Sobre realizar pensamento

– uma conversa com Nelson Felix

Nelson Felix

iniciou sua formação com Ivan Serpa em 1971 e realizou sua primeira individual em 1980, na galeria Jean Boghici no Rio de Janeiro. Em 1989, recebeu bolsa do Ministério da Cultura Francês e o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA. Em 2002 o prêmio Universidade Estácio de Sá e em 2006, o Ministério da Cultura/ FUNARTE, lhe confere o prêmio de Conjunto da Obra – Marcoantonio Vilaça.

Gabriela Kremer Motta | UFPel

curadora, crítica e pesquisadora em artes visuais. Atualmente, é bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado junto ao PPG do Centro de Artes da UFPel/RS (2016 – 2020). Doutora em Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte, pela USP (2015), e mestre em Artes Visuais pela UFRGS (2005).

Resumo. Durante o desenvolvimento de minha tese de doutorado sobre a obra do artista Nelson Felix, realizei diversas entrevistas com o artista. A pesquisa, denominada *Comoumsótrabalho – sobre os projetos de escala geográfica de Nelson Felix* – investiga um conjunto específico de obras do artista, precisamente aquelas cuja construção envolve deslocamentos geográficos extremos, uma experiência dilatada de temporalidade e a premissa do entrelaçamento contínuo entre os trabalhos. Marcada pelo rigor construtivo e por uma série de determinações simbólicas, a produção de Felix recorre a formas orgânicas, a ciclos planetários, à música, à poesia escrita, em um jogo de equivalências e rebatimentos que se manifesta em uma forma constelar, simultaneamente atenta e insubordinada aos paradigmas estéticos contemporâneos.

Palavras-chave. arte contemporânea, processo artístico, visualidade.

About realizing thought – a conversation with Nelson Felix

Abstract. During the development of my doctoral thesis about the work of the artist Nelson Felix, I conducted several interviews with the artist. The research, called *Comoumsótrabalho – about Nelson Felix's geographic scale projects* – investigates a specific set of works by the artist, precisely those whose construction involves extreme geographic displacements, a dilated experience of temporality and the premise of the continuous interweaving between works. Marked by constructive rigor and a series of symbolic determinations, Felix's production uses organic forms, planetary cycles, music, written poetry, in a game of equivalences and echoes that manifests itself in a constellar form, simultaneously attentive and insubordinate to contemporary aesthetic paradigms.

Keywords. contemporary art, artistic process, visuality.

Na conversa a seguir, realizada presencialmente, ao longo do dia 13 de setembro de 2010, na casa e ateliê do artista, em Mury, no Rio de Janeiro, o artista fala sobre seu processo criativo, suas escolhas conceituais, sobre os paradigmas filosóficos que orientam sua obra. Na transcrição, procurou-se eliminar as redundâncias e os erros gramaticais típicos da expressão oral.

Gabriela Motta – Queria começar falando da relação do teu trabalho com uma ideia de visualidade. Poderíamos dizer que, para ti, romper com a visualidade não faz mais sentido?

Nelson Felix – Na minha cabeça, o grande desafio é conseguir desenvolver um processo intelectual, conceitual desse pensamento da arte e acrescentar uma visualidade, porque isso vai ser uma oitava diferente nessa nova realidade, onde o pensamento é fundamental para arte. Ou seja, não mais a forma pela forma ou a visualidade pela visualidade, mas a visualidade impregnada de pensamento. Eu fiz isso com o material, por exemplo. Uso mármore de Carrara não porque acho o bloco bonitinho, não "escolho" o meu bloco, mas tem que ser de Carrara porque existe um conceito atrás disso. Ou seja, o trabalho vai adquirindo conceito no material, na visualidade, esse é o desafio.

Nos anos 60 houve um processo muito violento dos artistas romperem com o modo de se fazer arte porque estavam ficando sufocados pelo princípio de mercado americano. A arte moderna se solidificou e os artistas nos EUA tinham que criar uma visualidade porque lá isso ainda não estava resolvido. Eles começaram a criar uma linguagem americana, Pollock e cia., mas principalmente a geração que veio logo depois, (Robert) Smithson e essa barra pesada toda. Essas são as duas gerações de artistas fundamentais para gente entender o que é feito hoje.

Essa segunda geração veio com uma rebeldia muito bonita de romper com um mercado voraz, capaz de absorver tudo o que se fazia. Mas com a constância isso virou um lugar comum. Ou seja, os caras faziam trabalho para aquela paisagem. Há uma composição aí. O cara ia, olhava a paisagem, voltava para casa e fazia um trabalho, trazia o trabalho dele para aquela paisagem. Quer dizer, um pensamento muito clássico.

Aqui no Brasil, principalmente nos anos 1990, te chamavam e diziam "venha fazer um *site specific*, não traga material". Chegou-se num ponto de total certeza de que o *site specific* era perfeito para qualquer situação.

Ao mesmo tempo, tenho paixão por essas saídas. Esse pessoal pensou muito sobre arte, com uma nova visão de mundo e eu aprendi muito com esse pensamento todo. Embebido disso e reconhecendo essas limitações do *site specific*, da composição na paisagem, comecei a pensar um jeito de dar um nó nessa história.

G – É aí que entram os projetos com coordenadas geográficas[1]?

NF – Sim. Pensei que mandando uma coordenada não saberia nem onde estou e com isso voltaria a fazer um trabalho como Matisse, Brancusi. Ou seja, você faz uma escultura e essa escultura é ela nela mesmo, você pega aqui, bota ali e funciona, igual uma pintura. Uma pintura de Matisse não tem ambiente, você bota em qualquer lugar que fica bem, entra em qualquer museu. Quando você manda uma coordenada, o teu processo de pensar o trabalho é muito próximo ao do artista moderno, você pensa o trabalho por ele só, é um processo violentamente abstrato, nada tem razão ali, só a tua necessidade com o trabalho. Nada tem razão na tua vida, você não é um ser espiritual, você não é um ser racional, você é um ser que quer fazer arte. Então, quando você chega de novo na paisagem se materializa a questão da escala e aquilo volta para paisagem, mas volta numa oitava diferente.

G – Gostaria que tu comentasse uma outra questão que está presente na tua obra, não só nesses que envolvem o estabelecimento de coordenadas, mas mesmo nos do *Arte/Cidade*[2] e no das *Cavalariças*[3] do Parque Lage. Esses trabalhos envolvem uma negociação muito forte com outras pessoas, que antecede visualidade, forma, objeto. Depois de definida a coordenada ou o projeto, tens que saber quem responde por aquele lugar, se é privado ou público, entrar em contato. Há um processo que é de um a um, o engenheiro que vai ver a viabilidade técnica, tudo o mais. O quanto isso faz parte do trabalho para ti?

NF – O trabalho quando pensado nesse embate, ou seja, extremamente abstrato, nenhuma questão interfere nele. Esses meus trabalhos são feitos sem saber onde vai dar, é um processo muito abstrato, eu tenho uma coordenada e um pensamento sobre o trabalho. A ideia é fazê-lo e dispensá-lo pelo mundo.

Agora, existem duas questões nesses trabalhos: a primeira é de um certo *gap* entre o que você imagina e o que você encontra. Na hora que você chega, tem uma improvisação, porque você chega com peso, com uma questão, com alfândega, e tem que passar por isso. Mas, às vezes, os trabalhos estão extremamente resolvidos e essa improvisação não é tão importante. Às vezes, já me aconteceu situações ao contrário, onde a resposta é tão violenta que o trabalho muda. O pensamento conceitual do trabalho continua intacto, ou seja, o teu embate com ele foi o mesmo,

mas o trabalho é outro, a forma é outra. Agora, essas negociações maiores, depois do trabalho estar resolvido, você parte para elas, faz parte do artista contemporâneo. Horas sim, horas não. Se tiver que enfrentar, arregaça as mangas e enfrenta.

G – No caso do *Arte/Cidade* a negociação deve ter sido bem complexa.

NF – Quando eu fiz o *Arte/Cidade*, as pessoas estavam com medo daquilo. Um engenheiro me chamou para uma reunião em São Paulo, pensei que seríamos nós dois e quando cheguei tinham doze engenheiros na sala para discutir a viabilidade técnica do trabalho. Ou seja, o pensamento do trabalho continuou intacto, o que aconteceu é que eu ia fazer algo em "L" e acabei enfiando uma viga pequena, que ficou até mais interessante para o trabalho, acabou pequeno, mas envolvendo o prédio inteiro. Depois de um tempo, achei muito mais bonito o trabalho ser quase nada e ser tudo. O pensamento do trabalho continuou o mesmo, a relação do espaço, de romper o espaço, de mudar a estrutura do prédio, tudo permaneceu como na minha ideia. A forma do trabalho mudou mas não mudou o pensamento. Isso acontece muito. Então tem isso, essa negociação. Dependendo do nível das pessoas, é preciso argumentar que aquilo que você quer fazer é arte, de que você está usando do conhecimento do outro, mas para uma questão extremamente visual e filosófica. No final, se constrói uma relação, essa filosofia da história da arte ganha outra filosofia ali, ou seja, ela faz outra roda rodar.

O bonito da arte é que ela consegue ser abstrata e material ao extremo. E acho que o mais bonito dela é quando o pensamento é abstrato, quando se constrói filosofias de pensamento abstrato.

G – E nos trabalhos definidos por coordenadas, de quê ordem são essas negociações, adequações dos projetos?

NF – Por exemplo, um trabalho que me ensinou muito foi o *Vazio Coração/Deserto*[4], porque eu saí de casa com o trabalho completamente feito na cabeça. Sabia o ponto que eu ia, sabia que ia dar no deserto de Atacama, sabia para quais lados olhar, para o lado do *Grande Bhuda*, para o lado da *Mesa*, para o lado do mar, e para as direções Zênite e Nadir, céu e terra. Então sabia tudo, sabia que ia chegar lá, ver a velocidade do meu coração, botar na máquina e fotografar. Tudo certo. Ou seja, um trabalho extremamente conceitual, podia encontrar um dragão que ia ser assim, joaninha que ia ser assim, podia ser um deserto de sal ou uma floresta e ia ser assim. Quando eu chego lá, ao meio-dia, sol a pino, percebi que com a velocidade de um segundo e pouco na abertura de uma máquina – a velocidade do meu coração – numa claridade dessas, não ia aparecer imagem nenhuma, a foto

ia estourar. Mas pensei: bom, foi esse trabalho que eu vim fazer e vou fazer isso mesmo. Imediatamente me veio na cabeça: "Perdi o trabalho", mas logo também o contrário: "Não, não perdi nada". O bonito do trabalho é exatamente eu ter feito tudo isso mentalmente, ter vindo aqui e tirado essas fotos estouradas. O trabalho me deu de lambuja uma poesia que eu não esperava, achei que tinha muito mais poesia fazer todo esse esforço e ter fotos estouradas. Assim, o trabalho ficaria completamente mental. E isso foi incorporado ao trabalho.

G – Ao mesmo tempo, essas "surpresas" estão incorporadas desde o momento em que estabeleces determinadas regras e cumpre essas regras.

NF – Sim, mas nesse foi tão bonito porque ele me ensinou que você pode estar completamente resolvido e chegar na hora e não saber o que vai fazer e você faz exatamente o que tinha se proposto mas não sabe o quê vai acontecer. Como na vida. Então, esse foi um trabalho muito significativo para mim.

Acredito que tem dois tipos de negociação, uma negociação com o próprio trabalho e geralmente o trabalho se impõe nessas horas e diz como quer ser. Você cria ele, cria, cria, cria, mas ele diz como quer ser, sempre diz. E outra é a negociação sobre a possibilidade de fazer, onde você esbarra com dinheiro, com a instituição, esbarra com quatro toneladas num lugar onde só cabem duas. Essa outra negociação, você tem que arregaçar as mangas e fazer, isso faz parte do artista contemporâneo que eu me propus a ser. Não tenho saco para atender telefone, não tenho saco para isso, para aquilo, mas tenho o maior saco pra enfrentar essas negociações.

G – Elas também te dão prazer, no sentido de fazerem parte do próprio trabalho, ou são uma etapa, digamos, que tem de ser feita?

NF – É um misto de ter que fazer e desafio. Tem uma coisa meio gozada, porque você vê o trabalho como pensamento. Quer dizer, o trabalho é muito maior do que aquilo que você está realizando, na verdade você está realizando um pensamento, e aí tem uma hora em que a realização desse pensamento é fundamental para você conseguir seguir pensando. É uma construção mental o tempo inteiro. Por isso que fazer o trabalho ou não fazer, quando você está nesse nível, se você tiver que lixar uma pedra cinco meses, você lixa. Ou seja, isso é pequeno, esse é um problema pequeno diante do pensamento da obra, tem processos mentais muito mais interessantes. O gozado é que quando a coisa começa a dar certo e você vai ganhando a permissão para fazer, você vai perdendo o saco, os últimos telefonemas são torturantes, vou adiando, porque você sabe que o pensamento já

está solidificado.

G – Pensando em outros trabalhos, por exemplo em relação a forma do *Vazio Sexo*[5]. Ainda que seja uma forma ligada ao minimalismo, a Da Vinci mesmo, tu desenhas antes? Como tu chegas nesse objeto complexo?

NF – Não, eu desenho muito, mas assim não. Assim também. Sei lá. Eu sempre desenhei muito e adoro desenhar. Inclusive, o tipo de objeto de arte que eu mais gosto é desenho, acho uma coisa incrível. Para mim, existe desenho trabalho, que sempre fiz, e desenho de anotação e eu nunca fazia desenho de anotação. Quando fiz aquela série de desenhos para *Camiri*[6] foi uma mistura de anotação e desenho-desenho. Porque eu ficava com receio de perder várias ideias. Estavam vindo milhões de conexões, as coisas da forma, das coordenadas, da abstração, uma hora comecei a pensar que todas as formas tinham que ser redondas, cíclicas, começou a ideia da aliança, comecei a ver que estava saindo da cruz e entrando pra aliança, ou seja, questões simbólicas que são fascinantes. Primeiro tudo cruz, cruz, cruz, desloco a cruz, mexo na cruz, entorto o mundo, etc. De repente, começa a ficar tudo circular, uma relação de alianças, anel, de união. Então o mundo começou a ficar mais bonito no sentido de olhar. Ao mesmo tempo, era muita ideia e muita relação e por isso fiz esses desenhos.

Ainda falando em *Camiri,* Pitágoras inventou um negócio (e outros antes dele), umas relações de música com forma e palavra que é muito fascinante e aí eu, com esse meu problema de composição, decidi usar essas dimensões. Comecei a estudar os acordes perfeitos maiores e menores que a sonoridade daquele trabalho me dava. Então, tinha coisas desse nível, a exposição de *Camiri* tem um som, que é um acorde perfeito maior de dó. O curioso é que chegou um garoto para ajudar a montar a exposição e ele tinha ouvido absoluto. Aí começamos a bater na viga de ferro e ele falou isso é dó. Então são coisas assim, interessantes, que acontecem. São soluções altamente pessoais, internas, para as quais eu tinha que dar uma dimensão. E como eu levava esse pensamento de não compor nunca, até a dimensão tinha que ser dada por algum processo externo.

G – Isso continua, essa busca por não compor nunca?

NF – De uns tempos para cá não tenho mais problema com composição. Você leva a coisa a um tal extremo que depois você abdica, joga fora. Mas até você abdicar da coisa você está preso a ela. Posso dizer que eu tinha esse problema com composição, um problema que não fui eu que percebi, os minimalistas já haviam

percebido isso. São regras que na realidade não tem a menor razão de ser, mas você vai construindo uma linguagem cheia de regras.

Isso acontece com o mármore, tem que ser o de Carrara porque o princípio da nossa experiência escultórica ocidental está no grego ou no italiano, então o mármore tem que ser um dos dois. Isso é uma questão. Ou seja, há uma escolha. A partir do momento que eu me deparo com o mármore, tenho uma escolha, pode ser este ou aquele, posso escolher o bloco, mas acho isso tudo uma babaquice, então a minha escolha é mental. Procuro ver onde começou o negócio e digo que é dali que tenho que partir. Crio uma regra, crio um conceito mental, e quando olho um mármore desses, a beleza não é se tem um veio assim ou assado, a beleza é saber que dali veio a nossa tradição. Foi dali que veio o que a gente entende de arte. Há um respeito por essa tradição, mas não no sentido de defesa, ou então no sentido de manter essa tradição, "vamos compor pra ficar bonitinho". Um respeito pela tradição no sentido de construção mental. Fui fazendo isso para tudo: olho para o mármore e vejo que ele me traz uma questão, olho para a paisagem e vejo que me traz uma questão, e saio pensando em como resolver essas questões. Ao mesmo tempo, olho para forma e ela também me traz uma questão. Então também quero resolvê-la. Porque que é moderno não ter forma? Dane-se.

G – Mesmo com essas escolhas em relação ao teu trabalho colocadas de forma tão aparentemente claras, sendo estabelecidas por um olhar que se alimenta da história da arte, da escultura clássica, da arte conceitual, parece haver uma relação espiritual nessas definições, pelo simbolismo das formas e mesmo dos materiais.

NF – Você está me pegando num momento onde todas as minhas certezas foram afunilando. Algumas coisas que eram muito claras não estão mais. Isso fez com que pulverizasse várias coisas, está pulverizando a questão do fazer, o meu próprio olhar sobre a espiritualidade está em transformação. Isso não é arte mas é arte. Tudo isso, todas as coisas de espiritualidade e filosofia que li, coisas que fui me adaptando à elas e as compreendendo e as usando como base, tudo foi se incorporando numa visão de mundo.

Chega um momento em que você formaliza sobre elas. É como na Ioga, há uma corrente de milhões de pessoas que já fizeram isso, mas existe uma hora que você está dentro daquilo há tanto tempo que começa a sentir que a sua visão também é um pouco ímpar, assim como na própria arte. Tem milhões de artistas e nós estamos aqui porque existiram milhões antes da gente que deixaram umas correntes de pensamento lindas. E o grande barato da arte é esse complexo de

pensamento, mais do que os objetos que foram deixados. Mas para além deles, é você ter a noção desse processo.

Como artista, você sabe de tudo isso, mas de repente você cria uma coisa que é muito próxima, você começa a criar a sua própria situação. Na Ioga ou em qualquer tipo de filosofia, é a mesma coisa. Hoje em dia a relação que eu tenho com a espiritualidade é de uma total ciência de que o mundo é muito complexo e a realidade está muito diferente do que a gente esperava. Eu sei que existe, sinto isso profundamente, um mundo muito maior do que aquele que estou vendo, que estou vivenciando, que estou conseguindo captar, maior até do que o meu sentimento de sensibilidade, do meu sentimento de amor, do meu sentimento de ódio, seja lá o sentimento que eu tenha, é muito maior. Então, mais uma vez, a minha relação com a espiritualidade é exatamente essa: com licença. Ou seja, não dá para entrar nesse mundo arrogante, tem que pedir licença.

G – Tens medo de morrer? Ou melhor, tu pensa na morte?

NF – Penso, já fiz vários trabalhos sobre a morte. Mas acho que quando você sente que realizou muita coisa, está na hora. Tenho essa sensação, não sei como vai ser quando me deparar direto com a morte na minha frente. Só espero não ter uma morte que eu saiba, como um câncer ou uma coisa que você sabe o seu limite de vida. Mas se tiver também, deve dar uma profundidade incrível. Várias pessoas com quem eu convivi passaram por isso. Eu fiz a minha vida toda como se eu fosse morrer no dia seguinte. Todas as minhas opções, vir morar aqui, nessa barra pesada... Percebi que aqui ia sair o meu trabalho, aqui ia sair a minha visão de vida. Joguei fora várias coisas, o *marchand* que me lançou, a geração 80 que queria me pulverizar naquilo, etc. Como fui jogando fora tudo isso, a sensação que eu tenho é que, tudo bem.

Meu pai morreu de câncer, minha mãe morreu de câncer, outras pessoas próximas têm câncer, então é uma doença que está muito próxima a mim. Vi pessoas muito queridas passarem por isso e a sensação que tenho é que eu não fui deixando de fazer coisas que eu gostaria de ter feito. Ou seja, se eu morrer amanhã, tudo o que queria fazer eu fiz até esse momento. Todas as decisões que tomei foi pensando que eu ia morrer amanhã. Vou morrer no meio do mato ou vou ficar aqui (no meio do circuito da arte) para ser um artista super-famoso? O que eu quero: a arte ou ser um artista famoso? Quero a arte, então o meio do mato talvez seja melhor. Então vamos para o meio do mato.

Essas atitudes não são maiores nem menores, são só opções, mas são

opções que no dia que os meus valores forem para "casa do caralho" – porque na hora da morte acho que todos os seus valores vão para "casa do caralho", só fica a tua relação intensa com a tua vida –, acho que todas as minhas pequenas decisões foram muito o que eu queria. Agora, quanto ao medo de mudar de situação, não sei como a gente vai se deparar com isso.

G –Tu relacionas tuas leituras de filosofia e espiritualidade com o teu trabalho de maneira direta?

NF – Diretamente, não. Mas acho que muitas soluções dessas, ou em algumas soluções dessas, de romper com a composição, me alimentei de relações de filosofia ou de coisas espirituais. Por exemplo, a *Mesa*[7], ali são 11 árvores de cada lado, podia ter botado 30, 40, mas não, foram 11 e isso definiu o tamanho da mesa. E defini 22 porque 22 é o número de letras do alfabeto hebreu. Esse alfabeto é muito bonito, tudo nele tem significado, a quantidade de letras, as composições entre elas, as relações das letras, os números das letras, a forma da letra, ele é todo estudado. Eles consideram que existem três letras mães, que são as três que originaram todo o alfabeto, sete letras duplas, letras com dupla percepção de significado, e 12 letras simples. E eles falam que 22 é um número que está relacionado ao poder, não o poder no sentido de domínio, mas no sentido de criação. Achei isso muito bonito e defini as 11 árvores de cada lado. Então, algumas soluções saíram de filosofia ou de coisas mais espirituais. Sempre que eu tinha uma questão de composição partia de alguma referência dessas. O processo de definir os 23 graus como ângulo de algumas obras é muito parecido com o processo de definir o mármore de Carrara ou o grego. Para mim parecia uma babaquice chegar num lugar e ficar girando o objeto para encontrar o melhor modo de deixá-lo no espaço, aí pensei em colocar o objeto na inclinação do sol.

G – Para evitar um olhar de decoração, de definir como fica bem alguma coisa num lugar.

NF – Isso. Eu calculava em que posição estaria o sol na hora da exposição, mas isso não dava certo. Aí passei para a hora do eclipse em relação a terra, mais a inclinação de norte e sul. Mas aí eu tinha que chamar um astrônomo para me ajudar, pois o cálculo era muito complexo. Para não ficar sempre dependendo de alguém, acabei por definir os 23 graus. Ou seja, posição: 23 graus, espaço: coordenada. Então o processo de pensamento é muito próximo, mas cada passo exige uma criação, uma percepção. Mármore: Carrara, eu faço uma escolha, não mais.

Você definiu muito bem nessa coisa de decoração, de uma coisa ficar mais bonito assim ou assado, que é uma coisa que os artistas contemporâneos fazem constantemente e não se dão conta. Ou seja, há um processo mental pseudo-intelectual enorme, mas que na realidade, no dia a dia, é puro feijão com arroz, não há essa fricção elevada ao extremo.

G – Falta o embate do sujeito artista com a sua própria obra.

NF – E com o pensamento que está entorno. Tudo em um processo extremamente sensível, porque as últimas palavras são da sensibilidade.

Lembro que uma vez eu estava fazendo uma exposição no Paço (Imperial) e o trabalho não cabia no espaço. Um dos trabalhos fazia parte da trilogia do tempo, eram umas mesas com as plantas dormideiras. Existia ali toda uma parafernália formal, as mesas eram estudadas, estavam dentro de cubos com uma determinada medida, os pés eram grossos, formas extremamente agradáveis ao olho. E as dormideiras são hormonais, e tudo o que acontecia naquele trabalho só tinha importância quando a mesa pendulava, batia na dormideira e elas se fechavam. Ou seja, esse instante era o ápice do trabalho, mesmo que você não soubesse, você podia fazê-lo na cabeça e virava o cume do trabalho. Então, o trabalho era sobre o tempo e o tempo era sobre o instante e isso era o que mais me fascinava. Na hora de levar para o Paço, ele não podia ficar no andar superior, pois era muito pesado e no térreo também não dava, pois tinha que ficar sozinho, é um trabalho que não conversa com ninguém. Então, precisei repensar a montagem do trabalho. Como a questão da cruz estava ligada a questão do tempo, comecei a repensar e construí uma cruz numa direção norte-sul que não era a direção do museu, e assim a obra estaria torta dentro do museu. Enfim, na hora que defini tudo lembro de me dizerem que eu devia por mais para cá, mais para lá, e me dei conta que, apesar daquelas pessoas serem extremamente contemporâneas no sentido da arte, ou seja, já terem vivido um pós minimalismo, um pós conceitualismo, ainda estavam preocupadas em como arrumar as coisas dentro da sala. Lógico, sempre vai ter gente preocupada com a disposição das coisas dentro da sala, mas vai ser muito mais interessante que as coisas dentro da sala também te respondam conceitualmente.

G – Partir do objeto para definir o espaço, isso?

NF – Exato. Continuar pensando até achar que a solução visual também tem que te responder conceitualmente, a própria forma te responde conceitualmente. Ou seja, você pode simplesmente olhar para ela e ter o prazer de

olhar para ela, mas você também pode olhar para ela e ela também te responder em termos de estrutura de linguagem.

Hoje em dia, a história da arte é extremamente presente à gente. Eu sento aqui e a história da arte está do meu lado, quase disputando o lugar que eu estou sentando. Ou eu me harmonizo com ela, ou dou um chute nela. A gente vive do lado do crítico, do lado do curador, do lado do outro artista, e eu procuro responder a isso tudo, pois o meu trabalho vai ser lido completamente em relação. O dado de informação hoje é muito grande, a discussão teórica é extremamente complexa e linda. Ou seja, o buraco é muito mais embaixo e logicamente muito mais emocionante, porque há um pensamento. Hoje, o grande desafio é exatamente isso, apesar de tudo isso, voltar a ver.

Percebi que podia adquirir significados construindo situações mentais complexas, para ter tanto significado, tanto, ao ponto de numa hora não ter mais nada de significado, e quando não tem mais nada você consegue olhar de novo. Esse é o meu mergulho.

G – Pode-se dizer, o paradoxo do teu trabalho.

NF – É. Por isso que ele tem que ser formal de novo. É você ver, por exemplo, o *Vazio Sexo*. Aquele cubo é a síntese dessa ideia. Desse cubo reconstruo essa forma, abandono essa forma sem ter que abandoná-la no mundo, e crio uma outra forma. Essa outra forma é inteira, é uma aliança, mas em nenhum momento ela é um círculo, mas é circular na cabeça. Ou seja, ela nasceu de uma forma e tornou-se forma de novo, é inteira, é um cubo. A inteireza dela, por não ter emendas, vira um símbolo. Ou seja, um símbolo calcado de todos esses pensamentos, mas mesmo sabendo desses pensamentos todos, é algo para ser olhado. No final, é para ser olhado como se olha um Brancusi. Porque há um poder formal tão grande em Brancusi que você começa a olhar e quando vê, está num buraco negro. Você esquece se está numa sala de 500 metros quadrados ou numa sala pequena.

Penso que o grande desafio é novamente construir uma forma apesar de tudo isso. Eu uso essa parafernália sabendo que o cara vai ficar olhando e pensando, você usa esse tempo dele olhar, dele pensar, para que ele possa novamente ficar olhando, olhando, olhando. E aí a forma tem que existir para ele estar olhando.

G – Voltamos para o *Vazio Sexo*.

NF – O *Vazio Sexo* tem uma história interessante. Tive que ir à Itália

resolver um problema com o bloco de mármore do trabalho das Cavalariças, pois já era o terceiro bloco que começavam a tornear e ele estava apresentado algumas trincas. Aí tive que ir lá, estudamos as trincas, chamamos um velhinho artesão para dar a sua opinião até que definimos fazer com aquela peça mesmo. Nisso, eu tinha levado um livro para dar de presente para o senhor italiano, e nesse livro tinha a imagem do *Vazio Sexo*. Falei como era, que era um bloco único e tal, e levantei para tomar um café. Quando volto, está lá o velhinho, de óculos, tentando ver se tinha ou não uma emenda na forma! Aí me dei conta, inclusive, do nível artesanal do trabalho que eu estava realizando.

Transformar essa ação da arte numa ação tão violenta que você seja obrigado a perceber que está vendo a mesma coisa. Quer dizer, você só vai ver a arte quando você tiver uma atitude mental, só vai ver aquela forma quando você entender que a forma é inteira. Mas a forma desde o início é a mesma até o momento que você percebeu ela. Ou seja, a arte sempre é a mesma, a gente é que vai acrescentando, vai conseguindo ver mais.

Ao mesmo tempo, levei o artesanato a um ponto que nem um velhinho barra pesada italiano acreditou. Aí pensei: estou respondendo em tudo quanto é nível no alto. Ou seja, se caiu para o nível artesanal, o nível mais *chulepa* da arte, o velhinho que só faz isso o dia inteiro também está levando um susto. Então comecei a sentir que estava tocando em questões muito sublimes da própria arte, estava levando a um grau extremo. Falo isso sem arrogância, porque é mesmo, senti isso. Senti que estava respondendo para o artesão na linguagem dele muito alto, para um teórico respondia na linguagem dele muito alto, e para mim mesmo estava respondendo numa linguagem que era nova.

G – Bonito isso, da obra ser capaz de "magnetizar" o olhar tanto de um artesão como de um teórico...

NF – No fundo, isso tudo só tem valor realmente quando ajudar a mudar o nosso caráter. O grau de intensidade que eu lido com isso, o grau de intensidade que você vai ter que lidar com o teu mundo...

Eu posso chegar no meu processo a um estado de intensidade, talvez mais ou talvez menos, mas sei que existe essa comunhão, esse deleite de estar fazendo. E se esse deleite tão complexo muda o caráter, então só vou mudar o caráter através de mim mesmo, das minhas ações. Você só vai mudar o caráter através das suas ações, dos seus propósitos. O resto, todas essas discussões de arte, são para dar

profundidade, para dar noção de intensidade.

Acho que o quê a gente aprende com outras pessoas, sejam artistas, filósofos, poetas, é essa intensidade levada ao extremo e que, no fundo, reflete no seu caráter. Não é arte terapia. Você vai afinando tanto o que você faz que sente necessidade de afinar o seu caráter, de afinar o que está em volta. O que estamos conversando tem o seu valor no sentido de criar intensidade, mas o barato é quando essas intensidades voltam na estrutura do caráter da pessoa.

Para mim, a única coisa que tem valor hoje é essa relação profunda com as coisas. Você fez aquela pergunta da morte, se eu morresse amanhã eu faria isso? Essa é uma pergunta que eu me faço desde meus 20 anos e todas as minhas grandes decisões foram sempre assim, se eu morresse amanhã eu faria isso? Aí, se a resposta é sim, vou lá e faço. Isso desde a minha primeira exposição. Quando fiz minha primeira exposição e deu aquele burburinho, vi que se eu seguisse aquele caminho eu ia virar uma Ivete Sangalo. E nada contra Ivete Sangalo, mas não era o que eu queria. Senti isso e falei não, virei minha vida toda. Vim morar aqui, parei de tomar drogas, decidi que se era isso que eu queria, ser artista, ia ser a sério. Fiquei vegetariano, achei que no pacote era legal. Então eu poderia ter construído outra coisa, mas construí por aqui e foi um caminho muito árduo porque teve épocas que ninguém dava bola para o que eu estava fazendo, pelo contrário, mas hoje sinto que sedimentou.

G – Essa medida da morte é interessante, já que ela é iminente e é um bom peso para orientar as ações.

NF – O barato da morte é que ela dá um valor, o que tem valor fica e o que não tem vai embora. Então, o barato da morte, ou seja, das situações limite, é que a partir dali tudo muda. É muito difícil saber o limite das coisas, ainda mais quando se lida com grandes profundidades. Então, o barato da morte é ela ter me dado esses limites. Se eu morrer amanhã, essa paixão está valendo? Se sim, vamos lá, se não, paramos por aqui. A morte, de um certo jeito, sempre foi muito simpática a minha pessoa.

[1] Na década de 1980, Nelson Felix começa a desenvolver uma série de projetos nos quais localização e posicionamento das obras são pré-determinados por coordenadas geográficas e angulações astrais.

[2] Em duas edições da exposição *Arte/Cidade* (1997 e 2001), Nelson Felix realizou os trabalhos *Lajes* e *Pilar*. Em *Lajes*, uma intervenção vertical na estrutura do prédio – um corte em uma laje da arquitetura – cria uma tensão horizontal no espaço. Em *Pilar*, uma intervenção horizontal – um corte em um pilar do prédio – cria uma tensão vertical. http://nelsonfelix.com.br/obras/lajes-pilar/

[3] *Cavalariças* (2009) é uma das exposições que compõem o projeto *Concerto Para Encanto e Anel* (2005-2009). Neste trabalho, 68 vigas de ferro estão dispostas a uma distância regular, ocupando toda a área do prédio. Na entrada do espaço, vê-se quatro dessas vigas contidas por um grande cilindro de mármore, de 230 x 173 cm. https://vimeo.com/134226355

[4] *Vazio Coração/Deserto* são seis fotografias dos seis pontos cardeais – norte, sul, leste, oeste, zênite e nadir – realizadas no deserto do Atacama, no Chile. Este trabalho faz parte do projeto *Cruz na América* (1985 -2003). Em *Cruz na América*, a partir do desenho de uma cruz sobre o mapa da América do Sul, Felix realiza quatro trabalhos, um em cada extremidade do desenho: *Mesa*, em Uruguaiana, no Rio Grande do Sul e *Grande Budha*, em Sena Madureira, no Acre, pontuando o menor vértice da cruz; e os trabalhos *Vazio Coração/Deserto*, no deserto do Atacama, no Chile e *Vazio Coração/litoral*, em Ponta Grossa, no Ceará definindo o eixo maior do desenho original. O cruzamento desses vértices se dá sobre a cidade de Camiri, na Bolívia. Este cruzamento, por sua vez, irá desencadear o projeto *Concerto Para Encanto e Anel* (2005-2009).

[5] *Vazio Sexo* (1992-2004) é um cubo reticulado contendo outro cubo idêntico em seu interior. Esta peça é esculpida em um único bloco de mármore de Carrara. Os calços que desestabilizam os cubos da peça são moldes, em prata, de uma vagina.

[6] *Camiri* faz parte do projeto *Concerto Para Encanto e Anel*, desenvolvido entre 2005 e 2009. *Camiri* (2006) é uma exposição realizada no Museu da Vale, em Vitória, Espírito Santo. Os elementos que a compunham eram vigas de ferro (38 no total, sendo que 12 delas inclinadas a 23º e as demais dispostas horizontalmente, respeitando a perspectiva da distância entre Vitória e a cidade boliviana); um grande anel de mármore de Carrara (ø 230 x 173 cm); dois outros aros do mesmo material (ambos de ø 45 x 25 cm); e dois cubos vazados também de Carrara (cubo fino, 90 x 90 x 87 cm e cubo grosso, 90 x 90 x 90 cm).

[7] *Mesa* (1997 – 1999) faz parte do projeto *Cruz na América* (1985 – 2004). localiza-se em 29º 50' 02" S e 57º 06' 13". O trabalho consiste em uma chapa de aço de 51 metros com 40 toneladas, apoiada sobre tocos de eucaliptos próximo ao paralelo 30º sul, tendo 11 mudas de figueira do mato a cada lado.