

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES

KATERINE BASTEZINI

**COMER COM OS OLHOS, VER COM OS DEDOS, LOCALIZAR COM OS
OUVIDOS: CONEXÕES ENTRE O CAMPO DAS SENSações E A
REALIDADE PALPÁVEL**

Porto Alegre

2010

KATERINE BASTEZINI

**COMER COM OS OLHOS, VER COM OS DEDOS, LOCALIZAR COM OS
OUVIDOS: CONEXÕES ENTRE O CAMPO DAS SENSações E A
REALIDADE PALPÁVEL**

Monografia apresentada como pré-requisito para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais - Fotografia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, submetida à aprovação da banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Flavio Roberto Gonçalves
Prof. Orientador

Adolfo Luis Schedler Bittencourt

Luiz Antônio Carvalho da Rocha

Porto Alegre, Julho de 2010

AGRADECIMENTOS

Imensamente grata aos membros da banca, pela disponibilidade e pelas contribuições. Ao meu orientador em especial, por dedicar parcela de seu tempo para me ouvir, por abrir caminhos, esclarecer minhas dúvidas, por aceitar partilhar esse momento comigo; pelas vezes que disse o que eu queria ouvir e pelas outras que disse o que eu precisava. Por envolver-se e entusiasmar-se com o meu trabalho. À minha família a quem devo tudo. A todos os professores que contribuíram para o meu amadurecimento e conhecimento. Aos amigos por tornarem os dias longe de casa suportáveis.

RESUMO

O presente texto é parte complementar de uma produção plástica executada entre os anos de 2009 e 2010. Ele estabelece relações entre trabalhos realizados e alguns por concretizar e exibir na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo para conclusão do curso. Sensorialidade, espacialidade e interação são os elementos que envolvem em menor ou maior grau esta produção. O projeto prático comporta projeção de vídeos-ação, objetos para manipulação, ambientes para percorrer e interagir. Os vídeos foram divididos entre vídeos para projeção – que envolvem uma relação virtualmente espacial – e vídeos exibidos em TV - que são registros de ações “macro” inseridas na paisagem. Em frente aos vídeos projetados estará instalada *Agora é sua vez* - uma piscina contendo balões cheios de água para manipulação estabelecendo correspondências entre a contemplação e a ação. Será exibida a série *Vidrinhos* – que são desenhos imersos em água. Serão construídas três ambientações: *A Comer com os olhos* – labirinto de tubos translúcidos com materiais para sensorialidade; *Vista para a paisagem* – tubo de tecido que conecta a porta à janela; e *Fecho os olhos e então...* – corredor labiríntico totalmente escuro com materiais e passagens que despertem os sentidos e a percepção espacial. Meus objetivos são: envolver o visitante por todos os lados pela atmosfera das ambientações a fim de criar uma situação favorável à dilatação dos sentidos; tornar a resolução prática convidativa à interação; proporcionar experiências sensitivas através de diferentes situações; estabelecer relações de jogo e troca entre a produção e o interator. **Palavras-chave:** ambientação, sensorialidade, espacialização, interação, manipulação, vídeo-ação, bexigas, balões, intervenção na paisagem, brincadeira, jogo, tubo, desenho, vídeo-instalação, *in situ*, instalação, *environment*, *happening*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	06
1. À FLOR DA PELE: SEQÜESTRANDO O ESPECTADOR.....	08
1.1 A espacialidade como forma de existência.....	10
1.2 linteração convite ou impedimento?.....	18
2. PROPOSTA À SER APRESENTADA: COMO ELA SURTIU E COMO SERÁ CONSTRUÍDA.....	23
2.1 As ambientações.....	33
2.1.1 Vista para a paisagem: tubo que conecta a porta à janela.....	34
2.1.2 Comer com os olhos: labirinto de tubos translúcidos.....	37
2.1.3 Fecho os olhos e então... (corredor labiríntico totalmente escuro).....	41
2.2 Agora é sua vez... (piscina com balões para manipulação).....	45
2.2.1 Relações espaciais entre <i>agora é sua vez...</i> e <i>vídeos-ação</i>	46
2.3 Os vídeos-ação.....	48
2.3.1 Ações macro: vídeos exibidos em uma TV.....	50
2.3.2 Espacialização do vídeo: projeção.....	54
2.4. Desenhos em vidrinhos.....	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	63
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	64
ANEXOS.....	67
DVD (VÍDEOS-AÇÃO).....	68
SACO DE POSSIBILIDADES E FOTOS DA BANCA.....	69

INTRODUÇÃO

Como Projeto de Graduação do curso de Bacharelado de Artes Visuais-Fotografia, apresento um recorte da minha produção focando nas questões que considero mais importantes: sensorialidade, espacialidade, interação. Cada segmento apresentado abordará esses três elementos em menor ou maior grau. Proponho três ambientações, projeção de vídeos, uma arena de manipulação e uma série de desenhos em vidrinhos cheios de água.

Abordo questões que permeiam o campo da arte e que a meu ver não se encontram resolvidas, não pretendo resolvê-las aqui, apenas aponto para sua existência e proponho minha pesquisa como reflexiva. Essas questões envolvem a interação como convite ou impedimento, a brincadeira e o jogo como uma proposta em arte e o uso consciente do espaço na exposição do trabalho, considerando sua não-neutralidade.

Aponto para o campo da interação em níveis diferentes; no plano da contemplação através do vídeo; na experiência vivenciada no espaço entrando em contato direto com o corpo; e na manipulação dos objetos na qual o visitante cria suas próprias regras de interação. Em toda a construção de meu trabalho está implícita uma reflexão do comportamento do visitante, nas fronteiras entre expor-se, envolver-se e ser absorvido pela sensorialidade, discutindo a mudança de postura do visitante contemplador para o descobridor ou construtor da obra, e a postura que os espaços expositivos impõem ao visitante.

Acredito que a multiplicidade de propostas (ambientações, vídeos, vidrinhos) aumente a chance de tocar o visitante de alguma forma. A miscelânea de materiais empregada não deve ser confundida com poluição visual, busco um refinamento da proposição, nas vezes em que executo um trabalho tento observar as falhas e melhorar na execução seguinte. Ela pouco importa formalmente senão como proposta sensorial, o mesmo digo das ambientações; sua estrutura não me importa; poderá ao longo pesquisa tomar formas diversas, estou preocupada principalmente com a potencialidade sensorial.

Este texto foi escrito antes que a produção fosse exibida, destaco aqui a

minha angústia e dificuldade em escrever sobre uma experiência que ainda não vivi. No entanto, com o intuito de chegar o mais próximo possível do relato da produção corporificada, realizei vários testes que me permitiram ter uma idéia do resultado final. Baseei-me em trabalhos já realizados e intuitivamente tentei prever certas situações.

O presente texto se estrutura da seguinte forma: a importância da sensorialidade; reflexões sobre o espaço, o tempo, o lugar e o espectador. Problemáticas da interação e análise de seus níveis; construções tubulares; como as experiências anteriores contribuíram para a formulação do trabalho a ser exposto; objetivos e estrutura de cada ambientação; correspondências entre jogo e brincadeira; associações entre o vídeo e a arena de manipulação; cada vídeo em específico; os vidrinhos; hipóteses para execução do trabalho visando potencializar a sensorialidade e os vínculos interativos.

CAPÍTULO 1. À FLOR DA PELE: SEQUESTRANDO O ESPECTADOR

“O que acho interessante no objeto de arte é quando ele sequestra o espectador, naquele lugar e naquele momento, mesmo que seja por milionésimos de segundo, está você e o objeto, você sai daquele lugar, daquele momento e vive uma experiência única, por mais breve que seja. Não é um êxtase, mas é alguma coisa que adultera profundamente a tua relação normal com aquele espaço, aquela rua, aquela cidade, aquele país entendeu? É quando o objeto faz o sujeito esquecer de si mesmo”.

Sequestrar o espectador e de alguma maneira transformar seu olhar sobre o mundo é meu objetivo nos trabalhos apresentados neste projeto. Somos todos sensíveis em menor ou maior grau, explicitamente ou não. É missão do artista tocar, despertar, nem que seja por um instante, esta sensibilidade.

Nos primeiros dias de vida o bebê tem sua visão turva e um incômodo muito grande com a luz. Sua percepção auditiva é extremamente aguçada e ele sofre com os ruídos estridentes. A primeira coisa que usa é a boca por onde irá se alimentar e começar a perceber o mundo, tudo que pega com as mãos leva à boca para sentir, apreender, reconhecer. De certa forma, em meu trabalho busco esse aguçamento primitivo, dos primeiros dias de vida. No qual a visão não é o norteador, o ouvido é sensível aos pequenos ruídos e reconhecemos o mundo através do toque. Essa mudança de ambiente do útero direto para o mundo é gritante. Imerso no líquido amniótico que minimiza os impactos, os ruídos, no escuro, no calor do corpo da mãe, em posição fetal, o bebê está confortável. Com certeza o nascimento é a mais drástica das experiências sensitivas.

Às vezes me pergunto por que escolhi trabalhar no espaço e abandonei meus desenhos bidimensionais. Comecei a pensar na minha infância e no meu comportamento buscando essas respostas. Pelo fato de ser estrábica, e ver as imagens duplicadas quando criança, acabei não confiando muito na imagem, norteava-me pelo tato, pela percepção do espaço. Quando comecei a andar caía muito por que não sabia direito onde estava pisando, caía de cabeça, e meus “galos” na testa até hoje deixando um lado mais alto não me deixam mentir. Mesmo depois nas brincadeiras, queria sempre uma coisa palpável, não gostava de “fazer de conta”. Se tinha uma boneca dava banho de verdade nela: com água, sabonete, shampoo. Se ia fazer comidinha queria ingredientes de verdade: farinha, ovos, arroz.

Se construía uma casinha queria de verdade, para poder dormir, comer e viver nela.

Certa vez queria instalar luz na barraca de lona que havia construído. Comprei uma lâmpada dessas que conecta na tomada e puxei uma extensão de fio da minha casa. Chovia e houve um curto-circuito, o fio derreteu encima do carpet do quarto e quase botei fogo na casa. Outra fama minha era de “mexirica” mexia, desarrumava tudo, pegava cremes e espalhava encima da cama. Minha diz que eu ainda falava “olha mãe ficou lisinho, lisinho”. Sempre me importaram a sensorialidade através do toque e a experimentação.

A reflexão sobre o raciocínio da criança de realizar tarefas sem finalidade e repetir até a exaustão permeia minha proposta. A diferença básica entre um adulto e uma criança neste caso, é que o adulto vai olhar e achar que já sabe o que está ali, nem precisa experimentar, e além disso vai pensar em qual é o propósito daquela ação, enquanto que a criança vai fazer só pelo prazer de brincar e sem pensar em utilidade nenhuma, ela só precisa passar o tempo, comer e dormir.

Já dizia Cildo Meireles: “Arte é uma espécie de inutilidade indispensável”, a arte tem que ter este espírito experimental; do fazer pelo simples desejo e prazer de realizar, sem finalidade utilitária ou comercial. Vejo crianças batendo coisas, panelas, objetos, só para ouvir o som que isso produz. Com o tempo esquecemos o som das coisas, já sabemos, ou deduzimos qual é, então paramos de tentar reproduzi-los e percebê-los. ¹ “O ser sensível é como um espelho d’água, encrespado ao mais ligeiro vento”². É a capacidade de ver, sentir e perceber as coisas de maneira distinta que diferencia os artistas das outras pessoas.

A “dilatação” sensorial pode acontecer em momentos muito triviais, desembreada por acontecimentos cotidianos. Certa vez senti de forma muito presente essa dilatação dos sentidos através da audição em uma ação que fiz no box do meu banheiro: onde enchi o espaço do box de balões e entrei no meio deles. Liguei o chuveiro e senti como se ampliasse a sensação do banho, o som da água tocando os balões penetrava os ouvidos, era quase ensurdecador e tornava o banho um mergulho nele mesmo, não funcional, mas extremamente compenetrante.

Para concluir este assunto da sensorialidade introduzo o conceito de *infra-mince* elaborado por Duchamp, segundo ele, o *infra-mince* é o momento entre o

1 Entrevista de Cildo Meireles concedida à Alessandra Mondiano. In: MONDIANO, Alessandra. Cildo Meireles no mundo. DASartes nº1, ano 1. Rio de Janeiro: O Selo, dez-2008. Pg.26-32.

2 (OSTROWER apud SALLES 2009, pág.56)

sentir e o constatar, o tempo que divide a sensorialidade da consciência, do raciocínio, o tempo entre sentir um odor e constatar de onde ele vem e o que o produz. Patrícia Franca diz que o *infra-mince* “É o momento imponderável onde qualquer coisa que é selada, microscopicamente ou infinitesimal acontece”. Ela cita Duchamp: “*Loupe pour le toucher (infra-mince) séparent l’infra-mince. Les infra-minces sont diaphanes et quelque fois transparentes*”. Franca fala da densidade do ato de tocar e do quanto ele é importante na tomada de consciência do mundo. (FRANCA, 1998, pág.s 20 e 21)

1.1 Espacialidade como forma de existência

“Não será com mísseis, nem com foguetões nem com satélites que o homem poderá conquistar o espaço. O homem só poderá tomar posse do espaço através das suas forças da sensibilidade.”

Por não confiar na visão, por acreditar que muitas vezes é preciso tocar, degustar, ouvir, cheirar para descobrir do que se trata, meu trabalho apresenta-se no espaço, no mesmo espaço no qual a vida se desdobra, em meio às coisas palpáveis. Minhas ambientações traduzem esse desejo de pensar no toque como meio de atestar a realidade das coisas.

Pretendo envolver por completo o visitante/interator pela atmosfera do trabalho, transportá-lo para outro lugar, mesclando ou burlando seus referenciais do espaço. Cildo Meireles em suas obras *Desvio para o vermelho* (1967-84) (Fig.1) e *Através* (1983) (Fig.2) cria um lugar específico gerado pela obra. Em *Desvio para o vermelho* todo o espaço é impregnado pela cor vermelha. Além da parte que Cildo Meireles chama de impregnação, há outra parte muito escura com uma pia de banheiro ao fundo na qual escorre pela torneira um líquido vermelho constantemente, uma mancha no chão se estende até a sala vermelha. O som da água me fez pensar que o chão estava molhado. Em *Através* as cercas, grades, telas, cortinas são camadas que funcionam como filtros, molduras e barreiras para a imagem posterior. O piso cheio de cacos gera um som. Quanto mais pessoas caminhando, mais complexa a sinfonia. Interessa-me nesses trabalhos a perda da espacialidade promovida pelo escuro que abordo na ambientação do corredor

labiríntico e o escuro como gerador de incerteza, colocando o interator em uma situação inusitada e podendo burlar suas certezas que eram atestadas pela visão. Também são importantes a espacialidade do som, as múltiplas camadas criando uma atmosfera que auxilia na imersão da obra e podendo com isso, tornar o visitante mais suscetível à experiência proposta. Por acreditar na atmosfera como potencializadora dos sentidos é que desenvolvi meu trabalho usando um formato ambiental.

Para tratar das minhas construções, optei pelo termo ambiente porque nele as relações entre o visitante e o espaço da obra são indissociáveis. Cria-se uma atmosfera para a proposição, o ambiente é construído para envolver o espectador por todos os lados, com visão e espacialidade cíclica. Uma instalação pode ser uma disposição de objetos no espaço o que não necessariamente caracteriza “envolpar” o sujeito, nem cria um outro lugar.

Stéphane Huchet diz que o *Environment* é necessário para compreender dois termos sucessores ou simultâneos: *Site specific* e *Ambiente*. *In situ*, termo usado por Daniel Buren, *Site Specific* usado nos EUA e Ambiente advindo do movimento *Tropicália* brasileiro, derivam de “acontecimento, evento.” Enquanto que *In situ* e *Site Specific* desenvolvem propostas para lugares específicos e abordam questões críticas do lugar, o ambiente preocupa-se com o envolvimento, a proposta livre, o acontecimento improvisado e a sensorialidade. Ele é caracterizado pelo “investimento do espaço concreto da vida e da realidade por artistas como, por exemplo, Jim Bine, Allan Kaprow e Claes Oldenburg e inaugurou uma vertente da arte que, através das categorias da intuição que são o espaço e o tempo ativos da experiência do mundo, era voltada para a indagação semiológica das dimensões reais do ambiente tanto urbano e cultural quanto institucional (da arte)”. Assim podemos concluir que o *Environment* está mais ligado ao ambiente e ao lugar, diferente da instalação que “Kaprow reprova por ela ser intelectual, fragmentada e fragmentatória, por deixar o espectador fora dela e não estimular uma participação sensorial e sensível em seu tecido objetual”, divergente do *Ambiente* brasileiro (tropicália) dos anos 60 que “ambicionava uma participação do espectador e que fosse totalizante e polissensual”.(HUCHET, 2006, pág.40, 17 e 19 respectivamente).

Antes disso, Kurt Schwitters, em 1923 inaugurava a idéia de uma obra ambientada com sua *Merzbau*. Usando o principio da colagem e da fragmentação

ele constrói um espaço povoado por fragmentos: lembranças, objetos, móveis, pinturas etc. Em mutação constante, este ambiente tem uma proposta de construção contínua e de um espaço habitável, uma espécie de casa-obra. Tomando o espaço da galeria, Schwitters à transforma em um outro lugar. Mesmo sem a consciência disto, ele planta a idéia de envolver o espectador por inteiro, conceito que só aparece 40 anos depois com o surgimento do *Environmental*. “A Merzbau de Schwitters talvez seja o primeiro exemplo de uma galeria como uma câmara de transformação, a partir da qual o mundo pode ser colonizado pelo olho convertido”. (O’Doherty, 2002 pág.45). Posteriormente artistas seguem usando o espaço da galeria como fator constituinte. Yves Klein com seu *O vazio* (1958), Arman com seu *O cheio* (1960), Lucio Fontana com seu *Ambiente Espacial Branco* (1966) tratam das questões da não-neutralidade do espaço e dos limites entre o espaço expositivo e o espaço da obra. No *Manifesto Branco* de 1946 os artistas apontam para a dissolução das categorias em favor de uma arte que pode estar em qualquer lugar e se formular de qualquer maneira:

“Anteriormente era necessária uma divisão entre gêneros separados de arte. Hoje em dia isso implicaria uma dissolução da sua unidade. Nós vemos esta síntese como o sumário de um fenômeno individual tal como cor, som, movimento, tempo e espaço, que se integram a si próprios numa unidade psico-física.” (HESS, 2003).

Penso em cada ambientação como forma autônoma e ao mesmo tempo relacionável com as demais e com os outros trabalhos em alguns pontos convergentes. Em todas proponho uma relação do espaço expositivo com o trabalho, criando uma interdependência em que o trabalho esteja atrelado ao espaço sem anular seus referentes, num ato de povoar o lugar. Walter de Maria com *The New York Earth Room* (1977) (fig.3), enfatiza as relações entre o espaço e o trabalho formando uma coisa só, sem neutralidade. Na ambientação que unirá a treliça da pinacoteca com os tubos verticais e horizontais, busco essa mesma integração com a arquitetura. Quando essa ligação entre arquitetura e ambientação acontece, o limite entre o espaço da obra e o espaço expositivo torna-se indefinido. No livro *O espaço moderno*, Alberto Tassinari fala da junção da obra com o espaço expositivo e do movimento de inclusão e exclusão na relação com o espectador:

“[...] a relação do espectador com a obra é ao mesmo tempo de inclusão e exclusão no espaço e no mundo da obra. O momento da exclusão vem da impossibilidade de o espectador desconectar-se de todo o espaço em

comum, visto que um espaço em obra necessita ter aí seus apoios. A obra solicita o espectador para o seu mundo, mas ela só individua completamente pelo mundo em comum que o espectador não abandona inteiramente, mesmo quando a obra e conecta intensamente a ele". (TASSINARI, 2001, pág. 94)



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Na medida em que o artista usa o espaço, conseqüentemente sugere o tempo. Em seu texto *O tempo presente do espaço* Robert Morris cria um conceito que chama de *Presentness*, que na tradução é substituído por *presentidade*:

“O que desejo juntar, para o meu modelo de presentidade, é a inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico e daquela de um presente continuamente imediato. O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real. O corpo está em movimento, os olhos se movimentam interminavelmente a várias distâncias focais, fixando inúmeras imagens estáticas ou móveis.” (MORRIS, 1978, pág. 404)

Neste texto Morris fala da experiência no espaço que acontece na duração do tempo, e da diferença entre o eu e o self (mim):

“O ‘eu’, que é essencialmente sem imagem, corresponde à percepção do espaço se desdobrando no contínuo presente. O “mim”, um constituinte retrospectivo, estabelece um paralelo com o modo de percepção do objeto. Os objetos são obviamente experimentados na memória, como também o são no presente. A sua apreensão, entretanto, é uma experiência relativamente instantânea, tudo-ao-mesmo-tempo. O objeto constitui, além do mais, a imagem por excelência da memória: estático, editado para generalidades, independente do que está em torno.” (MORRIS, 1978, pág. 404).

Morris acredita que o “eu” se dá no exato momento em que vivemos o evento e que o “self” é quando nos reportamos àquela experiência através da memória. Os dois não coexistem. Ele fala que nada substituí a experiência e que nenhum registro poderá tratá-la com fidelidade e que nem mesmo o “self” poderá tratá-la com veracidade já que passou pelos nossos filtros e invenções da memória. Como sugere Morris, não há percepção do espaço sem a duração do tempo. Este tempo-deslocamento, de apreciação e apreensão de uma construção no espaço tem sua duração perceptiva estendida ou comprimida de acordo como a proposta é elaborada.

Cada um dos trabalhos que apresento sugerem durações diferentes: as ambientações tem um percurso, o conjunto de vídeos tem um início e fim, a arena solicita o tempo de manipulação de seus objetos. Os desenhos em vidrinhos não podem ser vistos de relance sem que se detenha nos seus múltiplos ângulos e em seu caráter de lente/filtro para observar o que se passa ao seu entorno. Não dá para entender a proposta sem se ater e se submeter à cada peça. O tempo da contemplação é um valor indispensável para que tudo aconteça. Penso que mais do

que nunca estamos imersos no imediatismo, não temos tempo, não podemos perder tempo, jogar com a paciência do visitante é inverter a lógica do imediatismo e assim tê-lo realmente presente no momento da visita.

Em qualquer espaço institucional, como é o da Pinacoteca, os códigos sociais de comportamento do visitante em espaços expositivos se fazem presentes; a medida de cautela está em não tocar em nada. Com as ambientações propostas, a arena e os vidrinhos, convido ao contato e tento eliminar esta postura distanciada. Por mais que os trabalhos interativos tenham surgido há muito tempo, esta barreira que se estabelece entre o visitante e esse tipo de trabalho ainda é muito presente. Por hora quis apontar a instituição como impositora da lógica da preservação de tudo; tudo é transformado em relíquia para conservar sua integridade. Vejamos Hélio Oiticica e Lygia Clark com suas propostas invertidas pela lógica da instituição: *Parangolés* (1964) (fig.4) em vitrines e *Bixos* (1960) (fig.5) intocáveis. Passado esta etapa de reflexão sobre espaço expositivo, passo as questões constitutivas do meu trabalho abordando as relações espaciais com o espectador.

Fico pensando por que Hélio Oiticica nomeou alguns de seus trabalhos como *Penetráveis* (1967) (fig.6), e por que da palavra “penetração”. Entrar é diferente de penetrar. Penetrar tem um sentido de intruso e ao mesmo tempo de presença enquanto dentro, quer dizer, penetrável poderia significar que estando dentro o visitante é parte constituinte. Posso dizer que sim, na maneira como é proposto: passível de se penetrar, proposto e não imposto, como experiência através da cor. Me parece que em Hélio Oiticica tudo que é projetado (no sentido de lançado) se desenvolve, acontece, em conjunto com o visitante, não há obra sem a presença do sujeito, ele é a peça de engrenagem que transforma a proposta em obra.

No meu trabalho solicito esta presença também, mas acredito nele como um portal, uma passagem que transporte a pessoa para outro lugar, um lugar favorável a reverberação sensorial, de forma que ela esteja mais apta a vivenciar a proposta, que absorva, ou seja abduzida por esta atmosfera criada.



Figura 4



Figura 5



Figura 6

1.2 Interação: convite ou impedimento?

Tenho me deparado muitas vezes com situações em que fica evidente a postura contemplativa do espectador frente a uma obra que necessita da interação. Trabalhando com ambientações e objetos interativos tento superar essa indiferença e essa postura cautelosa. Essa questão é passível de compreender se pensarmos que na verdade quando entramos em uma exposição nunca sabemos bem o que fazer, o caso é que muitas vezes obras que “devem” e que “não devem” ser tocadas coabitam em um mesmo espaço, e de que apenas o auxílio do monitor ou mediador é que nos dará as “instruções de como agir”. Mesmo os *Bólides* (1964) de Hélio Oiticica ou os *Bixos* (1960) de Lygia Clark não possuíam um manual de instruções e a proposta de interação estava no discurso dos artistas e não nos objetos *a priori*. Eles dependiam em grande parte da audácia e da curiosidade do visitante que são duas qualidades que permitiram que a interação, o conhecimento e a experiência fossem construídos. Cabia ao interator decidir se ia ou não entrar, ou se submeter. Ele pode simplesmente achar que a proposta não é interessante, que não o motiva, ou mesmo ele não queira expor-se.

O envolvimento do interator com a obra, principalmente quando ela é essencialmente interativa, exige uma exposição de sua imagem; colocando-o como centro das atenções. Muitas vezes ele não quer ser visto submetendo-se à determinadas situações. De certa forma o interator, independente do tipo da obra, tem que se emprestar à ação/contemplação/interação, sem armaduras na busca pelo seu entendimento.

Essa questão não é um problema só meu, é de todos os artistas. Independente da forma como seus trabalhos são construídos e expostos. Um vídeo, por exemplo, necessita que o espectador se disponha a gastar uma parcela de seu tempo assistindo. Mesmo uma pintura ou escultura clássica necessitam que o espectador se dirija até o museu ou espaço institucional para apreciá-la e gaste parte de seu tempo observando, girando em seu entorno, indo para frente e para trás, lendo os títulos etc. Nas obras interativas a disponibilidade e a curiosidade são partes constitutivas, a obra não existe sem a interação.

É importante que o formato expositivo do trabalho seja atraente e convide à interação. Talvez esteja aí o maior desafio: torná-lo em sua gênese auto-explicativo e interativo e sedutor. A resolução visual e a estrutura ambiental são construídas com esse objetivo, mas saber se eles realmente funcionam como convites, só é possível no momento da exposição. Propor de uma maneira convidativa, aberta, que forneça múltiplas opções e que não transforme o interator em um ser irracional e adestrado, são desafios que estou tentando, à medida que construo cada proposta, desenvolver. Se mesmo assim essa vontade não surgir, paciência. Continuarei tentando seduzi-lo.

Sei que é possível que pela forma as pessoas não se sintam convidadas a entrar, mas se estiverem disponíveis e forem "curiosas, petulantes ou audaciosas" o suficiente, buscarão saber se é possível entrar, ou simplesmente entrarão, correndo o risco de serem repreendidas pelo segurança, de se decepcionarem, ou então viverão uma experiência sensorial. Para saber é preciso se lançar, é preciso se jogar na incerteza. Acredito que o quão uma obra tem de força é medido, em boa parte, pela sua potência geradora de incerteza e surpresa.

Em cada trabalho executado percebi alguns problemas ao propor a interação. Na primeira ambientação que construí (Fig.7, 8 e 9), de início me deparei com os problemas que surgem nas propostas interativas. Na porta que dava acesso a uma das salas, suspendi balões com água dentro de uma meia calça, em uma altura que sugerisse o contato com o corpo. No chão coloquei uma bacia cheia de balões com água para serem pisoteados no acesso à sala. Imaginava que em contato com o corpo os sons da água surgissem e que as pessoas pisassem dentro da bacia e sentissem a textura dos balões nos pés. Isso não aconteceu. Ao entrar, as pessoas se agachavam desviando os balões "para não estragar a arrumação" e pulavam por cima da bacia para não estourar os balões, o efeito foi exatamente o oposto da proposta. Tinha colocado também mais na lateral da sala um tecido poroso com gelatina de planta na altura da cabeça, se a pessoa passasse embaixo seu rosto entraria em contato com o toque gelado e molhado dela. Como estava na lateral e o caminho para sala era outro, as pessoas passavam, olhavam rapidamente e entravam na sala, nem chegando perto da gelatina. Entendi neste trabalho que para este contato acontecer, a posição dos objetos deve estar estrategicamente no caminho do espectador sem muitas possibilidades de desvio, onde não haja

paraticamente escolha. O ambiente que veio em seguida foi o da cabine (Fig.10, 11, 12a 12b) onde procurei direcionar este trajeto, condensar os balões, preencher todo o chão pela gelatina e eliminar as possibilidades de desvio. Neste trabalho o embate com o espectador foi mais evidente: se antes as pessoas passavam rapidamente, agora elas tinham a opção de não entrar. Se por um lado este trabalho da cabine faz com que todos os estágios sejam obrigatoriamente superados, ele exerce um direcionamento muito forte, eliminando as possibilidades de escolha do interator. Os labirintos de tubos e do corredor que apresento agora, surgem para trazer opções de escolha e múltiplos trajetos gerenciados pelo próprio interator em seus interiores.

Na cabine um desejo de isolar o espectador do exterior e assim promover um envolvimento mais intimista já se concretizava. Tenho a sensação de que estamos sempre representando um papel, nos portamos de acordo com as situações, as pessoas, os locais. São os códigos aos quais estamos condicionados. Certa vez conversando com alguém do meio das artes sobre o trabalho do Ernesto Neto, tive uma surpresa: essa pessoa estava me relatando sua experiência ao entrar em contato com uma das instalações de Ernesto Neto em São Paulo, ela me disse que se sentia ridícula ao entrar em contato com a obra e se submeter: rolar, deitar na espuma etc. Revertendo essas reflexões para o meu trabalho, pensei que seria interessante, isolar o espectador, ou interator, para que essa experiência fosse particular, e que ele pudesse, desta forma, agir da maneira que lhe fosse conveniente sem se preocupar com a opinião, o olhar, o pensamento das pessoas que estavam ao seu redor. Meu trabalho da cabine só se concretizaria com esse envolvimento. Sugerir o interator para dentro desse espaço, é colocá-lo em um buraco negro, no qual ele não teria as informações com as quais costuma lidar com o espaço. Ele não teria uma orientação padrão, o caminho só seria possível através dos espaços que são disponibilizados. As medidas de distância, profundidade do espaço seriam alteradas física e perceptivelmente.

Penso que exista mais de um nível de interação, e que podemos classificá-los de acordo com a relação que se estabelece entre o receptor e a obra. No projeto que apresento aqui, a interação acontece em diferentes níveis: o espectador ora transita pelo espaço pronto e vivência sua atmosfera, ora é convidado a manipular objetos e criar suas próprias dinâmicas de jogo e brincadeira e ora é contemplador da vista da janela, dos vidrinhos ou das ações em vídeo. Em todos os níveis é

necessário um envolvimento da parte do visitante. A interação surge como convite ou impedimento, dependendo da vontade do sujeito discutindo a fronteira que separa a proposta em arte da brincadeira, e que transita entre a interação, a submissão e a exposição da imagem do interator. A seguir aponto as diferenças entre um trabalho e outro que fizera com que eu chegasse à essa conclusão.

Apresentarei três ambientações, uma delas estabelece um percurso por dentro de tubos conectados forçando uma locomoção diferenciada no qual o interator é visto pelas pessoas externas aos tubos, a segunda apresenta um trajeto por um corredor labiríntico escuro em que o interator tem sua presença isolada pelo corredor sendo subtraído do lugar. E a última na qual ao entrar na pinacoteca, o sujeito já se encontra dentro do tubo que conecta a porta à janela, já penetrou e torna-se parte constituinte e ao mesmo tempo, contemplador da vista da janela. Depois disso temos o vídeo projetado que virtualmente estabelece a relação espacial e a piscina em que o interator domina e conduz a ação, na qual ele cria as regras e não recebe o material pronto como nas demais ambientações e nos vidrinhos.

Nas obras de Hélio Oiticica, podemos observar esses diferentes níveis interativos. Os *Bólides* (1964) eram estruturas prontas que permitiam uma interação tímida, apenas na abertura das gavetas revelando seu conteúdo. Nos *Penetráveis* (1967) a estrutura também já se encontra pronta, mas o visitante é incluído pela relação espacial tornado-se parte constituinte. Nos *Parangolés* (1964) interação atinge sua máxima, a própria estrutura é criada pelo interator e seu movimento torna-se o propulsor da ação. É ele que anima a estrutura. Nos *Ninhos* (1970) a relação é naturalmente estabelecida sem o mínimo de distanciamento, aqui a arte se insere na vida, transformando a obra em casa, num habitável.



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 11



Figura 10



Figura 12a e 12b



CAPÍTULO 2. PROPOSTA À SER APRESENTADA: COMO ELA SURTIU E COMO SERÁ CONSTRUÍDA

Estive refletindo sobre quando a minha pesquisa de exploração sensorial iniciou. Um dos primeiros dispositivos foi folhear um livro na biblioteca à procura de trabalhos do Cildo Meireles e encontrar o livro *Seduções* em que havia também obras do artista Ernesto Neto. Foi o primeiro contato, nunca tinha ouvido falar nem visto seu trabalhos. Neste livro me seduzi pelas instalações do artista. Fiquei realmente extasiada com aqueles ambientes que envolviam o visitante por todos os lados e o colocava em uma outra atmosfera (fig.13). Pensei no interior do corpo humano, no útero, no aconchego e calor do ninho. Aquela luz difusa que tingia todo o ambiente de vermelho, as estruturas membranáicas que dividiam os espaços. Almejei um dia ser capaz de construir um ambiente tão envolvente quanto aquele.

No final do primeiro semestre do curso, nossa turma de “fundamentos do desenho” elaborou projetos para desenvolver ao ar livre, no Campus Central da UFRGS. Meu grupo usou um dos portões de entrada. Suspendemos bolas de paraia de uma árvore, acima da altura da cabeça e aplicamos adesivo vinílico preto no piso, afim de criar uma configuração em xadrez (fig. 14). Esboçava-se aí minha primeira experiência no espaço público e a idéia do jogo.

Na cadeira de introdução à cerâmica, confeccionei como trabalho final, uma série de peças em dois formatos e em diversos tamanhos, nas cores de cerâmica laranja e branca (fig. 15). As formas possibilitavam um sistema de encaixe entre suas iguais. Cada pessoa que se prontificava em utilizá-las dava uma configuração nova, muitas vezes, inesperada por mim. Neste trabalho relações de jogo e as condições exploratórias são estabelecidas pelo jogador.

Na disciplina de gravura fiz um trabalho que daria início à série de vidrinhos. Em um vidro de compota coloquei uma quantidade de lã, água e pedaços vermelhos de tinta a óleo. A tinta não se dissolvia completamente, mas liberava um pouco de pigmento que tingia a água e as bordas felpudas do fio de lã. O resultado era orgânico, lembrava tripas ou coisas do gênero (fig.16). Guardei o vidro e meses depois retomei a idéia construindo grupos de vidrinhos à cada semestre.

Em Criativo II surgiu a idéia de construir um tubo (fig.17)., fiz um que conectava o chão e o teto, e pensei em uma série de outras construções que realizei mais tarde e que descrevo à seguir:

Nas minhas experiências com a construção de tubos tentei relacioná-los com ambientes diferentes. Acredito que as relações entre o dentro e o fora e do tubo como um casulo, casa, abrigo, ventre, ninho, passagem, conexão estejam implícitas em quase todas as construções, acho que elas são qualidades essenciais na concepção do pensamento e do formato desta estrutura. Os tubos são extensões da casa e da roupa, protegendo nosso corpo da chuva e do frio e oferecendo o aconchego para que se possa descansar, ficar, permanecer. Hélio Oiticica falava dos “Ninhos” (1970) (fig.18) como lugares em que se podia dormir, ficar, habitar, “morar na obra”.

Cogitei o tubo como um vestível em que as pessoas pudessem entrar e encontrar outras maneiras de se locomover, movimentar, dançar ou estabelecer uma comunicação (fig.19 e 20). Queria forçar um rastejamento, uma dificuldade que propiciasse outros sentidos para o corpo. Disseram-me para ver os vídeos do grupo Mummenschanz. Por sorte eles estiveram em Porto Alegre e eu fui ver a sua apresentação. Nela um integrante veste um tubo sanfona (fig.21) e se movimenta pelo palco de forma extremamente orgânica, mas não obvia, os movimentos não são apenas rastejantes, são muito diversos. Esse tubo lança uma grande bola para o público que segue jogando com ele. É incrível a personalidade que ele adquire; no momento que o público lança a bola pro lado errado, através de um movimento aquela forma tubular consegue passar uma expressão de desapontamento. Em outro momento o tubo ganha um tronco e duas extremidades bifurcadas, como uma pessoa sem cabeça. É exatamente isso que torna o corpo interessante, por que é impossível distinguir onde estão os braços e as pernas da pessoa que veste o tubo.

Depois de muitas tentativas em fazer um tubo que funcionasse como uma mola vestível, acabei partindo para uma estrutura tubular que fosse fixa e que funcionasse como um penetrável.



Figura 16



Figura 13



Figura 15



Figura17

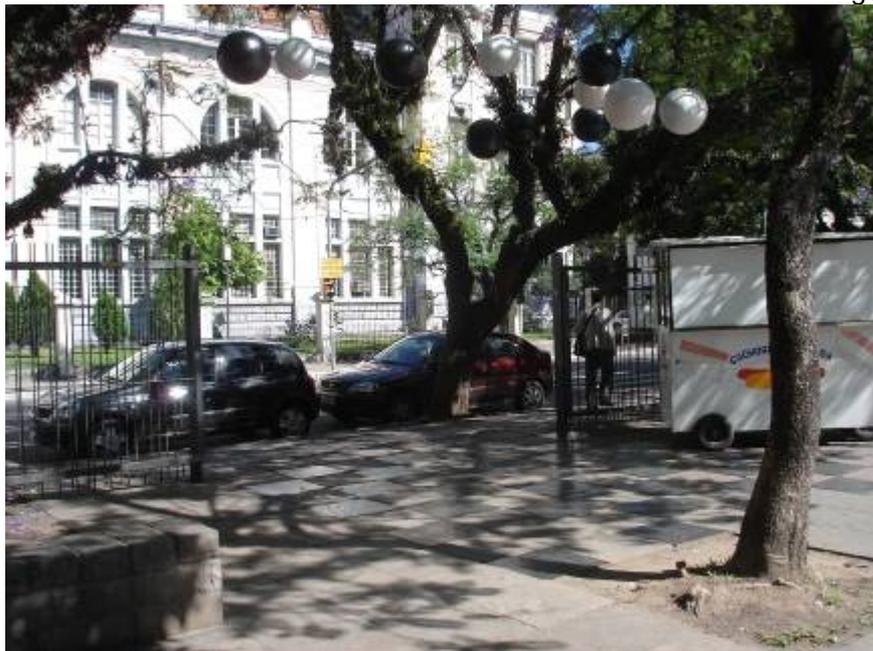


Figura 14



Figura 18



Figura 21



Figura 19



Figura 20

Idealizei um tubo que emoldurasse o céu (fig.22), que direcionasse o olhar para cima e que a periferia do olhar estivesse envolvida por ele. Os problemas ao formular este tubo mentalmente eram justamente a maneira que se faria o acesso ao interior do tubo evitando a visão externa, a altura que teria que ter para excluir qualquer coisa que não fosse o céu e como faria a estrutura de sustentação.

Quando cheguei na sala 43, vi que aquele espaço onde havia um hall escuro estava descoberto e eu podia ver o céu por aquele espaço. Fiquei encantada. Era o momento de realizar esse tubo (fig.23 e 24). Tinha que ser rápido já que a sala estava em reforma e logo seria recoberta, e dependia da boa vontade dos pedreiros em permitir que eu instalasse meu tubo ali.

Na manhã seguinte fui ao Instituto e iniciei a construção. Fiz um aproveitamento de um tubo que já havia costurado, precisava ser rápida, não tinha tempo para costurar outro. Mas se tivesse tempo escolheria a cor branca e não vermelha, pois penso que teria mais associação com o lugar funcionando como continuação da arquitetura, trazendo uma unidade.

Para quem frequenta essa sala de aula, esse trabalho talvez possa ser mais surpreendente do que para quem não esteve envolvido pelos mistérios dessa porta estranha. Ela é uma ligação entre o prédio antigo do Instituto e o anexo que foi construído depois. Quando comecei a estudar no IA eu e meus colegas nos perguntávamos para onde ela levava. Estava sempre trancada. Era como uma passagem secreta na nossa imaginação. Um dia, estávamos em aula e um funcionário surgiu daquela porta, finalmente o mistério foi desvendado. Naquele dia não havia luz no hall atrás da porta então a imagem que ficou na minha memória era de um lugar extremamente escuro e sombrio. Acho que por isso o impacto foi tão grande quando vi através daquela abertura a luz do sol, afinal o espaço levava para dentro e não para fora.

Acompanhado disso vem o meu fascínio pelas fachadas de prédios antigos do centro de Porto Alegre. Vim de uma cidade em que não existe esse tipo de construção, mais do que isso, nunca tinha visto uma fachada em que por trás não houvesse um interior, mas no centro muitas vezes as fachadas são preservadas e o interior é demolido. Então quando olhamos da rua pelas janelas da fachada ao invés de vermos o interior de um prédio vemos uma parte do céu e dos arredores

emoldurados.

Se fosse descrever os pontos principais deste trabalho, faria desta maneira: A surpresa de abrir uma porta esperando uma vista e uma intensidade de luz e encontrar outra. Sem ter visto que o espaço está em reforma e só enxergar um tubo de tecido vermelho iluminado pela luz do dia. Entrar sem saber o que tem dentro dele e para onde ele leva. Voltar-se para porta e ver a sala por um orifício. Sentar-se e finalmente olhar para cima, e ver só o céu azul em contraste com o vermelho do tubo.

O tecido permitia uma acomodação em que se ficava meio sentado/deitado, olhando pros pés esticados víamos a sala pelo orifício e inclinando a cabeça para cima podíamos isolar só o céu emoldurado pelo tecido e os paredões do instituto. Ver o céu por entre os paredões do Instituto é encantador, me senti pequena e contemplativa.

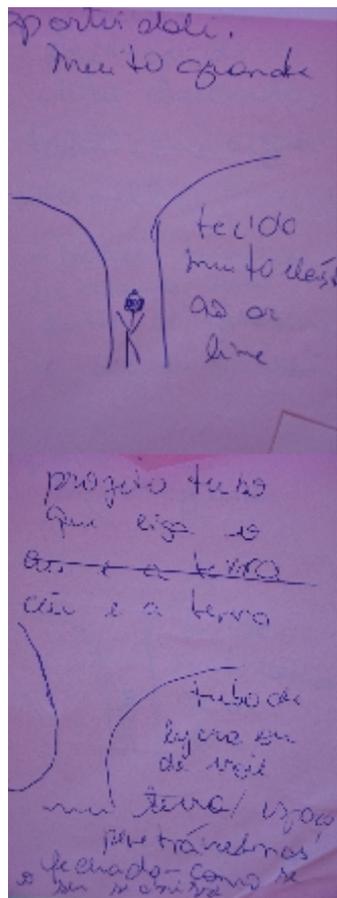


Figura 22

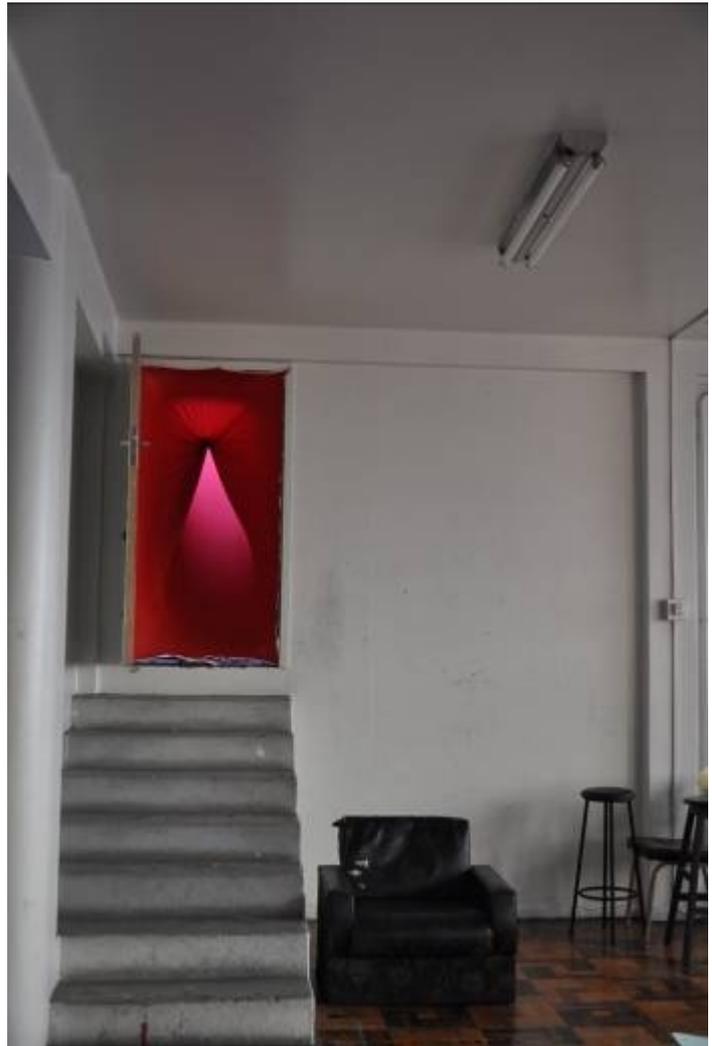


Figura 23



Figura 24

Com o objetivo de testar meus tecidos em um ambiente aberto e natural, fiz alguns estudos ao ar livre. Iniciei esticando a boca de um tubo de tecido na cor vermelha entre duas árvores (fig.25 e 26). Na outra extremidade introduzi uma mangueira para criar uma forma de sustentação. O tubo podia ser penetrado isolando a referência lateral e enquadrando a paisagem em formato oval. O corpo podia habitar o tubo. A periferia do olhar estava envolvida por tecido vermelho e no final do tubo a paisagem ressurgia com luminosidade estourada do dia ensolarado.

Na execução descobri o efeito dos agentes externos sobre minhas construções: o efeito do vento sobre o tecido, a sombra das árvores projetadas pelo sol, a luminosidade que modificava de acordo com o comportamento das nuvens. Dava para entrar no tubo e aguardar uma rajada de vento para sentir o tecido tocando a pele, o som provocado pelo vento e a abertura do tubo metamorfoseando seu formato e enquadramento da paisagem. Ademais, outro ponto interessante era o estranhamento que aquela forma exercia naquela paisagem: uma mancha vermelha no ambiente dominado pelos tons de verde. Além disso, aquela forma tubular metamórfica ao vento. Era como uma minhoca gigantesca com locomoção e vida própria, ou mesmo um casulo, um abrigo.

Com a inserção na paisagem, o trabalho fica à deriva das condições ambientais, ele se relaciona; se integra à paisagem e assume o acaso promovido pelas condições climáticas. Não poderia negar por muito mais tempo a necessidade de trabalhar na paisagem, cresci com essa visão macro e com este contato direto com o meio ambiente, trazer a forma sintética e industrial do tecido e do balão e inseri-los na paisagem demonstram minha situação atual: meio urbana meio rural.

Tanto no trabalho criado dentro do espaço expositivo quanto aquele integrado à paisagem existe uma correspondência e co-existência entre o lugar e o projeto inserido. A diferença principal é que no recinto, as condições de percurso, e de sensorialidade são criadas enquanto que no ambiente natural elas são solicitadas do próprio lugar ficando à deriva dos imprevistos naturais. Os movimentos de modificação são externos. Nos dois há uma questão de abrigo, seja das forças da natureza ou das forças engessadoras da instituição. Na paisagem a periferia do olhar é ampla, é macro, o tubo recorta e chama a atenção para um ponto, potencializando a paisagem. Na instituição já é tudo fechado, quanto menos agentes

do fora e da própria galeria no trabalho melhor. Então na instituição, minha ocupação faz o movimento inverso, de abrir para paisagem da janela, pro espaço macro, e também de abrir as possibilidades de comportamento e condicionamento neste espaço.

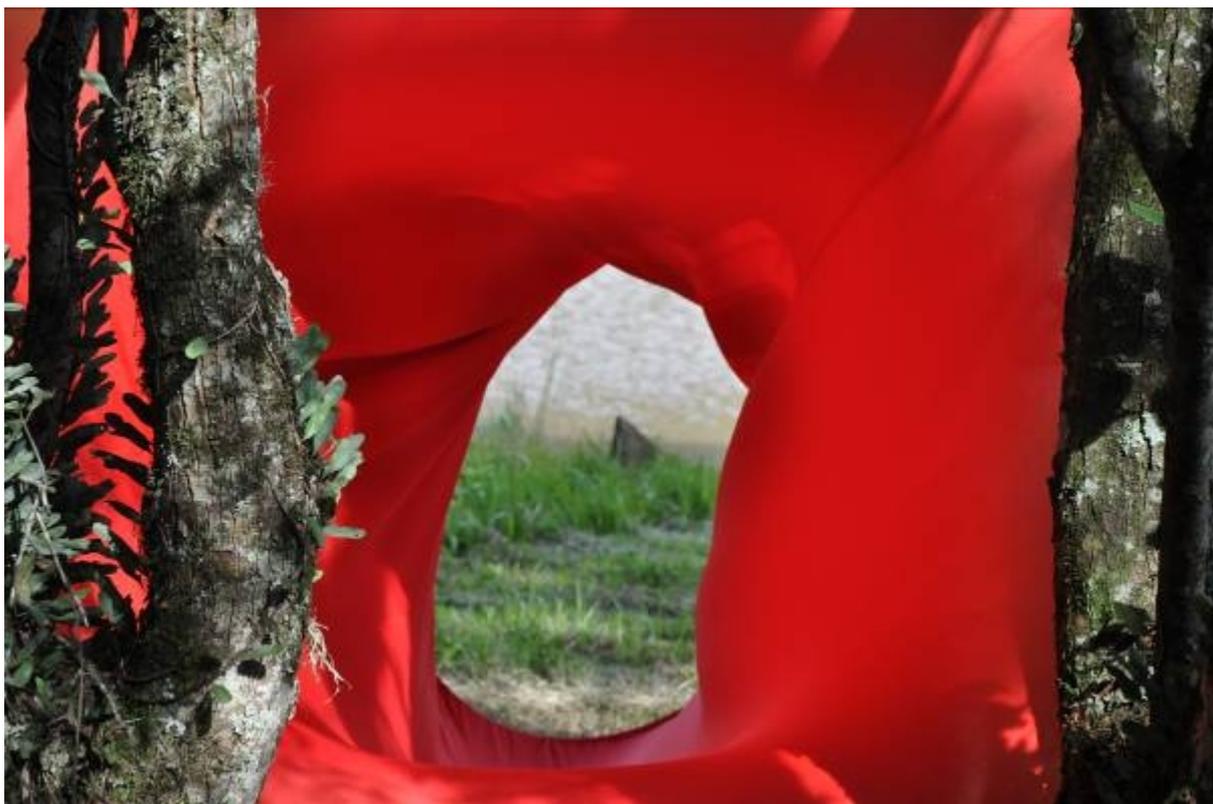


Figura 25



Figura 26

2.1 As ambientações

A princípio tinha pensado na instalação como uma floresta de tubos com conexões. Pensava em tubos brancos, circulares e tencionados (fig.27). Pensei também em uma entrada para o labirinto de tubos com um grande buraco por onde se poderia entrar e só depois daí, dar-se conta do espaço em que se está. Queria que não existisse o fora, apenas a percepção do espaço no interior dos tubos. Depois achei que a floresta de tubos era interessante visualmente, como forma. Em meu primeiro esboço já havia separado a floresta de tubos do desenho do buraco de entrada, eles já apareciam como unidades isoladas.

Depois passei para uma idéia de construção que iniciasse na porta e que gerasse um percurso por três propostas (fig.28) a vista da janela, o escuro e o trajeto por tubos. Concluí que cada uma, era diferente da outra e que uní-las era forçar uma unidade que não existia formalmente, mas conceitualmente na proposta da interação, espacialidade e sensorialidade. Pensei que separadas seus pontos fortes seriam reforçados e potencializados e forneceriam opções ao visitante de escolha entre uma proposta e outra.

O plano das minhas duas ambientações com explorações sensitivas semelhantes difere no fato de que uma se dá no escuro e outra com apelo visual. Negar a visão ao visitante auxilia mudando a maneira de se movimentar, agir, sentir, pensar. Retira a presença do visitante do espaço. Individualmente dentro do corredor, ele fica livre dos códigos sociais que regem nossas ações quando estamos sendo vistos. A ambientação *Comer com os olhos* que se dá através da visão, ele é justamente o contrário, o convite a entrar está na sedução das formas apresentadas pelo tecido translúcido e pelos materiais, suas cores e aspectos. Ela oferece a possibilidade de estar dentro e fora. Quando visto, o interator assume a exposição de sua imagem, sendo visto rastejando, por exemplo, exigindo dele um desprendimento maior. A seguir, abordo as especificidades de cada ambientação e suas relações com outros trabalhos: *Vista para a paisagem*, *Comer com os olhos...*, *Fecho os olhos e então...*



Figura 27

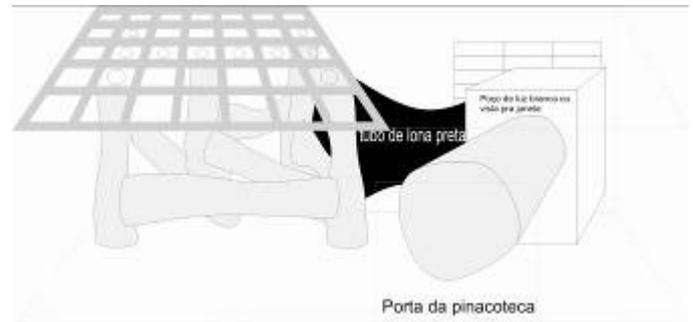


Figura 28

2.1.1 Vista para a janela: tubo que conecta a porta à janela

“Para dizer janela em japonês se diz shakkei, que significa ‘emprestar a paisagem.’ Quando trabalho numa galeria num museu ou na rua é isto que faço: tomo emprestada a paisagem.” (BUREN, 2001, pág. 115)

A primeira ambientação a ser apresentada, conecta a porta da pinacoteca com a janela e tem um zíper para acessar o resto do espaço. Esta conexão é feita através de um tubo de tecido branco que se afunila em direção a uma das janelas (fig.29).

A idéia é fazer com que a lógica de entrar na sala seja invertida: ao entrar a pessoa seja direcionada para o fora: para a vista da paisagem. Proponho uma contemplação da imagem externa ao espaço expositivo, o que é totalmente contrário à lógica do cubo branco que pretende eliminar o referencial externo. A janela apresentar-se-ia como uma moldura, um recorte da paisagem e como canal de entrada não só da paisagem, mas do som produzido pela rua, pela vida que se passa no exterior do cubo branco. Daniel Buren chama as portas e janelas das galerias de “buracos na arquitetura”:

“Nos lugares arquitetônicos ditos neutros, os pontos/EIXOS não neutros — em ruptura com a neutralidade — e por esta razão nunca utilizados: são as janelas, as portas, os corredores estreitos, a ventilação, o aquecimento, as fontes de luz, etc. São de fato buracos na arquitetura. São lugares de passagem. Lugares perturbados. Instáveis. Janelas perturbadas com o que se passa por trás delas. Portas, perturbadas por aqueles que as abrem. Corredores, perturbados por aqueles que os utilizam.(BUREN,2001, pág.95).

Olhar a vista da cidade pela janela, buscando entre as frestas e os prédios a

imagem do céu, foi uma situação nova para mim. Não tinha mais a visão macro da minha cidade de interior, não sabia mais se ia chover por que não conseguia avistar as nuvens a longa distância. Minha situação piorou ainda mais quando me mudei do 7º para o 2º andar, aí sim minha vista se tornou um paredão sujo de uma casa abandonada. Comecei a observar este paredão e percebi que as manchas se alteravam quando chovia, então comecei a fotografá-lo sempre que percebia a mudança.

Olhar pela janela é uma saída para suportar a vida nestes espaços pequenos e fechados dos apartamentos. Depois de um tempo comecei a pendurar coisas na janela e pensar na luminosidade do dia como um fator interessante; pendurava meia calça com gelatina, deixava a gelatina de planta hidratando no apoio (fig.30), pegava um olho mágico e ficava olhando a vista através dele. As condições translúcidas dos materiais eram reforçadas. Recentemente pendurei uma bexiga transparente e filmei o efeito prisma da paisagem invertida projetada nela, estava vendo o céu por um ângulo que não via olhando diretamente (fig.31). Coloquei o voil com látex para secar nela e pensei nele como uma veladura para olhar a paisagem, como uma lâmina d'água que permite ver as coisas com um olhar diferenciado (fig.32), usarei este tecido nesta ambientação da porta para janela explorando seu aspecto de filtro. Em alguns dos vídeos de Gordon Matta-Clark é possível observar esta relação entre o dentro e o fora, e a conexão deles através das incisões que ele abre nas construções. Nas filmagens de dentro para fora, a câmera é direcionada diretamente para incisão. Aparece primeiro um clarão até que a câmera possa calibrar a entrada de luz do ambiente externo. Imagino que a luz advinda pelas fendas seja importante em seu trabalho, além dos registros em vídeo, algumas fotografias evidenciam esta entrada de luz. De certa forma isto acontece também conosco quando somos submetidos a uma luminosidade intensa, leva um tempo até que a pupila calibre a entrada da luz, a cegueira não se faz só pelo escuro total, mas também pela luz intensa.



Figura 29



Figura 32



Figura 30



Figura 31

2.1.2 Comer com os olhos: labirinto de tubos translúcidos

O trabalho *Comer com os olhos* utiliza a treliça da pinacoteca e sua iluminação. Consiste em um conjunto de tubos de tecido embebido em látex (fig.33), que é disposto coordenado pela configuração do teto. Os tubos verticais são conectados por tubos horizontais que indicam um caminho por seu interior. As conexões permitem escolhas em direção a tubos diferentes, o que gera percursos inventados por cada passante (fig.34). Por fornecer múltipla escolha pode ser considerado um labirinto. Dentro de cada tubo vertical estão materiais que visam aguçar a percepção principalmente através do toque e da sonoridade. Os tubos horizontais estão vazios propondo um respiro entre um espaço e outro.

Nomeei este labirinto de tubos de *Comer com os olhos* por que acredito que seu apelo visual seja o gerador do desejo de penetrar. Os tubos são translúcidos, o que permite ver parcialmente seu interior. O título sugere um caráter um tanto *voyerista*, no sentido de ver alguém penetrar e explorar os tubos e sentir prazer nesta contemplação, e ao mesmo tempo se sentir motivado a fazer o mesmo.

Para chegar nesta concepção final, fiz alguns testes que resultaram neste tecido transparente (o *voil*) embebido em látex. O resultado é uma espécie de renda translúcida contra a luz e que tem um corpo próprio como um tecido com goma. Este tecido permite uma maleabilidade muito grande; dá para desdobrar todo o tecido e desunir as partes coladas mesmo depois de seco e com um gesto uni-las de novo, ele ficou permanentemente pegajoso, grudento, e tem uma certa consistência. Pensei então que poderia revestir os tubos com este tecido, e que a luz da treliça da pinacoteca iria realçar essa transparência. Cada um dos tubos estará preenchido por um material diferente a fim de sugerir uma apreciação/experimentação sensitiva ímpar. Fiz os testes com alguns materiais e resolvi o preenchimento da seguinte maneira:

Tubo 1: bexigas tubulares rosa suspensas da treliça com um pouquinho de água na ponta (fig. 35 e 36)

Tubo 2: espuma com água quente no chão e luz vermelha (fig.37)

Tubo 3: balões big empilhados em toda extensão do tubo. Ou gelatina no chão com

potes suspensos que podem ser abertos e que guardam coisas como geleca e algodão.

Tubo 4: vestível da cintura para cima preenchido por luvas cirúrgicas (fig.38)

É possível que esses materiais sejam alterados na própria execução visando um refinamento da proposta.

O caminho entre os tubos só pode ser feito através dos horizontais o que força a criação de novos meios de locomoção, rastejando pelo chão, por exemplo, inventando deslocamentos: o sujeito como descobridor das possibilidades do próprio corpo.



Figura 33



Figura 34



Figura 35



Figura 37



Figura 36



Figura 38

2.1.3 Fecho os olhos e então...: (corredor labiríntico totalmente escuro)

Quantas vezes não temos que fechar os olhos para lembrar de alguma coisa? Enquanto olhamos não conseguimos nos concentrar, toda a imagem que se forma frente aos olhos não passa indiferente a eles. Quando comemos uma coisa gostosa, ou sentimos um cheiro, por um momento fechamos os olhos para nos concentrarmos naquele sabor, naquele aroma. Por esse motivo quero fazer uma ambientação totalmente escura, por que acredito nesta imersão dos sentidos desembreados pela ausência da visão.

Este projeto consiste em um corredor na parte em “L” da pinacoteca revestido por “blecaute”, ele será totalmente escuro e em seu interior apresentarei uma forma labiríntica na qual exploro a percepção espacial, do toque e da sonoridade.

Para chegar nesta estrutura de corredor fiz alguns testes. Comecei construindo um tubo de lona preta fixado no teto e projetando-se na extensão do chão (fig.39) Depois do teste entendi que o tubo escuro por si só já era uma experiência sensorial. Ao entrar, o cheiro da lona, o ambiente apertado e a escuridão promoviam uma sensação de terror extremo, claustrofóbica. Era preciso um esforço enorme para sair, pois a lona se grudava no meu corpo e não facilitava em nada a saída. Havia preenchido o tubo com gelatina de planta criando um apelo sensorial úmido e gelado. Neste tubo a gelatina não obteve uma função interessante.

Na instalação que farei na Pinacoteca mudarei a estrutura afim de que as situações criadas possam funcionar de maneira mais efetiva. De tubo passo a corredor. No formato de corredor posso sugerir um percurso no qual as etapas onde se encontram os materiais para a sensorialidade estejam como empecilhos no caminho e inegavelmente tenham que ser superados, mas mesmo assim ofereço opções de escolha entre um trajeto e outro. Neste corredor estarão materiais que explorem principalmente a audição, a percepção espacial e o toque. Terá rebaixamento de teto, afunilamento lateral, mudança no piso com balões grandes cobertos por um tecido, barreiras sensoriais com gelatina de planta, fios, gelatina balística, bexigas com água em mini-piscina etc. (fig.40)

Sempre gostei de acordar a noite e chegar ao banheiro sem ligar nenhuma lâmpada, caminhar pelo espaço apenas com a memória da percepção de sua dimensão e com o auxílio das mãos tatear os objetos. Quando criança brincava de

esconde-esconde no escuro com meu irmão, quando ele entrava na peça em que eu estava escondida, prendia a respiração para que ele não percebesse a minha presença, às vezes estava no lugar mais óbvio, totalmente exposta, mas invisível. Até hoje, às vezes, fecho os olhos enquanto caminho na Redenção e me proponho a perceber as sensações que se mostram. Percebo como meu ritmo de caminhar muda e como o menor relevo no chão pode me fazer tropeçar, a direção se altera, geralmente não caminho em linha reta, a percepção do som é amplificada; sinto as pessoas se aproximando e se afastando, a luz do dia se mostra mais presente; as alterações entre a claridade e a escuridão são potencializadas enquanto passo embaixo da sombra de uma árvore.

De certa forma, a minha hipermetropia me obrigou a perceber o mundo mais pelas mãos do que pelos olhos, até os três anos não usava óculos, era estrábica e minha imagem do mundo era duplicada; se eu ia pegar um objeto, via dois e então tentava mirar no meio para encontrar sua localização.

Em *Pieza Sonora*³ o artista Gustavo Romano grava por um tempo o som de um lugar movimentado e popular, depois fotografa a calçada e exibe a foto da calçada e o som carregando em fragmentos e sobreposições em seu site na internet. Vejo este trabalho como uma paisagem: a paisagem do cego, que se guia pela calçada e pelos sons de cada lugar. Provavelmente o cego possa através do som, saber à qual lugar da cidade tal som se refere.

Uma ambientação totalmente escura não apenas subtrai a visão mas altera a maneira como percebemos as coisas através dos outros sentidos funcionando como um aguçador. Propostas que envolvam a sensorialidade através da espacialização, do tato, olfato e audição acontecem de forma diferente quando a visão é negada. O corredor pretende funcionar como um portal que isola a vista exterior e assim promove uma relação mais intimista e particular, é a criação de outro lugar onde a sensorialidade pode entrar em estado de dilatação.

Visão cíclica, arquitetura dentro de arquitetura, espaços que indiquem um percurso com ambientes visando a sensorialidade, relações de interação entre o espectador e a obra, tudo isso já vinha sendo abordado nos anos 60 e 70 por artistas como Hélio Oiticica com seus *Penetráveis* (1960), *Tropicália* (1967), *Magic Square* (1979), *Éden* (1969), etc. Nos trabalhos de Hélio Oiticica havia uma

3 Disponível em <<http://www.findelmundo.com.ar/psonora/>>. Acessado em abril de 2010.

preocupação muito grande com a percepção da cor, a transição da cor para o espaço (título de um de seus escritos). Acho que este meu trabalho que acontece na escuridão converge com o dele na proposição sensorial de modo geral, mas diverge em seu principal objetivo: a negação da visão. Hélio Oiticica enfatiza justamente a visão para a sensorialidade através da cor.

Shirley Paes Leme em seu trabalho *Lume-Vagalume* (1999) cria uma sala totalmente escura com celulares ligados espalhados pelo ambiente emitindo suas luzes e sons. Ela fala da ausência espacial e do escuro como um elemento que “agarra” o visitante.



Figura 39



Figura 40

2.2 Agora é sua vez... (piscina e balões com água para manipulação)

A arena é uma piscina colocada em frente à projeção de vídeo onde serão disponibilizados diversos tipos de balões para manipulação. Acho que nesta proposição a relação espacial envolve o caráter lúdico de forma muito evidente quando sugere ao visitante que entre na piscina e manipule os objetos. Manipular neste caso significa animar, dar forma, transformar os objetos em entes com os quais possa se relacionar. Assim como no jogo, é o interator que dá vida a manipulação, sem jogador não há jogo, o interator estabelece as regras de relação.

Na língua francesa e na inglesa brincadeira e jogo correspondem à mesma palavra: *jouer*, *play*. No português não temos este equivalente, ou se joga ou se brinca. A palavra “lúdico” deriva de “*ludus* e *ludere* que, no latim, cobrem amplamente o significado de jogo. [...]O sentido de *ludere* está ligado à ilusão, simulação.”⁴ Poderíamos dizer “faz de conta” característico da brincadeira. O jogo é competitivo e estabelece um início e um fim, também trabalha com níveis de habilidade. A brincadeira não necessariamente tem início e fim pontual, geralmente não é medida pela habilidade e seu objetivo consiste em realizar uma tarefa de forma parazerosa, sem finalidade. Tanto a brincadeira como o jogo, estabelecem relações entre indivíduos ou mesmo entre um indivíduo e algum objeto. A palavra “[...] brincar vem de brinco + ar; brinco vem do latim *vinculu* / *vinculum*: ‘laço’ através de formas *vinclu*, *vincru*, *vincro*. [...] brincar constitui-se numa atividade de ligação ou vínculo com algo em si mesmo e com o outro.”⁵

“[...] Jogo é aquilo que faz aquele que joga. Portanto, mais do que ninguém, é o jogador quem dá vida à atividade, de modo que é, desta maneira, que um pedaço de papel transforma-se em barco ou avião ou um cabo de vassoura vira metralhadora, espada ou outro objeto qualquer”⁶.

É da relação sujeito-objeto que o jogo é estabelecido.

⁴Trecho retirado do endereço:

<<http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n52/22MartinsyRamos.pdf>>Acessado em junho de 2010

⁵ Trecho retirado do endereço:

<<http://www.colegioconsolata.com.br/acontece/projetos/2005/2serie/index.htm>>Acessado em junho de 2010

⁶Trecho retirado do endereço

:<<http://www.ueb-df.org.br/artigo.asp?art=8>>Acessado em junho de 2010

É possível observar nas crianças essa qualidade de repetir uma determinada tarefa, uma regra sem pensar em sua finalidade. Da minha relação com minha vizinha que agora tem seis anos e meu primo de três anos, pude perceber que distraí-los pode ser uma tarefa muito fácil. Um dia estabeleci uma regra que consistia em carregar areia de um ponto e transportá-la até outro. Depois de terminada a areia, recomeçava devolvendo-a ao seu local de origem. Num outro momento enchíamos uma mini-piscina com água e transportávamos até a piscina maior. Como a mini-piscina estava furada, muita água se perdia no caminho. Seria muito difícil encher a piscina grande, mas na verdade eles não se importavam com isso, para eles o interessante era repetir a tarefa e se molhar no caminho. Na maioria das vezes as crianças não querem atividades elaboradas, racionais, narrativas, elas são capazes de se divertir com tarefas muito simples e não se entendiam com facilidade com atividades repetitivas. Comum entre os dois termos jogo e brincadeira está a atividade sem finalidade, passatempo, que são animados pelo sujeito.

2.2.1 Relações espaciais entre agora é sua vez... e vídeos-ação

Depois de fazer um teste para projeção do vídeo observei que alguns deles estabelecem uma relação espacial com o visitante, indo de encontro a ele, atacando-o. Nas vezes em que mostrei meus vídeos às pessoas, observei que em alguns deles as pessoas acompanham a imagem fazendo movimentos com a cabeça, criando expressões faciais que demonstram um envolvimento corporal na relação sujeito-vídeo. Nestes proponho uma projeção em toda a extensão da parede de forma a enfatizar a relação espacial acompanhado do som do vídeo potencialmente alto para criação desta atmosfera.

Em outros vídeos entendi que a projeção na parede em grande formato acaba tirando o caráter intimista que é estabelecido na relação do corpo com o objeto, estes serão apresentados em uma TV, talvez com o auxílio de fones, para eliminar os sons externos.

Propor o vídeo projetado em conjunto com a piscina tem o objetivo de reforçar a correspondência entre a contemplação da ação através do vídeo e a disponibilidade do mesmo material do vídeo para experiência própria. No vídeo me

lanço na ação, enquadrando partes do meu corpo e rosto em situações não necessariamente agradáveis, me expondo, tornando o espectador um voyeur da ação. Na arena composta pela piscina inflável e os balões com água ofereço os materiais que uso na ação para que o visitante experimente a mesma sensação, motivado pelo vídeo. Isso denota um “um modo de fazer”, ou “faça você mesmo”. Pode ser que algumas pessoas se envolvam mais assistindo o vídeo. Pode ser que a manipulação seja uma decepção depois de ver a projeção. Talvez o meu interesse por esses objetos não possa ser transferido. Pode ser que o interator proponha novas regras de manipulação enriquecendo a proposta, é nisso que aposto; em uma troca: o interator como descobridor da obra.

Regras e instruções para serem executadas por outras pessoas, surgem na arte com o início dos *Happenings*⁷ dos anos 60-70 desenvolvidos por artistas como Yoko Ono e Allan Kaprow. Yoko Ono em seu livro *Grapefruit* descreve ações para que o leitor realize como “esconda-se até que todos morram”⁸. A natureza despreocupada permeada pelo acaso e o imprevisto eram os pontos altos nesses casos.

Quando fiz a cabine (fig.10, 11, 12a e 12b pág.22), um colega sugeriu que eu pesquisasse o artista Elcio Rossini. Ele disponibiliza balões para manipulação e também explora as possibilidades sonoras dos balões quando cheios de água. Identifiquei-me com a maneira que pesquisa e apresenta essas bexigas. Encontrei fotos no *CD-ROM* de sua dissertação com materiais que eu já havia usado ou pensado em usar. Não quero com isso dizer que copiei seus materiais ou que ele me copiou, mas que sem contato nenhum compartilhávamos alguns procedimentos na exploração dos objetos de látex. Acho que em Elcio a relação com os balões é macro, de todo o corpo “performando” com grandes quantidades do material e às vezes escondendo e anulando a presença do interator a fim de criar grandes estruturas móveis inusitadas, como são os seus infláveis. No meu caso a relação

⁷ O termo *Happening* vem do inglês e pode ser traduzido como acontecimento. Allan Kaprow foi o Primeiro a usar este termo para nomear as atividades que vinha desenvolvendo caracterizadas pelo imprevisto, pela ação que poderia ser executada em qualquer lugar em 1959. <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Happening>>. Segundo Etienne Souriau o *Happening* caracteriza-se pelo aspecto *hic et nunc*. Seu caráter é de um evento não-repetível, pode ter características de jogo, estabelecido por regras, é sempre uma improvisação e jamais acontece como um espetáculo. É uma atividade sem encenação, muito próxima da vida como ela é.

⁸ Fragmentos no site da artista. Disponível em <<http://www.a-i-u.net/yokosays.html>> Acessado em maio de 2010.

com o balão é mais intimista, com recorte de enquadramento de partes do corpo: rosto, pés, mãos. Enquanto Élcio Rossini usa toda a potência do corpo como propulsor da ação e do movimento eu me atendo nos gestos.

2.3 Os vídeos-ação

Os vídeos são registros de ações que venho desenvolvendo há algum tempo, eles reproduzem performances inseridas na paisagem, no banheiro da minha casa, no meu quarto, no Instituto de Artes. São vídeos experimentais, com o mínimo de edição e que não tem a pretensão de se tornar vídeo-arte, tem apenas caráter documental. Optei por esse formato por que não estou interessada em meu vídeo como resultado final, o que me motiva é a manipulação do material, o vídeo é apenas uma forma de mostrar e de fazer o recorte enquadrando apenas o que importa.

Nas ações que realizei ao ar livre com as bexigas amarelas pude perceber a diferença que há na execução da tarefa quando ela é realizada por alguém que acredita e se diverte e outra pessoa que faz a ação por obrigação. Estávamos eu e outra pessoa à lançar as bexigas na água. No registro em vídeo fica claro a falta de motivação da pessoa que me acompanhava. Dei-me conta que talvez a minha relação com os balões, em alguns casos não possa ser transferida.

Nos vídeos exploro o som produzido pelas bexigas de látex quando cheias de água, observo a ação do tempo, do vento quando as bexigas são inseridas na paisagem e as relações que se estabelecem entre o corpo da bexiga e o meu corpo ao manipulá-lo. Penso nas minhas ações como desdobramentos do conceito do *Happening* e do *Environmental*, com o espírito de uma ação livre sem roteiro pré-estabelecido, guiadas pelo acaso.

Percebi que muitas vezes, nas manipulações que faço no banheiro, repito o mesmo movimento. Antes de fazer o vídeo sempre tenho alguma idéia do que fazer. Muitos movimentos eu descubro enquanto estou filmando a ação. Quando repito o mesmo movimento, repito uma solução que já tinha encontrado, até que pela repetição, surja uma nova idéia, um novo movimento para que eu continue. A

repetição acontece quando não sei o que fazer. Depois quando assisto, percebo que a repetição é importante e reforça pontos que se fossem exibidos apenas uma vez não seriam notados. Noto que quando assistimos a um vídeo nunca o vemos na íntegra, sempre nos distraímos por instantes, por isso a repetição é importante. A repetição marca, fixa, gera o hábito. A crença e o mito sobrevivem pela transmissão através da repetição.

Gerar situações inusitadas através da proposta tem como objetivo desestabilizar o interator, contestar suas certezas, induzir mudanças de comportamento e hábitos e assim estabelecer novos valores através das descobertas. O instinto está intimamente ligado à capacidade sensorial. Só depois de perceber somos compelidos à agir. O instinto aparece no momento ínfimo que divide a percepção da ação. Nos animais, a capacidade perceptiva é um fator determinante para sua sobrevivência. À medida que o homem se socializa e desenvolve seu conhecimento desconsidera seus sentidos e perde a capacidade de ler as informações dos fenômenos naturais, e assim prever situações. É a previsão que nos distingue dos outros animais: nossa capacidade de pensar no futuro. Um macaco descobre que usando a vareta ele derruba a fruta. Todos os dias ele procura uma nova vareta por que jogou fora a antiga. O humano é capaz de guardar a vareta prevendo que irá precisar dela no dia seguinte.

Quando termino um registro, sempre assisto antes de iniciar o registro seguinte, assim consigo perceber o que funciona e os movimentos novos que surgem, no registro seguinte crio novos movimentos e reforço coisas que achei interessante naqueles que já assisti, fazendo novas combinações e eliminando coisas que não funcionaram. Posso continuar as ações e seus registros infinitamente, por que a cada registro novas possibilidades surgem. Refazer a ação tem o objetivo de diminuir ao máximo a edição para conservar seu o caráter documental na íntegra.

Uma das minhas preocupações com o registro em vídeo é decidir quando ele termina. Às vezes decido na hora, no momento da ação, quando me canso, ou quando acho que estou me repetindo demais, quando me entedio. Às vezes termino quando o balão estoura. Quando me entedio estou evitando as crises de criatividade, penso que posso começar a registrar a exaustão, para ver o que acontece. Creio que encerrar quando o balão estoura é um tanto óbvio, em alguns

vídeos trabalhei justamente com movimentos repetitivos que dificultavam que o balão estourasse rapidamente e seguia até que depois de muito tempo isso acontecesse.

Em alguns casos existe um objetivo: a realização de uma tarefa. Que podia ser uma tarefa mesmo, como uma regra, por exemplo: atirar balões com água até que todos estourem, ou pode ser uma tarefa imitada; uma mímica; que lembra uma atividade doméstica, como lavar roupa por exemplo. Anna Halprin, Dennis Oppenheim, Merce Cunningham discutem a tarefa na dança e na *performance*. Bruce Nauman discutindo o papel do artista realizava tarefas em seu atelier com registro em vídeo; como “dançar no perímetro de um quadrado” ou tomar uma xícara de café, o caso é que ele estabelece uma regra e segue-a a rigor até o esgotamento físico de seu corpo. Podemos pensar em alguns artistas como Marina Abramovic que trabalha com esta questão do esgotamento e de flagelação do próprio corpo, em um de seus vídeos-performances ela segue falando e comendo uma cebola com casca, a ação termina quando a cebola acaba.

Brincar com os balões sem que eles estourem é uma regra mascarada, um condicionamento social; é desejo dos pais que os filhos brinquem sem “estragar” os brinquedos. Ele tem em si a regra implícita de como devem ser manuseados. Subverter essas regras não é uma tarefa para todas as crianças, geralmente elas estão condicionadas. A criança que subverte com certeza tem um espírito um tanto artístico, que trabalha essencialmente com a subversão das regras. Uma colega me contou que seu irmão caçula gostava mais das caixas do que dos brinquedos que elas continham, os pais e parentes se frustravam porque ele não se interessava por brinquedos caros. A diferença entre a caixa e o brinquedo em si, é que na caixa ele tinha total liberdade de escolha e o brinquedo possibilitava apenas algumas maneiras de brincar.

A seguir abordarei cada vídeo em específico:

2.3.1 Ações macro: vídeos exibidos em uma TV

Optei por exibi-los em TV por que na projeção não acredito em uma potência perceptiva espacial. São registros de ações com vista macro. No vídeo *Arremesso de amarelo na paisagem* (fig.43), preendi um balão em uma corda e lancei-o com

uma pancada. Quando a corda esticava, ele dava um solavanco e voltava. O incrível é que o vídeo parece acelerado, não parece um tempo natural. Isso acontece por que a forma é muito sintética e a câmera tem suas limitações técnicas de vídeo, mas acho que é também por que estamos acostumados ao balão menor que tem outro ritmo e ao mesmo tempo o solavanco é inesperado, traz uma velocidade inusitada. Neste vídeo minha imagem aparece tocando a margem do enquadramento. Percebi que em alguns vídeos minha presença/ausência é marcada pelo quadrante e que isso remete diretamente para o que está exterior ao vídeo. Rapidamente quem assiste percebe que existe coisas além daquilo que é mostrado. Essa privação da imagem total pode trazer um incômodo por não abraçar toda a ação. A imagem macro neste caso, acaba funcionando como micro, que remete para as limitações do equipamento. Mesmo não transparecendo, ele sempre exerce um recorte, um controle sobre o que registra.

A serviço do amarelo, do tempo, do vento (Fig.44) é um vídeo no qual eu largava dois balões amarelos também com pancadas e ficava esperando eles na borda do açude ou na passarela. Quando conseguia pegá-los, novamente ia até o meio da passarela ou no quiosque e tornava a lançá-los até que eles estourassem. Neste caso crio uma regra, como nos happenings, mas também realizo uma tarefa. Como Sísifo rolando sempre a pedra até o alto da montanha já sabendo que ela desceria. Mas no meu caso, a pedra não rolava sempre para o mesmo lugar. Um balão grande é muito diferente de um pequeno: ele tem mais peso, fica menos tempo no ar, mas é interessante porque é uma coisa grande que vai bem longe com uma pancada nossa e ao mesmo tempo ainda é sensível aos movimentos da água e do vento. Esta ação coloca os balões à deriva⁹ das condições ambientais. Neste caso conto com os fatores climáticos como somatórios à ação. Coloco-me a serviço do vento e da água que agem sobre a forma do balão. No momento em que lancei os balões em um ambiente natural percebi o quanto o vento é presente e o quanto a relação da forma com o ambiente pode alterar seu significado.

Nos dois vídeos com balões amarelos trabalho com a relação da cor na paisagem. Penso nestes vídeos como pinturas construídas pela adição da forma sintética amarela na paisagem predominantemente verde.

9

Quando fiz a ação *Do nada, luvas na água* (Fig.45), levei 100 luvas para inflar e lançar no açude, cerca de 70 estavam furadas! Pensava em soltá-las em um ponto do açude e juntá-las no outro. Imaginava que o vento às levaria de forma "reta", em trajeto uniforme de uma margem, à outra. Mas o vento não é constante, nem sopra sempre na mesma direção. Ele muda de idéia rapidamente, ele é imprevisível, sinuoso, traiçoeiro. Gravei o trajeto das luvas à deriva do vento, em movimentos circulares, de vai e vem. Numa hora recolho todas e lanço-as por trás da câmera. Observo que em alguns vídeos deixo explícito o fato de estou filmando, de que há um além: este espaço que existe fora do enquadramento da câmera. Em alguns momentos vejo as luvas como um recorte branco no vídeo, como uma ausência de imagem.

Na tentativa de fazer um desenho, fiz a ação *Traçando com vermelho* (Fig.46). Nela uso o tecido vermelho a fim de fazer um traçado na paisagem. Um risco, um desenho. Este tecido é transportado por mim e por outra pessoa; ela caminha sobre a passarela e eu caminho na beira do açude. Tencionamos o tecido e fizemos um movimento arrastando-o sobre a água. Nesta ação pude perceber a força efetiva do vento e a resistência da água quando o tecido é mergulhado. O vento era um agente importantíssimo que contribui/atrapalhou: às vezes fazíamos força contra a sua direção, às vezes ele ajudava na construção do desenho quando levantava o tecido e balançava-o no ar. O desenho acontece na duração da ação. Depois de finalizar a ação colocamos o tecido na beira do açude, um novo desenho se formou na linha vermelha que descansava na margem.



Figura 43



Figura 44



Figura 45



Figura 46

2.3.2 Espacialidade do vídeo: projeção

Os vídeos para projeção estabelecem relação direta com quem assiste, virtualmente espacial, quero projetar em toda a extensão da parede para evidenciar esta questão espacial e colocar o som bem alto. Esses vídeos são mais intimistas, seus movimentos são gestuais e enquadram apenas a parte do corpo usada na ação. O balão com água é uma metáfora da maneira como podemos encarar os imprevistos, o balão pode ser apertado, mas não irá estourar, ele se estica, se esquia e toma uma nova forma, assim nós também podemos não estourar, mas como a água, ganhar uma nova forma adequada à situação vivida.

A seguir descrevo cada vídeo:

Rosa até estourar (fig.47) foi desenvolvido no banheiro da minha casa, fiz muitas ações com esses balões pra modelar até chegar no formato que será apresentado. Enchi alguns balões *Stick Ball* (balões para modelar) com água na torneira. Iniciei manuseando-o como uma cobra, ele parecia mesmo uma, apesar da cor rosa, um bicho, uma tripa. Fiz alguns vídeos no *box* do meu banheiro, nos quais eu atirava uma quantia de balões de uma certa altura no chão e repetia até que todos estourassem. Refiz este vídeo com menos e mais balões, então juntei todos os vídeos, cortei partes e percebi que a medida que aumentava a quantidade, aumentava o corte de enquadramento. Começo a ação numa vista mais ampla e termino com a imagem preenchida pelos balões.

Mordendo rosa (fig.48) foi vídeo de desdobramento das primeiras ações com estes balões. Tentei usar outras partes do corpo para manipular o balão; a boca e os pés. Com a boca o vídeo ganha uma caráter ambíguo, ora lembra um animal, ora tem conotação sexual. O ato de morder o balão a fim de estourá-lo pode levar o espectador às sensações de repulsa. O sentimento gerado por essa repulsa estabelece uma relação de partilha de sensações entre quem faz e quem assiste. Nestes momentos o vídeo atinge seu máximo sensorial e virtualmente espacial.

Em *Metendo a cara* (fig.49) uso a bexiga de látex transparente que tem características peculiares em relação às demais. Sua elasticidade e organicidade são ampliadas pela água e por ser transparente funciona como uma lente. Nesta ação quis explorar a relação do rosto com a bexiga. Defendemos nosso rosto em

primeiro lugar em situações de risco, o que demonstra sua fragilidade. É a parte do nosso corpo que marca nossa individualidade. É principalmente por ele que nos comunicamos e transparecemos nosso estado de humor. Quis explorar as possibilidades expressivas do rosto, seus múltiplos movimentos e sua funcionalidade. Uso o ouvido, os olhos, o nariz e a boca. Cheiro, lambo, ouço, vejo a bexiga, uso esses órgãos nas suas funções, mas também toco e manipulo a bexiga com cada um deles. O rosto é o suporte. Exploro as potencialidades de som e movimentos da face.

Na vídeo-ação *Ai que medo de te estourar* (fig.50) me comporto de maneira diferente em relação à bexiga transparente. Nos gestos fica claro a delicadeza com que trato aquela forma, diferente dos demais vídeos onde o gesto é agressivo, quase uma luta com o balão. Esta capacidade elástica da bexiga transparente me permitiu novas possibilidades. Ela se comporta de forma muito orgânica, assemelhando-se à uma água viva. Nos momentos em que lanço a forma de determinada altura, ao cair no chão ela assume o movimento da água em queda sem se romper.

Quando comecei à gravar os sons do balão, lembrava-me dos sons emitidos pela minha própria barriga quando tomava muita água de uma vez só. Ao comentar isso com as pessoas, via que ficavam indiferentes a essa constatação. Com vídeo *Isto não é um balão* (fig.51) mostro a dimensão real deste som. Por apresentar uma imagem escura ele estabelece relação direta com a ambientação *Fecho os olhos e então...*

No vídeo *Amarelo fundo falso* (fig.52) usei um pouco de água no fundo do balão fiz movimentos destacando o peso da água somado à capacidade elástica da forma. Esta ação acontece como uma luta, do sujeito contra a forma. Faço força ao atirá-lo no chão. Sentimentos como a raiva parecem transparecer. As limitações da câmera fazem com que o vídeo pareça acelerado, um tanto mecânico. O balão com água insere nova duração da movimentação. A luta travada acaba com a imobilização do balão e sua vingança: se rompendo e me molhando.

Vermelho gargalhada (fig.53) foi o primeiro vídeo que fiz de um balão com água. O som produzido nesta manipulação é o mais importante. A capacidade que este vídeo tem de induzir o riso pela sonoridade é o que me motivou a continuar esta exploração.

Em *Lavando balões* (fig.54) somam-se alguns registros de manipulações realizadas em um tanque. O fato de serem realizadas no tanque e o movimento feito induzem a pensarmos em uma tarefa: lavar roupa. Neste vídeo os movimentos funcionam como uma mímica que remetem ao ato de lavar remetendo ao conceito de tarefa.



Figura 47



Figura 48



Figura 49



Figura 50



Figura 51



Figura 52



Figura 53



Figura 54

2.4 Desenhos em vidrinhos

Nos vidrinhos trato da espacialização do desenho, metaforizando suas camadas, sua característica em destacar coisas, ampliar outras, e no desenho que se forma a cada mudança de ângulo estabelecendo uma nova configuração entre os materiais imersos na água. A manipulação permite observar todos os lados, é possível explorar a função de lente gerada pela água em conjunto com vidrinhos redondos.

A questão comum a todos, entre a água e os objetos imersos, é a metáfora do mergulho e da absorção, de envolver o interator por todos os lados. É isso que norteia o meu trabalho de forma geral. A água minimiza o efeito da gravidade, nela o som reverbera, a superfície é sensível. Ao mesmo tempo, a água é tolerante, se adéqua às formas, desvia seu curso para chegar no destino. Tecido na água é absorção do meio, entregado, lançado, penetrado. É delicadeza, gentileza com o corpo, outro tempo para o movimento, contramão do imediato. Água: subtração do peso do mundo. O movimento de “atraso” e reverberação que a água produz é muito importante, é o que dá o ritmo pro desenho. Nos balões busco esse mesmo atraso propiciado pela diminuição da gravidade em meio aquoso.

Os vidrinhos abrigam pequenos desenhos imersos na água feitos com pedaços de linhas, arame, gelatina de planta, restos de tecido etc. Coletei durante algum tempo materiais que faziam parte desse imaginário dos vidrinhos. Juntando esses elementos, fiz desenhos dentro de vidrinhos, que eram construídos tridimensionalmente, imersos em água, gelatina.

A série que irei apresentar é recente. Concentrei-me na qualidade de lente dos vidros redondos (Fig.55, 56, 57 e 58) e em uma série de vidros iguais (Fig. 59, 60,61, 62 e 63). Em um deles coloquei água e uma lente de contato perfurada com uma agulha, penso nele como uma metáfora da visão. Em outro vidrinho trabalhei com gelatina de planta, cabelo e uma telinha para curativo. Já havia tentado perfurar uma esfera de gelatina com outros fios, mas ela se rompia então comecei a usar cabelo que é bem fininho. Com o auxílio de uma pinça eu furava e amarrava o fio até terminar seu comprimento. A gelatina fora da água vai secando até virar uma miçanga, ia regando e deixando secar para ver como o fio se comportava. Na maioria deles existem coisas quase imperceptíveis que exigem um olhar mais minucioso. Trabalhei com densidades diferentes usando vaselina, óleo e água para

criar estágios e suspensões. Usei comprimidos que se desintegravam rapidamente. Usei cremes que deixavam a água turva etc. Minúcia, transparência, peso/leveza, filtro/lente/prisma, absorção, repulsão são palavras que podemos usar para falar deles. Cada vidro tem características ímpares que só aparecem quando são manuseados.

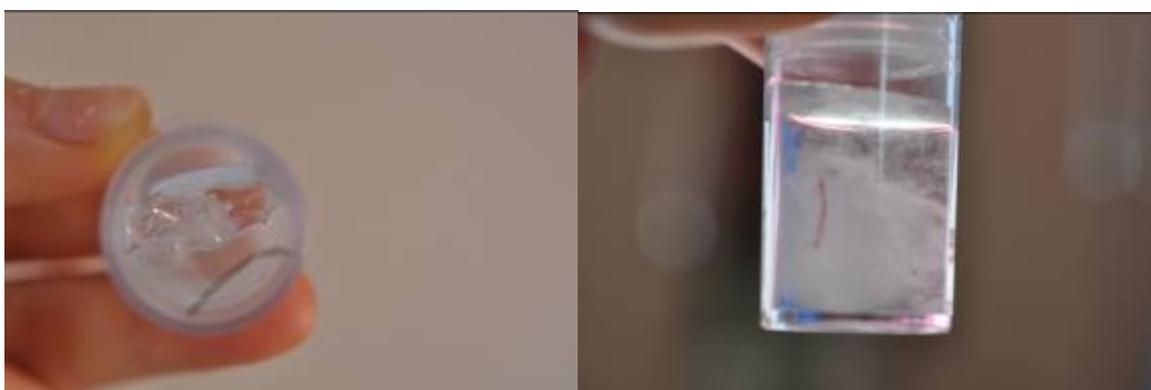
Ater-se por um tempo na manipulação e tentar movimentos e ângulos diversos pode potencializar suas qualidades. O que está ao redor acaba entrando na composição. Na série de dez vidrinhos iguais senti minhas idéias se esgotando, pretendo trabalhar com muitos futuramente e ver o que acontece depois da crise de criatividade, quando forçamos uma continuidade. Vejo os vidrinhos como documentos de trabalho, eles canalizam meus pensamentos, são preciosidades que divido com os visitantes com o objetivo de que se aproximem da minha proposta. Mesmo trabalhando com eles há algum tempo, não os considero objetos que possam ser apresentados como trabalhos em si.



Figuras 55, 56,57 e 58



Figura 59



Figuras 60 e 61



Figura 62



Figura 63

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É difícil pensar em considerações finais quando o trabalho prático se concretiza no momento seguinte em que o texto é entregue. De qualquer forma, não é uma conclusão, o trabalho continua sempre, procurando agregar conhecimento e resultado prático.

O projeto de conclusão de curso nos força a resolver nossos impasses, fazer escolhas, escrever. Espero que depois de pronto ele não esteja resolvido, mas que me forneça novos horizontes para que eu siga buscando sempre melhorar.

Expor o trabalho na pinacoteca permite que eu compartilhe minha produção com as pessoas de um modo geral. É sempre bom, trazer do limbo das minhas idéias trabalhos para o mundo concreto. Ao tempo que me exponho, tendo que falar, apresentar, também entrego o que tenho de mais precioso: um trabalho no qual acredito e espero que seja uma experiência instigante para todos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. **Hélio Oiticica: tentativa de diálogo, 1977**. In: AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: textos e ensaios (1980-2005)- Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil**. São Paulo: Ed.34, 2006. Pg.103-125.

ARCHER, Michel. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ATRAVÉS: INHOTIM/ Curadoria Allan Schwartzman, Jochen Volz, Rodrigo Moura; versão para o português: Izabel Murat Burgrige. Brumadinho, MG: Instituto Cultural Inhotim, 2008.

BUREN, Daniel. **Daniel Buren, textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, Consulado Geral da França no Rio de Janeiro, 2001.

CALVINO, Ítalo. **Lezione americane. Português: Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas** 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHO, Ana Albani de. **Instalação como problemática contemporânea**. Pg.103-124. In: CATTANI, Icléia Borsa. **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

FRANCA, Patricia. L'infra-mince, zona de sombra e o tempo do entre-dois. In: **Porto Arte**. Porto Alegre vol. 9, n. 16 (maio 1998), p. 19-26.

GRAHAM, Dan. **A arte em relação à arquitetura**. Pg.429-451. In: **Escritos de artistas anos 60/70/** seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim: Tradução de Pedro Süseedink. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

HERKENHOFF, Paulo. **Brasil/Brasis**. In: **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, fricções, estratégias**. Ricardo Bausbaum (org.). Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. Pg.359-370.

HESS, Bárbara. **Lucio Fontana**. Lisboa: Taschen, 2003.

HUCHET, Stéphane. **A instalação em situação**. In: NAZARIO, Luiz; FRANÇA, Patrícia (org.). **Concepções contemporâneas de arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG,, 2006.

LEPRUN, Sylviane. Maneiras de instalação. Tradução Sônia Taborda. **Porto Arte**. Porto Alegre, v.10, n.18, p.19-42, mai.1999.

LOPES, Fernanda. Nuno Ramos: O mundo por um fio. **DASartes** nº4, ano 1. Rio de Janeiro: O Selo, jun-jul 2009. Pg.66-71.

LUGARES DESDOBRADOS: Elaine Tedesco, Karin Lambrecht, Lucia Koch. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil, 9 de dezembro de 2008 a 08 de março de 2009.

KNOW, Miwon. One place after another. **Revista October 80**, spring, 1997.
KNOW, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity. Tradução Jorge Menna Barreto. One place after another. Site-specific art and locational identity. Massachusetts : Massachusetts Institute of Technology, 2004.

KRAUS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Originalmente publicado no número 8 de October, na primavera de 1979 (31- 44), o texto, cujo título original é Sculpture in the Expanded Field, também apareceu em The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture, Washington: Bay Press, 1984. Reeditado com a tradução publicada no número 1 de **Gávea**, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, em 1984 (87-93).
Disponível em <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e17/Krauss.pdf>>
Acessado em março de 2010.

MANO, Rubens. A condição do lugar no Site. Pg.114-123. São Paulo: **ARS** nº7. 2006. Disponível em <<http://www.cap.eca.usp.br/ars7/mano.pdf>>
Acessado em abril de 2010.

MARTIN, Sylvia. **Video art**. Tradução: Maria do Rosário Boléo. Colônia: Taschen, 2006.

MEREDIEU, Florence de. **Duchamp et l'infra-mince**. In: Meredieu, Florence de. **Histoire materielle & immaterielle de l'art moderne**. Paris: Bordas, 1994. Pg.312.

MORRIS, Robert. **O tempo presente do espaço**. 1978. Pg.401-420. In: **Escritos de artistas anos 60/70/** seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim: Tradução de Pedro Süseedink.-Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

NAVAS, Adolfo Montejo. Yoko Ono. **DASartes** nº4, ano 1. Rio de Janeiro: O Selo, jun-jul 2009. Pg.60-65.

O'DOHERTY, Brian. **O Cubo branco, notas sobre o espaço da galeria**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. **A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido da construtividade**.Pg.82-95. In: **Escritos de artistas anos 60/70/** seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim: Tradução de Pedro Süseedink. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

ONO, Yoko. **Grapefruit: a Book of Instructions and Drawings** by Yoko Ono. Wunternaum Press. Tokyo, Japan, 1964. Grapefruit: um Livro das Instruções

e dos Desenhos por Yoko Ono. Tradução de Régis Bonvicino e Mônica Costa. Projeto gráfico e capa de Regina Silveira e Julio Plaza, 1981.

OSÓRIO, Luiz Camillo. As cores e os lugares em Hélio Oiticica: Uma leitura depois de Houston. **ARS** nº10. Disponível em <http://www.cap.eca.usp.br/ars10/cores_helio_oiticica.pdf> Acessado em outubro de 2009.

PÉREZ, David (ed.). **La certeza vulnerable: cuerpo y fotografia em El siglo XXI**. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: Processo de criação artística**. 4ªEd. São Paulo: FADESP: Anablume 2009.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica : qual é o parangolé? E outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SEDUÇÕES: Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto: instalações. Zurich. Daros Exhibitions. Hatje Cantz. Daros-Latinamerica 2006.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
_____ **Nuno Ramos**. São Paulo: Ática, 1997

TEDESCO, Elaine. **Instalação: campo de relações**. 2007. Disponível em <<http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>> Acessado em abril de 2010.

WEITEMEIER, Hannah. **Yves Klein**. Lisboa: Taschen, 2004.

Anexos











