



Acordando dentro de uma pergunta: imensidão entre fronteiras e (não) ilusão na obra de Marcius Galan

***Despertar dentro de una pregunta:
inmensidad a través de las fronteras y
(no) ilusión en el trabajo de Marcius Galan***

***Waking up inside a question: immensity
between borders and (non) illusion in
Marcius Galan's work***

Lucas Procópio de Oliveira Tolotti

*Doutorando do Programa Interunidades em Estética e História da
Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil¹. Contato:
lucas.tolotti@usp.br*

¹ Orientadora: Profa. Dra. Elza Ajzenberg.

Resumo

O presente ensaio procura se aprofundar nas obras *Água parada* (2019) e *Seção diagonal* (2008) de Marcius Galan. Guiado pelo texto poético de Anne Carson e pela filosofia de Gaston Bachelard, o estudo reúne questionamentos que emergem dos trabalhos do artista, situados na investigação de uma percepção de imensidão íntima, fronteira e de equilíbrio mínimo que se pauta em movimentos de aparente ilusão.

Palavras-Chave: Marcius Galan. Percepção. Equilíbrio. Ilusão. Seção diagonal. Água parada.

Resumen

Este ensayo busca profundizar en *Agua parada* (2019) y *Sección diagonal* (2008) de Marcius Galan. Guiado por el texto poético de Anne Carson y la filosofía de Gaston Bachelard, el estudio reúne preguntas que surgen de las obras del artista, situadas en la investigación de una percepción de inmensidad íntima, límite y de equilibrio mínimo basada en movimientos de aparente ilusión.

Palavras-Clave: Marcius Galan. Percepción Equilibrio. Ilusion. Sección diagonal. Agua parada.

Abstract

This essay seeks to delve into Marcius Galan's artworks *Still water* (2019) and *Diagonal section* (2008). Guided by Anne Carson's poetic text and Gaston Bachelard's philosophy, the study brings together questions that emerge from the artist's works, situated in the investigation of an intimate immensity, borderline and minimal equilibrium perception based on movements of apparent illusion.

Keywords: Marcius Galan. Perception. Balance. Illusion. Diagonal section. Still water.

PERDER-SE NA PERGUNTA

*Já é tarde quando se acorda dentro de uma pergunta.
Anne Carson (Carson, 2000, p.135, tradução nossa²)*

Acordar dentro de uma pergunta. Ser capaz de entender, perceber onde estamos, por que estamos nesta questão, o que nos trouxe para dentro dela. Delinear na cabeça os motivos, os métodos, os mapas que aqui nos trouxeram. Mas nada importa, já é tarde. Estávamos dormindo – suspensos – enquanto tudo acontecia.

Desorientados, procuramos por um fio que nos sustente, nos leve de volta ao equilíbrio. Mas uma vez instaurada a pergunta, ela nos arrebatava. Mesmo sem respostas – talvez necessariamente por causa disso – ela borbulha, inquieta, nos leva ao limite. A fenomenologia da pergunta.

Assim se apresenta a obra de Marcius Galan: como uma pergunta. Sem ponto de interrogação, ela nos acomete com suas questões de maneira mais indireta,

² “It is already late when you wake up inside a question.”

provocando reticências dubitosas, impelindo-nos a experienciar suas arestas, seus poros, suas cores.

Começemos pela obra mais recente. *Água parada* (2019) é um *site-specific* criado para a piscina do espaço auroras³. Galan pintou-a com cinco faixas de cores, variando do preto ao verde-claro, nos azulejos de uma de suas metades. Em um primeiro momento, podemos acreditar que estamos diante de uma ilusão: a piscina aparenta estar cheia d'água e no entanto não está. Mas ao determos o olhar começamos a perceber inconsistências físicas que extrapolam o mero engano: as faixas de cor que exprimem a decantação da água estão em diagonal. Somos já questionados a respeito da própria posição da piscina junto ao chão: ela está reta? ela apresenta uma inclinação para o fundo? E sim, de fato existe um leve declive em sua área, mas não do lado onde se encontram as tiras coloridas. O movimento na diagonal sugere, ainda, um movimento da água, que encontra seu impedimento no próprio título da obra. Ela está parada. Contida.

O olhar procura entender o imbróglgio situado à nossa frente, e com isso consegue captar outra contradição que desfaz mais ainda a ideia de mera ilusão: as listras que denotam a decantação e/ou o movimento, além de suas diagonais improváveis, apresentam-se em um degradê inverso. Se o acúmulo de sedimentos ocorre na parte mais profunda, turvando cada vez mais a água até deixá-la fortemente escura, esse processo encontra-se illogicamente representado na primeira faixa de tinta – preta – na borda contrária ao fundo da piscina. Assim, quanto mais as tiras se aproximam da descida, mais claras vão se tornando.

As cores pantanosas, o movimento das faixas de tinta e a lei da gravidade executam uma dança elusiva, mas não ilusória. O artista não pretende enganar o nosso olhar, realizando uma espécie de *trompe-l'oeil* cromático-espacial.

³ Grafia em minúsculas. Espaço idealizado por Ricardo Ortiz Kugelmas na antiga casa de sua família, projetada por Gian Carlo Gasperini. O auroras não opera como uma galeria comercial, não representando artistas – apesar de comercializar obras para sua manutenção. Suas exposições e projetos são realizados por meio de parcerias com galerias.

Essa função se aproxima mais de uma outra obra de sua autoria (Trentini, 2015, p. 414), *Seção diagonal* (2008). Uma das versões da obra se encontra no museu Inhotim.

Novas – ainda que essencialmente as mesmas – perguntas se instauram: é um vidro verde? por que um vidro verde? há um vidro verde? não é um vidro verde? Não. É. Pode ser. Poderia ser.

Então entramos onde até então acreditávamos ser intransponível: o cerne de algo que não existe, nadamos no vidro, somos sua matéria, estamos verdes. Assim funciona *Seção diagonal*, em constante diálogo com o espectador, exigindo sua participação ativa.

Uma instalação que secciona o percebido do real, *Seção diagonal* tornou-se obra emblemática de Galan, sendo reproduzida pelo artista em diferentes contextos e lugares, desdobrando-se em *Três seções* (2010). Nesta obra, não apenas uma parte do espaço é seccionada, mas de um corte se estende outro e mais um e a cor verde se adensa, simulando uma opacidade causada pela sobreposição de vidros. O degradê de *Água parada* já se ensaia, portanto.

Destaca-se também *Seção (prisma fumê)* (2012), hoje pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. No encontro de duas paredes, surge a forma triangular esfumada, não mais verde, porém alusiva à ilusão vítrea por meio de seu título.

Galan não recorre apenas às *Seções* para pensar o espaço em seu trabalho. Adotando uma estética muitas vezes tributária ao minimalismo, porém fortemente calcada em questões contemporâneas, o artista pensa as fronteiras físicas na série *Área comum* (2008-2016), estuda o equilíbrio espacial, suas tensões e forças em *Imóvel/Instável* (2011) – presente também em Inhotim – e utiliza de materiais como o ferro para discutir os usos de uma bandeira, na obra *Bandeira dobrada* (2013). Podemos perceber ali ecos de Lygia Clark, Volpi e Hélio Oiticica que reverberam poeticamente, incitando o remanejamento do popular e a construção/desconstrução pela forma.

O artista, então, traça seu percurso poético inquirindo as potências do espaço, seus (des)equilíbrios, fronteiras, alusões e ilusões. Açambarcando uma contemporaneidade que se tendencia justamente para a disparidade de forças e questionamentos estapafúrdios, a obra de Galan em suas características provoca o espectador, que participa ativamente do momento contemporâneo em sua complexa teia de afirmações e porosidades.

FRONTEIRAS DO ESPAÇO: DESEQUILÍBRIOS

No meu trabalho, o espaço é um assunto recorrente e é tratado de maneiras muito distintas. Proponho exercícios que vão desde instalações onde a percepção do espectador é testada, às vezes desconstruindo a ideia de precisão nas representações do espaço (mapas, plantas arquitetônicas, etc.) e até em relações banais com os espaços de preenchimentos burocráticos do dia a dia. São escalas diferentes de atuação, mas tratados com a mesma intensidade. (Marcius Galan citado por Redação Inhotim, 2014)

Trentini (2015, p. 414) oferece duas hipóteses do porquê acreditamos tão fortemente estarmos em presença de um vidro em *Seção diagonal*, algo perceptível só de olharmos para a Figura 1. Além de sua frequência - é mais comum nos depararmos com um vidro verde ou fumê delimitando uma área do que uma pintura na parede que simule este material - outro fator considerado é a própria seleção natural. A percepção de que há um vidro nas proximidades nos deixa alertas, em autopreservação. Chegar perto dele pode ser arriscado, podemos nos cortar ou ele pode quebrar, seus estilhaços nos causando danos.

Gombrich (1986, p. 177), afirma que “o contexto da ação cria condições de ilusão”. Ainda que o austríaco se refira prioritariamente às pinturas, sua máxima é facilmente entendida em *Seção diagonal*. Se estamos parados um pouco distantes da obra a percebemos de uma determinada maneira que é diferente de quando vamos dela nos aproximando. Também, se a observarmos já com pessoas em seu interior, nossa visão é ajustada, e a percepção do vidro não se instaura contundentemente.

Passada a ilusão inicial, ao entrarmos - cuidadosamente, reticentes - em *Seção diagonal*, o vidro ainda é percebido (Trentini, 2015, p. 415). Situados no interior da obra, operamos dialeticamente com seu exterior:

O aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para dar uma situação de todas as situações. Confrontamos então o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades. Fazemos passar para o nível do absoluto a dialética do *aqui* e do *aí*. Atribuímos a esses pobres advérbios de lugares poderes de determinação ontológica mal controlada. Muitas metafísicas exigiram uma cartografia. Mas em filosofia todas as facilidades têm seu preço; e o saber filosófico começa mal se tiver como base experiências esquematizadas. (Bachelard, 1996, p. 216, grifo do autor)

Essa não-esquematização filosófica tem seu lugar na incerteza fronteira da obra em questão. Interior e exterior se confundem sob a égide da percepção. Como podemos nos sentir dentro de algo que não existe fisicamente naquele momento?

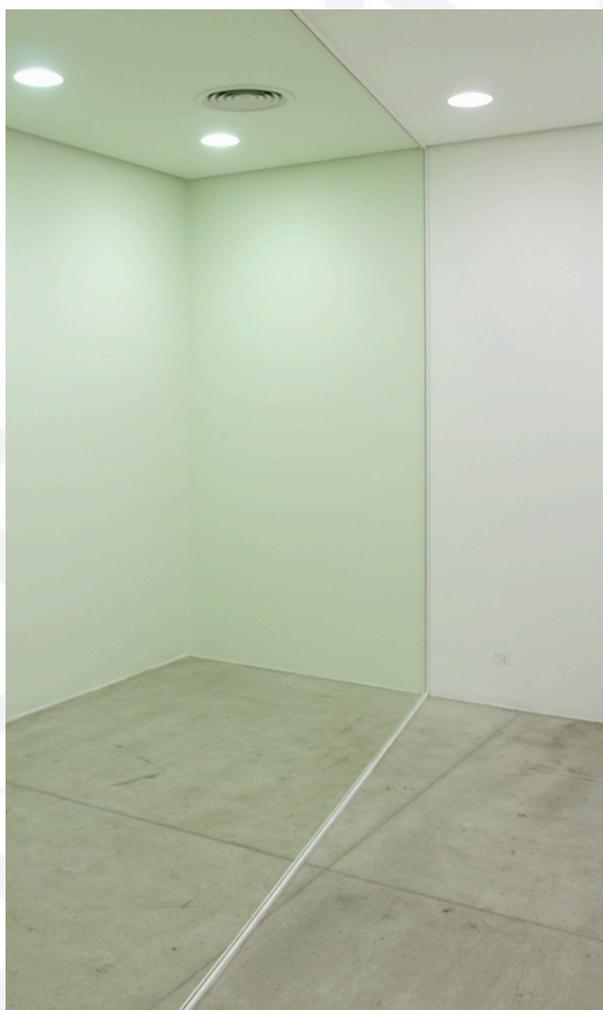


Figura 1: Marcius Galan – Seção diagonal – versão 1, 2008. Madeira, cera de piso e pintura sobre parede. Edição: 1/3 + 1AP, variáveis. Crédito: Edouard Fraipont. Cortesia do artista e Galeria Luisa Strina.

Retomamos Anne Carson, que em seus *Glass Essays* escreve sobre uma sensação de estar em uma atmosfera vítrea: " É como se tivéssemos sido todos rebaixados em uma atmosfera de vidro. De vez em quando uma observação caminha pelo vidro " (Carson, 1995, p. 2, tradução nossa⁴).

Nessa fronteira entre o exterior e o interior, imergimos no elã dessa substância enigmática, líquida e sólida - ainda que não existente em *Seção*. Já não nos importa mais a ilusão em si, ultrapassamos essa barreira. O vidro que se

⁴ "It is as if we have all been lowered into an atmosphere of glass. Now and then a remark trails through the glass."

encontrava no exterior, ao percebermos sua ausência e entrarmos em seu provável espaço, desloca-se para o nosso interior e “se multiplica e se diversifica em inúmeros matizes” (Bachelard, 1996, p. 219). Como no poema de Carson, observações perfazem este vidro ilusório. As atenções se voltam para além do espaço, e nos concentramos no que percebemos e sentimos (Trentini, 2015, p. 415).

Há vidro - não há vidro - há vidro.

Wisnik (2018, p. 29) citando os teóricos da arquitetura Colin Rowe e Robert Slutzky, distingue dois tipos de transparência:

Rowe e Slutzky estabelecem uma distinção fundamental: a transparência pode ser tanto uma qualidade própria à substância (como uma parede de vidro), quanto uma qualidade inerente à organização formal da obra. No primeiro caso, é chamada de transparência literal, e no segundo, de transparência fenomênica.

Forma objetiva e forma percebida (Wisnik, 2018, p. 33) se encontram em terreno ambíguo. Entre a transparência literal que acreditávamos estar presente diante de nós se sobrepõe a transparência fenomênica⁵.

É no equilíbrio matéria/não matéria, externo/interno que a potência da obra se frutifica. É também no equilíbrio - ou em sua falta - que irá se sustentar *Água parada*. Uma falsa gravidade, uma força física que nos tira literalmente do eixo. O escuro está por cima, aquilo que é denso e material é trazido à tona.

Diferente de *Seção diagonal*, *Água parada* não demanda o envolvimento físico atuante do espectador. A fronteira do externo e do interno se reconfigura entre real e irreal. Assim, como se constata na afirmação a seguir:

⁵ Wisnik, no livro *Dentro do nevoeiro*, relacionará a ideia de transparência à arquitetura contemporânea, com a utilização da luz e da veladura que transforma a claridade moderna (literal – minimalista) em mistério (fenomênica – pop). Essa tendência contemporânea, caracterizada pelos exemplos da Galeria Goetz, de Herzog & de Meuron; Fundação Cartier de Jean Nouvel; Bregenz Kunsthau de Peter Zumthor e os diversos trabalhos do duo SANAA contrastam com o International Style e o brutalismo (2018, p. 34-5). A discussão é complexa, e no presente texto nos atentamos apenas aos conceitos para exemplificar a obra de Galan.

[...] a mera figuração de um deslocamento do eixo de gravitação da água reverbera, por consequência, numa série de fatores que acabam ligando uma decisão simples, de escala reduzida, à uma suposta modificação de todo um sistema físico do globo terrestre. (Auroras, 2019)

Se em *Seção diagonal* mergulhamos no vidro ausente, que nos convida a entrar em sua atmosfera, em *Água parada* a consciência de uma desestabilização das forças gravitacionais emerge da própria obra e nos atinge, reverberando em nossa fisicalidade não por meio de de uma relação participante, mas de um incitamento de raiz científica.

Em relação à condição de *site-specific* de *Água parada*, propomos uma reflexão sobre a piscina. Bachelard, em *A poética do espaço*, realiza uma topoanálise, ou seja, “o estudo psicológico sistemático de nossa vida íntima” (1996, p. 28), de um local emblemático dessas condições: a casa.

“A casa é o nosso canto do mundo. Ela é [...] o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (Bachelard, 1996, p. 24). *Água parada* se insere neste contexto pois está localizada no espaço auroras – uma casa, habitando-a juntamente com outras produções artísticas. Porém, se o filósofo dedica seções do seu livro aos cantos, gavetas, cofres e armários, o que dizer de algo tão peculiar como a piscina?

Algumas imagens se apresentam quando a discutimos dentro de uma casa: ascensão social, lazer, opulência, privacidade – em contraste com as piscinas dos clubes e espaços coletivos. Se concordarmos com a afirmação de Bachelard de que “os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, revelarão concretamente os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu” (Bachelard, 1996, p. 24), não podemos ignorar a potência trazida à obra justamente por esta se localizar em uma piscina de uma casa (Figura 2).



Figura 2. Marcius Galan – Água parada, 2019. Fonte: autor.

O francês tece críticas à piscina em outro livro, *A água e os sonhos*:

A piscina, com seu nome tão ridiculamente escolhido, não dará ao exercício do complexo seu quadro verdadeiro. Falhará também com o ideal da solidão tão necessária à psicologia do desafio cósmico. Para bem projetar a vontade, é preciso estar só. Os poemas do nado voluntário são poemas da solidão. A piscina sempre carecerá do

elemento psicológico fundamental que torna o nado moralmente salutar. (Bachelard, 1998, p. 175)

Nado e solidão são evocados para desaprovar um mero tanque, que não dá conta das “forças complexuais” (Bachelard, 1998, p. 175) presentes na água, contendo-a. Mas o que procuramos no trabalho de Galan não são estes fatores, e sim a relação que se estabelece entre nós e a obra em todos seus desequilíbrios e diálogo entre fronteiras. Mais ainda, aproveitamos do caráter íntimo da casa para sobrepujar as sensações estéticas, saindo das águas violentas do livro do filósofo e remetendo às questões mais sensíveis que *Água parada* suscita.

Por exemplo, o mergulho no sólido. A piscina vazia desfaz a ideia do espelho d’água. “A água serve para *naturalizar* a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima” (Bachelard, 1998, p. 23, grifo do autor). Assim, ao nela nos refletirmos, ela não apresenta a exatidão e a aspereza do vidro e da prata, por exemplo. Porém, o que seria naturalmente fugidio e ambíguo, no caso presente se transforma em pura forma e cor em *Água parada*. Ao olharmos para as listras que se estendem do preto ao verde-claro, nos dirigimos à absorção e não à reflexão luminosa.

Fenômeno interessante acontece, porém, com a ocasião natural da chuva, que preenche os espaços e cria um verniz espelhado nos ladrilhos. Dessa maneira, como observado na Figura 3, uma árvore brota do meio do verde dos azulejos, seus galhos secos se estendendo pela outra metade agora também cheia. A ação da natureza complementa a obra, devolvendo o equilíbrio retirado pelo artista.

A piscina começa a acumular água, e o descrito por Galan convive com sua forma natural: a água parada, que horizontalmente reúne sedimentos ao fundo. Quase que didaticamente a natureza se impõe, convivendo com uma instância diversa do real. Somos trazidos novamente à gravidade que a obra tenta refazer, emergimos do desequilíbrio para o encontro do ponto de apoio, o fundo da piscina. Outras camadas poéticas são acrescentadas a partir desta ação natural, e a obra permanece aberta literal e

metaforicamente. O próprio artista é ciente da ação das chuvas em sua obra, optando por não esvaziar a piscina⁶.



Figura 3. Ação natural da chuva na obra *Água parada*. Fonte: autor.

Uma característica que atravessa tanto *Seção diagonal* quanto *Água parada* é a presença da cor verde. Da parede ao chão, Galan reveste essas duas icônicas obras com tons mais abertos ou fechados, escandindo a nossa percepção. O verde atua nas dissonâncias entre homem e natureza, terra e água. As obras de Galan reverberam essas relações, promovendo expansões. Assim, o verde

⁶ Informação verbal cedida por Marcius Galan em roda de conversa de artistas no espaço auroras no dia 02 de agosto de 2019.

da água parada se torna mais provável do que um azul idealizado, propondo uma aproximação material e terrena à presença líquida.

“Pergunto-me sobre a cor verde. Por que dói como o som dentro de um pote.” (Carson, 2000, p. 200, tradução nossa⁷). A poeta canadense discute a dor provocada pelo verde. O contato tão primal entre homem e natureza capaz de promover as mais diversas inquietações, que em Galan são abordadas esteticamente por meio das tendências aqui já elencadas de sua obra: jogos de percepção, tendendo para a – mas muitas vezes não se concretizando em – ilusão; dissolução e reconfiguração de fronteiras externas e internas; exercícios de des(equilíbrio) entre real e irreal.

O ponto de encontro dessas questões será a imensidão íntima, a contemplação da grandeza que se origina em nosso interior por meio da arte:

Se pudéssemos analisar as impressões da imensidão, as imagens da imensidão ou o que a imensidade traz a uma imagem, logo entrariamos numa região da mais pura fenomenologia [...], uma fenomenologia que não precisa esperar que os fenômenos da imaginação se constituam e se estabilizem em imagens completas para conhecer o fluxo de produção das imagens. Noutras palavras, como o imenso não é um objeto, uma fenomenologia do imenso nos remeteria sem rodeios à nossa consciência imaginante. Na análise das imagens da imensidão construiríamos em nós o ser puro da imaginação pura. Ficaria então claro que as obras de arte são os *subprodutos* desse existencialismo de ser imaginante. Nesse caminho do devaneio de imensidão, o verdadeiro *produto* é a consciência dessa ampliação. (Bachelard, 1996, p. 190, grifo do autor)

Ao adentrarmos em *Seção diagonal* ou contemplarmos as águas maciças de *Água parada*, tomamos consciência de algo que é maior do que nós. Seja o abraço de uma atmosfera de vidro, um desnorreamento óptico, um falso equilíbrio gravitacional, acordamos em uma pergunta que é, por si só, vasta⁸. E esta pergunta, a partir dos nossos deslocamentos físicos e do

⁷ “I am wondering about the color green. Why it hurts like sound hurts inside a jar.”

⁸ Bachelard escreve sobre o conceito da palavra vasto em Baudelaire, apontando que o autor “não fiscaliza o emprego da palavra *vasto*. Essa palavra se lhe impõe quando a grandeza toca uma coisa, um pensamento, um devaneio” (1996, p. 196, grifo do autor). Continua ainda: “não é

olhar, encontra na produção de Galan a medida para nossa própria consciência da imensidão que se edifica justamente por causa da obra.

Mais uma vez se aglutinam exterior e interior, ilusão e não-ilusão: não tão tributária à sua escala em uma piscina ou parede, a verdadeira vastidão da obra só se completa dentro de nós. E talvez seja tarde demais para não nos envolvermos.

CONCLUSÃO

Entre o caráter íntimo de uma piscina doméstica (ainda que em uma instituição cultural) e um espaço eminentemente público como um museu, Marcius Galan nos apresenta *Água parada* e *Seção diagonal*. Obras que permitem a instauração do imenso em nós, chegando a esse extremo horizonte da consciência através dos deslocamentos espaciais e de equilíbrio. Vidro e água, ambos não existentes como materiais artísticos, mas presentes na sugestão poética, são as peças-chave para a indagação das obras. Seus fluxos, transparências e reflexões são chamados às nossas sensações o tempo todo, alinhados à materialidade bem definida da cor verde.

Poderíamos definir esses trabalhos como esteticamente sublimes, pois são capazes “de tornar palpável o inefável e o espaço sem escala e sem tempo das comunicações globais” (Wisnik, 2018, p. 297). As obras abraçam a contemporaneidade com sua sutileza, provocando um respiro desejável aos mais diversos estímulos, não deles se apartando, mas se integrando como uma vasta abertura ontológica.

A obra de Galan nos incita a perscrutar o urgente da realidade interior: é como se acordássemos dentro de uma pergunta – ainda que não saibamos exatamente que pergunta é esta – e compreendendo que é tarde demais para

exagero dizer que em Baudelaire a palavra *vasto* é um verdadeiro argumento metafísico que une o vasto mundo e os vastos pensamentos [...]. Assim, sob o signo da palavra *vasto*, a alma encontra seu ser sintético. A palavra *vasto* reúne os contrários” (1996, p. 197). Acreditamos ser esta a definição que mais se aproxima desta análise que pretendemos das obras de Galan.

obter uma resposta. Resta nos apropriarmos das incertezas e desorientações espaciais e gravitacionais para então atuar de maneira estética por meio da imensidão que por elas é provocada e por nós percebida.

REFERÊNCIAS

Bibliografia citada

- Bachelard, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes; 1996.
- Bachelard, Gaston. A água e os sonhos. São Paulo: Martins Fontes; 1998.
- Carson, Anne. Glass, Irony, and God. New York: New Directions; 1995.
- Carson, Anne. Plainwater: essays and poetry. New York: Vintage Contemporaries; 2000.
- Gombrich, E.H. Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes; 1986.
- Trentini, Bruno. Immersion as an embodied cognition shift: aesthetic experience and spatial situated cognition. Cogn Process. 2015 Sep; 62 (1): 413-6.
- Wisnik, Guilherme. Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas. São Paulo: Ubu; 2018.

Fontes eletrônicas e sites

- Auroras. Água parada, 2019 [acesso em 02 ago. 2019]. Disponível em: <<http://www.auroras.art.br/marcius-galan>>.
- Redação Inhotim. Marcius Galan e espaço, 2014 [acesso em 10 ago. 2019]. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/blog/marcius-galan-espaco-inhotim/>>.