

# LUME

Kamilla Nunes

## Concepção e roteiro

Vida e ofício se cruzam, como a trama com a urdidura, na artista Clara Fernandes. A tecelagem, escolhida como ofício desde os anos 80, continua sendo realizada em paralelo com sua produção artística: ansiosa e sensível. Ao invés de separar, Clara utiliza a técnica da tecelagem para desenvolver obras como Terral (1989), Cractais (1996), Iluminuras (1997), Impenetrável (1998) e, a mais recente delas, LUME. Não é a primeira vez que a artista inventa tramas para construir obras tridimensionais, ora com materiais orgânicos retirados da natureza, ora com refugos industriais. Clara vive no contraponto da cidade e do campo, São Paulo e interior de Florianópolis. Entre o barulho de buzinas e a vida solitária das aranhas, ela fixa o banal no extraordinário.

LUME foi concebida em 2006 no ateliê da artista, em Florianópolis. De um ponto de vista mais formal, esta obra é composta de unidades independentes e, exatamente por isto, abandona a noção de uma estrutura única e/ou definitiva. Ela é um todo, como também suas partes. Cada uma das unidades, ou cada LUME, possui autonomia e força independentes. A ordenação das intervenções, bem como o tempo de feitura entre uma LUME e outra, depende do espaço que virá a recebê-la, pois ela é construída dentro de uma concepção de *site specific*.

## Idea and Itinerary

Life and craft have met in the artist Clara Fernandes just like the warp and weft. Her craft as a weaver, which she chose in the 1980s, runs parallel with her artistic output: anxious and sensitive. Instead of separating them, Clara employs the techniques from the weft to create works such as Terral (1989), Cractais (1996), Iluminuras (1997), Impenetrável (1998) and, the most recent, LUME. It is not the first time that she has used wefts to build tridimensional works, be it with organic materials from nature or with industrial waste. Clara inhabits the counterpoint between town and country, Sao Paulo and the countryside of Florianopolis. Between honks and the lonely life of the spiders, she places the trivial on the remarkable.

Os anteparos que a sustentam são invisíveis, visualmente refugiados de suas funções, diáfanos. Reside neste detalhe, de aparente insignificância, a ilusão de suspensão, como se a obra pudesse flutuar no espaço, cercar-se dele, tomá-lo para si.

A dimensão vertiginosa da obra não interfere em sua leveza e portabilidade. Construída com fios de *nylon* e metal, LUME pode ser ajustada ao espaço sem perder a forma sustentada pelo tecido (conexão entre a trama e a urdidura). LUME não é, por assim dizer, somente o objeto-obra, mas também o que existe em seu entorno - de onde ela parte e para onde converge. Os anteparos que a sustentam são invisíveis, visualmente refugiados de suas funções, diáfanos. Reside neste detalhe, de aparente insignificância, a ilusão de suspensão, como se a obra pudesse flutuar no espaço, cercar-se dele, tomá-lo para si.

LUME was thought up in 2006 in her studio in Florianópolis. From a more conventional point of view, this work is formed by independent parts and precisely because of this it rejects the idea of a unique and/or definite structure. The work draws meaning from both the concept of its individual parts and the whole. Each of the units or each LUME is independent and possesses an individual force. The order of the interventions and the time necessary between one LUME and the next depend on the space in which it will be exhibited because LUME is created from a site-specific conception. The staggering aspect of the work does not tamper with its lightness and portability. LUME was created from threads of nylon and metal and can be adjusted to its surrounding space without any loss of the supporting shape which is provided by the fabric (the link between warp and weft).

A concepção inicial de LUME foi pautada nas relações de subordinação que compreendem: obra e espaço, espaço e história, história e literatura. Durante o processo, as paisagens arquitetônicas naturais e as evocações dos poetas João da Cruz e Sousa (1861 – 1898)<sup>1</sup> e Virgílio Várzea (1863 – 1941)<sup>2</sup> passaram a suscitar modificações na obra. A primeira, nos aspectos formais, e, a segunda, na escolha do roteiro das intervenções, em Florianópolis.

Depois da instalação em São Paulo, na Casa das Caldeiras, a obra alcançou uma extensão maior, para além do intento inicial da artista. Clara Fernandes não pretende totalizar o sentido da obra e, por isto, confere a ela a condição de “estória sem fim”<sup>3</sup>. A artista fez da poesia uma interlocutora para instaurar a ficção em LUME. Afinal, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

### Corpo-arquitetônico e corpo-obra

Tal como uma aranha que constrói sua teia como moradia e armadilha para capturar suas presas, Clara Fernandes faz do silêncio um princípio de estruturação de LUME, que desempenha a função de provocar ruídos para capturar o tempo, estabelecendo assim uma justaposição de tensões: De um lado, conecta a obra ao espaço para criar estas iminências ficcionais, e, de outro, as fissuras temporais. As iminências ficcionais são os tecidos que unem a literatura à escolha dos espaços que receberão a obra e, as fissuras temporais, podem ser entendidas como umbrais por onde as pessoas são convidadas a avistar um passado há muito esquecido, fazendo-o retornar ao presente como um lampejo, como LUME.

O projeto original permitiu à artista elaborar um universo plástico tão dinâmico, sem dicotomias entre conceito e matéria, que LUME pode ser tratada até mesmo como uma operação de acaso, entendido por John Cage (1912 – 1992) como uma estrutura que tenciona o som e o silêncio ou, ainda, “o meio de fazer de suas obras

LUME is not only the object-workmanship but it is also whatever exists in its surroundings – the place it comes from and the place with which it merges. The ramparts that provide its support are invisible, visually absconded from their functions, and transparent. The illusion of suspension – as if the work hovers in mid-air, as if surrounded by it, seizing it – comes from this seemingly insignificant detail.

LUME's original conception was guided by the relations of subservience that encompass work and space, space and history, history and literature. Throughout the process, natural architectural landscapes and recollections from the poets João da Cruz e Sousa (1861-1898)<sup>1</sup> and Virgílio Várzea (1863-1941)<sup>2</sup> have elicited some changes in the work. The first change was in its formal aspects and the second was in the choice of the itinerary of interventions in Florianopolis.

After the installation in Sao Paulo, at Casa das Caldeiras, the work achieved greater length, beyond the original intention of the artist. Clara Fernandes does not intend to totalize the meaning of the work, and for this reason she ascribes to it the condition of an ‘endless story’. She has turned poetry into an interlocutor to establish the fiction in LUME. After all, “to articulate the past historically does not mean to know it as it really happened.” (Benjamin, 1994, p.224)

<sup>1</sup> Known mostly as Cruz e Sousa, he was born in Nossa Senhora do Desterro, which is today's Florianópolis. He was one of the forerunners of Symbolism in Brazil.

<sup>2</sup> Like Cruz e Sousa, Virgílio was born in Desterro. He was a poet, journalist, sailor, writer, and a political activist.

<sup>1</sup> Nascido em Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis, foi um dos precursores do Simbolismo no Brasil.

<sup>2</sup> Assim como Cruz e Sousa, Virgílio nasceu em Desterro. Foi poeta, jornalista, marinheiro, escritor e ativista político.

<sup>3</sup> Termo retirado da biografia da artista presente neste catálogo.

a expressão do paradoxo da ‘não intencionalidade intencional’” (TERRA, 2000, p. 78). Cabe lembrar que o posicionamento e o trânsito das pessoas, dentro, sob ou ao redor de LUME, interfere no ritmo da obra, ordenado pela aparente simplicidade da trama com a urdidura, estrutura cuja feitura combina sempre tempo e espaço. LUME não se coloca no lugar de algo que está ausente, mas ausenta o movimento contínuo e condicionado do olhar para o cotidiano. Ela não se fechou na concepção inicial da artista, ou seja, em uma intencionalidade única de percorrer os locais da antiga Desterro citados pelos poetas.

Presencialmente, ou através das fotografias, é possível perceber como a obra escorre pela arquitetura (jardins, arcadas, interiores) e refuta o mero receptor passivo. O zumbir das aparências que há em LUME esvanece as certezas que se prolongam na vibração dos golpes da tecedura. A obra assemelha-se com teias de aranha, tarrafas, redes, emaranhados de linhas, armadilhas, entre outras referências que surgem como rebatimento. Não por acaso, LUME conduz a um olhar intermitente, a um silêncio composto de ruídos e, até certo ponto, a uma comunicação muda. A estratégia de inserção da obra na cidade e no campo, nas praias e nas arquiteturas históricas, tanto em Florianópolis quanto em São Paulo, fez escoar as subordinações iniciais citadas há pouco e, por consequência, LUME passou a ser inserida em espaços fora do roteiro previsto, já esgotado pela potência da obra.

Tal como os Parangolés, de Hélio Oiticica (1937 – 1980), criados na década de 1960, precisam incorporar o corpo na obra

### **Architectonic-body and Workmanship-body**

Just like a spider builds its web as both its dwelling and trap for capturing its prey, Clara Fernandes uses silence as LUME’s structuring principle which generates noises to capture time. In this way, she is able to establish a juxtaposition of tensions: on the one hand, it connects the work to space to create these fictional immediacies, and on the other, the temporal cracks. Fictional immediacies are the fabrics that join literature and the choice of the physical spaces that will receive the work. Temporal cracks can be understood as doorsteps through which people will be invited to view a long forgotten past, bringing it back to the present as a glimpse, as LUME.

The original project has enabled the artist to create such a dynamic plastic universe without the dichotomies between concept and matter, that LUME can be also seen as the result of the action of randomness, understood by John Cage (1912-1992) as a structure that projects sound and silence or, yet, ‘the means to transform his works into the expression of the paradox of the ‘intentional non-intentionality’” (Terra, 2000, p.78). It should be mentioned that the positioning and the flow of people – inside, under or around LUME – interferes with the rhythm of the work, which is ordered by the seemingly simplicity of the warp and weft: a structure whose workmanship always combines time and space. LUME does not replace something that is absent. Instead, it displaces the continuous and conditioned movement of gazing at the quotidian. She hasn’t closed herself in the original conception of the artist, or in a unique intentionality of visiting the places of the old Desterro, as they have been mentioned by the poets.

In person or through pictures it is possible to understand how the work flows through the architecture (gardens, arcades, interiors) and repudiates the mere passive receiver. The buzzing of appearances that exist in LUME dissipates the certainties elongated in the vibration of the strokes of the texture. The work resembles spider webs, fishing nets, nets, thread entanglements, traps, among other references that suggest a driving back. Not by chance, LUME leads to an intermittent gaze,

# The buzzing of appearances that exist in LUME dissipates the certainties elongated in the vibration of the strokes of the texture.

e, a obra no corpo, LUME, por sua vez, precisa incorporar o espaço na obra e, a obra no espaço. Nesse sentido, a aproximação de LUME com os Parangolés não seria ocasional. Existe uma preocupação com o conjunto de atributos que constituem a quididade<sup>4</sup> da obra, ou seja, o ser aquilo da obra. Quididade tanto do corpo que movimenta o Parangolé quanto do espaço que movimenta LUME. A ideia de corporeidade, no caso de Clara, um corpo arquitetônico e, no caso de Hélio, um corpo-carne, não

to silence made of noises, and, in a way, to mute communication. The strategy of installing the work in towns, in the countryside, on beaches and historical buildings, both in Florianopolis and in Sao Paulo, has ridden the previously mentioned original subordinations and, consequently, LUME came to be inserted in spaces other than the anticipated itinerary, already worn out because of the intensity of the work.

Like Parangolés, by Hélio Oiticica (1937-1980), created in the 1960s, which need to assimilate the body within the work and the work within the body, LUME needs to assimilate the space within the work and the work within the space. In this sense, the connection between LUME and Parangolés is not accidental. There is a concern with the set of attributes that constitute the quidness<sup>3</sup> of the work, in other words, the being-that of the work. Quidness from both the body that moves the Parangolé and

---

<sup>4</sup> Quididade vem de quid, latim, pronome interrogativo: “quê?”. É o conjunto de condições que determinam um ser particular.

---

<sup>3</sup> Quidness comes from quid in Latin, the interrogative pronoun ‘what?’ It is the set of conditions that define a specific being.



26,27  
LUME  
foto: Clara Fernandes  
Teatro Alvaro de Carvalho  
Trama em metal e nylon  
(11 x 7 m, altura variável)  
2009

the space that moves LUME. The idea of corporeality – in Clara’s example, an architectural body and in Hélio’s example, a body-flesh – does not prevent a connection through the body-work. In other words, the environment, the place, and the dancer are the actors who activate the body-work. The difference is that the Parangolés do not choose the body-flesh, while LUME chooses the architectural body, whose dwelling time is defined by the artist.

### Confrontation

Clara Fernandes’ works have a shapeless structure because of the technique used in them. The influence of weft, as already mentioned, is clear in her artistic works and, nevertheless, the latter is totally bereaved and different from the former. For this reason, it will not do to interpret LUME as a sort of tridimensional tapestry. There is no comfort, utilitarianism or crafty beauty in LUME. On the contrary, LUME is made of nylon and metal (industrial waste) with knots that jump over each other. They are installed in the air like traps or on the floor like big impenetrable tunnels.

This sculptural assault entangles the art labels, in other words, the formal denominations defined by techniques. Louise Bourgeois wrote a critique of an exhibit called ‘Wall Hangings’: ‘The fact that I am trained in weft and have become a sculptor means that I have considered weft incompatible with the art of sculpting’ (Bourgeois, 2000, p. 87). In an opposite attitude, Clara does not adopt a sculptor’s posture; perhaps, because she is really not one. It is undeniable, however, that her works have many connections with sculpture and the first is the tridimensionality as a pre-condition for the weft.

The use of metal, stone, wood, glass, and arrogated objects, always wrapped up in weaved threads generates the image of a spider in the figure of the artist. *Reserva* (2003), *Envolventes* (2002), *Cálice* (2007) and *Encanto* (2006) are examples of such wrappings. The weft envelops the object until it becomes a part of it; it swal-

impede uma aproximação através do corpo-obra. Ou seja, o ambiente, o local e o passista são os agentes que acionam o corpo-obra. A diferença é que os Parangolés não escolhem o corpo-carne, enquanto LUME escolhe o corpo-arquitetônico, cujo tempo de habitação é determinado pela artista.

### Confronto

As obras de Clara Fernandes, de maneira geral, possuem uma estrutura informe, em função da técnica que lhes é aplicada. A influência da tecelagem, como já foi dito, é evidente em seus trabalhos artísticos e, no entanto, o segundo é completamente despojado e diferenciado da primeira. Por isto não convém interpretar LUME como uma tapeçaria tridimensional. Não há conforto, utilitarismo, ou beleza artesanal em LUME, pelo contrário, é feita com *nylon* e metal (lixo industrial), com nós que se sobressaltam uns aos outros. Elas são instaladas no ar como armadilhas ou no chão sob a forma de grandes túneis impenetráveis.

Esta investida escultórica estorva os rótulos da arte, melhor dizendo, as nomeações formais pautadas em técnicas. Louise Bourgeois (1911 - 2010) escreveu uma crítica sobre uma exposição intitulada *Wall Hangings* [Tapeçarias de parede] e disse o seguinte: “O fato de eu ter uma formação em tecelagem e de ter me tornado escultora significa que julguei o meio da tecelagem incompatível com a arte da escultura” (BOURGEOIS, 2000, p. 87). Ao contrário de Louise, Clara não assume uma postura de escultora, talvez porque, de fato, não o seja. Mas é inegável que suas obras possuem muitas aproximações com a escultura e, a primeira delas, é a tridimensionalidade como pré-requisito da trama.

O uso do metal, da pedra, da madeira, do vidro e de objetos apropriados, sempre envoltos de fios tramados, faz surgir na figura da artista a imagem de uma aranha. *Reserva* (2003), *Envoltentes* (2002), *Cálice* (2007) e *Encanto* (2006) são obras que exemplificam estas envolturas. A trama envolve o objeto até fazer parte dele, engole-o. LUME difere da produção anterior da artista por ser uma trama desapropriada de um objeto fixo. Todos são moventes, alguns diáfanos: arquitetura, receptor, paisagem, som, silêncio, luz, chuva, história, literatura, acaso.

Existe uma curiosa semelhança entre Louise Bourgeois e Clara Fernandes: o cabelo. Na primeira essa referência pode ser encontrada em seus desenhos e escritos. Na segunda, em

lows it. LUME differs from Clara's previous output of the artist because it is a weft deprived of a fixed object. All of them are moving; some of them are diaphanous: architecture, receiver, landscape, sound, silence, light, rain, history, literature, chance.

There is a curious similarity between Louise Bourgeois and Clara Fernandes: the hair. With Louise this reference can be found in her drawings and writings; in Clara, it can be found in LUME. It is curious that the work is formed by mirroring. For Bourgeois, 'hair is just a protection that involves women. The hair is like a cocoon's larva. It is, however, more friendly because the cocoon gets rid of the subject.' (Bourgeois, 2000, p.216). The tangency between Clara Fernandes' hair and LUME, if it exists, seems to be located in the emergence of the artist through the weaver – or of the art through the weft – or just the weft itself.

From a more personal perspective, LUME seems to generate a state of blindness, just like the white rainbow of Goethe which has been changed into an essay on literature and culture by Haroldo de Campos. Just like

# Em Clara Fernandes há o desejo de preencher a hiância, o vazio margeado. Em LUME, o desejo de cegar.

LUME. Chama a atenção o fato da obra se constituir por espelhamento. Para Bourgeois “o cabelo é simplesmente uma proteção que envolve as mulheres. O cabelo é como uma larva de casulo. Mas o cabelo é mais amistoso, porque o casulo elimina o sujeito.” (BOURGEOIS, 2000, p. 216). A tangência entre os cabelos de Clara Fernandes e LUME, caso ela exista, parece estar localizada no surgimento da artista pela tecelã e, da arte pela trama ou, como trama.

Dentro de uma percepção mais pessoal, LUME parece provocar um estado de cegueira, tal como o arco-íris branco de Goethe que se converteu em um ensaio de literatura e cultura por Haroldo de Campos. Assim como as rimas simétricas são ignoradas na poesia de Goethe, a tapeçaria tradicional é ignorada na arte de Clara Fernandes. Ambos buscam o movente, o feitiço. Sobre o arco-íris branco avistado por Goethe, Haroldo de Campos conclui: “À sua branca radiação, a vida sub-rogou-se em texto, virou figura de palavras, saciou, com o dom abundante do poema, a ‘hiância’ da página vazia” (CAMPOS, 1997, p. 19). Em Clara Fernandes há o desejo de preencher a hiância, o vazio margeado. Em LUME, o desejo de cegar.

symmetrical rhymes are ignored in Goethe’s poetry, traditional tapestry is ignored in the art of Clara Fernandes. Both of them seek the moving, the enchantment. Talking about the white rainbow as observed by Goethe, Haroldo de Campos concludes: “To its white radiation, life has been replaced by text, it has become a figure of words, it has satiated the ‘emptiness’ of the blank page with the abundant gift of the poem” (Campos, 1997, p.19). With Clara Fernandes there is the desire to fill the emptiness, the enclosed void. In LUME, there is the desire to dazzle.

## Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURGEOIS, Louise: *Desconstrução do pai reconstrução do pai. Escritos e Entrevistas 1923-1997*. Organizadores: Marie-Laure Bernadac e Hans-Ulrich Obrist. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: Ensaios de Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC-FAPESP, 2000.

## References

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. [Magic and Technique, Art and Politics]*. 7th edition. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Marie-Laure Bernadac, Marie-Laure and Hans-Ulrich Obrist (eds.). *Louise Bourgeois: Desconstrução do Pai Reconstrução do Pai. Escritos e Entrevistas 1923-1997*. [Louise Bourgeois: Deconstruction of Father, Reconstruction of Father. Writings and Interviews 1923-1997]. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *O Arco-íris Branco: Ensaios de Literatura e Cultura. [The White Rainbow: Essays on Literature and Culture]*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

TERRA, Vera. *Acaso e Aleatório na Música: Um Estudo da Indeterminação nas Poéticas de Cage e Boulez. [Chance and the Aleatory in Music: A Study on Indetermination in the Poetics of Cage and Boulez]*. São Paulo: EDUC-FAPESP, 2000.