gerador do trabalho, estava intimamente ligado a um verbo infinitivo, o qual definia a escolha do material, a forma, tamanho e disposição no espaço. Por exemplo, na escutura *Sem título* de 1999 o deitar manteve-se como motivador do trabalho (FIG. 7); e em *Sem título,* instalação de 2001 a motivação era abraçar (FIG. 8).

FIGURA 7
Lanussi Pasquali.
Sem título. 1999.
Tecido e fibra sintética ø220X100 cm
Fonte: arquivo pessoal

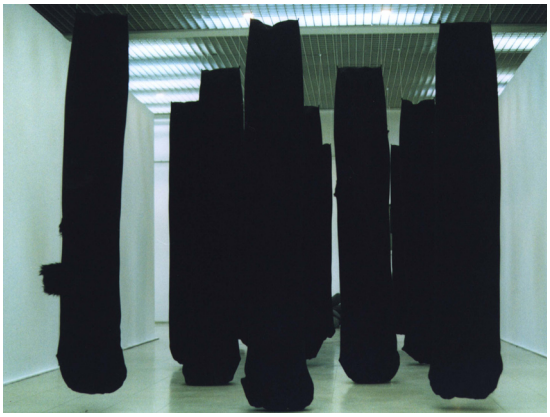


FIGURA 8
Lanussi Pasquali.
Sem título. 2001.
Tecido, pelúcia e
fibra sintética. Instalação com 13 peças, dimensões variáveis.
Fonte: arquivo pessoal

Quando penso em termos de verbo infinitivo, o tempo e o agente da ação são indeterminados, existindo enquanto potência, podendo ser efetivada ou não. Nesse sentido, a participação do espectador nesses trabalhos é diferente do que ocorre em relação às propostas de Oiticica e Clark, pois, para eles, existia a necessidade do público tornar-se participante para que o trabalho atingisse um objetivo.

Acredito que o acontecimento está no cortar, costurar, encher, fechar, instalar… tanto quanto no tocar, deitar, andar, pegar, guardar…, faz parte do processo de produção e de funcionamento do trabalho. O acontecimento é diferente dos conceitos mensuráveis, definidos, estruturados…, são indeterminações, atravessamentos, entidades… e

> […] todo acontecimento é uma névoa. Se os infinitivos “morrer”, “amar”, **“mover”, “sorrir” etc, são acontecimentos, é porque há neles** uma parte que sua realização não basta para realizar, um devir em si mesmo que está sempre, a um só tempo, nos esperando e nos precedendo como uma pessoa do infinitivo, uma quarta pessoa do singular (DELEUZE, 1998, p. 78).

Não posso definir, estruturar… mas sinto que é preciso ser digno do que acontece, dos encontros, dos agenciamentos, das moléculas que vibram quando a mão toca o punhal, da matéria *louca* que constitui as forças vitais… É preciso ultrapassar o muro e olhar *o fora*…, mas que é um acontecimento? Talvez um dia a sensação torne-se entendimento, mas, então, não haverá mais sentido responder… porque "o que é importante não são nunca as filiações, mas as alianças e as ligas; não são os hereditários, os descendentes, mas os contágios, as epidemias, o vento" (DELEUZE, 1998, p. 83).

Que é um acontecimento?

2.7 Das formas moles à fragilidade do vidro

A escolha em trabalhar com tecidos na construção de objetos e esculturas demanda uma posição de aceitação ou de subversão das características físicas da matéria. Procuro assumir e valorizar a maciez, a maleabilidade e as texturas dos tecidos, evitando o emprego de estruturas rígidas que interfiram ou alterem essas propriedades. Assim, os objetos apresentam-se como esculturas moles. Junto com a palavra mole, podem estar também macia, orgânica, arredondada.

Essas constantes determinam a instalação dos trabalhos no espaço. A forma é mantida por um estofo macio, pelo modo de exposição das peças que, como veremos no capítulo 3, podem estar suspenças por fios, presas por um ponto na parede ou colocadas no chão diretamente. Agrada-me muito assumir a matéria, ao mesmo tempo em que a transformo pelo corte e costura. Trabalho *com* o tecido.

Desde a primeira metade do século XX, o emprego de materiais macios na construção de trabalhos tridimensionais ou híbridos é encontrado na produção de muitos artistas, tais como: Joseph Beuys, que utilizou feltros e cobertores; Eva Hesse, fios e látex; Louise Borgeois, tecidos, roupas e látex; Hélio Oiticica, tecidos, lonas e plásticos; Lygia Clark, fios, tecidos, cordões; Lygia Pape, tecidos; Leda Catunda, com suas pinturas moles, dentre outros.

Considero o ready-made de Duchamp, Dobrável de Viagem, de 1916 [FIG. 9], uma capa de máquina de escrever suspensa por um fio, como uma referência para a ruptura com a rigidez dos materiais tradicionais da escultura, mesmo que a intensão do artista seja mais ampla. Interessa-me a maneira como o objeto confeccionado em material flexível tem sua forma fragilmente definida pela própria matéria, sem a utilização de estrutura rígida. Frágil porque pode desfigurar-se ao sofrer uma pressão externa e definida porque não será desfeita por completo.

FIGURA 9
Marcel Duchamp
Dobrável de Viagem. 1916.
Cobertura de máquina de escrever da marca "Underwood". Alt. 23 cm.
Fonte: Mink, 1996, p. 67.

A produção de Claes Oldenburg, do período de 1963 a 1967 pode ser citada como ponto de aproximação com as esculturas moles. Nesse período, Oldenburg realiza suas Soft Scultures, objetos comuns construídos

em material flexível com enchimentos macios. Em obras como Sanitário Fantasma de 1966 [FIG. 10], o artista subverte a função do objeto, apresentando ao público formas amolecidas. O espectador, ao mesmo tempo em que reconhece o objeto como de seu cotidiano, é surpreendido pela impossibilidade de uso.

FIGURA 10
Claes Oldenburg
Sanitário fantasma. 1966.
Lona pintada, forrada com paina, madeira.
129,5 x 83,82 x 71,12 cm.
Fonte: Krauss, 1998, p. 273.

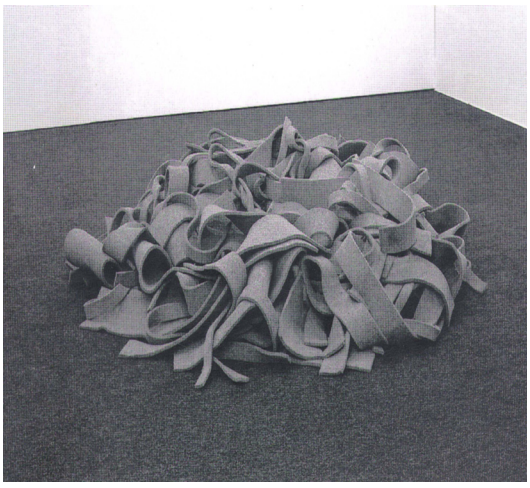
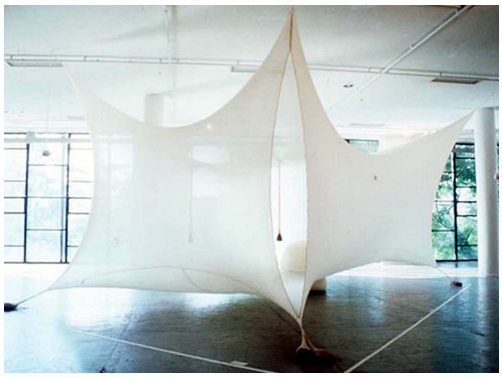


FIGURA 11
Robert Morris
Sem título (Emaranhado). 1966-68.
254 pedaços de feltro. Dimensões variáveis.
Fonte: Batchelor, 2001, p. 41.

Tanto Duchamp quanto Oldenburg partem da utilização de formas pré-existentes - no primeiro, através da apropriação do objetos pronto e, no segundo, reproduzindo objetos do dia-a-dia, diferente das proposições de Robert Morris, nos trabalhos chamados genéricamente de Peças de Feltro. Nessa série a composição da obra é resultado de um processo que envolve uma ação e um material não-rígido. Morris deixa cair sobre o chão tiras de feltro, como em Sem título (Emaranhado) de 1967-68 [FIG. 11]. Trata-se de uma forma definida pelo material e pela ação do artista.

O amolecimento das formas decorrente do material utilizado é o ponto comum entre as investigações citadas e a minha pesquisa. Porém, nos meus trabalhos, as formas construídas não representam objetos existentes. A compreensão da matéria empregada faz com que as propriedades físicas sejam exploradas a fim de dar corpo aos trabalhos, não se tratando de uma apropriação, como Duchamp ou Morris o fazeram, mas da elaboração de volumes através do corte, da costura e da instalação no espaço que definirão como o trabalho irá funcionar.

Procedimento semelhante encontro na produção do artista plástico brasileiro Ernesto Neto que, a partir dos anos de 1990 constroi esculturas em malha



translúcida [FIG. 12].

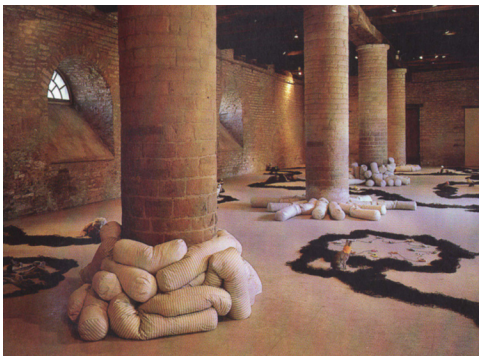
Neto usa tecido para criar tensões espaciais através de elementos pendentes, volumes preenchidos com diversos materiais, pesos e contrapesos. As esculturas dispensam uma estrutura rígida e definem-se a partir do espaço.

Formalmente, existem muitas semelhanças entre meu trabalho e o de Neto: formas arrendondadas, prolongamentos, passagens, fendas ou buracos. Mas nos diferenciamos quanto ao tipo de tecido e às intenções.

Neto usa principalmente a lycra, tecido leve, frio e com muita elasticidade, que lhe permite desenvolver seu trabalho a partir do tensionamento do material. Acredito que a tensão seja uma das principais propriedades de sua obra, agregado a ela estão os outros elementos constitutivos do trabalho, tais como: a cor, o cheiro, a participação, o embate entre interno e externo [FIG. 13, 14 e 15].

Na pesquisa de Annette Messager,

FIGURAS 12, 13, 14 e 15
Ernesto Neto
Nave Deusa. 1998.
Tule de lycra, areia, cravo e cominho em pó, poliamida e poliestireno.
Fonte: Bienal Uol (2005).
O mundo e o mundo.1999.
Arquitetura animal. 1999.
Malhas e meias, esferas de poliestireno e urucum. 84 x 122 x 222 cm.
A gente se encontra aqui hoje,
amanhã em outro lugar. Enquanto isso deus é deusa.
Santa gravidade. 2003.
Poliestireno e arroz. 790 x 500 x 1450 cm (aprox.)
Fonte: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (2005).



artista plástica francesa, acontece também o uso intenso de materiais moles na construção de objetos e instalções. Messager utiliza fios de lã, redes, tule, tecidos, meias femininas, etc… Em trabalhos como Dependence Independence, de 1996 [FIG. 16] redes e fios pendem do alto juntamente com peças construídas com tecidos e preenchidas com materiais macios, criando uma nova espacialidade para o lugar.

Na exposição Les Messagers de l'Été, de 1999 [FIG. 17], a artista apropria-se do espaço, partindo da ocupação do chão. São redes e cilindros de tecido espalhados sobre o piso, junto a eles, objetos híbridos construídos por partes de brinquedos de pelúcia e de animais empalhados.

Nesses trabalhos, Messager usa as propriedades físicas dos materiais para definir o espaço de cada obra, valorizando o amolecimento. Por outro lado, em trabalhos como Untitled (The Cross) de 1999 [FIG. 18], a artista subverte a materialidade mole do tecido através de amarrações que o comprimem até adquirirem a forma desejada.

Diferente do trabalho desses artistas, na minha pesquisa, os tecidos são escolhidos pela textura aveludada ou peluciada, normalmente pesados e quentes. Procuro valorizar o caimento do

FIGURA 16, 17 e 18
Annette Messager
Dependence Independence. 1996.
Stuffed animais, photographs, woolens, ropes, fabrics, netting. Instalação, dimensões variáveis.
Les Messagers de l'Été. 1999.
Instalação, dimensões variáveis.
Untitled (The Cross). 1999.
Fabric, string. 142 x 82 x 22 cm.
Fonte: Grenier, 2001, p. 149, 172 e 180