

“Situações de fronteira”: conversa com a artista Georgia Kyriakakis

TATIANA SAMPAIO FERRAZ

■ 112

Tatiana Sampaio Ferraz é docente de escultura do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia desde 2016. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo da FAU-USP em 2018, com projeto de pesquisa financiado com bolsa Capes. Mestre em História da Arte pelo Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP (2006). Bacharel em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Unesp (2000). Paralelamente, cursou Arquitetura e Urbanismo na FAAP (1996-1998) e na Escola da Cidade (2002-2007). Como artista, desenvolve um trabalho voltado principalmente para a questão urbana, operando na interface entre arte, arquitetura e urbanismo, a partir de diversas linguagens, como objetos, instalações e intervenções. Já expôs em espaços no Brasil e no exterior, a exemplo de: CCB-BR e CCB-SP, Itaú Cultural-SP, CCCB (Barcelona), Pablo's Birthday Gallery (NY), Museu Victor Meirelles (Florianópolis), SESC Pinheiros (SP), SESC Ribeirão Preto, Galeria Anita Schwartz (RJ), CCBN (Fortaleza), Fundaj (Recife), MARP (Ribeirão Preto), Galeria Casa Triângulo (SP), CCSP (SP) e Ateliê 397 (SP). Possui portfólio eletrônico <https://tferraz.wordpress.com/> e um blog <https://escritosemandamento.wordpress.com/>. Além da prática artística e da docência, tem experiência nas áreas de catalogação de obras e organização de acervos, bem como edição de publicações especializadas e catálogos de exposições.

<https://orcid.org/0000-0002-4444-2121>

<http://lattes.cnpq.br/7418850625833514>

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG Brasil

■ RESUMO

Conversa realizada com a artista Georgia Kyriakakis em seu ateliê, na cidade de São Paulo, em janeiro de 2020. Baiana de nascimento, Georgia viveu e cresceu na capital paulista, onde construiu sua carreira como artista e como professora universitária. Graduada pela FAAP no final dos anos 1980, com formação ancorada no desenho, vê sua produção tomar novos rumos a partir da década de 1990, quando passa a se interessar pela materialidade do mundo, explorada através dos objetos cotidianos, do comportamento da matéria artística repertoriada e das forças implicadas nos corpos em relação ao espaço. No encontro, conversamos sobre sua formação, sobre como a geografia entrou no seu trabalho de arte, sobre a(s) fronteira(s) existente(s) entre obra e mundo e sobre o sentido do fazer artístico hoje.

■ PALAVRAS-CHAVE

Georgia Kyriakakis, arte contemporânea, geografia, fronteira, tridimensional

■ ABSTRACT

Interview with the artist Georgia Kyriakakis in her studio, in the city of São Paulo, in January 2020. Baiana by birth, Georgia lived and grew up in São Paulo, where she built their career as an artist and as a university professor. Graduated from FAAP in the late 1980s, with training anchored in drawing, she sees her production take new directions during the 1990s, when she became interested in the materiality of the world, explored through everyday objects, the behavior of the repertory artistic material and the forces involved in bodies in relation to space. At the meeting, we talked about his background, about how geography came into his artwork, about the existing border(s) between artwork and the world and about the meaning of making art today.

113 ■

■ KEYWORDS

Georgia Kyriakakis, Contemporary Art, Geography, Frontier, Three-dimensional

Introdução

A entrevista com a artista Georgia Kyriakakis, realizada numa tarde de verão do mês janeiro, no início do ano de 2020, em seu ateliê no bairro paulistano de Perdizes, foi motivada por um encontro surpreendente com a sua obra *Arquipélagos*, exposta no Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia meses antes. A exposição *Ambiental: arte e movimentos*, organizada por Cauê Alves, curador-chefe do museu, e Marcia Hirota, diretora-executiva da Fundação SOS Mata Atlântica, reuniu uma série de artistas brasileiros contemporâneos que lidam com questões ambientais lado a lado com o ativismo de organizações socioambientais por meio de suas produções audiovisuais.

Em *Arquipélago*, Kyriakakis cria um “mar” de objetos dispostos sobre um arranjo de três grandes mesas retangulares de madeira; os objetos estão submersos em um fino pigmento verde, uma espécie de decantação orgânica do tempo. O observador consegue identificá-los por um resquício de matéria descoberta: são supostamente ferramentas do seu ateliê, como tesoura, espátula, régua, esquadro, serras, martelos, reorganizadas ao lado de recipientes de vidro, livros, mapas e pedras. Havia ainda nesta exposição outra obra da mesma série *Arquipélagos*, cujos objetos arranjados sobre as mesas se resumiam a pedras, e estas estavam cobertas por um pigmento preto.

A partir desta série, descobri uma vasta produção da artista movida por sua investigação poética e geográfica sobre o mundo, sobre o equilíbrio e o desequilíbrio do mundo, sobre a(s) fronteira(s) entre o trabalho de arte e o mundo, sobre a materialidade e o vazio do mundo, sobre a (r)existência da própria arte. Foi isso que me fez procurá-la, e apesar dos desencontros, insistir para que pudéssemos conversar sobre suas obras, suas inquietações e suas *geo-grafias*.

TF: Boa tarde Geórgia, podemos começar a nossa conversa falando sobre a sua formação inicial? Você começou seus estudos nos anos 1980. Olhando para os desdobramentos tridimensionais do seu trabalho nas últimas décadas, como foi construir um início de carreira num período dominado pela pintura? Como era o seu diálogo com esta geração?

GK: Bom, eu fiz FAAP. Naquela época, tive professores como Julio Plaza, Regina Silveira, Nelson Leirner, Ubirajara Ribeiro, que eram professores com uma carga conceitual. Não havia nenhum tipo de impedimento para que a gente trabalhasse com pintura, mas, de fato, nunca foi uma coisa que me chamou atenção. Fiz alguns exercícios de pintura, claro, todos muito horrorosos. (risos) Primeiro porque eu nunca trabalhei com cor. A cor para mim é algo pontual, tem que ter um significado. Não me relaciono com a cor de uma forma compositiva. Na verdade, sempre gostei mais do desenho, sempre foi o meu maior interesse, porque ele exige uma atitude, uma decisão. Acho mais desafiador fazer desenho do que pintura, porque um traço no papel é uma marca que dificilmente pode ser corrigida, escondida ou coberta. É sempre um risco e me atrai essa coisa mais imediata e irreversível, que exige uma atitude mais contundente na hora do fazer. Gosto de pensar o desenho como o menor intervalo entre o pensamento e a ação. Naquele momento, a pintura surge de uma maneira muito transgressora porque se

relacionava ao prazer. Havia uma galera meio de “saco cheio” de ficar presa somente ao conceito e queria pirar, ter prazer, curtir a festa. Uma coisa mais leve, solta, mais dionisiaca, talvez. Acho que a pintura surge com essa atitude, que não deixa de ser transgressora dentro de um determinado contexto. Talvez hoje, a pintura esteja mais comportada; mas, naquele momento, eu via como uma tomada de atitude frente a um *status quo* e isso sempre carrega um *quantum* de rebeldia. Mas nunca foi uma coisa que me atraiu, acho que pela “cozinha” da pintura, pela natureza do fazer.

TF: Aproveitando que você menciona a sua atração pela qualidade do desenho neste início, na entrevista concedida ao Cauê Alves (KYRIAKAKIS, 2018) você diz que em algum momento os elementos gráficos do desenho ganharam “corpo” nos seus trabalhos. Você pode contar como se deu esse interesse pela matéria e seus comportamentos físicos? Em que momento ele aparece?



Figura 1: Da série *Desenhos Espaciais*, 1990/92. Foto da artista

GK: Sim, foi no começo dos anos 1990. Me lembro como se fosse hoje. Estava arrumando o ateliê e precisei mover um pedaço de arame de uns 3 metros. Já andava incomodada com uma certa representação no desenho - a linha desenhada sobre o papel - e quando peguei o arame, a sensação física de carregar a linha foi muito intensa. Não tem nada de muito especial, mas naquele momento acho que precisava dessa experiência. Aliás, várias vezes em minha trajetória, eu tive que enfrentar esse desconforto em relação à representação e levei alguns anos para entender que o desenho, ou melhor, alguns desenhos, não representam nada; eles são a coisa. Mas essa experiência com o arame, me levou para um lugar onde desenho e suporte começaram a se confundir. Amassar, cortar, furar e dobrar

estruturas de papel e arame foram as primeiras aproximações com a materialidade e a concretude do mundo. Me senti muito atraída pela gravidade que você sente no mundo concreto em contraste com a imagem que não tem peso. E foi assim: carregando um araminho.

TF: Sim, esse interesse pelo mundo concreto acaba a aproximando de uma certa tradição da escultura e da pesquisa tridimensional. Olhando para os seus trabalhos, outra coisa que me ocorre é a mistura recorrente das linguagens. Quando a gente estuda um pouco os anos 1980, a gente se depara com vários autores que localizam neste período uma tendência ao hibridismo de linguagens. Nas suas obras, elas aparecem frequentemente misturadas – quando é o desenho, não é só o desenho; quando é a fotografia, não é só fotografia. Elas estão sempre “contaminadas” com outros meios – a palavra, o relevo, o pó de metal, o vidro, a pedra... Você poderia falar um pouco sobre essa opção pela mistura de linguagens e materiais?

GK: Eu sou um pouco inquieta, sabe? Se esse espaço está vazio, o mundo passa a ser esse piso, a temperatura desse piso, a lisura desse piso, a planaridade desse piso. Eu sou atraída por essas coisas. Inclusive, o fato de estarmos nesse espaço vazio. Quando eu conversava com o Cauê aqui no ateliê, ele reparou muitos recipientes de vidro nas prateleiras e paredes e quis saber sobre eles. Expliquei que eram de trabalhos mais antigos e como ficavam aqui à vista eu eventualmente os usava em novos trabalhos. Ele então me perguntou: “mas você usa porque eles estão aqui, ou eles estão aqui porque você os usa?”. É difícil responder. Por isso, agora é tão incrível esse espaço vazio, porque só com o desaparecimento de todos os materiais, objetos e referências é possível ver o que fica. Comecei a perceber o som que o espaço emite (o eco), a parede com todas as suas irregularidades, manchas e buraquinhos... agora, tudo isso salta aos olhos, ativa os sentidos. E por quê? Porque não tem mais nada e, ao mesmo tempo, está cheio de coisas. Então, pensei que a única coisa aqui com peso físico é a persiana. Esvaziar o lugar é se deparar com tudo que não tem densidade. Isso também é uma experiência de concretude do mundo.

TF: É curioso você falar dessa experiência sem objetos, porque nos seus trabalhos eles estão sempre presentes. E, de repente, agora, você está querendo investigar essa experiência sem objetos, como se fosse possível uma outra concretude, a do vazio...

GK: Como disse, sou inquieta. Preciso me reinventar, me colocar numa nova situação, senão perde a graça. Gosto da liberdade que isso me dá. Por outro lado, é complicado porque não sou exatamente coisa nenhuma: não sou desenhista; escultora; não sou pintora. Não tenho, digamos, um fazer específico que me caracterize. É como se eu não tivesse um lugar mais definido de atuação. Penso que isso, às vezes, me deixa fora de alguns projetos.

TF: Mas esse trânsito, me parece que é mais positivo do que negativo, não?

GK: Sim, sem dúvida. Esses termos precisam ser reinventados, ressignificados o tempo todo.

TF: Indo um pouco mais adiante no tempo, logo no início dos anos 1990, o trabalho ganha uma nova escala, tanto na sua participação no projeto Arte/Cidade, em 1994, como no trabalho realizado para a 23ª Bienal de São Paulo, em 1996.

Sobre este, você comenta que muitas vezes durante a montagem da instalação no Pavilhão da Fundação Bienal você precisava se deslocar até o mezanino para conseguir ver o trabalho. Como foi essa passagem de escala? Foi um novo desafio que você se colocou?



Figura 2 (à esquerda): Detalhe da obra *Cerâmicas*, 1996. Cerâmica e cinza de papel queimado em forno de alta potência, dimensões variáveis. Figura 3 (à direita): Vista da instalação na XXIII Bienal de São Paulo, em 1996. Fotos da artista

117 ■

GK: Não, isso foi proposto pelo Agnaldo Farias. Lembro quando ele me perguntou sobre o tamanho do espaço: “120m² está bom?”. Enfrentar 120m² em início de carreira dá um certo medo, mas topei o desafio e foi uma experiência incrível. Algumas coisas a gente só entende, de fato, muito tempo depois. O trabalho na Bienal era composto por 8.000 folhinhas de cerâmica. Durante a montagem, no térreo da Bienal, eu subia e descia do mezanino diversas vezes para poder olhar o trabalho de cima. Quando comecei a fazer as peças, na Holanda, não tinha uma montagem em mente, só me interessava experimentar a materialidade e o processo de transformação. Cada uma das peças foi modelada com um único gesto da mão que amassava uma fatia finíssima de argila, com jornal amassado no meio. Era um fazer contínuo e obsessivo. Quando me dei conta, tinha um volume enorme de peças para queimar, mas não tinha um forno para fazer isso. Tentei fornos industriais, mas não foram uma opção porque os resíduos da queima do jornal poderiam comprometer a produção da indústria. A queima foi feita em um forno a lenha japonês, chamado Noborigama, do artista Nakatani que mora em um sítio, em Mogi das Cruzes. Mas voltando à montagem, uma das coisas que percebi é que olhar o trabalho de cima era como desenhar um perímetro, fazer um desenho, e foi o primeiro momento que me interessei pelos mapas e pela geografia. A montagem consistia em criar um monte com as cerâmicas, cuja altura pudesse proteger um pequeno monte de cinzas, obtidas pela queima do jornal no interior das peças. Estamos falando aqui de volume, de topografia, quase uma paisagem. Precisei estudar a circulação do ar, colocando folhinhas secas de árvore no chão do espaço para ver como se comportavam com o fluxo das correntes de ar. E foi ali que me dei conta que estava operando com a topografia, com elementos da natureza e com uma ideia de paisagem. Agora, só percebi essas relações muito

tempo depois, quando elas se manifestaram com maior evidência.

TF: Isso me lembra também aquelas peças que você faz em mármore durante o mestrado, onde você delimitava um perímetro, recortava a área e preenchia com gesso...

GK: O que me interessava nos *Graphos* eram operações com as quais eu pudesse experimentar a temperatura, a textura e o contato entre os materiais. O desenho era resultado do nivelamento da placa de mármore, sobre a qual era despejada parafina bem quente e líquida. O intuito era criar uma poça que, depois de endurecida, se transformava na matriz de uma linha de contorno feita com lápis. Retirada a parafina, a área delimitada era desbastada na placa para que pudesse receber o gesso líquido. O excesso então era lixado exaustivamente e cuidadosamente para que a superfície do mármore e do gesso estivessem iguais. Era como apagar ou neutralizar todas as operações anteriores, porque não há irregularidades na superfície, só a diferença de temperatura dos materiais. Gosto de pensar os *Graphos* como imagens estranhas: são compostas por uma materialidade e uma densidade forte, mas que não pode ser percebida pelo tato, só pelo olhar. Essa relação entre a concretude do mundo e a virtualidade da imagem gerou uma série de trabalhos.

■ 118

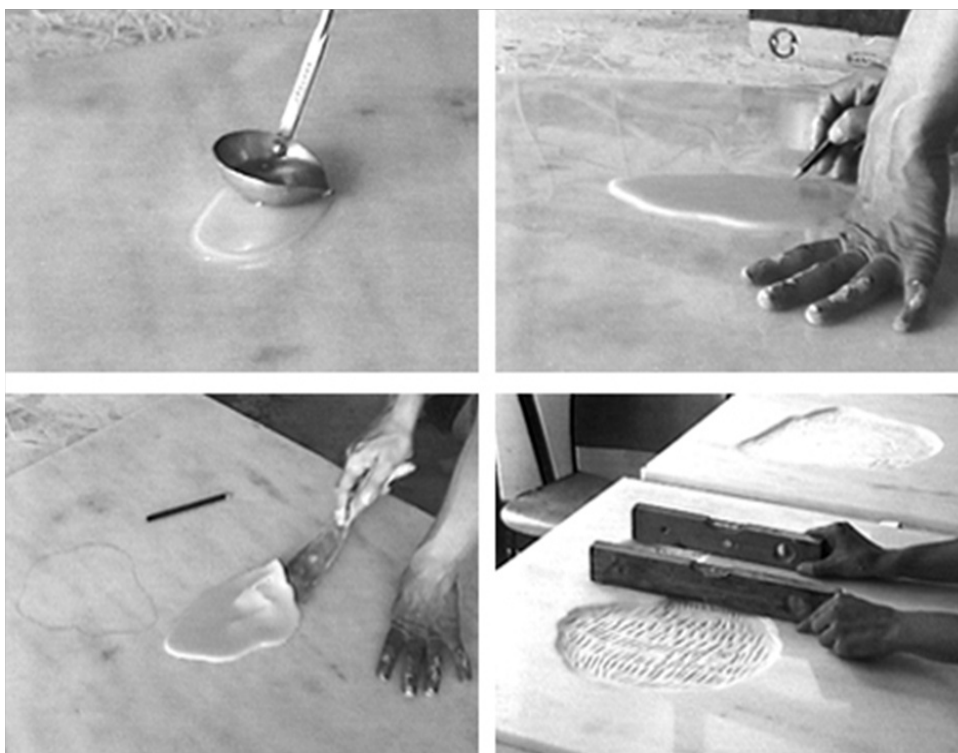


Figura 4: Processo de confecção da série *Graphos*, 2002, desenvolvida com a bolsa Vitae e que faz parte do trabalho de doutorado. Fotos da artista

TF: É interessante pensar nesse exercício que você faz com o material, como ele se equilibra, a transformação de estados físicos... Como se dá a escolha por determinados materiais? Em um trabalho, por exemplo, pode haver materiais muito diferentes, inclusive com qualidades e comportamentos opostos. Como se dá essa escolha?

GK: Não é uma escolha muito consciente. Muitos materiais que uso são naturais e processados pela indústria. Já usei minério em pó, chapas de ferro, bauxita, vidro, líquidos, entre outros. O vidro, por exemplo, é um material natural que é processado assim como a argila e a cerâmica. Pense na quantidade de cerâmica com que convivemos hoje, do vaso sanitário ao azulejo, é um processo industrial enorme. Me interesso por materiais naturais, processados pela indústria, pelo homem, pela técnica, e que se transformam a partir de vários processos. Tanto me apropriado dos objetos prontos, como exploro a natureza e o comportamento dos materiais líquidos ou lábeis como o pó. Nas *Tectônicas*, eu queria usar pedras brutas de mármore, mas tive uma dificuldade enorme porque em São Paulo, só é possível encontrar a chapa. Tive que trazer do Espírito Santo. Gosto do mármore porque ela é ao mesmo tempo natureza e história. Não me refiro somente à História da Arte, mas também à minha própria história. Na Grécia há montanhas de mármore, montanhas gigantes! Quando olhei para aquilo pela primeira vez pensei: quanto pesa uma montanha? (risos)

TF: Na entrevista de 2018, você conta que as mesas e as cadeiras – objetos recorrentes em suas instalações – são utilizados por sua qualidade estável. Porém, por várias vezes você desconstrói essa estabilidade. Se tomarmos *Coordenadas*, por exemplo, a estabilidade dos quatro apoios é anulada pela ação de pendurar as mesas sobre um único fio deslocado do centro. O que reequilibra o conjunto são pequenos montes de pó metálico dispostos sobre os tampos. É essa instabilidade do dado “geográfico” que você busca nas obras?

GK: Uso as mesas e cadeiras exatamente por criarem uma ideia de equilíbrio e porque não suportamos quando estão instáveis. Acho que os objetos sugerem esses significados. As operações buscam sempre colocar os trabalhos nesse meio de caminho entre o equilíbrio e a instabilidade. O desafio é ficar nesse lugar desconfortável e perigoso.

TF: É curioso a sua opção por objetos domésticos de formas simples – taças, cadeiras, mesas – para construir novas geografias. Porque essa predileção?

GK: Pela simplicidade mesmo. Evito sempre um determinado tipo de objeto que possa dar qualquer identidade cultural ou histórica. Prefiro aquelas mesas sem personalidade, as cadeiras sem desenho específico ou especial.

TF: Em *Deixa estar*, a topografia criada no reequilíbrio da mesa sob dois pés dá um aspecto de “gangorra” ao conjunto. O jogo de forças no arranjo dos objetos tem conotações sociais?

GK: Claro!!!! Para que um lado se projete e se mantenha no alto, é preciso que seja sustentado pelo outro lado que está soterrado. Fiz alguns trabalhos que exploram essa relação de duplas como em *Por motivo de força maior*. Há uma ironia nesses trabalhos.

TF: Na biografia publicada no seu site, você usa a expressão “situação de fronteira” para falar da sua pesquisa com a matéria nos trabalhos dos anos 1990,

quando explora as fronteiras entre esses estados físicos. Porque você se utiliza de um termo geográfico para falar dos materiais?

GK: Comecei a pensar sobre fronteira com a justaposição dos materiais, quando uso gesso e mármore, por exemplo, um é opaco e quente, o outro transparente e frio. Interessa o atrito entre os materiais, mas também a fronteira do próprio trabalho. Nas *Tectônicas*, o que constitui o trabalho é uma situação que pode se desfazer a qualquer momento. Não são as placas, as pedras, as palavras ou a linha de nivelamento na parede. É a articulação que dá sentido aos elementos do conjunto e cuja instabilidade sustenta esse sentido. Desse modo, qual é a fronteira do trabalho? Se tudo cair, o trabalho ainda existe? Penso que não. Penso que essa é a fronteira do próprio trabalho.



Figura 5: *Tectônicas*, 2014. Aço, mármore e pó de metal carbonizado. *Tectônicas Deserto*: 120 x 290 x 225 cm; *Tectônicas Estreito*: 120 x 265 x 140 cm; *Tectônicas Pacífico*: 120 x 303 x 240 cm. Galeria Raquel Arnaud, São Paulo. Foto Marcio Fischer

TF: ... esse desarranjo da obra, essa iminência de se desfazer aparece em vários trabalhos. É exatamente o que mais me intriga nas obras, esse desequilíbrio, que aparece nos materiais (em seus estados físicos), mas também nos arranjos espaciais entre as peças, ou até mesmo no uso da palavra e da imagem.

GK: Pensa o seguinte: o que é que pode surgir de um espaço vazio? Isso também pode criar uma fronteira: ficar na iminência de não poder fazer nada. Já há alguns anos venho refletindo sobre a questão do trabalho. Me interessa o trabalho como lugar. Como o objeto em si, a coisa mesmo. É como se, depois de tantos anos, eu estivesse novamente naquele momento em que peguei o arame, tentando

romper com uma certa representação e transformar o trabalho na coisa em si. Desse modo, quando penso em fronteira, me vem uma pergunta: onde está o trabalho? Nas coisas que crio e nos objetos que me circulam? No tempo dedicado? No espaço? Na experiência? Qual a fronteira entre o que é e o que deixa de ser trabalho? Por isso, para mim, esse espaço vazio é o ateliê e é o trabalho. Não sei no que vai dar esse tipo de pensamento. Mas me intriga pensar que quando a gente faz um trabalho, o que vai para o mundo é uma espécie de resíduo de uma série de coisas que acontecem antes e durante o processo e que desaparecem. A obra é como a ponta de um iceberg. Isso é tão frustrante. Tampouco me interessa transformar a experiência no trabalho em si. Eu venho quase todo dia aqui no ateliê vazio e às vezes fico muito tempo, até escurecer. E só o que tenho a fazer é deixar escurecer, porque tudo muda.

TF: Para além da ideia de fronteira, há uma tensão recorrente nas obras, desde os mais objetuais (como *Outros continentes* ou *Oeste*) até os mais instalativos (como *Tectônicas* e *Coordenadas*). Isso me remete a uma ideia que você fala de que o trabalho precisa de uma tensão para existir. Esse seria o dado para “virar” obra?

GK: Apesar de eu lidar com a matéria, com os objetos, com os significados, com as palavras enfim... o que me alimenta é a vida, é o mundo. É bem difícil o que está acontecendo. Durante muito tempo, trabalhei com a ilusão de estabilidade, ou melhor, com a necessidade que temos dessa ilusão para poder habitar o mundo mais serenamente. Por isso, nivelamos o quadro quando está torto, fazemos calços improvisados com guardanapo quando a mesa do bar está bamba, porque a instabilidade e a impermanência incomodam. Mas no fundo, sabemos: tudo pode se desfazer a qualquer momento. O trabalho pode nos alertar sobre essas fragilidades; os acontecimentos do mundo, não - eles nos atropelam, nos atravessam violentamente. Veja o que vem acontecendo de um tempo pra cá no Brasil, desde 2013. Desmoronaram as ilusões e passamos a viver a instabilidade no corpo e na mente.

TF: isso é um dado da natureza...

GK: Isso é a parte visível. Não vejo a paisagem como uma imagem imóvel. Penso sempre nas formiguinhas trabalhando, na erosão se formando, na germinação da flor, mas só vemos as alterações quando elas ocorrem; quando algo desmorona, cai, queima, torna-se visível. Mas há sempre processos lentos e imperceptíveis acontecendo silenciosamente. Na videoinstalação *Forças e Fluxos*, que apresentei como trabalho de doutorado, aconteceu algo engraçado. O trabalho mostra vários recipientes de vidro dentro de um aquário que vai enchendo de água quase imperceptivelmente. Conforme a água invade os potes de vidro, a densidade muda e a pressão da água força a acomodação dos recipientes. Todo o processo é muito lento e silencioso, mas o barulho do choque do vidro é amplificado por potentes caixas de som. Então, parte do trabalho é enfadonho, porque não acontece muita coisa. Lembro que estava lá e dois rapazes entraram na sala. Um deles falou: “nossa, não acontece nada!”. Eles se entediaram e saíram. Logo, veio o barulho super alto. Eles voltaram correndo e entraram na sala, mas tudo já estava acomodado novamente. Na política também é assim. Isso também é fronteira e o trabalho só faz sentido se estabelecer essa conexão com o mundo. Não consigo

continuar produzindo como se nada tivesse mudado. Não consigo. Esse espaço vazio tem a ver com isso também. Com o que ando pensando, com o que quero fazer. Há urgências que são da ordem da vida, coisas para reconstruir e a arte tem papel fundamental. De um tempo pra cá, ando pensando sobre o lugar do trabalho, ou melhor, o trabalho como lugar.



■ 122

Figura 6: *Forças e fluxos*, 2006. Montagem da videoinstalação no Centro Universitário Mariantonia, em São Paulo, como parte da defesa de doutorado na ECA-USP. Figura 7: Detalhe da videoinstalação. Fotos da artista

TF: Queria voltar ao trabalho *Tectônicas*, e lhe perguntar sobre o processo de criação da obra, me parece que ele se inicia com algumas experimentações em maquete. Como se dá essa experimentação do peso e do equilíbrio do conjunto? Como você decide o corte da chapa? Você vai testando as pedras, o tamanho das pedras para que elas consigam sustentar as chapas?

GK: Um lado é totalmente empírico. Inicialmente os modelos das *Tectônicas* foram feitos com pequenos pedaços de papelão rígido. A experiência do micro é levada para o macro. Por mais que se projete, há sempre um grau de imprevisibilidade envolvido na montagem de um trabalho desse tamanho. Me interessava trabalhar com uma dimensão que extrapolasse a capacidade de meu corpo; uma densidade superior àquela que eu pudesse carregar e que isso fosse evidente. Podemos tentar levantar uma pedra pequena ou média e experimentar o limite de carga, mas ninguém tenta carregar um matacão, ou uma escultura do Serra, porque temos uma memória de peso, de temperatura. O título *Tectônicas* procura suscitar essa relação entre a escala da natureza e a escala do corpo, entre a projeção de densidade e a capacidade do corpo.

TF: E as palavras, como elas surgem? Porque elas também ajudam a compor uma paisagem, uma imagem...

GK: Na verdade, eu uso mais as palavras como títulos. A entrada das palavras no trabalho é algo mais recente.... Deserto, Encosta... o título acabou indo pro trabalho.

TF: Pensando na sua escolha por essas palavras, o que me pareceu interessante é que elas também trazem ações...

GK: Sim. Por um lado, são termos geográficos e por outro descrevem uma

situação. “Encosta” pode ser barranco e também uma placa de ferro encostada em outra. Nas *Tectônicas* as palavras estão vazadas na placa, escritas com limalha de ferro no chão e projetadas pela sombra na parede. Trata-se de pensar os termos também como adjetivos, para designar situações e estados. Mas usar a palavra é um pouco ingrato também, porque localiza demais o trabalho. São as limitações da linguagem. Se o sujeito desconhece o idioma não acessa o trabalho. Procuo sempre palavras e termos que possam ser acessados de alguma forma sem tradução, mas nem sempre é possível. Escolher um idioma como inglês ou francês para contornar o problema envolve sempre um processo de hierarquização que me incomoda. Tenho alguns recursos para evitar escolhas arbitrárias: uso sempre o idioma de onde estou fazendo o trabalho, por exemplo, em *SinPeso*, *SinAire*, que fiz no Deserto do Atacama.

TF: Tem também um trabalho que eu gosto muito que é a série *Elevações*. Aquela paisagem é uma espécie de inversão de *Tectônicas*, onde a linha do horizonte determina o que se desenvolve para cima (a topografia); enquanto que, na segunda, ela remete ao que se passa por debaixo da terra (movimentos geológicos).



123 ■

Figura 8: *Elevações*, 2001-12. Instalação com pó de metal carbonizado acumulado sobre lâminas de metal, dimensões variáveis. Foto da artista

GK: É verdade. Não tinha pensando nisso ainda. Eu achei no chão uma plaquinha muito fina e leve de alumínio e afixei com dois alfinetes na parede tal como uma prateleira. Não sabia exatamente o que fazer com aquilo (era como esse espaço vazio agora). Até que depois de dois anos descobri. Na época, meu ateliê

localizava-se no quarto andar de um prédio, na Barra Funda. A sala tinha janelas enormes, por onde eu podia ver toda a Serra da Cantareira. Até hoje não sei dizer se as Elevações surgiram dessa paisagem ou daquela plaquinha na parede.

TF: Como veio o desenho da forma neste trabalho? Como você faz a topografia?

GK: O processo consiste em cortar uma régua ou uma chapa de metal. O desenho e o volume são determinados por esse corte. Partes mais largas produzem volumes mais altos, mas não há um estudo prévio. Tenho somente uma ideia de como vai ficar, mas a definição só mesmo na montagem. Para a exposição do doutorado, no Centro Universitário Maria Antonia, fiz umas peças grandes e tive problema na montagem porque as paredes de gesso não aguentaram o peso do pó de ferro e vieram abaixo. Precisei criar uma estrutura interna invisível.

TF: E esse pó de metal, como ele surge no trabalho?

GK: Foi numa residência, no European Ceramic Work Center, na Holanda, em 1995. Eles têm uma estrutura maravilhosa, com fornos de 2,40 metros de espaço interno e um forninho digital de teste, onde experimentei queimar vários materiais. Numa dessas fornadas, eu queimei palha de aço.

TF: Em *Horizontes elásticos*, você constrói uma brincadeira com a linha do horizonte ao fotografar o mar sob vários ângulos em relação ao eixo vertical, tratando-a com a maleabilidade de um elástico. O horizonte deslocado é a representação de um mundo frágil?

GK: Tem a ver com um certo automatismo no enquadramento da foto que talvez se relacione com aquela necessidade ou ilusão de estabilidade sobre a qual falamos anteriormente. Nivelar a linha do horizonte, as pessoas ou as paisagens, nas fotos é um gesto automático que procura um certo naturalismo ou é uma tentativa de nivelar o mundo? Como essas coisas se relacionam? A fragilidade habita o mundo. A questão é se queremos ou não vê-la, conviver com ela.

TF: Falamos um pouco sobre a ideia da linha do horizonte, da fronteira, mas queria ouvir um pouco mais de você de que maneira a geografia entra no seu trabalho?

GK: Eu sempre gostei muito de geografia porque é uma área do conhecimento abrangente – dá conta de tanta coisa: dos aspectos físicos e naturais, das relações humanas, sociais, do clima. Me fascina a dimensão gráfica da geografia e sua capacidade de desenhar a imensidão do mundo, muito antes das imagens por satélites, dos GPS's e todos os dispositivos tecnológicos da atualidade que orientam nosso trânsito e nossas vidas. Esse aspecto da geografia é tão bonito... Gosto de pensar a geografia como a grafia da terra. Porque no fundo ela é isso.



Figura 9: Detalhe de *Arquipélagos*, 2019. Instalação com objetos, pigmento verde e mesas de madeira, dimensões variadas. Foto da artista

TF: Quando me deparei com a obra *Arquipélagos*, na exposição do MuBE em 2019, me chamou a atenção a diversidade de objetos supostamente utilizados por você no ateliê – mapas, recipientes de vidro, ferramentas, pedras etc. – encobertos pela sedimentação do pó verde. Aquele conjunto de ilhas é uma espécie de revelação do seu processo criativo? O verde é um índice de acúmulo no tempo?

GK: Não exatamente. Quando montei os *Arquipélagos* pela primeira vez, em 2007, pensei no musgo. Essa forma de vida bruta e insignificante que se impõe e resiste mesmo sem cultivo e sem cuidado. Em 2019, fiz duas novas versões do trabalho. Na exposição individual *Seca*, na Galeria Raquel Arnaud, substituí o pó verde pelo pó negro e o usei como se fosse uma sombra que vai tomando as mesas e objetos e cobrindo tudo. Nessa montagem, selecionei livros de história, de filosofia, mapas e ferramentas de corte. Obviamente, há aqui uma relação com a situação política hoje no Brasil. Na segunda montagem, no Mube, numa exposição que ocorreu no momento onde a Amazônia sofria com uma enorme queimada,

montei duas mesas: uma na entrada, com pó verde e materiais do ateliê, remetia ao trabalho e à produção; a outra, na saída da exposição, era formada por pó negro e pedras e remetia à fuligem e devastação.

TF: Tentando concluir nossa conversa, não poderia deixar de perguntar sobre a sua experiência com o ensino – uma vez que a presente publicação também se dá num ambiente de formação universitária em artes visuais. Essa atividade alimenta o trabalho de artista e vice-versa? Como?

GK: Com certeza. Comecei a lecionar, como uma opção para minha subsistência e logo percebi a liberdade que ela me proporcionava, no que se refere à produção artística e à relação com o mercado. A atividade docente também me mantém atualizada e inquieta porque isso é necessário para estabelecer um diálogo, para provocar os alunos e ser provocada por eles.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANJOS, Moacir dos (org.). **Caderno SESC_Videobrasil: Pertença**. São Paulo: Edições SESC, n. 8, 2012.

BORDAS, Marie Anges (org.). **Caderno SESC_Videobrasil: Geografias em movimento**. São Paulo: Edições SESC, n. 9, 2013.

KYRIAKAKIS, Georgia. Conversa com Cauê Alves. In: **Empena o amparo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018, pp. 62-101.

_____. **Empena o amparo**. Textos de Cauê Alves, David Barro, Paula Braga, Olivia Ardui e Galciani Neves. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018, pp. 62-101.

_____. **Meridianas**. Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2012. Exposição individual na Galeria Funarte São Paulo, 21 fevereiro a 2 abril de 2013. São Paulo: Funarte, 2013.

Site da artista. Disponível em <https://www.georgiakyriakakis.com.br/>. Acesso em 13/04/2020

Recebido em 13/04/2020 - Aprovado em 13/04/2020

Como citar:

Ferraz, T. S. (2020). "Situações de fronteira": conversa com a artista Georgia Kyriakakis (entrevista). *OuvirOUver*, 16(1), 112-126. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-53785>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.