

CUBO DE POEIRA¹

Aline Dias

Mestranda - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: O presente artigo aborda o trabalho *cubo de poeira*, a partir do qual desenvolve algumas reflexões sobre a imagem paradigmática da poeira, discutindo também o processo de conter a poeira em uma forma geométrica e as implicações destas questões na arte contemporânea. O texto toma como referência principal o pensamento de Georges Didi-Huberman acerca do tema.

Palavras-chave: cubo, poeira, arte contemporânea.

Abstract: The article “dust cube” discusses the work “dust cube”, from which develops some reflections on the paradigmatic image of dust, also discussing the process to contain the dust in a geometric shape and implications of these issues in contemporary art. The main text refers to the thought of Georges Didi-Huberman on the subject.

Keywords: cube, dust, contemporary art.

A poeira permite pensar o mundo. (DIDI-HUBERMAN, 2001, p.67)

Cubo de poeira: um pequeno cubo, com cinco centímetros cúbicos de dimensão, apoiado diretamente sobre o chão da sala de exposição. Antes de descrevê-lo detalhadamente, é relevante comentar a experiência que engendra o processo deste trabalho.

Como começa o *cubo*? Começa impregnado da minha própria casa, misturado com o cotidiano: olhando a ausência de meus gestos, a demanda por eles. Começa com o olhar insistente para cantos sujos, poeira sobre os móveis, teias abandonadas nas quinas das paredes, insetos caídos, cocôs de lagartixa no alto da escada. Começa com a sensação de que muitas coisas acontecem na casa quando não estamos. E também de que deixamos de perceber as situações mais ínfimas, mesmo quando estamos presentes.

Certa percepção de impotência também participa decisivamente deste processo, com a escassez de tempo e dedicação para o trabalho interminável de limpar, arrumar, cuidar da casa. As louças fedem quando se passam muitos

dias sem lavar. A água apodrece dentro dos baldes com roupas de molho, esquecidas na área de serviço. Aranhas mortas e lagartixas esmagadas são encontradas pela casa, desavisadamente. Bolas de pêlos se formam no chão, nos ralos.



DIAS, Aline. “cubo de poeira”, 2008, instalação. Registro fotográfico de Aline Dias da montagem da exposição *Prêmio Projéteis de Arte Contemporânea*, realizada em maio de 2008, na Funarte, Rio de Janeiro. cubo0.jpg; cubo1.jpg. 02 fot. dig. 150 dpi. RGB. Formato JPEG, 2008. Acesso em: 13 mai. 2009.

O cubo é feito de poeira. Olhando de perto, pode-se ver uma massa cinza de poeira, que reúne uma série de componentes: traças, cabelos, pêlos, fios de tecidos, asas de insetos, palhas, folhas, pedaços muito pequenos de papéis e a poeira propriamente dita. Esta poeira vem sendo recolhida, desde 2004, da limpeza da minha casa. Depois de varrer os cômodos da casa, passo a guardar os restos da limpeza. Em vez de jogar estes resíduos no lixeiro, guardo-os em pequenas caixas de papel. Ao interromper o processo de descarte e desperdício proveniente da limpeza, começo a articular as operações de guardar e acumular. E a perceber, nesse ciclo repetitivo, que a poeira insiste.

É entre varrer e guardar que o trabalho começa a se constituir. De forma silenciosa, em meio a todas as demais atividades do dia-a-dia. O *cubo* acontece *entre*, em *meio* a acontecimentos diários, repetitivos, banais, no espaço da casa, sem uma delimitação ou segregação da rotina. Atrelado a uma atividade banal como limpar a casa, *cubo de poeira* vai se constituindo. Em meio ao desejo da casa limpa e organizada, a alergia ao pó, a vontade de às

vezes jogar tudo fora, de não enfrentar de perto os cheiros, a materialidade – a um só tempo – rarefeita e excessiva da poeira.

Guardar os restos da limpeza como tentativa de materializar, dar volume a poeira, que se acumula discretamente, que se dispersa continuamente. Tentativa de enxergar a quantidade de pó que se acumularia – se eu não limpasse, se eu não jogasse fora.

Começo a pensar em um cubo, forma geométrica idealizada que tenta conter a desordem da poeira. E essa imagem se desenvolve a partir da percepção de uma simples estratégia prática: caixas de papel são utilizadas para guardar a matéria informe da poeira.

A partir da condição de recipientes provisórios de guarda, as caixas passam a funcionar como fôrmas para os cubos. Diante de sua relativa fluidez e maleabilidade, ao longo do tempo, a poeira começa a se adensar e se concentrar, acomodando-se dentro dos limites do volume interno de cada caixa. No começo, como saber o quanto se poderia juntar? Em quanto tempo? Como concentrar algo que se forma tão desavisadamente?

A poeira se soma timidamente, demora, custa a ganhar volume, pode concluir ao longo do processo. Ao se compactar, torna-se cada vez mais densa e ocupa um volume mínimo. Esse *demorar*, somado à insistência em guardar, faz com que o trabalho incorpore uma dimensão temporal. Ao mensurar o cuidado (e o descuido) com a casa, o processo de *cubo de poeira* tenta tornar visível a duração da coleta, conferindo volume e espessura para o tempo.

Com a formação do *cubo*, interrogo: como dar forma a algo tão disperso, tão sem volume? Como pegar com a mão, senão grudando nos dedos? Como capturar a poeira? Como lhe estabilizar a forma? Paradoxalmente, em oposição a seu caráter dispersivo, movimentos de proliferação e desobediência à gravidade (a poeira alcança todas as partes do espaço), a poeira revela uma espécie de sedimentação, formando extratos a partir de lentos depósitos. A poeira parece se *deitar* nas coisas, depositando-se nas superfícies horizontais dos objetos da casa, da tv, das mesas, braços de sofá, parapeitos das janelas, estantes, armários. No chão. E sob a cama.

Assinalando seu caráter fragmentário, a constituição da poeira revela partículas minúsculas, dispersas, heterogêneas, impuras. Feita de restos: peles, pêlos, farelos das paredes que descascam, a pele dos objetos.

Georges Didi-Huberman, no livro *Génie du non-lieu*, analisa detidamente a potência da imagem da poeira. Para o autor, as impressões de poeira revelam uma extrema fragilidade. E para pensar esta fragilidade, Didi-Huberman desenvolve sua análise a partir de constantes bifurcações interpretativas, que revelam um apelo metafísico ou, ao contrário, um viés materialista.

No primeiro caso, Didi-Huberman (2001, p.66) afirma que a poeira está relacionada à “humilhação da matéria e matéria de humilhação”, ligada às coisas destruídas, desprezadas ou malditas pelo sopro divino.

A partir de uma interpretação materialista, o autor retoma a reflexão de Gaston Bachelard, em *Les Intuitions Atomistiques*, demonstrando como a observação sensível da poeira deu uma base intuitiva à teoria atomista. Didi-Huberman, seguindo Bachelard, observa que através da existência da poeira, rica de imagens e sugestões, o atomista pôde assimilar o turbilhão de partículas minúsculas que formam os objetos. Para o autor, a poeira é a imagem mais delicada de um turbilhão, pois, enquanto o turbilhão da água do rio revela um desenho oco, a poeira desenha um turbilhão em relevo. Bachelard ressalta que um mundo de sólidos bem definidos seria impensável, e o atomismo é que permite explicar a impureza fundamental das coisas e a perfeição morfológica de seus constituintes voláteis. Didi-Huberman acrescenta que a poeira sugere uma dialética do impalpável tornado visível, assinalando que Lucrécio viu, nos turbilhões de pó, o modelo por excelência dos movimentos mais fundamentais, mais secretos, da matéria em geral.

A poeira, sob este viés materialista, questiona a solidez dos sólidos e atesta a constituição instável e fragmentada do mundo. Perturbando a idéia de estabilidade e plenitude do mundo visível, a poeira demonstra a contínua pulverização das coisas e revela a poética da matéria em movimento, uma “poética de paradoxos” (DIDI-HUBERMAN, 2001, p.68). Seguindo a imagem atomista da poeira, podemos problematizar a suposta estabilidade e solidez com que concebemos o mundo, e citando o poeta Francis Ponge (1997, p.133),

perceber que “tudo está em andamento, o mundo gira e não somente as plantas crescem, lenta e seguramente, mas as pedras aguardam para explodir ou virar areia”.

Didi-Huberman (2001, p.54) pergunta-se: a poeira poderia ser considerada um emblema metafísico dos nossos tempos de destruição? O autor adverte sobre a dialética própria da poeira que nos obriga a tensionar dois pólos opostos de interpretação: entre finitude e vazio, a poeira imprime a marca da desintegração e refuta o vazio. Invasora, a poeira é tenaz e aérea, impossível de suprimir ou exterminar. “Coisas de poeira? Coisas impuras”. (DIDI-HUBERMAN, 2001, p.50)

Para Didi-Huberman (2001, p.55), a poeira forma a impureza indestrutível da destruição. A poeira nos sobrevive, matéria do distante, do passado, do longínquo, ela nos vence, contaminando nosso presente, criando sempre uma espécie de ar residual. A poeira nos faz perceber a matéria em seus movimentos mais essenciais e ainda permite que uma terrível exuberância possa surgir de suas camadas mais voláteis. A poeira nos impele a compreender a ausência em seu poder psíquico e também pensar em uma matéria da ausência.

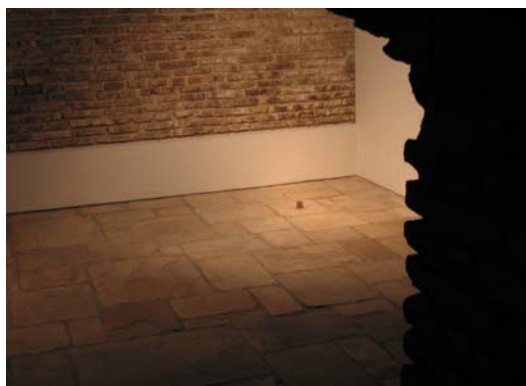
A reflexão de Didi-Huberman abre caminho para refletir sobre a tensão articulada em *cubo de poeira* entre a qualidade dispersiva, impalpável da poeira e a forma contida e ordenada de um cubo. O *cubo* coloca em questão a tentativa de ordenar, compactar e ‘enformar’ a poeira em um sólido geométrico. A poeira em um cubo; a poeira como cubo; em forma de cubo. Considerando a inserção do cubo em um programa racional, matemático, podemos pensar no quanto a sua solidez e proporção se opõem à relação destrutiva da poeira em relação ao programa – diário ou semanal – de pôr o mundo em ordem. Nesta tensão, *cubo de poeira* articula o impasse entre a forma geométrica e o informe, entre o projeto ordenador e a insustentabilidade deste, com o desmoronamento da forma.

Ainda em relação à forma cúbica adotada no trabalho, é fundamental fazer referência à reflexão de Didi-Huberman no livro *O que vemos, o que nos olha*. No capítulo *A dialética do visual ou o jogo do esvaziamento*, o autor pergunta: “O que é um cubo? Um objeto quase mágico, com efeito. Um objeto

a fornecer imagens, da maneira mais inesperada e mais rigorosa que existe” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.88). O autor prossegue sua reflexão, afirmando que o cubo não imita nada, é imediatamente reconhecível e formalmente estável. O cubo é um instrumento eminente de figurabilidade e sua capacidade de manipulação, o destina a todos os jogos, e, portanto a todos os paradoxos.

Assim como o carretel ou o lençol, descritos por Freud, o cubo possui o caráter momentâneo e frágil do jogo infantil², possui um extremo poder de alteração e, assim, vive sobre um fundo de ruína: inerte, só é acionado pelo jogo. Fora do jogo, volta a ser quase nada.

Para Didi-Huberman, o cubo revela sua complexidade no momento em que chegamos ao seu caráter simples. O autor complementa, afirmando que uma imagem nunca é simples, sossegada, mas dialética, portadora de uma latência, que exige que se dialetize nossa própria postura diante dela. Analisando as obras minimalistas, Didi-Huberman coloca que as imagens da arte, por mais simples que pareçam, apresentam a dialética visual do jogo de inquietar visão e inventar lugares para esta inquietude. As imagens exploram o mesmo jogo de criança, em que o objeto se mantém por um fio. Por isso, Didi-Huberman destaca o seu estatuto de monumento: algo que resta, que se transmite, que se compartilha, mesmo que precariamente. Além disso, o autor chama atenção para a indecisão que se manifesta no cubo: entre uma verticalidade e uma horizontalidade, o cubo está sempre de pé, mas igualmente deitado. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.127)



DIAS, Aline. “cubo de poeira”, 2006, instalação. Registro fotográfico de Aline Dias da montagem da exposição *Projeto Trajetórias*, realizada em julho de 2006, na Fundação Joaquim Nabuco, Recife. cubo2.jpg; cubo3.jpg. 02 fot. dig. 150 dpi. RGB. Formato JPEG, 2006. Acesso em: 13 mai. 2009.

Em *cubo de poeira*, o cubo é colocado diretamente no chão, sem pedestal, cubo de apoio ou qualquer outro aparato museográfico. A proximidade do chão revela a recusa pelas tradicionais estratégias de destaque ou hierarquia dos modelos expositivos. Além disso, a ausência de uma delimitação ou contenção espacial/institucional permite que a poeira, recolhida do chão após varrer a casa e compactada em forma de cubo, retorne ao chão, onde se dispersa e se perde.

O cubo é posicionado em um canto, deslocado da área de circulação. O choque de escala das dimensões reduzidas do cubo em contraposição à arquitetura assume um papel fundamental na proposta. Assim como diante de certas obras de grandes dimensões, nos sentimos pequenos e re-avaliamos as relações de escala, diante do cubo de poeira, a proporção se inverte. O jogo das escalas permite problematizar as relações habituais com os objetos e a arquitetura.

Estas observações reforçam a concepção do trabalho como uma instalação, de forma que não se constitui apenas pelo cubo, enquanto objeto, mas inclui esta situação espacial e sua relação com o espectador. Em *cubo de poeira*, a forma de apresentação e o vazio da sala integram o trabalho, reforçando a concentração da poeira e o adensamento da percepção. Para um cubo pequeno, feito de poeira, precariamente formatado, conferir visibilidade ao trabalho implica assimilar o lugar da obra e o vazio em que esta se situa. Dessa forma, o trabalho potencializa não apenas a questão da escala, mas a sua própria vulnerabilidade material e simbólica. Podemos acrescentar que a relação de uma obra de arte com o lugar de exposição não se refere apenas à percepção da realidade física, concreta do museu, mas compreende um complexo sistema de práticas sociais, econômicas e culturais e assim, inclui espaços e também discursos que moldam e codificam a experiência artística.

A escala, a forma de apresentação e a noção de concentração e densidade explorada no trabalho encontram um diálogo profícuo com o trabalho *Cruzeiro do Sul* do artista brasileiro Cildo Meireles cuja obra é referência fundamental neste trabalho. Nesta obra, Meireles apresenta um diminuto cubo (menos de 1cm³), constituído por duas madeiras (pinho e carvalho), disposto no chão, sem nenhum objeto no seu entorno, num ambiente

vazio com área mínima de 200m². A desproporção entre a escala do objeto e o ambiente instaura uma série de dúvidas a respeito do que consideramos pequeno ou grande, sobre as medidas supostamente fixas em relação à dimensão ou limite de algo.

Segundo Paulo Herkenhoff (1999, p.29), o cubo introduz uma inevitável comparação com o espaço no qual é mostrado e sua ‘insignificância’ abre um diálogo com as hierarquias culturais que situam a arte no mundo. Dessa forma, o autor propõe uma comparação entre *Cruzeiro do Sul* e a escultura *Base do mundo* do artista italiano Piero Manzoni⁴, a partir da concepção de ambas as propostas como condensação de um potencial e uma expansão da escultura no espaço que a circunda. Os trabalhos são pensados em relação à questão da des-territorialização do espaço monumental abordado por Rosalind Krauss, como anti-monumentos. Para Herkenhoff (1999, p.41), *Cruzeiro* requer um território não específico e temporário e, ao mesmo tempo, demanda um tipo específico de arquitetura: o espaço institucional da arte, o museu.

Meirelles concebe o cubo minúsculo, instalado isolado no vasto espaço do museu vazio, explorando a idéia de “imensidão de energia contida num corpo mínimo”, conforme afirma o artista (MEIRELES In HERKENHOFF, 1999, p.39). A relação entre as duas madeiras que, friccionadas, produzem fogo – de acordo com a tradição indígena – revela a tensão entre a densidade potencial do cubo e o vazio onde é instalado. Herkenhoff assinala que o fogo não está representado nem figura no trabalho como uma ação real, mas instaura a hipótese virtual de um *vir a ser*.



MEIRELES, Cildo. “Cruzeiro do Sul”, 1969-70. Cubo de pinho e carvalho medindo 1cm³, instalado em espaço livre de no mínimo 200 m². Reprod. 20 x 18 cm em papel : cor. In.: ANJOS, M. (org). *Babel: Cildo Meireles*. Vila Velha: Artviva, 2006. p.15.

MANZONI, Piero. “Socle du monde”, 1961. Ferro e bronze. manzoni1.jpg. 01 fot. dig. 72dpi. RGB. Formato JPEG. Disponível em: slefranc.esarocailles.fr/blog/public/manzoni1.jpg Acesso em: 13 mai 2009.

Ainda que as características formais e conceituais de *cubo de poeira* encontrem em *Cruzeiro* uma influência marcante, especialmente através das preocupações com a escala e a densidade, em *cubo* estas estratégias são articuladas pela incongruência do enquadramento da poeira em uma forma cúbica e, sobretudo, pelo fracasso deste empreendimento. Diferentemente de *Cruzeiro*, *cubo de poeira* possui uma condição material por si só insustentável: o cubo se desfaz, desintegrando-se enquanto escultura e integrando-se novamente ao chão enquanto poeira. Estas questões, imprescindíveis ao trabalho, não participam do repertório de Meireles nesta obra, cuja perspectiva crítica e política relacionada à discussão da complexa cultura indígena no país, também afasta-se das questões abordadas em *cubo*, destacando a importância de, neste artigo, reconhecer as ressonâncias e também evidenciar diferenças entre as duas produções.

Apesar de apresentar a poeira concentrada, sedimentada em camadas, o cubo não parece sólido nem estável. Durante o período de exposição, a forma torna-se gradualmente mais imprecisa, as arestas mais irregulares. O trabalho desintegra-se, afetado pelas condições climáticas da sala, pela circulação de pessoas e, sobretudo, pela precariedade da própria proposta.

Em cada montagem de *cubo*, percebe-se as variações de consistência da poeira provocada pelas oscilações de umidade, mais visíveis nos dias de chuva ou de calor intenso, os microorganismos que se proliferam (traças e outros insetos saem dos casulos que também integram a massa cinza do cubo) e, sobretudo, a transformação da forma: a perda de definição das arestas, a diminuição do volume, o cubo tornando-se menor, mais informe: um montinho de poeira pouco coeso. Tornando-se cada vez menos cubo.

No final da mostra, quando a poeira é recolhida, embora sem forma definida, o volume parece maior que o inicial, pois agrega-se ao cubo, toda a poeira dispersa pelo espaço, incluindo também a poeira formada e acumulada durante o período da exposição. Neste processo, a poeira sinaliza sua insistência, seu caráter proliferante.

Georges Bataille, precioso interlocutor desta pesquisa artística, destaca a poeira como imagem paradigmática da impotência, da desordem e da repetição sisífica dos gestos. A poeira se forma, insistentemente, a despeito de

qualquer empenho em eliminá-la, conforme sublinha no verbete “poeira” de seu *Dicionário Crítico*, publicado na revista *Documents*, em 1929:

Os contadores de estórias não se deram conta que a Bela Adormecida acordaria coberta com uma grossa camada de poeira; nem pensaram nas sinistras teias de aranha que se desprenderiam ao primeiro movimento de sua cabeleira ruiva. Porém, melancólicas camadas de poeira constantemente invadem habitações e as sujam uniformemente: como se preparassem sótãos e cômodos velhos para a ocupação iminente de obsessões, fantasmas, espectros, que o odor decadente da velha poeira nutre e intoxica. (...) Um dia ou outro, é verdade, a poeira, admitindo sua persistência, vai provavelmente ganhar vantagem sobre as domésticas, invadindo as imensas ruínas dos prédios abandonados, dos estaleiros desertos...(BATAILLE, 1995, p.42-43)

Seguindo Bataille, devo afirmar que, da poeira, me interessa a insistência, sobretudo. E ainda com Bataille, sublinhar que a poeira forma-se em camadas, cobrindo insistente e uniformemente as superfícies onde se deposita. Dessa forma, é relevante comentar que o processo de formação de *cubo* envolve a acumulação da poeira através de camadas, somadas, acrescentadas, empilhadas umas sobre as outras, a cada nova limpeza. A forma e o volume são articulados a partir do lento depósito e concentração da matéria recolhida pela casa. As operações envolvidas procuram evitar uma manipulação excessiva ou artificial da poeira, limitando-se a varrer, recolher, guardar, acumular, concentrar, esperar, insistir.

É importante para a análise de *cubo* observar as estratégias adotadas por outros artistas, como Marcel Duchamp e Cláudio Parmiggiani, que exploraram a poeira como matéria de trabalho em suas obras.

A fotografia *Criação de Poeira (Élevage de Poussière)*⁴ apresenta o depósito e acumulação de poeira, propondo uma assimilação do tempo através da inscrição da poeira. A fotografia apresenta um detalhe da superfície da obra mais emblemática de Duchamp, *O Grande Vidro*, colocada na horizontal por diversos meses, em seu ateliê. A poeira depositada na superfície, para Didi-Huberman (1997, p.169), demonstra que a poeira é a um só tempo *moldável* –

pois trabalha como uma película lenta, formando baixo-relevo infinitesimal – e, de outro lado, *moldada* pelo sistema formado pelo suporte (vidro) e o processo de depósito (ar, tempo).

Fascinado pelo fenômeno, Duchamp passa a fixar minuciosamente esse depósito de poeira com a ajuda de um verniz para o preenchimento da área das peneiras cônicas do *Grande Vidro*⁵ obtendo diferentes tonalidades pelo acúmulo de poeira por períodos diferenciados. Em suas notas ele escreve:

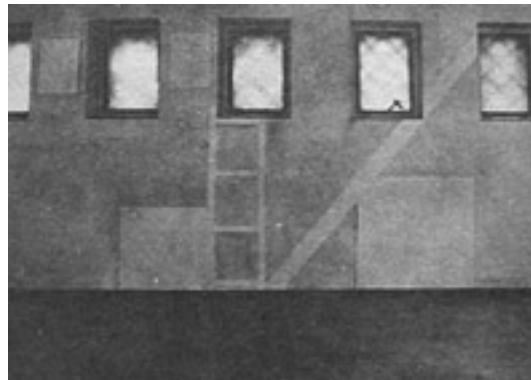
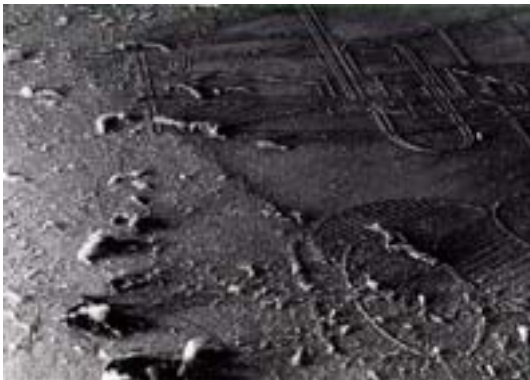
criar a poeira sobre os vidros, poeira de quatro meses, seis meses, que se fixa depois hermeticamente = transparência / diferenças – procurar / para as peneiras no vidro, deixar cair a poeira sobre essa parte, poeira de três ou quatro meses e limpar bem em torno, de forma que essa poeira seja um tipo de cor. (DUCHAMP In DIDI-HUBERMAN, 1997, p.293)

Em Duchamp, a poeira se forma também por depósito, mas permanece como superfície, sem explorar a sobreposição de camadas para constituição de um volume substancial como acontece em *culo*. Além da questão escultórica, a poeira no *Grande Vidro* diferencia-se do procedimento de *culo*, pela fixação com verniz, o que possibilita a exposição da superfície ‘empoeirada’ na posição vertical. A aplicação de verniz impede a dispersão da poeira e a conseqüente desintegração do trabalho de acumulação, ao passo que *culo*, explora justamente a desintegração da forma e a impossibilidade de imobilizar ou controlar a poeira.

A leitura de Didi-Huberman sobre o trabalho do artista italiano Cláudio Parmiggiani também é uma referência importante para pensar a articulação da poeira na arte contemporânea. A obra *Delocazione*, que integra uma série de intervenções realizadas pelo artista a partir da década de setenta, consiste na pulverização de fuligem, a partir da queima de pneus (técnica de destruição, normalmente utilizada em manifestações políticas) nos espaços expositivos. A sala fechada é impregnada pela fumaça pesada e, após um período para a acomodação da poeira no recinto, todos os objetos são retirados. Dessa forma, a sala vazia e abafada apresenta apenas as marcas deixadas em negativo pela poeira de fuligem.

No trabalho de Parmiggiani, a poeira é utilizada como material de impressão (diferente do cubo, formado por sedimentação e moldagem da poeira), sendo o ar integrante do processo de formação das imagens (e não de sua desintegração, como acontece no cubo). Didi-Huberman (2001, p.18) salienta que a impressão de fumaça é uma obra ativa do fogo, prolongada e recomposta, diferente da impressão de poeira que é uma obra passiva do tempo. Ainda que o trabalho tome como ponto de partida a observação da poeira, seus procedimentos intensificam as impressões existentes, acentuando-as, conferindo uma consistência diferente. Parmiggiani enfatiza a qualidade volátil da poeira, sua impregnação no ar, nos objetos e sua posterior sedimentação.

Cubo encontra ressonância na condição instável e impalpável da obra de Parmiggiani, pensada, seguindo a reflexão de Didi-Huberman, como uma frágil suspensão entre dois estados de desaparecimento. Como no processo de exposição do *cubo*, a poeira retorna à poeira, conferindo uma dimensão efêmera para o trabalho.



DUCHAMP, Marcel; RAY, Man. "Criação de poeira", 1920. Fotografia. ray_poussiere.jpg. 01 fot. dig. 72 dpi. RGB. Formato JPEG. Disponível em: www.cndp.fr/.../manray/images/ray_poussiere.jpg Acesso em: 13 mai. 2009.

PARMIGGIANI, Cláudio. "Delocazione", 1970. Fuligem. Reprod. 6,3 x 9,5 cm em papel : pb. In.: DIDI-HUBERMAN, G. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Minuit, 2001. p.21.

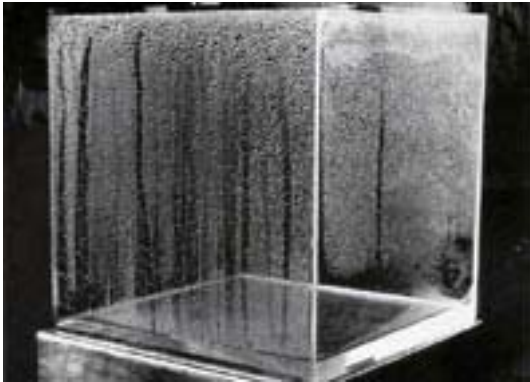
Na questão da transformação e iminente desintegração de *cubo*, o trabalho *Condensation Cube*, do artista Hans Haacke permite traçar uma aproximação deste processo. Nesta obra, o artista apresenta um cubo de vidro, fechado, com um filete de água no fundo. De acordo com a umidade e o calor provocado pela presença das pessoas na sala de exposição, a água no interior do cubo evapora-se, condensando-se nas paredes internas do cubo. Com o fechamento da galeria à noite e a ausência das pessoas, a água volta ao

estado líquido no fundo do vidro. O trabalho se transforma continuamente, de forma cíclica, reversível, demonstrando a interferência do ambiente e do espectador na constituição da obra e provocando a suposta assepsia do cubo minimalista.

Para Miwon Kwon (2000, p.38-65), *Condensation Cube* expõe aspectos que a própria instituição de arte procura obscurecer, enfatizando o nível de umidade da galeria e, sobretudo, permitindo que o ar úmido invadisse o objeto de arte minimalista por excelência – o cubo, que por sua vez, estabelecia uma configuração mimética do espaço da galeria em si.

Outra obra emblemática que acompanha as reflexões sobre a questão, é *Adereço de 1 tonelada (castelo de cartas)* do artista Richard Serra. Neste trabalho, o cubo é formado por chapas de metal (cada uma com 250 kg), apoiadas e equilibradas entre si apenas por pontos de contato nos cantos superiores, sem nenhuma fixação entre as partes. A obra reforça a constituição fragmentária e contingente do cubo. Rosalind Krauss assinala que *Castelo de Cartas* invalida a noção de idealismo ou atemporalidade associada à forma do cubo, criando “uma imagem da escultura como algo constantemente compelido a renovar sua integridade estrutural mantendo seu equilíbrio” (KRAUSS, 2001, p.322). A superfície em tensão do cubo de Serra desloca a concepção do cubo como *idéia*, para o cubo como *existente*, dependente das contingências.

Para Didi-Huberman (1998, p.132), os procedimentos utilizados por Serra em *Castelo de Cartas*, exploram os problemas de volumes e vazios, verticalidades erguidas e desabamentos potenciais, assim como da conjugação de planos frágeis e pesadas massas. Para o autor, trata-se de *inquietar* o volume e a própria geometria, concebida ideal e trivialmente, como domínio de formas supostas perfeitas e determinadas sobre materiais supostos imperfeitos e indeterminados. Didi-Huberman assinala que assimilar o vazio como processo, ou seja, como esvaziamento, implica em inquietar o volume da obra, uma operação de natureza dialética.



HAACKE, Hans. "Condensation cube", 1963-65. Acrílico transparente, água, luz, corrente de ar, temperatura e clima da situação de exposição. Reprod. 10 x 12,3 cm em papel: pb In.: KRAUSS, R. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.267.

SERRA, Richard. "Adereço de uma tonelada (castelo de cartas)", 1969. Quatro placas de chumbo. Reprod. 10 x 12,3 cm em papel: pb. In.: KRAUSS, 2001. p.323.

A relação entre cheio-vazio e o processo de esvaziamento provocado pela forma cúbica, segundo Didi-Huberman nos permite pensar o cubo, simultaneamente, como módulo construtivo e como caixa e, assim, interrogar sobre sua solidez e sobre o seu interior, sua opacidade e sua abertura. Dessas reflexões, podemos nos perguntar: o que guarda, em seu interior, um cubo de poeira? Como pensar a sua solidez, a partir densidade de suas camadas, formadas por partículas ínfimas? No que implica o esforço por contê-las em uma forma supostamente estável e o constante movimento de desintegração?

O inevitável processo de desintegração de *cubo de poeira* revela a tentativa *dialetriz* a forma, inserindo uma dimensão contingente, temporal ao próprio trabalho e criando tensões com as noções de pureza, permanência e estabilidade que normalmente estão associadas à forma do cubo. Na medida em que estabelece uma relação dialética entre a matéria (poeira) e a forma (cubo), o trabalho implica a impossibilidade de manutenção da forma por um tempo prolongado. O empreendimento formal fracassa, ressaltando a impossibilidade da forma, a curta duração da escultura, a instabilidade dos processos.

Para finalizar o presente artigo, vale retomar a epígrafe deste texto, segundo a qual "a poeira permite pensar o mundo", conforme afirma Didi-Huberman e sublinhar que a poeira também nos permite, seguindo Horton, desenho animado produzido em 2007, pensar que cada partícula de poeira encerra em si mesma um mundo. Horton é um elefante que descobre que existe um mundo dentro de um grão de poeira e se sente responsável pela

segurança destes minúsculos seres. Em sua saga, ele carrega a poeira consigo, procurando um lugar seguro para guardá-la e assegurar que a vida no seu interior possa prosseguir.

Notas

¹ Este artigo é uma versão reduzida e modificada do sub-capítulo “cubo de poeira”, integrante da dissertação de Mestrado “marcas e restos: concentração e organização de vestígios cotidianos” desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha.

² Segundo o autor, o carretel joga porque é capaz de se desenrolar, desaparecer, romper-se, encontrar resistência com outros objetos ou mesmo passar sob um móvel. Sua existência é frágil, é *quase*, pode morrer a qualquer momento. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.81).

³ Neste trabalho, realizado em 1961, Manzoni instala um bloco de ferro e bronze ao ar livre no Herning Kunstmuseum, Dinamarca. As palavras *Socle du Monde* de cabeça para baixo no bloco da peça evidenciam a operação de tornar o mundo uma obra de arte.

⁴ A fotografia, assinada por Marcel Duchamp e Man Ray, foi realizada em 1920, por Man Ray e incluída como fac-símile na *Caixa verde*, de Duchamp, em 1934.

⁵ A área preenchida corresponde às peneiras (*tamis*), conjunto de formas cônicas na parte inferior da obra. Considerando a complexidade do trabalho e as suas diferentes abordagens teóricas, considero oportuno, no contexto deste artigo, concentrar a análise apenas no procedimento de fixação da poeira, evitando uma descrição detalhada da função representativa das peneiras no funcionamento do *Grande Vidro*. Vale, no entanto, fazer referência à análise de Rosalind Krauss sobre Duchamp, aproximando os procedimentos utilizados pelo artista à noção de índice. KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Macula, 1990 e KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996. A pesquisa de Didi-Huberman (1997) sobre Duchamp, a partir do conceito de impressão, é igualmente relevante e problematiza a abordagem corrente do artista, focada exclusivamente no repúdio às formas manuais, apontando uma série de práticas meticulosamente realizadas pelo artista (moldagens, raspagens) que dialetizam esta interpretação.

Referências bibliográficas

- ANJOS, M. (org). *Babel: Cildo Meireles*. Vila Velha: Artviva, 2006.
- BATAILLE, G. [et al...]. *Encyclopedia Acephalica* IN: *Documents of avant-garde*. Londres: Atlas Press, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Minuit, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- HAYWARD, J; MARTINO, S. *Horton e o Mundo dos Quem!* Fox Film, filme de animação em DVD. Zona 0, 86 minutos, dolby digital stereo, colorido, 2008.
- HERKENHOFF, P.; MOSQUERA, G.; CAMERON, D.. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- KRAUSS, R. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KRAUSS, R. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- KRAUSS, R. *O Fotográfico*. Barcelona: Macula, 1990.
- KWON, M. One place after another: notes on site specificity. IN.: SUDERBERG, Erika (org). *Space, site, intervention: situating installation art*. Mineápolis: University of Minnesota, 2000. p.38-65.
- MEIRELES, C. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- PONGE, F. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

Currículo resumido

Aline Dias é artista, desenvolvendo pesquisa de Mestrado no PPGAV-UFRGS. Atuou como coordenadora do Projeto Agenda Cultural do Museu Victor Meirelles (2003-2006). Entre suas exposições, destaca-se a participação no *Projeto Trajetórias*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, *Projéteis de Arte Contemporânea*, Funarte, RJ e *Rumos Artes Visuais*, Itaú Cultural, São Paulo.