



## POÉTICAS DO EFÊMERO OU A MATERIALIZAÇÃO DE UNIDADES DE TEMPO, NOS TRABALHOS DOS ARTISTAS VISUAIS JUAN PARADA E MÁRCIO PRADO

Tânia Bittencourt Bloomfield. UFPR

**RESUMO:** O artigo aborda trabalhos recentes dos artistas visuais Juan Parada e Márcio Prado, que trabalham e refletem sobre a relação entre sociedade e meio, a partir de codificações próprias do campo das artes visuais, mas em processo de dialogia com outros campos. Eles nos lembram que as formas simbólicas nas paisagens, aqui entendida a partir de uma abordagem geográfica, podem ser lidas como textos. Para ambos os artistas, no entanto, as formas na paisagem estão sempre na iminência do desmoronamento, da desmaterialização e da recomposição de suas partes, em novos, instáveis e efêmeros ordenamentos e indícios de sua existência.

**Palavras-chave:** Artes visuais. Geografia. Paisagem. Poéticas do efêmero.

**ABSTRACT:** *The article discusses the recent works of the visual artists Juan Parada and Marcio Prado, who work and reflect on the relationship between society and environment, from encodings own field of visual arts, but in the process of dialogic with other fields. They remind us that the symbolic forms in the landscapes, here understood as a geographical approach, can be read as texts. For both artists, however, the forms in landscape are always on the verge of collapse, the dematerialization and rebuilding of parts, new, unstable and ephemeral orders and evidence of its existence.*

**Key words:** *Visual arts. Geography. Landscape. Poetics of the ephemeral.*

O que torna a paisagem algo memorável? Seriam suas propriedades estéticas, o que chama a atenção? Talvez, seria porque se apresenta como um espaço legível, em que as formas distinguem-se, umas das outras, nos campos visual e háptico? Por que provoca determinadas sensações, percepções, afecções, que se relacionam com reminiscências e com desejos? Por que nela habitam referências, marcos, signos, que orientam espacial e temporalmente, e que são balizadores para as relações de identificação e de territorialidade? Por que por meio dela pode alguém se confortar com conceitos filosóficos, como permanência e essência ou, diferente disto, pode-se refletir, lamentar ou festejar, a inexorabilidade do tempo e a natureza mutável das coisas inscritas no mundo?

Seja como for, a categoria paisagem, tão cara aos campos das artes visuais, arquitetura, urbanismo e geografia, é um construto sociocultural, não sendo,

propriamente, uma realidade física (MADERUELO, 2010, p. 13). Mesmo quando abordada em seu plano físico, escapa em direção à mutabilidade. Suas fronteiras são cambiantes e relativas, podendo ser demarcadas ou enquadradas, precária e temporariamente. Sua ordem interna tende à entropia, termo emprestado da termodinâmica que aponta a tendência de degradação de um sistema, segundo a composição e o grau de desordem de suas relações internas. O conceito de paisagem não é sinônimo de “natureza” ou aquilo que se opõe à cultura, aos artefatos e artifícios, como poderia aventar o senso comum. Paisagem é um modo de ver e de vivência, contextualizados histórica e geograficamente. (COSGROVE, 1998, p.2).

Pode-se remontar sua circunscrição, como importante categoria para o pensamento Ocidental, ao período do Renascimento, especialmente ligada à linguagem da pintura. Inscritas nas paisagens, as materializações do engenho e da arte dão conta de uma determinada cultura, das ideologias e das relações sociais, em um determinado espaço-tempo. Por sua influência, por vezes contundência, vivencia-se as relações materiais e imateriais - que são tecidas por interações, com o meio e com o outro, e nas quais se está imerso -. Nascem, alastram-se, diluem-se, cerceiam ou libertam, inspiram ou empobrecem vidas e espíritos (SIMMEL, 2009). Há uma dialética na paisagem, que revela seu caráter de matriz estruturante de conceitos e de práticas, mas que também a denuncia como estruturada, por relações e articulações de ordens visíveis e invisíveis, de agentes não antrópicos e das práticas sociais. Diante de uma paisagem, ou inseridos nela, muitos podem experimentar a ocorrência de uma epifania.

Uma paisagem pode provocar um senso de *artealização*, que de acordo com Alain Roger (2007, p. 23, apud MADERUELO, Op. Cit, p. 17)<sup>1</sup> se refere a “uma intencionalidade estética posta na contemplação, que transforma um lugar (espaço) em paisagem”. Para Roger, existiriam dois tipos de *artealização*: uma indireta, *in visu*; outra direta, *in situ*.

Ao primeiro tipo, *in visu*, poder-se-ia agrupar toda a tradição da pintura paisagística e, também, parte da produção artística surgida após a crise do alto modernismo, nos anos de 1960, de registros de trabalhos de *site specific* e de fotografia, em que a paisagem é mediada e apresentada como representação. O

termo *site-specific*, que não tem uma tradução ideal para o português, pode ser entendido nos termos em que Graziela Kunsch (2008) apresentou, dizendo que, para além de ser mais uma categoria artística, “é um procedimento, uma prática, um método de trabalho, que implica o estudo de contextos específicos, em uma reflexividade crítica, e pode assumir as mais variadas formas de apresentação”. Correspondendo ao primeiro caso citado, de artealização *in visu*, por exemplo, os *non-site* de Robert Smithson, fragmentos associados aos *sites* dos quais foram gerados, que estabelecem relações entre os espaços abertos e os fechados em que a obra se distribuiu, a partir de incursões nas bordas do urbano, e colocados dentro de espaços de exposição. Como exemplo de *site* e *non-site* na obra de Smithson, o trabalho *A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey, EUA, (1967)*, ou, ainda, o vídeo *Two Lines, Three Circles on the Desert, Deserto de Mojave EUA, (1969)*, de Walter de Maria.

O segundo tipo, *in situ*, está relacionado à produção que se originou das relações estabelecidas pelo Minimalismo - que articulou as obras aos espaços em que estavam postas -, e que se desdobrou, historicamente, em ações diretas na paisagem. Entre elas, as produções de *Land Art* e *Earthwork* e de vertentes da Arte Conceitual.

Esses trabalhos compreenderam o espaço como elemento intrínseco e indissociável da obra e, no mais das vezes, foram realizados fora dos limites urbanos. Tributária do pensamento de algumas das vanguardas artísticas do início do século XX - como o Dadaísmo e o Surrealismo, bem como das operações de deslocamento duchampianas, especialmente o que se refere à instauração de suas operações conhecidas como *ready-mades* -, a *artealização in situ* de artistas como Tony Smith, Walter de Maria, Robert Smithson, Heizer, Oppenheim, Richard Long ou Hamish Fulton tinham como fundamento conceitual e estético, não mais a *representação* da paisagem, mas a sua *apresentação* como obra artística. A partir delas, pode-se entender o termo *site specific*. Nesses trabalhos, a paisagem é tomada como um *ready-made* e o *tour*, como categoria estética. O próprio corpo do artista, ou de um possível participante da proposição artística, passa a ser um instrumento de medida para a vivência no espaço e no tempo. (CARERI, 2007).

No âmbito do urbano, nos desdobramentos do regime da *artealização in situ*, poder-se-ia lembrar de inúmeros trabalhos do grupo geograficamente deslocado Fluxus, da Internacional Situacionista - com suas derivas, cartografias imaginárias e/ou realizadas, e psicogeografias (JACQUES, 2003) -, do PROVOS, dos artistas neoconcretos, de Richard Serra, ou de inúmeros artistas contemporâneos que realizam intervenções *nas* ou *com* as paisagens, aplicando-lhes um maior ou menor grau de consciência contextual.

As proposições artísticas que se desdobraram no campo da escultura expandida (KRAUSS, 2009; 1998), foram, paulatinamente, abandonando a ênfase na dimensão espacial e no culto ao objeto, e incorporando à sua esfera de articulações, o tempo, na exposição de processos, na forma de deslocamentos e trajetos, nas proposições de estética relacional. (BOURRIAUD, 2011 a; 2009). Segundo Bourriaud, depois dos *site specific*, vivencia-se os *time specific*, que por vezes elegem as paisagens como centros de suas proposições, nos quais as denunciam, as super valorizam, as constroem coletivamente, as reconstroem, as integram, as relacionam a outras paisagens. Em muitos destes trabalhos, existe a ideia da obra como passagem: de um estado físico ou psicológico a outro; de um espaço a outro; de um tempo a outro. Os artistas que praticam tais formas de arte, não mais aplicam ou apresentam suas ideias concentradas em um único objeto, mas espriam suas problemáticas em inúmeros suportes e meios, no tempo e no espaço. Desta forma, a “obra” não está em um lugar/tempo fixo, como um centro irradiador constituído por uma materialidade monolítica, mas é encontrada na relação entre suas partes e no contexto no qual surgem e operam. A dimensão tempo, associada à paisagem e ao espaço, passa a ser elemento-chave, para a compreensão de grande parte da produção contemporânea. Muitas obras apresentam-se na forma de evento, manifestos, trajeto, viagens, etnografias, operam nos intervalos físicos, simbólicos ou nas fronteiras, entre multipolaridades. (BOURRIAUD, 2011 a).

Apelando a uma fenomenologia do caminhar, e tomando a paisagem como um objeto de suas práticas para a produção de outras espacialidades, estão muitos artistas contemporâneos. Pode-se perceber uma dimensão nessas práticas, que implica a abordagem e a problematização sobre a velocidade dos fluxos no espaço urbano, no que se refere à qualidade da configuração do espaço percebido, que as aproxima de muitas das preocupações que já podiam ser vistas, na passagem do

século XIX para o XX (GROS, 2004). Os artistas parecem demandar do habitante uma desaceleração em seus percursos, por meio de determinadas estratégias, de modo a contemplarem, refletirem e agirem na paisagem.

De fato, na contemporaneidade, parece mesmo haver, mais do que uma articulação entre espaço e tempo, nos centros de convergência que são os agenciamentos (DELEUZE, 1995). Há uma aceleração, um adensamento e um aumento da força gravitacional gerado pelas inter-relações de seus componentes, ao mesmo tempo em que há um aumento exponencial da multiplicidade destes centros.

Nos dias de hoje, para além da sensação de que a extensão se reduz, e o tempo se acelera, há um pressentimento de que todas as coisas estão no limiar da fricção e da tensão, quase sem margens possíveis para rearranjos (VIRILIO, 1993). Segundo o que nos diz Richard Sennett, em seu livro *Carne e Pedra* (2008), o problema se origina, exatamente, pela configuração espacial das cidades, pelos produtos e processos que se desdobram na modernidade, provocando o que o sociólogo Anthony Giddens (1991) chamou de “desencaixe” dos indivíduos.

Giulio Carlo Argan (2005), sugeriu que as cidades podem ser espaços que possibilitam o encontro, e mobilizou, para isto, a figura do *topos*. A função primordial do urbanismo é tomar, para si, a tarefa de fazer a cidade sobreviver às suas próprias contradições. O urbanismo deveria trabalhar o *topos* (ARGAN, 2005, p. 230). Neste sentido, o *topos* específico deveria ser o elemento, a unidade, a representar qualquer situação socioespacial. Deste ponto de vista, o *topos* seria um ponto de “encontro”, no duplo sentido da palavra: de um lado, a possibilidade de se entrar em contato com o outro; de outro, um ponto da cidade a ser descoberto. Nestes *topos*, visualizam-se tanto os valores na sua forma, como na formação de diferentes forças em interação.

A historiadora da arte Miwon Kwon (1961-), em seu texto *Arte Pública e Identidades Urbanas* (KOWN, 2012; 2004), define e separa, em categorias, o que entende por arte pública. Existiria, para ela, a *arte no espaço público*, em que o artista simplesmente muda o endereço do trabalho, do museu ou galeria para as ruas, sem uma relação específica e direta do trabalho com o local ou com algum

grupo cultural determinado. Tanto faria, se aquele trabalho estivesse ali, ou em um museu qualquer. A segunda categorização é o que chama de *arte como espaço público*, em que artistas trabalham em projetos de urbanismo e arquitetura, para, por exemplo, realizar a revitalização de alguma região da cidade. E, finalmente, *arte no interesse público*, em que os artistas envolvem-se com determinadas comunidades e espaços de sociabilidades, em aproximações e relações mediadas por filtros sociais, políticos, econômicos ou culturais, no sentido de atuarem na alteração das condições e relações dos lugares. Referindo-se ao lugar da ocorrência da arte, no texto *Um Lugar após o Outro: anotações sobre site-specificity*, Kwon definiu as operações contemporâneas, aqui abordadas, de *site-oriented*.

Levando adiante as tentativas (às vezes literais) de levar a arte para fora do espaço-sistema museu/galeria (lembrem das telas listradas de Buren saindo pela janela da galeria, ou das aventuras de Smithson nas terras remotas de Nova Jersey ou locais isolados de Utah), trabalhos contemporâneos que são orientados para o site ocupam hotéis, ruas urbanas, projetos de moradia, prisões, escolas, hospitais, igrejas, zoológicos, supermercados, etc., e infiltram-se nos espaços da mídia, como o rádio, o jornal, a televisão e a internet. Além dessa expansão espacial, a arte *site-oriented* também é informada por uma gama mais ampla de disciplinas (por exemplo, antropologia, sociologia, crítica literária, psicologia, história cultural e natural, arquitetura e urbanismo, informática, teoria política) e em sintonia fina com discursos populares (como moda, música, propaganda, cinema e televisão). Mas além dessa expansão dual da arte na cultura, que obviamente diversifica o site, a característica marcante da arte *site-oriented* hoje é a forma como tanto a relação do trabalho de arte com a localização em si (como site) como as condições sociais da moldura institucional (como site) são subordinadas a um site determinado discursivamente que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural. Além disso, diferente dos modelos anteriores, esse site não é definido como pré-condição, mas antes é gerado pelo trabalho (frequentemente como conteúdo”), e então comprovado mediante sua convergência com uma formação discursiva existente. (KOWN, 2012 b).

Nicolas Bourriaud cunhou o seu próprio termo, para dar conta de definir o mesmo estado de coisas, nas paisagens artísticas contemporâneas: ao invés da *artealização in visu* e da *in situ*, as práticas artísticas apontam para o *in socius*. (BOURRIAUD, 2011 a). Adiante, lembrando do conceito de *ecosofia* de Guatarri, Bourriaud (2011 a, p. 160) defendeu a tese de chegou o tempo em que se está próximo desta ecologia mental.

## **PROPOSIÇÕES SOBRE A MATÉRIA E A MEMÓRIA, NAS PAISAGENS**

Em proposições e mostras recentes, nos anos de 2011 e 2012, dois artistas de Curitiba mobilizaram vários operadores da produção artística contemporânea,

que apontam a paisagem como importante vetor de agenciamentos e que a tomam como forma reveladora das relações materiais e imateriais que permeiam o urbano.

Juan Parada e Márcio Prado, curiosamente, mas certamente não por acaso, nomearam suas proposições de *A Memória da Matéria* (2011/2012) e *Da Materialidade ao Vazio* (2011), respectivamente. Os dois pareceram querer problematizar a importância da presença, do presente, e das relações entre o diacrônico e o sincrônico, na vibração do espaço-tempo causada por suas proposições. Afinal, em que horizonte espaço-temporal se dá a apreensão do corpo e da ideia dos trabalhos em questão? Como se pode habitar estas poéticas? Como agir, diante de suas indagações, mobilizações e deslocamentos? Como se posicionar, ética e esteticamente no real?

Em sua obra *Matéria e Memória* (2006), o filósofo Henri Bergson formulou a tese de que a memória seria o elemento de ligação e superação entre as duas posições extremadas - do materialismo e do idealismo – representadas pelo que chamou de falsa oposição entre corpo e espírito e, conseqüentemente, entre espaço (matéria, extensão, corpo) e tempo (memória, vida, história).

Segundo Bergson (2006, p. 1), “a matéria é um conjunto de imagens. E por ‘imagem’ entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa”. Desta maneira, a imagem é uma mistura entre uma idealidade e uma corporalidade, permitindo a operação de teorias idealistas e materialistas, ao mesmo tempo.

Nesta interpretação, o corpo também é visto como uma imagem que se relaciona com outras imagens, por meio da ação. As ações e o movimento a que o corpo está predestinado, servem de parâmetro para se investigar os diferentes tons da vida mental e psicológica. Quanto mais perto ou mais distantes esses estados psicológicos estiverem da ação do corpo, tal será o grau que se dará “atenção à vida” (BERGSON, Op. cit., p. 7).

Nesta perspectiva, para Bergson, não há percepção que não se relacione com lembranças, com a memória, com a virtualização concreta da experiência corporal. Desta forma, ele estabeleceu, já no século XIX, uma discussão

demarcatória do importante papel da memória, para processos de apreensão e vivência do real.

Mas as imagens que Juan e Márcio mobilizam, no jogo entre a materialidade e sua habitação na memória, concorrem com outros objetos que o capitalismo e a globalização geram na paisagem, em progressão geométrica, fazendo com que haja uma massiva e extensiva objetivação das subjetividades. Os indivíduos, para se protegerem das feridas abertas pela super exposição neural, se insensibilizam aos apelos de natureza ética ou estética, no espaço urbano (SIMMEL, 1967). O espaço urbano, por suas injunções e compressões, tendencialmente promove a atomização dos indivíduos. Esta é a tragédia da cultura, preconizada pelo sociólogo Georg Simmel, no final do século XIX e começo do século XX. (SIMMEL, 2006). É justamente aí que parecem residir os esforços poéticos de Juan e Márcio: restabelecer a sensibilização e a “atenção à vida”, segundo a expressão de Bergson, para os problemas que a modernidade trouxe e que se tornaram sua marca, como, por exemplo, o esgarçamento das relações sociais, a desenfreada substituição das coisas e das pessoas, por meio da lógica do descartável (BOURRIAUD, 2011 b), um esquecimento generalizado que solapa a memória, a fluidez contrária aos ancoramentos, uma radicalização da dicotomia entre natureza e cultura.

Diferentes interseções dos tempos sociais implicam, então, diferentes interseções espaciais, o que no campo da Geografia poderia ser traduzido por *multiterritorialidades* (COSTA, 2004). Assim, o pensamento e as ações individuais são tributários do coletivo.

Rejeitando as proposições kantianas, relativas aos *a priori*s da consciência e da percepção, o sociólogo Henri Lefebvre (1999) e a geógrafa Doreen Massey (2008) insistiram que, não sendo diferente do tempo, o espaço se constrói como categoria, permanentemente, enquanto múltiplas coisas no espaço-tempo da cidade estão acontecendo e se encontram em relação.

O adensado *espaço-tempo* não deve ser entendido como *a priori*, mas um dos aspectos constitutivos do vórtex dos elementos materiais e imateriais em situação de interação, nas paisagens. Eles são indissociáveis dos centros de convergência que são os agenciamentos, no sentido deleuziano (1995). Resumindo,

os agenciamentos constroem *o aqui e o agora*, manifestando uma das possíveis imanências, de acordo com as relações de todos os elementos envolvidos em seus centros. Ao se modificar ou se retirar um dos elementos constituintes de um determinado agenciamento, a realidade que se manifestará será outra possível, entre tantas que poderiam ter sido.

## **JUAN PARADA – A MEMÓRIA DA MATÉRIA**

Juan Parada é um jovem artista de Curitiba, que tem interesses cruzados na interseção de vários campos - design, artes visuais, ativismo artístico-político -, o que lhe rendeu um currículo artístico bastante sólido. Ele é pós-graduando no curso de especialização em *História da Arte Moderna e Contemporânea*, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP, e formado em escultura, na mesma instituição. Bem antes de ingressar na faculdade, já havia demonstrado interesse pela área de tridimensionais, frequentando cursos e oficinas de escultura. Paralelamente a estas atividades, incursionava pela cidade, a bordo do seu skate, praticando, ainda que de forma não sistematizada, o que os situacionistas chamaram de psicogeografias. Em 2002, ele se tornou um dos membros fundadores do coletivo Interluxartelivre (INTERLUXARTELIBRE, 2010), que, entre as muitas ações que desenvolveu, articulou os campos das artes visuais e do ativismo político, em proposições que ora foram acolhidas institucionalmente, ora entraram em franco confronto com as ordenações e hierarquias no urbano, revelando preocupações com o cotidiano da cidade e com a qualidade de vida de seus habitantes. O conteúdo programático do coletivo envolve estratégias de intervenção no espaço urbano e atuação na esfera pública, cuja face mais conhecida é apresentada pelas proposições *Música para Sair da Bolha*, *Jardinagem Libertária* e o cicloativismo *Bicicletada*. Juan começou a trabalhar com cerâmica, em 2003. Recentemente, como integrante do coletivo Interlux, integrou a mostra *O Estado da Arte*, exibida no Museu Oscar Niemeyer – MON, em 2010, e participou da Bienal VentoSul, em suas 4ª e 5ª. edições. Individualmente, participou de importantes mostras e eventos do sistema de artes visuais, como, por exemplo, o edital Bolsa Produção Artes Visuais 5ª edição, da Fundação Cultural de Curitiba, com o projeto *A memória da matéria*, exibida em 2012.

Nesta exposição, que aconteceu de junho a agosto de 2012, no Solar do Barão, em Curitiba, Juan apresentou um trabalho autoral de escultura e instalações, que dialogam com as outras atividades que desenvolve junto com o coletivo Interluxartelivre. Nesse universo, Juan cruzou uma pesquisa sobre volumes e ocupação do espaço, com um repertório que se originou de seus interesses pela área da biologia, de sua terminologia específica, dos ciclos de vida e organismos abordados e pesquisados por este campo.

Como o próprio nome da exposição indicou, Juan pareceu demonstrar um especial interesse em testar os limites da matéria, espacial e temporalmente. As plantas que usou em seus trabalhos mais recentes, entraram como componentes formais, em uma interação com a matéria mais perene da cerâmica ou das estruturas de mdf e de aço. Assim, de um lado, as plantas foram eleitas, inseridas e combinadas nos trabalhos, por suas qualidades estéticas, mas, também, pela imprevisibilidade e impossibilidade do artista controlar, totalmente, o destino das peças. Desta forma, para além do tempo que a obra levou em seu processo de formalização, Juan inseriu o tempo dos ciclos de vida das plantas em suas peças artísticas, e acarretou com isto, a implicação da dimensão ética. As esculturas poderiam ser entendidas como seres mutantes, em que a dimensão tempo opera o imponderável. Desafiando as categorizações, esses trabalhos parecem impossibilitar o entendimento de sua circunscrição à arte, ou, eventualmente, de algo proveniente do campo do design. De fato, são híbridos, para utilizar um termo próprio ao campo da biologia. A instabilidade das formas, os deslocamentos, a consequência dos atos, e a impermanência de tudo o *que é*, são fundamentos do trabalho de Juan.

O quanto a matéria pode resistir? Que histórias as obras poderão contar ou absorver dos participantes, em um trânsito que vai da subjetividade à matéria e vice-versa? A pesquisa de Juan se desdobra em reflexões e visualidades que passam pela polarização dos termos natureza x cultura, em que organismos vivos habitam os mesmos espaços do artefato e do artifício, como a arquitetura, por exemplo, de forma simbiótica. Ora os trabalhos se misturam mimeticamente aos ambientes, ora, pelo contraste de cores e formas, enfatizam os elementos estruturais do corpo com quem travam um embate. Onde quer que apresente ou instale seus trabalhos, Juan parece querer mobilizar a atenção das pessoas, ao contexto onde elas mesmas estão inseridas, e às condições socioculturais que possibilitam o trabalho artístico

ser inócuo ou potencializador de mudanças de percepção e do comportamento em sociedade.

### **MÁRCIO PRADO – DA MATERIALIDADE AO VAZIO**

Márcio Prado é pós-graduando em *História da Arte Moderna e Contemporânea*, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP, e formado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual de Londrina - UEL, mora e trabalha como artista, em Curitiba, desde 2000. Desenvolve seu trabalho na área do tridimensional, com uma pesquisa em escultura e cerâmica, no Atelier de Escultura da Fundação Cultural de Curitiba. Participou da 2ª edição do programa Bolsa Produção para Artes Visuais, da Fundação Cultural de Curitiba, apresentando, em 2008, a exposição *Cheio e Vazio*, no Memorial de Curitiba. De maio a novembro de 2011, executou o projeto *Da Materialidade ao Vazio*, no Museu Oscar Niemeyer - MON. Participou do Salão Paranaense de Cerâmica, em 2002, e foi premiado na edição de 2004. No Salão Nacional de Cerâmica, foi selecionado, em 2006. Recebeu o prêmio Museu Alfredo Andersen, em 2010.

A exposição que apresentou no MON, em 2011, *Da Materialidade ao Vazio*, foi precedida por intensas e impressionantes atividades de pesquisa de materiais e de processos. Provavelmente por força do ofício de arquiteto, articulou forma e conteúdo de maneira sistemática, racional, analítica, cujo fundamento é matemático. Como um iconoclasta, pareceu pretender desmistificar procedimentos e imperativos intrínsecos à linguagem da arquitetura, concebendo o trabalho de forma a expor suas operações primárias, como somar, multiplicar, subtrair e dividir.

Assim, ainda em 2010, à semelhança de um alquimista, que segundo Bourriaud (2011 a) é uma das figuras genealógicas com a qual podem ser identificados muitos artistas, Márcio deu início a uma pesquisa de vidrados, nos ateliês de cerâmica e escultura do Centro de Criatividade, no Parque São Lourenço, em Curitiba. Sob a orientação dos artistas Maria Helena Saparolli e Elvo Benito Damo, combinou, selecionou, extraiu, depurou a matéria, até alcançar a marca de pouco mais de 2.000 fórmulas. A ideia foi aplicar estes vidrados, em cada um dos 4.096 cubos de cerâmica refratária, que compuseram o grande cubo colorido de 8m<sup>3</sup> e de 16 toneladas, que levou 3 dias para ser instalado no jardim do MON, em maio

de 2011. Graças às características de cada cubo, e à aplicação dos vidrados, cada peça ganhou uma personalidade única.

Na montagem do grande cubo, as unidades integrantes foram ordenadas e etiquetadas, de forma precisa, de acordo com suas cores e características formais, segundo uma concepção que subordinou a montagem e a desmontagem das peças, a preocupações técnicas, mas também simbólicas. Após o grande cubo ter sido montado, não demorou muito para ser desmembrado e seus módulos distribuídos e instalados em 16 diferentes instituições de Curitiba e Região Metropolitana. (MÁRCIO, s/d).

Assim, o trabalho pode ser dividido em três etapas: a montagem do grande cubo, no jardim do MON; a “desinstalação” periódica de suas partes, em retiradas sucessivas, semana a semana; e a distribuição dos módulos/fragmentos, que assumiram diferentes configurações, nos diferentes lugares que os acolheram. Instalados nas instituições, os módulos de 64 peças cada, assumiram a forma de coluna, de 4 quadrantes em áreas quadradas, de cruz ou de linha.

$4.096 = 4 + 9 + 6 = 19 \rightarrow 1 + 9 = 10 \rightarrow 1 + 0 = 1 =$  a unidade. Dezesesseis lugares diferentes; 4 configurações que se repetem; 64 módulos  $\rightarrow 6 + 4 = 10 \rightarrow 1 + 0 = 1$ . Cada pecinha cúbica, pesando 4 kg. As partes que integram a unidade, uma vez separadas, se assemelham ao todo, como um fractal. Esta curiosa matemática certamente não é fruto do acaso. Márcio pareceu querer mostrar, usando o trabalho como a metáfora de um oráculo, que existem ordens subjacentes nas paisagens culturais, que nem sempre são percebidas. Portanto, estes ordenamentos e suas imposições, muitas vezes invisíveis, constroem ou conduzem, sem que haja resistência ou reflexão. Impossível não se lembrar, aqui, do Livro das Mutações ou *I Ching*, e seus 64 hexagramas, 8 trigramas, e 4 números necessários à plenitude da vida: Yang em repouso; Yang móvel; Ying em repouso; Ying móvel (JUNG, 1991). Paradoxal na aparência, a analogia com o *I Ching* não se opõe à racionalidade ocidental inscrita no cubo. Os dois oráculos, o livro chinês e o cubo de Márcio, mostram que só há uma coisa que não muda no mundo: o movimento perpétuo e cíclico de tudo o que existe. Para os japoneses, a palavra *shi*, encerra o sentido de quatro e de morte. Tânatos, ao ser invocado, implica Eros. “A totalidade do criado é ao mesmo tempo a totalidade do precívél”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996).

Ao atomizar a estrutura do grande cubo, e ir deixando espaços vazios na configuração inicial, Márcio, assim como Juan também aludiu em seu trabalho, propôs questões que passam da matéria à memória, ilustrando a filosofia bergsoniana. O trabalho, para Márcio, é uma passagem do *que é* e do *que pode vir a ser*; do *que está* e do *que nos escapa*. “Tudo que é sólido desmancha no ar”, segundo Marx.

A iconoclastia realizada pelo trabalho *Da Materialidade ao Vazio*, que fere a ideia de monumento, através de um recurso lúdico, à semelhança dos jogos de montar e de desmontar da infância, brinca com o peso visual e o peso físico da grande massa, cuja presença vai se tornando virtualidade, à medida que as semanas passam. Uma vez desmembrado, o grande cubo só poderá ser conhecido, ao se percorrer todos os lugares onde seus membros foram instalados. Isto fará com que se reintegre, com o auxílio da memória. A grande questão posta pelo trabalho, parece indagar sobre qual é o lugar da obra artística: afinal, onde ela existe? No espaço preenchido? No espaço vazio? Na semântica estoica, vazio e lugar são dois incorporais intercambiáveis da mesma moeda (CAUQUELIN, 2008).

Na busca pelas partes do grande cubo, poder-se-á conhecer mais do que simplesmente a materialidade da qual o trabalho é constituído: como marcos na paisagem, os fragmentos nos lembram que o real é constituído por heterogeneidades e heterotopias. A perseguição do uno pela dimensão do poder, a universalização, causa a supressão da diferença e hostiliza a multiplicidade. Neste sentido, a escolha das dezesseis instituições, para a instalação dos módulos do grande cubo, parece ter sido acertada: por natureza, as instituições, são antes de tudo, lugares que delimitam, circunscrevem, arbitram, definem, ordenam, normalizam, classificam. Em muitos casos, lugares que excluem ou que expurgam aquilo com o que a sociedade não quer lidar.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Finalizando-se esta exposição, é possível dizer que os dois artistas trabalham e refletem sobre a relação entre sociedade e meio, a partir de codificações próprias do campo das artes visuais, mas em processo de dialogia com outros campos. Eles nos lembram que as formas simbólicas nas paisagens podem ser lidas como textos (COSGROVE, 1998). Para ambos os artistas, no entanto, as formas na paisagem

estão sempre na iminência do desmoronamento, da desmaterialização e da recomposição de suas partes, em novos, instáveis e efêmeros ordenamentos e indícios de sua existência.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> ROGER, Alain. **Breve Tratado del paisaje**. Madrid, Espanha: Biblioteca Nueva, 2007.

## REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 291 p.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de Vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 191 p. (Coleção Todas as Artes). (a)

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 192 p. (b).

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009. 151 p. Coleção Todas as Artes.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: el andar como práctica estética. 1ª edição, 5ª. Impresão. Barcelona, Espanha: Editorial Gustavo Gili, 2007. 203 p. Land & ScapeSeries.

CAUQUELIN, Anne. **Frequêntar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. 996 p.

COSGROVE, D. E. **Social Formation and symbolic landscape**. Madison, EUA : The University of Wisconsin Press, 1998. 293 p.

COSTA, Rogério Haesbaert da. **O Mito da Desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. 395 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 2. 1ª. Edição, 5ª. Reimpresão: 2008. São Paulo: Editora 34, 1995.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da Modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo : Editora UNESP, 1991.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: É Realizações, 2010. 222 p.

INTERLUXARTELIVRE. Entrevista. DVD no. 96. Direção Luís Carlos dos Santos e Tânia Bloomfield. Curitiba: Projetos de Extensão Arte em Vídeo na Universidade e O Artista na Universidade – UFPR, 2010. 1 DVD (1h47m), color.

JACQUES, Paola Berenstein. Apresentação. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da Deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. 160 p. p 13-36.

JUNG, Carl Gustav. **O Espírito na Arte e na Ciência**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1991. 140 p.

KOWN, Miwon. **Public Art and Urban Identities**. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/en> . Acesso em: 28 março 2012.

KWON, Miwon. **One Place After Another**: site-specific art and locational identity. Massachusetts, EUA: MIT Press, 2004. 218 p.

KRAUSS, Rosalind E. **A Escultura no Campo Expandido**. Disponível em: <http://www.artpublica.com/textos/Krauss01.pdf> . Acesso em: 12 dezembro 2009.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, 365 p.

KUNSCH, Graziela; CESAR, Vitor. (orgs.) **Urbânia 3**. Disponível em: <http://urbania4.org/wp-content/uploads/2010/10/revista-urbania-3.pdf> . Acesso em: 05 novembro 2012.

LEFEBVRE, Henri. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

MADERUELO, Javier. Paisaje: un término artístico. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia B. **Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. 304 p. p. 13-34.

MÁRCIO Prado. Palestra. Direção Luís Carlos dos Santos e Tânia Bloomfield. Curitiba: Projetos de Extensão Ampliação e Difusão dos Acervos Audiovisual e Digital Arte em Vídeo na UFPR e O Artista na UFPR, no prelo.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. 312 p.

SENNET, Richard. **Carne e Pedra**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008. 417 p.

SIMMEL, Georg. A Filosofia da Paisagem. In: MALDONADO, Simone Carneiro (trad.) **A Filosofia da Paisagem**. Política e Trabalho, no. 12, setembro, 1996, p. 15-24. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgs/politica/12-simmel-2.html>, acesso em 13 ago 2009.

SIMMEL, Georg. **Questões Fundamentais da Sociologia**: indivíduo e sociedade. Tradução: Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. 118 p.

SIMMEL, Georg. A MetrÓpole e a Vida Mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O Fenômeno Urbano**. Tradução: Sérgio Marques dos Reis. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1967. 143 p. p. 13-28.

VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. 119 p.

**Tânia Bittencourt Bloomfield**

Doutora em Geografia, pela Universidade Federal do Paraná - UFPR; Mestre em Geografia, UFPR. Pós-graduada no curso de Especialização em História da Arte do Século XX, Escola de Música e Belas-Artes do Paraná – EMBAP. Licenciada em História, UnB; em Educação Artística, UFPR. Professora do Departamento de Artes da UFPR, desde 1998. Artista visual com exposições realizadas no Brasil e no exterior.