



Conversa com Túlio Pinto

Conversation with Túlio Pinto

Lucas Costa

ORCID: 0000-0002-5741-8067
Universidade Estadual Paulista, Brasil

Túlio Pinto

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo

Entrevista realizada com o artista Túlio Pinto (1974), para a pesquisa de doutorado de Lucas Costa, sobre escultura e instabilidade. A conversa gira em torno dos procedimentos artísticos utilizados na produção dos autores e as características fundamentais de suas respectivas poéticas. Devido ao processo de construção desses trabalhos, questões estruturais como a força da gravidade (equilíbrio, instabilidade, peso, leveza) apresentam-se como fio condutor da conversa, aproximando os autores de uma certa tradição escultórica. Dentro deste contexto, as questões específicas de produção são abordadas, justamente, para discutir a inserção desses tipos de trabalhos no circuito artístico.

Palavras-chave

Arte contemporânea. Processo criativo. Escultura. Túlio Pinto.

Abstract

Interview with artist Túlio Pinto (1974) for the author's PhD research on sculpture and instability. The conversation revolves around the artistic procedures used in the authors' production and the fundamental characteristics of their respective poetics. Due to the construction process of these works, structural issues such as the force of gravity (balance, instability, weight, lightness) present themselves as a common thread in the conversation, bringing the authors closer to a certain sculptural tradition. In this context, specific production issues are addressed precisely to discuss the insertion of these types of works in the artistic circuit.

Keywords

Contemporary art. Creative process. Sculpture. Túlio Pinto.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

São Paulo, 30 de maio de 2021.

Lucas Costa:

Túlio, obrigado por aceitar o convite desta conversa. Talvez, esse encontro seja uma extensão do que ocorre no ateliê, algo mais informal sobre nossas práticas e troca de experiências.

Me conte como foi teu início de carreira.

Túlio Pinto:

Primeiramente, eu cursei Publicidade, com 18 anos, mas não me formei. Nessa época, passei por 3 clínicas de recuperação. Em minha última internação, fiquei 9 meses em uma fazenda, onde eu consegui me recuperar e, desde então, não uso mais nada.

Eu não tinha nenhuma pretensão em ser artista, pois não tinha conhecimento de causa sobre isso. Minha família não tinha artistas, eu mesmo estudei em colégio militar; só sabia que eu tinha uma certa sensibilidade desde criança. Então, por conta disso, procurei a Publicidade, que era uma área criativa, a meu ver. Não sabia da carreira de artista...

LC:

Eu também não sabia como era, nossa área é muito "nichada"...

TP:

Por isso ingressei na Publicidade, que acabei largando para ir me tratar. Saindo dessa fazenda de recuperação, recebi uma sugestão, de um conhecido da família, para eu ir estudar arte como uma medida de me integrar novamente. Então, acabei entrando em um curso de pintura, oferecido pela prefeitura de Porto Alegre, e tive aulas com a artista Marilice Corona, uma pintora contemporânea que também leciona na UFRGS. Essa artista, logo no primeiro mês, sugeriu que eu procurasse estudar nessa Universidade. Em 6 meses, eu estava na UFRGS, no curso de graduação em Artes plásticas.

Nesse período, eu também já estava de olho nos cursos livres do Parque Lage (Rio de Janeiro-RJ); eu já não era mais tão ingênuo. Acabei indo para lá em 2005, e dentre os professores, tive aulas sobre o processo criativo com Charles Watson. Esse professor abriu minha cabeça, foi um ponto de inflexão. Nesse momento, tive contato com coisas desconhecidas para mim até então; me foi apresentado diversas abordagens do processo criativo em outras áreas. Isso me trouxe coisas adormecidas, como uma lembrança de infância que me veio ao ver os vídeos do Richard Long removendo pedras.

Quando eu era bem pequeno, por volta dos 6 anos, durante as viagens de férias, eu levava comigo algumas pedras coletadas no Rio de Janeiro, e deixava essas pedrinhas no destino de chegada, que era Porto Alegre, como se fosse a nova morada delas. Uma brincadeira de criança, sacou?

LC:

Sim... entendi o processo.

TP:

Naquele momento do curso, com o Charles Watson, percebi que essa memória de infância tinha mais camadas discursivas, estéticas etc. Foi aí que comecei a me descolar

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

da pintura e procurar coisas do mundo, mais cotidianas. No entanto, quando voltei para a UFRGS, ainda me encontrava em um curso com ênfase na pintura. Cursei pintura por mais 6 meses até que pedi para o Nuno Centeno — colega que eu fiz no Parque Lage, e que hoje é galerista — mostrar as fotos de algumas pinturas minhas ao seu pai. Ele administrava um espaço de arte na cidade do Porto, em Portugal.

Nunca tive de medo de mostrar o trabalho para os outros, não tenho receio de críticas. Isso me ajudou, pois, o pai do Nuno me encaixou na agenda expositiva naquele espaço, no final de 2005. Essa foi minha primeira experiência, mesmo antes de terminar o semestre da graduação, que acabei trancando a matrícula. Só comecei a graduação, de fato, em 2006.

Por conta de tudo que falei até agora, me considero um artista tardio, comecei mais velho nesse meio.

LC:

Eu fiquei pensando nas coisas que você falou. Me chamou a atenção essa questão sua com as pedras durante a infância, e que desdobrou em outras coisas em seu processo criativo. Isso aconteceu comigo também.

Durante o curso de graduação na Unesp, quando eu comecei a experimentar outros materiais, me lembrei de uma coisa que eu fazia na escola, durante as aulas vagas. Eu tentava equilibrar alguma cadeira da classe apenas com seus 2 apoios, ao invés das 4 pernas do assento. As emendas do piso já eram o suficiente para que a cadeira pudesse se manter equilibrada. Eu cronometrava o tempo que a cadeira ficava naquela configuração. Essa atividade ficou esquecida até eu começar a trabalhar com materiais ordinários, nas aulas de Linguagem Tridimensional. Me parece que é uma memória física: é só mexer nos materiais e tentar formar algo que, naturalmente, vem à tona essas experiências anteriores.

TP:

É uma espécie de *Déjà-vu*.

LC:

Sim! Parece que a experiência anterior surge imediatamente do inconsciente. A sensação não é saudosista, de modo algum, é algo que você simplesmente aciona novamente...

TP:

Está colada na pele!

LC:

Sim, e agora volta de outra maneira, com outra função no trabalho.

Para você, o seu trabalho é escultura? Você acha que cabe esse termo na sua produção, ou se interessa mais por outras nomenclaturas?

TP:

Eu aceito ser escultor, as pessoas entendem. Elas vão imaginar que você trabalha com o tridimensional, com o espaço... eu prefiro me colocar como um articulador, um orquestrador...

LC:

Um compositor?

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

TP:

É um tipo de composição mesmo; colocar sustenido, bemol etc. Me parece alguma composição atonal. Nosso trabalho tem a ver com isso: são aproximações inesperadas de coisas que naturalmente não se encontrariam, pois são anti-engenharia ou, ao menos, desafiam a ordem natural das coisas. Quero dizer que nossos trabalhos ficam de pé, mas podem não ficar. São mais parecidos com uma composição atonal do que com a escultura tradicional, no meu entender.

LC:

Sim, é uma espécie de arranjo, tanto no sentido estrutural, como no musical...

TP:

Exatamente. Prefiro me colocar como um orquestrador do que como um escultor. Não me vejo esculpindo absolutamente nada. O que é esculpido em alguns dos meus trabalhos, se assim eu posso dizer, são as bolhas de vidro. Quando nós processamos essas bolhas, é o material de contato que acaba moldando esse vidro, como um registro positivo. Isso flerta mais com a monotopia do que com a escultura, entende?

LC:

Sim. Rodin falou algumas coisas desse tipo em seu ateliê para o Paul Gsell (RODIN apud GSELL, 1990). Ele dizia que a escultura era um movimento nuclear, algo que expandia de fora para dentro. Ele entendia o ato de esculpir como um processo de inflar a figura, e não retirar. Mesmo sendo um processo de adição (modelagem) ou subtração (entalhe), é possível pensar no procedimento escultórico como algo que está expandindo, inflando. Assim, segundo ele, a escultura mantinha uma certa naturalidade ou vivacidade.

Eu te perguntei sobre essa questão da escultura porque é algo latente para mim. Eu me preocupava, de certo modo, com o seu uso.

TP:

Eu me preocupo em chamar as coisas pelos nomes que elas têm. Eu até posso chamar algumas peças minha de escultura, mas elas se parecem mais com *assemblage*. Existe uma fricção nos trabalhos que fica confuso eu chegar em uma conclusão.

LC:

Depois que eu soube que o Richard Serra chama suas peças de escultura, eu entendi algumas coisas. Ele descreve algumas coisas...

TP:

Você conhece aquele texto dele sobre o peso do navio? ¹

LC:

Exato...

TP:

É algo da infância dele também, que nós comentamos sobre a memória e a prática...

1- Richard Serra (2014, p. 143–149) comenta em seu texto “Peso”, sobre um acontecimento que o impressionou durante a infância. Ao visitar um estaleiro com seu pai, presenciou a descida de um navio ao mar. Essa experiência o fez pensar sobre a ideia do peso durante toda a sua carreira.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

LC:

Isso, ele diz também, em uma conversa com Hal Foster², que trabalhar com determinada linguagem é questioná-la. Se ele usa outro termo que não seja a escultura, ele não questiona o que essa palavra significa. Nesse sentido, ele está mais interessado em expandir esse termo, do que criar outros. Isso é uma operação da linguagem, segundo ele. Já o Donald Judd, por exemplo, chamava os seus trabalhos de “objetos específicos”. Sol Lewitt chamava apenas de “estrutura”, que também é muito bom, pois qualquer escultura tem um princípio estrutural, responde à força gravitacional. Talvez seja possível um retorno ao termo escultura, não sei...

TP:

Eu acho que isso pode ser entendido por vários nomes. O trabalho não se esgota no artista, ele deve ser visto pelo observador. Em certo sentido, o trabalho ganha mais força porque consegue reverberar em mais instâncias de entendimento (pode ser escultura, pode ser objeto, pode ser instalação etc.).

LC:

Concordo contigo. Isso pode ser muito interessante, mas acho que não exclui o termo escultura. Após os anos 70, mesmo com as diversas nomenclaturas que surgiram, é bonito ver o Serra se intitulando escultor. No caso dele, parece que o trabalho fica mais aberto.



Figura 1. Túlio Pinto,
Trajetórias ortogonais, 2009.
Barras de concreto e cubos de
madeira, 130x320x400 cm.
Coleção do artista.

2- Ibid., p. 249–296.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

TP:

Ele tem cacife para fazer isso, não é?

Um “rabo de baleia”, um artista menor, não consegue bancar isso. O Serra é um artista “peso-pesado” nessa seara de conflitos, tem força no debate. Eu acho que precisamos nos preocupar com o trabalho, com a coisa em si.

LC:

Quando comecei a testar alguns materiais, tentando construir algo, eu percebi a influência da gravidade nas soluções encontradas. Comecei a me dar conta de que a escultura comenta sua própria essência, respondendo à gravidade, ou aturando essa lei. Se ela não ficar de pé, a escultura, intencionalmente, terá que ficar deitada, como sempre ocorreu com Carl Andre. De qualquer forma, isso ainda está latente, é um processo estrutural.

Você também sente que, no início do processo, as coisas precisam ficar de pé?

TP:

Hoje sou mais tolerante com o *devir*. No início eu era mais apegado às questões formais do trabalho. *Trajetórias ortogonais* (Fig.1), por exemplo, que são cubos de madeira formando uma linha suspensa — através da pressão exercida por barras de concreto —, é uma anti-engenharia. Tanto que a linha criada pelos cubos chega a abaular, formando uma catenária³.

Quando eu fiz isso no meu ateliê, o trabalho conseguiu ficar montado por vários dias. Então, expus esse trabalho em uma sala do Instituto Goethe Porto Alegre, e após 4 ou 5 dias, o trabalho caiu... e eu não queria que caísse; na minha cabeça não funcionava a queda.

LC:

Esse trabalho nunca tinha caído em seu ateliê?

TP:

Não, pois o ateliê era em um subsolo, ele se chamava “Atelier Subterrânea”, não tinha as micro vibrações que um prédio acaba absorvendo, como é o caso do instituto Goethe. No ateliê, esses tremores eram dissipados no solo.

LC:

E como foi lidar com isso?

TP:

Quando caiu, me chamaram. Fui até lá sem saber o que fazer, achei que tinha acabado com o início da minha carreira. Cheguei no instituto um pouco defensivo, me preparando para justificar algo inesperado. O diretor de lá, Reinhard Sauer, uma pessoa muito sensível, percebendo minha aflição, me disse o seguinte:

—Túlio, calma... eu acho que você ainda não entendeu o seu trabalho.

Mais relaxado, pedi para que ele me explicasse:

— Seu trabalho também é aquilo que está caindo no chão, e não somente quando está montado. Você está lidando com coisas muito tênues entre estar e não estar; você está lidando com a gravidade, com coisas muito sensíveis.

Eu era muito “verde” (risos), ainda não tinha me dado conta dessas questões. Após

3- Catenária. [Geometria]. Curva plana que representa a curva formada pelo peso de um fio flexível suspenso em duas extremidades (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2021).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

essa conversa, eu resolvi fotografar o trabalho caído — ele parecia um jogo de varetas no chão. Na sequência, remontei o trabalho com o registro fotográfico disposto na parede, com data e hora da queda.

Quando o trabalho caiu novamente, fiz o mesmo procedimento, e assim sucessivamente. Os blocos foram se machucando com as quedas, as fotos viraram um diário visual do trabalho. Acho que o trabalho cresceu com isso, virou outra coisa. Ele acabou ficando mais cinematográfico.



Figura 2. Túlio Pinto, *dispositivo temporário#2*, 2011. Cadeiras e balão, 240x70x190cm. Coleção do artista.

LC:

Me parece que os seus trabalhos posteriores têm ligação com as mudanças assumidas em *Trajectoria ortogonais*, como é o caso do *dispositivo temporário* (Fig. 2), em que a pilha arqueada de cadeiras pode cair, caso o balão de borracha (que pressiona esse arranjo) murche.

TP:

Então... os trabalhos lidam com limites e, por conta disso, eu comecei a entender que não vou conseguir impor minha vontade em tudo que faço (risos). Quando os materiais são frágeis, o colapso é iminente. Isso me trouxe outra questão: como lidarei com o sistema ou com o mercado? Eu não posso montar um trabalho na casa de um colecionador, por exemplo, e aquilo cair na cabeça dele, ou do filho, ou do cachorro. Isso não pode matar alguém, entende?

LC:

É uma preocupação legítima...

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Figura 3. Túlio Pinto, *Tempo – ciclo de 31 dias*, 2010. Barra de concreto e balão. 160x37x60 cm. Coleção do artista.



Figura 4. Túlio Pinto, *Cumplicidade#12*, 2019. Mármore e vidro soprado, 160x43x41 cm. Coleção do artista.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

TP:

Isso gera algumas arestas que você precisa lidar. É necessário abrir concessões, ou promover mutações no trabalho. Os balões de vidro existem em alguns trabalhos porque já existiram balões de verdade (de borracha, inflados com ar). Conforme você comentou sobre o *dispositivo temporário*, se o balão murchar, o trabalho colapsa.

LC:

Isso fica bem claro com duas escoras suas, também. Uma delas repousa sobre um balão inflado, *Tempo – ciclo de 31 dias* (Fig. 3); já a mais recente, *Cumplicidade#12* (Fig. 4), que você montou na galeria Millan⁴, a configuração é a mesma, mas o balão é de vidro.

TP:

Então, eu já trabalhava com vidros planos, geralmente inclinados a partir de sistemas construídos com pedras e cordas. Também já trabalhava com aço, concreto e balão de borracha. O que eu fiz foi testar o funcionamento do vidro soprado com esses materiais, em uma nova situação. Eu percebi que era uma espécie de monotopia que ocorria durante o contato dos materiais com esses balões de vidro. Fui experimentando e a coisa fluiu; foi uma mutação que ocorreu e eu absorvi isso.

Os trabalhos desse tipo são perenes, mas ainda podem quebrar. Eu já tive que repor algumas peças por conta disso e, mesmo assim, me dão mais segurança.

LC:

Aquele trabalho seu, *Cumplicidade#8* (Fig. 5), em que o cubo repousa sobre uma bolha, me parece muito delicado. A quina do cubo em contato com o vidro me deixou surpreso, não imaginaria que pudesse dar certo...



Figura 5. Túlio Pinto, *Cumplicidade#08*, 2016. Vidro soprado e aço Corten. 90x80x80 cm. Galeria Piero Atchugarry – Gárgon, Uruguai.

4- FELIX, Nelson; COSTA, Lucas, 2014

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

TP:

Parece muito frágil, mas as pessoas têm uma leitura equivocada do vidro, existe uma tendência em achar esse material muito fraco, e não é. Nesse trabalho, a bolha tem um formato meio ovoide. Essa forma é muito poderosa, basta pensarmos na resistência do ovo sob pressão vertical.

LC:

Esse formato distribui muita carga, é verdade...

TP:

Eu compartilho da perplexidade que o observador tem ao ver esses trabalhos. Eu também sou observador do meu trabalho. Mesmo sabendo que uma ideia pode dar errado, tento materializar e conformar ela. Mas quando dá certo, o material me surpreende e eu fico perplexo também: eu pareço aquele símio olhando para o Obelisco em 2001!⁵

LC:

É mesmo uma sensação de deslumbre. Aquele trabalho que você montou no Uruguai, que são 3 vigas H pressionando uma bolha de vidro, também emite isso!



Figura 6. Túlio Pinto, *Athar#02*, 2018. Bolha de vidro e vigas de aço, 150x347x347. Galeria Piero Atchugarry – Gárzon, Uruguai.

TP:

Aquilo é um projeto absurdo, se chama *Athar#2* (Fig. 6). Esse trabalho tem quase uma tonelada de viga. Conforme eu fui montando em outros espaços, essas vigas fo-

5- Túlio se refere a um trecho do filme "2001: uma odisseia no espaço" (1968), em que os símios (primatas) descobrem um obelisco e ficam perplexos com sua monumentalidade. Diante do inexplicável, os símios tentam entender aquele monolito preto, rodeando a pedra, observando sua altura, tentando uma aproximação com o toque.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

ram ficando ainda maiores e mais esguias. Isso foi justamente para aumentar a carga e ver até onde eu poderia ir...

LC:

E o modelo disso é feito como? Você usa uma maquete, ou trabalha as “cabeças” das vigas, de encontro com o vidro?

TP:

Sim, fazemos com os ângulos de chegada das vigas para conformar o vidro soprado nessas “cabeças”. São pedaços menores dessas vigas, que pressionam o vidro ainda quente. Depois de “amassar” o vidro, é possível montar o trabalho com as vigas maiores e pesadas...

LC:

Processo engenhoso, não é tão simples o procedimento. Se, na hora da montagem, uma das vigas acabar pressionando mais uma área do que outra, estilhaça todo o vidro.

TP:

Pois é! Sempre me perguntam se tem um engenheiro calculista por trás dos projetos. Nunca teve, até porque, para calcular uma área amorfa acaba sendo muito difícil; precisaria de equipamentos de escaneamento muito complexos. Não funciona.

LC:

É melhor ser empírico.

TP:

Sou totalmente empírico, e prefiro me consultar com a equipe que sopra esses vidros. Eles têm muita experiência com o material e seu comportamento.

LC:

Tudo que falamos até agora envolve técnica e risco. Eu penso muito sobre isso, pois geralmente os trabalhos são montados em contextos institucionais. Nós dependemos desse contexto para o trabalho alcançar o público. Há uma preocupação com a segurança nesses espaços, e já houveram problemas dessa natureza com o próprio Richard Serra.⁶ O ateliê é mais controlado, já o espaço expositivo prevê visitaçãõ.

TP:

É preciso arriscar. Em 2013, eu montei uma exposição individual na galeria Baró⁷. Entre os trabalhos expostos, estava um cubo de aço que pesava 800 kg, em posição losangular ao solo — que eu chamo de Linha de Terra⁸. O cubo ficava nesta posição devido uma placa grande de vidro que o transpassava.

Com essa posição, surgem alguns problemas. Eu tenho uma amiga, Cláudia, que foi minha professora na faculdade de geometria descritiva. Ela é engenheira calculista e, por isso, muita coisa eu mostro para ela. E ao apresentar o projeto desse trabalho, antes da montagem, ela foi categórica em me dizer que não daria certo aquela configuração. Mas já era tarde, eu já tinha iniciado o trabalho, a montagem já estava prevista. Decidi fazer, mesmo com a sua negativa.

6- SERRA, Richard. op. cit., p. 272.

7- “Ground”, Túlio Pinto. Exposição individual. Galeria Baró, São Paulo–SP, 2013.

8- Em Geometria Descritiva, a interseção ortogonal entre os planos de projeção (vertical e horizontal) determina a Linha de terra (MACHADO, 1985, p.14).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Então, após a montagem, convidei a Cláudia para ir na abertura, pois ela estava em São Paulo também. Quando ela se deparou com o trabalho (Fig. 7), me disse um pouco espantada, que aquilo não era para estar acontecendo. Mas aconteceu, e isso é legal de tu constatar, pois é uma pessoa que entende os números, entende a matriz do problema, e que de alguma forma, teve que rever alguns conceitos na prática. Pode ter sido uma sorte minha, mas o fato é que a coisa ficou de pé durante toda a exposição.



Figura 7. Túlio Pinto, *Linha de terra#3*, 2013. Aço Corten e lâmina de vidro, 275x300x275 cm. Coleção particular.

LC:

Em 2019, montei o *Castelo de cartas* (Fig. 8), que é um trabalho feito com ardósias, uma barra de concreto e um sistema de roldanas. É, de fato, um castelo de cartas feito com placas de ardósia. Esse nome é uma referência ao trabalho homônimo de Serra.

Meu trabalho, apesar de resistir de pé durante toda a exposição, me causou uma agonia durante a abertura, pois sabia que, se houvesse um esbarrão nesse arranjo, tudo podia ruir, como é, geralmente, um castelo de cartas. Estava difícil para eu ficar nesse ambiente, observando a circulação de público no mesmo espaço do trabalho.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001



Figura 8. Lucas Costa, *Castelo de Cartas*, 2019. Sistema de roldanas, ardósias e barra de concreto, dimensões variáveis. Galeria Alcindo Moreira Filho, Instituto de Artes da Unesp, São Paulo-SP. Coleção do artista.



Figura 9. Lucas Costa, *Viga viva* [Série estrutural, 2013-14. Concreto armado, vidro, inox e fotografia. 71x61x6 cm. Coleção Marcos Sancovsky, São Paulo-SP.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

TP:

Eu vi esse trabalho, realmente funciona. Também vi aquela série tua de fotografias, em que você se coloca na arquitetura — *Série estrutural* (Fig. 9). Tem muito a ver com o *Trajetórias ortogonais* (Fig. 1)!

LC:

Quando fiz esse trabalho, percebi a similaridade com o seu. Os procedimentos estão muito próximos.

TP:

Sim, muito próximos. As barras de concreto no meu trabalho têm a mesma função que você fez ao empurrar aquela pilha de blocos (risos).

LC:

É o ato de pressionar, com as ferramentas trocadas (risos).

De qualquer modo, essa *Série estrutural* está protegida pela ação, que foi orientada para fotografia. Não tinha público, o risco era só meu. Já no seu trabalho, *Trajetórias ortogonais*, você montou no espaço expositivo, e teve que solucionar os problemas da



Figura 10. Lucas Costa, *Davi*, 2021. Concreto armado e uma pedra. 290x30x30 cm. Coleção do artista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

queda. Eu não tinha essa experiência de montar algo tão instável em uma sala expositiva, só me ocorreu com *Castelo de cartas*.

Parece que esses trabalhos testam seus aspectos formais através de seus atributos físicos; a forma é obrigada a se submeter à gravidade. Não é como uma pintura, que aceita as mais diversas formas. Isto porque não utilizamos sistemas rígidos de fixação, como a solda, por exemplo.

TP:

O seu trabalho, *Davi* (Fig. 10), tem uma escala maior, não é?

LC:

Sim, mede 2,90 m de altura e pesa em torno de 270 kg. Este trabalho pode ser um “problema” com a queda no ambiente expositivo. De qualquer forma, é difícil isolar qualquer trabalho desse tipo em uma exposição.

TP:

Não dá para isolar e não dá para ter interação também. Em relação à segurança, resolvi “bancar” o trabalho na Baró sem fitas de demarcação, pois isso acabaria prejudicando o trabalho com ruídos gráficos. Te perguntei da escala de *Davi* porque, em meu caso, o próprio trabalho, com o seu tamanho e configuração, acabou gerando uma área de segurança para ele mesmo. Ninguém se aproximava do cubo, pois ele mesmo avisava que era uma armadilha. A escala do trabalho parecia que soava: perigo, se afaste!

LC:

Entendi! O risco físico só foi possível de ser lido com a escala. Dessa maneira, o trabalho se isolou naturalmente.

TP:

Sim, essa experiência me mostrou algo do plano filosófico. De algum modo, a escultura acaba esculpindo a pessoa, pois no momento que o observador percebe que existe um risco, aquele objeto, mesmo inanimado, está agindo sobre a pessoa. Ela não se permite chegar perto em prol de sua saúde física.

LC:

É interessante você falar isso, porque todos os trabalhos discutidos aqui carregam consigo uma ideia de finitude, acho eu. Essa possibilidade de “se acabar” pode ser entendida na queda, ou mesmo na desmontagem, pois os trabalhos não mantêm a configuração de que foram expostos. Nesse sentido, penso parecido contigo: o observador, ao se dar conta da finitude do trabalho, também percebe que é finito: ele pode ter a consciência do risco físico que a peça o alerta. São sensações.

TP:

Sim, a pessoa se dá conta dela mesma. Ela se percebe em todos os seus aspectos. Nesse sentido, o trabalho acaba moldando a pessoa, ela se dá conta dos seus limites. É como na infância, em que você aprende sobre limites na colisão com o mundo, a partir da dor, é essencialmente físico. Essa fisicalidade é um dado da escultura.

LC:

Essa fisicalidade pressupõe, sempre, a gravidade. Não parece que a gente sempre está retornando ao âmago da coisa?

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

TP:

Acho que isso é um ponto muito importante para trabalhos dessa natureza. O trabalho funciona para trazer algo invisível, que é a força gravitacional, à tona. Todo mundo sente essa força, mas não está aqui para a gente ver e tocar. O trabalho materializa, de certa forma, aquilo que a gente esquece que existe, pois há outras coisas para se preocupar no cotidiano.

LC:

É como a radiação que não vemos, que está fora do espectro visível, sem cor.

TP:

Exatamente.

LC:

Mas quando a escala não é tão grande, não podemos contar com esse alerta intrínseco ao trabalho. Com *Castelo de cartas*, talvez pela sua escala ou aparência — remete a uma atividade lúdica dos castelos de cartas com baralho — o público não se afastava tanto. Algumas pessoas chegaram a tocar no trabalho, tentando conferir se não havia alguma simulação, truque ou algo do tipo. Por conta disso, durante a abertura, eu fiquei a maior parte do tempo fora da galeria...

Em sua exposição individual⁹ no Uruguai, parece que alguns trabalhos não tinham uma escala suficiente para manter as pessoas a uma distância segura, apesar das chapas de vidro sugerirem um certo cuidado. Como foi a sua experiência nessa exposição?

TP:

Foi a mesma situação que ocorreu contigo. Na abertura, eu preferi não estar ali dentro vendo a circulação (risos).

LC:

E a gente acaba torcendo para terminar a abertura logo, que é o teste mais crítico da exposição, não é? (risos).

TP:

Sim... são armadilhas mesmo. De qualquer forma, haviam pessoas orientando o público de que aqueles trabalhos estavam realmente em balanço. Com aquele cubo montado na Baró, que eu comentei anteriormente, eu não conseguia dormir direito durante todo o período da exposição. Sempre sonhava que aquilo estava caindo.

LC:

A gente acaba entrando na mesma frequência do trabalho.

TP:

Nós somos acionados junto com o trabalho.

LC:

Algum outro trabalho caiu durante a exposição, além daquele que foi montado no Goethe Porto Alegre?

TP:

Sim, um deles estava na Baró, durante essa montagem de 2013. O trabalho se chamava *Situação de encontro* (Fig. 11), e era formado por um cubo de 6 toneladas de

9- "Athar", Túlio Pinto. Exposição individual. Galeria Piero Atchugarry, Garzon, Uruguai, 2018.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

areia, e com uma chapa de vidro transpassada. Quando eu estava montando o cubo, socando areia úmida na forma, eu decidi colocar a chapa na diagonal, para evitar uma simetria exagerada. No momento da desforma, a parte menor de areia adernou. Eu entendi que esse desmoronamento ocorreu devido ao corte da chapa: o vidro comprometia a área menor de areia, que era mais frágil.

No entanto, a chapa de vidro não caiu e aquilo acabou criando uma espécie de paisagem. Deixei daquele jeito para a abertura da exposição. O vidro ficou grudado na parede plana de areia, e o lado que adernou, formou uma montanha caótica, sem controle. Eu achei esse encontro, que o vidro transparente separava, de uma beleza que eu não previa! Não mexi em mais nada, o trabalho virou uma poesia visual pura (risos).



Figura 11. Túlio Pinto, *Situação de encontro*, 2013. Areia e vidro, dimensões variáveis. Coleção do artista.

LC:

É importante assumir coisas que o trabalho te indica, e nesse caso, o trabalho funcionou muito bem.

Você constrói o trabalho na cabeça ou vai desenhando e testando os materiais?

TP:

As três coisas. Geralmente eu penso em algo, faço alguns desenhos, e posteriormente faço a maquete eletrônica. Com o projeto já *renderizado*, apresento para execução em alguma galeria ou edital.

LC:

Comigo é parecido também. Existem trabalhos que surgem a partir de testes, e que vão se adensando a partir dessas experimentações. Mas também existem trabalhos que são construídos mentalmente, uma espécie de “estalo” e perseguição dessa ideia.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

TP:

Sim! Uma espécie de gatilho disparado.

LC:

É isso mesmo, esses trabalhos que são resolvidos dentro da cabeça, já te dão uma certeza que irão funcionar, pois já foram testados de várias formas durante um pensamento alongado sobre aquilo.

TP:

Eu costumo dizer que me teletransporto para o próprio material (risos). Eu consigo me colocar no lugar desses materiais e entender como aquilo poderá funcionar. É um pouco estranho esse processo, mas é assim que funciona...

LC:

Exato (risos). É um processo mais cerebral. Isso me ocorreu com o *Davi*. Pensei por muito tempo se aquilo funcionaria. No momento de fazer a peça, foi até mais burocrático, pois era só vencer os obstáculos de produção — concretagem, escoramento e levantamento daquela massa.

TP:

O nome “Davi” é algo muito indicativo do que ocorre nesse trabalho. A coisa conformada e o nome da coisa conformada parece que “fecha a roda”, está muito próximo da forma que eu penso, também. É interessante quando o trabalho, mesmo antes de existir no plano físico, já existe na cabeça, já está pronto de alguma maneira. Isso te dá uma confiança, você sabe que irá funcionar.

LC:

Sim, você passa a acreditar nos procedimentos que serão utilizados na concretização do trabalho.

TP:

Já existe uma experiência por trás, uma familiaridade com os materiais...

LC:

Levando em consideração o que conversamos até o momento, como você lida com a interação nas artes visuais, uma tendência cada vez mais consolidada?

TP:

Gosto de deixar claro que o trabalho não é interativo. A exposição recente¹⁰ que fiz no MARGS foi um desafio, porque o pessoal do museu teve que pensar em uma sinalização que não afetasse o trabalho. Lá, eles tiveram que desenvolver sinalização e comunicação que explicassem que os trabalhos não eram simulacros.

A exposição ficou montada durante 1 ano, apesar de ficar fechada por um bom tempo devido à pandemia. De qualquer forma, eu tive um tempo de prova me atestando que o trabalho resiste por períodos longos. Por isso, eu costumo dizer que o meu ateliê existe nesses espaços, pois é na montagem e durante as exposições, que o trabalho é testado.

LC:

Em uma conversa que tive com o Nelson Felix, em 2014, ele comentou sobre o

10- “Túlio Pinto – Momentum”, Túlio Pinto. Exposição individual. Pinacoteca – MARGS, Porto Alegre–RS. Dez. 2019 – dez. 2020.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

trabalho responder a ele mesmo, de não se importar mais com o uso de elementos que facilitassem a sua instalação, mesmo sabendo que isso poderia interferir na leitura do trabalho. Ele me disse que “num momento da carreira, você tem certa maturidade e só responde a você mesmo. Tudo que está ali é linguagem e fim de papo.”¹¹



Figura 12. Túlio Pinto,
Cumplicidade#04, 2013. Aço
carbono e vidro soprado,
37x37x37 cm. Coleção particular

Me lembrei disso, pois, na galeria Baró, você fixou o trabalho *Cumplicidade#4* (Fig. 12) com parafusos. Eu não tinha visto essa solução em seu vocabulário. Depois, eu vi uma outra versão desse mesmo trabalho, agora no chão, sem necessidade de fixação, que eu achei mais acertada a solução. Como você define o processo de montagem de determinado trabalho?

TP:

Na verdade, esse trabalho é de chão mesmo. Colocamos na parede pelo espaço da galeria ser muito estreito. O trabalho era perto da porta, se estivesse no chão, certamente tropeçariam nele, ia quebrar.

11 - FELIX, Nelson; Autor, 2014.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

LC:

O trabalho assume uma outra lógica com a montagem. Foi uma questão para você essa fixação?

TP:

Eu prefiro a solução inicial de chão. Conheço um colecionador que tem a última edição desse trabalho (é um múltiplo). Na casa dele, o trabalho ficava em uma mesa. Recentemente, fui tomar um café lá e vi que agora está instalado na parede. Ele me disse que o trabalho, na mesa, já quase caiu algumas vezes... pois esbarram no objeto, ele já até pegou a peça no ar, uma vez! Então, como havia a opção de fixação na parede, ele acabou tomando essa decisão antes que houvessem maiores problemas. O trabalho solicitou uma solução que eu não gosto tanto, mas que funciona nesses espaços...

LC:

É uma questão de abrir algumas concessões, como você já tinha comentado. No ambiente institucional, até por segurança, isso pode ocorrer, não é?

TP:

É lógico... eu abro algumas concessões, não tenho problemas com isso.

LC:

Eu me percebo mais purista nesse sentido...

TP:

Eu já fui assim também, às vezes é um problema que criamos com isso, mas ninguém enxerga. Isso que o Nelson Felix colocou para ti, eu também já passei, e já entendi. O Nelson é uma referência para mim também.

O cubo grande montado na Baró, por exemplo, também foi vendido. Ele não foi montado na casa do colecionador da mesma forma que eu o montei na exposição. Nessa coleção particular, o cubo está pinado no chão. Eu já sei que as forças operantes funcionam, pois já montei conforme tinha concebido. O dado já está dado, já compreendi a operação. Agora eu vou pinar esse trabalho, não preciso testar ele sempre... a parte formal e estética do trabalho já está conformada, é a mesma!

LC:

Faz sentido, Túlio. Eu estava pesquisando sobre as *Prop Pieces* do Richard Serra e descobri que ele fixou um trabalho na Califórnia, pois sua estrutura não resistia aos tremores da região, por conta dos terremotos (HODGE, 2014). Essa peça, *Trip Hammer*, foi feita em 1988, mas a série foi iniciada no final dos anos 60. Talvez, por ele já ter lançado as bases dessa série e, de alguma forma, já ter entendido o seu funcionamento, é possível que a fixação não era mais um problema para ele. Já fora uma operação resolvida no passado...

TP:

Sim, esse trabalho é muito bom! Você pode trabalhar a disposição disso de uma forma mais segura posteriormente. O seu trabalho, *Davi*, por exemplo, já foi testado. Se agora, você quiser apresentar ele com um pino, vai ser o mesmo trabalho, só que mais seguro, tu entendes?

LC:

Sim, entendo o que você está me dizendo, e entendi sobre o que o Nelson me falou.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

São coisas parecidas. Mas ainda fico pensando nessa operação...

TP:

O aspecto formal está dado, e você já sabe que funciona. Não é um simulacro, aquilo foi testado, de fato. Essa é uma maneira de não restringir o trabalho, pois essa montagem mais purista acaba reduzindo um trabalho a um universo muito menor, entende?

LC:

É uma questão de lidar institucionalmente. Para mim, não está muito claro até onde podemos tensionar esses limites. Estou ciente que, assumindo a natureza do trabalho, o projeto pode ser rejeitado por questões de segurança.

De qualquer modo, me questiono até que ponto as soluções de estabilidade podem tornar o trabalho cenográfico. Em nossa frente de trabalho, que lida de uma maneira mais limítrofe com a gravidade, essas questões são mais delicadas.

TP:

Eu entendo, estamos lidando com o peso das coisas...

LC:

Sim, são coisas da mesma família.

Na Ucrânia, em 2014, você trabalhou com gelo e alcatrão, e esses trabalhos acabaram absorvendo uma certa efemeridade dos materiais em sua configuração. Como foi esse processo?



Figura 13. Túlio Pinto, *Linha de terra#7* - uma questão de estação, 2014. Aço e cubo de gelo, 275x300x275 cm.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

TP:

Nunca tinha trabalhado com esses materiais. Na Ucrânia, a única condição que eu coloquei para a instituição, era a de estar em residência durante o inverno, justamente para eu trabalhar com o gelo e o degelo em meu processo criativo. Em um dos trabalhos que eu fiz lá — *Linha de terra#7 - uma questão de estação* (Fig. 13) — foi utilizado um cubo de aço e, um outro menor, de gelo. Esse cubo de aço mantinha uma posição de “linha de terra”. Essa posição foi mantida com o apoio do cubo de gelo, que transpassava o cubo de aço. As temperaturas chegaram a -30° durante a montagem desse trabalho e, com o passar do inverno, o cubo de gelo foi derretendo e adernando, modificando a posição do outro cubo. Chegou um momento em que o cubo de aço estava sozinho, em sua posição usual, na paisagem.

Figura 14. Túlio Pinto,
Waiting room, 2014. Díptico
fotográfico. 12 cadeiras e gelo,
dimensões variáveis.



Esse processo foi utilizado também com cadeiras no trabalho *Waiting room* (Fig. 14). Em cada cadeira, havia uma pedra de gelo sob um de seus pés. Com o passar do tempo, as cadeiras retornavam para sua posição comum, por conta do derretimento das pedras. O trabalho são 2 fotografias: a montagem das cadeiras com o gelo; e as cadeiras em outra configuração, após o degelo.

Também trabalhei com alcatrão em uma fábrica que utilizava a matéria prima para produção de combustível. Essa substância espessa é muito interessante, inclusive é objeto da experiência mais longa da ciência¹². O alcatrão é parecido com o vidro, tem alta viscosidade. Se você colocar alcatrão em uma pipeta, ele só vai gotejar após uns 7 anos. É parecido com um vitral antigo: se você observar a sua base, possivelmente o vidro estará abaulado. Ele vai escorrendo, pois ele não é sólido. Nós entendemos o vidro como um material sólido, mas ele não é. Ele só tem outro tempo para escorrer a partir da gravidade.

O trabalho, *Time cut* (Fig. 15 e 16), realizado nessa fábrica, consistia em mudar o fluxo do alcatrão para uma forma cúbica de 1x1m. Após a desforma, o cubo era per-

12- Túlio se refere ao *The Pitch Drop experiment* (experimento da gota de piche), de Thomas Parnell, primeiro professor de Física na Universidade de Queensland, Austrália. O experimento, iniciado em 1927, demonstra a fluidez e a alta viscosidade das substâncias betuminosas (como é o caso do alcatrão). O experimento utiliza o piche dentro de um funil, e abaixo, um recipiente para o gotejamento. 87 anos após o corte do funil, apenas nove gotas caíram — a última caiu em 2014 e, a próxima gota, está prevista para cair em algum momento desta década.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001



Figura 15 e 16. Túlio Pinto,
Time cut, 2014. Alcatrão e aço,
dimensões variáveis.

feitamente liso, de superfície plana e sólida. A partir disso, eu pensei: se eu pressionar esse cubo com uma lâmina, ela irá atravessá-lo com o tempo, pois o cubo é feito de um líquido de alta viscosidade. Isso era o eu tinha entendido até então.

Lá dentro da fábrica, onde foi realizado esse trabalho, um engenheiro veio até mim e me mostrou alguns desenhos e esquemas gráficos que ele tinha feito. Eu não entendi nada, pois ele não falava inglês — foi difícil minha comunicação na Ucrânia. Só entendi depois o que ele estava tentando me mostrar: os cristais do alcatrão se conformaram de tal forma, que o cubo parecia estar sendo desbastado, até o ponto de virar uma esfera. O engenheiro queria me antecipar essa mutação, que eu só percebi depois, ao ver as fotos que me enviaram. O trabalho acabou se esculpindo sozinho, com o tempo.

LC:

Esses trabalhos dizem muito sobre o estado das coisas, do tempo que elas se desenvolvem. É lógico que os trabalhos que lidam com uma questão estrutural também falam de tempo, mas os realizados na Ucrânia dependem bastante do tempo para se construírem, assim como os seus respectivos discursos.

TP:

Sim, mas também acontece com os trabalhos mais ligados à fisicalidade, pois os vetores de força estão se anulando; está acontecendo algo ali. Nesse sentido, um trabalho como essa escada — *Nadir#8* (Fig. 17) —, por exemplo, os vetores estão se anulando para que a equação resulte em um trabalho de pé. É uma performance constante do material. O fator *tempo*, mesmo que resulte em zero, devido a anulação de forças, é sempre constante na maioria dos meus trabalhos.

LC:

Sim, concordo. Mas é algo mais abstrato. Estou dizendo que, nos trabalhos da Ucrânia, há uma reconfiguração do objeto durante o tempo, enquanto que nos outros, essa configuração tenta persistir, justamente pela ação dessas forças. É um processo meio inverso que utilizou na Ucrânia, a meu ver.

TP:

Sim, com certeza. Eu aproveitei essa oportunidade para me testar, para testar outros processos e incluí-los em um contexto escultórico. Eu acho essencial as residências artísticas para testar algumas coisas que podem ser incluídas no meu processo criativo. É algo confortável para errar.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Em minha última exposição na Millan, que eu comentei anteriormente, houve uma queda. O trabalho caiu e eu tive que voltar para a prancheta. Para ser incluído na exposição, eu tive que pinar o trabalho. Tem a ver com isso, quando se está dentro de um circuito.



Figura 17. Túlio Pinto, *Nadir#8*, 2014. Aço, vidro, cordas e pedras, 204x260x80 cm. Coleção do artista.

LC:

Os trabalhos de parede que você fez nessa galeria também são muito interessantes, me parece que você testa bastante esses arranjos. São estratégias muito distintas, você não replica as soluções que usa no chão, por exemplo.

TP:

Sim, você acaba invertendo os pontos de apoio, o chão acaba se tornando a parede, em certo sentido. Mas a maneira de trabalhar muda totalmente.

LC:

No trabalho *Abismos#2* (Fig. 18), por exemplo, você lida com uma mesa de uma forma muito particular, também. O sistema me lembrou *Orange Under Table* (1949), do Calder. Para mim, nos dois casos, é um processo complexo de peso e contrapeso, mas que o trabalho em si, se demonstra mais leve e simples.

O Calder parece com o brinquedo “passarinho equilibrista”: basta qualquer ponto de apoio, que ele se equilibra pelo bico. A possibilidade de a escultura ser frágil, é um ganho que Calder nos proporcionou...

TP:

Eu também gosto do Calder, vi umas esculturas gigantes dele, no exterior, que me fez repensar o que estou fazendo. Tem tudo a ver com o que a gente faz, mas o Calder tem algo flutuante mesmo. Diferente da ideia de peso em Serra, o Calder parece flutuar com o peso, são coisas complementares...

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Figura 18. Túlio Pinto,
Abismos#2, 2013. Mesa, vidro,
cubo de granito e cabo de aço,
360x100x200 cm. Galeria Millan,
São Paulo-SP.

**LC:**

Eu tenho a impressão que o Serra parece mais pesado do que é; e Calder parece mais leve do que é...

TP:

Sim, faz sentido. As esculturas grandes do Calder, que eu já tive contato, parecem muito leves, mesmo eu sabendo que é pesado. Já nos trabalhos do Serra, eles parecem enfatizar mais o peso que o aço tem, como é o caso das *Torqued Ellipses*.

LC:

Eu me interessei muito pelas *Prop pieces* do Serra. Me interessei pela produção inicial dele porque são coisas possíveis de eu fazer agora, de eu explorar esse ambiente de escala humana, de trabalhar com os próprios braços... algo possível, sabe como é?

TP:

Sim, coisas que podem ser possíveis... mesmo porque o Serra também não tinha braços para ajudá-lo naquela época, e agora ele tem mais braços para conseguir explorar outros procedimentos.

LC:

É verdade, foi difícil ele achar uma siderúrgica que conseguisse construir as *Torqued Ellipses*, que você comentou. Uma chapa quebrou no meio, a outra trincou, ninguém queria fazer aquilo. Até mesmo o *software CATIA*, desenvolvido pela indústria aeroespacial francesa, teve que ser usado, com auxílio do engenheiro Rick Smith, responsável pela adaptação do programa¹³ para as coisas difíceis do Frank Gehry... ele não mudou somente a forma de trabalho de uma siderúrgica, ele acabou incluído novos procedimentos na escultura¹⁴.

13- *O Digital Project* é um aplicativo baseado no *software CATIA V5* e desenvolvido pela Gehry Technologies, uma empresa de tecnologia de propriedade do arquiteto Frank Gehry.

14- Sobre mais informações do processo de construção das primeiras *Torqued ellipses*, ver SERRA, Richard. op. cit., pp. 193–225.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

TP:

Isso é muito potente quando acontece, mudar todo um sistema de trabalho...

LC:

No final, o processo vai angariando outras coisas para o domínio artístico, como você comentou sobre a sua experiência com o alcatrão, que é um processo similar.

TP:

Respeitando as proporções, esse cubo de alcatrão que eu fiz na Ucrânia, que pesava algumas toneladas, também modificou o layout produtivo da fábrica que eu estava trabalhando, pois, o sistema de encanamento que vertia esse líquido, fora desviado para encher a forma do cubo.

LC:

Sim, quando a gente está pensando em arte, fazendo algo relacionado à arte, a gente acaba acionando outras áreas no processo criativo e na execução. Procuramos algum domínio de como aquilo irá se processar, a partir de experiências anteriores com o próprio trabalho.

TP:

Existe um lugar comum entre todos nós...

Referências

- FELIX, Nelson; COSTA, Lucas. Conversa com Nelson Felix. *ARS* (São Paulo), v. 12, p. 116-127, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2014.96742>. Acesso em: 10 abr. 2021
- HODGE, David. Trip Hammer. *Art & Artists*, Tate Gallery, 2014. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/serra-trip-hammer-t07350> Acesso em: 10 abr. 2021
- KUBRICK, Stanley; CLARKE, Arthur C. EUA/Reino Unido. *2001: uma odisseia no espaço* (1968).
- MACHADO, Ardevan. *Geometria Descritiva*. São Paulo: Ed. Atual, 1985, p. 14.
- PINTO, Túlio. *Athar / Túlio Pinto*. Catálogo. Porto Alegre: Publicato editora, 2018. Disponível em: https://issuu.com/pieroatchugarrygallery/docs/athar_export_issuu_singlepages_50mb Acesso em: 28 mai. 2021
- Pitch Drop experiment. *School of Mathematics and Physics*. The University of Queensland, Austrália. Disponível em: <https://smp.uq.edu.au/pitch-drop-experiment> Acesso em: 15 jun. de 2021.
- RODIN, Auguste; GSELL, Paul. *A arte: conversas com Paul Gsell*. Nova Fronteira, 1990.
- SERRA, Richard. Heloisa Espada (org.). *Richard Serra: escritos e entrevistas (1967-2013)*. São Paulo: IMS, 2014.



Lucas Costa

Artista e professor pesquisador. Atualmente é doutorando em Processos e Procedimentos artísticos no Instituto de Artes da Unesp, com bolsa CAPES de pesquisa. Possui mestrado em "Processos e Procedimentos Artísticos" (2015) pela Unesp - com bolsa CAPES de pesquisa - e graduação em Artes Visuais (2012) pela mesma universidade - com bolsa de Iniciação Científica (CNPq). Lecionou na Faculdade de Administração e Artes de Limeira (FAAL) e Escola Pró-Arte (Campinas-SP).

Túlio Pinto

Bacharel pelo Instituto de Artes da UFRGS, Túlio Pinto vem realizando mostras individuais em diversos espaços, como: Buraco no céu, Galeria Millan, São Paulo, SP (2020); Linha de terra, Fundamenta Sant'Apollonia e Piero Atchugarry Gallery, Veneza, Itália (2019); 41° 23' 20" N 2° 10' 34" E e 41° 25' 21" N 2° 12' 32" E: Três Tempos, Galeria Senda, Barcelona, Espanha; O Lugar Enquanto Espaço, Galeria Baró, São Paulo, SP; Athar, Galeria Piero Atchugarry, Garzon, Uruguai (2018); Ground Control, em Humo Gallery, Zurique, Suíça (2017); Onloaded: Túlio Pinto, Phoenix Institute of Contemporary Art (phICA) Phoenix, EUA (2015); De territórios, abismos e intenções, Santander Cultural, Porto Alegre, RS (2013); entre outras. Seu trabalho compõe coleções de instituições como Museu Marta Herford, Alemanha; Fundación Pablo Atchugarry, Manantiales, Uruguai; Fundação María Cristina Masaveu Peterson, Madri, Espanha; Pyramidón, Centre d'Art Contemporani, Barcelona, Espanha; UFCSPA - Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre, RS; Coleção de arte do Phoenix College, EUA; Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto, SP; Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, PR; MAC-RS - Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS; Museu Nacional de Brasília, DF; entre outras.