

Livro, Faca de Corte, Coração

PROJETO DE UMA INSTALAÇÃO
FOCALIZANDO A INTERAÇÃO
ESPECTADOR – OBRA

ALEXANDRA ECKERT

Livro, Faca de Corte, Coração

PROJETO DE UMA INSTALAÇÃO
FOCALIZANDO A INTERAÇÃO
ESPECTADOR – OBRA

Dissertação apresentada
como requisito parcial à obtenção
do grau de Mestre em Poéticas Visuais
no Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais do Instituto de Artes
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ORIENTADORA: Prof^a. Dr^a. Elida Tessler

PORTO ALEGRE
2000

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Tânia Maria Galli Fonseca

Prof^a. Dr^a. Mônica Zielinsky

Prof^a. Dr^a. Sandra Rey

*Não há mistérios
para quem investiga
todos os recantos do coração.*
Machado de Assis

*De coração,
para Giullia e Giovani.*

*Aos meus pais,
Silvério e Adélia,
o reconhecimento.*

*A Idalina Schabbach Kloeckner,
in memoriam.*

Agradeço

*À Profª. Drª. Elida Tessler,
pela orientação atenciosa e inestimáveis contribuições ao longo da pesquisa,*

*À Profª. Drª. Mônica Zielinsky e à Profª. Drª. Sandra Rey,
pelo olhar exigente e leitura criteriosa,
que tanto contribuíram para o aprofundamento da pesquisa,*

*A Ms. Cristina Loureiro e a Fernando Rogério Kloeckner Noronha,
pelo dedicado auxílio na revisão do texto,*

*A Roger Mothcy e a Sérgio Pimentel,
pelas estruturas de ferro,*

*A Moreima da Rosa Ferreira,
pela encadernação dos livros,*

*A Nelsindo da Roza, a Paulo Rogério Lopes da Rosa
e ao Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, pela impressão litográfica,*

*Ao colega Paulo Antonio da Silveira,
por compartilhar sua especial atenção ao livro-arte,*

*Aos colegas, Altamir Moreira, Andréa Bracher, Andréa Hofstaetter, Carlos Kraus,
Karina Tapia Neira, Lúcia Koch e Rosana Berwanger Silva, pelos risos e apoio constantes.*

*Ao corpo docente e funcionários do Programa de Pós-Graduação
do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,*

*Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq,
pelo apoio financeiro,*

*Aos colegas e amigos do Colégio Batista e Centro Universitário FEEVALE,
sempre presentes,*

*Aos familiares, pelo apoio e ajuda inestimável,
em especial a Maria Iracema Klöckner, pelo atelier,*

A Silvio Carlos Gomes Nunes, com amor.

SUMÁRIO

FIGURAS _____	IX
RESUMO _____	XX
ABSTRACT _____	XXI
APRESENTAÇÃO _____	22
PARTE I	
1. "LIVRO, FACA DE CORTE, CORAÇÃO": A ORIGEM DA INSTALAÇÃO _____	37
2. OBRA, ESPAÇO E ESPECTADOR: O PROJETO DE UMA INSTALAÇÃO _____	42
PARTE II	
1. A INSTALAÇÃO: TRANSFORMAÇÕES DE UM CONCEITO _____	48
2. O ESPAÇO: USO E TEMPORALIDADE _____	56
3. O ESPECTADOR: PARTICIPAÇÃO ATIVA E PASSIVA _____	63
PARTE III	
1. OS CORAÇÕES: REPRODUÇÃO DE CERÂMICAS _____	75
2. OS LIVROS: CONFECÇÃO DE VOLUMES E TOMOS _____	81
3. OS SUPORTES: CONSTRUÇÃO DE ESTRUTURAS, MESAS E CADEIRAS _____	93
PARTE IV	
1. A MONTAGEM DA INSTALAÇÃO "LIVRO, FACA DE CORTE, CORAÇÃO" _____	100
2. CO-AUTOR: O DIÁLOGO DO ESPECTADOR COM O ARTISTA _____	102
3. ARTISTA, OBRA E ESPECTADOR: A INTERAÇÃO DE ELEMENTOS NA INSTALAÇÃO _____	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	107

REFERÊNCIAS

ESPECÍFICA 115

GERAL 119

ANEXOS

ANEXO 01: REGISTROS FOTOGRÁFICOS PINACOTECA BARÃO DE SANTO ÂNGELO

ANEXO 02: PROJETO DA INSTALAÇÃO "LIVRO, FACA DE CORTE, CORAÇÃO" EM PLANTA-BAIXA DA PINACOTECA BARÃO DE SANTO ÂNGELO

ANEXO 03: REGISTROS FOTOGRÁFICOS DA INSTALAÇÃO "LIVRO, FACA DE CORTE, CORAÇÃO"

FIGURAS

Figura 1.	<i>Efésios 6.4</i> , 1996 Instalação Dimensões variáveis _____	23
Figura 2.	<i>...soul. Blood soul.</i> , 1995 Instalação Dimensões variáveis _____	24
Figura 3.	<i>É essencial compreender que o homem tem dois aspectos: um espiritual e um físico, e que, dos dois, o físico é infinitamente menos importante (Edward Bach)</i> , 1994 Instalação Dimensões variáveis _____	25
Figura 4.	Gê Orthof. <i>Sobretudo Transporte: Destino: Torreão</i> , 1999 Instalação Detalhe: vista superior Dimensões variáveis _____	29

Figura 5.	Gê Orthof <i>Sobretudo Transporte: Destino: Torreão, 1999</i> Instalação Detalhe: tecidos, plásticos, cordas e pimentões Dimensões variáveis _____	30
Figura 6.	Gê Orthof <i>Sobretudo Transporte: Destino: Torreão, 1999</i> Instalação Detalhe: carrinho _____	31
Figura 7.	Gê Orthof <i>Sobretudo Transporte: Destino: Torreão, 1999</i> Instalação Detalhe: espectador _____	32
Figura 8.	<i>Coração, 1999</i> Detalhe: livro _____	38
Figura 9.	<i>Coração, 1999</i> Instalação Dimensões variáveis _____	39

Figura 10.	Richard Serra <i>Equal and Diagonally Opposite Corners: For Samuel Beckett, 1990</i> Pastel oleoso sobre tela _____	44
Figura 11.	Edmond Couchot e Michel Bret <i>La Plume et Le Pissenlit, 1999</i> Computador, captor e placa transparente Dimensões variáveis _____	54
Figura 12.	Richard Long <i>Círculo do Silêncio, 1990</i> Pedras _____	59
Figura 13.	Dan Graham <i>Rooftop Urban Park Project, 1991/ 94</i> Vidro e metal Dimensões variáveis _____	60
Figura 14.	Julio Le Parc <i>4 Doubles Miroirs, 1966</i> Madeira e plástico 38 x 24 x 01 cm _____	65
Figura 15.	Lygia Clark <i>Bicho, 1960/ 4</i> Alumínio anodizado	

	Dimensões variáveis _____	68
Figura 16.	Hélio Oiticica <i>Parangolé P4, Capa 1, 1964</i> Lona, filó, náilon e plástico com pigmentos Dimensões variáveis _____	69
Figura 17.	Detalhe corações de cerâmica 06 x 10,5 x 5,5 cm _____	77
Figura 18.	Detalhe corações de cerâmica 5,5 x 05 x 03 cm _____	78
Figura 19.	Detalhe da faca de corte de Coração Volume 1 _____	79
Figura 20.	Detalhe da faca de corte de Coração Volume 2 _____	80
Figura 21.	<i>Coração Volume 1 Tomo I, 1999</i> 21,5 x 7,5 x 21,5 cm _____	83
Figura 22.	<i>Coração Volume 1 Tomo II, 1999</i> 21,5 x 7,5 x 21,5 cm _____	84
Figura 23.	<i>Coração Volume 2 Tomo I, 1999</i>	

	17,5 x 3,5 x 17,5 cm _____	85
Figura 24.	Detalhe das imagens digitalizadas de Coração Volume 1 Tomo I _____	88
Figura 25.	Detalhe das imagens digitalizadas de Coração Volume 1 Tomo II _____	89
Figura 26.	Detalhe das imagens digitalizadas de Coração Volume 2 Tomo I _____	90
Figura 27.	Estrutura de ferro: Coração Volume 1 50 x 0,3 x 25 cm _____	94
Figura 28.	Estrutura de ferro: Coração Volume 2 17,3 x 6,5 x 06 cm _____	95
Figura 29.	Mesa de ferro 60 x 84 x 60 cm _____	96
Figura 30.	Cadeira de ferro 30 x 47 x 30 cm _____	97
Figura 31.	Detalhe Pinacoteca Barão de Santo Ângelo _____	Anexo 01
Figura 32.	Detalhe Pinacoteca Barão de Santo Ângelo _____	Anexo 01
Figura 33.	Detalhe Pinacoteca Barão de Santo Ângelo _____	Anexo 01
Figura 34.	Detalhe Pinacoteca Barão de Santo Ângelo _____	Anexo 01

Figura 35.	Detalhe Pinacoteca Barão de Santo Ângelo _____	Anexo 01
Figura 36.	<i>Livro, Faca de Corte, Coração, 2000</i> Planta-Baixa da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo _____	Anexo 02
Figura 37.	<i>Livro, Faca de Corte, Coração, 2000</i> Instalação Dimensões variáveis _____	Anexo 03
Figura 38.	<i>Livro, Faca de Corte, Coração, 2000</i> Instalação Dimensões variáveis _____	Anexo 03
Figura 39.	<i>Livro, Faca de Corte, Coração, 2000</i> Instalação Dimensões variáveis _____	Anexo 03
Figura 40.	<i>Livro, Faca de Corte, Coração, 2000</i> Instalação Dimensões variáveis _____	Anexo 03
Figura 41.	<i>Livro, Faca de Corte, Coração, 2000</i> Instalação Dimensões variáveis _____	Anexo 03

- Figura 42.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03
- Figura 43.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03
- Figura 44.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03
- Figura 45.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03
- Figura 46.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03
- Figura 47.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03
- Figura 48.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03

- Figura 49.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03
- Figura 50.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03
- Figura 51.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03
- Figura 52.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03
- Figura 53.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03
- Figura 54.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03
- Figura 55.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação

Dimensões variáveis _____ Anexo 03

Figura 56. *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03

Figura 57. *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03

Figura 58. *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03

Figura 59. *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03

Figura 60. *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03

Figura 61. *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03

- Figura 62.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03
- Figura 63.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03
- Figura 64.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03
- Figura 65.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03
- Figura 66.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03
- Figura 67.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação
Dimensões variáveis _____ Anexo 03
- Figura 68.** *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*
Instalação

Dimensões variáveis _____ Anexo 03

Figura 69. *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*

Instalação

Dimensões variáveis _____ Anexo 03

Figura 70. *Livro, Faca de Corte, Coração, 2000*

Instalação

Dimensões variáveis _____ Anexo 03

RESUMO

A presente dissertação, intitulada "Livro, Faca de Corte, Coração: Projeto de uma Instalação Focalizando a Interação Espectador-Obra" versa sobre o conceito de Instalação, a partir da realização do projeto e apresentação de uma instalação específica – "Livro, Faca de Corte, Coração" – considerando as dimensões de espaço e tempo e enfocando, principalmente, a interação entre o espectador e esta categoria da arte contemporânea. Na seqüência, faz-se uma abordagem histórica, desde suas primeiras manifestações até a arte contemporânea – quando, por fim, assim a denomina.

ABSTRACT

The present dissertation, entitled "Book, Cutting Knife, Heart: An Instalation Project Focusing the Spectator-Work Interaction" studies the Instalation concept through the accomplishment and presentation of a specific instalation - "Book, Cutting Knife, Heart" - taking into account space and time dimensions, and having as main focus the investigation of the way the spectator interacts with this contemporary category of art. There follows a historical approach of the Instalation, from its first appearances to the present, when it was, finally, so denominated.

APRESENTAÇÃO

“... estou procurando,
estou procurando.
Estou tentando entender.
Tentando dar a alguém o que vivi
e não sei a quem,
mas não quero ficar com o que vivi.”
(Clarice Lispector)

Envolvida pela efervescência de materiais e do campo artístico na arte contemporânea, denominei a montagem de meus trabalhos do período de 1993 a 1998 como “instalações” (Figura 1). Tal classificação, mais do que fruto de apropriações teóricas vinha, intuitivamente, em razão da minha preocupação com o espaço circundante e a ânsia de integração deste com a obra (Figura 2).

Além do levantamento preliminar do local da instalação, naquela época, muito embora minha preocupação estivesse orientada à relação “espaço e obra”, me inquietava a (não) participação do espectador. Pois, apesar de orientá-lo a uma determinada trajetória, seu contato com os trabalhos ficava limitado, desfavorecendo a interação – em minha opinião, sempre desejável (Figura 3).

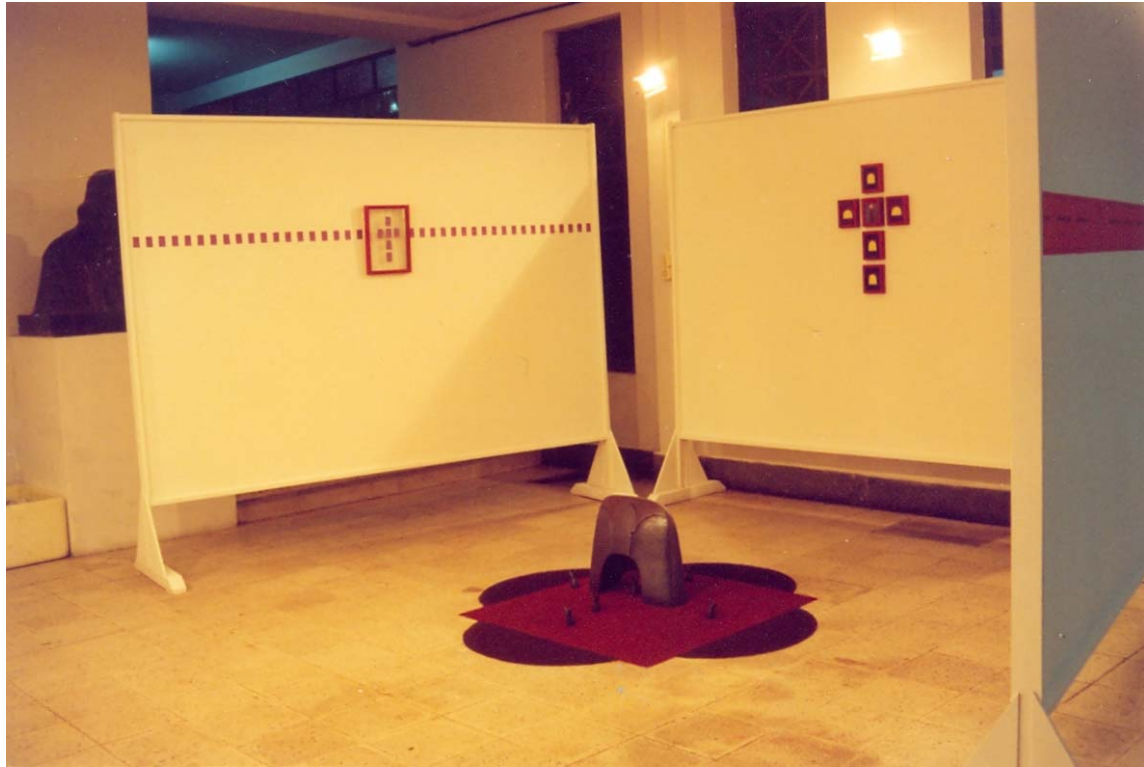


Figura 1
Efésios 6.4, 1996
Instalação
Dimensões variáveis



Figura 2
"...soul. Blood and soul", 1995
Instalação
Dimensões variáveis



Figura 3

É essencial compreender que o homem tem dois aspectos: um espiritual e um físico, e que, dos dois, o físico é infinitamente menos importante (Edward Bach), 1994

Instalação
Dimensões variáveis

Junto a esta inquietação, muitas dúvidas surgiram com relação ao conceito apropriado para instalação. O que é, realmente, uma instalação? Existe tal conceito? Se existe, ele é entendido por todos que o utilizam (o conceito) ou que com ela (a instalação) interagem?

Em 1998, busquei o Mestrado em Artes Visuais como forma de qualificar meu trabalho na busca da definição do conceito de Instalação e realizar esta experiência com profundidade. A principal questão que norteou minha pesquisa foi, justamente, o entendimento dos conceitos ligados à instalação, espaço e espectador e, a partir da análise das obras de diferentes artistas, identificar semelhanças, diferenças, continuidades e rupturas, entre suas obras e minha produção em poéticas visuais.

Toda minha concentração foi direcionada à elaboração de um projeto de instalação, onde conceito e obra convivessem em busca de esclarecimentos formais necessários à sua compreensão. Ao longo da pesquisa, as questões foram encontrando seus graus de importância, isto é, a experiência impondo-se às conclusões antecipadas (teoria), sem retirar o valor dos conceitos operacionais e seus antecedentes históricos.

No primeiro ano desta pesquisa, compreendi que, ao invés de determinar, precisamente, o que é uma instalação, deveria, inicialmente, realizar uma instalação e, a partir dela, compreender suas características e os elementos que fazem parte de sua realidade como obra constituída, considerando as dimensões de espaço-território e de tempo-duração.

Durante todo o período correspondente ao Curso de Mestrado, estive envolvida com a concepção de um projeto de instalação e a absorção de todos os riscos implicados em sua execução e apresentação. A ação de compartilhar experiências implica na (inter) relação entre uma produção que me envolve e a reflexão que dela nasce, necessários à realização de "Livro, Faca de Corte, Coração".

Essa instalação foi projetada para a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no intuito de envolver o espectador e estimulá-lo, pelo exercício dos sentidos, a interagir, efetivamente, com cada elemento presente. “Livro, Faca de Corte, Coração” somente terá lugar no dia da apresentação final dos resultados desta pesquisa. Este caráter experimental e (que acredito) inédito desta proposição foi fundamental aos argumentos descritos ao longo desta narrativa.

A presente dissertação, intitulada “Livro, Faca de Corte, Coração: Projeto de Uma Instalação, Focalizando a Interação Espectador-Obra”, realiza um estudo sobre o conceito de instalação na arte contemporânea, a partir da proposição da obra “Livro, Faca de Corte, Coração”, onde os elementos espaço-tempo são colocados em questão. Isto, principalmente, quando é questionado se uma instalação deixa de existir, enquanto obra, a partir do momento que é desmontada. Considerada a interação entre o espaço e a obra, poderia uma instalação ser montada em outro espaço e, ainda assim, ser considerada a mesma obra?

Na fase inicial desta pesquisa, tive a oportunidade de freqüentar o Curso “Paisagens Múltiplas: o Lugar da Instalação” de Gê Orthof¹, o que naquele momento resultou em uma proliferação de minhas inquietações e que, somente ao presenciar a exposição “Sobretudo Transporte: Destino: Torreão” de Orthof², foi possível identificar, naquela instalação, a integração dos trabalhos produzidos pelo artista com o espaço onde foram expostos, oportunizando a participação do espectador, fosse ela passiva ou ativa.

¹ Em janeiro de 1999, promovido pelo Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

² A exposição de Gê Orthof foi realizada de 14 de janeiro a 05 de março de 1999, no Torreão, espaço de produção e pesquisa em arte contemporânea, em Porto Alegre (RS). Esta instalação era composta por inúmeros elementos do cotidiano que o espectador poderia ver, sentir e cheirar se deitasse em um carrinho do tipo de mecânica de automóveis. Nesta obra, o autor tinha como proposição principal à mudança do ponto de vista do espectador.

Gê Orthof transformou minha concepção de instalação ao propor a inversão do meu olhar (Figura 4), que percebe os elementos (Figura 5) no espaço a partir do movimento de um carrinho (Figura 6) onde sou convidada a deitar. A obra de Orthof somente é experienciada por completo, quando o espectador aceita o convite para deitar-se no carrinho (Figura 7). Portanto, existem dois momentos distintos de contato com esta obra: o olhar de fora e a imersão do corpo. O espectador escolhe se a compreende, no todo ou apenas parcialmente.

Este instante tão particular – o encontro com a obra - evidencia a mudança do ângulo de visão do espectador e seu envolvimento com e pela instalação, que “precisa seduzir” para ser percebida em sua plenitude. Sedução, palavra que combina perfeitamente com esta obra de Gê Orthof, pois sem ela o público se manteria distanciado de seu interior e do todo de sua proposta.

Neste “despertar”, percebo que a instalação questiona a divisão da produção artística, em categorias fortemente definidas, imposta pela tradição clássica ao longo dos séculos XIX e XX e, principalmente, desmistifica a obra como elemento único, mantido intacto e resguardado em museus e galerias.



Figura 4
Gê Orthof
Sobretudo Transporte: Destino: Torreão, 1999
Instalação
Detalhe: vista superior
Dimensões variáveis



Figura 5

Gê Orthof

Sobretudo Transporte: Destino: Torreão, 1999

Instalação

Detalhe: tecidos, plásticos, cordas e pimentões

Dimensões variáveis



Figura 6
Gê Orthof
Sobretudo Transporte: Destino: Torreão, 1999
Instalação
Detalhe: carrinho



Figura 7
Gê Orthof
Sobretudo Transporte: Destino: Torreão, 1999
Instalação
Detalhe: espectador

No campo das artes visuais, os anos 90 são marcados pelo pluralismo dos procedimentos de instauração da obra e pela convivência das mais diferentes vertentes. Tais constatações nos demonstram que o artista, no final de século XX, produz uma obra constituída de materiais e formas articuladas, à procura de um significado final que apenas o espectador – e cada um particularmente – pode dar, a partir de sua própria experiência de estar frente à obra ou dentro dela.

No Brasil, a falta de uma tradição de arte moderna originou, como principal efeito, a absorção acrítica dessas novas formulações contemporâneas internacionais. Durante todo o século XIX e grande parte do XX, a arte brasileira sofreu as conseqüências de uma colonização que supervalorizava o que vinha do exterior em detrimento de uma identidade nacional.

A história de nossa arte até meados do século XIX é marcada, fortemente, pela atuação da Academia Imperial de Belas Artes - instituída após a vinda da Missão Artística Francesa em 1816 - que determinou, não só, a sistematização do ensino artístico, como também, estabeleceu um tipo de olhar inspirado no neoclassicismo.

Enquanto a trajetória do modernismo na Europa caracterizou-se como um longo processo de análise, decomposição e desintegração do objeto, a nossa arte somente demonstrou maior grau de abstração do real com as proposições vanguardistas dos artistas da Semana de 22.

Os movimentos de vanguarda apresentam-se como uma das principais características de países pressionados por situações limites, criadas em função da fragilidade da estrutura social. O modernismo brasileiro não foi uma vanguarda no sentido explícito do termo, mas se colocou, de imediato, contra o academismo institucionalizado. Como conseqüência, podemos afirmar que a

arte moderna no Brasil foi implantada por revolução e não como evolução de um sistema das artes.³

Mesmo os esforços da vanguarda modernista dos anos 20, que abriram os caminhos para as gerações seguintes, não foram capazes de libertar a produção brasileira da influência do cenário internacional e colocá-la em pé de igualdade no tempo histórico europeu.

Nos anos 50 e 60, o Brasil assistiu a aparição de novas vanguardas artísticas, intituladas Concretismo e Neoconcretismo. Estes movimentos construtivos, apesar de dissonantes em suas proposições, surgiram, novamente, como uma tentativa de desacreditar a produção romântica e representacional da arte.

Todas estas manifestações representam momentos profícuos da produção nacional. No entanto, não foram suficientemente persistentes para privilegiar a existência de projetos críticos e definidos, condizentes com a nossa realidade.

Neste anacrônico contexto brasileiro, atualmente, identificamos a prática da instalação. Ela constitui-se como uma nova categoria da arte. Sua constante presença em exposições é fortalecida por um mercado exigente de propostas espetaculares, que atendam a uma sociedade voraz, que tende a transformar tudo em artigo de rápido consumo. Os bens culturais, sobretudo a produção em poéticas visuais, conseqüentemente, se pulverizam e o artista cria envolto por essa conjuntura sócio-econômica singular e competitiva.

³ Em aula inaugural do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1999, o Prof. Dr. Tadeu Chiarelli apresentou estas e outras questões, que tiveram ressonância imediata em meu percurso de pesquisa. Remeto o leitor a conferir o desenvolvimento destas e outras reflexões sobre a situação da arte no Brasil em seu livro "Arte Internacional Brasileira".

Se por um lado estes dados impõem a apresentação de exposições bombásticas e eventos efêmeros em espaços amplos⁴ e que neutralizam as diferenças entre obras para atender às necessidades de um mercado de arte, por outro, oferecem, ao artista contemporâneo, possibilidades infinitas de criação, pois a instalação abarca os diversos meios de produção para se constituir enquanto obra.

Partindo da concepção de que a instalação amplia as possibilidades de interação do espectador com a obra e possibilita a mestiçagem de materiais e procedimentos de produção artística, a **Parte I** aborda as origens históricas deste termo, tendo por base o surgimento, o projeto e a apresentação da instalação “Livro, Faca de Corte, Coração”.

A **Parte II** analisa o trinômio instalação-espaco-espectador, partindo das transformações sofridas pelos conceitos de obras *In Situ*, *Site Specificity* e *Ambientação*, até a aparição do termo Instalação na arte atual. A Parte II é composta, também, por uma avaliação sobre o papel fundador do espaço na concepção de uma instalação e os níveis de participação oferecidos ao espectador na obra.

A **Parte III** descreve a produção dos elementos que compõem a instalação “Livro, Faca de Corte, Coração”, tais como: corações de cerâmica que são guardados no interior de uma coleção de treze livros que se encontram sobre estruturas de ferro.

A **Parte IV** pontua as relações que se estabelecem entre o artista, a obra e o espectador, a partir da proposição de uma instalação que tem como principais objetivos a inter-relação entre os meios de produção, com os quais desenvolvo a minha pesquisa artística, e a aproximação da

⁴ Espaços anteriormente destinados a indústrias, atualmente, são redimensionados para abrigar bienais, panorâmicas e museus de arte.

obra com o público e, principalmente, do público com o artista que deseja com esta obra o toque de um coração.

Finalmente, nas **Considerações Finais** reflito sobre o rigor metodológico exigido por este projeto de pesquisa, onde me foi oportunizado um detalhado estudo sobre o conceito de Instalação e todas as implicações artísticas desta categoria de arte, ao projetar e apresentar a instalação “Livro, Faca de Corte, Coração”.

PARTE I

“A instalação pôde,
portanto,
ser considerada
como o lugar ideal
para repensar os limites das disciplinas.”
(Sylviane Leprun)

1. “LIVRO, FACA DE CORTE, CORAÇÃO”: A ORIGEM DA INSTALAÇÃO

Um livro preto estava aberto sobre a mesa de cabeceira e nele um idioma desconhecido. Eu tinha seis anos quando o encontrei no quarto de minha avó materna.

Na verdade, o livro era uma Bíblia e o idioma era o alemão. Foi um único contato. Porém, jamais esqueci suas letras góticas. Imagem que me acompanhou até o momento em que confeccionei o primeiro livro (Figura 8).

Essencialmente, composto de papel manteiga e *Colorplus* vermelho, este livro inicial contém imagens digitalizadas do coração humano e de corações estereotipados pelo amor, reflexões e poemas sobre as paixões humanas escritos por Platão (Fedrus), Madame de Lafayette (A Princesa de Clèves), Elizabeth Barrett Browning (The Portuguese), Christina Rossetti (Um Aniversário), William Shakespeare (Os Sonetos) e 1 Coríntios 13:4-8.

Guardado no interior de uma caixa acrílica, este livro integra a instalação “Coração” (Figura 9), apresentada como trabalho final para disciplina “Seminário de Articulação da Relação Teórico-Prática na Produção Artística” da Pós-Graduação. A partir desta obra elegi trabalhar com o tema do “coração”.



Figura 8
Coração, 1999
Detalhe: livro



Figura 9
Coração, 1999
Instalação
Dimensões variáveis

A instalação “Livro, Faca de Corte, Coração” deve sua origem a esse livro inicial e, principalmente, ao intercruzamento de meios de produção e à mestiçagem de materiais e procedimentos, comuns em minha prática de ateliê.

Para Sylviane Leprun⁵, a produção de instalações é muito complexa, pois desafia e põe em jogo a interdisciplinaridade das mídias contemporâneas, constituindo-se em um verdadeiro território de pesquisa para as artes plásticas, a arquitetura e as ciências humanas.

Entretanto, analisando os movimentos artísticos do século XX, percebe-se que essas reivindicações não são novas, tão pouco isentas de controvérsias, pois a rápida institucionalização da instalação, em museus e galerias de arte, produziu como principal efeito, segundo Pascal Ancel⁶, uma nova disciplina mal definida e bloqueada entre a bi e a tridimensionalidade.

Desde o início de nosso século, inúmeros foram os artistas que ousaram se libertar das regras impostas pelo sistema das artes aos meios de criação. Mas, identifica-se, também, os que preferiram se manter em um determinado campo de atuação, exemplificados, neste caso, pela pintura e escultura. O que não é bem-vindo na produção contemporânea e o que justifica toda a necessidade de investigação da instalação “Livro, Faca de Corte, Coração”, é a perda de consciência dos elementos que estão envolvidos na elaboração da obra.

Uma questão torna-se urgente, quando se avaliam os domínios da prática da instalação: qual a origem da sua designação?

⁵ Sylviane Leprun. Maneiras de instalações. p. 32

⁶ Pascal Ancel. Une représentation sociale du temps: étude pour une sociologie de l'art. Apud: Sylviane Leprun. p. 48

“Historicamente, enfim, a palavra ‘Instalação’ deve ser aproximada da ação de instalar alguma coisa (1611), estendida ao local de habitação (1867) e, ‘por metonímia’, do conjunto do que é instalado (após 1850). Em todos esses empregos, ela procede do verbo *instalar*.”⁷

A instalação é herdeira dos *ready-mades* de Marcel Duchamp, quando o artista leva à galeria objetos produzidos em série como reação de indiferença visual ou total ausência de “bom” ou “mau” gosto; das colagens de Kurt Schwitters no contexto do Dadaísmo, que apresentavam características teatrais na ocupação do espaço; do Construtivismo de El Lissitzky que tomava o espaço e o tempo como a única base possível para a construção da arte; do Espacialismo de Lúcio Fontana com suas telas cortadas que integravam a arte ao ambiente em geral; e, dos *Happenings* de Allan Kaprow, que rompiam com os limites dos espaços concretos através do movimento.

Contudo, as vanguardas históricas do início do século XX e neovanguardas dos anos 60 e 70 foram articuladas sob situações paradoxalmente contraditórias. Num primeiro momento, conscientes da necessidade de renovação da linguagem artística e de reivindicação de regras próprias, os artistas experimentaram formas de ampliação da concepção de arte. E, em segundo lugar, essas formas, rapidamente recuperadas pela instituição arte, foram adaptadas e integradas a um sistema que nivelou as mais provocadoras propostas.

Entretanto, segundo Muriel Caron, “o que não deixa de estar em causa, sob uma ou outra forma, em tantas revoluções sucessivas, é a encarnação dos valores, o monumento, o bibelô, o quase-construído, a quase sinfonia, o objeto de contemplação, em suma, ‘a obra’”.⁸

⁷ Ibidem. p. 28

⁸ Muriel Caron. Reflexões sobre as propostas de alguns movimentos artísticos dos anos 60. p. 11

Conclui-se, então, que a Instalação renova as formas de representação da arte tradicional, ao solicitar, como em nenhuma outra categoria artística, as características arquiteturais do espaço onde é apresentada e, principalmente, as qualidades sensoriais do espectador.

2. OBRA, ESPAÇO E ESPECTADOR: O PROJETO DE UMA INSTALAÇÃO

O papel didático do projeto, na percepção do espaço da Instalação, é fundamental. É um sistema de representação, que constrói, estrutura e sedimenta a origem da obra, no sentido literal do termo.

Projetar significa efetuar a projeção, lançar-se, arrojá-lo. Projeto é plano, intento e, essencialmente, pesquisa. Inúmeros apontamentos sobre as características e possibilidades do espaço, assim como os croquis, colaboram para definição do que fará parte da instalação.

Durante todo o período que antecedeu à montagem de "Livro, Faca de Corte, Coração", decidi por este ou aquele elemento, juntamente com a sua localização precisa. Foram dois anos de tomada de consciência sobre os riscos envolvidos no projeto de uma instalação que seria apresentada, exclusivamente, no dia da banca final do mestrado. Espaço e tempo singulares.

Qual a intenção desta proposta de intervenção?

Avaliando todo o envolvimento e, principalmente, a pesquisa realizada para a criação desta obra, percebo a oportunidade de investigar as possíveis falhas e desencontros gerados pela produção "inconsciente" de uma instalação. Lançava para frente, na forma de projeto, o que intencionava apresentar. Testava, efetuava a projeção e escolhia detalhadamente cada ob-

jeto. Mesmo que esta obra em particular se concretize no momento da defesa, ela já existia anteriormente no projeto – uma ação deliberada, planejada e contínua.

Segundo Sylviane Leprun, “croquis, esboço e desenho preparatório, são outros vocabulários profissionais que introduzem/ imiscuem-se no espaço da instalação, permitindo medir a parte de aleatório do projeto, mas também a necessidade de dominar o espaço, a fim de alcançar o efeito convencionado e desejado”.⁹

Dentro desta zona de intenções, identifica-se Richard Serra como um artista que utiliza o desenho como um vetor essencial de sua obra, pois permite compreender o processo de elaboração do objeto plástico, do início ao fim. Este modo de representação gráfico, sutil e preciso funciona, também, como um arquivo, a memória da obra.

Serra desenvolve um diálogo lúcido com uma paisagem, um sítio urbano, uma sala ou um outro limite arquitetural, a partir de um plano codificado que mensura a complexidade da performance técnica e, principalmente, o espaço fundador (Figura 10).

Em relação ao trabalho que estou desenvolvendo, a obra deste artista exemplifica a importância dada ao projeto, no que tange à experimentação de todas as possíveis soluções de uma obra. Mudanças poderão acontecer ao longo da montagem da instalação, mas elas tenderão a ser mínimas e se constituirão como ajustes necessários e pertinentes ao sucesso da proposta.

⁹ Sylviane Leprun. Maneiras de instalações. p. 22



Figura 10

Richard Serra

Equal and Diagonally Opposite Corners: For Samuel Beckett, 1990

Pastel oleoso sobre tela

Incerteza antecipadamente aceita e analisada no projeto, a instalação, por fazer, pontua

a existência de duas instâncias de pesquisa do espaço a ser ocupado: a planta-baixa e o registro fotográfico.

O artista pode também, preliminarmente, estudar o espaço através de uma maquete da obra que deseja realizar.

A instalação “Livro, Faca de Corte, Coração” foi projetada, a partir da concepção de unidade entre uma coleção de livros, divididos em dois volumes e treze tomos, e o espaço físico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

Com minha produção atual, proponho transformar a estatização deste espaço de exposição e, principalmente, do próprio trabalho, através da interação com o espectador.

A planta-baixa¹⁰ desta galeria de arte e os registros fotográficos¹¹ (Anexo 01) foram estudados e visitas sistemáticas foram feitas, a fim de determinar a localização precisa dos elementos que compõem esta instalação (Anexo 02).

Os livros estão localizados em estruturas, uma para cada um, presas às paredes da Pinacoteca e existem focos de luz para iluminar cada um deles.

Distribuídas no espaço central da galeria, mesas oferecem apoio para leitura e o centro das mesas também recebe iluminação especial. Cadeiras são colocadas junto às mesas para complementá-las.

Ao todo, a instalação se constitui de treze estruturas, quatro mesas com terras e vidro e

¹⁰ Fornecida pela equipe de coordenação e montagem da Pinacoteca.

¹¹ As fotografias foram realizadas pela autora.

oito cadeiras com almofadas de veludo, duas para cada mesa.

Como penso em cada um destes elementos funcionando num conjunto de relações que se interpenetram e se complementam, acredito na instalação como a integração entre os objetos que construí, o espaço com suas paredes, teto, chão e iluminação e o público, que legitima e dá movimento a obra.

O principal aspecto a ser observado nessa instalação é que a obra não existe por completo sem uma ação do espectador, que é estimulado a experienciar, livremente, cada elemento presente ao retirar os livros de suas estruturas e interagir com eles neste local ou sobre as mesas, de acordo com sua preferência.

A partir deste momento, não sou a única autora da obra e não exerço mais o controle total da situação que propus. O espectador parte de uma montagem de elementos iniciada por mim; ao longo da exposição, de acordo com suas ações, ele a reconstrói e, no final, as marcas de sua passagem estão registradas na instalação.

“Marcas da ação do espectador” - em “Livro, Faca de Corte, Coração”, esta frase estará, indubitavelmente, presente e em função dela criei toda a instalação. Páginas sujas, amassadas e rasgadas poderão surgir; uma cerâmica poderá quebrar; um livro poderá cair no chão. Todos estes acontecimentos foram previstos no projeto.

Estas ações do espectador, contudo, não serão desfeitas, pois esta instalação estará montada em um lugar e momento específicos. Talvez, se ela estivesse em outro espaço e durasse uma semana, quinze dias, um mês eu teria como atenuar as marcas, recolocar uma nova cerâmica e o livro em sua estrutura de origem? E, ainda assim, seria adequado à proposta de uma instalação?

Portanto, a realização de "Livro, Faca de Corte, Coração", que consiste na inter-relação entre o espectador e os livros neste espaço que é transformado, habitado por ambos, indica visualmente – praticamente – o que esta pesquisa intenciona teoricamente comunicar, diminuindo as distâncias entre uma hipótese de trabalho e sua concreta produção.

PARTE II

“Na verdade, só devemos chamar ‘obra’
à totalidade resultante da relação entre a coisa instalada,
o espaço constituído por sua instalação e o próprio espectador.”
(Fernanda Junqueira)

1. A INSTALAÇÃO: TRANSFORMAÇÕES DE UM CONCEITO

A partir da sensação de esgotamento e esvaziamento dos meios plásticos tradicionais no final dos anos 50, encontramos obras *In Situ*, *Site Specificity*, Objeto e Ambientação que antecedem a denominação de Instalação, principalmente, na América do Norte, no início dos anos 60.

No seio do Minimalismo e da *Land Art*¹², artistas como Eva Hesse, Carl André, Richard Serra e Robert Smithson geraram experiências fundadoras para o conceito de instalação. Contudo, tais obras não foram concebidas intencionalmente, no âmbito circunscrito por este termo, permanecendo ligadas às questões da escultura.

¹² Nestes movimentos, o espaço é intensamente experimentado e valorizado.

“Poderia se objetar que a escultura, tradicionalmente, sempre trabalhou afinal com questões espaciais. Sim, mas o minimalismo e sua concepção estritamente abstrata e redutora radicaliza essa relação, melhor ainda, atua nessa relação. Há uma interdependência constitutiva entre objeto e espaço.”¹³

Para esses artistas não existe a obra sem o espaço circundante. Removê-la, recolocá-la em outro contexto, significaria anular a situação que a constitui enquanto obra. Este posicionamento operou rupturas que ecoaram na construção do conceito de instalação na arte atual.

Certamente, as obras sempre foram instaladas, mas, na arte contemporânea, a palavra Instalação sofre transformações e se reatualiza para designar obras concebidas, especialmente, para um dado espaço ou, ao menos, adaptadas a esse espaço.

Na Europa e nos Estados Unidos, artistas como Joseph Beuys, Jonathan Borofsky, Daniel Buren, Tony Cragg, Walter de Maria, Barry Flanagan, Hans Haacke, Donald Judd, Anselm Kiefer, Jannis Kounellis, Bertrand Lavier, Robert Longo, Gerhard Merz, Mario Merz, François Morelet, Reinhard Muchal, Bruce Naumann, Jean-Pierre Raynaud, Thomas Schütte, Niele Toroni e Ger Van Elk atuaram, também, durante um período em que uma maior insistência era colocada no fato de ampliar os limites estreitos do conceito de escultura e de ordenar o espaço.

Segundo Sylviane Leprun¹⁴, entretanto, tais artistas pertencem ao campo da instalação por terem estabelecido o tempo todo sua prática neste domínio.

¹³ Fernanda Junqueira. Sobre o conceito de instalação. p. 559

¹⁴ Sylviane Leprun. Maneiras de instalações. p. 28

No Brasil, identifica-se a produção de Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Artur Barrio, Carlos Fajardo, Carmela Gross, Regina Silveira, Ivens Machado, José Rezende, Nelson Leirner e Waltércio Caldas. Esses artistas são responsáveis pela percepção das possíveis “derrapagens” sofridas pela arte brasileira e criticam a concepção fetichista de arte tipicamente burguesa.

A recente publicação *Installations L'Art em Situation*¹⁵ de Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley e Michael Petry realiza um recorte amplo e classificatório da instalação em *Site, Médias, Musée* e *Architecture*.

O capítulo *Site – e Non-Site* – foi elaborado a partir da concepção de que uma obra, muito mais do que ocupar simplesmente um lugar, o constitui verdadeiramente e que o espectador deveria habitar a obra da mesma forma que habita o mundo.

As obras que estão apresentadas no capítulo *Médias* desejam transmitir uma mensagem, em sua grande maioria, com um significado político muito particular e criticam, com as mídias eletrônicas, os problemas político-sócio-culturais.

O capítulo *Musée* organiza-se em função de dois fenômenos ou, como preferem definir os autores, de duas tensões. A primeira refere-se à maneira que a instalação, como agenciamento de coisas dentro do ambiente de uma galeria, concorre e/ ou interfere na atividade de organizar a exposição. A segunda envolve a questão do status do museu ou de o que se pensa sobre um objeto estar estreitamente relacionado à maneira como (ele) é apresentado.

No último capítulo, *Architecture*, os autores abordam a dissolução das paredes da galeria, enquanto barreiras físicas, e questionam a compreensão de espaço interior e espaço exterior.

De qualquer maneira, essa obra não pretende esgotar o assunto, propondo definição última, mas oferece singular, e não menos importante mapeamento da questão da instalação, e de artistas que cruzam o seu território, no que tange sua gestação e, principalmente, realização.

“Instalação, no sentido proposto por esta obra, é um termo relativamente novo. Faz somente uma década que ele é empregado para descrever um tipo de criação artística, que rejeita a concentração sobre um objeto único para melhor considerar as relações entre diversos elementos ou a interação entre as coisas e seus contextos.”¹⁶

Participam dessa publicação, internacionalmente, artistas como James Turrell, Rudolf Stingel, Anish Kapoor, Glen Onwin, Gary Hill, Bill Viola, Joseph Kosuth, Bárbara Kruger, Louise Bourgeois, James Coleman, Cornelia Parker, Michael Landy e Vito Acconci. O Brasil está representado, apenas, por Cildo Meireles, Tunga e Lucia Nogueira.

Constituindo-se como uma prática híbrida, transitória no tempo e no espaço, a instalação retoma as questões esculturais, mas identificam-se, no contexto de sua procedência, propósitos mais amplos que visam romper com as tradicionais divisões em categorias fixas.

As denominações desenho, pintura, escultura, gravura, cerâmica e fotografia são questionadas. A preocupação com a especificidade dos meios de produção torna-se contraditória na instalação, a partir do momento em que ela abrange técnicas e procedimentos diversos e mestiços¹⁷ que se interpenetram no seu projeto e na sua realização. A obra se faz constantemente.

¹⁵ 1997.

¹⁶ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley e Michael Petry. *Installations: l'art em situation*. p. 8

¹⁷ O termo mestiço ou mestiçagem é utilizado por Sylviane Leprun para designar as novas condutas estéticas desenvolvidas por artistas contemporâneos.

“Assim, essa nova concepção da obra, em ruptura com categorias estéticas consideradas caducas (como a imitação, a autonomia da obra fechada...) leva a uma verdadeira subversão...”¹⁸

Encontra-se na arte contemporânea, principalmente na prática da instalação, uma extraordinária elasticidade, um hibridismo entre o bi e o tridimensional. Esta insubordinação às leis e à ordem constituídas, ao longo de séculos de história, pelo sistema das artes, destruiu, transformou e revolucionou a pintura tradicional, assim como a distinção entre materiais nobres, pobres e novos¹⁹ na escultura. Somente essa liberdade de buscar e experimentar encontra eco na produção atual e com a qual me identifico sensivelmente.

O trabalho com materiais e instrumentos diversos, presentes em uma instalação, que tanto podem ser produzidos pelo artista ou estarem disponíveis no ambiente e no mercado, permite experimentações de toda ordem.

O artista que desenvolve uma instalação torna-se multimídia, ao lançar mão de todos os meios e recursos disponíveis e de uma constelação de procedimentos, tanto práticos quanto teóricos, para superar o objeto como fim da expressão estética.

“É a partir da década de 60 que o termo *Instalação*, que até então significava a montagem (a instalação) de uma exposição, passa a nomear essa operação artística em que o espaço (entorno) torna-se parte constituinte da obra.”²⁰

¹⁸ Muriel Caron. Reflexões sobre as propostas de alguns movimentos artísticos dos anos 60. p. 9

¹⁹ Estudo realizado por Florence de Mèredieu em *Histoire Matérielle & Immatérielle de L'Art Moderne*. p. 98-110

O termo Instalação transcende aos conceitos de montagem de uma exposição ou apresentação, porquanto engloba práticas e pesquisas que objetiva a uma mudança de olhar, tanto por parte do artista, quanto por parte do espectador.

A instalação oferece, assim, inúmeras alternativas para o artista contemporâneo que não deseja, necessariamente, a representação do real e que busca uma nova face da realidade.

Com essa prática, se dá à alteração do estatuto da obra²¹, uma vez que a instalação “... nega, em tese, o poder de compra e não se presta ao adorno e, portanto, até mesmo a pretensão tipicamente burguesa de ‘ter em casa’ é frustrada pela estrutura mesma desses trabalhos, que remetem ao público em detrimento do privado”.²²

Esse movimento de superação do objeto único, que se presta ao adorno, promove a extensão dos processos criativos ao espectador, que se pode sentir, especialmente mobilizando todos os seus órgãos dos sentidos (a visão, a audição, o tato, o olfato e o paladar).

Na realidade, encontramos na instalação proposições de experiências espaço-temporais e, em sua grande maioria, multissensoriais, a ponto de que, neste final de século, computadores com programas de animação gráfica sejam bem vindos ao seduzirem o público pelo aspecto lúdico que oferecem seus teclados, *mouses*, sensores, luvas, óculos e capacetes.

²⁰ Cristina Freire. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. p. 91

²¹ Entendida como a contemplação do objeto único valorizado pela tradição clássica.

²² Op. Cit. p. 91-2

As obras de Edmond Couchot²³ são exemplos significativos da crescente aproximação entre arte e tecnologia (Figura 11).

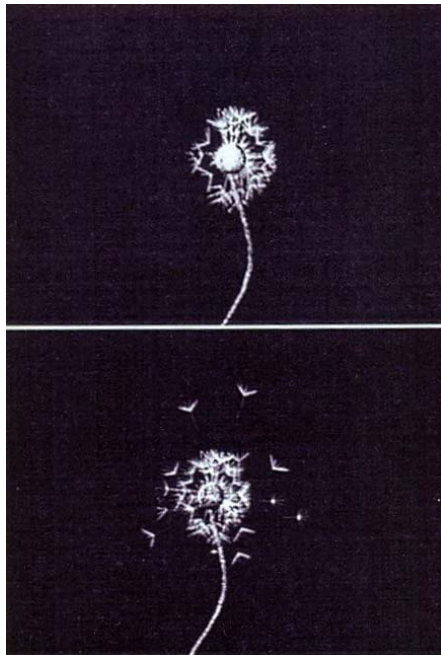


Figura 11
Edmond Couchot e Michel Bret
La Plume et Le Pissenlit, 1999
Computador, captor e placa transparente
Dimensões variáveis

²³ Em parceria com Michel Bret, Couchot apresentou recentemente a obra “La plume et le pissenlit” no núcleo de Arte e Tecnologia da II Bienal de Artes Visuais do Mercosul. O princípio desta obra consiste em soprar uma imagem de uma flor de dente-de-leão e de uma pena de pássaro em um captor ligado ao computador. Os artistas definem que as imagens são resultado de uma interação entre um objeto virtual – a flor e a pena – dentro do computador, e um elemento estranho, externo, o sopro do espectador.

O computador e as tecnologias digitais numéricas modificam a forma como os artistas criam e como o espectador se relaciona com a arte. O ciberespaço constitui-se como um espaço imaterial de dados, que permite que o homem circule entre as mais diversas informações através dos dispositivos interativos fechados ou autônomos (*off-line*) e os dispositivos abertos ou interconectados em rede (*on-line*).

“Por esta intervenção, o público dá à obra existência e sentido, ao mesmo tempo em que ele a descobre – imediatamente.”²⁴

Segundo Edmond Couchot²⁵, o computador permite ao espectador interagir instantaneamente com as imagens, com os textos e com os sons que lhe são propostos, tornando possível associar-se diretamente e, em alguns casos, mais ou menos profundamente, à produção da obra.

Aqui, percebe-se que, se o espectador não participar, a obra não existe efetivamente.

Couchot acrescenta:

“... depois da primeira metade do século, manifestou-se pouco a pouco uma corrente de idéias que tentou introduzir uma relação mais imediata entre a arte e o seu público. Seu objetivo era fazer o espectador participar na própria elaboração das obras de arte. Fazê-lo partilhar, assim, do tempo da criação. A corrente participacionista foi muito extensa e muito variada. Contrariamente a um preconceito difundido, esta corrente não se limitou a algumas experiências isoladas recorrendo a processos tecnológicos avançados, mas atravessou uma grande parte da arte da segunda metade do século. A forma mais simples da participação foi a instalação”.²⁶

²⁴ Edmond Couchot. A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real. p. 135

²⁵ Ibidem.

O caráter público de uma instalação exige, então, a existência de um espaço que dê conta de abarcar o processo de interação espectador-obra.

Com “Livro, Faca de Corte, Coração” busquei intensificar o contato do espectador com cada elemento que compõe a instalação. A Pinacoteca Barão de Santo Ângelo se transforma em uma silenciosa biblioteca que abriga uma coleção de livros. Neste caso, o espectador torna-se o leitor que se envolve nas diferentes significações imprimidas pelo homem ao coração, órgão vital dos seres vivos.

2. O ESPAÇO: USO E TEMPORALIDADE

O termo espaço se aplica às extensões, às distâncias ou às grandezas temporais de forma indiferente e, portanto, é abstrato. Para o entendermos, é necessário que o encaremos, a partir de duas dimensões complementares: uso e temporalidade.

Para os protagonistas da instalação, o espaço é percebido como associador e desempenha uma posição essencial e fundadora. Contudo, sua territorialidade é complexa por refletir a dimensão antropológica de uma sociedade.

Marc Augé²⁷ pontua dois vocábulos – lugar e não-lugar – para identificar a noção de espaço, de acordo com as relações de ocupação estabelecidas pelo ser humano na Supermodernidade²⁸.

²⁶ Ibidem. Idem.

²⁷ Marc Augé. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 1994.

²⁸ Supermodernidade caracteriza, para o autor, o final do século XX.

Segundo Augé, um espaço é lugar quando se torna “identitário”²⁹ e humanizado pelas transformações produzidas pelo homem. Seu contrário é o não-lugar, representado por símbolos da supermodernidade como espaços utilitários de rápida circulação, tais como, aeroportos, rodoviárias e supermercados.

Um artista com sua intervenção, através de uma instalação, pode transformar um espaço em lugar, na medida em que imprime suas características pessoais. Mas, o mesmo princípio não será válido para um não-lugar, dado os aspectos de utilitarismo e impessoalidade.

“Nos dias de hoje há uma afluência, cada vez maior, dos vocábulos *lugar* e *local* nas páginas de arte. Eles pedem uma nova conceituação, invejosos da importância dada ao vocábulo *espaço* durante este século. É como se o multiculturalismo conscientizado no pós-modernismo e a globalização crescente tornassem imprescindível uma redefinição desses termos.”³⁰

Anna Barros redimensiona os conceitos desenvolvidos por Marc Augé, identificando na palavra *local* a representação das particularidades de um determinado grupo social em um espaço. O *local* surge, então, a partir do momento em que o artista projeta uma instalação, considerando as particularidades do espaço e, especificamente, de seu público.

“Desde o minimalismo, o *espaço* tem estado em foco na arte como parte do mundo real e não mais da representação pictórica, porque a prioridade dada à relação entre o objeto e o contexto onde ele se encontra passou a exigir uma nova participação fruidor-obra.”³¹

²⁹ Termo utilizado por Marc Augé para atribuir identidade a um lugar.

³⁰ Anna Barros. Revista USP: dossiê arte e contemporaneidade. p. 33

³¹ Ibidem.

Lugar e local diferem, justamente, no aspecto de imposição ou de integração do artista com o espaço. A denominação de local suplanta a de lugar quando o artista une suas características pessoais com as do espaço e, principalmente, as do espectador. Nesse sentido, a instalação solicita as possibilidades sensoriais, as qualidades estruturais e arquiteturas e as características sócio-culturais de um espaço até então distante do espectador, para torná-lo um local renovado e convidativo.

No caso da instalação, estão disponíveis espaços interiores, como galerias e museus e, exteriores, como edifícios, praças e ruas. Contudo, “O exterior e o interior são ambos íntimos; estão prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade”.³² Ou sua hospitalidade, conforme a ação do artista sobre eles.

No aspecto da temporalidade de seu uso, os espaços variam de curta duração, como “Círculo de Silêncio”³³ (Figura 12) de Richard Long, até os de caráter permanente como “Rooftop Urban Park Project”³⁴ (Figura 13) de Dan Graham.

³² Gaston Bachelard. A poética do espaço. p. 221

³³ Obra realizada no Texas, em 1990.

³⁴ A obra situa-se no topo do Edifício Dia Center for the Arts, em Nova York, e foi erigida no período de 1991/94.

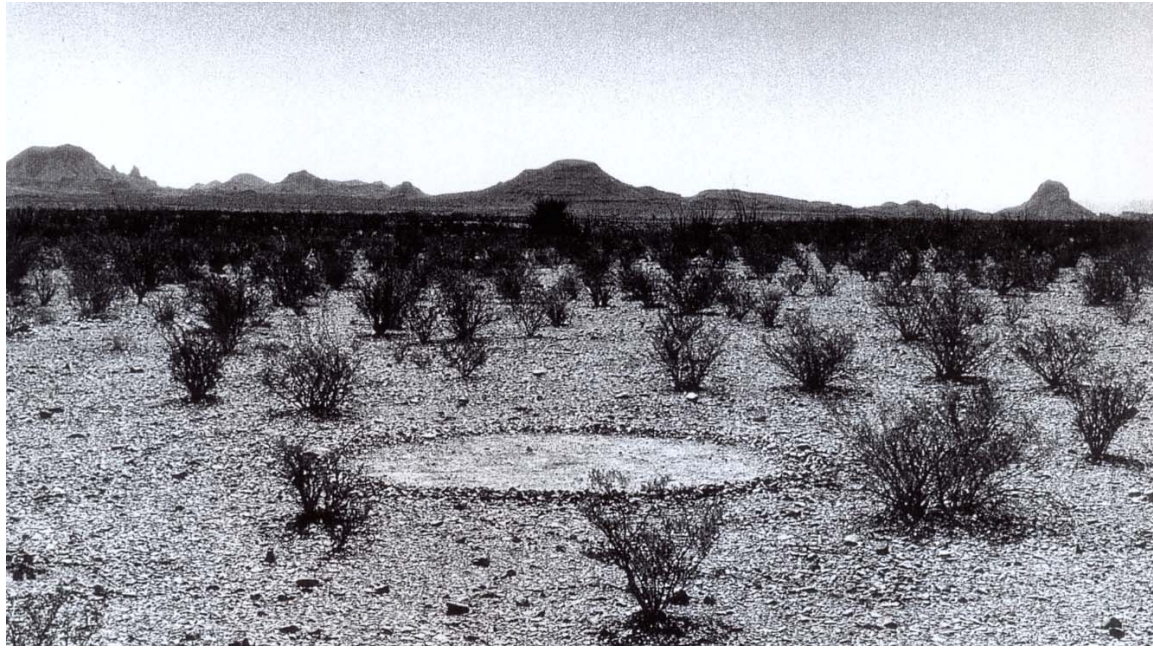


Figura 12
Richard Long
Círculo de Silêncio, 1990
Pedras

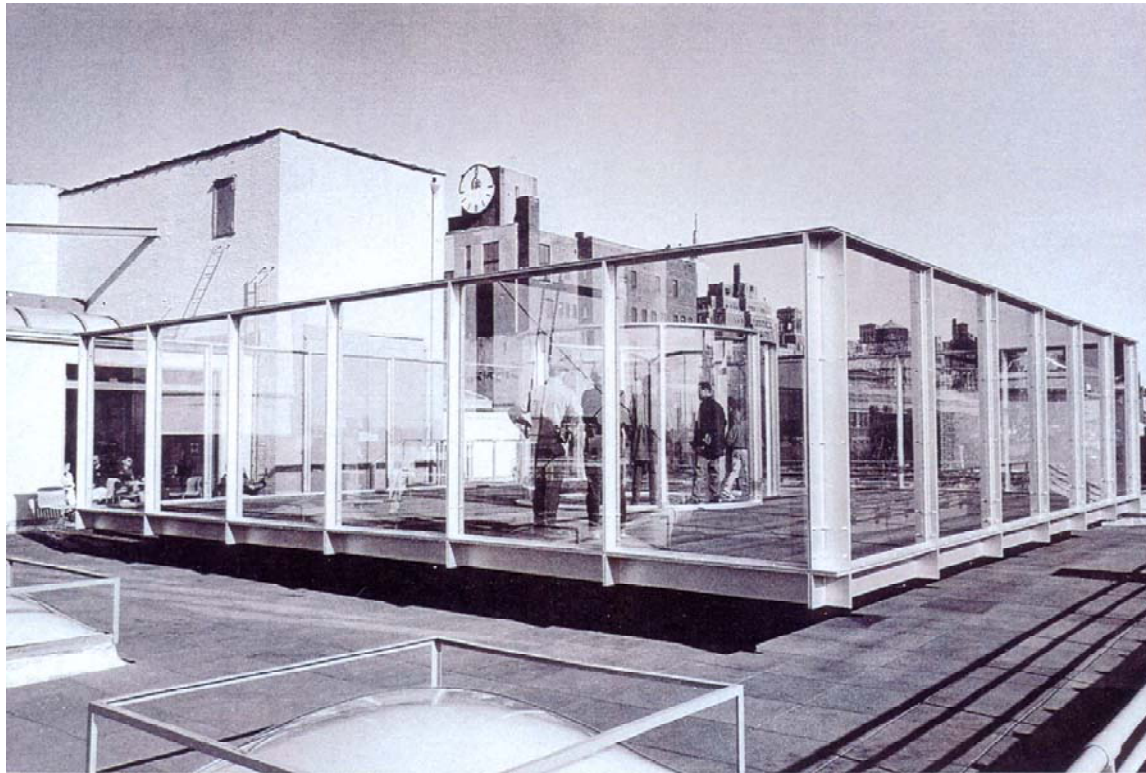


Figura 13
Dan Graham
Rooftop Urban Park Project, 1991/ 4
Vidro e metal
Dimensões variáveis

Richard Long em “Círculo de Silêncio”, que se interessa “pelo poder emocional de imagens simples”³⁵, utiliza materiais naturais e a caminhada por um lugar específico como elementos de criação. Para Long, um círculo e um caminho são atemporais, universais, compreensíveis e fáceis de serem feitos, e as pedras são práticas, comuns e existem no mundo todo.

Com esses elementos e procedimentos simples e modestos, Richard Long se identifica com a Arte Povera e, de certo modo, com a Arte Conceitual (a importância de uma idéia) ao propor uma obra efêmera, mas que permanece através da fotografia que ele próprio faz. A fotografia torna-se uma forma de trazer a imagem ou idéia de uma escultura remota e temporária ao público. Tais fotografias sempre complementam os trabalhos em texto, mapas, esculturas, linhas d’água e trabalhos em lama de Richard Long.

“Rooftop Urban Park Project” foi projetada por Dan Graham a convite da equipe de coordenação do Dia Center for the Arts para permanecer no topo deste edifício.

Dan Graham cria suas obras integrando-as à arquitetura. Basicamente construída com vidro e metal, “Rooftop Urban Park Project” é composta por um cilindro com três metros de diâmetro, no centro de um cubo com doze metros, que refletem o céu e os edifícios em sua volta. Cubo e cilindro possuem portas, que sugerem labirintos onde o espectador é convidado a percorrer e permanecer envolvido o tempo que desejar.

Os elementos espaço-tempo são colocados em questão, principalmente, quando se pergunta se uma instalação deixa de existir, enquanto obra, a partir do momento que é desmontada. Uma mesma instalação pode ser montada em outro espaço e ainda ser considerada a mesma obra?

³⁵ Entrevista de Richard Long a Geórgia Lobacheff. Richard Long São Paulo Bienal 1994. p. 6

Nesta questão, há a imposição do projeto de uma instalação. O fato de escolher, previamente, o espaço e criar objetos levando em consideração suas características traz a consciência da singularidade e efemeridade da instalação, que pode se configurar como uma nova obra.

As produções de Richard Long e Dan Graham demonstram a existência de instalações efêmeras e permanentes. Assim, em “Livro, Faca de Corte, Coração” o caráter da efemeridade fica evidenciado, pois esta obra existirá por um curto período, mais precisamente, durará apenas um só dia. Mas, esta instalação não será a mesma, em sua essência, se for apresentada em outro espaço de exposição.

Além das alterações espaço-temporais, os livros que compõem “Livro, Faca de Corte, Coração” poderão não resistir às ações do público; impossibilitando uma segunda participação desses objetos em um novo projeto de instalação.

Do ponto de vista de Oliveira: “... as instalações são suscetíveis de serem criadas em um lugar, depois recriadas em outro, as datas e os títulos são às vezes variáveis. A mesma obra, por vezes ligeiramente modificada, pode figurar com datas e títulos diferentes”.³⁶

Entretanto, se cada espaço é único e apresenta peculiaridades que são observadas no projeto de uma instalação, não poderemos afirmar que modificações estejam restritas ao título e às datas. Os espaços possuem características arquitetônicas, sociais, culturais, políticas e econômicas que não serão comuns a dois locais distintos e que, dificilmente, poderão ser reproduzidas, com as mesmas condições, em um novo espaço.

³⁶ OLIVEIRA, N. et alli. Installations: 1' art en situation. 1997. (Prefácio traduzido por Mariana Silva da Silva.)

Cristina Freire afirma que “Se o contexto da galeria ou do museu é parte fundamental da Instalação, a primeira observação a ser feita é que ela não ocupa o espaço, mas o reconstrói, criticamente”.³⁷ Deste modo, uma obra jamais será a mesma, fora do espaço onde foi instalada.

A compreensão de um espaço, como elemento fundamental da instalação e que nunca é semelhante a outro, possibilita um modo objetivo de participação do espectador neste tipo de obra.

Este local, já modificado pela produção do artista, se opõe à pura contemplação, propõe a manipulação sensório-corporal e delega ao espectador o papel de co-produtor da obra, parcialmente responsável pela determinação dos acontecimentos. Na verdade, o espectador é desafiado, continuamente, pela necessidade maior do artista de comunicar-se, aproximar-se dele. Somente desta forma, cada elemento da instalação completa a sua função, um ciclo.

3. O ESPECTADOR: PARTICIPAÇÃO ATIVA E PASSIVA

A obra de arte se situa entre o artista que a propõe e o público que a recebe. Contudo, a participação do espectador está presente, desde o momento da concepção por parte do artista, que não a produz para ficar guardada em seu ateliê.

Na instalação, o espectador pode participar passiva ou ativamente, dependendo do estímulo fornecido pelo artista. A participação passiva decorre da forma como se determina sua trajetória ao redor dos elementos. Já a participação ativa resulta na interação direta do público,

³⁷ Cristina Freire. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. p. 91

que manipula os elementos e se integra aos objetos expostos, passando ele próprio a fazer parte da obra.

A instalação gera diferentes proposições à participação do espectador. O artista pode convidá-lo a exercer uma atitude ativa, também, na seleção de materiais necessários à realização da obra.

Arte Cinética, Arte Conceitual, Arte Ambiental, Arte Corporal, Arte Vivencial, Arte Proposicional e Anti-Arte representam momentos singulares da arte contemporânea ao proporem a eliminação do conceito de obra de arte intocável, evoluindo para um diálogo direto, sem intermediários, da obra e do artista com o público.

Segundo Frank Popper³⁸, a Arte Cinética inaugurou uma mudança na relação entre o artista, a obra e o espectador e o artista Julio Le Parc representa esse movimento que trabalha com a luz para originar imagens em contínua metamorfose.

A pesquisa da luz, na obra de Julio Le Parc, é contínua. A luz torna-se o suporte ou matéria-base das obras e representa a redução máxima da natureza objetual do aspecto físico da obra. Na experiência com a luz, ao contrário de uma obra fixa e estável, o espectador se encontra diante do desenvolvimento de inúmeras mudanças.

Os trabalhos de Le Parc são referenciais da participação do espectador na obra, na medida em que, através de movimentos, luzes, reflexos, transparências e cores possibilitam a criação de ambientes lúdicos e envolventes (Figura 14).

³⁸ Frank Popper. Le déclin de l'objet: art, action, participation 1.

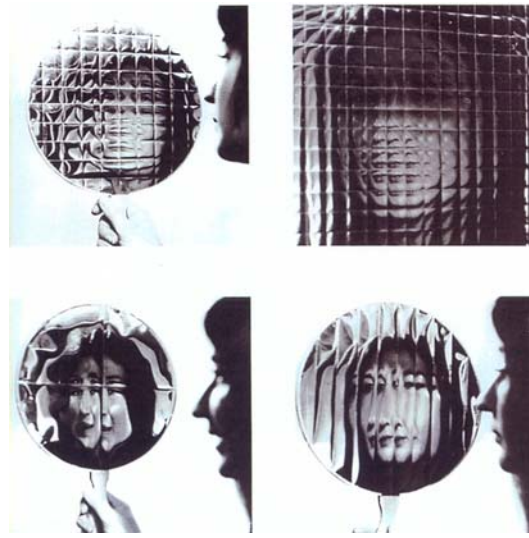


Figura 14
Julio Le Parc
4 Doubles Miroirs, 1966
Madeira e plástico
38 x 24 x 01 cm

No manifesto publicado em 1963, pelo Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), o qual integrava, está dito: "Desejamos colocar o espectador numa situação em que ele se inicia e transforma. Desejamos desenvolver nele uma capacidade crescente de percepção e de ação".³⁹, o próprio GRAV ao comentar sua obra *Labyrinthe*, afirma que: "A obra está deliberadamente orientada para a eliminação da distância entre o espectador e a obra de arte. Quando essa distância desaparece, torna-se maior o interesse na própria obra e menor a importância da personalidade do autor".⁴⁰

³⁹ Nikos Stangos. *Conceitos da arte moderna*. p. 157

⁴⁰ *Op.cit.* p. 157

A busca pela interatividade do espectador com a obra é expressa no Brasil, também na década de 60, com os trabalhos de Lygia Clark⁴¹ e Hélio Oiticica⁴². Ao proporem uma revisão do conceito de contemplação⁴³, elevam o espectador à categoria de co-autor e o torna parceiro de sua produção.

“Desde as proposições ‘lúdicas’ às do ‘ato’, desde as proposições semânticas da palavra pura ‘as da palavra no objeto’, ou às de obras ‘narrativas’ e as de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação.”⁴⁴

Lygia Clark e Hélio Oiticica representam este grupo de artistas que não restringiram suas produções somente a problemas estéticos, mas se interessaram, em última análise, pelas coisas, pelos problemas humanos e pela vida.

“Há duas maneiras de propor uma arte coletiva: a primeira seria a de jogar produções individuais em contato com o público das ruas (claro que produções que se destinem a tal, e não produções convencionais aplicadas desse modo), outra, a de propor atividades criativas a esse público, na própria criação da obra.”⁴⁵

Os “Bichos” (Figura 15) de Lygia exemplificam a participação efetiva do espectador na construção da obra. Este novo relacionamento é possibilitado pelo movimento independente da obra, em resposta à ação do manipulador.

⁴¹ “Bichos” (1960).

⁴² “Parangolés” (1964/68).

⁴³ Enquanto apreciação do objeto único.

⁴⁴ Hélio Oiticica. Esquema Geral da Nova Objetividade (1967).

⁴⁵ *Ibem.*

Esta característica altera, também, o papel da artista, que deixa de oferecer uma obra pronta e acabada para apresentar um conjunto de possibilidades, através de folhas articuladas de metal que assumem várias formas.

“Recusando o espaço representativo e a obra acabada passiva de contemplação, Clark nega a cristalização da criação na obra de arte e propõe ‘que o pensamento viva pela ação’, pois o artista ‘se dissolve no mundo. Seu espírito funde no coletivo, ficando tudo em si mesmo. Pela primeira vez no lugar de interpretar um fato do mundo existente, troca-se este mundo por uma ação direta’”⁴⁶

Do mesmo modo, os “Parangolés” (Figura 16) de Oiticica promovem a redescoberta do corpo para aqueles que os vêem, os sentem e os vestem. Como define o próprio artista:

“O Parangolé, não era assim, uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora, vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências. Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra: pelo contrário, é a total ‘in(corpo)ração’. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo de in-corpo-ração”⁴⁷.

⁴⁶ Maria Alice Milliet. Lygia Clark: obra-trajetos. p. 96

⁴⁷ Entrevista concedida a Ivan Cardoso em 1979. Celso Fernando Favaretto. A invenção de Hélio Oiticica. p. 107

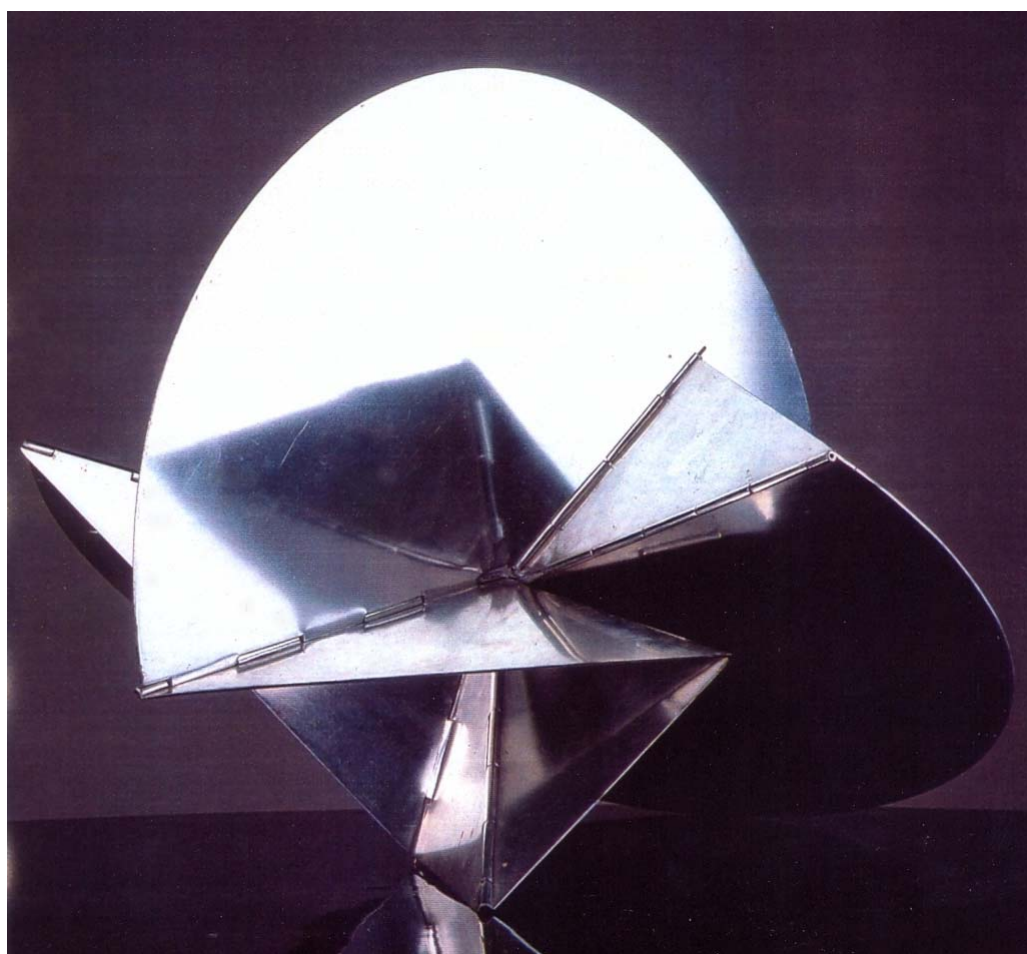


Figura 15
Lygia Clark
Bicho, 1960/ 4
Alumínio anodizado
Dimensões variáveis



Figura 16
Hélio Oiticica
Parangolé P4, Capa 1, 1965
Lona, filó, náilon e plástico com pigmento
Dimensões variáveis

A partir do estudo das propostas de Julio Le Parc, Lygia Clark e Hélio Oiticica, identifica-se uma multiplicidade de experiências relacionadas aos aspectos de prazer e alegria frente à obra de arte.

Na trajetória desses artistas está presente o espírito de inquietação, o caráter investigativo e o engajamento crítico de ordem social, ética e política, que os impediu de seguir um único caminho.

Este desejo de alternância e constante superação contribuíram para redefinir o campo de percepção e atuação do público, transformando o espaço e rompendo com os suportes tradicionais. Cabe ao espectador construir sua própria narrativa, a partir da experimentação, da vivência plurissensorial dos elementos.

Le Parc, Clark e Oiticica sobrepujaram uma produção distanciada do público e, por esta razão, representam um exemplo para mim e uma fonte de investigação necessária ao sucesso da instalação que proponho apresentar na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

“Superar os limites da simples contemplação - caráter que apliquei às minhas instalações do período de 1993 a 1998 - e ultrapassar as barreiras que separam o espectador da coleção de livros” - esta frase ecoou em minha pesquisa, durante estes dois anos de estudo para, finalmente, vencer minhas dificuldades com relação à definição de cada trabalho de gravura ou de cerâmica. Além da participação ativa do público, através da estimulação dos órgãos dos sentidos, e da obra criada com e para um espaço pré-determinado, a instalação “Livro, Faca de Corte, Coração” busca a convivência eloqüente dos diversos materiais e procedimentos.

Nessa instalação, exercitei a liberdade de unir todos os meios de produção com os quais sempre me identifiquei. Não abri mão de nenhum deles, ao contrário, agreguei às gravuras e cerâmicas os elementos de espaço e tempo para atingir o resultado esperado, ainda aberta a outras possibilidades.

Arte e vida estão interligadas, no momento em que o espectador penetra em um ambiente, veste capas, aperta botões e manuseia objetos e materiais. Como afirma Frederico de Moraes: "... liberando-se do suporte, de parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma *situação*, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras, dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experienciadas".⁴⁸

Estas são questões que permanecem presentes na produção artística atual e que merecem ser valorizadas. Quando isto acontece e quando se opera com a expansão dos limites oferecidos pela prática da instalação, logicamente, surgem inúmeras possibilidades de instauração da obra de arte e a práxis não se define em função deste ou daquele meio de produção.

No entanto, apesar de, nos anos 60 e 70, haver acontecido essa revivificação profícua do legado duchampiano e das realizações *dadás* e surrealistas, tentando libertar o objeto de arte de seu papel cultural⁴⁹, a participação do espectador, sinônimo de transgressão ao circuito e poder mercadológico, não foi total.

É possível interrogar sobre o alcance real da tão apregoada participação do espectador. De um lado, trata-se, forçosamente, de uma participação, pois, em alguns casos, é solicitado ao espectador que simplesmente manipule um objeto, assista a uma *performance*. De outro, no

⁴⁸ Frederico Moraes. Continente sul sur: revista do Instituto Estadual do Livro. Arte Latino-Americana: manifestos, documentos e textos de época. p. 169

⁴⁹ Adoração, veneração e reverência a obras por um mercado de arte.

caso da criação da obra, sua participação se restringe à seleção de materiais que o artista utiliza na produção.

Na realidade, o espectador participa da obra, complementando-a pela percepção total que dela tem e da interpretação que lhe dá. Já o conceito de obra verdadeiramente participacionista subentende a relação espectador-obra de arte muito mais complexa. Neste momento, surge um novo questionamento: o que vem a ser uma obra verdadeiramente participacionista?

Partindo da definição de que participar significa tomar parte, a complexidade desta questão reside, justamente, no maior ou menor ponto de contato que o público possa efetivar com a produção artística. Então, uma outra pergunta vem à tona: quais são os possíveis tipos de encontro do espectador com a criação e a fruição da obra de arte?

Mencionou-se, anteriormente, a participação determinada pela manipulação de certos elementos da obra e, também, a participação pela coleta de objetos que o artista poderá ou não utilizar em sua proposta. A instalação "Livro, Faca de Corte, Coração" se enquadra na participação do espectador pela manipulação da coleção de livros. Contudo, o público participou decisivamente da criação da obra desde o projeto, já que considerei suas ações e possíveis reações, o tempo todo.

Ao longo dos dois anos desta pesquisa, projetei e apresentei no espaço de meu ateliê, a exemplo de "Coração" (Figuras 8 e 9), algumas proposições de instalações em que analisei a receptividade de colegas da turma de mestrado, e constatei que o espectador sente-se motivado a participar para que a obra realmente esteja completa como em obras de Edmond Couchot, Julio Le Parc, Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Analisando com maior profundidade, percebe-se que a ambivalência sujeito-objeto permanece. Entretanto, segundo Tadeu Chiarelli, a importância da instalação resulta num resgate e numa dimensão de tempo perdido no cotidiano. “Elas são como ‘hiatos temporais’, ou cápsulas de sentido sempre em devir, que nos fazem parar para nos tornarmos mais conscientes de nós mesmos: de onde estamos e o que somos”.⁵⁰

Nesta instalação, apresento livros, mesas e cadeiras que oferecem ao público um espaço e um tempo voltados à introspecção. Ao ler cada livro, o espectador encontra um local dedicado ao desacelerar das ações humanas e privilegiar um momento de silêncio, uma pausa na correria do dia-a-dia.

Obrigações sociais diversas, desde o trabalho até o pagamento das contas, muitas vezes, não nos permitem desfrutar do prazer da leitura. Em “Livro, Faca de Corte, Coração”, a coleção de livros foi elaborada em função daqueles momentos de prazer que cada vez ficam mais curtos e escassos que, além da narrativa do desconhecido, nos oferecem muita alegria.

Como a agitação da sociedade contemporânea evolui consideravelmente, os momentos felizes compartilhados com os amigos, a família, os pais, o companheiro ou a companheira e os filhos se tornam mais esporádicos. O barulho em nosso redor é tão ensurdecidor, que não ouvimos mais a batida de nosso coração - o do espectador e o do artista.

No caso do artista, o que tem prevalecido é sempre ele mesmo: ele enquanto artista (e tudo o que isto significa, quando se pensa a carga histórica de sua atividade), ele enquanto cidadão e ele enquanto indivíduo, com sua própria origem, lugar e corpo. No todo, uma biografia.

⁵⁰ Tadeu Chiarelli. Tridimensionalidade. p. 171

Contar uma autobiografia e é, justamente, este fato que dá todo o sabor e interesse à produção atual: cada artista é um movimento em particular. Apesar das identificações com determinados movimentos artísticos (citados anteriormente), sinto-me livre para projetar e apresentar uma instalação que narra a origem e a significação do coração⁵¹, incluindo o lugar que ele ocupa no corpo humano como órgão vital. Estes corações são meus, mas podem e pretendem ser de cada espectador em particular.

⁵¹ Está presente na memória os primeiros estudos realizados sobre a anatomia do coração em diferentes seres vivos, e a importância que este órgão exerce em nossas vidas, já que é celebrado por inúmeros artistas visuais, escritores e compositores, seja para demonstrar suas virtudes e/ ou fragilidade diante dos acontecimentos diários.

PARTE III

“A obra seria,
antes de tudo,
fiadora de um experiência vivida,
o rastro,
o vestígio de um momento dado,
cujo caráter individual
se muda em universal.”
(Muriel Caron)

1. OS CORAÇÕES: REPRODUÇÃO DE CERÂMICAS

Em uma época de mudanças nas relações humanas que, em muitos momentos, se tornam distantes e até mesmos ausentes, é preciso (re) descobrir o próprio corpo. É necessário penetrar na pele e buscar sangue, víscera, coração. tocar o coração.

A escolha do tema da instalação “Livro, Faca de Corte, Coração” está relacionada com a necessidade de compartilhar treze corações, que representam momentos vivenciados por mim ao longo dos treze anos em que estou envolvida pela arte. São treze livros que representam esses treze anos. Um livro e um coração para cada ano de descobertas, seleções e amadurecimento.

Interesso-me pela narrativa de uma particular história de vida que propõe tocar corações. Ofereço o(s) meu(s) coração(ões) para ser(em) descoberto(s) e experienciado(s) pelo espectador, senti-lo(s) livremente, de acordo com sua vivência.

Para produção material dos treze corações de cerâmica, necessários aos treze livros, selecionei o processo de modelagem em gesso com massa líquida⁵².

Foram confeccionados, então, dois moldes. O primeiro originou corações que insinuam a anatomia humana (Figura 17) e o segundo, corações *kitschs* de amor (Figura 18).

Entretanto, como construir um livro que possuísse tais corações?

De início, a primeira opção era recortar uma a uma as folhas com estilete. Mas, com esse material, o corte seria manual, o que dificultaria a exata sobreposição das folhas na encadernação. A resposta, especificamente, de ordem prática, foi encontrada com a faca de corte⁵³.

A faca de corte foi determinante para construção de cada livro possibilitando o encaixe da cerâmica no seu interior.

O desenho da faca de corte foi feito com base na conformação dos corações que acompanham a temática de cada livro (Figuras 19 e 20).

⁵² É o conjunto de matérias-primas cerâmicas quimicamente induzidas por um defloculante (silicato de sódio e carbonato de sódio), que altera a carga das moléculas fazendo com que se dissociem entre si, a fim de favorecer a suspensão de suas partículas e aumentar a fluidez.

⁵³ Lâmina afiada que corta uma a uma as folhas no formato dos corações.



Figura 17
Detalhe corações de cerâmica
06 x 10,5 x 5,5 cm



Figura 18
Detalhe corações de cerâmica
5,5 x 05 x 03 cm

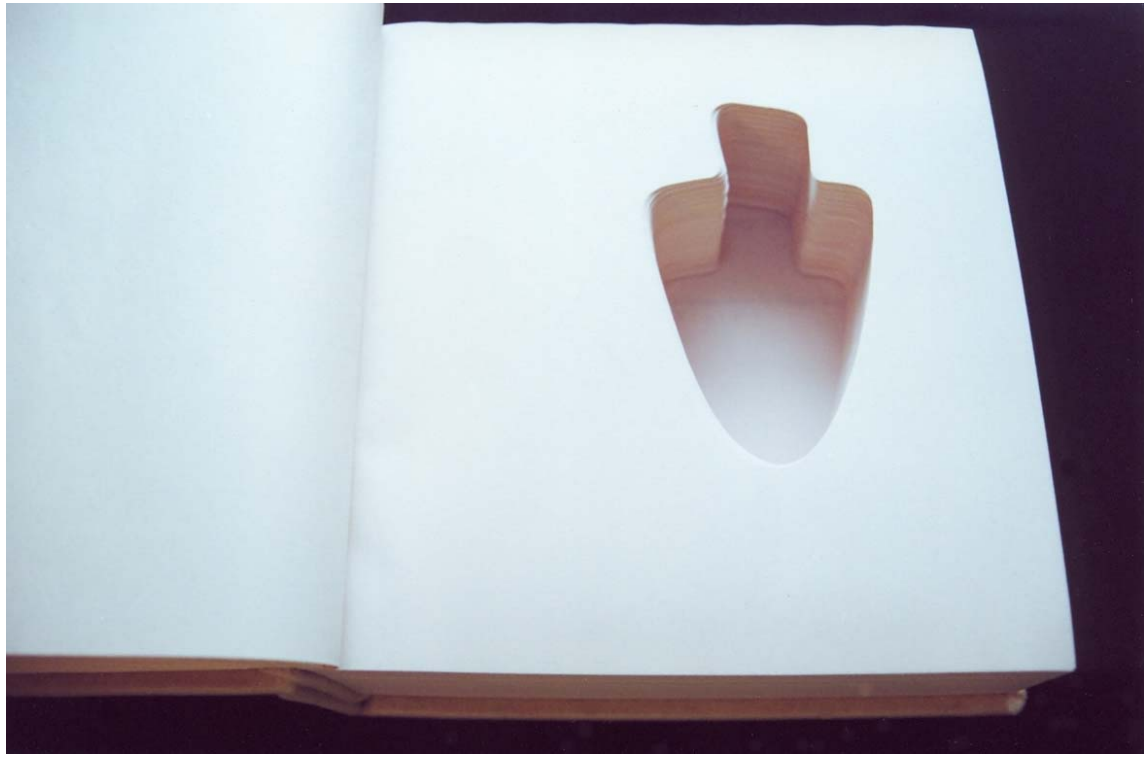


Figura 19
Detalhe da faca de corte de Coração Volume 1

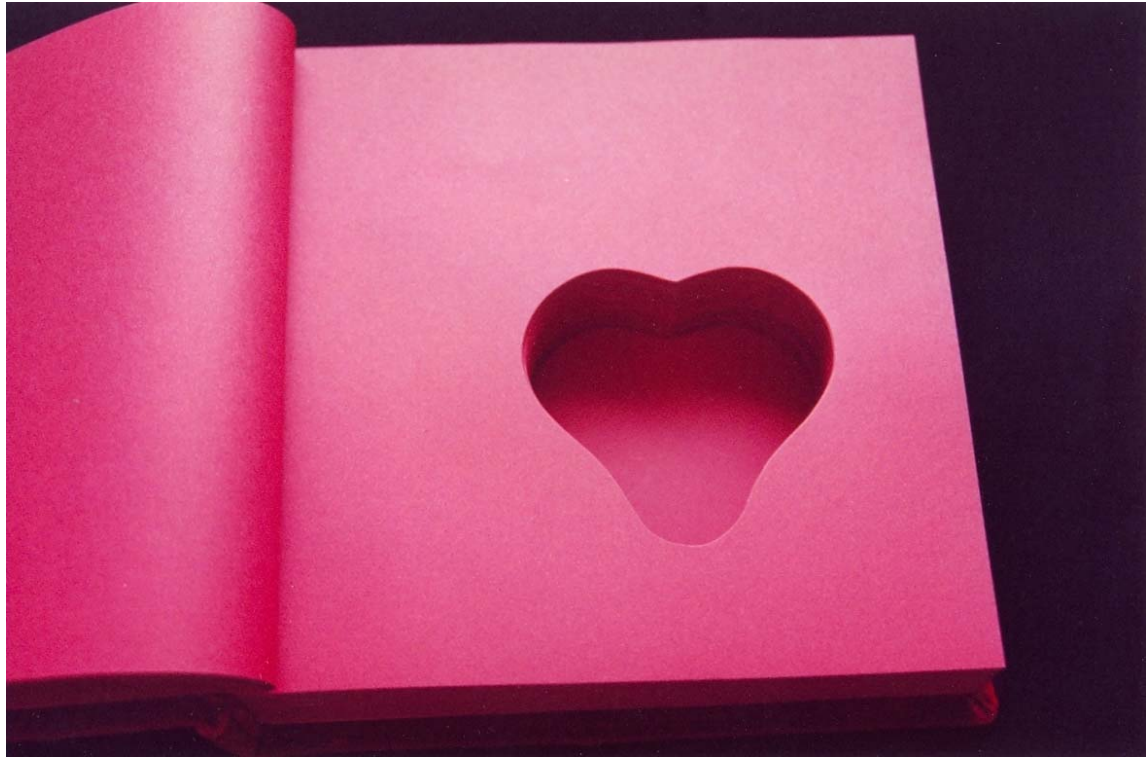


Figura 20
Detalhe da faca de corte de Coração Volume 2

2. OS LIVROS: CONFECÇÃO DE VOLUMES E TOMOS

Livro-ilustrado, livro de pintor, livro de arte, livro de artista, livro-objeto, livro-escultura, livro matérico e livro-arte são algumas das nomenclaturas recebidas pelo livro que sofre todas as possibilidades de transformação pelas mãos do artista.

Poucas são as publicações dedicadas ao estudo deste assunto. No entanto, destaca-se a obra *Esthétique du Livre d' Artiste*⁵⁴ de Anne Moeglin-Delcroix, que percorre a história da arte, selecionando artistas que abandonaram a condição objetiva do livro e o lançaram na realidade escultórica.

O respeito às conformações tradicionais ou à transgressão de um suporte consagrado são sentidos nas produções de Leonardo da Vinci, Henri de Toulouse-Lautrec, Marcel Duchamp, Edward Ruscha, Robert Rauschenberg, Lúcio Fontana, Dieter Roth, Allan Kaprow, Anselm Kiefer, Richard Long, Richard Minsky, Jochen Gerz, Bárbara Kruger, Bruno Munari e Gary Frost.

No Brasil, destacam-se as produções de Sotero Cosme, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Julio Plaza, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel, Regina Silveira, Vera Chaves Barcellos, Artur Barrio, Waltércio Caldas, Nuno Ramos e Tunga, apenas citando alguns artistas que produziram livros como obras de arte.

O livro em formato de códice é o mais significativo objeto da cultura ocidental. É arquivo de todo o conhecimento. É registro de nossos comportamentos e sentimentos.

⁵⁴ 1997.

Por esta razão, o artista sente-se, especialmente, atraído e o utiliza para transmitir sua mensagem ao espectador ou leitor, seja reafirmando os seus valores auráticos ou violando suas páginas, sistematicamente.

Nestes últimos dois anos, venho experimentando diferentes soluções de confecção de livros, que proporcionassem a participação ativa do público. Esses livros foram apresentados a diferentes pessoas⁵⁵, para avaliar a receptividade e precisar qual a forma adequada de apresentação dos mesmos.

Para a instalação “Livro, Faca de Corte, Coração”, confeccionei uma coleção de livros divididos em dois volumes e treze tomos.

O **Volume 1** representa os oito primeiros anos em que desenvolvi as mais diversas experiências, até encontrar os meios e procedimentos com os quais me identifico e que, sistematicamente, venho trabalhando. Hoje, tais materiais e recursos constituem objetos desta pesquisa. São oito tomos, que abordam o tema do coração como órgão essencial da vida em diferentes organismos.

O **Volume 2** é composto por cinco tomos, que falam de um coração estereotipado pelo amor, uma forma *kitsch*, depositária dos sentimentos mais profundos, e representam os cinco últimos anos em que me alimentei com a arte e, principalmente, de experiências com a minha família.

⁵⁵ No atelier da autora e em exposições.

O Volume 1 apresenta cinco livros com capa marfim (Figura 21) e três com capa azul (Figura 22), todos de veludo. O Volume 2, por sua vez, é de veludo vermelho (Figura 23).



Figura 21
Coração Volume 1 Tomo I, 1999
21,5 x 7,5 x 21,5 cm



Figura 22
Coração Volume 1 Tomo II, 1999
21,5 x 7,5 x 21,5 cm

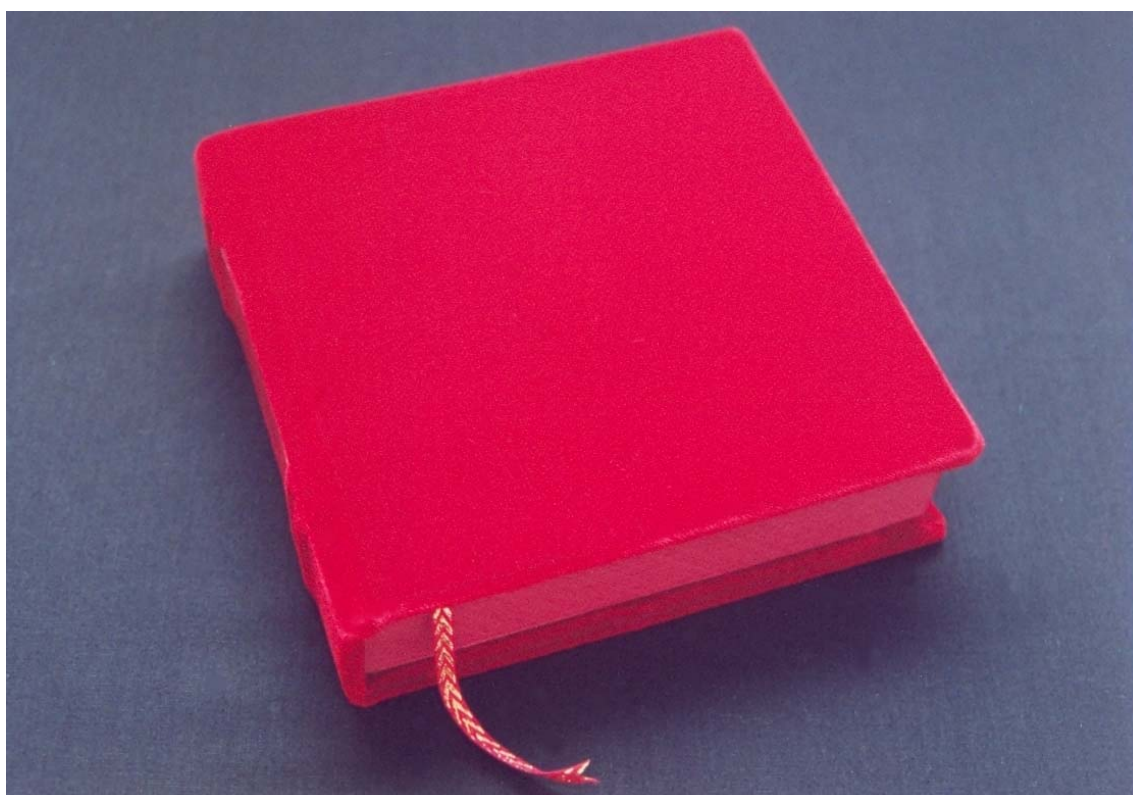


Figura 23
Coração Volume 2 Tomo I, 1999
17,5 x 3,5 x 17,5 cm

O veludo é um tecido delicado e, em certa medida, sedutor. Por apresentar tais características, foi escolhido como material para revestir a capa dos livros. Sua função é a de aguçar a curiosidade do espectador, estimular o toque, conseqüentemente, a abertura de cada livro, além de registrar as marcas deixadas pelas mãos.

O Tomo I do **Volume 1** é composto pela definição de coração no Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete digitalizada (Figura 24) e uma cerâmica de coloração marfim, representando a diversidade de significados do coração.

Os Tomos II, III, IV e V do Volume 1 apresentam definições da palavra coração em dicionários de simbologia e filosofia. Estes quatro tomos são compostos por cerâmicas nas cores vermelho e azul, que representam o sangue arterial e venoso.

Os Tomos VI, VII e VIII do Volume 1 possuem, também, imagens digitalizadas da anatomia e fisiologia do coração humano (Figura 25) e de diferentes animais. Nesses tomos, a cerâmica é branca com linhas vermelhas e azuis.

O Tomo I do **Volume 2** se constitui de imagens de corações entrelaçados e flechados (Figura 26), além da transcrição de um poema sobre o amor (processados pelo computador). Finaliza esse tomo um coração vermelho de cerâmica.

O Tomo II do segundo volume reúne imagens de corações desenhados por um menino⁵⁶, no período de dois anos (correspondente aos seus quatro e cinco anos de idade). Nesse tomo, o coração de cerâmica que o finaliza é na cor azul claro.

O Tomo III apresenta imagens digitalizadas de diferentes corações *kitsch* e, como fecho, um coração de cerâmica revestido com ouro.

O Tomo IV do Volume 2 é composto por imagens digitalizadas de corações que emolduram príncipes e princesas⁵⁷. Nesse a cerâmica, em formato de coração, é da cor rosa claro.

O quinto e último tomo desse volume apresenta as mais diversas representações de corações encontradas (desde o naipe de copas, do baralho até de pingentes, entre outros). Como final outro coração de cerâmica, agora revestido com platina.

⁵⁶ O menino é meu filho Giovani Eckert Nunes.

⁵⁷ As imagens de príncipes e princesas foram extraídas do repertório dos desenhos da Disney.

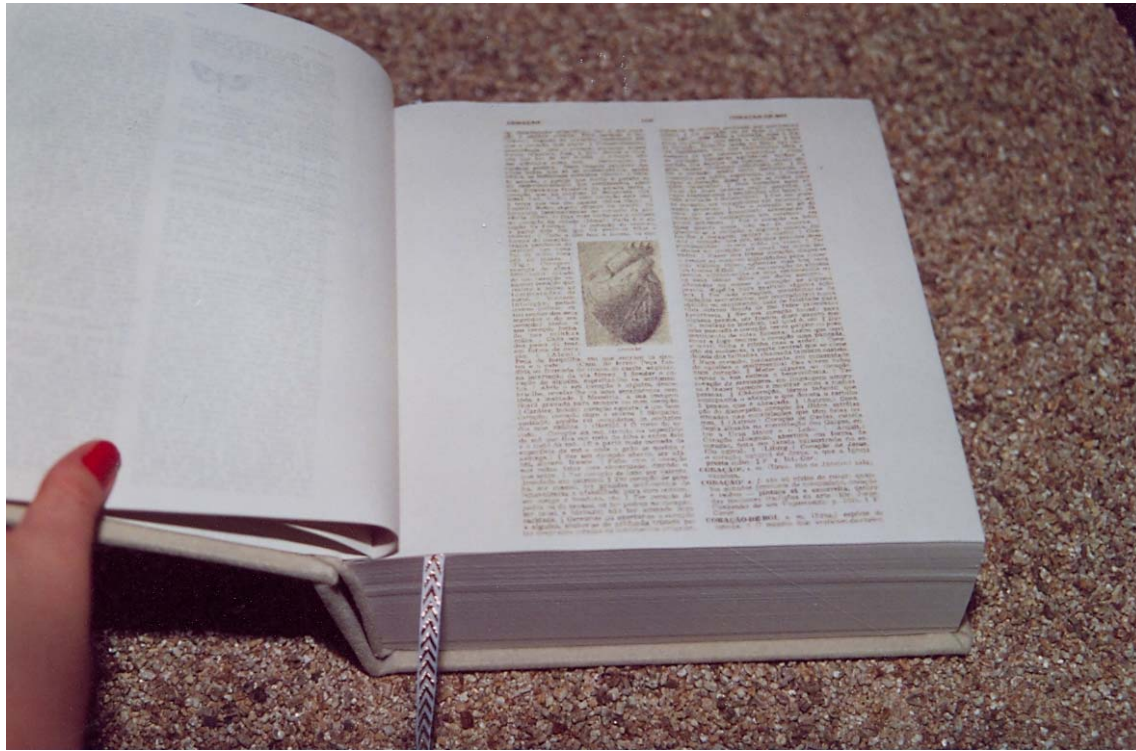


Figura 24
Detalhe das imagens digitalizadas de Coração Volume 1 Tomo I



Figura 25
Detalhe das imagens digitalizadas de Coração 1 Tomo II



Figura 26
Detalhe das imagens digitalizadas de Coração Volume 2 Tomo I

A coleção de livros de "Livro, Faca de Corte, Coração" me possibilitou a união dos meios de produção - gravura e cerâmica - com os quais sempre me identifiquei. Nesta instalação, selecionei os principais materiais que venho utilizando, sistematicamente, desde 1993, como o papel, o barro, o vidro, o ferro e as terras calcinadas.

Com o intercruzamento dos métodos de construção, atingi o objetivo de confeccionar livros, sensíveis às transformações sofridas pelas práticas artísticas, no que tange à ruptura com a pureza e à separação dos vários meios de expressão.

“Nos últimos dez anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto.”⁵⁸

Segundo Rosalind Krauss, identifica-se, no pós-modernismo, a ampliação do campo de materiais e procedimentos da escultura, a ponto de incluir quase tudo. Contudo, a categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão, em si próprias, abertas a uma modificação extensa.

Essas convenções, no entanto, não são imutáveis, pois encontramos, a partir do início do século XX, com as propostas de Naum Gabo, Vladimir Tatlin, El Lissitzky e, principalmente, nos anos 60 com o Minimalismo, uma extraordinária demonstração da elasticidade do termo escul-

⁵⁸ Rosalind Krauss. A escultura no campo ampliado. p. 87

tura. Krauss acrescenta: "... como vemos, escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes".⁵⁹

A mestiçagem dos meios de produção e a ampliação do campo da escultura geraram as instalações, que demonstram a transformação do próprio artista e da prática de ateliê. O Volume 1 e o Volume 2, com seus respectivos tomos, compostos de gravuras e cerâmicas, significam o rompimento com os velhos condicionamentos técnicos a que estava submetida.

Procurei quebrar a estabilidade e a imobilidade de um determinado objeto, transformando cada livro em um produto híbrido. A meu ver, esses livros representam uma evolução em minha pesquisa em poéticas visuais. Um novo momento em que busco a participação cada vez maior do espectador.

"... no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas de paredes, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados."⁶⁰

Ofereço corações, livros, uma biblioteca, um momento de silêncio. Entretanto, que tipo de participação proponho ao público? Será utópico idealizar que a instalação "Livro, Faca de Corte, Coração" venha a possibilitar maior liberdade de condicionamentos do espectador, perante a obra de arte que não pode ser tocada em museus e galerias de arte?

⁵⁹ Ibidem. p. 91

⁶⁰ Ibidem. Idem. p. 93

A maior parte das instalações propostas, na contemporaneidade, visa ampliar o contato do público com os elementos presentes. Mas, isto realmente acontece? Como convidar o espectador a fazer parte da obra?

3. OS SUPORTES: CONSTRUÇÃO DE ESTRUTURAS, MESAS E CADEIRAS

Como intenciono a leitura seqüencial das primeiras páginas de cada livro e o mergulho no nicho produzido pela faca de corte até o encontro do coração projetei estruturas (Figuras 27 e 28) que facilitassem e, principalmente, estimulassem tal ação do espectador.

Penso essas estruturas, mesas e cadeiras como um convite à pausa durante o percurso da exposição e, principalmente, uma possibilidade de verdadeira parada no ritmo acelerado, imposto pela urgência cotidiana em “ganhar tempo”, o que, por sua vez, faz com que todos estejam sempre com pressa. Pode-se, a partir da apresentação de uma obra, criar um local para calma?

Para tanto, todas as paredes da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo são utilizadas para abrigar a coleção de livros. Mesas (Figura 29) e cadeiras (Figura 30) convidam o espectador a sentar. No entanto, se desejar, pode ler os livros nas próprias estruturas.

O espectador tem a liberdade de autodeterminação sobre sua trajetória: ler os treze livros ou apenas um. Guardá-lo(s) na mesma estrutura, em outra ou deixá-lo(s) sobre as mesas. Pode ainda, respeitar a ordem dos volumes e tomos para leitura ou fazê-la aleatoriamente.



Figura 27
Estrutura de ferro: Coração Volume 1
50 x 0,3 x 25 cm

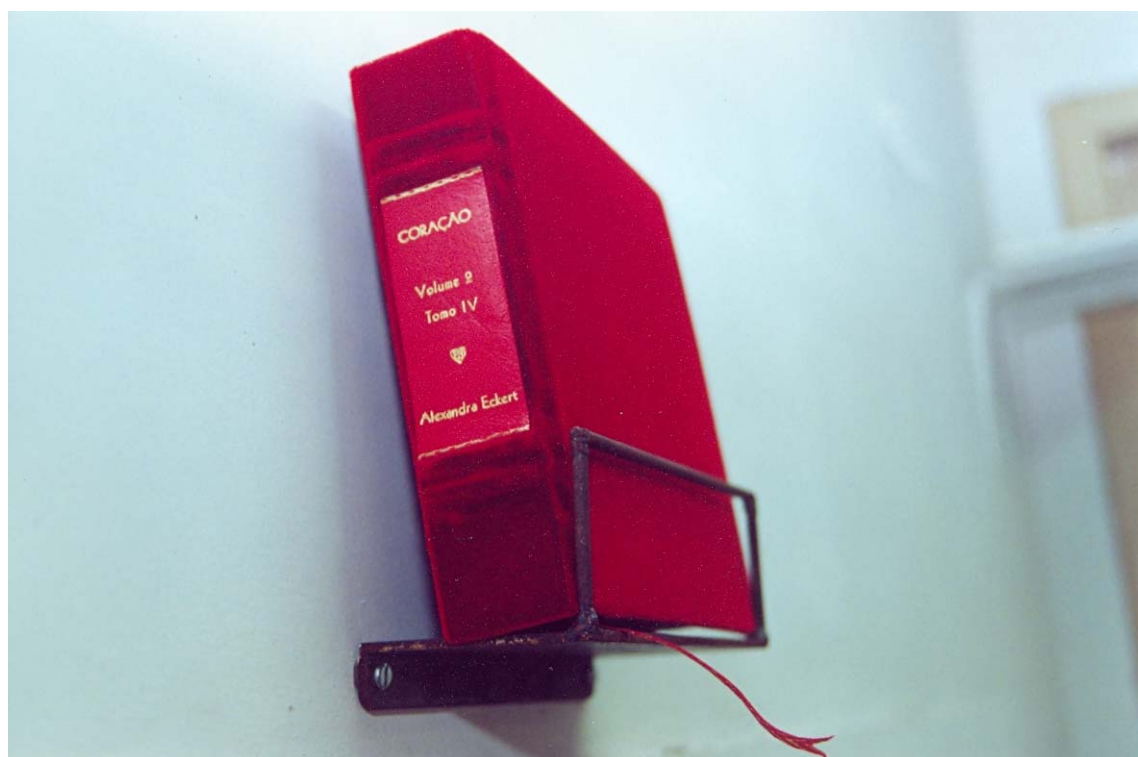


Figura 28
Estrutura de ferro: Coração Volume 2
17,3 x 6,5 x 06 cm



Figura 29
Mesa de ferro
60 x 84 x 60 cm



Ilustração 30
Cadeira de ferro
30 x 47 x 30 cm

Na entrada da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, mais precisamente na parede da esquerda, o espectador encontrará o seguinte convite: "Leia os livros. Encontre um coração.". A partir deste momento, com a simplicidade e objetividade dessas duas frases, apresento a instalação ao público. Contudo, perco o controle dos acasos que possam ocorrer ao longo da leitura de cada livro. É, justamente, esse desprendimento que proponho com "Livro, Faca de Corte, Coração".

Desde de 1993, com as primeiras propostas de instalações, sempre procurei manter o controle da trajetória percorrida pelo espectador. Nessas exposições, o máximo de acasos, por que não definir como acidentes, era o esbarrar dos pés com as terras calcinadas (Figuras 1 a 3).

O ano de 2000 marca uma nova fase em meu processo de criação, pois estou livre das preocupações com a manutenção da instalação e espero que o mesmo ocorra por parte do público; de maneira que cada espectador se sinta livre para desfrutar e, quem sabe, compartilhar do conhecimento de todos os corações guardados nessa biblioteca, ou, até, identificar-se com um livro ou com a coleção, a partir de sua história de vida.

Esta liberdade significa muito mais do que oferecer ao público uma obra de arte comprometida com a "derrubada de todo condicionamento"⁶¹, como procurava Hélio Oiticica. A concepção do projeto desta instalação envolveu inúmeras reformulações, em função desse desapego que desejava vivenciar e oferecer ao espectador.

Não existe, aqui, a necessidade de criar novas categorias, mas de experienciar a prática da instalação, em toda sua potencialidade de envolvimento do público com e pela obra. Afinal,

⁶¹ Hélio Oiticica. Aparecimento do suprasensorial. p. 127

essa biblioteca, em particular, é um recinto onde se instala uma coleção privada, tornada pública, de livros e organizada para estudo, leitura e consulta de quem assim o desejar.

No caso de "Livro, Faca de Corte, Coração", as estruturas, mesas e cadeiras são produzidas com ferro. Esse material foi escolhido por se transformar pela ação do ambiente, pois o tempo modifica o ferro, assim como o espectador marca os livros com o toque de suas mãos.

PARTE IV

“Relação espacial indissolúvel
- obra e espaço -
tornam-se um ‘todo’ constituinte,
que inclui o sujeito que ali possa estar.”
(Fernanda Junqueira)

1. “LIVRO, FACA DE CORTE, CORAÇÃO”: A MONTAGEM DA INSTALAÇÃO

O espaço da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo foi estudado em sua plenitude, bem como todos os elementos que compõem “Livro, Faca de Corte, Coração”. No entanto, somente a montagem desta instalação, alguns dias antes da banca de defesa da dissertação, poderá confirmar, negar ou subverter o projeto.

Neste tipo de proposição, correm-se riscos, no que diz respeito às escolhas feitas no planejamento, pois a obra estará completa, a partir do contato do espectador. Possíveis alterações somente poderão ser realizadas em uma nova instalação.

Mas, em função das análises realizadas no período de gestação da proposta, percebi que a instalação pretende ser uma prática artística que rompe, definitivamente, com os limites impostos pelo sistema das artes. Essas regras, em sua grande maioria, confundem e sufocam a produção dos artistas.

Meu processo de criação sempre valorizou a individualidade e as particularidades de um material e de um meio de produção. Quando projetava uma instalação, definia a disposição de pinturas, gravuras e cerâmicas em função de suas características técnicas. Durante a confecção de cada trabalho, também, valorizava tais distinções.

De 1993 a 1998 “pinturas eram pinturas”, “gravuras eram gravuras”, “cerâmicas eram cerâmicas” e todas apresentavam diferenças, em relação aos seus procedimentos de instauração. Por estas razões, somente podiam estar lado a lado na montagem das instalações. Já o vidro, o ferro e as terras calcinadas serviam como complementos.

“Livro, Faca de Corte, Coração” privilegia a união de imagens digitalizadas e de cerâmicas para constituir livros, que pedem estruturas, mesas e cadeiras, para serem lidos pelo espectador. Na realidade, esses elementos se interpenetram, se completam mutuamente e suas singularidades não são mais bem-vindas.

Nessa produção, a gravura de um coração compõe um livro, um coração de cerâmica compõe um livro, o veludo compõe um livro, as estruturas, mesas e cadeiras de ferro apóiam a leitura de um livro e todos se complementam nessa instalação.

Neste aspecto, percebo que minhas apreensões são semelhantes às preocupações de muitos artistas contemporâneos e, principalmente, ecoam da produção artística desde Pablo Picasso, com sua liberdade em utilizar os mais variados materiais; de Marcel Duchamp e Joseph Beuys, que rompem efetivamente com o conceito tradicional de arte; e com as obras de Richard Serra, James Turrell, Richard Long, Dan Graham, Hélio Oiticica, José Rezende e Cildo Meireles, que estudam o espaço ao extremo, antes de proporem suas intervenções.

Por esses artistas e outros que trabalham com a mesma seriedade, a instalação construiu e consolidou seu termo e definiu seu campo de atuação; oferecendo como opção de trabalho uma única regra a ser seguida: a liberdade de utilizar os mais diferenciados materiais e meios de produção em uma obra que respeita, acima de tudo, as características do espaço onde está e, principalmente, as do espectador que venha encontrá-la.

2. CO-AUTOR: O DIÁLOGO DO ESPECTADOR COM O ARTISTA

Particularmente, no caso da instalação, pode o espectador ser considerado como co-autor ou co-produtor da obra de arte?

No campo das artes visuais, os termos co-autor e co-produtor têm definido igualmente a participação ativa do público na obra, de acordo com as propostas de alguns artistas. No entanto, ao longo desta pesquisa, emergiram algumas questões que, muito embora, não se constituam como foco principal, apresento como considerações pertinentes, a respeito destes possíveis papéis atribuídos ao espectador.

Estas considerações surgem, especificamente, a partir dos momentos distintos do processo, desde a criação até a apresentação da obra, onde, me parece, entra em cena a figura do espectador.

Para que fosse considerado como co-autor, o espectador deveria atuar, efetivamente, desde a concepção da obra. Mas, isto geralmente não acontece. Mesmo que o artista projete sua intervenção, visando a um determinado perfil de espectador ou, ainda, premedite seu traba-

lho de acordo com as ações que deseja provocar no público, a participação do espectador não se dará na condição de co-autoria.

Para atribuir ao espectador a condição de co-produtor, este deveria participar da viabilização das condições para que uma obra se constituísse, tais como: busca de materiais e outros recursos para que o processo de concretização da proposta se efetive, incluindo a promoção e divulgação da exposição, junto ao público.

Partindo da observação de inúmeros trabalhos artísticos, questiono se, na realidade, esses termos são adequados para definir uma postura participacionista do público em uma obra de arte. Pois tal participação, quando acontece, é parcial e ocorre, a partir do contato do espectador com a obra, em seu espaço de exposição – quando, na verdade, podemos perceber um processo de interação, com a obra já montada.

A partir desse momento, constata-se que a “participação na obra” gera ações e reações de diversidade e complexidade, em alguns casos imprevisíveis – inclusive considerando a presença do artista nesse cenário – ao final do qual, resultará uma obra modificada pela intervenção e marcada pela interferência do espectador.

Voltando ao objeto deste trabalho, em “Livro, Faca de Corte, Coração”, a criação aconteceu de forma solitária, assim como sua montagem, no espaço da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Ao espectador, caberá a intervenção à sua maneira, conforme será abordado a seguir.

Neste ponto, surgem novos questionamentos: como criar uma obra verdadeiramente participacionista? Se a criação de uma instalação acontece em etapas, dia após dia, como dividi-la com o espectador? Mesmo que seja possível o encontro de tais respostas, que artista se interessaria em dividir um momento tão particular – o da criação – com o espectador?

Na verdade, se identifica, no contexto da arte contemporânea, artistas, entre os quais Joseph Beuys e Hélio Oiticica, que deram resposta positiva à questão enunciada acima – mas que, certamente, não constituem a maioria dos artistas.

Deve-se mencionar, aqui, os artistas que disponibilizam suas criações no espaço virtual e se utilizam dos recursos e possibilidades da *WEB* para criar, definitivamente, com o espectador.

3. ARTISTA, OBRA E ESPECTADOR: A INTERAÇÃO DE ELEMENTOS NA INSTALAÇÃO

Em “Livro, Faca de Corte, Coração”, a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo torna-se uma biblioteca; o local onde o espectador é convidado a pesquisar as diferentes significações e representações do coração.

No entanto, esse convite precisa ficar claro ao espectador. Para tanto, as frases “Leia os livros.” e “Encontre um coração.”⁶² indicarão ao público a possibilidade de manipulação da coleção de livros. Do contrário, os livros correm o risco de permanecerem fechados.

A propósito, mesmo que o convite à leitura não seja atendido, será necessário apurar as causas que provocaram a resposta passiva. Além do que, considera-se importante, no nível de avaliação de resultados, investigar, igualmente, sobre outras reações daqueles que entrarem em contato com a obra.

⁶² Em vinil adesivo de cor preta.

Considerando a importância de registrar as diversas manifestações assumidas (verbais e não-verbais) pelo espectador, para posterior análise, será utilizada, tanto quanto possível, a observação dos comportamentos e buscas conversas informais; visando a constituir um panorama da percepção geral e individual do público.

Ao ingressar no espaço da instalação, o leitor (espectador) encontrar-se-á envolvido pelo silêncio de uma “Biblioteca-Pinacoteca”, que abriga a história de treze corações.

Assim constituída, esta instalação passa a ordenar, exibir e construir uma sociabilidade plástica entre o artista e o espectador.

Por assumir a natureza de uma biblioteca, conseqüentemente, ao final de um determinado período, seria realizada a manutenção do local de estudo, através da recolocação dos livros em suas estruturas de origem. Porém, como esta instalação limita-se há um dia - decorrente de sua vinculação à defesa desta dissertação – isto não se concretizará.

Devido à sua dimensão temporal provisória, a instalação “Livro, Faca de Corte, Coração” necessita de um suporte visual, no caso a fotografia e o vídeo (Anexo 03), que funcione como registro.

Mas, esse tipo de documentação não reproduz com qualidade e, principalmente, exatidão os aspectos espaciais, tampouco, a complexidade matérica de uma instalação. Apesar de que os registros fotográficos e em vídeo não sejam suficientes para registrar, visualmente, a totalidade desta obra, são os recursos tecnológicos disponíveis.

Por fim, a desmontagem da instalação determina o seu encerramento. Um novo espaço poderia abrigar esta coleção de livros?

É possível. Mas, para que isso ocorra dever-se-á retomar o processo desde sua concepção, passando pelo estudo e definição do espaço, tempo e, principalmente, a previsão da interação espectador-obra da futura instalação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Muros de pedra uma prisão não fazem,
Nem barras de ferro uma jaula;
Mentes quietas e inocentes entendem
Isto como um retiro;
Se eu tiver liberdade em meu amor,
E for livre em minh´alma;
Apenas os anjos que sobem às alturas
Têm tamanha liberdade.”
(Richard Lovelace)

A criação do termo Instalação não é responsabilidade exclusiva da arte atual, pois sua origem nos transporta ao início do século XX, com os movimentos de vanguarda, e aos anos 60 e 70, com as neovanguardas artísticas.

A desestabilização e desconstrução dos códigos tradicionais de nossa visualidade ocorreram a partir da inquietação, do inconformismo e da insubordinação de artistas como Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, El Lissitzky, Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Donald Judd, Carl André, Richard Serra, Robert Smithson, Lúcio Fontana, Allan Kaprow, Lygia Clark, Hélio Oiticica, José Rezende e Cildo Meireles, para citar apenas alguns.

Conseqüentemente, conclui-se que as proposições mais ousadas desses artistas foram precursoras das instalações produzidas neste final de século, no que tange ao redimensiona-

mento do caráter tradicional da obra de arte. Porém, nesse processo de mudança – que, na verdade, se estende às mais diversas áreas das relações entre os indivíduos e destes com o ambiente, emergem características novas entre o fazer, mostrar e perceber a obra de arte – a interação ou inter-relação do espectador e a obra vêm ultrapassando os antigos limites. E, principalmente, a possibilidade de uma participação mais efetiva (talvez, até afetiva) do espectador que vem determinando, por sua vez, uma nova postura do artista, desde a concepção, até a apresentação de seu trabalho.

Comprova-se, com isto, um dos objetivos enfocados – registra-se esta interação que ocorre de forma dinâmica, envolvendo o espectador, o artista e sua obra (o que acredito, esteja suficientemente amparado, tanto pela pesquisa bibliográfica, quanto como decorrência da observação metódica, ambas realizadas ao longo do tempo que envolveu esta dissertação, sem mencionar toda a história de minhas atividades, desde o período da graduação).

Com base na mesma sustentação, é possível afirmar que, dentre todos os outros meios de expressão das artes visuais é na Instalação que esse relacionamento artista, obra e espectador, aflora com maior evidência. Poderíamos, inclusive (por oportuno, apesar de não estar no foco deste trabalho) inferir que a possibilidade do indivíduo em participar dos atos e fatos que o cercam, configura-se como uma postura social, por vezes uma exigência. Daí que, com o balizamento determinado pelo espaço, onde a instalação envolve o espectador, materializa o cenário que propicia este processo, em condições diferenciadas. A propósito, pretendeu-se comprovar, *“in loco”*; com “Livro, Faca de Corte, Coração”.

Então, o conceito de Instalação impõe, maior compreensão de seus domínios e possibilidades por quem o utiliza como prática artística na contemporaneidade, conforme se afirma acima. Há, acredito, um ganho, com a possibilidade das relações de troca do artista com o espec-

tador, ao se explorar de maneira mais ampla, as características do espaço que ocupa a instalação.

Por isto, o estudo detalhado do espaço onde a instalação será apresentada e do perfil do espectador que o freqüentará, comprova sua importância ao projetar a obra. Para esta pesquisa, pode-se utilizar os seguintes recursos. No caso de um espaço externo, opta-se por visitas, seguidas de registros fotográficos e em vídeo; já para os espaços internos, conta-se com sua planta-baixa, geralmente, oferecida ao artista por quem proporciona o espaço.

Ao elemento espaço, une-se a questão do tempo, que pode caracterizar a instalação como provisória ou permanente, de acordo com a disponibilidade do próprio espaço. Mas, ambos implicam na mesma intencionalidade, no momento da concepção de uma instalação.

A análise do todo deste material constitui a parte inicial de uma instalação, esta etapa que caracteriza o que se pode chamar de projeto. Como a prática da instalação envolve o público, de forma significativa, no projeto, é estabelecido o tipo de participação (passiva ou ativa) que será proposta ao espectador. No caso da instalação, especificamente, o estudo desta participação torna-se parte fundamental. Pois, sem a ação do espectador, nesta abordagem contextual, a obra não estará completa.

É, justamente, a este aspecto que direcionei minha pesquisa em poéticas visuais nestes últimos dois anos, pois a distância mantida pelo público de meus trabalhos me inquietava, mais precisamente, incomodava. Na instalação "Livro, Faca de Corte, Coração" busquei intensificar o contato do espectador com cada elemento que compõe a obra (Anexo 03).

A Pinacoteca Barão de Santo Ângelo foi transformada, em "Livro, Faca de Corte, Coração", numa silenciosa biblioteca, que abriga uma coleção de livros sobre o tema do coração.

Neste caso, o espectador pode se tornar o leitor, que se sente envolvido pelas diferentes significações imprimidas pelo homem a este órgão vital dos seres vivos.

Além da participação ativa do público, pela estimulação dos órgãos dos sentidos, mais especificamente visão, tato e audição, e da obra criada com e para esse espaço pré-determinado, esta instalação direciona sua atenção à convivência eloqüente de diversos materiais e procedimentos.

No período de 1993 a 1998, minha produção foi marcada pela exploração da individualidade dos meios de construção. Pinturas, gravuras e cerâmicas, neste momento específico (como já mencionei anteriormente), eram valorizadas em suas singularidades.

Frente a essa postura de outrora, constato que “Livro, Faca de Corte, Coração” significa um avanço em meu processo de criação, pois me desprendo das características de uma determinada técnica, para produzir no efervescente terreno da mestiçagem – comum à prática de muitos artistas plásticos na atualidade.

Ao longo desta pesquisa, percebi que, na arte contemporânea, a instalação põe de lado a distinção entre categorias definidas pelo sistema das artes e oferece uma extraordinária elasticidade e um hibridismo entre a bi e a tridimensionalidade.

Ainda, (a instalação) possibilita uma sucessão de observações, trocas de experiências, o interagir no papel inverso, como espectadora e verificar toda uma nova realidade que se apresenta à sociedade, neste final de século. Assim, se constituiu o processo de percepção destas mudanças, proporcionadas, especialmente, pela produção de instalações.

Mas, tudo isto foi lento e aconteceu durante todo período em que projetei a obra em questão. Na verdade, acredito que a imposição metodológica do trabalho científico haja desperdado este processo sucessivo que já se encontrava latente, em meu interior.

Toda formação acadêmica institucionalizada pressupõe a aprendizagem das técnicas e métodos de construção de uma obra. Tais regras, principalmente na gravura e na cerâmica, foram valorizadas por mim até “Livro, Faca de Corte, Coração”.

Durante os anos de estudo na graduação, também, desenvolvi minha produção no caminho da negação e não aceitação de erros e acasos na confecção de gravuras e cerâmicas. Quando apareciam falhas, considerava o trabalho perdido e procurava não repeti-las. Acreditava na superação de tais acidentes, apesar de ter consciência de que estes são parte do crescimento e amadurecimento, tanto pessoal, quanto profissional.

A partir da pesquisa dos elementos envolvidos em uma instalação e a conseqüente concepção do projeto, compreendi o quanto poderia me libertar de todas as preocupações relacionadas à especificidade de um determinado fazer artístico.

Na instalação em questão, rachas nos corações de cerâmica, por exemplo, foram valorizadas e até provocadas. No caso das gravuras, a escolha pela digitalização de imagens de corações através do *scanner* e do processo de impressão por jato de tinta foi determinada em função da pouca definição e possíveis falhas que poderiam ser provocadas por mim.

Contudo, a construção efetiva dos livros só foi possível a partir do corte das folhas com a faca de corte. Até esse momento, minha maior dificuldade estava relacionada ao encaixe de uma cerâmica no interior de um livro. A partir desta solução, iniciei, realmente, o projeto da ins-

talação “Livro, Faca de Corte, Coração” e modifiquei a trajetória e o direcionamento de minha produção em poéticas visuais.

Nesta instalação fica evidenciada, também, a produção de livros de artista. Mas, apesar de perceber a importância de um estudo mais aprofundado sobre a questão do livro e sua transformação em objeto de arte, não me foi possível, aqui, me deter em suas particularidades e dar prioridade a este enfoque, o que, certamente, servirá de alternativa para outro estudo.

No entanto, percebo que meu próximo passo, em direção ao amadurecimento de minha prática no terreno da mestiçagem de materiais e da produção de instalações, será analisar todas as possibilidades e implicações da utilização do livro como opção de pesquisa e trabalho prático.

Toda origem desta instalação surgiu a partir da intenção, guardada há muito tempo em meus projetos: confeccionar um livro com textos em letras góticas e imagens produzidas, na época, com o processo da xilogravura – o que, agora, foi substituído pela digitalização e impressão, propiciadas pelo desenvolvimento tecnológico.

Foram dez anos de espera até a produção desta coleção de livros. Durante este longo período, a imagem da Bíblia de minha avó materna se manteve presente, principalmente, quando defini como seriam os livros e o que eles contariam: a história de um coração. De um coração? Não, a história de dois corações interagindo através daquele livro que determinava (agora percebo) como obra, a interação entre minha avó (como autora que traduzia o idioma) e eu ali como espectadora – inquieta e atenta.

Desde então, muitas mudanças se processaram em meu interior, em função das conquistas que obtive com a finalização dos volumes e tomos. Experimento uma sensação de vitó-

ria, através da interpenetração dos meios de produção com os quais sempre trabalhei em um mesmo projeto. Todos fazem parte de uma instalação que agora divido com o espectador.

Somente com a conquista deste sentimento de liberdade e vitória, compreendi quanto à prática da instalação torna-se responsável por uma maior integração obra-espaco-espectador e o quanto é importante o compromisso consciente com a criação e apresentação deste tipo de obra; sob pena de não potencializar suas qualidades enquanto prática artística, nem de provocar o espectador à interação.

Ainda, neste compromisso com o entendimento dos domínios ou limites da instalação, identifico que este tipo de obra define sua presença, a partir dos parâmetros de sua montagem e desmontagem.

No momento em que o período de exposição se encerra e a instalação é desmontada, se encerra sua existência. Dela permanecem os registros que a tecnologia nos permite, além do levantamento de opiniões, trocas de experiências e atitudes que ficarão gravadas na memória daqueles que dela foram agentes.

Mesmo que possamos utilizar todos os objetos que participaram de sua realidade enquanto obra, o espaço, o tempo e o espectador jamais serão idênticos ao anterior. A inexorabilidade do tempo determina alterações indelévels à dimensão e às características do espaço. E, ainda, mesmo que o público se constitua dos mesmos espectadores, suas percepções seriam diversas, em decorrência de sua história de vida anterior – de contato com a instalação e seus elementos – a experimentação anterior torna-se uma variável incontrolável no processo. Então, conclui-se, efetivamente, que esta prática artística não pode ser reprisada de forma idêntica.

Partindo desta constatação, uma instalação sempre se modificará e será refeita de acordo com as características e particularidades de um espaço específico, do período ou tempo de exposição e, sobretudo, do tipo de participação definida pelo espectador.

Por fim, "Livro, Faca de Corte, Coração", representa, neste momento mais do que uma obra em si. É o resultado de uma etapa de vida, que vem se constituindo de uma sucessão de buscas de experimentações, mas, sobretudo de um conjunto incontável e indescritível de interações entre pessoas que provocam novas etapas e novas interações, para constituir-se a grande instalação de nossas vidas.

REFERÊNCIAS

ESPECÍFICA

ABSTRAÇÃO Geométrica 1: Concretismo e Neoconcretismo. Rio de Janeiro: FUNARTE: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987. 70 p. (Projeto Arte Brasileira)

ABSTRAÇÃO, Geométrica 2. Rio de Janeiro: FUNARTE: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1988. 47 p. (Projeto Arte Brasileira)

AGUILAR, Nelson. org. *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. 516 p.

AMARAL, Aracy. org. *Arte construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos: DBA Artes Gráficas, 1998. 363 p.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994. 112 p. (Coleção Travessia do Século)

BOUSSO, Vitória Daniela et al. *Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999. 192 p.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. 112 p. (Espaços da Arte Brasileira)

- COUCHOT, Edmond. A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real. In: DOMINGUES, Diana. org. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 135-143 (Coleção Prismas)
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. 264 p. (Coleção Trans)
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção Debates, 4)
- ESCULTURA Brasileira: Perfil de uma Identidade. São Paulo: Imprensa Oficial, 1997. p. 112-7
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994. 292 p.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp: FAPESP, 1992. 237 p. (Coleção Texto & Arte, 6)
- FIGUEIREDO, Luciano. org. *Lygia Clark Hélio Oiticica: cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 263 p.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras: MAC: Universidade de São Paulo, 1999. 200 p.
- KAPROW, Allan. *L'art et la vie confondus*. Paris: Supplémentaires: Centre Georges Pompidou, 1996. 286 p.

- KRAUSS, Rosalind E.. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 365 p.
- MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. Paris: Bordas, 1994 p. 98-110
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste: 1960/ 1980*. Paris: Jean Michel Place: Bibliothèque Nationale de France, 1997. 395 p.
- MORAES, Angélica de. org. *Regina Silveira: cartografias da sombra*. São Paulo: Edusp: FAPESP, 1995. 360 p.
- OLIVEIRA, Maria Alice Milliet de. *Lygia Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992. 208 p. (Coleção Texto & Arte, 8)
- OLIVEIRA, Nicolas de, OXLEY, Nicola & PETRY, Michel. *Installations: l'art en situation*. Paris: Thames & Hudson, 1999. 208 p.
- PAPE, Lygia. *Gávea de tocaia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. 335 p.
- POPPER, Frank. *Le déclin de l'objet: art, action, participation 1*. Paris: Chêne, 1975. 144 p.
- TRIDIMENSIONALIDADE na Arte Brasileira do Século XX. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1997. 240 p.

PERIÓDICOS

CARON, Muriel. Reflexões sobre as propostas de alguns movimentos artísticos dos anos 60. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, v. 7, n. 11, p. 7-17, mai. 1996.

CHIARELLI, Tadeu. Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, v. 6, n. 10, p. 15-25, nov. 1995.

CONTINENTE SUL SUR: Revista do Instituto Estadual do Livro. Arte Latino-Americana: Manifestos, documentos e textos de época. Porto Alegre: v. 2, n. 6, nov., 1997. 460 p.

DOCTORS, Marcio. Lygia Pape: a radicalidade do real. *Galeria: Revista de Arte*. São Paulo, v. 4, n. 21, p. 68-75, ago./ set., 1990.

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação. *Gávea*. Rio de Janeiro, n. 14, p. 551-69, set., 1996.

KRAUSS, Rosalind E.. A escultura no campo ampliado. *Gávea*. Rio de Janeiro, p. 87-93.

LEPRUN, Sylviane. Maneiras de instalações. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, v. 10, n. 18, p. 19-42, mai. 1999.

OITICICA, Hélio. O aparecimento do suprasensorial na arte brasileira. *GAM*. Rio de Janeiro, n.13, 1968.

REVISTA USP: Dossiê Arte e Contemporaneidade. São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social, v. 40, n. 10, dez./ fev., 1998/ 9. 182 p.

CATÁLOGOS

BIENAL de Artes Visuais do Mercosul, I. Porto Alegre: FBAVM, 1997. 544 p.

BIENAL de Artes Visuais do Mercosul, II. Porto Alegre: FBAVM, 1999. 264 p.

_____. Julio Le Parc e Arte e Tecnologia. Porto Alegre: FBAVM, 1999. 104 p.

TENDÊNCIAS Construtivas no Acervo do MAC USP: Construção, Medida e Proporção. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996. 80 p.

GERAL

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 1020 p.

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1920-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. 365 p.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988. 174 p. (Teoria da Arte, 3)

_____. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 708 p.

BALDOCK, John & IRVINE, Margaret. *O pequeno livro do amor*. São Paulo: Avatar, 1998. 48 p.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. 80 p. (Movimentos da Arte Moderna)

BENEZRA, Neal David. *Martin Puryear*. Chicago: The Art Institute of Chicago: Thames and Hudson, 1991. 160 p.

BOURDON, David & RIETMAN, Jaap. *Carl André sculpture: 1959-1977*. New York: Hudson Hill, 1978. 88 p.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas: Ed. da Unicamp: FAPESP, 1999. 324 p. (Coleção Viagens da Voz)

CAMPOS, Arnaldo. *Breve história do livro*. Porto Alegre: Mercado Aberto: Instituto Estadual do Livro, 1994. 240 p. (Série Revisão, 40)

CARNEIRO, Lúcia & PRADILLA, Ileana. *Lygia Pape: entrevista*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. 84 p. (Coleção Palavra do Artista)

CELANT, Germano. *Art povera: conceptual, actual or impossible art?* London: Studio Vista, 1969. p. 225-31

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. 996 p.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999. 312 p.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 675 p. (Coleção a)

DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 268 p. (Coleção a)

DERDYK, Edith. *Linha de costura*. São Paulo: Iluminuras, 1997. S.n.p.

DOCTORS, Marcio. org. *A cultura do papel*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Fundação Eva Klabin Rapaport, 1999. 192 p.

DUARTE, Rodrigo. org. *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1997. 288 p. (Coleção Aprender)

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1985. 184 p. (Coleção Estudos, 85)

ESCULTURA Britânica Contemporânea: de Henry Moore aos Anos 90. Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia: Porto: Fundação de Serralves, 1995. 165 p.

FOX, Howard N. *A primal spirit: ten contemporary japonese sculptors*. New York: Harry N. Abrams, 1990. 144 p.

FUCHS, R. H. *Richard Long*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum: Thames and Hudson, 1986. 240 p.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões & KERN, Maria Lúcia Bastos. org. *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1994. 168 p.

_____. org. *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1997. 192 p.

GOLDSWORTHY, Andy. *A collaboration with nature*. New York: Harry N. Abrams, 1990. 127 p.

GÓMEZ, Xesús González. *Manifestos das vanguardas europeas (1909-1945)*. Santiago de Compostela: Laidvento, 1995. 228 p. (Ensaio, 62)

JIMENEZ, Marc. *O que é estética*. São Leopoldo: Unisinos, 1999. 413 p. (Coleção Focus, 3)

KARL Blossfeldt: photographs. Odenburg: Benedikt Taschen, 1994. 96 p.

KRAUSS, Rosalind E.. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996. 320 p.

_____. *Richard Serra sculpture*. New York: The Museum of Modern Art: Thames and Hudson, 1988. 184 p.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 179 p.

MARQUES, Mario Osorio. *Escrever é preciso: o princípio da pesquisa*. Ijuí: Unijui, 1997. 162 p. (Educação)

MINSKY, Richard. *Book arts in the USA*. New York: Center for Book Arts, 1990. 66 p.

MOLES, Abraham. *O kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986. 240 p. (Coleção Debates: Estética, 68)

MOREIRA, Teresinha Maria Losada. *Artífice, artista, cientista, cidadão: uma análise sobre a arte e o artista de vanguarda*. Teresina: EDUFPI, 1996. 200 p.

MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 380 p. (Coleção a)

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1997. 287 p.

PONGE, Robert. org. *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999. 336 p.

RAMOS, Denise Gimenez. *A psique do coração: uma leitura analítica do seu simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1995. 152 p. (Coleção Estudos de Psicologia Junguiana por Analistas Junguianos)

RICHARD Long: São Paulo Bienal 1994. London: The British Council, 1994. 36 p.

RICHTER, Hans. *Dadá: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 329 p. (Coleção a)

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 280 p.

SOURIAU, Étienne. *Chaves da estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973. 126 p. (Coleção Chaves da Cultura Atual, 7)

_____. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990. p. 1219-21

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna: com 123 ilustrações*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. 306 p.

TUCKER, William. *A linguagem da escultura: com 155 ilustrações*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. 174 p.

WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 301 p. (Coleção a)

WOLLHEIM, Richard. *A arte e seus objetos*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. 231 p. (Coleção a)

ZANINI, Walter. *Tendências da escultura moderna*. São Paulo: Cultrix, 1980. 315 p.

PERIÓDICOS

RAMOS, Paula. O jogo das sombras. *Aplauso: Cultura em Revista*. Porto Alegre, v. 1, n. 7, p. 26-33, 1998.

REY, Sandra. Produção plástica e a instauração de um campo de conhecimento. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, v. 6, n. 9, p. 63-70, mai. 1995.

_____. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996.

ZIELINSKY, Mônica. Percorrendo processos de criação artística: a percepção. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, v. 8, n. 14, p. 109-29, mai. 1997.

CATÁLOGOS

GRAVURA Norte-Americana Hoje: 3 Expoentes: Chuck Close, Jim Dine, Sol Lewitt. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ RIOARTE: Instituto Brasil Estados Unidos, 1999. S.n.p.

JOSÉ Resende. S.I.: Burti, 1995. 24 p.

LOUISE Bourgeois. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1997. 40 p.

SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA. ATELIER LIVRE; MUSEU D'ART. Corações/ Visceras y Sentimientos. Porto Alegre; Girona: 1998. S.n.p.

TESES E DISSERTAÇÕES

GOMES, Paulo César Ribeiro. *Meias verdades e mentiras inteiras: uma poética com fragmentos*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Curso de Pós-Graduação, 1998. 135 p.

KANAAN, Helena. *Poros mix pixels: possibilidades de cruzamento entre litografia e infografia*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Curso de Pós-Graduação, 1998. 108 p.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. *Mistura fina: uma possibilidade de arte mestiça*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Curso de Pós-Graduação, 1997. 151 p.

SILVEIRA, Paulo Antonio. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Curso de Pós-Graduação, 1999. 325 p.

SILVEIRA, Sandra Rey Guedes da. *"Point Aveugle" des choses répandues au hasard... - "l'ordre" d'un "monde"?*. Paris: Université de Paris I – Panthéon Sorbonne. U. E. R. d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art, 1993. 319 p.

TESSLER, Elida Starosta. *Le probleme de la couleur et de la matiere dans l'art au Bresil entre 1950 et 1980 – l'exemple d'Helio Oiticica*. Paris: Université de Paris I – Panthéon Sorbonne. U. F. R. d'Histoire de L'Art et Archeologie, 1992/ 3. Tome I, II et III.

ANEXOS

**ANEXO 01:
REGISTROS FOTOGRÁFICOS
PINACOTECA BARÃO DE SANTO ÂNGELO**



Figura 31
Detalhe Pinacoteca Barão de Santo Ângelo

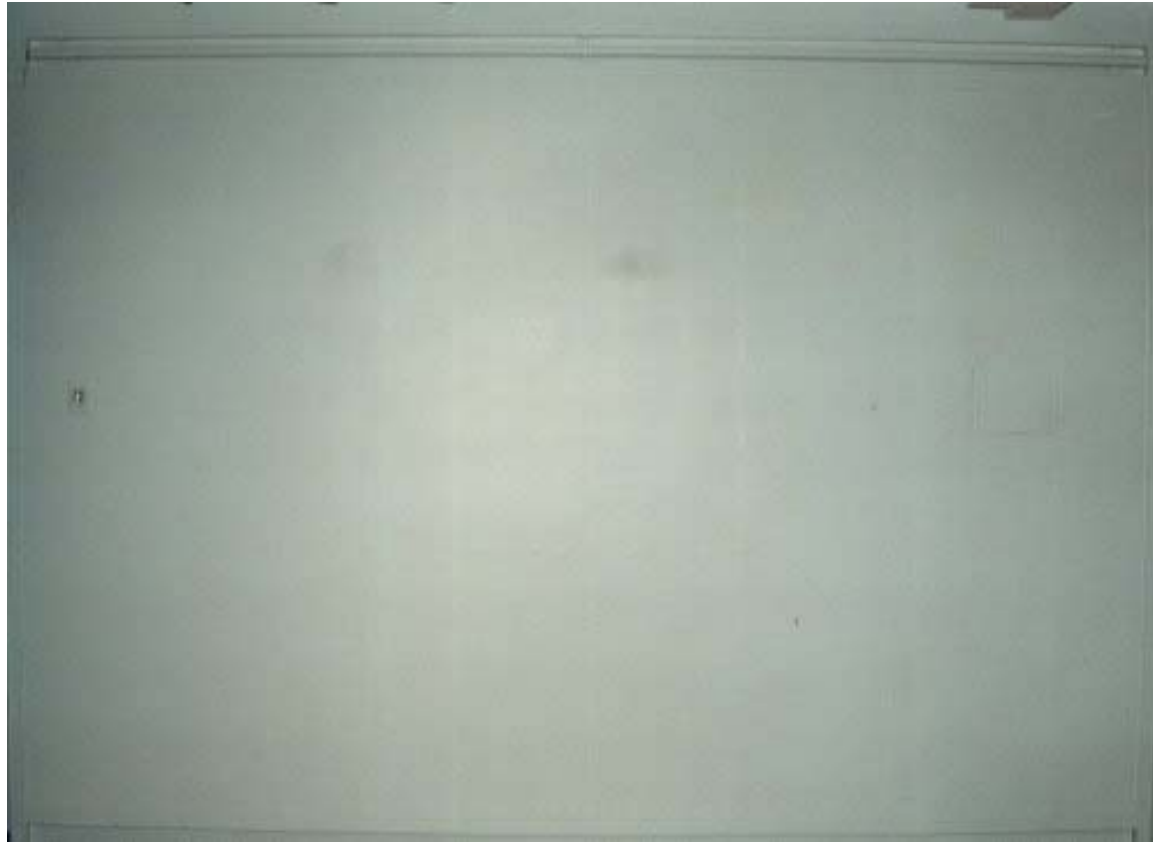


Figura 32
Detalhe Pinacoteca Barão de Santo Ângelo



Figura 33
Detalhe Pinacoteca Barão de Santo Ângelo



Figura 34
Detalhe Pinacoteca Barão de Santo Ângelo

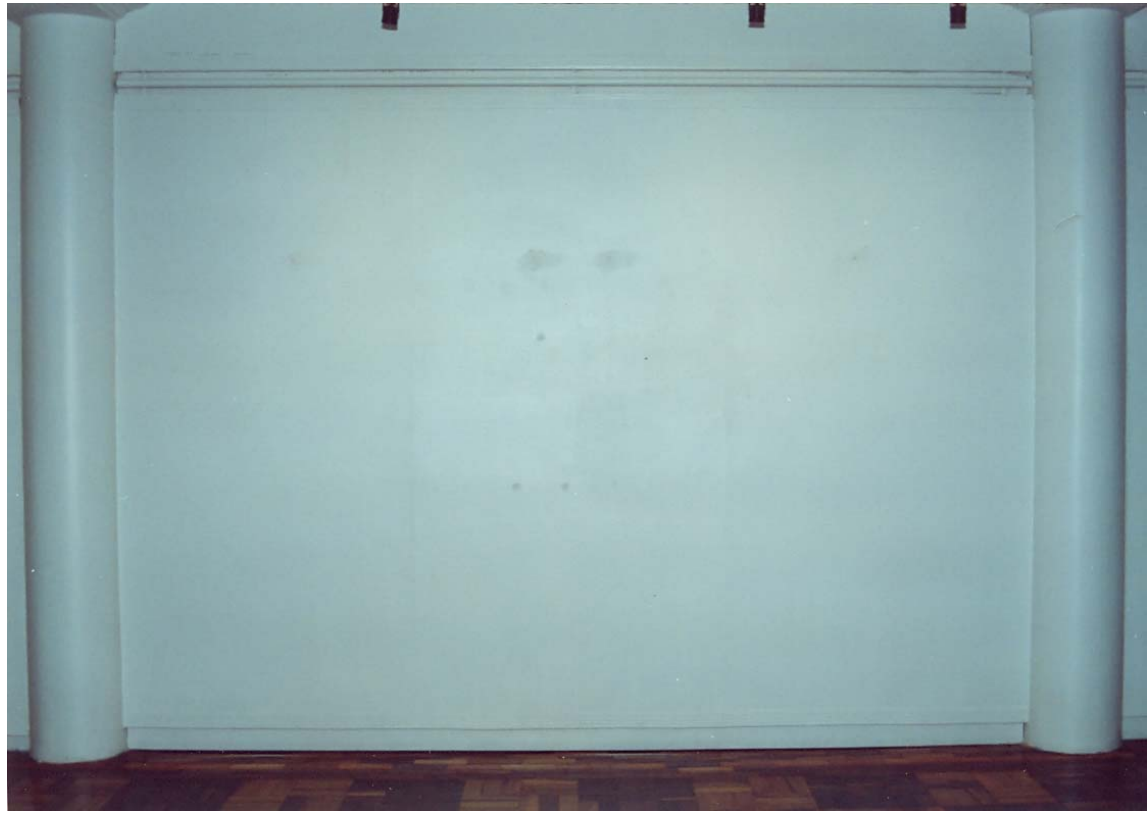


Figura 35
Detalhe Pinacoteca Barão de Santo Ângelo

ANEXO 02:
PROJETO DA INSTALAÇÃO
"LIVRO, FACA DE CORTE, CORAÇÃO"
EM PLANTA-BAIXA DA PINACOTECA BARÃO DE SANTO ÂNGELO

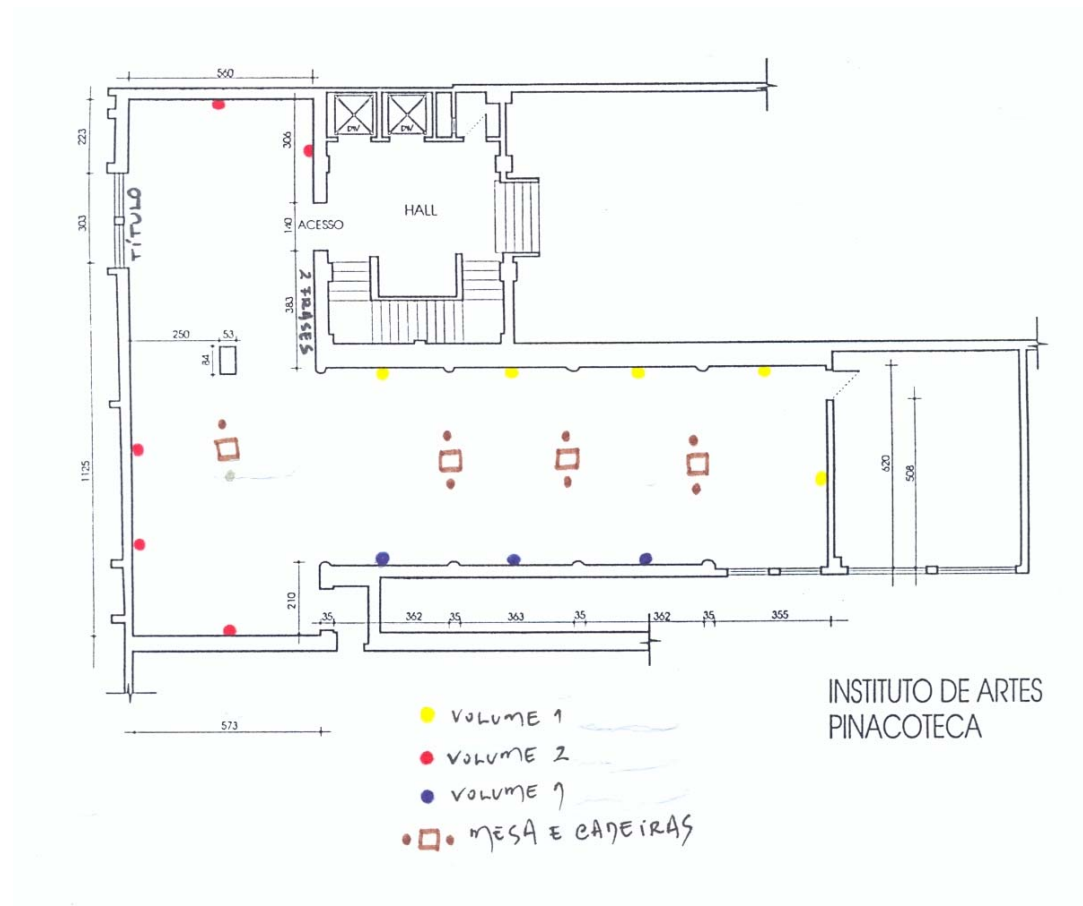


Figura 36
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
 Planta-Baixa da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo

ANEXO 03:
REGISTROS FOTOGRÁFICOS
DA INSTALAÇÃO "LIVRO, FACA DE CORTE, CORAÇÃO"



Figura 37
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis



Figura 38
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis



Figura 39
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis



Figura 40
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis



Figura 41
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis



Figura 42
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis



Figura 43
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis



Figura 44
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis



Figura 45
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis



Figura 46
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis



Figura 47
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis

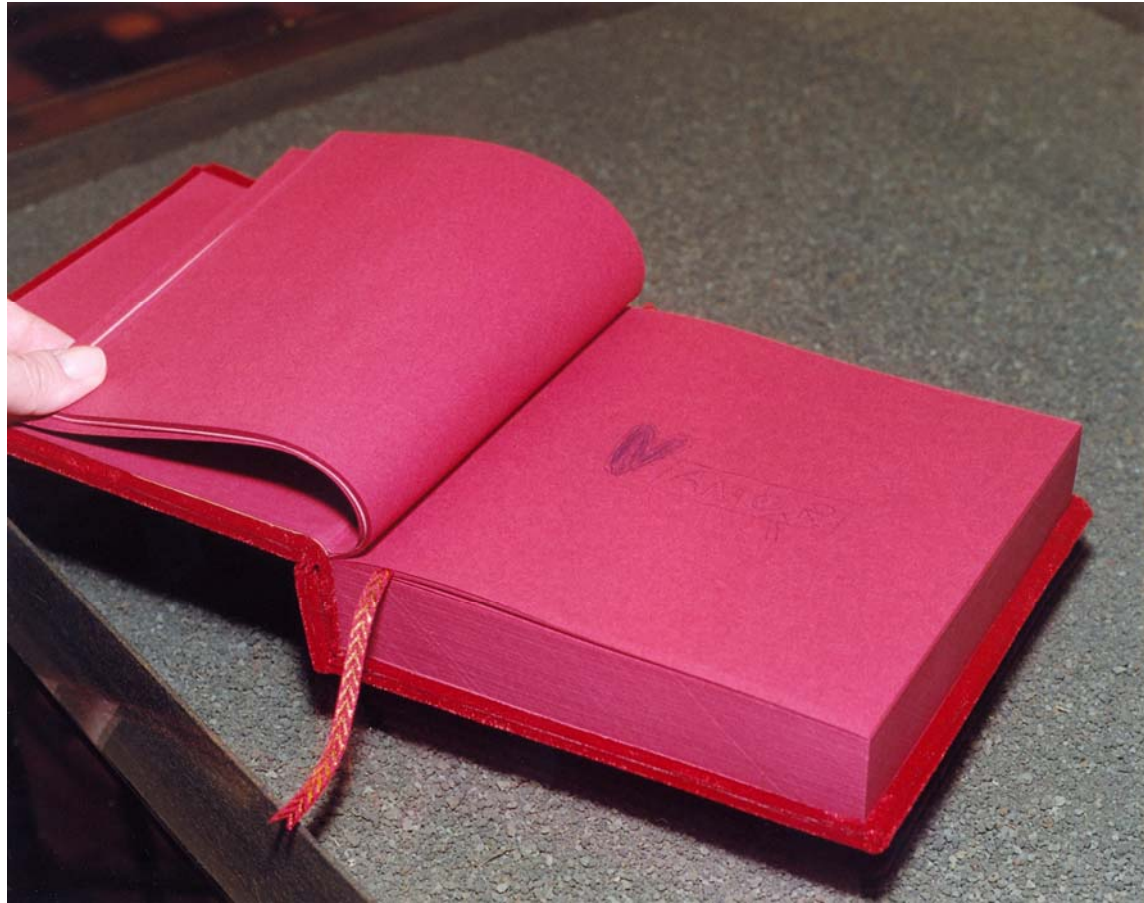


Figura 48
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis

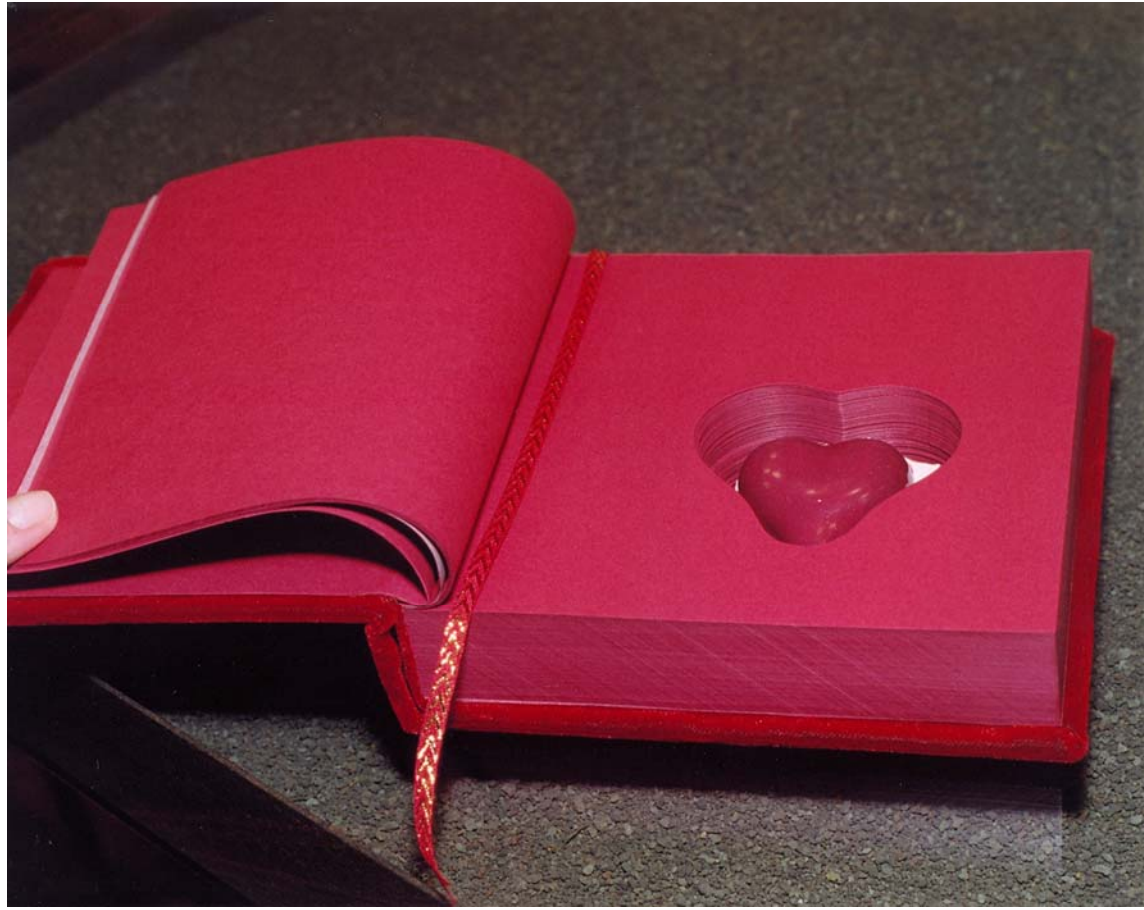


Figura 49
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis

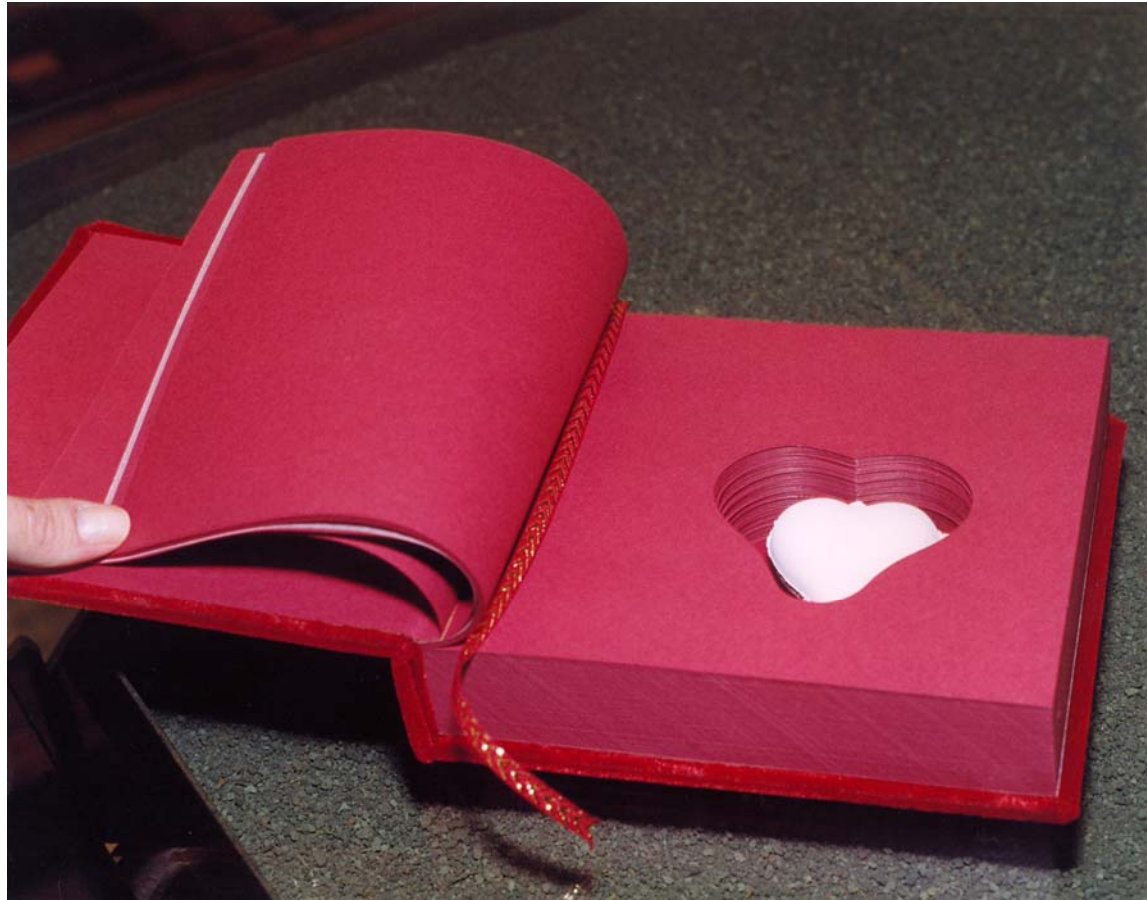


Figura 50
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis

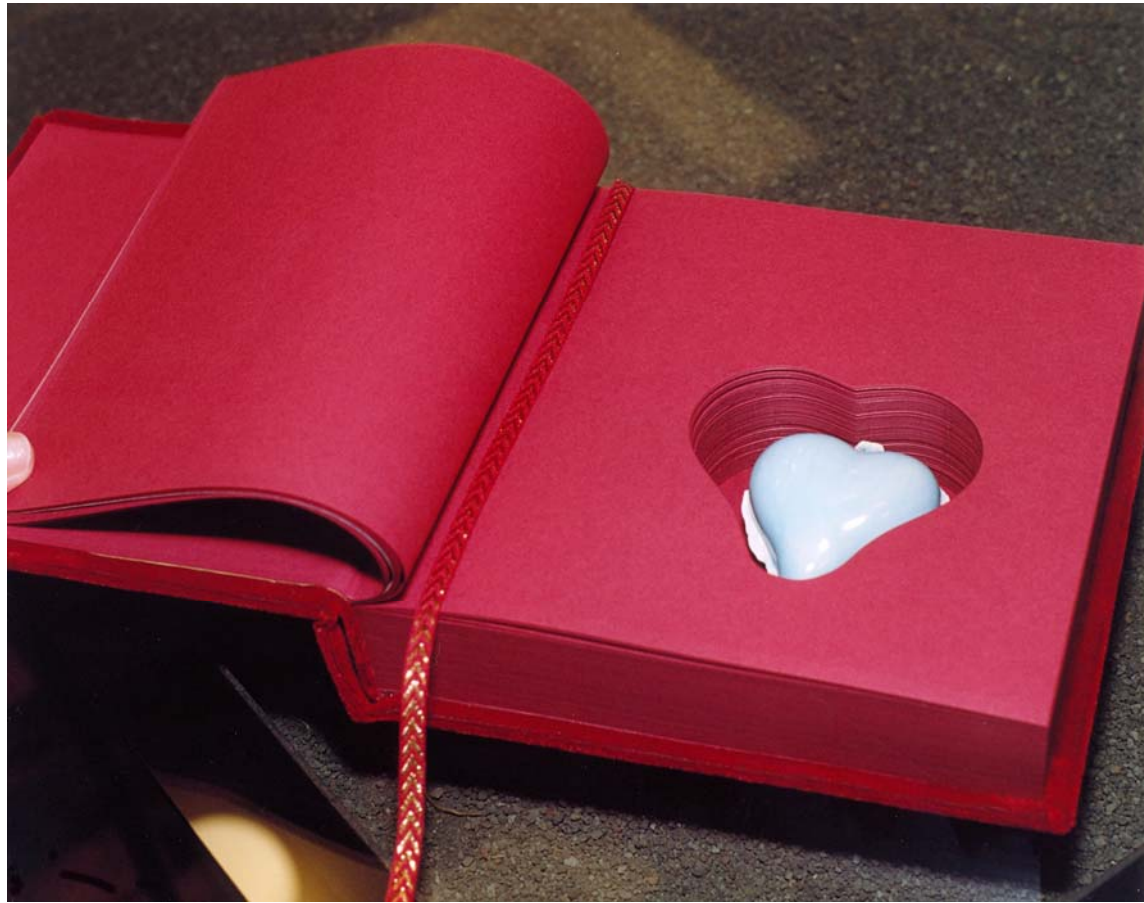


Figura 51
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis



Figura 52
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis

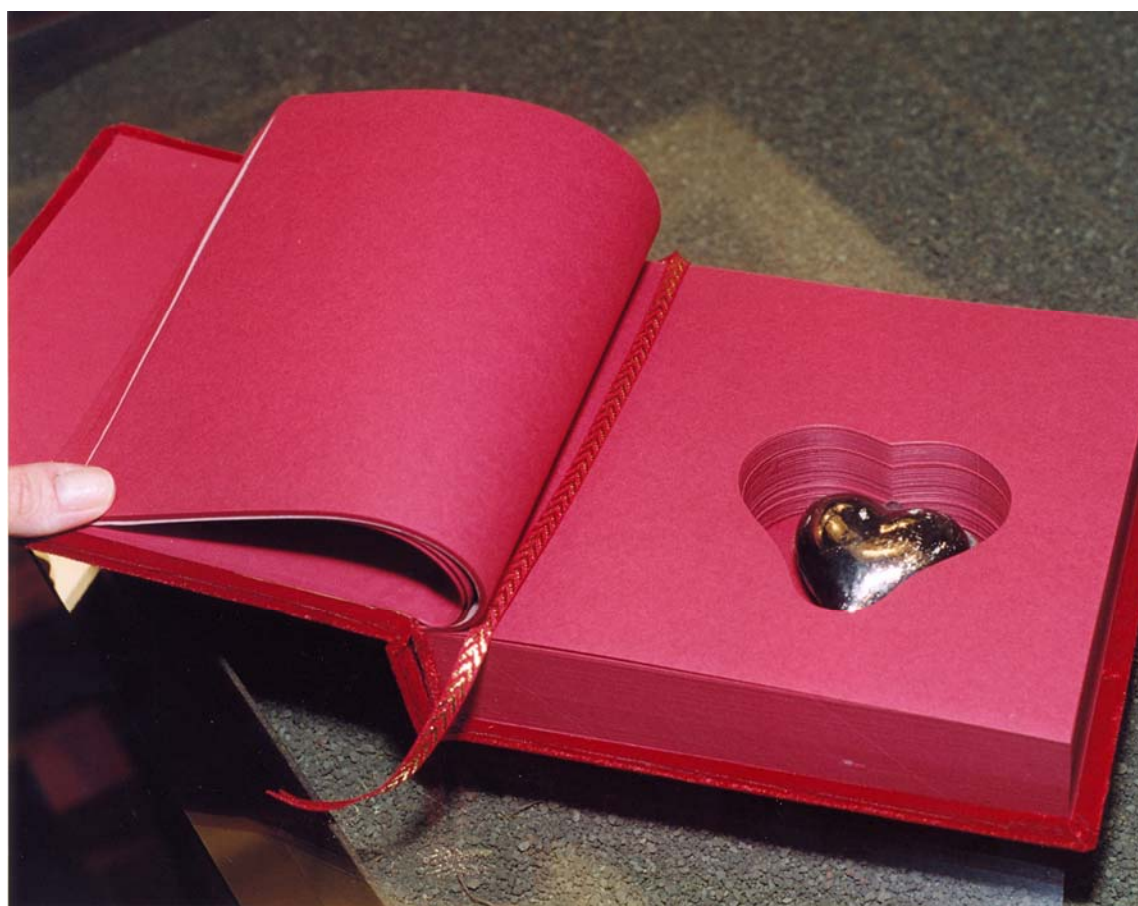


Figura 53
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis

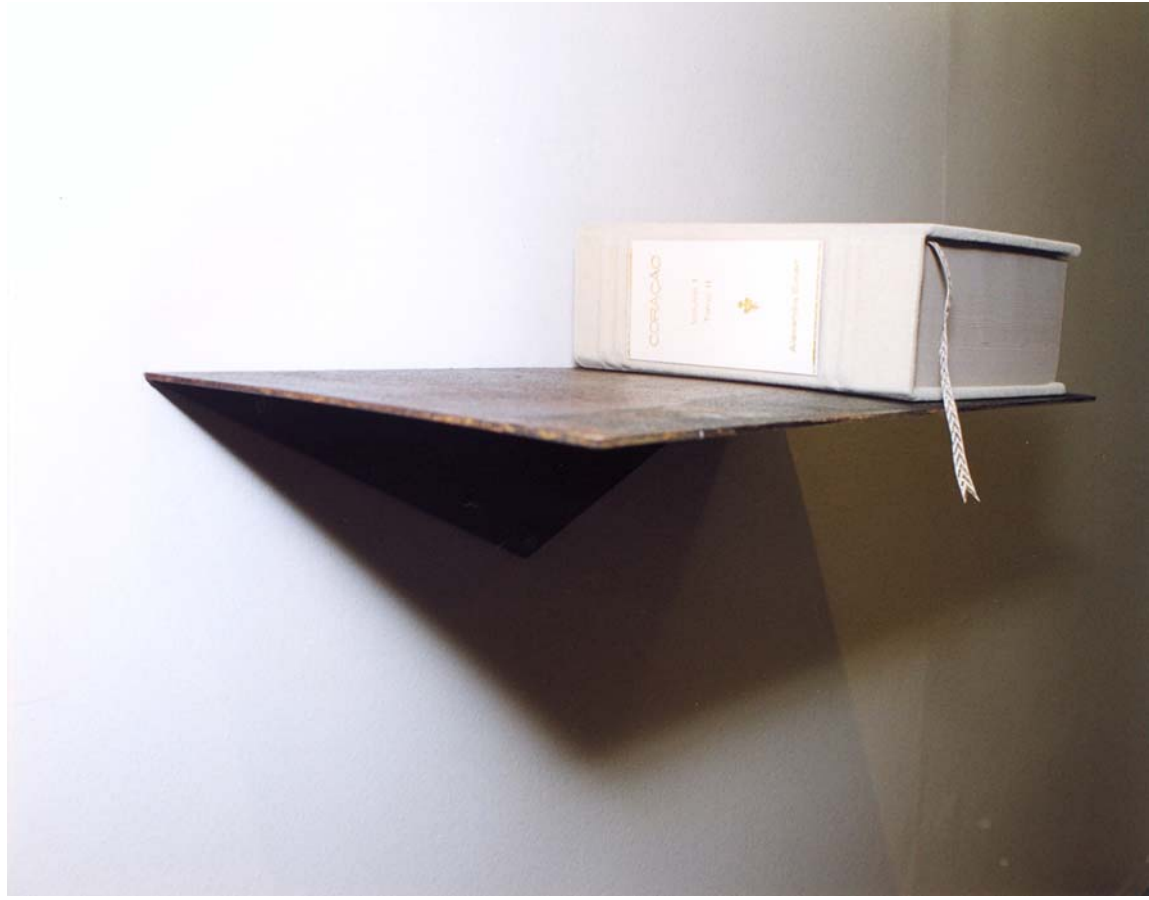


Figura 54
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis

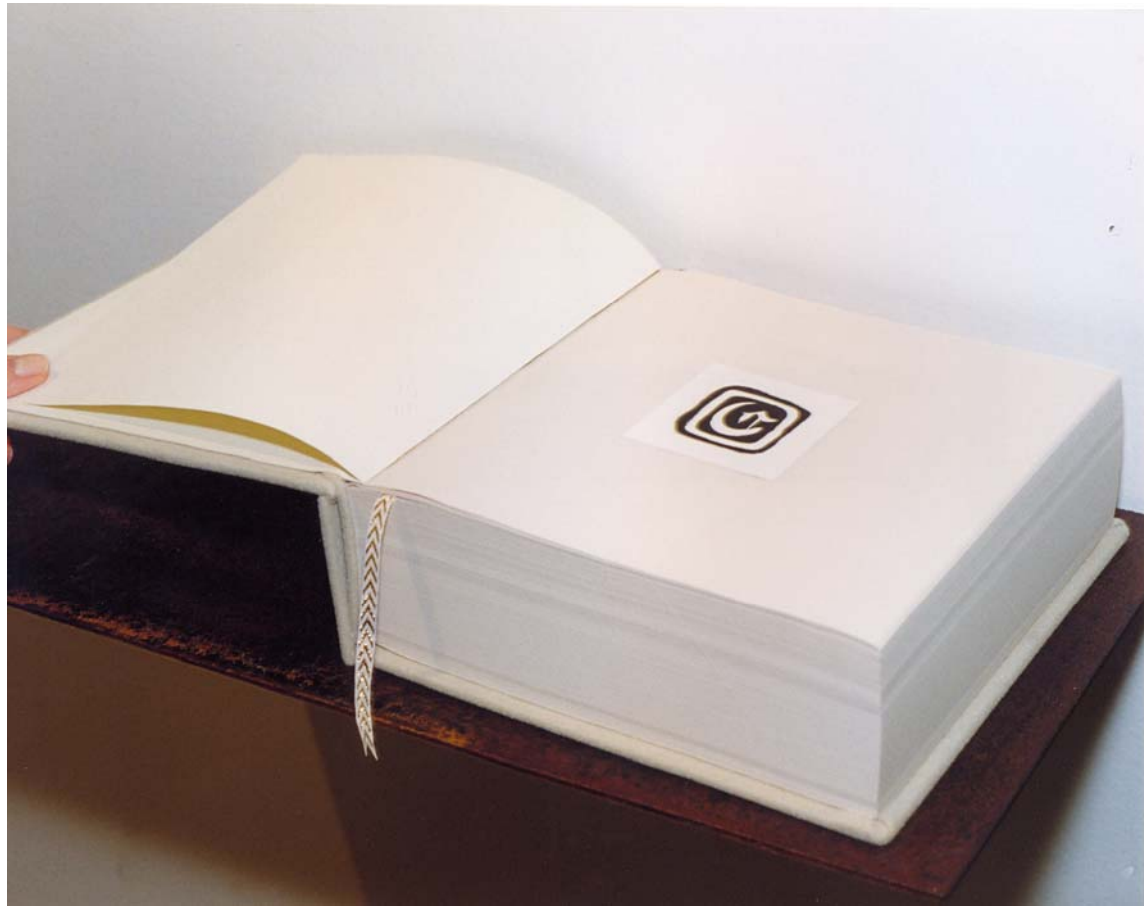


Figura 55
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis

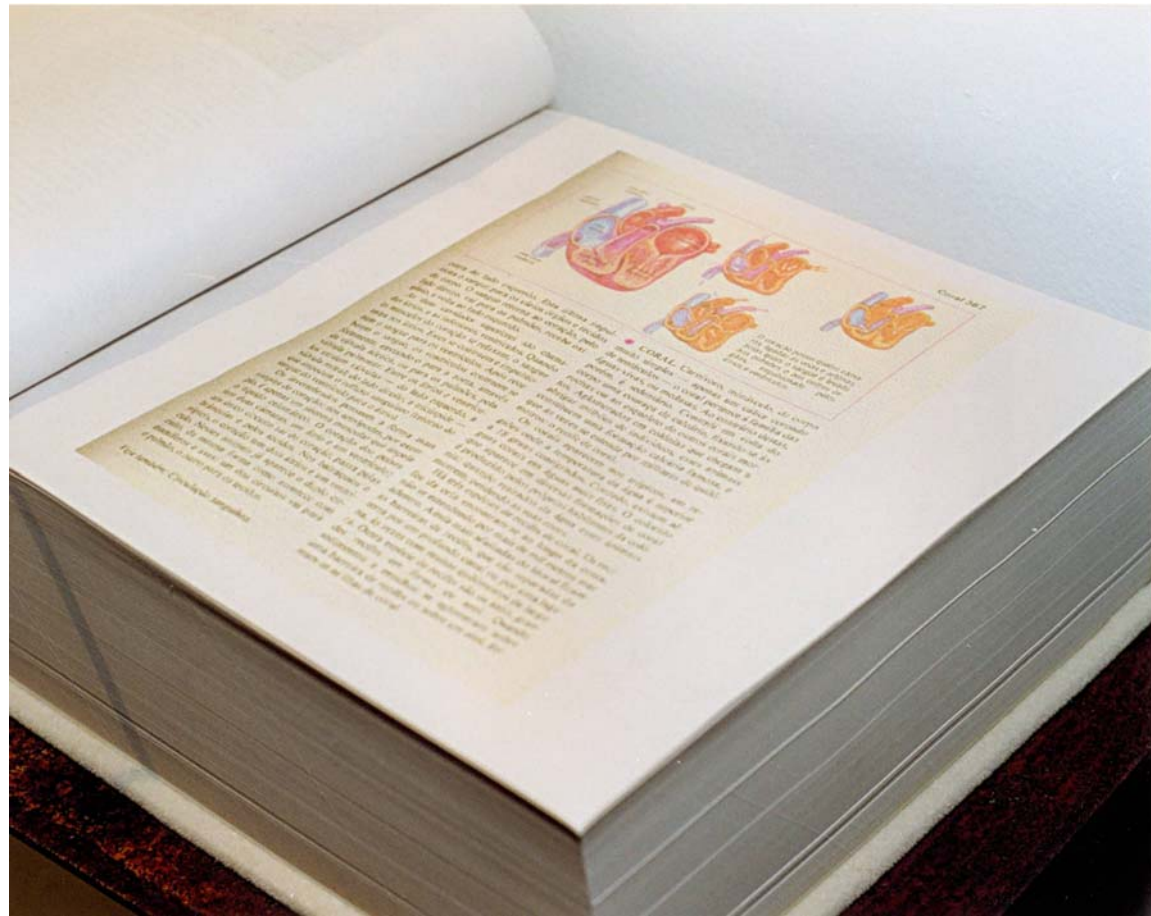


Figura 56
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis

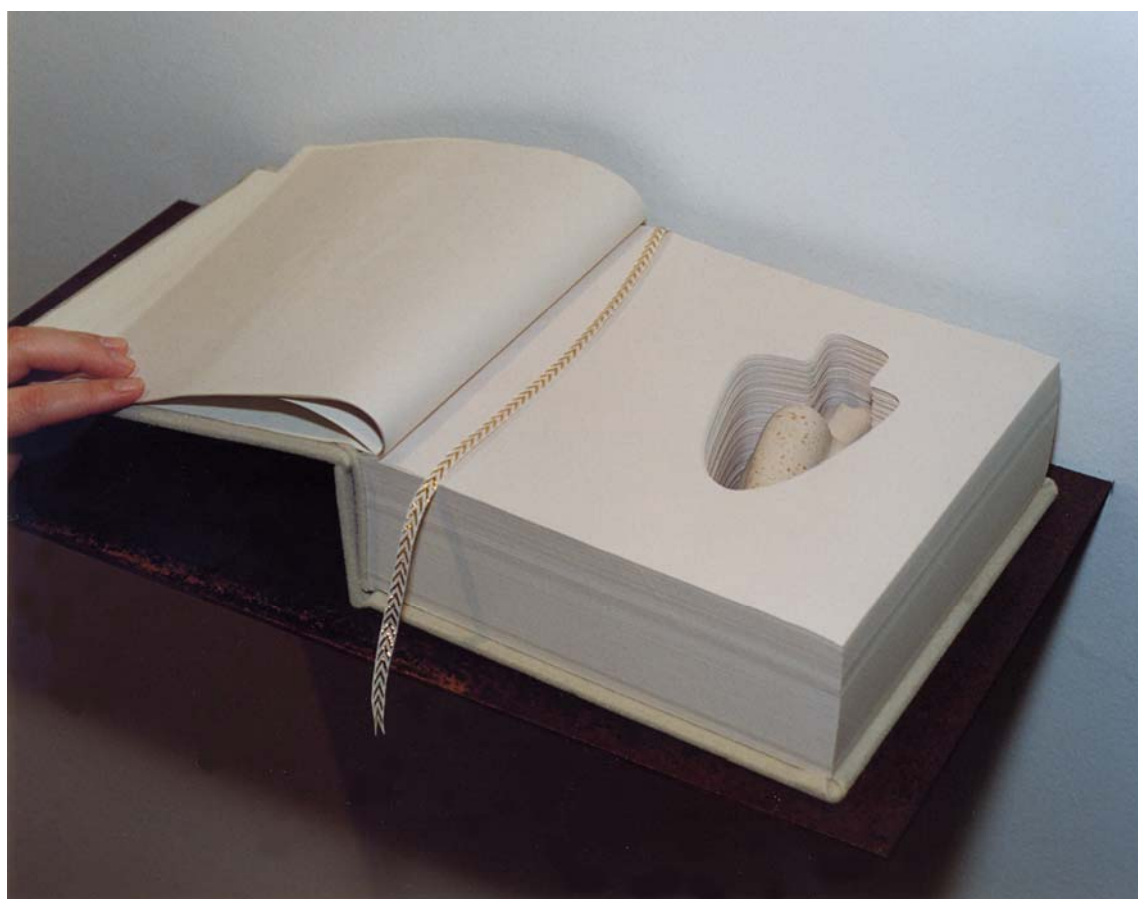


Figura 57
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis

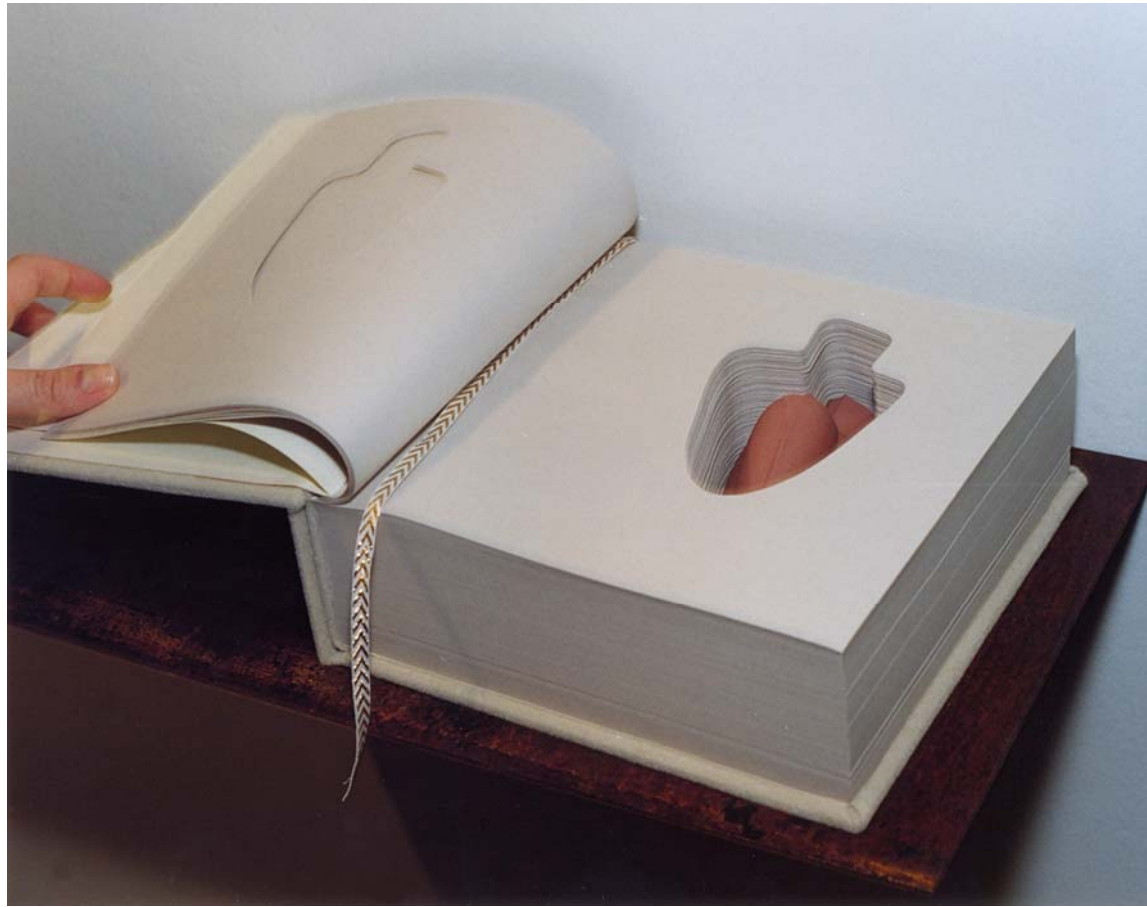


Figura 58
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis

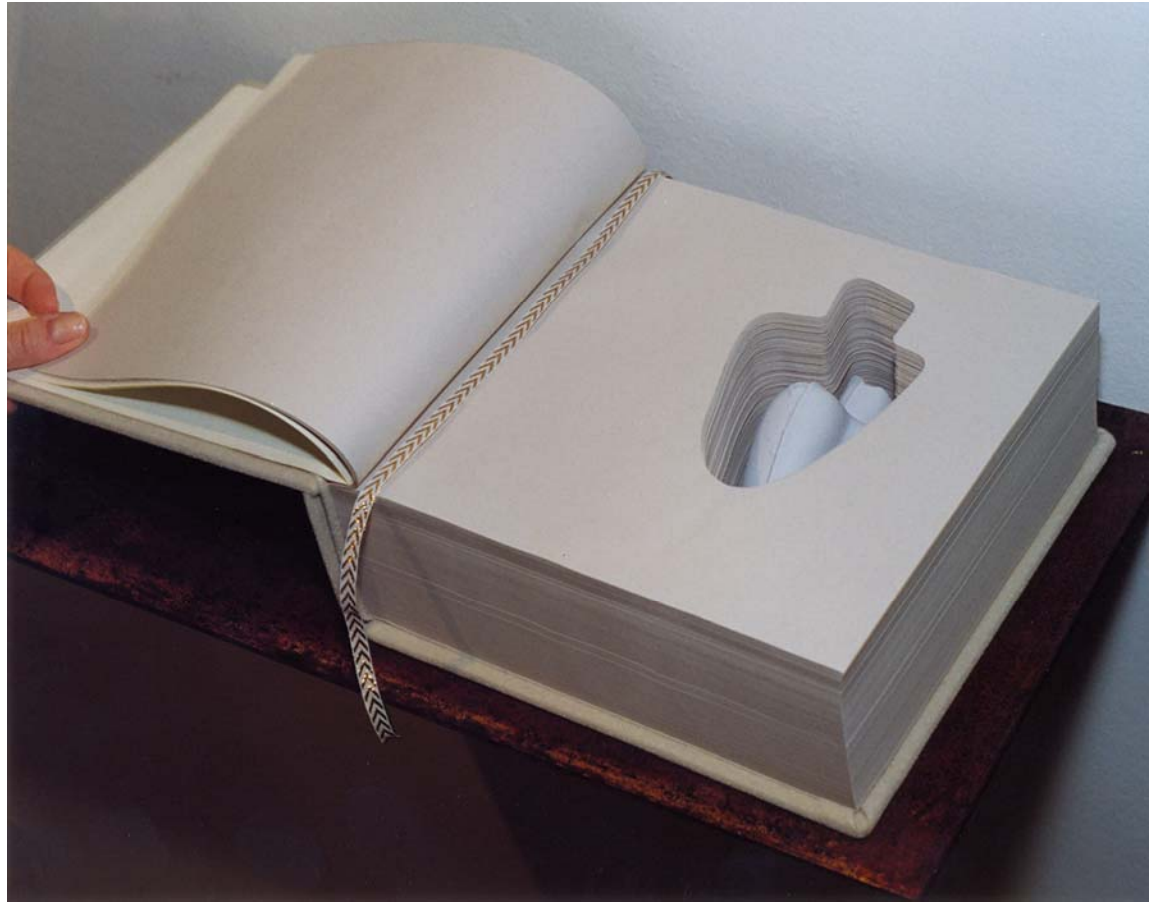


Figura 59
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis

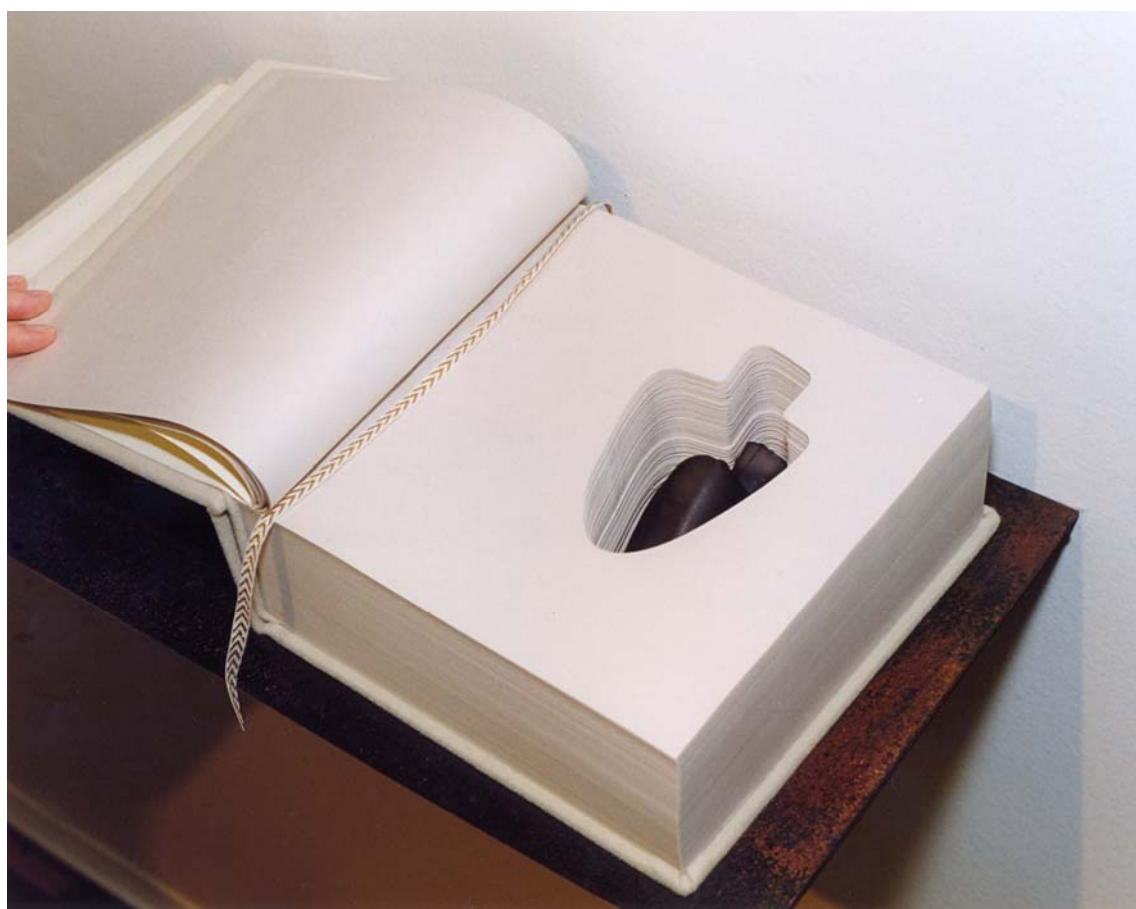


Figura 60
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis

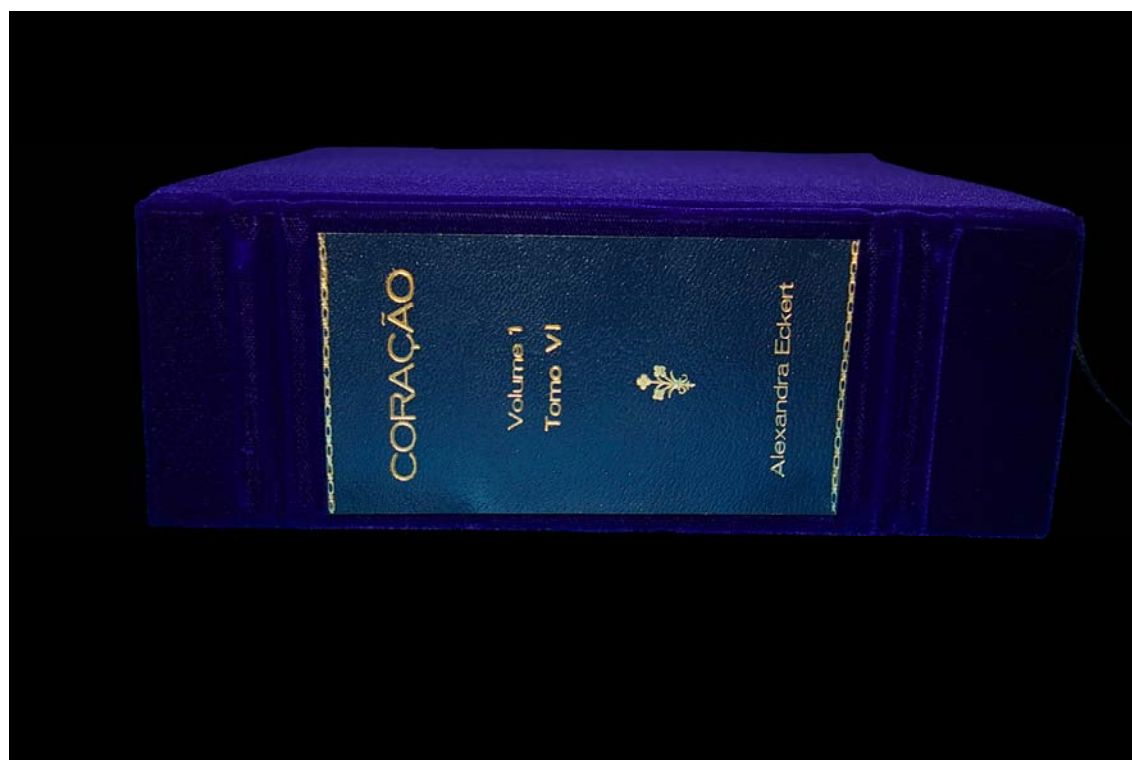


Figura 61
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis



Figura 62
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis

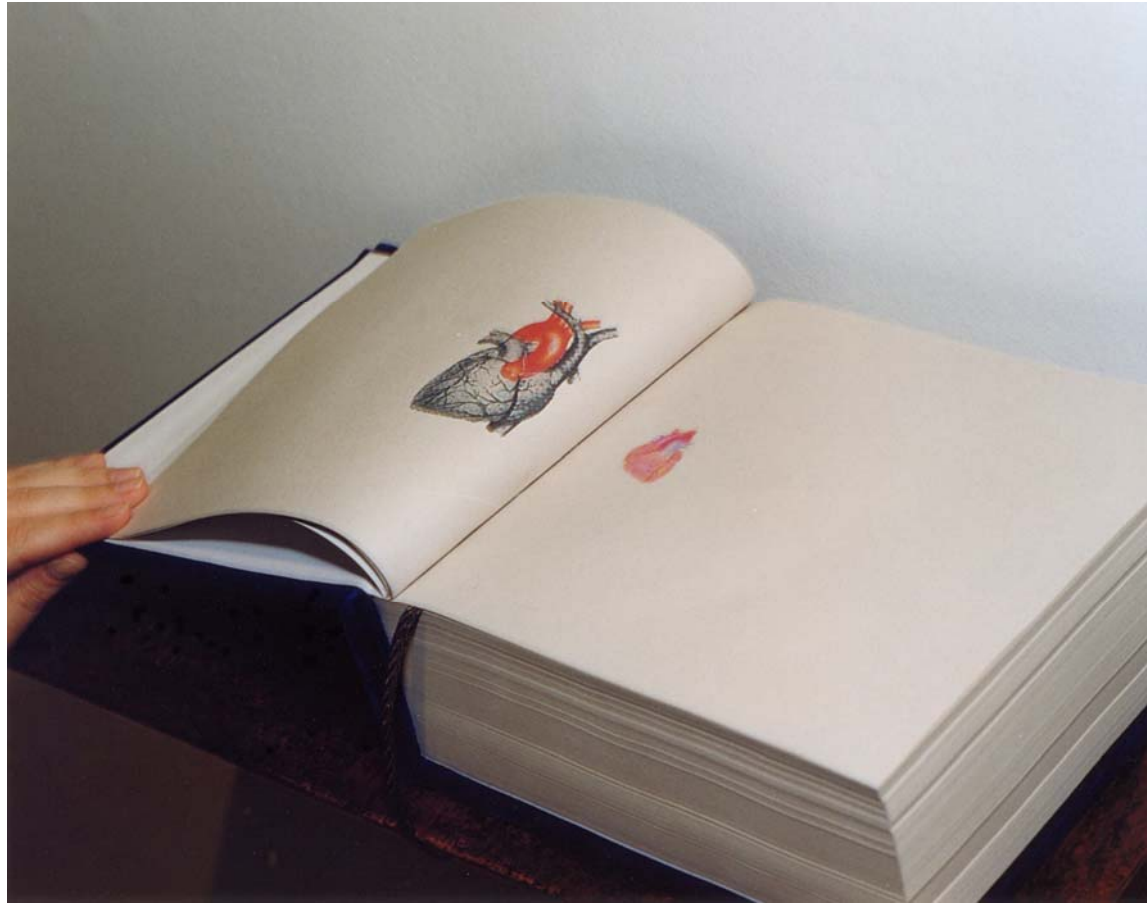


Figura 63
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis

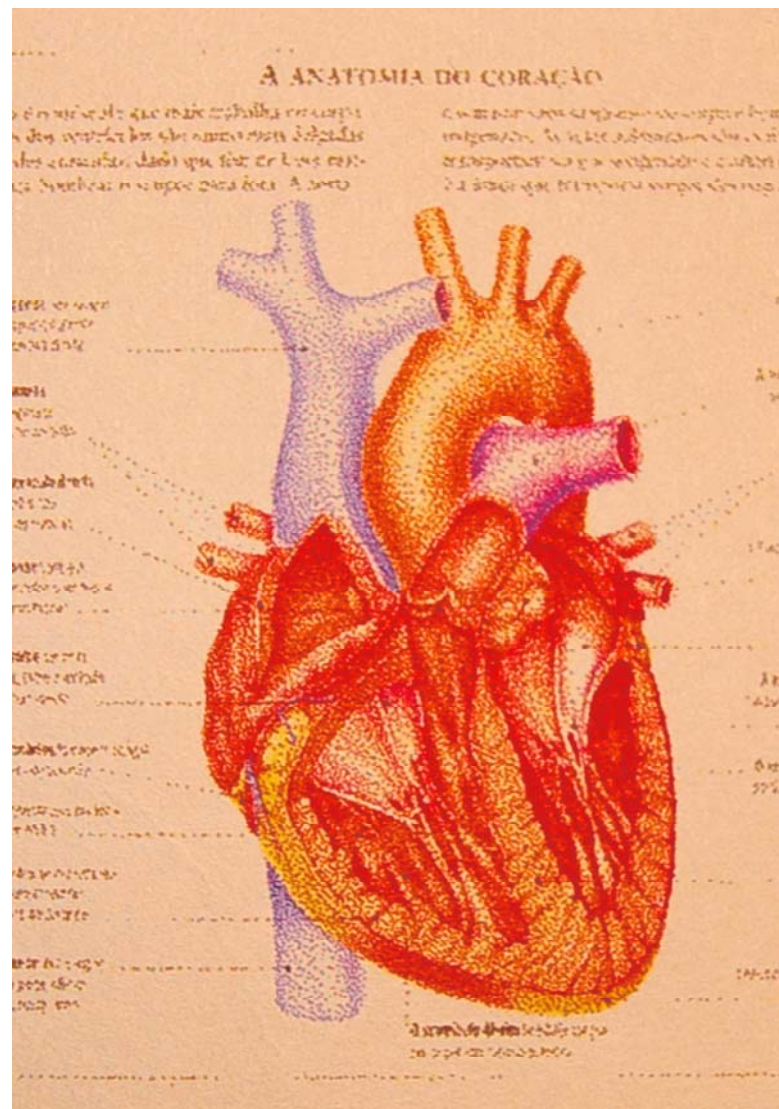


Figura 64
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis

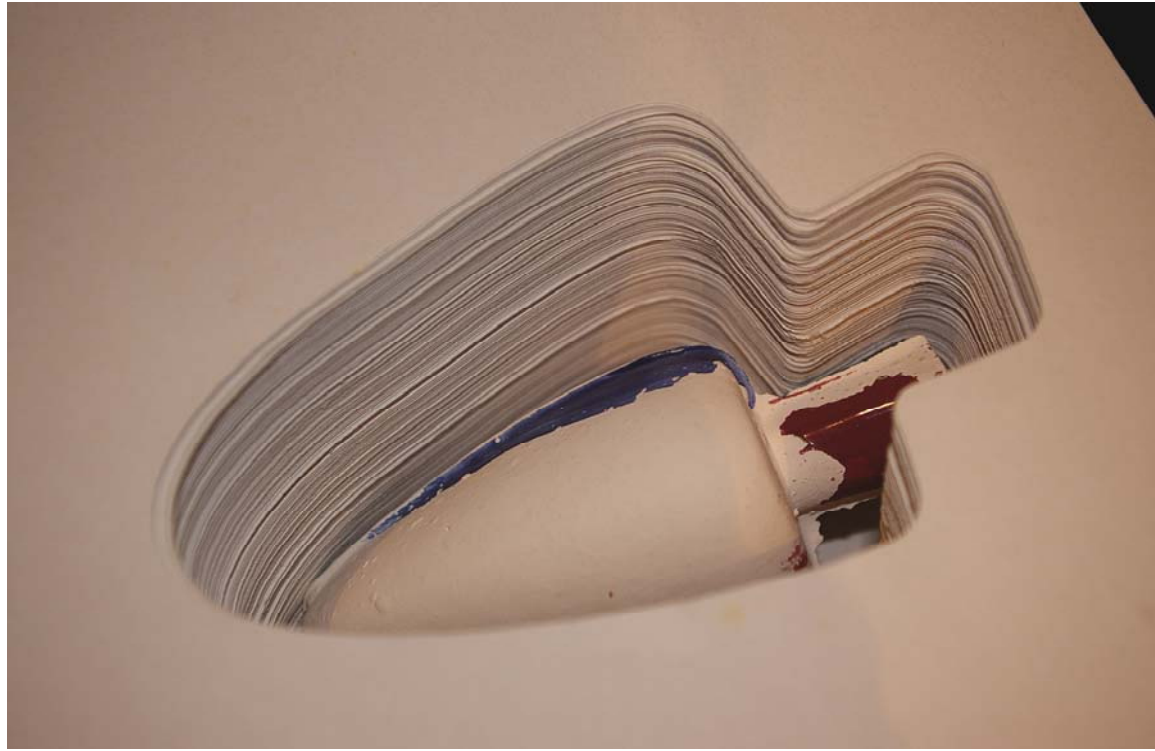


Figura 65
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis



Figura 66
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis

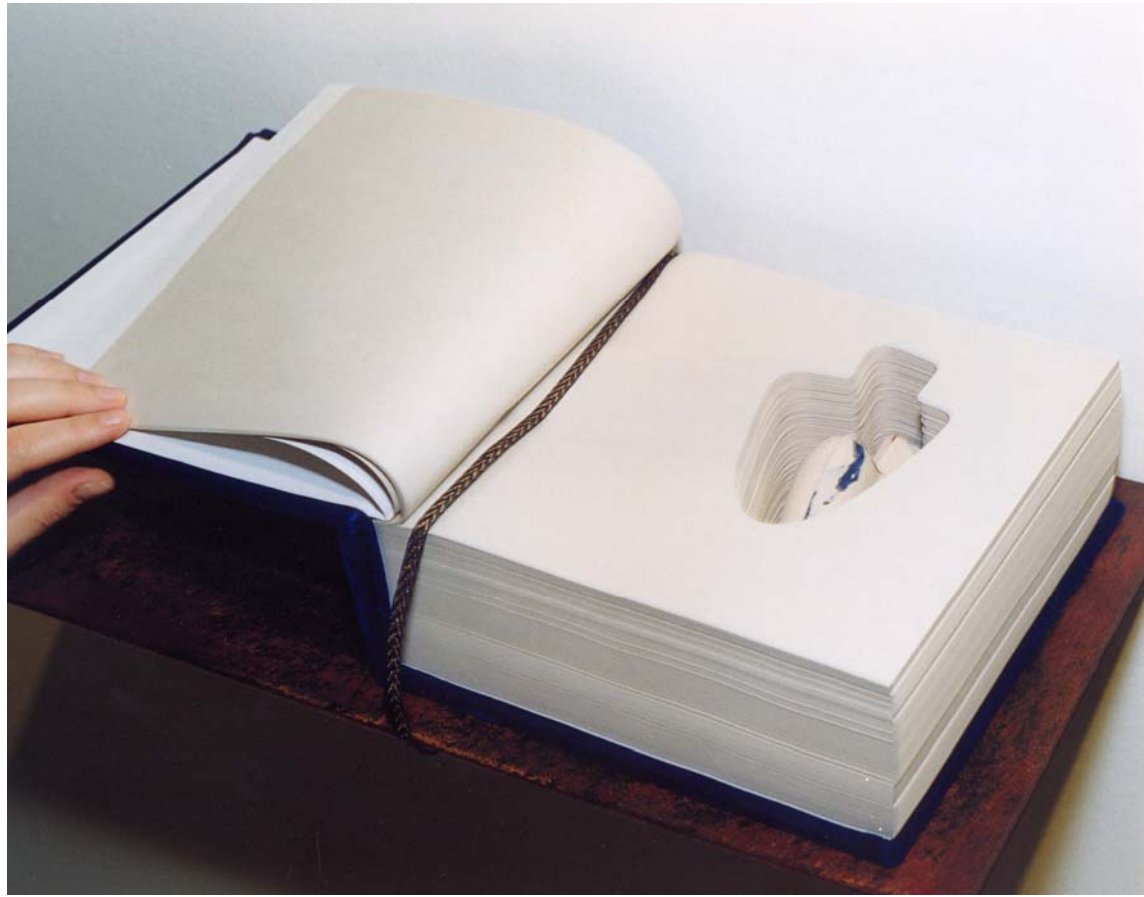


Figura 67
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis



Figura 68
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis



Figura 69
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis



Figura 70
Livro, Faca de Corte, Coração, 2000
Instalação
Dimensões variáveis