



Conversa com Nelson Felix.

Conversation with Nelson Felix.

palavras-chave:
arte contemporânea;
processo criativo; escultura;
Nelson Felix.

Entrevista realizada com o artista carioca Nelson Felix (1954), para a pesquisa de mestrado de Lucas Costa, sobre processos instáveis em arte. Nesta conversa, o artista comenta os elementos que constituem uma certa tensão em seu trabalho e da dificuldade em definir essas sensações, que são disparadas no processo criativo e inseridas no trabalho de maneira intrincada. Neste contexto, Nelson Felix se aproxima de uma tradição artística, justamente para refletir sobre a produção contemporânea e sua própria atuação no circuito.

No sentido amplo, a conversa gira em torno da atividade artística, sobre a potência de um pensamento cultural.

keywords:
contemporary art;
creative process; sculpture;
Nelson Felix.

Interview with the plastic artist Felix Nelson (Rio de Janeiro, 1954), for the master research of Lucas Costa about the unsteady processes in art. In this conversation, the artist talks about the elements that constitute a certain tension in his work and the difficulty in defining these sensations that are triggered in the creative process and intricate in a way in his work. In this context, Nelson Felix approach an artistic tradition, precisely because of the reflection on contemporary art and his own performance in the circuit.

In the broadest sense, the conversation goes around the artistic activity and the power of the cultural thinking.

* Universidade Estadual de
Campinas [UNICAMP].

Martim Ramos, detalhe da
imagem presente na série
uma história de violência
(original a cores), 2007.

Lucas Costa: Nas descrições dos projetos e na sua fala, percebo que é muito importante o peso na ideia do trabalho. Esse peso, inserido quase sempre de forma instável, nos leva para o campo do sublime, pois o trabalho, assim como o conceito, é do campo ideal. Existe uma força bruta que não se demonstra por inteiro, como, por exemplo, em *Lajes* e *Pilar*, que você fez no projeto *Arte/Cidade*¹.

Nelson Felix: Para mim, esse assunto não tem definição. 90% do meu trabalho, é verdade, gira em torno do sublime, mas esta palavra se basta e não importa defini-la; ela é tão precisa e tão aberta, que trazer a definição do sublime para o trabalho, de certo modo, trava o processo.

Esta palavra vem acoplada a uma série de coisas e, caso houver definição, também haverá o afunilamento. É um conceito muito claro, mas te escapa no momento de uma sistematização. Quando você fala “norte”, existem milhões de norte; então, é mais coerente você falar apenas “norte”.

Existem várias camadas de pensamento inseridas naqueles trabalhos, inclusive de cunho espiritual, por exemplo. Mas, assim como o sublime, sei que está presente e, no entanto, não tento racionalizá-lo.

De alguma forma, o peso direciona para uma instabilidade latente e assim temos algumas sensações.

Esses trabalhos (Lajes, Pilar) fazem parte de um mesmo pensamento.

Apesar de eu realizar cortes nessas estruturas e comungar com Matta-Clark, reconhecendo em meu trabalho até certo elogio a esse artista, não é o corte que interessa nessa situação. De acordo com seus nomes, uma laje ou um pilar são elementos estruturais clássicos da arquitetura ou da engenharia; o problema incidiu nisso. Assim, a intervenção nos elementos estruturais de um prédio faz o trabalho ser toda essa edificação.

Quando eu desloco as lajes, por exemplo, o peso também é deslocado na estrutura do prédio; então, acabo me relacionando com toda essa estrutura; áreas que não vemos foram também afetadas. Não há buracos no prédio, e, sim, uma interferência na estrutura que ocupamos; a conversa é com toda a edificação.

O Pilar ainda é mais conciso, pois não tem aquela coisa espetacular de Lages, com seus pedaços planando no ar. No Pilar, eu faço uma interferência mínima com um perfil de aço, porém isso é feito no nervo do prédio, ou seja, no pilar.

1. *Lajes* (1997) trata-se de uma intervenção feita no Moinho da Luz (São Paulo-SP), onde foram realizados cortes quadrangulares no piso de um dos andares desse prédio. Os pedaços recortados dessa laje, ficaram suspensos por cabos de aço a uma pequena distância do piso inferior. *Pilar* (2002) também lida com o corte, mas este é feito em um pilar de sustentação do antigo prédio do SESC-Belenzinho (São Paulo-SP). Foi retirada uma parte desse pilar e, colocado em seu lugar, um perfil de ferro muito mais fino que a estrutura. *Lajes* e *Pilar* foram realizados durante o projeto de intervenção urbana *Arte/Cidade* (ambas edições com curadoria de Nelson Brissac Peixoto).

Figura 01.

Lajes, 1996-7. *Arte/Cidade III*, Moinho da Luz, São Paulo-SP



Se nos aprofundarmos, perceberemos que eu faço cortes em determinado sentido e desestruturo em sentido oposto. Na realidade, essas ações formam cruces demarcando os espaços. O trabalho fala disso e, para acontecer dessa forma, é fundamental o peso. Tudo o que é estrutura, é calculado com base no peso.

2. Cf. FELIX, Nelson; FERREIRA, Gloria (org.). **Trilogias de Nelson Felix**. Rio de Janeiro: Pinakothke, 2005.

Você disse uma vez que a “ideia é mais emocionante que o trabalho”². Você se interessa pela ideia gerada a partir de um trabalho, e não pela autonomia deste raciocínio, como queriam os conceituais. Não é?

Mais do que a ideia, acho que eu quero levar meu trabalho para o campo do pensamento. Considero relevante a quantidade de pensamento que inserimos no sistema das artes. Isso é o que vale.

Se você é um poeta, naturalmente irá utilizar palavras; mas, quando o poema é “espremido”, o mais interessante é a quantidade de pensamento anexado ali; é isso que detona na cabeça. Nós, ao invés de colocarmos palavras, colocamos outros materiais. E, como você disse, não é a ideia no sentido dos conceituais. A partir de uma situação criada, um pensamento dialoga com o anterior e, por sua vez, dialoga com o que você está produzindo, e assim por diante. Na realidade, você está trabalhando em um único pensamento durante todo o seu processo criativo durante 20 ou 30 anos. É como se estivéssemos escrevendo uma coisa usando outras palavras; só assim é emocionante.

No meu trabalho, existem coisas de que vou turvando os fins com inícios de outros trabalhos, não deixando que eles acabem em si mesmos.

No meio disso tudo, alguns objetos e esculturas são prazeres que nos damos, e que servem também para acariciar os olhos; não vejo nenhum erro nessa função da escultura.

Entretanto, estou convencido de que o interessante é, de fato, o processo do pensamento que vai se desenvolvendo. Também é isso que me fascina em outros artistas. Às vezes, um trabalho pronto só é necessário pra que esse pensamento viva.

Ao comungar com o próprio trabalho e com os de outros artistas, conseguimos responder questões que foram criadas do nosso modo, e, assim, acrescentamos novas coisas no circuito. Honestamente, deve ser isso que faz toda essa situação andar para frente e se tornar interessante.

Essas relações nunca acabam, mas as maneiras vão se modificando. No meu caso, isso fica muito claro quando utilizo coordenadas para decidir

Figura 02.

Lajes, 1996-7. Vista térreo



o local em que irei trabalhar. Na maioria das vezes, esta primeira coordenada é rebatida para a criação do próximo trabalho, que, por sua vez, também será rebatida – e por aí vai.

É um sistema em que, frequentemente, não sei bem para onde vou trabalhar. Eu fiz esta exposição agora³, mas na realidade, eu estava há 10 anos sem expor em São Paulo, devido ao sistema que eu fui desenvolvendo. A Cruz na América⁴, por exemplo, são quatro trabalhos que me possibilitaram vislumbrar outro projeto, situado no ponto de encontro desses segmentos que formam a cruz, e que, por acaso, é uma cidade da Bolívia chamada Camiri. Esse trabalho, que nasceu da Cruz na América, chamado Concerto para encanto e anel⁵, também foi rebatido e nasceram outros.

Na realidade, tudo isso é um emaranhado do pensamento que entrou aqui, foi pra lá, subiu pra cá... Só assim eu consigo que as coisas fiquem, para mim, mais interessantes, porque é muito raso fazer uma escultura pela escultura, pois estamos em 2014 e já trabalhamos muito com isso. Entendo que existam outras questões e respostas com interligações e tramas que podem ser operadas.

Você pode até ver Lajes e achar interessante, ou compreender o Pilar isoladamente; mas não há dúvida de que a riqueza seria maior se se entendesse o Pilar e as Lajes como partes de um único pensamento. A partir disso, você compreende que a ligação de alguns trabalhos sugere uma cruz, e que essa cruz risca a América, e, quando encadeamos esses pensamentos, os trabalhos deixam sua escala física para adquirir uma configuração mental. Pensar no todo me emociona.

E é dessa forma que você se desvencilha do que os artistas da land art faziam; como é o caso de Robert Smithson, que tinha uma preocupação com o site. Ao passo que você lança uma coordenada, consequentemente você ignora uma determinada especificidade daquele lugar.

Sim, mas isso é uma conversa com grandes artistas; eu não conseguiria fazer isso se Smithson não tivesse falado que existe um negócio chamado site e, então, começo a pensar no que ocorreria se não existisse essa preocupação com o site, mas não raciocino dessa forma, se realmente não houvesse esse site. É nesse sentido que vamos respondendo algumas questões já colocadas.

3. O artista se refere a sua exposição individual, realizada simultaneamente em dois espaços da cidade de São Paulo: *Verso* - Galeria Millan (06/11 – 21/12/2013) e *Verso (meu ouro deixo aqui)* – Instituto Tomie Ohtake (13/11/2013 – 09/02/2014).

4. *Cruz na América* (1986 - 2003) é uma demarcação imaginária, criada no mapa a partir de um grupo de trabalhos realizados em quatro paisagens distintas (*Grande Budha* na floresta amazônica; *Mesa no pampa gaúcho*; *Vazio Coração Litoral* na praia cearense e *Vazio Coração Deserto* no Atacama).

5. *Concerto para encanto e anel* é composto por duas exposições: *Camiri* (Museu Vale, 2005) e *Cavaliarias* (EAV Parque Lage, 2009). Entre essas exposições, foram realizadas “ações escultóricas” em que o artista reposicionava as esculturas da primeira exposição em diversas partes do mundo.

ARS *Mas como não vamos fazer site específico toda a vida, então eu penso na coordenada como meio. Assim, ignoro a paisagem local desde o momento da criação; não penso exatamente no lugar, apesar de estar sabendo que estou realizando um trabalho externo. Dentro desse sistema, insiro outras questões, como o tempo, por exemplo. É uma resposta.*

ano 12
n. 24

É como ir a uma ópera e ver só o primeiro ato; de qualquer forma, você terá boa música, bom canto etc. Mas, se você resolver assistir toda a ópera e compreender as particularidades, o contexto e as interligações de todos os atos, e relacioná-los, será muito mais emocionante.

É uma maneira de ultrapassar a narrativa e criar outras relações com aquilo que lhe é apresentado.

Sim, você só constrói esses diálogos se compreender tudo o que foi feito antes de você. Discutir a própria linguagem é o interesse maior. Se determinada coisa é política, se é visual, se é forma, isso não tem a menor importância. O que realmente interessa é a discussão da linguagem.

Me parece que ao trabalhar com mármore de Carrara, você não se interessa muito pela qualidade ou aparência daquela matéria, e, sim, pelo que esse mármore traz para o pensamento do trabalho, quais as questões que aquilo suscita na linguagem.

Na arte contemporânea, aconteceram muitos questionamentos, e é interessante quando a arte se funda nessas questões. Porém, quando tentamos dar uma resposta, o buraco é bem mais embaixo. Essa resposta não é definitiva, nem amarrada; é muito parecido com a forma do sublime: é melhor deixá-lo aberto, mas podemos propor algumas coisas.

Houve, na arte, diversas tentativas de desconstrução, destruição, mesmo. Isso foi totalmente necessário para descobrirmos que estávamos em uma "tábula rasa", mas essa "tábula rasa" já está aí há mais de 40 anos. Entendo que há uma necessidade de reconstrução, como já propuseram alguns modernos – Matisse é um caso de artista que estava o tempo todo propondo coisas na sua pintura.

A arte contemporânea, em minha opinião, faz um movimento parecido e necessita de propostas.

Voltando ao mármore, a proposta é trazer esse material para o âmbito conceitual, porque o mármore de Carrara me traz tudo isso, então eu o

incorporo; não é porque é bonito ou feio, e, sim, porque existe uma tradição histórica inserida nele, e dali eu inicio meu trabalho.

Atualmente, qualquer ação pode ser lida; nós conquistamos essa liberdade de incorporar qualquer coisa na arte, e por isso ela requer responsabilidades. Portanto, a simples escolha do material já é uma atitude artística e requer um conceito acoplado a esta decisão.

Até que ponto as intenções e descrições de sua obra, que não estão claras no trabalho, auxiliam no entendimento deles? Ou, melhor, até que ponto o trabalho permanece potente sem esses esclarecimentos?

Se você sabe, só cresce. São pensamentos que comungam. Se você não sabe, você vê o trabalho isoladamente e tudo está resolvido, igual ao caso de simplesmente olhar uma escultura.

O interessante na arte é o fato dela ganhar maior dimensão na medida em que cresce também o entendimento sobre ela. E o mais emocionante é quando você conecta tudo, como se fosse uma coisa só.

O Grande Bhuda⁶, por exemplo, não tem nada a ver com uma árvore específica. O que me interessava naquela situação toda era articular a floresta junto à escala temporal, ou seja, aliar o vegetal à ideia de tempo e turvar a escala, usando uma infinidade de elementos iguais.

Os antigos sabiam disso, pois, em alguns povos tribais, quando nascia um bebê e ele morria, eles o enterravam em uma árvore; na medida em que esta árvore crescia, o tronco absorvia os ossos daquela criança. Existe aí uma relação de tempo que essa pessoa não teve; então, eles criavam esse tempo através do elemento vegetal.

Em suma, eu estava interessado nessa questão temporal e nas relações com o espaço, que no caso do Grande Bhuda são a floresta.

Assim, quando eu faço outro trabalho, lá do outro lado do país, como é o caso da Mesa⁷, estou pensando nessas mesmas relações, mas em situações distintas (Grande Bhuda, na floresta, e Mesa, no pampa). Logo depois, vou para o deserto fotografar com base nos meus batimentos cardíacos, e, novamente, mando outra coordenada. De acordo com essa coordenada, surge o litoral. Ali, abandono uma esfera de mármore, que deve abrir pela expansão do volume da oxidação lenta do metal inserido nela⁸.

De algum modo, todas essas ações fazem parte de um único trabalho feito em quatro paisagens distintas; devido à abstração desta escala gráfica — uma cruz —, o trabalho torna-se mental. Eles se unem pela questão do



Figura 03.

Grande Budha, 1985-2000.
Floresta amazônica, Acre: 10° 07' 49" S e 69° 11' 11" W

6. *Grande Bhuda* (1985-2000) é formado por garras de latão instaladas em volta de uma muda de mogno. A previsão é que a árvore, conforme seu crescimento (algumas centenas de anos), absorva essas garras metálicas. O trabalho foi feito na floresta amazônica (Acre).

7. *Mesa* (1997-99) consiste em uma chapa de aço de 51 metros (40 ton.) apoiada sobre tocos de eucalipto. Embaixo dessa estrutura, foram plantadas mudas de figueira do mato e, a partir de 15 anos — com o apodrecimento desses tocos — as figueiras passarão a sustentar a chapa. O trabalho está situado na Faculdade Federal do Pampa (Rio Grande do Sul).

8. Nelson Felix se refere ao trabalho *Vazio Coração Litoral*, 1999-2004, realizado no litoral cearense.

9. *Vazio Coração Deserto* (1999-2003) é composto por 6 fotografias, tiradas em pontos preestabelecidos do deserto do Atacama (Chile), onde o artista regulou a velocidade da máquina fotográfica de acordo com sua frequência cardíaca.

10. Referência a duas esculturas desta série (*Vazio Sexo*), feitas em mármore de Carrara e prata, em que o artista assume um processo rigoroso para esculpir.

Figura 04.

Mesa, 1997-1999. Pampa 29° 50' 02" S e 57° 06' 13" W



*tempo e pela forma de uma cruz. Ora tempos enormes, como o Grande Bhuda, que vai levar centenas de anos para absorver aquelas pontas metálicas, ora tempos mínimos, como no deserto, em que a máquina fotográfica é acionada de acordo com a pulsação, cerca de um segundo*⁹.

Eu lido com a questão do tempo, apesar de lidar com as escalas. É uma maneira de utilizar a escala de uma forma diferente.

O Richard Serra, por exemplo, lidava com o problema de escala através da matéria; mas, no meu caso, os problemas de escalas são extremamente mentais.

Entretanto, ao mesmo tempo em que eu lanço coordenadas e vou para esses lugares, também posso desenvolver meu trabalho no ateliê e ficar lixando pedra, que é uma atitude extremamente braçal. Por que não lixar pedra? Por que não tornar essa operação um dado conceitual? Por que não deixar viva a prática do ateliê em mim?

É desse modo que nasceu o Vazio Sexo¹⁰, dentro dessa gramática minimalista em que você não manufatura o seu trabalho. Tento inverter essa lógica com trabalho repetitivo e manual: todo dia eu fazia a mesma coisa. Durante meses, realizei os mesmos atos; só mudava quando virava a face do cubo; depois, tornava a repetir. É minimalista neste sentido, pois era repetitivo, e esse dado passou a ser o conceito; ou seja, o fazer se tornou o conceito.

Resumindo, você passa a compor num estado mental, não por mero formalismo.

Mas, de qualquer forma, você não pode ser ingênuo em achar que tudo aquilo, inserido no sistema, vai ser lido; não há como entender toda a complexidade dessas situações. Então, eu reconheço que não sou do tipo de artista que explode aos olhos, mas essa construção gradual de pensamentos é muito mais interessante para mim.

Essa coisa do *fazer*, em que você acentua no *Vazio Sexo*, também não está ligada a certa concentração através do longo tempo dispensado nessa atividade?

Sim, o que me interessa é o processo de concentração, que é muito parecido com a meditação. Neste caso, o pensamento se dá na ação, porque sua mente fica extremamente abstrata; o ato do fazer tem isso. Quando atingimos certo esvaziamento mental, alcançamos também uma concentração total.

Eu levei isso para outro nível em minha vida, quando decidi morar no meio do mato há mais de 30 anos. Eu posso ficar sem falar uma palavra durante todo o dia, e por conta disso eu desenvolvo níveis de concentração. Em minha opinião, essa solidão é extremamente importante para a concentração; aliás, eu acho que poucos artistas conseguiram algo importante sem trabalhar isolados – só me vem à cabeça Andy Warhol.

Michael Heizer disse: “quero que meu trabalho complete seu período de vida durante a minha vida. Digamos que o trabalho dure 10 min. ou até seis meses, o que não é muito tempo na verdade, mesmo assim satisfaz a exigência básica do fato... Tudo é belo, mas nem tudo é arte^{11#}. Existe em seu trabalho uma forma de superar essa escala humana de tempo, de projetar esse tempo na cabeça?”

O que Heizer talvez esqueça nessa fala é a intensidade da poesia. Vejo uma profunda intensidade, por exemplo, em fazer um trabalho e abandoná-lo para nunca mais vê-lo, ou ter um tempo de vida muito menor que o próprio projeto. A questão é a potência poética que o tempo pode lhe permitir. Saber que a tua existência é minguada para ver o trabalho completamente já é muito poético.

A maioria dos seus trabalhos mantém um rigor formal, mas essas formas nunca são resolvidas buscando a estabilidade, pois sempre há algum elemento deslocado ou inserido no trabalho que desconstrói essa firmeza. Como funcionam essas opções?

Quando o trabalho está muito “perto” da forma, o pensar é diferente, é outro, ele não requer palavra, ele quer uma quantidade de sensações, e geralmente essas sensações promovem algo instável no trabalho, mesmo quando não são evidentes na própria forma.

Talvez essa tensão ocorra por causa de uma aparente agressividade. Outras vezes, essa tensão se dá através da instabilidade nessas estruturas, ou no trato excessivo em lidar com o material, deixando-o extremamente frágil. Todos esses elementos criam uma tensão visual que me interessa.

De certo modo, a nossa linguagem primeira é visual; depois agregamos uma série de outras coisas por outras questões. A tensão criada a partir disso é válida, mas, nesse ponto, entramos em um campo que não dá para conversar como conversamos até agora. Essas coisas são definidas, como já

11. HEIZER, Michael. Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

disse, por sensações, e não por palavras.

Tudo é possível de ser incorporado pelo trabalho. Depois, limpamos, limpamos, até uma ação que traga potência, que concentre tudo, mas que deixe latente esta possibilidade de amplidão. A mente é muito ampla, ela vai quebrando preconceitos que nós mesmos criamos com a linguagem; mas, ao mesmo tempo, ela vai ficando muito seca; ou seja, eu só me permito tornar evidente poucas ações.

Há um diálogo constante entre a construção do pensamento e a construção do objeto, criado através do material e da forma. Quando estamos no domínio da forma, esse desequilíbrio é muito importante para o trabalho e percebemos uma aparente violência, que surge através do olho e é sublimada – voltamos à primeira palavra dessa conversa.

Quando você imagina pregos confrontando um cacto¹², por exemplo, há uma aparente violência, mas ela se transforma em poesia, pois tudo ocorre naquela tensão. Essa brutalidade de tentar agredir um cacto, que também tem espinhos, é sublimada.

12. Nelson Felix se refere ao trabalho *Cacto Vaso* (1990).

13. *Verso* – Exposição individual de Nelson Felix. Galeria Millan (06/11 – 21/12/2013).

Figura 05.
Cacto Vaso, 1990



Até que ponto, você que lida muito com a matéria, admite outros elementos que estão lá apenas para verificar a segurança ou estabilidade do trabalho? Em sua exposição na galeria Millan¹³, você rebaixa o piso, perfura paredes, atravessa pavimentos e realiza outras operações para resolver melhor o trabalho e integrar essas atitudes ao pensamento. No entanto, você utiliza materiais meramente funcionais, que parecem não fazer parte de sua poética, como é o caso da fita de silicone, utilizada ali para acomodar e proteger outros anéis de mármore dispostos no espaço. Como você lida com essas atitudes distintas?

Antigamente, isso me incomodava. Nessa exposição, as fitas são elementos zerados para o meu olho. A minha preocupação, ali, é que aquele anel de mármore fique daquele modo, e por isso as fitas foram necessárias. Mas entendo que qualquer coisa pode ser incorporada na arte contemporânea; então, aquele material pode ser lido também. Eu assumo esse risco.

Aquelas fitas simulam uma posição que o anel deveria estar por equilíbrio, simplesmente encostado na parede ou arrebitando-a, como sempre foram seus procedimentos até ali. Ficar daquele modo, equilibrado, é uma coisa; apresentar-se daquela maneira, com a ajuda da fita é, de certo modo, uma simulação.

Tem uma coisa que acontece na minha cabeça, que eu vou levando a certo extremo, e quando ali chega, viro a página. Quando realizei Encanto para concerto e anel, em que eu fiz o cilindro maior de mármore e viajei com ele durante duas mostras, tive diversas experiências. Quando eu o montei no Museu Vale e depois resolvi fazer diversas ações pelo mundo, abandonando todo o resto das esculturas em diversos locais, decidi, ali, que o único vestígio dessas ações estaria nesse anel, posicionado em um espaço e em ângulo. Durante todo esse processo, ele sofreu milhões de desgastes e, no último espaço em que foi exposto, nas Cavalariças do Parque Lage, levei isso ao limite, pois ele (o anel) ficou sustentado a um metro do chão, por colunas de aço.

Agora, imagine um anel de nove toneladas escorado por colunas de ferro; é um problema só.

A logística para trazer um cubo de mais de 30 toneladas da Itália para cá já é problemática. E, após isso, esculpir essas quinas perfeitas no anel é algo que acentua o nível de dificuldade. Depois desse ato nas Cavalariças, ver essas quinas vivas explodindo com o roçar do ferro já me bastou para todo esse pensamento fazer sentido e para apresentá-lo ao final como uma peça de escultura com todas as suas marcas.

Agora, se eu quiser, depois dessas experiências, manter todos os mármore com quinas perfeitas, com a ajuda de fitas de silicone, não me incomoda mais. É como ir ao outro extremo, ou seja, fazer uma exposição que não vai ter marca nenhuma. Uma espécie de escultura que ficaria imaculada. Foi uma exposição onde o trabalho acontecia na Millan, para São Paulo. Aqui, fisicamente, eu viajei; os anéis, não.

A proteção da quina pode ser lida, mas, anteriormente, isso já foi resolvido, não me importa mais; na minha cabeça, é outra questão.

Ultimamente, nem coordenada eu sigo à risca. No trabalho Quatro cantos¹⁴, feito em Portugal, por exemplo, eu percorro os cantos do país pelas suas fronteiras, e não por medidas tão precisas, preferindo seguir uma convenção territorial.

Como artista, cheguei a um momento em que rebato minha própria ideia, discuto meu próprio vocabulário.

Esse processo todo que você percebeu, de proteção, foi pensado, e essa liberdade foi construída. Seria mais fácil arrebentar a parede e encostar o anel lá, eu sempre fiz isso.

Em um momento da carreira, você tem certa maturidade e só responde a você mesmo. Tudo que está ali é linguagem, e fim de papo.

14. 4 Cantos (2008-13, Portugal). Nelson Felix viajou pelos quatro extremos do país em um caminhão *munck* carregado com quatro blocos de pedra. Em cada canto, o artista colocava as pedras no solo e as desenhava. No último canto – espaço expositivo – Nelson Felix colocou esses blocos justamente nos cantos das paredes e fixados com ponteiros de bronze. Nessas ponteiros, estavam inscritos oito versos do poema *Casa Térrea*, de Sophia de Mello Breyner.

ARS *Eu acho bonito, no final de uma situação, tudo aquilo virar uma escultura novamente. É uma atitude de rendição às artes plásticas, pois, no final, assumimos que, no fundo, tudo não passa de desenho, pintura ou escultura; isso ocorre desde que o homem meteu os pés nas cavernas. É bonito comungar com isso. Arte sempre é arte, vamos nascer e vamos morrer, não tem saída. Mas, nesse entretempo, não existe nada de mais interessante do que tentar criar um pensamento cultural. O trabalho é parte da respiração.*

Nelson Felix (Rio de Janeiro, 1952) é escultor, desenhista e professor. Iniciou seus estudos de pintura com Ivan Serpa, em 1971, e se formou em arquitetura, em 1977. Dedicou-se inicialmente ao desenho, e, posteriormente, à escultura. Em 1989, recebeu bolsa do Ministério da Cultura da França, por exposição ocorrida na Galeria Charles Sablon, em Paris. Recebeu, em 1991, a bolsa Vitae de Artes Plásticas. A partir da década de 1990, realiza esculturas de mármore com base em órgãos ou aspectos do corpo humano. Em 1994, foi artista residente na Curtin University (Perth, Austrália) e no Karratha College (Karratha, Austrália). No mesmo período, idealizou as Mesas, esculturas em granito nas quais faz referências às interações entre a natureza e os objetos culturais. Ao retornar ao Brasil, realizou, em 1995, com Luiz Felipe Sá, o vídeo O Oco, sobre sua produção artística. Sua obra é analisada nas publicações **Nelson Felix**, com texto de Rodrigo Naves [Cosac & Naify, 1998]; **Nelson Felix**, com textos de Glória Ferreira, Nelson Brissac e Sônia Salzstein (Casa da Palavra, 2001); **Trilogias: Conversas entre Nelson Felix e Glória Ferreira** (Pinakothek, 2005); e **Concerto para Encanto e Anel**, com textos de Ronaldo Brito e Marisa Flórido Cesar (Editora Casa 11, 2011).

Lucas Costa (Campinas, 1989) é artista e mestrando em Processos e Procedimentos Artísticos, no PPG em Artes do IA/UNESP, com bolsa CAPES-DS, sob orientação do Prof. Dr. Agnus Valente. Participa do Grupo de Pesquisa Poéticas Híbridas, coordenado pelos Prof. Dr. Wagner Cintra e Prof. Dr. Agnus Valente - IA/UNESP.











