

ADALGISA CAMPOS

seleção de textos

COMO MEDIDA: UMA COLEÇÃO (2023)

Talita Trizoli

Ao longo de mais de duas décadas, a artista Adalgisa Campos tem realizado uma série de protocolos e convenções de esquadramento do mundo, tendo seu corpo como referencial de dimensão, e que levam o nome de Coleção de Medições. Trata-se de uma série de ações aplicadas a espaços arquitetônicos privados e públicos, que seguem desde recintos expositivos até os locais de residência da artista ao longo dos anos, estendendo-se vez ou outra para objetos, itens estruturais dos espaços e seu próprio corpo, numa variedade de técnicas e suportes vinculados ao vocabulário formal do desenho, do gráfico, do construto.

Por se tratar de um trabalho de longa data, e ainda em processo, o conjunto fora pouquíssimas vezes exibido, muito devido a seu caráter documental, monumental e processual. Com isso, o respectivo projeto almeja a apresentação de algumas peças de grande formato no recinto da Chácara Lane, aparelho integrante do conjunto do Museu da Cidade, assim como a elaboração de uma obra específica em diálogo com a planta arquitetônica do local. A casa, com sua arquitetura eclética do século XIX, símbolo do vocabulário ostentatório da elite cafeeira junto aos missionários presbiterianos ligados ao atual Mackenzie, propicia à artista o estabelecimento de camadas dialógicas entre seu 'diário' de medições e a natureza concreta do edifício –que já fora casa, escola, escritório\consultório, e hoje é aparelho cultural.

Partidária do diálogo, do consenso espacial, mesmo que paradoxal, a obra de Adalgisa estabelece pontos de contato com a produção gráfica de duas artistas pertencentes à Coleção de Arte da Cidade de São Paulo, as quais consideramos presença imprescindível na materialização desse projeto, também pela instância didática que tal condição o ativa. São elas: Regina Silveira, referência incontornável para a produção e trajetória de Adalgisa, tanto no aspecto formal quanto conceitual, mas também Gerty Saruê, que orbita como grande sombra no que tange as soluções concretas de representação do espaço urbano e as relações imbrincadas entre os projetos modernos de cidade e as percepções subjetivas de seus habitantes\usuários.

Portanto, o projeto não trata apenas de uma individual, com certo espírito de compilação da trajetória, mas também um grande croqui, uma materialização em escala 1:1 sobre os processos de elaboração da memória em relação ao espaço e seus referenciais formais.

DE L'INTIMITÉ DES ARCHIVES FAMILIALES A L'EXPOSITION D'UNE DEMARCHE ARTISTIQUE PAR ADALGISA CAMPOS (2023)

Gabriela Golin

Qu'il s'agisse d'images, de textes ou d'objets, l'usage d'archives familiales s'avère être un procédé auquel recourent bien des artistes pour la création de leurs oeuvres. C'est notamment le cas du projet Publication d'archives d'Adalgisa Campos dont l'intérêt réside tant dans la radicalité de transformation des documents de son père disparu que dans la décision de l'artiste de déplacer son atelier dans des espaces publics : galeries, centres culturels et autres, pour travailler en présence des spectateurs qui témoignent de cette métamorphose.

Lorsque Campos prend connaissance de toute la documentation minutieusement conservée par son père, elle avait déjà mis en oeuvre auparavant toute une méthode d'archivage et de classification de dessins qu'elle finira par appeler Collection de mesures. Elle y répertorie aussi bien les mesures et les dessins architecturaux des lieux où elle a vécu que les contours à échelle réelle d'objets quotidiens qui l'ont accompagnée. Cette collection de formes et de mesures que l'artiste ne cesse d'alimenter jusqu'à aujourd'hui, retrace en quelque sorte ses déplacements et habitudes.

Elle procèdera de même avec les plans des façades de l'ancien bâtiment de la Galerie Rampe003 à Berlin qui donneront le jour à trois installations différentes.

La première est réalisée en 2001 pour une exposition à la galerie berlinoise.

L'artiste reproduit en taille réelle le plan de la façade frontale de cette galerie par le biais d'un tissu noir qu'elle étale horizontalement sur le trottoir d'en face (fig.1). Projetée sur le sol, la reprise des formes et des lignes désormais mises à plat établit un véritable jeu de résonance entre la toile noire découpée et la structure blanche et transparente de l'architecture.

La deuxième installation a lieu la même année au Centro Cultural São Paulo au Brésil. Contrairement à la précédente, Campos reprend, cette fois-ci les quatre plans des façades de la galerie berlinoise (fig.2) pour les suspendre verticalement et reproduire l'espace de l'architecture désormais détaché de sa référence. De sorte, la déambulation des spectateurs tout aussi bien autour qu'à l'intérieur de cette nouvelle oeuvre In situ

1

instaurait alors une relation inédite entre les deux volumes, à savoir : le Centre Culturel et l'installation.

En 2010, une troisième installation a également été conçue à partir de ces parois en tissu noir pour un autre espace du Centro Cultural São Paulo. À cette occasion, Adalgisa Campos aligne sur un seul et même plan vertical les quatre surfaces tel un long mur découpé par des fenêtres et des portes (fig.3). L'ensemble créait alors une nouvelle interaction avec le dessin architectural.

L'utilisation de cette collection de mesures, que l'artiste ne cesse d'alimenter, deviendra la base d'une méthode de travail à laquelle elle fera appel pour un grand nombre de ses oeuvres.

De cette manière, lorsqu'elle reçoit plus tard les archives de son père, elle décide

de suivre ce même procédé de transformation. Dans un premier temps, face à toutes ces nouvelles données le concernant, elle se met à organiser chronologiquement ces archives pour ensuite les classer en trois catégories : « documents à préserver », « écrits divers » et « documents-support » pour un possible travail artistique.

Ces documents seront mesurés et leurs formats dessinés sur une feuille de papier pour être insérés à leurs tours à la Collection de Mesures. C'est en tout deux-mille dessins de cahiers, d'enveloppes, de lettres, d'agendas, de livres qui seront archivés.

L'histoire du père et de la fille s'organise désormais autrement.

Par la suite, Campos décide de peindre directement sur certains de ces documents. Dans un premier temps, elle recouvre du tout au tout un paquet de ces feuilles à la gouache noire (fig.4), car l'artiste dit avoir eu besoin de « silence », de « faire taire » les informations qu'elles contenaient. Avec le temps, sur d'autres papiers d'archives, ce procédé d'intervention se modifie et la peinture ne couvre que les lignes des textes. Par la suite, sur une autre partie de ces documents, l'artiste décide de juxtaposer à même la feuille des dessins aux formes diverses.

Dans un souci de transparence, Campos transporte son atelier au sein des espaces publics et réalise ainsi la transformation de ces archives en direct sous le regard des spectateurs. En faisant montre de ses gestes, ces événements sont l'occasion de dévoiler sa démarche créatrice sans uniquement passer par la médiation des dessins. Son oeuvre est à la fois l'évènement, l'exposition de ces méthodes de travail et ce qui en résulte.

2

Publication d'archive est ainsi un projet d'intimité et d'exposition. D'un côté, il y a l'intimité des documents personnels, l'intimité du regard d'une fille sur son père, l'intimité d'un processus de création ; de l'autre, l'exposition d'une démarche créatrice, l'exposition d'archives familiales, l'exposition d'une intimité entre l'artiste et sa création artistique. Précisons-le, l'artiste n'expose pas les documents de son père en tant que tel. Elle expose le processus de réalisation de son travail et les documents transformés. Autrement dit, c'est bel et bien elle qui s'expose.

Ces événements publics comprennent : tant la réalisation de dessins sur les documents que la lecture publique à voix haute des textes écrits par le père récités par l'artiste Maria Carolina Coutinho. Une des conditions consistait à ce que la durée du projet corresponde à la durée de la lecture de l'intégralité des écrits. Cela aboutira à un ensemble de performances étalé sur une durée de cinq ans.

Par le biais de ce rituel de deuil et de transformation que l'artiste met en scène, les documents, désormais éloignés de leurs sens premiers, donnent naissance à de nouveaux signes. Les archives du père deviennent ainsi archive et oeuvres de la fille. Cette appropriation donne lieu à une nouvelle classification des documents dorénavant basée sur la forme des dessins que l'artiste élabore sur ces mêmes papiers. Ces différentes formes tirent souvent leurs origines d'éléments naturels, raison pour laquelle Campos emploie à ce sujet des mots tels que : « nébuleuses », « thoraciques », « musculaires », « semences », « germinatives », etc. Lors de ces nouvelles explorations, elle a notamment recours aux poèmes en prose de l'ouvrage *Le parti pris des choses*¹ de Francis Ponge :

« Mais ce n'est pas assez avoir dit de l'orange que d'avoir rappelé sa façon particulière de parfumer l'air et de réjouir son bourreau. Il faut mettre l'accent sur la coloration glorieuse du liquide qui en résulte et qui, mieux que le jus de citron, oblige le larynx à s'ouvrir largement pour la prononciation du mot comme pour l'ingestion du liquide, sans aucune moue appréhensive de l'avant-bouche dont il ne fait pas hérissier les papilles. Et l'on demeure au reste sans paroles pour avouer l'admiration que mérite l'enveloppe du tendre, fragile et rose ballon ovale dans cet épais tampon buvard humide dont l'épiderme extrêmement mince, mais très pigmenté, acerbement sapide, est juste assez rugueux pour accrocher dignement la lumière sur la parfaite forme du fruit. »²

¹ Adalgisa Campos, *Conjunto Discreto - sobre figura e ação em desenho*, mémoire de master, Faculté

d'Arts Visuels, Université de l'État à la ville de Campinas, São Paulo, Brésil, 2012, p.131.

2 Francis Ponge, « L'orange », Le parti pris des choses in OEuvres complètes, volume I, Paris, Édition

3

À l'instar du poète, l'artiste explore les différentes facettes de toute une variété d'organismes. Outre leurs formes extérieures, elle cherche à retracer les chemins de croissance de feuilles d'arbre, de bourgeons, les structures de fourmilières, de cellules cardiaques, etc. C'est une autre méthode créatrice à laquelle l'artiste se livre afin d'entrer en contact avec ce qui l'entoure. Ce procédé amène l'artiste à poursuivre ces recherches au-delà de ce projet.

Dans la démarche d'appropriation et de transformation des archives familiales Campos travaille à partir des deux méthodes précédemment citées : l'archivage de la forme des objets et les dessins de plusieurs organismes.

Mais ce n'est pas assez d'avoir soulevé ces méthodes de travail, le cœur même de ce projet réside dans le fait que l'artiste ait pu découvrir de nouvelles facettes jusqu'alors inconnues de la figure paternelle. Lors de la rencontre avec ces archives, les souvenirs d'enfance de l'artiste émergent sous une autre lumière, complétant ainsi certaines pièces manquantes.

Les archives retrouvées du père éveillent chez la fille tout un spectre d'émotions et de sentiments. Ces nouvelles informations s'entremêlent avec les souvenirs que Campos entretenait jusqu'alors des choses vécues. C'est une véritable mise à jour de la mémoire se déclenche chez l'artiste.

À première vue, il semblerait que la relation père/fille soit le fil conducteur de ce projet, cependant, étant donné que le père était déjà décédé depuis une vingtaine d'années, nous sommes plus à même de penser que c'est la mémoire de l'artiste qui, en état de deuil et de transformation, mène véritablement le projet.

De récentes recherches neuroscientifiques proposent une étude qui divise la mémoire en plusieurs systèmes en fonction des différentes facultés mnésiques du cerveau. Le modèle de Francis Eustache et Béatrice Desgranges³ définit notamment cinq systèmes en constante interaction : un système de mémoire perceptive lié aux sens ; un système de mémoire procédurale qui permet d'acquérir certaines compétences ; un système de mémoire sémantique qui est la mémoire des mots, des événements, des

Gallimard, 1999, p.20.

3 Respectivement directeur et directrice adjointe de l'unité U1077 de l'équipe sous la triple tutelle de l'École Pratique de Hautes Études, de l'INSERM et de l'Université de Caen Normandie.

4

objets, des faits historiques ; un système de mémoire épisodique qui est « la mémoire des événements personnellement vécus, situés dans leur contexte temporospatial d'acquisition »⁴ et un système de mémoire de travail, qui n'est autre que la mémoire à court terme.

Cette proposition qui aborde tout aussi bien les dimensions temporelles, émotionnelles, identitaires et prospectives de la mémoire nous vient en aide à l'heure de appréhender certains aspects du parcours créateur de ce projet d'Adalgisa Campos.

La rencontre avec les archives paternelles a réactivé et mis à jour les souvenirs d'enfance de l'artiste. Or, l'élaboration du souvenir, selon les chercheurs, se révèle en tant que phénomène dynamique qui se construit au fil du temps « au gré des intérêts et des désirs du sujet »⁵. Cette phase de consolidation du souvenir peut s'avérer longue. Pour les chercheurs, c'est ce qui explique parfois « les divergences entre l'événement réel et le souvenir de celui-ci. »⁶ C'est la mémoire épisodique qui permet la rencontre entre le présent, le passé et le futur.

La construction de ce projet semble être une prolongation de ce cheminement du souvenir qui s'élabore chez l'artiste. Ce qui se présente à nous est le résultat d'un dialogue corsé, délicat et pas toujours conscient entre les différentes dimensions temporelles des souvenirs et des archives.

En effet, d'un côté, il y a la période de constitution des archives du père jalonnée

par les dates précises auxquelles les documents originaux ont été écrits, d'un autre côté, il y a la découverte de ces archives par la fille vingt ans plus tard. Le temps de rencontre entre l'artiste et ces documents implique à la fois la récupération et la mise à jour des souvenirs d'enfance, ainsi que la transformation de ces documents en oeuvre. Aussi et surtout, n'oublions pas la temporalité qui est propre à l'oeuvre.

Dans un geste plus ou moins conscient de lui-même, ce sont justement ces différentes dimensions temporelles que l'artiste articule dans son projet Publication d'archives. De la sorte, ces oeuvres peuvent être appréhendées en tant que synthèse entre les informations précises des documents et les quêtes artistiques et identitaires de Francis Eustache et Béatrice Desgranges, *Les chemins de la mémoire*, Paris, Éditions Le Pommier, 2012, p.112.

5 Francis Eustache, *Pourquoi notre mémoire est-elle si fragile ?*, Paris, Éditions Le Pommier et Éditions de la Cité des sciences et de l'industrie, 2015, p.80.

6 ibid.

5

l'artiste.

Cet enjeu entre mémoire et identité rappelle à cet égard la notion de mémoire autobiographique proposée par les chercheurs dans leur modèle structural fonctionnel mnésique :

« Le but ultime de la mémoire est donc de trouver le meilleur compromis (...) entre, d'une part, la justesse et la précision des informations et, d'autre part, la nécessité de mettre en adéquation les informations à mémoriser, la cohérence identitaire du sujet et sa résonance avec les personnes de son entourage, qui constituent d'autres systèmes de référence avec lesquels il doit composer. Cette sphère, qui introduit la dimension de la cognition sociale dans l'étude de la mémoire, va du cercle familial à la société tout entière. La mémoire doit résoudre cette équation essentielle en temps réel et en permanence ! »⁷

Cette dimension de « cognition sociale » est partie intégrante du projet

Publication d'archives puisqu'il prend ses racines dans les archives familiales pour, par la suite, se réaliser face à un public. C'est véritablement sous le regard de l'autre que l'oeuvre se construit et se parachève.

Finalement, au cours de ce processus de création, un échange s'établit entre les vestiges de l'identité du père et l'identité de l'artiste, entre temps passé et temps présent, entre la trace tangible des documents d'origine et le geste de l'artiste. Dans un élan exploratoire, ce même geste, qui à la fois inclus et induit ces couches de temps, de mémoire et d'émotion, dynamise véritablement le cycle de métamorphose de ces archives qui dès lors feront oeuvre.

Bibliographie

Ce texte a été écrit pour le Colloque Archives rêvées, mémoire de peintre, 2016 aux Archives nationales à Pierrefitte-sur-Seine, 93 383. Projet Labex ARTS – H2H.

CAMPOS Adalgisa, *Conjunto Discreto - sobre figura e ação em desenho*, mémoire de master, Faculté d'Arts Visuels, Université de l'État à la ville de Campinas, São Paulo, Brésil, 2012.

EUSTACHE Francis, DESGRANGES Béatrice, *Les chemins de la mémoire*, Paris, Éditions Le Pommier, 2012.

EUSTACHE Francis, *Pourquoi notre mémoire est-elle si fragile ?*, Paris, Éditions Le Pommier et Éditions de la Cité des sciences et de l'industrie, 2015.

7 Francis Eustache et Béatrice Desgranges, op.cit., p.294.

6

PONGE Francis, « L'orange », *Le parti pris des choses in OEuvres complètes*, volume I, Paris, Édition Gallimard, 1999.

site internet d'Adalgisa CAMPOS et Paulo Camillo PENNA :

www.acasatelie.com.br

correctrice : Claire SALABELLE

TU NE CHERCHES PAS QUELQUE CHOSE QUE TU CONNAIS DEJA (2018)

Pearl Van Geest

Adalgisa Campos dessine pour voir, comprendre, explorer, effectuer des recherches et résoudre les problèmes qui émergent à même la répétition attentive des gestes du dessin. Sa démarche consiste à emprunter un regard philosophique qui embrasse un état de recherche continu plutôt qu'un processus prescrit ou qu'un ensemble d'étapes menant à l'accomplissement d'un résultat final. Nous percevons la preuve de l'imposition d'un certain système dans lequel elle s'engage chaque fois – l'induction d'une tension essentielle entre ouverture et limites, incertitude et action, objet et sujet, recherche et résolution. Elle n'enregistre pas un instant, ne capture pas une ressemblance ou ne rend pas abstrait un idéal; les dessins retracent plutôt les gestes et les actions engagés au fil du temps d'une recherche. Ces actions – dessiner, déchirer, peindre ou collecter – constituent l'œuvre, et alors qu'elle s'y engage, elle discerne ce qui s'en suivra. C'est, dit-elle, « qu'une question de présence. »

Cette idée de présence imprègne chacun des projets dans lesquels elle s'est plongée durant sa résidence à Est-Nord-Est; un investissement envers le lieu de l'ancien Est-Nord-Est juste avant sa démolition, son utilisation des piles de magazines d'art qu'elle a récupéré du vieil édifice (sur un ensemble de pages déchirées elle a dessiné systématiquement sur tout sauf les visages des artistes, alors que sur d'autres elle a dessiné partout sauf sur les mots « nouvelles peintures »); le dessin de son corps, la méthode par laquelle elle a débuté au Brésil; ses dessins/études des eaux (mer, fleuve, lac) et les « carnets de dialogues » qu'elle a apportés du Brésil pour partager avec les groupes associés à Est-Nord-Est.

Campos est passionnée, articulée et généreuse dans les explications qui entourent sa démarche et ses influences. Elle explique comment sa rencontre avec la danse post-moderne et l'essai de 1987 *Lewitt in progress* de Rosalind Krauss, alors qu'elle déménageait de la France au Brésil il y a plus de vingt ans, ont profondément transformé sa pratique. La danse post-moderne, et son ouverture du concept de danse afin d'y inclure les mouvements du quotidien et l'improvisation, l'a reconnecté aux plaisirs du mouvement. Même si les gestes « n'ont pas à être dramatiques ou à témoigner d'une subjectivité », Campos explique, « tu dois être présente en faisant réellement face aux doutes. » Ceci ainsi que les systèmes logiques mais irrationnels qui sont, comme l'analyse Krauss dans son essai, au cœur de l'art de Sol Lewitt, résonnent profondément avec Campos. Elle crée elle-même des systèmes nés de compulsion – « une méthodologie dans cette folie, » comme la nomme Krauss [1]. Dans ces idées, Campos trouve un « lieu fertile où commencer » – consciente, réactive et présente.

[1] Rosalind Krauss, « *LeWitt In Progress* » October 6 (Automne 1978): 56, <https://www.jstor.org/stable/778617> (notre traduction).

SOBRE O TRABALHO (2018)

Adalgisa Campos

O desenho me interessa por ser primordial (disponível, como a fala, desde a primeira infância); transparente (independente de segredos técnicos e ferramentais específicos); ficcional (justapondo espaços e tempos diversos, somando grandezas de diferentes naturezas); transcendente (significando passagem/presença/ação); relacional (ferramenta de contato, partilha e construção de campo comum).

Embora eu desenhe desde a adolescência, frequentando aulas em ateliês de artistas e, mais tarde, ao longo da graduação em Arquitetura e Urbanismo, foi durante o período em que vivi entre Paris e Berlim (1994-2001) que se delinearam os interesses centrais que me norteiam. Nos últimos 20 anos o desenho permeia meu trabalho como modo operatório, presente em práticas e materialidades diversas: obras sobre papel, desenhos digitais, animações, vídeos, performances, instalações.

Os diversos grupos de obras se conectam pela ideia de acúmulo e de recobrimento, funcionando em sistema, interdependentes e heterogêneos.

Radicada novamente no Brasil desde 2001, tenho dividido meu tempo entre prática de ateliê e atividade docente, em instituições de ensino fundamental e superior, assim como em cursos livres e oficinas. Em 2005 fundei, juntamente com Paulo Camillo Penna, a Casateliê, espaço de produção, ensino e venda de arte localizado no centro da cidade de São Paulo.

A 'Coleção de medições' começou a se formar em 1999. Neste conjunto de trabalhos, fragmentos de espaços, objetos, lugares, mapas e plantas arquitetônicas, reunidos ao longo dos anos, são notados por meio de mensuração direta ou indireta, frotagem, fotografia ou croqui. O conjunto de notações constitui um banco de dados a partir do qual são produzidos instalações, desenhos sobre o chão, imagens digitais e animações que recombina os elementos da coleção, em geral reproduzidos em escala.

Nas 'Estruturas', produzidas desde 2005, parto da observação de objetos naturais: formigueiros, folhas, brotos, organismos microscópicos. A observação é a base para desenhos sucessivos que buscam a compreensão de seu funcionamento, do modo como crescem ou se acumulam. Num conjunto iniciado em 2014, observo particularmente estruturas pulsantes como as de medusas, raias, águas-vivas ou células cardíacas e seus movimentos que respondem à mecânica dos fluídos, resistentes e flexíveis.

As performances e vídeos surgem como desenvolvimento do aspecto relacional do desenhar. Os 'Walkfields' e 'Urban Drawings', desenvolvidos entre 2000 e 2001, experimentam a relação entre corpo e medidas objetivas de um espaço. A instalação '9 quartos' (2011) gerou uma animação digital ('9 quartos em ciclo') que explorou a relação entre minha memória dos espaços e a duração de minha vida.

A ação implicada no desenhar das 'Estruturas' está na origem das séries de vídeos 'Formações' (2011), 'Desenhos de memória' e 'Tábula rasa' (2013). Nestas duas últimas séries, desenhar e apagar, com giz ou sobre uma base de plastilina, problematiza o fazer e o pensar a forma e sua prevalência sobre a existência do objeto perene. 'Ping Pong', série de performances elaboradas em conjunto com Suiá Ferlauto em 2013, reflete sobre as possibilidades do desenho como ferramenta de contato/construção conjunta.

ADALGISA CAMPOS – DESENHOS (2013)

Luiz Armando Bagolin

Ao conceber seu “Conjunto Discreto”, Adalgisa Campos explora relações entre conjuntos de obras de diferentes tempos de sua produção artística, não como necessariamente ocorre na sucessão entre 4 e 5, números naturais, mas reorganizando-as em partes que, enquanto conjuntos complementares, presentificam a ausência de outros tantos desenhos, aquarelas, frotagens, objetos, vídeos e performances realizadas desde o final da década de 1990. Subordinam-se todas essas obras a duas questões centrais para a poética da artista: conscientizar-se da própria ação ao desenhar, riscar, colar, tecer, pregar, editar, etc; achar uma razão estruturante em seus gestos que a faz coincidir com a estrutura das coisas representadas. A explicitação da ratio por detrás das imagens colhidas de sementes, galhos, folhas, pedras de calçamento, grãos ou de jogos que incorporam equações randômicas desfaz a impressão de que o desenho seja fruto de pessoas especialmente privilegiadas, aduzindo simultaneamente o desejo da artista de compartilhamento da ação de perceber e de perceber-se como medida de reconhecimento de uma determinada posição, prestes a ser alterada a qualquer momento. Pense-se em “Desenho de Memória” (2013) obra na qual a mão ao desenhar não se afasta, por artifício, do quadro percutido insistentemente a partir de gesto que replica a equação de crescimento de um ramo, donde de um graveto saem quatro, dos quais de um deles saem mais quatro, e assim por diante $(1:4\{1:4[1:4]...\})$ até a saturação do campo representativo. Demonstrando esta ação inversamente, aferimos não o galho de árvore, mas uma primeira representação sua em desenho de observação. Desta feita, faz-se um comentário sobre a origem dos percursos de algum artista a partir do desenho, entendido como potência de um ponto do qual toda linha principia.

Texto para a exposição 'Conjunto Discreto' - Galeria Virgílio - São Paulo

SOLOS (2002)

Carla Zaccagnini

Solos é uma seleção dos desenhos de pisos que Adalgisa Campos vem colecionando há três anos. No Paço das Artes, os escolhidos são aqueles que a artista pôde encaixar na área de 80 m² que a instituição oferece aos participantes da Temporada de Projetos, mantendo a escala 1: 1 adotada em todos os seus desenhos de chão. Parece impossível detectar o que esses pisos têm para merecerem estar em sua seleta coleção ou imaginar o que a faz deter-se a anotar o desenho específico do chão de um lugar, com cada uma de suas medidas. Como em todas as coleções, há algo de arbitrário na escolha dos componentes. A partir dessas inclusões e exclusões, a coleção constitui um conjunto de elementos e possibilidades combinatórias, que podem ser apresentadas em diferentes conjuntos e construídas com materiais variados. No Paço das Artes, uma fita adesiva permite a aplicação dos desenhos diretamente sobre o piso real e a sua aderência a esse chão, como uma camada contígua de linhas e sentidos. Estes Solos transpostos parecem a representação mais isenta dos solos lhes deram origem: desenhos lineares em escala real sobre um fundo preexistente. É interessante como estas reproduções fiéis de diferentes pisos constroem um novo ambiente real e talvez seja, em parte, porque mantêm suas dimensões reais, o um tamanho de coisa do mundo. Parece que quanto mais fiel ao chão de origem é o chão-desenho maior é a possibilidade de uma existência autônoma do segundo. Penso que o limite entre a representação e a construção de algo novo está na possibilidade de se instaurar uma relação direta e presente entre o observador e objeto que se apresenta, uma relação que independa do referente. Os desenhos de Adalgisa, executados com um material que nos permite pisá-los e construí-los sem paredes que os contenham, formam uma ilha que podemos habitar e atravessar com os olhos ou a pé. Assim, os Solos oscilam entre a referência imediata aos lugares de onde vêm e a lugares semelhantes já visitados por quem os vê, ou os pisa, e a composição das linhas retas sobre o plano horizontal; somam o mapeamento de lugares e suas imagens a um discurso sobre o desenho e a ocupação do espaço. Semi-isolados pela linha pontilhada que demarca o lote para jovens artistas, os desenhos ativam a trama do rejunte dos tacos, apropriando-se de toda a área do Paço como fundo. Essa nova aderência tensiona mais uma vez as relações entre estes Solos e os solos; as relações entre o desenho e o fato.

Texto para a exposição 'Solos' - Paço das Artes - São Paulo