



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
DEP. BAB – CURSO DE PINTURA

Graduação em Pintura

Leonardo Gouvea - DRE: 098117168

## Interstícios

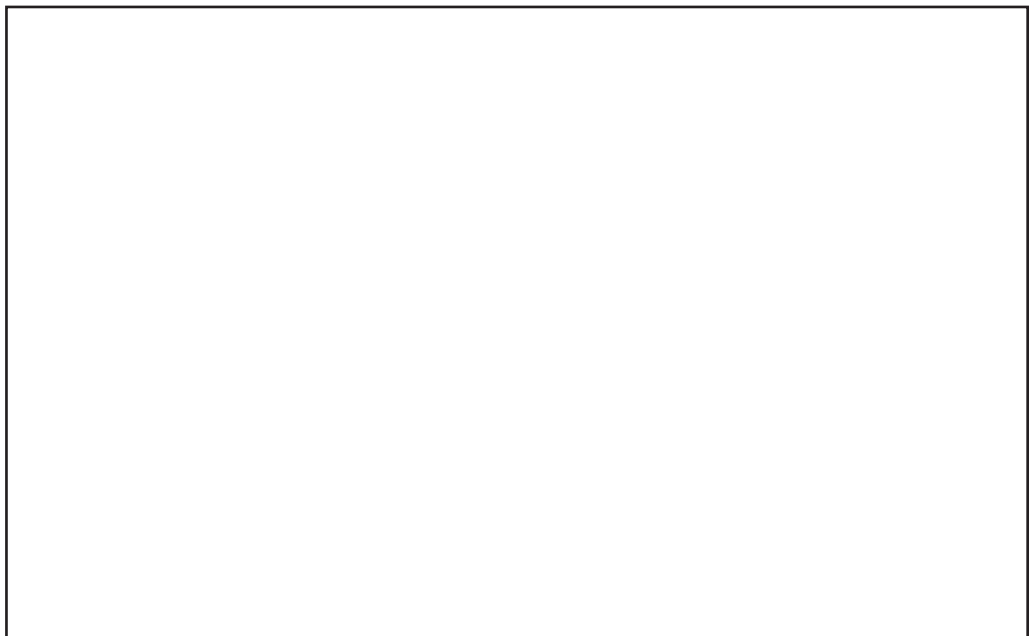
TCC

Orientador: Prof. Julio Ferreira Sekiguchi

Rio de Janeiro

2020

Ficha Catalografica

A large, empty rectangular box with a thin black border, occupying the lower half of the page. It is intended for a catalog card.

Leonardo Gouvea  
DRE: 098117168

# Interstícios

Monografia apresentada como pré-requisito para conclusão do  
Curso de Pintura da Escola de Belas Artes Universidade Federal  
do Rio de Janeiro

Orientador: Prof. Julio Ferreira Sekiguchi

Rio de Janeiro 2020

## Interstícios

O estudante supracitado está ciente de que o Trabalho de Conclusão de Curso será publicado na Base Minerva/Sistema Phanteon da UFRJ e poderá ser integralmente publicado no site do Curso de Pintura da EBA – UFRJ. Compromete-se com a possível reformulação de seu material de apresentação conforme orientações da banca no prazo de 30 dias, visando sua posterior publicação online. Compromete-se também a enviar em documento separado o resumo e no mínimo três imagens dos trabalhos realizados com ficha técnica completa para seu orientador, a fim de serem divulgados online no site do Curso de Pintura da UFRJ. O cumprimento desses requisitos é necessário para o lançamento da nota do estudante. Monografia apresentada como pré-requisito para conclusão do Curso de Pintura da Escola de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro, e avaliada pela seguinte banca examinadora:

---

Prof. Dr. Julio Ferreira Sekiguchi EBA/UFRJ

---

Prof. Me. Ricardo Antonio Barbosa Pereira EBA/UFRJ

---

Prof. Dr. Pedro Meyer Barreto EBA/UFRJ

Agradeço e dedico essa monografia à minha mulher, Viviana Meireles, pelo apoio, suporte, cálculos matemáticos, revisão de texto e por servir de modelo vivo. Não teria feito nada sem ela. Também dedico aos meus filhos Dante e Ágata por terem brotado na minha jornada.

## RESUMO

Interstícios é um trabalho de conclusão de curso que explora, com diferentes recursos visuais, possibilidades de comunicação entre obra e interlocutor. Com a transmutação da tela em objeto e suas conseqüentes relações e apropriações tomadas da escultura, e de outras linguagens, os interstícios se abrem à subjetividade do observador, que frui, participa e completa cada obra. Da estética relacional de Nicolas Bourriaud, passando pelas propostas da nova objetividade e Hélio Oiticica, esses trabalhos buscam uma comunicação abrangente e livre dos hábitos, combinando referências vistas como não conciliáveis ou contraditórias. Publicidade, arte urbana e quadrinhos são também aglutinados aos trabalhos como memória social coletiva e se propõem a criar um vínculo com o interlocutor. As informações, os excessos, o modo esquizofrênico com o qual a atualidade se comunica, presentes de certo modo em minha obra, fizeram com que, por proximidade conceitual os rizomas dos Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia de Deleuze e Gatarri acabassem entrando como referência. Os interstícios não são estruturas puras, são objetos não-objetivos, são multiplicidades que apresento aqui e sigo explorando suas possibilidades em novos trabalhos.

Palavras-chave: Interstícios, Estética relacional, Nicolas Bourriaud, Nova objetividade, Hélio Oiticica, Warburg, Rizomas, Gilles Deleuze, Felix Gatarri, Multiplicidade, Esquizofrenia, Pintura, Escultura, Objeto e Poesia.

## ABSTRACT

Interstices est un travail de conclusion de cours qui explore, avec différents supports visuels, des possibilités de communication entre l'œuvre et l'interlocuteur. Avec la transmutation de la toile en objet et ses conséquentes relations et appropriations empruntées de la sculpture et d'autres langages artistiques, les interstices s'ouvrent à la subjectivité de l'observateur, qui jouit, participe et achève chaque œuvre. De l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud, en passant par les propositions de la nouvelle objectivité et d'Hélio Oiticica, ces œuvres cherchent une communication globale et libérée des habitudes, en mêlant des références perçues comme non conciliables ou contradictoires. La publicité, l'art urbain et la bande dessinée sont également invités dans les œuvres en tant que mémoire sociale collective, visant à établir un lien avec l'interlocuteur. Les informations, les excès, le caractère schizophrénique de la communication actuelle, présents d'une certaine manière dans mon travail, ont fait le rapprochement, en raison de la proximité conceptuelle, avec les rhizomes des Mille Plateaux - Capitalisme et schizophrénie, de Deleuze et Guattari. Les interstices ne sont pas des structures pures, ce sont des objets non objectifs, ce sont des multiplicités que je présente ici et dont les possibilités je continue d'explorer dans de nouvelles œuvres.

Mots clés: Interstices, Esthétique relationnelle, Nicolas Bourriaud, Nouvelle objectivité, Hélio Oiticica, Warburg, Rhizomes, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Multiplicité, Schizophrénie, Peinture, Sculpture, Objet et Poésie.

## ABSTRACT

Interstitials is a course conclusion work that explores, with different visual aids, communication possibilities between the work and the interlocutor. With the transmutation of the canvas into an object and its consequent relationships and appropriations taken from sculpture, and from other languages, the interstices open up to the subjectivity of the observer, who enjoys, participates and completes each work. From the relational aesthetics of Nicolas Bourriaud, through the proposals of the new objectivity and Hélio Oiticica, these works seek a comprehensive and free of habits communication, combining references seen as not reconcilable or contradictory. Advertising, urban art and comics are also linked to the work as a collective social memory and aim to create a bond with the interlocutor. The information, the excesses, the schizophrenic way with which the current communicates, present in a certain way in my work, made, due to conceptual proximity, the rhizomes of the Thousand Plateaus - Capitalism and Schizophrenia of Deleuze and Gatarri end up entering as a reference. The interstices are not pure structures, they are non-objective objects, they are multiplicities that I present here and I continue exploring their possibilities in new works.

Keywords: Interstitials, Relational aesthetics, Nicolas Bourriaud, New objectivity, Hélio Oiticica, Warburg, Rhizomes, Gilles Deleuze, Felix Gatarri, Multiplicity, Schizophrenia, Painting, Sculpture, Object and Poetry.





# INT ERS itic ios

# INTERSTÍCIOS

## ÍNDICE

1	INTRODUÇÃO _____	11
2	INTERSTÍCIOS E RELAÇÕES _____	12
2.1	DA CAPO _____	13
3	ESTRTÉGIAS FORMAIS E OBJETIFICAÇÃO DA PINTURA _____	18
4	TRANSITIVIDADE E TEMPORALIDADE _____	26
5	A IMAGEM COMO VÍNCULO NA MULTIPLICIDADE _____	35
6	REFLEXÕES RIZOMÁTICAS SOBRE UMA COMUNICAÇÃO ESQUIZOFRÊNICA _____	44
7	CONCLUSÃO - INTERSTÍCIOS: MULTIPLICIDADES RELACIONAIS _____	48
8	BIBLIOGRAFIA _____	52

# 1. INTRODUÇÃO

Minha pesquisa tem a intenção de despertar no espectador um olhar crítico através de trabalhos com múltiplos recursos visuais e possibilidades narrativas. No decorrer do texto a seguir, pretendo decupar as principais características formais e conceituais que fazem desses trabalhos interstícios relacionais e porque essas multiplicidades intersubjetivas se propõem a atingir um público abrangente.

No primeiro capítulo, eu faço uma pequena introdução para explicar a origem do nome interstícios, inspirado no livro "Estética relacional" de Nicolas Bourriaud. Logo depois, conto como surgiram as primeiras ideias para o desenvolvimento desses trabalhos que, a partir de telas, se transmutam em objetos e aglutinam aspectos próprios da escultura e outras linguagens artísticas.

O segundo capítulo é dedicado a expor minhas estratégias formais e a objetificação da pintura, evidenciando a tridimensionalidade e explorando a materialidade dos elementos componentes das telas tradicionais para transformar as relações entre a obra, o espaço e o interlocutor.

No terceiro capítulo, seguindo a lógica da tridimensionalidade, abordo outros aspectos que esses trabalhos adquirem ao se apropriarem de características da escultura (transitividade e temporalidade), como esses trabalhos se conectam com a nova objetividade e com Hélio Oiticica e a utilização da sequência e da criação, a partir das formas, de um espaço virtual de transitabilidade no entorno das obras.

O quarto capítulo discute a importância das imagens e palavras na construção desses interstícios. A necessidade de comunicação com um público abrangente e a apropriação da arte urbana e da publicidade, para esta finalidade. O retorno da imagem como o *Nachleben* e do *Engrama* de Warburg, e como as imagens criam um vínculo com o espectador.

O quinto capítulo, é uma reflexão sobre um mundo de excesso de informação e sobre o porquê de, com múltiplos elementos e múltiplos recursos de linguagem, se comunicar de maneira esquizofrênica, subjetiva e rizomática. A busca de uma interação com o observador que completa cada trabalho e atribui um sentido a cada multiplicidade.

Por fim, aponto que estes interstícios são um conjunto de recursos visuais distintos que confluem para a mesma condição. São multiplicidades intersubjetivas que se conectam rizomaticamente através do interlocutor.

## 2. INTERSTÍCIOS E RELAÇÕES

Esta pesquisa se propõe a explorar, através de múltiplos recursos de linguagem simultâneos, as possibilidades de comunicação e relação entre público e obra, sintetizando problemas formais e narrativos em um ambiente que pode parecer incomum para a maioria dos que observam. Podendo se mostrar divertida ou agradável, é muitas vezes incômoda e perturbadora, com a intenção de despertar no observador um olhar crítico, seja esteticamente ou conceitualmente. Essas obras estão abertas à subjetividade do interlocutor, já que as informações e problemas ali propostos dependem do entendimento, imaginação e sensibilidade de quem as vê para refletir, interagir e completar um quebra-cabeças estético de madeira, tintas e panos que constroem os planos, palavras e relações.

Desde o início, da concepção até a montagem dos elementos em cada peça, existe a pressuposição do outro, do observador-interlocutor que completa e se relaciona com cada obra. Não existe a obra sem o espectador. A proposta é que exista um diálogo, uma dança intersubjetiva - uma que eu não poderei supor, porque acontece entre o observador e a obra - o meu trabalho é dispor os elementos que alimentam e geram este diálogo. Da estética relacional de Nicolas Bourriaud, passando pelas propostas da nova objetividade, novo realismo e a arte povera, incorporando elementos da publicidade e da arte urbana, meus trabalhos buscam uma comunicação aberta e abrangente e pretendem refletir um mundo onde as informações surgem o tempo inteiro de maneira esquizofrênica.

A idéia de interstício veio da leitura de Bourriaud<sup>1</sup>: em sua concepção, a obra de arte representa um interstício social. O termo interstício fora usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro. Sociedades de escambo ou vendas sem lucro e os novos bancos de tempo seriam exemplos desse tipo de comunidade. Ao me apropriar do termo e aplicá-lo ao meu trabalho, a intenção foi expor a natureza ambígua das obras e externar seu aspecto relacional, já que elas residem em algum lugar entre a pintura e a escultura e exigem uma leitura interpretativa que é, porém, aberta à subjetividade.

“O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema.”

(Nicolas Bourriaud citando Karl Marx)

1- Estética Relacional Nicolas Bourriaud Trad. Denise Bottmann Editora Martins Fontes, 2009 Original: Les Presses Du réel, Dijon, 1998

## 2.1 DA CAPO

Tudo começou com uma observação simples. Como eu geralmente esticava a lona em um grande pedaço de compensado, sobre o qual pintava enquanto esperava o chassi ficar pronto, para depois entelar, começou a me incomodar a ideia de que as telas eram bidimensionais, afinal eu grampeava a lona no chassi de um lado e a esticava contornando os lados da madeira para prender a lona do lado oposto. As telas, como objeto, têm três dimensões e isso era óbvio. Pronto, eu já não conseguia mais olhar para uma tela sem perceber sua tridimensionalidade. Já não considerava apenas a superfície plana da tela paralela à parede como parte da obra. Para mim, tudo fazia parte da obra, a tinta, a lona, o chassi e os grampos. Cada elemento da tela tem uma plasticidade que pode ser explorada. A madeira do chassi tem uma beleza na sua própria materialidade e possui um plano em cada face. A lona que antes era o grande plano vazio inicial onde se criam planos com tinta, pode ter sua superfície enrugada, dobrada ou furada. Pode pender como uma bandeira ou estar esticada como uma tábua, afinal é maleável e não passa de um pedaço de pano. Seguindo esta ideia inicial comecei a desenvolver peças que exploravam a tela como objeto. Esta tendência para o objeto aproxima estes trabalhos de algumas idéias da nova objetividade.

Ainda durante o curso de pintura III, construí um grande quadro-instalação chamado Berço Esplêndido. Era um objeto grande e complexo, formado por uma grande tela de 4m x 2m pendurada na parede a 1,5m do chão. Uma segunda peça se unia a esta tela em sua parte inferior direita com 80cm de largura e 2m de profundidade, descia da parede numa diagonal até 1m de altura. Outra pintura tinha o formato de um biombo, com dobradiças, e não se prendia à parede, equilibrava-se em seu formato de zigue-zague formado por três peças. Estas estruturas eram grandes, pesadas e difíceis de manejar, porém desapareceram completamente de dentro do Pamplonão durante o recesso do meio do ano. Não sobrou nada, nem chassis, nem lonas, nem pincéis, nem tintas, nem grampos.

Durante um tempo me afastei da pintura e me dediquei ao trabalho como diretor de arte sempre em agências de publicidade, porém, quando me distraía, pensava em planos, cores e imagens que não fossem as mesmas fotos de banco de imagens de pessoas sorridentes com o Pantone identificado na tela do computador: pensava sempre em voltar e continuar de onde havia parado. A pintura nunca saiu dos meus planos, mas esse retorno só aconteceu tempos depois.

De volta à Pintura, minha pesquisa prosseguiu e fui fazendo ajustes às minhas primeiras experiências. Os formatos diminuíram bastante e acabei trazendo da publicidade alguns aspectos da linguagem que me acostumei a utilizar durante esses anos. Palavras e frases junto às imagens podem remeter a cartazes e a poética mutável de uma peça para outra, com diferentes paletas e diferentes traços e maneiras de pintar, têm ligação direta com minha experiência publicitária pregressa, já que cada projeto em que me debruçava exigia abordagens completamente diferentes de imagens e tipia.

Os chassis passaram a ter grande importância estética nas obras a partir do momento em que passei a contorcer e dobrar sua estrutura e os quadros passaram a se apropriar de características próprias da escultura. Meus trabalhos passaram a não repousar cãndidos paralelamente à parede; podem até fazê-lo, mas em geral se debatem sobre a superfície, a expelem ou se soltam completamente e se apoiam no chão. Essas propriedades tridimensionais da escultura, trazem a certas obras transitividade e temporalidade, já que o observador passa a perceber o quadro por diversos ângulos e visualizar planos diferentes enquanto se move pelo espaço expositivo. A temporalidade pode ser percebida também em um trabalho em especial, no qual me aproprio da linguagem dos quadrinhos dispondo três quadros numa sequência específica. Outra característica dessas obras são os retalhos e os buracos. Em diversas peças eu recorro ao corte das lonas para criar um efeito estético e às vezes estrutural e poético nas obras, às vezes cortando as lonas em tiras para trançá-las nos chassis. Ao criar buracos nas telas eu tanto posso revelar um plano escondido quanto inserir a própria parede dentro do trabalho.

As imagens remetem à arte urbana que encontramos nas paredes das cidades, assim como as frases e palavras que uso. O fato de não usar fotografias como referência deixa o desenho mais solto e maneirista, com erros anatômicos e vícios nos traços, como nos quadrinhos. A aproximação com o grafite, com referências ao cartum e à publicidade, também traz ao meu trabalho uma certa afinidade com a arte pop, porém os planos criados pelos retalhos de lona criam padrões geométricos abstratos, com retângulos, quadrados e trapézios coloridos se fundindo às figuras.

Retrato Quântico  
Óleo sobre tela 110cm x110cm - 2018





MEU PLANO

É UM PLANO



Planos feitos com panos se sobrepõem e se cruzam. Planos feitos de pano se escondem e se revelam ao observador quando este se desloca. O plano é este. Quero que este interstício entre pintura, escultura, panfletagem, publicidade, poesia, figurativo e abstrato, tudo junto e misturado, possa com este excesso de informação antiminimalista refletir um mundo de excesso de informação em que vivemos e com o qual quase nos habituamos. Nossa sociedade está inofocada. Nossos cérebros não possuem a capacidade de processar tanta informação recebida. Tvs, computadores, smartphones e tablets trazem imagens, notícias, pesquisas, fake news, fofocas, recados, mensagens importantes, mensagens inúteis, propaganda, textinhos, textões, anúncios, mais propaganda, filmes, mais propaganda, trailers, mais anúncios e ainda temos que lidar com a vida real. Tanta informação é perfeitamente normal para uma boa parcela da sociedade, sobretudo para os jovens que se acostumaram com este excesso que a tecnologia nos proporciona e já separam com facilidade as informações, absorvendo bem o que lhes interessa e direcionando o restante para o lixo do córtex cerebral. De certa forma, todos nos habituamos com esta velocidade e quantidade de informação, uns mais outros menos, mas não nos é estranho, por exemplo, termos que responder a uma mensagem importante, enquanto assistimos a um filme, ou lemos uma reportagem, ou cozinhamos, ou escrevemos um texto, ou tudo ao mesmo tempo agora.

### 3. ESTRATÉGIAS FORMAIS E A OBJETIFICAÇÃO DA PINTURA

A gênese do meu trabalho está em seu aspecto formal: é dali que tudo começa. Mesmo que recorra ou não a alguma narrativa, imagens, palavras e cores surgem a partir da forma. Os limites físicos convencionais impostos pelos chassis e seus consequentes limites enquanto espaço de representação se tornaram pouco funcionais para a expressão das ideias que eu precisava expor. Assim, foi necessário transgredir tais limites e por conseguinte algumas convenções que os sustentam. Foi sendo construída a partir daí uma sequência de trabalhos que exploram progressivamente um campo extenso de possibilidades conceituais e formais. Assimilando e combinando referências vistas como não conciliáveis ou até contraditórias, fui compondo de maneira quase dadaísta, com elementos do expressionismo abstrato, minimalismo, quadrinhos, suprematismo russo e quantos outros achei necessários, utilizando a herança que a história me transmitiu para alcançar os propósitos do meu próprio trabalho. É porém notável que a principal característica capaz de me desviar ou separar de toda essa herança reside exatamente na utilização de estratégias formais que evidenciam a objectualidade das pinturas, ainda que haja o emprego da representação figurativa para que dialogue com as formas e componha o resultado.

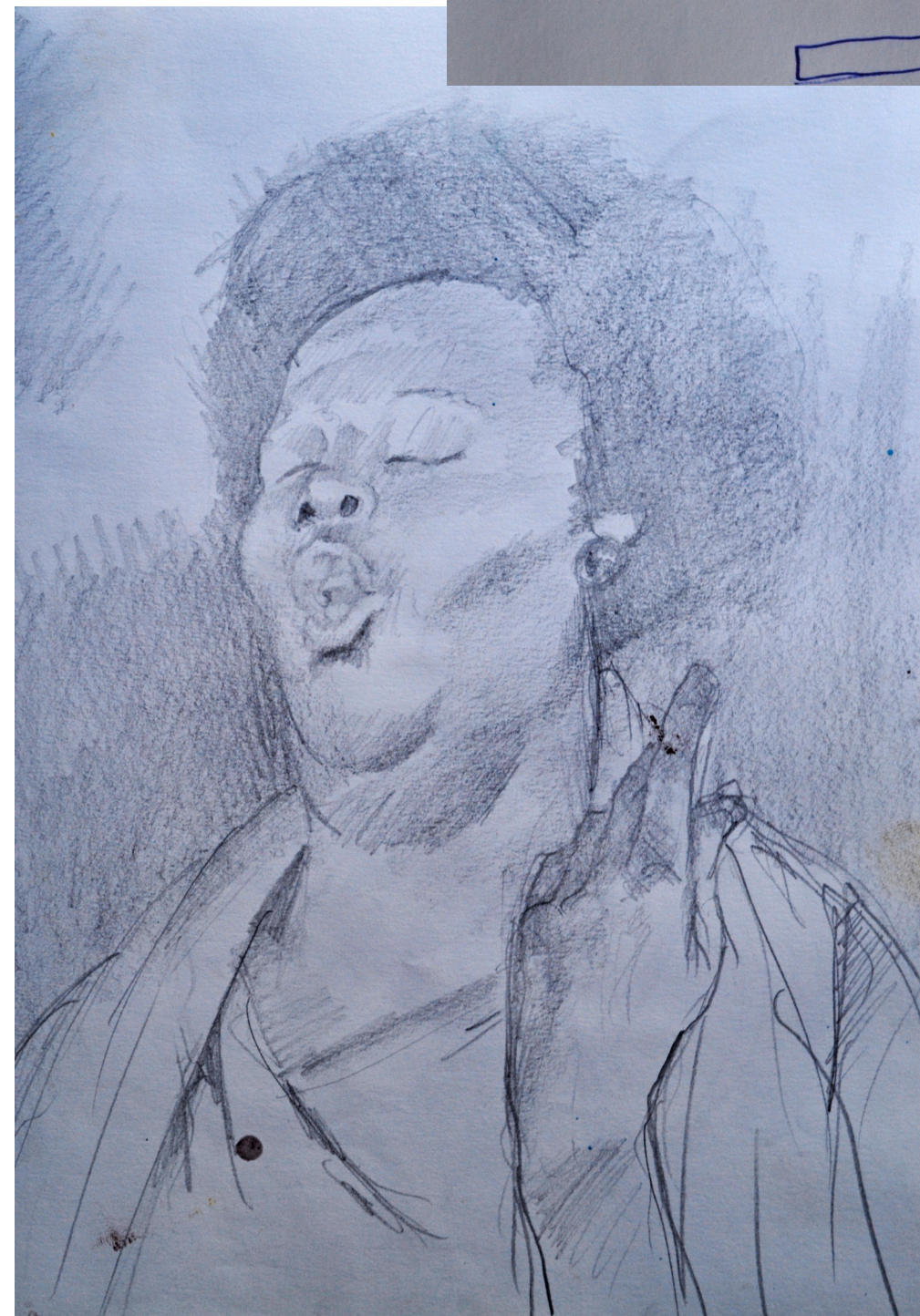
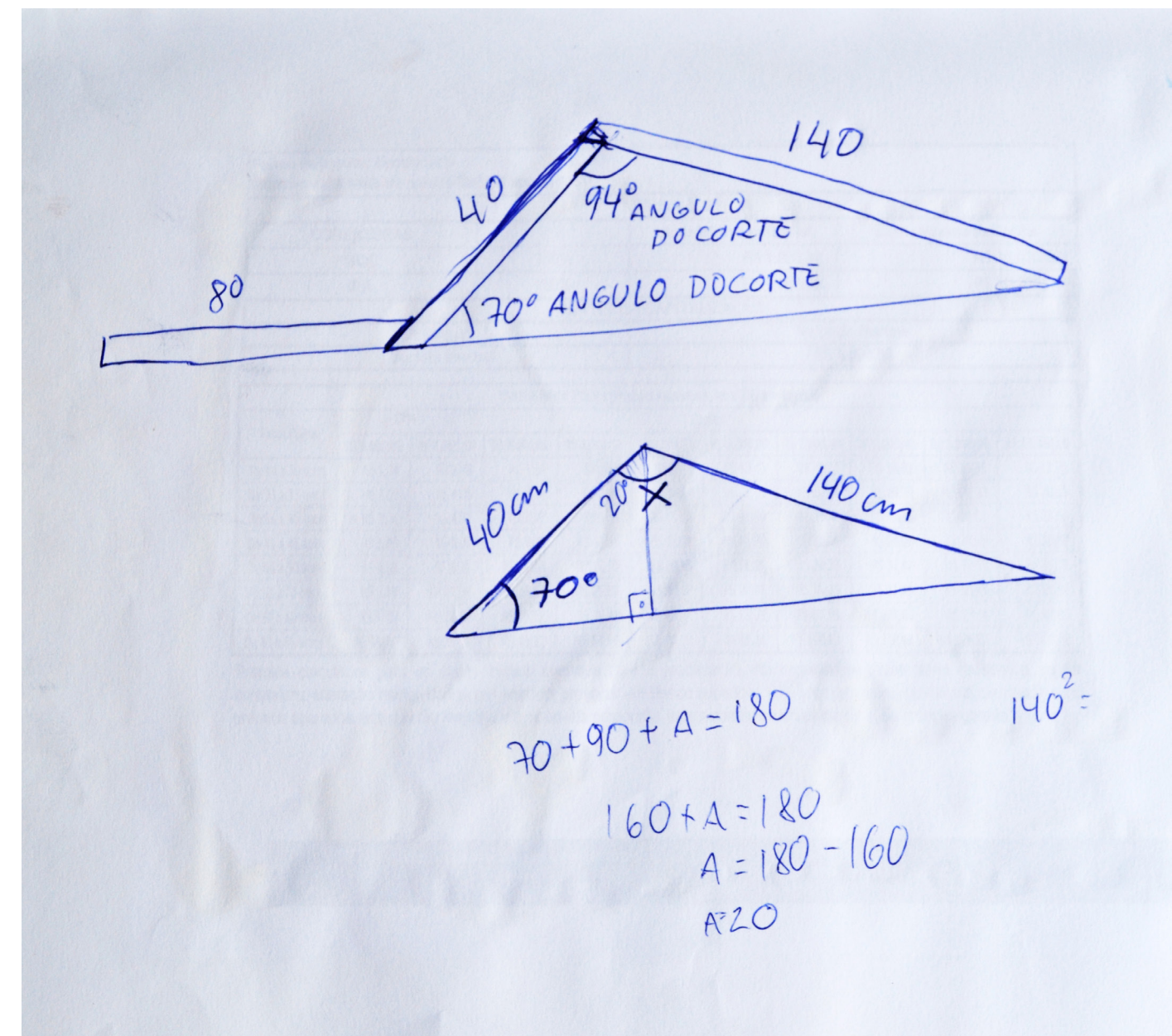
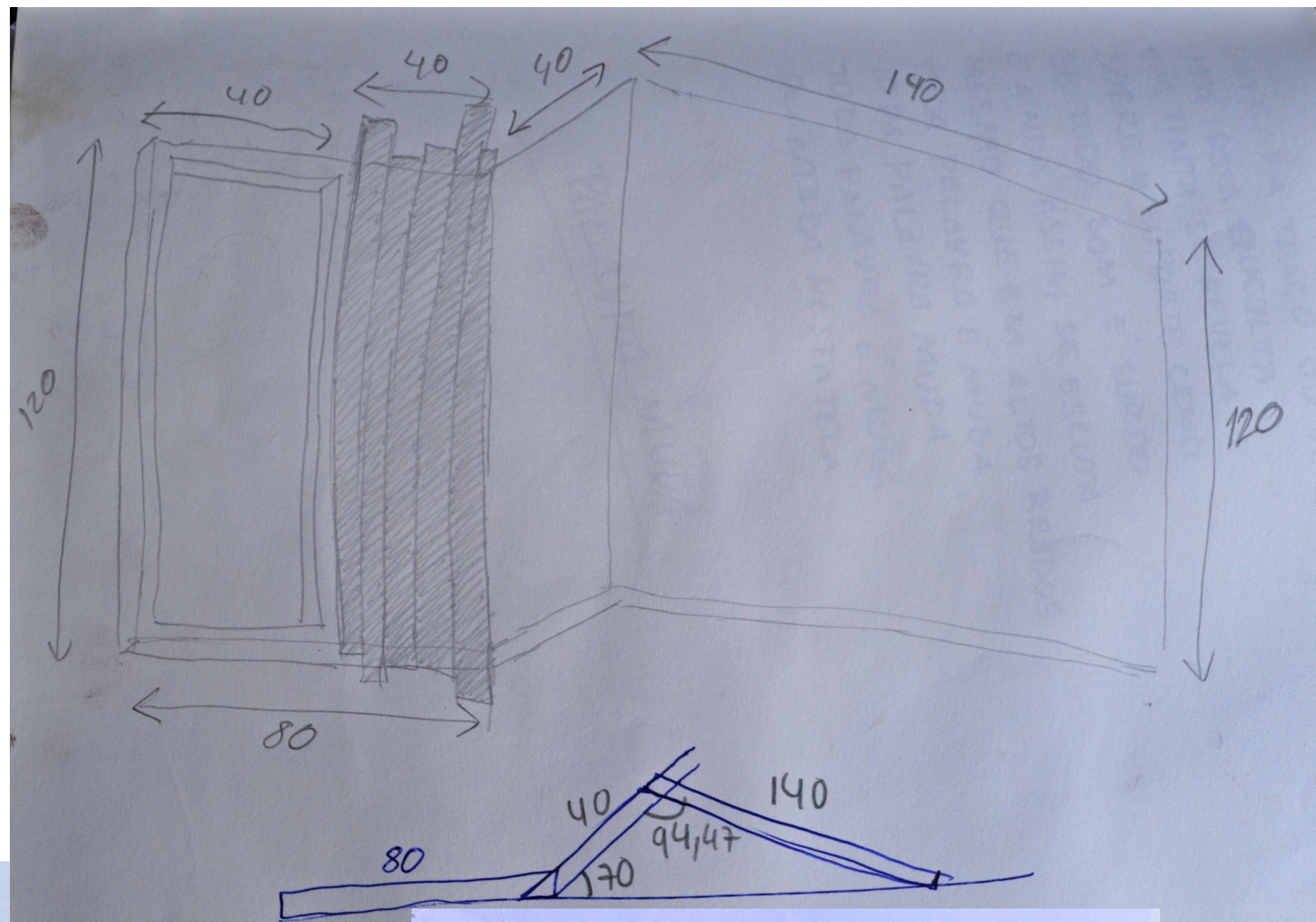
Tendo em vista explorar a tridimensionalidade das pinturas, minhas estratégias foram, grosso modo, um tanto violentas. Para subverter as formas e as normas convencionadas pela tradição, os chassis foram retorcidos e as lonas parcialmente arrancadas expondo a madeira, a parede e enrugando o tecido. Ao desplanificar a tela, esta assume uma outra relação com o observador. As sombras e volumes destroçam a ilusão da tela, que se mostra como matéria. O que poderia ter sido um suporte e silenciosamente servir à pintura, ganha após tal violência sofrida com sua deformação, protagonismo e importância, rivalizando e interagindo com a imagem pintada e se afirmando como objeto. Aqui a "pintura de cavalete" é superada para dar espaço a outra proposição, uma arte relacional que leve em conta a forma, a imagem, o espaço no entorno da obra e as relações dela tanto com o observador, quanto com o espaço. Oiticica já se aproveitava dessas relações em trabalhos como os núcleos<sup>2</sup>, porém de forma mais grandiosa, monumental. No meu caso, esse espaço relacional é mais restrito e cada objeto propõe uma rota ou uma zona transitável à sua volta para que se dê a assimilação de sua totalidade.

2- Szaniecki, Bárbara; Cocco, Giuseppe; Pucu, Izabela - Hélio Oiticica para além dos mitos - Centro municipal de arte Hélio Oiticica, 2016

Palavra muda, música surda  
Óleo sobre tela 250cm x 120cm - 2018

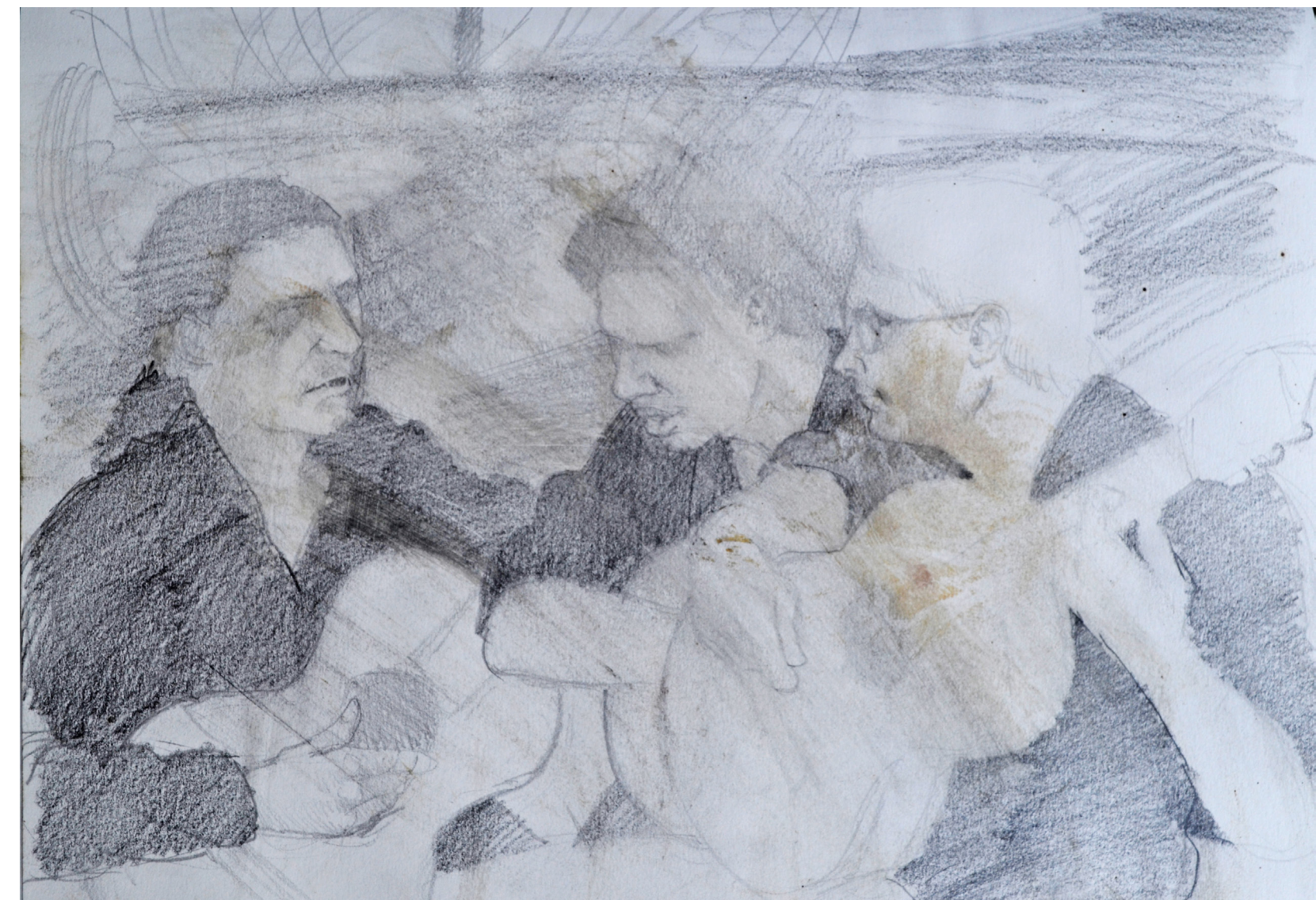






$\frac{A}{\sin a} = \frac{B}{\sin b} = \frac{C}{\sin c}$   
 $\frac{140}{\sin 70^\circ} = \frac{40}{\sin \beta}$   
 $140 \sin \beta = 40 \sin 70$   
 $\sin \beta = \frac{40 \sin 70}{140} = 0,2685$   
 $\beta = \arcsin(0,2685) = 15,58^\circ$   
 $\alpha = 180^\circ - 70^\circ - 15,58^\circ = 94,42^\circ$  (Soma dos ângulos internos do triângulo)  
 $\frac{y}{\sin 94,42} = \frac{40}{\sin 15,58}$   
 $y = \frac{40 \sin 94,42}{\sin 15,58} = \frac{39,26}{0,2686} = 142,47 \text{ cm}$

21



Se em alguns trabalhos essa objetificação se mostra de maneira mais tímida, apenas expondo o chassi por circunstância de um entelamento feito às avessas (quando fixo a lona por trás do chassi) ou intercalado (quando também de maneira violenta para a peça, corto a tela em tiras e as fixo no chassi intercalando uma tira por dentro e outra por fora), em outros essa objectualidade é muito mais manifesta e ostensiva, mesmo que não exponha o chassi.

Algumas das pinturas tanto podem se projetar da parede, em uma espécie de repulsa ao plano, se afastando dele drasticamente, como podem se encaixar confortavelmente em uma quina entre duas paredes. 4 trabalhos exploram o mesmo formato em L e diferentes relações entre a forma, o espaço e a relação entre eles e o observador. Essas formas, inspiradas no trabalho de Robert Morris "L-beams", são constantes, a mesma forma com as mesmas dimensões colocadas de maneiras diferentes no espaço, mudando assim a percepção do espectador. As telas dobradas em L possuem duas faces de 80cm x 80cm que formam um ângulo de 90° entre elas. Nos dois primeiros trabalhos, as telas estão colocadas em quinas porém, de maneiras distintas: uma se encaixa perfeitamente na quina e a outra se projeta das paredes, de maneira oposta à primeira. As outras duas também possuem o mesmo formato e dimensões, podendo estar uma apoiada sobre a outra, formando um cubo vazado, ou estar uma no chão e a outra apoiada na parede e no chão. Além da relação entre os trabalhos e o espaço, existe uma relação cambiável entre as próprias obras; se duas se mostram como opostas, as outras duas podem ser dois trabalhos separados ou formarem um único, transformando a própria forma e se resignificando.

Com o posicionamento no espaço, as obras deixam de estar necessariamente dependentes da parede para poderem existir e entrar em relação com o observador. Com isso, em algumas obras, ponho em discussão a parede como o lugar natural e estável para a pintura. Assim como a transformação da pintura em objeto, o deslocamento da obra em relação à parede é uma etapa importante para localizar estes trabalhos entre a pintura e a escultura. A manifestação da obra relativamente ao espaço, a produção de significado e a percepção do observador a partir do posicionamento da tela (no canto, no chão, apoiada na parede e no chão) são fundamentais para a assimilação destes trabalhos. A relação entre as obras e o espaço e as relações entre o homem e o objeto, são a matéria prima para iniciar um diálogo com o espectador. Como diz Bourriaud: ...uma produção de formas que visa a algo muito diferente de um simples consumo estético<sup>3</sup>.

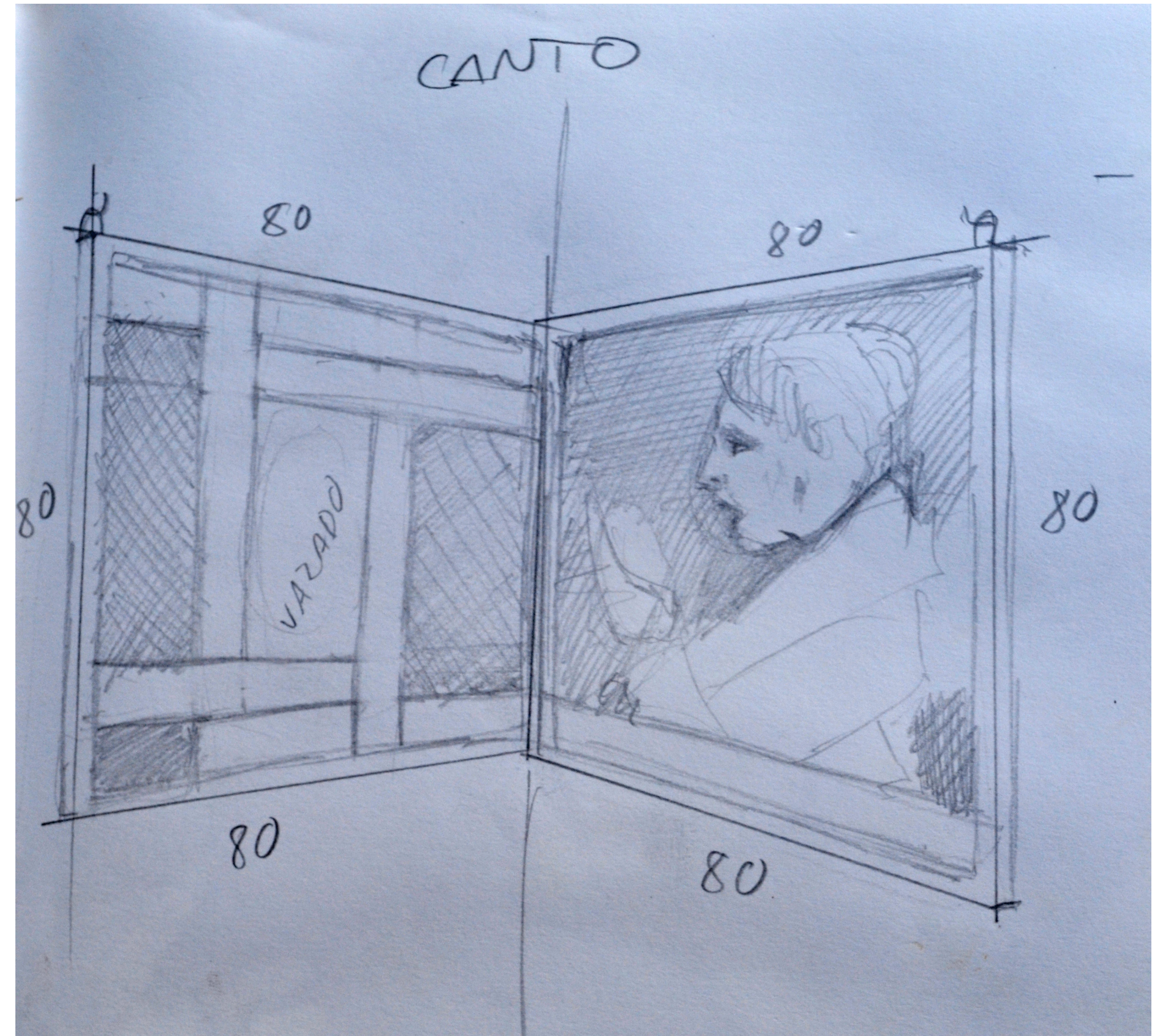
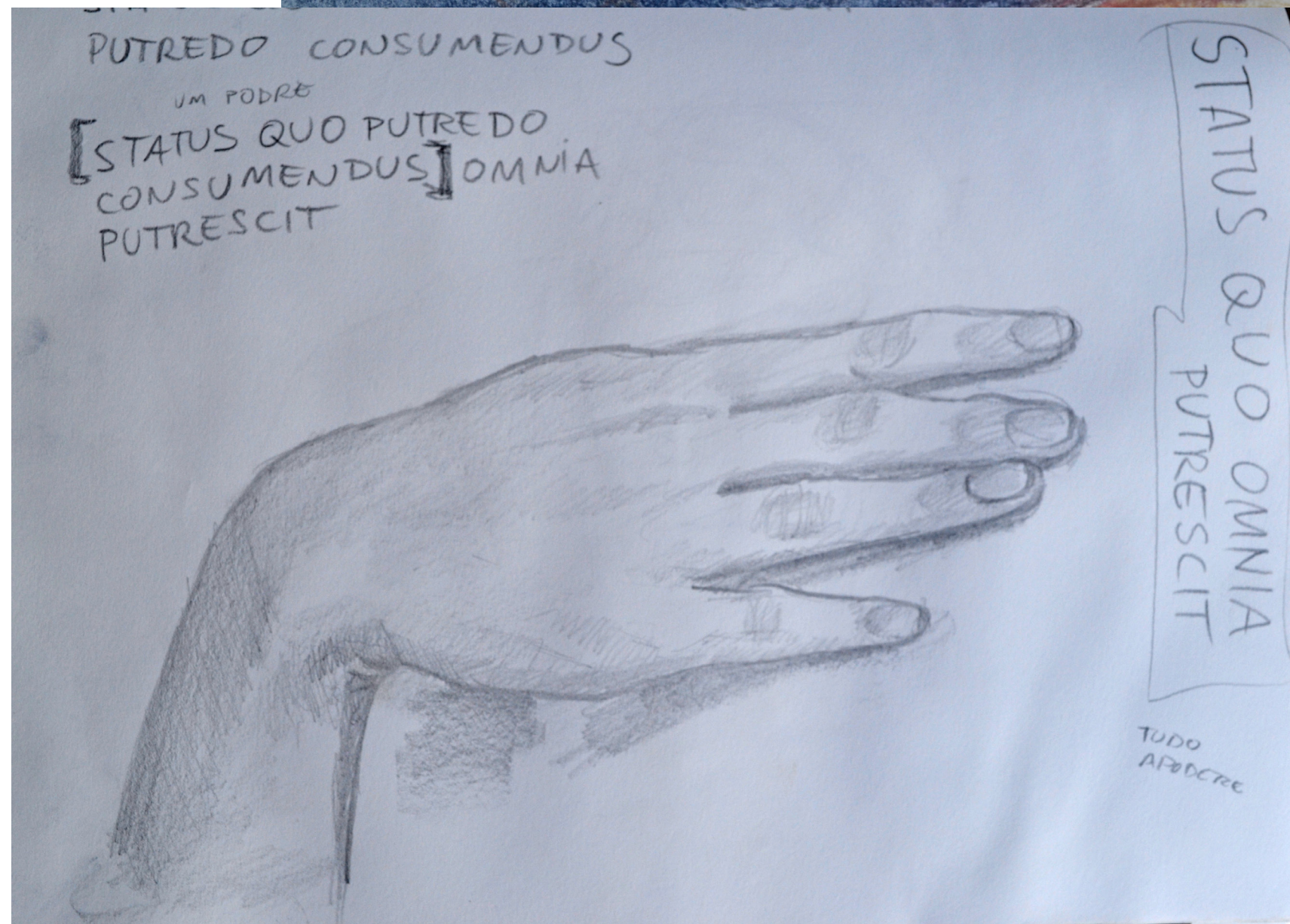
"Assim nascem as formas: do desvio e do encontro aleatório entre dois elementos até então paralelos. Para criar um mundo, esse encontro fortuito tem de se tornar duradouro: os elementos que o constituem devem se unificar numa forma, isto é, "os elementos têm de dar liga (assim como dizemos que alguma coisa 'deu liga')". ..."A forma pode ser definida como um encontro fortuito duradouro".

(Nicolas Bourriaud)

3- Estética Relacional Nicolas Bourriaud Trad. Denise Bottmann Editora Martins Fontes, 2009 Original: Les Presses Du réel, Dijon, 1998

Canto ou O vazio que a ausência ocupa  
Óleo sobre tela 160x80cm







“Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete. O fenômeno da demolição do quadro, ou da simples negação do quadro de cavalete, e o conseqüente processo, qual seja o da criação sucessiva de relevos, antiquadros, até as estruturas espaciais ou ambientais, e a formação de objetos, ou melhor a chegada ao objeto, data de 1954 em diante”.

(Helio Oiticica)

A exploração da mesma forma e suas relações com o espaço não são as únicas maneiras de exteriorizar a objetificação das telas em meus trabalhos. Em algumas obras, a exposição da madeira do chassi, por desentelamento ou pela distorção do próprio chassi, é um recurso que utilizo recorrentemente. Em geral a madeira não perde sua função estrutural e apenas ganha uma atribuição estética, mas ela também pode deixar a estrutura da tela para assumir total protagonismo dentro de uma peça e, por conseguinte, transmutar a tela em objeto.

Para além da fatura, enrugamento da lona e distorções no chassi, a madeira assume o primeiro plano, se colocando à frente da lona, recebendo a carga das tintas sobre ela ou se mostrando crua, revelando sua materialidade. Os volumes são os reais e o espaço de representação se torna a própria representação. Mais uma vez, a localização da obra entre a pintura e a escultura se dá por intermédio da matéria constituinte de cada quadro, a madeira, a lona e as tintas.

As mesmas matérias que fazem de uma tela uma pintura, também as fazem ser escultura ou objeto e somente a relação entre a obra e a parede, ou a relação entre a obra e as outras peças, pode agora defini-la como pintura; se retirada deste contexto, isolada e exposta sobre um pedestal, já não seria percebida como tal. Presente aqui a idéia de demolição do quadro ou do quadro de cavalete, esses trabalhos não são também objetos simplesmente, não podem ser entendidos como estruturas puras. Como dizia Luciano Fabro, "O Objeto não tem, por si só, uma carga, ele só adquire uma carga quando intervém o sujeito"<sup>4</sup>.

Pode-se notar nesta série de trabalhos características ou influências das propostas da nova objetividade, como colocado por Helio Oiticica ao observar certas propriedades como a tendência para o objeto quando observamos uma certa "demolição do quadro", e a participação do espectador, principalmente de forma corporal, visual e semântica. Da mesma forma quanto à abordagem e tomada de posição a problemas políticos, sociais e éticos.

4- FERREIRA, Glória; Cotrim, Cecília - Escritos de artistas anos 60/70 - Jorge Zahar Editora

## 4. TRANSITIVIDADE E TEMPORALIDADE

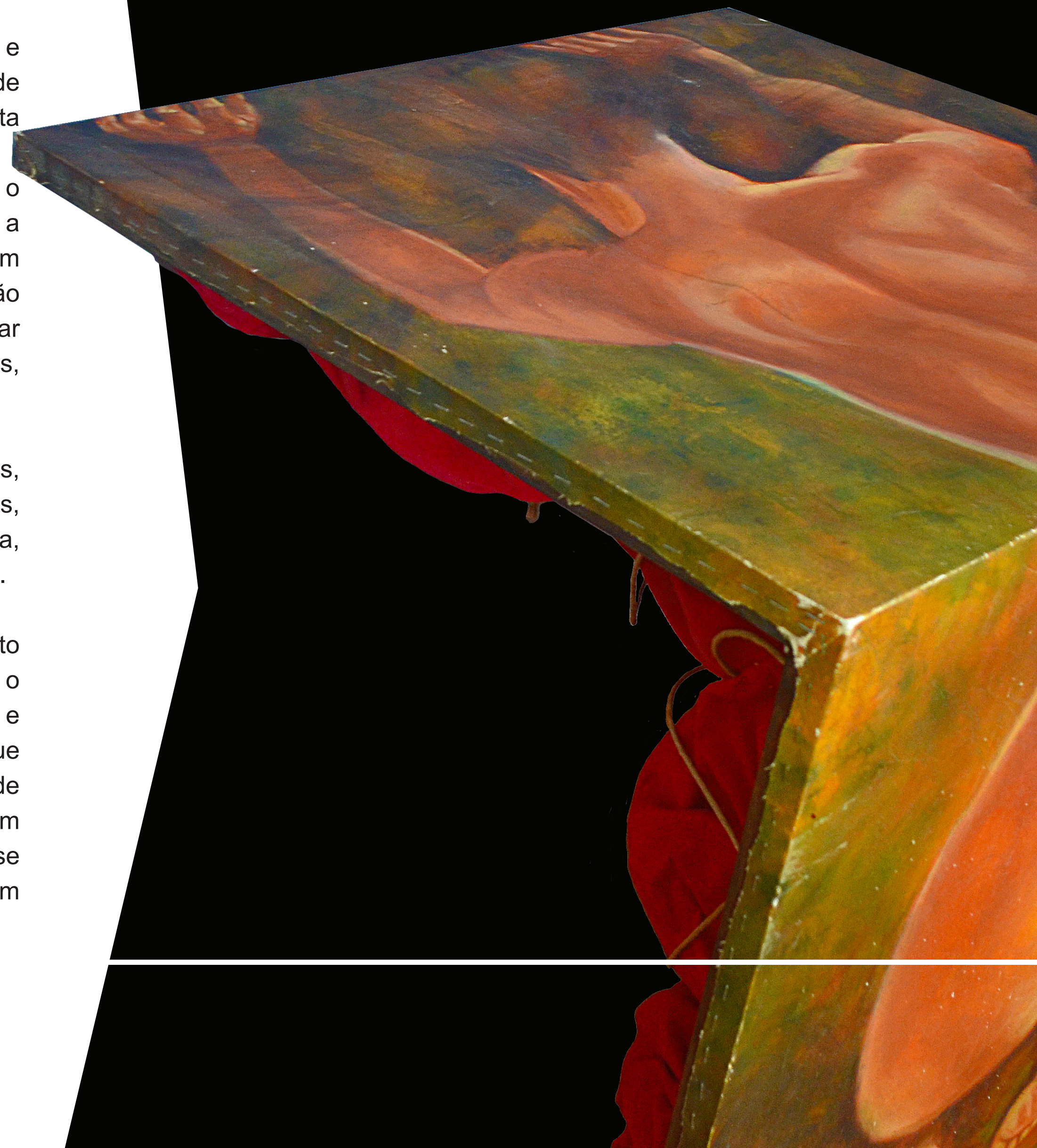
Com esta tendência para o objeto, os trabalhos adquirem uma tridimensionalidade característica da escultura e assumem seus atributos de transitividade e temporalidade, que não seriam possíveis numa tela convencional onde a planaridade da superfície permite que o observador contemple toda a obra a partir de um único ponto de vista ideal.

Ao se deslocar pelo espaço expositivo, novos planos são percebidos e a própria forma pode mudar de acordo com o posicionamento no espaço. Logo, a participação visual, corporal ou semântica do espectador é fundamental para a compreensão da obra, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. É requisitado, a cada sujeito a quem o trabalho se apresenta, uma leitura dos significados propostos em seus aspectos pictórico-estruturais, na utilização da palavra escrita e no abandono de estruturas puras. São portanto, obras abertas e se circunscrevem num lugar ou momento onde se estabelecem a pintura, a escultura, o objeto e a poesia. Por esta condição singular das obras, eu as tenho chamado de interstício.

Nos anos 60, Helio Oiticica explorou, com suas Estruturas-cor no espaço e no tempo, os núcleos e os penetráveis, esta relação dos quadros ou seus planos de cor pura em grande número e em grandes espaços tridimensionais, onde o observador se encontra no centro da estrutura, de dentro da qual a visão estática, de um único ponto de vista, não revela a totalidade das obras. O caminhar através dessas obras dá as dimensões temporal e espacial delas<sup>5</sup>.

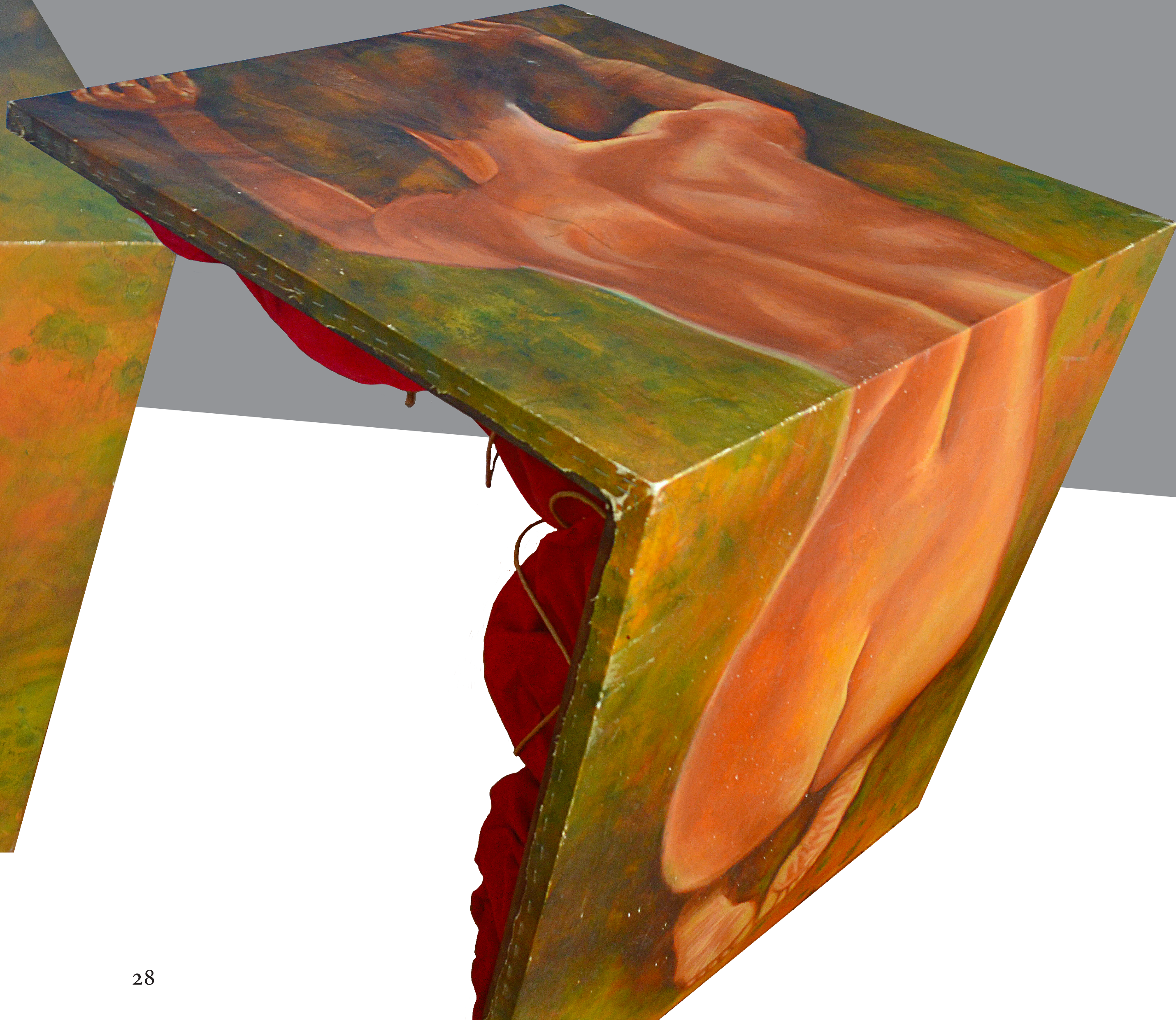
Os interstícios possuem esta mesma necessidade do deslocamento do observador, porém em uma escala muito menor. Nas obras de Oiticica, os diversos planos separados uns dos outros estão pendurados no espaço e o espectador experimenta uma imersão na cor; já nas minhas obras, por outro lado, os planos estão encerrados e compoem um único objeto e estes planos são revelados com o deslocamento do observador pelo espaço. Ainda que eu o pendure na parede como um quadro, não é possível perceber sua totalidade de um só ponto. Esta transitividade pelo espaço expositivo se dá de maneira mais contida, todavia possui o mesmo princípio: os planos se revelam em momentos diferentes, de acordo com sua posição, e a percepção da forma é alterada. Devo citar também que, se em Oiticica existe um mergulho na experiência da cor, nos meus trabalhos existe uma volta warburgueana da imagem que, em geral, agrega um certo sentido narrativo e subjetivo à leitura semântica do espectador.

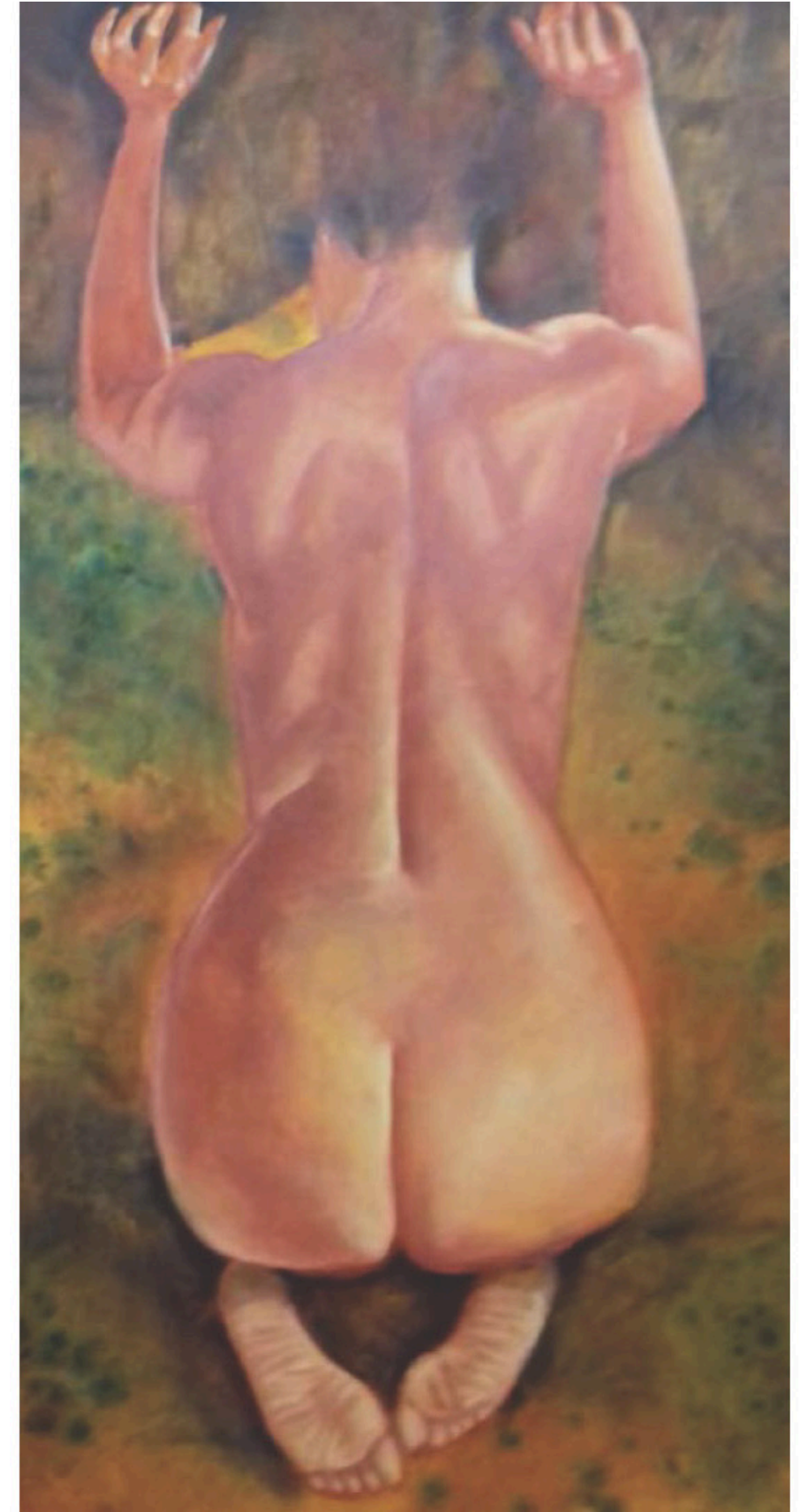
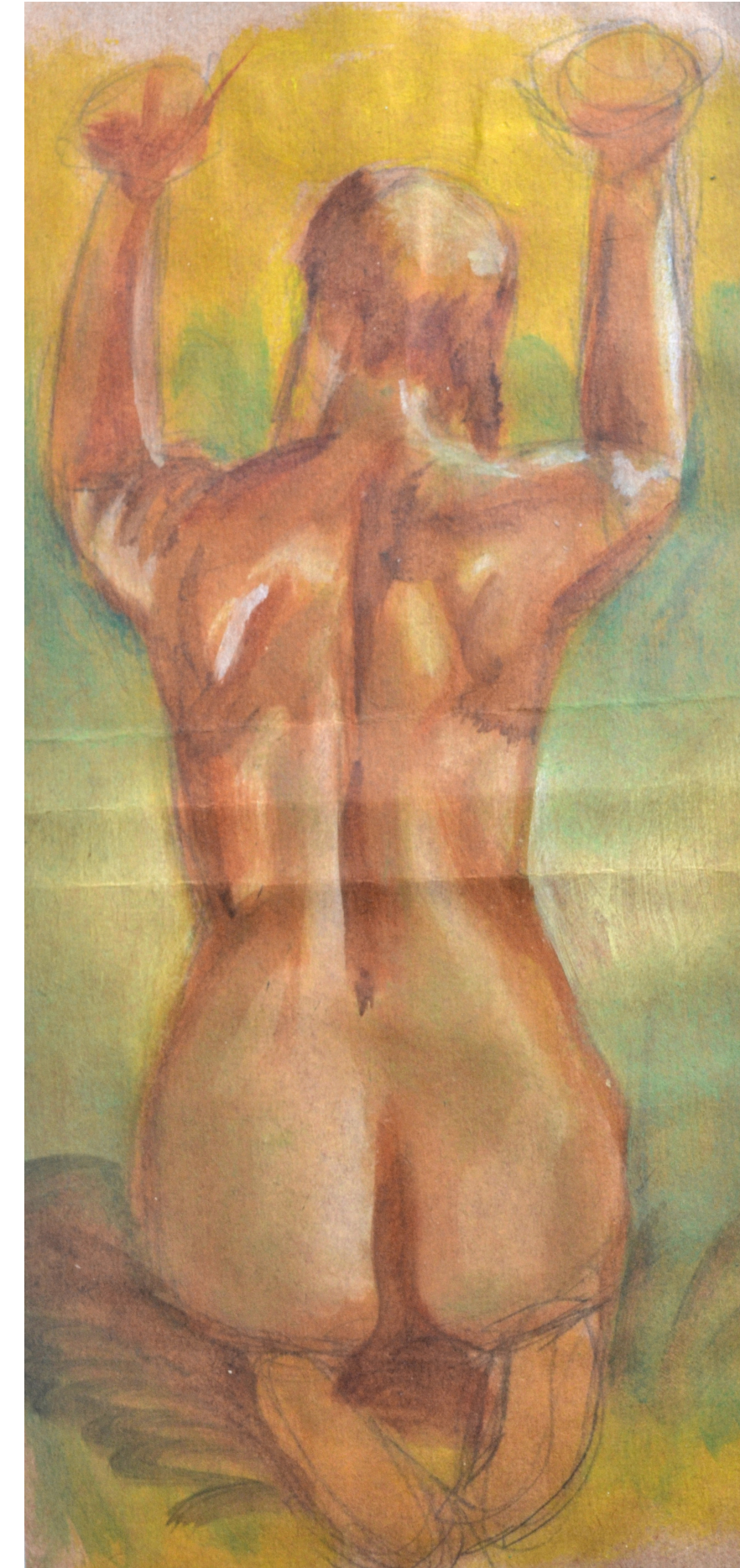
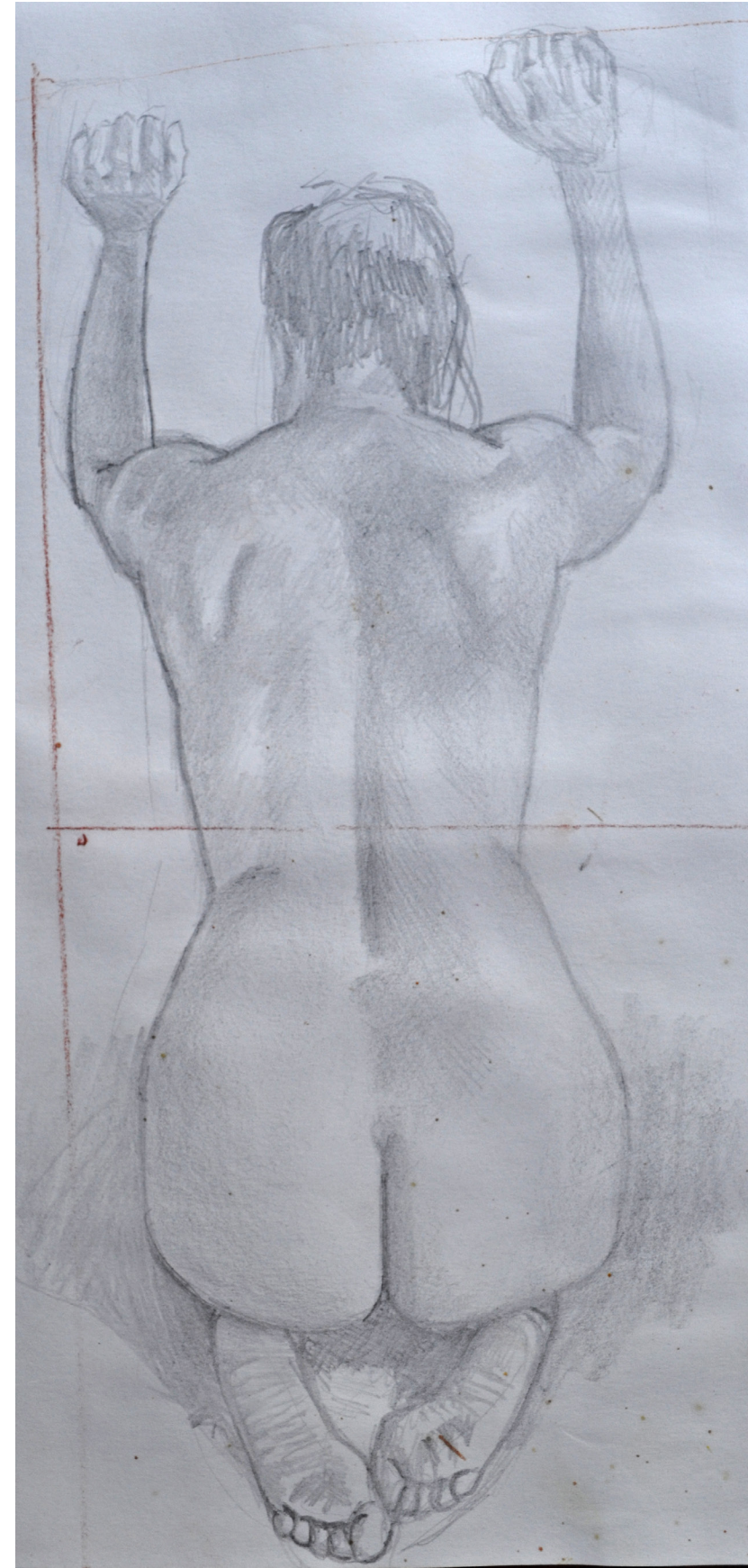
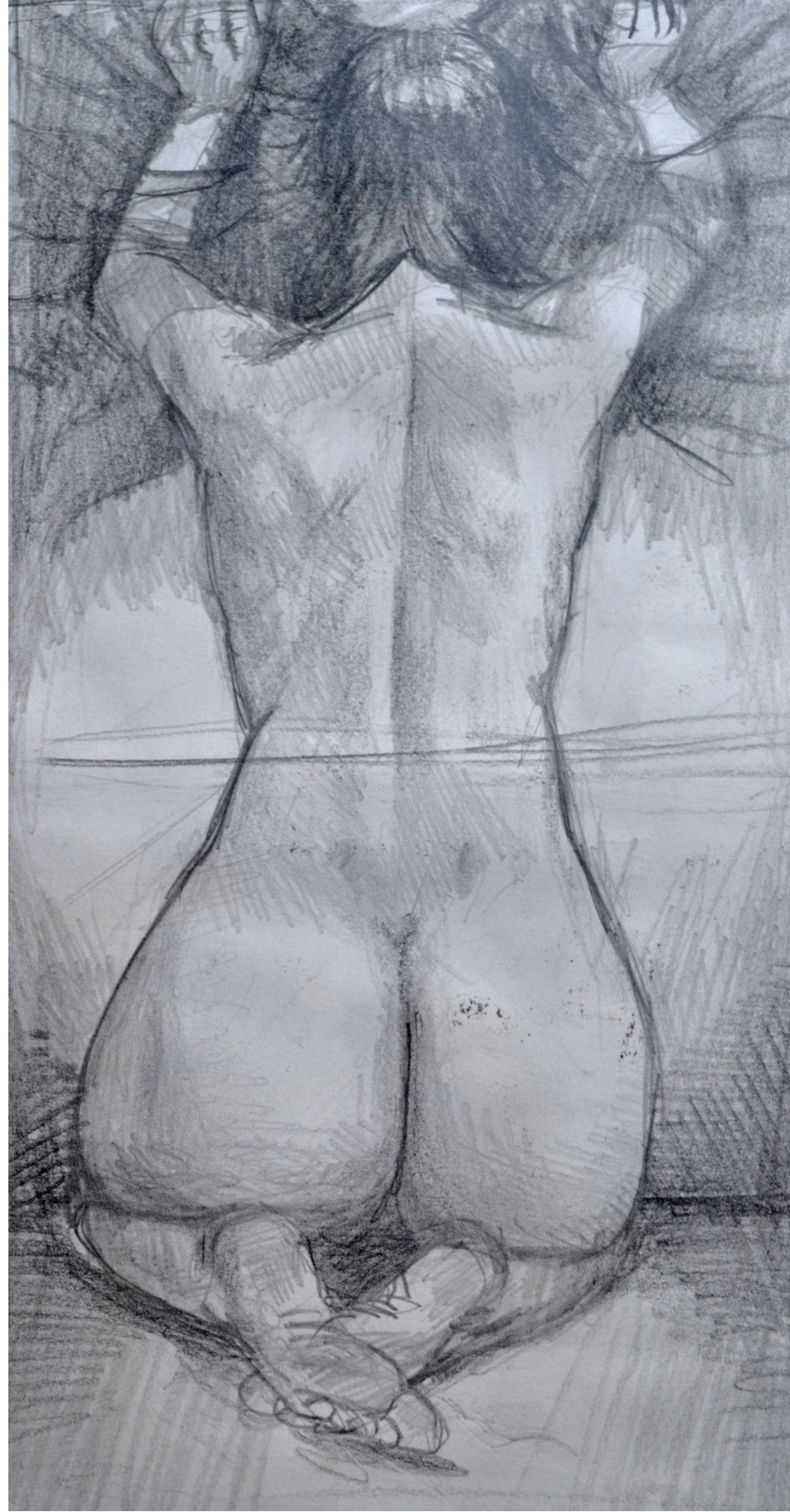
5- DOS SANTOS, Nívia Valéria - Hélio Oiticica: A grande Ordem da cor - Vitória 2012



Mulher dobrada  
Óleo sobre tela, enchimento, veludo e sisal. 160 x 80 cm







"O espaço assume uma escala não necessariamente física neste contexto mas, antes, virtual, já que é percebido no movimento do percurso, no trajeto do participante. Nos vazios dos Núcleos ocorre a percepção do espaço em transformação quando o espectador, ao percorrê-lo, vivencia no movimento uma relação de composição mutável que se mostrará de forma distinta a cada posição espacial".

(Helio Oiticica)

Além de diferentes planos no mesmo objeto, outro artifício ao qual recorro para empregar o tempo como elemento da obra é a sequência. Ao dispor três telas, uma ao lado da outra e distorcendo seus chassis de forma progressiva, eu alcanço uma narrativa simples; esta fórmula foi tomada emprestada dos quadrinhos. Cada uma das telas ou anti-telas, ou até pós-telas, já foi devidamente transformada em objeto quando destaca-se da parede e ostenta sulcos e reentrâncias nos seus anti-planos, mas, ao dispô-las em uma sequência, todo o conjunto recebe uma diegese. A fórmula é antiga: as tirinhas de jornal, em uma única faixa horizontal, tiveram origem em 1894 no *New York World*. No ano seguinte, o *The Morning Journal* veiculou o primeiro personagem de tirinhas cujas histórias continuavam em outras edições; seu nome era *Yellow Kid*, e seu criador, Richard Outcault<sup>6</sup>. Antes disso, em 1837, Rudolf Töpffer criou *Les Amours de monsieur Vieux Bois*, considerada a primeira história em quadrinhos. Porém, ainda antes de 1837, Francisco de Goya já havia produzido uma série de pinturas em sequência na série "A captura de Maragato". Como encarnação do *Nachleben* de Warburg, as imagens devem fazer parte desta sequência também, pois ajudam tanto na narrativa quanto no conceito; e o amarelo aparece como cor dominante como referência ao garoto amarelo. Esta forma de apresentar o tempo faz parte da nossa memória social coletiva, portanto um Engrama, tendo por isso uma grande facilidade de comunicação com o público em geral, sem restringir-se a um grupo de experts, críticos e artistas.

A disposição dos planos no ambiente, seja nas paredes, no chão, ou entre os dois, cria um espaço virtual de circulação necessário para a visualização das obras: uma é preciso contornar, outra percorrer, para outra mais, se afastar e se aproximar, e então contorná-la. Em determinado trabalho, o espectador precisa se curvar ou se abaixar para perceber algum detalhe, e tudo faz parte do gestual conduzido por este caminho invisível sugerido pelas próprias formas e imagens. Em um trabalho específico, o espectador como fruidor tende a se curvar ou mesmo se ajoelhar, para ler letras miúdas que estão próximas ao chão; não à toa batizei este trabalho como Genuflexório. Estes gestos e caminhos percorridos pelo observador o faz participar vivamente, fruindo não só pela necessidade de uma leitura subjetiva, mas pela participação involuntária ao fazê-lo. Então o espectador-fruidor é absorvido pela obra ao mesmo tempo em que a absorve.

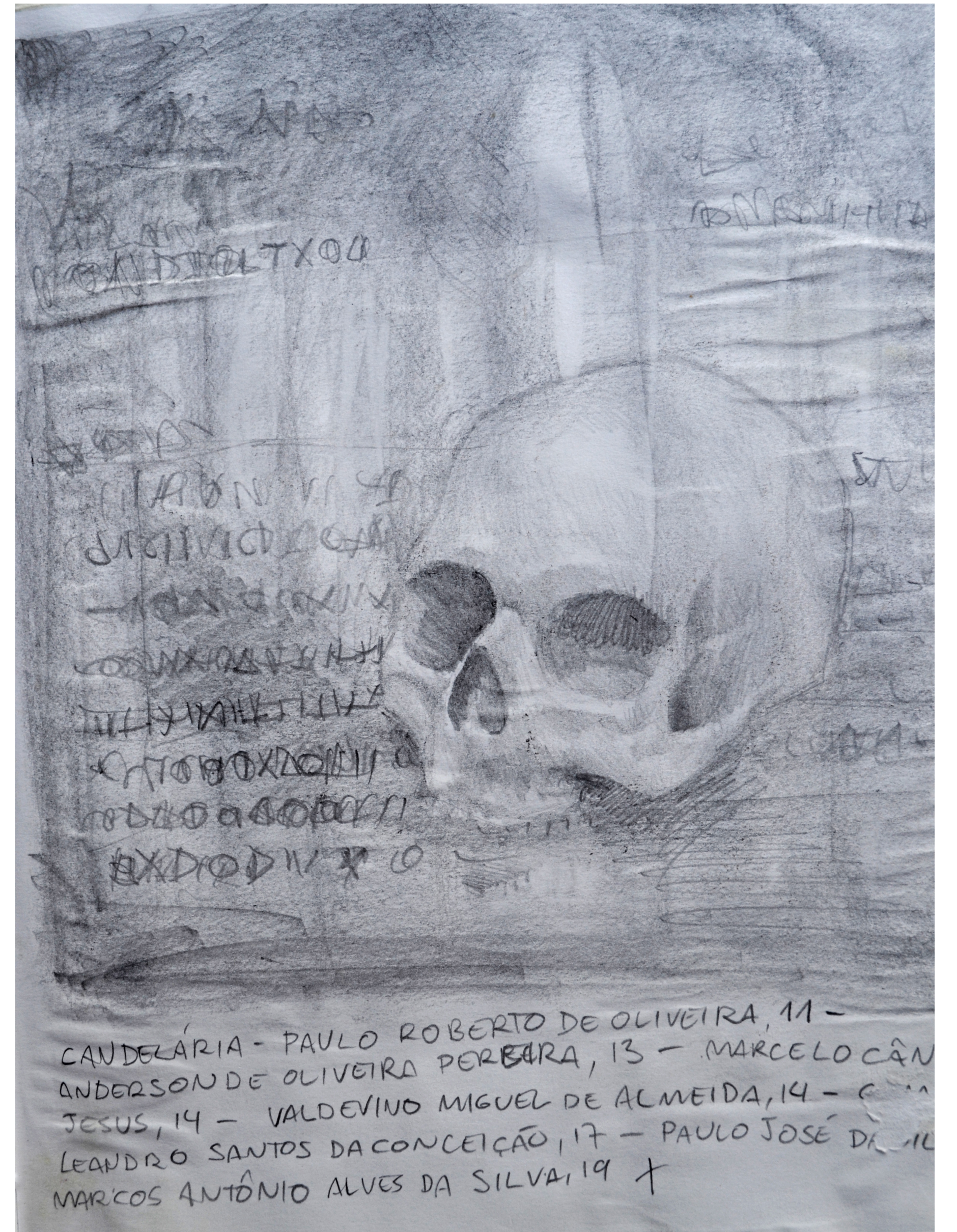
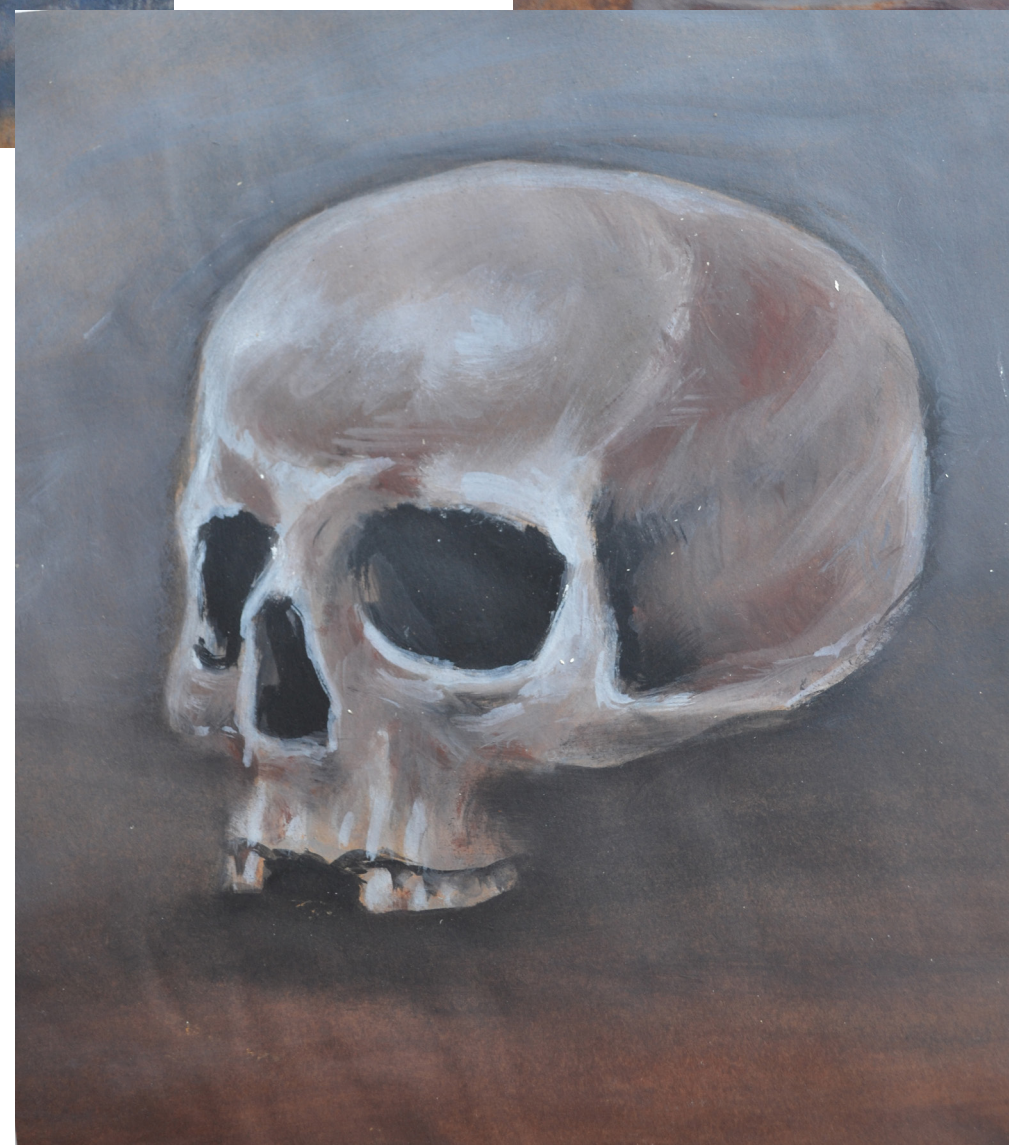
6- <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quem-inventou-as-historias-em-quadrinhos/>



Genuflexório  
Óleo sobre tela, enchimento, veludo e sisal. 160 x 80 cm







Este espaço de fruição transitável é onde se dão, como diz Nicolas Bourriaud, os encontros fortuitos, entre a obra e o observador ou entre o artista e seu espectador, pois nesse espaço as subjetividades de cada um deles dialogam entre si. O observador é um interlocutor ativo nesse espaço relacional e a intersubjetividade é a essência dessa prática artística.

A transitividade, então, é parte concreta dos interstícios e sem ela as obras perdem o sentido. A contemplação estática esvazia o diálogo e transforma os trabalhos em objetos mortos. Como dizia Duchamp "são os espectadores que fazem os quadros"<sup>7</sup>, e nesses trabalhos, em todos eles, desde o seu ponto de partida eu precisei pressupor o outro. Ao escolher as formas e imagens, tive que contar com a inevitável transitividade e o inexorável diálogo com o observador-fruidor-interlocutor-transeunte. Pode parecer presunçoso pensar que haverá o diálogo ou que o espectador respeitará esta dança, mas ainda que passe desinteressadamente pelas obras, não existe outra maneira de visualizá-las, o espectador terá que entrar na dança e, se entrou, o diálogo já aconteceu ainda que superficialmente. Eu realmente não tenho a intenção de que meus trabalhos dialoguem com absolutamente todos da mesma maneira ou com a mesma intensidade, da mesma forma que não se espera que todas as pessoas dançam, quando chamadas para dançar. E o objeto morre. Ele só pode ser ativado pelo observador. Ele caminha, observa, intui e o diálogo pode começar.

7- Estética Relacional Nicolas Bourriaud Trad. Denise Bottmann Editora Martins Fontes, 2009 Original: Les Presses Du réel, Dijon, 1998

"...julgamos que a forma só assume sua consistência (e adquire uma existência real) quando coloca em jogo interações humanas; a forma de uma obra de arte nasce de uma negociação com o inteligível que nos coube. Através dela, o artista inicia um diálogo. A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito."  
(Nicolas Bourriaud)

# 5. A IMAGEM COMO VÍNCULO NA MULTIPLICIDADE

"Uma das potencialidades da imagem é seu poder de reliance [sentimento de ligação], retomando o termo de Michel Maffesoli: bandeiras, siglas, ícones, sinais criam empáfia e compartilhamento, geram vínculo. A arte... mostra-se particularmente propícia à expressão dessa civilização da proximidade, pois ela estreita o espaço das relações, ao contrário da televisão ou da literatura, que remetem a seus respectivos espaços de consumo privado; "

( Nicolas Bourriaud)

As características de transitividade e temporalidade que surgem das formas tridimensionais desses trabalhos poderiam ser o único centro de interesse no meu objeto de pesquisa. Porém, sem as imagens, estes objetos seriam facilmente identificados como objetos, não existiria dúvida, a leitura seria óbvia: cada objeto seria um uno e não uma multiplicidade. Ler um quadro ou ler um objeto? Uma tela que se desfaz ou um objeto que quer ser tela? A utilização da imagem figurativa, remete o espectador aos quadros que nos acostumamos a ver nos livros de arte e museus. Ainda que não se sinta diante de um quadro clássico, a simples aplicação da imagem cria um vínculo com o espectador através da memória social coletiva (*engrama*), como dito por Warburg.

Assim, as imagens surgem nos interstícios, como o *Nachleben* de Warburg<sup>8</sup>, a sobrevivência do antigo, um ponto de congruência, um vínculo afetivo, um rosto conhecido com o qual se pode dialogar. Segundo Bourriaud, "toda relação intersubjetiva, passa pela forma do rosto, que simboliza a responsabilidade que nos cabe em relação ao outro." Essa relação de reconhecimento, de memória, que as imagens manifestam é um dos artifícios que uso para dialogar com o público em geral, afinal, se alguém te chama para dançar, este alguém precisa ter um rosto, certo?

Ao decidir adotar imagens para iniciar uma comunicação mais abrangente, e para que essa comunicação se dê de maneira fluente, resolvi usar alguns recursos da... comunicação. Assim, eu me aproprio não só de recursos próprios da publicidade, como a associação de imagens e palavras, mas também de imagens que remetem a antigos cartazes russos ou à Roma antiga, ou à Pop art, ou às tirinhas de jornal... As apropriações são mais uma forma de criar um link, de jogar uma informação que vai se relacionar com as outras de maneira subterrânea, ou talvez subliminar.

"Vê-se pois, que sente esse artista uma necessidade maior, não só de criar simplesmente, mas de comunicar algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida a experts mas até contra essa elite, com a proposição de obras não acabadas, abertas "

(Helio Oiticica)

8- Maciel, Jane Cleide de Sousa - Atlas mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes  
Revista Ícone (ISSN 2175-215X) Recife, Vol. 16, N. 2, 191-209, © 2018 PPGCOM/UFPE.

"Proponho uma leitura liberada dos hábitos intelectuais que intervêm quando se consideram produtos artísticos. Trata-se de ler as coisas, não os próprios pensamentos... Em outros termos, as suas obras são estímulos para ordenar, movimentar e não para adequar-se a uma ordem preestabelecida."

(Luciano Fabro)

Em publicidade, é bastante frequente empregar imagens, sendo fotos ou desenhos, conjuntamente com frases ou palavras, em geral frases imperativas, como: compre, experimente, dirija, vá, seja, use, ou, em propaganda política, vote. Acontece que nessa área, essas imagens alinhadas com o texto têm a finalidade de apresentar, de maneira não pessoal, a promoção de ideias, bens e serviços por um patrocinador identificado, para uma audiência alvo, através das mídias de massa; essa comunicação é feita de maneira direta e clara, para atingir um público específico. Claro que a informação é compreendida por todos, mas este público alvo, em teoria, é quem vai gastar algum dinheiro para comprar determinados produtos ou ideias divulgadas. Essa forma de se comunicar com o público é comprovadamente efetiva e é por isso que vivemos cercados de publicidade por todos os lados. De modo geral, todos nas sociedades ocidentais e orientais em todo o globo estão habituados a ler essas publicidades de maneira rápida e quase inconsciente.

Obviamente, ao lançar mão de aspectos da publicidade no meu trabalho, não tenho a intenção de vender um produto, nem de vender nada, nem de influenciar ninguém a nada a não ser pensar; o que me interessa é que reconheçam subliminarmente a estrutura e criem aquele vínculo mnemônico social coletivo. As frases que utilizo nunca estão no imperativo e muitas vezes não estão ligadas às imagens de maneira clara ou de maneira alguma. Por vezes uso o latim para que seja ainda menos claro algum sentido entre as imagens e as palavras, me interessando mais a tipia que vai ajudar a criar algum link. Uma memória difusa ou concreta que engendra uma lógica. Nos interstícios, as imagens e as frases são elementos que ajudam o espectador a entrar no jogo, a tentar formar um sentido dentro daquela quantidade esquizofrênica de informações, pois, em geral, esses elementos podem parecer antagônicos ou incompatíveis. As imagens sobrevivem<sup>9</sup>, se transmitem, reaparecem de forma descontínua e por isso anacrônica. Seus significados são transformados. As imagens e seus significados estão sempre em movimento, mutantes, anacrônicos e sintomáticos, porque o ser humano tem a necessidade de simbolizar, e ao juntar esses fragmentos jogados nos interstícios que apresento, o espectador atribui os significados e inventa os sentidos.

9- Maciel, Jane Cleide de Sousa - Atlas mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes  
Revista Ícone (ISSN 2175-215X) Recife, Vol. 16, N. 2, 191-209, © 2018 PPGCOM/UFPE.

Útero  
Óleo sobre tela, enchimento, veludo e sisal.  
160 x 80 cm x 160 x 80 cm

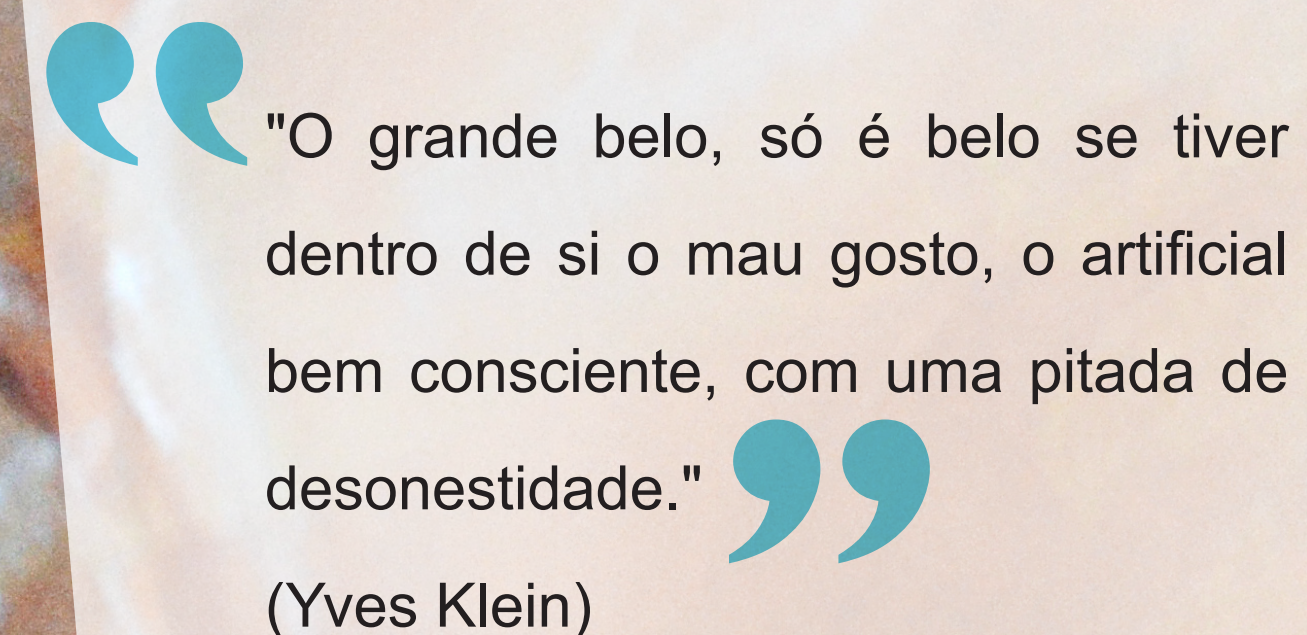




A arte urbana do grafite é um indiscutível influxo dentro desses trabalhos não só por ser uma arte figurativa, mas por também trazer inscrições, frases ou palavras. O grafite no Brasil surgiu na década de 70, na cidade de São Paulo. Ela nasce numa época conturbada da história, em que a população era silenciada pela censura com a ditadura militar no poder. O grafite surge no cenário nacional como uma arte transgressora. A linguagem da rua grita nas paredes da cidade os incômodos de uma geração. É uma arte feita por todos e destinada a todos, pois tem a necessidade de se comunicar de forma clara e dura. Ele aborda e toma posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, assim como aquele grupo dos anos 60 que cito tanto: a nova objetividade.

*Pathosformeln*<sup>10</sup> ou fórmula das emoções: formas carregadas de paixão expressiva. As imagens são corporificadas pela experiência da arte, como um lugar de vivências adquiridas e compartilhadas. É característica de muitos grafites e o que busco nas imagens que uso. Não é incomum ver nos muros das cidades referências a obras antigas de grandes mestres ou reproduções de personagens reais ou fictícios tirados do cinema ou fotos famosas. Essas imagens já são impregnadas de um sentido, são simbólicas, carregam história e emoção. São muitas vezes homenagens ou ironias, protestos ou incômodos, não só de quem as pintou no muro, mas de uma parcela significativa da sociedade. Para tentar emular algo que remeta a essas imagens, eu começo quase sempre passando massa acrílica nas lonas para que a superfície lembre uma parede. Não uso jet, mas recorro a um maneirismo na pintura, algo não muito acadêmico, imperfeito, com áreas grandes de cor pura, sem ou com poucas passagens suaves. Mais uma vez tento criar um vínculo com o espectador, que certamente já viu nas ruas algo parecido.

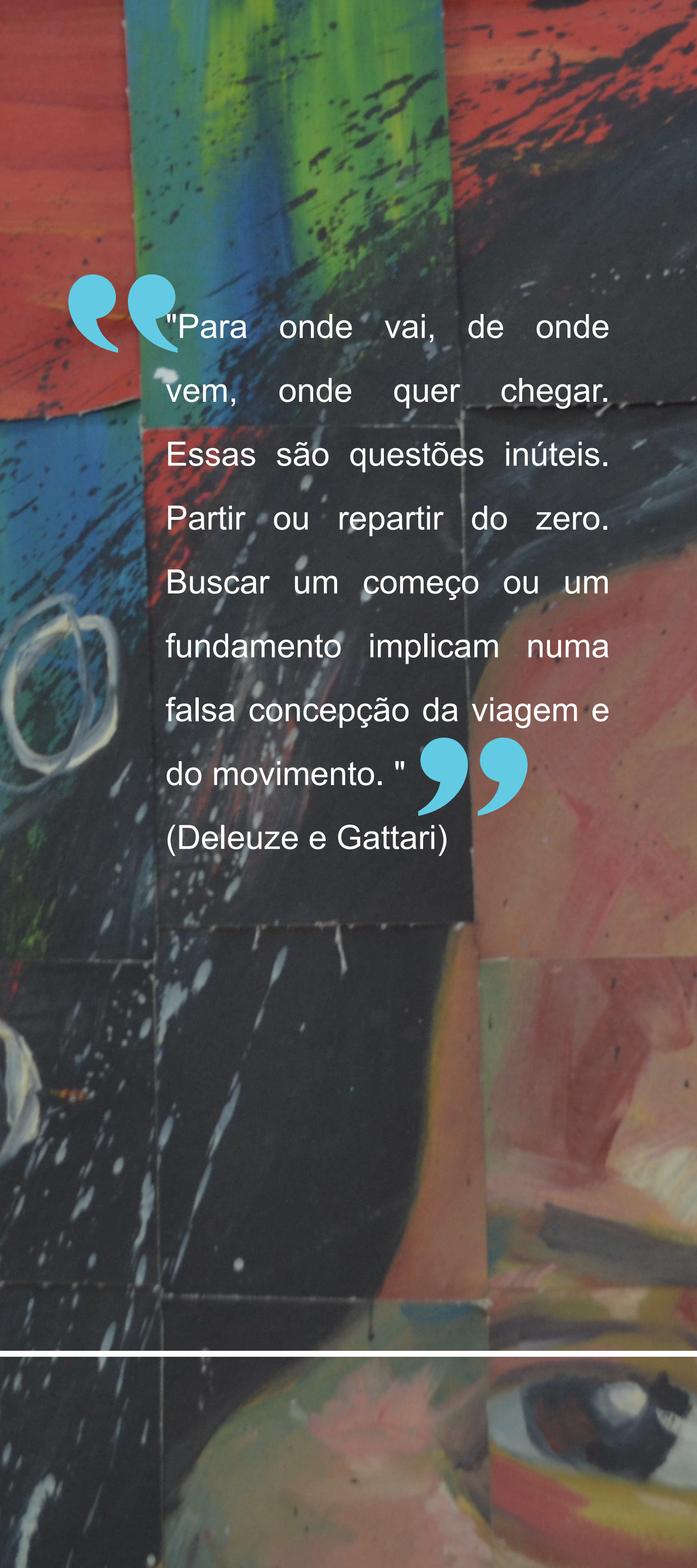
Nas ruas não apenas se faz um belo desenho, mas se escreve bastante, desde um "fora Bolsonaro" até frases repletas de poesia. Nos meus interstícios, também é preciso tudo isso. Por vezes uma poesia que remete à própria tela, ou anti-tela. Outras chamando a uma reflexão sobre nosso momento. As palavras pertencem ao objeto e o objeto, às palavras. Ler estes trabalhos como poemas-objetos, também é possível. Então existem múltiplas maneiras de compreendê-los, como uma tela que já foi mas virou um objeto que quer ser poema, ou como tela, ou como objeto multifacetado. Ou seria um multi-objeto? Uma multiplicidade formada por diferentes elementos que dependem de cada situação; não possui um sentido único, nem direção indicada. Somente uma polivalência total e fragmentada.



“O grande belo, só é belo se tiver dentro de si o mau gosto, o artificial bem consciente, com uma pitada de desonestidade.”

(Yves Klein)

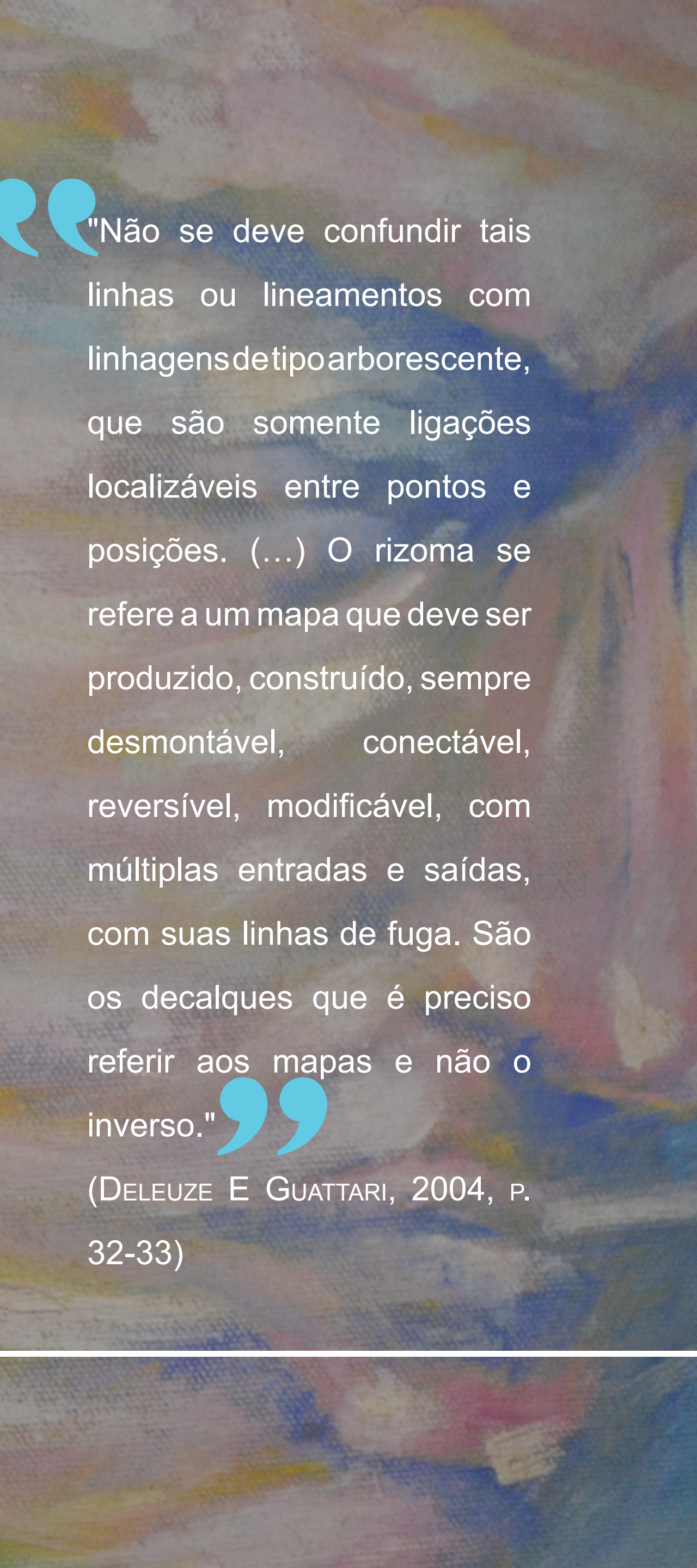
10- Maciel, Jane Cleide de Sousa - Atlas mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes  
Revista Ícone (ISSN 2175-215X) Recife, Vol. 16, N. 2, 191-209, © 2018 PPGCOM/UFPE.



"Para onde vai, de onde vem, onde quer chegar. Essas são questões inúteis. Partir ou repartir do zero. Buscar um começo ou um fundamento implicam numa falsa concepção da viagem e do movimento." (Deleuze e Guattari)

Uma desorganização do raciocínio delirante e alucinada. Informações cruzadas, uma esquizofrenia visual. Linhas que se cruzam em direções diferentes e sentidos opostos, tramas rizomáticas. Outro elemento constituinte desses trabalhos: as faixas. Feitas de tecido e pintadas, elas surgem em alguns trabalhos como componentes de uma imagem abstrata e mondrianesca, com cores diferentes formam redes ou teias, apontando caminhos ou sustentando frases, formando planos de pano e tinta. Multifacetadas, elas podem vir de diferentes telas retalhadas e então trançadas para formar uma única imagem. Dois corpos que ocupam o mesmo lugar no espaço. Uma rede de informações, de muitas informações, sem começo nem fim. Só meio. Só labirinto.

As imagens criam um vínculo, um rosto conhecido, pois são saturadas de memórias sociais coletivas, facilitam a comunicação em larga escala e acredito serem capazes de funcionar como um convite para a introdução dos enigmas que apresento. Waldemar Cordeiro dizia que "Todos os homens de todas as épocas, de todas as raças e nacionalidades, são iguais."<sup>11</sup> Assim sendo, utilizo algo tão antigo e anacrônico para alcançar o público de hoje. Pois se a semanticidade própria da arte contemporânea não alcança todos no globo terrestre da mesma maneira por não termos todos as mesmas oportunidades, eu recorro às imagens para me aproximar e dialogar apresentando possibilidades de narrativas que culminam na iminência do devir. As imagens, as formas, a transitividade, as relações entre elas. As relações entre o espectador-fruidor, que lê, interpreta e cria. As relações entre as obras. As imagens se conectam com as formas e os espaços relacionais, mas de maneira subterrânea. Os objetos se conectam a outros de maneira subterrânea. Percebe-se ao vê-los expostos que fazem parte da mesma família, que se conectam mesmo afastados, como tubérculos do mesmo rizoma<sup>12</sup>. O conceito de rizoma dispõe-se a reconhecer as multiplicidades, os movimentos, os devires. O rizoma é feito de linhas, tanto linhas de continuidade quanto linhas de fuga como dimensão máxima, e, seguindo esta linha, a multiplicidade sofre metamorfose, mudando de natureza. O rizoma é o que já foi.



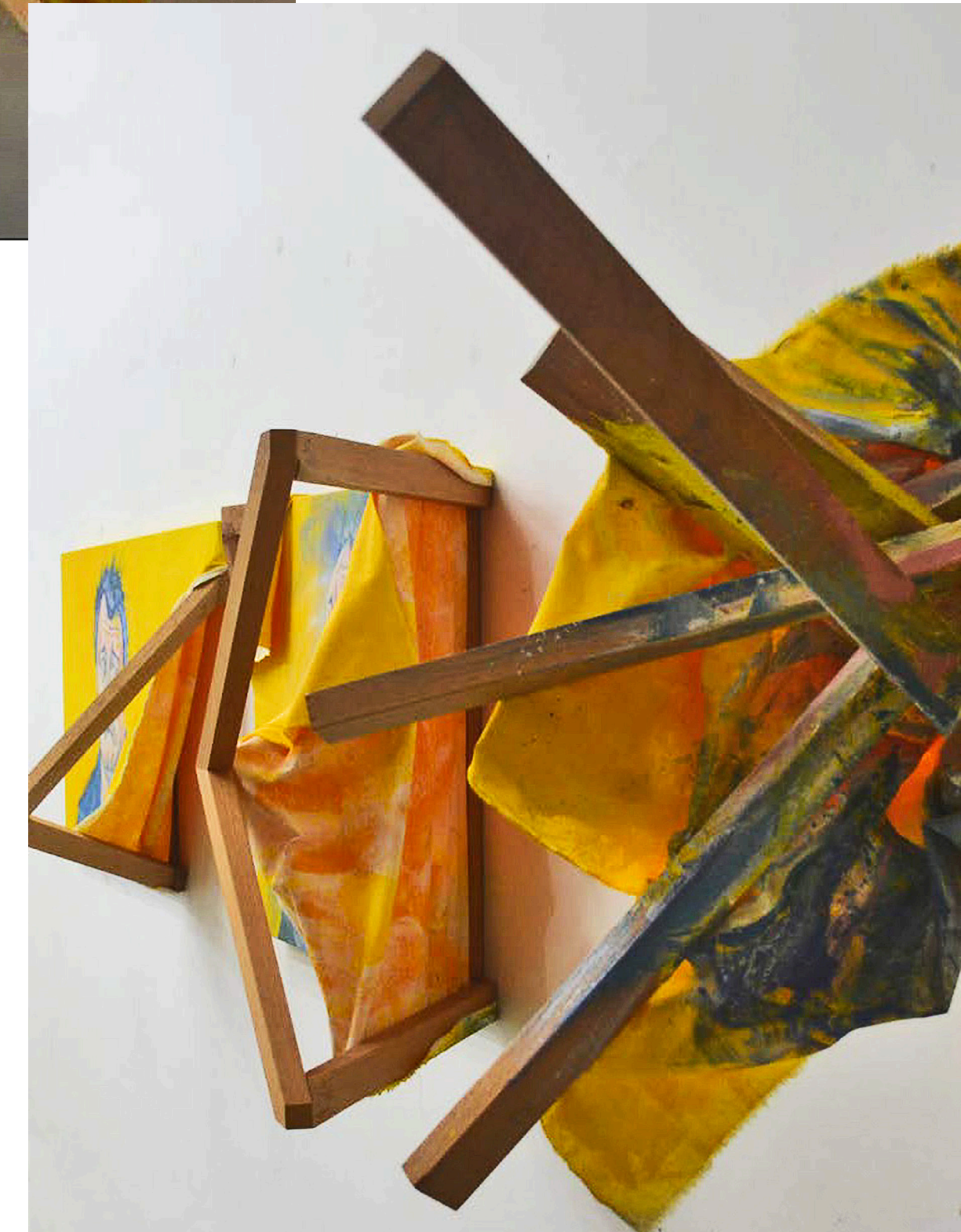
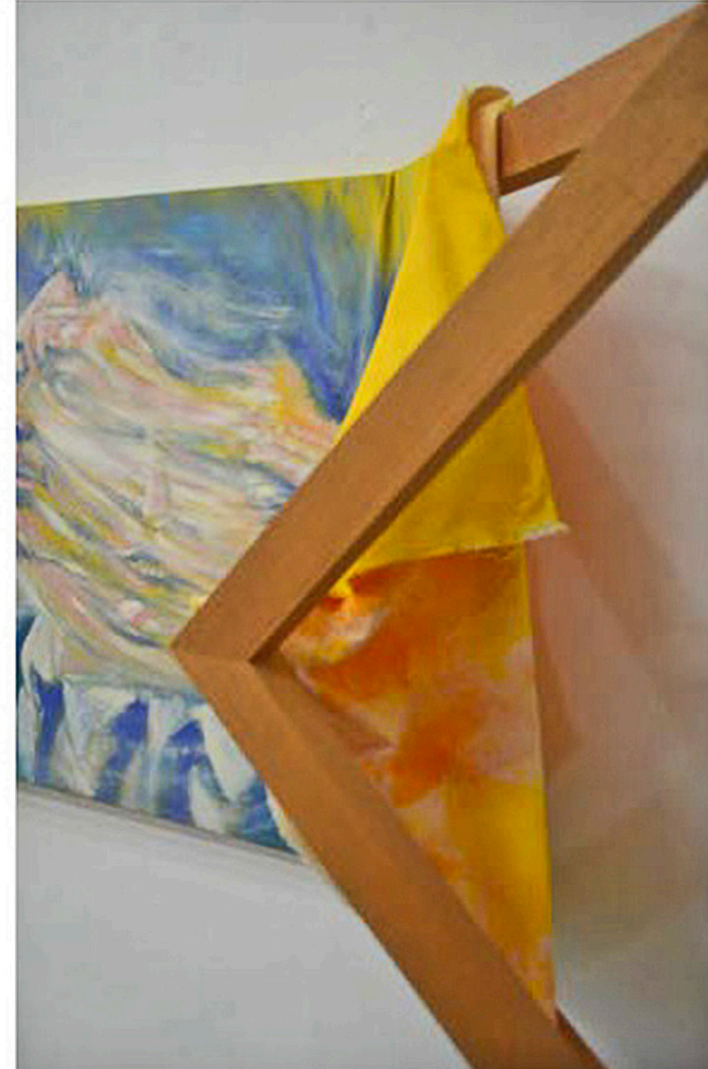
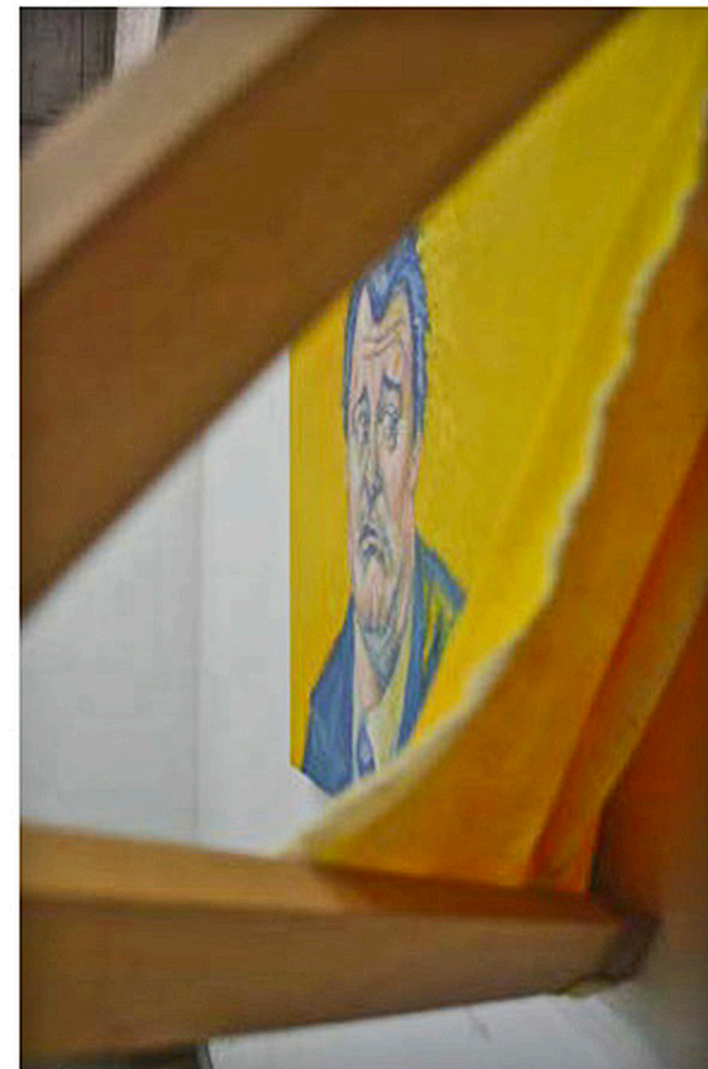
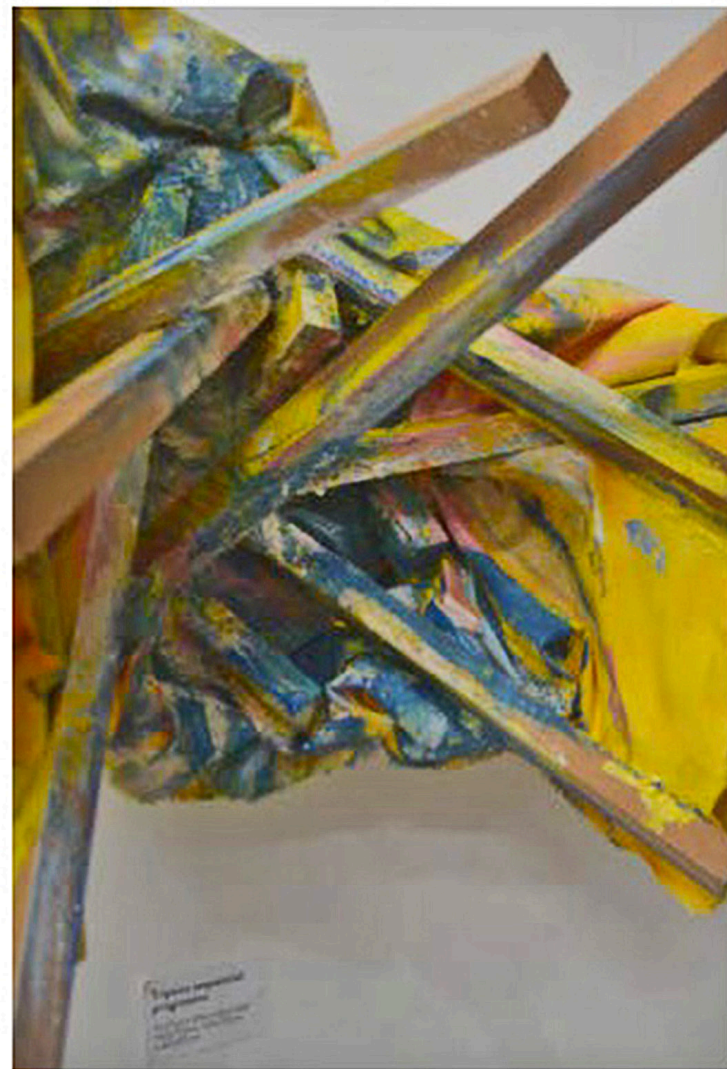
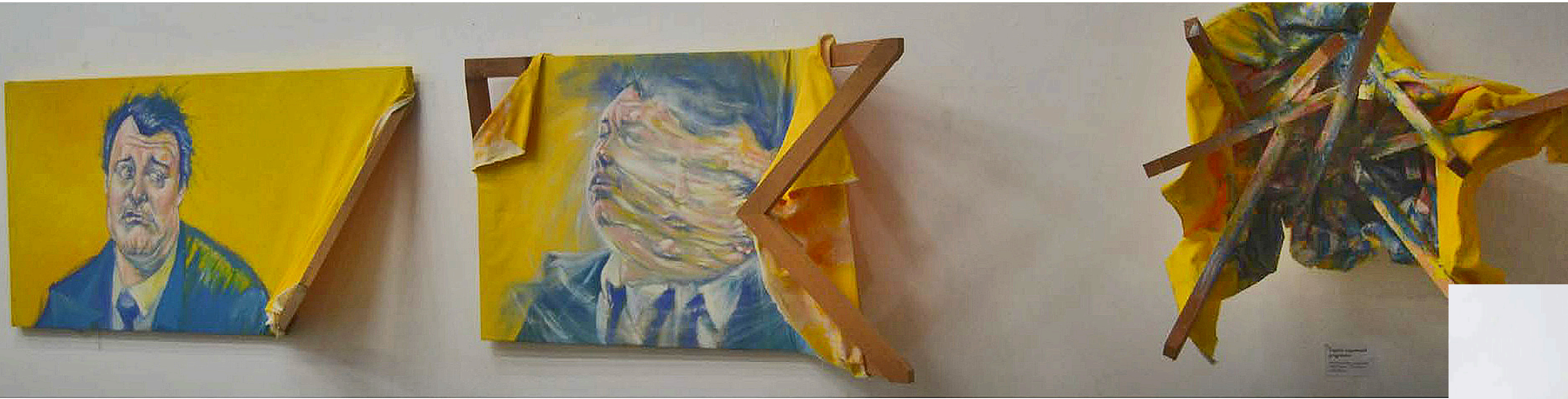
"Não se deve confundir tais linhas ou lineamentos com linhagens de tipo arborescente, que são somente ligações localizáveis entre pontos e posições. (...) O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. São os decalques que é preciso referir aos mapas e não o inverso." (DELEUZE E GUATTARI, 2004, p. 32-33)

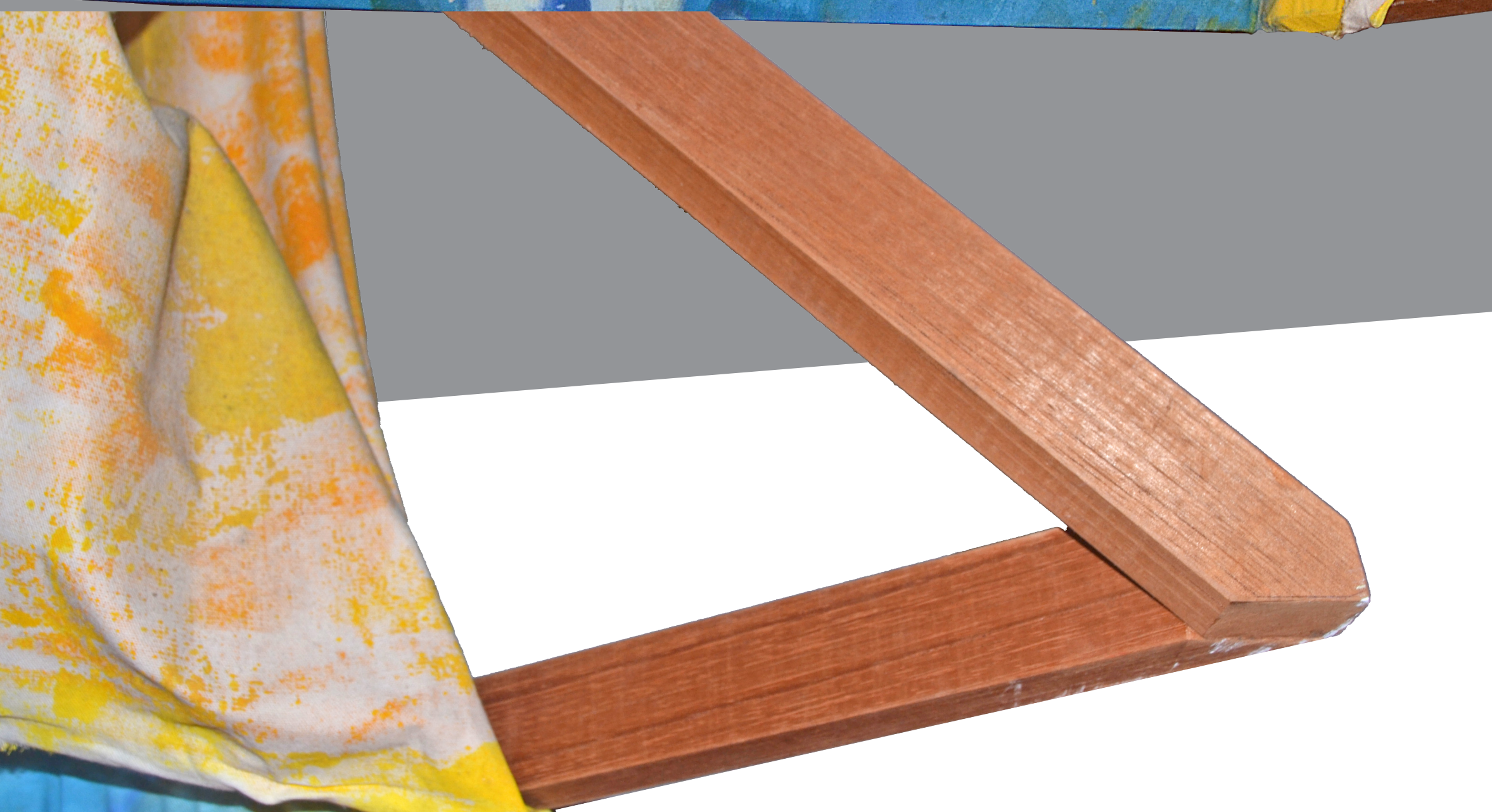
11 - Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília - Escritos de artistas anos 60/70 - Jorge Zahar Editora

12 - Deleuze, Gilles; Guattari, Félix - Introdução: Rizoma - Texto extraído de Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia) Vol. 1 - Editora 34, 1ª Ed. 1995



Tríptico sequencial progressivo  
Acrílica e óleo sobre tela 140x70cm, 125x70cm e 82x87cm







## 6. REFLEXÕES RIZOMÁTICAS SOBRE UMA COMUNICAÇÃO ESQUIZOFRÊNICA

"Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas."  
(DELEUZE e GUATTARI)

Assumindo o que Gattari e Deleuze definem como rizoma e aplicando sobre a totalidade desses interstícios, é notável como as informações jogadas nas anti-telas, juntamente com seus formatos, são capazes de se comunicar com o observador-fruidor de maneira não hierárquica, não importando realmente por onde se entra, por onde começa sua leitura. Ela perpassa as linhas estruturais do objeto, a rugosidade do tecido, a cor, a imagem, os retalhos, os buracos e as pausas. Como numa partitura, o fruidor lê as notas, segue horizontalmente até esbarrar no ritornelo, para começar novamente. O rizoma conecta as informações, como uma rede neural. O rizoma é classificado como sistema a-centrado, uma rede de autômatos finitos. A condição deste tipo de sistema é a de complexidade, em que não há um decalque, uma cópia de uma ordem central, mas sim múltiplas conexões que são estabelecidas a todo momento, num fluxo constante. Deste modo, cada objeto é um autômato ou um bulbo, que exige uma análise individual, mas que também se conecta com os outros objetos.

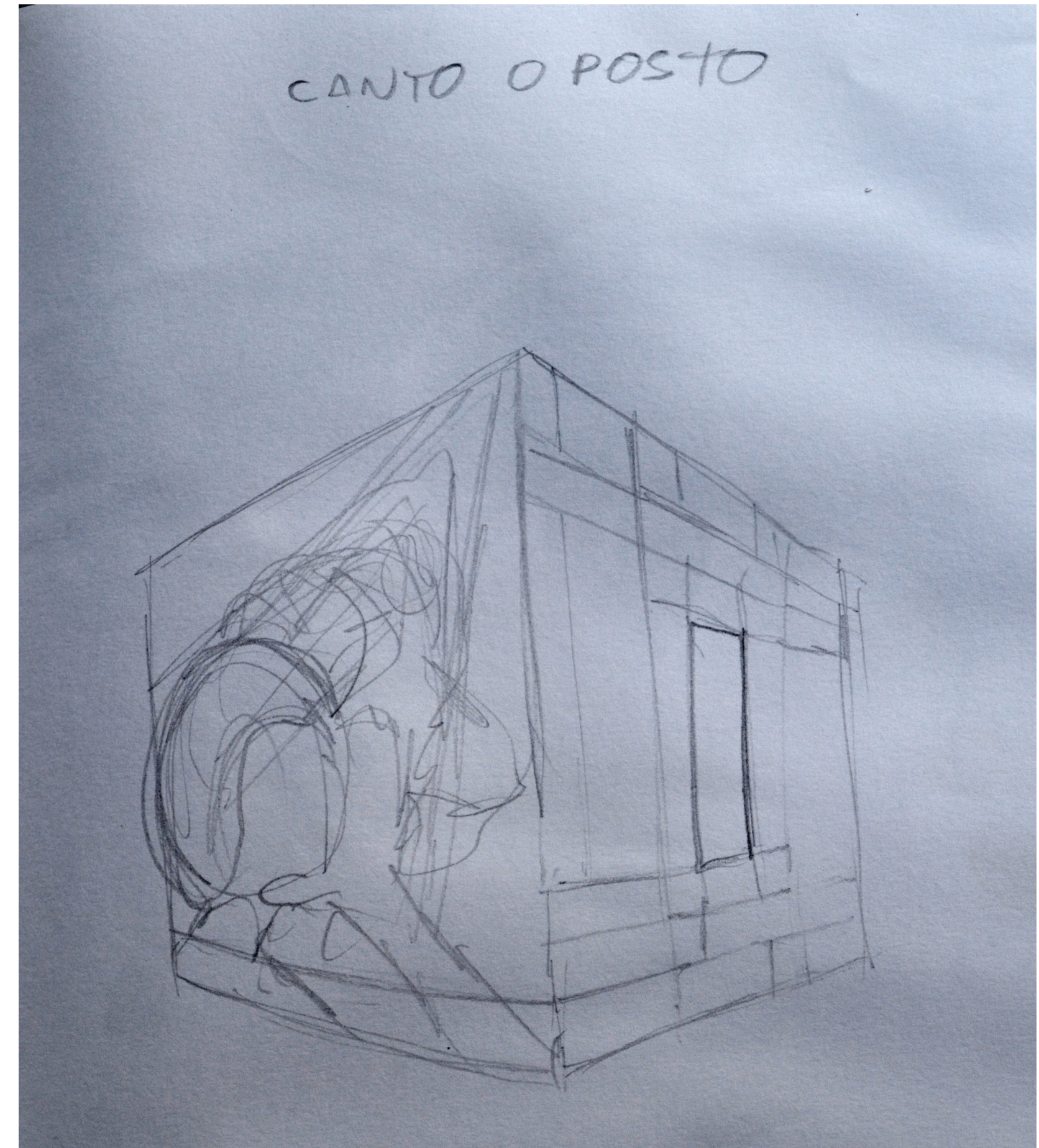
Numa sociedade onde as informações nos atingem a cada milésimo de segundo, informações aleatórias, contraditórias, úteis ou inúteis, nos habituamos ao exagero, ao excesso, porém, tanta informação concomitante causa um ruído, um rama, um zumbido. Em publicidade diz-se que se você colocar muita informação numa peça, a informação se perde. Hoje vivemos um excesso de informação que só confunde e aliena. É preciso atenção para peneirar o que realmente interessa e ignorar o que causa ruído. Esse fluxo de informação acontece de maneira esquizofrênica, e tende a desorganizar a compreensão, desorganizar os pensamentos. Essa esquizofrenia comunicacional se integra à minha pesquisa dentro da multiplicidade. *Information overload*<sup>13</sup> é um conceito utilizado para descrever um estado de sobrecarga de informação em um sistema; este conceito pode ser aplicado a nós mesmos e o sistema em questão seria a nossa mente.

"qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem."  
(DELEUZE e GUATTARI)

12- <https://www.interaction-design.org/literature/article/information-overload-why-it-matters-and-how-to-combat-it>

Canto oposto  
Óleo sobre tela 160x80cm





Quando somos afetados pelo *Information Overload*, corremos o risco de desenvolvermos a Síndrome da Fadiga por Informação (IFS). Há variados estudos sobre o imediatismo das trocas de informações pessoais levar à sobrecarga cognitiva, pois o malabarismo que se faz para atender ao mesmo tempo celular, *messenger*, *whatsapp*, *e-mails*, *sms*, faz com que as pessoas mudem a sua forma de lidar com a intensidade de contextos. Para sobreviver, nossos ancestrais primitivos necessitavam dos mais diversos conhecimentos: quais plantas eram venenosas, quais podiam funcionar como remédio, qual a melhor forma de caçar um animal, como cozinhar, como fazer fogo, como se proteger da chuva e do frio. Toda e qualquer informação era útil e todo conhecimento que chegava era importante. Hoje, mesmo em época de informação abundante, nosso cérebro ainda guarda resquícios dessa necessidade de aprender tudo o que for possível. Esse excesso de informação causa um grande estresse mental, porque nosso cérebro está o tempo todo processando alguma coisa, quase não há descanso. Também são comuns os problemas de memorização, já que o fluxo de informação é mais veloz do que a capacidade do cérebro de lidar com ele. Além disso, a qualidade da informação que recebemos é também um problema, pois recebemos falsas notícias, anti-fatos, fatos e não-fatos, apontando em sentidos opostos: é esquizofrênico.

Assim, os interstícios precisam refletir esse mundo de excesso de informação com múltiplos elementos e múltiplos recursos de linguagem, para se comunicarem de maneira esquizofrênica, subjetiva e rizomática. Cada multiplicidade, cada objeto multifacetado, busca um diálogo, uma interação com o observador, que reconhece os elementos e monta um quebra-cabeças com as peças sobressalentes da sua mente, caminha pelas obras e frui, sendo absorvido e absorvendo. Atribuindo os sentidos e completando o trabalho.

# 7. CONCLUSÃO

## INTERSTÍCIOS: MULTIPLICIDADES RELACIONAIS

"O importante não é um ou outro elemento, embora eles possuam sua individualidade. O que interessa é o conjunto, entendido não como a soma de significados isolados, mas como conceito totalizador."  
(Carlos Zilio)

Os interstícios são recursos visuais distintos que confluem para a mesma condição. Objetos não-objetivos que não são uma soma de unidades, mas sim multiplicidades intersubjetivas que se conectam rizomaticamente através do interlocutor. São espaços relacionais condensados onde a troca se dá de maneira incomum por ter diversas entradas e saídas e não possuir uma leitura hierárquica. Um devir pensante esquizofrênico que exige apenas uma leitura liberada dos hábitos, mas que busca uma comunicação em grande escala. Fragmentos mnemônicos que não guardam um sentido em si, mas no outro. Diferentes elementos que dependem da posição e da fruição de cada observador.

Os interstícios não são estruturas puras, por isso aglutinam semânticas e abrem possibilidades narrativas sem uma promessa de conclusão, pois são rizomas, caminhos que te levam somente a outros caminhos e, por fim, ao ponto de partida. Um ritornelo. Cada interstício é um autômato onde o interlocutor pode rodar em círculos, já que são finitos, ou pode pegar outro caminho e se conectar a outro interstício. Eles se conectam entre si pela forma, por elementos similares ou por texto. As relações se dão entre eles, entre o espaço e entre o observador-fruidor. A não pureza dessas estruturas é determinada pelo fato de serem multiplicidades e por isso mesmo esquizofrênicas, múltiplas em semânticas, recursos, narrativas, durações e sentidos. Para dialogar com todos, é preciso pensar em cada ser, mas não é possível dialogar com todos sem ser múltiplo. Os interstícios são então multiplicidades relacionais intersubjetivas que se conectam por rizomas.

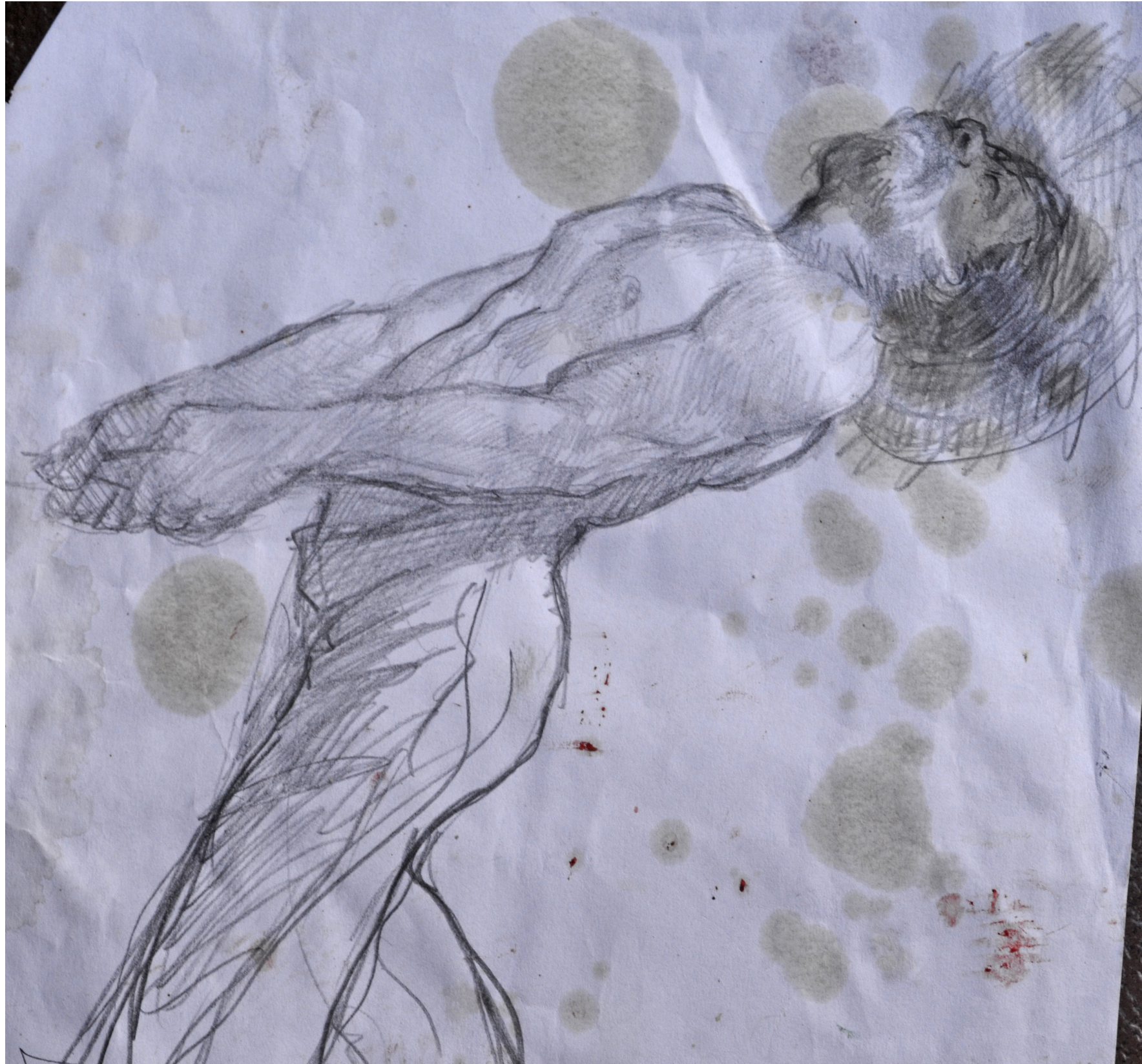
"Quando pensamos no indivíduo, nos aproximamos de toda a sociedade, toda a massa, considerando também pessoa por pessoa."  
(Luciano Fabro)



Desvelado  
Óleo e acrílica sobre tela 160cm x 80cm - 2021







# 8. BIBLIOGRAFIA

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília  
Escritos de artistas anos 60/70  
Jorge Zahar Editora

SZANIECKI, Bárbara; COCCO, Giuseppe; PUCU, Izabela  
Hélio Oiticica para além dos mitos  
Centro municipal de arte Hélio Oiticica, 2016

DELEUZE, Gilles  
Diálogos,  
São Paulo: Escuta, 1998

BOURRIAUD, Nicolas  
Estética Relacional  
Editora Martins Fontes, 2009

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix  
Introdução: Rizoma -Texto extraído de Mil Platôs (Capitalismo e  
Esquizofrenia) Vol. 1  
Editora 34, 1a Ed. 1995

CARDOSO JÚNIOR, Helio Rebello  
A origem do Conceito de multiplicidade segundo Gilles Deleuze  
Trans/Form/Ação, Sao Paulo, 19: 151-161, 1996

DOS SANTOS, Nívia Valéria  
Hélio Oiticica: A grande ordem da cor  
vitoria, 2012

MACIEL, Jane Cleide de Sousa  
Atlas mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby Warburg  
diante das imagens, mídias e redes  
Revista Ícone (ISSN 2175-215X)  
Recife, Vol. 16, N. 2, 191–209, © 2018 PPGCOM/UFPE.  
Artigo recebido em 31 ago. 2018 e aprovado em 23 set. 2018.

<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quem-inventou-as-historias-em-quadrinhos/>

<https://www.interaction-design.org/literature/article/information-overload-why-it-matters-and-how-to-combat-it>

<https://journals.openedition.org/cadernosaa/320>

<http://redeglobo.globo.com/globociencia/noticia/2013/09/excesso-de-informacao-pode-causar-exaustao-do-sistema-nervoso-central.html>

<https://www.uai.com.br/app/noticia/saude/2018/12/10/noticias-saude,238577/excesso-de-informacao-na-era-digital-requer-discernimento-para-identif.shtml>

[http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com\\_content&view=article&id=74:2010-02-24-16-38-58&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15](http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=74:2010-02-24-16-38-58&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15)

<https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-cosmococa/%20-%2002/05/2019>