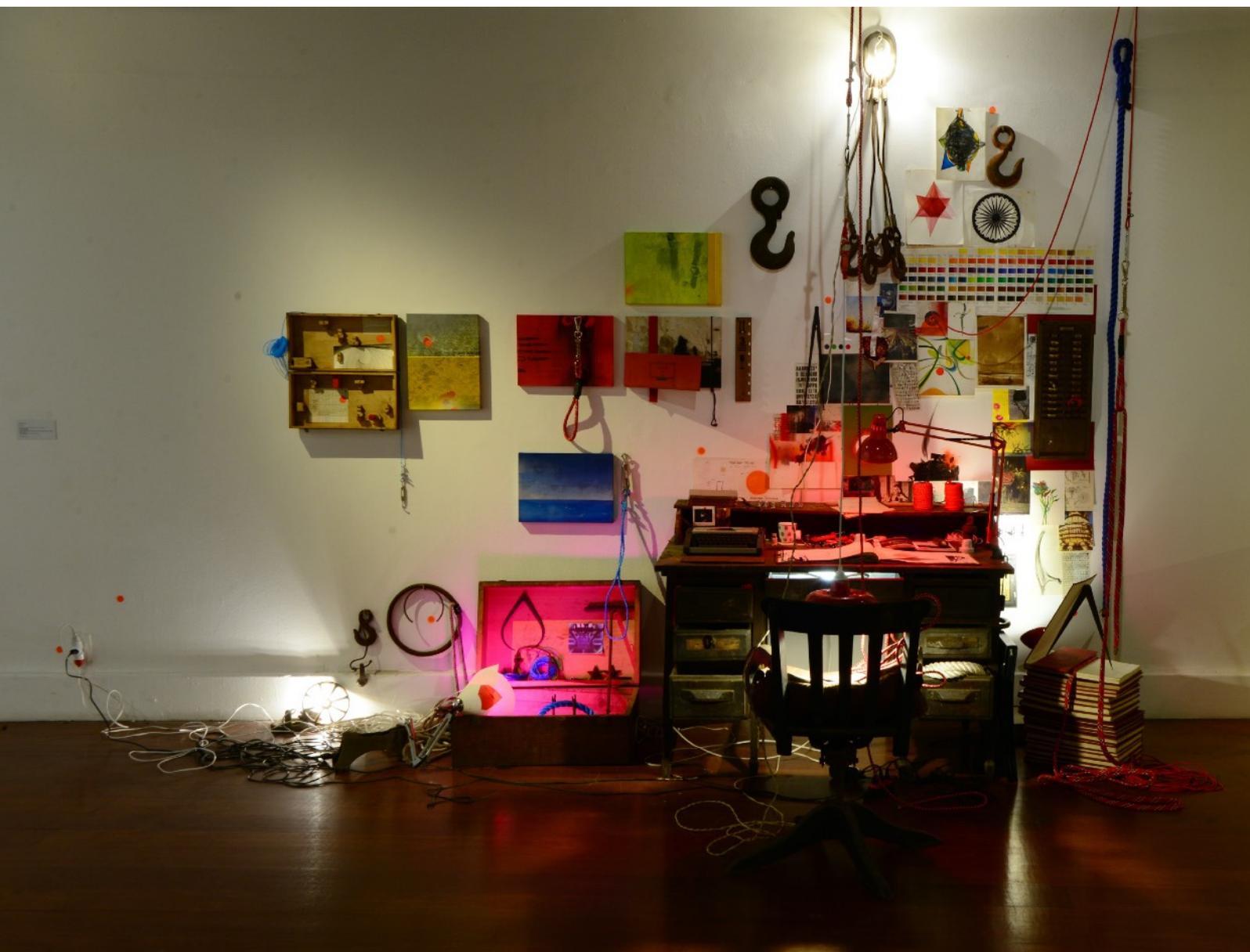
Pablo Mufarrej -EHMC
1º Movimento
2013-2015
Instalação



Pablo Mufarrej
EHMC 1º Movimento
2013-2015
Instalação



Pablo Mufarrej -EHMC
1º Movimento
2013-2015
Instalação



Anomia

Série: Eu, O Horizonte e Minha Caverna (2º Movimento)

Técnica: Instalação

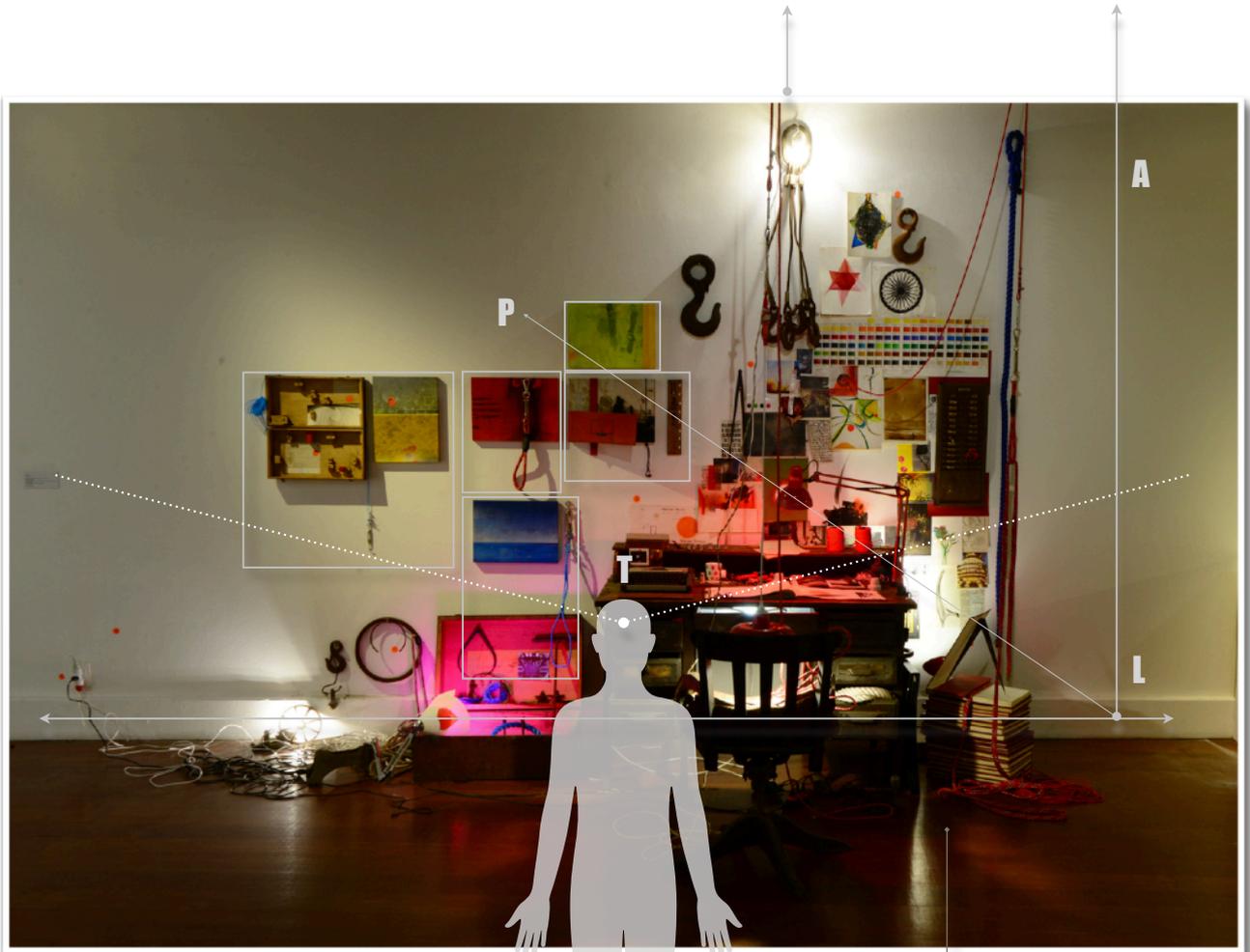
Dimensões: Variadas

Spray, pinturas, papéis, desenhos, gravuras, serigrafias, colagens, cordas, ganchos, cliques, fotografias, lâmpadas e objetos apropriados .

2014/ 2015

CAMPO/PLANO - } pintura/objeto { movimentos de arrasto como procedimento

nota: Campo/plano/instalação como "quase-relevo"
(estudos para Laocoonte e o não objeto)

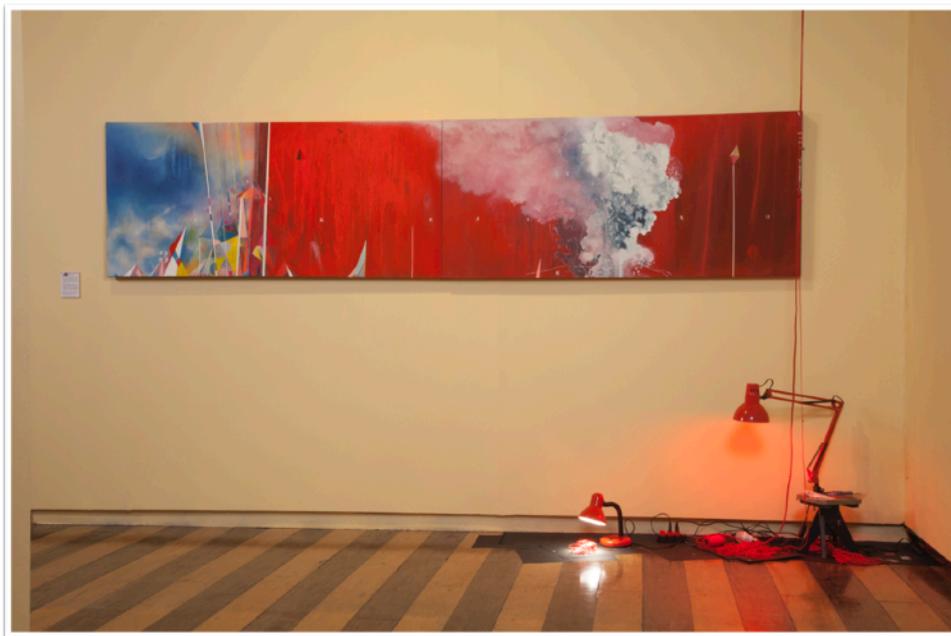


Aos objetos ativos

Exposição realizada na galeria do CCBEU em 2015. Neste movimento, os signos de Anomia são base/fundamento. O título é inspirado na última palavra do texto "Frankfurt, Salvador. Os percalços de uma mesma instalação – círculos de luz que iluminam o vazio – na Alemanha e no Brasil", de Nuno Ramos, que descreve sua experiência na realização da obra "Iluminais os terreiros", que, por sua vez, é inspirada pelo verso de um samba extraordinário de Assis Valente.

O acúmulo atua como 'evidência/cena' na instalação. Os objetos são dispostos de maneira a privilegiar uma visão do plano frontal, sendo uma instalação "não imersiva". (O ESPECTADOR É ORIENTADO A MOVIMENTAR APENAS O CADERNO). Os objetos são dispostos no espaço como uma espécie de arranjo compositivo expográfico para assimilação do vestígio, em uma percepção simultânea, privilegiando um plano frontal e reforçando um arranjo estático.

CAMPO/PLANO/COR } pintura/instalação { movimento de arrasto como procedimento



As Bordas

Estrutura Entre

Cor luz

Pablo Mufarrej - EHMC - passagem para o 3º movimento - plano/distúrbio
Sobre o Silêncio das Coisas que tenho para te contar
Pintura/Instalação
2014/2017

ESTUDOS PARA MOVIMENTO

CAMPO/disciplina - instalação - movimento de arrasto (estudos para PPG)

Luzia (ou) Em virtude do Domingo Comum

Pesquisa: Eu, O Horizonte e Minha Caverna

A Instalação (sítio específico⁴⁷), foi realizada na área da pia localizada nos fundos do piso inferior antes do quintal do prédio do PPGARTES-UFPA. Usa este espaço com característica que podem remeter a um espaço domiciliar, sendo esta característica uma plataforma para instaurar uma estrutura aberta - obra/pesquisa/pensamento/experimento que se utiliza como ordenamento temático a livre interpretação de um conjunto de assuntos discutidos ao longo da disciplina.

...→Dimensões))) Variáveis + campo de apropriação local escada, portas, portas, passagem para o quintal e entorno dos banheiros banheiros)))

Papéis, desenhos, cadernos, livros enciclopédicos antigos, Livro: Era era de ouro ilustração botânica p.106 e 107, livro de artista Anomia, projetor, tablet, baldes, serigrafia, colagens, cordas, pregadores, luminárias, fios elétricos, ganchos, cliques, lâmpadas, lentes, apropriações e objetos apropriados do entorno e som do projetor repetindo a canção - Tropicália de Caetano Veloso 1967.

Ano: 2018 - 3 horas de duração

Objetivo da Ocupação:

Compartilhar processos vividos no seminário:

Ideias Libertárias: Pensamentos, processos e ações;

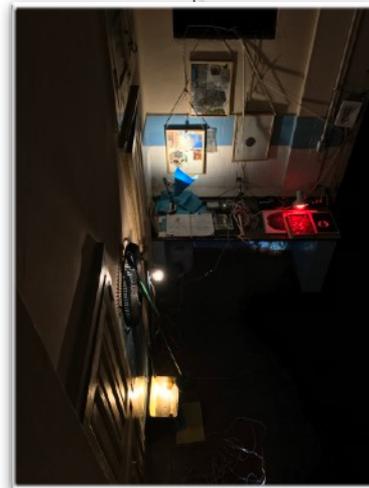
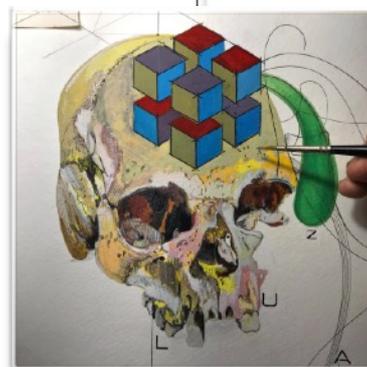
Principais referências utilizada:

Manifesto do Corpo à Terra Frederico de Morais;

OBS: A obra foi influenciada por muitas reflexões provocadas ao longo da disciplina.

Vídeos, artistas apresentados e principalmente o encadeamento didático/curatorial versando sobre processos/conceitos/liberdades.

Luzia(ou)Em virtude do domingo dia Comum
Estudos EHC - Instalação
Disciplina: Ideias
Libertárias: Pensamentos, processos e ações.
Docentes:
Mariza Mokarzel e Orlando Maneschy
2018/2019

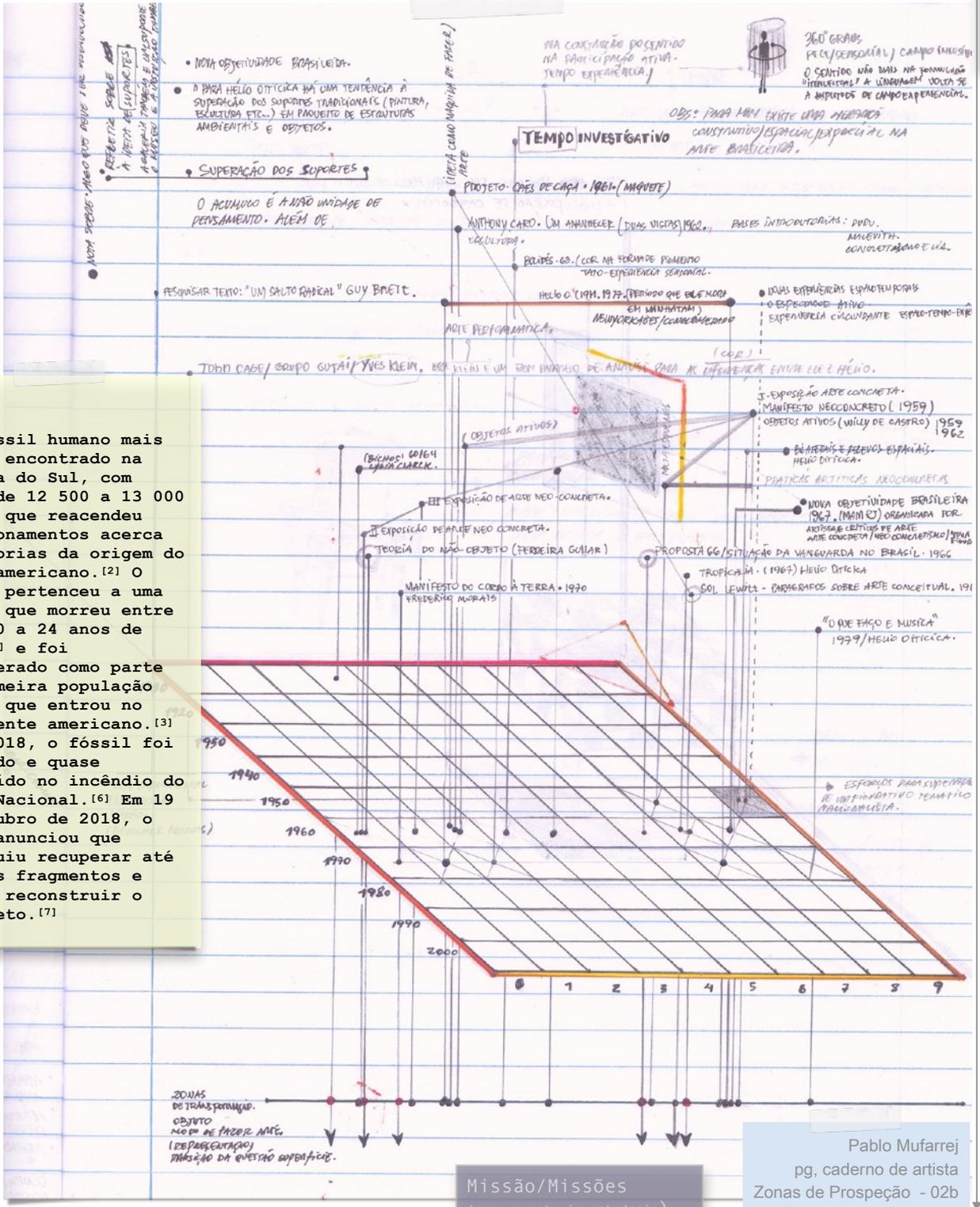


⁴⁷ O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. SITE Specific. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>. Acesso em: 08 de Jan. 2019. Verbete da Enciclopédia.

Luzia (ou) Em virtude do domingo dia Comum (das partes processuais...)

VI

" Mas o homem com a vida não é uno . Desigual e múltiplo, movimenta-se simultaneamente em várias perspectivas. Cruzadas e contrapostas, como própria arte. Não basta o sopro anímico ou ritual mental. É preciso recuperar ou retomar o corpo. E a terra. Entre ambos vive o objeto. A a "a pop" é a reificação dos objetos comuns, fetichização do óbvio e do quotidiano. Nostalgia do objeto, cuja representação desaparecera da art. Com a pop acabou o faz-de-conta. E o reino do objeto, que é apresentado e não representado. objeto modificado, seriado, transformado, acumulado, prensado, acrescentado, aterrorizado, multiplicado. Objeto enigmático (...) - Frederico de Moraes - Manifesto do Corpo à Terra.



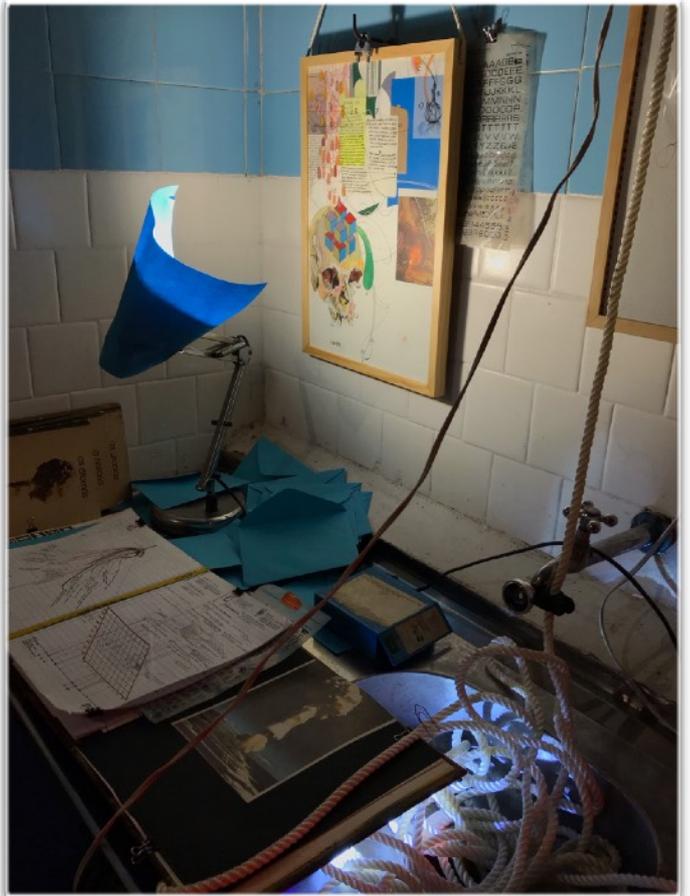
Luzia

É o fóssil humano mais antigo encontrado na América do Sul, com cerca de 12 500 a 13 000 anos^[1] que reacendeu questionamentos acerca das teorias da origem do homem americano.^[2] O fóssil pertenceu a uma mulher que morreu entre seus 20 a 24 anos de idade^[3] e foi considerado como parte da primeira população humana que entrou no continente americano.^[3] ^[4]Em 2018, o fóssil foi queimado e quase destruído no incêndio do Museu Nacional.^[6] Em 19 de outubro de 2018, o museu anunciou que conseguiu recuperar até 80% dos fragmentos e poderá reconstruir o esqueleto.^[7]

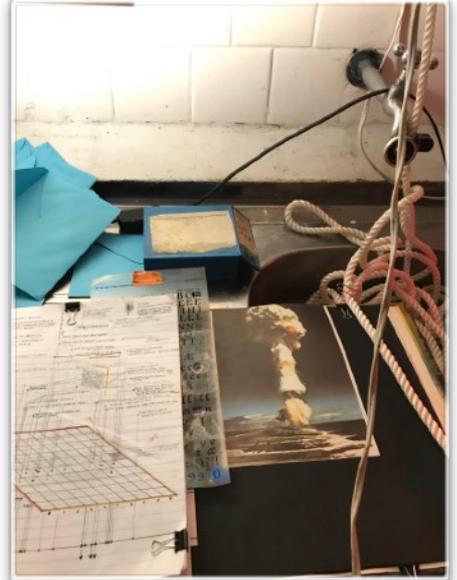
Missão/Missões
(como construir catedrais)
Cildo Meireles 1987

Pablo Mufarrej
pg, caderno de artista
Zonas de Prospeção - 02b
Perfurações conceituais
2018

Luzia (ou) Em virtude do domingo dia Comum (das Imagens...)



Luzia (ou) Em virtude do domingo dia Comum (das Imagens...)



Corte memorial

]plataformas/suportes: memorial + vídeo + exposição [



1º capítulo

**capítulos "impuros" -
não-capítulos**

Capítulo Fílmico

Capítulo Expositivo

Conclusão:

**Eu, o horizonte e a minha caverna 3º Movimento
Recorte Memorial**

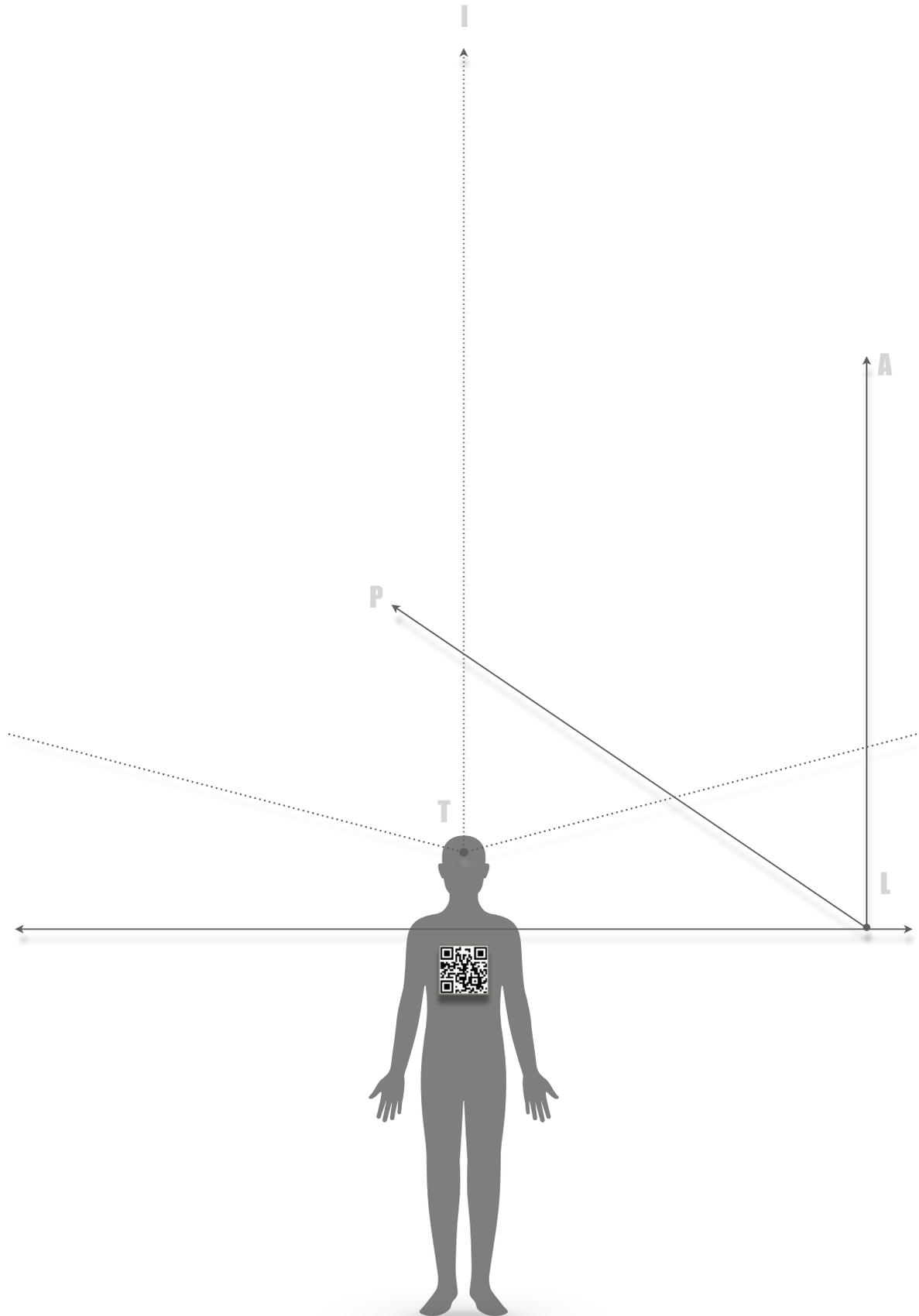
2014/2019

Dimensões variáveis

Spray, pinturas, papéis, desenhos, gravuras,
serigrafias, colagens, cordas, ganchos, clipes.
fotografias, video, tv, projetor, livros, clipes,
lâmpadas , objetos apropriados e memorial
acadêmico .

Em memória do Readymade Infeliz' (1919) ...

Dedicado aos enfermos e aos astronautas...



Artigo Fílmico

capítulo impuro (ou)
não-capítulo



<https://youtu.be/V7TrUaWl1Q>



EU, O HORIZONTE E MINHA CAVERNA - 3º MOVIMENTO (OU) CAPÍTULO EXPOSITIVO.

A I N S T A L A Ç ã O

foi realizada na área localizada no piso inferior do prédio do PPGARTES-UFPA. Usa esse lugar como característica que pode remeter a um espaço domiciliar/ íntimo, o qual torna-se plataforma para instauração de uma estrutura compositiva experiencial - obra/pesquisa/capítulo/conhecimento.

...→Dimensões variadas + campo de apropriação local = escada, portas, estruturas e passagens de acesso.

Papéis, desenhos, cadernos, livros enciclopédicos antigos, livro Era de ouro ilustração botânica p.106 e 107, livro de artista Anomia, livro de artista Duo, livro de artista Mecanismo para harmonia social, livro de artista qualificação, livros enciclopédicos, tv, baldes, serigrafias, xilogravuras, calcografias, colagens, cordas, pregadores, luminárias, fios elétricos, ganchos, cliques, lâmpadas, lentes, apropriações, vídeos, elementos de fundição, cabelo, fios de aço, roldanas, extensões elétricas, controles, parafusos, madeiras, móveis, letra Set, pinturas, fotografias...

2014 - 2019

Série: Eu, O Horizonte e Minha Caverna



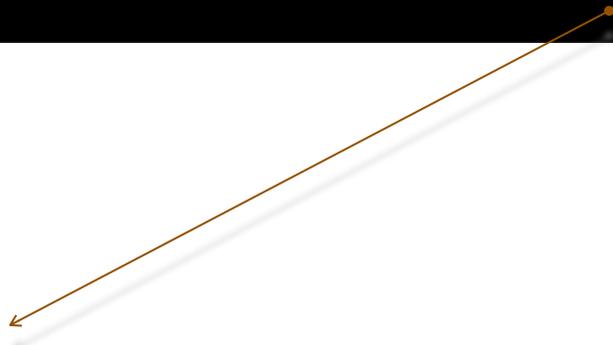
Pablo Mufarrej -EHMC
3º Movimento - Sala 1
2017-2019
Instalação



Pablo Mufarrej -EHMC
3º Movimento - Sala 1
2017-2019
Instalação

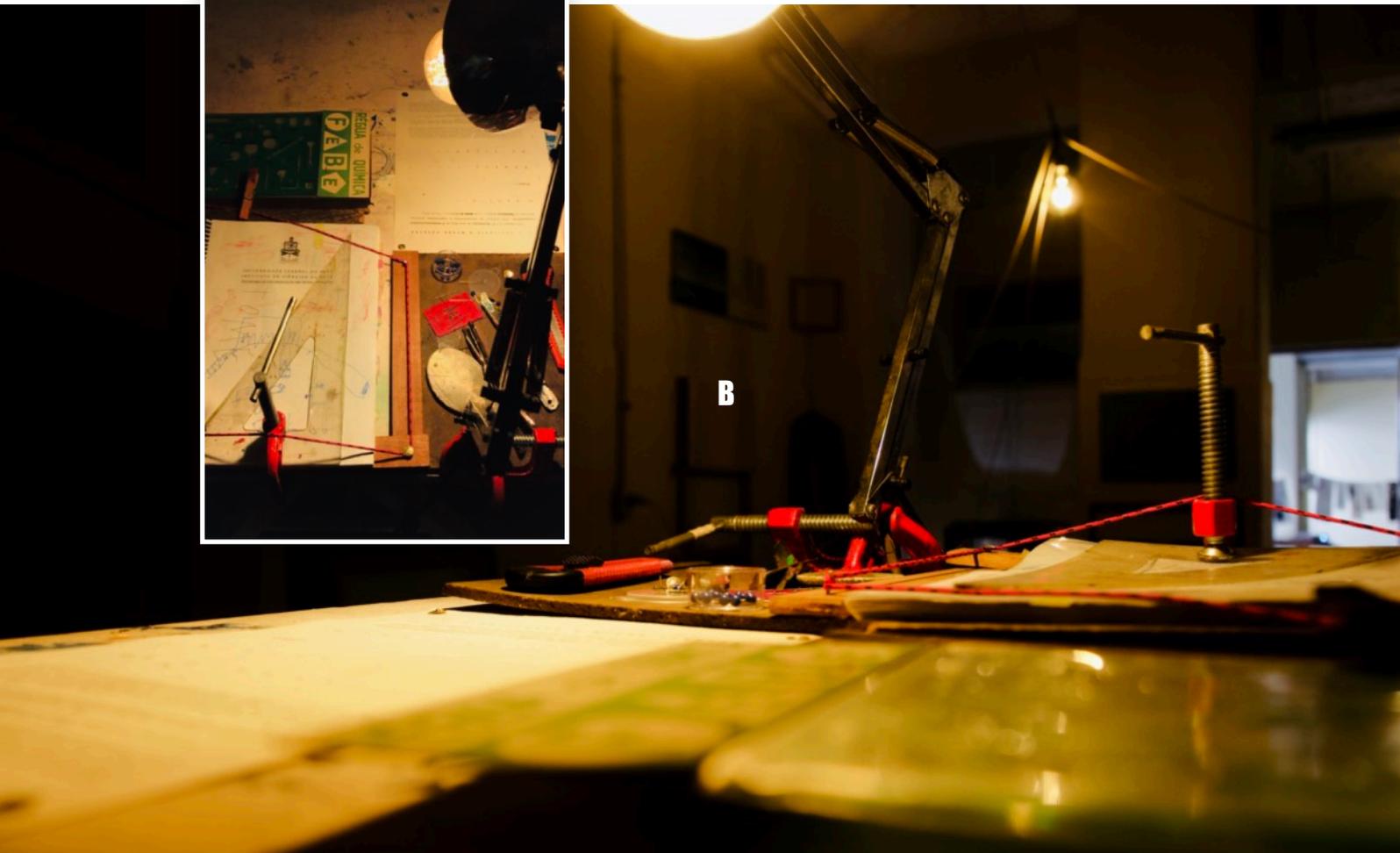
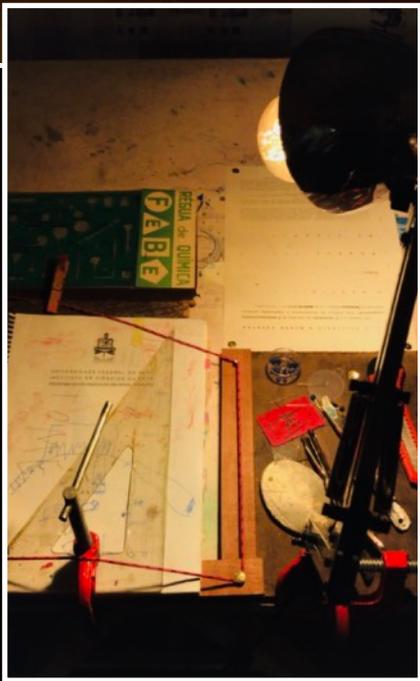
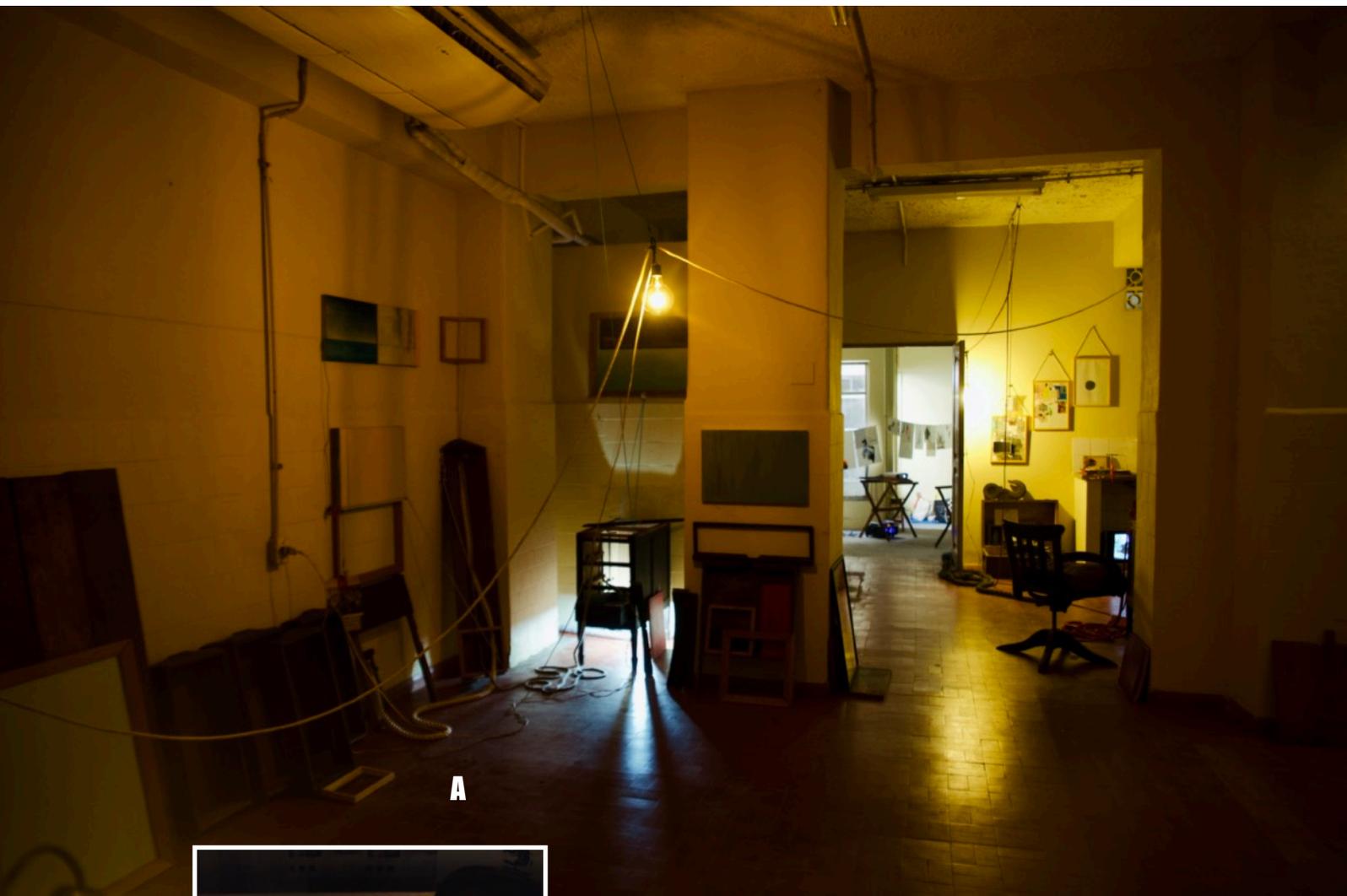


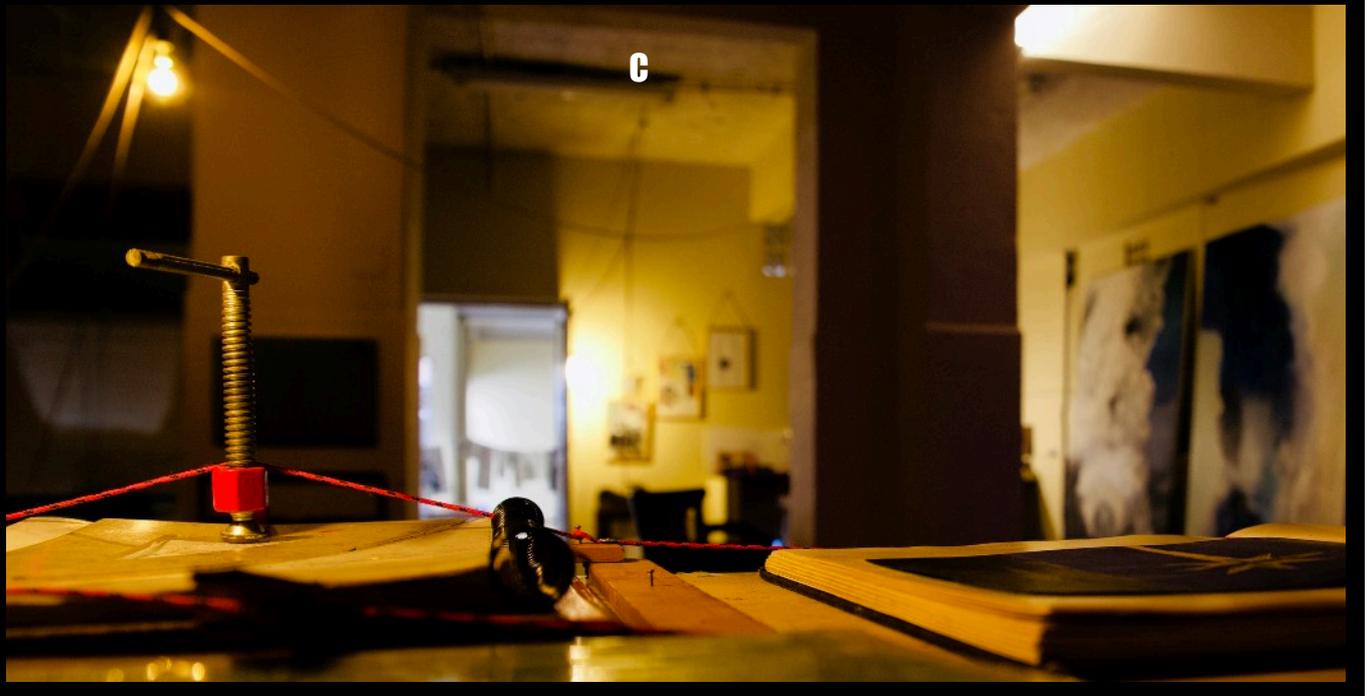
Pablo Mufarrej -EHMC
3º Movimento - Sala 1
2017-2019
Instalação



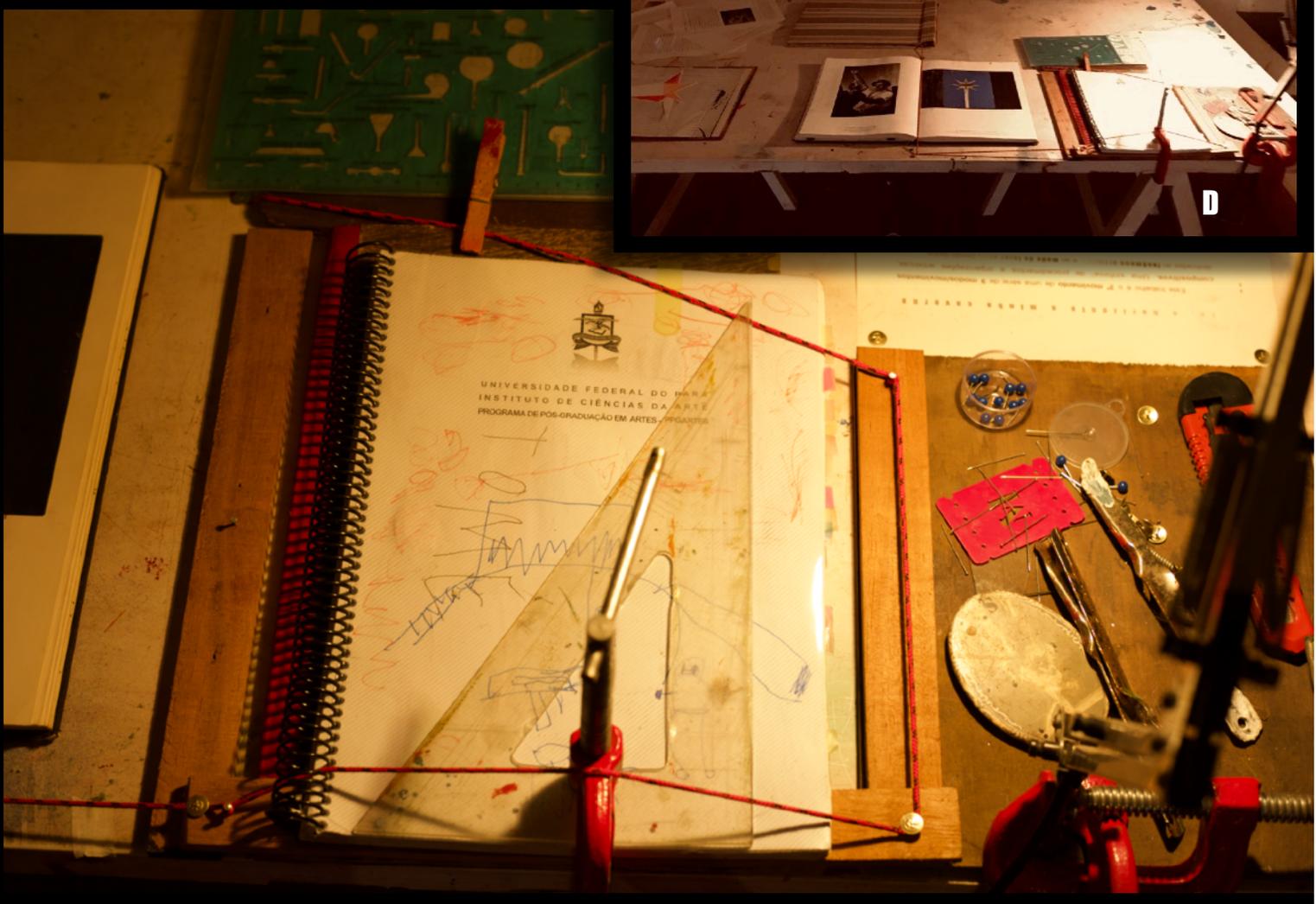
Pablo Mufarrej -EHMC
3º Movimento - Sala 1
Detalhe Livro de Artista Anomia
2017-2019
Instalação

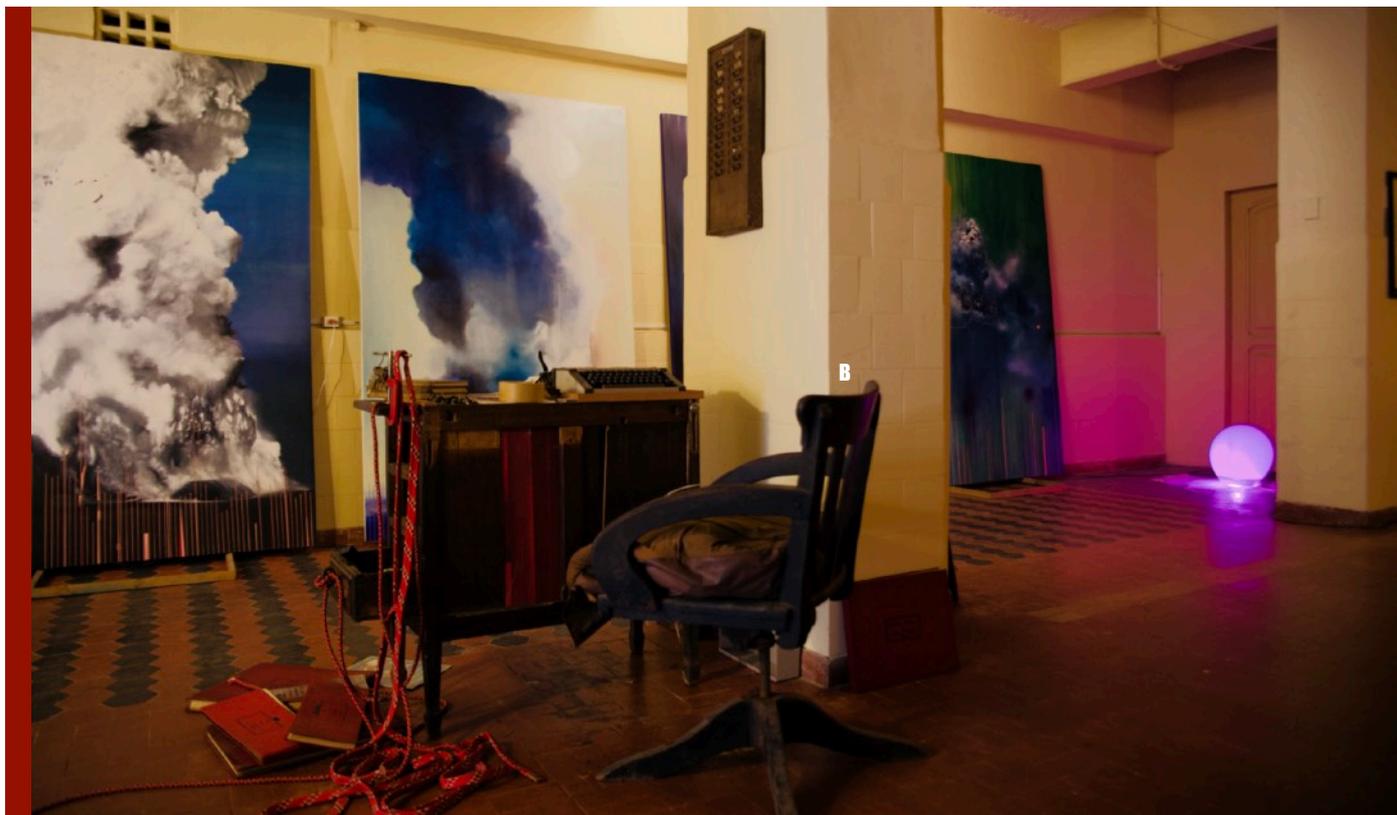


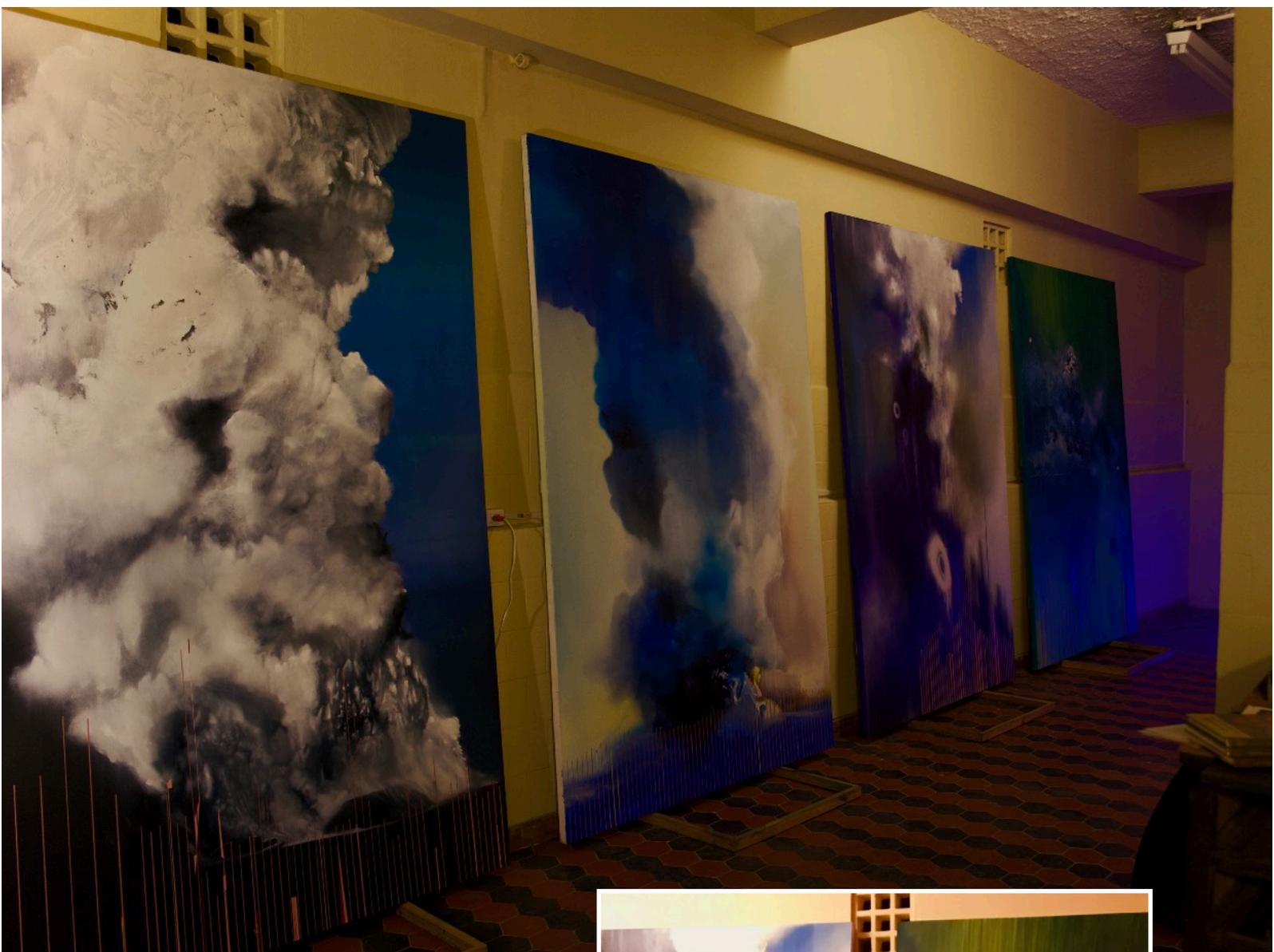




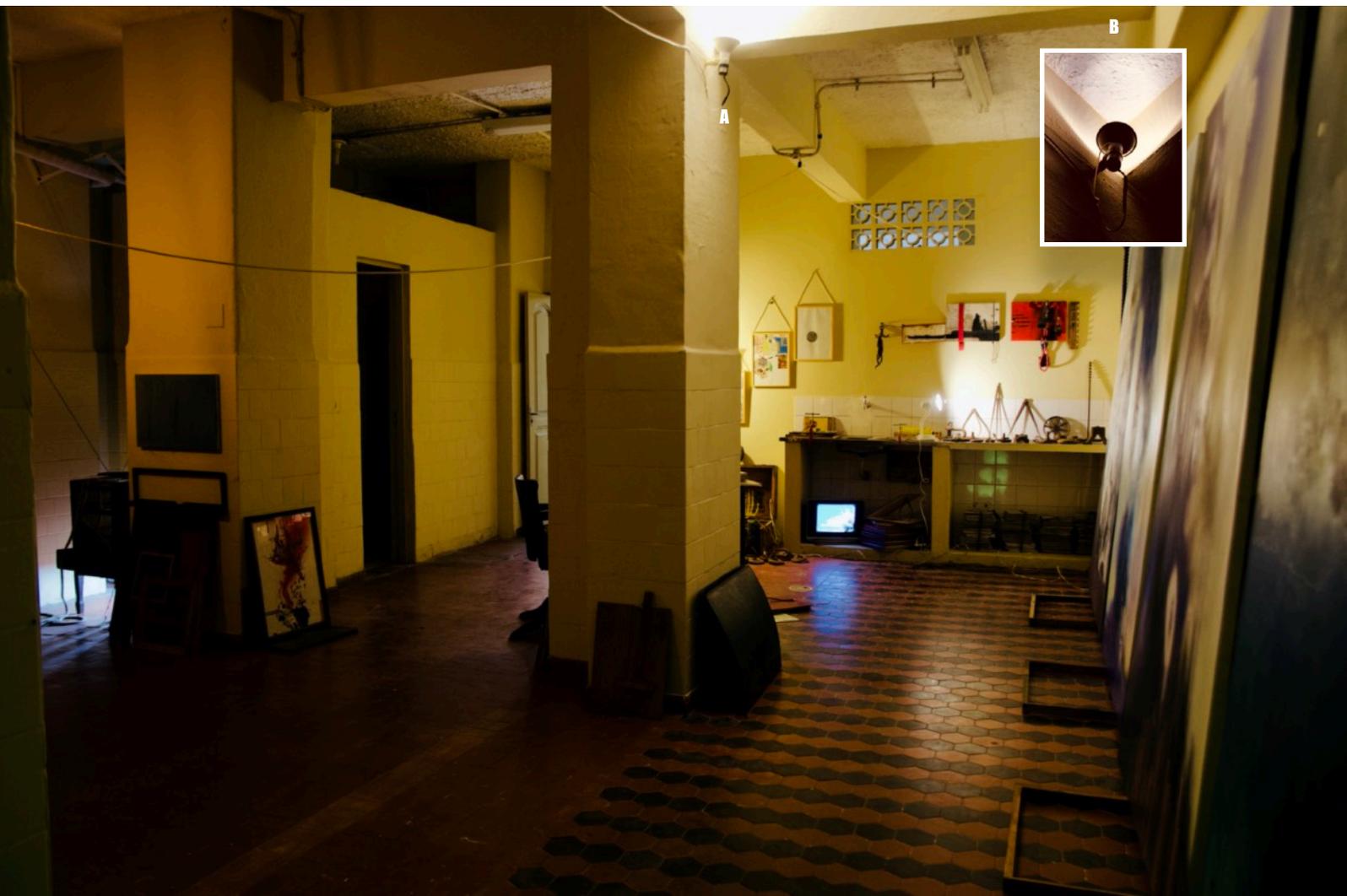
Pablo Mufarrej -EHMC
3º Movimento - Sala 1
Detalhe da mesa com os livros de artista:
Anomia, Duo, livro, Mecanismo para
Harmonia Social e Qualificação.
Detalhe





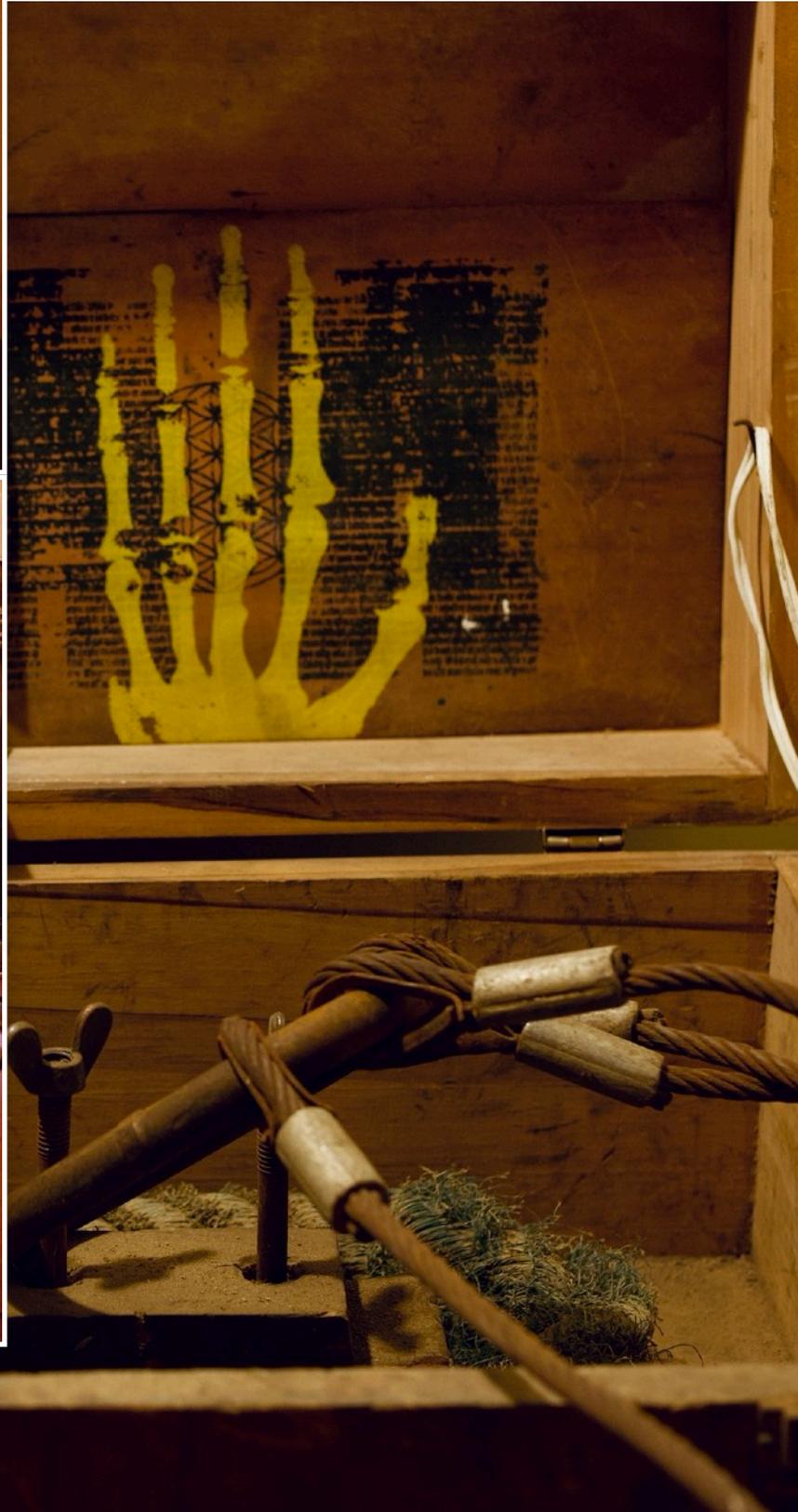


Pablo Mufarrej -EHMC
3º Movimento - Sala 1
Os quatros planos pictóricos
2015-2019





Pablo Mufarrej
QR - Processos EMMC
Videos Fragmentos





A

Pablo Mufarrej -EHMC
3º Movimento - Sala 1
Elementos de fundição - escultóricos ready-made
2015-2019



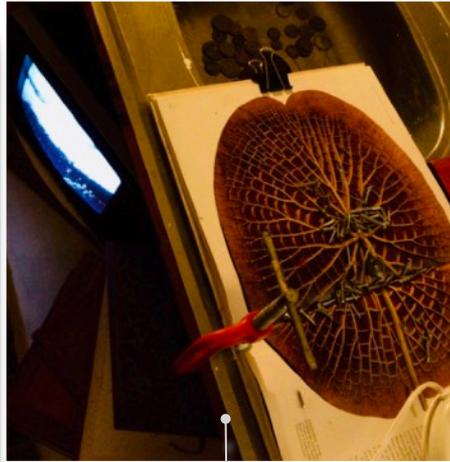
B



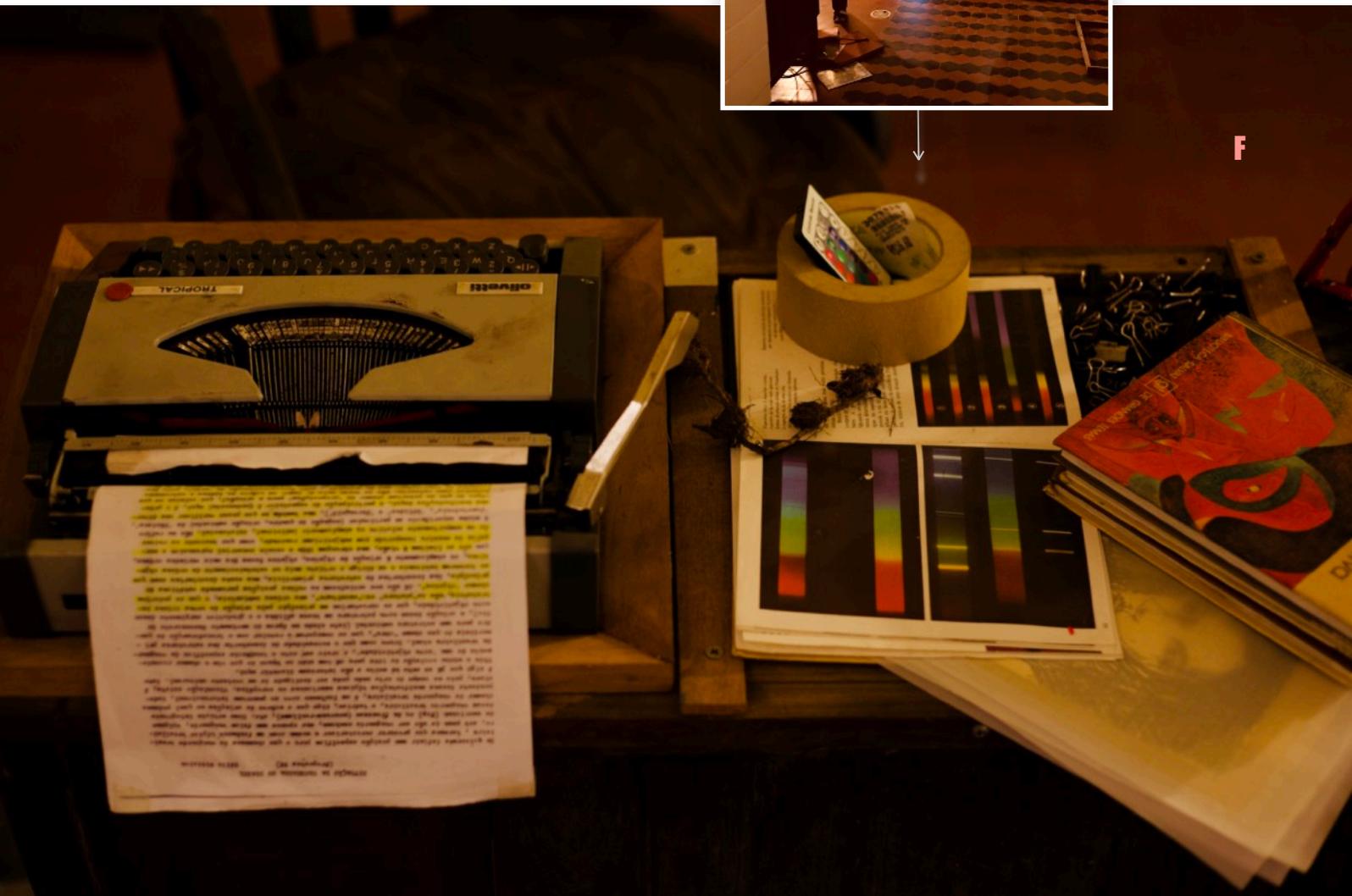
D

C

E

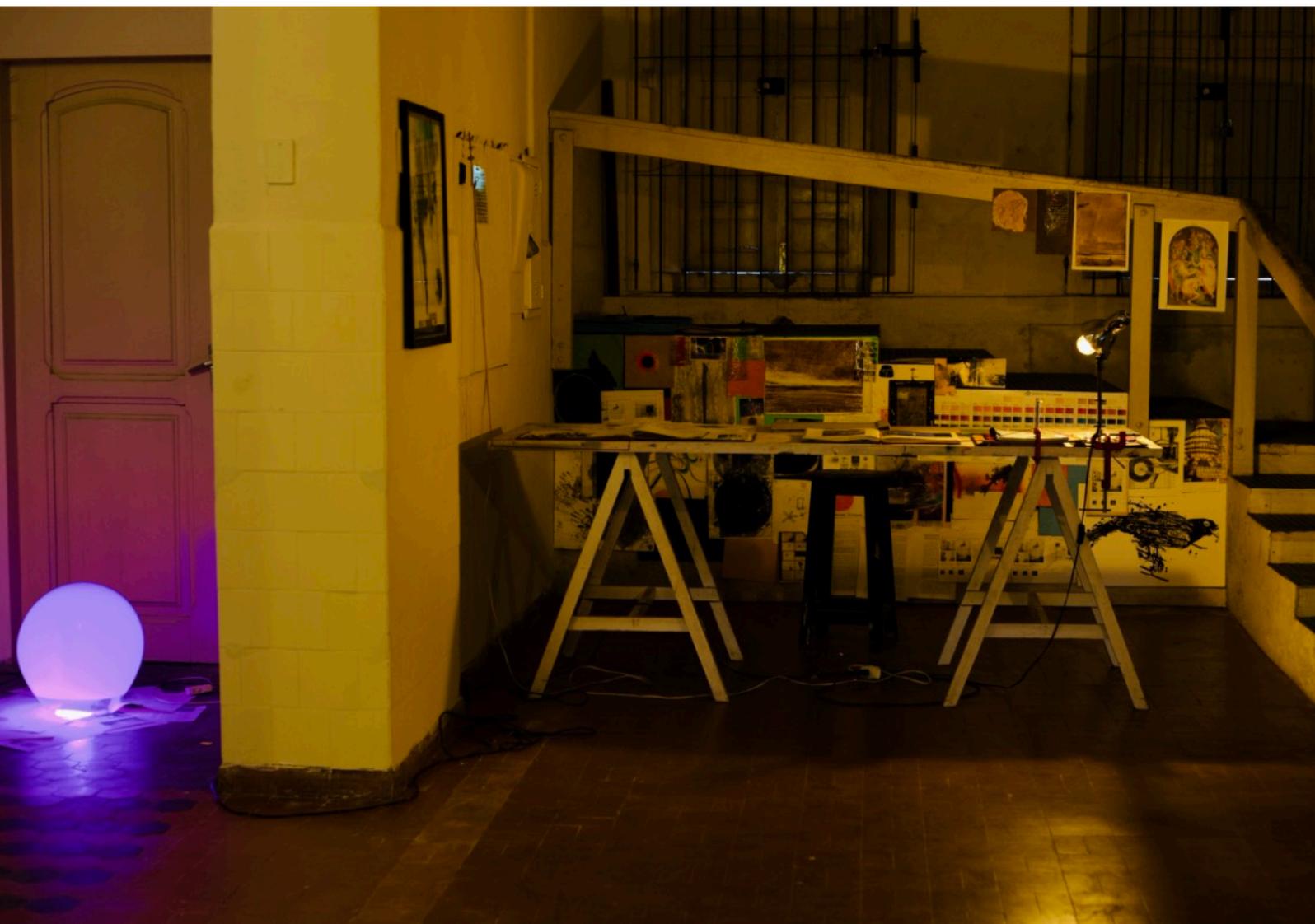


F





Pablo Mufarrej -EHMC
3º Movimento - Sala 1 - Sessão 66
2017-2019
Instalação



Me abrigo nas entranhas sensíveis, meu repouso é feito de silêncio, afeto e atenção...

A

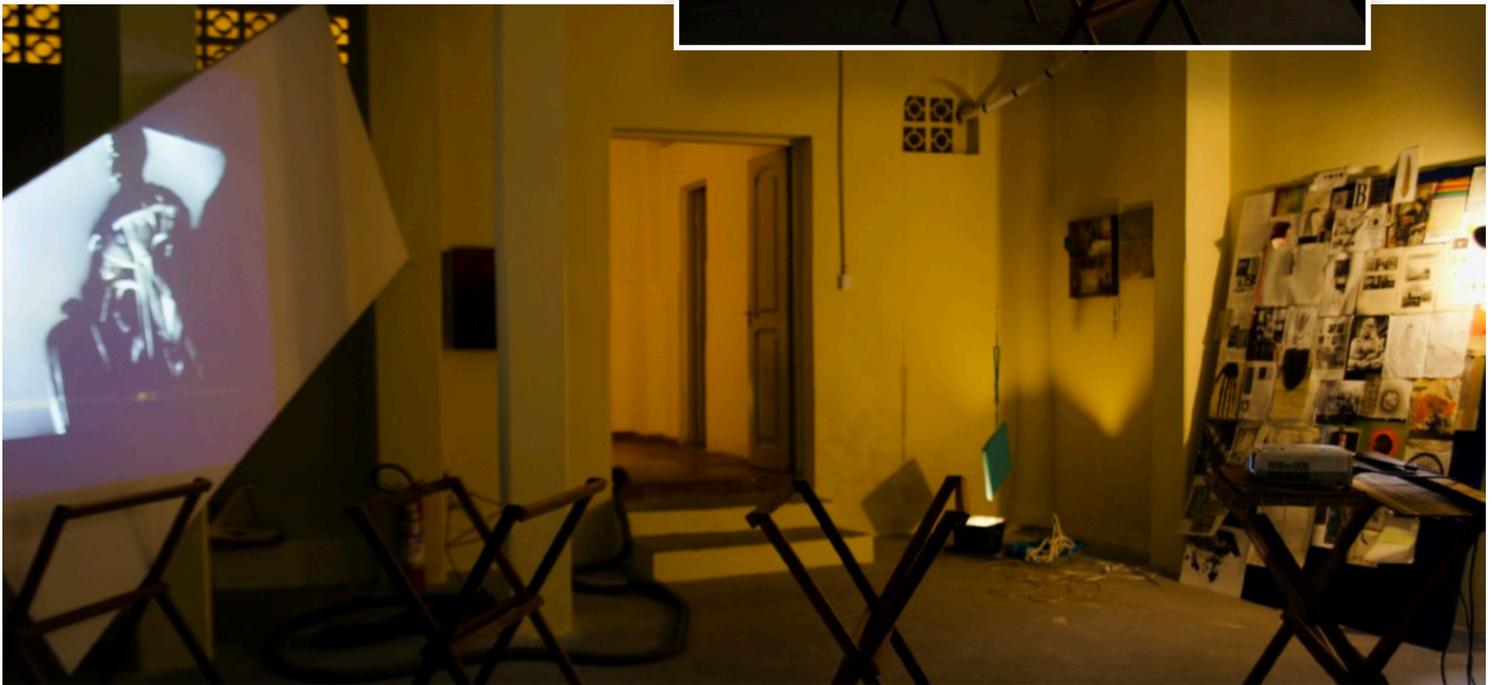




C



Pablo Mufarrej -EHMC. 3º Movimento
Sala 2
Artigo Fílmico - Capítulo Impuro (ou) Não Capítulo
2017-2019



Pablo Mufarrej -EHMC. 3º Movimento

Sala 2

Fragmentos - Sujeito criativo ficcional oculto

Gravuras, desenhos, ilustrações, páginas de revistas,
elementos de pesquisa, objetos diversos, projeção e som
ambiente.

2017-2019





T

P

A

L

ET. A . F. V = EHMC.3.2017-2019

REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BATCHELOR, David. **Minimalismo**. C41 0São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BRAGA, Paula. Os Anos 1960: Descobrir o Corpo. In: **Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960** Fabiana Werneck Barcinski (org.). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições Sesc São Paulo, 2014, p.294-322.
- BRAGA, Paula; Os Anos 1960:concretismo. In: **Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960** Fabiana Werneck Barcinski (org.). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 294-322.
- BORER, Alan. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CILDO. Meireles – Inserções em circuitos ideológicos [1970], In: G. Ferreira e C. Cotrim, **Escritos de artistas – Anos 60/70**. Rio de Janeiro:Jorge Zahar, 2006.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos,Escolas e Movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto: Redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- DANTO, Arthur C. **A transfiguração do Lugar-Comum: Uma Filosofia da Arte**. São Paulo. Cosac Naify, 2001
- DOCTORS, Márcio. A reinstauração da pintura. In: **Espaços de instalações permanentes do Museu do Açude: Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Museu do Açude, 2000.
- FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2000.
- G.FERREIRA e C.CONTRIM, **Escritos de artistas – Anos 60/70**. Rio de Janeiro:Jorge Zahar, 2006
- HERKENHOFF, Paulo & MOSQUERA, Geraldo e CAMERON, Dan. **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac & Naif, 2000;

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

KRAUSS, Rosalind **A escultura no campo ampliado**. Revista Gávea, Rio de Janeiro, n. 1, dezembro de 1964

LEWITT, Sol- Parágrafos sobre arte conceitual [1967]. G. Ferreira e C. Cotrim, **Escritos de artistas – Anos 60/70**. Rio de Janeiro:Jorge Zahar, 2006, p. 176-181.

LEWITT, Sol- Sentenças sobre arte conceitual [1969]. G. Ferreira e C. Cotrim, **Escritos de artistas – Anos 60/70**. Rio de Janeiro:Jorge Zahar, 2006, p. 205-207.

OSORIO, Luiz Camilo Osorio. **MAM nacional**. Rio de Janeiro: Barléu, 2014.

MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MATOS, Diego; Wisnik, Guilherme (Orgs.) **Cildo: estudos, espaços, tempo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MATURANA R., Humberto. **A Ontologia da Realidade** / Humberto Maturana; Cristina Magro; Miriam Graciano e Nelson Vaz: organizadores . Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

MAMMI, Lorenzo; As bordas. In: **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras. 2012, p. 54-117.

MAMMI, Lorenzo; Mortes recentes da arte. In: **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.17-28.

MAMMI, Lorenzo; Isto, aquilo e o valor disso. In: **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras. 2012, p. 29-53.

MEGGS, Philip B. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do Mundo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MINK, Janis. **Marcel Duchamp. Edição em exclusivo para Paisagem**. Tasche, 2006.

MUFARREJ, Pablo. **Por uma poética de fragmentos: relato de experiência de Pablo Mufarrej**. Trabalho de Conclusão de Curso. Belém: UFPA, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Humano, Demasiado Humano: Um livro para espíritos livres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. **Situação das Vanguardas no Brasil (Proposta 66)**.In: PROGRAMA Helio Oiticica Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=224&tipo=2>
Acesso em: 01 de Jul. 2018

OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade: G. Ferreira e C. Cotrim, **Escritos de artistas – Anos 60/70**. Rio de Janeiro:Jorge Zahar, 2006, p. 82-95.

O'Doherty, Brian. **No Interior do Cubo Branco: A ideologia do Espaço da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RAMÍREZ, Mari Carmen. **Hélio Oiticica: The Body of Color**. Londres: Tate Publishing, 2007.

ROBERT. Morris – O tempo presente do espaço [1978], in: G. Ferreira e C. Cotrim, **Escritos de artistas – Anos 60/70**. Rio de Janeiro:Jorge Zahar, 2006, p. 401-420.

READ, Herbert. **Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

RICHTER, Hans. **Dadá: arte e antiarte**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1993.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: Uma Biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TRIDIMENSIONALIDADE: ARTE BRASILEIRA DO SEC. X. São Paulo: Instituto Itaú, 1997.

TUCKER, William. **A Linguagem da Escultura**. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

EU, O HORIZONTE E MINHA CAVERNA

Estudos práticos/reflexivos em Arte Contemporânea

Anexos:

zonas de prospecção e afins...

Zonas "impuras" (não) numeradas
Páginas paisagem...

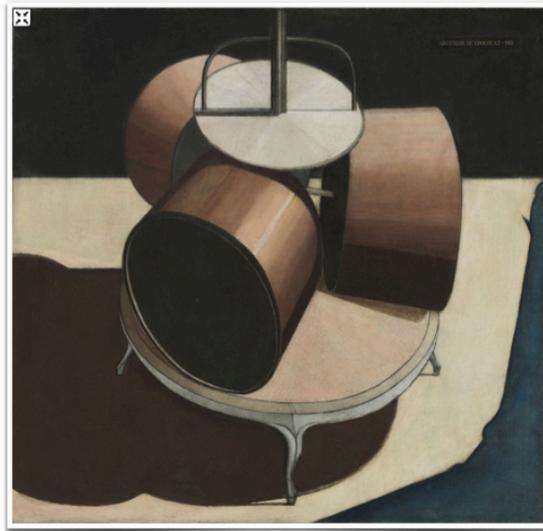
Recortes/fragmentos de pesquisa, constituídos por mecanismos de pensamento gráfico (característicos das proposições artísticas do autor, que utiliza a história, a crítica, teoria, e as produções e escritas artísticas como motes/legados para a investigação/proposição artística),



"Moedor de café" (1911)



"Roda de bicicleta" (1913)



"Moedor de chocolate nº1" (1913)



"Estudo para moedor de chocolate nº 2" (1914)



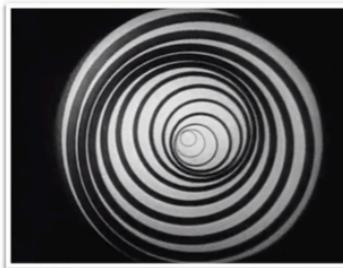
"Para olhar (do outro lado do cristal) com um olho, de perto, durante quase uma hora" (1918)



"Rotativa placa de vidro (óptica de precisão)" (1920)



"Demisfera rotativa (óptica de precisão)" (1925)



"Animic Cinema" (1926)



"Rotoreliefs" (disco ópticos)" (1935)



zona de prospecção. Duchmap

“Rotativa placa de vidro (óptica de precisão)” (1920)



Roda de bicicleta /Nova Iorque, 1951 (terceira versão, depois de perda a original de 1913)

“Moedor de café” (1911)



“Roda de bicicleta” (1913)

“Moedor de chocolate nº1” (1913)



“Estudo para moedor de chocolate nº 2” (1914)

“Máquina óptica, Prancha de 391, nº 18” (1924)

“Demisfera rotativa (óptica de precisão)” (1925)

“Para olhar (do outro lado do cristal) com um olho, de perto, durante quase uma hora” (1918)



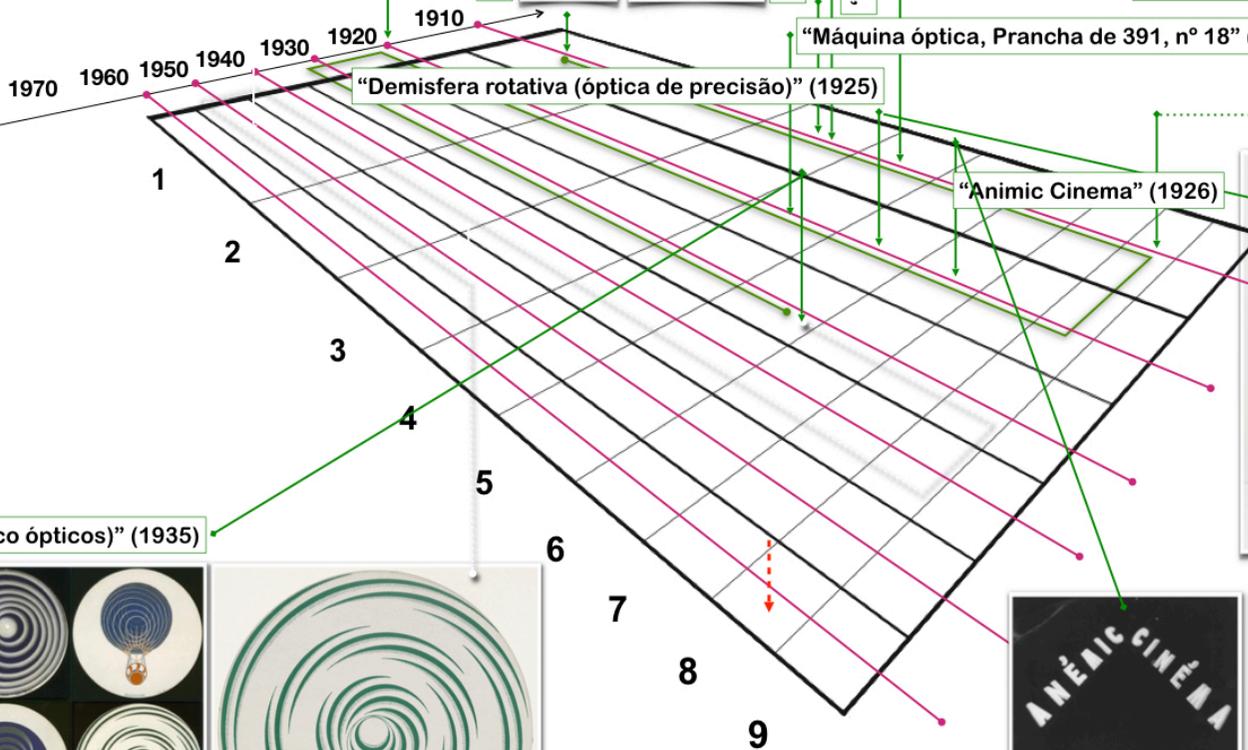
“Animic Cinema” (1926)

“Rotoreliefs” (disco ópticos)” (1935)



Rotoreliefs(disco ópticos)” Um de uma série de seis litografias offset publicado em1953 - Moma

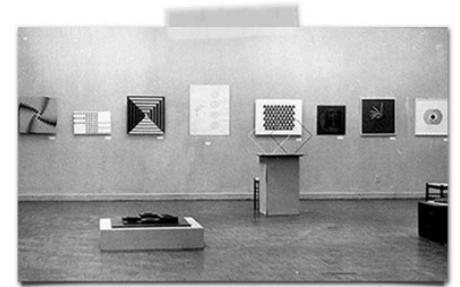
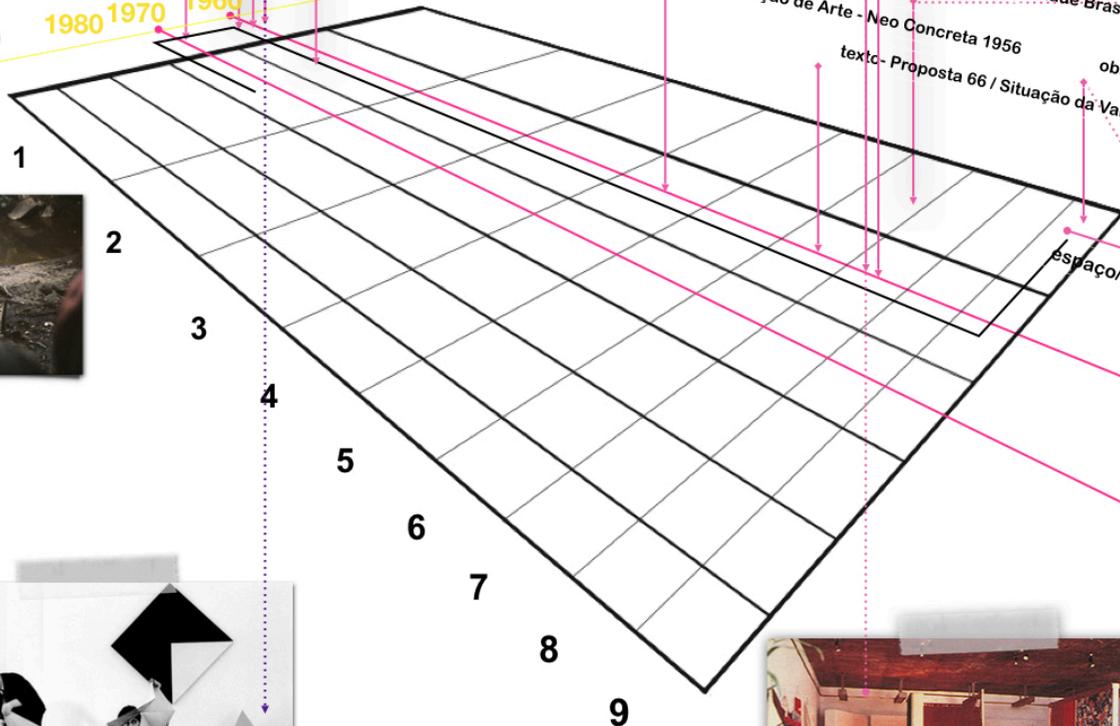
Plano
Óptica Cinética
Cinema
Borda
Espaço/tempo
Escultura cinética



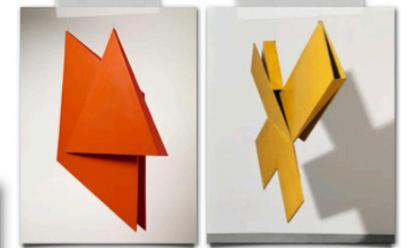
III exposição de Arte - Neo Concreta 1961
 II exposição de Arte - Neo Concreta 1960
 Teoria do Não-Objeto (Ferreira Gullar) 1960
 manifesto/expo/crit.- Manifesto do corpo à terra - Frederico de Moraes. 1970



1990 1980 1970 1960 1950 1940 1930 1920 1910



obra - Bichos - Lygia Clark 1960 / 64
 obra - Tropicália - Hélio Oiticica - 1967
 exp. Nova Objetividade Brasileira MAM - RIO- 1967
 I exposição de Arte - Neo Concreta 1956
 texto- Proposta 66 / Situação da Vanguarda no Brasil / Hélio Oiticica - 1959
 obras - Bilaterais e Relevos Espaciais - Hélio Oiticica - 1959
 "saída para o espaço"

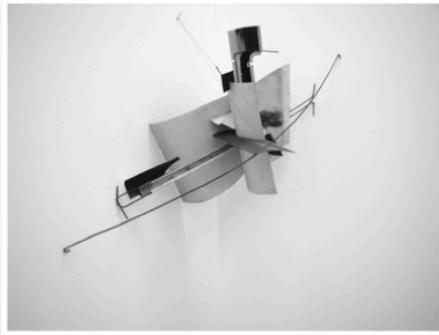


espaço/tempo

Maliévitch
Exposição 0-10 São Petersburgo
1915



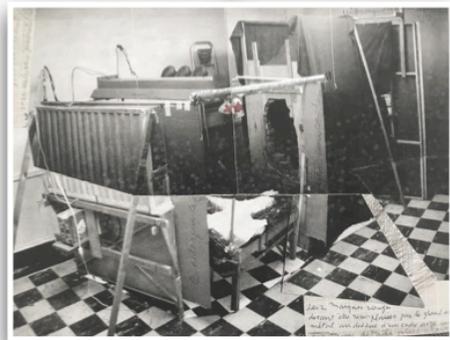
Vladimir Tatlin
(relevo de canto)-reconstrução
1915



Joseph Beuys
When attitudes become form,
(Quando Atitudes se Tornam Forma)
Kunsthalle Bern, Suíça -1969



Hélio Oiticica
View of Eden
Whitechapel Gallery / Londres
1969



Marcel Duchamp
Étant Donnés (1947/1966)
Foto no estúdio da 11th Street, (1968)
Exibição pública em 1969 Philadelphia
Museum of Art



Projeção: canto/dobra-espaco virtual arquitetônico
Ampliação das bordas/transição de limites
estudos projeções/dimensões invisíveis

